



This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

### **Usage guidelines**

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

- + *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.
- + *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.
- + *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.
- + *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

### **About Google Book Search**

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at <http://books.google.com/>



## Über dieses Buch

Dies ist ein digitales Exemplar eines Buches, das seit Generationen in den Regalen der Bibliotheken aufbewahrt wurde, bevor es von Google im Rahmen eines Projekts, mit dem die Bücher dieser Welt online verfügbar gemacht werden sollen, sorgfältig gescannt wurde.

Das Buch hat das Urheberrecht überdauert und kann nun öffentlich zugänglich gemacht werden. Ein öffentlich zugängliches Buch ist ein Buch, das niemals Urheberrechten unterlag oder bei dem die Schutzfrist des Urheberrechts abgelaufen ist. Ob ein Buch öffentlich zugänglich ist, kann von Land zu Land unterschiedlich sein. Öffentlich zugängliche Bücher sind unser Tor zur Vergangenheit und stellen ein geschichtliches, kulturelles und wissenschaftliches Vermögen dar, das häufig nur schwierig zu entdecken ist.

Gebrauchsspuren, Anmerkungen und andere Randbemerkungen, die im Originalband enthalten sind, finden sich auch in dieser Datei – eine Erinnerung an die lange Reise, die das Buch vom Verleger zu einer Bibliothek und weiter zu Ihnen hinter sich gebracht hat.

## Nutzungsrichtlinien

Google ist stolz, mit Bibliotheken in partnerschaftlicher Zusammenarbeit öffentlich zugängliches Material zu digitalisieren und einer breiten Masse zugänglich zu machen. Öffentlich zugängliche Bücher gehören der Öffentlichkeit, und wir sind nur ihre Hüter. Nichtsdestotrotz ist diese Arbeit kostspielig. Um diese Ressource weiterhin zur Verfügung stellen zu können, haben wir Schritte unternommen, um den Missbrauch durch kommerzielle Parteien zu verhindern. Dazu gehören technische Einschränkungen für automatisierte Abfragen.

Wir bitten Sie um Einhaltung folgender Richtlinien:

- + *Nutzung der Dateien zu nichtkommerziellen Zwecken* Wir haben Google Buchsuche für Endanwender konzipiert und möchten, dass Sie diese Dateien nur für persönliche, nichtkommerzielle Zwecke verwenden.
- + *Keine automatisierten Abfragen* Senden Sie keine automatisierten Abfragen irgendwelcher Art an das Google-System. Wenn Sie Recherchen über maschinelle Übersetzung, optische Zeichenerkennung oder andere Bereiche durchführen, in denen der Zugang zu Text in großen Mengen nützlich ist, wenden Sie sich bitte an uns. Wir fördern die Nutzung des öffentlich zugänglichen Materials für diese Zwecke und können Ihnen unter Umständen helfen.
- + *Beibehaltung von Google-Markenelementen* Das "Wasserzeichen" von Google, das Sie in jeder Datei finden, ist wichtig zur Information über dieses Projekt und hilft den Anwendern weiteres Material über Google Buchsuche zu finden. Bitte entfernen Sie das Wasserzeichen nicht.
- + *Bewegen Sie sich innerhalb der Legalität* Unabhängig von Ihrem Verwendungszweck müssen Sie sich Ihrer Verantwortung bewusst sein, sicherzustellen, dass Ihre Nutzung legal ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass ein Buch, das nach unserem Dafürhalten für Nutzer in den USA öffentlich zugänglich ist, auch für Nutzer in anderen Ländern öffentlich zugänglich ist. Ob ein Buch noch dem Urheberrecht unterliegt, ist von Land zu Land verschieden. Wir können keine Beratung leisten, ob eine bestimmte Nutzung eines bestimmten Buches gesetzlich zulässig ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass das Erscheinen eines Buchs in Google Buchsuche bedeutet, dass es in jeder Form und überall auf der Welt verwendet werden kann. Eine Urheberrechtsverletzung kann schwerwiegende Folgen haben.

## Über Google Buchsuche

Das Ziel von Google besteht darin, die weltweiten Informationen zu organisieren und allgemein nutzbar und zugänglich zu machen. Google Buchsuche hilft Lesern dabei, die Bücher dieser Welt zu entdecken, und unterstützt Autoren und Verleger dabei, neue Zielgruppen zu erreichen. Den gesamten Buchtext können Sie im Internet unter <http://books.google.com> durchsuchen.

FH 2185.240 F (1-2)

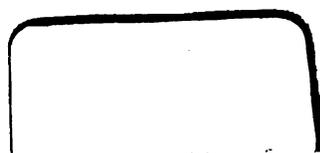
HARVARD COLLEGE  
LIBRARY



TRANSFERRED TO  
FINE ARTS LIBRARY

FROM THE BEQUEST OF  
**CHARLES SUMNER**  
CLASS OF 1830  
*Senator from Massachusetts*

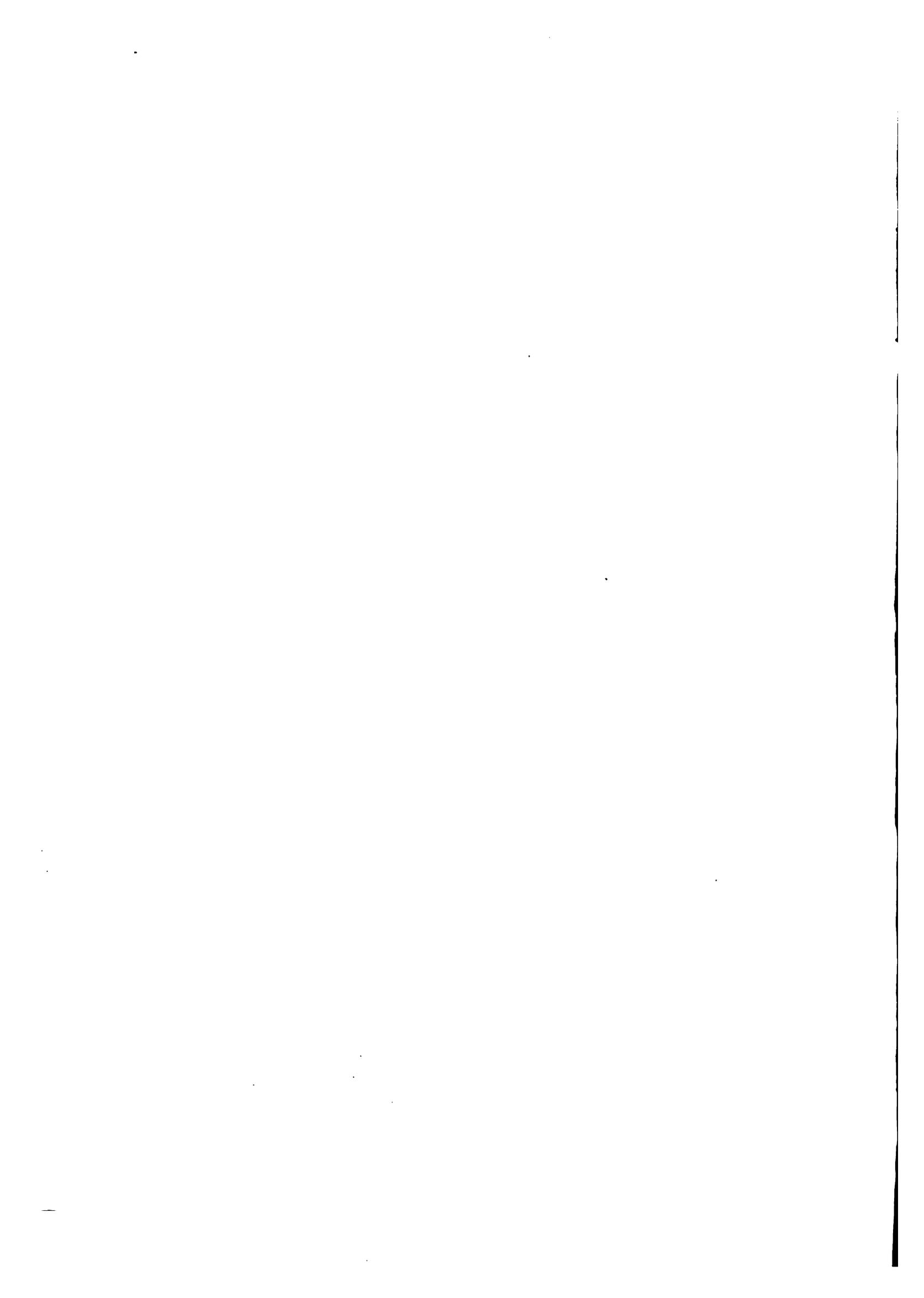
FOR BOOKS RELATING TO  
POLITICS AND FINE ARTS











OBERITALIENISCHE  
**FRÜHRENAISSANCE**

BAUTEN UND BILDWERKE DER LOMBARDEI

VON

DR. ALFRED GOTTHOLD MEYER  
DOCENT AN DER KÖNIGL. TECHNISCHEN HOCHSCHULE ZU BERLIN

ERSTER THEIL

**DIE GOTHIK DES MAILÄNDER DOMES UND DER ÜBERGANGSSTIL**

MIT 10 LICHTDRUCKTAFELN UND 80 ABBILDUNGEN IM TEXT

BERLIN 1897  
VERLAG VON WILHELM ERNST & SOHN  
GROPIUS'SCHE BUCH- UND KUNSTHANDLUNG

Nachdruck verboten.

---



	Seite
II. Die Mediceer-Bank . . . . .	99—110
Antheil Michelozzos. Beschreibung Filaretos. Florentinische und lombardische Elemente. Reconstruction. Terracotta-Theile. Hauptportal. Michelozzos Decorationsstil. Verwandte Arbeiten am Dom.	
III. Die Portinari-Capelle . . . . .	110—118
Beziehung zu Brunelleschis Centralbauten und seiner Decorationsweise. Verbindung von Malerei und Plastik. Gothische Nachklänge. Fenster und Candelaber-säulen. Toscanisches. Putten. Engelreigen. Stellung in der lombardischen Stilgeschichte.	
IV. Der Uebergangsstil am Dom von Como und an der Certosa bei Pavia . . . . .	118—136
1. Der Dom von Como . . . . .	118—130
Die Bauinschrift. Baugeschichte. Florio da Bontà. Pietro da Breggia. Lucchino da Milano. Decorative Einzelheiten des Inneren. Die Front. Gesamtwirkung. Aelteste Theile. Gegensatz zum Mailänder Dom. Kirchliche Bilderfel in den Frontsculpturen. Bildwerke des Uebergangsstiles. Krause Stilmischung.	
2. Die Certosa bei Pavia . . . . .	130—136
Mittelalterliche Theile. Das Langhaus. Vergleich mit dem Mailänder Dom. Gewölbetheilung und Fenster. Ornamentales. Verhältnifs zur lombardischen Backsteinbaukunst. Der Uebergangsstil an den Chortheilen. Giuniforte Solari. Spätgothisches. Sacristei-Consolen. Beziehung zu Venedig und Toscana.	
Rückblick. Gesamtverhältnifs zur antiken und mittelalterlichen Tradition. Vergleich mit dem Uebergangsstil Toscanas und Venedigs . . . . .	137—141
Namens- und Ortsverzeichnifs . . . . .	142—144

# Einleitung.

„Monumente sind Denkmäler von Culturprincipien,  
sinnliche Darstellung des inneren Wesens, der leben-  
digen Ideen, welche eine Zeit beherrscht haben.“

Gregorovius.



Tausendfältig verschieden, wie Triebe und Blüten unter der Frühlingssonne, sind die Schöpfungen der Frührenaissance in Italien, aber sie schlossen sich vor dem kunstgeschichtlichen Ueberblick bald zu landschaftlich umgrenzten Gruppen zusammen. Das ist keine nur von aufsen, von anderen Stoffgebieten her übertragene Anschauung, sondern eine unmittelbare Erkenntnis, welche im italienischen Kunstleben selbst begründet ist. Die politische und sociale Geschichte zweier Jahrtausende hat die künstlerische Ertragsfähigkeit des schon durch seine natürlichen Verhältnisse so verschiedenen italienischen Bodens höchst mannigfaltig gestaltet, und diese Bodenbeschaffenheit tritt in der Kunstgeschichte als nationale Geschmacksrichtung und örtliche Ueberlieferung neben die persönlichen Kräfte bestimmend in den Vordergrund. Allein wie alles geschichtliche Leben auf Wechselwirkung beruht, so herrscht auch zwischen diesen landschaftlich getrennten Kreisen des künstlerischen Schaffens dauernd ein reger Austausch, einem nimmer rastenden Strom vergleichbar, welcher, aus zahlreichen Quellen gespeist, zwischen Landschaft und Landschaft fluthet, deren Wachstum bald befruchtend, bald wandelnd, bald hemmend.

In der Frührenaissance tritt seine lebenspendende Kraft besonders erfolgreich hervor, aber sie gewinnt in ihr einen bestimmteren Mittelpunkt, von welchem aus sie zahlreich getheilt nach allen Richtungen ausströmt. Eine neue Quelle hat sich aufgethan, machtvoller als alle anderen. Vor ihrer Gewalt scheinen diese zu versiegen. Ihre Sendlinge führen aller Orten ein neues Wachstum herbei, welches in seiner Einheitlichkeit die Verschiedenheit des Nährbodens einen Augenblick vergessen lassen kann. Diese Quelle entspringt in Florenz. Begreiflich, daß sie auch die Forschung am stärksten anzog! Die Florentiner Frührenaissance ist von unvergänglicher Schönheit, und sie hat zudem den in der italienischen Kunst seltenen Reiz einer organisch in sich abgeschlossenen Entwicklung, die von aufsen wenig empfängt, und sich freigebig spendend ausbreitet.

Allein wie die Naturwissenschaft mit allem Werden, so hat die Kunstgeschichte mit allem Gewordenen zu rechnen; gleichviel ob in demselben eine einzige selbständig emporwachsende Urkraft sie besonders lockt, oder ob es von Anbeginn einander entgegengesetzte Elemente birgt, deren innerer Widerspruch ein völlig gleichmäßiges Wachstum hemmt, sodaß die Entwicklung zuweilen ruht und oft sprungweis eilt; gleichviel endlich auch, ob diese selbst gelegentlich durch äußere, fremde Einflüsse bestimmt wird. Der verwickelte Lebensproceß, der hier an die Stelle des einfachen tritt, hat für die Forschung sogar einen besonderen Reiz und verfeinert ihre Mittel. Es gilt, in einem buntschimmernden Gewebe Kette und Einschlag und alle verschiedenfarbigen Fäden zu sichten.

Eine solche Aufgabe bietet der Stilgeschichte die Frührenaissance Oberitaliens. Ein Grenzland ist es, in welchem südliche und nordische Kunst sich stetig durchdringend begegnen, wo in gewissem Sinne dauernd ein Mischstil, eine Compromißkunst herrscht. Diese Mittlerrolle zwischen italienischen und nordischen Einwirkungen selbst wird geschichtlich zur Aeufserung einer besonderen, dem oberitalienischen Boden innewohnenden Kraft. Vielleicht hängt mit derselben eine zweite „nationale“ Eigenart der oberitalienischen Kunst zusammen, welche deren Schöpfungen ihr bezeichnendes Gepräge giebt: die vorwiegend malerische Geschmacksrichtung. Dieselbe offenbart sich dem Kunstfreund, der von Toscana her den oberitalienischen Boden betritt, unmittelbar im malerischen Charakter seiner Denkmäler, ohne dafs bisher versucht worden wäre, diese sinnfällige Erscheinung auch kunstwissenschaftlich zu erläutern. Nur dadurch hat man unbewußt den hier wirksamen Lebensnerv der oberitalienischen Kunst berührt, dafs man dieselbe bisher fast ausschließlich in ihrer Malerei erforschte. Gewifs gab sie in dieser ihr Bestes. Mit der venezianischen Malerschule von den Bellini bis zu Giorgione und Tizian, und mit den um Lionardos königliche Gestalt gruppirten Lombarden können sich die oberitalienischen Architekten und Bildhauer nicht messen. In diesem Sinne waltet zwischen der Malerei und den Schwesterkünsten in Norditalien ein anderes Verhältniß als in Toscana. Weit geringer ist im Norden die Zahl derer, die allseitig alle Künste oder vielseitig Malerei und Plastik vereinten. Und dennoch wurzelt die welthistorische Blüthe der Malerei und der reizvoll eigenartige Stil der oberitalienischen Architektur, Plastik und Decoration letzthin in dem gleichen, echt nationalen Boden. Und sie bleibt von ähnlichen äußeren Grundbedingungen der geschichtlichen Entwicklung abhängig, die ebenfalls andere sind als in Toscana. Dort herrscht auch in der Kunstgeschichte die Persönlichkeit als solche. In klaren, scharfen Umrissen, gleichsam plastisch greifbar, stehen in der Florentiner Renaissance die einzelnen Künstler vor uns, von Giotto bis zu Ghirlandajo, von Donatello und Brunelleschi bis zu Michelangelo. In Oberitalien aber ist der Kunstbetrieb ein corporativer, und aus demselben ragt die einzelne Gestalt minder hoch und minder deutlich hervor. Die Künstlergeschichte tritt dort vor der Kunstgeschichte zurück. Diese selbst aber wahrt viel eifriger als in Toscana die Ueberlieferung: in der Renaissance diejenige des Mittelalters, der Gothik und selbst noch leise die der romanischen Epoche.

In diese nach ihrer landschaftlichen Stellung, im Grad ihr geschichtlichen Selbstständigkeit, und doch wieder auch in ihrem nationalen Geschmack, in ihrem Betrieb und in ihrem Verhältniß zur eigenen Vergangenheit so anders geartete Kunst entsendet nun im 15. Jahrhundert die Florentiner Frührenaissance einzelne Vorkämpfer und wirkt auf sie mehr noch durch die unpersönliche Allgewalt ihres Vorbildes und ihres jungen Ruhmes. Dabei wird die Anpassungsfähigkeit und die Begabung zu Compromissen auf die schwerste Probe gestellt. Allein sie bewährt sich glänzender als je, und aus allen diesen mannigfaltigen örtlichen und zeitlichen Entwicklungskeimen erwächst zuletzt doch eine in sich folgerichtig durchgebildete Blüthe von ganz eigenartigem Reiz.

Das ist das Stilbild, welches sich in der oberitalienischen Frührenaissance entrollt.

Einen Haupttheil desselben in seiner kunsthistorischen Eigenart zu erfassen und zu erläutern, ist die Aufgabe der folgenden Studien: nur einen Theil, denn aus äußeren und inneren Gründen müssen sie ihr Stoffgebiet enger abgrenzen.

Zunächst bleiben sie landschaftlich auf das Stammland beschränkt, ohne hinauszublicken auf die weitverzweigten Pfade, auf denen die lombardischen Meister die Kunstweise ihrer Heimath nicht nur durch Italien selbst, sondern durch fast ganz Europa, bis nach Spanien, ja bis nach Rußland trugen. Aber auch innerhalb Oberitaliens berücksichtigen die folgenden Studien nur die Lombardei. Für die zweite kunsthistorische Hauptprovinz, für Venetien, löst das im Erscheinen begriffene Werk Pietro Paolettis<sup>1)</sup> diese Aufgabe im größten Maßstab; andererseits aber gebührt der Lombardei vor Venedig zeitlich der Vorrang, und die venezianische Frührenaissance ist ohne Kenntniß der lombardi-

1) L'architettura e la scultura del rinascimento in Venezia. I. 1893. II. 1896/97.

schen nicht verständlich. Trotzdem ist ihr noch kein auch nur annähernd ähnliches Studium gewidmet worden wie der Frührenaissance Toscanas in jahrzehntelanger internationaler Arbeit, und jetzt derjenigen Venedigs in dem Lebenswerk eines Einzelnen.

Die Klage, daß die lombardische Renaissance von der Forschung ungebührlich vernachlässigt sei, ist heut allerdings nicht mehr so berechtigt, wie vor fünfzehn Jahren, als Rudolf Rahn<sup>1)</sup> sie an der Spitze seiner Studien über die Renaissance-Sculpturen von Como und Lugano aussprach.

Die vortrefflichen Wiederherstellungsarbeiten an einer ganzen Reihe lombardischer und speciell Mailänder Renaissancebauten unter der umsichtigen Leitung Luca Beltramis bedingten gleichzeitig die eingehendste Documentenforschung und Stilkritik, von welchen nun, neben den zu neuem Leben erstandenen Bauwerken selbst, eine Reihe von Abhandlungen, besonders von Beltrami,<sup>2)</sup> Zeugnis ablegt. Das den österreichischen und deutschen Instituten ähnlichen Zweckes verwandte Ufficio Regionale per la conservazione dei Monumenti, dem jetzt Gaetano Moretti vorsteht, vereinigte diese Arbeiten und bereitet eine Inventarisierung sämtlicher Kunstdenkmäler vor. In beschränkten Grenzen sind ältere Bauten Mailands und seiner näheren Umgebung nach photographischen Aufnahmen von Carlo Fumagalli in den „Reminiscenze di Storia e d'Arte“ mit Erläuterungen von Beltrami und Diego Santambrogio veröffentlicht worden.<sup>3)</sup> Wir besitzen seit 1889 eine geistvolle Monographie des Mailänder Domes von Camillo Boito<sup>4)</sup> und die Centenarfeier zweier Hauptwerke lombardischer Kunst, der Certosa bei Pavia und des Domes von Como, hat die jüngste kunsthistorische Forschung zu regster Arbeit veranlaßt. Gleichzeitig mit der Ankündigung des nachgelassenen Lebenswerkes C. Magentas<sup>5)</sup> über die Certosa hat 1896 die Publication einer „Storia documentata“ derselben durch Beltrami<sup>6)</sup> begonnen, und in kleinerem Mafsstab bietet eine solche Dr. Santo Monti<sup>7)</sup> für die Kathedrale von Como. Diesen Monographien gesellen sich ferner die feinsinnigen Erörterungen Giulio Carottis<sup>8)</sup> über die Schätze des Mailänder Museo Archeologico, und die zahlreichen, von rührigem Localpatriotismus und eifrigem Spürsinn geleiteten Arbeiten Diego Santambrogios über eine ganze Reihe einzelner lombardischer Denkmäler. Zu den in italienischen Kunstzeitschriften veröffentlichten Studien lieferte der lombardische Boden in den letzten Jahren besonders stattlichen Stoff. Durch diese rüstige Arbeit der jüngsten Zeit haben die wohlbekannteren älteren Werke, vor allem die Künstlerbiographien Calvis,<sup>9)</sup> die Arbeiten Caffis, Casatis, Paravicinis<sup>10)</sup> und Mongeris<sup>11)</sup> „Cicerone“ durch Mailand, sowie die in jeder Weise so gediegene Veröffentlichung Heinrich Stracks<sup>12)</sup> über die Central- und Kuppelkirchen, und die Studien Rudolf Rahns<sup>13)</sup> reiche Ergänzung gefun-

1) Beiträge zur Geschichte der oberitalienischen Plastik. Rep. f. Kw. III. 1880, S. 387.

2) Erwähnt seien nur: Il Castello di Milano sotto il dominio dei Visconti e degli Sforza. 1368—1535. Mailand 1894; La Certosa di Pavia. Storia e descrizione. 1396—1895. Mailand 1895.

3) Reminiscenze di storia e d'arte nel suburbio e nella città di Milano. Milano I—III. 1891/92.

4) Il Duomo di Milano e i disegni per la sua facciata. Milano 1889.

5) La Certosa di Pavia, opera postuma. 1897. Vergl. desselben Autors Werk: I Visconti e gli Sforza nel Castello di Pavia. Milano 1883.

6) Storia documentata della Certosa di Pavia. Parte I. La fondazione della Certosa, e la costruzione del monastero durante il dominio di Gian Galeazzo Visconti. Milano 1896.

7) La cattedrale di Como. Periodico della società storica Comense. Vol. XI. Como 1897.

8) Besonders im Bollettino della Consulta del Museo Archeologico in Milano veröffentlicht im Archivio Storico Lombardo.

9) Notizie sulla vita e sulle opere dei principali architetti, scultori e pittori che fiorirono in Milano durante il governo dei Visconti e degli Sforza. Milano 1859.

10) Deutsche Ausgabe von Koppel: Die Renaissance-Architektur der Lombardei. Dresden. Vergl. ferner Paravicini, Le arti del disegno in Italia. Storia e critica. Parte terza. L'evo moderno. Milano. Vallardi (s. a.) in dem Sammelwerk „l'Italia“.

11) L'arte in Milano. Milano 1872.

12) Central- und Kuppelkirchen der Renaissance in Italien. Berlin 1882; vergl. auch desselben Autors „Ziegelbauwerke des Mittelalters und der Renaissance in Italien“. Berlin 1889.

13) Vergl. neuerdings besonders: I monumenti artistici del Medio Evo nel Cantone Ticino. Traduzione con aggiunte da E. Pometta. Bellinzona 1894.

den. Endlich hat Merzario<sup>1)</sup> mit fleißiger, freilich durchaus nicht mit schöpferischer Hand das ganze bisher bekannte ältere Material der großen Künstlergeschichte der Comasken gesammelt.

Nicht mehr ein vernachlässigtes, sondern ein rege angebautes Feld zeigt füglich heute die lombardische Kunstgeschichte. Allein noch immer liegen große Gebiete in ihr völlig brach, und darunter solche von hoher Ertragsfähigkeit. Denkmäler von ganz hervorragender Bedeutung, die selbst der flüchtige Kunstfreund aufzusuchen pflegt, haben ihren Historiker im Sinne der heutigen Kunstwissenschaft noch nicht erhalten, so die Colleoni-Capelle in Bergamo, die Miracoli-Kirche und die Loggia zu Brescia, S. Lorenzo in Lugano, und zahlreiche Renaissance-Monumente Mailands, Pavias, Cremonas. Die decorative Plastik des Mailänder Domes ist noch niemals nach Gebühr gewürdigt worden. Vor allem aber entbehren die bisherigen sehr zerstreuten und zum Theil auch schwer zugänglichen Arbeiten auf diesem Stoffgebiete eines einheitlichen Charakters. Sie sind meist selbständige Monographien und Gelegenheitschriften, welche über ihr eigenes Thema nur ausnahmsweise hinausblicken.

Und doch wäre dies gerade bei Untersuchungen über die Renaissance-Denkmäler der Lombardei sehr erwünscht, denn sie alle müssen zur Beantwortung einer Frage beitragen, deren Tragweite den Kreis örtlicher Specialforschung erheblich überschreitet und für den welthistorischen Zusammenhang der Kunstentwicklung bedeutsam wird: welche Elemente den specifisch oberitalienischen Renaissance-Stil gebildet haben?

Dafs dieses Problem in der Kunstgeschichte noch besteht und des Lösungsversuches werth ist, läßt sich kaum besser bezeugen, als durch das Geständniß des Altmeisters aller auf die italienische Renaissance bezüglichen Forschung, Jacob Burckhardts, in seinem „Cicerone“<sup>2)</sup>: „Eine Ableitung der oberitalienischen Renaissance aus ihren wahren Quellen ist der Verfasser nicht imstande zu geben.“

Der Lösung dieses Problems wollen die folgenden Studien vorarbeiten, und zwar vor allem mit den Mitteln der Stilkritik. Sie erheben keineswegs den Anspruch, etwa in gleich umfassender Weise, wie das Werk Paolettis für Venedig, eine vollständige, zum Theil auf Grund neuer Documente aufgebaute Geschichte der lombardischen Renaissance zu bieten. Eine solche wäre vorerst wohl überhaupt noch nicht möglich, am wenigsten einem Ausländer.

Allein wenn sich auch diese Studien innerhalb weit engerer Schranken nur auf bereits veröffentlichtes Urkundenmaterial stützen, und sich meist nur auf die ihrer allgemeinen Bedeutung nach schon wohlbekannten Denkmäler erstrecken, dürften sie, dem oben erörterten Stand der heutigen Forschung gemäß, jetzt nicht unwillkommen sein.

Ihr Ziel ist, zunächst eine ähnliche kritische Kunstgeschichte der lombardischen Denkmäler anzubahnen, wie sie heute für diejenigen Toscanas besteht. Es wird daher nöthig, alte Ergebnisse der bisherigen Forschung und neue der eigenen Studien in ein einheitliches Gesamtbild zusammenzufassen. Das schon Bekannte wird dabei vielfach nur bestätigt werden, aber auch dabei gilt es, dasselbe durch bisher Unbeachtetes zu ergänzen, zurecht zu rücken, zu berichtigen, und den kunstwissenschaftlichen Stoff neu zu formen, um für die spätere Forschung eine sichere Grundlage zu schaffen.

Ist eine solche denn aber auf dem Wege der Stilkritik überhaupt erreichbar, und besonders in der Kunst der Lombardei, wo die Schwierigkeit eines stilkritischen Urtheils durch die verwickelten Grundbedingungen des Kunstbetriebes so gefährlich vermehrt wird?

Die Antwort darauf muß das Buch selbst geben, es dürfte jedoch angezeigt sein, die bei demselben befolgten Grundsätze hier kurz zu erörtern.

1) I maestri Comacini. Storia artistica di mille ducento anni 600—1800. Milano 1893.

2) VI. Auflage. Leipzig 1893. S. 114. In die in Vorbereitung befindliche neue Auflage des „Cicerone“ durfte der Verfasser des vorliegenden Buches einzelne seiner Hauptergebnisse selbst einfügen.

Wenn irgendwo, so ist die Gewisheit einer stilkritischen Entscheidung bei dem hier vorliegenden Stoff nur eine relative. Es handelt sich hier meist um Bauten und um Schöpfungen einer rein decorativen Kunst, bei denen der persönliche Stempel des leitenden Meisters unter zahlreichen Handwerkerhänden verallgemeinert und verlöscht wird. Die kunstkritische Arbeit nähert sich hier der des Philologen, der in einem verderbten und überarbeiteten Text der Urschrift nachspürt, und sogar diese selbst ist schon vielfach nicht die einheitliche Schöpfung eines einzelnen Autors. In vielen Fällen ist ein im Sinne der Künstler-Geschichte gesichertes Ergebnis von vornherein ausgeschlossen. Aber ein solches wäre kunstgeschichtlich meist nicht einmal wichtig. Es ist letzthin zwecklos, den Persönlichkeiten aller der hier thätigen Bauleute und Bildhauer nachzuforschen. Namen und Herkunft sind hier oft gleichgültig: kunsthistorisch wichtig ist allein der Schulzusammenhang.

Der Stil, die stilistische Eigenart der Werke, in ihrer Verwandtschaft und in ihren Gegensätzen, ist das Wesentliche. Der Künstlernamen hat hier meist nur eine ähnliche Bedeutung, wie im Kunstgewerbe die Fabrikmarke. Wenn sich die Stilkritik in diesem Sinne bescheidet, wird sie ein gesundes Gegengewicht gegen die gerade auch in der jungen oberitalienischen Localforschung heute unverkennbare Gefahr bieten, die Documente über die Monumente zu stellen, und irgend einen zufällig entdeckten Meisternamen — oft ist es auch wohl nur der eines Handwerkers, Gesellen oder Zwischenhändlers — zum Schöpfer zahlreicher hervorragender Werke zu erheben. Allerdings muß sich die Stilkritik dann auch selbst vor der schlimmsten Falle zu hüten wissen, die ihr aller Orten gestellt ist: bedeutende Künstlerpersönlichkeiten künstlich zu construiren. Der aus der stilkritischen Retorte destillierte Homunculus ist ein schlimmer Gesell, denn er hat leider die Fähigkeit, sich fortzupflanzen! —

Die beste Wehr gegen diese Fährnisse ist, sich ihrer dauernd bewußt zu bleiben. Das ist hier nach Kräften geschehen, und kein Urtheil ist im Folgenden enthalten, welches sich dem Verfasser nicht bei mehrfacher, in größeren Zwischenräumen erfolgter Nachprüfung bestätigt hat. Dafs dennoch manches von ihnen zweifelhaft bleibt, braucht kaum erst eingestanden zu werden. Trotz der völlig ungleichen Vorarbeit, die viele wichtige Probleme noch garnicht berührte, andere mehrfach von ganz verschiedenen Seiten aus erörterte, und dann meist zu widersprechenden Ergebnissen gelangte, wird es leider nothwendig, zu einzelnen Streitfragen der speciellen Künstlergeschichte auch hier bereits jetzt Stellung zu nehmen: sicherlich verfrüht, schon deshalb, weil die hierbei nothwendige feinere stilkritische Schulung des Auges auch für die lombardische Kunst mindestens eine gleich lange Ausbildung erheischt, wie für die toscanische, für welche die heutige Reife ja auch erst nach zwanzigjähriger Arbeit der Fachgenossen erlangt wurde.

Unter allen im Obigen erörterten methodologischen Gesichtspunkten erschien es angezeigt, den Stoff nicht nach Künstlernamen, sondern nach den Denkmälern selbst zu gruppiren, und sowohl die Künstler- wie auch die Stil-Geschichte in die der Monumente selbst hineinzuarbeiten. Dafs es dabei unvermeidlich ist, einzelne Fäden gelegentlich fallen zu lassen, um sie erst an späterer Stelle fortzuspinnen, wird nicht allzu störend empfunden werden. Durch das Ziel dieser Arbeit möge ferner auch entschuldigt werden, dafs dieselbe als Grundlage für ihren stilkritischen Theil oft nur das an Ort und Stelle mit einem Blick zu Ueberschauende kunsthistorisch inventarisirend in Worte überträgt. —

Der Form nach bietet diese Arbeit also nur Monographien der hervorragendsten Denkmäler der lombardischen Frührenaissance mit besonderer Berücksichtigung ihrer plastischen Decoration. In derselben aber will sie im Sinne der allgemeinen Stilgeschichte das Gesamtbild der hier thätigen Kunst in ihrer Entwicklung und in ihrer bleibenden Bedeutung zeichnen. Denn neben dem geschichtlichen Zusammenhang steht für sie der pragmatische der Formen selbst im Vordergrund, deren Werdeproceß, deren Entwicklung. Darauf möge auch die Gliederung des ganzen Stoffes in die drei Hauptabschnitte: „Spätgothik“, „Uebergang“ und „Blüthe“ hinweisen. Als zeitliche Grenze ist etwa das Jahr 1520 angenommen, jenseits dessen die vom Frost der classicistischen

Hochrenaissance stärker berührten Werke beginnen. Den Abschluss bildet eine Rückschau über die Hauptmotive der specifisch lombardischen Frührenaissance im Sinne einer knappen Stillehre.

Hat doch eine solche gerade für die deutsche Kunstgeschichte einen besonderen Werth!

Ein Theil ihres eigenen Gebietes berührt sich mit ihr: die Stilweise der sogenannten „deutschen Renaissance“ in ihrer schaffensfrohen Epoche während der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts, als sie durch Dürer, Holbein und die Vischer ihre reizvollsten Blüten erhielt. Nicht aus dem reinsten Urquell der italienischen Renaissance, aus der Florentiner Kunst, hat diese Epoche meist geschöpft; die „wälsche“, die „antikische“ Art, welche die deutschen Meister persönlich kennen lernten, war vielmehr fast ausschließlich die oberitalienische. Denn die deutschen „Malerknaben“, Steinmetzen, Bauleute und Kunsthandwerker, die damals über die Alpen zogen, kamen aus dem prosaischen Grunde des Geldmangels meist kaum weiter gen Süden, als zur lombardischen Ebene und nach Venedig. — Doch auch ein innerer Grund rechtfertigt dieses Verhältnis der deutschen Renaissance zu Oberitalien. Dasselbe wurzelte in der Verwandtschaft der nationalen Phantasie. Die male- rische Neigung der oberitalienischen Kunst fand in dem nordisch germanischen Kunstgeist freudigsten Widerhall.

Und ein Nachklang hiervon lebt auch noch in unseren Tagen.

Noch immer öffnet sich dieses Grenzland, die Lombardei, leichter als das „eigentliche“ Italien auch dem in Zeit und Mitteln beschränkten deutschen Wanderer. Auch im bildlichen Sinn! Das Wesen der lombardischen Kunst darf bei dem deutschen Künstler und Kunstfreund am ehesten auf Verständniß rechnen. Das bekundet auch die Art, in welcher die Meister der deutschen Renaissance die Anregungen Oberitaliens auf sich wirken ließen, die Frische, mit der sie die dortigen Decorationsmotive erfassten und für die eigenen Zwecke umformten.

Damals vollzog sich dies gleichsam unwillkürlich und principlos. Die Renaissance- meister copirten, was ihnen gerade gefiel, was sie gebrauchen zu können hofften, und sie nahmen es auf, ohne nach den geschichtlichen Bedingungen, unter denen die Originale entstanden waren, viel zu fragen. Nicht wesentlich anders verfahren die heutigen Künstler, wenn sie ihre Skizzenbücher mit Motiven älterer, fremder Stilweisen füllen; kaum anders wird es in Zukunft sein. Die Kunstwissenschaft aber verfolgt den gleichen Pfad an der Hand der Geschichte. In mühsam sichtender, historischer und stilkritischer Arbeit spürt sie den einzelnen Epochen, den Schulen und Meistern nach, die das heute äußerlich als ein Ganzes vor Augen stehende Denkmal geschaffen haben. Sie darf dabei nicht nur die an leicht sichtbarer Stelle lockenden Früchte pflücken, sondern sie prüft den ganzen Stamm, und schließt von seiner dichtverzweigten Krone auf die Natur seiner Wurzel und seines Nährbodens. Und dabei entdeckt sie wohl auch oft an verborgener Stelle eine köstliche, keimkräftige Frucht, die den Augen der Künstler und Kunstfreunde zu entgehen pflegt. —

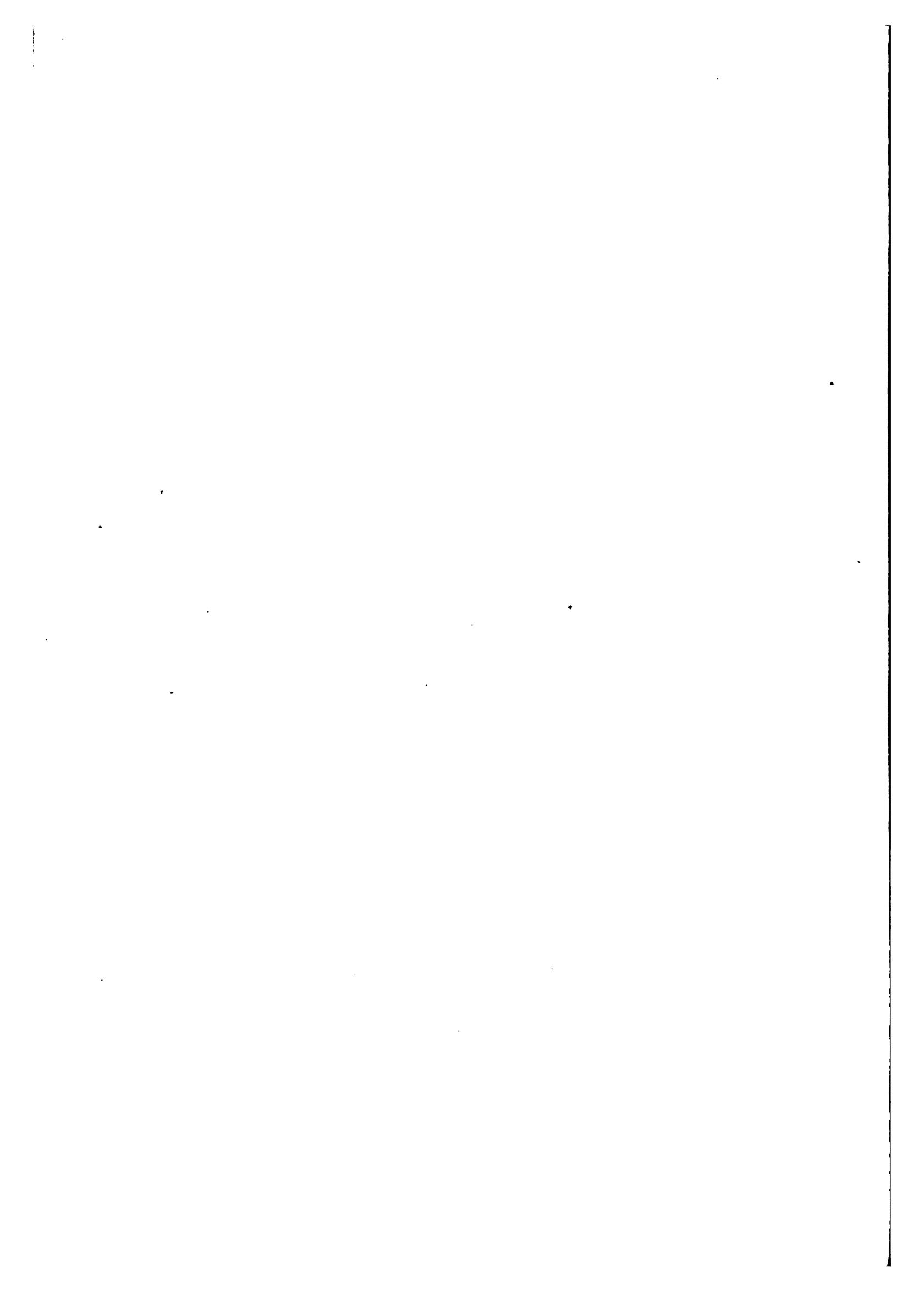
Ihr Hauptziel aber ist das Verständniß für die zeitlich und örtlich bedingte Eigenart des ganzen Organismus selbst. Die Denkmäler der lombardischen Frührenaissance sind mit ihrer Stätte und ihrer Zeit untrennbar verbunden. Sie bilden ferner ein in sich abgeschlossenes Ganze, dessen Theile kaum jemals ebenso, wie die der florentiner, Museums- objecte werden können, weil die Einzelarbeit an ihnen minder persönlich ist, und der Werth ihrer Leistung meist nur innerhalb der örtlichen Grenzen zur richtigen Geltung gelangt: weil sie im günstigen und im einschränkenden Sinne des Wortes einen schärfer ausgesprochenen decorativen Charakter trägt. So ist sie auch in den folgenden Studien stets in den Monographien des Baues erörtert, welchen sie schmückt; und diese Bauten selbst sind möglichst innerhalb ihrer geschichtlichen und örtlichen Atmosphäre geschildert, dem Eingangs als Motto gewählten Worten von Gregorovius soweit entsprechend, wie dies im Rahmen dieser Arbeit irgend angängig schien. Damit möge es auch gerechtfertigt werden, dass die für diese Studien gewählte Darstellungsform von dem bei stilkritischen Untersuchungen heute meist üblichen, rein sachlichen Ton zuweilen abzuweichen scheint.

Sie wenden sich nicht nur an den engen Kreis der Fachgenossen, sondern an alle Kunstfreunde, die den Denkmälern Italiens mehr als ein flüchtiges Touristeninteresse entgegenbringen; sie wenden sich an die Künstler, die in den Werken der Vergangenheit nicht nur das heutige „Sein“, sondern auch das „Werden“ prüfen, die das eigene Schaffen auf ein geschichtliches Verständniß des Geschaffenen stützen wollen — doch wohl der richtigste Weg, um die Schöpfungen der Vorzeit für die Gegenwart zu nutzen!

„Nova, non noviter“ — so lautet eine Inschrift auf einem vor kurzen vollendeten Mailänder Privathaus, das sich die Bauherren, die Nobili Bagatti-Valsecchi, Mäcene und Künstler zugleich, im Stil des Quattrocento selbst errichtet haben, in treuestem Anschluß an die specifisch lombardische Frührenaissance, deren Formenschatz sie theils in Originalen, vorwiegend aber in mustergültiger Abwandlung, hier einem neuen, modernen Ganzen dienstbar machten: ein köstliches Denkmal alter Kunst und neuen Kunstsinnes. „Nova, non noviter“ — unter diesem Motto mögen die Künstler den im Anschluß an diese Studien vereinten Motivenschatz der lombardischen Frührenaissance aufnehmen! Die Kunstfreunde aber, und vor allem die Fachgenossen in der Kunstwissenschaft, denen hier vieles längst Bekannte in einem neuen Zusammenhang gegenübertritt, mögen dieser Arbeit den bescheidenen Ruhm zugestehen:

„Noviter, non nova!“

---



ERSTER THEIL

DIE GOTHIK DES MAILÄNDER DOMES  
UND DER UEBERGANGSSTIL

---



## Vorstufen.

„Et come de' grandi signori è fama, così a quasi uno heffetto lo hedificio; in suo grado l'uno pell'altro rende lunga fama a noi di loro.“

Antonio Averlino Filarete.



Die Visconti zählen zu den Hauptvertretern der rechtmäßig gewordenen Tyrannis, zugleich aber auch zu den ersten fürstlichen Schirmherren und Förderern der Renaissancekultur. Schon im Beginn des 14. Jahrhunderts hatte Azzo seinem Geschlecht diese stolze Bahn gewiesen, am glänzendsten aber stand deren Ziel am Ende des Trecento von Giangaleazzo. Seine politischen, durch frühen Tod vereitelten Pläne schweifen bis zur Königskrone, seine künstlerischen, nicht minder hoch und eines großen Herrschers würdig, freilich wohl oft auch von politischer Berechnung geleitet, spiegeln sich in drei der gewaltigsten Schöpfungen des Trecento. Eine Kathedrale, deren leuchtender Marmorwald an das fromme Märchenbild des Graltempels gemahnt, ein Kloster, über dessen Kirche und Hallen die Kunst das reichste Füllhorn ihrer Gaben verschwenderisch geleert hat, ein Fürstensitz, halb Festung, halb Palast — das sind die drei Werke in der Lombardei, welche, allerdings mit ungleichem Recht, mit seinem Namen verbunden werden, zugleich drei bleibende Centralstätten der lombardischen Kunst unter allen seinen Nachfolgern: der Mailänder Dom, die Certosa und das Castell zu Pavia.

Als Wunder preisen sie die Zeitgenossen: der Dom „an Größe und Pracht allen Kirchen der Christenheit überlegen“, die Certosa „das herrlichste aller Klöster“, das Castell „in Italien unübertroffen“! — Die Nachwelt steht diesen Schöpfungen anders gegenüber. Ihr Urtheil erfolgt schon äußerlich unter gänzlich veränderten Bedingungen. Von dem stolzen Schloß der Visconti in Pavia giebt der heutige Bau nur völlig entstellte Kunde; die Certosa ist in ein Museum verwandelt: in einsamer Flachlandschaft ruht sie wie im Zauberschlaf, ohne jeden Zusammenhang mit der Gegenwart; der Mailänder Dom endlich ist zwar noch heute das Wahrzeichen der Lombardei, aber nicht mehr als das einheitliche Werk, welches seine Schöpfer erträumten, sondern gleichsam als ein versteinertes Rechenexempel, dem trotz mannigfacher Versuche die vollständige Lösung fehlt.

Auch über den persönlichen Antheil des Mailänder Fürstengeschlechts, besonders des Giangaleazzo, an diesen Werken muß das Urtheil heute etwas anders lauten als bei den höfischen Chronisten, wenigstens für den Dom. Kein Document bestätigt, daß Giangaleazzo an seinem Erstehen unmittelbar initiativ betheilig ist. Der Conte di Virtù hat auch hier die Frucht jenes klugen Gebahrens geerntet, dem er seine politischen Erfolge dankt: er hat sich zum Herrn der gegebenen Verhältnisse gemacht, die ihm ein erwünschtes Mittel boten, seine Beliebtheit bei Geistlichkeit und Volk zu steigern und das letztere von den politischen Dingen zwanglos abzulenken. Mailand bedurfte eines neuen Domes. Die alte, wiederholt umgebaute Basilica Sa. Maria Maggiore, welche 1353 durch den Einsturz ihres hohen Campaniles halb zerstört worden war, genügte weder den äußeren kirchlichen Anforderungen, noch der communalen Bedeutung der lombardischen Hauptstadt im Vergleich mit ihren Nebenbuhlerinnen in Italien, ja auch nur mit den kleineren Städten in der Lombardei selbst. Clerus und Volk begrüßten den Plan, eine neue Kathedrale zu erbauen, mit Begeisterung, gleichviel, wer demselben zuerst Worte geliehen haben mag.

Wie fast alle bedeutenden Dome Italiens, muß auch der Mailänder als eine Schöpfung der Stadtgemeinde gelten. Allein es war selbstverständlich, daß der Fürst sich an die Spitze dieses Unternehmens stellte, welches seinem Lande das architektonische Wahrzeichen schaffen sollte. Giangaleazzo hat den Dom nicht gestiftet, aber ohne seine glänzende Freigebigkeit und sein entscheidendes Eingreifen wäre die schnelle Förderung des Planes in den ersten Jahrzehnten unmöglich gewesen. Sein Verhältniß zum Dombau wird am richtigsten durch die Worte des Erzbischoflichen Erlasses vom September 1387 bezeichnet: „qui etiam ad huiusmodi fabricam gratanter suas manus porrexit adjunctrices.“<sup>1)</sup>

Anders freilich ist sein Antheil an der Certosa von Pavia. In der Geschichte des Domes geht der Aufruf des Erzbischofs Antonio da Saluzzo (12. Mai 1386)<sup>2)</sup> zu Spenden für den Bau dem ersten von Giangaleazzo selbst unterzeichneten Schriftstück (12. October) um fünf Monate voraus; von der Certosa dagegen sprach und schrieb Giangaleazzo schon lange, bevor der Grundstein gelegt wurde.<sup>3)</sup> Der bescheidene, in ihrem Testament vom 9. Januar 1390 ausgesprochene Wunsch seiner Gemahlin Caterina, an einem ihrer Lieblingsplätze im Pavesischen Gebiet ein Kloster für zwölf Karthäusermönche zu errichten, wuchs unter der Initiative ihres Gatten zu einem Unternehmen von weittragender Bedeutung an. Schon 1392 beginnen Giangaleazzos reiche Schenkungen an Land und Einkünften. Es sind rein persönliche Gaben. Der Stammsitz seines Geschlechts, sein Jagdgelände, der „Barco di Pavia“, bietet den Baugrund. Für sich selbst wollte er in seiner Residenz „einen Palast zur Wohnung, einen Garten zur Erholung“, aber auch „eine Capelle zur Andacht“. Zur Grabkirche seiner Familie war diese ausersehen. Und nicht nur dem Ruhme seines Hauses sollte das Werk dienen, sondern mittelbar auch dessen Sicherheit. Auch hier spielt seine politische Klugheit mit hinein, welche die Gefahr eines Wettstreites zwischen den beiden Hauptstützen seiner Dynastie, Mailand und Pavia, sehr wohl erkannte, und sich das erst seit kurzem nicht ohne energischen Widerstand von seinem Vater Galeazzo II. für die Visconti gewonnene und zur Residenz erhobene Pavia durch einen prächtigen Kirchenbau in seiner Nähe nicht minder verpflichten mußte, wie Mailand selbst durch die Förderung des Domes. Jedenfalls vollzog er bei der feierlichen Grundsteinlegung der Certosa am 27. August 1396 weit unbedingter eine persönliche That, als mit dem zehn Jahre zuvor unterzeichneten Erlaß für den Mailänder Dom, und in diesem Sinne gewinnt es auch für die individuelle Charakteristik Giangaleazzos Bedeutung, daß sich auch bei der Certosa das künstlerische Ideal, freilich erst lange nach ihm verwirklicht, von Anbeginn über alles bisher Dagewesene erhob. „So hehr und gewaltig, wie nur immer möglich“, — „quam magis notabile poterimus“ — soll das neue Kloster werden,<sup>4)</sup> ein Werk, dem auf Erden nichts gleichkommt: „non erit in Orbe simile!“

Das Castell von Pavia endlich empfing von Giangaleazzo neben dem Ruhm seines Namens und dem Glanz, welchen er seiner Hofhaltung verlieh, reichen künstlerischen Schmuck an Malereien, an kostbaren Stoffen, an Gold und Silberwerk, geschaffen aber wurde es nicht durch ihn, sondern durch seinen Vater Galeazzo II., und keineswegs als Stätte strahlender Feste und aller Bedürfnisse eines verfeinerten Culturlebens, sondern zunächst als Festung, als Waffenkammer, als Gefängniß! Mit der Erbauung des Castells 1360—65 wurde der Untergang der Freiheit Parias (1359) besiegelt. — Daß aus der Zwingburg jedoch sogleich ein Fürstenschloß, und aus der unterworfenen Commune so bald eine zufriedene Residenzstadt wurde, ist ebenfalls höchst bezeichnend für die Stellung der Visconti und hierbei freilich vor allem wiederum für die Persönlichkeit Giangaleazzos. — Königliche Größe spricht, wie aus seinen politischen, so auch aus seinen baulichen Unternehmungen, und nicht nur, wo dieselben für seine eigenen Bedürfnisse

1) Vergl. Annali della Fabbrica del Duomo di Milano dall' origine fino al presente. Veröffentlicht von der Bauverwaltung 1877—1885 in sechs Büchern nebst zwei Bänden: „Appendici“ und einem Generalregister. Vorrede und Erläuterungen von Cesare Cantù. App. I. S. 214.

2) Annali, Appendici. I. Documenti S. 211 f.

3) Vergl. zum Folgenden die geistvollen Ausführungen von Beltrami, Storia documentata della Certosa di Pavia. I. La Fondazione. Milano 1896. Besonders Cap. III S. 34 ff.

4) So schreibt er am 20. November 1394 an die Commune von Siena.

bestimmt waren, sondern auch da, wo sie der Sicherung und dem wahren Nutzen seines Landes dienten. Seine Damm- und Canalbauten bieten an Umfang und Aufwand ein Gegenstück zu der Certosa. Von seiner vielfach gerühmten kirchlichen Gesinnung besitzt auch Pavia selbst noch monumentale Zeugen, deren Schönheit und kunstgeschichtliche Bedeutung im Widerschein der Certosa meist zu wenig beachtet werden: die zwischen 1384 und 1395 von ihm begonnene Kirche S. Spirito ist freilich gleich dem zugehörigen Kloster zerstört, noch aber besitzt Pavia in Sa. Maria del Carmine, deren unter Galeazzo II. begonnener Bau von Giangaleazzo thatkräftig unterstützt wurde, ein Kleinod lombardischer Gothik.

Giangaleazzo starb gänzlich unerwartet 1402. Seine politische Macht, im Hinblick auf welche Magenta von ihm sagt: „seit Karl dem Großen bis zu Napoleon I. sei kein Fürst in Italien größer gewesen“, zerfiel in kaum zwei Jahren, seine politischen Pläne zerflatterten als Traumgebilde einer glänzenden Vergangenheit: jedoch was er auf künstlerischem Gebiet geschaffen und gefördert, blieb zumeist bestehen und begann unter den neuen Verhältnissen ein selbständiges Leben. Fürstennamen hatten an demselben fortan zunächst aber nur äußerlichen, mittelbaren Antheil. Giangaleazzos ältestem Sohn Gianmaria, dem Nachfolger in der Herzogswürde, gebührt dieser Name nur im Sinne Neronischer Grausamkeit; er betrat die zum Cäsarenwahnsinn führende Bahn Bernabòs, auf welcher ihn 1412 verdienftermaßen die Dolche der Verschworenen trafen. Mit seinem jüngeren Bruder und Erben Filippo Maria endet das Dynastengeschlecht der Visconti in politischer Ohnmacht, in rückhaltloser und dennoch kleinlicher Selbstsucht, in lähmendem Argwohn, in „wollüstiger Behaglichkeit“, die launenhaft bisweilen wohl auch zu geistigen Genüssen greift. Aber während seiner langen, politisch so wechsel- und unglücksreichen Regierungszeit (1412—47) gingen viele der unter seinem großen Vater begonnenen Bauten — vor allem der Mailänder Dom — trotz aller äußerer Mißstände langsam ihrer Vollendung entgegen, und andere wahren trotz der politischen Stürme dem Namen der Visconti wenigstens noch äußerlich fürstlichen Glanz. Das gilt besonders von dem Castell zu Pavia, welches, obschon nicht mehr Hoflager, zu Repräsentationszwecken, vor allem als Absteigequartier hoher Gäste dienend, einen Weltruf erlangt; das gilt auch von dem Castell an der Porta Giovia zu Mailand, welches, um 1368 von Galeazzo II. mehr als Zwingburg denn als Schloß errichtet, nunmehr das Treiben des letzten der Visconti jedem unwillkommenen Auge entzog: ein Sinnbild für die selbstsüchtige Geschäftigkeit auf politischem Gebiet, in welchem die Dynastie der Visconti unterging. Bezeichnend, daß nach dem Tode Filippo Marias (1447) die neue Ambrosianische Republik, alle anderen Schöpfungen der Visconti schonend, nur dieses Castell bei Porta Giovia von Grund aus zerstörte — bezeichnend freilich auch, daß der kraftvollere Erbe der Visconti, Francesco Sforza, sofort an seinen Wiederaufbau ging.

Genau um die Mitte des Jahrhunderts, 1450, beginnt die Herrschaft der Sforza. Francesco, durch Verdienst der nächste Verwandte, durch Verdienst und Glück der Erbe Filippo Marias, war als Krieger und Condottiere groß geworden, „der feineren Bildung aber und der Musen“ — wie selbst seine Lobredner zugestehen — „völlig unkundig“. Auch zur bildenden Kunst hatte er kein persönliches Verhältniß, wie etwa Giangaleazzo Visconti. Will man dem letzteren in der Reihe der Sforza denjenigen Fürstennamen entgegenstellen, welcher eine große Epoche der lombardischen Kunstgeschichte deckt, so überstrahlt Ludovico Moro weitaus alle übrigen und weitaus auch Giangaleazzo selbst. Aber die lombardische Renaissance unter Ludovico Moro ist nur der leuchtende Gipfel eines stetig aufsteigenden Pfades, welchen die künstlerische Entwicklung selbst, unabhängig von den politischen Verhältnissen und zum Theil auch von den dieselben leitenden Persönlichkeiten, verfolgte, und für die Zeit, in welcher dieser Pfad für die kunsthistorische Betrachtung in helles Licht tritt, darf das Jahr 1450, vermöge seiner Bedeutung in der politischen Geschichte der Lombardei, wenigstens als äußerer Anhalt gelten.

Welches Gesamtbild bot damals die Kunst der Lombardei? Welcher Art war der in ihren Bauten und Denkmälern herrschende Stil? Welche Stellung nimmt derselbe innerhalb der gleichzeitigen Stilgeschichte ganz Italiens ein, und welche Grundlage gewährte er einer zukünftigen national-lombardischen Stilweise? —

In der Kunstgeschichte Oberitaliens bezeichnet das Quattrocento bekanntlich zunächst nur ein Fortleben, ein letztes Entwicklungsstadium der trecentistischen Gothik, jener „italienischen Gothik“ des 14. Jahrhunderts, welche ihren Namen eben nur als ein kunsthistorisches Schlagwort trägt, welche mit dem kunstgeschichtlich maßgebenden Gesamtbegriff der „Gothik“ nur äußerlich verbunden ist.<sup>1)</sup>

Als Raumstil, nicht als Decorationsstil, hatte die Gothik bei ihrer durch die Cisterzienser vermittelten Uebertragung aus Frankreich die italienische Bauweise zuerst beeinflusst.

Ihre gewölbten Binnenräume entsprachen einem Ideal des italienischen Kirchenbaues, wie es mit ihren neuen constructiven Mitteln dann gerade in Oberitalien, in den gewölbten Bettelmönchkirchen seiner reichen Handelsstädte, glänzend verkörpert wurde; die Raumgestaltung ist es auch, welche diese großen oberitalienischen Franciscaner- und Dominicaner-Kirchen baugeschichtlich besonders mit der französischen „Cisterzienser Gothik“ — mit deren Grundriffsdispositionen, dem stattlichen „Kathedralentypus“ oder der einfacheren Anlage geradlinig geschlossener Chorcapellen — verbindet. Aber dieser unleugbare Zusammenhang führte hier keineswegs zu einer slavischen Abhängigkeit von den fremden Mustern. Ueber deren Einwirkung steht vielmehr jeweilig die unmittelbar gegebene Eigenart der baulichen Aufgabe, wie sie in diesen oberitalienischen Handelscentren besonders durch die culturelle Stellung der Mönchsorden und durch die dort bereits aus der romanischen Periode vorhandenen Kirchenbauten bestimmt wurde, über ihr steht all-gemeingültig der national-italienische Geschmack mit seiner Freude an der Weiträumigkeit. In der Geschichte der gothischen Baugedanken wahren diese italienischen Kirchen, wenn anders sie ihr überhaupt zugezählt werden dürfen, im ganzen einen selbständigen, nationalen Charakter.

Gilt dies auch für die italienische „Gothik“ als Decorationsstil?

Die große kunsthistorische Bedeutung dieser Frage unterliegt keinem Zweifel. Mag sich die frühere Annahme, im Grunde habe überhaupt nur die gothische Decoration die Italiener für die Gothik gewonnen, im Sinne der obigen Erörterung als irrthümlich erwiesen: Thatsache bleibt, daß gothische Motive die decorative Phantasie italienischer Bildhauer-Architekten vom 13. bis zum 15., diejenige italienischer Kunsthandwerker — die Goldschmiede an der Spitze — bis tief ins 16. Jahrhundert, sehr wesentlich beeinflusst haben. Und schon diese zeitliche Ausdehnung bezeugt an sich, daß auch hier nicht nur ein Abhängigkeitsverhältniß von fremden Vorbildern, sondern ein Annäherungsproceß und, in der Folge, eine selbständige Entwicklung vorliegt. Beide haben geschichtlich die Decoration der romanischen Epoche zu unmittelbarer Voraussetzung. Schon in ihr war der Boden bereitet worden, auf welchem die Formenwelt des Du- und Tre-Cento unter starker Befruchtung durch die nordisch-gothischen Motive, aber dennoch in organischem Wachsthum, erstand. Darauf weist ja auch die Selbständigkeit der italienischen Gothik als Baustil bereits an sich hin: die Schmuckformen, welche beim Siegeszug der gothischen Raumgestaltungen und Constructionen durch das mittelalterliche Europa nach Italien gelangten, konnten, losgelöst vom constructiven Kern, dem sie im Norden ihr Dasein dankten, zunächst nur geringe Lebenskraft besitzen. Als lose Blüten, die von den Alpen her herübergeweht waren, wären sie fruchtlos verwelkt, wenn ihre geschwächte Keimkraft nicht in Italien selbst neue Nahrung gefunden hätte.

Diese bot ihnen dort die bereits vorhandene malerische Neigung der italienischen Decoration. Malerische Belebung, malerische Auflösung der Massen, malerische Gegensätze durch das Betonen einzelner Bautheile — das war das Princip, welches in derselben

<sup>1)</sup> Vergl. hierzu neuerdings C. Enlart, *Origines françaises de l'architecture gothique en Italie*, Paris 1894, und G. Dehio's Anzeige dieser Schrift im Rep. f. Kw. XVII. 1894. S. 379 ff.

schon seit der ersten Hälfte des 12. Jahrhunderts Geltung erlangte, in der ganzen Halbinsel, besonders aber im Norden, sowohl im venezianischen Gebiet, wie vor allem in der Lombardei, schon in deren noch specifisch „romanischen“ Werken. Als selbständige Bildtafel steht dort die Frontwand vor dem Kirchengebäude; rein malerisch, oft unsymmetrisch, ist der Reliefschmuck an ihr vertheilt; zierliche Säulengalerien und reichgegliederte Radfenster durchbrechen, leichte Bogenfriese begleiten die Mauermaße, vor welcher in wirkungsvollem Contrast besonders die großen Portale als selbständig gegliederte Schmuckstücke ihren ornamentalen und figürlichen Reichthum entfalten. Zu dieser im ganzen mehr einer malerischen als einer specifisch architektonischen Phantasie entstammenden Decorationsweise gesellt sich auch unmittelbar die Vielfarbigkeit. Der coloristische Reiz wechselnder weißer, schwarzer und roter Marmorplatten, wie sie der Incrustationsstil Toscanas verwendete, konnte in der Lombardei freilich nur in sehr beschränktem Maße zur Geltung kommen — so beispielsweise im Innern von S. Eustorgio zu Mailand —, aber das vorzügliche heimische Baumaterial, der Backstein, hat dort, wie überall, sofort zur Polychromie geführt. Schon an den romanischen Bauten, besonders an den Thürmen, wird das warme Roth der Ziegel durch kräftigen Licht- und Schattenwechsel malerisch ausgenutzt und tritt in reizvollen Gegensatz zu hellen Hausteinteilen, schon dort findet sich gelegentlich eine mosaikartige Zusammenstellung bunt glasierter Ziegel.

Dieser malerischen Richtung der oberitalienischen Decorationsweise selbst kam diejenige der nordischen Gothik entgegen. Die gebrochene Linie des Spitzbogens mit seinen Nasenansätzen und Auszackungen, die Drei- und Vierpässe, die schlanken „freien Endigungen“ durch die Fialenthürmchen, die luftigen Tabernakel, die vielgliedrigen Bündelpfeiler, und die gewundenen Säulchen, die wechselvoll profilirten Gurt- und Krönungsgesimse, der Würfel- und der gothische Bogenfries, die Kriechblumen und Knäufe, das lebhaft geschwungene, von naturalistischen Pflanzen durchsetzte Blattwerk mit seinen gezackten Umrissen, die stark ornamentale Verwendung des Figürlichen als Abschluss wie als Füllung — das Alles wurde dem Sprachschatz der nordischen Gothik entlehnt und allmählich der italienischen Decoration eingefügt, aber nicht seines künstlerischen Inhalts, sondern nur seines Wohllauten halber, wie Burckhardt prächtig sagt: „nicht als Ausdruck eines constructiven Gedankens, sondern als ornamentale Redensart.“

Und schon bei ihrem Eindringen trafen diese gothischen Schmuckmotive gerade in der Lombardei eine sich bereits selbständig in gleicher Richtung entwickelnde Bauweise, welche sich für ihre vorwiegend malerischen Effecte sowohl des Backsteins, wie des Hausteins zu bedienen wußte, und hier wie dort jene gothischen Elemente mit Leichtigkeit dem eigenen Formenkanon zugesellte.

Die lombardischen Ziegelbauwerke, welche das Interesse der modernen Architekten schon seit langem erweckt haben, verkünden in der Durchbildung ihres Aeußeren seit dem Beginn des 14. Jahrhunderts den fortschreitenden Sieg der malerischen Richtung. Schon Mailand selbst — neben Bologna und Ferrara Hauptstätte des Ziegelbaues in Italien — und seine Umgebung ist noch reich an Bauten dieser Epoche, die man dem Gesamtcharakter ihrer Decoration gemäß mit Fug und Recht selbst da als originelle Schöpfungen „gothischen“ Stiles rühmen darf, wo sie die oben aufgeführten nordisch-gothischen Details in verhältnißmäßig noch sehr sparsamer Verwendung zeigen. Das gilt beispielsweise von dem köstlichen Rest der alten Hof- und Grabkirche Azzo Viscontis, welche sich noch heut im Mittelpunkt der Stadt, nah am Dom, erhalten hat, dem Glockenthurm von S. Gottardo, dem Werk des Cremonesen Francesco Pecorari (1336). Leicht und schlank steigt er empor.<sup>1)</sup> Ueber dem wuchtigen, quadratischen Haustein-Sockelgeschofs erhebt sich der achteckige Backsteinbau, fünfstöckig, aber oben noch durch ein zweigeschossiges schmäleres Krönungsthürmchen abgeschlossen. Wirkungsvoll stechen vom Roth seiner Ziegelwände die leuchtend weißen Haustein-Säulen ab, welche gleich Rundstäben die Ecken des ganzen Thurmes einfassen (erneut), als zierliche Säulchen die Fenster theilen, und oben, dicht geschaart, auf Consolen als Träger des Bogenfrieses vortretend, das letzte Stockwerk des

1) Die Außendecoration des Thurmes ist stark, aber stilgerecht ergänzt.

Hauptthurmes malerisch bekrönen. Auch dem Backstein selbst wird sowohl durch Ueberdeckung und flaches Relieffornament, wie durch den Gegensatz zum weiß getünchten Fond eine möglichst kräftige Färbung abgewonnen. Auflösung der Massen und malerischer Reiz — darin gipfelt die ganze stilistische Eigenart dieses Werkes. Den gleichen Stil zeigt im Dienste einer weit größeren Aufgabe der mächtige Vierungsturm der Cisterzienserkirche Chiaravalle (Abb. 1). Auch hier pyramidale Abstufung, auch hier Zertheilung aller Massen in Arkaden, Galerien und Brüstungen, wobei auch die Detaillirung in ihren Streifen von übereck gestellten Ziegeln, in ihren Rauten- und Bogenfriesen, im Wechsel des Roth, Weiß und Grün reicheren malerischen Ausdruck wählt. Im Vergleich mit der Decoration der Backsteinbauten der norddeutschen Tiefebene, welche man mit Recht als mustergültige Beispiele einer gesunden, nur aus dem Material selbst abgeleiteten Formensprache rühmt, lieben diese lombardischen Werke eine freiere, kühnere Detailbildung und gehen dabei zuweilen allerdings über die unmittelbare Leistungsfähigkeit der Terracotta hinaus. Man spürt, daß hier neben dem Maurer dauernd der Steinmetz arbeitete.

Wo der letztere vollends allein das Wort führt, erklingt der Wohlklang gothischer Decoration in seiner ganzen Fülle. An den in Haustein gearbeiteten Kirchenfassaden, an den Portalen, Fenstern und Krönungstabernakeln, dann aber auch an den selbständigen Werken decorativer Sculptur, besonders an den Grabdenkmälern und Altartabernakeln, findet sich bald der ganze Reichthum der oben aufgezählten gothischen Details ein, um bereits am Ende des Trecento bei einer üppig, aber nicht stets organisch schaffenden Gestaltungsfreude hier zu einem gewissen Uebermaß zu führen.

Der Toscaner, welcher diese lombardische Plastik in der ersten Hälfte des Trecento wesentlich beeinflusste, Giovanni di Balduccio da Pisa, wendet die gothische Ornamentik noch sehr bescheiden an, ja sie empfängt unter seinen Händen fast stets flauere, charakterlose Form. Die oberitalienischen, die lombardischen Steinmetzen selbst fanden dagegen in der nordischen Gothik eine ihnen offenbar höchst genehme und willkommene Anregung, die bald einen entscheidenden Einfluß auf ihre ganze ornamentale Phantasie gewann. Die Portale von Sa. Maria Maggiore zu Bergamo, die Domfassade und die Kaiserkanzel zu Monza, das Grabdenkmal des heiligen Augustinus zu Pavia, zahlreiche Trecentomonumente Mailands, vor allem aber die Scaliger-Denkäler zu Verona sind dafür die beredtesten Zeugen. Giebel mit Kriech- und Kreuzblumen, Tabernakel, Spitzbogen mit Nasenansätzen und Auszackungen, gewundene Säulchen, üppig wucherndes Blatt- und Blütenwerk, Rosetten- und Diamantfrieze verwerthen sie in Fülle. Auch die Art, wie sich der Architektur und dem Ornament das Figürliche zugesellt, spiegelt gothischen Geschmack. Sehr zahlreich und in sehr verschiedenem Maßstab treten die Figuren hier nebeneinander, selbständig, von der Architektur nur umrahmt, oder tektonisch wirksam, oder aber unmittelbar mit dem Ornament verbunden, Statuen neben Reliefs, ganze Gestalten von verschiedenartiger Größe neben Halbfiguren und Medaillons mit den Köpfen allein. In luftigem, vieltheiligem Aufbau, bei welchem das überreiche Nebeneinander von ornamentalem und figürlichem Schmuck den tektonischen Kern wie spielend verdeckt, öffnen sich von allen Seiten reizvolle Durchblicke; zu der architektonischen und plastischen Sprache gesellt sich neben der vereinzelt Polychromie überall ein lebhaftes, wechselndes Lichtspiel. Diese lombardischen Werke des endenden Trecento sind „spätgothisch“ auch in dem Sinne, daß sie — wie viele stilistisch verwandte, freilich meist später entstandene decorative Arbeiten des deutschen Nordens — den gothischen Sprachschatz zuweilen schon fast im Geist des — Rococo verwerthen. Und diesem Verhältniß zur „Gothik“ entspricht auch die Art, wie sich hier schon einige antikisirende Elemente einstellen: nicht sowohl als Spätlinge der romanischen Decoration, denn als Vorboten der Frührenaissance, vereinzelt, rein decorativ, in einem fast zufälligen Formenspiel, gleichwerthig neben den rein gothischen Motiven, aber unorganisch wie diese, nur zu beliebiger Steigerung der malerischen Pracht. Ebenso wenig wie der naiv schaffende Trecentokünstler selbst, empfindet der heutige kunsthistorisch geschulte Beschauer zwischen diesen Formen einen störenden Gegensatz, weil sie alle durch die einheitliche, nur auf malerischen Reiz bedachte Phantasie-richtung zusammengehalten werden. Das Hauptbeispiel hierfür, welches alle diese Eigen-

heiten des lombardischen Trecentostiles in voller Reife vereint, ist das Grabmonument des Cansignorio della Scala zu Verona. Antikisirende Einzelornamente sind dort den spät-



Abb. 1. Chiaravalle. Cisterzienserkirche.

gotischen Formen unmittelbar benachbart, Medaillonköpfe und nackte Flügelputten werden schon völlig in der Art der Renaissance verwendet, das Laubwerk ist dem Akanthus

Meyer, Oberitalienische Frührenaissance.

genähert, selbst im Aufbau werden die gothisch aufstrebenden Glieder fast geflissentlich von horizontalen Gesimsen und Brüstungen durchschnitten — trotzdem steht das Ganze in seiner denn doch etwas krausen Gesamterscheinung, seinem phantastisch-malerischen Formenwechsel, seiner vieltheiligen, unruhigen Silhouette, der Renaissance weit ferner, als etwa das Tabernakel Orcagnas in Or San Michele zu Florenz.

Kein Zweifel, dafs hierbei jeweilig die örtliche Stilrichtung den Ausschlag gab. Es ist, als sei in Toscana ein Rest des antiken Gefühls für Mafs und harmonische Ausgleichung der künstlerischen Kräfte auch selbst während der gothischen Geschmacksrichtung dauernd wirksam geblieben. Toscana war für die nordisch-gothischen Schmuckmotive ungleich weniger empfänglich als die Lombardei; ja die toscanische Trecentodecoration liefse sich in pragmatischem Sinne fast Schritt für Schritt organisch aus der Pisaner Schule ableiten, und das deutsch-nordische Element, welches zu dieser, beispielsweise in Florenz, hinzutritt, erscheint hier zuweilen nur als ein fast zufälliges Accidenz, dessen Macht sehr bald beschränkt wurde. In Oberitalien aber, besonders in der Lombardei, gleicht die Pisaner Ueberlieferung nur einem fördernden Zuflufs zur heimischen Hauptströmung, welche dort seit der romanischen Epoche immer stärker und mächtiger anschwillt und ihre Hauptnahrung nicht aus dem italienischen Süden empfängt, sondern vorwiegend aus dem halb germanischen Norden, aus den Alpenländern, von den Uferlandschaften der oberitalienischen Seen. Die Thätigkeit des Pisaner Sendboten Giovanni di Balduccio in der Lombardei führte der dort heimischen Art nur ein neues Lebenselement hinzu, welches sich mit ihr weit unmittelbarer verband als in Toscana: seine kunsthistorische, nicht zu unterschätzende Bedeutung für die decorative Plastik der Lombardei wird dort bald durch das selbständige Wirken lombardischer Meister abgelöst: durch die Campionesen.<sup>1)</sup> — Keine grofse künstlerische Eigenart bringen dieselben von ihrer Heimath, vom Ufer des Luganer Sees, mit, sondern zunächst nur eine durch viele Geschlechter vererbte Handwerkstradition: Steinmetzen waren sie in erster Reihe, „magistri picantes lapides vivos“, oft freilich zugleich auch Bauleute, sämtlich durch die gleiche Heimath, Familie und Schulung verbunden, möglicherweise zu Genossenschaften geeint. Ihre Leiter erhoben sich meist aus ihrer eigenen Mitte als Wanderkünstler, die als selbständige, namhafte Meister nach eigenem Entwurfe arbeiten — so Giovanni, Matteo, Bonino da Campione —, oder als Werkmeister und Bauleiter nur die Pläne Anderer ausführen. Wie und wo immer jedoch sie auftreten, gewinnen sie auf die decorative Durchbildung der Werke, an denen sie theilhaftig sind, einen gewissen Einflufs, denn das ornamentale Detail ist in vielen Fällen die freie Schöpfung seines Steinmetzen selbst, wie auch in der Gothik des Nordens in der Blüthezeit ihrer Decoration noch jedes Capitäl und jedes Consolfigürchen bis zu einem gewissen Grad den freien Stempel seines ungenannten Verfertigers trägt. So erwächst in der Thätigkeit der Campionesen aus dem Boden des Handwerks in der Lombardei langsam, aber doch historisch ausschlaggebend, eine stilbildende Macht.

Die Richtung derselben und ihre Stellung zur italienischen Gothik ist durch die oben angeführten, meist unmittelbar auf Campionesen zurückgehenden kleineren Bauten und Denkmäler jedoch nur einseitig gekennzeichnet: die kunstgeschichtlich bedeutsamste Stätte ihres Wirkens fand sie am Ende des 14. Jahrhunderts in der lombardischen Hauptstadt selbst, an dem gewaltigen Werk, welches Bauleute und Steinmetzen für viele Jahrhunderte in Nahrung setzen sollte: am Mailänder Dom.

1) Vergl. des Verfassers Buch: Lombardische Denkmäler des 14. Jahrhunderts. Giovanni di Balduccio da Pisa und die Campionesen. Stuttgart 1893. Vielleicht die schönste figürliche Arbeit der Campionesen ist erst 1894 durch Dr. Diego Santambrogio in Mailand, der mit unermüdlichem Eifer den abseits der Hauptorte zerstreuten lombardischen Werken nachspürt, wieder aufgefunden und vielfach erörtert worden: die Altarreliefs in der Parochialkirche S. Martino zu Carpiano bei Melegnano.

## Erstes Capitel.

# Die Gothik des Mailänder Domes und ihre decorative Plastik bis zum Jahre 1450.

„La grande originalità di questo monumento, che non è tedesco, nè francese, e neppure italiano.“

Giuseppe Brentano.



rotz aller ihr so eifrig und erfolgreich gewidmeten Studien bietet die Mailänder Kathedrale dem Kunsthistoriker noch immer eine Fülle unbeantworteter Fragen, deren Zahl und Tragweite ihm um so empfindlicher wird, je mehr er sich mit ihnen beschäftigt. Nicht nur auf das Auge, sondern auch auf den historisch-kritischen Sinn übt dieses Bauwerk einen ganz eigenartigen Zauber aus. Seine Wirkung durchläuft gleichsam drei Stufen, von denen die meisten Besucher freilich nur die beiden ersten zu kennen pflegen. Der Eindruck des Aeußeren an der Chorseite und der gewaltigen Hallen des Inneren muß auf jeden Unbefangenen überwältigend wirken: so bedeutend, daß der vergleichenden Kritik vorerst kein Feld bleibt. Sobald diese aber einsetzt, beginnt die zweite Etappe, und sie endet auf Grund der hergebrachten, aus der Gothik des Nordens abgeleiteten Stillehre in einer Verurtheilung, welche dem Bau die höhere Einheit, die innere Folgerichtigkeit und Harmonie abspricht und in ihm nur die arg verkümmerte Entwicklung eines auf falschen Boden gerathenen Keimes sieht. Die schönste Blüthe, ja die Lebenskraft nordischer Gothik scheint in ihm verständnislos zerstört, und das Ganze letzthin nur dem laienhaften Geschmack an stofflichen, quantitativen und allenfalls phantastischen Reizen erfreulich! — Wer sich jedoch durch diese, gerade von kunstwissenschaftlicher Seite gar zu eindringlich gepredigte Lehre nicht von einem weiteren liebevollen Studium dieses stilistischen Zwittergeschöpfes zurückhalten läßt, wird für dessen gerechte Würdigung noch andere Gesichtspunkte gewinnen. Je nähere Zwiesprache man mit diesem Bauwerke hält, um so mehr vergiftet man die bei der kunsthistorischen Classification hergebrachten Formeln, lauscht wieder nur unmittelbar auf das, was das Denkmal selbst erzählt, auf diesen wechselnden Ausdruck einer völlig eigenartigen Entwicklung, und ist zuletzt bereit, in diesem Sinne dem Mailänder Dom eine selbständige Bedeutung einzuräumen, welche auferhalb aller theoretisch zu begründenden Stilregeln und Stilwidrigkeiten liegt. Der ganze Bau wird dann gleichsam zu einem mit durchaus persönlichem Leben begabten Organismus, der nur genetisch, nur aus seinen völlig eigenartigen Lebensbedingungen heraus verstanden und erklärt werden kann und den richtigsten Maßstab für seine Werthschätzung in sich selber trägt. — Aber es gilt dann auch, die Geschichte dieses Organismus bis in ihre feinsten und verschlungensten Fäden zu verfolgen, die Nachrichten der — übrigens noch keineswegs stets vollständig und genau veröffentlichten — Bauacten Schritt für Schritt auch in allen Einzelheiten zu sammeln, zu illustriren und gegebenen Falles zu berichtigen; kurz, dem bisherigen Gesamtbild der Baugeschichte, welches besonders Camillo Boito<sup>1)</sup> mit künstlerischer Hand so geistvoll

1) Il Duomo di Milano. Milano 1889. Die ungemein reiche, seit 1889 aber nur unwesentlich vermehrte Literatur über den Dom hat als Anhang zu diesem Werk Filippo Salveraglio zusammengestellt. Eine knappe vortreffliche Skizze der Baugeschichte bietet Giulio Carotti in den ersten Capiteln seines kleinen Buches: Il Duomo di Milano e la sua facciata. Milano 1888; vergl. ferner dessen Aufsatz: „Vicende del Duomo di Milano e della sua facciata. Archivio storico dell' Arte. II. 1889, S. 113 ff.

entworfen hat, eine ins Einzelne gehende Monographie an die Seite zu stellen, begleitet von Abbildungen des Baues in allen seinen Theilen und kunsthistorisch bezeichnenden Details. — Eine solche auch den höchsten wissenschaftlichen Ansprüchen genügende Monographie des Mailänder Domes wäre jedoch eine Lebensaufgabe, und nur demjenigen möglich, der in dauerndem Verkehr mit dem Werk selbst stehen kann, am ehesten wohl dem Manne, der, seit nunmehr fast 25 Jahren Architekt der fabbrica, heute sicherlich der beste Kenner des Domes ist, Cesa-Bianchi,<sup>1)</sup> der seine Belcsenheit im künstlerischen Riesentext des Domes bisher nur den gelegentlichen Arbeiten Anderer nutzbar machte, wie er mit derselben denn auch den Verfasser in freundschaftlichster Weise unterstützt hat. — So lange eine solche Monographie des Domes noch aussteht, bleibt auch jede auf ihn bezügliche Einzeluntersuchung zum mindesten unvollständig, und die folgenden, im wesentlichen auf den Decorationsstil des Domes beschränkten Erörterungen, welche die Kenntnifs der Baugeschichte selbst voraussetzen, werden diesen Mangel fühlbar hervortreten lassen, besonders da, wo sie ihr Specialgebiet selbst überschreiten und nothgedrungen allgemeinere Fragen der Baugeschichte und des Baubetriebes streifen. Aber schon dieser Mifsstand ist vorerst leider überhaupt unüberwindlich, und ihm gesellen sich ferner auch noch einige „Probleme“, für welche das heutige „ignoramus“ wohl schon jetzt mit einem „ignorabimus“ vertauscht werden muß, da dieselben auch durch die genaueste Forschung kaum sicher zu lösen sind. Diese Probleme sind hier nur im allgemeinen, lediglich im Hinblick auf unser specielles Hauptthema, die Decoration, zu erörtern. Es gehört zu ihnen bereits die Frage nach dem Schöpfer des Bauplanes. Der corporative Zug der ganzen oberitalienischen Kunst und besonders ihres Baubetriebes macht am wahrscheinlichsten, dafs ein Mitglied der Genossenschaft der Campionesen eine Skizze vorlegte, welche in gemeinsamer Berathung bearbeitet wurde. War diese aber von vornherein „ad hoc“ in Mailand nach Mafsgabe der dort vorhandenen Raumbedingungen gezeichnet worden, oder war sie in ihrer ursprünglichen Gestalt gleichsam nur ein Normalproject einer großen Kathedrale, ähnlich wie etwa im frühen Mittelalter jener berühmte, uns erhaltene Idealentwurf für das Kloster S. Gallen? Und wie weit hat schon auf diesen Urplan die Kenntnifs transalpiner Kirchenarchitektur eingewirkt? Ist er, der Hypothese Boitos gemäß, jenseits der Alpen entstanden und in Mailand nur umgeformt worden, oder lag umgekehrt zunächst ein rein lombardischer Plan vor, der das nordisch-gothische Gepräge erst nachträglich empfing, wie von den italienischen Forschern besonders Beltrami<sup>2)</sup> und Carotti, von den deutschen vor allem F. von Schmidt<sup>3)</sup> zu beweisen suchten? — Für beide Annahmen lassen sich gewichtige Gründe geltend machen, und welche von ihnen zu Recht besteht, bleibt kunstgeschichtlich letzthin belanglos. Denn das kunstgeschichtlich Wesentliche ist, dafs schon nach den ersten Jahren der Bauausführung eine stilistische Verschmelzung oberitalienischer und nordisch-gothischer Elemente eintritt, die über die heimische Ueberlieferung hinausweist und mit unbedingter Sicherheit auf die Kenntnifs und den Einfluß der großen transalpinen Kathedralen schliesfen läfst. — Das wird bereits durch die Beziehungen Giangaleazzos selbst befürwortet. Sobald dieser der von der Geistlichkeit und der Stadtgemeinde begonnenen Dombau-Angelegenheit näher trat, war zweifellos sein Wunsch, dafs etwas ganz Aufserordentliches, in Italien Neues entstände. Das entspricht seinem so vielfach bezeugten Imperatorencharakter. Von den großen Kathedralen Frankreichs und Deutschlands aber mußte er gute Kunde haben, mit Frankreich vor allem war er persönlich durch mehrfache Familienbeziehungen verbunden. Besafs er doch, als Mitgift seiner Gattin Isabella, der Tochter König Johanns des Guten, die Grafschaft Vertus in der Champagne, den Ruhmestätten nordfranzösischer Gothik benachbart. Nicht unwahrscheinlich also, dafs gerade Giangaleazzo auf die dortigen Muster hinwies. Aber selbst wenn man diesen persön-

1) Vergl. dessen kleine Schrift: *Alcune considerazioni unite ai progetti... per la nuova facciata del Duomo di Milano*. Milano 1888.

2) *Per la facciata del Duomo di Milano. Parte seconda. Lo stile*. Milano 1887.

3) Vortrag in der Wochenversammlung des österreichischen Ingenieur- und Architekten-Vereins am 10. April 1886. Bericht in der „Wochenschrift“ des Vereins. XI. 1886. Nr. 25. S. 228 ff.

lichen Einflufs des Fürsten hierbei gänzlich leugnen will, können schon die Beziehungen der großen Mailänder Handelshäuser diese Einwirkung des Auslandes erklären, wie sie andererseits auch für die so ausgebreitete Thätigkeit lombardischer Bauleute in der Fremde von Bedeutung wurden. Die Steinmetzen aus dem oberitalienischen Seengebiet, die Comasken, sind kunsthistorisch fast international zu nennen. Diese Leute vom Lago di Lugano, von Campione besonders, zogen nach Frankreich und Spanien, nach Deutschland, nach den Niederlanden, nach England, ja bis nach Rußland, um — oft wohl unter Vermittelung lombardischer Handelshäuser — bei den dortigen Kirchenbauten Beschäftigung zu suchen und zu finden, und kehrten sie in die Heimath zurück, so wanderten mit ihnen auch die fremden Baugedanken und Decorationsmotive dorthin. Diese Internationalität der Comasken kann dann ferner aber auch den späteren Antheil der ausländischen Meister erläutern, sowohl wenn diese einzeln als maßgebende Berather nach Mailand gerufen werden, wie vollends, wenn sie zu Schaaren in untergeordneter Thätigkeit neben den italienischen Maurern und Steinmetzen arbeiten. In der Hütte des Mailänder Domes mag zwischen Comasken und nordischen Bauleuten manches Band, das lange zuvor in der Fremde geknüpft worden war, nur eben erneut worden sein! — Trotz dieser wechselseitigen Vermittelung konnten die nationalen Gegensätze jedoch auf künstlerischem Gebiet nicht überbrückt werden. Thatsächlich standen die Campionesen dem ganzen Project schon bald nach Beginn des Baues zweifelnd und unsicher gegenüber, denn ungewohnt und fremd schienen ihnen die Aufgaben, die es bot, wie es der herzogliche Kämmerer Francesco Barbaro gelegentlich offen ausspricht: „forte non sunt tam experti in his tantis et tam magnis haedifitiis, quorum similia nusquam vidimus, nos et ipsi, quantum conveniret.“ — Wenn man aber infolgedessen fremde Bauleute, besonders Deutsche und Franzosen, berief, wurde dieser innere Gegensatz nur um so fühlbarer, und bei demselben mußte naturgemäß zuletzt doch immer die heimische Art siegen. Fast belustigend ist die Lectüre jener Sitzungsprotocolle, laut deren die Baucommission den Ansichten der fremden Fachmänner ein ständiges: „quod non!“ entgegenruft, die grobe Art vollends, in der sie diese ausländischen Rathgeber zuletzt fast stets als unnütze Gesellen mit Tadel und womöglich noch mit der Klage auf Schadenersatz in ihre Heimath zurücktreibt. Freilich darf man aus diesen Urtheilen nur mit großer Vorsicht kunstgeschichtliche Schlüsse ziehen, denn die Mehrzahl, welche sie fällt, war aus gar vielen und vielerlei Elementen zusammengesetzt, und in dieser „veneranda fabbrica del duomo“ gewannen zeitweilig auch Laien — selbst „Handschuhmacher“, wie Guidolo della Croce 1401 spottend sagte — eine maßgebende Stimme. Im ganzen aber lehrt denn doch schon das Studium der Bauacten an sich, daß in dieser Mailänder Hütte allmählich ein sehr selbständiges, gegen alles Fremde scharf oppositionelles Element die Oberhand gewann: eine wohl erst langsam an dem Werke selbst erstarkte Macht, welche sich den ausländischen Kräften zunächst zur Seite stellt, um sie zuletzt überall zu durchdringen und zu beherrschen. —

Und was sagt darüber der Bau selbst aus?

## I. Späthgothik des 14. Jahrhunderts

### 1. Die Raumgestaltung und die bauliche Decoration.

Kein rein italienisches Werk ist der Mailänder Dom, aber noch weniger ein nordisch-gothisches, am wenigsten in seiner Raumgestaltung. Nach Maßgabe der schulgemäßen Lösungen nordischer Gothik war dieselbe bereits „verfuscht“, als man 1391, kaum fünf Jahre nach Beginn des Baues, den Deutschen Heinrich Arler von Schwäbisch-Gmünd nach Mailand „ad providendum circa negotia fabricae“ berief. Vor seiner Phantasie mochte derjenige Bau stehen, welcher die vollste Verkörperung der nordischen bzw. gothischen Idee nicht nur in Deutschland bedeutet: des Domes von Köln, und zweifellos lehrt das-

selbe trotz der scheinbaren Verwandtschaft der Grundrissdisposition über diese Mailänder „Gothik“ das schärfste Urtheil fällen. In Köln am Chor ein vieltheiliger Capellenkranz, in welchen der Innenraum gleichsam ausstrahlt; in Mailand ein schlichtes dreitheiliges Polygon;<sup>1)</sup> in Köln die so wirkungsvolle Fortsetzung der Seitenschiffe als Chorumgang; in Mailand — freilich abweichend vom ursprünglichen Plan — der starre Abschluss der beiden äußersten Seitenschiffe unmittelbar jenseits des Querhauses durch die Sacristeimauern, die sich nach dem Inneren mit selbständigen Oberfenstern öffnen. Und auch das constructive Gerüst des Aufbaues mußte dem Deutschen wenig schulgerecht erscheinen,<sup>2)</sup> besonders durch die Höhe der Seitenschiffe, welche nur niedrige Oberlichter gestattete, und ferner durch die

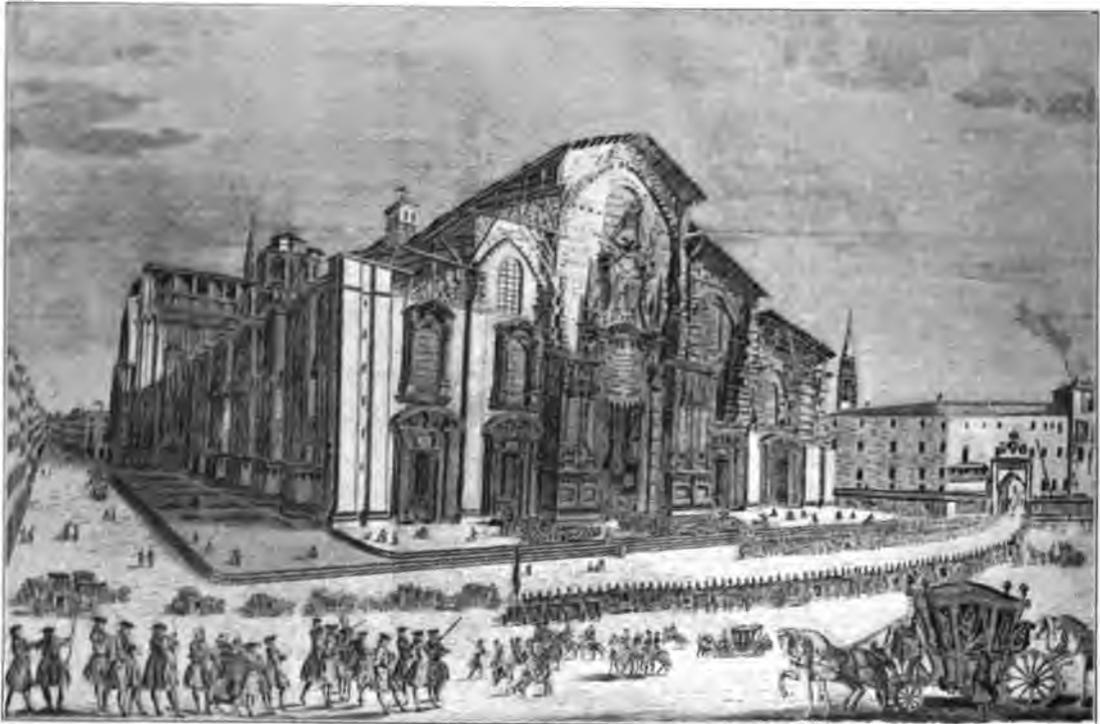


Abb. 2. Façade des Mailänder Domes bei der Trauerfeier Kaiser Karls VI. 1741 nach einem Kupferstich des Marc. Ant. Dal Rè.

gewaltige Ausdehnung der Chorfenster, die dagegen wieder für einen mit gothischen Kathedralen Englands vertrauten Meister nichts Auffallendes besafs.

Nur die Raumgestaltung und der constructiv maßgebende Aufbau ist bisher in Betracht gezogen worden, noch nicht die Decoration, und auch jene nur in solchen

1) Dieser Chorschluß entspricht allerdings am ehesten süddeutschen Mustern, ohne hierdurch die Annahme, der ganze Grundplan sei süddeutschen Ursprungs, genügend zu beweisen.

2) Hinsichtlich der Gewölbe seien ferner die Bemerkungen von F. v. Schmidt (a. a. O. S. 228) angeführt: „Bei dem Bau unserer (nordischen) Kirchen . . . ist es bekanntlich stehende Regel, die Widerlager der Fensterbögen bedeutend höher als diejenigen der Gewölbe zu verlegen, wodurch jene luftigen Fächergewölbe entstehen, welche dann nach aufsen zu jene mächtigen Strebe- und Pfeilersysteme bedingen, in welchen zum Theil der Reiz unserer Bauwerke beruht. Eine ähnliche Anordnung findet sich in Oberitalien nur ganz ausnahmsweise, die Widerlager der Fenster und Gewölbe liegen grundsätzlich auf derselben Höhe, und es ist einleuchtend, welche Consequenzen für den Bau sich daraus ableiten. Dieses System der Gewölbe ist auch bei dem Mailänder Dom in der consequentesten Weise eingehalten und charakterisirt ihn mehr als alles andere als einen echt lombardischen Bau. Hiermit im innigsten Zusammenhang steht die Gestaltung der Strebepfeiler im Aeufseren, welche zufolge der sich ergebenden höheren Aufmauerungen über den Fenstern und der geschlossenen Form der Gewölbe nicht jener mächtigen Ausladungen bedurften wie bei uns, und als Lisenen mit zumeist quadratischen Grundrissen behandelt werden konnten.“

Theilen, die 1391 verbürgermaßen schon vorhanden waren. Wie skeptisch vollends hätte ein in den deutschen oder französischen Bauhütten geschulter Durchschnittsmeister mittelalterlicher Gothik vor und gar in dem vollendeten Bau gestanden! — Wenn er aber ein rechter, vorurtheilsfreier Künstler war, so hätte er die Bedenken seiner Schultradition wohl bald vergessen und nur noch staunend die Eigenart dieses Werkes bewundert. Von der Wirkung, welche das Innere einer stilgerechten gotischen Kathedrale, wie etwa das Langhaus des Straßburger Münsters oder des Kölner Domes, ausübt, ist der Gesamteindruck, den man beim Betreten und Durchwandeln des Mailänder Domes erhält, allerdings grundverschieden. Die Schlagworte für den gotischen Stil: organisches Leben, Auflösung der Massen, Zerlegung in Einzelglieder, Verticalismus, haben hier keine Geltung.

Nicht als gotischer Pfeilerwald erscheinen die stützenden Glieder, nicht als Verkörperung hochstrebender Kräfte, die in den Gewölben aufgelöst werden, sondern nur als eine Schaar von gewaltigen Mauerpfeilern, wie sie etwa in antikerömischen Thermenräumen oder in den romanischen Kirchen Oberitaliens als Gewölbeträger fungiren, gleichsam mehr passiv, aber um so zuverlässiger hinsichtlich ihrer statischen Leistungsfähigkeit. Der majestätische, überwölbte Binnenraum (Taf. 1) wirkt hier weit mehr durch seine enormen Größenverhältnisse an sich, als durch jenes organische Leben der ihn umgrenzenden und theilenden Bauglieder, welches in der echten Gothik des Nordens selbst einen relativ kleinen Raum bedeutend erscheinen läßt. Aber welcher unbefangene Besucher des Mailänder Domes wollte leugnen, daß diese Raumwirkung an sich einen ganz eigenartigen Zauber besitzt? Der Höhenunterschied zwischen dem Haupt- und den angrenzenden Seitenschiffen ist so gering, daß der Gesamteindruck des Inneren fast dem einer dreischiffigen Hallenkirche entspricht, die Breitendifferenz aber so wesentlich, daß die beiden Seitenschiffe überhaupt nur als Einfassung der Mittelhalle erscheinen. Diese beherrscht das Ganze, und die gotische Baukunst vermag dieser majestätischen Triumphstraße, diesem cours d'honneur der Kirche, welcher

Tausenden eine bequeme riesenhafte Wandelbahn gewährt, wenig Ebenbürtiges gegenüber zu stellen. Eher wird man an die mächtigen Mittelschiffe unserer deutsch-romanischen Dome gemahnt oder auch wieder an Römerbauten der Kaiserzeit. In ganz individueller Weise endlich eint sich dieser großartigen, festlichen Wirkung des Raumes die feierliche, mehr dem kirchlichen Charakter entsprechende seines Lichtes.<sup>1)</sup> In jene Haupthalle fällt es durch die niedrigen Fenster der Obergaden und die schmalen Fenster der Außenwände nur spärlich, aber je mehr man vorwärts schreitet, dem Herzen des Ganzen, dem Altare, zu, um so heller und heller wird es: die Wände des Querschiffes sind fast völlig in Fenster aufgelöst, auf die Vierung strömt das Licht von oben in vollen Strahlen herab,

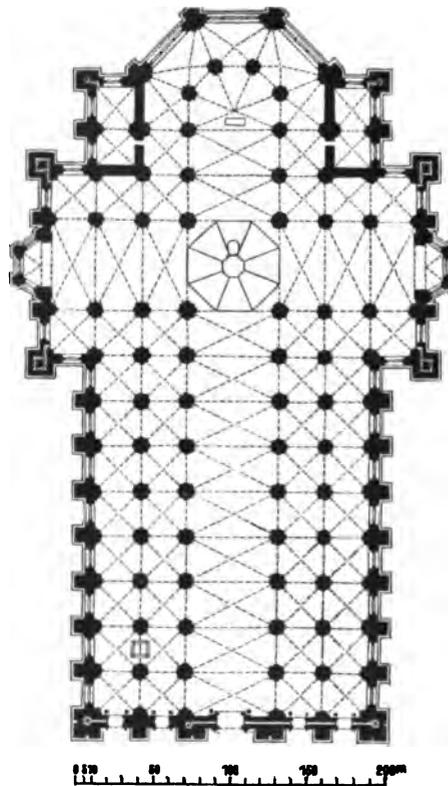


Abb. 3.  
Grundriß des Mailänder Domes.

1) Allerdings kennzeichnet gerade die Beleuchtung und ihr Verhältniß zur Fensteranlage die fundamentalen Unterschiede der nordischen Gothik gegenüber, und die Thatsache, daß die Zahl der Fenster weit größer ist als die der Lichtquellen, charakterisirt sehr scharf die unconsequente Anwendung architektonischer Formen: so führt die obere Reihe der Langhausfenster ausen nicht dem Inneren Licht zu, sondern geht auf die Gewölbe.

und hinter dem Altar vollends breiten die drei Riesenfenster des Chores als schönsten Abschluss ihren lichtgetränkten Farbenteppich aus.

So sind schon im Inneren Raum- und Lichtwirkung Ausdruck einer selbständigen architektonischen Phantasie, welche bereits an sich, ganz abgesehen noch von jeder decorativen Schmuckform, genügen könnte, um dem Mailänder Dom eine Sonderstellung in der Baugeschichte zu sichern. Und eine solche darf er dann vollends doch zweifellos durch seine Bekrönung beanspruchen. Diesen fünfschiffigen hohen Riesenbau mit flachen Dächern abzuschließen, die gestatten, auf ihm gleichsam wie auf der Plattform eines künstlichen Marmorberges zu wandeln<sup>1)</sup> — das ist ein Gedanke, welcher den Grundprincipien nordischer Gothik Hohn spricht, aber er ist echt italienisch und ruft wiederum unwillkürlich die jeder materiellen Schwierigkeit spottende Cäsarenbaukunst ins Gedächtnis. Und nicht minder eigenartig wirkt nordischer Gothik gegenüber der mächtige Vierungsturm, der inmitten dieser Plattform aufragt, das von Anbeginn geplante, dann freilich veränderte „Tiburium“, welches sich in Deutschland mit ähnlichen großen Verhältnissen nur an romanischen Kirchen, in England und Frankreich ähnlich auch an gothischen Kathedralen findet, in Mailand selbst jedoch wohl unmittelbar unter dem Einflusse des großen Vierungsthurmes der Cisterzienserkirche von Chiaravalle entworfen wurde.

Der bauliche Organismus des Mailänder Domes in seiner Gesamtheit fügt sich also weder der italienischen Ueberlieferung, noch dem Schema nordischer Gothik; Theile von beiden treten in ihm nebeneinander zu einem Product, wie es nur aus der Eigenart der Aufgabe selbst und des bei ihrer Lösung eingeschlagenen Weges entstehen konnte.

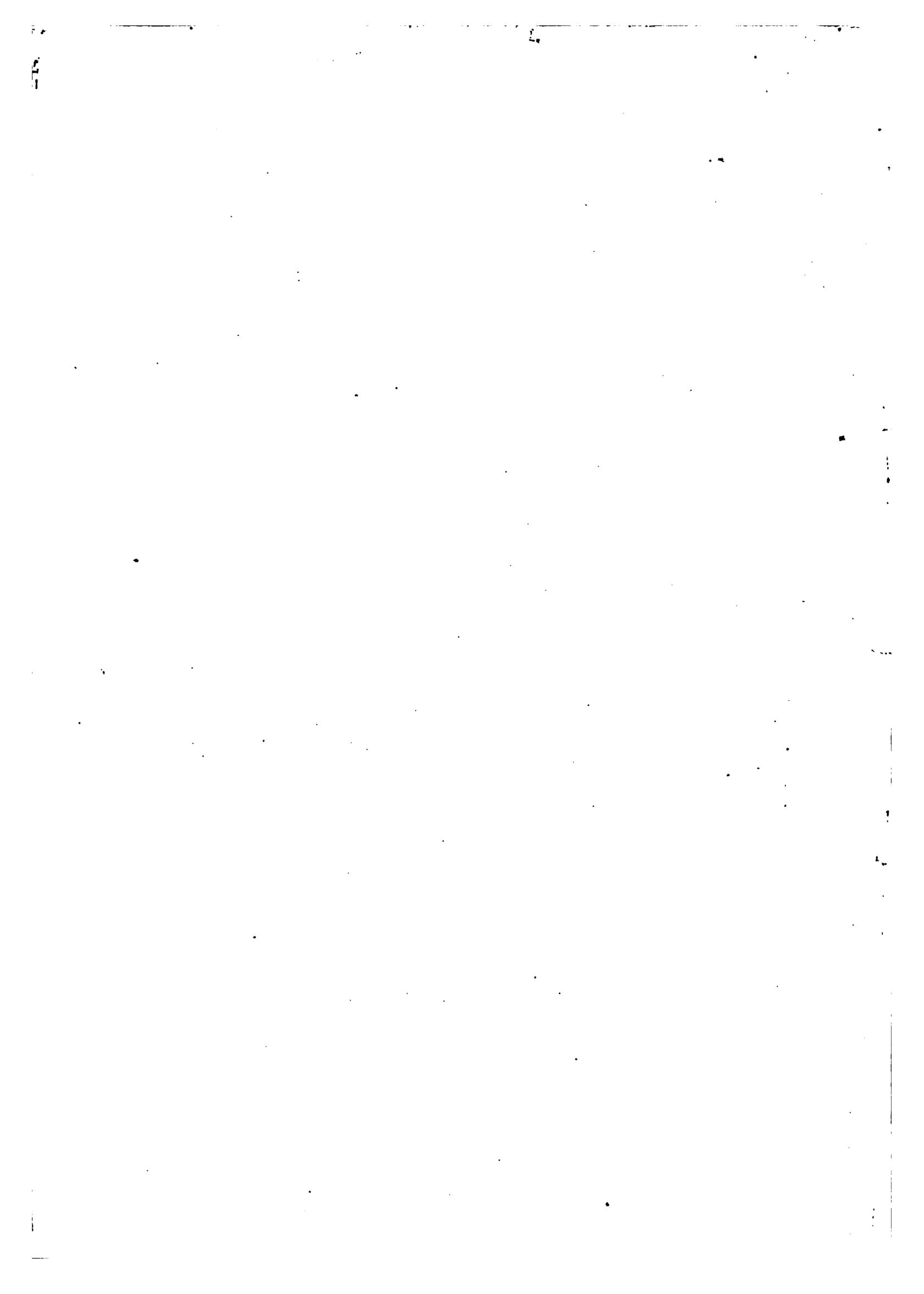
Dieser Pfad war zum Theil ein unfreiwilliger. Man wurde zu ihm von vornherein dadurch gezwungen, daß man sich sehr bald genöthigt sah, fremden Rath einzuholen, und daß man denselben dann nicht für das Ganze, sondern nur für die jeweilig in Frage stehenden einzelnen Theile beanspruchte, über die man einzeln verhandelte und in Sonderconcurrenten entschied. Allein selbst hinsichtlich dieser einzelnen constructiven Theile, der Stärke der Mauern und Pfeiler, der Gewölbe und ihrer Widerlager, fügte man sich keineswegs unbedingt dem fremden Rath, sondern nahm ihn gleichsam nur „ad notam“, fast geflissentlich darauf bedacht, von den fremden Regeln abzuweichen.

Gewiß zeigt die Architektur des Mailänder Domes nur eine mißverständene nordische Gothik, aber dieses Mißverständnis ist meist ein bewußtes, gewolltes. Es spricht aus ihm der nationale Ehrgeiz, trotz aller fremden Hülfe etwas Selbständiges zu leisten, und er hat sein Ziel glänzend erreicht. Einzelne constructive Elemente nordischer Gothik im Dienste oberitalienischer Baugedanken — das ist das Problem, dessen eigenartige Lösung der Mailänder Dom vor Augen stellt, darauf beruht die Individualität, welche er in der Reihe mittelalterlicher Kirchen baugeschichtlich besitzt. —

Dies gilt für die Bedeutung des Mailänder Domes innerhalb der Geschichte der gothischen Architektur, für seine Raumgestaltung und seinen constructiv bedingten Aufbau. Welches aber ist sein Verhältniß zum gothischen Decorationsstil, welcher Art sind die Schmuckformen, die sich in so unvergleichlicher Fülle über diesen Riesenbau breiten?

Seltsamer Weise fehlt für die kunsthistorische Beantwortung dieser Frage bisher fast jede Vorarbeit. In den Handbüchern begnügt man sich hier meist mit der Bemerkung, daß nur der kleinste Theil der Decoration auf das Mittelalter zurückgehe, und an dem übrigen nur der äußere Reichthum zu rühmen sei; und selbst in den Monographien

1) Die Frage der Dachbildung wurde in der Hauptsitzung der Baucommission vom 1. Mai 1392 dahin entschieden: „quod ipsa ecclesia debet et habet plure pro majori fortitudine et claritate in tribus tectis et non in duobus“ (Annali I. S. 68), allein noch am 16. April 1411 wird darüber verhandelt, ob das Dach mit Metall oder mit Marmorplatten abzudecken sei (Annali I. S. 310). Wie jedoch schon Beltrami (a. a. O. S. 30. Anm. 1) hervorgehoben hat, bezieht sich diese Verhandlung auf einen dem ursprünglichen Plan widersprechenden Vorschlag, an Stelle des in Aussicht genommenen Marmordaches Metall zu wählen. Er wurde durch den Beschluß „tectamen fieri debere in ala cum copertura lapidum marmoreorum“ endgültig zurückgewiesen.





MAILAND. DOM: LANGHAUS.

ist dieses Thema bisher nirgends eingehend und im Zusammenhang behandelt worden.<sup>1)</sup> Auch nach Maßgabe der ausführlichsten Baugeschichte des Domes, der Acten der Bauhütte selbst, scheint es im ganzen erst in zweiter Linie gestanden zu haben. Fragen der Construction sind es meist, welche die Bauleute beunruhigen, welche sie veranlassen, sich Rath aus der Fremde zu holen, und den Streit der Meinungen dann mit doppelter Schärfe entfachen. Aber wie die hierauf bezüglichen Erörterungen und Concurrenzen, so werden in den Acten in kaum überschbarer Fülle auch diejenigen verzeichnet, welche den Schmuckformen gewidmet sind. Vielfach wird über constructive und decorative Durchbildung der einzelnen Bautheile gleichzeitig entschieden, und zahlreiche, meist weniger bekannt gewordene Künstlernamen gehören lediglich der Geschichte der Decoration an. Und mehr noch, als die Documente, hätten die Monumente selbst zu einer eingehenden Behandlung dieses Themas locken müssen, denn sie bieten demjenigen, der sich die freilich große Mühe ihres Detailstudiums nicht verdrießen läßt, einen hohen Gewinn: sie entrollen allgemeingültig ein überraschend reiches, ungemein anziehendes Bild mittelalterlicher Kunst, und bieten in sich gleichsam eine Geschichte der decorativen Plastik der Lombardei.

Allerdings zeigt dasselbe noch keineswegs in allen seinen Theilen klare Züge. Die Decoration ist hier fast überall unmittelbar mit der Architektur verbunden, sodafs die hinsichtlich der letzteren noch offenen Zweifel und Fragen auch sie selbst treffen. Auch die Documente helfen dagegen nur wenig, da sich die Notizen der Acten mit den Einzelstücken der Decoration im ganzen doch nur selten identificiren lassen. Um in diesem schier unübersehbaren Schmuckteppich alle einzelnen Muster kunstgeschichtlich genau zu sichten, dazu bedürfte es zunächst wiederum der Lösung einer anderen Aufgabe: eines beschreibenden Inventares sämtlicher Einzelsculpturen des Domes, in Form eines historisch-kritischen Kataloges.<sup>2)</sup> Aber ein solcher würde schon für sich allein ein umfangreiches Buch bilden und außerdem die speciellen Ziele unserer folgenden Betrachtung nur mittelbar fördern. Es gilt hier vielmehr nur, aus diesem quantitativ so ungeheuren Denkmälerbestand lediglich die kunsthistorisch bezeichnendsten Gruppen herauszuheben und in ihrer Beziehung zur lombardischen Stilgeschichte zu erörtern.

Dabei kann die Eintheilung unter doppelten Gesichtspunkten erfolgen: unter einem pragmatischen und einem speciell historischen. Der erstere scheidet die Arbeiten im wesentlichen nur nach ihrer Stellung innerhalb der Gesamtdecoration an sich, der zweite nach ihrer Entstehungszeit. Die Fülle des Stoffes mag hier die Berücksichtigung beider Gesichtspunkte rechtfertigen. Für den Schmuck des Mailänder Domes wurde kurz nach seinem Beginn der ganze decorative Apparat nordisch-gothischer Kathedralen mit allen seinen verschiedenen Theilen und Formengruppen entfaltet. Die letzteren — beispielsweise die Strebebogen, die Fialendecoration, das Maßwerk, und die Wasserspeier — auch in der kunsthistorischen Erörterung von einander zu trennen, liegt bei dem Studium der meisten deutschen oder französischen Kathedralen kein zwingender Grund vor, denn bei diesen sind die Arbeiten an diesen Theilen meist nach einem einheitlichen Plan, innerhalb einer einheitlichen Schultradition ausgeführt. Am Mailänder Dom aber sind diese beiden stabilen Elemente zum mindesten nicht von so wesentlicher Bedeutung, und die Lösung jener an sich gleichartigen Aufgaben erfolgte weder gleichzeitig noch zusammenhängend, sie spiegelt vielmehr mannigfache Entwicklungsphasen des decorativen Stiles und überhaupt des ganzen künstlerischen Könnens, und zur Charakteristik des letzteren in seiner Gesamtheit bedarf es demgemäß auch steter Ausblicke auf die Ausbildung jener einzelnen Decorationsmotive an sich.

<sup>1)</sup> Anfänge zu einer stilistischen Analyse der decorativen Formen finden sich natürlich fast in jeder wissenschaftlichen oder künstlerischen Würdigung des Domes. Vergl. besonders Beltrami. a. a. O. II. Lo Stile.

<sup>2)</sup> Derselbe dürfte sich jedoch nicht nur auf die noch vorhandenen Sculpturen beschränken, sondern müßte auch alle in den Acten genannten Bildwerke berücksichtigen, etwa wie dies E. Meyer-Altona für den Bildschmuck des Strafsburger Münsters begonnen hat. Vergl. Studien zur deutschen Kunstgeschichte. I. Band. 2. Heft. Strafsburg 1894.

Scheidet man die letzteren, den Zwecken unserer Betrachtung gemäß, zunächst nach dem Antheil, welchen die figürliche Plastik an ihnen besitzt, so dürften die hierdurch entstehenden beiden Hauptabtheilungen etwa in folgende Gruppen zu gliedern sein:

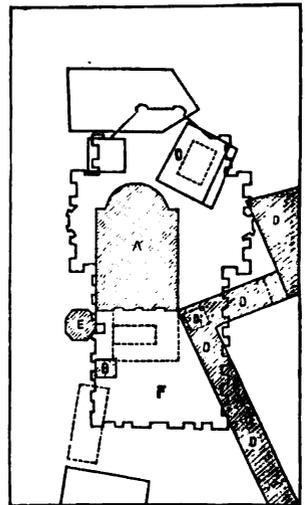
I. Ornamentale Decoration.

1. Der Schmuck der Strebe- und der Gewölbe-Pfeiler.
2. Das Fenstermafswerk.
3. Profile, Mafswerkdetails, Baldachine über den Statuen, Wimpergen-Galerien, Fialenkrönungen.

II. Vegetabilische und figurirte Decoration.

1. Die Knäufe des Bogenfrieses am Gebäudesockel.
2. Die Consolen für die Statuen an den Strebepfeilern und in den Fensterlaibungen.
3. Die Wasserspeier und die unter ihnen befindlichen „Giganten“.
4. Die Statuen an den Strebepfeilern, in den Fensterlaibungen, an den Pfeilercapitälen und an den Fialenthürmchen; dazu die reliefirten Schlußsteine der Gewölbe und der Fenster.
5. Die selbständiger wirkenden Theile der Innendecoration, besonders die Sacristei-Supraporten.

Auf diese inhaltlich gegebene Gruppierung ist jeweilig die zeitliche anzuwenden, welche dem Fortschritt des Baues selbst entspricht. Derselbe war bekanntlich sehr ungleichmäßig, besonders weil auf dem zu bebauenden Terrain noch eine Reihe älterer Gebäude standen<sup>1)</sup> (Abb. 4). Die neue Kathedrale umschloß zunächst noch die nothdürftig ausgebesserte Basilica Sa. Maria Maggiore, deren Front sich, vom Chor aus gezählt, etwa in der Linie der zweiten Pfeilerreihe des Langhauses erhob. An die Südwestecke der Basilica stiefs der mächtige Thurm des alten Broletto, des späteren Palazzo ducale, und dessen Hauptbau an der Piazza dell' Arengo. Erst Francesco Sforza gestattete, den in das Areal des Domes hineinragenden Theil des Palazzo ducale niederzulegen. Der Bau der neuen Kathedrale begann, wie stets, an den Chortheilen, allein man dürfte dabei wenigstens in der Detailirung von den Hauptpunkten der ganzen Anlage, von den an die Vierung sich anschließenden Theilen des Chores, des Querschiffes und der beiden Sacristeien ausgegangen sein. Und ferner sind jeweilig die nördlichen und südlichen miteinander correspondirenden Glieder meist gleichzeitig in Angriff genommen worden, sodafs auch ihre Decorationsstücke sich fast durchgängig paarweise entsprechen. Die Hauptgrenze für alle diese Arbeiten nach Westen hin, soweit sie in diesem lediglich dem endenden Trecento und der bis etwa 1450 reichenden Uebergangszeit gewidmeten Capitel in Betracht kommen, reicht dem obigen gemäß bis zur zweiten östlichen Gewölbetravee des Langhauses. Es wird sich jedoch ergeben, dafs die Grenzen für jene einzelnen Gruppen der Decoration nicht völlig die gleichen sind — die dem Trecento und dem Anfang des Quattrocento angehörenden Knäufe des Sockelbaues reichen beispielsweise weiter nach Westen hin als die Trecento-Giganten —, und dafs auch die nördlichen und südlichen Theile trotz ihrer allgemeinen Correspondenz nicht vollständig gleichmäßig fortschritten, wie denn u. a. jene frühen Sockelknäufe auf der Nordseite zahlreicher sind als auf der Südseite. Man besitzt demgemäß in diesen decorativen Details, besonders soweit ihr Steinmaterial mit dem Mauerwerk im Verband



A = Basilica Sa. Maria Maggiore.  
B = Campanile. C = Archivescovado.  
D = Broletto, später Palazzo ducale.  
E = Baptisterium. F = Piazza dell' Arengo.

Abb. 4.

Ehemalige Bauten auf dem Areal des Mailänder Domes.  
(Nach Pagani.)

<sup>1)</sup> Vergl. hierzu besonders: Carotti, Arch. stor. dell'Arte, a. a. O., S. 113 ff., und Beltrami, Zeitschrift L'edilizia moderna. V. 1896. fasc. 2—5. „Vicende edilizie della piazza del Duomo di Milano.“

liegt, auch ein Regulativ für die Ergebnisse der eigentlichen Baugeschichte. Man erkennt an ihnen, wie die verschiedenen Phasen der letzteren, die durch die Aenderungen im Grundriß — z. B. durch den Wandabschluß der Sacristeien nach den Seitenschiffen hin, und, im Aufbau, vor allem durch die Einwölbung und Dachlösung — bedingt waren, sich thatsächlich vollzogen, wie z. B. um 1400 von den Umfassungsmauern der Chortheil schon bis zum Dach emporgestiegen war, während die westlichen Querschiffmauern und vollends die anstossenden Theile des Langhauses in weit geringerer Höhe, kaum wesentlich über den Sockel hinaus gefördert, waren, und entsprechend auch die Pfeiler im Inneren. Es entrollt sich daher hierbei gewissermaßen das Bild des ganzen Baubetriebes in den einzelnen, keineswegs völlig regelmässig und organisch gegliederten Etappen seines Schaffens.

\* \* \*

Den schnellsten äußeren Anhalt für die Datirung der Decoration giebt neben den Acten die Skizze, welche um 1391 Antonio De Vincenti von den bis dahin aufgeführten Theilen des Domes als Muster für S. Petronio zu Bologna entnahm.<sup>1)</sup> Danach war über

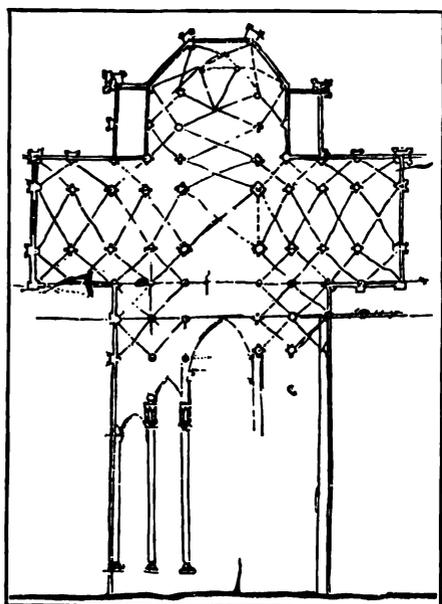


Abb. 5.  
Skizze des Antonio de Vincenti  
vom Grundriß und Querschnitt  
des Mailänder Domes 1391.  
(Nach Beltrami.)

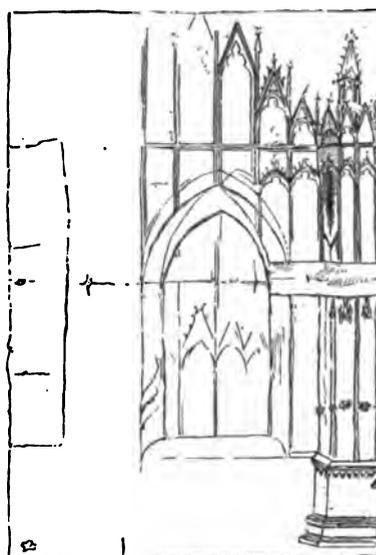


Abb. 6.  
Skizze des Antonio de Vincenti  
vom Chor und von der Guglia Carelli  
des Mailänder Domes 1391.  
(Nach Beltrami.)

den Gesamtcharakter der Aufsendecoration schon damals endgültig entschieden, denn dieser Aufriß der Nordostecke der nördlichen Sacristei nach der Via Sa. Radegonda zu — der Eckpfeiler, die sogenannte „Guglia Carelli“, mit der südlich auf ihn folgenden Fensterwand — wie ihn Meister Antonio hier mit ungeübter Hand gezeichnet hat, enthält bereits die Grundzüge der Decoration, welche für das Außere des ganzen Baues maßgebend werden sollten (Abb. 6; Taf. 5). Für den ersten Blick entsprechen dieselben durchaus der Gothik des deutschen Nordens. Nur der hohe, edel profilirte Sockel (Abb. 7), in dessen Zeichnung man eine Erinnerung an antik-römische Gebäudesockel — etwa an die römi-

<sup>1)</sup> Zuerst veröffentlicht von Luca Beltrami I: Per la storia della costruzione del Duomo i. d. „Raccolta Milanese“ Dec. 1887; und I. 1. Januar 1888.

scher Triumphbögen — wahrnehmen möchte, weist keine Beziehung zur Gothik auf, dieselbe beginnt erst mit dem ihn abschließenden Bogenfries. Dann aber bleibt sie unverkennbar. Schon in der architektonischen Gliederung! Die schlanken, mit eigenem Postament versehenen Fialen an den Ecken, und die drei dünnen Lisenen an jeder Seitenfläche des Pfeilers, durch welche diese in je zwei schmale Felder getheilt wird, ferner deren spitzbogiger Abschluss, und dann vollends die luftige Giebelgalerie, welche die Pfeilerwände bekrönt und über der Fensterwand nach dem Chor zu schräg ansteigt — diese ganze Leisten- und Stabwerkarchitektur, welche der Kernform gleichsam vor- und aufgesetzt ist, ist im Sinne nordischer Gothik erfunden. In einem gewissen Gegensatz zu derselben steht dann allerdings schon, daß dieser Pfeilerkörper an sich unverjüngt emporsteigt und das Fialenthürmchen auf seiner von jener Wimpergalerie eingefassten Plattform sich in seiner geringen Höhe und Breite ohne Vermittlung erhebt, allein man darf nicht aufser Acht lassen, daß dieser Pfeiler gleichsam den Eckpfosten des ganzen mächtigen Chores bildet, daß seine stämmige, wuchtige Gesamterscheinung füglich nicht unbegründet ist. Aehnlich unvermittelt ist das Verhältniß zwischen Pfeilerkörper und Bekrönung an den Eckpfeilern der Front des Domes von Orvieto, aber der Pfeilerkörper ist dort weit schlanker, und wirkt durch sein viel dichteres, kantiger profilirtes Stabwerk ungleich straffer — in diesem Sinne „gothischer“.

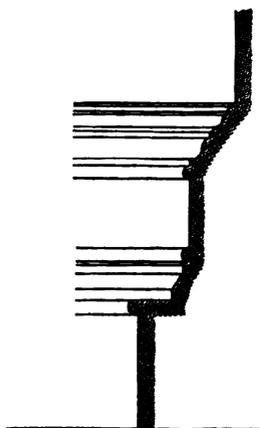


Abb. 7. Sockelprofil des Mailänder Domes.

Bedenklicher im Sinne gothischen Stilgeföhles aber ist es bereits, daß man sich in Mailand im Maßstab der plastischen figürlichen Schmucktheile, besonders der Giganten und der Wasserspeier, arg vergriff, indem man sie im Verhältniß zur Gesamtgröße des Pfeilers viel zu wuchtig gestaltete. Die dann an allen übrigen Strebepfeilern wiederkehrenden Baldachine der Mittelflächen vollends wirken für den an nordischer Gothik geschulten Geschmack höchst plump, denn ihr Pyramidendach wird tief unter seiner Spitze von einer breiten, niedrigen, fast einer Krone gleichenden Kreuzblume durchschnitten. Allerdings zeigt sich Aehnliches zuweilen auch in der malerisch ausgearteten deutschen Spätgothik, als eine Vorstufe der sogenannten „deutschen Renaissance“, und dazu könnte auch der obere Abschluss der Pfeilerfelder durch die nach aufsen mit Kriech- und Kreuzblumen, nach innen mit Blütenranken so malerisch belebten Eselsrückenbogen passen; im ganzen aber haben diese Bildungen bereits etwas stilistisch Eigenartiges, national Ober-

italienisches, und gerade diese Bekrönung erinnert am unmittelbarsten an die malerisch-decorative üppige Gothik Venedigs.

Kunsthistorisch sind also schon in dieser ältesten Epoche der Decoration, wie sie aufsen die Guglia Carelli und die anstosenden Theile vor Augen führen, und noch gänzlich abgesehen von allen figürlichen Theilen, gewissermaßen drei principiell zu scheidende Stilweisen zu einem ganz selbständigen Ganzen verbunden. Zunächst eine rein italienische: der nur architektonisch gegliederte Gebäudesockel mit seiner vortrefflichen Abstufung und Profilierung, über dessen classischer Vornehmheit ein Hauch antiker Größe und Harmonie liegt, etwas vom Wesen der Protorenaissance Toscanas, ein Anklang an die Kunst der Pisani.<sup>1)</sup> Dann erst folgt, mit dem Bogenfries beginnend, die Sprache der Gothik, aber auch sie nicht einheitlich, sondern zum mindesten in zwei verschiedenen Idiomen, die freilich verbunden und vermittelt sind. Das eine darf man als specifisch germanisch bezeichnen, wobei aber deutsche und französische Typen nebeneinander treten. An der Guglia Carelli spricht es besonders aus der Stabwerkgliederung der Pfeilerflächen, nur bleibt die

<sup>1)</sup> Dieser Sockel besteht aus einem granitartigen Material, dem sogen. „Serizzo ghiandone“. Vergl. Carotti, a. a. O. Anhang I. S. 151 f. Die für die Gesamtwirkung des Baues so bedeutsame Betonung des Sockels findet sich an gothischen Kathedralen allerdings häufiger, z. B. in Italien am Dom von Orvieto, in England an der Kathedrale von Lincoln, in Deutschland am Regensburger Dom; die in Mailand gewählte Profilierung aber bleibt ein selbständiges Meisterstück.

Profilirung germanischen Mustern gegenüber viel zu flach und weich. Das zweite ist im allgemeinen dem Stilbild der malerischen Spätgothik zuzuweisen, gehört jedoch seiner eigentlichen Natur nach mehr der specifisch oberitalienischen Kunst an, wie sie besonders in Venedig zur Blüthe gelangt ist: es äußert sich an der Guglia Carelli bereits im Bogenfries des Postamentes, welcher unmittelbar auf Motive oberitalienischer Terracottadecoration zurückgeht, vor allem aber in jenen das Stabwerk verbindenden Kielbogen mit ihren vieltheiligen Kriech- und Kreuzblumen, in der luftigen Galerie und überhaupt in der ganzen malerischen, fast barock-phantastischen Bekrönung.

Dieses stilkritische Ergebnifs fügt sich vollständig demjenigen der Künstlergeschichte. Dieselbe beginnt mit italienischen Meistern, welche in den ersten Jahren 1386—89 auch bei der decorativen Detaillirung maßgebend waren. Ihrer Weise entspricht vor allem der Gebäudesockel. Dann folgt etwa bis zum Jahre 1402 die Uebergangsepoche, in welcher sich die heimische Schule mit den transalpinen Meistern auseinandersetzt. Deren Hauptnamen — Nicola de' Bonaventuri aus Paris (1389—1390), Hans von Freiburg (1391), Heinrich von Gmünd (entscheidende Berathungen vom 1. Mai 1392), Ulrich von Füssingen (1394—1395) und der Pariser Jean Mignot (1399—1401) — nennen Deutsche und Franzosen, aber auch andere nicht-italienische Nationalitäten sind stark betheilig, so der in Paris thätig gewesene flandrische Meister von Brügge Giacomo Cova (1399). Neben diesen und in der Zwischenzeit ihres Aufenthaltes stehen jedoch dauernd die Lombarden ausschlaggebend im Vordergrund, vor allem die genannten Campionesen.

Man muß ferner stets im Auge behalten, dafs ja auch jene transalpinen Meister, welche hier in Betracht kommen, zeitlich nicht der ersten Blüthe nordischer Gothik, sondern schon deren Spät-Zeit angehören, dafs für ihre Einwirkung auf die Decoration des Domes nicht die streng organische, straffe Ornamentik der nordischen Gothik des dreizehnten, sondern die malerische, üppige, zum Theil schon phantastisch ausgeartete des endenden vierzehnten Jahrhunderts bestimmend wurde. Ihr entspricht in Oberitalien selbst vor allem die Decoration der venezianischen Trecentogothik, für welche die im vorgehenden Abschnitt charakterisirte malerische Schmuckweise der lombardischen Terracotta- und Haustein-Werke Vorstufen und Parallelen in Fülle bietet.

In der geschilderten Decoration des Mailänder Domes durchdringen diese drei Stilweisen einander, und ihre Scheidung läfst sich eher pragmatisch, als in zeitlicher Folge durchführen.

Diese drei innerlich verschiedenen Stilarten treten nun aber auch an zahlreichen anderen, noch der Wende des 14. zum 15. Jahrhundert angehörenden Theilen des Domes in analoger Art hervor. So zunächst an den Pfeilern des Innern. An ihren seltsamen Sockeln, mit geschweiften Kielbögen und ihrem unorganischen, aber in seiner Linienführung so reizvollem Profil, und an der verwandten Gliederung ihrer Schäfte, hat nordische Gothik sicherlich keinen maßgebenden Antheil. Eher könnte man auch hier noch eine ähnliche Richtung erkennen, wie an dem Sockel der Außenmauern, eine Nachwirkung Pisanesker Tradition, allerdings hier schon mehr im Charakter des oberitalienisch-malerischen Geschmackes. Die Capitäle vollends erscheinen ihrem ganzen Charakter nach als



Abb. 8.  
Pfeilercapital im Mailänder Dom.

eine Versündigung am Geist nordischer Gothik.<sup>1)</sup> Wo im Norden der vom Boden zu den Gewölben emporgeleitete Blick nur einen flüchtigen Ruhepunkt findet, als sei die hochstrebende Kraft gewissermaßen nur zu neuem Anschwellen zusammengefaßt, wird er hier wie durch ein breites Band gehemmt; wo sonst Blätter und Blüten locker, wie spielend, das Kelchcapitäl umgeben, findet sich hier über einem niedrigen, ziemlich horizontal vorspringenden, flachen Blattkranz eine selbständige Zierarchitektur von fialenbekrönten Pfeilerchen und Nischen, welche dem Pfeilerkörper nur ganz äußerlich, ihn ummantelnd, anhaftet.



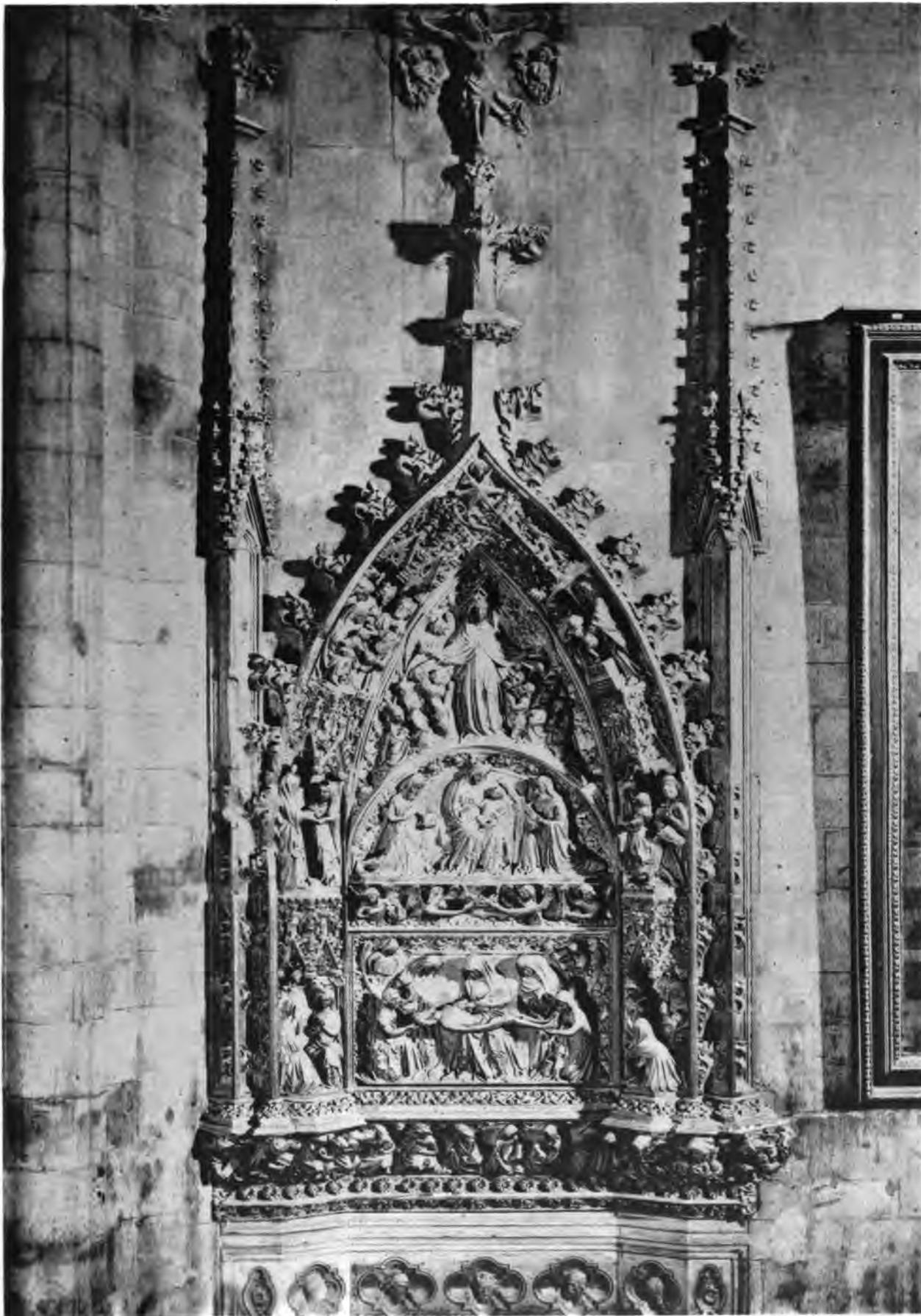
Abb. 9. Supraporte der nördlichen Sacristei des Mailänder Domes.

Die Detaillirung dieser Baldachine aber ist schon in sich nach zwei im Querschiff alternirenden Typen verschieden. Der eine, einstöckige (Abb. 8), mit seiner verhältnißmäßig schlichten Reihe von Nischen und Pfosten, hat in seinen Formen mehr ein deutsches Gepräge. Der zweite aber, bei welchem die Gliederung viel weiter geführt, der Sockel der Nischenfiguren in sich wieder als gothisches Pfeilerchen mit kleinen Figürchen, Baldachinen und Spitzgiebeln behandelt ist, zeigt eine unorganische Häufung gleichartiger Gebilde in ganz verschiedenem Maßstab, eine unarchitektonische Kleinkunst, in welcher das nordische Muster sichtlich bereits überboten werden soll. Vollends die nicht figurirten Capitäle, welche die halbe Breite der Gewölbeträger der inneren Seitenschiffe und die Halbpfeiler der Außenwände im Querschiff und Chor bekrönen, tragen wieder ganz ausgeprägt den Stempel jener malerischen, oberitalienischen Gothik, die hier mit ihren vorstehenden Knäufen, ihrem durch Kielbogen verbundenen, so oft horizontal getheilten Pfostenwerk, ihren Verschränkungen und Ueberschneidungen, stilistische Analogien am ehesten an den Mittelstücken („Nodi“) spätgothischer, oberitalienischer Silberkelche besitzt; und auch die kleineren Blättercapitäle der äußeren Seitenschiffe im Langhaus sind in ihrem malerischen Detail mit spitzigen, unruhig contourirten Blättern ganz oberitalienisch.

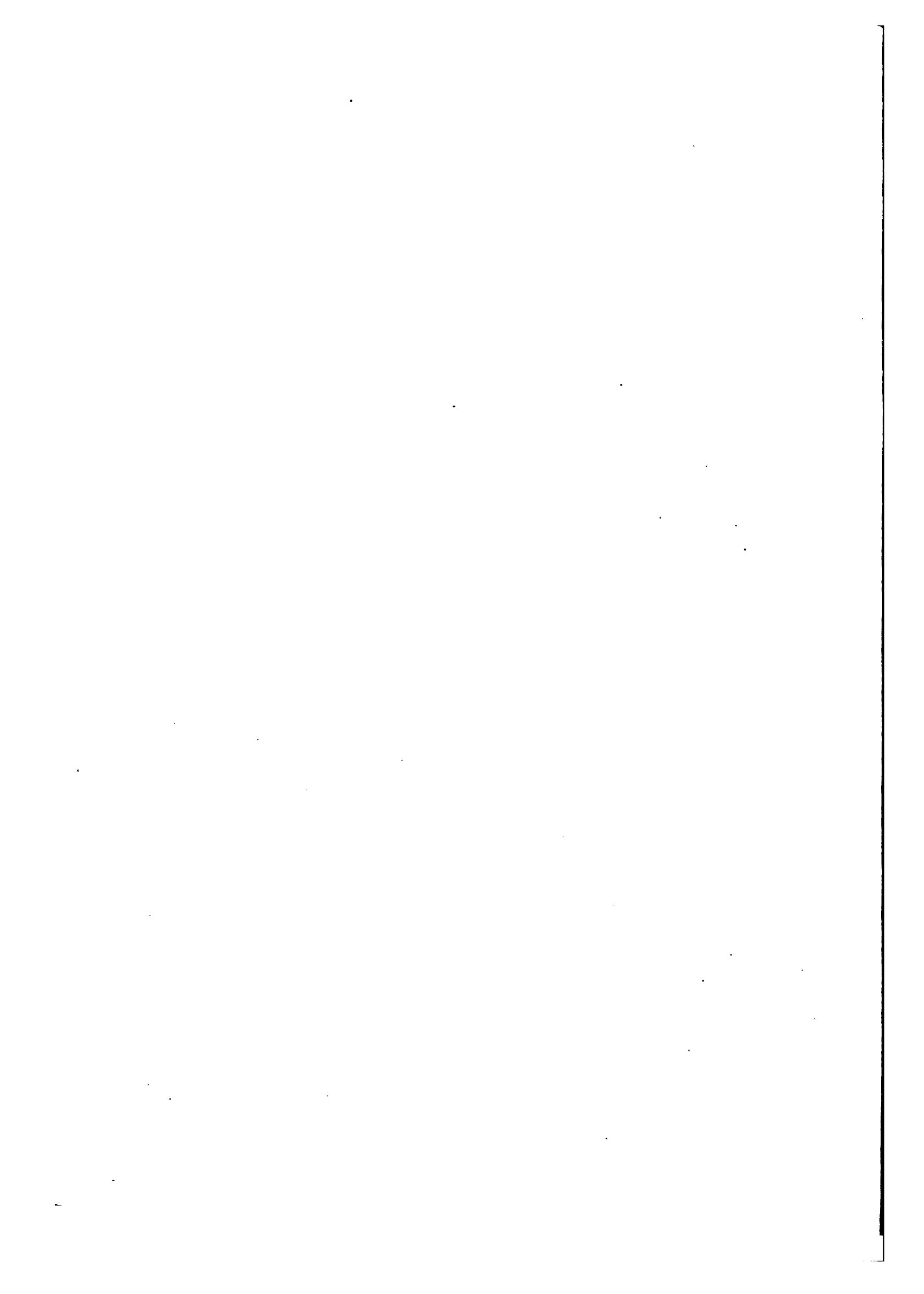
Aehnlich finden sich diese stilistischen Gegensätze an den beiden wichtigsten mehr selbständigen Stücken der Innendecoration, die in dieser Periode, rund zwischen 1390 und 1395, fertiggestellt wurden: den Portalen der beiden Sacristeien. Auf der Südseite (Taf. 2) steht das schlichte, nur durch seine fein profilirten breiten Flächen selbst wirkende Rahmenwerk des Eingangs mit seinem nur durch einzelne umrahmte Köpfe gezierten Architrav zu dem üppigen Linien- und Formenreichtum der oben

folgenden Supraporte in einem analogen Contrast, wie außen jener Gebäudesockel zu seinem Bogenfries, und ein ähnlicher Widerspruch besteht freilich bereits mehr vermittelt zwischen der Portalwandung und der Supraporte der Nordseite (Abb. 9), sowie endlich auch zwischen dem vornehmen Rahmenwerk und der Kriechblumenbekrönung des Brunnens in der südlichen Sacristei. An diesen drei Arbeiten aber wird dieser Mischstil besonders charakteristisch und stilkritisch bedeutungsvoll, zumal hier auch die Schöpfer desselben persönlich bekannt sind. Die südliche Sacristei-Supraporte ist das 1393 vollendete Werk eines Deutschen, Hans von Fernach, der mit seinen Genossen Hans Brondefer und Peter von Vin in der Bauhütte den Italienern

1) Ueber die Grundform dieser Capitäle wurde im Juni 1393 entschieden. Vergl. Annali I. S. 99. 8. Juni: „deliberatum fuit quod capitulum inceptum pironi navis fabricae ecclesiae ... finiatur.“ Begreiflich, daß Ulrich von Füssingen sich sträubte, diese Pfeilercapitäle auszuführen. Vergl. Annali I. S. 133 (25. März 1395).



MAILAND DOM: SUPRAPORTE DER SÜDLICHEN SACRISTEI.



gegenüber ausdrücklich zu den „teutonici“ gezählt wird. In der That ist diese Supraporte ihrem ganzen Aufbau nach durchaus unitalienisch, in allen ihren Theilen zusammengesetzt aus französischen, beziehungsweise nordisch-gothischen Motiven, welche sich besonders an den Kirchenportalen entwickelt hatten: ein schlankes, spitzbogiges Thor, von hohen Fialenthürmchen flankirt, umrahmt von einzelnen Figurengruppen unter vieltheiligen Baldachinen, die, dem Contur des Bogens folgend, von beiden Seiten schräg emporsteigen, wie es in den Kirchenportalen und Altären des Nordens — von Stein- und Holzbildwerken bis zu den gemalten Sculpturen im Rahmen der Altäre eines Rogier van der Weyden — hergebracht ist. Deutsch-gothisch muthen hier auch die überreich detaillirten Baldachine, die Krabben und Kreuzblumen an, wenn man sie mit den ruhigen edlen Linien des Architraves und der Thürwandungen darunter vergleicht. Mit vollem Recht hat man daher die Zeichnung der letzteren dem Meister Hans von Fernach ab- und einem Italiener zugesprochen, welcher in gleicher Weise auch an dem Portal der nördlichen Sacristei und an dem Brunnen der südlichen theiligt ist. Dennoch darf man auch die übrige Architektur und Ornamentik dieser südlichen Supraporte nicht vollständig als ein rein deutsches Werk ansehen, denn gerade in jenen Details der Baldachine, der Knäufe und des Blattwerks finden sich auch oberitalienische Züge. Die Supraporte der nördlichen Sacristei aber, welche mit ihrem Gegenstück den Contrast zu der mehr italienisch-classischen Thüreinfassung theilt, spiegelt in ihrer rein geometrischen, etwas allzu regelrechten und nüchternen Architektur, dem oberitalienischen Linien- und Formenreichtum der südlichen gegenüber, wiederum eine andere strenger nordische Richtung der Gothik, sodafs sich diese Supraporten der beiden Sacristeien in ihren unitalienischen, gothischen Theilen etwa ähnlich zu einander verhalten, wie die beiden geschilderten Haupttypen der Pfeilercapitale. Auch an den Fialenthürmchen, welche die Strebepfeiler bekrönen, zeigen sich diese Gegensätze. Der einen Gruppe, welche die gedrückte, malerisch behäbige Form der Guglia Carelli wiederholt und der oberitalienischen Gothik entspricht, steht — über den Trennungspfeilern der Seitenschiffe — ein zweiter Typus von weit schlankerem Aufbau gegenüber, welcher allmählicher verjüngt und mehr im Sinne transalpiner Gothik detaillirt ist. Höchst charakteristisch sind beide Stilweisen im unteren und oberen Theil einer Fialenkrönung verbunden, deren Zeichnung (Abb. 10) in der Ambrosiana zu Mailand erhalten blieb.<sup>1)</sup> Diese beiden in sich verschiedenen Ausdrucksweisen gothischer Decoration lassen sich selbst noch an der Architektur der kleinen architektonisch gestalteten Baldachine nachweisen, welche den Statuen der Fensterlaibungen und der Strebepfeiler als Schutzdächer, und (an den Chorfenstern) auch als Consolen dienen.

Eine analoge Verschiedenheit weist endlich auch die Umrahmung und vor allem das Mafswerk der Fenster auf<sup>2)</sup> (Taf. 3).

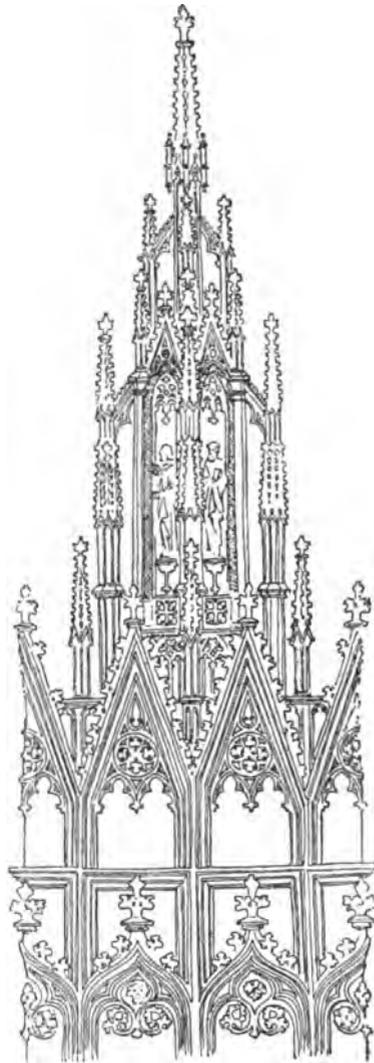


Abb. 10. Zeichnung der Spitze eines Strebepfeilers in der „Ambrosiana“ zu Mailand. (Nach Beltrami.)

1) Veröffentlicht von Beltrami, a. a. O. II. S. 36.

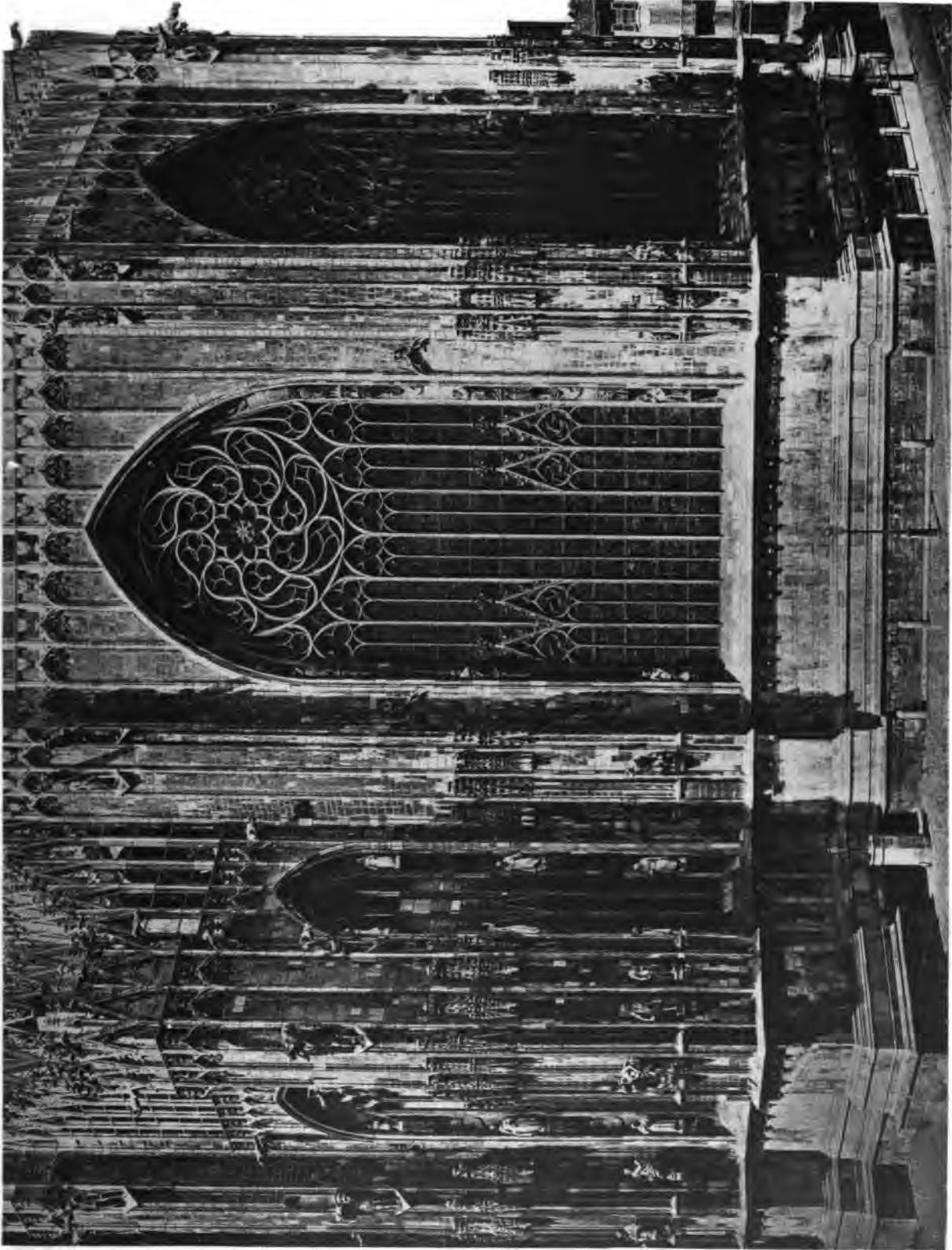
2) Nicht nur die im Text erwähnte Zeichnung des Mafswerks in seiner Gesamtheit wird für diese Unterschiede bezeichnend, sondern auch seine Detaillirung, seine Profilirung an sich.

Am wenigsten italienisch ist dasselbe wohl an den beiden seitlichen Chorfenstern. Die Wirkung, deren das Maßwerk allein fähig ist, ist bis aufs äußerste ausgenutzt, wobei die Gesamterscheinung unruhig und kraus wird. Sechs hohe, schmale Theilfenster, der Breite nach — die beiden äußereren Paare auch der Höhe nach — halbirt, steigen zu der großen, den Spitzbogen füllenden Maßwerk-Rose empor, in welcher der Mittelstern von doppelten Fischblasen, wie von rollenden Wellen, flott und leicht aber zu kraus umspielt wird. Hier dürfte den Ausländern, und speciell dem Franzosen Ni olà de Bonaventuri, ziemlich freie Hand geblieben sein. In der That hat er, zusammen mit Giacomo da Campione, eine Zeichnung zu diesen Apsisfenstern geliefert. Gleichartig ist das Maßwerk der kleinen Sacristeifenster, die innen am Ende der Seitenschiffe die Abschlusswände oberhalb der Sacristeigewölbe durchbrechen. Unitalienisch, aber in anderem Sinne, ist auch das Maßwerk an den Fenstern der Außenwände der Sacristeien, welches mit seiner Betonung der Verticalen und den herzförmigen Linienzügen der etwas kleinlichen Theilung an englische, aber auch an süddeutsche Muster gemahnt. Anders wiederum ist endlich der Fenstertypus des Querhauses,<sup>1)</sup> welcher dann für das ganze Langschiff Anwendung fand. Als schlanker, schmaler Schlitz unterbricht seine Oeffnung die Mauer; nicht einmal bis zu den Strebepfeilern reicht ihre Breite, sondern seitlich bleibt dort je ein schmaler Wandstreifen, welcher außen als Basisglied der Stabwerkverkleidung behandelt ist. Der Höhe nach in zwei Stockwerke, der Breite nach in drei Theilfenster gegliedert, mit relativ flachem Spitzbogengiebel, dessen Kreis bis in die äußerste Spitze des Giebels hinaufgeschoben ist, und dessen Maßwerkzeichnung sehr winzige Compartimente bildet — so zeigt dieser Fenstertypus einen eigenartigen Charakter, für welchen sich trotz seines unitalienischen Gesamteindruckes aufseritalienische Analogien schwer nachweisen ließen. — Bemerkenswerthe Verschiedenheiten zwischen den einzelnen Fenstertypen finden sich endlich auch in der Umrahmung und in ihrer Verbindung mit ihrem Bildschmuck. An den beiden mächtigen seitlichen Chorfenstern sind die tief concav gehöhlten Laibungen im Verhältniß zur Gesamtbreite des Fensters zweifellos weitaus zu schmal. Der schlagendste Beweis dafür ist, daß die Laibungen jener soviel schmäleren Quer- und Langhaus-Fenster keine geringere Breite zeigen! Man möchte da schließen, es sei dieses Laibungsprofil von den Querhaus- auf die Chor-Fenster mechanisch übertragen worden. Auch im Maßstab der Kriechblumen herrscht an diesen Querschiffenstern ein weit besseres Verhältniß, als an denen des Chores. Am charakteristischsten aber weichen diese Querschiffenster von denen der Ostpartien des Baues durch die Anordnung ihres Bildschmuckes ab. Bei jenen stehen die Statuen der Laibung nordischem Brauch entsprechend auf eigenen Consolen, unter architektonisch gestalteten Baldachinen, die ihrerseits wiederum den oberen Statuen als Sockel dienen, und über denselben schweben Spruchbänder über heraldischen Wolken. Am Querhaus aber wachsen die Gestalten — meist Halbfiguren — aus einer heraldisch stilisirten Wolkenmasse<sup>2)</sup> heraus, und zwischen ihnen befinden sich starke, von gewellten Schriftbändern umschlungene Aeste, unten in naturalistisches Wurzelwerk, oben in reiche rosettenartige Blüten ausgehend. Diese Decoration ist rein malerisch gedacht, ohne inneren organischen Zusammenhang mit der Architektur, und vorwiegend auf malerischen Reiz geht auch die an Goldschmiedearbeit gemahnende Detaillirung aus. Das Ganze trägt wiederum einen völlig oberitalienischen Charakter und findet einerseits unmittelbar in Mailand an jenen Sacristei-Supraporten, andererseits aber auch in decorativen Werken der venezianischen Sculptur, aus der Uebergangsperiode vom Tre- zum Quattrocento gewisse Analogien, auf welche später in anderem Zusammenhang nochmals zurückzukommen ist. So spiegeln sich also auch in den Fenstern jene drei Stilnüancen der „Gothik“. —

Einzelne von diesen Fenstern gehören schon dem Beginn des Quattrocento an, den Jahren 1402 und 1403, in welchen die Urkunden Zeichnungen des Antonino de Pa-

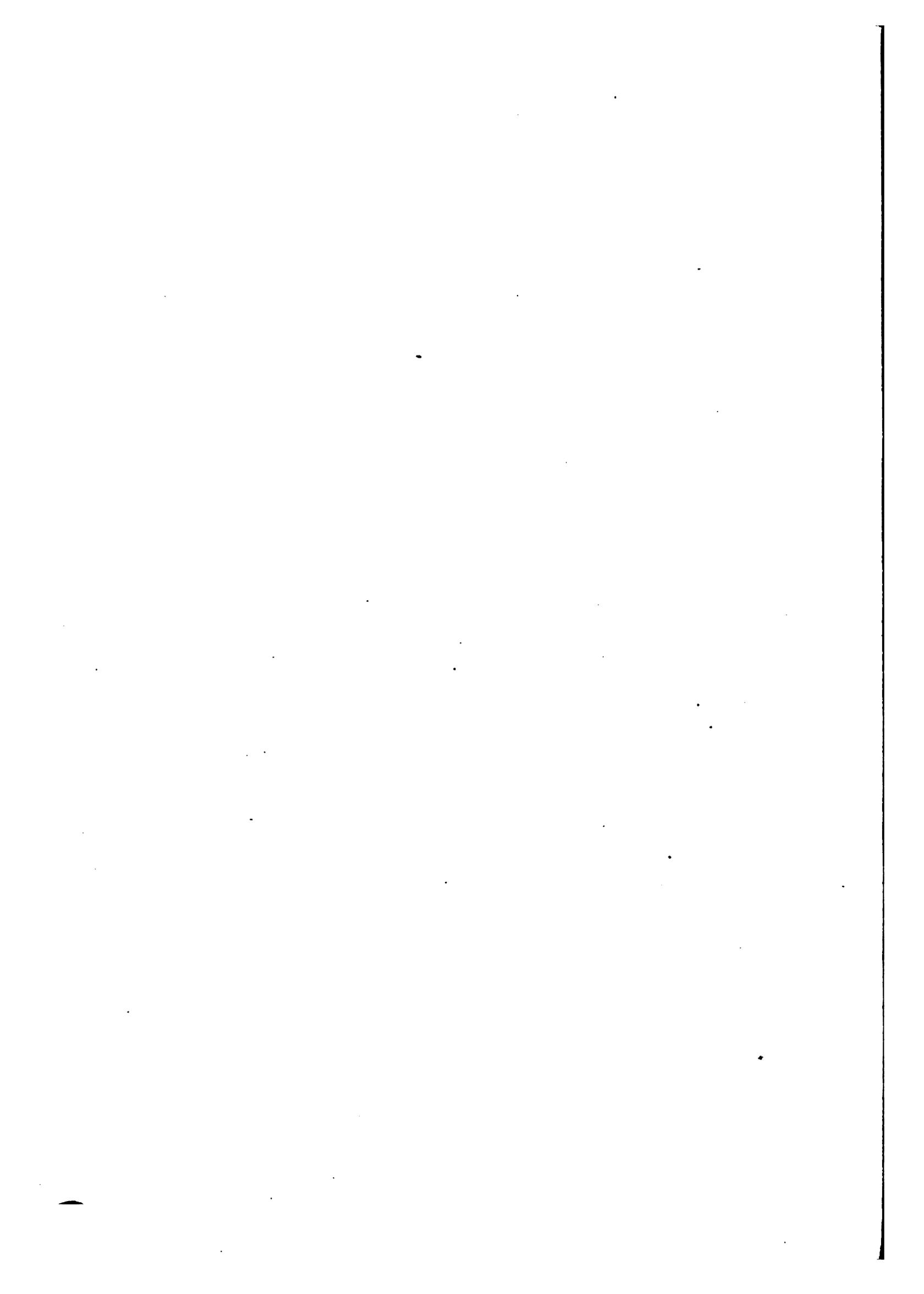
1) Im Querschiff waren ursprünglich viel breitere Fenster geplant, wie das über die Breite der heutigen Fenster seitlich weit hinausragende Fußgesims im Innern deutlich bezeugt.

2) Dieselbe zeigt die „krausenförmige“ Bildung, deren Seltenheit in der italienischen Kunst, und vollends in der italienischen Plastik, v. Frimmel mit Recht betont. Vergl. besonders: „Kleine Galerie-Studien“ IV. Sammlung Figdor. Wien 1896. S. 6.



MAILAND DOM: CHORSEITE.

WILHELM ERNST & SOHN, BERLIN.



derno für sie erwähnen.<sup>1)</sup> In dieser Zeit war in der Bauleitung nach dem französischen „Intermezzo“ des Parisers Jean Mignot (August 1399 bis October 1401), welcher bezüglich der schulgemäßen Construction der Gewölbeträger und Widerlager ähnliche Vorschläge, wie zuvor Heinrich von Gmünd, ebenso vergeblich befürwort hatte, eine bisher ungewohnte Stetigkeit eingetreten. Während eines halben Jahrhunderts nennt die Künstlergeschichte hier fortan unter den maßgebenden Persönlichkeiten der Bauhütte den gleichen Namen, diesmal den eines Vollblut-Italieners: Filippo degli Organi. Er ist unter den Dombaumeistern der erste, welcher schon für unser speciellcs Stoffgebiet, für die lombardische Frührenaissance, Bedeutung gewinnt.

Durch seinen Vater Andrea da Modena, der auf die bauliche Gestaltung des Domes zweifellos einen großen Einfluß geübt hatte, war ihm der Weg zur herzoglichen Gunst gebahnt worden. Mit warmem Geleitschreiben hatte ihn Giangaleazzo der „fabbrica“ zugewiesen, in deren Dienst der junge Meister demgemäß im Januar 1400 eingetreten war, um bis zum Jahre 1448 dauernd für dieselbe thätig zu sein: in den wechselvollen Schicksalen des Baues fürwahr ein wohlthuendes, stabiles Element, um so auffällender, als es historisch-politisch jene verworrenen Verhältnisse zum Hintergrund hat, in denen das Dynastengeschlecht der Visconti nach dem plötzlichen Tode von Filippos großem Gönner (1402) langsam erstirbt. — Gleichwohl wäre es verfehlt, wollte man annehmen, Filippo da Modena habe die am Mailänder Dom jeder persönlichen Entscheidung gesetzte Schranke durchbrochen und dem aus so mannigfachen Gegenströmungen entstandenen Werk plötzlich etwa seinen individuellen Künstlerstempel aufgedrückt. Davon kann schon nach Maßgabe des ganzen Baubetriebes nicht wohl die Rede sein, denn mehr als anderwärts galt es in der Mailänder Hütte für jeden, der sich am Ruder halten wollte, sich der bunten Mehrheit zu fügen und Compromisse zu schließen. Auch Meister Filippo muß dies vermocht haben, denn dauernd steht auch er in einer ganzen Schaar von Mitarbeitern, welche seine Entwürfe begutachten, und sie vor und bei der Ausführung wenigstens im Detail sehr wesentlich verändern.

Dies gilt schon von seinem ersten Werk, dem großen mittleren Chorfenster, und selbst seine Hauptschöpfung, die Decoration der mächtigen Strebebogen, ist zum weitaus größten Theil erst nach ihm, und nicht ohne Abwandlungen, verkörpert worden. Hier, wie bei dem Fenster, liegt dem Ganzen jedoch beglaubigtermaßen seine Zeichnung zu Grunde, und sicherlich stand die heutige Gesamterscheinung im wesentlichen schon vor seiner decorativen Phantasie. Und dieselbe bewährt hier in der That einen selbständigen Charakter, welcher die Bedeutung Meister Filippos für die „gothische“ Decoration des Domes während der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts wenigstens im allgemeinen klar erkennen lehrt. Der Grundzug seines Stiles ist: malerische Belebung und Auflösung der zu schmückenden Massen. Dies bot bereits der Commission, welche am 6. März 1402 seine Zeichnung für das Chorfenster zu begutachten hatte, die Motivirung ihres rühmenden Urtheils<sup>2)</sup> (Taf. 4). Dieses Fenster schließt sich dem Typus seiner beiden seitlichen Nachbarn an, aber doch nicht ohne wesentliche, bezeichnende Abweichungen. Der Contour wird durch kräftige Kriechblätter und Kreuzblumen belebt. Die Anordnung der Statuen unter architek-

1) Die Notiz vom 6. Juni 1402 (Annali, App. I, S. 261): „Magistro Antonino de Paderno in zingnerio fabricae, pro ejus solutione totidem per eum expendorum pro cartis sex magnis pecudum per eum emptorum pro designamentis per eum fiendis pro fenestris ecclesiae predictae, l. i. s. 4, d. 6“, bezieht sich wohl schon auf diese Fensterreihe. Am 1. September 1402 (a. a. O. S. 263) werden dann Zeichnungen für diese Querschiffenster ausdrücklich erwähnt: „Antonio de Paderno in zingnerio fabricae pro cartis octo magnis pecudum pro designamentis unius fenestrae croxeriarum fiendis l. i. s. 12.“ Ferner am 19. Juli 1403 (a. a. O. S. 265) auch für ein Sacristeifenster: „... carta, pro designatis per eum Antoninum per transversum ecclesiae supraedictae et fenestrae unius pro sacristia ipsius ecclesiae.“ Den ursprünglichen Entwurf für dieses Fenster auszuführen, hatte sich Ulrich von Füssingen geweigert, (vergl. Annali I. S. 133; 25. März 1395) und dies, sowie der Widerspruch gegen die Form der Pfeilercapitäle, hatte seinen Rücktritt veranlaßt. Die genannte Stelle in den Annali bezeugt von neuem, daß die übrigen Fenster dem mittleren zeitlich vorangingen.

2) Annali I, S. 245.

tonischen Baldachinen<sup>1)</sup> und ihre Trennung durch gerollte Bänder ist die gleiche, aber die Zahl der Statuen selbst ist gröfser, indem auch die obersten pyramidalen Baldachine noch durch ganze Figuren bekrönt werden. Dabei zeigt die ornamentale Detaillirung im Mafstab manchen Verstofs, welcher an den Seitenfenstern vermieden ist. Die Kreuzblumen über den Giebeln der Theilfenster sind zu grofs und wuchtig, ihre Krabben klettern in gar zu steiler Buckelung empor, während die Kriechblätter des Hauptbogens wiederum allzu mager wirken und eine zu steife Ansatzlinie zeigen. Der unruhige, krause Contour dieser vieltheiligen, tief eingeschnittenen Blätter ist undeutsch und bezeugt in seinem malerischen Reiz — diese Blätter erscheinen wie vom Winde hin und her bewegt — wiederum die

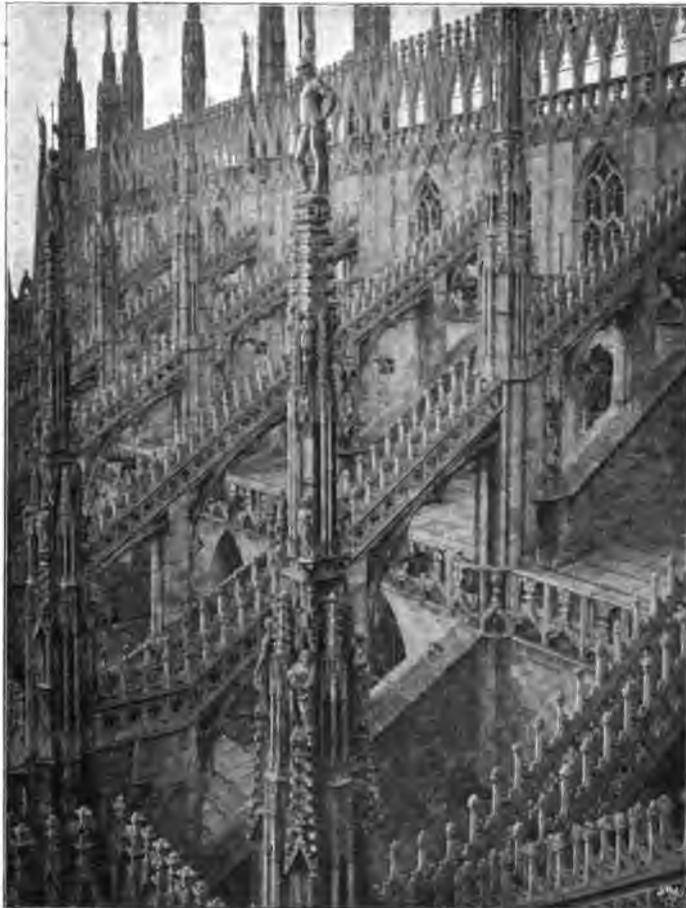


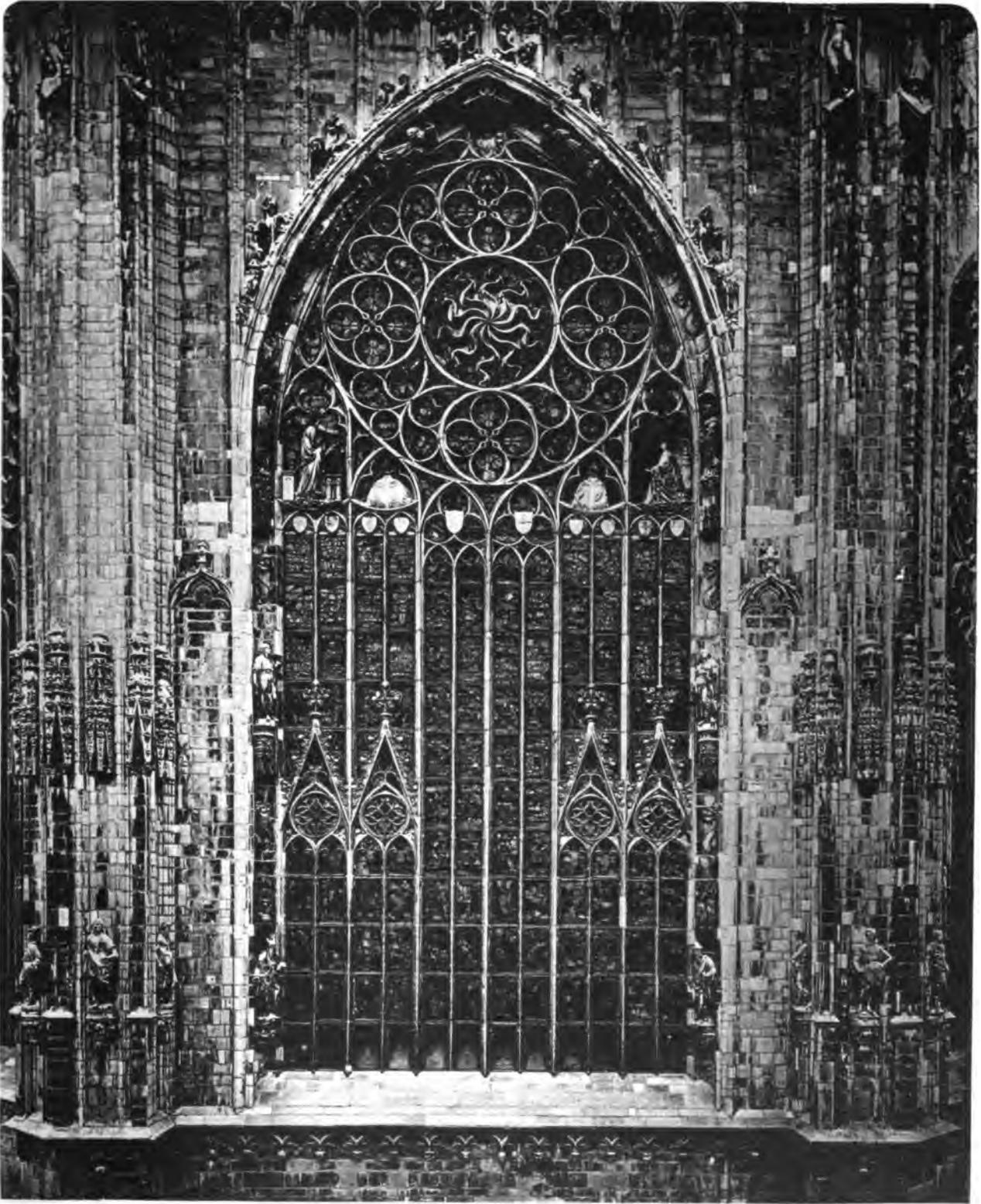
Abb. 11. Strebewerk des Mailänder Domes.

Geschmacksrichtung echt oberitalienischer Gothik. Malerisch originell ist auch die Zeichnung des Mafswerkes. Die „orifiamma“, ein heraldisches Emblem des Herzogs, giebt — in starkem Relief hervortretend — das Grundmotiv her, um welches sich in der Richtung der Kreuzarme vier von Kreisen umrahmte Vierpässe gruppieren, ähnlich wie an den Seitenfenstern, von doppelten, reichen Fischblasen umspielt: ein durchgängig bewegtes Lineament mit fast phantastischem Reiz, wie er ähnlich selbst im Mafswerk der französischen Spätgotik nur selten zu finden ist, vollends in der Blüthezeit der nordischen Gothik gegen das feine Gefühl für den tektonischen Organismus verstofsen würde. Das letztere gilt besonders hinsichtlich der Vertheilung der Massen und die Verbindung des Mafswerkes mit dem Figürlichen. Der untere Theil dieser Fenstergliederung bis zum Beginn des Fensterbogens, dessen Kämpferlinie durch die mit Wappenschildern besetzten, concaven Flachbögen über den beiden äusseren Theilfenstern fast wie durch einen Fries betont ist, wirkt viel

luftiger und leichter als der obere Abschnitt, als das Mafswerk selbst, in dessen ohnehin dichtem Gefüge jene „orifiamma“ mit ihren breiten, stark reliefirten Strahlen zu wuchtig erscheint. Und wie geschmacklos vollends ist die Anbringung der Figuren in diesem Mafswerk, welche ihre Rückseiten zum Theil nach aussen wenden!<sup>2)</sup> An der obersten dieser Gestalten, der Halbfigur Gottvaters, hat sich Filippo selbst — allerdings auch unglücklich genug! — als Bildhauer versucht, aber gerade die Vertheilung des Bildschmuckes scheint

1) Dieselben zeigen hier Architekturbilder von so liebevoller Detaillirung, dafs Bianchi geneigt ist, in ihnen ziemlich getreue Copien von Bau-Modellen der fabbrica — u. a. für das tiburium — zu sehen.

2) Das wurde im Protocoll vom 30. Mai 1402 ausdrücklich bestimmt: „Item quod praedictae figurae omnes fiant et laborentur per modum quod respiciant versus partem interiorem fenestreae et ecclesiae, habentes pro qualibet figura solum unum corpus et unam faciem, prout et quem ad modum habent et habere debent quaeque rationabilia et humana corpora“, vergl. Annali I, S. 249. — Abbild. Annali, App. I, Anh.



MAILAND DOM: MITTLERES CHORFENSTER.



weniger ihm als seinen zum Theil wenig berufenen Kritikern zuzuschreiben zu sein, während das Beste am Ganzen, die Zeichnung des Maßwerks selbst, wohl sein eigenes Werk ist.

Innerhalb seiner Laufbahn kann dieses Fenster aber immerhin nur die Bedeutung einer Erstlingsarbeit beanspruchen: erst zwei Jahre nach ihr, im October 1404, rückte Filippo da Modena in die Reihe der beim Bau entscheidenden Persönlichkeiten ein, indem er zum „ingegnere della fabbrica“ ernannt wird, und von nun an dürfte während mehrerer Jahrzehnte keine decorative Arbeit am Dom entstanden sein, deren Entwurf nicht durch seine Hände ging, um sein „placet“ zu erhalten. Aus dem weiten Feld dieser mehr organisatorischen Thätigkeit ragt jedoch nur eine Schöpfung kunsthistorisch greifbar heraus,

freilich zweifellos auch Filippos bedeutendste Leistung: die Decoration der Strebebogen, welche sich über die Dächer der Seitenschiffe spannen, jeder einzelne in vier paarweise verbundenen Wölbungslinien beziehungsweise in je zwei mächtigen, mit Nasen besetzten Bögen ansteigend, am Anfangs- und Endpunkt sowie in der Mitte durch schlanke Fialenthürmchen begrenzt und getheilt (Abb. 11). Das Verhältniß dieses Strebesystems zu den verschiedenen Entwicklungsphasen der so lange strittigen Gewölbeconstruction und überhaupt der Eindeckung der Seitenschiffe mag hier unerörtert bleiben. In seiner heutigen Gestalt geht es sicher letzthin auf das „designamentum magistri Filippi“ zurück, wie dasselbe im Protocoll vom 16. September 1410 bis ins kleinste beschrieben ist,<sup>1)</sup> und diese Thatsache darf genügen, um Filippo da Modena unter den gothischen Bildhauer-Architekten ganz Europas künstlerisch eine hervorragende Stelle zu sichern.

— Der märchenhafte Eindruck, welchen das Außere des Mailänder Domes trotz aller kunst-



Abb. 12. Strebebogen (Detail) des Mailänder Domes.

historischen Bedenken zu allen Zeiten gemacht hat, beruht in erster Reihe auf dem Schmuck dieser Strebebögen, auf diesem fast unübersehbaren System schlanker, luftiger Marmorbrücken mit ihren durchbrochenen Krönungsgalerien und ihren Fialenthürmen, die sich vor dem Blick des auf der Plattform Wandelnden in immer neuen Perspektiven zu Architekturbildern von zauberhafter Pracht zusammenschließen, die zu der majestätischen Ruhe der Raumwirkung des Inneren einen so eigenartig reizvollen Contrast bilden, und, von unten gesehen, dem Dach des Domes seine unvergleichlich reiche Silhouette geben. Gewiß stammt auch dieser Eindruck, wie so mancher andere an diesem Bauwerk, letzthin von quantitativen Eigenschaften, von der Wiederholung gleichartiger Einzelmotive; das jedoch die einheitliche Wirkung dieser hundertfach wiederholten Details hier so echt künstlerisch berechnet ist, bleibt der persönliche Ruhm Meister Filippos selbst, den die Folgezeit nicht besser an-

1) Vergl. Annali I. S. 302 ff.

erkennen und verewigen konnte, als indem sie das von ihm aufgestellte Decorationsprincip bis zum letzten, spätesten Strebebogen nächst der Façade befolgte.

In eigenartiger Weise kennzeichnet diese Leistung dabei nochmals prägnant die für den Schmuck des Domes bisher maßgebende Richtung der decorativen Phantasie. Das ornamentale Detail ist an sich durchgängig seinem Ursprung nach unitalienisch, Schöpfung nordischer Gothik. Aber es fehlt ihm eine organische Entwicklung aus dem tektonischen Kern. An der Bekrönung der Galerien beispielsweise (Abb. 12) sind die verticalen, in Knäufe ausgehenden Stege durch nach unten geschweifte, zum Theil unsymmetrische Kleeblattbögen verbunden: an sich ein ornamentaler Widersinn!<sup>1)</sup> Allein in der hundertfachen Wiederholung wirkt dieses Motiv oberhalb der mit Vierpässen („oculi francisci“) gitterartig durchbrochenen Brüstungswände ungemein malerisch und bringt über der Schräge auch die aufwärtssteigende Bewegung dieser Bauglieder vortrefflich zum Ausdruck. So sind auch die Fialenthürmchen in ihrem Aufbau und besonders in der Anbringung ihrer Statuetten keineswegs etwa Schöpfungen reiner Gothik, aber sie bieten zwischen jenen Krönungsgalerien, welche sie gleich Brückenköpfen unterbrechen, den wirkungsvollsten Formenwechsel. Ueberall ist diese Decoration auf den Gesamteffect berechnet, überall erstrebt derselbe vor allem eine Auflösung der Massen, und sie erscheint in diesem Sinne als der höchste, mit gothischen Details erzielte Ausdruck jener schon in den spätromanischen Backsteinbauten der Lombardei hervortretenden Freude an malerischer Wirkung; sie ist mit dem mittleren Chorfenster die charakteristischste Schöpfung jener specifisch oberitalienischen Gothik, deren Wirksamkeit hier nicht mehr, wie an den übrigen Theilen, einen Kampf mit anderen Richtungen, sondern eine Ausgleichung vor Augen führt. So empfängt der lange Assimilationsproceß zwischen der in der Lombardei hergebrachten malerischen Richtung und der Formensprache germanischer Gothik hier einen gewissen Abschluss, und jenes auch auf decorativem Gebiete von Anfang an im Widerspruch zu den fremden Einwirkungen thätige, aber im Trecento noch unsichere italienische Empfinden wird hier in der ersten Hälfte des Quattrocento besonders durch Filippo da Modena zu einer festeren, eigenen Bahn und einem bestimmten Ziel geführt. —

Das eigenartige Stilbild, welches sich im Obigen beim Studium einzelner decorativer Haupttheile des Domes entrollte,<sup>2)</sup> ist in der lombardischen Hauptstadt um die Wende des Tre- zum Quattrocento auch sonst noch genügend vertreten, auch in der Profanarchitektur, an Fenstern und Portalen. Auch hier mag ein Hauptbeispiel genügen: das in jedem Sinne so charakteristische Portal der Casa Borromeo.<sup>3)</sup> Schwer und wuchtig ist seine Gesamterscheinung in ihrer relativ geringen Höhe, aber der Umrahmung des Spitzbogens hat die spätgothische Decoration ihren malerischen Schmuck verliehen.<sup>4)</sup> Schon der Contrast zwischen dieser letzteren mit ihrem vielgliedrigen, doppelten Rankenfries, und den ruhigen Flächen der tragenden Seitenpfosten gemahnt hier an den analogen Gegensatz bei den Sacristeipforten und dem südlichen Sacristeibrunnen des Domes. Auch das Detail, die noch gothische Zeichnung der Kriechblätter, bestärkt diese Analogie, jedoch hat auch hier der Naturalismus bereits kräftiger Fufs gefaßt, denn die Ranken dieses Portales steigen vom Felsgrund auf, und sie sind wenigstens theilweise als Früchte tragende Eichen- und Rebenzweige gestaltet. Malerisch, wie die Domfialen, wird der Bogengiebel durch das Wappenbild der Borromeo bekrönt, und die von einem gewundenen Stab be-

1) Man vergleiche damit die auf den ersten Blick verwandten und doch weit organischer gebildeten transalpinen Giebelkrönungen durch Kleeblattbögen, deren Achsen rechtwinklig zur Giebellinie — nicht aber vertical, wie in Mailand — angeordnet sind. So beispielsweise am Westgiebel der Heiligen Kreuzkirche zu Gmünd. (Paulus, Kunst- und Alterthums-Denkmäler im Königreich Württemberg. Stuttgart 1893.) Dieses Bauwerk bietet überhaupt mannigfache Analogien zu decorativen Einzelheiten des Mailänder Domes und bezeugt, dafs Heinrich von Gmünd doch auch auf die Schmuckformen Einflufs gewonnen hat.

2) Seine Vorstufen besitzt es auch schon an einzelnen der Visconti-Monumente in S. Eustorgio.

3) Vergl. Reminiscenze etc. II. Taf. 1.

4) Man vergleiche damit die Spitzbogenarcaden an dem auf der Südostseite der Piazza dei Mercanti gelegenen Gebäudetracte (Mongeri, a. a. O. S. 412).

gleitete untere Archivolte setzt sich aus weissen und rothen Steinen zusammen. Das Material ist das des Domes, Marmor von Gandoglia, dessen Benutzung ein Vorrecht der Borromeo war, und auch seinem Kunstcharakter nach fügt sich dieses Portal der an der Kathedrale entwickelten Stilweise der Uebergangszeit an.

## 2. Die figürliche Decoration.

Die bisherige Erörterung blieb auf die unfigurirten Theile, auf den architektonischen und ornamentalen Schmuck des Domes, auf seinen baulichen Decorationsstil im engeren Sinne beschränkt. Diesem Stilbild vollständig analog ist nun auch dasjenige, welches die figürlichen Decorationen selbst entrollen: auch hier eine gewisse Internationalität der Arbeit, bei welcher besonders das durch Hans von Fernach und seine Genossen vertretene deutsche Element hervortritt; auch hier aber bald ein maßgebendes Uebergewicht der Oberitaliener, vor allem der vielseitigen Maler Paolino da Montorfano und Giovannino de Grassi und der Bildhauer Giacomo da Campione und Jacopino da Tradate.

Bevor jedoch versucht werden kann, die allgemeine Kunstrichtung und vielleicht auch die individuelle Eigenart dieser Künstler näher zu charakterisiren, wird es nöthig, die decorative Sculptur dieser älteren Theile des Domes in ihrer Gesamtheit zu erörtern. Der Standpunkt der Künstlergeschichte muß dabei freilich im ganzen verlassen werden, so zahlreich immer die Namen der in den Urkunden überlieferten Arbeiter sind; einerseits, weil es nur in vereinzelt Fällen möglich ist, deren persönlichen Antheil genau zu fixiren, dann aber auch, weil diese Werke auf selbständige kunsthistorische Würdigung im einzelnen kaum Anspruch erheben können. Nur als Glieder des Ganzen sind sie gedacht und wirken sie richtig, nur als solche wollen und können sie beurtheilt werden.

Für das unendlich reiche Bild aber, welches sie in ihrer Gesamtheit entrollen, erhebt sich vor der Phantasie des Beschauers als kunsthistorischer Hintergrund unwillkürlich noch ein zweites, von persönlichen Kräften belebtes Gemälde: das ganze Treiben in der internationalen Steinmetzenwerkstatt einer solchen großen Kathedrale, jene Schaar „namenloser“ Leute, welche die Kunstgeschichte nur als ein Collectivum behandeln kann, die jedoch tatsächlich aus ungezählten Persönlichkeiten von verschiedenartigster Begabung und Schulung besteht, hier Mann neben Mann, Schulter an Schulter, arbeitend, zeichnend und meißelnd, in fröhlichem Wettstreit, ein jeder bedacht, das Werk des Nachbarn wenn nicht an Eigenart der Erfindung — meist arbeiten sie nach gegebenen Entwürfen —, so doch an Feinheit der Durchführung zu übertreffen, unbekümmert darum, daß seine Schöpfung zuletzt im ganzen aufgehen und verschwinden wird, wie das Einzelmuster eines buntgewirkten Teppichs. — Vom Boden bis zum Dachfirst ist derselbe ausgebreitet, vom Sockel bis hinauf zu den Kriech- und Kreuzblumen der Wimperge und den Statuen auf den Fialenthürmchen, aber sein Dekor läßt sich unschwer gruppen- und schichtenweis gliedern, je nach den constructiv gegebenen Hauptstellen, an welche sich der Bildschmuck anschließen mußte. Es sind dies vor allem die Fensterlaibungen und die Strebepfeiler nebst ihren Fialen. Im pragmatischen Sinn dürfte die Theilung jedoch noch viel weiter gehen, indem sie zunächst von den Figuren größeren Maßstabes und selbständigerer Bedeutung, den Heiligenstatuen in den Fensterlaibungen und an den Pfeilern, denen sich ferner auch diejenigen der Pfeilercapitäle des Inneren gesellen, sowie den Statuetten an den Fialen und den „Giganten“ unter den Wasserspeiern, die unübersehbare Reihe winziger Sculpturen scheidet, welche — wie die Consolen jener Statuen selbst — nur eine untergeordnete Rolle spielen. — In den Gesamtcharakter, gleichsam in den Geist dieser ganzen decorativen Kunst, führt gerade diese zweite, quantitativ so viel größere, qualitativ aber wenigstens für den ersten Blick um so viel unwesentlichere Gruppe vielleicht am besten ein. Es zählen zu ihr bereits diejenigen figürlichen Sculpturen, welche dem das Gebäude unten Umschreitenden am nächsten sind: die knaufartigen Consolen des dem Sockeltheil als oberer Abschluß dienenden Bogenfrieses. Erst mit diesem hebt, wie wir sahen, der eigentlich gothische Theil der Aufsendecoration an, beginnt in dieser überhaupt das ger-

manische Element, und zwar in einer durch die Terracotta-Decoration lombardischer Ziegelbauten vorgebildeten Stilweise. Lustig wölben sich seine mit je zwei Nasen ausgezackten Halbkreise, die in profilirten Stegen gleich gothischem Maßwerk der Fläche vorgelegt sind. An jenen figürlichen Knäufen vollends, welche die Ruhepunkte dieses bewegten Linienspiels in rythmischer Folge fixiren, gelangt der germanische Bildtrieb, die Gestaltenfreude der gothischen Steinmetzen-Phantasie, in überströmender Fülle zum Ausdruck. Da wechseln Blätter mit Figuren ab, Thiere und Menschen mit Fabelwesen, Masken und Köpfe mit Halbfiguren, ganzen Gestalten, ja ganzen Gruppen und Scenen. Die ornamentale Flora entfaltet sich in Einzelblättern, Kelchen, Rosetten, Knäufen usw.; die Thierwelt ist besonders reich vertreten: neben den symbolischen Evangelistenzeichen, dem Lamm Christi, und dem Pelikan, auch mannigfaches wohl vorzugsweise rein decorativ aufzufassendes Gethier, Löwen, Widder, Affen, Hunde, Hähne, Eulen, aber auch Drachen und Basiliken. Neben Porträtköpfen, welche unter ihren malerischen Kappen wie Bildnisse von Leuten der Bauhütte anmuthen, und — bald in voller Vorderansicht, bald in scharfer Profilwendung, bald vor sich, bald aufwärts blickend — oft packende Lebenswahrheit zeigen, stehen mehr ornamental gehaltene, zuweilen streng stilisirte Masken mit weit geöffnetem Mund, mit regelmässig gewelltem Bart- und Haupthaar, bald lächelnd, bald mit abschreckend starrem Blick; und neben diesen nicht selten von Laubwerk umrahmten Masken finden sich dann wieder gekrönte Häupter, knieende Tragefigürchen, Engel und Cherubim. Gelegentlich knüpft das Darstellungsmotiv in naturalistischer Art an die Stätte selbst an — so wenn Hunde oder Drachen am Knauf herab- und heraufklettern —, oder aber es wird ein beliebiges Genrebild aus dem Thierleben vor Augen geführt. So beispielsweise an der Ecke zwischen dem nordöstlichen Chorfenster und seinem östlichen Pfeiler, wo sogar eine ganze Löwenfamilie, das Elternpaar nebst drei Jungen, ihr Wesen treibt (Abb. 13).

Schon diese Consolenknäufe werden kunsthistorisch für den ganzen decorativen Bildschmuck des Domes bezeichnend. Die von dem speciellen geistigen Gehalt unabhängige Formenfreude, welche aus ihnen spricht, ist Gemeingut mittelalterlicher Kunst. Diesseits wie jenseits der Alpen lebt sie bereits in der romanischen Epoche, um in der Gothik dann hier wie dort ihren Höhepunkt zu erreichen. Das „frische Hinausgreifen in die gesamte Erscheinungswelt“, die man dem decorativen Zwecke nutzbar macht, giebt auch den gothischen Kathedralen des Nordens einen besonderen Reiz. Nicht nur als große Constructeure muß man ihre Meister rühmen, sondern auch als Bildner von hoher Phantasie, von bewundernswerthem Fleiß, von großem stilistischem Tactgefühl. Den fesselndsten Einblick in diese Seite ihrer Thätigkeit gewährt bekanntlich das Skizzenbuch des Wilars von Honecort (um 1240), wo sich neben den Grundrissen, statischen Hülfszeichnungen, architektonischen Skizzen und Werkzeugen, Blattwerk und Ranken, die mannigfachsten Genrefiguren, Thiergestalten, Köpfe, Masken, Grottesken usw. finden: das Bild einer ganz erstaunlichen Vielseitigkeit im Wollen wie im Können. Und wer möchte bei dem Namen unseres Meisters Erwin neben der genialen Leistung des Architekten die wundervolle Arbeit des Ornamentisten vergessen, jene Flora von köstlichster Feinheit, welche die Portale des Strafsburger Münsters, die Blendarcaden seines Langhauses und das Grabmal des Bischofs Konrad von Lichtenberg schmückt! — Gewiß sind diese Hunderte von Blättern und Blüten, diese Figürchen und Köpfechen unter den Meißelschlägen zahlreicher fleißiger Steinmetzenhände entstanden, ebenso gewiß aber geht durch sie ein einheitlicher Zug, der beispielsweise an der Kathedrale von Amiens, am Strafsburger oder am Freiburger Münster einen steten Antheil des leitenden Architekten bekundet, welcher sicherlich oft die Formen skizzirte und stets ihre Ausführung überwachte.

Aehnlich verhält sich dies bei der Decoration der Mailänder Kathedrale, nur daß hier zunächst keine einzelne Persönlichkeit, sondern mehrere Meister gleichzeitig in den Vordergrund treten, und die den Werken gemeinsame Eigenart das Ergebnis einer gleichen Schultradition ist. Innerhalb derselben hat das germanische Element hier den Ton abgegeben. Das erhellt schon aus der soeben erörterten allgemeinen Beziehung dieser Decoration zu derjenigen nordischer Gothik. Es wird ferner in Italien selbst bestätigt. Diese Aeußerung des germanischen Bildtriebes läßt sich auf oberitalienischem Boden zurück-

verfolgen bis in die Anfänge mittelalterlicher Plastik, bis ins 12., ja bis ins 11. Jahrhundert. Es sei nur an die Sculpturen des Domes von Modena erinnert. Und diese germanische Tradition, an welcher neben Deutschland auch Frankreich einen wesentlichen Antheil hat,<sup>1)</sup> bleibt ohne Unterbrechung. In der Entstehungszeit des Mailänder Domes selbst hat sie dasjenige Werk hervorgebracht, welches den geschilderten Sockelsculpturen am aller-nächsten bleibt: das Südportal des Florentiner Domes, unmittelbar die Schöpfung eines Deutschen, des Pietro di Giovanni Tedesco.

Aber es wäre ein Irrthum, in diesen so zahlreicheren Kleinsculpturen des Mailänder Domes thatsächlich etwa nur die Arbeit deutscher und überhaupt unitalienischer Bildhauer zu sehen. Kein Zweifel vielmehr, daß an der Ausführung und wohl auch an der Erfindung schon hier der alten lombardischen Steinmetzschule der Hauptantheil zufiel. Bei aller Verwandtschaft mit analogen Sculpturen deutscher und französischer Kathedralen



Abb. 13. Löwengruppe an einem Knauf des Bogenfrieses am Sockel des Mailänder Domes.

spürt man den italienischen Charakter doch deutlich genug. Denselben abzuleugnen, hiesse ja auch die ganze Entstehungsweise dieser Arbeiten verkennen. Zu deren rechtem Verständniß muß man unter des Dombaumeisters Cesa-Bianchi's lehrreicher Führung die heutige Bildhauerwerkstatt (cantiere) der Dombauhütte aufgesucht haben, wo der tausendfältige Bild- und Ornamentenschmuck dieses Marmorberges fort und fort ergänzt, bezw. ersetzt wird. Gypsabgüsse nach den alten Stücken bilden die Muster — unter dem geschickten Meißelschlag des Arbeiters aber — und mancher Campionese ist noch heute unter ihnen, vielleicht mancher directe Nachkomme der alten magistri *picantes lapides vivos!* — entsteht doch keine slavische Copie, sondern ein Neues. Gypsformen nach Naturstudien und nach originellen Entwürfen des Meisters liegen und stehen ringsum, die Erfindungskraft des Steinmetzen anregend zu selbständigem Detail. Beim Blattwerk beispielsweise, bei den Krabben und Kreuzblumen, die, stark der Verwitterung ausgesetzt, am häufigsten zu erneuern sind, bringt er trotz allem Anschluß an die alten Modelle manchen neuen Schwung in die hergebrachte Linienführung hinein. Breiten doch selbst über der Werk-

<sup>1)</sup> Vergl. Marcel Reymond, *La sculpture florentine etc.* I. 1897, wo freilich vielfach die Analogie als ein Abhängigkeitsverhältniß geschildert ist.

statt italienische Bäume ihr Blätterdach aus; das tiefgelappte Feigenblatt zittert im Winde und Weinranken klettern an der Mauer entlang! Was Wunder, daß da selbst in die Nachbildung deutscher und französischer Modelle ein italienischer Zug kommt! Und so war es auch im Trecento! Vor allem aber bedingt das Material selbst eine ganz bestimmte, von der nordischen Art abweichende Formenbehandlung.<sup>1)</sup> Stark krystallisiert ist der Marmor von Gan-



Abb. 14.



Abb. 15.

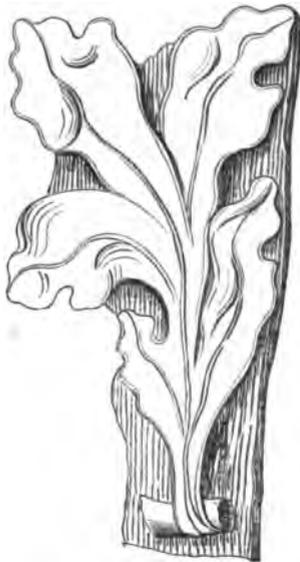


Abb. 16.

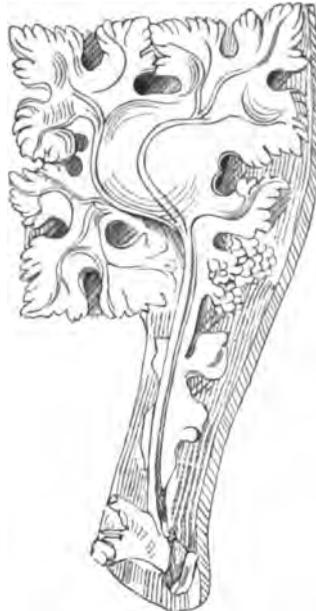


Abb. 17.



Abb. 18.

## Kriechblumen am Mailänder Dom.

doglia, bei kräftigem Schlag zerspringt er leicht, und so sind tiefe Einkerbungen und Schlitze hier nur sehr schwer herzustellen, die Einschnitte und Aushöhlungen, die schlanken Birnstabprofile, alle einer Geraden genäherten Lineamente nordisch-gothischer Decoration, werden vermieden; rundliche, volle, knollige Formen, dicht aneinandergeschlossene, mit weichen Volutenendigungen, bevorzugt (Abb. 18). So duldet dieser Marmor auch nicht die kleinen nordisch-gothischen Rundstäbe mit winzigem Querschnitt, und daher werden

<sup>1)</sup> Darauf hat besonders Beltrami, a. a. O. Parte seconda. S. 26 f. u. 33 hingewiesen.

dieselben an den Fialenthürmchen durch gesägte Marmorleisten mit rechteckigem Profil ersetzt. — Und was hier von der Ornamentik gesagt ist, was sich vielleicht am klarsten aus einem vergleichenden Blick auf einzelne Haupttypen der Kriechblumen ergibt (Abb. 14 bis 22), das gilt in ähnlichem Sinn auch für das Figürliche, für die Formenbehandlung dieser reichen Gestaltenwelt, und wandelt sie, die ursprünglich der nordischen Steinmetzenphantasie entstammt, letzthin doch zu einer italienischen Schöpfung um.

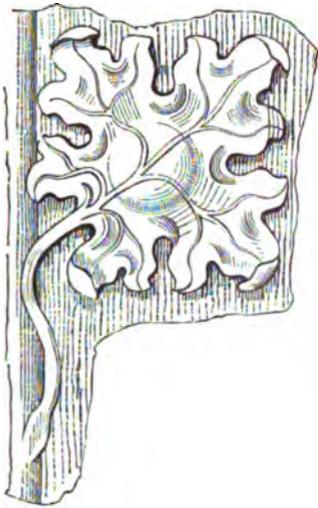


Abb. 19.

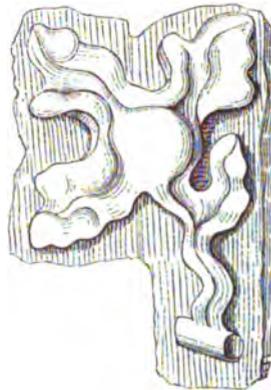


Abb. 20.

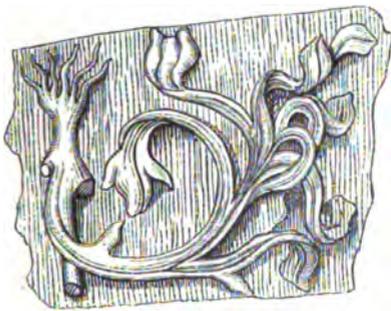


Abb. 21.



Abb. 22.

Kriechblumen am Mailänder Dom.

Die Reihe der Trecento-Arbeiten, welche hier vorerst allein berücksichtigt ist, reicht an diesen Bogenknäufen des Sockeltheiles etwa bis zum zweiten Langhauspfeiler, vom Chor aus gezählt.

Analoge Grenzen weist der figürliche Schmuck der Consolen auf, welche in den Fensterlaibungen und an den Strebepfeilern die großen Statuen tragen und ihrem Gesamtcharakter nach mit diesen Bogenknäufen des Gebäudesockels parallel gehen. Auch hier muthet vieles nordisch an, beispielsweise die Reihe reichgewandeter Männergestalten mit ihren Schriftbändern am mittleren Chorfester aufsen rechts unten, unter der Statue des S. Joachim und an der entsprechenden Stelle im Innern, links unten unter dem S. Sebastian, wo zwei zu einer Gruppe verbunden sind: an den Sockeln dieses Mittelfensters das einzige Figürliche, während die übrigen Consolen in der Laibung als Architekturbilder, an

den Pfeilern als Blattknäufe, gestaltet sind. An den beiden großen Seitenfenstern des Chores und ihren Pfeilern folgt reicherer Figurenschmuck, der in seinen Motiven besonders lebhaft an Sculpturen der Kathedrale von Amiens erinnert, bald langgewandete, gegürtete Engel mit breiten Flügeln,<sup>1)</sup> bald Tragefiguren<sup>2)</sup> in profaner Tracht, in denen man zuweilen wiederum Porträts von Werkmeistern erkennen möchte, allein oder zu Gruppen vereint,<sup>3)</sup> nur tragend oder aber einem Löwen gesellt, dem die Gestalt den Rachen aufreißt.<sup>4)</sup> Diese Gattung von Figürchen, die sich besonders an der Guglia Carelli findet, ist noch recht derb ausgeführt, dem burlesken Charakter entsprechend, aber wohl auch, weil es die ältesten sind.

Weitaus feiner, ja so reizvoll, daß man sie sogar als das Vollendetste in diesem ganzen Reiche decorativer Kleinsculpturen aus der Wende vom 14. zum 15. Jahrhundert rühmen muß, ist eine zweite durch ihre gleichartige Composition und durch die Formenbehandlung selbst zu einer stilistischen Sondergruppe verbundene Consolenreihe, welche sich an den Sacristei-, den Querschiff- und den ersten (östlichen) Langhausfenstern sowohl auf der Nord- wie auf der Südseite befindet. Ihr Typus ist gleichartig: unten Tragefigürchen, darüber ein aufgeschlagenes Buch, dessen Inschrift den Namen der oben folgenden, jetzt allerdings vielfach ver- oder ersetzten Statue trägt, dann ein derselben als unmittelbarer Sockel dienendes Abschlußgesims. Das letztere fehlt an einzelnen Consolen des Westfensters des nördlichen Querschiffes, sodaß man, mit Bianchi, hier vielleicht die ältesten Arbeiten dieser Reihe erkennen darf. Stilistisch aber sind sie sämtlich gleich, freilich nicht alle von gleicher Schönheit. Es verlohnt sich wohl, einige der besten hier ein wenig näher zu charakterisiren. Dazu zählen vor allem diejenigen der östlichen und der westlichen Querschiffenster.<sup>5)</sup> Da ist beispielsweise der alte, langbärtige Mann, der tiefgebückt im Blattwerk kniet, nach vorn geneigt, sein Schriftband ausbreitend (Abb. 23), seinem gegenüber angebrachten Genossen stammverwandt, der mühsam sein Buch aufschlägt.<sup>6)</sup> Auf der Südseite kauert am entsprechenden Fenster im Weinlaub ein bartloser Mann, um dessen Kopf eine große Sendelbinde geschlungen ist,<sup>7)</sup> und ihm gesellt sich geradeüber ein puttenartiges Engelkind. Besonders reizend sind die Figürchen am östlichen Sacristeifenster, wo ein Cherubim mit seinem geöffneten Flügelchen aus dem Blattnest nur noch eben herausguckt, um sein Buch emporzuhalten,<sup>8)</sup> und die verwandten Darstellungen an den beiden nach Westen zu folgenden Sacristeifenstern.<sup>9)</sup> Mit erstaunlichem Geschmack ist hier die Figur mit dem vegetabilischen Ornament verbunden, unwillkürlich wird man bei diesen Cherubim an Vögel erinnert, die sich in den Baumblättern bergen. Nicht minder reizvoll aber sind jene Figürchen an den Westfenstern des Querhauses. Dort kauert<sup>10)</sup> ein bärtiger Gesell in langem Kittel, auf seinen großen Stab gestützt, zwischen zwei gothischen Blättern, als schliche er mit seinem Stecken vorsichtig spähend durch einen

1) Vergl. die Sculpturen am Eckpfeiler zwischen der südlichen Sacristei und dem Chorfenster, und auch die schöneren am Eckpfeiler der Sacristei selbst, die ein aufgeschlagenes Buch halten.

2) Am Gegenstück dieses Eckpfeilers auf der Nordseite und die Rückenfigur an der Westseite des Eckpfeilers der Guglia Carelli.

3) So die drei Männer an der Nordseite des eben genannten Pfeilers und eine Einzelfigur an der Ostseite.

4) Ebendort.

5) Nordseite, östliches Querhausfenster, links unten unter der Statue des S. Sinforianus, ähnlich rechts.

6) Die Inschriften lauten: „David Rex“ und „Salomon Sapiens“. Die alten Statuen fehlen; die Stelle des David nimmt eine Barockstatue des S. Sinforianus ein.

7) Südseite, östliches Querhausfenster, unten. Jetzt stehen oben die modernen Statuen der Sa. Matilde und des S. Eligio.

8) Südseite, östliches Sacristeifenster, unter der modernen Statue des „Noe“ und ähnlich (geradeüber) der „Ruth“.

9) Unter den modernen Statuen des Beato Angelico und der S. Eufemia, sowie unter denen der Sa. Dorothea und des S. Boldomero.

10) Nordseite, westliches Querhausfenster, unten links. Einmal findet sich unter diesen Consolenfigürchen der Nordseite auch eine Frau.

dichten Wald, und sein Genosse an der Wandung gegenüber, entrollt ruhig, aber tief gebückt, sitzend sein Schriftband. Beide Situationen sind ferner auch am Westfenster des südlichen Querhauses<sup>1)</sup> und an dem folgenden Langhausfenster aufs glücklichste abgewandelt.<sup>2)</sup>

Die Formenbehandlung entbehrt an diesen Figürchen keineswegs stilkritisch bezeichnender Eigenart. Sie bleibt im allgemeinen flächenhaft, mit starker Betonung der Conturlinien als solcher, und diese sind gern eckig, in scharfen Gegensätzen geführt. Spitze Winkel — vor allem an den Ellenbogen und Knien — und überschlankte Extremitäten fallen besonders ins Auge und geben der Gesamterscheinung etwas seltsam Unruhiges, Bizarres. Dazu kommt eine erstaunliche Feinheit der Arbeit, besonders an den Köpfen, die oft wahre Miniaturstücke der Plastik sind, ähnlich auch an dem reizvoll belebten Blattwerk.



Abb. 23. Sockelfigürchen einer Statue des Mailänder Domes.

Es bedarf nicht langen Suchens, um im Sculpturenschmuck des Domes durchaus dem gleichen Stile zu begegnen. Die den Stätten dieser Tragefigürchen im Innern unmittelbar benachbarten Bildwerke tragen ihn deutlich zur Schau, und dadurch ist der Forschung ausnahmsweise zugleich einmal das Mittel an die Hand gegeben, diese Consolfigürchen auch innerhalb der Künstlergeschichte des Domes etwas näher zu fixieren: ihr Stil ist — zunächst allgemeingültig gesprochen — derjenige der figürlichen Sacristei-Supraporten und des Brunnenschmuckes der Südsacristei (Abb. 24).

Aber im einzelnen lassen sich dort mindestens drei Stilweisen unterscheiden, und mindestens drei Künstler sind an ihnen beteiligt: Hans von Fernach, Giacomo da Campione und Giovannino de Grassi. Hans von Fernach entwarf die Supraporte der südlichen Sacristei und arbeitete mit seinen Landsleuten Hans Brondefer und Peter von Vin daran; an dem Relief der nördlichen Supraporte meldet eine Inschrift: „Jacobus Filius zer Zambonini de Campilione fabricavit hoc opus“, und den Bildschmuck des Brunnens in der südlichen Sacristei schuf Giovannino de Grassi. Der letztere aber hat ferner auch an den Portalen der beiden Sacristeien Anteil: an dem südlichen geht auf

1) Südseite, westliches Querhausfenster, unter der Statue des S. Martino.

2) Südseite, erstes Langhausfenster nach dem Querschiff, unter Sa. Mistiola und Sa. Agnese.

ihn der reliefirte Architravbalken, an der nördlichen dieser und die ganze Lünette nebst ihrem Rahmenwerk bis zu jener Supraporte mit dem Relief des Giacomo da Campione zurück.

Der stilistische Unterschied zwischen dem Bildschmuck der südlichen Supraporte einerseits und dem ihres eigenen Architravbalkens, demjenigen der nördlichen Sacristei, sowie dem Brunnenrelief andererseits, ist augenfällig genug. Es ist hier auf dem Gebiet der figürlichen Darstellung eine ganz analoge Verschiedenheit, wie auf dem oben erörterten der Architektur und des Ornamentes: am Werk des Hans von Fernach fast ausschließliche Herrschaft transalpiner Gothik, an denen des Giovannino de Grassi der malerische, specifisch oberitalienische Stil.

Unitalienisch ist an der südlichen Supraporte („tabernaculum“) (Taf. 2) schon die quantitative Fülle. Man möchte glauben, Meister Hans von Fernach, derselbe, der 1391 vergeblich nach Köln entsandt worden war, um von dort einen tüchtigen Baumeister nach Mailand zu holen, habe in diesem Werk gleichsam eine Probe davon ablegen wollen, was Alles man nach deutschem Geschmack an einem solchen Zierstück anbringen könne, als sei ferner die Begutachtungs-Commission der Mailänder Hütte selbst sich dessen bewußt geworden, und habe diesen ihr nicht ganz erwünschten Uebereifer des Meisters Hans möglichst zu dämpfen versucht. Sie schränkt in dessen Supraporten-Entwurf die Bekrönung des Spitzgiebels auf die Kreuzblume mit dem Crucifixus ein, während Hans von Fernach noch eine weit reichere Spitze, wohl ein Tabernakel, geplant hatte, und sie warnt ihn dabei ausdrücklich, nichts mehr gegen den Willen der „fabbrica“ hinzuzufügen. Aber auch so blieb der Bildschmuck wahrlich noch reich genug: der oben beschriebene Rahmen, in dessen schmalen Feld selbst sich sechs winzige übereinandergereihte Reliefs befinden — Verkündigung, Heimsuchung, Anbetung der Könige, Beschneidung, Flucht nach Aegypten, Kindermord —, umgiebt die in drei Felder getheilte Hauptdarstellung: eine rechteckige, oben durch einen schmalen Bildfries von Engeln abgeschlossene Relieftafel mit der Beweinung Christi, ein vom Halbkreis begrenztes Lünettenrelief, Maria mit dem Kinde in trono zwischen den beiden Johannes, und dann noch ein spitzbogiges Giebelrelief, „Maria Misericordia“. Eine solche Ueberladung liebt der selbständige italienische Brauch nicht, an nordischen Altären aber ist sie hergebracht. Und auch inhaltlich — so besonders in der in Italien verhältnißmäßig seltenen Darstellung der klugen und thörichten Jungfrauen, welche am friesartigen Consolstück des Mitteltheiles angebracht sind — äußert sich ein unitalienisches, deutsches Element. Dieses spricht allgemeingültig aber auch aus den Compositionen und den Formen, zumal in den figurenreichen Gruppen des Rahmens. Auf engstem Raum drängen sich dort die Gestalten dicht aneinander, trotz des Platzmangels mit starken Unterschneidungen vom Fond losgelöst, in dieser Hinsicht also in statuarischer Plastik. Aehnlich sind die Figürchen der klugen und thörichten Jungfrauen behandelt, die sich knieend und hockend in die Voute schmiegen, und die äußerlich als Tragefiguren aufgefaßten Männergestalten<sup>1)</sup> im Blattwerk unterhalb des Rahmenwerkes und der Eckfialen. Das ist der Stil deutsch-gothischer Schnitzaltäre, und diesem entspricht vielfach auch die Formenbehandlung im einzelnen, welche eckig, kantig und knorrig wirkt, nicht minder die naturalistische Durchbildung der — häufig recht häßlichen — Köpfe, und die übermäßige Schlankheit der Körper und Extremitäten.

Allein man kann auch hier nicht annehmen, daß lediglich deutsche Meister den Meißel geführt haben.<sup>2)</sup> Zunächst bietet gerade diese ganze stilistisch geeinte Sculpturengruppe Anlaß, von neuem die Ein- und Nachwirkung französischer Plastik auf diejenige des Mailänder Domes zu betonen. Allgemeingültig setzt, wie schon erwähnt, gerade die plastische Decoration des Domes die Kenntniß französischer Kathedralen, wie der Notre Dame-Kirche von Paris, der Dome von Amiens, Chartres und Rheims voraus. Bei der zuletzt geschilderten Reihe von Bildwerken wird man aber auch stärker auf einzelne Analogien hingewiesen, so besonders auf den Reliefschmuck am Sockel der Chorkapellen

1) Einmal (links) ist auch ihnen eine Frau gesellt.

2) a. a. O. S. 145.

der Pariser Notre Dame-Kirche (Krönung und Himmelfahrt Mariä), welche dem ersten Viertel des 14. Jahrhunderts entstammen,<sup>1)</sup> und überhaupt auf fast alle diejenigen Schöpfungen französischer Gothik, die bereits Marcel Reymond als Verwandte der Bildwerke Andrea Pisanos aufgezählt hat.<sup>2)</sup> Zu den Tragefigürchen an den Statuenconsolen lassen sich kaum schlagendere Analogien namhaft machen, als diejenigen, welche am Nordthurme der Kathedrale von Amiens unter den Heiligenstatuen an den Strebepfeilern angebracht sind (um 1375).<sup>3)</sup> — Vereinzelte Stützpunkte für diese französischen Einflüsse liefern auch die Mailänder Dombauacten selbst. So sei an den „Rolando de Banillia regiminis dom. regis Franziae, qui laboravit figuram S. Agatae in lapide marmoreo“ erinnert, der dort im Juli 1398 genannt ist.<sup>4)</sup>

Das Unitalienische in diesen Sculpturen ist also nicht nur — wie die mit ihnen verbindenden Namen fremder Meister schliessen ließen — auf deutsche, sondern mindestens in gleichem Grade auch auf französische Einflüsse zurückzuführen. Dafs aber trotz alledem Entwurf und Ausführung thatsächlich im wesentlichen auf Italiener zurückgehen, dafür giebt zuletzt, den Urkunden entsprechend, auch die Stilkritik gerade hier einen greifbaren Beweis, sobald man diese Sculpturen der südlichen Supraporte des Hans von Fernach mit dem von einem Italiener, von Giacomo da Campione stammenden Relief an der gegenüberliegenden Supraporte der nördlichen Sacristei vergleicht (Abb. 9). Dieselbe zeigt die Glorie Christi. Auf einem von Engeln getragenen Sitz thront er vor einer schmalen Mandorla, welche unten und seitlich von Heiligenschaaren, oben von singenden und musicirenden Engeln dicht umgeben ist. Auch hier ein ähnliches, principloses Nebeneinander zahlreicher, vom Fond möglichst gelöster Figürchen, auch hier eckige Formen und realistische Köpfe, sodafs man auf Grund der Stilkritik allein auf einen deutschen Meister schliessen könnte; dabei aber im Detail, besonders im Faltenwurf und dann auch in den Köpfen eine andere, vor allem eine feinere Arbeitsweise! Giacomo da Campione ist durch die Art der „Deutschen“ zweifellos wesentlich beeinflusst worden, aber er offenbart an seinem selbständigen Werke in diesem Relief der nördlichen Supraporte doch eine individuelle und, wie wir sagen müssen, mehr italienische Eigenart. Und in noch höherem Grade trifft dies für Giovannino de Grassi zu. Sein Lavabo-Schmuck in der südlichen Sacristei „Christus und die Samariterin am Brunnen“ (Abb. 24) ist ein völlig malerisch gehaltenes Reliefbild von geistvoller Durchführung, genrehaft-realistisch, ohne ausgesprochene Rücksicht auf Formenschönheit, aber in seinen beiden Gestalten von individueller Kraft. Und die gleichen Vorzüge tragen auch seine durchaus porträthafter Köpfe in den Architraven der beiden Sacristeithüren und in der Lünettenumrahmung.

Giovannino de Grassi war in erster Reihe Maler, aber er führte auch selbst den Meißel und griff auch in architektonische Fragen gelegentlich ein. Höchst wahrscheinlich hat er für den ganzen Bildschmuck der nördlichen Sacristei die Zeichnung, den Entwurf, geliefert, auch für das Relief der Supraporte, welches dann von Giacomo da Campione selbständig ausgeführt wurde. Auf ein solches Verhältniß könnte auch der auffallende Ausdruck „fabricavit“ in jener Inschrift deuten. Möglicherweise besteht eine analoge Arbeits-



Abb. 24. Relief in der südlichen Sacristei des Mailänder Domes. „Christus und die Samariterin.“ (Von Giovannino de Grassi.)

1) Vergl. Musée de sculpture comparée. Palais du Trocadéro. Catalogue raisonné von Cou-  
rajod und Marcou. Paris 1892. S. 1 ff. Taf. 1.

2) a. a. O. S. 145.

3) Musée ... du Trocadéro Nr. 658—661. Catalogue a. a. O. S. 46 ff. mit Abb.

4) Annali Append. I. S. 242.

theilung auch an dem Lünettenrelief, welches Christus, von Maria und Johannes verehrt, zeigt (Abb. 25). Christus hält einen Blitzstrahl in der Rechten, Johannes trägt sein (zweites!) Haupt in den Händen. Schon diese ungewöhnliche Auffassung weist auf die Arbeit eines dritten Künstlers hin, auf die Reliefs der Kaiserkanzel zu Monza, auf Matteo da Campione, wo jene drei Figuren der Mailänder Lünette fast genau wiederkehren,<sup>1)</sup> und mit ihnen auch ihr Stil, ihre ungenähten Schleppengewänder mit den linienartig harten Falten, ihre eckigen Bewegungen, ihre realistischen Köpfe.

Man darf also die specielle Künstlergeschichte an diesen Arbeiten nicht zu weit ins einzelne verfolgen, man muß sich damit bescheiden, hier eine Arbeitstheilung anzunehmen zwischen Giovannino de Grassi, der wahrscheinlich die Zeichnung zum Ganzen lieferte, und Campionesen, besonders dem Meister Giacomo, dessen Weise mit der Matteos innig verwandt ist.

Damit ist aber auch für jene köstliche Consolenreihe der äusseren Fensterlaibungen mit ihren Tragefigürchen sowohl die Datirung wie die Herkunft gefunden. Deren Analogien besonders zu den Sculpturen der nördlichen Sacristei-Supraporte sind unverkennbar. In allen Zügen gilt die obige Charakteristik der letzteren auch für jene Consolenfigürchen. Man beachte an diesen die eckigen Bewegungen, die überschlangen Extremitäten, die eigenartigen Porträtköpfe! Man vergleiche die miniaturhafte Feinheit der Details und im einzelnen dann jene Tragefigürchen der Fronten mit denen unterhalb der Sacristei-Supraporte, die sich ebenfalls zwischen Blattwerk unter die Fialen schmiegen, und mit den Engeln und Cherubim in dem Relief Meister Giacomos, ferner jene bärtigen, am Stabe schleichenden Gesellen am westlichen Querhausfenster mit der Figur Johannes des Täufers in der Sacristei-Lünette, endlich aber auch das Blattwerk jener Consolen mit dem der beiden Zwickelfüllungen der Lünette! Es erhellt dann unzweifelhaft, daß jener reizendste Theil der figürlichen Aufsendecoration kleinen Mafsstabes am Ende des Trecento von Meister Giovannino de Grassi entworfen und von ihm in Gemeinschaft mit Campionesen vom Schläge Giacomos und Matteos ausgeführt sind, ebenso sicher aber, daß diese italienischen Meister mit ihrer Kunst noch stark im Zeichen der deutschen und französischen Gothik stehen. —

Den Uebergang von diesen Trecento-Sculpturen winzigen Mafsstabes an technisch untergeordneten Stellen, an den Knäufen des Bogenfrieses und an den Consolen der Fensterlaibungen, zum größeren Bildschmuck von mehr selbständiger Bedeutung können einzelne Figuren der Fenster vermitteln, und von denselben gehört eine Gruppe noch unmittelbar der an jenen Sacristeien herrschenden Kunstrichtung an. Es sind die Halbfiguren von weiblichen Heiligen in den Laibungen der beiden östlichen Querschiffenster. Rein malerisch sind sie angeordnet. Durch große, von Schriftbändern frei umwundene Blüthenzweige getrennt, wachsen sie aus stilisirten Wolken heraus. In den wenig anziehenden Kopftypen und im Faltenwurf zeigen sich hier Analogien zu den weiblichen Gestalten der nördlichen Sacristei-Supraporte. Hier wird man in der That wohl wenigstens an einen starken Antheil deutscher Steinmetzen von der Richtung des Hans von Fernach denken dürfen, allerdings nur für die Figuren, denn jene Blüthenstengel mit ihren üppigen, sternartigen Blumen sind wiederum im Geiste der malerischen oberitalienischen Decorationsweise erfunden.<sup>2)</sup>

Eine andere Stellung nimmt der Bildschmuck des großen, mittleren Chorfensters ein (Taf. 4). Er leitet zu einer neuen Künstlergruppe über und hat bereits durch seine documentarisch beglaubigte Entstehungsweise selbst hier Anspruch auf nähere Erörterung. Das Princip der Arbeitstheilung ist hier auf den Gipfel getrieben. Schon in Bezug auf die Zeichnung des Ganzen. Ihr liegt, wie bereits erwähnt, ein Project des Filippo da Modena zu Grunde, allein diesem selbst ging eine Zeichnung des Nicola de' Bonaventuri

1) Vergl. Meyer, Lomb. Denkm. des 14. Jhrh. S. 115 ff. Mit Abb.

2) Dieses Blumenmotiv an sich ist freilich ebenfalls deutsch-nordisch. Es findet sich u. a. an den Hauptgesimsen des Straßburger und Freiburger Münsters und an zahlreichen Kriechblumen der Kölnischen Hütte, z. B. an der St. Katharinenkirche in Oppenheim.

voraus, und Filippo's eigene Vorschläge wurden von einer sehr bunt zusammengesetzten Achter-Commission überarbeitet. Bei der Detailirung der Rose gab ein hier besonders wohl als heraldischer Beirath fungirender Kunststicker (?) („Ricamatore“), ein Landsmann Filippo's, Maffiolo da Cremona, genannt „della Rama“, den Ausschlag. Die figürlichen Sculpturen aber wurden durch mehrere Maler, Filippo da Melegnano,<sup>1)</sup> Isaach da Imbonate und Paolino da Montorfano<sup>2)</sup> gezeichnet und zum Theil farbig bemalt, und als Bildhauer waren mehrere Meister an ihnen thätig, neben Filippo da Modena zum mindesten noch Nicolò da Venezia, Matteo Raverti, Pietro Monich und Alberto da Campione — Namen, denen wir in der Folge vielfach begegnen werden, und die innerhalb der Künstlergeschichte der decorativen Plastik des Domes an der Wende des Tre- zum Quattrocento in den Vordergrund treten.



Abb. 25. Theil der Supraporte der nördlichen Sacristei des Mailänder Domes.  
(Von Giacomo da Campione.)

Nicht durchgängig bezeichnen sie hervorragende Bildhauer. Ueber die Probelcistung des Filippo da Modena wurde ein tadelndes Urtheil schon von der Begutachtungs-Commission selbst gefällt.<sup>3)</sup> In der That ist dessen ganz oben, in der Spitze des Bogens angebrachte winzige Halbfigur Gottvaters ein dürftiges, unbeholfenes Machwerk. Besser

1) Vergl. Annali, App. I S. 260, 4. und 11. März 1402: „Filippolo de Melegnano pictori, pro ejus mercede designaturae diversarum figurarum super designamento raziae fenestrae magnae de medio ecclesiae majoris, designato et facto per Filippinum de Mutina, . . . factarum et designatarum per supradictum Filippolum de Melegnano, videlicet figurae beatae Mariae virginis cum eius filio in brachio, in summitate dicti designamenti, ac figurarum Annuntiatae, angelorum et seraphim a lateribus ipsius designamenti; et computato azuro per eum posito in dictis figuris“ l. 2 s. 8. Dieser wohl auf die Innenseite der Fenster bezüglichen Notiz folgt am 11. März eine den Bildschmuck der Außenseite betreffende . . . „picturae Dei patris et Annuntiatae, ac ordinis angelorum et seraphim.“ — Vergl. die Notiz vom Juli 1416 (a. a. O. S. 314 und Anm. nebst Abb. am Schlufs) „magistro Paulino de Montorfano pictori super ratione pingendi et ordinandi insignas illustris domini dom. nostri et portarum Mediolani sculpitas in fenestra magna fabricae“ . . . l. 22 s. 6.

2) Protocoll vom 30. Mai 1402. Annali I S. 249.

3) Annali, App. I S. 272, 24. Mai 1405, und S. 276, 27. September 1406, Honorarabzug, „quia dicta ymago non est perfecta nec bene sculpta et laborata prout debebat.“

sind die vier ursprünglich nur für die Innenansicht berechneten Reliefgestalten über den concaven Flachbogen der äußersten Theilfensterpaare: die Halbfiguren des S. Ambrogio und S. Galdino und die ganzen Gestalten Mariac und des Engels Gabriel, an deren Conturen unmittelbar die farbigen Glasfenster stoßen. Bezeichnend sind hier besonders die beiden Figuren der Verkündigungsscene. In ihrer Auffassung, zumal in ihrer Haltung, klingt noch die alte Pisaner Tradition nach, wie sie beispielsweise in der Darstellung dieser Scene am dritten Pfeiler der Façade des Domes von Orvieto formulirt worden war, aber der Reichtum des Faltenwurfs weist hier bereits auf das beginnende Quattrocento hin und nähert sich schon einem Stil, für welchen wir später die Art der Jacopino da Tradate maßgebend finden werden. Der gleichen Kunstweise gehören zunächst wohl die beiden an höchster Stelle der Laibung dem Gottvater Filippus benachbarten Statuen zweier Räuchergefäße schwingenden Engel in Chorknabentracht an. Mit ihren kindlichen, kraus gelockten Köpfen, in faltenreiche, lang herabwallende Gewänder gehüllt, tragen sie einen Typus zur Schau, welcher, wohl im Anschluß an toscanische Muster, besonders in Venedig Verbreitung gefunden hat. Erinnern wir uns schon hier daran, daß unter den hier thätigen Steinmetzen ein Venezianer genannt wird, Nicolò da Venezia,<sup>1)</sup> und daß auch ein zweiter hier verbürgerter Bildhauer, Matteo Raverti, in Venedig Arbeit gefunden hat. Archaischer wirken die beiden unterhalb dieser Engel in der Laibung folgenden Cherubim in voller Menschengestalt, ebenfalls in Schleppgewänder gehüllt, die jedoch von zwei mächtigen, gekreuzten Flügeln fast völlig verdeckt werden, während vier weitere Flügel die Häupter hoch überragen: ein eigenartiger Cherubimtypus, welcher schon an sich unitalienisch erscheint. Von den hier in Betracht kommenden Künstlernamen ist wenigstens einer ein deutscher, Pietro Monich,<sup>2)</sup> und auf deutsche Arbeit könnte man bei diesen etwas derb behandelten Cherubim wohl schließen. Dieselben sind übrigens die Gegenstücke zu den Cherubimpaaren, welche im Statuenschmuck der beiden seitlichen Chorfenster allein noch dem Mittelalter angehören.

Aber nicht unter diesen größeren Statuen der Laibungen finden sich die besten figürlichen Trecento-Sculpturen dieses Fensters, sondern bezeichnender Weise vielmehr in den beiden winzigen Figuren, welche ausschließlichs im Dienst der Decoration stehen und inhaltlich ohne Bedeutung bleiben: in jenen beiden, mit keinem bestimmten Namen zu benennenden Gestalten, welche aufsen, am Beginn des Bogens, den Zwickel zwischen diesem und dem Stabwerkrahmen ausfüllen. Links ist es ein unten vom Mantel umhüllter, bärtiger Alter, welcher die erste der Kriechblumen in der Hand hält; rechts ein jüngerer, nur mit einem Schurz bekleideter Mann, der sich in bequemer Art lässig an den Bogen lehnt. Beide Gestalten sind vortrefflich gelungen und in ihrer lebenswürdigen, genrehaften Auffassung unmittelbare Genossen der später zu schildernden „Giganten“.

Der Bildschmuck der Pfeilercapitäle im Innern kann hier nur summarisch behandelt werden, denn bei der Höhe seines Ortes und dem meist ungünstigen Lichte liefse er sich genauer nur von Hängegerüsten aus studiren. Die ältesten trecentistischen Statuen, in deren Stil bald die Art der Campionesen, bald die deutsche die Oberhand gewinnt, befinden sich an den Querschiffpfeilern, und zwar schritt auch hier die Arbeit zeitlich von Osten nach Westen vor. An den Capitälern der drei östlichen Querhauspfeiler auf der Nordseite ist dieser Stil besonders klar repräsentirt.<sup>3)</sup> Die Haltung der Statuen zeigt meist noch die „gothische“ S-Linie; S-förmig sind auch die Endigungen des überreichen Faltenwurfes. Die Köpfe haben oft lebhaften Ausdruck. Aehnlichen Gestalten werden wir an dem Carelli-Sarkophag wieder begegnen, und dort auch ihre kunstgeschichtliche Stellung noch näher zu erörtern haben. Sie spiegeln einerseits die Weiterbildung des Stiles der Pisani, wie er am Ende des Trecento durch Andrea in Florenz formulirt worden war, anderer-

1) Er arbeitete für das mittlere Chorfenster zwei Engelstatuen. Vergl. die Zahlungsverzeichnisse vom 24. Juli und 12. October 1403. Vergl. Annali, App. I S. 265.

2) Vergl. Annali, App. I. S. 267 (24. December 1403).

3) Einzelne Statuen dieser Gruppe sind später in die Nischen der Capitälern der vorderen Langhauspfeiler übertragen worden.

seits die für deutsche Spätgotik nach Art der Sculpturen des Regensburger Dompoteles.<sup>1)</sup> Bei diesen figürlichen Pfeilercapitälen handelt es sich ausschließlich um Heiligenstatuen, und das höchste Ergebniss eingehender Stilkritik dürfte darin bestehen, im einzelnen den Entwicklungsgang nachzuweisen, der von den Trecento-Arbeiten der Campionesen, wie sie in zahlreichen Mailänder Grabdenkmälern des 14. Jahrhunderts vorliegen, unter mehr oder minder starker Becinflussung durch deutsche Elemente zu dem malerischen Stil des beginnenden Quattrocento, speciell zur Art der Jacopino da Tradate, führt.

Dieser Entwicklungsgang läßt sich am Mailänder Dom jedoch auch an einer anderen, leichter zu studirenden und schon durch ihre stofflichen Themata besonders interessanten Gruppe von größeren Bildwerken nachprüfen, die wohl überhaupt die kunstgeschichtlich wichtigste Leistung der decorativen Plastik des Domes innerhalb dieser ganzen Epoche ist: an den sogenannten „Giganten“ und den über ihnen befindlichen Wasserspeiern. Für die Geschichte der decorativen Phantasie der italienischen „Gothik“ und für die allgemeine Entwicklung der Genre-sculpturen Italiens haben sie eine ganz hervorragende Bedeutung. Um so auffallender ist es, dafs sie bisher nirgends eine auch nur annähernd genügende Beachtung gefunden haben, und um so mehr erfordern die Gesichtspunkte unserer Untersuchung, genauer auf sie einzugehen.

Begonnen sei mit der verhältnismäfsig minder wichtigen Gruppe, mit den Wasserspeiern, den „garzullac“, „gargolac“, „gorgulae“, „gargouilles“, wie sie in den Dombauacten genannt werden.

Ihrem Typus nach sind dieselben international und allgemein auch in der italienischen Gothik eingebürgert. Obschon sie in derselben keineswegs in gleichem Grade beliebt und grotesk variirt sind, wie jenseits der Alpen, besonders in Frankreich und Deutschland, werden sie doch auch an den „gothischen“ Kirchen Italiens bunt und phantastisch genug gebildet; kein italienisches Bauwerk aber kann sich in dieser Hinsicht mit dem Mailänder Dom messen, und wenn irgend ein Theil in dessen älterem, decorativem Bildschmuck bekundet, wie wesentlich hier die transalpine Gothik gerade im Detail eingewirkt hat, so ist es dieser. Allein gleichzeitig bezeugt er auch hier wieder ein freies, selbstständiges Walten der italienischen Phantasie. — Schon die hier verwandten Thierfiguren



Abb. 26.

Gigant und Wasserspeier (Sirene) am Mailänder Dom.

1) Vergl. über den rund 1385—95 gearbeiteten Bildschmuck dieses Portales, welcher zu den Sculpturen des Mailänder Domes mannigfache Beziehungen hat, den Aufsatz von J. A. Endres in der Zeitschrift für christliche Kunst. VII. 1894. S. 257 ff.

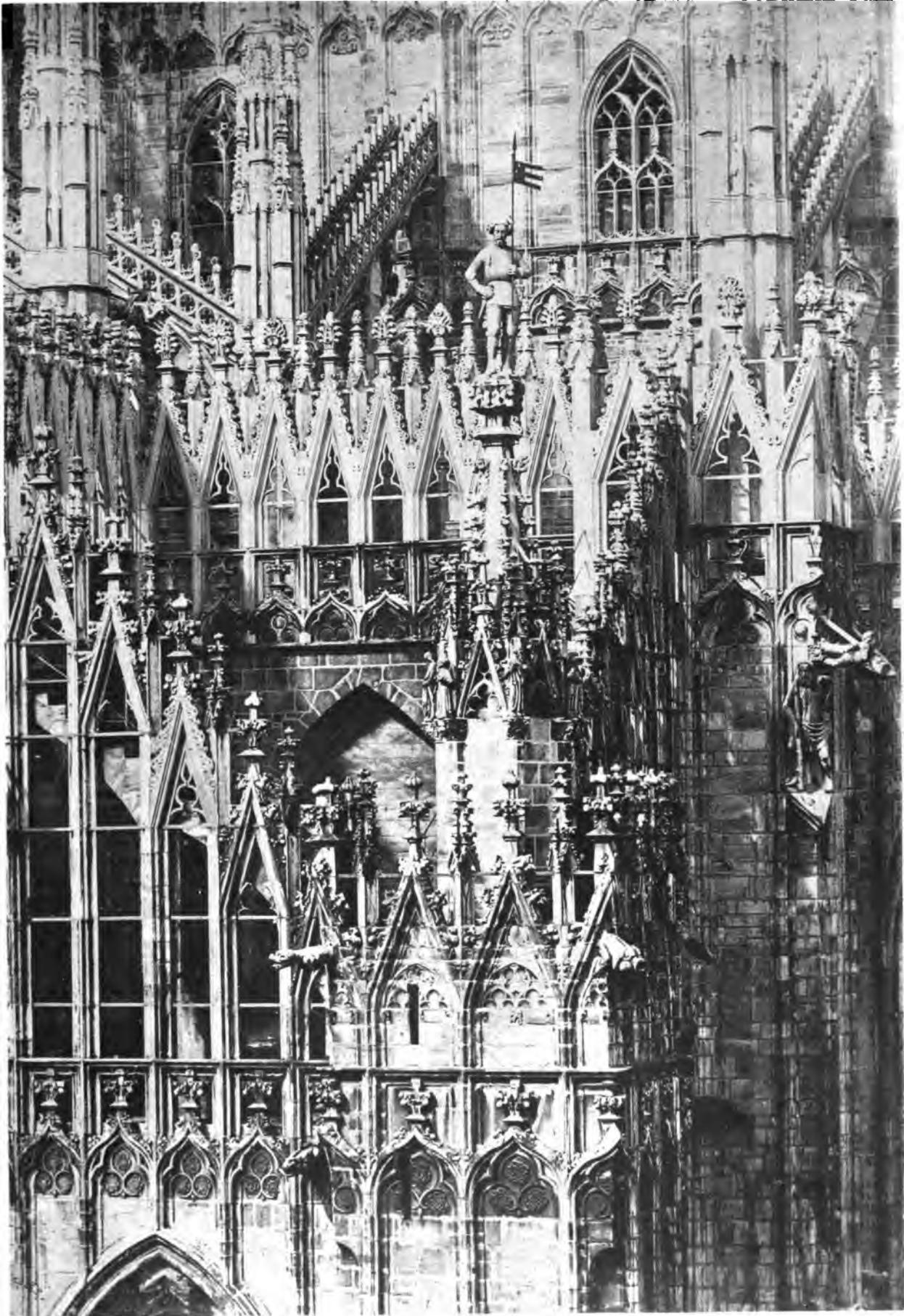
führen, abgesehen von einzelnen natürlichen Gestalten, besonders von den Hunden, Widern und Löwen, in ein bereits stofflich höchst anziehendes Fabelreich von Drachen und Ungeheuern, von Mischwesen und Groteskbildungen, die menschliche und thierische Formen witzig vereinen und dabei eine erstaunliche Erfindungskraft offenbaren. Selbst aus den rein sachlichen Notizen der Acten tönt dieselbe heraus, beispielsweise wenn es dort am 19. October 1406<sup>1)</sup> von einer nicht ganz gelungenen „gorgula“ des Michele di Benedetto da Campione heißt: „cum uno babuyno, qui habet caput ad modum unius serpentis cum parvo soldato ad collum circumcirca, cum alis unius avis et pedibus unius leonis, et cum certis aliis foliaminibus de post.“ Dabei bleibt die Verbindung so verschiedenartiger Theile meist recht geschmackvoll, von einem gewissen ornamentalen Tactgefühl bestimmt, das man bei ähnlichen Arbeiten des Nordens häufig vermifft. Ueberhaupt herrscht bei den nordischen Wasserspeiern das derb-burleske Element, das selbst vor argen Obscönitäten nicht zurückschreckt, stärker vor als in Mailand. Wo bei den dortigen Wasserspeiern menschliche Figuren verwerthet sind, werden sie meist genrehaft oder in einer halb tektonischen Function geschildert. Zuweilen sind sie den Drachen selbst gesellt, meist, indem sie furchtlos deren Mäuler aufreißen, häufiger jedoch ist dann der eigentliche Wasserspeier nur als Röhre oder als Ast gebildet, und die dann als Haupttheil dienende Figur in ihrer Stellung zu ihm ungemein geschickt motivirt. Hier klettert ein Kind behend an einem Zweig entlang, dort klammert sich ein Mann nur mühsam an den Ast; hier dient ein nacktes, junges Weib als Caryatide der Röhre, dort wieder ist die Figur mit dieser gleichsam materiell verknüpft: der Schlangenleib eines Drachens umwindet beide als eine lebendig wirksame Fessel. — Auch an diesen Wasserspeiern läßt sich der gleichmäßige Fortschritt in der Richtung von den Chorpfeilern aus nach Westen verfolgen, und auch unter ihnen finden sich — wie bei den oben behandelten Consolen — die schönsten und geistvollsten an den Umfassungsmauern der Sacristeien, besonders auf der Nordseite, am Pfeiler zwischen den beiden Fenstern, und an dem folgenden Eckpfeiler des Querhauses. Die Jungfrauengestalt, deren Büste mit dem von langem Lockenhaar umrahmten, lieblichen Köpfchen so graciös aus dem tief ausgeschnittenen Gewand hervortritt (Abb. 27) — eine Schwester von ihr, von ähnlicher Anmuth, hat ihren Platz am nördlichen Pfeiler des mittleren Chorfensters — und dicht dabei der behaarte Waldmensch, welcher sich am Ast hält und die ihr benachbarte Sirene (Eckpfeiler des Querhauses) mit ihren Fledermausflügeln und Krallen (Abb. 26) — das sind Musterstücke decorativer Plastik, in denen die Erfindung und der Formenreiz auf gleich hoher Stufe stehen. Für rein italiensch möchte man sie zunächst nicht halten, und stilistisch zum mindesten auf den Antheil transalpiner Meister schließen — viel Verwandtschaft zeigen sie beispielsweise mit den Wasserspeiern von S. Urbain in Troyes<sup>2)</sup> — allein trotzdem sind es wahrscheinlich größtentheils italienische Schöpfungen. Denn sie sind doch wohl mit jenen Figuren zu identificiren, welche das Protocoll vom 18. April 1404<sup>3)</sup> als Entwürfe des Malers Paolino da Montorfano nennt, die von drei verschiedenen Steinmetzen — unter ihnen zwei Campionesen — ausgeführt wurden: mit dem „homo salvaticus“ (sic) des Alberto da Campione, der „figura nuda cum una bissa circum collum et dorsum“ des Annex Marchestem, und der „mulier juvenis nuda cum una olla in pectore“ des Bertollo da Campione.

Es ist das also eine analoge Arbeittheilung zwischen Plastik und Malerei, wie an der nördlichen Sacristei und am mittleren Chorfenster, und Paolino da Montorfano nimmt eine ähnliche Stellung ein, wie Giovannino de Grassi, ja er muß als eine für diese Gattung decorativen Bildschmuckes damals in der Bauhütte maßgebende Persönlichkeit gelten, denn auf seine Entwürfe geht beglaubigtermaßen auch eine Reihe der „Giganten“ zurück.

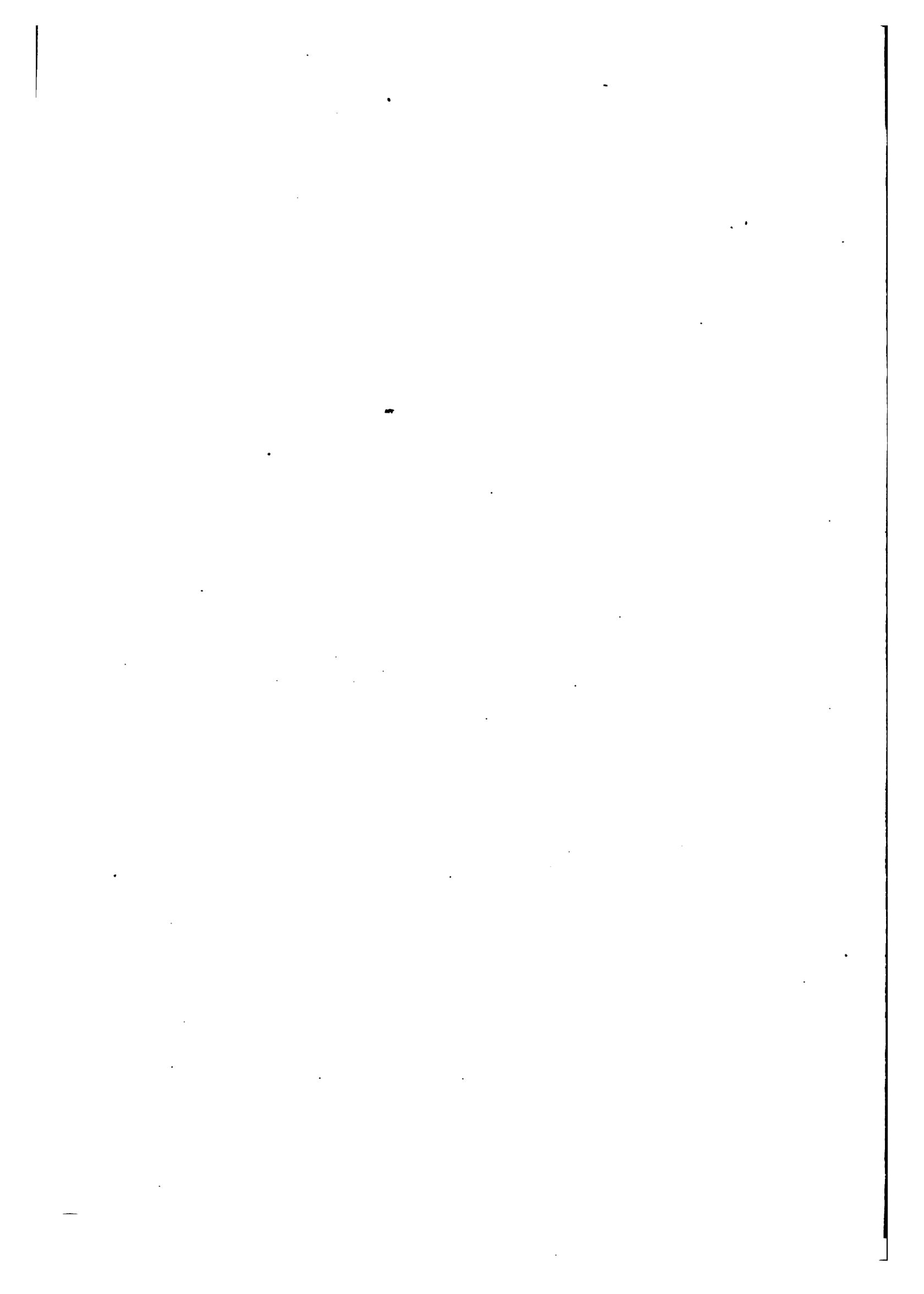
1) Vergl. Annali, App. I. S. 277.

2) Eine ganz ähnliche Sirene findet sich an der Kirche S. Jacques in Dieppe. Vergl. A. Raguene, Matériaux et documents d'architecture et de sculpture classés par ordre alphabétique. Paris. E. Ducher editeur. 19<sup>e</sup> Livraison „Gargouille“ pl. 14.

3) Annali, App. I S. 268.



MAILAND DOM: NORDOSTECKE DES CHORTHEILES.



Das Protocoll vom 12. Februar 1404, laut welchem eine ganze Anzahl dieser „Gigantenstatuen“ an Bildhauer verdungen werden, nennt sie: „*figurae gigantium, fiendae in lapidibus marmoreis, occasione conductae aquae pro operibus fabricae*“ und spricht damit ihre Verbindung mit dem Abwässerungssystem des Domdaches aus, allein auch die oben erwähnten „Wasserspeier“ dienen nicht überall unmittelbar als solche, und vollends die Existenz dieser „Giganten“ ist eine rein künstlerische. Ihre Hauptaufgabe ist, die geraden Flächen und Linien des architektonischen Organismus figürlich zu beleben — den Pfeiler- und Fensterstatuen analog. Zweifellos sind sie mit den Wasserspeiern zusammen entstanden. Diese horizontal aus der Mauer hervorragenden Gebilde forderten eine Stütze ja geradezu heraus, und es lag nahe, auch diese als Lebewesen, als männliche Figuren, zu gestalten. Die Abwandlungen dieses Grundthemas ergeben sich dann fast unwillkürlich. Auf



Abb. 27.

Wasserspeier („*homo salvaticus*“, Sirene) und Gigant am Mailänder Dom.

Tragefiguren, auf „Atlanten“ allein, konnte man sich im Hinblick auf die relativ geringe Anzahl von Lösungsformen nicht beschränken. Als unmittelbar functionirende Träger der Speier sind diese Statuen in der That nur selten aufgefaßt, meist ist die Thätigkeit des Stützens vielmehr durch die etwas gebückte Haltung nur leicht angedeutet. Oft aber fehlt selbst dies, und der Atlant wird zu einer Genrefigur, welche entweder thatsächlich nur als solche, in einer inhaltlich ziemlich gleichgültigen Situation wiedergegeben, gleichsam nur als Studie oder Act entworfen, oder aber mit dem über ihr befindlichen Wasserspeier durch Abwehr oder durch Angriff zu einer Gruppe verbunden ist.

So ist pragmatisch und a posteriori die Entstehung dieser Figuren unschwer zu erklären.

Auch der historische Weg, auf welchem sie erfolgte, läßt sich wenigstens im allgemeinen noch überschauen. Er geleitet durch die romanische Epoche hindurch bis zur Antike zurück. Die Atlanten des Alterthums und die mannigfachen figürlichen Stützen des antiken Kunstgewerbes fanden ihre freilich arg entartete Nachkommenschaft in jenen zahlreichen stehenden und kauern den Tragefiguren der romanischen Kunst, welche in

Italien, und besonders häufig in Oberitalien, vor allem als Stützen der Säulensockel an Kirchenportalen und Grabdenkmälern ihr Dasein führen. In den decorativen Sculpturen der Comasken und Campionesen sind diese Figuren hergebracht. Als bäuerisch-täppische Gesellen hocken sie lebensgroß unter den Säulen zahlreicher romanischer Domportale, roh gearbeitet, Schöpfungen handwerklicher Kunst. Sorgsamer, aber in winzigem Maßstab, hatte sie Ugo da Campione am stattlichen Grabdenkmal des Cardinals Gullielmus de Longis de Anderaria († 1319)<sup>1)</sup> und noch feiner und kleiner sein Sohn Giovanni am Verkündigungs-



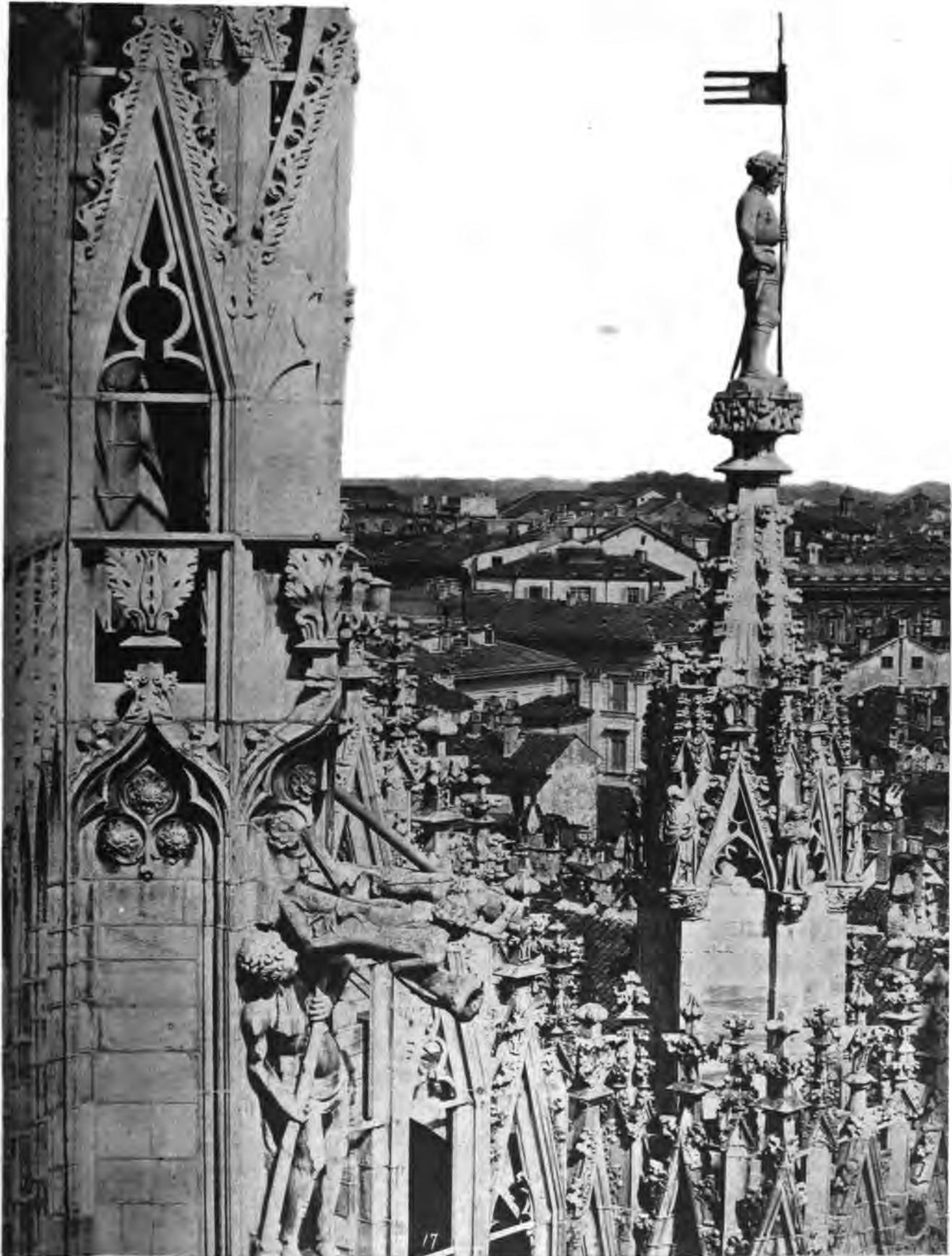
Abb. 28. Ritter im Kampfe mit einem Löwen.  
„Gargouille“ an S. Urbain zu Troyes.

relief im Baptisterium am Dom zu Bergamo gebildet, wo sie die Aedicula der Maria tragen,<sup>2)</sup> ähnlich wie an einem 1317 datirten Relief an der Rückwand des Altars im Dom von Como. Ueber das bäuerische Geschlecht dieser „gobbi“ gehen die im Trecento gelegentlich als Atlanten verwandten Statuen Gewappneter wie ihrem Stande nach, so auch in ihrem Maßstab und Kunstwerth bereits hinaus. Zu ihnen zählen in Oberitalien beispielsweise die vier porträthaft individualisirten Männer, welche den Sarkophag des Grafen Rizzardo VI da Camino († 1335) in Sa. Giustina zu Serravalle tragen, und im Zusammenhang mit diesen Grabeswächtern dürfen wohl auch die Ritterfiguren genannt werden, mit denen Bonino da Campione das Monument des Cansignorio della Scala in Verona umgiebt, obgleich diese schon zu Heiligen geworden sind. Sie kennzeichnen die Grenze, auf welcher jene Profanplastik, die bei den hockenden Stützfiguren und den Sarkophagträgern ausnahmsweise lebensgroße, tektonisch functionirende Statuen zu schaffen sucht, wiederum in die Bahnen der Freisculptur und der Heiligendarstellung einlenkt. Von der letzteren abgesehen, werden wir diese Grenze auch in der Entwicklung der Gigantenstatuen des Mailänder Domes wiedererkennen.

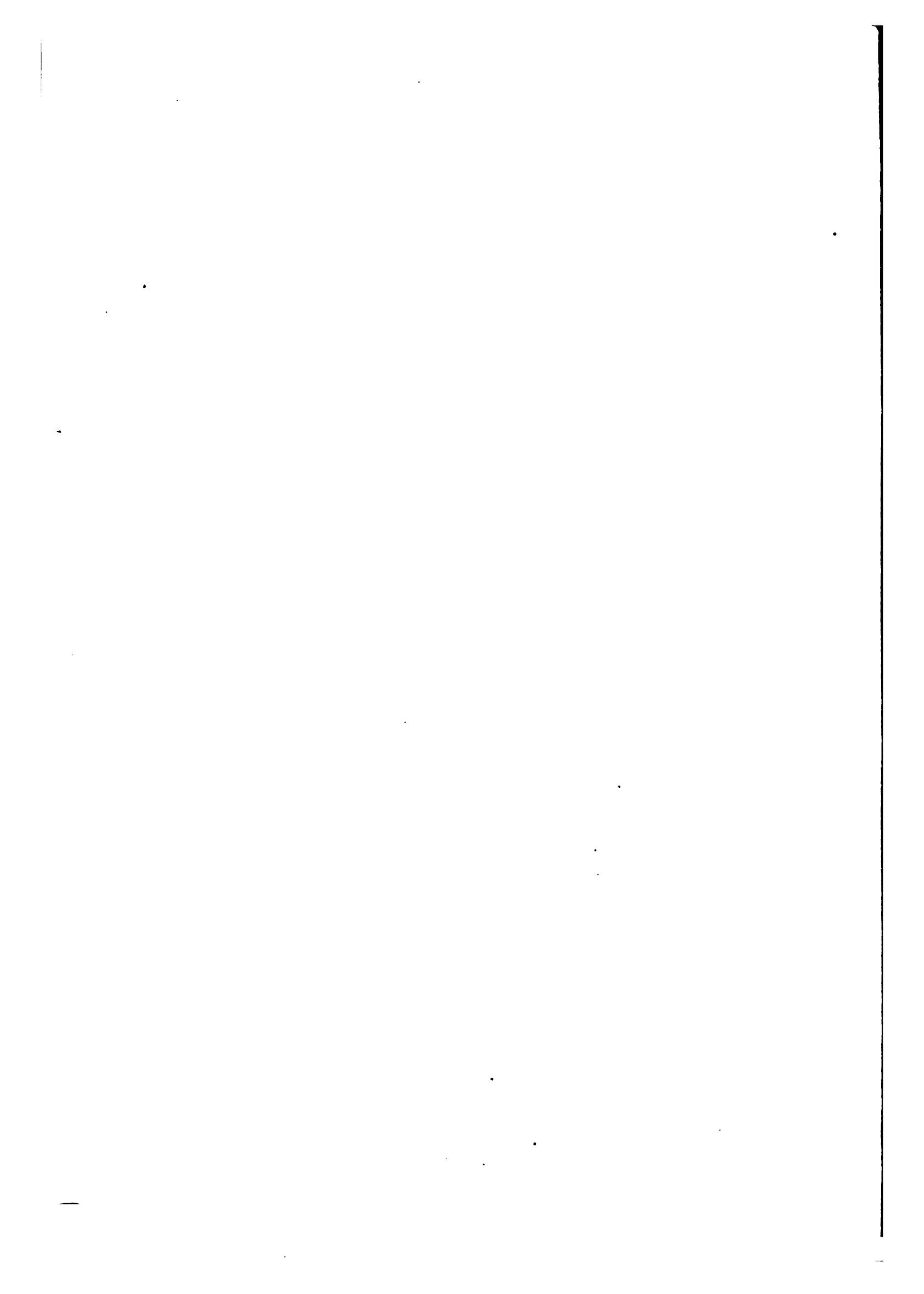
Auch zu deren historischer Erklärung bedarf es eines Ausblickes über die Alpen füglich keineswegs unbedingt. Dennoch muß betont werden, daß all-

1) Vergl. Meyer, Lombard. Denkm. d. 14. Jhrh. S. 51 f. mit Abb.

2) Vergl. ebendort S. 48.



MAILAND .DOM: GUGLIA CARELLI.



kanntesten sind diejenigen der Marcuskirche, des Domes von Como und der Loggia von Brescia.

Und trotz alledem bleibt die Gesamtheit dieser „Giganten“ des Mailänder Domes kunsthistorisch innerhalb der decorativen Plastik des mittelalterlichen Kirchenbaues ohne rechte Parallele, eine völlig eigenartige, prächtige Schöpfung. Mit ihrer ganzen Kraft scheint sich die bildnerische Phantasie auf diese Aufgabe concentrirt zu haben, und bei jeder Einzellösung derselben ward sie zu neuer Leistung geschult. Schon inhaltlich fällt diese Vielseitigkeit auf. Sehr wesentlich wird jener eben skizzirte hergebrachte Gestalten-

kreis noch ausgedehnt. Gänzlich fehlt das Geschlecht der Heiligen; innerhalb der profanen Welt aber steigt die Schaar dieser Figuren von den wilden, ungeschlachten Gesellen, mit denen Märchenphantasie die Natur zu bevölkern liebt, allmählich bis zu wohlgesitteten Vertretern des ritterlichen Gesellschaftskreises empor. Auf behaarte Waldmenschen, Rüpel und Unholde, für welche der volksthümliche Name „giganti“ im Grunde allein gilt, folgen Vertreter der dienenden Classe der realen Welt, schlichte Boten und Knappen; ihnen gesellen sich als blutsverwandte Genossen bäuerische Gestalten, Wanderer und Jäger und nackte Actfiguren; und von hier aus leiten stattlich ausgerüstete Pagen, Herolde und Schildträger endlich zum Rittergeschlecht selbst über, welches durch Gewappnete in Festgewändern vertreten ist (vergl. die Uebersichtstafel). Eine gleich große, bei allen Verschiedenheiten einheitliche Reihe von profanen und dennoch nicht der Porträtbildnerie zugehörenden Statuen dürfte in dieser Epoche in der ganzen decorativen Plastik Italiens nicht aufzufinden sein. In der That kennzeichnen sie unter mannigfachen Gesichtspunkten ungewöhnlich lehrreich eine allmähliche Entwicklung von fehlerhaften Anfängen zur Vollendung. Das gilt, selbst abgesehen von den reifen Renaissancearbeiten, bereits von den bis etwa zur Mitte des Quattrocento entstandenen Statuen. Schon im Hinblick auf das Aeußerlichste, auf den Maßstab! Lange währte es, bis man hier das Richtige fand. An der Guglia Carelli und an dem entsprechenden Eckpfeiler der Südseite sind die Giganten weit überlebens-

groß, viel größer als an den benachbarten Pfeilern des Chores selbst, obgleich die letzteren doch soviel höher sind als die Guglia Carelli, und folglich auch größere Figuren erwarten ließen. Nicht zum wenigsten bewirken denn auch gerade diese unverhältnismäßig großen Giganten, daß die Guglia Carelli und ihr Gegenstück im Widerspruch zum Geiste der Gothik so niedrig und wuchtig erscheinen. Wie unsicher man bezüglich des Maßstabes selbst noch im Beginn des 15. Jahrhunderts war, bekunden deutlich die an jeder Eckkante mit je zwei Giganten übereinander verzierten Pfeiler zwischen den Sacristeifenstern; zuweilen sind selbst die an benachbarten Kanten ein und desselben Pfeilers in gleicher Höhe angebrachten Statuen der Größe nach verschieden. Nur allmählich, vom Chor nach der Front zu vorwärtsschreitend, gelangte man zu dem günstigsten Maßstab, welcher ungefähr der Lebensgröße entspricht. — Offenbar fiel es den Meistern noch sehr schwer, dem hohen Standort der Figuren künstlerisch Rechnung zu tragen. Bei den ältesten Giganten, an den



Abb. 29.  
Gigant am Mailänder Dom.

Chorpartien, ist dies überhaupt noch nicht versucht; sie wirken von oben, vom Dach her, aus unmittelbarer Nähe gesehen, viel besser als von unten aus. Später ändert sich dies. Man beginnt, die Köpfe größer, die Extremitäten kleiner zu bilden als sie im Verhältniß zur Gesamthöhe der Figur an sich sein dürfen, offenbar mit Rücksicht auf den hohen Standort, und in der That erscheinen diese Statuen — besonders an der Nordseite des Langhauses — in der Nähe unförmlich, während sie für den am Fuße des Baues stehenden Beschauer ziemlich richtig proportionirt wirken. Dem entspricht es, daß die Arbeit selbst zuerst viel zu sehr und vor allem zu gleichwerthig ins Detail geht, sich dann jedoch allmählich mehr auf die wesentlichen, bei größerer Entfernung des Auges wirkungsvollen Formen beschränkt. — Hängt schon dies Alles mit der Entwicklung des allgemeinen künstlerischen Verständnisses und Könnens zusammen, so spiegelt sich diese noch klarer in der Stellung der Figuren an sich, in der ganzen Art, wie sie ihres Amtes walten. Nicht glücklich ist ihr Standort vor der schmalen Abfassung der Pfeilerecken, der mit ihrer Stabwerkumrahmung als eine hohe Flachnische wirkt; nicht günstig vollends ihre dreieckige, zur Förderung des Wasserablaufs stark nach unten geneigte Standfläche. Hier große Einzelstatuen aufzustellen, ohne daß sie unschön in den engen Raum hineingepreßt, an der Rückwand zu kleben und mit ihrer nothwendiger Weise abwärts geneigten Sohlen von ihrem gefährlichen Boden herabzugleiten scheinen — das ist selbst für die reifste Plastik wahrlich keine geringe Aufgabe! Dazu kam die nicht minder schwierige Forderung, die Haltung der Figuren durch eine rechte Scheidung von Stand- und Spielbein naturwahr und abwechslungsreich zu gestalten.

Die geringere oder größere Vollendung, in welcher diese Bedingungen erfüllt, der Grad, in welchem die oben angedeuteten Fehler überwunden sind, müssen hier allgemeingültig als Kriterien auch für die Entstehungszeit der einzelnen Statuen gelten, wobei freilich der Ungleichheit der hier thätigen Künstlerkräfte leider nicht genügend Rechnung getragen werden kann. Urkundlich sind nur wenige feste Anhaltspunkte gegeben. Die Hauptnotiz, welche schon oben erwähnt ist, das Protocoll aus dem Beginn des Jahres 1404,<sup>1)</sup> wirft auf die ganze Herstellungsweise dieser Giganten ein Streiflicht. Dieselbe bleibt rein handwerklich, fast möchte man sagen fabrikmäßig. Die Bildhauer sind an ein fremdes Vorbild, an Entwürfe des Malers Paolino da Montorfano, gebunden, und der Auftrag wird per Accord an den vergeben, der den geringsten Lohn beansprucht. Trotzdem ist dieses Actenstück kunsthistorisch auch durch seine Einzelnamen wichtig, denn dieselben kehren auch in den etwa gleichzeitigen auf die Heiligenstatuen der Chorfenster und Pfeiler bezüglichen Documenten wieder und lehren jedenfalls eine Hauptgruppe der damals am Bildschmuck des Domes beschäftigten „magistri picantes lapides vivos“ kennen. Ihr Obmann ist ein Deutscher, Walter Monich,<sup>2)</sup> auch ein Peter Monich ist oft genannt; ferner der oft erwähnte Annex Marchestem, doch muß derselbe bald nach diesen Aufträgen, schon vor dem Juni 1404, gestorben sein.<sup>3)</sup> Die Mehrzahl dieser Bildhauer aber besteht aus Oberitalienern, und meist aus solchen mit schon mehr oder minder bekannten Namen: Jacopino da Tradate, Nicolò da Venezia,<sup>4)</sup> Alberto (Bertollo) da Campione,<sup>5)</sup> Giorgio Solari (da Solaro), Marco Raverti (de Ravertis), Matteo Raverti u. a.

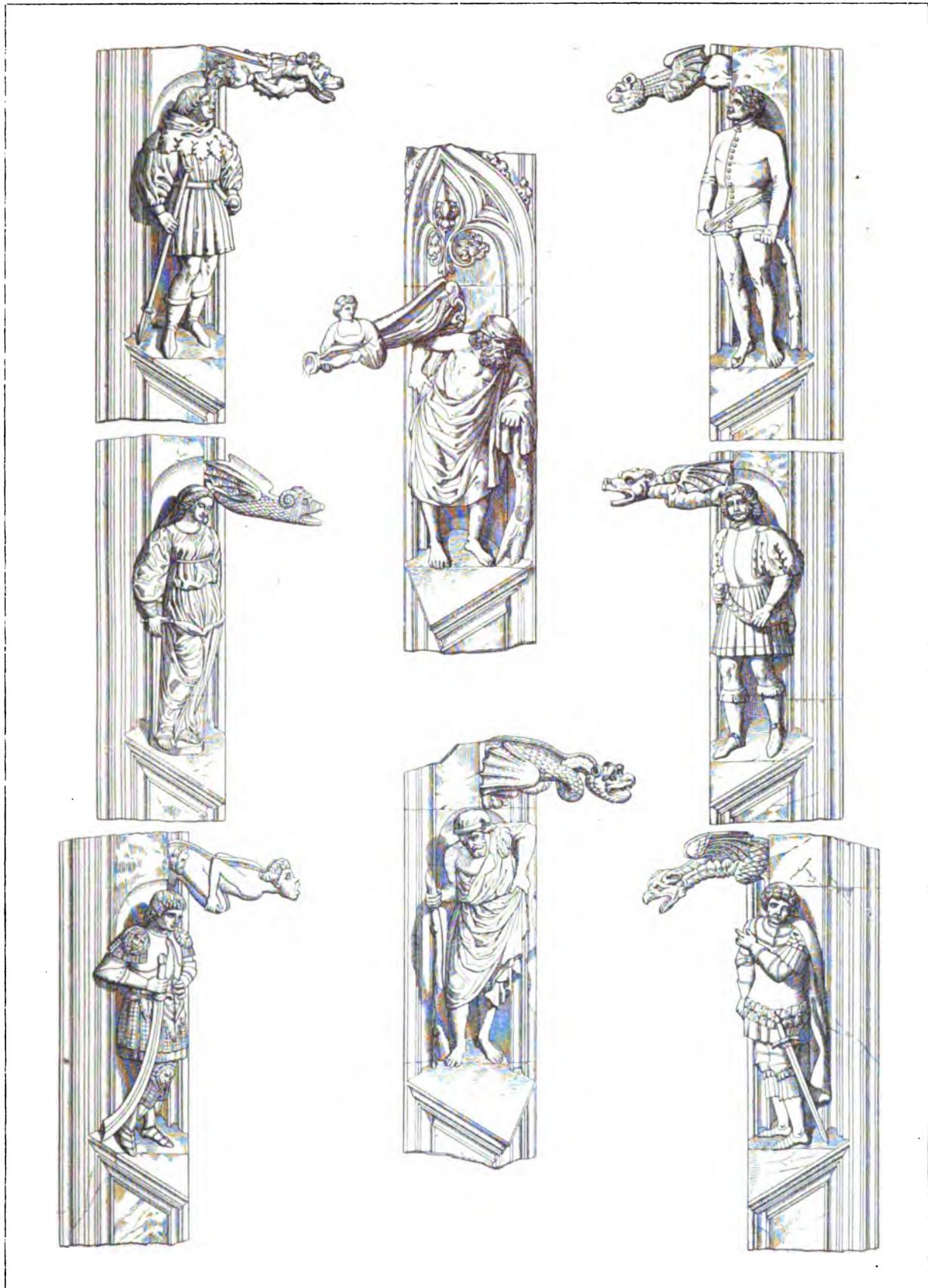
1) App. I S. 268; 12. Februar und 18. April 1404.

2) Ein Gigant von ihm unter anderen am 1. März 1407 erwähnt (Annali a. a. O. S. 279).

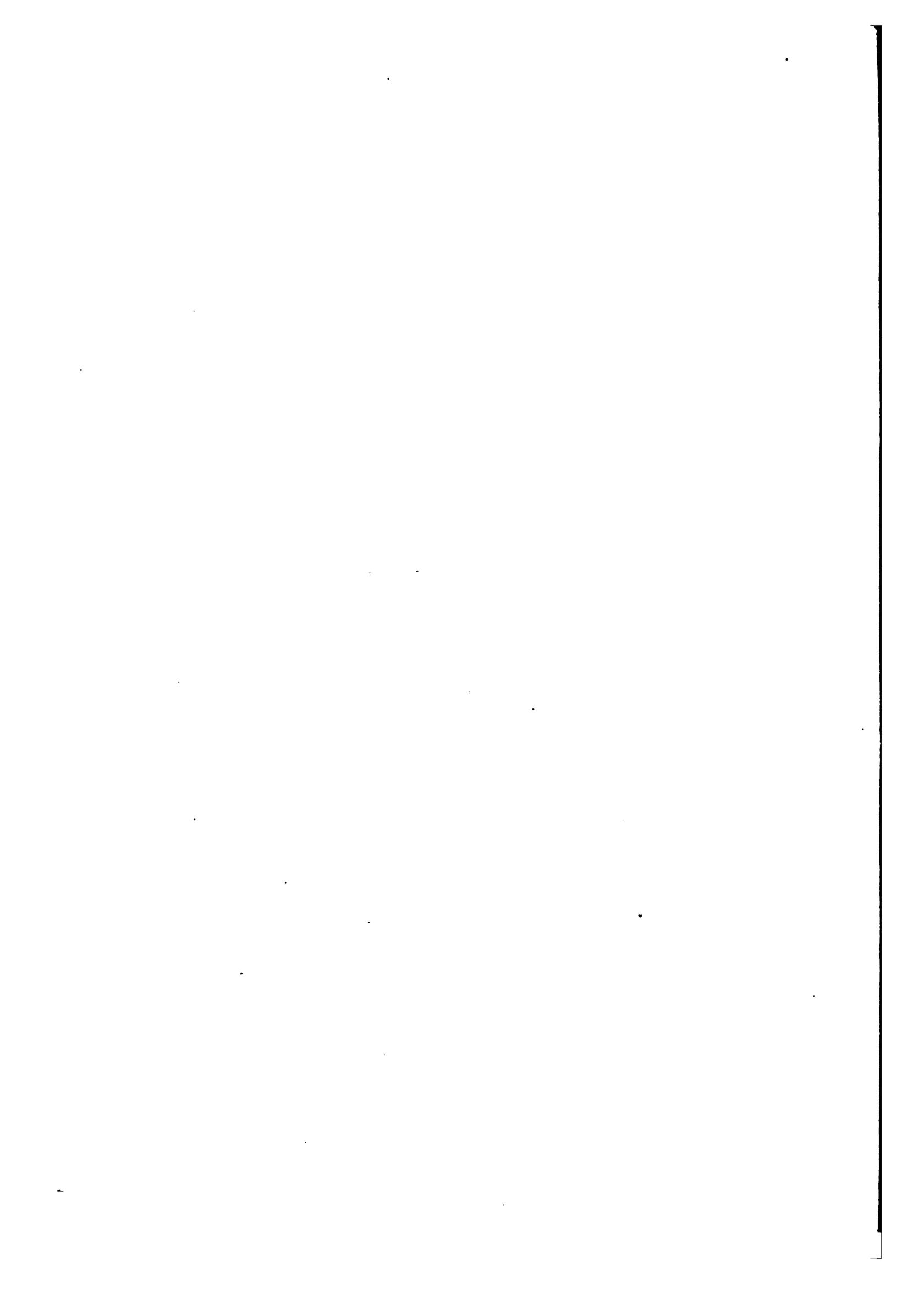
3) Vergl. die Notizen vom 3. und 4. Juni 1404 (App. I S. 269), laut welchen Jacopino da Tradate und Peter Monich zwei ursprünglich dem Annex Marchestem aufgetragene Prophetenstatuen „propter eius mortis interventum“ vollenden.

4) Annal., App. I S. 266: 24. December 1403: „Nicholaus de Veneziis, magister fabricae, pro ejus mercede laboraturae unius figurae gigantis, per eum sculptae in lapide marmoreo ponendae in opere fabricae, l. 40.“

5) Albertus de Campilione magister fabricae, pro ejus solutione figurae unius gigantis per ipsum sculptae in lapide marmoreo pro operibus fabricae, l. 41, s. 12. App. a. a. O. S. 267. Da Alberto da Campione (vergl. oben S. 50) im April 1404 den „homo salvaticus“ als Wasserspeier (?) arbeitet, und man mit einiger Wahrscheinlichkeit annehmen kann, daß vielfach Speier und Gigant von ein und demselben Bildhauer ausgeführt wurden, so wäre der 1404 genannte Gigant des Alberto da Campione vielleicht mit dem nackten, schreitenden Mann am Pfeiler zwischen den beiden Fenstern der nördlichen Sacristei zu identificiren.



EINZELNE HAUPT-TYPEN DER »GIGANTEN« AM DOM IN MAILAND.



Nähere Bezeichnungen für die einzelnen Giganten sind in diesen Acten leider entweder überhaupt nicht vorhanden — wie z. B. bei deren frühesten Erwähnung vom 24. December 1403, zweier Arbeiten des Nicolò da Venezia und des Alberto da Campione —, oder sie sind so allgemein gehalten, daß eine Identificirung der Stücke nirgends mit voller Sicherheit erfolgen kann.

Dies gilt auch für alle in dieser Hinsicht im folgenden gemachten Versuche, da ja hier überhaupt zunächst mehr die innere, künstlerische Entwicklungsgeschichte dieser eigenartigen Werke, als die Persönlichkeit der an ihnen thätigen Steinmetzen interessirt. Denn als künstlerischer Schöpfer dieser, sowie wohl auch der meisten übrigen größeren Theile der figürlichen Decoration dieser Epoche muß Paolino da Montorfano gelten. Seine vielseitige Wirksamkeit als Zeichner und Maler — nicht nur von Bildern, sondern auch von Glasgemälden —, als vielgewandter Techniker und als erfindender Künstler ist wieder so recht bezeichnend für den Kunstbetrieb in der Dombauhütte, für die Erhebung der Arbeit von rein handwerklichem Boden — das „Vergolden“ spielt in den Nachrichten vom Wirken Meister Paolinos eine große Rolle — zum selbständigen, künstlerischen Schaffen. Wenn es sich darum handelt, den in der Decoration des Mailänder Domes ausgesprochenen Reichthum an decorativer Phantasie mit einem Künstlernamen zu bezeichnen, so steht in dieser Epoche unstreitig der des Montorfano, der ja auch in der späteren lombardischen Kunstgeschichte einen so guten Klang bewahrt, an der Spitze. Er, der Maler, liefert den Bildhauern die Vorlagen. Auch das ist höchst charakteristisch für die Vorherrschaft des malerischen Elements in dieser ganzen decorativen Kunst! Aehnliches zeigt sich um die Wende des 14. und 15. Jahrhunderts auch in Florenz. Dort entwirft beispielsweise 1380 der Maler Agnolo Gaddi die Tugendstatuen, welche die Loggia dei Lanzi zieren, und 1387 liefern die Maler Lorenzo di Bicci, Agnolo Gaddi und Spinello Spinelli Skizzen für den Bildhauer Piero di Giovanni Tedesco.<sup>1)</sup> Mit vollem Recht sagt daher Hans Semper<sup>2)</sup> auch von der Florentiner Plastik dieser Zeit: „Das Vorherrschen der Malerei ging so weit, daß z. B. Statuen nicht nur nach ihrer Vollendung vom Maler bemalt, sondern auch vor der plastischen Ausführung von Malern auf Cartons entworfen wurden.“ Mit gleichem Recht betont er dann aber auch sofort die relative Selbständigkeit der ausführenden Bildhauer: „Doch wurden die Bildhauer dadurch wenig in ihrer Schaffensfreiheit und in ihrem Verdienst beschränkt. Vielmehr war es erst recht eine Probe ihrer Tüchtigkeit, wenn sie innerhalb der engegesteckten Grenzen dennoch eigenes Leben auszudrücken vermochten. Und gewiß waren ihnen während der Arbeit als nöthig befundene Abweichungen von der Zeichnung gestattet. Dadurch aber, daß ihnen ein Theil der Erfindung abgenommen war, konnten sie sich um so ungetheilter der Ausarbeitung der Form und Köpfe hingeben.“

Das gilt Wort für Wort auch für die Sculpturen des Mailänder Domes, und daher mögen diese im folgenden doch in Verbindung mit den Namen der einzelnen, meist Paolinos Entwürfe nur ausführenden Bildhauer behandelt werden.

Die ältesten „Giganten“ dürften diejenigen der „Guglia Carelli“ und dem ihr entsprechenden Eckpfeiler der Südseite sein (Taf. 5), jedenfalls sind dieselben für alle oben aufgeführten Gesichtspunkte am wenigsten gelungen und am derbsten gearbeitet. Gerade hier finden sich die wildesten Gesellen vereint: Unholde, welche zu den über ihnen als Speier dienenden Drachen trefflich passen. Dieselben ragen auch meist hart über ihren Schultern heraus, bald von ihnen getragen, bald mühsam abgewehrt. Da entstehen Scenen halb burlesken, halb phantastischen Charakters. Der eine packt das täppische Riesenungethüm, das ihm auf den Rücken gesprungen ist, schreiend bei Kopf und Beinen; der andere, ein Hornbläser, beugt sich, die Linke in die Hüfte gestemmt, tief zur Seite; und der dritte, mit einer Keule bewaffnet, hält einen jungen Drachen triumphirend empor. — Dieser Drache selbst ist eine Mißgeburt: der Unterkörper eines Kindes, endigend in eine Drachenfratze, aus welcher dann wieder ein Kindeskopf herausblickt, das würdige

1) Vergl. Marcel Reymond, *La sculpt. florent.* S. 182.

2) Die Vorläufer Donatellos. I. Leipzig 1870. S. 8.

Junge des großen, als Wasserspeier fungirenden Drachens, dem es der Gigant offenbar geraubt hat, und der deshalb wüthend auf ihn herabspringt. Auf der Südseite soll der gewaltige Kerl, der einem zwischen seinen Beinen stehenden Löwen das Maul aufreißt, wohl einen Hercules darstellen. Ruhig blickt er zu dem als Hund gebildeten Wasserspeier empor, während sein Nachbar dem großen über ihm schwebenden Drachen auszubiegen sucht. Am bizarrsten ist der dritte Gigant dieses Pfeilers gestaltet, welcher mit seinen nackten Füßen ein schlangenartiges Ungethüm niedertritt. Bis tief über die Brust reicht ihm sein gewaltiger Bart herab, und sein ungeschlachtet Riesenhaupt wirkt um so grotesker, als unmittelbar neben ihm der Wasserspeier sein gewaltiges Riesenmaul aufsperrt. — Das alles sind Bildungen, die innerhalb der decorativen Phantasie der italienischen Trecentokunst eine besondere Beachtung verdienen. Einen Widerhall der altromanischen Kunst glaubt man hier zu vernehmen, aber etwas Fremdes, Unitalienisches klingt mit hinein. An die Riesen mittelalterlicher Ritterromane wird man erinnert. Und in der That war ja die Volksphantasie in Oberitalien mit solchen Gestalten wohlvertraut, seit die franco-italische Ritterdichtung den Gedankenkreis der französischen „chansons de geste“ — wie beispielsweise der „Entrée de Spagne“ und der „Prise de Pampelune“ — dort allgemein verbreitet hatte.<sup>1)</sup>

Allein nicht von gut geschulten ritterlichen Dichtern sind diese Riesen dem Volke dort am häufigsten geschildert worden, sondern von — Bänkelsängern. Jeder feinere, witzige Zug fehlt ihnen, und auf ihre äußere Nachkommenschaft bei einem Pulci, Bojardo und Ariost weist in ihnen wahrlich noch nichts hin! — So bleibt auch in diesen Sculpturen der Ausdruck rein handwerksmäßig. Unproportionirt, in unglücklichen Stellungen, mit verrenkten Gliedmaßen, dabei im Detail, besonders an den Haarpartien, stark stilisirt, wirken diese Figuren zwar drastisch genug, aber zugleich auch recht roh.

Ungemein fesselnd ist es, von diesen Anfängen aus den Fortschritt der Leistungen zu verfolgen. Derselbe zeigt sich bereits an den Pfeilern des mittleren Chorfensters. Dem Gesamteindruck nach — zumal von unten gesehen — scheinen einige der dortigen „Giganten“ ihren Genossen an den Sacristeifenstern kaum wesentlich überlegen, weder die beiden tief gebückt stehenden bärtigen Männer nebst dem ihnen benachbarten, gänzlich behaarten „Waldmensch“ („homo salvaticus“)<sup>2)</sup> mit Mantel und Federhut, noch vollends die „Hornbläserin“ des Giorgio Solari (?)<sup>3)</sup> am nördlichen Pfeiler, ein langgewandetes Weib, das sich in höchst unschöner Weise an die Hüfte faßt. Aus der Nähe, vom Dach aus betrachtet, gewinnen sie jedoch, und schon bei ihnen macht sich besonders im Faltenwurf ein größeres Formenverständnis und eine bessere Durchführung vortheilhaft geltend. Auch die mit geneigtem Haupt lässig stehende Actfigur eines jüngeren Mannes an der dem Fenster zugewandten Kante des Nordpfeilers ist trotz der zu breit und flach gerathenen Hüftpartie vortrefflich durchgearbeitet, und sein Kopf ist selbst nicht ohne psychologische Feinheit. Möglicherweise ist dies der am 18. April 1404 erwähnte „gigante deschalzi“ des Giacopino da Tradate, und sein Gegenstück an der Südkante, ein Gewappneter im wallenden Mantel, der, das baarhäuptige ausdrucksvolle Antlitz gesenkt, aufmerksam herabblickt, der „gigante armato“ des Matteo Raverti. Analoge Vorzüge zeigen die Figuren an den beiden Eckpfeilern des Chores, wo nördlich der auf seine Keule sich stützende nackte emporblickende Mann wohl einen antiken Helden darstellen soll, und sein nur halb vom Mantel umhüllter Nachbar — vielleicht der am 21. April 1405 genannte Gigant „cum capello super caput“ des Nicolò da Venezia — durch seinen individuellen, bärtigen Kopf fesselt. Auf der Südseite vollends bewähren die Actfigur eines Jünglings in halber Rückenansicht und sein mit gerafftem Gewand kräftig ausschreitender Genosse bereits ein treues Naturstudium und eine auf malerische Wirkung bedachte, sichere Modellirung. Aehnliches gilt bald in höherem, bald in geringerem Grade von den übereinander befind-

1) Es sei daran erinnert, daß sich noch Filippo Maria Visconti französische Ritterromane vorlesen liefs. Vergl. Geiger, Renaissance und Humanismus in Italien und Deutschland. Berlin 1882. I. S. 160.

2) Vergl. S. 50.

3) Vergl. Annali, App. I S. 268. Zahlung vom 18. April 1404.

lichen Gigantenpaaren der Pfeiler zwischen den beiden Sacristeifenstern, obgleich hier die unteren, von unten gesehen, wenig glücklich scheinen. Zwei von ihnen, die ganz in Rückenansicht gegebene Figur eines nackten Atlanten, welcher mit völlig unnatürlicher Kniebeugung unter der Last des riesigen Widder-Speiers vorwärts schleicht, und sein zwei Gefäße haltender Nachbar, an dem ein Affe emporklettert, gehen in ihrer Gesamterscheinung sogar über die Giganten der Guglia Carelli kaum wesentlich hinaus. Allein bei näherer Prüfung zeigen doch auch sie die gut durchgearbeiteten Köpfe und die tüchtigen Details der oberen Reihe. Dieselbe besteht aus gebückten, bärtigen Männern, Mantelfiguren genrehafter Art, und einem emporblickenden Jüngling in kurzem Wams. Aehnliche Arbeitsweise bei freilich oft recht steifer Haltung bekunden dann die Giganten an den folgenden Wandpfeilern: schreitende Jünglinge und Actfiguren in Rückenansicht, wenn die obige Identificirung zutrifft, wohl meist von den Händen des Matteo Raverti und des Jacopino da Tradate.

Diese im obigen bezeichnete Gruppe der Giganten hat eine nicht geringe kunstgeschichtliche Bedeutung. Eine Reihe vereinzelter Beobachtungen, welche bei der vorangehenden Erörterung der baulichen und figürlichen Trecentodecoration des Domes nur gelegentlich hervorgehoben worden sind, schliessen sich hier folgerichtig zusammen und eröffnen einen überraschenden Ausblick auf die kunstgeschichtliche Stellung der lombardischen Plastik in den ersten Jahrzehnten des Quattrocento, auf der Schwelle der Frührenaissance. Zum ersten Male tritt dabei die bisher nur gestreifte Beziehung der lombardischen Uebergangskunst zu den schon bekannten Stilbildern der gleichzeitigen venezianischen und Florentiner Plastik in ein einheitliches, klares Licht.

## II. Meister und Werke der ersten Hälfte des Quattrocento.

Innerhalb jener Gigantenreihe, deren genaueres stilistisches Studium durch ihren Standort oft recht erschwert, ja theilweise fast unmöglich wird, ist eine kleine Anzahl dem Auge des Beschauers auf das bequemste nahegerückt, und gerade diese sind für den Gesamtcharakter der ganzen Gruppe höchst bezeichnend. Es sind die beiden Paare an den Pfeilern zu Seiten der Querschifftribunen, deren Plattform jeder Besucher des Domes betritt: auf der Südseite der bartlose Mann im gegürteten Arbeitskittel, mit Stock und Strick (Abb. 30), und ihm gegenüber der nackte Jüngling, welcher, auf einen langen Stab gestützt, abwärts blickt; auf der Nordseite der emporschauende jüngere Mann im knappen Wams (Abb. 31), und sein Partner, der sich mit der Linken auf den Baumstamm stützt (Abb. 32). Neben ihm mögen noch sein Zwillingsbruder auf der Südseite, der Genosse jenes nackten Jünglings an der anderen Pfeilerkante, sowie der Pilger mit Stab und Flasche (Nordseite) erwähnt werden. Alle diese Figuren sind genrehafte Gestalten des Alltagslebens. Die Riesen und behaarten Unholde sind verschwunden. Selbst die Absicht, antike Heroen wiederzugeben, kann man hier nicht mehr voraussetzen. Die einzige Ausnahme macht die prächtige Männerfigur mit dem Löwen an der Ostecke des Strebepfeilers östlich neben der Tribune der Nordseite, die als Hercules<sup>1)</sup> zu deuten, vor den übrigen aber auch schon durch den größeren Maßstab ausgezeichnet ist. Alle anderen sind lediglich als „Studien nach dem Leben“ anzusehen, und sie eröffnen auch in diesem Sinne die Reihe der späteren Renaissance-Giganten, jener Reisigen, Knappen und Herolde, jener Ritter und Nobili, die dort bald Wacht zu halten, bald auf ihrem Pfade nur flüchtig zu rasten scheinen, unbekümmert um die Ungethüme über ihnen, unbehelligt von der Last, die ihnen ursprünglich zu tragen oblag — eine lebensfrohe, abwechslungsreiche Gestaltenwelt

1) Oder als Simson?

rein genrehaften Charakters, die erst in der Barockzeit wieder einem Riesengeschlecht sich krümmender Atlanten weichen sollte! Es sind Figuren, wie sie in italienischen Darstellungen der Heilsgeschichte und der Legenden seit dem Ende des Trecento der Haupthandlung als mehr oder minder betheiligte Zuschauer beizuwohnen pflegen, Leute ohne bestimmte Namen, oft auch thatsächlich ohne irgend welche Beziehung zur Hauptscene, aber selbst dann noch künstlerisch von hoher Bedeutung: denn sie breiten über den Vorgang den frischen Hauch des wirklichen Lebens und erweitern die trockene Sachlichkeit der legendarischen Erzählung zu einem reichen künstlerischen Bild. Sind doch



Abb. 30. Gigant am Mailänder Dom.

in der italienischen Malerei des Quattrocento gerade diese Nebenfiguren die beredtesten Verkünder der Renaissance, nicht nur durch ihre Gegenwart an sich, sondern vor allem durch die Natürlichkeit und Frische ihrer Erscheinung in allen ihren Theilen! Und schon lange zuvor, gelegentlich selbst schon in der romanischen Kunst, erscheinen die Ahnen dieser Genrefiguren in ähnlichem Sinne als Vertreter einer gewissermaßen realistischen Darstellungsweise, besonders da, wo sie zu Trägern der eigentlichen Handlung selbst werden. Man denke etwa an die Genrescenen in den Folgen der Monatsbilder aber auch an die Fülle von Werken, in denen solche Genrefigürchen schon im Trecento dem ihnen benachbarten Blattwerk und Ornamente rein decorativ eingefügt sind.

Auch an dieser Gigantengruppe des Mailänder Domes bewährte das genrehafte Thema seine von Unnatur und Regelzwang befreiende Kraft, auch diese Gestalten sind Schöpfungen einer gesunden, realistischen Kunst, sind Herolde der Renaissance. Erstaunlich gut sind vor allem die Köpfe, die

durchaus individuell und porträthaft wirken. Ein liebevolles Naturstudium spricht aus diesen Werken, im Ausdruck vielfach allerdings noch befangen und selbst ungeschickt, im Wollen aber und im Fleiß schon dem Geist der Renaissance würdig. Nur fehlt jegliche Beziehung zur Antike. Von einem Nachklang an dieselbe, wie er durch die Ueberlieferung der Pisaner Bildhauerschule nach Oberitalien getragen worden war, findet sich nichts mehr. Diese Pisaner Tradition ist aus den hier maßgebenden Factors der Stilbildung überhaupt gänzlich ausgeschieden. Aber auch das besonders am Bildschmuck der Sacristei vereinte germanische Element macht sich im einzelnen nicht mehr so stark geltend. Keine Spur von jenem harten, knitterigen, an nordische Holzschnitzereien erinnernden Faltenwurf eines Hans von Fernach, eines Matteo oder Giacomo da Campione! Ueberall

vielmehr breite Massen, rundlich geschlungene Linien, im Nackten sogar auffallend weiche Formen. Das einzige, was hier noch als ein Widerhall an germanische Kunstweise anmuthet, ist der malerische Zug, aber derselbe ist — wie sich ergab — im Trecento in Oberitalien selbst hergebracht.

Und als Erzeugnisse echt oberitalienischer Kunst muß man diese prächtigen Arbeiten betrachten. Es zeigt sich hier die höchste Entwicklungsstufe derselben Kunstweise, welche an jenen köstlichen Sockelfigürchen der Sacristeiwände langsam hervortrat, wie denn auch selbst im einzelnen jene dortigen gebückten und schleichenden Männergestalten fast wie Verkleinerungen einiger Giganten anmuthen.

Aber die allgemeinen Charakterzüge dieser Giganten führen hier über Mailand und selbst über die Grenzen der Lombardei noch hinaus; sie weisen unmittelbar zunächst auf die zweite Centralstätte hin, an welcher diese realistisch-malerische Uebergangskunst der oberitalienischen Plastik vom Tre- zum Quattrocento ihre Hauptschöpfungen hinterlassen hat: auf Venedig.

Schon bei der Erörterung der malerischen Trecento-Ornamentik des Domes ist dieser Beziehung hier gelegentlich gedacht worden. Besonders die fast barock wirkenden Eselsrückensbögen mit ihren Blüthenansätzen am Pfeiler der Guglia Carelli, die wuchtigen Baldachine über den Statuen, die Reihe der lediglich ornamental gehaltenen Typen der Pfeilercapitäl im Kircheninnern und in den Sacristeien, ferner jene naturalistischen Blüthenzweige in den Laibungen der Querhausfenster<sup>1)</sup> — sie finden an der malerischen Quattrocentogothik der Lagunenstadt ihre kunstgeschichtlichen Parallelen. Und diese bestehen auch für die figürliche Plastik decorativer Gattung. Der Statuens Schmuck für die gothischen Ziergiebel der Marcuskirche und die decorative Plastik des Dogenpalastes boten nahverwandte Aufgaben wie die Mailänder Kathedrale, und auffallend verwandt sind gelegentlich auch deren Lösungen. Das gilt besonders für die zuletzt erörterte Gigantenreihe und einige Sculpturen des Dogenpalastes, vor allem für die bekannte „Noahgruppe“ an seiner Südostecke (Abb. 33). Schon der Standort dieser Figuren, die Abschrägung der Bodenplatte, bewirkt auch hier hinsichtlich der Stellung selbst Analogien zu den Mailänder Giganten. Die Abschrägung kann hier wie dort lediglich aus der gleichen praktisch gegebenen Forderung des Wasserablaufs erklärt werden, diese Anordnung bleibt aber denn doch immerhin ungewöhnlich, und ihre Uebereinstimmung an beiden Bauten daher beachtenswerth. Wichtiger aber ist die Verwandtschaft der Figuren selbst, in den Costümen, in den Typen und in der ganzen realistisch-malerischen Kunstweise. Man vergleiche den Noah des Dogenpalastes mit den beiden einander unter sich so ähnlichen bärtigen „Giganten“



Abb. 31.  
Gigant am Mailänder Dom.

1) Vergl. S. 32.

an den östlichen Eckpfeilern der beiden Querschifftribunen des Domes auf der Nord- wie auf der Südseite (Abb. 32); ferner den einen der Söhne Noahs mit dem nackten jugendlichen Giganten am Pfeiler neben dem Dach der Südtribüne; dann auch den „Adam“ des Dogenpalastes mit den nackten Giganten des Domes! (Abb. 29.) Gewiß fehlt es hier nicht an wesentlichen stilistischen Unterschieden. Die auffallend scharfe Detaillirung des Nackten an der Noahgruppe, wo die Adern fast bandartig scharf ausgearbeitet sind, findet sich bei



Abb. 32. Gigant am Mailänder Dom.

den Mailänder Giganten nicht, diese zeigen vielmehr meist weiche Formen. Auch sonst spricht manches entschieden gegen die Annahme, daß etwa thatsächlich ein und derselbe Meister am Dogenpalast und am Dom thätig gewesen sei. Allein die Kunstrichtung ist zweifellos die gleiche.

Und dies wird durch die documentarisch beglaubigte Künstlergeschichte erläutert. Meister venezianischer Herkunft sind auch in der Mailänder Hütte vertreten. Des Nicolò da Venezia, welcher in Mailand 1403 an den Sculpturen des mittleren Chorfensters beteiligt war und mehrere Giganten lieferte, ist oben schon gedacht worden. Ein „Jacomolus de Venetiis“ ist mit seinem Bruder bereits 1399 an der Mailänder Kathedrale, sodann in Pavia am Castell beschäftigt, wohl der Vater des Paolo dalle Mascgne, welcher sich am Monument Cavalli in S. S. Giovanni e Paolo in Venedig nennt. Weit größer aber ist die Zahl der in der Lagunenstadt nachweisbaren Lombarden. Die Forschungen Paolettis haben darüber neues Licht verbreitet. Sie belegen die schon längst bekannte Thatsache, daß das reiche Arbeitsfeld, welches sich der decorativen Plastik während der

ersten Hälfte des Quattrocento in Venedig bot, zahlreiche Bildhauer von den oberitalienischen Seen nach dort führte. Diese Thätigkeit der Lombarden ist ein Hauptelement, welches die eigenartige nationale Blüthe der venezianischen Plastik spätgothischen Charakters im zweiten Drittel des 15. Jahrhunderts vorbereitet. Am wichtigsten aber ist, daß aus der Reihe dieser in Venedig beschäftigten lombardischen Bildhauer am meisten gerade dieselbe Persönlichkeit hervorrage, auf welche die Acten des Mailänder Domes unsere Aufmerksamkeit schon wiederholt gelenkt haben, und die dort, wie noch zu zeigen ist, ein anderes, für den soeben erörterten Stil jener Giganten besonders bezeichnendes, größeres Bildwerk geschaffen

hat: der Mailänder „Mattheus de Ravertis“.<sup>1)</sup> Seine Hauptarbeit in Venedig, das Grabdenkmal eines Borromeo in deren (1418—20 erbauten)<sup>2)</sup> Cappella di S. Elena auf der gleichnamigen Insel, welches seinen Namen und das Jahr 1422 trug, wird bereits in Sansovinos „Venetia descritta“ (1581) sehr rühmend erwähnt.<sup>3)</sup> Leider ist es nicht erhalten. Er hat jedoch auch an der Ca' d'Oro gearbeitet, ja er scheint an der Spitze der zahlreichen, an diesem köstlichen Bau beteiligten Steinmetzen gestanden zu haben. Schon das erste Jahr der Baugeschichte nennt seinen Namen und bezeichnet ihn als wohnhaft zu Venedig: im Mai 1421 empfängt „Maestro Matteo Reverti da Milano, lapicida domiciliato in Venezia a S. Felice“ Zahlungen. In den Ausgabebüchern findet er sich von nun an häufig. Offenbar nahm er eine leitende Stellung ein. Er bestimmt den Einkauf der Steine („piera viva“) in Istrien (1425), er hat eine ganze Reihe von Steinmetzen unter sich, und naturgemäfs meist specielle Landsleute: Gasparino Rosso detto da Milano, Giacomo, Giorgio und Antonio de Rigezzo da Como u. a. Bis 1434 ist er in Venedig an der Ca' d'Oro nachweisbar, früher und länger als die Venezianer Giovanni und Bartolommeo Buon, denen man bisher diesen Palast zuzuschreiben pflegte. Nach den von Paoletti edirten Urkunden gehen an der Ca' d'Oro, von anderen minder wichtigen Theilen abgesehen, das Mafswerk am piano nobile, die grofse Treppe im Hof und das Hauptportal direct auf den Mailänder zurück.<sup>4)</sup> Leider aber ergibt sich hieraus nur im allgemeinen, dafs Matteo de Revettis ein tüchtiger Vertreter der male-  
rischen, spätgothischen Ornamentik ist. Das flott geschwungene, vollsaftige Blattwerk mit den so charakteristisch verwertheten Bohrlöchern, die Blattknäufe mit ihren maiskolbenartigen Fruchtendigungen, die Bogenfriese mit ihren Nasen, die Zeichnung des Mafswerkes, abgesehen von der Profilierung — alle diese Motive der Ca' d'Oro finden sich am Mailänder Dom gelegentlich ähnlich wieder. Einen sicheren stilkritischen Mafsstab für weitgehende Zuweisungen von statuarischen Werken gewinnt man aus diesen spärlich erhaltenen Arbeiten an der Ca' d'Oro allerdings nicht. Um so beachtenswerther ist die beglaubigte Thätigkeit des Meisters in seiner Heimathstadt Mailand selbst. In den Dombauacten kehrt seine Name zwischen 1398 und 1404 häufig wieder. Im September 1398 legt er die letzte Hand an eine Magdalenastatue des Johannolus de Trizio, an welcher nicht weniger als sechs Künstler nach- und nebeneinander arbeiten,<sup>5)</sup> am 5. December 1403 empfängt er, wie schon erwähnt, eine Zahlung für einen Engel des mittleren Chor-



Abb. 33. „Noah's Verspottung.“  
Gruppe am Dogenpalast in Venedig.

1) Die Schreibweise seines Namens ist in den Acten des Mailänder Domes unter sich verschieden und ebenso in den von Paoletti veröffentlichten venezianischen Documenten. Am richtigsten ist wohl noch die oben im Text durchgeführte Form: Matteo Raverti.

2) Vergl. Paoletti, a. a. O. S. 57. Not. 1a u. S. 75 ff.

3) S. 76 verso 77.

4) Nach Paoletti (a. a. O. S. 23) stammt von Matteo Raverti ferner das letzte Loggiacapital zur Linken. Die prächtige, reich figürliche Brunnenmündung im Hofe ist eine reifere Arbeit.

5) Vergl. Annali, App. I S. 242 ff.

Chorpartien, ist dies überhaupt noch nicht versucht; sie wirken von oben, vom Dach her, aus unmittelbarer Nähe gesehen, viel besser als von unten aus. Später ändert sich dies. Man beginnt, die Köpfe größer, die Extremitäten kleiner zu bilden als sie im Verhältniß zur Gesamthöhe der Figur an sich sein dürfen, offenbar mit Rücksicht auf den hohen Standort, und in der That erscheinen diese Statuen — besonders an der Nordseite des Langhauses — in der Nähe unförmlich, während sie für den am Fuße des Baues stehenden Beschauer ziemlich richtig proportionirt wirken. Dem entspricht es, daß die Arbeit selbst zuerst viel zu sehr und vor allem zu gleichwerthig ins Detail geht, sich dann jedoch allmählich mehr auf die wesentlichen, bei größerer Entfernung des Auges wirkungsvollen Formen beschränkt. — Hängt schon dies Alles mit der Entwicklung des allgemeinen künstlerischen Verständnisses und Könnens zusammen, so spiegelt sich diese noch klarer in der Stellung der Figuren an sich, in der ganzen Art, wie sie ihres Amtes walten. Nicht glücklich ist ihr Standort vor der schmalen Abfassung der Pfeilerecken, der mit ihrer Stabwerkumrahmung als eine hohe Flachnische wirkt; nicht günstig vollends ihre dreieckige, zur Förderung des Wasserablaufs stark nach unten geneigte Standfläche. Hier große Einzelstatuen aufzustellen, ohne daß sie unschön in den engen Raum hineingepreßt, an der Rückwand zu kleben und mit ihren nothwendiger Weise abwärts geneigten Sohlen von ihrem gefährlichen Boden herabzugleiten scheinen — das ist selbst für die reifste Plastik wahrlich keine geringe Aufgabe! Dazu kam die nicht minder schwierige Forderung, die Haltung der Figuren durch eine rechte Scheidung von Stand- und Spielbein naturwahr und abwechslungsreich zu gestalten.

Die geringere oder größere Vollendung, in welcher diese Bedingungen erfüllt, der Grad, in welchem die oben angedeuteten Fehler überwunden sind, müssen hier allgemeingültig als Kriterien auch für die Entstehungszeit der einzelnen Statuen gelten, wobei freilich der Ungleichheit der hier thätigen Künstlerkräfte leider nicht genügend Rechnung getragen werden kann. Urkundlich sind nur wenige feste Anhaltspunkte gegeben. Die Hauptnotiz, welche schon oben erwähnt ist, das Protocoll aus dem Beginn des Jahres 1404,<sup>1)</sup> wirft auf die ganze Herstellungsweise dieser Giganten ein Streiflicht. Dieselbe bleibt rein handwerklich, fast möchte man sagen fabrikmäßig. Die Bildhauer sind an ein fremdes Vorbild, an Entwürfe des Malers Paolino da Montorfano, gebunden, und der Auftrag wird per Accord an den vergeben, der den geringsten Lohn beansprucht. Trotzdem ist dieses Actenstück kunsthistorisch auch durch seine Einzelnamen wichtig, denn dieselben kehren auch in den etwa gleichzeitigen auf die Heiligenstatuen der Chorfenster und Pfeiler bezüglichen Documenten wieder und lehren jedenfalls eine Hauptgruppe der damals am Bildschmuck des Domes beschäftigten „magistri picantes lapides vivos“ kennen. Ihr Obmann ist ein Deutscher, Walter Monich,<sup>2)</sup> auch ein Peter Monich ist oft genannt; ferner der oft erwähnte Annex Marchestem, doch muß derselbe bald nach diesen Aufträgen, schon vor dem Juni 1404, gestorben sein.<sup>3)</sup> Die Mehrzahl dieser Bildhauer aber besteht aus Oberitalienern, und meist aus solchen mit schon mehr oder minder bekannten Namen: Jacopino da Tradate, Nicolò da Venezia,<sup>4)</sup> Alberto (Bertollo) da Campione,<sup>5)</sup> Giorgio Solari (da Solaro), Marco Raverti (de Ravertis), Matteo Raverti u. a.

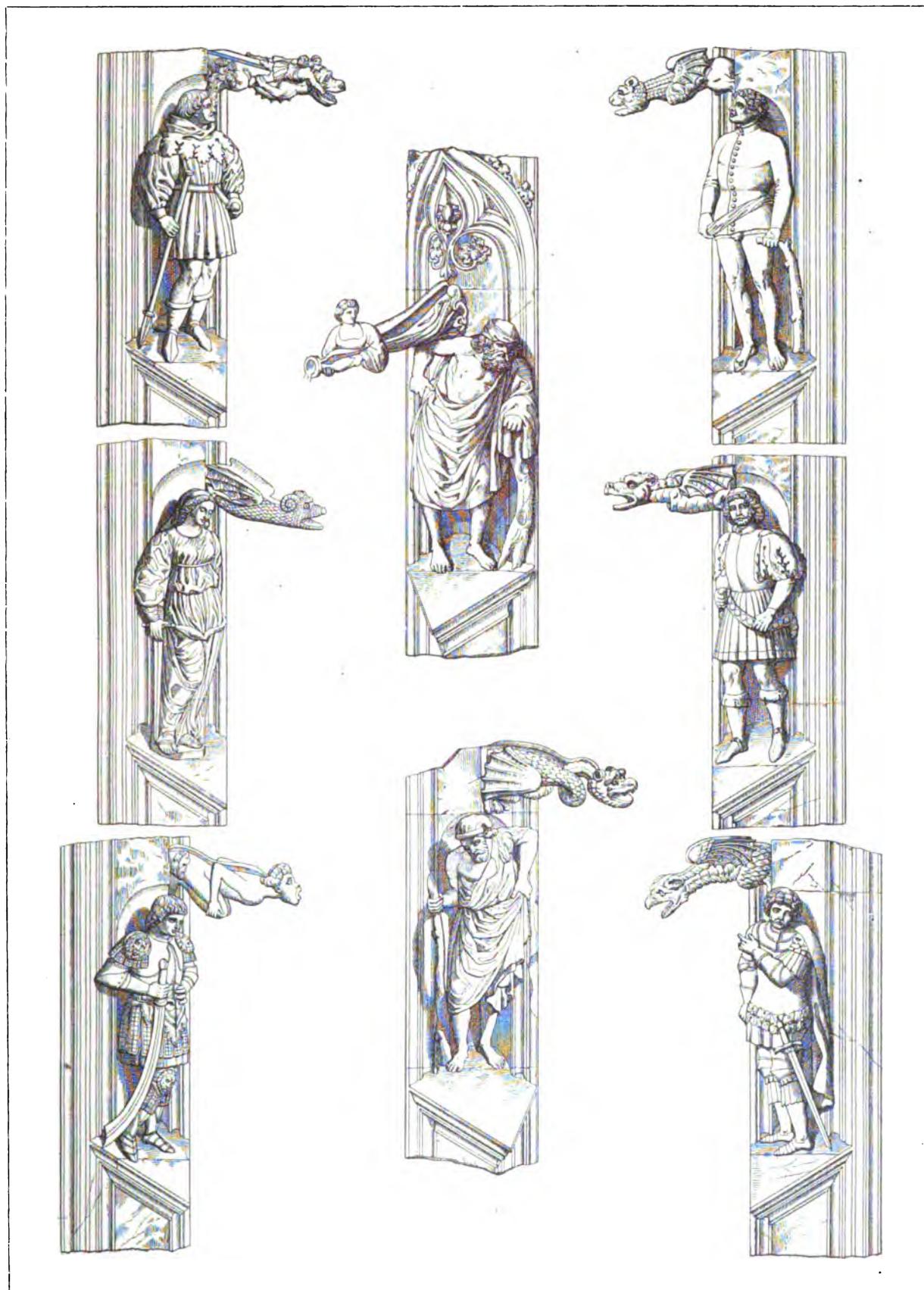
1) App. I S. 268; 12. Februar und 18. April 1404.

2) Ein Gigant von ihm unter anderen am 1. März 1407 erwähnt (Annali a. a. O. S. 279).

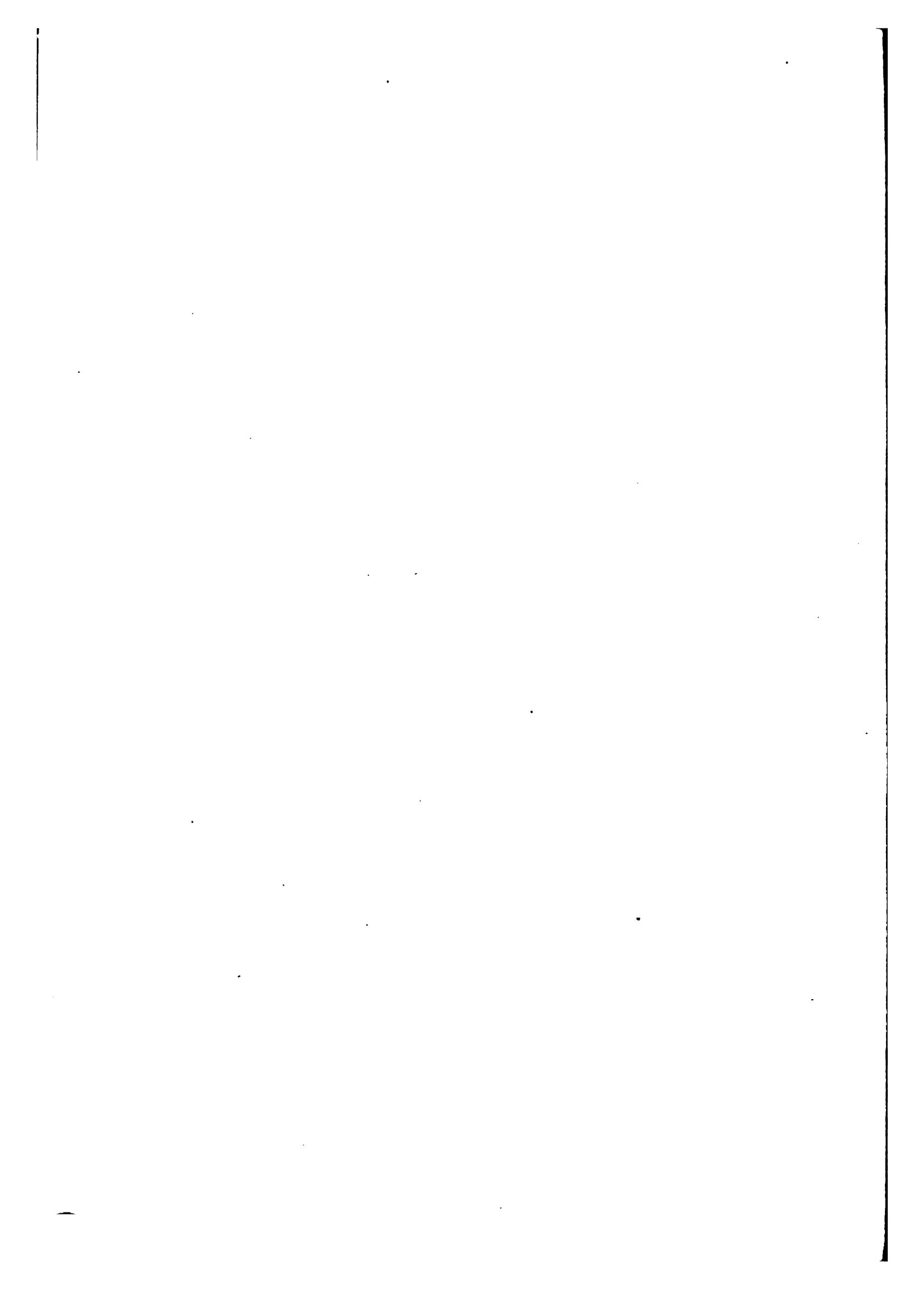
3) Vergl. die Notizen vom 3. und 4. Juni 1404 (App. I S. 269), laut welchen Jacopino da Tradate und Peter Monich zwei ursprünglich dem Annex Marchestem aufgetragene Prophetenstatuen „propter eius mortis interventum“ vollenden.

4) Annal., App. I S. 266: 24. December 1403: „Nicholaus de Venezia, magister fabricae, pro ejus mercede laboraturae unius figurae gigantis, per eum sculptae in lapide marmoreo ponendae in opere fabricae, l. 40.“

5) Albertus de Campilono magister fabricae, pro ejus solutione figurae unius gigantis per ipsum sculptae in lapide marmoreo pro operibus fabricae, l. 41, s. 12. App. a. a. O. S. 267. Da Alberto da Campione (vergl. oben S. 50) im April 1404 den „homo salvaticus“ als Wasserspeier (?) arbeitet, und man mit einiger Wahrscheinlichkeit annehmen kann, daß vielfach Speier und Gigant von ein und demselben Bildhauer ausgeführt wurden, so wäre der 1404 genannte Gigant des Alberto da Campione vielleicht mit dem nackten, schreitenden Mann am Pfeiler zwischen den beiden Fenstern der nördlichen Sacristei zu identificiren.



EINZELNE HAUPT-TYPEN DER »GIGANTEN« AM DOM IN MAILAND.



Nähere Bezeichnungen für die einzelnen Giganten sind in diesen Acten leider entweder überhaupt nicht vorhanden — wie z. B. bei deren frühesten Erwähnung vom 24. December 1403, zweier Arbeiten des Nicolò da Venezia und des Alberto da Campione —, oder sie sind so allgemein gehalten, dafs eine Identificirung der Stücke nirgends mit voller Sicherheit erfolgen kann.

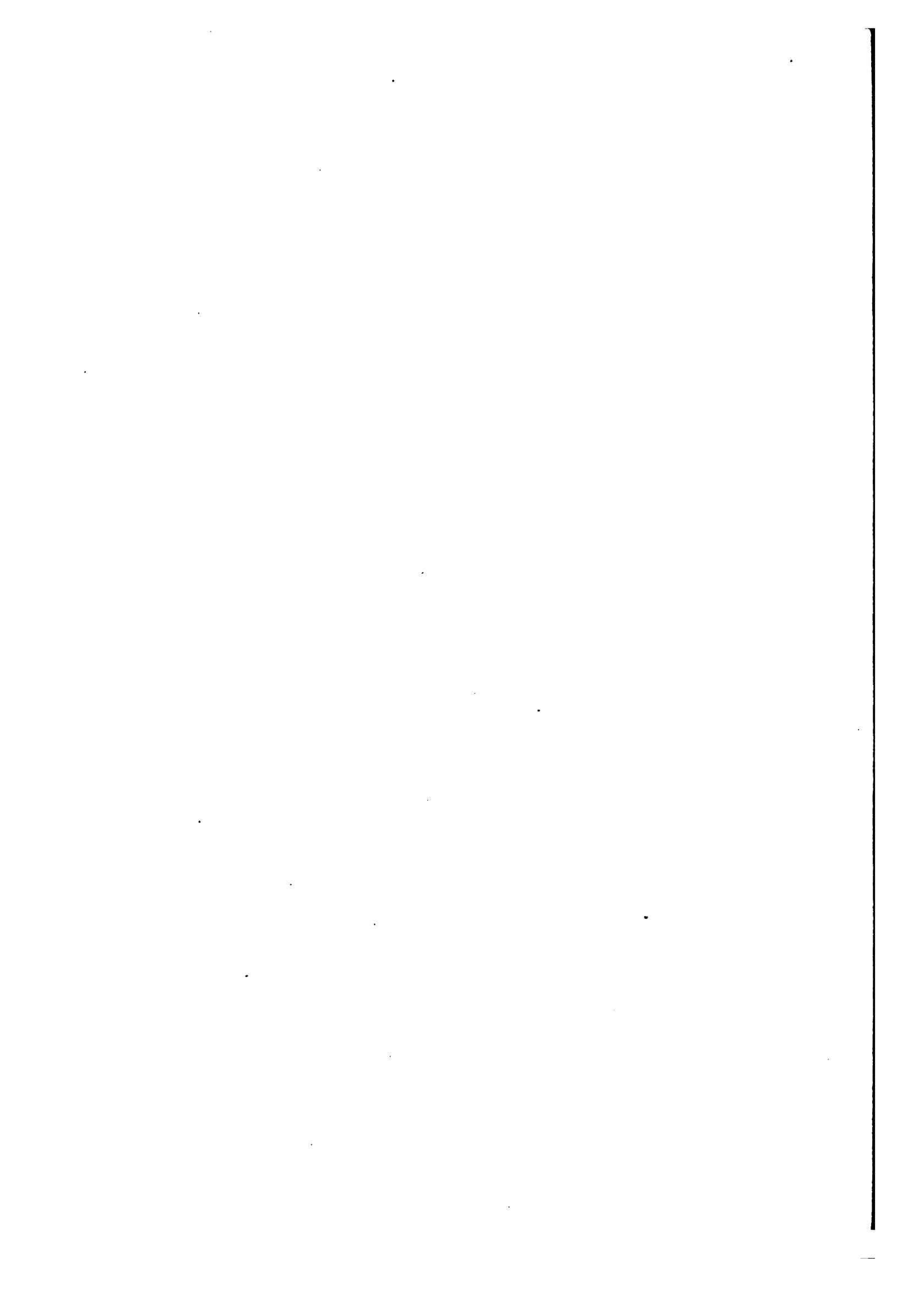
Dies gilt auch für alle in dieser Hinsicht im folgenden gemachten Versuche, da ja hier überhaupt zunächst mehr die innere, künstlerische Entwicklungsgeschichte dieser eigenartigen Werke, als die Persönlichkeit der an ihnen thätigen Steinmetzen interessirt. Denn als künstlerischer Schöpfer dieser, sowie wohl auch der meisten übrigen gröfseren Theile der figürlichen Decoration dieser Epoche mufs Paolino da Montorfano gelten. Seine vielseitige Wirksamkeit als Zeichner und Maler — nicht nur von Bildern, sondern auch von Glasgemälden —, als vielgewandter Techniker und als erfindender Künstler ist wieder so recht bezeichnend für den Kunstbetrieb in der Dombauhütte, für die Erhebung der Arbeit von rein handwerklichem Boden — das „Vergolden“ spielt in den Nachrichten vom Wirken Meister Paolinos eine grofse Rolle — zum selbständigen, künstlerischen Schaffen. Wenn es sich darum handelt, den in der Decoration des Mailänder Domes ausgesprochenen Reichthum an decorativer Phantasie mit einem Künstlernamen zu bezeichnen, so steht in dieser Epoche unstreitig der des Montorfano, der ja auch in der späteren lombardischen Kunstgeschichte einen so guten Klang bewahrt, an der Spitze. Er, der Maler, liefert den Bildhauern die Vorlagen. Auch das ist höchst charakteristisch für die Vorherrschaft des malerischen Elements in dieser ganzen decorativen Kunst! Aehnliches zeigt sich um die Wende des 14. und 15. Jahrhunderts auch in Florenz. Dort entwirft beispielsweise 1380 der Maler Agnolo Gaddi die Tugendstatuen, welche die Loggia dei Lanzi zieren, und 1387 liefern die Maler Lorenzo di Bicci, Agnolo Gaddi und Spinello Spinelli Skizzen für den Bildhauer Piero di Giovanni Tedesco.<sup>1)</sup> Mit vollem Recht sagt daher Hans Semp<sup>2)</sup> auch von der Florentiner Plastik dieser Zeit: „Das Vorherrschen der Malerei ging so weit, dafs z. B. Statuen nicht nur nach ihrer Vollendung vom Maler bemalt, sondern auch vor der plastischen Ausführung von Malern auf Cartons entworfen wurden.“ Mit gleichem Recht betont er dann aber auch sofort die relative Selbständigkeit der ausführenden Bildhauer: „Doch wurden die Bildhauer dadurch wenig in ihrer Schaffensfreiheit und in ihrem Verdienst beschränkt. Vielmehr war es erst recht eine Probe ihrer Tüchtigkeit, wenn sie innerhalb der enggesteckten Grenzen dennoch eigenes Leben auszudrücken vermochten. Und gewifs waren ihnen während der Arbeit als nöthig befundene Abweichungen von der Zeichnung gestattet. Dadurch aber, dafs ihnen ein Theil der Erfindung abgenommen war, konnten sie sich um so ungetheilter der Ausarbeitung der Form und Köpfe hingeben.“

Das gilt Wort für Wort auch für die Sculpturen des Mailänder Domes, und daher mögen diese im folgenden doch in Verbindung mit den Namen der einzelnen, meist Paolinos Entwürfe nur ausführenden Bildhauer behandelt werden.

Die ältesten „Giganten“ dürften diejenigen der „Guglia Carelli“ und dem ihr entsprechenden Eckpfeiler der Südseite sein (Taf. 5), jedenfalls sind dieselben für alle oben aufgeführten Gesichtspunkte am wenigsten gelungen und am derbsten gearbeitet. Gerade hier finden sich die wildesten Gesellen vereint: Unholde, welche zu den über ihnen als Speier dienenden Drachen trefflich passen. Dieselben ragen auch meist hart über ihren Schultern heraus, bald von ihnen getragen, bald mühsam abgewehrt. Da entstehen Scenen halb burlesken, halb phantastischen Charakters. Der eine packt das täppische Riesenungethüm, das ihm auf den Rücken gesprungen ist, schreiend bei Kopf und Beinen; der andere, ein Hornbläser, beugt sich, die Linke in die Hüfte gestemmt, tief zur Seite; und der dritte, mit einer Keule bewaffnet, hält einen jungen Drachen triumphirend empor. — Dieser Drache selbst ist eine Mifsgeburt: der Unterkörper eines Kindes, endigend in eine Drachenfratze, aus welcher dann wieder ein Kindeskopf herausblickt, das würdige

1) Vergl. Marcel Reymond, *La sculpt. florent.* S. 182.

2) Die Vorläufer Donatellos. I. Leipzig 1870. S. 8.



Nähere Bezeichnungen für die einzelnen Giganten sind in diesen Acten leider entweder überhaupt nicht vorhanden — wie z. B. bei deren frühesten Erwähnung vom 24. December 1403, zweier Arbeiten des Nicolò da Venezia und des Alberto da Campione —, oder sie sind so allgemein gehalten, daß eine Identificirung der Stücke nirgends mit voller Sicherheit erfolgen kann.

Dies gilt auch für alle in dieser Hinsicht im folgenden gemachten Versuche, da ja hier überhaupt zunächst mehr die innere, künstlerische Entwicklungsgeschichte dieser eigenartigen Werke, als die Persönlichkeit der an ihnen thätigen Steinmetzen interessirt. Denn als künstlerischer Schöpfer dieser, sowie wohl auch der meisten übrigen größeren Theile der figürlichen Decoration dieser Epoche muß Paolino da Montorfano gelten. Seine vielseitige Wirksamkeit als Zeichner und Maler — nicht nur von Bildern, sondern auch von Glasgemälden —, als vielgewandter Techniker und als erfindender Künstler ist wieder so recht bezeichnend für den Kunstbetrieb in der Dombauhütte, für die Erhebung der Arbeit von rein handwerklichem Boden — das „Vergolden“ spielt in den Nachrichten vom Wirken Meister Paolinos eine große Rolle — zum selbständigen, künstlerischen Schaffen. Wenn es sich darum handelt, den in der Decoration des Mailänder Domes ausgesprochenen Reichthum an decorativer Phantasie mit einem Künstlernamen zu bezeichnen, so steht in dieser Epoche unstreitig der des Montorfano, der ja auch in der späteren lombardischen Kunstgeschichte einen so guten Klang bewahrt, an der Spitze. Er, der Maler, liefert den Bildhauern die Vorlagen. Auch das ist höchst charakteristisch für die Vorherrschaft des malerischen Elements in dieser ganzen decorativen Kunst! Aehnliches zeigt sich um die Wende des 14. und 15. Jahrhunderts auch in Florenz. Dort entwirft beispielsweise 1380 der Maler Agnolo Gaddi die Tugendstatuen, welche die Loggia dei Lanzi zieren, und 1387 liefern die Maler Lorenzo di Bicci, Agnolo Gaddi und Spinello Spinelli Skizzen für den Bildhauer Piero di Giovanni Tedesco.<sup>1)</sup> Mit vollem Recht sagt daher Hans Semper<sup>2)</sup> auch von der Florentiner Plastik dieser Zeit: „Das Vorherrschen der Malerei ging so weit, daß z. B. Statuen nicht nur nach ihrer Vollendung vom Maler bemalt, sondern auch vor der plastischen Ausführung von Malern auf Cartons entworfen wurden.“ Mit gleichem Recht betont er dann aber auch sofort die relative Selbständigkeit der ausführenden Bildhauer: „Doch wurden die Bildhauer dadurch wenig in ihrer Schaffensfreiheit und in ihrem Verdienst beschränkt. Vielmehr war es erst recht eine Probe ihrer Tüchtigkeit, wenn sie innerhalb der enggesteckten Grenzen dennoch eigenes Leben auszudrücken vermochten. Und gewiß waren ihnen während der Arbeit als nöthig befundene Abweichungen von der Zeichnung gestattet. Dadurch aber, daß ihnen ein Theil der Erfindung abgenommen war, konnten sie sich um so ungetheilter der Ausarbeitung der Form und Köpfe hingeben.“

Das gilt Wort für Wort auch für die Sculpturen des Mailänder Domes, und daher mögen diese im folgenden doch in Verbindung mit den Namen der einzelnen, meist Paolinos Entwürfe nur ausführenden Bildhauer behandelt werden.

Die ältesten „Giganten“ dürften diejenigen der „Guglia Carelli“ und dem ihr entsprechenden Eckpfeiler der Südseite sein (Taf. 5), jedenfalls sind dieselben für alle oben aufgeführten Gesichtspunkte am wenigsten gelungen und am derbsten gearbeitet. Gerade hier finden sich die wildesten Gesellen vereint: Unholde, welche zu den über ihnen als Speier dienenden Drachen trefflich passen. Dieselben ragen auch meist hart über ihren Schultern heraus, bald von ihnen getragen, bald mühsam abgewehrt. Da entstehen Scenen halb burlesken, halb phantastischen Charakters. Der eine packt das täppische Riesenungethüm, das ihm auf den Rücken gesprungen ist, schreiend bei Kopf und Beinen; der andere, ein Hornbläser, beugt sich, die Linke in die Hüfte gestemmt, tief zur Seite; und der dritte, mit einer Keule bewaffnet, hält einen jungen Drachen triumphirend empor. — Dieser Drache selbst ist eine Mißgeburt: der Unterkörper eines Kindes, endigend in eine Drachenfratze, aus welcher dann wieder ein Kindeskopf herausblickt, das würdige

1) Vergl. Marcel Reymond, *La sculpt. florent.* S. 182.

2) Die Vorläufer Donatello. I. Leipzig 1870. S. 8.

Chorpartien, ist dies überhaupt noch nicht versucht; sie wirken von oben, vom Dach her, aus unmittelbarer Nähe gesehen, viel besser als von unten aus. Später ändert sich dies. Man beginnt, die Köpfe gröfser, die Extremitäten kleiner zu bilden als sie im Verhältniß zur Gesamthöhe der Figur an sich sein dürfen, offenbar mit Rücksicht auf den hohen Standort, und in der That erscheinen diese Statuen — besonders an der Nordseite des Langhauses — in der Nähe unförmlich, während sie für den am Fufs des Baues stehenden Beschauer ziemlich richtig proportionirt wirken. Dem entspricht es, dafs die Arbeit selbst zuerst viel zu sehr und vor allem zu gleichwerthig ins Detail geht, sich dann jedoch allmählich mehr auf die wesentlichen, bei gröfserer Entfernung des Auges wirkungsvollen Formen beschränkt. — Hängt schon dies Alles mit der Entwicklung des allgemeinen künstlerischen Verständnisses und Könnens zusammen, so spiegelt sich diese noch klarer in der Stellung der Figuren an sich, in der ganzen Art, wie sie ihres Amtes walten. Nicht glücklich ist ihr Standort vor der schmalen Abfassung der Pfeilerecken, der mit ihrer Stabwerkumrahmung als eine hohe Flachnische wirkt; nicht günstig vollends ihre dreieckige, zur Förderung des Wasserablaufs stark nach unten geneigte Standfläche. Hier grofse Einzelstatuen aufzustellen, ohne dafs sie unschön in den engen Raum hineingeprefst, an der Rückwand zu kleben und mit ihren nothwendiger Weise abwärts geneigten Sohlen von ihrem gefährlichen Boden herabzugleiten scheinen — das ist selbst für die reifste Plastik wahrlich keine geringe Aufgabe! Dazu kam die nicht minder schwierige Forderung, die Haltung der Figuren durch eine rechte Scheidung von Stand- und Spielbein naturwahr und abwechslungsreich zu gestalten.

Die geringere oder gröfsere Vollendung, in welcher diese Bedingungen erfüllt, der Grad, in welchem die oben angedeuteten Fehler überwunden sind, müssen hier allgemeingültig als Kriterien auch für die Entstehungszeit der einzelnen Statuen gelten, wobei freilich der Ungleichheit der hier thätigen Künstlerkräfte leider nicht genügend Rechnung getragen werden kann. Urkundlich sind nur wenige feste Anhaltspunkte gegeben. Die Hauptnotiz, welche schon oben erwähnt ist, das Protocoll aus dem Beginn des Jahres 1404,<sup>1)</sup> wirft auf die ganze Herstellungsweise dieser Giganten ein Streiflicht. Dieselbe bleibt rein handwerklich, fast möchte man sagen fabrikmäfsig. Die Bildhauer sind an ein fremdes Vorbild, an Entwürfe des Malers Paolino da Montorfano, gebunden, und der Auftrag wird per Accord an den vergeben, der den geringsten Lohn beansprucht. Trotzdem ist dieses Actenstück kunsthistorisch auch durch seine Einzelnamen wichtig, denn dieselben kehren auch in den etwa gleichzeitigen auf die Heiligenstatuen der Chorfenster und Pfeiler bezüglichen Documenten wieder und lehren jedenfalls eine Hauptgruppe der damals am Bildschmuck des Domes beschäftigten „magistri picantes lapides vivos“ kennen. Ihr Obmann ist ein Deutscher, Walter Monich,<sup>2)</sup> auch ein Peter Monich ist oft genannt; ferner der oft erwähnte Annex Marchestem, doch mufs derselbe bald nach diesen Aufträgen, schon vor dem Juni 1404, gestorben sein.<sup>3)</sup> Die Mehrzahl dieser Bildhauer aber besteht aus Oberitalienern, und meist aus solchen mit schon mehr oder minder bekannten Namen: Jacopino da Tradate, Nicolò da Venezia,<sup>4)</sup> Alberto (Bertollo) da Campione,<sup>5)</sup> Giorgio Solari (da Solaro), Marco Raverti (de Ravertis), Matteo Raverti u. a.

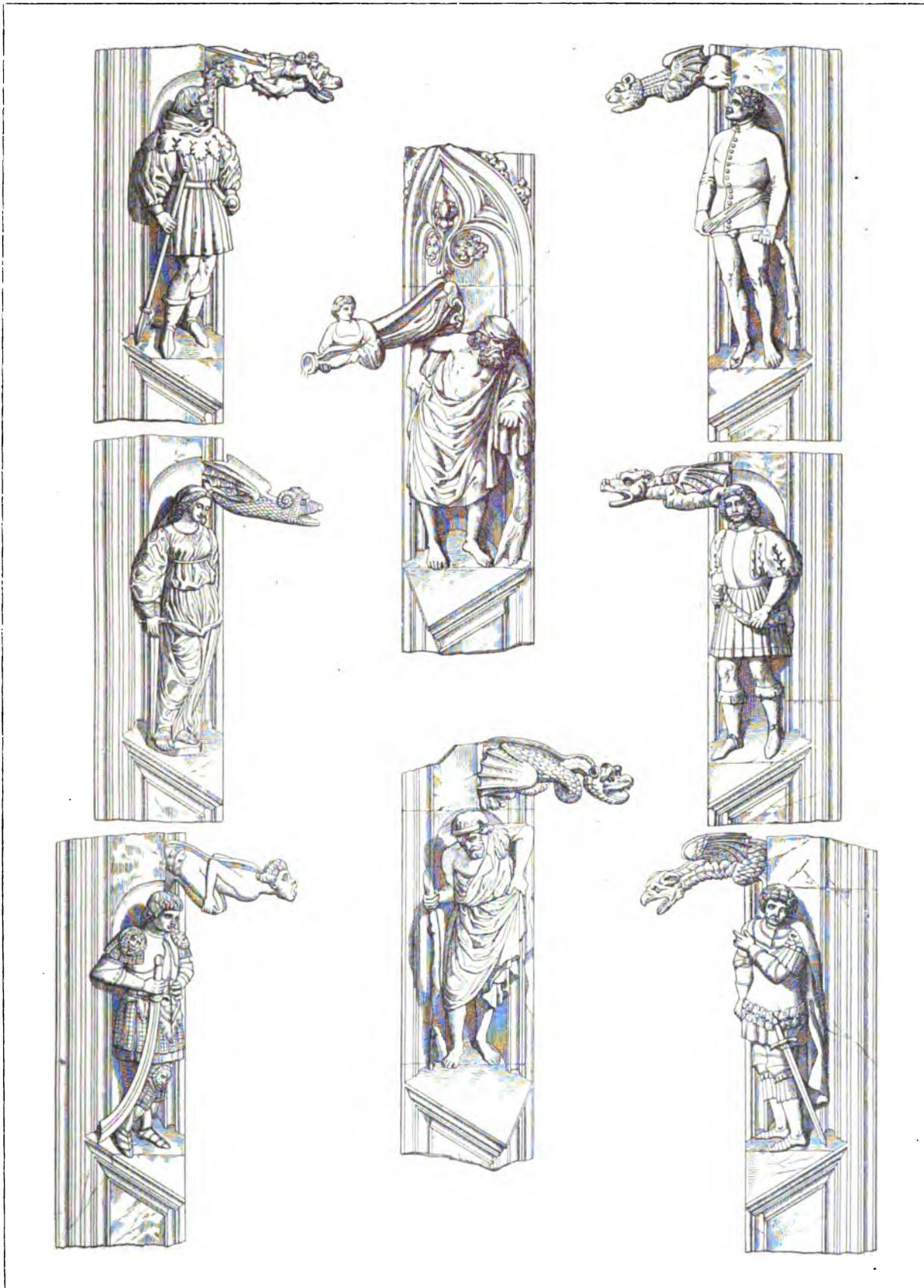
1) App. I S. 268; 12. Februar und 18. April 1404.

2) Ein Gigant von ihm unter anderen am 1. März 1407 erwähnt (Annali a. a. O. S. 279).

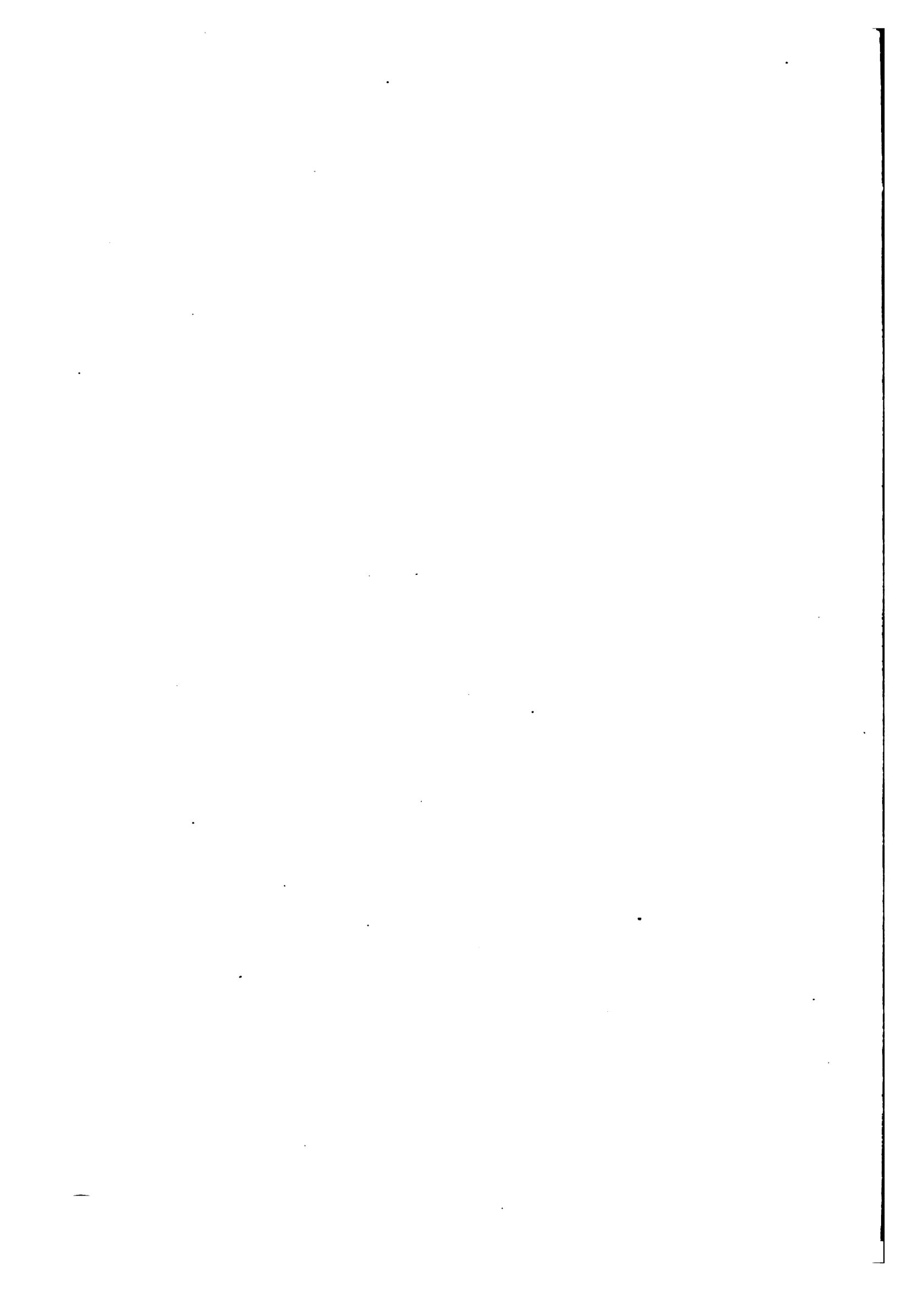
3) Vergl. die Notizen vom 3. und 4. Juni 1404 (App. I S. 269), laut welchen Jacopino da Tradate und Peter Monich zwei ursprünglich dem Annex Marchestem aufgetragene Prophetenstatuen „propter eius mortis interventum“ vollenden.

4) Annal., App. I S. 266: 24. December 1403: „Nicholaus de Venezia, magister fabricae, pro ejus mercede laboraturae unius figurae gigantis, per eum sculptae in lapide marmoreo ponendae in opere fabricae, l. 40.“

5) Albertus de Campilione magister fabricae, pro ejus solutione figurae unius gigantis per ipsum sculptae in lapide marmoreo pro operibus fabricae, l. 41, s. 12. App. a. a. O. S. 267. Da Alberto da Campione (vergl. oben S. 50) im April 1404 den „homo salvaticus“ als Wasserspeier (?) arbeitet, und man mit einiger Wahrscheinlichkeit annehmen kann, dafs vielfach Speier und Gigant von ein und demselben Bildhauer ausgeführt wurden, so wäre der 1404 genannte Gigant des Alberto da Campione vielleicht mit dem nackten, schreitenden Mann am Pfeiler zwischen den beiden Fenstern der nördlichen Sacristei zu identificiren.



EINZELNE HAUPT-TYPEN DER »GIGANTEN« AM DOM IN MAILAND.



Nähere Bezeichnungen für die einzelnen Giganten sind in diesen Acten leider entweder überhaupt nicht vorhanden — wie z. B. bei deren frühesten Erwähnung vom 24. December 1403, zweier Arbeiten des Nicolò da Venezia und des Alberto da Campione —, oder sie sind so allgemein gehalten, daß eine Identificirung der Stücke nirgends mit voller Sicherheit erfolgen kann.

Dies gilt auch für alle in dieser Hinsicht im folgenden gemachten Versuche, da ja hier überhaupt zunächst mehr die innere, künstlerische Entwicklungsgeschichte dieser eigenartigen Werke, als die Persönlichkeit der an ihnen thätigen Steinmetzen interessirt. Denn als künstlerischer Schöpfer dieser, sowie wohl auch der meisten übrigen größscen Theile der figürlichen Decoration dieser Epoche muß Paolino da Montorfano gelten. Seine vielseitige Wirksamkeit als Zeichner und Maler — nicht nur von Bildern, sondern auch von Glasgemälden —, als vielgewandter Techniker und als erfindender Künstler ist wieder so recht bezeichnend für den Kunstbetrieb in der Dombauhütte, für die Erhebung der Arbeit von rein handwerklichem Boden — das „Vergolden“ spielt in den Nachrichten vom Wirken Meister Paolinos eine große Rolle — zum selbständigen, künstlerischen Schaffen. Wenn es sich darum handelt, den in der Decoration des Mailänder Domes ausgesprochenen Reichthum an decorativer Phantasie mit einem Künstlernamen zu bezeichnen, so steht in dieser Epoche unstreitig der des Montorfano, der ja auch in der späteren lombardischen Kunstgeschichte einen so guten Klang bewahrt, an der Spitze. Er, der Maler, liefert den Bildhauern die Vorlagen. Auch das ist höchst charakteristisch für die Vorherrschaft des malerischen Elements in dieser ganzen decorativen Kunst! Aehnliches zeigt sich um die Wende des 14. und 15. Jahrhunderts auch in Florenz. Dort entwirft beispielsweise 1380 der Maler Agnolo Gaddi die Tugendstatuen, welche die Loggia dei Lanzi zieren, und 1387 liefern die Maler Lorenzo di Bicci, Agnolo Gaddi und Spinello Spinelli Skizzen für den Bildhauer Piero di Giovanni Tedesco.<sup>1)</sup> Mit vollem Recht sagt daher Hans Semper<sup>2)</sup> auch von der Florentiner Plastik dieser Zeit: „Das Vorherrschen der Malerei ging so weit, daß z. B. Statuen nicht nur nach ihrer Vollendung vom Maler bemalt, sondern auch vor der plastischen Ausführung von Malern auf Cartons entworfen wurden.“ Mit gleichem Recht betont er dann aber auch sofort die relative Selbständigkeit der ausführenden Bildhauer: „Doch wurden die Bildhauer dadurch wenig in ihrer Schaffensfreiheit und in ihrem Verdienst beschränkt. Vielmehr war es erst recht eine Probe ihrer Tüchtigkeit, wenn sie innerhalb der enngesteckten Grenzen dennoch eigenes Leben auszudrücken vermochten. Und gewiß waren ihnen während der Arbeit als nöthig befundene Abweichungen von der Zeichnung gestattet. Dadurch aber, daß ihnen ein Theil der Erfindung abgenommen war, konnten sie sich um so ungetheilter der Ausarbeitung der Form und Köpfe hingeben.“

Das gilt Wort für Wort auch für die Sculpturen des Mailänder Domes, und daher mögen diese im folgenden doch in Verbindung mit den Namen der einzelnen, meist Paolinos Entwürfe nur ausführenden Bildhauer behandelt werden.

Die ältesten „Giganten“ dürften diejenigen der „Guglia Carelli“ und dem ihr entsprechenden Eckpfeiler der Südseite sein (Taf. 5), jedenfalls sind dieselben für alle oben aufgeführten Gesichtspunkte am wenigsten gelungen und am derbsten gearbeitet. Gerade hier finden sich die wildesten Gesellen vereint: Unholde, welche zu den über ihnen als Speier dienenden Drachen trefflich passen. Dieselben ragen auch meist hart über ihren Schultern heraus, bald von ihnen getragen, bald mühsam abgewehrt. Da entstehen Scenen halb burlesken, halb phantastischen Charakters. Der eine packt das täppische Riesenungethüm, das ihm auf den Rücken gesprungen ist, schreiend bei Kopf und Beinen; der andere, ein Hornbläser, beugt sich, die Linke in die Hüfte gestemmt, tief zur Seite; und der dritte, mit einer Keule bewaffnet, hält einen jungen Drachen triumphirend empor. — Dieser Drache selbst ist eine Mißgeburt: der Unterkörper eines Kindes, endigend in eine Drachenfratze, aus welcher dann wieder ein Kindeskopf herausblickt, das würdige

1) Vergl. Marcel Reymond, La sculpt. florent. S. 182.

2) Die Vorläufer Donatellos. I. Leipzig 1870. S. 8.

diese Art auch bei Lombarden, vor allem bei der Papststatue des Jacopino da Tradate, und diese ist vor dem 1428 datirten Lünettenrelief in Castiglione entstanden (1419 bis 1424). Ja, ein analoges Stilbild — immer mit der gleichen Parallele zur Florentiner Kunst — zeigt sich in der figürlichen Plastik des Mailänder Domes vom Beginn des Quattrocento an, überall im Kreise des Paolino da Montorfano, des Matteo Raverti und des Jacopino da Tradate. In Mailand kann die Beziehung zu Florenz möglicherweise durch den Aufenthalt des Niccolò d'Arezzo selbst erläutert werden — in Castiglione aber bleibt dessen persönlicher Antheil aus chronologischen Gründen so gut wie ausgeschlossen.<sup>1)</sup> Auch Schmarsow sieht den „Florentiner“, welcher jenes Lünettenrelief schuf, nur „in der unmittelbaren Nachbarschaft“ des Aretiners.<sup>2)</sup> Vor der näheren Bestimmung dieses Künstlers fordert er mit Recht eine selbständige Sichtung der oberitalienischen Plastik im Hinblick auf die „Florentinischen Ableger“ innerhalb der oberitalienischen Localkunst. — Soweit diese Aufgabe unser Specialthema, die Plastik des Mailänder Domes, berührt, ergab sie dort unmittelbaren Florentiner Ursprung am wahrscheinlichsten für jene Heiligenstatuetten der Arca und der Guglia Carelli, und zwar dort vielleicht einen Eingriff des Niccolò d'Arezzo selbst. Dieser müßte dann aber jedenfalls schon zwei Jahrzehnte vor der Entstehungszeit der Sculpturen von Castiglione erfolgt sein, und in diesen zwanzig Jahren konnten wir am Mailänder Dom einen stetigen Fortschritt auf den Bahnen jener zur Renaissance führenden Florentiner Uebergangskunst feststellen, als dessen Träger Lombarden gelten müssen, besonders Matteo Raverti und Jacopino da Tradate. — Möglich bleibt es also jedenfalls, daß auch der Bildhauer von Castiglione ein Lombarde aus dem Kreis der beiden genannten Meister gewesen. Liegt es doch an sich nahe, daß der Stifter jenes Reliefs, der Cardinal Branda — mochte er für die Malerci immerhin einen Toscaner berufen — sich bei der plastischen Ausschmückung seiner Bauten, ebenso wie bei deren Errichtung selbst,<sup>3)</sup> eines Lombarden, eines der zahlreichen Bildhauer der fabbrica des Mailänder Domes bediente. War doch auch der zum Prior der neuen Collegiatkirche ernannte Geistliche ein



Abb. 43. Hauptportal der Chiesa della Villa in Castiglione d'Olona (nach Fumagalli).

Erzpriester der Mailänder Kathedrale! Und auch einige unter den zahlreichen übrigen Sculpturen von Castiglione könnten dem das Wort reden, so die beiden Colossalfiguren an der Front der Chiesa della Villa,<sup>4)</sup> S. Antonius Abbas und vor allem der Riese Christoforus mit dem Christkind. Wer die geschilderten „Giganten“ des Mailänder Domes näher mustert, wird Schmarsows Behauptung,<sup>5)</sup> „kein Bildner Oberitaliens habe damals diese Herrschaft über naturwahre Formen besessen“, nicht zustimmen können.<sup>6)</sup>

1) Vergl. Milanesi in der Vasari-Ausgabe. II. S. 139 Note 2.

2) a. a. O. S. 20.

3) Vergl. Schmarsow, a. a. O. S. 8.

4) Abbildung bei Santambrogio, a. a. O. Taf. 26.

5) a. a. O. S. 16.

6) Es sei hervorgehoben, daß auch Schmarsow bereit ist, in der Marmorfigur des toten Christus am Altar der Chiesa della Villa (Abb. bei Santambrogio. Taf. 28) ein Werk eines Lombarden, eines Sohnes des Jacopino da Tradate, Samuele, zu sehen; a. a. O. S. 18.

Allein es soll nicht bestritten werden, daß dieser S. Christoforus die unmittelbarste stilistische Verwandtschaft mit dem Lünettenrelief der Collegiatkirche hat, und die übrigen Bildwerke von Castiglione, die Schmarsow unter Annahme eines zeitlich bedingten graduellen Fortschrittes fast sämtlich dem gleichen Meister zuzuschreiben geneigt ist, führen noch ein gutes Stück auf dem Pfad der Renaissance weiter, als selbst die bisher erörterten Sculpturen des Mailänder Domes: besonders das Portal der Chiesa della Villa (Abb. 43) mit seinem zierlichen Rankenwerk, aus welchem die Halbfiguren von Propheten und Kirchenvätern herausragen und vollends mit seinem echten Renaissancefries Festons tragender Putten, wie sie Masolino am Palast des Herodes auf dem Salome-Fresco im Baptisterium gemalt hat.<sup>1)</sup> Diesen Putten ist in Mailand noch nicht einmal der reifste unter den Genannten, jener nackte Knabe im Gewölbeschlussstein neben der Sacristei, an Formenschönheit ebenbürtig, und das Gleiche gilt auch von den Terracotta-putten, die an dem Castiglione-Palast die Rankenumrahmung des Fensters beleben, und von ihren nach Varedo gelangten Brüdern;<sup>2)</sup> es gilt von den Putten an den Langseiten des Branda-Sarkophages in der Collegiatkirche und an den noch viel reiferen am Taufbecken im Baptisterium;<sup>3)</sup> es gilt endlich analog, im Vergleich mit den Mailänder Giganten, von den feinen Krieger- und Frauenfiguren („Krieg“ und „Frieden“) an den Seitenwandungen jenes Palastfensters (Abb. 44).

Auch durch diese Sculpturen von Castiglione d' Olona aber wird der Blick ferner wiederum nach Osten, nach Venedig gelenkt. Der liebenswürdige Typus üppig gelockter Mädchenengel, welche in Castiglione am Branda-Sarkophag die Inschriftrolle halten,<sup>4)</sup> über dem Seitenportal der Chiesa della Villa knieend die Monstranz, das Zeichen der Congregatio del SS. Corpo di Cristo tragen, und in handwerksmäßiger Vergrößerung auch an dem kleinen Ciborium im Chor der Collegiata die Thür bewachen (Abb. 46), ist am häufigsten in Venedig anzutreffen. Es sei nur das Antependium des Altares der „Madonna dei Mascoli“ in der Marcuskirche (1430) (Abb. 45), das köstliche Relief über dem Seitenportal von Sa. Maria dei Frari<sup>5)</sup> und die minder bekannte Gruppe über der Sacristeithür in S. Stefano namhaft gemacht. Daß dieser Typus jedoch florentinischen Ursprungs ist, lehrt seine höchst charakteristische Ausbildung in den Engelfiguren, welche am Grabmal des Brenzoni in S. Fermo zu Verona (um 1420) den Sarkophagdeckel des auferstehenden Christus heben: an dem Werk des Florentiners Giovanni di



Abb. 44. Fenster des Castiglione-Palastes  
in Castiglione d' Olona  
(nach Fumagalli).

- 1) Vergl. Schmarsow, a. a. O. S. 72.
- 2) Abbildung bei Santambrogio, a. a. O. Taf. 20 und 21.
- 3) Abbildung bei Santambrogio, a. a. O. Taf. 50.
- 4) Abbildung bei Santambrogio, a. a. O. Taf. 45.
- 5) Abbildung bei Paoletti, a. a. O. I. Taf. 11.

Chorpartien, ist dies überhaupt noch nicht versucht; sie wirken von oben, vom Dach her, aus unmittelbarer Nähe gesehen, viel besser als von unten aus. Später ändert sich dies. Man beginnt, die Köpfe grösser, die Extremitäten kleiner zu bilden als sie im Verhältniß zur Gesamthöhe der Figur an sich sein dürfen, offenbar mit Rücksicht auf den hohen Standort, und in der That erscheinen diese Statuen — besonders an der Nordseite des Langhauses — in der Nähe unförmlich, während sie für den am Fuße des Baues stehenden Beschauer ziemlich richtig proportionirt wirken. Dem entspricht es, daß die Arbeit selbst zuerst viel zu sehr und vor allem zu gleichwerthig ins Detail geht, sich dann jedoch allmählich mehr auf die wesentlichen, bei grösserer Entfernung des Auges wirkungsvollen Formen beschränkt. — Hängt schon dies Alles mit der Entwicklung des allgemeinen künstlerischen Verständnisses und Könnens zusammen, so spiegelt sich diese noch klarer in der Stellung der Figuren an sich, in der ganzen Art, wie sie ihres Amtes walten. Nicht glücklich ist ihr Standort vor der schmalen Abfassung der Pfeilerecken, der mit ihrer Stabwerkumrahmung als eine hohe Flachnische wirkt; nicht günstig vollends ihre dreieckige, zur Förderung des Wasserablaufs stark nach unten geneigte Standfläche. Hier grosse Einzelstatuen aufzustellen, ohne daß sie unschön in den engen Raum hineingepreßt, an der Rückwand zu kleben und mit ihren nothwendiger Weise abwärts geneigten Sohlen von ihrem gefährlichen Boden herabzugleiten scheinen — das ist selbst für die reifste Plastik wahrlich keine geringe Aufgabe! Dazu kam die nicht minder schwierige Forderung, die Haltung der Figuren durch eine rechte Scheidung von Stand- und Spielbein naturwahr und abwechslungsreich zu gestalten.

Die geringere oder grössere Vollendung, in welcher diese Bedingungen erfüllt, der Grad, in welchem die oben angedeuteten Fehler überwunden sind, müssen hier allgemeingültig als Kriterien auch für die Entstehungszeit der einzelnen Statuen gelten, wobei freilich der Ungleichheit der hier thätigen Künstlerkräfte leider nicht genügend Rechnung getragen werden kann. Urkundlich sind nur wenige feste Anhaltspunkte gegeben. Die Hauptnotiz, welche schon oben erwähnt ist, das Protocoll aus dem Beginn des Jahres 1404,<sup>1)</sup> wirft auf die ganze Herstellungsweise dieser Giganten ein Streiflicht. Dieselbe bleibt rein handwerklich, fast möchte man sagen fabrikmässig. Die Bildhauer sind an ein fremdes Vorbild, an Entwürfe des Malers Paolino da Montorfano, gebunden, und der Auftrag wird per Accord an den vergeben, der den geringsten Lohn beansprucht. Trotzdem ist dieses Actenstück kunsthistorisch auch durch seine Einzelnamen wichtig, denn dieselben kehren auch in den etwa gleichzeitigen auf die Heiligenstatuen der Chorfenster und Pfeiler bezüglichen Documenten wieder und lehren jedenfalls eine Hauptgruppe der damals am Bildschmuck des Domes beschäftigten „magistri picantes lapides vivos“ kennen. Ihr Obmann ist ein Deutscher, Walter Monich,<sup>2)</sup> auch ein Peter Monich ist oft genannt; ferner der oft erwähnte Annex Marchestem, doch muß derselbe bald nach diesen Aufträgen, schon vor dem Juni 1404, gestorben sein.<sup>3)</sup> Die Mehrzahl dieser Bildhauer aber besteht aus Oberitalienern, und meist aus solchen mit schon mehr oder minder bekannten Namen: Jacopino da Tradate, Nicolò da Venezia,<sup>4)</sup> Alberto (Bertollo) da Campione,<sup>5)</sup> Giorgio Solari (da Solaro), Marco Raverti (de Ravertis), Matteo Raverti u. a.

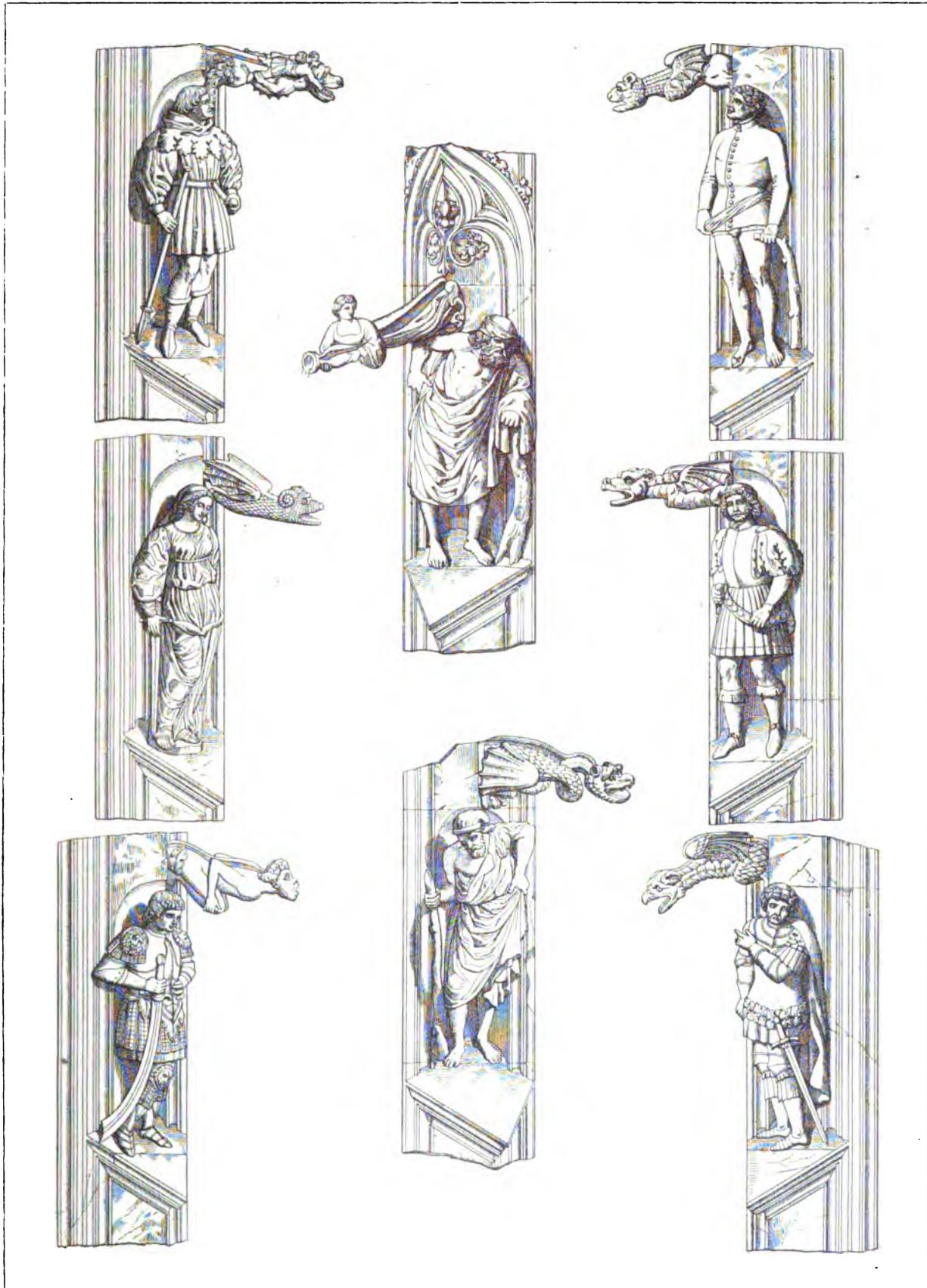
1) App. I S. 268; 12. Februar und 18. April 1404.

2) Ein Gigant von ihm unter anderen am 1. März 1407 erwähnt (Annali a. a. O. S. 279).

3) Vergl. die Notizen vom 3. und 4. Juni 1404 (App. I S. 269), laut welchen Jacopino da Tradate und Peter Monich zwei ursprünglich dem Annex Marchestem aufgetragene Prophetenstatuen „propter eius mortis interventum“ vollenden.

4) Annal., App. I S. 266: 24. December 1403: „Nicholaus de Venezia, magister fabricae, pro ejus mercede laboraturae unius figurae gigantis, per eum sculptae in lapide marmoreo ponendae in opere fabricae, l. 40.“

5) Albertus de Campilione magister fabricae, pro ejus solutione figurae unius gigantis per ipsum sculptae in lapide marmoreo pro operibus fabricae, l. 41, s. 12. App. a. a. O. S. 267. Da Alberto da Campione (vergl. oben S. 50) im April 1404 den „homo salvaticus“ als Wasserspeier (?) arbeitet, und man mit einiger Wahrscheinlichkeit annehmen kann, daß vielfach Speier und Gigant von ein und demselben Bildhauer ausgeführt wurden, so wäre der 1404 genannte Gigant des Alberto da Campione vielleicht mit dem nackten, schreitenden Mann am Pfeiler zwischen den beiden Fenstern der nördlichen Sacristei zu identificiren.



EINZELNE HAUPT-TYPEN DER »GIGANTEN« AM DOM IN MAILAND.



Nähere Bezeichnungen für die einzelnen Giganten sind in diesen Acten leider entweder überhaupt nicht vorhanden — wie z. B. bei deren frühesten Erwähnung vom 24. December 1403, zweier Arbeiten des Nicolò da Venezia und des Alberto da Campione —, oder sie sind so allgemein gehalten, daß eine Identificirung der Stücke nirgends mit voller Sicherheit erfolgen kann.

Dies gilt auch für alle in dieser Hinsicht im folgenden gemachten Versuche, da ja hier überhaupt zunächst mehr die innere, künstlerische Entwicklungsgeschichte dieser eigenartigen Werke, als die Persönlichkeit der an ihnen thätigen Steinmetzen interessirt. Denn als künstlerischer Schöpfer dieser, sowie wohl auch der meisten übrigen größeren Theile der figürlichen Decoration dieser Epoche muß Paolino da Montorfano gelten. Seine vielseitige Wirksamkeit als Zeichner und Maler — nicht nur von Bildern, sondern auch von Glasgemälden —, als vielgewandter Techniker und als erfindender Künstler ist wieder so recht bezeichnend für den Kunstbetrieb in der Dombauhütte, für die Erhebung der Arbeit von rein handwerklichem Boden — das „Vergolden“ spielt in den Nachrichten vom Wirken Meister Paolinos eine große Rolle — zum selbständigen, künstlerischen Schaffen. Wenn es sich darum handelt, den in der Decoration des Mailänder Domes ausgesprochenen Reichthum an decorativer Phantasie mit einem Künstlernamen zu bezeichnen, so steht in dieser Epoche unstreitig der des Montorfano, der ja auch in der späteren lombardischen Kunstgeschichte einen so guten Klang bewahrt, an der Spitze. Er, der Maler, liefert den Bildhauern die Vorlagen. Auch das ist höchst charakteristisch für die Vorherrschaft des malerischen Elements in dieser ganzen decorativen Kunst! Aehnliches zeigt sich um die Wende des 14. und 15. Jahrhunderts auch in Florenz. Dort entwirft beispielsweise 1380 der Maler Agnolo Gaddi die Tugendstatuen, welche die Loggia dei Lanzi zieren, und 1387 liefern die Maler Lorenzo di Bicci, Agnolo Gaddi und Spinello Spinelli Skizzen für den Bildhauer Piero di Giovanni Tedesco.<sup>1)</sup> Mit vollem Recht sagt daher Hans Semper<sup>2)</sup> auch von der Florentiner Plastik dieser Zeit: „Das Vorherrschen der Malerei ging so weit, daß z. B. Statuen nicht nur nach ihrer Vollendung vom Maler bemalt, sondern auch vor der plastischen Ausführung von Malern auf Cartons entworfen wurden.“ Mit gleichem Recht betont er dann aber auch sofort die relative Selbständigkeit der ausführenden Bildhauer: „Doch wurden die Bildhauer dadurch wenig in ihrer Schaffensfreiheit und in ihrem Verdienst beschränkt. Vielmehr war es erst recht eine Probe ihrer Tüchtigkeit, wenn sie innerhalb der enggesteckten Grenzen dennoch eigenes Leben auszudrücken vermochten. Und gewiß waren ihnen während der Arbeit als nöthig befundene Abweichungen von der Zeichnung gestattet. Dadurch aber, daß ihnen ein Theil der Erfindung abgenommen war, konnten sie sich um so ungetheilter der Ausarbeitung der Form und Köpfe hingeben.“

Das gilt Wort für Wort auch für die Sculpturen des Mailänder Domes, und daher mögen diese im folgenden doch in Verbindung mit den Namen der einzelnen, meist Paolinos Entwürfe nur ausführenden Bildhauer behandelt werden.

Die ältesten „Giganten“ dürften diejenigen der „Guglia Carelli“ und dem ihr entsprechenden Eckpfeiler der Südseite sein (Taf. 5), jedenfalls sind dieselben für alle oben aufgeführten Gesichtspunkte am wenigsten gelungen und am derbsten gearbeitet. Gerade hier finden sich die wildesten Gesellen vereint: Unholde, welche zu den über ihnen als Speier dienenden Drachen trefflich passen. Dieselben ragen auch meist hart über ihren Schultern heraus, bald von ihnen getragen, bald mühsam abgewehrt. Da entstehen Scenen halb burlesken, halb phantastischen Charakters. Der eine packt das täppische Riesenungethüm, das ihm auf den Rücken gesprungen ist, schreiend bei Kopf und Beinen; der andere, ein Hornbläser, beugt sich, die Linke in die Hüfte gestemmt, tief zur Seite; und der dritte, mit einer Keule bewaffnet, hält einen jungen Drachen triumphirend empor. — Dieser Drache selbst ist eine Mißgeburt: der Unterkörper eines Kindes, endigend in eine Drachenfratze, aus welcher dann wieder ein Kindeskopf herausblickt, das würdige

1) Vergl. Marcel Reymond, *La sculpt. florent.* S. 182.

2) Die Vorläufer Donatellos. I. Leipzig 1870. S. 8.

## Zweites Capitel.

# Der Uebergangstil.

„In Firenze, piu che altrove, venivano  
gli uomini perfetti in tutte l'arti.“

Vasari.



lorenz wird für alle Zeiten der strahlende Mittelpunkt der Frührenaissance bleiben. Seit jenen berühmten Worten, die Vasari<sup>1)</sup> dem ersten Lehrer Peruginos in den Mund legt, bis zu den sorgsamsten kunstgeschichtlichen Einzeluntersuchungen unserer Tage mußte dies Bekenntniß immer und immer wieder erneuert werden. Ja je mehr sich die Forschung der Provinzial- und Localkunst und deren Meistern zuwendet, um so mehr scheint die Florentiner Frührenaissance an Bedeutung zu gewinnen. Bald offen zu Tage liegend, bald im Wirbel der einander begegnenden Strömungen verborgen, ist sie thatsächlich fast stets der Urquell aller jener Wellenkreise, welche das künstlerische Leben in ganz Italien zieht.

Das gilt auch auf unserm Stoffgebiet.

Von einer nationalen Geschmacksrichtung geschaffen, von einer stetigen Künstlertradition getragen, hatte sich der lombardische Stil seit dem Ende des Trecento eigenartig entwickelt, die gelegentlichen transalpinen Einflüsse schnell verarbeitend. Schon in den ersten drei Jahrzehnten des 15. Jahrhunderts aber gewann die Einwirkung Toscanas eine beachtenswerthe Kraft: bereits ein Hinweis darauf, daß sie, wie in Venetien, so auch in der Lombardei berufen sei, die zukunftsreichen, im oberitalienischen Boden entstandenen Keime nationaler Kunstweisen zur Blüthe und Reife zu bringen.

Die Zeit, in der diese schon zuvor begonnene Mission kunsthistorisch in eine klare Beleuchtung tritt, ist auch politisch von der Vergangenheit geschieden. Es ist die Epoche Francesco Sforzas. Er war eine Soldatennatur. An der Wiege des unehelichen Condottierensohnes hatten die Musen nicht gestanden, und die Laufbahn, welche ihn zur Fürstenwürde führte, war nicht geeignet, sie ihm zu nähern. Aber der zielbewußteste Ehrgeiz, das klare, kraftvolle Erfassen der Verhältnisse, die, mit ungewöhnlichem Glück gepaart, ihn zum Erben eines legitim gewordenen Herrschergeschlechtes erhoben hatten, mußten sich, nachdem das Ziel erreicht war, in dem Bestreben äußern, es auch als Mäcen den geborenen Fürsten gleich zu thun. Seine ganze Persönlichkeit kam ihm dabei wenigstens äußerlich zu statten. Dafür bürgt deren bekannte Charakteristik durch den päpstlichen Menschenkenner Pius II.<sup>2)</sup> besser, als alle „Sforziaden“ seiner Höflinge. Ein individuelles Verhältniß zur Kunst aber hatte Francesco Sforza nicht, ja auch kaum einen auf Prachtentfaltung gerichteten Sinn. Eher könnte das noch von seiner Gattin Bianca Maria behauptet werden. Jedenfalls brachte schon das Ehebündniß beider (1441),<sup>3)</sup> und vollends dann die neue Fürstenwürde die stagnirende Kunstthätigkeit in der Lombardei auf allen Gebieten in Fluß. Man spürte wieder den fördernden Willen eines energischen Oberhauptes!

1) Ed. Milanese. III. S. 567f.

2) Vergl. J. Burckhardt, Die Cultur der Renaissance in Italien. IV. Aufl. Leipzig. 1885. S. 40.

3) Vergl. Calvi, a. a. O. II. S. 86f.

Hat derselbe aber auch an jenem kräftigeren Vorstoß der Florentiner Kunst unmittelbaren Antheil?

Außerlich ist das zunächst nicht unwahrscheinlich. Der von Francesco Sforza am meisten bevorzugte Künstler war ein Florentiner: Antonio Filarete. Allein diese Auszeichnung erfolgte kaum seiner Kunst halber, vielmehr vor allem deswegen, weil Filarete durch Piero de' Medici empfohlen worden war. — Und dieses Freundschaftsverhältniß zwischen dem Mailänder und dem Florentiner Machthaber entschied auch bei der wenigstens mittelbaren Hinzuziehung des zweiten, dem Filarete wesentlich überlegenen Florentiners, Michelozzos, denn dabei galt es, ein Geschenk des Sforza an Cosimo zu schmücken: den banco Mediceo in Mailand, in welchem der Florentiner Geschäftsträger der Medici, Pigello Portinari wohnte, und dieser wiederum stiftete den zweiten Mailänder Bau, an welchem Michelozzo höchst wahrscheinlich betheiligt ist, die Cappella di S. Pietro Martire bei S. Eustorgio. — Keinesfalls aber kann man Francesco Sforza selbst als einen fürstlichen Vorkämpfer der Renaissance rühmen. Künstlerische Fragen lagen ihm überhaupt fern, sicherlich zu fern, um ihre halben seine Beliebtheit in Mailand auch nur im geringsten zu gefährden. Und dies wäre wenigstens einzelnen Kreisen der Stadt gegenüber doch wohl nicht ganz ausgeblieben, wenn Francesco die „neue“ antikisirende Florentiner Kunstweise durch seinen Machtspruch zum Sieg gebracht hätte. Das hätte damals nur mit Uebergehung der einheimischen Künstlerkräfte geschehen können und im Gegensatz zu der vor allem in der Dombauhütte begreiflichermaßen streng behüteten Ueberlieferung. Die Dombauverwaltung sah es jedenfalls lieber, daß der Fürst durch warme Empfehlung<sup>1)</sup> des Giorgio degli Organi dessen Vater Filippo rehabilitirte, als daß er ihr den Toscaner Filarete zuwies. Auch Francescos Interesse für den letzteren hält sich in bestimmten Schranken. Alle Beredsamkeit des Toscaners zu Gunsten der Florentiner „maniera antica“, welche sein „Tractat“ so aufdringlich bekundet, alle seine thörichten Spottworte über die „usanza moderna“, die lombardische Gothik, scheinen in diesem Sinne erfolglos geblieben zu sein. —

Wenn dennoch diese aus halb politischen Rücksichten erfolgte Berufung Filaretos und Michelozzos zum Schmucke Mailands ohne eine Förderung seitens des Herzogs, und im geheimen oder offenen Widerspruch zu den älteren lombardischen Meistern, genügte, um nach der Lombardei von neuem einzelne Strömungen der toscanischen Renaissance zu leiten, so ist dies ein weiteres Zeugniß für deren ureigene Kraft.

Zu einem vollständigen Sieg aber führte dieselbe auch in dieser Epoche noch nicht — nicht einmal in allen Werken dieser Toscaner selbst, geschweige denn in den von ihnen beeinflussten gleichzeitigen Schöpfungen der Lombarden. Vielmehr entsteht eine Mischkunst, eine Compromißkunst, bei welcher die einzelnen Errungenschaften toscanischer Renaissance sich wiederum mit der malerischen Neigung oberitalienischen Geschmacks und den derselben entsprechenden Elementen gothischer Ueberlieferung verbinden: kunstgeschichtlich eine interessante Parallelerscheinung zu dem etwa gleichzeitigen Stilbild Venedigs, nur freilich nicht ganz von gleichem Reiz und nicht von gleicher Ausdehnung. —

Ihr erstes charakteristisches Denkmal in Mailand ist das Ospedale Maggiore.

## 1. Das Ospedale Maggiore.

*Usus tristis, sed frons loci laetissima.*

*Sabellicus.*

„Ein trauriger Zweck, aber eine heitere Aufsenseite“ — so charakterisirt Sabellicus ein Lazareth Venedigs.<sup>2)</sup> Das gilt für zahlreiche Hospitäler und Asylstätten Italiens. Mit gleicher Liebe, wie über Kirche und Palast, hat die schönheitsfrohe Renaissancekunst ihr

1) 7. Nov. 1450. Vergl. Boito, a. a. O. S. 203; Annali II. S. 140.

2) De situ Venetiae urbis vergl. Graevii Thesaur. Antiquit. Ital. V. 1. col. 92.

gefälliges Gewand über die Krankenhäuser gebreitet. Und mit ganz besonderem Recht, denn unter ihren gemeinnützigen Schöpfungen hat keine Gattung ihre Segnungen bis auf den heutigen Tag soweit in alle Classen der Bevölkerung getragen. Dabei haben Kunst und Zweckmäßigkeit hier einen ungewöhnlich harmonischen Bund geschlossen. Während die Profanarchitektur der Renaissance in der Anlage und Vertheilung der Räume ihren Sinn für monumentale Schönheit und Symmetrie sonst nicht selten auf Kosten der Brauchbarkeit und Bequemlichkeit bethätigt, weist sie hier oft die künstlerischen und die praktischen Anforderungen in wahrhaft mustergültiger Weise zu verbinden. Ohne die Berücksichtigung dieser Bauten würde der Geschichte der Renaissancearchitektur ein besonders inhaltsreiches Blatt fehlen, und nicht besser könnte man dasselbe ausfüllen, als durch eine Beschreibung des einzigen Gebäudes, welches sich in Mailand noch heute an Popularität wie an Größe mit dem Dome messen kann: des Ospedale Maggiore.

„Frons loci laetissima“ — beinahe festlich in der That wirkt die heutige Façade des Riesenbaues an der Via del Ospedale mit ihren schier endlosen Arcaden- und Fensterreihen, und wenn man den majestätischen Hof betritt, und von dort aus die Krankenzimmer durchschreitet, von Saal zu Saal, von Halle zu Halle, die Kirche, die Verwaltungs- und die Nebengebäude bis zur Totenkammer, dann muß man, selbst abgesehen von allem Künstlerischen, die Größe und Zweckmäßigkeit dieser Schöpfung immer von neuem bewundern.



Abb. 50. Aufrifs des Spitals von „Sforzinda“ in Filaretos „Tractat“  
(nach der Ausg. von Oettingen).

Allerdings ist die Ausführung dieses Riesenwerkes der Ruhm mehrerer Jahrhunderte. Erst 1801 ward es vollendet, dank der reichen Stiftung Giuseppe Macchis (1797). Auch die zweite Hauptepoche des Baues fällt erst in das 17. Jahrhundert und ist, wie jene dritte, nur durch die Freigebigkeit eines Mailänders, Pietro Carcanos († 1624) ermöglicht worden, und zu diesen beiden Hauptförderern des Baues seit der Renaissance gesellt sich bis zum heutigen Tag eine sehr große Schaar von Wohlthätern, welche stattlichere oder geringere Mittel mit wahrhaft großartiger Freigebigkeit dem Institut zur Verfügung stellen.<sup>1)</sup> Sie alle aber ergänzen, erweitern und vollenden letzthin doch nur, was die Renaissance geschaffen, sie sind lediglich die würdigen Nachfolger des ersten fürstlichen Stifterpaares, das mit der Gründung dieses Institutes sich vielleicht sein dauerndstes, volkstümlichstes Denkmal schuf: Francesco Sforzas und seiner Gattin Bianca Maria.

<sup>1)</sup> Vergl. besonders: Canetta, Cenni sull' Ospedale Maggiore di Milano. Milano 1880. (III. Ricordi dei Benefattori. S. 105 ff.) Dieses Buch Canettas, sowie seine kleinere Veröffentlichung: Cronologia dell' Ospedale Maggiore di Milano. Milano 1884. bietet noch immer die Grundlage für die Geschichte des Hospitales. Aus der übrigen Literatur über Filarete und das Hospital seien erwähnt: L. Corio, Antonio Filarete da Firenze. Ztschr. Il Politecnico. Milano. XXI. 1873. Nr. 12. S. 722 ff. Jansens Artikel in Meyers Künstlerlexicon „Averulino Filarete. II. S. 471 ff. von Oettingen, Ueber das Leben und die Werke des Antonio Averlino, gen. Filarete, Leipzig 1888, und die Einleitung zur Ausgabe der „Tractates“. Quellenschriften zur Kunstgesch. Neue Folge. III. Wien 1890. Dohme, Filaretos Tractat von der Architektur; Jahrb. d. K. Preufs. Kunstsamml. 1880. I. S. 225 ff. Reminiscenze di Milano etc. II. S. 27 f. und d. Abb. Taf. 17 f.

Der Plan, Verwaltung und Ausübung der Krankenpflege in Mailand, die dort und in den Vorstädten damals auf neunundzwanzig Spitälern verzettelt war, zu vereinen, fällt schon in das Jahr 1448 und ging von dem Erzbischoff Enrico II. Rampini aus; ohne die Initiative des neuen Fürsten aber hätte er keine Verwirklichung finden können. Durch Schenkung des Bodens, an welcher sich Bianca Maria mit ihrer persönlichen Erbschaft reich beteiligte, und durch Abgabenerlaß schuf Francesco Sforza die nötige Grundlage,<sup>1)</sup> auf welcher das Riesenunternehmen mit den Einkünften der schon vorhandenen Krankenhäuser und mit Hilfe gelegentlicher Privatstiftungen ins Leben treten konnte. Am 1. April 1456 unterzeichnete er die noch vorhandene Stiftungsurkunde — ein charakteristisches Gegenstück zu derjenigen des Domes von Gian Galeazzo Visconti! — und am 12. April 1457<sup>2)</sup> erfolgte die Grundsteinlegung.

Zum Architekten bestellte der Herzog keinen Lombarden, sondern einen Florentiner Antonio Averlino genannt Filarete. Allein man darf, wie bereits erwähnt, daraus kaum weitere kunsthistorische Schlüsse ziehen. Bei Berufungen dieser Art spielt ja nicht selten auch eine Verkettung von zufälligen Umständen mit, und eine solche scheint hier vorzuliegen. Verbürgtermaßen hat Piero de' Medici den Filarete an Francesco Sforza

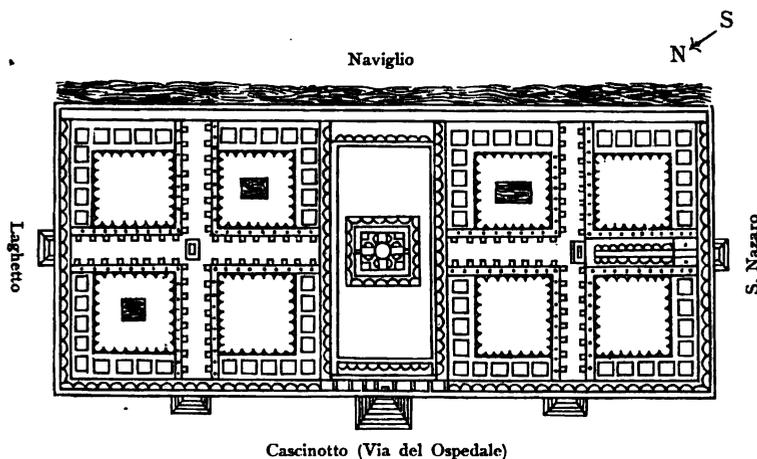


Abb. 51. Grundriß für das Ospedale Maggiore in Mailand in Filaretos „Tractat“  
(nach der Ausg. von Oettingen).

empfohlen, und schon dies konnte für denselben Grund genug sein, den Florentiner zu beschäftigen, selbst wenn er — Vasaris Angaben entgegen — dessen römische Arbeiten kaum näher gekannt und bei der Berufung den Plan zum Hospital noch nicht näher erwogen hätte.

Filaretos Thätigkeit in Mailand ist schon seit dem Jahr 1451 bezeugt. Am 20. September desselben richtet er an Piero de' Medici ein Schreiben, in welchem er mit dem Ausdruck des Dankes für die ihm von diesem zu Theil gewordene Empfehlung höchst befriedigt von der Gunst seines neuen Herrn und von seiner Beschäftigung im Mailänder Castell spricht. Mit diesem Zeitpunkt beginnt die zweite Hauptperiode seines Lebens, nachdem die erste in Rom, die im Dienste Eugens IV. verhältnißmäßig so glänzend gewesen, nach dessen Tode 1447 recht kläglich geendet hatte. Eines Reliquiendiebstahls beschuldigt, mußte er die Stätte seiner mindestens zwölfjährigen Wirksamkeit verlassen: im Rom Nicolaus V. scheint für ihn kein rechter Platz mehr gewesen zu sein. — Als er in die Dienste des Sforza trat, war er bereits ein gereifter Mann, über die Jahre hinaus, in denen eine persönliche Kunstrichtung durch äußere Verhältnisse in neue Bahnen gelenkt

1) Dazu auch Stiftung von Baumaterial. Vergl. Tractat S. 364.

2) Ueber die verschiedenen Widersprüche in den auf dieses Datum bezüglichen Nachrichten, und die für den 12. April 1457 sprechenden Wahrscheinlichkeitsgründe vergl. Oettingen. Biogr. Anm. 44 Seite 59 ff. Vergl. dazu Beltrami, Il Castello di Milano etc. S. 146 Anm. 1.

zu werden pflegt. Was aber brachte er selbst in die Lombardei mit? — Seine erhaltenen römischen Arbeiten<sup>1)</sup> ertheilen darauf eine genügende Antwort, besonders sein dortiges Hauptwerk, seine Broncethüren von S. Peter. Es gewährt bekanntlich kein völlig einheitliches Stilbild. Die vier großen Hauptfiguren in den oberen Feldern, „die leider durch ihre Ausdehnung für den Gesamteindruck der Thüren bestimmend werden“,<sup>2)</sup> Christus, Maria und die Apostelfürsten, stehen scheinbar der Renaissancekunst überhaupt



Abb. 52.  
Randornament von der Broncethür  
Filaretos an der Peterskirche  
in Rom.

fern, weit ferner jedenfalls, als die das Martyrium Petri und Pauli erzählenden quadratischen Reliefs unten, und vollends als die winzigen Reliefstreifen mit historischen Szenen, welche die Querbänder schmücken. Allein jene großen Figuren sind zweifellos archaisch gehalten, im Anschluß an altchristliche oder byzantinische Muster, neben denen die aus dem Kreise Donatellos beeinflusste Florentiner Quattrocentokunst nur leise zum Wort kommt. Ganz anders schon bei jenen figurenreichen Darstellungen. Drei Elemente bestimmen ihre kunsthistorische Stellung: die naive Frische des ganzen Erzählungstones, der malerische, theilweise noch ungeschickte Reliefstil, und das ausgesprochene Antikisiren im Detail. Für uns ist nur das Letztere wichtig, da aber sei nachdrücklich betont, daß Filarete hier, trotz Donatello und Mantegna, in der That als ein fast schon pedantisch-eifriger Vorkämpfer des Classicismus auftritt, genau so, wie später mit der Feder in seinem Tractat. Mit sichtlicher Freude bekundet er sein Studium römischer Antiken selbst im Kleinsten, nicht nur an den altrömische Typen zeigenden Rossen, an Rüstungen und Waffen, sondern auch an allen dem Relief einverleibten Baulichkeiten, vor allem an den thronartigen Tabernakeln der römischen Consuln, von den Stirnschädeln und Guirlanden im Fries bis herab zu den mit Greifenfüßen ausgestatteten und mit Medaillons belebten Sitzen. Muthet doch auch die eigenartige Thurmarchitektur im Vordergrund der „Kreuzigung Petri“ wie die Reconstruction eines antiken Bauwerkes an! — Und noch lebhafter äußert sich dieses Antikisiren in dem ornamentalen Rahmenwerk dieses Bilderschmuckes (Abb. 52 und 53), in seinen volutenartig gewundenen Akanthusranken, vor allem aber in den zahlreichen Figuren, Figürchen und Gruppen antiker Herkunft, die ihnen eingefügt sind: in diesen Delphinen, Centauren, Greifen, diesen mannigfachen Szenen aus dem Leben des Hercules, diesem Raub des Ganymed, Raub der Proserpina usw., nicht minder endlich in den zahlreichen Porträtköpfen römischer Kaiser, und in den schwebenden nackten Genien, die oben die Wappenschilder halten. Stofflich ist das Füllhorn des classischen Alterthums hier bereits sehr stark geplündert,<sup>3)</sup> und seine Gaben überwuchern fast schon die mannigfachen Gebilde aus dem Thier- und Pflanzenreich, die ihnen, allerdings

1) Vergl. zum Folgenden neben dem Artikel von Jansen in Meyers Künstlerlexicon II. S. 471 ff. von Tschudi, Filaretos Mitarbeiter an den Broncethüren von S. Peter. Rep. f. Kw. VII. 1884. S. 291 ff. und Bruno Sauer, Die Randreliefs an Filaretos Broncethür von S. Peter. Rep. f. Kw. XX (1897) S. 1 ff. Gute Abb. bei Bode-Bruckmann, a. a. O. Taf. 188 f.

2) Tschudi, a. a. O. S. 291.

3) In welchem Grade, darüber hat erst jüngst Sauer in dem erwähnten Aufsatz Aufschluß ertheilt.

ebenfalls reichlich genug, gesellt sind. — Allein der Inhalt ist hier überall „antikischer“ als die Form. Verräth doch schon die ganze Auffassungsweise der decorativen Aufgabe, die noch so kleinlich in einem wirren Nebeneinander, im Sinne rein kunstgewerblicher Zierart gelöst wird, eine starke Befangenheit, einen deutlichen Nachklang an mittelalterliche Art, den man auch in den formalen Details selbst noch oft wahrnimmt. In seiner Formenwelt an sich bleibt Filarete hier noch auf der Schwelle der Renaissance und dringt kaum weiter vor, als in Florenz Niccolò d' Arezzo und Nanni di Banco an ihrem Domportal schon viel früher gelangt waren.

Vergleicht man diese Formenwelt mit derjenigen, die um 1450 in Mailand eingebürgert war, so erhellt, daß die dortige Sculptur von diesem Bildner weniger eine Förderung ihres formalen Könnens, als eine Bereicherung ihrer Motive durch die antike Stoffwelt — diese allerdings in ausgedehntem Mafse — empfangen konnte; daß ferner aber für die bauliche Decoration und das Ornament „antiken Stiles“ kein Sendbote Mittelitaliens größere Begeisterung mitbringen konnte, als er. In äußeren Hemmnissen muß der Grund zu suchen sein, wenn Filaretes Mailänder Wirksamkeit in diesem Sinne nicht ganz erfüllte, was seine römische versprach, und in der That läßt sich dies noch heute unschwer erkennen. Schon der Beginn seiner Mailänder Laufbahn erscheint ungünstig: von Anfang an hatte der Ausländer den einheimischen Meistern gegenüber einen schweren Stand. —

Künstler hervorragenden Namens sind an die Fürstenthöfe des 15. Jahrhunderts mindestens gleich häufig als Ingenieure und Constructeure für den fortificatorischen Theil der Bauten berufen worden, wie als Architekten, Bildhauer und Maler für deren decorative Ausschmückung. Filarete jedoch, der in seinem „Tractate“ die Befestigungsbauten so eingehend bespricht, erscheint bei dem ersten Werk, an welchem er in Mailand theilhaftig ist, beim Neubau des Castells vor Porta Giovia,<sup>1)</sup> lediglich als Vertreter des künstlerischen Princip, während als Architekten und Ingenieure Jacopo da Cortona und Pietro Cernusco fungiren. Freilich hatte die Decoration hier noch einen besonderen, gewissermaßen politischen Zweck: galt es doch, den gegen die Stadt selbst gerichteten starken Befestigungen des Castells den rein festungsartigen Charakter möglichst zu nehmen.<sup>2)</sup> Diese Absicht erklärt vielleicht auch, warum der sonst ja keineswegs so kunstsinnige und noch weniger verschwenderische Sforza hier wenigstens zunächst selbst gegen seine eigenen Baumeister die mehr künstlerische, von Filarete vorgeschlagene Lösung bevorzugte — freilich, ohne ihre vollständige Durchführung zu veranlassen. Filarete hatte



Abb. 53.  
Randornament von der Bronzethür  
Filaretes an der Peterskirche  
in Rom.

1) Vergl. zum Folgenden besonders: Beltrami, *La torre del Filarete nella fronte del Castello di Porta Giovia verso la città*. Milano 1889 und *Il castello di Milano*. Milano 1894. Cap. III. S. 99 ff. und S. 607 ff. nebst den dortigen älteren Abbildungen, die von Beltrami in geistvoller Weise bei der Reconstruction benutzt worden sind.

2) Auch an den Restaurationsarbeiten des alten Viscontipalastes des „corte ducale“ neben dem Dom, welche Francesco Sforza „aus klug berechneter Pietät“ anordnete, war Filarete später (1458) thätig, vergl. v. Oettingen. Anmerkungen zum Tractat S. 690 u. Biogr. S. 35. Im Tractat selbst S. 58 erwähnt.

für den Thorthurm des Castells eine friesartige Terracottaverkleidung gearbeitet, und gedachte mit einer ähnlichen, aus Säulchen, Guirlanden und Stierschädeln bestehenden Decoration das am Thurm selbst angebrachte herzogliche Wappen zu umgeben, während der „Redondone“ selbst mit Marmor incrustirt, und die Zinnenkrönung ebenfalls aus Marmor hergestellt werden sollten. Einerseits also sucht er die in Toscana heimische monumentale, wohl mehrfarbig gedachte Marmorverkleidung anzuwenden, andererseits in die lombardische Terracotta-Decoration streng antike Formen, Guirlanden zwischen Stierschädeln, sein Lieblingsmotiv im Formenschatz der S. Petersthüren,<sup>1)</sup> in Mailand einzubürgern. Aber er drang hiermit nicht durch. Schon bezüglich der Terracotten intriguirte Jacopo da Cortona, indem er behauptete, sie verzögerten das Werk und würden nicht haltbar sein, die Marmorzinnen ferner wurden durch solche aus Sarizzo ersetzt.<sup>2)</sup> Mit Recht klagte der Florentiner dem Herzog in einem Schreiben vom 25. Juni 1453: „Jo ci sono malveduto.“<sup>3)</sup> So wurde Filaretos erste Thätigkeit in Mailand wohl vorzugsweise durch persönliche Eifersucht der Meister, welche neben ihm dort beschäftigt waren, beeinträchtigt: erhalten ist hier jedoch weder seine eigene Arbeit, noch die seiner glücklicheren Nebenbuhler.

Ueber diesen Mißerfolg konnte ihn die fortgesetzte Gunst des Herzogs trösten. Dessen mehrfacher Empfehlung dankte er zunächst schon im August 1452 die Aufnahme unter die „ingenierii“ des Domes, durch welche er als Nachfolger Filippos degli Organi, neben Giovanni da Solari trat.<sup>4)</sup> Aber seine specielle Thätigkeit am Dom ist lediglich durch eine Zahlung für ein Modell des „tiborius“ verbürgt und fand bereits 1454 ihr Ende: „eo quod de eo fabrica non eget.“<sup>5)</sup> Bald darauf verwandte ihn der Herzog für eine ganz persönliche Aufgabe: er sandte ihn nach Cremona, um dort die Errichtung eines mit den Statuen Franciscos und seiner Gattin zu schmückenden Triumphbogens zu leiten. Das war für den wenigstens theoretisch für jede Aufgabe antiker Art so begeisterten Meister ein sicherlich höchst willkommener Auftrag, und doppelt ist es zu beklagen, daß wir auch von diesem Werk keine weitere Kunde besitzen. Ebensowenig können wir seine Thätigkeit bei einer anderen auswärtigen Arbeit näher prüfen: in Venedig, wo er sich 1458 aufhielt, um dort für den Umbau des im Besitz des Herzogs befindlichen ehemaligen Gattamelata-Palastes bei S. Polo Studien und Vorschläge zu machen.<sup>6)</sup> Sein im Tractat abgebildetes Project<sup>7)</sup> gelangte nicht zur Ausführung, da Francesco Sforza 1461 statt jenes Palastes die Casa Corner bei S. Samuele erwarb. Aber dieser venezianische Aufenthalt ist für das Verständniß von Filaretos Mailänder Stil nicht unwichtig: in Venedig mußte er für die seiner in Mailand harrende Aufgabe mannigfache Anregungen erhalten, und er hat dieselben an seinem Hospital, wie wir sehen werden, in der That verwerthet. Auch die im „Tractat“ gegebene Skizze weist mit seinem Mailänder Werk etliche Berührungspunkte auf.

Unsere Kenntniß von Filaretos Mailänder Stilweise bleibt zuletzt überhaupt nur auf das Ospedale Maggiore beschränkt, und auch dort ist sie leider gerade für die hier maßgebenden Gesichtspunkte nicht völlig sicher basirt. — Die äußere Geschichte des Baues ist allerdings, besonders dank der Arbeiten Canettas, im wesentlichen klargestellt. Trotz der sichtlichen Beschleunigung seitens des Herzogs und der Förderung durch den Papst Pius II. schritt die Arbeit seit der feierlichen Grundsteinlegung (12. April 1457), da die

1) Beltrami weist hier auf das antike Vorbild dieses Motives am Vestatempel in Tivoli hin (a. a. O. S. 109).

2) Vergl. d. Abb. der Reste bei Beltrami, a. a. O. S. 617. Von der Decoration des Ravelin („battiponte“) läßt sich Bestimmtes nicht mehr feststellen.

3) Beltrami, a. a. O. S. 142.

4) Vergl. Annali II. S. 146 aber auch Beltrami, a. a. O. S. 145 Anm. 2.

5) Annali II. S. 153. 5. Juli 1454.

6) Ueber die complicirte Geschichte dieses Palastes des Sforza in Venedig vergl. Paoletti, I. a. a. O. S. 34 ff. Den Brief Filaretos veröffentlichte zuerst Michele Caffi in der Ztsch. „Bibliofilo“ 1890. Nr. 6. S. 88 f. Er ist vom 10. April 1458 aus Venedig datirt. Caffi bezog ihn irrtümlich auf den erst 1461 erworbenen Pal. Corner bei S. Samuele. In Sachen dieses Baues war ein zweiter Florentiner, Benedetto Ferrini, vom 15. Januar bis zum 14. Juli 1461 in Venedig. Vergl. Paoletti S. 35.

7) Vergl. u. a. bei Paoletti, a. a. O. S. 36 Fig 50.

nöthigen Bausummen nur allmählich zuflossen, im ganzen nur langsam vorwärts: erst 1461 (12. Januar) ward der erste Krankensaal in Angriff genommen, und von dem ganzen Bauplan vermochte das fünfzehnte Jahrhundert überhaupt nur etwa die südwestliche Hälfte rechts vom großen Haupthof auszuführen. — Da Filarete die Bauleitung nachweislich nur bis 1465 gehabt hat, dürfen zur Charakteristik seiner persönlichen Kunstweise nur die ältesten Theile des heutigen Gebäudes herangezogen werden, und auch an diesen ist wenigstens bei der Detaillirung der Antheil anderer freilich wohl nur Filaret's Entwürfe ausführender Meister verbürgt. Seine individuelle Schöpfung ist dagegen zweifellos das eigentlich Architektonische, der riesenhafte Gesamtplan, und der Aufbau in seinen Grundzügen, und er selbst hat dafür gesorgt, daß die Nachwelt diese seine Leistung würdigen könne.

In seinem wortreichen „Tractat über die Baukunst“,<sup>1)</sup> in welchem er — darin ein Vorläufer Vasari's — mit Eigenlob bekanntlich keineswegs kargt, giebt er eine durch Zeichnungen ergänzte ausführliche und im wesentlichen getreue Schilderung seines Mailänder Spital's, indem er es als Muster für das in der Idealstadt „Sforzinda“ zu errichtende Krankenhaus hinstellt. Selbst die berühmten Spitäler von Sa. Maria Nuova zu Florenz und Sa. Maria della Scala zu Siena, zu deren Studium er im Juni 1456 mit einem Maurermeister Giovanni da S. Ambrogio nach Toscana entsandt worden war, sollen hier übertrroffen werden.<sup>2)</sup> Monumentale Größe und umsichtige Beachtung aller praktischen Bedürfnisse sprechen aus dem Ganzen. Mit seinen Nutz- und Wirtschaftsräumen, seinen mannigfachen Wohnungen und seiner Kirche gleicht es einer Stadt im Kleinen, ähnlich wie jenseits der Alpen die Klosteranlagen des Mittelalters. An Raum wird nirgends gespart. Sehr glücklich ist die Anordnung der einzelnen Theile und ihre Verbindung, sinnreich besonders die Benutzung des am Spital entlang gehenden Canales für Wasserversorgung und die bei einem Krankenhaus so wichtige Abtrittsanlage. Dabei ist der Grundriß von großer Einfachheit und Regelmäßigkeit, gleichsam geometrisch aus dem Quadrate entwickelt (Abb. 51). Der gesamte Gebäudetract bildet ein langes Rechteck, dessen Langseiten nach Südost und Nordwest gerichtet sind, dessen Haupteingang in der Mitte der nordwestlichen Langseite des großen Hofes liegt, und dessen südöstliche Langseite noch dicht an den Stadtgraben grenzt. Ein durch die ganze Breite geführter Hof, in dessen Mitte sich eine quadratische Kirche befindet, theilt dieses Rechteck in zwei große Quadrate, welche ihrerseits wieder durch vier kreuzförmig angelegte Saalbauten in je vier kleine quadratische Höfe zerlegt werden. Bezüglich der Raumvertheilung im Einzelnen sei auf Filaret's Beschreibung und deren Zusammenfassung durch W. von Oettingen<sup>3)</sup> hingewiesen, da dies außerhalb unserer Gesichtspunkte liegt. Vom Aufbau enthält der Codex Magliabecchianus eine perspectivische Hauptansicht (Abb. 50). Er zeigt im wesentlichen die in Toscana hergebrachten Motive: unten, über dem Sockelgeschoß, welches die Keller und nach außen hin Läden enthält, fortlaufende Arcadenhallen; das Stockwerk darüber mit hohen Rundbogenfenstern, deren breiten Pfeilermauern Wandpilaster vorgesetzt sind. An den Ecken des ganzen Gebäudes, sowie an denen des mittleren Hofes, erhebt sich über den hier risalitartig vorspringenden Theilen dieser zweistöckigen Bauten<sup>4)</sup> noch ein drittes Stockwerk mit je vier Rundbogenfenstern, ohne Pilaster, oben mit hohem volutengeschmückten

1) Buch XI ed. v. Oettingen „Das Spital“ S. 332 ff.

2) Vergl. Tractat, a. a. O. S. 334.

3) Biogr. S. 20 ff.

4) In der Skizze des Codex Magliabecchianus erscheint der Aufbau dreistöckig, da das durch Wandpilaster gegliederte Sockelgeschoß mit seinen rechteckig umrahmten Thüröffnungen die gleiche Höhe zeigt, wie die beiden folgenden Stockwerke, aber es ist dies wohl nur ein Fehler der überhaupt äußerst mangelhaft ausgeführten Zeichnung selbst. (Die Abbildungen sind „nach den Vorlagen Filaret's eilig und ohne Sorgfalt hergestellt.“ Vergl. v. Oettingen, Einleitung zu seiner Ausgabe des Tractates S. 5 u. 7 ff.) Anderenfalls müßten die zu den Portalen der Arcadenreihe emporführenden Freitreppen und mit diesen „die Aufschüttungen, durch welche man sich der Beschreibung gemäß den Boden der inneren Höfe auf das Niveau des ersten Stockes (d. h. der Arcaden) erhöht zu denken hat“, von einer sehr beträchtlichen und mindestens recht unpraktischen Höhe gewesen sein. (Oettingen, Biographie S. 23.) Die Beschreibung Filaret's im Tractat (S. 344) ist hierin übrigens nicht ganz klar.

Giebel bekrönt, sodafs diese festen Leitpunkte des ganzen Gebäudecomplexes thurmartig ausgezeichnet erscheinen.<sup>1)</sup> Auch jene kreuzförmig angelegten Saalbauten, welche die beiden großen Seitenquadrate in je vier kleine quadratische Höfe zerlegen, ragen in gleicher Höhe über die einstöckigen Aufsensfronten hinaus und tragen über der Kreuzungsstelle außerdem je einen hohen, polygonalen, mit einer Kuppel abgeschlossenen Vierungsturm, und in der Mitte steigt der Centralbau der Kirche mit dreifachem Absatz kräftig auf, von Kuppel und Laterne gekrönt und an den vier Ecken von fast minaretartigen, sehr schlanken, runden Glockenthürmen umgeben.

Schon W. von Oettingen<sup>2)</sup> hat darauf hingewiesen, dafs dieses architektonische Gesamtbild — in der That das Erzeugniß einer recht „schwerfälligen“ Phantasie — Anklänge einerseits an Brunelleschis Florentiner Ospedale degli Innocenti, andererseits stärkere an die Stilweise Leo Battista Albertis bietet.<sup>3)</sup> Das Letztere gilt besonders von der doppelten Anwendung der Wandpilaster und den Volutenkrönungen über den Giebeln. Jedenfalls ist das Ganze in der Sprache der Florentiner Frührenaissance gehalten und weist kein einziges specifisch lombardisches Motiv auf. Ueberall herrscht der Rundbogen. Allein man darf diese Skizze überhaupt nicht allzu genau nehmen. Sie ist denn doch mehr ein Idealentwurf in dem Sinne, wie man solche damals den theoretischen Baulehren als erläuternde Abbildungen beizufügen pflegte, mehr aus dem Lehrbegriff selbst heraus geschaffen. Und bei dem letzteren war hier sichtlich der Wunsch maßgebend, etwas Ungewöhnliches zu zeigen. Das bezeugt bereits die Form dieser Centralkirche mit ihren vier Glockenthürmen.<sup>4)</sup> Mächtiger noch aber war offenbar der Einfluß der vagen Vorstellung von antiken Tempeln und von der antiken Baukunst überhaupt, zu deren Vorkämpfer sich Filarete in seinem ganzen Tractat so lebhaft aufwirft. Bei den Säulengängen und Giebelabschlüssen, wohl auch bei dem ganzen Kirchengebäude, schwebte ihm zweifellos das Ideal eines antiken Tempels vor. Glaubt er doch sogar, das Fehlen einer dem ganzen Bau vorgelegten Freitreppe ausdrücklich entschuldigen zu müssen: ein Gedanke, auf den hier wahrlich nur ein durch antike Tempelfronten allzu begeisterter Bautheoriker verfallen konnte! — Auch die im Texte des Tractates gegebenen Andeutungen über den künstlerischen Schmuck bleiben meist nur ganz allgemein und sind stilkritisch belanglos. Wichtig ist hier nur der vorwiegend weltliche Charakter.<sup>5)</sup> So soll im vorderen Säulengang des Haupthofes die ganze Erbauungsgeschichte des Hospitales in Fresken dargestellt werden. Dem Ruhmsinn dient bei der feierlichen Grundsteinlegung ferner die Beigabe von Schaumünzen „berühmter Männer“ in einem bleiernen Kästchen, sowie die vor dem Portal errichtete Denksäule, welche in Marmorreliefs die Grundsteinlegung und das Bildniß des Baumeisters zeigte. Oben aber ward dieselbe doch durch eine Darstellung der Verkündigungsscene gekrönt, denn Francesco Sforza und seine Gattin stellten ihre fürstliche Stiftung ausdrücklich als eine dankbare Widmung an die Gottesmutter hin, und auch noch am heutigen Hospital ist das „Ave Maria“ die oft wiederholte Weiheinschrift.<sup>6)</sup>

Das Aeufßere des heutigen Hospitales weicht von der Skizze des „Tractates“ vollständig ab. Dafs dem heutigen Bau in seiner Gesamtheit der dortige reizvolle Wechsel

1) Vergl. auch Filaretos oben erwähnten venezianischen Palastentwurf. Abb. bei Paoletti, a. a. O.

2) a. a. O. S. 28, wo auch (S. 27 f.) eine eingehendere Würdigung des aus dieser Skizze sprechenden Stiles.

3) Im Juni 1456 ging Filarete im Auftrag des Herzogs mit dem Maurermeister Giovanni da S. Ambrogio, wie oben erwähnt, nach Florenz, um das Spital S. Maria Nuova zu studiren.

4) Die gleiche Bauphantasie zeigen Abbildung und Beschreibungen des Domes von Sforzinda im „Tractat“, Buch VII. S. 218 ff. Vergl. auch die Beschreibung des „antiken Tempels des Onitoan“ S. 442 f. und den der Carthause (Domes von Bergamo) S. 464 ff. mit Abbild. — Bemerkte sei noch, dafs in Mailand selbst S. Lorenzo vier Eckthürme hatte. Vergl. das Gedicht über Mailand bei Muratori, Rer. Ital. Script. II. 2. S. 989.

5) Die gleiche Tendenz zeigt der „Tractat“ aller Orten. Vergl. z. B. die Ausschmückung der Citadelle von Sforzinda S. 212.

6) Die bezeichnende Inschrift im „Tractat“ lautet (S. 367): „Franciscus . Sfortia . Dux . IIII . sed . qui . amissum . per . praecessorum . obitum . urbis . imperium . recuperavit . hoc . munus . Cristi . pauperibus . dedit . fundavitque . MCCCCLVII . die . XII . aprilis.“

fehlt — sowohl der Tiefe nach durch die vorspringenden Risalite, wie vollends der Höhe nach durch die Thürme, Giebel und Kuppeln — und dafs damit die bei einem so umfangreichen Bauwerk unerläßliche scharfe Gliederung und Betonung einzelner Theile durchaus mangelt, ist freilich nicht mehr die Schuld des 15. Jahrhunderts, welches überhaupt nur den einen der beiden großen quadratischen Höfe ausführen konnte. Allein auch die ältesten Theile stimmen mit dem im Tractat aufgestellten Programm lediglich in der Raumdisposition überein, während der Aufbau und die ganze künstlerische Detaillirung der Fronten in auffälliger Weise verändert sind.

Sie sind nur zweistöckig. Ueber dem niedrigen Sockelgeschofs<sup>1)</sup> erheben sie sich ohne Risalite und Thürme in gleichförmiger Flucht: im unteren Stockwerk rundbogige Säulencaden,<sup>2)</sup> im oberen rechteckig umrahmte Spitzbogenfenster, ohne Pilastertheilung. Die regelmässige Folge dieser Oeffnungen wird überhaupt nur im Obergeschofs, und auch dort nur je einmal, in der Mitte, durch rechtwinkelig einspringende Balconterrassen unterbrochen: offenbar eine Reminiscenz an die „pergoli“ venezianischer Paläste.

Die drei hier in Frage kommenden Frontansichten haben ihr ursprüngliches Gepräge jedoch in sehr verschiedenem Grade bewahrt. Am richtigsten ist die Gesamtwirkung noch an der heutigen Hauptfaçade, der nordwestlichen Langseite, nach der „via del Ospedale“ (largo del Cascinotto) zu. Dort folgen südwestlich von dem später um ein niedriges zweites Geschofs erhöhten Mitteltract Ricchinis, über dem dem ansteigenden Strafsenniveau angepaßten Basament<sup>3)</sup> neunundzwanzig Arcaden und im Hauptgeschofs neunzehn Spitzbogenfenster, und in deren Mitte öffnet sich die Balconterrasse, welche jetzt allerdings durch eine Giebelwand von drei Arcaden begrenzt ist.<sup>4)</sup>

Die gleiche Disposition und die gleiche Anzahl von Arcaden und Fenstern zeigt auch noch die sich im Süden anschließende südwestliche Schmalseite nach S. Nazaro zu, nur wird dieselbe hier durch die unfertige Frontwand jenes Mittelbalcons<sup>5)</sup> verunstaltet. Auch in ihren Details hat schon diese Seite stark gelitten. An den auch hier jetzt durch Fensterwände geschlossenen Arcaden vermißt man die Zwickelmedaillons, und von den Fenstern des Obergeschosses haben die zehn nordöstlichen ihre Theilungsglieder, die südöstlichen viele Schmuckformen eingebüßt.<sup>6)</sup>

Noch weitaus schlimmer steht es um die südöstliche, dem Canal zugewandte Langseite. Von dem letzteren nur durch barackenartige, niedrige Wirtschaftsgebäude des Hospitales getrennt, ist sie jetzt ein ganz unkünstlerisch durch Ausbauten, Aufsätze, Zumauerungen und eingebrochene Oeffnungen entstandenes Pasticcio. Selbst hier aber sind die Grenzlinien des Filaretischen Entwurfes noch zu erkennen. Sie werden bezeichnet durch das stattliche von der Ecke der Südwestfront fortgesetzte Backsteingesims<sup>7)</sup> und reichen mindestens bis zu dem Mittelrisalit, welches durch hohe Wandpfeiler von den Seitentracten geschieden ist. Dasselbe (Abb. 54) enthält im Erdgeschofs eine rechteckige Marmorthür zwischen zwei ebenfalls rechteckigen Fenstern, öffnet sich im ersten Stock in drei großen Arcaden<sup>8)</sup> und trägt über diesen noch ein zweites, ebenfalls drei rechteckige Fenster zeigendes Geschofs mit reichem Backsteingiebel. Die nordöstlich von diesem Mittelrisalit folgende neuerdings restaurirte Wandfläche endlich ist lediglich als nothwendiger Abschluss der Innenräume, ohne jede schmückende Zuthat aufgeführt worden, eine glatte

1) Jetzt mit Granitplatten bekleidet.

2) Jetzt sämtlich durch Fensterwände geschlossen.

3) Dasselbe steigt von SW. nach NO. in einer schrägen Linie empor.

4) Dieselbe ist weit später errichtet worden. Die sorgsam durchgeführte Entasis der Seitenpfeiler und die ionischen Capitäle der beiden Mittelsäulen verkünden den strengen Classicismus. Dabei dürfte jedoch der stark gewölbte Fries aus gelbem Marmor mit der Inschrift: „AVE. GRA. PLE“ von den älteren, zurückliegenden Frontispiz Filaretos hierher übernommen sein. Das letztere scheint übrigens noch hinter dem Anbau erhalten.

5) Derselbe ist hier nur durch ein von zwei rohen Backsteinpfosten getragenes Holzdach eingedeckt.

6) Vergl. die Notiz vom 17. October 1785 bei Canetta, Cronologia S. 26. „Si sono rimodernate num. 11 finestre prospicienti verso S. Nazaro levando le colonnette di mezzo.“

7) Ueber demselben folgt jetzt noch ein niedriges, später hinzugefügtes Obergeschofs.

8) Jetzt durch Glasfenster geschlossen.

Mauer, mit unregelmäßig vertheilten Oeffnungen, selbst ohne Hauptgesims, ganz schlicht durch die weit ausladenden Dachsparren abgeschlossen. Nur im Erdgeschofs weist sie zwei von einfachen Backsteinprofilen rechteckig umrahmte Kreisbogenfenster, und im ersten Stock drei reiche große, gut erhaltene spitzbogige Terracottafenster auf. Die letzteren,<sup>1)</sup> die Gesimse der Nordwestmauer, und die erwähnte Marmorthür sind hier die einzigen beachtenswerthen Reste der ehemaligen Decoration, denen dann aber noch der Ecktheil nach der südwestlichen Schmalseite hin zuzuzählen ist, denn dort ist deren untere Arcadenreihe wenigstens noch in zwei Exemplaren herumgeführt.<sup>2)</sup>

Hinsichtlich der Entstehungszeit ist der bauliche Kern mit der decorativen Ausschmückung, die uns hier speciell interessirt, keineswegs stets als gleichzeitig anzusehen, und selbst die Maurerarbeit schritt, wie schon erwähnt, nur sehr langsam vorwärts. Von den angrenzenden inneren Gebäudetracten nebst ihren Höfen ist der Bau der vier kreuzförmig angelegten Krankensäle („crociere“<sup>3)</sup> zwar schon 1461 vergeben worden,<sup>4)</sup> aber der Zeit Filaretos gehören höchstens drei an, und von diesen wurden zwei überhaupt erst 1476 beziehbar.<sup>4)</sup> Der vierte vollends wird erst 1486 in Angriff genommen.<sup>5)</sup> Es ist dies der am meisten nach Süden belegene, denn der an diesen Südflügel westlich anstoßende Hof zeigt an seinen Arcadensäulen weit spätere Renaissanceformen, als die drei übrigen Höfe.<sup>6)</sup> Von den Façadentheilen wird die Vollendung der Front nach S. Nazzaro erst im Juni 1489 in Angriff genommen.<sup>7)</sup> Die Hofseiten<sup>8)</sup> haben durch Ein- und Ausbauten noch schlimmer gelitten als die Außenfronten, doch auch hier ist die ursprüngliche Erscheinung klar erkennbar. Die breiten Mauerpfeiler, welche als Hauptstützen für die Decken der Krankensäle dienten, ragten, ehe zur Vergrößerung der letzteren ihre Zwischenräume geschlossen wurden, nach Art von Strebepfeilern frei in die Höfe hinein. Die gewölbten Gänge mit ihren doppelstöckigen Arcaden gehen, abgesehen von jenem vierten Hof, dem Entwurf und — wie die Baurechnungen bezeugen — auch der Decoration nach zweifellos auf Filarete zurück. Zum ersten Male treten uns hier die luftigen leichten Hallen entgegen, welche fortan für Mailänder Höfe so charakteristisch werden. Die Anregung dazu konnte der Florentiner freilich ebensowohl von der heimathlichen Renaissance, wie von „romanischen Klosterbauten“ empfangen haben. Jedenfalls aber ist es unberechtigt, seinen Antheil an der Gestaltung der genannten Tracte des Baues zu Gunsten der Lombarden zu schmälern, denn vom 29. Februar 1460 an, wo er nach endgültiger Regelung seines übrigen recht stattlichen Gehaltes als „architectus, fabricator, director et ingenierius“ des Hospitales bestätigt wird,<sup>9)</sup> bis zum 16. August 1465, wo er von der Bauleitung zurücktritt, war er unbedingt der maßgebende Meister, verantwortlich für sämtliche Arbeiten. Dem widerspricht auch die Thatsache, daß sein späterer lombardischer Nachfolger, Giuniforte Solari, bereits 1460 eine Baurechnung liquidirt, keineswegs, denn schon Canetta<sup>10)</sup> hat mit Recht darauf hingewiesen, daß dies lediglich dessen

1) Sind auch diese hier etwa erst nachträglich aus älterem Bestand hier eingefügt worden?

2) Dieser Ecktheil ist jetzt vom Hauptgebäude durch den Anbau der Dampf-Waschanstalt getrennt.

3) Canetta, Cronologia etc. S. 8. Doc. 12. Jan. u. 9. März 1461. Vergl. auch die z. Th. auf Details der Höfe bezüglichen Angaben in den Anmerkungen Cenni S. 9. (Cressolo del Castello etc.)

4) Vergl. Canetta, Cenni etc. S. 14. Doc. 24. Octob. u. 27. Nov. 1476. Der erste Krankensaal wird schon im Mai 1462 eingedeckt. (Contract mit Giovanni Lonati vom 14. Mai; Canetta, Cronologia S. 9.)

5) Vergl. Canetta, Cenni etc. S. 14.

6) Vergl. die Abbild. in den „Reminiscenze“ etc. II. (1892) Taf. 17. „Cortile (dei Preti) e particolari decorativi dell' Ospedale Maggiore.“ Text S. 27 ff.

7) 26. Juni 1489. Canetta, Cenni S. 15.

8) In dem südöstlich angrenzenden Gebäudeflügel selbst, dagegen (der heutigen Hospitalküche) stehen noch die Säulen aus der Epoche Filaretos.

9) Vergl. Canetta, Cenni etc. S. 7 f. (28. Febr. 1460).

10) Cenni etc. S. 8: „Questo intervento (sc. del Giuniforte Solari) potrebbe sembrare meno riguardoso verso l' Averlino, tanto più dopochè questi era stato definitivamente assunto come ingegnere-architetto della fabbrica; ma è da osservarsi, che l' Averlino faceva anche somministrazioni, ed era quindi giusto che un altro ingegnere o persone di fiducia collaudassero i suoi e i lavori degli altri e ne controllassero le somministrazioni.“ Es handelt sich um Arbeiten aus pietra d' Angera, welche Pietro Ambrogio de Monti gen. Frà für das Portal der Cascinotto-Front liefert.

Antheil an der finanziellen Verwaltung und Controle beweist. Ebenso wenig zeugt die Notiz, daß Giuniforte Solari am 7. Januar 1462 gewählt worden sei, um bei der „Messung“ der Mauern und Dächer des Hospitalbaues — wir würden sagen bei der „Abnahme“ — zu assistiren, gegen Filaretos Selbständigkeit.<sup>1)</sup> Zweifellos hat der Toscaner auch beim Hospital mit ähnlichen Intriguen der Mailänder Werkmeister zu kämpfen gehabt, wie am Castell, aber diesmal hat er denselben bis zum Jahr 1465 offenbar erfolgreich die Stirn geboten, und die ungemein ehrenvolle, im Hinblick auf ähnliche Vorgänge der Dombaugeschichte auffallend generöse Form, in welcher die Bauverwaltung von seinem Rücktritt Kenntniß nimmt,<sup>2)</sup> spricht entscheidend für seine Verdienste.

\* \* \*

Lob und Tadel des bis zum Jahre 1465 Geleisteten treffen also Filarete selbst.

Und schon hinsichtlich der rein architektonischen Decoration der Fronten scheint der Tadel allerdings nicht ganz schweigen zu dürfen. Ist es doch — zumal bei einem an der toscanischen Frührenaissance geschulten Meister — bereits auffällig und störend, daß die Arcaden und Fenster weder an der nordwestlichen Lang- noch an der südwestlichen Schmal-Seite in einer jeweilig gemeinsamen Mittelachse übereinander liegen, vielmehr ganz unabhängig voneinander angeordnet sind, und zwar an beiden Fronten derart, daß sich, von den Mittelbalcons aus gezählt, auf der einen Seite zehn, auf der anderen nur neun Fenster befinden. Allein dies mag durch den Bauplatz oder durch Anforderungen der Raumaussnutzung bedingt worden sein. — Bei den mannigfachen Umänderungen späterer Zeit ist es überhaupt ungemein schwer, den Antheil Filaretos, abgesehen von der schon erörterten Grundrissdisposition und dem allgemeinen Princip des Frontalaufbaues, hier sicher abzugrenzen.

Den in der Stadt Brunelleschis geschulten Meister, den begeisterten Herold antiker Formen, den römischen Filarete wird man dabei am sichersten an den decorativen Details der drei älteren Hofarcaden wiedererkennen.<sup>3)</sup> Sie enthalten kein einziges gothisches Detail mehr. Die schlanken Säulen tragen schlichte aber zierliche Kelchcapitäle mit streng gezeichneten Voluten. Ganz der Renaissance gehört auch der Schmuck der Archivolten an, deren Hausteinbogen von einem einfachen Blattfries („cornice sfogliata“) begleitet ist.<sup>4)</sup> Diese Arcaden könnten sich auch in Florenz finden.<sup>5)</sup> Anders steht es um die decorativen Haupttheile der Fronten. Rein antikisirend im Geiste der Frührenaissance ist an ihnen lediglich das an allen diesen älteren südöstlichen Gebäudetracten, an den Aussen- und an den Hofseiten, sowie selbst an den Giebelumrahmungen der Mitteltheile gleichmäßig durchgeführte Ziegelgesims, welches sich aus Sima, Zahnschnitt, mehrfachen Rundstäben, Consolen und einem hohen Fries von übereck gestellten Ziegeln zusammensetzt.<sup>6)</sup> Die Zeichnung zu diesem sehr stattlich wirkenden Bauglied,<sup>7)</sup> welches die große Reihe verwandter Arbeiten innerhalb der lombardischen Backsteinarchitektur eröffnet, dem Filarete

1) Canetta, Cronologia S. 9.

2) Vergl. Canetta, Cenni etc. S. 11.

3) Wie schon oben erwähnt wurde, zeigt der vierte von den südöstlichen und südwestlichen Gebäudetracten umrahmte Hof weit reifere Renaissancedetails. Abgesehen von einzelnen sogar schon der Hochrenaissance angehörenden Theilen haben seine nach Nordosten und Südwesten gerichteten Seiten unten „toscanische“, oben ionische Säulen mit stark verjüngten Schäften. Es ist dies der erst 1486 begonnene Hof.

An den oberen Arcaden des ersten Hofes rechts vom Haupteingang ist an einem Gewölbe Pfeiler übrigens noch die decorative Malerei aufgedeckt worden, welche diese Arcaden belebte: eine candelaberartige Füllung (Grissaille auf schwarzem Grund).

4) Dessen Form findet auch bei den Fensterumrahmungen der Fronten Verwendung.

5) Ihre Maßverhältnisse weichen übrigens von denen, welche Filarete in seinem Tractat angiebt — z. B. ed. Oettingen S. 186, 236, 268 — ebenso ab, wie bei den Frontarcaden.

6) Die Beschreibung der Gesimstheile in Filaretos „Tractat“ ed. Oettingen S. 286 ff. weicht in der Reihenfolge der Glieder von denen des Hospitales ab. Daß diese Beschreibung „unklar“ und „irrhümlich“ sei, hebt schon Oettingen hervor.

7) Vergl. die Abb. in den Reminiscenze, a. a. O. Taf. 19.

abzusprechen, liegt stilistisch kein genügender Grund vor,<sup>1)</sup> allein es ist allerdings wenig wahrscheinlich, daß die Fronten bis 1465 bereits ihr Hauptgesims erhalten hatten, und ebensowenig möchte man dies für die in die Höfe hineinragenden Mauerpfeiler annehmen, obgleich auch die dortige Verkröpfung des großen Hauptgesimses stilistisch ebenfalls auf den Entwurf Filaretos zurückgehen könnte, der in einer solchen Verwerthung des antiken Formenschatzes für die Ausdrucksweise des Backsteins sich schon am Castell zu versuchen gedachte. — Dieses Ziegelgesims zeigt am Hospital aber jedenfalls die beste Anwendung der antiken Stilweise, denn schon der nächste in diesem Zusammenhang zu nennende



Abb. 54. Ospedale Maggiore in Mailand.  
Mittelrisalit der südöstlichen Langseite am Naviglio  
(nach Fumagalli).

Bautheil sticht von diesen trefflichen Backsteinformen ungünstig ab. Es ist dies die kleine Thür, aus schwarz und weiß geflecktem Sarizzo, welche an der Südostseite, wo der Canal ein größeres Portal unnöthig machte, den Eingang bildet, vielleicht eine von den dreien, zu deren Steinwandungen und Bogen am 10. Juni 1463 Christoro Luoni und Martino Benzone den Auftrag erhalten.<sup>2)</sup> Ihre Maßverhältnisse und die Gesamtform ihrer Umrahmung sollen — abgesehen von der ursprünglich nicht zugehörigen Flachbogenlunette — offenbar ebenfalls „antikisch“ sein, aber die Details sind hier mißverstanden und schlecht gewählt. Der Fries ist viel zu niedrig, niedriger selbst als die Sima, welche über einem aus Rundstäben und Leisten regellos zusammengesetzten Zwischentheil wuchtig aufsteigt. Auch das Rahmenwerk der Thür selbst zeigt eine mehr durch die Zahl als durch die Art ihrer Glieder wirksame Profilierung, und deren gehäufte parallele gerade Linien biegen unten rechtwinklig um und laufen sich an der Kante der Thüröffnung tod. Wieviel besser war da schon die „Renaissance“ an jenem Portal der Collegiatkirche zu

Castiglione d'Olona zum Ausdruck gelangt! Wieviel besser sind die antiken Formen auf Filaretos Reliefs der Thür von S. Peter gehandhabt! Und ähnliches gilt auch von einigen antikisirenden Details der Fronten, zunächst von den steinernen Arcadensäulen der Façaden.

1) Der Text in den „Reminiscenze“ II. S. 27 ff. weist hier schon auf Giuniforte Solari und Lazzaro Palazzi hin; wie dies schon zuvor Paravicini gethan hatte. Vgl. *Le arti del disegno in Italia*. III. L'evio moderno. Milano s. a. S. 92 ff. Vergl. auch Beltrami, a. a. O. S. 146.

2) Canetta, Cenni S. 10, vergl. unten. Die Skizze zur Marmorthür der Spitalkirche von „Sforzinda“ im Cad. Magliab. Fig. 94 zeigt einen anderen Typus: Sie ist „halbrund geschlossen, doch tragen zwei korinthische Pilaster an ihren Seiten einen horizontalen Architrav, der auf dem Scheitel des Bogens aufruht und einem reichverzierten, dreieckigen Giebel zur Unterlage dient.“ Vergl. Octtingen, Tractat S. 331. Die Hauptthür im Spital von Sforzinda hat im Tractat (S. 348) im Lichten 6 Br. Breite und 10 Br. Höhe; eine andere (S. 360) 5 : 10 Br.

Ihre Schäfte sind stämmig; ihre Basen, mit attischem Typus und bei jeder zweiten Säule mit starken Eckblättern, wirken flach und gedrückt. Die Capitäle vollends sind mehr von auffälliger als von gefälliger Eigenart. Ihrer Grundform nach sind es Kelchcapitäle. An diesen Kern legen sich vier kräftige, weit ausladende Eck- und vier kurze schlichte Mittelblätter. Zwischen diesen Haupttheil und die profilirte Deckplatte ist jedoch noch ein flaches Zwischenstück eingeschoben, indem oberhalb jedes großen Eckblattes volutenartig noch ein zweites, kleineres herausquillt: eine unmotivirte Verdoppelung,<sup>1)</sup> welche keineswegs glücklich wirkt, denn unwillkürlich empfängt man den Eindruck, es seien hier zwei Kelchcapitäle so ineinander geschoben, daß von dem oberen nur noch die durch die lastende, an sich zu niedrige Deckplatte breit gedrückten Eckblätter allein sichtbar bleiben. Diese schwülstige Verdoppelung der Eckblätter ist das einzige Originelle an diesen Capitälen, ja an den ganzen Säulen, welche, zumal im Hinblick auf ihr sehr derb behandeltes Blattwerk, im Grunde stilgeschichtlich eher dem spätromanischen als dem Renaissancetypus zuzuweisen wären, und zumal von dem Formenreichtum und der Grazie der toscanischen Frührenaissance abweichen. Stammen auch sie wirklich von Filarete? — Auf Grund der vergleichenden Stilkritik wäre dies zu verneinen, die oben erwähnten Thatsachen der Baugeschichte aber sprechen fast unwiderlegbar dafür.<sup>2)</sup> Sicher aber kennzeichnen diese Säulen nicht Filaretes eigenen, sondern den lombardischen Geschmack, ein Stadium des dortigen Uebergangsstiles, der robuste, derbe Formen bevorzugt und an den Bauten des Giuniforte Solari — freilich erst an späteren!<sup>3)</sup> — mehrfach vertreten ist. Weit besser paßt sich der Terracottaschmuck der Archivolten dem von Filaretes Art gewonnenen Bilde an. Einige zeigen die gleichen schlichten Blätter wie an den Hofarcaden; andere gesellen ihnen noch einen zarten Weinrankenfries. Gothische Elemente fehlen auch hier gänzlich. — Der Gegensatz zu der antikisirenden Stilweise Filaretes ist an dem gesamten oberhalb folgenden Theil der plastischen Decoration in gewisser Hinsicht selbst in noch gesteigertem Maße vorhanden, aber dieser Theil der Frontdecoration nimmt zugleich stilgeschichtlich doch eine andere Stellung ein, als etwa jene Arcadensäulen. Indem er in einer meist ungemein glücklichen, originellen Art gothische und antikisirende Einzelmotive zu einem neuen Ganzen verbindet und dabei den Charakter der hier allein angewandten Backstein- und Terracottaformen gut trifft, erscheint er so recht als die Schöpfung einer Compromißkunst von eigenartigem Reiz. In der That hat man das breite Gurtgesims und die Fensterumrahmungen von jeher gerühmt und in genauen Detailzeichnungen dem mustergültigen Formenschatz der Backsteindecorationen einverleibt.<sup>4)</sup> Die Bedenken gegen die Stilmischung bleiben hier nur rein theoretisch und müssen vor der glücklichen ästhetischen Gesamtwirkung verstummen. Die Stilmischung selbst ist allerdings schon bei dem Gurtgesims unlegbar. Die Decoration des breiten, friesartigen Hauptstreifens<sup>5)</sup> zunächst ist dem gothischen Dreipaßmotiv entlehnt, und darauf folgt ein antikisirender Abschluß durch einen niedrigen Fries von übereck gestellten Ziegeln und eine Sima. Dabei ist jedoch den aneinandergereihten Dreipässen der Charakter

1) An den Fenstersäulen fehlt dieselbe. Die Anordnung von solchen platt gedrückten, gleichsam herausquellenden Voluten findet sich — aber ohne Verdoppelung — u. a. auch in Castiglione d' Olona, im Hof der Casa del Archiprete, già Magenta. Vergl. Diego Sant-Ambrogio. Castiglione d' Olona. Taf. 38. In Florenz ist sie häufig.

2) Paravicini, der schon hier die Arbeit des Giuniforte Solari sieht (a. a. O. S. 94), stellt die doch völlig ungläubliche Hypothese auf, der Lombarde habe die Säulen Filaretes gegen solche seines eigenen Geschmackes ausgewechselt. Ansprechender ist jedenfalls seine zweite Hypothese, daß unter Filarete für die Fronten nur die decorativen Details selbst nur eben als Formstücke hergestellt worden, und erst unter Solaris Leitung den Rohmauern angefügt seien, wobei er dann Steinsäulen nach seiner eigenen Zeichnung verwendet habe. Allein auch dies wird hier belanglos, da ja diese Säulen einen constructiv unentbehrlichen Theil der Frontwände selbst bilden. Will man sie dem Filarete absprechen, so muß man seinen Antheil überhaupt nur auf die inneren Höfe einschränken, und dies dürfte mit den unten angeführten Documenten nicht völlig vereinbar sein (vergl. S. 94).

3) Das muß auch Paravicini zugeben. a. a. O. S. 93 ff.

4) Allerdings wird dabei meist irrtümlich die halbbarocke Nachbildung dieses Quattrocento-Frieses an der Ricchini'schen Front wiedergegeben.

5) Ist dies der „frixo“ oberhalb der Arcaden der Cascinotto-Façade, welchen Filarete am 18. April 1461 liefert? Vergl. Canetta, Cenni S. 9.

geometrisch gedachten Maßwerks genommen, indem die beiden inneren Spitzen in malerisch-naturalistische Blattknäufe mit Fruchtkernen enden, und die Zwischenfelder zwischen je zwei Dreipässen im Zwickel oben durch schlichte, von Bändern umwundene Kränze, unten durch streng gezeichnete, antikisirende Rankenkelche ausgefüllt werden.

Dieses Gurtgesims leitet stilistisch unmittelbar zu den berühmten Fenstern über (Abb. 55), denn auch in diesen herrscht die gleiche, glückliche Verbindung von gothischen und antikisirenden Formen. Ihrem Grundtypus nach sind es zweitheilige, gothische Spitzbogenfenster in rechteckigem Rahmen.<sup>1)</sup> Die Theilung wird durch eine Hausteinsäule bewirkt, welcher an den Seiten Theilpilaster entsprechen. Bei allgemeiner Verwandtschaft mit den Arcadensäulen sind diese Fenstersäulen doch weit schlanker gebaut und von zierlicheren Verhältnissen. Theilweise — an den neun Fenstern nach S. Nazaro und den drei nach dem Canale zu — tragen die Schäfte noch den gothischen Ring. Die leicht abgeschragten Wandungen werden durch drei selbständig profilirte Friesstreifen reich gegliedert. Die spitzbogig begrenzte Fläche über den beiden gleichfalls spitzbogigen Theilfenstern füllt ein großes Medaillonbildniss; kleinere Medaillons oder nur flach ornamentirte Teller belegen die Zwickelfläche zwischen dem Spitzbogen und dem rechteckigen Rahmen.

Dies ist der gemeinsame Grundtypus. In der Detaillirung aber sind auch diese Fenster selbst an den älteren Bautheilen unter sich keineswegs gleich. Auch abgesehen von dem erwähnten Unterschied der Hausteinsäulen hat man im Hinblick auf die Terracotta-Ornamentirung ihrer Wandungstreifen mindestens zwei Haupttypen zu unterscheiden. Der eine zeigt dort, von innen nach außen gezählt:

1. emporkletternde, noch leicht gothisirende Blätter,
2. Weinranken mit Putten,
3. große, akanthusartige Blätter, welche seitlich horizontal, oben radial gerichtet sind.

Die zweite Gruppe ersetzt jene gothisirenden Blätter durch eine fein antikisirende, von einer Perlschnur begleitete Blattwelle, und die großen Akanthusblätter außen durch ein breites, spiralförmig gewundenes Schriftband mit dem Wort: „Ave“.<sup>2)</sup>

Auch diese Fenster tragen füglich den Stempel einer Compromißkunst. Die Zeichnung des Ganzen, die Theilung der Oeffnung durch eine Hausteinsäule, ist in der Lombardei schon in der romanischen Periode hergebracht; die Ergänzung des gothischen Spitzbogens zum Rechteck dürfte dort ebenfalls bereits seit der ersten Hälfte des Quattrocento heimisch sein, zum mindesten ist sie gleichzeitig auch an anderen Mailänder Bauten, z. B. am Castell, nachweisbar. Der Renaissance entsprechen die Medaillons, die Putten und die verschiedenartigen Blattornamente mit mehr oder minder ausgeprägtem Akanthusschema, die Perlstäbe und einzelne Profile. Das „Antikische“ ist also lediglich auf die Details beschränkt. In ihrer Gesamterscheinung haben diese Fenster weder mit der wahren Antike, noch selbst

1) Man vergleiche den hiervon verschiedenen Typus der Fenster an Filaret's Palastentwurf für Venedig. Paoletti, a. a. O. I. S. 36.

2) Oder es wird, wie an dem oben abgebildeten Fenster der Canalseite, nur im äußeren Feld das Blattwerk durch das Spiralband mit dem „Ave“ ersetzt.

Dazu kommt — abgesehen von zahlreichen Vereinfachungen, welche sich auf glatte Flächen beschränken — die nur durch dieses eine Beispiel vertretene, reichere Ornamentation des ersten nordöstlichen Fensters der Nordwestfaçade (neben dem späteren Mittelbau), wo neben einem anders gestalteten Hausteincapital als neue Glieder ein Streifen einer schmalen, von Bandwerk umwundenen Guirlande und ein dünnes Rosettenband auftreten. — Man hat an diesen Fensterumrahmungen also folgende Gruppen von ornamentalen Formstücken in verschiedenartiger Folge verwortheret:

1. schlichte Spiralaranke von gothisirenden Blättern,
2. horizontal beziehungsweise radial gestellte akanthusartige Blätter,
3. feiner antikisirender Blattcarnies mit Perlstab,
4. größere Weinranken mit emporkletternden Putten und vereinzelt Vögeln,
5. spiralförmig gewundene Bänder mit der Inschrift AVE,
6. schmale aufsteigende, umwundene Guirlande,
7. ganz winzige, horizontal gestellte Blätter.

Auch die Archivolten der Arcaden des Erdgeschosses, welche z. Th. auch an denen der Höfe Anwendung fanden, zeigen drei Hauptformen: eine breitere und eine schmalere Blattwelle und einen feinen Weinranken-Fries.

mit derjenigen, welche Filarete in seinem „Tractat“ lehrt, etwas gemein, und stehen den Lösungen ähnlicher Aufgaben in der Frührenaissance zu Florenz und seiner eigenen Formensprache an den Thorflügeln der Peterskirche unvermittelt gegenüber. In Mailand aber müssen sie besonders willkommen gewesen sein. Auf derartige Schöpfungen drängt gleichsam die ganze Entwicklungsphase der Decoration während der ersten Hälfte des Quattrocento hin, die wir am Dom verfolgt haben. Man denke an die decorative Phantasie eines Filippo degli Organi, Giovannino de Grassi, Jacopino da Tradate! Auf deren Wegen von mittelalterlicher Gebundenheit zu freier Bewegung und von völlig gothischen Details zu stilistischen Mischformen mit malerischem Reiz liegen auch diese Hospitalfenster. Allein jenseits der am Dom erreichten Grenze! Denn antikisirende Details solcher Gattung finden sich dort nicht, und ebensowenig eine Fülle so lebensvoller Puttenkinder, wie sie sich an diesen Fenstern mit ihren drallen Gliedern in kecker Bewegung dem Linienfluß des Rankenwerks anschmiegen. Eher besitzt dieser Stil seine Parallelerscheinung in Castiglione d' Olona. Trat uns doch das ganze Schmuckmotiv dieser Hospitalfenster mit den im Rankenwerk kletternden Puttenkindern schon dort, ebenfalls an einem Terracottafenster, am Castiglione-palast, entgegen und ebenso eine verwandte Ornamentik.<sup>1)</sup> Der stilistische Unterschied bleibt freilich noch groß genug, um eine etwaige Identität der Meister oder gar der Formen zu widerlegen. Im Gegensatz zu den Sculpturen von Castiglione herrscht an den Hospitalfenstern das naturalistische Weinblatt mit starken Trauben vor, und die Puttenkinder sind zierlicher, rundlicher, aber auch kleinlicher als dort.

Stammt auch diese Decoration der Mailänder Hospitalfenster von dem Florentiner Filarete? — Schon die Thatsache, daß sie ihrer Gesamtanordnung nach noch zu jenen gothischen Puschereien der „usanza moderna“ zählen, welche Filarete in seinem Tractat so energisch bekämpft, muß dagegen sprechen, wenn anders man nicht annehmen will, der Toscaner sei zu seinem scharfen, theoretischen Widerstand gegen die lombardisch-gothische Geschmacksrichtung gerade dadurch veranlaßt worden, daß er derselben in der Praxis am Hospitalbau gezwungen Rechnung tragen mußte. Seiner ganzen Mailänder Stellung nach ist dies nicht unmöglich, nur fehlen zwischen Filaretés Reliefs an den Thüren der Peterskirche und diesen Hospitalfenstern stilkritisch alle Berührungspunkte. Bezeichnend bleibt doch ferner auch, daß jene Zeichnung der Hospitalfront für „Sforzinda“ im Gegensatz zum Hospital rundbogige Fenster aufweist!

Ein kleiner Theil der Terracottadetails geht allerdings sicher auf Filaretés Entwurf zurück. Daß er die Terracottaplastik selbst beherrschte, ist schon aus seinen römischen Arbeiten wahrscheinlich und wird durch seine oben erwähnten Entwürfe für eine Terracottaverkleidung des Castells zur Gewißheit, und im Speciellen verbürgen es gerade die auf das Hospital bezüglichen Urkunden selbst. Dieselben melden wiederholt, daß Filarete die Lieferungen von Formsteinen leitete. Schon am 31. Juli 1458 schließt er einen solchen



Abb. 55.  
Fenster am Ospedale Maggiore in Mailand  
(nach Fumagalli).

1) Vergl. S. 73 Abb. 44.

Accord;<sup>1)</sup> und die Acten vom 18. April 1461,<sup>2)</sup> sowie mehrere Documente von 1404 beweisen klar, daß auch die Fürsorge für diese Details z. Th. in seinen Händen ruhte. Vielfach werden in diesen mittel- oder unmittelbar auf Filarete bezüglichen Urkunden allerdings ausdrücklich Hausteinstücke aufgeführt, „pietre lavorate“ von Angera: die Säulen, die Arcadenbogen der Fronten und Höfe, der „kleinen“ Hoffenster, der Gesimse; aber meist ist hier ja Haustein und Terracotta verbunden, und im Entwurf, welchen der leitende Architekt ausarbeitete, waren beide Theile zu detailliren. Wenn am 4. Juni 1463 Pietro Lonati den Auftrag erhält, große und kleine Fenster „nach der Zeichnung Filaretes“ auszuführen,<sup>3)</sup> und wenn im gleichen Jahre unter den von Filarete gelieferten Arbeiten ausdrücklich neben den kleinen sechs große Fenster namhaft gemacht werden, so kann über den Antheil des Florentiners auch an einzelnen Schmuckformen der Außenmauern ein Zweifel nicht wohl bestehen. Maßgebend aber wurde dort eine starke Beeinflussung durch den lombardischen Geschmack, und dies erklärt sich sowohl allgemein aus der Nachwirkung der gothischen Localtradition, der gegenüber sich Filaretes classische Bestrebungen als zu schwach erwiesen haben mögen, wie aus der Mitarbeiterschaft zahlreicher lombardischer Künstler, unter denen einige durch die Bauacten selbst bekannt sind, so Pietro Ambrogio de Monti genannt „Frà“,<sup>4)</sup> Giovanni Cairate,<sup>5)</sup> Cressolo del Castello,<sup>6)</sup> Giuseppe del Conte,<sup>7)</sup> Giacomo Grimaldi,<sup>8)</sup> Pietro Lonati,<sup>9)</sup> Martino Benzoni,<sup>10)</sup> Cristoforo Luoni,<sup>10)</sup> Ambrogio del Conte,<sup>11)</sup> Guglielmo del Conte.<sup>12)</sup> — Der letztere wird weit aus am längsten (1461—1481) und häufigsten genannt. Er war Bildhauer, und 1462 wird von ihm eine Madonna in pietra d' Angera für das „tiburio“ des Hospitals erwähnt.<sup>13)</sup> Allein von allen diesen Namen ist hier höchstens der des Cristoforo Luoni beachtenswerth, weil von diesem scarpelino auch außerhalb des Hospitales mindestens noch eine Arbeit erhalten ist. Am Hospital empfängt er am 10. Juni 1463 mit Martino Benzoni den Auftrag zu drei Sarizzo-Thürwandungen nebst Lünettenbogen für drei Krankensäle<sup>14)</sup> und am 18. Januar 1465 allein zu einer Darstellung der Verkündigungsscene für das Frontispiz des Krankensaales der südwestlichen Schmalseite (nach S. Nazaro), welche dort zu Ehren Filaretes (!) aufgestellt werden sollte.<sup>15)</sup> Heute findet sich eine Verkündigungsscene aus dieser Zeit nur noch über jener kleinen Marmorthür der dem Canal zugewandten Südostseite, und Oettingen ist im Text der Biographie<sup>16)</sup> geneigt, in dieser Gruppe eine Arbeit Filaretes selbst zu sehen, während er in den Anmerkungen<sup>17)</sup> die Möglichkeit zugiebt, daß dieselbe mit der erwähnten Arbeit des Cristoforo de Luoni von 1465 identisch und von der Südwestfront hierher übertragen worden sei. Gegen diese Annahme könnte

1) Vergl. Oettingen, Biogr. S. 62. Anm. 48.

2) Vergl. Canetta, Cenni S. 9. Ornamente für 3 Fenster und 3 Thüren („ostiorum“), 7 Bogen, Säulenbasamente, Fries („frixo“) oberhalb der Arcaden der Cascinotto-Front, 2 kleine Fenster etc. 1463: (z. Th. Hausteinstücke) für 38 „balconi“, 66 kleine und 6 große Fenster, 2 Hofportale, 68 braccien „Gesims“ unterhalb der „bauchette“ der Arcaden der Cascinottofaçade, 43 braccien Bogen für den Hof (Canetta S. 10). 1464: 10 Arcadenbogen für die Cascinottofaçade (Canetta S. 11).

3) Canetta, Cenni S. 10.

4) Schon 1460; ferner Januar 1463 und 13. Mai 1469 (vergl. Canetta, Cenni S. 8, 10, 13).

5) 1461. Canetta, a. a. O. S. 9.

6) 1461. Canetta, a. a. O. S. 9.

7) 1. August 1461. Canetta, a. a. O. S. 9.

8) Januar 1463. Canetta, a. a. O. S. 10.

9) 4. Juni 1463, dann 26. Sept. 1469 neben Ambrogio und Francesco. Canetta, Cronologia S. 9 u. 11.

10) 10. Juni 1463. Canetta, Cenni S. 10. Luoni ferner auch 18. Jan. 1465. Vergl. unten.

11) 1464. Canetta, a. a. O. S. 11.

12) 1. August 1461, 1462, 18. Januar 1463, 18. Mai 1464 (Canetta, Cronologia S. 9 u. 10), 13. Mai 1469 (Cronologia S. 10), ja noch am 7. Dec. 1481 (Canetta, Cenni S. 13, 14).

13) Canetta, Cronologia S. 9. Leider läßt sich diese Arbeit ebensowenig sicher identificiren, wie die Bildnisse der Sforza und seiner Gattin, welche 1472 Francesco de Vico arbeitet. Vergl. Canetta, a. a. O. S. 10.

14) Vergl. Canetta, Cenni S. 10.

15) Vergl. Canetta, a. a. O. S. 11.

16) S. 32 f.

17) S. 64, Anm. 56.

höchstens der Maßstab der Figuren sprechen, deren Stil eher auf Cristoforo Luoni, als auf Filarete schließen läßt, denn näher als den Statuen an dessen Grabmal de Clavibus in Rom steht diese Gruppe dem Grabmonument des Andrea und Antonio Birago im Querschiff von S. Marco zu Mailand, an welchem sich Cristoforo als Autor nennt (1455).<sup>1)</sup>

Diese Lünettensculptur ist im gesamten Bildschmuck des Hospitales zweifellos der dürftigste und schwächste Theil. Schon die Terracottaputten der Fensterumrahmungen sind ihm wesentlich überlegen, und noch unvergleichlich mehr die großen Medaillonköpfe in den Zwickeln. Sie dienen lediglich zum Schmuck. Zum ersten Male begegnen uns hier diese decorativen Portraitsculpturen — Copien antiker Gemmen und Münzen, gelegentlich aber auch zeitgenössische Bildnisse —, in deren Verwendung die lombardische Renaissance später selbst die toscanische noch übertreffen sollte. Dem Gedanken nach könnten sie sehr wohl auf einen Vorschlag Filaretes zurückgehen, der ähnlichen Schmuck in seinem „Tractat“ befürwortet und an seinen Thüren der Peterskirche ja reichlich verwendet hat (vergl. Abb. 53). Allein die Chronologie der Arbeiten läßt doch annehmen, daß diese Fenster im wesentlichen erst nach der Periode Filaretes ausgeführt wurden. Möglicherweise ist von der Betheligung Filaretes und seiner lombardischen Nachfolger auch die bisher unbeachtet gebliebene stilistische Verschiedenheit dieser Medaillons abhängig, wobei ihm dann freilich die schwächere Gruppe zuzuweisen wäre. Schon dem Maßstab nach sind nämlich bei diesen Medaillons der Hospitalfenster zwei Gruppen zu unterscheiden: die großen, in Hochrelief ausgeführten Brustbilder im mittleren Bogenfeld, und die viel kleineren, paarweise angeordneten, flacher reliefirten, in den Zwickeln.<sup>2)</sup> Auch unter sich sind diese Gruppen zwar von gleicher Stilrichtung, aber nicht von gleicher Vollendung, wohl auch nicht gleichzeitig. Unter den großen Medaillons bilden diejenigen an den drei ersten westlichen Fenstern der südwestlichen Schmalseite nach S. Nazaro hin eine Sondergruppe. Da sind es flachreliefirte, scharf geschnittene Profilköpfe, von denen zwei der gleichen Form entstammen. Diese erinnern an die analogen Theile der Petersthüren Filaretes. Die übrigen dagegen sind Brustbilder in voller Vorderansicht und treten in hohem Relief heraus, wobei radial geriefelte Rundscheiben Hintergrund und Rahmen abgeben. Gerade der Reliefstil allerdings ist am wenigsten glücklich gewählt. Die unteren Partien, die gewandeten Schulterstücke dieser büstenartig begrenzten Köpfe, sind zu flach gehalten, wie bei einem krankhaft eingesunkenen Brustkasten, und lösen sich auch in decorativem Sinn nicht recht vom Hintergrund los. Auch diese

1) Diese beiden Lünettenfiguren sind — gleich dem niedrigen mit einer über Wolken schwebenden Taube und der Inschrift „Ave gratia plena“ geschmückten Fries — aus einem gelblichen Marmor gearbeitet, und zwar aus einem Stück mit dem marmornen Lünettenrahmen, in welchen ihre Köpfe hineinragen, dabei aber an ihren Conturen ausgeschnitten, so daß sie vor der als Hintergrund dienenden Ziegelwand als Freifiguren stehen, jedoch als Hochreliefs wirken. (Die ganze Lünette ist offenbar erst nachträglich hier aufgestellt worden. Der Bogen oben ist jetzt mit Gyps roh verklebt. Skizzenhafte Abbild. bei Paravicini, Text S. 3.) Der neben einem Cherubimkopf nach rechts hin knieende Gabriel mit den großen, derben Flügeln, und die ihm gegenüber mit über die Brust gekreuzten Armen ebenfalls knieende Maria, zwischen einem Sessel und dem Betpult, auf welchem sich die ganz unförmlich große Taube niedergelassen hat, zeigen ungemein dürftige, ja rohe Arbeit. Die Haltung ist wenig glücklich, die Gewandung sackartig, die Gesichter sind breit und unschön. So nichtssagende Gestalten kannte die Trecentoplastik der Campionesen nicht — man vergleiche diese Gruppe etwa mit derjenigen des großen mittleren Chorfensters des Domes —, im Quattrocento vollends setzen sie in Erstaunen. Dabei ist eine gewisse Sorgfalt der Detaillirung, welche aus dem gemusterten Mantel der Maria und dem noch gothisch ornamentirten Betpult und dem Sessel spricht, um so auffallender. Wenn man hieraus schließen darf, daß der Meister auch in den Figuren hier sein Bestes gab, so muß er ein sehr untergeordneter Scarpellino gewesen sein, und das trifft denn doch nicht für Filarete, wohl aber für Cristoforo de Luvoni zu, denn dessen Sarkophagrelief in S. Marco, Andrea Birago zu Füßen der Madonna neben dem Täufer knieend, zeigt ähnliche Schwächen und dabei auch verwandte Typen und Ornamentirung (die gothische Sitzbank Mariae!). Der breite, flache Faltenwurf mit den rundlichen S-Endigungen findet sich an dem Lünettenrelief allerdings nicht.

Wäre mit dem letzteren nicht der Name Filaretes verbunden worden, so verlohnte es sich überhaupt kaum, länger dabei zu verweilen.

2) Die Büsten in den Arcadenzwickeln unten entstammen sämtlich erst viel späterer Zeit.

Köpfe, die an der Nordwestfront allein mindestens zwölf verschiedene Typen zeigen, und zwar schon hier bald an einen Bacchus, einen Hercules und einen römischen Kaiser, bald an zeitgenössische Portraits erinnern, sind unter sich nicht völlig gleichartig gearbeitet, im ganzen aber relativ so vortrefflich, daß hier ein später noch zu erörternder Hinweis auf andere, reifere, völlig renaissancemäßige Schulung schon durch den Kunstwerth gerechtfertigt erscheint. Weit befangener sind die kleineren Medaillons gearbeitet.<sup>1)</sup> Endlich seien noch die seltsamen, flachen, hellen Todtenmasken erwähnt, welche sich noch an einzelnen Stellen des Gurtgesimses in den tondi zwischen den Dreipässen finden — für ein Hospital freilich ein wenig empfindlicher Schmuck! —

Dem Plan unserer Studien gemäß ist die stilkritische Erörterung des Hospitales hier zunächst zu unterbrechen. Am 16. August 1465 trat der Toscaner vom Schauplatz ab, und sein Nachfolger wurde, laut Beschlufs vom 22. November des Jahres,<sup>2)</sup> der Lombarde Giuniforte Solari, welcher dem von nun an des Geldmangels halber häufig unterbrochenen Bau mindestens bis zum Jahre 1481 vorstand.<sup>3)</sup> Mit Giuniforte Solari beginnt die Herrschaft der specifisch lombardischen Stilweise. Der Wirksamkeit Filaretes gegenüber bezeichnet dieselbe, wie noch zu betonen sein wird, gerade in der Art, wie sie später Giuniforte und Pietro Solari und Lazzaro Palazzi handhaben, zweifellos oft eine Vergrößerung. Das gilt vorzugsweise von der Decoration und der Ornamentik. Allein das größte Verdienst Filaretes liegt letzthin überhaupt weniger auf diesem Gebiet, als in der architektonischen Leistung, soweit sich dieselbe in der Raumvertheilung und in technischen Dingen äußert: einen gleich großartigen, zweckmäßigen und einheitlichen Profanbau hatte Mailand zuvor nicht aufzuweisen, und diese Bedeutung des Hospitales übertrifft diejenige, welche sein Schmuck besitzt.

Jedoch auch der kunsthistorische Werth des letzteren ist nicht zu unterschätzen. Die decorative Plastik Mailands hat auf ihrem Uebergang von der Gothik zur Renaissance in den geschilderten Theilen des Hospitales, besonders in den Fenstern, zu der am Dom durch Giovannino de Grassi, Matteo de Raverti und Jacopino da Tradate ausgebildeten Stilrichtung einen neuen, entwicklungsfähigen Beitrag erhalten, und sie hätte sich ohne das Eingreifen energischerer Renaissancemeister wohl noch geraume Zeit — ähnlich wie in Venedig — auf den gleichen Pfaden eines stark gothisirenden Mischstiles bewegen können, dessen Reiz nur eine vorgefaßte Meinung verkannte. Das würde in besonderem Grade wohl der Palazzo Marliani (Abb. 56) bezuggen, dessen Front der des Hospitales so nah bleibt, und dessen spitzbogige Fenster mit ihrem Terracottafries — Putten im Rankenwerk — und ihren Medaillonköpfen unmittelbare Gegenstücke zu denen Filaretes bieten. Leider ist diese Front uns nur noch in Nachbildungen<sup>4)</sup> überliefert. Dagegen ist von dem damaligen Mailänder Profanbau wenigstens ein Fragment erhalten geblieben, welches stilistisch der Decoration des Hospitales innig verwandt ist: das Portal der Casa Vimercati<sup>5)</sup> (Abb. 57) in der Via Filodrammatici Nr. 1. Der Gesamtcharakter ist noch mittelalterlich, den beiden Hauptgattungen echter Renaissanceportale, von denen die eine monumentale Großartigkeit, die andere zierliche Feinheit erstrebt, gleichermaßen fern. Dieser breiten, niedrigen Pforte haftet noch etwas von dem Ausdruck wehrhaften Trotzes an, der das städtische Patrizierhaus des Mittelalters kennzeichnet, der ja auch noch dem im ersten Capitel behandelten Borromeo-Portal zu eigen ist. Auf verhältnißmäßig kurzen Pfeilern steigt über niedrigem, flachem Blattgesims wuchtig die spitzbogige Thorwölbung auf, deren breite Schildfläche reich ornamentirt ist, und seitlich von zwei quadratisch umrahmten Wappenzeichen<sup>6)</sup> flankirt, oben durch den von zwei großen Blättern eingefassten Pinienzapfen der

1) Auch die großen Medaillonköpfe in jenen drei dem Naviglio zugewandten Fenstern sind flüchtiger ausgeführt als die der Front.

2) Canetta, Cenni S. 12.

3) Canetta, Cenni S. 16.

4) Vergl. Müntz, La Renaissance en Italie et en France. Paris 1885. S. 239.

5) Vergl. Reminiscenze etc. II. S. 31 f.

6) Rechts das Geschlechtswappen der Vimercati, und zwar des Gaspare Vimercati mit den Buchstaben CO. GA (Comes Gaspar); links das Wappenschild der Secco von Aragon, mit denen die Vimercati verwandt waren.

Sforza gekrönt wird. Dieser Abschluss vertritt hier über der Schnebbe des Spitzbogens die gothische Kreuzblume,<sup>1)</sup> aber seine beiden grossen Blätter sind akanthusartig gebildet, und die ganze Bekrönung wird von zwei nackten Putten gehalten.<sup>2)</sup> An den Contur des Spitzbogens selbst legen sich Kriechblätter an, gothischen Krabben entsprechend, aber auch sie, rissig und mit unruhigen Linien, ähneln dem Akanthus, und auch in ihnen sitzen, klettern und ruhen nackte Putten. An der Innenseite endlich wird der reich profilirte Bogenrand von einem gothischen Dreipafsries begleitet, dessen Spitzen in malerisch-naturalistische Knäufe ausgehen, und oben vollends zeigt die glatte Bogenfläche einen Bildschmuck, welcher schon inhaltlich den Geist der Renaissance laut verkündet: drei vortrefflich ausgeführte Profilköpfe ohne jede Umrahmung, flach gehalten wie Münzreliefs, in der Mitte Francesco Sforza (Inschrift: Fr. SF. DUX. MLI), ihm zur Seite links Cäsar

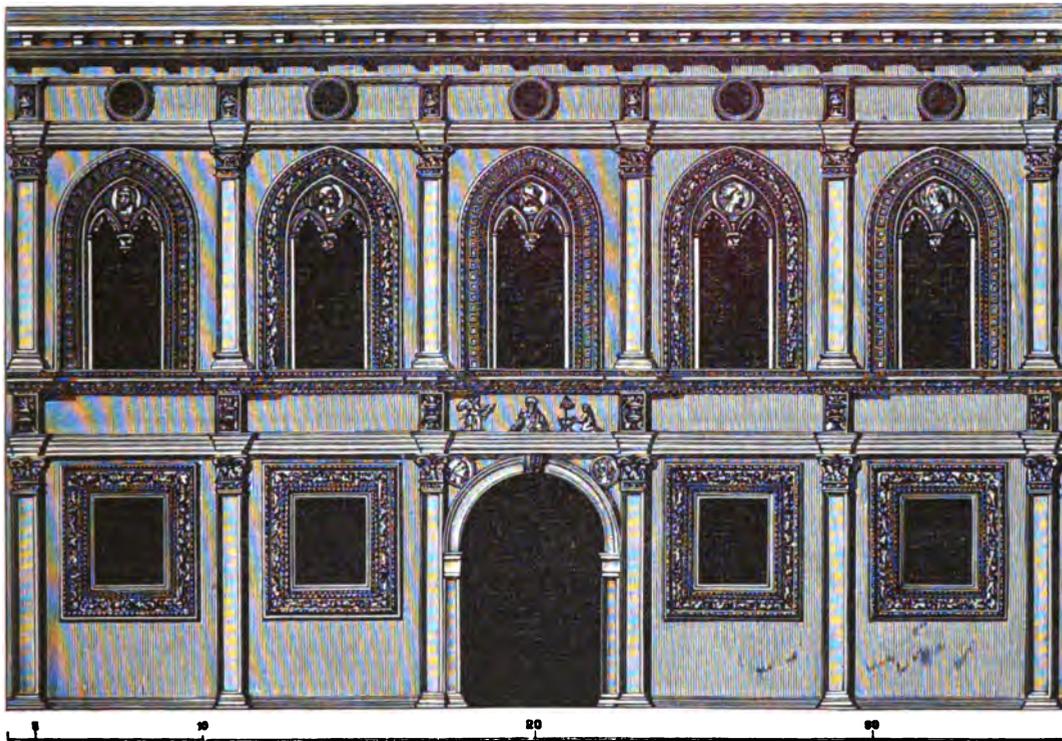


Abb. 56. Front-System des ehemal. Palazzo Marliani in Mailand.

(Inschrift: DIVV\* IVLIV\*), rechts Alexander der Grosse (Inschrift: ALE.XANDER.M.). — Auch hier also gothische Nachblüthe und Frührenaissance ganz unmittelbar neben einander, in einer sehr reizvollen Verbindung! Die geeignetste Folie für die Würdigung dieses Portales unter den Werken gleicher Gattung in Mailand selbst bietet das Portal der Casa Borromeo.<sup>3)</sup> Dort deutet auf das Nahen der Renaissance lediglich der kräftige Naturalismus des Blattwerks hin; der wesentlich gedrungene Aufbau aber und die soviel schlichtere, ruhigere Decoration, die, vom Bogenrand abgesehen, auf die graden Linien der Profilierungen beschränkt bleibt, tragen noch ausgesprochen mittelalterliches Gepräge. Am Vimercati-Portal dagegen breitet sich über den schon in seinen Mafsverhältnissen veränderten Kern mittelalterlichen Charakters bereits weit freiebigiger jenes schmucke, zierliche Gewand, das die Mitte des Quattrocento aus Elementen malerisch-naturalistischer Gothik

1) Es sei darauf hingewiesen, daß sich das gleiche oder wenigstens ein sehr ähnliches Motiv am Mailänder Dom und am Dom von Como findet. Vergl. S. 128.

2) Die Rundscheibe, aus welcher die Pinie herauswächst, trägt an der Vorderseite das Motto: „Si te fata vocant“.

3) Reminiscenze II. Taf. 1. Vergl. S. 36.

und toscanischer Frührenaissance zu weben pflegt. Und dessen Musterung ist auch in ihren Details die Fortbildung jener Stilweise, welche die Dom-Sacristeien und speciell die Bogeneinfassung des südlichen Sacristeibrunnens spiegeln<sup>1)</sup>: in ähnlichem Sinne, wie dies von der Decoration der Fenster und des Gurtgesimses am Ospedale gilt. Die unruhigen, vieltheiligen Kriechblätter jenes Brunnens mit ihren geflammten Conturen, sind am Vimercati-Portal zu langen, schmalen, akanthusartigen Blättern geworden, und an die Stelle



Abb. 57. Portal der Casa Vimercati in Mailand.

jener nackten, geflügelten Engel mit ihren dünnen, eckigen, mehr gezeichneten als modellirten Extremitäten, welche im Dom die Buchstaben des Wortes „Pax“ tragen (Abb. 40), treten an diesem Portal ungeflügelte nackte Puttenkinder, die ihre kräftigen, allerdings auch noch recht derb wiedergegebenen Glieder schon ganz geschickt an das Blattwerk schmiegen. Zwischen den Domsacristeien und diesem Palastportal öffnet sich also trotz der gemeinsamen Beziehung zur Gothik für einzelne Gesichtspunkte doch bereits die breite Kluft, welche

1) Fast völlig gleich sind am Portal und der Brunnenumrahmung die Knaufendigungen der Bogenfriese mit ihren von Kelchblättern eingefassten kleinen Pinienzapfen.

Mittelalter und Frührenaissance von einander scheiden. Hierzu stimmt auch das zeitliche Verhältniß, denn das Portal, der einzige Rest des Hauses, welches Francesco Sforza dem um ihn so verdienten Gaspare Vimercati geschenkt hatte, muß zwischen 1457 und 1468, dem Todesjahre Gaspare's, entstanden sein.<sup>1)</sup> Auch chronologisch rückt es füglich in die Nähe des Ospedale Maggiore. Aber die dortige Fensterdecoration bezeugt trotz der Verwandtschaft des Motives ein reiferes Können. Selbst das Blattwerk zeigt klarere, ruhigere Linien, und die Putten in ihm sind weicher und rundlicher, mit größerem Verständniß für die Naturformen modellirt. Vielleicht darf man auch darin die Ueberlegenheit toscanischer Schulung erkennen, und in dem Vimercati-Portal eher eine von dieser beeinflusste Schöpfung der Mailänder Lokalkunst sehen.<sup>2)</sup> Das ihm am nächsten verwandte Werk steht inmitten der „Enclave“ florentinischer Kunst in Castiglione d' Olona: der steinerne Thorbogen (Abb. 47) an jenem Palast mit dem Castiglione-Wappen, dessen Terracotta-Fenster mit ihren Putten denen des Mailänder Hospitales entsprechen. Die Gesamterscheinung dieses Thors in Castiglione ähnelt derjenigen des Vimercati-Portales, nur ist sie noch wuchtiger und reicher an plastischem Schmuck, denn die römischen Kaiserköpfe, Trajan und Vespasian — sie sind in kräftigerem Relief gehalten und mit eigenen Rahmen versehen — sind hier verdoppelt, von Sinnbildern und Devisen der Castiglione begleitet, und am Bogenkämpfer gesellen sich ihnen die Statuen zweier kriegerischen Wächter. Auch die Ausführung erscheint trotz ihres etwas derben rein decorativen Charakters sicherer als an dem Mailänder Portal, und entspricht, gleich den Terracotta-Putten der Fenster, mehr den Hospitalsculpturen Filaret's.<sup>3)</sup> So bildet ein Denkmal Castiglione d' Olona's das Bindeglied auch zu der zweiten durch Filarete gekennzeichneten Epoche der Florentiner Kunstweise in der lombardischen Hauptstadt!

## II. Die Mediceer-Bank.

„Wir sahen auch zu Meilant ein köstlich haus, hetten des Kosman de Medici kauffleut innen.“  
Ritter- Hof- und Pilger-Reise des Ritters Leo von Rozmital durch das  
Abendland (1465—1467), beschrieben von Gabriel Tetzl von Nürnberg.

Unter den Toscanern, welche der Renaissance in der Lombardei den Weg gebahnt haben, pflegt man an erster Stelle Michelozzo zu nennen, literarisch ist dies jedoch nur durch eine zweifelhafte Angabe Vasari's<sup>4)</sup> gerechtfertigt, welcher sich dabei auf Filarete beruft, indem er denselben im XXV. Buche seiner „Tractates“ Folgendes erzählen läßt: „Francesco Sforza, Mailands vierter Herzog, machte dem erlauchten Cosimo de' Medici einen prächtigen Mailänder Palast zum Geschenk, und Cosimo ließ denselben zum Zeichen, wie werth ihm diese Gabe sei, nach Angabe („con ordine“) Michelozzo's mit Marmor- und Holzdecorationen ausstatten und zugleich vergrößern, sodafs die ursprüngliche Façadenlänge von 84 braccien auf 87  $\frac{1}{3}$  vermehrt wurde. Auch zahlreiche Malereien wurden auf sein Geheiß dort ausgeführt, so besonders in einer Loggia Scenen aus dem Leben Kaiser Trajan's und dabei, zwischen Ornamenten, die Bildnisse Francesco Sforza's, seiner Gattin

1) Vergl. Beltrami, Il Castello di Milano. Mil. 1885. S. 86. Anm. 3 und La Perseveranza. 29. Juni 1885.

2) Aehnliche Sculpturen finden sich auch am Dom. Man beachte besonders die beiden von Blattwerk umschlossenen Putten an den Fronten des dritten und sechsten nördlichen Langhauspfeilers (vom Querschiff aus gezählt). Es sei ferner auf den reichen spätgothischen Grabstein des Gabriele da Cotignola († 1457) in der Kirche der Incoronata in Mailand hingewiesen. Vergl. Mongeri. a. a. O. S. 196.

3) Einem Typus des dortigen Blattwerks innig verwandt sind auch die Terracottablätter im Fensterrahmen des Branda-Palastes in Castiglione, die bei Santambrogio a. a. O. Taf. 7, 8 und 10 abgebildet sind.

4) ed. Milanesi II. S. 447.

Bianca, ihrer Kinder und vieler anderen Herren und Großen des Herzoglichen Hofes neben den Porträts von acht römischen Kaisern. Michelozzo selbst fügte das Bildniß Cosimos hinzu; und in allen Gemächern war in abwechselungsreicher Art dessen Wappen und sein Sinnbild, der Falke mit dem Diamant, angebracht. Der Schöpfer aller dieser Malereien war Vincenzo Foppa, ein damals in der Lombardei hochgeschätzter Meister.“

Wie so häufig, hat der Aretiner auch hier die Angaben seines ausnahmsweise genannten Gewährmannes nicht genau wiedergegeben. Filarete handelt im XXV. Buche seines Tractates, welches das ganze Werk unvermittelt mit einem Lobspruch auf die fürstlichen Bauherren Cosimo, Piero und Giovanni di Medici beschließt, von diesem Mediceer-Palast in Mailand allerdings sehr eingehend<sup>1)</sup> und berichtet bezüglich seiner Wiederherstellung, daß die Baugelder von dem Florentiner Geschäftsträger der Medici in Mailand, dem Leiter der dortigen Filialbank, Pigello Portinari ausgezahlt wurden, aber den Namen



Abb. 58.  
Standarten-  
trägerin am  
Portal der  
Mediceer-Bank  
in Mailand.  
(Mailand.  
Museo  
Archeologico.)

Michelozzo nennt er nicht, er erwähnt denselben in seinem ganzen Werk überhaupt nur ein einziges Mal<sup>2)</sup> und zwar unter Florentiner Zeitgenossen, ohne Verbindung mit einer bestimmten Arbeit. Da Filarete sich im übrigen durch seine ausführliche, stellenweis freilich etwas confuse Beschreibung als ganz genau mit dem Bau dieses banco Mediceo vertraut erweist, ist dieses Verschweigen des Künstlernamens auffällig genug. Ist es Absicht, und etwa aus Eifersucht gegen den Landsmann zu erklären? — Wie dem auch sei: auf Filarete beruft sich Vasari bei seiner Angabe mit Unrecht, und da für dieselbe überhaupt keine frühere literarische Quelle nachweisbar ist — auch Marcanton Michiel, der „Anonymus Morelli“ nennt den Künstlernamen nicht<sup>3)</sup> — so kann dieselbe füglich höchstens als Ausdruck einer zu seiner Zeit in Florenz verbreiteten Ueberlieferung gelten.

Allein diese ist in der That schon an sich, im Hinblick auf die Bauherren, begreiflich. Mit dem Namen der Medici ist dieser Mailänder Bau verbunden, als deren „Hofarchitekt“ aber erscheint damals so recht eigentlich Michelozzo, und bei dessen bekannten Beziehungen zu Cosimo liegt es durchaus nah, daß dieser den ihm von Sforza 1455<sup>4)</sup> geschenkten Mailänder Palast von demselben Künstler vergrößern und verschönern liefs, der seinen Familienpalast in Florenz selbst geschaffen hatte.

Zeitlich führt uns Filaretés Beschreibung übrigens noch mitten in die Bauthätigkeit selbst ein. Die Schilderung des banco Mediceo bildet jetzt den Schluß des unvollendeten Tractates, der in der ersten Hälfte des Jahres 1446 niedergeschrieben ist, und Filarete betont ausdrücklich, daß damals weder der Umbau, noch die Ausschmückung vollendet war. „Eben erst hatte Vincenzo Foppa links im Hof unter dem Säulengang das Bildniß Trajans gemalt, aber man sah bereits vielfach die Wappen und Devisen der Medici und der Sforza angebracht und plante den Ankauf mehrerer Häuser, um die Façade des Palastes günstiger zu gestalten.“ Filarete fügt hinzu, Pigello Portinari habe das Weitere mit ihm — Filarete selbst — berathen, aber die Thatsache, daß er, der seine Leistungen doch so gerne erwähnt, im übrigen diesen Bau nicht unter seinen eigenen Werken aufzählt, beweist, daß er einen wesentlichen, unmittelbaren Antheil an demselben nicht besitzt.

Stilgeschichtlich steht dieser banco Mediceo mit der durch Filaretés eigene Mailänder Werke bezeichneten Kunstrichtung allerdings im innigsten Zusammenhang.

Seine Beschreibung im „Tractat“ ist unter mehreren Gesichtspunkten besonders interessant. Ein Bild fürstlicher Pracht entrollt sich. Dem Namen nach war der Bau ein Geschäftshaus, in Wirklichkeit aber ein Palast. Für Cosimo und seinen Vertreter —

1) Tractat ed. Oettingen S. 679 ff.

2) a. a. O. S. 212.

3) ed. Frimmel. Wien 1888. S. 48. Seine Beschreibung stimmt im allgemeinen mit der Filaretés überein.

4) Vergl. C. Casati, Documenti sul Palazzo chiamato „il banco Mediceo“. Archiv. Stor. Lomb. 1885. S. 582 ff. Schenkungsurkunde vom 20. August 1455. Das Haus war im Besitz der Bossi gewesen.

„huomo degno e da bene“ wird der Portinari von Filarete genannt — war es eine willkommene Aufgabe, durch räumliche Vergrößerung und reiche Ausschmückung des Gebäudes den herzoglichen Spender zu ehren, und zugleich den Mediceer-Namen in der lombardischen Hauptstadt möglichst glänzend zu vertreten; andererseits mußte auch der Sforza selbst, welcher in diesem Palast einen öffentlichen Zeugen für sein gutes Verhältniß zum Florentiner Machthaber sah, das Werk nach Kräften fördern. Ihre beiden Wappen prangten hier neben einander: ein Sinnbild auch in kunstgeschichtlicher Beziehung, denn toscanische und lombardische Art waren auch hier zu einem eigenartigen Ganzen verbunden!

Nicht völlig frei und selbständig ist dasselbe geschaffen worden, sondern im Anschluß an schon vorhandene ältere Baulichkeiten, allein die Aenderung scheint doch durchgreifend gewesen zu sein, denn Michiel sagt, der Palast sei „fast von Grund aus neu gebaut worden.“ Jedenfalls spiegelt die von Filarete geschilderte und skizzierte Bauanlage die reichste Palastgattung der Frührenaissance. Ein Complex von Wohn-, Geschäfts- und Prachträumen, von Corridoren, Loggien, Söllern, Wirthschaftsräumen, Speichern, Kellereien, in möglichst regelmäßiger Anlage um einen länglich-rechteckigen Hof gruppiert, nach welchem sie sich in Arcaden öffnen; die Front (Abb. 59) ohne Risalite in gleichmäßiger Flucht, mit völlig

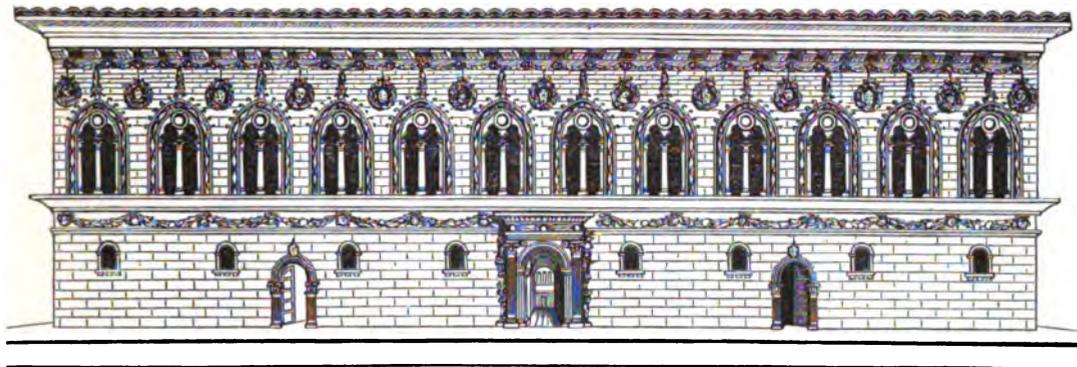


Abb. 59. Front-Entwurf der Mediceer-Bank in Mailand in Filaretes „Tractat“  
(nach v. Oettingen).

symmetrisch angeordneten Oeffnungen; das Erdgeschoss mit drei Portalen und acht zu je zweien zwischen ihnen vertheilten, ganz winzigen, hochliegenden Fenstern, das Hauptstockwerk dagegen mit zwölf schlanken, zweitheiligen Fenstern dicht neben einander; dazu das Gurt- und das Krönungsgesims als horizontale Bänder scharf betont. Das Alles entspricht der baulichen Kernform nach dem florentinisch-sienesischen Palasttypus.<sup>1)</sup> Die Decoration zeigt dagegen wiederum einen Mischstil, in welchem neben reiner Renaissance die oberitalienischen Elemente noch gebieterisch hervortreten. Diese Gegensätze fielen schon Filarete auf. Wiederholt erwähnt er sie in seiner Beschreibung. Das Hauptgesims nennt er „fatta all' antica“, rühmt die Decke des großen Saales, welche mit ihrer in Blau und Gold gehaltenen Cassettirung gleich derjenigen des Florentiner Palastes ebenfalls „a modo antico“ sei, und betont ausdrücklich, daß einige Thüren dieses Saales nicht der Mailänder, sondern der modernen Florentiner Art „all' antichità“ folgten. Den Flur („apostero“) dagegen — einen von der Eingangspforte zum Hof führenden schmalen länglichen Gang — bezeichnet er als spezifisch mailändisch. — In den Augen Filaretes ist es offenbar gerade das „Florentinische“, das „Antikische“, was diesen Bau werthvoll macht, allein das ist, wie wir bereits wissen, bei ihm selbst ein mehr theoretisches Urtheil, und wir haben um so weniger Grund, demselben zu folgen, als die Façade des banco Mediceo den modernen, unbefangenen Blick in ähnlicher Weise gerade durch die malerische Verbindung antikisirender mit gothisirenden Theilen reizvoll anzieht, wie die des Hospitales von Filarete selbst. An

1) Auffällig ist nur, daß ein Sockelglied fehlt.

diese und ferner auch an Filaretos Palastentwurf für Venedig,<sup>1)</sup> endlich besonders an die Front des abgebrochenen Palazzo Marliani gemahnt Filaretos Skizze<sup>2)</sup> in der That weit unmittelbarer, als etwa an Michelozzo's majestätisches Vorbild des Florentiner Frührenaissance-Palastes, an den Palazzo Medici-Riccardi. Die Grundunterschiede, welche den Gesamteindruck der oberitalienischen Palastfaçaden von demjenigen der Florentiner trennt, treten gerade hier aufs Klarste hervor: weniger strenge Abschließung nach aufsen, gröfsere Abwechslung in den Details, reichere und zierlichere Betonung einzelner Bautheile, und infolge dessen im ganzen geringere Monumentalität, aber dafür mehr heitere, mehr malerische Wirkung. Und auch die beiden Hauptmächte, welche diesen abweichenden Grundcharakter der Palastfronten in Oberitalien bestimmen und sich schon am Hospital geltend machten, das Backstein- beziehungsweise Terracotta-Material und die gothische Tradition, beide verbunden durch die nationale Vorliebe für das Malerische — sie sind auch an dieser Façade maßgebend geworden. Eine genaue Formenanalyse derselben ist freilich nicht mehr möglich, da von dem ganzen Bau in der Via de' Bossi jetzt nur noch wenige Theile der Hofarcaden, sowie im Museo archeologico der Brera das fast intact dorthin übertragene Hauptportal nebst einer Reihe von Stein- und Terracotta-Fragmenten erhalten sind, aber dies genügt in Verbindung mit Filaretos Beschreibung und Abbildung dennoch, um die kunsthistorische Stellung des Werkes im obigen Sinne sicher zu bestimmen.<sup>3)</sup> Die von Caravati reconstruirten<sup>4)</sup> Hofarcaden dürften zum mindesten in ihrem architektonischen Kern noch von dem älteren Bau stammen. Mit ihren kurzstämmigen, achtseitigen Pfeilern und den gedrungenen Blattcapitälen, deren Typus den Arcadensäulen des Hospitales gleicht, entsprechen sie vollständig der Mailänder Tradition, den Höfen der casa Borromeo und der casa Missaglia.<sup>5)</sup> Hier hat die neue Bestimmung des Baues wohl nur die decorative Bekleidung durch farbige Felder, figürliche und heraldische Malerei, sowie die Anbringung der Medaillons in den Bogenzwickeln gebracht. Wesentlicher war jedenfalls die Umänderung der Façade. Bereits der Fries unter dem Gurt- und zumal derjenige unter dem Haupt-Gesims ist reicher figürlich geziert, als selbst am Hospital, und zwar weit reiner „in antiker Art“. Guirlanden sind zwischen Masken ausgespannt, völlig nach classischen Mustern, denen auch die Zeichnung des Hauptgesimses mit seinen ebenfalls von Guirlanden begleiteten Consolen folgt. So entsprechen auch die zwischen den Fenstern des Hauptgeschosses angebrachten Kränze, welche Wappenschilder und Köpfe umschließen, durchaus der Frührenaissance. Die großen Fenster dagegen sind Schöpfungen einer Compromißkunst, wie diejenigen des Hospitales, und sie gothisiren dabei in noch stärkerem Grade als diese. Die Grundform — Spitzbogen, breite, friesartige Einfassung, Theilung durch eine Hausteinsäule, und im Mittelfeld ein Medaillon — ist die gleiche, aber die Spitzbogen über den Theilfenstern tragen noch Nasenansätze, und der Hauptbogen vollends ist noch von Kriechblumen begleitet und an der Spitze durch eine Statue gekrönt: völlig den Tabernakelthürmchen des Domes ähnelnd! Allein auch hier sind die Details selbst, wie die Terracotta-Friese der Fensterwandungen, Guirlanden, welche von Schriftbändern<sup>6)</sup> spiralförmig dicht umwunden und von kleinen Carniesen begleitet werden, im Renaissancegeschmack gezeichnet, ganz den analogen Theilen der Hospitalfenster entsprechend, und im allgemeinen noch in reiferer Renaissance gehalten, als selbst an den Terracottafenstern zu Castiglione d' Olona. Vollends an den drei Hausteins-Portalen führte wiederum die Renaissance allein das Scepter. Die schlichten

1) Dort findet sich auch der Fenstertypus, die Anordnung des Zwickelmedaillons und der Fries mit den zwischen Cherubimköpfen ausgespannten Guirlanden.

2) Die beste Abbildung in der Ztschr. *Arte Ital. Decorat.* a. a. O. Fig. 20. S. 22.

3) Vergl. auch die Studie von Caravati „Il palazzo del Banco Mediceo in Milano in der Ztschr. *Arte Ital. Decorat.* 1895. Text S. 21—30 mit zahlreichen Abbildungen. Dort auch eine exacte Reconstruction von Hof und Saaldecke.

4) a. a. O. S. 31.

5) Via Spadari Nr. 10. Vergl. *Reminiscenze etc.* II. Taf. 2 u. 11. Die Reconstruction. *Arte ital. etc.* S. 31. Fig. 32.

6) Dieselben zeigen bald das AVE, bald das Motto: „Regarde Moi“. Erhaltene Fragmente im Museo Archeologico, von denen einzelne auch der Decoration der Hofarcaden angehören. Vergl. *Arte ital. etc. Dettagli.* 15. Dort auch ein Bogenstück mit Blattwerk und den Worten: „Semper. Droit“, sowie ein Fragment mit gewundenem Stab.

Nebenportalen werden von Pilastern begrenzt und oben durch profilierte, in der Mitte von Wappenschildern überragte Rundbögen geschlossen, am Hauptportal aber concentrirt sich,



Abb. 60. Portal von der Mediceer-Bank in Mailand, jetzt im Museo Archeologico der Brera daselbst.

oberitalienischem Geschmack gemäß, der decorative Schmuck in reichster Fülle. Auch seine Gröfsenverhältnisse sind bedeutend — schneidet es doch noch in den Fries ein — und da dieses Portal der wichtigste erhaltene Theil des Baues ist, hat es hier auf genauere Erör-

terung Anspruch.<sup>1)</sup> (Abb. 60.) Das Ganze zeigt eine eigenartige Verbindung eines streng organischen, architektonischen Aufbaues mit einem rein malerisch gedachten Bildschmuck. Ein rundbogiger Eingang wird von einem aus zwei Pilastern und horizontalem Sturz gebildeten Thor umschlossen, diesem festgefügtten Gerüst aber sind seitlich Statuen in Nischen, schwebende Figuren und Fruchtgehänge gleich freien Bildern nur eben neben- und beigeordnet. Dieser Gegensatz läßt sich bis ins Detail verfolgen. Vor den Pfeilern Wappenschilde, die völlig organisch an den Capitälern durch Bandwerk befestigt sind; am Fries in der Mitte, ebenfalls ein Wappenschild umschließend, ein Kranz, den schwebende Putten völlig naturgemäfs tragen; seitlich unten Kriegerfiguren, wenigstens scheinbar als Statuen in Nischen, und oben Putten, die sich an den Fruchtbündeln zu thun machen, auf welchen sie sicher fusen! Unmittelbar daneben aber wiederum ganz unorganisch angebrachte Details! Ueber den Flachnischen der Gewappneten schweben die beiden heraldischen Frauengestalten vor indifferentem Hintergrund scheinbar frei in der Luft: ihr einziger Sockel ist — ähnlich wie an den Querschiffenstern des Domes — ein Cherubimköpfchen über heraldischen Wolken,<sup>2)</sup> und über ihnen tritt dann doch wieder, wie in einem festgefügtten Aufbau, als eine höchst anmuthige, spielende Erinnerung an die Baldachindächer gothischer Tabernakel, die aus Früchten und Blättern gebildete Pyramide mit ihren Putten heraus. Noch auffälliger ist der analoge Widerspruch am Hauptfries, an welchem als seitliche Einfassung jener grossen, fliegenden Putten, aber ungetrennt von ihnen, das heraldische Abzeichen des neben dem Baum sitzenden Hundes in einem malerischen Reliefbild ohne jedes Rahmenwerk dargestellt ist; ähnlich endlich am Fries des Bogens, wo neben dem Schlussstein seitlich rein malerisch die flach reliefirten Figuren des Adlers und Pfauen und dann erst die Fruchtschnüre folgen. — Gewifs vertheilt auch die Florentiner Frührenaissance in ihrer fröhlichen Formen- und Bildfülle die einzelnen Schmuckmotive oft mit spielender Freiheit, ohne sich ängstlich an eine nach Stütze und Last streng logisch durchgeführte Gliederung zu halten. Es sei beispielsweise nur auf die Thür hingewiesen, welche in Florenz die beiden Klosterhöfe<sup>3)</sup> von S. Croce verbindet. Auch da ist der Bildschmuck des Frieses ebenso malerisch und unorganisch, denn zu Seiten der frei fliegenden Putten mit dem Spinelli-Wappen erheben sich über dem Architrav ohne Rahmen zwei büstenartig abgeschlossene antike Profilbildnisse. Allein in gleich hohem Grade, wie an diesem Mailänder Portal, pflegt man die organische Tektonik in Toscana denn doch nicht zu vernachlässigen. Da entschied eben wieder wohl die echt oberitalienische, rein malerische Geschmacksrichtung!

Dieselbe steht hier jedoch schon vollständig auf dem Boden der Renaissance und ist in diesem Sinne bereits viel weiter vorgeschritten, als der Terracottaschmuck der Fenster des Palastes selbst und des Ospedale Maggiore. Man vergleiche mit dessen Säulen diese Portalpilaster und ihre feingliedrigen Capitäle, an welchen die schlanken, geriefelten Eckvoluten elegant aus der Doppelreihe zarter palmettenartiger Blätter aufsteigen. Man prüfe die fein detaillirten Fruchtschnüre am Stirnbogen, den zierlichen Schlussstein, das Rankenwerk in den Zwickeln, die Ornamentirung des Architraves und des Kranzgesimses, endlich die ungemein feine Decoration der inneren Thorwandung, an welcher bis zum Scheitel des Bogens in regelmäfsiger Wiederholung symmetrische Ranken die Embleme der Medici, den Diamantring mit drei grossen Federn und dem Wort „semper“, sowie die Casette mit dem Wort „droit“, umschliessen.<sup>4)</sup> Das Blattwerk hat hier einerseits die bisherige Fülle und Vielgliedrigkeit gothischer Herkunft eingebüfst: es ist flach gehalten, wie bei einer Palmette,<sup>5)</sup> dabei meist schmal, und bald nach Art des Akanthus profilirt, bald

1) Gute Abbildungen des Portales bei Alex. Schütz, Die Renaissance in Italien. Hamburg 1878. Abth. C, Heft II und bei Bode-Bruckmann, a. a. O. Taf. 174.

2) Vergl. Abb. 61.

3) Vergl. C. von Fabriczy, Filippo Brunelleschi. Stuttgart 1892. S. 266. Anm. 1. Mit Recht Brunelleschi abgesprochen.

4) Ueber die Embleme vergl. Beltrami, Il castello di Milano. 1894. Cap. XII. L'araldica. Seite 715 ff.

5) Aehnliche Blattmotive auch an den Fragmenten der decorativen Malerei von dem Balken der Arcaden-Sofitte. Vergl. die Abbild. in Arte ital. etc. Fig. 36 S. 32 und die prächtige Reconstruction der ganzen Deckenmalerei Fig. 37 S. 33 und Taf. 18 (farbig).



Abb. 61. Detail vom Portal der Mediceer-Bank in Mailand.

Meyer, Oberitalienische Frührenaissance.

schotenartig gestaltet, mit jenen regelmässigen, rundlichen Schwellungen, welche in der Ornamentik der „Florentiner Marmorbildner“ hergebracht ist. Andererseits aber findet sich besonders am Stirnbogen eine ungemein naturwahre, höchst geschmackvolle Wiedergabe der mannigfaltigsten Früchte und Blüten nebst ihren Blättern, Eicheln, Mispeln, Äpfeln usw. zu starken Bündeln vereint, von senkrecht geriefelten Bändern schräg umwunden, hier und da durch Vögel belebt — auch dies ein Motiv, welches fortan in der lombardischen Renaissance-decoration heimisch bleibt, und zwar nicht nur in Stein, sondern auch in Terracotta, (z. B. an einem prächtigen Fenster der Sala delli Scarlioni des Castells nach dem Cortile della Fontana<sup>1)</sup>, ein Motiv das jedoch nicht dort geboren ist, sondern in Florenz, wo es seine herrlichste Gestaltung im Rahmenwerk der Ghibertischen Ostthür des Baptisteriums fand. — Hätte doch diese ganze Renaissance-Ornamentik des Portales, die auf Mailänder Boden ein Neues ist, in der Stadt Brunelleschis, Ghibertis und Donatellos in dieser Zeit nicht das geringste Auffällige! Das Gleiche gilt von dem aus antik-römischer Plastik wiedererstandenen Motiv des fliegenden Puttenpaares mit dem Kranz und Wappenschild (im Fries), welches in Florenz im Kreise Brunelleschis und Donatellos damals hergebracht war, und auch von Filarete an seinen Thüren von S. Peter verwendet ist. Diese Putten sind in Mailand ziemlich derb, nur auf den decorativen Gesamteffect hin gearbeitet, weniger sorgsam als die beiden Knaben über den Fruchtgehängen. Florentiner Vorbildern folgen aber auch die der Durchführung nach vollendetsten Theile des Bildschmuckes, die beiden Medaillonportraits Francesco Sforzas und der Bianca Maria in den Bogenzwickeln, wo sie freilich zu stark hervortreten. Der naheliegende Vergleich mit den Medaillons des Hospitales zeigt auch hier wiederum einen Fortschritt, selbst bereits in compositioneller Hinsicht. Scharf und klar heben sich die Profile der beiden Köpfe von dem Hintergrund der radial geriefelten Scheiben ab, und der untere Abschluss der Büsten erfolgt durch ein Akanthusblatt, welches sich den seitlich in perspectivischer Verkürzung dargestellten Voluten anschmiegt. Erinnern wir uns daran, daß bei den Medaillons der Hospitalfenster gerade die Trennung der Büsten vom Fond am wenigsten befriedigte, und daß andererseits die an diesem Portal benutzte Lösung in der Florentiner Reliefbüsten- und Medaillen-Plastik entstanden ist. Und so ist endlich auch bei den beiden Figurenpaaren neben den Pilastern durch den Antheil toscanischer Schulung eine über die Leistungsfähigkeit einheimischer Plastik hinausgehende Entwicklungsphase erreicht. Das kann man selbst noch an den beiden Gewappneten erkennen, obgleich dieselben so arg gelitten haben. Die richtigste Folie bieten hier die geschilderten „Giganten“ des Domes. Ist doch die

<sup>1)</sup> Vergl. die kleine Abbild. bei Beltrami, Il castello di Milano. S. 321.

decorative Aufgabe nahe verwandt, und durch die mit den Streitkolben erhobenen Arme sogar auch das Atlantenmotiv parallelisirt! Aber die Durchbildung der Formen ist reifer als bei allen bisher erörterten Giganten, die Stellung fester, die Rüstung schließt sich in ihrem reicheren Schmuck unmittelbarer antik-römischen Formen an, und selbst an den zerstörten Gesichtern zeigt wenigstens noch die Stirn- und Augenpartie die energische, kraftvolle Charakteristik. Darin kann man in der That auch hier ein florentinisches Element sehen. Und wenn auch Michelozzos eigene Arbeiten hier entscheidende Analogien versagen, so finden sich solche doch innerhalb des Florentiner Künstlerkreises, dem er angehört, und zwar gerade wiederum bei derjenigen Gruppe desselben, welche in Oberitalien vertreten ist. Es sei von neuem auf die den Sarkophag Christi umgebenden Kriegergestalten des Giovanni Rosso am Brenzoni-Denkmal in Verona und auf die geharnischten Portalwächter des früher geschilderten Palastes in Castiglione d' Olona hingewiesen. — Weit geringere Berührungspunkte mit toscanischer Kunst haben dagegen die in kleinerem Maßstab gehaltenen Frauenfiguren, die beiden Helmträgerinnen. Genremäßig aufgefaßt, und nach echt oberitalienischer Mode costümiert, erinnern sie vielmehr lebhaft an Gestalten Pisanellos, an die Frauen in den genrehaften Frescobildern der Casa Borromeo und an die Medea Colleoni in Bergamo. Hier ist man durch



Abb. 62. Terracottaköpfe vom Hof der Mediceer-Bank im Museo Archeologico in Mailand (nach Carravati, Zeitschr. Arte ital. decor.).

nichts veranlaßt, auf den Antheil toscanischer Kunst zu schließen. Selbst bei den großartigsten unter allen erhaltenen Fragmenten dieses Palastes, bei den ebenfalls im Museo Archeologico bewahrten acht mächtigen Terracotta-Medaillons, welche ehemals die Zwickel der Hofarcaden zierten, bei diesen prächtigen Männerköpfen (Abb. 62) antikisirenden Charakters, mit den sprechend geöffneten Lippen und den blitzenden Augen, darf man wohl auf oberitalienische Hände schließen.

Die Arbeit ist hier ebenso sicher und zweckbewußt, ebenso in großem Stil gehalten, wie bei den besten Medaillonköpfen des Hospitales, und es zeigt sich hier eine ähnliche stilgeschichtliche Verbindung mit echt lombardischen Werken, besonders mit den Terracottaköpfen der Höfe der Certosa bei Pavia. Diese Köpfe der Mediceer-Bank scheinen der gleichen Werkstatt zu entstammen, wie die prächtigen Terracotta-Medaillons an der Front des Monte di Pietà zu Cremona.<sup>1)</sup> Diese Terracotta-Medaillons und die Porträts des Fürstenpaares bleiben aber überhaupt die einzigen Arbeiten, welche im Bildschmuck des Palastes auch der Ausführung nach von hervorragenderem Kunstwerth sind und diesen auch bei einem Vergleich mit den Meisterwerken der gleichzeitigen Florentiner Plastik bewahren. Alles Uebrige ist nicht bedeutend genug, um über die Thätigkeit lombardischer Scarpellini hinauzuweisen. Wie am Dom, so hat man auch hier eine starke Arbeitstheilung voraussetzen, wie dort stammen Entwurf und Ausführung von ganz verschiedenen Persönlichkeiten, wie dort lag die Skizze, das „designamentum“ eines Meisters vor, den andere, vielleicht mit etlichen freien Umänderungen, ausführten. Und wie wir bei dieser Theilung schon an jener Gruppe der Domsulpturen einen Eingriff Florentiner Kunst constatiren konnten, so gewinnt derselbe an diesem Portal klarere, greifbare Formen, der reiferen Entwicklungsstufe entsprechend, auf welcher uns die toscanische Kunst hier entgegentritt, dem Verhältniß analog, in welchem in dieser Hinsicht die Meister

<sup>1)</sup> Zwei nah verwandte Terracottaköpfe sind in das Museo Cristiano in Brescia gelangt. Auf das Verhältniß dieser Terracottaarbeiten zu den Kaiserköpfen in Bramantes Sacristei bei S. Satiro in Mailand, sowie zu den Medaillonköpfen an anderen dortigen Bramantesken Bauten und zu denen der Miracoli-Kirche und der Loggia in Brescia ist im zweiten Bande zurückzukommen.

der Florentiner Domportale zu Michelozzo stehen. Denn dafs thatsächlich kein anderer als dieser für diesen Ausbau des Mediceer-Palastes in Mailand die Entwürfe machte, kann nach der obigen Formenanalyse wohl kaum noch zweifelhaft sein. In der Gesamtheit, wie in mannigfachen Details fügt sich die oben geschilderte Decorationsweise dem Bild ein, welches seine Florentiner Arbeiten von seiner Kunst gewähren. Erst in neuerer Zeit ist dasselbe in gebührender, freilich noch immer nicht erschöpfender Weise erweitert und durchgeführt worden.<sup>1)</sup> Immer bedeutsamer tritt er dabei neben das Triumvirat Ghiberti, Brunelleschi und Donatello. In der Raumgestaltung der erste, unmittelbare Schüler und Genosse Brunelleschis, in der figürlichen und ornamentalen Plastik der Schüler und Genosse Ghibertis und Donatellos, scheint er so recht eigentlich berufen, die großen Er-



Abb. 63. Detail von der Thür Michelozzos bei S. Croce in Florenz.

rungenschaften der toscanischen Frührenaissance zu verbreiten, und seine Beziehungen zum Norden, zum Venezianischen, die sich bis nach Dalmatien ausdehnen, boten zu dieser Mission Gelegenheit genug. Auf dem Gebiet der Decoration ist er zu einem selbständigen Meister geworden und bedient sich der neuen, antikisirenden Ausdrucksweise mit solcher Reife und Fülle, dafs man ihn gelegentlich sogar „einen Schöpfer der Frührenaissance-Decoration“ zu nennen versucht ist.<sup>2)</sup> Rühmt doch schon Vasari seine decorativen Arbeiten

1) Auf die bisherige Unterschätzung Michelozzos wies sehr richtig Frey in dem Commentar zu seiner Ausgabe des Codice Magliabechiano XII, 17. Berlin. 1892. S. 300 hin. Siehe auch Schmarsow, Archiv. Stor. dell' Arte. VI. 1893. S. 203 ff. und S. 241 ff. Vergl. ferner die Monographie v. Stegmann, revidirt v. Geymüller, in der von der Gesellschaft San Giorgio in Florenz begonnenen Veröffentlichung: „Die Architektur der Renaissance in Toscana“, herausgegeben von C. v. Stegmann und H. v. Geymüller, München. (Bruckmann.) Gegen die dortigen Ausführungen wendet sich theilweise H. v. Geymüller's „Schlufsbetrachtung“ zum Text v. Stegmanns, a. a. O. S. 29 und sein selbständiger Aufsatz im Jhrb. d. Preufs. Kunstsaml. XV. 1894. S. 247 ff.: „Die architektonische Entwicklung Michelozzos und sein Zusammenwirken mit Donatello“, wo die Bedeutung Michelozzos für die Frührenaissance-Decoration vielleicht wieder zu sehr eingeschränkt wird.

2) Vergl. den Text v. Stegmanns, a. a. O. S. 2.

gerade in diesem Sinne und preist ihn als Vorkämpfer der Renaissance. Es geschieht dies bekanntlich gerade im Hinblick auf ein Werk, welches den Vergleich mit dem Portal des banco Mediceo besonders herausfordert: die Umrahmung der Thür, welche in S. Croce den zur Cappella Medici führenden Gang eröffnet (Abb. 63). Darin sei „die herrliche antike Kunstweise in einer damals ganz ungewöhnlichen Vollendung nachgeahmt“. Man hat dieses Lob unter Hinweis auf verwandte, vielleicht zeitlich vorangehende Lösungen mit Recht eingeschränkt,<sup>1)</sup> Thatsache aber bleibt, daß jenes Portal wenigstens in seinem geschlossenen Aufbau, in welchem der ornamentale und figürliche Schmuck im Fries und im Giebel so unbedingt nur als umrahmte Füllung dient, die strenge, an der Antike geschulte Auffassung der Florentiner Renaissance-decoration vortrefflich vertritt. So könnte es gerade vor diesem Werk einen Augenblick zweifelhaft werden, ob derselbe Meister den Entwurf zu dem Mailänder Portal geliefert habe, in welchem, wie oben erörtert wurde, der Bildschmuck großen Maßstabes so unorganisch, rein malerisch dem architektonischen Kern nur eben ganz äußerlich nebengeordnet ist. Allein schon dieser architektonische Kern selbst schließt sich ja den Florentiner Renaissancearbeiten Michelozzos und theilweise auch jener Thür bei S. Croce in seiner ganzen Zeichnung und auch in einzelnen Profilen an. Vor allem sind die Seitenpilaster an beiden Werken fast ganz identisch. Auch die Detaillirung der Gebälke hat viel Verwandtes, und vollends die Fruchtbündel in der Archivolte des Mailänder Portales bleiben den Fruchtguirlanden, welche am Fries der Thür von S. Croce zwischen den vier Cherubimköpfen ausgespannt sind, außerordentlich nah. Und auch alles das, was an diesem Mailänder Thor und weiter an den Fenstern der Front noch als ein Zugeständnis an die oberitalienische Geschmacksrichtung und als gothische Reminiscenz erscheint, widerspricht ja dem kunsthistorischen Bilde Michelozzos keineswegs. Auch in Florenz hat er nicht lediglich Decorationen geschaffen, die so frei nur die reine Frührenaissance athmen, wie jenes von Vasari erwähnte Portal, das Tabernakel der SS. Annunziata, die Cappella del Crocifisso in S. Miniato, und wie die in Verbindung mit Donatello gearbeiteten Zierstücke. Es sei nur an die drei dreitheiligen Fenster im Gang zwischen dem vorderen Portal und der Mediceercapelle in S. Croce erinnert,<sup>2)</sup> wo die durchbrochenen Brüstungsplatten unten, und die beiden ausgezackten Rosetten im Bogenzwickel noch gothische Motive mit Anklängen an die Fenster von Orsanmichele zeigen, neben dem Rundbogen und den antikisirenden Säulencapitälen, der Stilmischung des banco Mediceo analog; und ferner sei auf das Mediceerwappen im ersten Klosterhof von S. Marco hingewiesen, an welchem das Blattwerk ebenfalls noch gothische Reminiscenzen enthält! Nicht sogleich ist Michelozzo jener entschlossene Vorkämpfer der antikisirenden Renaissance geworden, als welchen ihn Vasari hinstellt, ursprünglich scheint er vielmehr den Meistern des Ueberganges näher gestanden zu haben, zu denen ja auch sein erster Lehrer Ghiberti noch so beachtenswerthe Beziehungen hat. Darauf ist erst neuerdings durch August Schmarsow mit Recht nachdrücklich hingewiesen worden.<sup>3)</sup> Am Rectorenpalast in Ragusa, dessen untere Halle (um 1464) auch in ihrer Decoration und in einem Theil des interessanten Bildschmuckes ihrer Capitäle zum mindesten auf Entwürfe Michelozzos zurückgeht, bewährt er sich als ein geistvoller Vertreter jener malerischen Spätgothik, welche vor allem dem venezianischen Decorationsstil des 15. Jahrhunderts sein Gepräge verleiht. Nicht minder stimmt damit die Façade von S. Agostino in Montepulciano überein, deren zwei untere Drittel Schmarsow<sup>4)</sup> ebenfalls für Michelozzo in Anspruch nimmt.

Michelozzo war also gerade zu einer Aufgabe, bei welcher es galt, der oberitalienischen malerischen Geschmacksrichtung Rechnung zu tragen, wohl geeignet, besser

1) Vergl. a. a. O. Geymüllers Note 2 zu S. 8 und den Aufsatz im Jhrb. d. Preufs. Kunstsamml. a. a. O.

2) Siehe „Die Arch. d. Ren. in Toscana“ von Stegmann-Geymüller, a. a. O. Text S. 8, Abb. S. 4, ferner Lieferung 19 Taf. 15. Die Cappella Medici war spätestens bis 1445 vollendet.

3) Archiv. Stor. dell' Arte. 1893. a. a. O. Vergl. auch den Text zu „Die Arch. d. Ren. in Toscana“. „Michelozzo“ S. 24 ff., wo es am Schlusse heißt: „Durch dies theilweise Verschmelzen von florentinischen mit oberitalienischen Elementen erinnert dies Werk an mailändische Bauten.“

4) a. a. O. S. 250.

als Brunelleschi und Donatello, und besafs für die Reize dieses Geschmacks, die ihm bei seinem Aufenthalt in Venedig entgegneten mußten, sehr wohl genügende Aufnahme-fähigkeit, grössere vielleicht, als Filarete. Aber in weit stärkerem Grade noch, als die Intentionen Filaretos, der völlig in den Dienst des Mailänder Machthabers übergetreten war und die Ausführungsarbeiten selbst überwachen konnte, mußten die künstlerischen Absichten Michelozzos unter den Händen der Mailänder Bildhauer abgewandelt werden, besonders im Figürlichen.<sup>1)</sup> Für den Vorgang selbst, daß er lediglich die Entwürfe nach Mailand gesandt habe, lassen sich zahllose Analogien anführen. So berichtet Vasari,

Michelozzo habe Zeichnungen zu sechs Fenstern mit Mediceerwappen für die Peterskirche nach Rom geschickt.<sup>2)</sup> Und gegen Michelozzos persönlichen Antheil spricht der Kunstwerth und Stil selbst. Nach allem, was wir von Michelozzos figürlicher Plastik großen Maßstabes wissen, ist die Annahme, daß er an den Bildschmuck des Portales selbst Hand angelegt habe, unbedingt zurückzuweisen. Von allen den Frauengestalten der toscanischen Plastik, die man mit größerer oder geringerer Wahrscheinlichkeit dem Michelozzo zuschreiben darf, den Caryatiden des Coscia-Denkmales im Florentiner Baptisterium an der Spitze, kann auch kein einziger Zug zu den beiden Standarten-trägerinnen des Mailänder Portales einen Uebergang vermitteln, und nicht anders steht es hinsichtlich der stilistischen Details der beiden Krieger, und theilweise selbst der Cherubim und Putten. Dagegen wird sich zeigen, daß in den Hauptwerken lombardischer Plastik, besonders in denen Omodeos, fort und fort Analogien zum

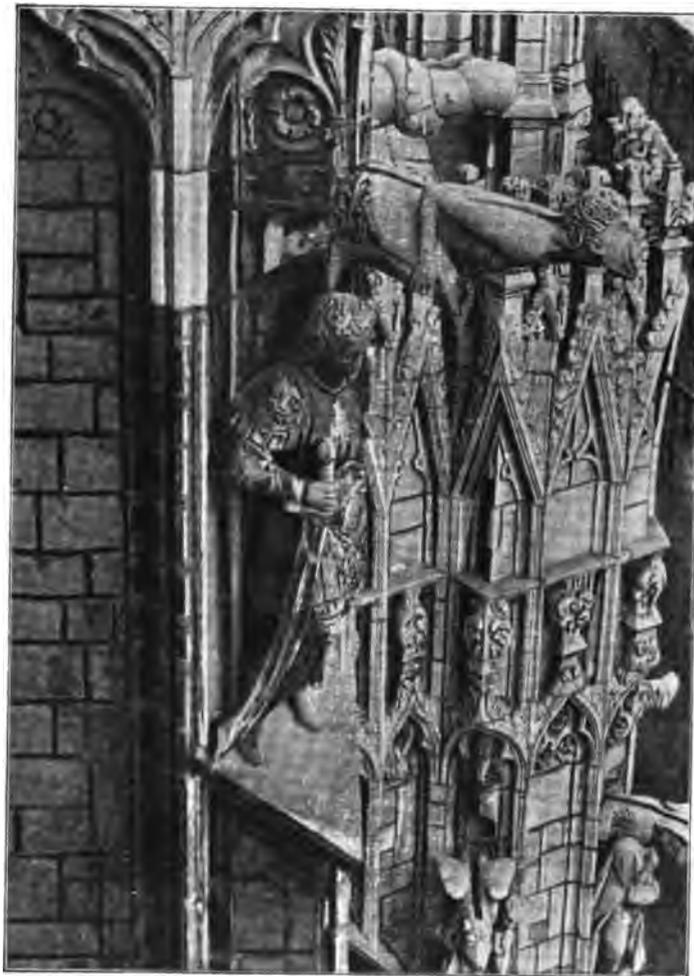


Abb. 64. Gigant am Mailänder Dom.

plastischen Schmuck dieses Portales auftauchen. Mit größter Wahrscheinlichkeit also darf man auch bei diesem Portal und überhaupt bei der ganzen plastischen Decoration des Palastes, einen wesentlichen Antheil der Lombarden, speciell vielleicht auch des jungen Omodeo, annehmen, eine ja auch der Tradition und den gegebenen Verhältnissen durchaus entsprechende Arbeitstheilung! Dabei fiel wie am Hospital, so auch hier ein Hauptantheil der Terracottaplastik zu, die in Mailand von Alters her heimisch war. So Bedeutendes,

<sup>1)</sup> Ein mittelbarer Einfluß der florentiner Kunst läßt sich auch bei anderen gleichzeitigen Mailänder Bauten voraussetzen, an denen die Portinari als Spender der Baugelder beteiligt sind; so besonders bei S. Pietro in Gessate, vergl. Mongeri, a. a. O. S. 182 ff. Man beachte besonders auch die mit Halbfigürchen geschmückten Gewölbeconsolen in der Sacristei.

<sup>2)</sup> So heißt es von Michelozzo im Codex Magliab. XVII, 17, der Bezeichnung Vasaris völlig analog: „a Perugia per suo ordine si fece una rocca“. Ed. Frey. S. 89.

wie die großen Medaillonköpfe der Hofarcaden, hat dieselbe bisher freilich selbst nicht an den analogen Zierstücken des Hospitales aufzuweisen.

\* \* \*

Wenn somit das Endergebnis unserer Erörterung hier wiederum die lombardischen Meister in den Vordergrund stellt, so wird hierdurch die kunsthistorische Bedeutung des Werkes keineswegs beeinträchtigt, vielmehr wohl in das richtigste Licht gerückt: bei der Ausschmückung dieses Geschenkes für einen Florentiner hat die lombardische Sculptur frei nach den Entwürfen eines Florentiner Meisters gearbeitet, und gerade so sind die an sich schon taktvoll ausgewählten Errungenschaften der Florentiner Frührenaissance den fördernden Elementen ihrer selbständigen Entwicklung in besonders günstiger, zukunfts-voller Art einverleibt worden. Das ist kunstgeschichtlich nur ein weiterer unmittelbarer Fortschritt auf dem Wege, dessen Beginn und ersten Verlauf wir bereits bei den Domsulpturen verfolgt haben. Dort zeigte sich eine parallele Richtung zum Florentiner Uebergangsstil eines Piero Tedesco, eines Niccolò Arezzo, die nun folgerichtig auch in parallele Bahnen zu denen eines Michelozzo ausgeht! — Es wäre fast auffällig, wenn sich dieselben nicht ebenfalls auch an den Sculpturen des Domes selbst erkennen ließen, und in der That findet man sie dort unschwer wieder. Dazu bedarf es nur einer näheren Prüfung der westlich auf die geschilderten Gruppen folgenden Giganten und Consolenfiguren. Am Westpfeiler der südlichen Tribuna befindet sich an der Westecke ein Gigant, welcher die Kriegerfiguren des Portales unmittelbar ins Gedächtnis zurückruft (Abb. 64). In einer Rüstung von ähnlichem Reichthum, aber barhäuptig, steht er auf seinem Posten, wie auf der Wacht, die Rechte in die Hüfte gestützt, die Linke am Griff des langen, bis zum Boden reichenden Krummschwertes. Aehnliche Analogien weisen auch noch einige andere in der Nähe befindliche Giganten auf, und unter den Consolen des Bogenfrieses am Sockel finden sich unter dem vierten Fenster und an der Frontseite des fünften Pfeilers der Nordseite, sowie unter dem dritten Fenster der Südseite vom Querschiff aus porträthafte Frauenköpfe, welche denen der beiden Wappenträgerinnen des Portales durchaus verwandt sind, wie denn auch die diesen als Consolen dienenden Puttenköpfe dort mehrfach wiederkehren.

So spinnt sich der rothe Faden, welchen die Decoration des Domes verbindend durch die verschiedenartigen Muster der Mailänder Stilgeschichte zieht, auch in dieser Periode stärksten fremden Einflusses fort. Hat doch diese Kunstrichtung Mailand gleichzeitig auch mit einem zweiten, selbständigen Kunstwerk beschenkt, welches in seiner prächtigen Erhaltung noch heute seinen weitgehenden Einfluß auf die lombardische Kunst verbürgt!

### III. Die Portinari-Capelle.

Es ist ein glücklicher Zufall, daß das zweite Renaissancewerk in Mailand, mit welchem der Name Michelozzos verbunden werden muß, schon durch seinen Zweck ein kunsthistorisch ergänzendes Gegenstück zum banco Mediceo bildet; neben den Palast tritt, wie in Toscana, ein kirchlicher Bau, und zwar von derselben Gattung, wie diejenige, an welcher sich die toscanische Renaissance am frühesten und klarsten entwickelte, kein selbständiger, vielheiliger Kirchenraum zur Aufnahme der ganzen Gemeinde und des gesamten Cultusapparates, sondern nur ein Anbau an einen solchen, eine Stiftung privater Freigebigkeit, eine Haus- und Familiencapelle, und zwar ein Werk, das einen unvergleichlichen Zauber selbst noch im köstlichen Kranz dieser Lieblingschöpfungen der Renaissance-decoration bewahrt: die Cappella di S. Pietro Martire in S. Eustorgio.<sup>1)</sup>

<sup>1)</sup> Vergl. zum Folgenden besonders den Aufsatz von Beltrami im Arch. Stor. dell' Arte 1892 S. 267 ff. und die Abbildungen nebst kurzer Notiz in der Ztschr. Arte ital. decor. ed. Boito. 1895. (IV.) Nr. 9. LVII. S. 75. Fig. 84. Tav. 45—47.

Gestiftet ist sie von demselben Pigello Portinari, durch dessen Hände die Gelder für den von ihm selbst bewohnten Palast des Cosimo Medici gingen, als eigene Grabstätte und als Zeichen kirchlicher Gesinnung,<sup>1)</sup> vielleicht aber auch als eine Huldigung für die S. Pietro und seiner Grabkirche besonders zugethane Fürstin Bianca Maria. Die Chronik des Dominicaners Gaspare Bugati (1524—1528) berichtet, daß die Capelle 1462 begonnen, 1468 vollendet wurde: „vortrefflich im architektonischen, wie im malerischen Schmuck“. Der Maler sei Vincenzo Vecchio, der Architekt wird nicht genannt. Auch Filarete und Vasari lassen uns hier im Stich. Die literarisch überhaupt unverbürgte Autorschaft Michelozzos ist demgemäß auch hier nur durch historische und stilkritische Wahrscheinlichkeit zu beweisen. In deren Sinn aber besteht sie unbedingt, nur darf man hier ebenso wenig, wie am banco Mediceo, Michelozzos Antheil auch auf jedes Detail ausdehnen.

Selbst ohne die Beziehung zum Geschäftsträger der Medici würde diese Capelle baugeschichtlich auf einen Zusammenhang mit Toscana schließen lassen, specieller mit einer Gruppe von Bauten, welche kunsthistorisch besonders mit Brunelleschis „alter“ Sacristei von S. Lorenzo und seiner Pazzi-Capelle im ersten Klosterhof bei S. Croce

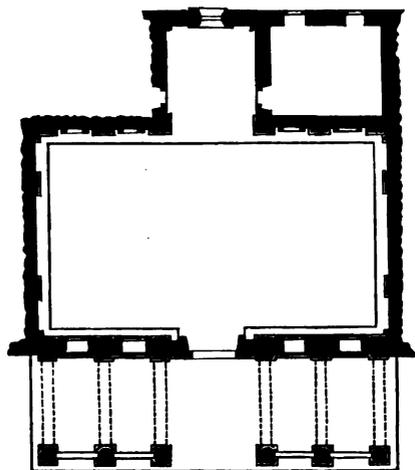


Abb. 65.  
Pazzi-Capelle bei S. Croce in Florenz.

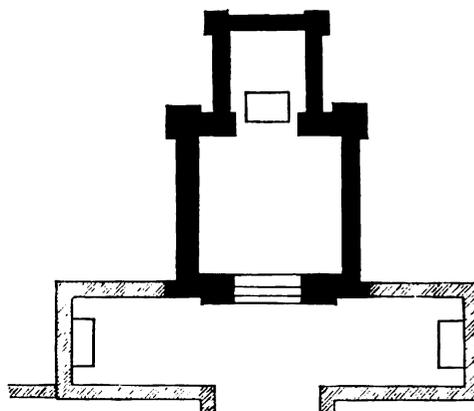


Abb. 66.  
Portinari-Capelle bei S. Eustorgio in Mailand.

zu Florenz verbunden ist: in der Reihe jener zahlreichen Variationen, in denen der dort aufgestellte Grundtypus eines kleinen kuppelgekrönten Centralbaues seine Reize und seine Entwicklungsfähigkeit so glänzend bewährt, zählt die Cappella Portinari zu den glücklichsten. Die Verwandtschaft ist deutlich ausgesprochen (Abb. 65 und 66). Nicht nur das allgemeine Grundprincip der Raumgestaltung Brunelleschis kehrt hier wieder, sondern auch eine Reihe der constructiven und decorativen Lösungsformen, auf denen der ästhetische Eindruck und die kunsthistorische Bedeutung jener beiden Florentiner Werke beruhen, so die von H. von Geymüller mit Recht so gerühmte Anordnung der „concentrischen Doppelarcade“ und die Häufung der Kreisformen im Grundriß wie an den Fenstern und an allem Rahmenwerk. Aber es fehlt auch nicht an wesentlichen Gegensätzen. Der Grundriß der Cappella Portinari ist quadratisch, während Brunelleschis Pazzi-Capelle ein lang gestrecktes Rechteck bildet, und dadurch konnte auch von den Wanddecorationen der letzteren wenigstens diejenige ihrer Längsmauern für die Mailänder Capelle kein Muster bieten (Abb. 67). In der That erinnern in dieser nur die Eingangs- und die Rück-Wand an das Florentiner Vorbild — nicht aber die Decoration der beiden Seitenwände, an denen der halbkreisförmige Schildbogen lediglich ein schlankes Spitzbogenfenster umschließt. Eine noch wesentlichere Abweichung vom Werk Brunelleschis besteht jedoch in der Einfügung eines

1) Vergl. dazu die Inschrift auf dem in der Capelle befindlichen, neuerdings restaurirten Bildniß des vor S. Pietro knieenden Portinari: „Pilleus Portinarius Nobilis Florentinus hujus Sacelli a fundamentis erector anno Domini 1462“.

höheren Tambours unter der Kuppel, welcher dieselbe schon an sich luftiger und leichter erscheinen läßt als die Florentiner. Dieser relativen Selbständigkeit der baulichen Durchbildung eint sich eine in ihrem Gesamtcharakter wie in ihren Details vom Stil Brunelleschis wesentlich verschiedene Decorationsweise. Nach Brunelleschis Ruhm, die schlichte Vornehmheit der Antike mit möglichst geringem Aufwand wiederzugewinnen, hat der Meister der Portinari-Capelle überhaupt nicht gestrebt. Die monumentale, aber etwas kalte Wirkung der Interieurs des Florentiners, welche nur an einzelnen Stellen durch die farbigen Terracotten der Robbia belebt wird, ersetzt er durch reichen Formenwechsel und strahlende Vielfarbigkeit. Ueber dem plastischen Reiz steht ihm der malerische. Die Wandflächen



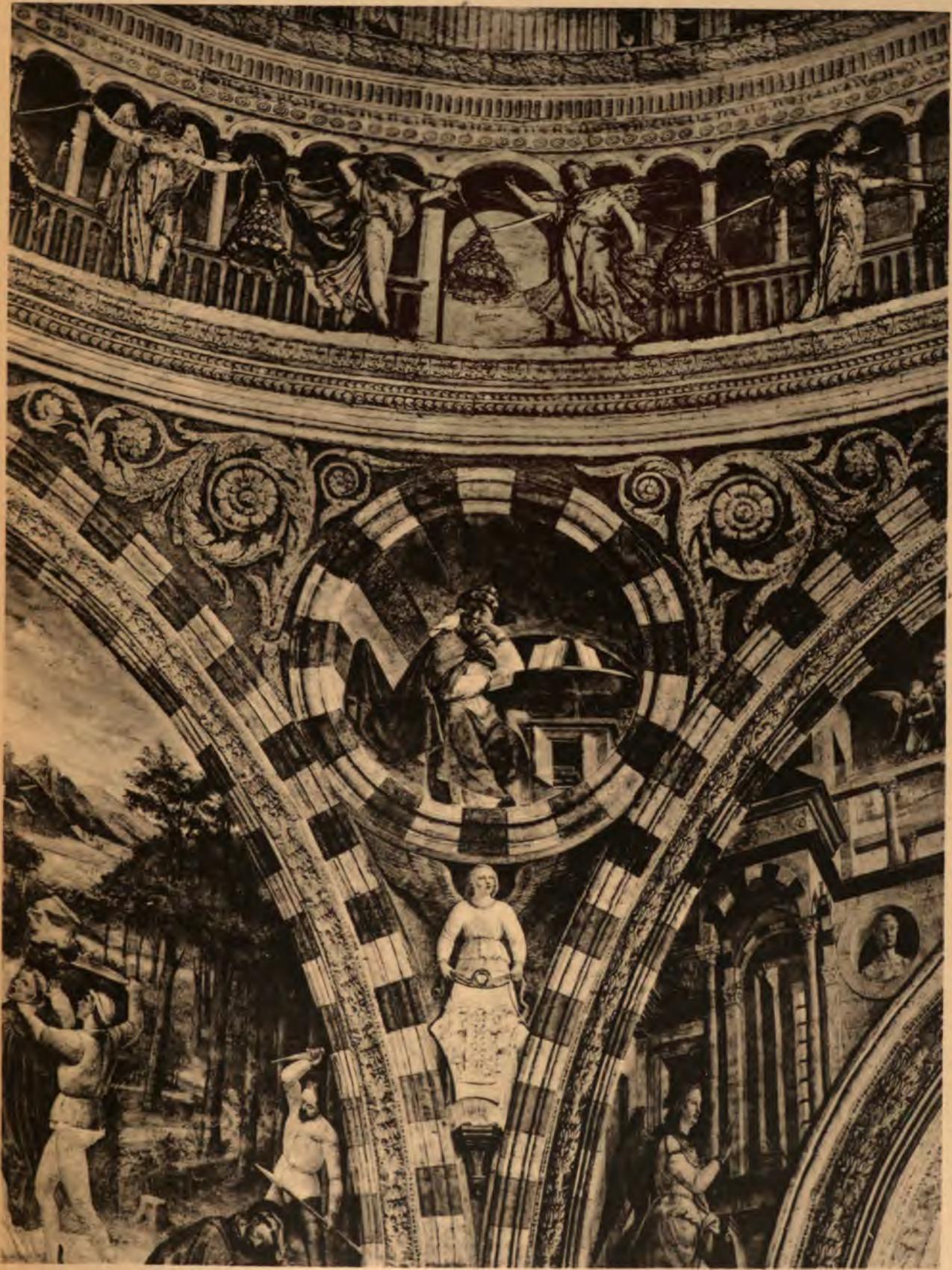
Abb. 67. Portinari-Capelle bei S. Eustorgio in Mailand, nach dem für das South-Kensington-Museum in London gearbeiteten Modell.

sind keineswegs so plastisch-ernst und groß durch antikisirende Pilaster und Nischen belebt wie in Florenz; ihr Schmuck blieb vielmehr lediglich einer gemalten Flächenmusterung<sup>1)</sup> vorbehalten. Plastisch treten nur die reliefirten Eingangspfeiler zur Capelle und zur Altarnische hervor. An den Ecken des Quadrates befinden sich nur ganz schmale, in der Mitte gebrochene Pilaster von flachstem Relief und ohne Ornament, und an den Längsmauern ist der plastische Schmuck auf wenige in gleichen Abständen den Architrav stützende Consolen und auf einen Fries von dicht aneinandergereihten Cherubimköpfchen beschränkt. Schon an diesen Unterwänden tritt also an Stelle der rein architektonischen, monumentalen Kunstweise der Pazzi-Capelle ein kleinlicherer Schmuck.

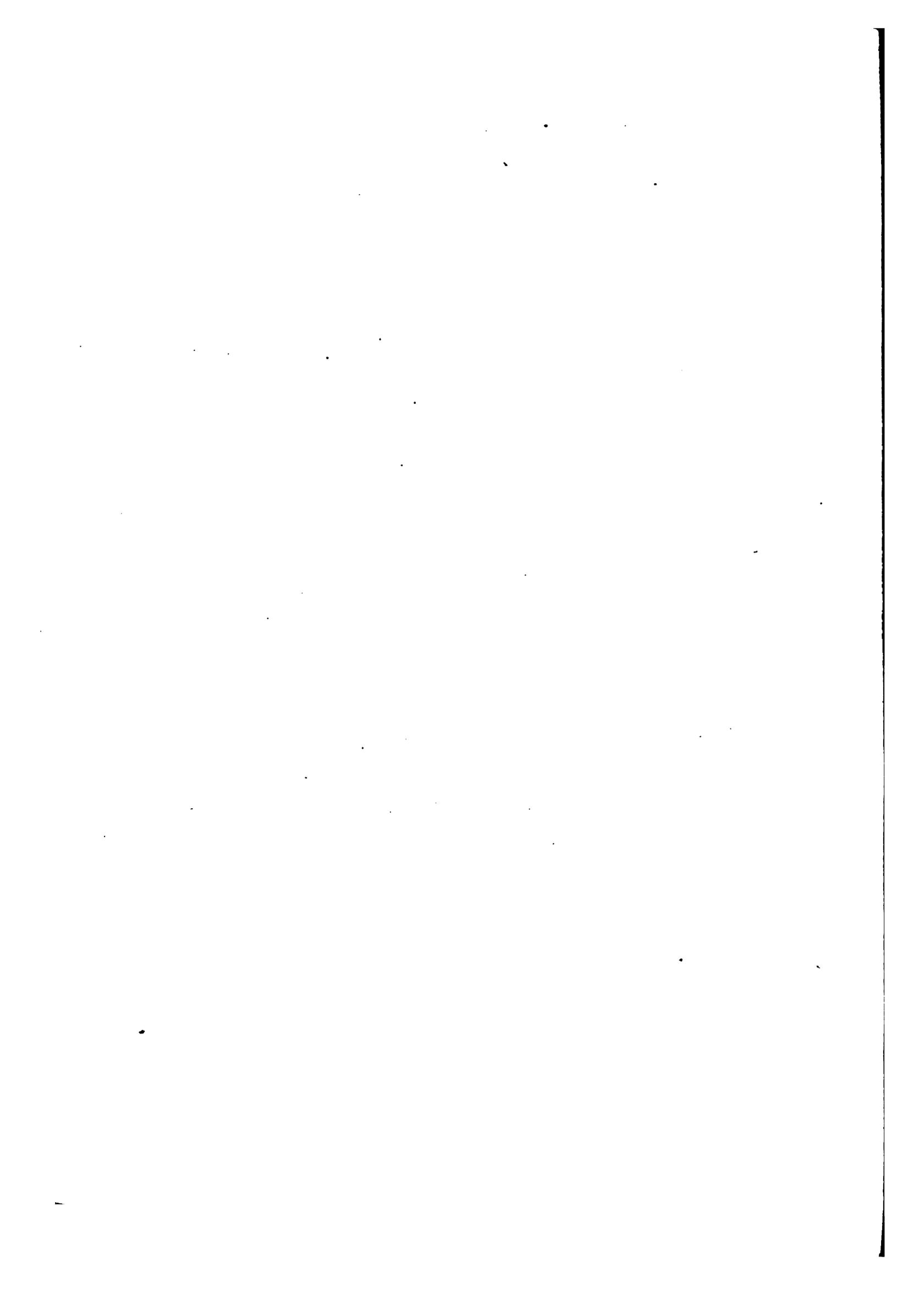
An den oberen Bautheilen vollends wandelt sich das Bild gänzlich, und dort gewinnt das Mailänder Werk dem Florentiner gegenüber eine selbständige Eigenart von hohem Reiz. Licht- und Farbenpracht giebt ihnen ein festlich-heiteres Gepräge. Durch die beiden großen Fenster der Langseiten, die acht kleinen, mit ebensovielen nur gemalten Oeffnungen abwechselnden Rundfenster des Tambours, und die ebenfalls in gleicher Anzahl vorhandenen runden Oeffnungen der Laterne, endlich noch durch die drei Apsisfenster, strömt die Tageshelle kräftig ein, auch

die lediglich gemalten Theile der Architektur und Decoration belebend (Taf. 8). Architektur, perspectivische Frescomalerei und Stuccoplastik klingen hier zu einem unvergleichlich harmonischen Accord zusammen, und nicht ohne Mühe kann man im einzelnen entscheiden, ob ein Detail nur gemalt oder sculptirt sei. In den Zwickeln halten gemalte Engel auf gemalten Consolen reliefirte Wappenschilder; überall wird der thatsächliche, baulich gegebene Raum durch perspectivische Malerei fortgesetzt, so besonders an den großen Medaillons der Zwickel, die, eingefasst von mächtigen, weissen, reliefartig auf rothem Grund gemalten Ranken, scheinbar röhrenartig vertieft werden, um den gemalten Gestalten der sitzenden Kirchenväter Aufnahme zu gewähren; ähnlich auch an

<sup>1)</sup> Die heutige Decoration der Seitenwände stammt von der modernen Restaurirung der Capelle durch den Architekten Giov. Brocca.



PORTINARI-KAPELLE BEI S. EUSTORGIO IN MAILAND.  
DETAIL DER INNENDECORATION.



den acht nicht als Fenster dienenden tondi des Tambours, mit ihren Brustbildern gemalter Heiliger. An dem stattlichen Friesband unter dem Kuppel-Tambour ist der große Engelreigen in vielfarbiger Stuccoplastik ausgeführt, während die den Hintergrund bildenden Arcaden und ihre Balustrade, von einzelnen kleinen plastischen Zuthaten (z. B. den Pfeiler-capitälen) abgesehen, wiederum nur gemalt sind. Aber auch durch die nur gemalten Oeffnungen blickt überall der blaue Himmel hinein, und selbst die großen Fresken aus der Geschichte des S. Pietro Martire in den Schildbögen sind in ihrer ganzen Composition, in der Anordnung ihrer baulichen Hintergründe und selbst in ihrer Farbenstimmung mit der architektonischen und decorativen Eigenart des Baues in Einklang gesetzt. In der Kuppel selbst tönt die schwarz-weiße Musterung der Tragebögen und der Zwickelmedaillons in den ebenfalls schwarz-weißen doppelten Umrahmungen der tondi und Rundfenster und in den sechzehn weißen Rippen fort. In den Kappen endlich herrscht eine bunte Schuppenmusterung, in welcher zartes Roth, Goldgelb, Grün und Blau schichtenweis auf einander folgt, ähnlich wie an Cherubimflügeln: das Ganze hier gleichsam eine köstliche, buntfarbige, luftige Flügeldecke, durch deren centrale Oeffnung wiederum das Licht der wirklichen Sonne hineinstrahlt, das von höchster Stelle herabgrüßende bunte Wappenschild des Stifters vergoldend.<sup>1)</sup>

Kein Innenraum der gesamten toscanischen Frührenaissance vermag sich mit dieser fröhlichen und dabei so fein abgestimmten, durchaus einheitlichen Farben- und Lichtwirkung zu messen. Das Ganze entspricht gerade so recht dem malerischen Geschmack der oberitalienischen Kunst, und schon hieraus müßte man schließen, daß die letztere hier die toscanischen Errungenschaften im Ganzen doch selbständiger verwendet hat, selbst wenn die Ueberlieferung neben den vielleicht toscanischen Architekten nicht wiederum einen lombardischen Maler, Vincenzo Foppa, stellen würde: eine Personalunion, welche bei der hier zwischen Architektur und malerischer Decoration obwaltenden Harmonie von stilistisch maßgebender Bedeutung wird.

Die Decoration im einzelnen hat viel echt Oberitalienisches und zeigt meist abermals eine selbständige Fortbildung der uns schon bekannten Uebergangsformen zu reinerer Frührenaissance. Das gilt besonders von den Fenstern. Da klingen freilich noch die gothischen Reminiscenzen an, und die Hauptconturen entsprechen noch völlig den Fenstern des Hospitales und der Mediceer-Bank. Noch immer waren diese Oeffnungen den Spitzbögen, sowohl in ihrer Gesamtumrahmung, wie über ihren beiden Theilfenstern, und hier begegnet man noch dem Dreipaß mit Nasenansätzen und Knäufen, wie am südlichen Sacristeibrunnen im Dom und an den Fenstern des Palazzo Marliani. Aber auch die dort und an den Hospitalfenstern als Herolde der Renaissance auftretenden Medaillons fehlen nicht: sie füllen auch hier, über Cherubim, die Zwickel. — Eine specifisch oberitalienische Renaissanceschöpfung, welche in selbständiger Weise gothische Nachklänge, nationalen, malerischen Geschmack und antikisirende Details toscanischer Gattung verbindet und bald zu einem Lieblingskind der lombardischen Renaissance werden sollte, begegnet uns an

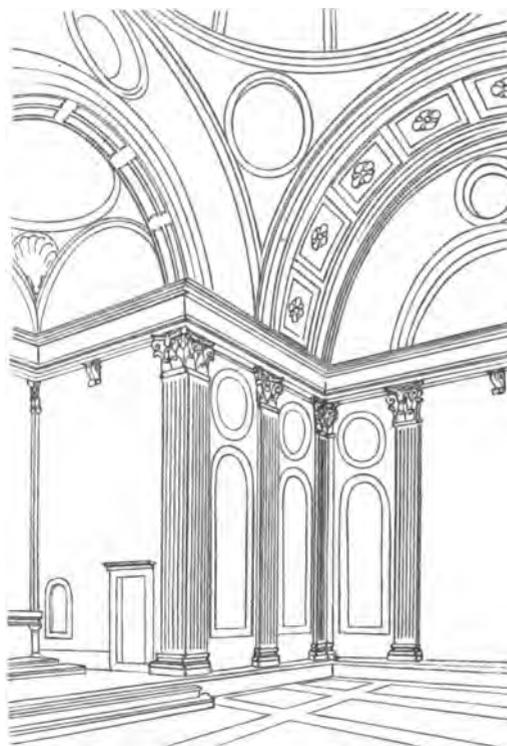


Abb. 68. System der Innendecoration der Pazzi-Capelle bei S. Croce in Florenz.

<sup>1)</sup> Vergl. die farbige Gesamtansicht des Innenraumes nach einem Aquarell von L. Pogliaghi in *Arte ital. decorat.* 1895. Anno IV. Tav. 45 46.

diesen Fenstern zum erstenmal: als Mittelpfosten und, halbirt, als Seitenstütze der Bogen an den inneren Wandungen, dient hier die „Candelaber-Säule“, die einen candelaberartigen Kelch mit der Säulenform vereint. Weitverzweigt ist die Vorgeschichte dieses Motives, und sie führt einerseits zu den mit Schafringen versehenen Säulen Oberitaliens, wie sie beispielsweise noch an einzelnen Hospitalfenstern Anwendung fanden, andererseits zu den Balustern Donatellos zurück. In der Cappella Portinari ist die Form bereits von großer Eleganz und hat jedes gothisirende Element abgestreift. Aus dem unteren kelchartigen Theil, welcher etwa zwei Fünftel der Gesamthöhe beträgt, wächst der Säulenschaft schlank und leicht empor. Das ist ein Meisterstück echt oberitalienischen Charakters. Daneben aber zeigt sich der mittelitalienische Einfluss! Zunächst schon in den aus weißem Stucco auf ganz hellem, grünlich-blauem Grund reliefirten Guirlanden, welche, aus winzigen Vasen aufsteigend, von einem schmalen profilirten Rand eingefasst sind. Als ununterbrochenes, breites Band umrahmen sie, wie die Halbkreisöffnung des Portales vom banco Medicco, so hier friesartig die Fenster und die Schildbogen der Wände. Dies ist ein echt florentinisches Motiv, das in der hier auftretenden Form wohl besonders den Robbiawerken zu danken ist; und florentinisch ist dem Motiv nach auch der Cherubimfries, welcher die Seitenwände über dem Gurtgesims, unterhalb der Fenster abschließt. Dabei ist jedoch zu betonen, daß weder jene Guirlanden, noch die Cherubim sich mit den besseren Marmor- oder Terracottaarbeiten gleicher Gattung in Florenz — man denke nur an den herrlichen Cherubimfries der Pazzi-Capelle — auch nur annähernd messen können, ja daß sie auch hinter den analogen Theilen des Palastportales wesentlich zurückstehen und überhaupt recht derb ausgeführt sind. Der Künstler hat sich die Aufgabe leicht gemacht. Sowohl für diese aus Fruchtbündeln und breitem Bandwerk bestehenden Guirlandenfriese der Fenster und Wandbogen, wie für die sechsflügeligen Cherubimköpfe über dem Gurtgesims sind stets die gleichen Formen benutzt. Die Zeichnung ist hier wie dort etwas schwerfällig. Das gleiche gilt von den ebenfalls in Stuccorelief auf hellgrünem Grund ausgeführten Füllungen jener vier Hauptpilaster am Capellen- und Apsis-Eingang — wenigstens für diejenigen ihrer Innenwandungen und der nach dem Capelleninnern gerichteten Seiten der Eingangspfeiler. Auch da sind für die Ranken selbst nur drei Formen im einzelnen leicht variirt, darunter wiederum breite Fruchtschnüre, aus wuchtigen Vasen aufsteigend, groß gehalten, die einzelnen Compartimente aus der gleichen Form ohne Verjüngung und Abstufung aneinandergereiht, ferner Ranken in analoger symmetrischer Zeichnung wie an der Innenwandung des Mediceerportales. Den der Breite dieser Fruchtschnüre und Ranken entsprechenden oberen Abschluß bildet einmal eine von einem Ring herabhängende glockenartige Endigung, die sich aus Früchten und Blättern zusammensetzt, völlig denen gleichend, welche die Pilasterfüllungen am Palastportal bekrönen; bei den drei anderen Pfeilern ein Fruchtkorb mit einem naschenden Vögelchen, ein Knauf, eine Palmette. Die Zeichnung der schmalen Blätter und der sonnenblumenartigen Blüten überträgt die Blattformen des Portalschmuckes in großen Maßstab. Beachtet man ferner, daß hier auch die so charakteristischen Fruchtpyramiden<sup>1)</sup> des Portales genau wiederkehren, so kann über die Identität dieser Ornamentik kein Zweifel mehr bestehen. An den Eckpfeilern bleibt der schmale, gebrochene Schaft ganz glatt, und als einziger plastischer Schmuck dienen hier die Capitäle, welche in ihren antikisirenden Details — sie sind aus zwei niedrigen Reihen von flachen Akanthusblättern und zwei Voluten zusammengesetzt — wiederum durchaus denen der Portalpilaster vom banco Medicco gleichen. Weit stattlicher sind dagegen die Relieffüllungen dieser Pfeilerflächen an deren der Eingangsseite zugewandten Westfronten bedacht. Auch für diese bediente man sich allerdings ebenfalls nur weniger Formenplatten, von denen die schönsten auffallender Weise nur einmal, vorn am Eingangspfeiler links, die übrigen dreimal gleichartig benutzt sind. Die letzteren zeigen in ihrer dreimal verwendeten Zusammensetzung drei allerliebste Puttenkinder, welche, bald nur eines allein, bald aber zu zweien gepaart, in fried-

1) Diese Fruchtpyramiden finden sich u. a. auch auf der triumphbogenartigen Umrahmung des Mantegna zugeschriebenen Liviusblattes in der Albertina in Wien. Vergl. Wickhoff, Die italienischen Handzeichnungen der Albertina. I. Theil. S. XLVIII. S. L. Nr. 13.

lichem Wettstreit nach den aus Fruchtbündeln zu ihnen herabhängenden Trauben greifen und an einem Band emporklettern, während am oberen Ende ein Engel das Portinari-Wappen hält. Der Typus dieses Engels mit seinem reizenden Lockenköpfchen verdient besondere Beachtung. Seine Vorstufen fanden wir in Castiglione d' Olona, selbst schon in den Malereien Masolinos, seiner in der Portinari-Capelle erhaltenen Gestalt aber werden wir von nun an in der lombardischen Renaissanceplastik, vor allem in den Jugendarbeiten Omodeos, dauernd begegnen. Auch die Puttenkinder selbst sind in ähnlichem Sinne bezeichnend. Sie entsprechen jenen beiden nackten Bübchen des Palastportales, welche sich dort hoch oben auf den Fruchtbündeln zu schaffen machen. Ihre Bewegungen sind weit behender und natürlicher, als bei ihren Genossen an Filaretos Hospitalfenstern. Noch reizvoller aber ist die nur einmal (am linken Eingangspfeiler von der Kirche aus) angewandte

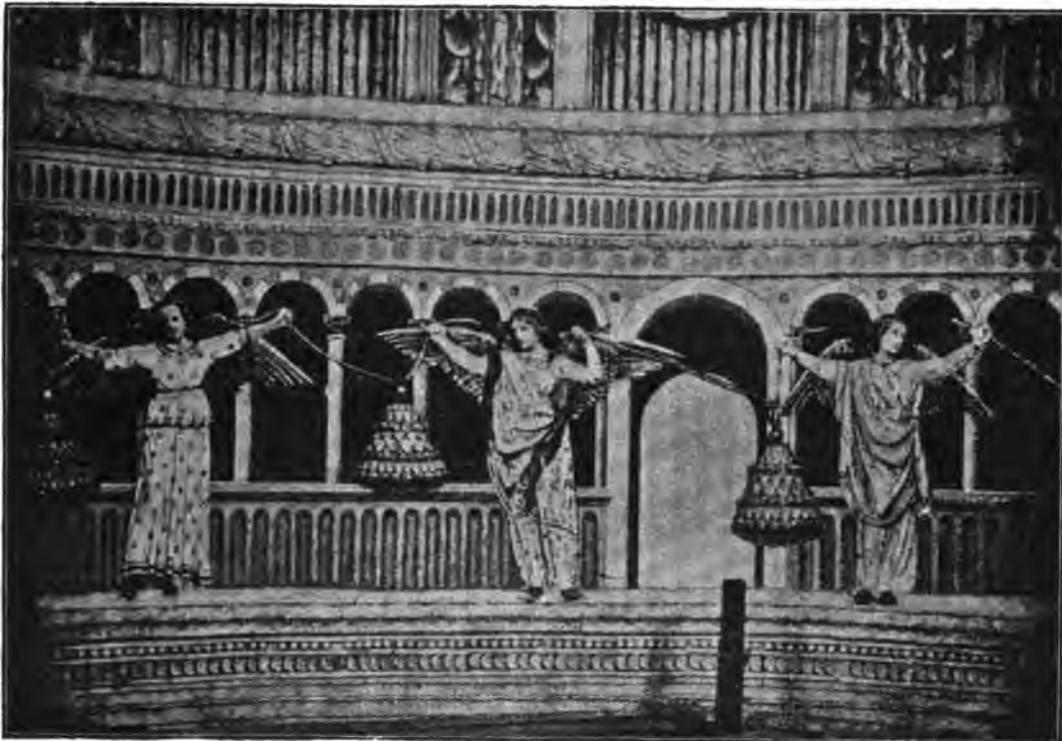


Abb. 69. Portinari-Capelle bei S. Eustorgio in Mailand. Engelreigen unter der Kuppel  
(nach einer Abb. im Archiv. Storico dell' Arte).

Füllung, die schon in den drei oberen Relieftafeln von den übrigen ein wenig abweicht, — das oberste Puttenpaar klettert hier nicht mehr friedlich gemeinsam empor, sondern beginnt eine lustige Rauferei — und vollends in der untersten Platte ein selbständiges Genrebild aus dem Kinderleben von echtestem Renaissancecharakter bietet. Schon die Erfindung desselben ist ungemein glücklich. Der unterste der drei Buben kniet mit aufgestemmt Armen auf dem Boden und bildet so mit seinem Rücken die Brücke, auf welcher sein Gespieler zu den Trauben emporzuziehen versucht; doch auch so hängen ihm dieselben noch zu hoch, und der dritte muß mit seinen fest gefalteten Händen erst eine Art Schlinge bilden, in welche das rechte Füßchen des Kletterers treten kann, um einen genügend hohen Standort zu gewinnen. Auch die Formenbehandlung an sich hat hier den letzten Hauch mittelalterlicher Gebundenheit verloren! —

Von dieser reizenden Arbeit aus gewinnt man am besten den Uebergang zu demjenigen Theil im Bildschmuck dieser Capelle, welchen man von jeher als ihr köstlichstes Kleinod gepriesen hat, ohne ihn jedoch näher zu analysiren: zu dem in polychromem Stucco-Hochrelief ausgeführten Engelreigen im breiten Fries unter dem eigentlichen Tambour.

Das Thema selbst ist in der italienischen Renaissancekunst traditionell. Jugendliche, mehr noch durch ihren Liebreiz, als durch ihre Flügel zu Engeln erhobene Mädchengestalten, Blumen streuend, im Reigen vereint -- das ist in der Florentiner Malerei die Verkörperung der himmlischen Herrlichkeit, in welcher die Gottheit waltet. So zeigt es beispielsweise Botticellis Gemälde der „Kronung Mariä“ in der Florentiner Academie. Irdischer Festbrauch findet darin seine Verklärung. Unwillkürlich wird man an den Mädchenchor gemahnt, der mit blumengeschmückten Bäumchen, Canzonetten singend, in Florenz den Maimonat zu begrüßen pflegte. Noch weit unmittelbarer aber führt in die Stimmung dieses Bildfrieses der Portinari-Capelle die Schilderung ein, welche Filarete in seinem Tractat vom festlichen Empfang des Fürsten im Haus des Carindo entwirft. Da treten beim Mahle grössere und kleinere Kinder in prächtigen Gewändern auf und beginnen beim Klang der Musik und unter Gesang halb französischer, halb italienischer Canzonen einen Reigentanz, „lange Blumenketten in den Händen“.<sup>1)</sup> Ähnlich sind die etwa lebensgrossen Gestalten vor der gemalten Balustrade am Tambour der Capelle. Ein musikalischer Rythmus tönt aus ihren Bewegungen, wie sie, die an Bändern aufgehängten Frucht- und Blumenbündel hin und her schwingend, im Tanzschritt mit köstlicher Grazie dort den Reigen schlingen. Bald stehen sie ruhig, von ihren hochgegürteten, hellen, gesternten und gemusterten Gewändern züchtig umschlossen, bald schreiten sie eilig und energisch bewegt einander entgegen, wobei die leichten Kleider sich bauschen und lüften, die schön geformten Arme, die Füße und -- zuweilen in antiker Art seitlich hoch gerafft -- selbst die Beine bis übers Knie enthüllend. Meist sind es kraftvoll entwickelte Mädchengestalten, aus derberem Stoff als die Engel, welche in den Fresken der Capelle ihr Wesen treiben, die Lieblingskinder der Kunst Vincenzo Foppas, mit denen sie höchstens die goldenen Locken, die Form und Farbe der Flügel und zuweilen die Schönheit theilen. Sie haben etwas durchaus Florentinisches und scheinen den Figuren auf der Florentiner Orgelbalustrade des Luca della Robbia, ja selbst den drallen Buben Donatellos innerlich verwandt.<sup>2)</sup> Auch die Formenbehandlung unterstützt diese Analogie. Sie ist überall flott, fast skizzenhaft; im Nackten kräftig modellirt, in der oft breit gebauschten und im Winde flatternden Gewandung mit großzügigem Faltenwurf, der noch keine Spur von den specifisch lombardischen Knitterfalten verräth. Ihre sprühende Lebenswahrheit wird durch die Farbe wesentlich gesteigert, die an den Fleischtheilen kräftig und völlig naturalistisch gehalten ist, an den Haarpartien goldig strahlt, am Weiss, Blau und Roth der Gewänder freundliche Helligkeit erstrebt, und an den Flügeln ein sattes Roth, Tiefblau und schimmerndes Gold wählt. Auch der Hintergrund ist farbig. Es ist ein Meisterwerk polychromer decorativer Plastik, eine Schöpfung aus einem Guß. Keine Gestalt drängt sich vor, jede dient nur dem Ganzen, und je länger man dies betrachtet, um so mehr muß man das künstlerische Tactgefühl bewundern, dem es glückte, die zwanzigfache Wiederkehr des gleichen Grundmotives so köstlich zu variiren und diese völlig unsymmetrischen Stellungen so harmonisch dem Architektonischen einzuordnen. Der letzterwähnte Vorzug macht es daher auch durchaus wahrscheinlich, dafs hier der künstlerische Leiter des Ganzen selbst zum mindesten den Entwurf geliefert hat, und bei den oben hervorgehobenen Verschiedenheiten dieser Figuren vom specifisch lombardischen Engeltypus, bei ihrer inneren Verwandtschaft mit der Florentiner Quattrocento-Plastik der Richtung Donatellos, wird man hier doch wohl ebenfalls auf Entwürfe Michelozzos zu schliesen haben.

In farbigem Stuck ist dieses köstliche Werk ausgeführt. Wiederum tritt da die Gruppe jener aus ähnlich gefügigem Material gearbeiteten, in Oberitalien so verbreiteten

1) Ed. Oettingen S. 476.

2) Auf die Beziehungen Michelozzos zu Luca della Robbia ist neuerdings durch Reymond, *Les della Robbia*, Florence 1897, S. 39 f. mit Recht hingewiesen worden. Leider verbietet der Standort des Engelreigens in der Portinari-Capelle eine getreue Aufnahme. Die bisherigen Abbildungen geben weder vom Stil, noch von der Schönheit dieser Figuren ein rechtes Bild. (Details im Archiv. Storico dell' Arte. a. a. O. S. 285 und bei Romussi, *Milano nei suoi Monumenti* II. Taf. VIII.) Am richtigsten ist wenigstens der Gesamteindruck noch in der kleinen Abbild. in der *Arte Italiana decor. etc.* a. a. O. Fig. 84 S. 75 getroffen. Neuere Aufnahme von Alinari (vergl. Taf. 8). Unsere Abb. 69 S. 115 nach dem Archiv. Storico dell' Arte darf stilistisch nicht maßgebend sein.

Sculpturen Florentiner Ursprungs in den kunsthistorischen Gesichtskreis, jener unglasirten Thonbildwerke, die man vor allem in Venedig und Verona findet. Allein es ergibt sich dabei eben nur eine ganz allgemeine Schulverwandtschaft. Herrscht doch kaum noch



Abb. 70. Portinari-Capelle bei S. Eustorgio in Mailand.

eine nur weitläufige Familienverbindung zwischen diesen Engeln der Mailänder Portinari- und denen der Veroneser Pellegrini-Capelle, oder den Engeln, welche am Buon-Denkmal in der Frarikirche zu Venedig der Taufe Christi zuschauen! Und auch mit den polychromen Stuccobildwerken echt oberitalienischer Herkunft, den Altarsculpturen im Dom

und in Sa. Anastasia zu Verona aus der Werkstatt Falconettos, kann sie nur die Gleichheit von Material und Technik in Parallele bringen. — Etwas anders ist die Beziehung zur späteren Renaissanceplastik in der Lombardei selbst. Ihre blühende Thonsculptur hat durch die Stuccoarbeiten der Portinari-Capelle Anregungen empfangen, die wir besonders in den Klosterhöfen der Certosa bei Pavia zu verfolgen haben werden. In dieser Hinsicht gesellt sich dieser Bildschmuck der Portinari-Capelle dem des ersten völlig reifen, ebenfalls durch einen fremden Meister geschaffenen Renaissance-Raumes Mailands: der Sacristei bei S. Satiro.

Das Werk Bramantes, das — wie später zu zeigen — auch unter vielen anderen Gesichtspunkten durch Analogie und Gegensatz für die Würdigung der Portinari-Capelle so lehrreich ist, stellt auch deren kunsthistorische Bedeutung innerhalb des Mailänder Uebergangsstiles in das richtigste Licht. Der Uebergangskunst, nicht schon der Renaissance, gehört die Portinari-Capelle an: dem Uebergang von der Gothik zur Frührenaissance, von der lombardischen Eigenart in die „Florentiner“ Stilweise! Noch immer stehen hier beide Elemente nebeneinander, aber ihre Verbindung ist doch mehr ausgeglichen und harmonischer als in den Arbeiten Filaretos. Man beachte da auch die allerdings stark restaurierte Aufsendecoration der Capelle in Backstein und Terracotta! (Abb. 70). Man mustere ferner auch die reizvollen Architekturbilder im Hintergrund der großen Fresken, die — das Werk eines Lombarden! — den lebhaftesten Einblick in die Formensprache dieses Uebergangsstiles in ihrer Vermischung lombardischer und toscanischer Motive gewähren (Taf. 8).

So bezeichnet die Portinari-Capelle in Mailand selbst den letzten Schritt auf jenem langen Pfad, auf welchem die heimische Weise unter Florentiner Führung der Frührenaissance entgegengeht, — den letzten, denn hier ist die Grenze erreicht.<sup>1)</sup> Jenseits derselben beginnt die reine Frührenaissance selbst. Auch an ihrer Spitze steht dort zunächst ein fremder Führer. Auf Filarete und Michelozzo folgt Bramante; auf den lombardisch-toscanischen Uebergangsstil der „stile Bramantesco“.

Bevor unsere Schilderung jedoch im folgenden Band dieses zweite Hauptthema beginnt, gilt es, den Blick über die lombardische Hauptstadt hinauszuwenden auf die beiden wichtigsten Schöpfungen, welche dieser Uebergangsstil in der Lombardei ausserhalb Mailands als willkommene Zeugen seiner Lebenskraft und Vielseitigkeit hinterlassen hat, auf die beiden Denkmäler, die auch zu Hauptträgern der späteren echt lombardischen Frührenaissance werden sollten: den Dom von Como und die Certosa bei Pavia.

## IV. Der Uebergangsstil am Dom von Como und an der Certosa bei Pavia.

„quod comunitas cumarum possit et valeat in alto et lato edificari et reformari facere ecclesiam suam cathedralem.“  
Vertrag zwischen Mailand und Como.

### I. Der Dom von Como.

Ueber die Baugeschichte<sup>2)</sup> des Domes von Como berichtet an der Aufsenwand seines Chores eine der schönsten Inschrifttafeln Italiens. — Zwei nackte Putten halten die breite, rechteckige Platte, und als deren Bekrönung dient die Gruppe zweier symmetrisch zu Seiten des städtischen Wappenschildes angeordneter Sirenen. Phantasiereich sind sie

<sup>1)</sup> Paoletti hat (a. a. O. II. S. 141) darauf aufmerksam gemacht, dafs die Portinari-Capelle in einigen Details Verwandtschaft mit dem ersten reinen Renaissancewerk Venedigs, mit dem Portal des Arsenalens (1460) hat. Die Mailänder Capelle steht aber, wie sich oben ergab, noch dem Uebergangsstil nahe.

<sup>2)</sup> Für dieselbe bietet das soeben in den Schriften der Società storica comense Periodico vol. XI. Como 1896 (veröffentlicht März 1897) erschienene Buch von Dr. Santo Monti, *La cattedrale di Como*, eine neue documentarische Grundlage, die mit vielen Ergebnissen älterer Schriften aufräumt. Von älteren Arbeiten vergl. neben den „*Historiae*“ des Benedictus Jovius (1625) und der „*Geschichte Comos*“ von Maurizio Monti (1829) und Cesare Cantù (1820–31) die Monographien: [C. F. Ciceri] *Selva di notizie autentiche riguardanti la fabbrica della Cattedrale di Como etc.* Como 1811. Ceresola, *Storia*

gestaltet. Aus ihren Schultern wachsen schön geschwungene Flügel heraus, ihre Leiber gehen in schlanke Akanthusblätter und in Ranken aus, deren Blütenkelchen wiederum weibliche Halbfiguren entsprossen, und ihre Fischschwänze endigen in Masken, die sich zwei auf den Schuppen fufsenden Adlern zuwenden (Abb. 71).

Echt oberitalienisch ist diese ganze formenfreudige, malerische, geistvoll-bizarre Composition; echt oberitalienisch die feine Ausführung: es ist ein Meisterwerk im Stil eines Hauptvertreters der lombardischen Renaissance, des Tommaso Rodari, dessen Name am Ende der Inschrift selbst genannt ist: „THOMAS . DE . RODARIIS . FACIEBAT.“ Allein nicht etwa — wie man gemeint hat — als die Künstlersignatur dieser ornamentalen Tafel selbst! Nicht in winzigen Buchstaben in einer Ecke ist der Künstlername der Inschrift



Abb. 71. Inschrifttafel am Dom zu Como.

gesellt, sondern in gleich grossen Majuskeln, als eine selbständige Zeile, formal wie inhaltlich mit ihr untrennbar verbunden. Und diese Hauptinschrift selbst lautet:

„Cum hoc templum vetustate confectum esset, a populo Comensi renovari ceptum est MCCCXXXVI. Hujus vero posterioris partis jacta sunt fundamenta MDXIII. XXII decembris, frontis et laterum jam opere perfecto.<sup>1)</sup>“

Mannigfache Perspektiven eröffnen diese Worte der kunsthistorischen Betrachtung. Auf den vom Volk beschlossenen Umbau einer frühmittelalterlichen Kirche, welcher 1396, ein Decennium nach dem Mailänder Dom, gleichzeitig mit der Certosa von Pavia, also in der „gothischen“ Epoche der oberitalienischen Architektur, begonnen worden war, folgt mehr als ein Jahrhundert später, im beginnenden Cinquecento, der Anbau eines Chores,

della Cattedrale di Como. Como 1821. Barelli, Notizie storiche sulla cattedrale di Como. Como 1857 und G. von Bezold, Der Dom von Como im „Wochenblatte für Baukunde“. VII. 1885. S. 173 ff. u. S. 181 ff. Material ferner in den Schriften der Società Storica comense. Die von A. Fustinoni in Como edirten Abbildungen sind stilistisch gänzlich werthlos.

<sup>1)</sup> Ueber die verschiedenen bisherigen Deutungen dieser Inschrift vergl. Monti, a. a. O. S. 14 f.

also eine Schöpfung der endenden Frührenaissance. Am gleichen Bau stehen füglich die beiden Stilperioden nebeneinander, vielleicht in zwei scharf zu scheidenden Theilen, vielleicht aber auch durch allmähliche, zeitliche, in ihrem räumlichen Fortschritt nachweisbare Entwicklung vermittelt! —

Nachdem die Kathedralkirche von Como wiederholt ihre Stätte gewechselt — zuerst war es S. Carpofo, dann S. Abondio gewesen —, hatte sie als „Sa. Maria Maggiore“ seit 1013<sup>1)</sup> auf dem gleichen Platz, auf welchem sich der heutige, freilich in der Längsrichtung wesentlich vergrößerte Bau erhebt, mehr als drei Jahrhunderte hindurch gestanden. Sie mochte schon auffällig sein, als der neue Herr von Como, Azzo Visconti, 1335 ihr eine ihrem kirchlichen Zweck sehr wenig förderliche Umgebung schuf: eine Festungsanlage, deren Mauern sogar den Zugang zum Dom — wenigstens durch die Hauptthüren<sup>2)</sup> — abschnitt. Erst der Bischof Enrico da Sessa (1369—1380) erwirkte von dem Mailänder

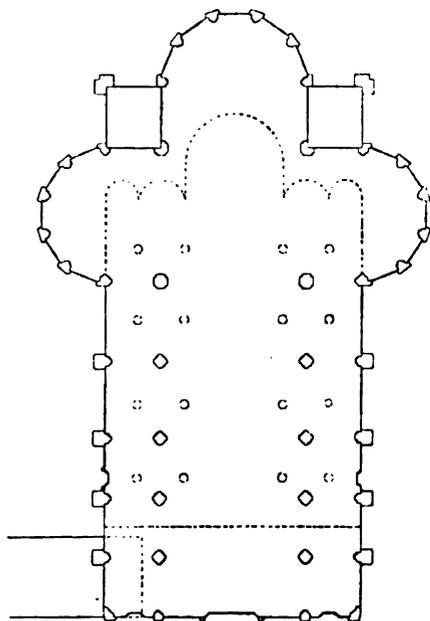


Abb. 72.

Ursprünglicher Grundriß des Domes von Como (S. Maria Maggiore) in seinem Verhältniß zur heutigen Kathedrale (nach Monti).

Oberherrn, daß die Festungsmauer wieder geöffnet wurde. Die Linie der letzteren in ihrer Beziehung zur Kirche, sowie der theilweise vor deren Front liegende Broletto geben für die Ausdehnung der ehemaligen Kathedrale Sa. Maria Maggiore Anhalt. Ihr Areal entsprach der Breite nach dem Langhaus des heutigen Domes, der Länge nach aber reichte es nur etwa von der Mitte der jetzigen Chortravee bis etwa in die Mitte des Intercolumniums zwischen den ersten beiden heutigen Langhauspfeilern<sup>3)</sup> (vergl. Abb. 72).

Der Umbau begann laut jener Inschrift 1396. So berichtet auch Benedetto Giovio<sup>4)</sup> mit gleichlautenden Worten, die darauf schließen lassen, daß er selbst auch den Text jener oben wiedergegebenen Inschrift redigirt habe, und in dem gleichen Jahr melden die Acten des Mailänder Domes:<sup>5)</sup> „deliberaverunt quod licentietur magister Laurentius de Spatiis ad eundum Cumis (sic) pro labore ecclesie majoris civitatis Cumarum ad requisitionem Comunis et hominum dictae civitatis Cumarum.“ Begreiflich also, daß man bisher in Lorenzo degli Spazii den ersten Leiter des Umbaues sah. Der neueste Geschichtsschreiber des Domes von Como, Dr. Santo Monti,<sup>6)</sup> macht dagegen geltend, daß sich dessen Name in den Bauacten sonst nicht weiter finde, daß actenmäßig die eigentliche Baugeschichte überhaupt erst von 1423 an zu belegen sei. Dies

erscheine ferner im Hinblick auf die unruhigen politischen Verhältnisse Comos erklärlich genug. Führt doch auch Benedetto Giovio<sup>7)</sup> nach seiner oben erwähnten Angabe über den Beginn des Umbaues fort: „Sed, exorto civili bello, opus ipsum intermissum fuit, per annos plurimos!“

Allein dieser „Bürgerkrieg“ zwischen den Rusconi und Vitani begann erst nach 1402, nachdem in Mailand Giovanni Maria Visconti unter der Vormundschaft seiner Mutter zur Regierung gelangt war. Es bleiben also für den Beginn des Umbaues immerhin acht Jahre (1396—1402), und es genügt ein Hinweis auf das, was für den Mailänder Dom während des ersten Jahrzehntes seiner Baugeschichte geleistet worden ist, um die für

1) Schon 1006 war diese Kirche zur Kathedrale bestimmt. Vergl. Monti, a. a. O. S. 11. Ueber die Vorgeschichte Cap. I u. II.

2) Vergl. Monti, a. a. O. S. 13 und 16 ff.

3) Vergl. Ciceri, a. a. O. S. 7 ff.

4) Graevii Thesaur. Antiquit. Ital. IV. 1. Historiae Novocomensis lib. I. col. 41. Vergl. lib. II. col. 116 c.

5) Vergl. Annali, I. S. 163 Anm.

6) a. a. O. S. 30.

7) lib. II. col. 116 c.

die bauliche Gestaltung der Kathedrale von Como maßgebende Arbeit in der That dem Ende des Trecento zuzuweisen. Denn wie bei allen derartigen Fragen ist hier zwischen der Aufstellung des Bauplanes und seiner Ausführung scharf zu scheiden.

Ob der Entwurf des Umbaues in der That von Meister Lorenzo degli Spazii stammt, oder ob dieser — wie so häufig am Mailänder Dom — nur als Berather für einzelne wichtige Fragen der Construction nach Como verlangt wurde, läßt sich mit Sicherheit allerdings nicht entscheiden, der Wortlaut der Mailänder Notiz macht jedoch das erstere zum mindesten durchaus wahrscheinlich. Um so auffälliger bleibt es aber, daß die bauliche Verwandtschaft der beiden Kirchen so wenig belangreich ist, und daß auch der dritte Hauptbau der Lombardei, dessen Geschichte gleichfalls 1396 anhebt, die Certosa bei Pavia, zu beiden verhältnißmäßig nur geringe Analogien bietet. Darauf hat schon Gustav von Bezold hingewiesen.<sup>1)</sup> Pfeiler- und Gewölbekonstruktion sind verschieden und baugeschichtlich steht das Langhaus des Domes von Como — und nur dieses kann hier zunächst in Frage kommen — dem System von S. Petronio in Bologna und dem des Florentiner Domes näher, als seinen ihm örtlich und zeitlich benachbarten lombardischen Rivalen (Abb. 73).

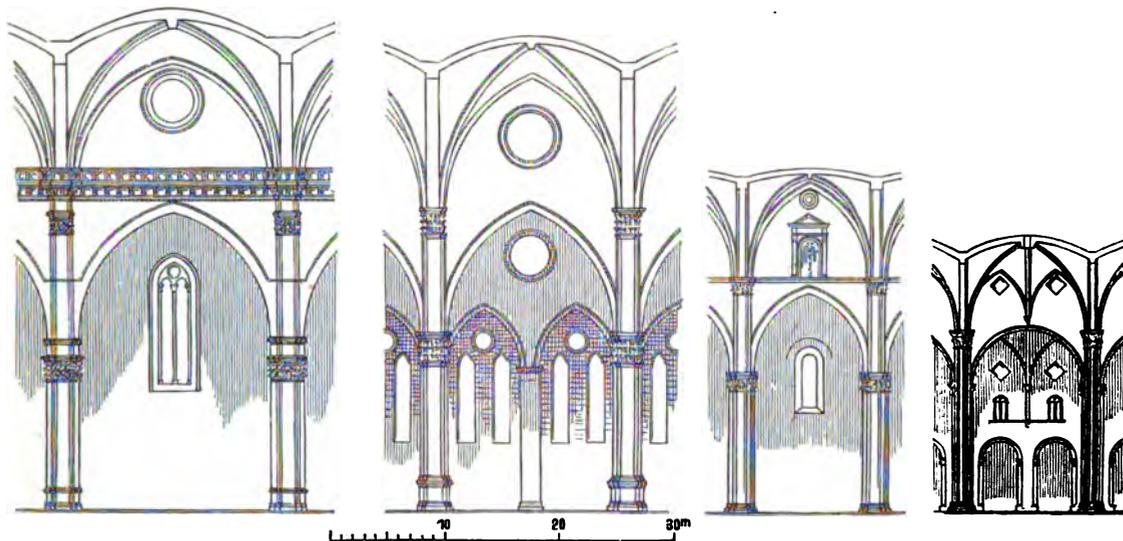


Abb. 73. Vergleichende Uebersicht über die Systeme des Domes von Florenz, S. Petronio in Bologna, des Domes von Como und der Certosa bei Pavia  
(nach G. v. Bezold).

Allein diese Fragen liegen im Grunde unseren Gesichtspunkten ferner. In deren unmittelbarem Bereich wird das Innere des Langhauses des Domes von Como überhaupt nur durch Zeit und Stil seiner thatsächlichen Ausführung gerückt, welche im wesentlichen erst dem Quattrocento angehört. Zwischen 1396 und 1402 kann nur der bauliche Kern des Langhauses vom Chor bis zur dritten westlichen Pfeilerreihe begonnen worden sein. Von der Decoration weisen dort lediglich die Pfeilercapitäle auf diese Periode hin, die im allgemeinen der Trecentogothik des Mailänder Domes entsprechen.

Nach 1402 schritt die Ausführung zunächst nur mit großen Unterbrechungen sehr langsam vorwärts. Der mißglückte Versuch der Comasken, sich nach dem Tode Giangaleazzos (1402) von der Viscontiherrschaft zu befreien, führte zu noch schärferer Beschränkung ihrer Freiheit. Die Citadelle empfing eine neue Besatzung, ihre Mauern schlossen sich wieder. Die eigentliche Baugeschichte hebt erst 1426 wieder an,<sup>2)</sup> und gleichzeitig tritt in ihr dann auch wieder eine Persönlichkeit von bekannter Bedeutung auf: Pietro da Breggia.

1) a. a. O. im Wochenbl. für Baukunde.

2) Vergl. Monti, a. a. O. S. 34 f.

Bei der Wirksamkeit dieses Meisters für den Dom dürfte der Schwerpunkt jedoch mehr auf constructivem Gebiet gelegen haben, denn dieser vielgenannte „Petrus dictus Breginus de Bregia“ erscheint in den von Angelucci<sup>1)</sup> zusammengestellten Nachrichten vorwiegend als Militäringenieur mit fortificatorischen Arbeiten betraut. Diese haben ihn offenbar zuerst bekannt gemacht: schon seit 1426 für die Befestigungen einzelner Comasker Castelle thätig, wird er bereits 1430 zum „ingegnere“ der Commune von Como und drei Jahre darauf von Filippo Maria Visconti zum „ingegnere ducale“ ernannt. Das mußte seinen Antheil am Dombau gelegentlich einschränken, denn durch dieses Amt als Militärarchitekt wurde er oft von Como fern gehalten, sowohl unter Filippo Maria selbst,<sup>2)</sup> wie auch unter seinem Nachfolger Francesco Sforza,<sup>3)</sup> nachdem er sich inzwischen der freien „Republik“ Como während ihrer kurzen Lebensdauer (1447—1450) zur Verfügung gestellt hatte. Auch schritt der Bau selbst nach 1426 noch keineswegs gleichmäÙig schnell fort.

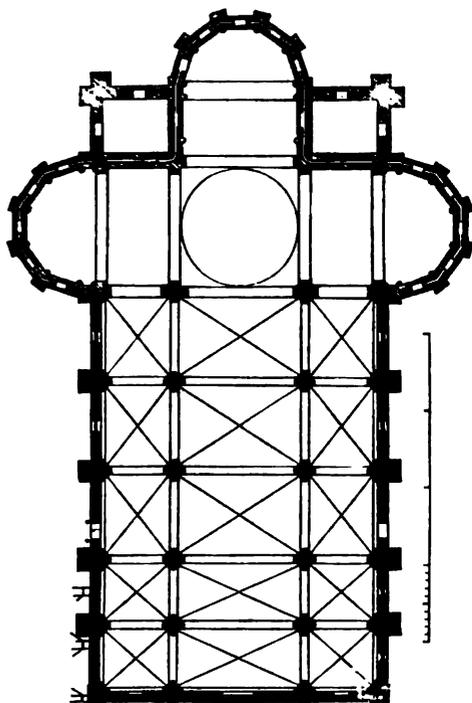


Abb. 74. Grundriß des Domes von Como  
(nach G. v. Bezold).

Schon die Maßverhältnisse der Mittelschiff-Traveen geben davon Zeugniß: die drei östlichen Rechtecke sind viel breiter, als die beiden westlichen. Auch die decorative Gestaltung der Pfeilercapitäle ist verschieden. An den östlichen Pfeilern werden sie sowohl durch den Stil des Blattwerkes, wie durch seinen figürlichen Schmuck meist noch dem Trecento zugewiesen, während sie an den vier westlichen Capitälern schon die für die Spätgothik des Quattrocento charakteristische akanthusartige Blattbildung und die uns von Mailand und Venedig her wohlbekannte Entwicklung zu malerischer Fülle im Verein mit naturalistischen und antikisirenden Theilen — mit Vasen und Putten — zeigen.<sup>6)</sup> Endlich ist hier auch verschiedenes Material verwendet. Im

Noch immer machte der Herzog Schwierigkeiten;<sup>4)</sup> noch immer währten in der Stadt selbst die Parteikämpfe. Es ist bezeichnend, daß erst in dem gleichen Jahr 1439, in welchem die letzteren durch die endgültige Versöhnung der Rusconi und Vitani ihren Abschluss fanden, ein Document<sup>5)</sup> vom 19. Februar meldet: „incoatum fuit laborerium ecclesie majoris cumane per magistrum petrum de bregia ingegnierium.“ Darauf, oder schon auf den Beginn seiner Beziehungen zum Dom (1426), geht die Bemerkung zurück, mit welchem der Rath in einem Schreiben an Francesco Sforza noch am 19. Mai 1456 die Rückkehr des abermals abwesenden Pietro da Breggia zur Fortführung des Dombaues zu beschleunigen sucht: „quale dete principio a deta opera.“ Es ist das letzte Actenstück, welches den Namen des Bregginus mit der Baugeschichte des Domes verbindet; von 1426 beziehungsweise 1439 bis 1455 hatte er jedoch zweifellos die Oberleitung des Baues.

Was in dieser Epoche wirklich entstanden ist, lehrt am deutlichsten der Bau selbst. Querschiff und Chor, die 1513 überhaupt erst begonnen wurden, schlossen sich an ein Langhaus an, das aufs klarste zwei verschiedenen Epochen angehört. Die Grenzlinie wird etwa durch die zweite Pfeiler-

1) Documenti inediti per la storia delle armi da fuoco italiane Vol. I, Parte 1 Torino. 1869. Doc. di Como S. 111 Anm. 14.

2) So 1446. Vergl. Monti, a. a. O. S. 45.

3) So 1456. Vergl. Monti, a. a. O. S. 47.

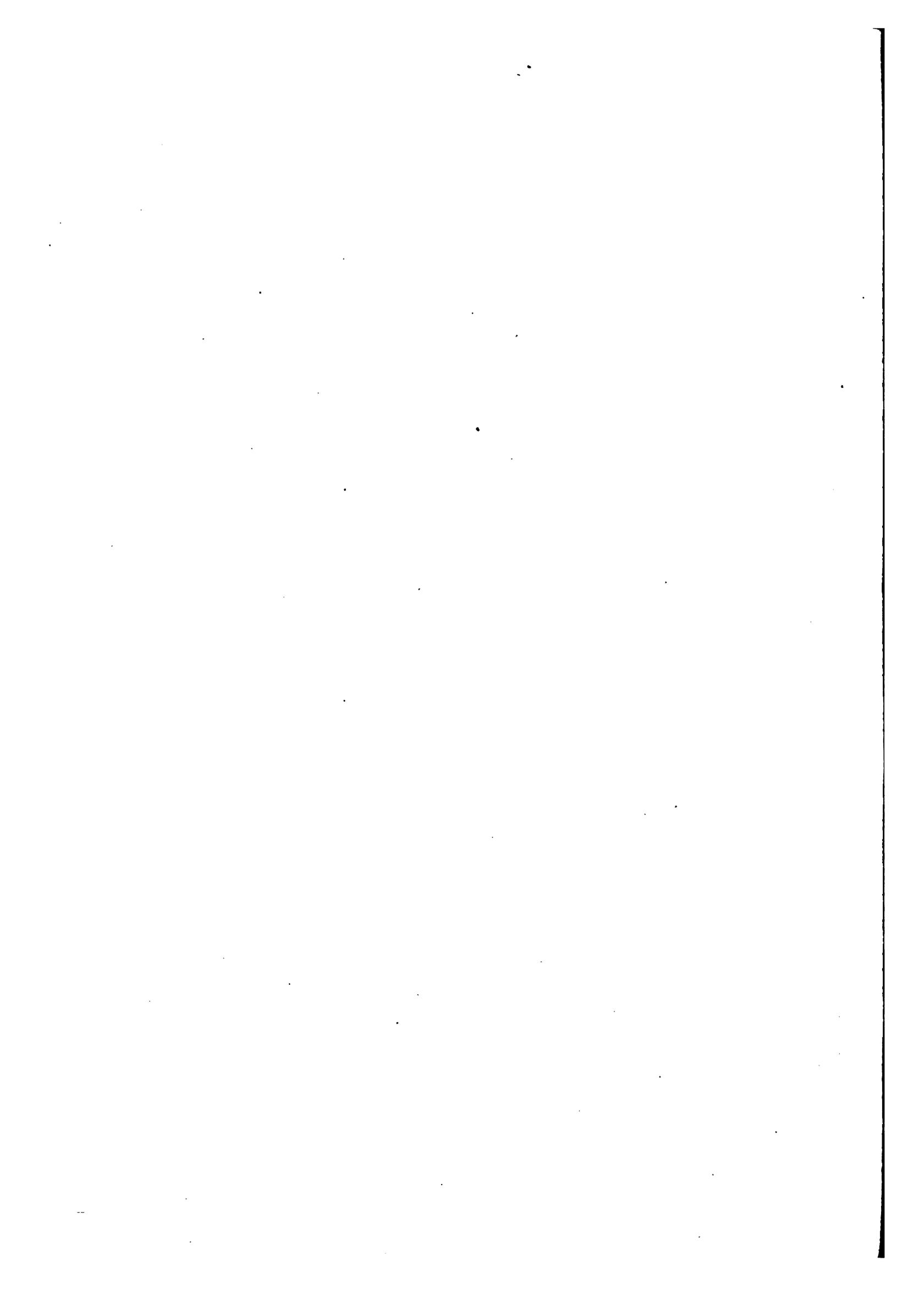
4) Brief des Corradinus vom 23. Juli und Actenstück vom 29. August 1426 bei Monti, a. a. O. S. 35 u. 36.

5) Monti, a. a. O. S. 37.

6) Die gleiche Stilistik wird uns an den Pfeilercapitälen der drei Frontportale wieder begegnen.



DOM VON COMO: FRONT.



Gegensatz zu dem schwarzen Marmor von Olcio, aus welchem die drei östlichen Pfeilerreihen errichtet sind, bestehen die westlichen aus dem hellen Marmor von Musso. — Schon dies hätte auch die Datirung bestimmen müssen, denn der Marmorbruch von Musso wurde, wie Benedetto Giovio berichtet, erst 1452 eröffnet.<sup>1)</sup> Und die gleiche Jahreszahl stand auch an dem zweiten Pfeiler der linken Reihe selbst, deutlich vor aller Augen. Er trägt die Inschrift:

„VN'S . ISSTE . PILONVS . FVIT . I'CEPTVS .  
MCCCCLII . XXIII . MARTII.“

1452 also begann der Bau dieses westlichen Theiles des Innenraumes, welcher das Langhaus bis zur Fluchtlinie des schon 1435 von Pietro da Breggia restaurirten Brolettos fortsetzte<sup>2)</sup> (Abb. 75); die östlichen Theile aber sind als Umbau der alten Kathedrale in der Zeit zwischen 1396 und 1452 mit langen Unterbrechungen entstanden, und zwar besonders in den beiden Epochen rührigen Baubetriebes von 1396 bis 1402 und von 1439 bis 1452. Im Beginn der ersten steht jene Nachricht von der Entsendung des Lorenzo degli Spazii aus Mailand nach Como. Da man damals sicherlich an den Umbau ging und ihn bis 1402 ungestört fortführen konnte, so bleibt es trotz der Einwände Montis durchaus wahrscheinlich, daß der Entwurf dieses Umbaus, der erste Plan, welcher auch später zu Grunde gelegt wurde, in der That von Lorenzo stammt. Auch dürften jene Pfeilercapitäle der östlichen Traveen in der That stilistisch eher dem 14. als der Mitte des 15. Jahrhunderts zuzuweisen sein. In der Bauleitung selbst jedoch gebührt von 1426 bis 1456 die erste Stelle allerdings dem Pietro da Breggia, und da in diese Periode die Fortführung des Werkes nach Westen hin fällt, so wird man diesem Ingenieur und Architekten die Vollendung des ganzen Kircheninneren zuzuschreiben haben.

Weit wichtiger als dieses ist für unsere Zwecke jedoch die Front des Domes, und deren Datirung weist über die Zeit des Bregginus wenigstens zum Theil bereits hinaus. Der Entwurf dieser Front muß freilich vor 1457 entstanden sein. Wird doch am 2. November dieses Jahres die Einfügung des großen Architravbalkens des Hauptportales gefeiert!<sup>3)</sup> 1459 begann man die Marmorverkleidung der Wand, wie der Sockelfries des Hauptportales durch das an der schrägen Laibung links befindliche Datum MCCCCLVIII die III Juli bezeugt. 1463 war auch die Marmorincrustation des Portales vollendet.<sup>4)</sup> Sicherlich lag damals bereits ein Plan für die Front vor, und die in den Acten am 29. Mai 1461<sup>5)</sup> erwähnte Zahlung für ein Pergament „pro designando fatiatam ecclesie“ bezieht sich kaum auf deren ersten Entwurf, sondern auf dessen Abänderung oder seine Detaillirung. Nun ist aber Pietro da Breggia höchstens bis 1455 in Como nachweisbar,<sup>6)</sup> während von 1460 ab ein erst durch Montis Forschungen bekannt gewordener Meister Florio da Bontà bis 1463 den weitaus höchsten Taglohn (34 soldi) erhielt, dann aber Luchino Scharabota da Milano von 1463 bis 1486 an die Spitze des Baues tritt. Der Hauptname, welchen man in der allgemeinen Kunstgeschichte bisher in Verbindung mit dem Dom von Como zu nennen pflegt, derjenige des Rodari, findet sich in den Acten erst 1484.

Ein Entwurf für die Front lag demgemäß schon 1457 vor. Möglich, daß er von Pietro da Breggia stammte. Möglich aber auch, daß er von den beiden Meistern, welche nach diesem die thatsächliche Ausführung der Frontdecoration leiteten, von Florio da Bontà und Luchino Scharabota da Milano, verändert wurde. Eine zufällig in den

1) Vergl. Monti, a. a. O. S. 41; ebendort die früher ganz sinnlos (Ciceri S. 210) gelesene Inschrift. Gelegentlich wird auch noch später der schwarze Marmor von Olcio benutzt. Durch die Patina der Jahrhunderte ist die coloristische Verschiedenheit der beiden Marmorarten allerdings jetzt ausgeglichen.

2) Vergl. schon Ciceri, a. a. O. S. 7 f., 10 und 24. Auf das Verhältniß des Broletto zum Dom ist im zweiten Bande zurückzukommen. Siehe auch Monti, a. a. O. S. 75.

3) „occasione lapidis magni positi super porta, qui continet ambas spalas ipsius porte.“ Monti, S. 47.

4) Monti, S. 49 (Notiz vom 10. September 1463). Andere auf den Bau der Façade bezügliche Nachrichten zwischen 1457 und 1463 ebendort S. 47 ff.

5) Monti, S. 49.

6) Sein 1463 und 1485 genannter Namensgenosse ist, wie Monti nachweist, mit ihm höchst wahrscheinlich nicht identisch (vergl. a. a. O. S. 50 f.).

Acten erhaltene Notiz von einer Zeichnung für die Façade (1461) würde diese Umänderung der Details dann dem Florio da Bontà zuweisen. In der That wird sich zeigen, daß eine solche zeitliche Trennung der Arbeit an der Front des Domes auch stilkritisch belegt werden kann.<sup>1)</sup>

Zunächst aber sei diese Frontwand als einheitliches Ganze beurtheilt, wie sie heute vor Augen steht!

Architektonisch ist sie sicherlich kein ganz glückliches Werk (Taf. 9).



Abb. 75. Broletto und Domfaçade zu Como.

In ihrem Gesamtcontur dem Querschnittprofil des Kirchenkörpers entsprechend, überragt sie die Dächer desselben coulissenartig als freie Wand noch beträchtlich. Ihre Oeffnungen sind nicht zahlreich und gegliedert genug, um die große Wandfläche genügend zu beleben, auch nicht gerade günstig vertheilt. Bei der Dämmerung, wenn die großen Hauptformen eines Baues allein zu wirken pflegen, verlieren wenige bedeutende Kirchenfronten so stark, wie diese Domfaçade. Ungünstig sind ihre Hauptöffnungen vertheilt. Während sich vor den Seitenschiffen oberhalb der Portale je ein hohes, getheiltes Spitzbogenfenster befindet, enthält die Front des Mittelschiffes über der gleichen Grundlinie deren zwei, die jedoch, durch die volle Breite des Hauptportales von einander getrennt,

<sup>1)</sup> Diese Hypothese steht mit der Ansicht Montis, welcher die ganze Front dem Florio da Bontà zuweist (a. a. O. S. 66f.) in Widerspruch, ohne sein Verdienst, die Wirksamkeit dieses Meisters überhaupt erst entdeckt zu haben, zu schmälern.

zu stark nach den Seiten verschoben erscheinen. Dadurch bleibt oberhalb des Hauptportales eine unverhältnißmäßig breite Wandfläche, welche nach außen hin schwerfällig wirkt und nach innen dem Mittelschiff zu viel Licht nimmt, ein Mangel, dem auch die oberhalb jener Spitzbogenfenster folgende, an sich sehr stattliche und sehr fein detailirte Rose nicht hinreichend abhilft. Auch die vier Pfeiler dieser Frontwand, welche die Schiffe trennen und die Ecken verkleiden, erscheinen schon ihrem Querschnitt nach zu schwach.<sup>1)</sup> So erregt die rein bauliche Kernform dieser Façade in ihren Verhältnissen zwischen Wand, Oeffnungen und Pfeilern, ästhetische und selbst auch praktische Bedenken.

Auch die Decoration ist nicht einwandsfrei. Allzu freigebig breitet sie ihre kleinen und kleinsten Detailformen über den baulichen Kern, und kein organischer Zusammenhang herrscht zwischen der tektonischen Function und dem Schmuck der Bauglieder; ja auch die Bedeutung der einzelnen gothischen Motive an sich bleibt meist völlig unberücksichtigt. Aber den Vorzug frischer Originalität und einen großen malerischen, allerdings halb phantastischen Reiz wird man ihr nicht absprechen können.

Zu ihren besten Theilen sind die Portalwandungen zu zählen (Abb. 76 u. 77), an denen der Wechsel von polygonalen und rechteckigen Pfeilern mit zierlich gewundenen Stäben die reifste Entwicklungsstufe des schon von den Campionesen z. B. an den Portalen von S. Maria Maggiore zu Bergamo so glücklich angewandten altromanischen Decorationsprincips kennzeichnen, und die feinen Weinlaubranken den beginnenden Naturalismus der Ornamentik verkünden.<sup>2)</sup> Die gewundenen Stäbe dieser Portale kehren auch an den beiden Fenstern des Mittelschiffes als einzige Umrahmung der tief gehöhlten Laibung wieder, die — gleich den Gesamtverhältnissen und der Ausstattung mit Statuen auf eigenen, als gothische Baldachine gestalteten Sockeln — den Querschiffsfenstern des Mailänder Domes entspricht. Dies gilt auch vom Mafswerk, besonders von demjenigen der unteren quadratischen Brüstungsplatten, in welchem z. B. auch die Orifamma wiederkehrt; die Laibung der beiden Seitenfenster ist dagegen weit reicher profilirt als an denen des Mittelschiffes. Viel ungünstiger weicht das Sockelgesims des ganzen Gebäudes von dem so groß und vornehm gehaltenen Vorbild der Mailänder Kathedrale ab. Der Fries vor allem erscheint weitaus zu niedrig. Diesen Fehler läßt auch die sinnige Anbringung von Sprüchen, wie: „venite adoremus“; „pax vobis dicit (sic!) dominus“; „respice finem“; „pensa la fine“ nicht vergessen.

Dieser Sockelfries mit seinen Blattrosetten, Schriftbändern, Herzen, Fruchtschalen, Köpfchen und Einzelranken schlägt bereits den eigenartigen Grundton an, welcher an der Decoration der unteren, nicht völlig bis zur Höhe des Hauptportales reichenden Theile der vier Wandpfeiler fort klingt. Dieselben sind lediglich als Bildflächen behandelt, völlig mit aneinandergereihten, dürtig umrahmten Reliefplatten incrustirt, in deren Darstellungen Inhalt und Form, Mafsstab und Reliefhöhe beliebig wechseln. In den beiden obersten Felderreihen zeigen sie reliefirte Heiligenfiguren über kleinen Consolen, z. Th. auch vor Nischen, am rechten Eckpfeiler freilich auch eine malerisch gehaltene Darstellung der Stigmatisirung des S. Francesco. Die unteren vier Felder vollends enthalten an allen vier Pfeilern gleichsam eine kirchliche, allegorisch-symbolische Bilderfibel. Da ist am Eckpfeiler links das J. H. S. von einem Baldachin überragt, neben zwei Fruchtschalen; darüber ein Engel mit einem Schriftband, welches mit den Worten: „supra sunt septem dona spiritus sancti“ auf diese in einem zweiten Schriftband über ihm aufgezählten Gaben: „Sapientia, Intellectus, Consilium, Fortitudo, Scientia, Pietas et Timor Dei“ hinweist, darüber dann zwei Platten mit dürtigen Blumen, einem Köpfchen und einer großen aus einem Blattkelch aufragenden Frucht; oben endlich das von einem Kranz umschlossene Brustbild Johannes des Evangelisten.<sup>3)</sup> Am zweiten Pfeiler<sup>4)</sup> folgt über einer Platte mit dem Brunnen des

1) Das tadelt schon 1776 Giov. Battista Giovio in seinem *Discorso sopra la pittura* (London). S. XXIX Anm.

2) Die gleiche Ornamentik zeigt das im Innern an der Frontwand neben dem nördlichen Seitenportal eingelassene Ciborium.

3) An der Seite neben dem Broletto nur einzelne Blätter, Früchte, Vasen, Köpfe, Rosetten etc.

4) Vergl. die Abbildung bei Müntz, *La Renaiss. en Italie et en France* etc. S. 13.

Lebens die Halbfigur der Sa. Caterina mit dem Spruch: „Dilige dominum deum tuum“, dann eine große Vase mit einem Blumenstrauß, endlich das aus einem Kelch herauswachsende Brustbild des „Zichus Simoneta“, des Secretärs des Sforza. Am Pfeiler zwischen den Mittel- und dem rechten Seitenschiff sieht man unten ein Häuschen mit dem Spruch:



Abb. 76. Linkes Seitenportal des Domes von Como.

„Benefacite huic operi sancto“, ein gekröntes Brustbild mit der Mahnung: „Timete Deum!“ ein flaches, büchsenartiges Gefäß mit zwei schmalen Blättern und einem halben Fruchtkern (?), und den betenden S. Julianus in der Kufe; am rechten Eckpfeiler endlich neben großen mit Blattrosetten abwechselnden Schriftbändern mit Inschriften, wie „Caritas est animi motus ad serviendum deo propter se ipsum et proximo propter deum“ und „Caritas est dilectio qua deus diligitur propter se ipsum et proximus propter deum“ eine ganze Samm-

lung von Reliefbildwerken verschiedenartigsten Maßstabes und Charakters: Flach- und Hochreliefs, ganze und halbe Figuren, einen halb der Front zugewandten sich entblößenden Mann, Heilige (S. Sistus, S. Fidelis), einen auf einer Violine musicirenden Genius nach antikem Muster, genienhafte Gestalten, einen Profilkopf mit seltsamer orientalisirender Mütze, Sterne, Blüten und Früchte, nochmals der Brunnen des Lebens, und acht auf einem Berge stehende Gebäude mit der Beischrift: „Pax Amor et Caritas est perfecta unitas“. — Inhaltlich ist dieser Pfeilerschmuck von nicht geringem Interesse. Ein archaischer Zug geht durch die ganze Erfindung. Von neuem belebt ist hier die altromanische Tradition der Lombardei, welche die Kirchenfäçade lediglich als Bildtafel ansieht; und dort,

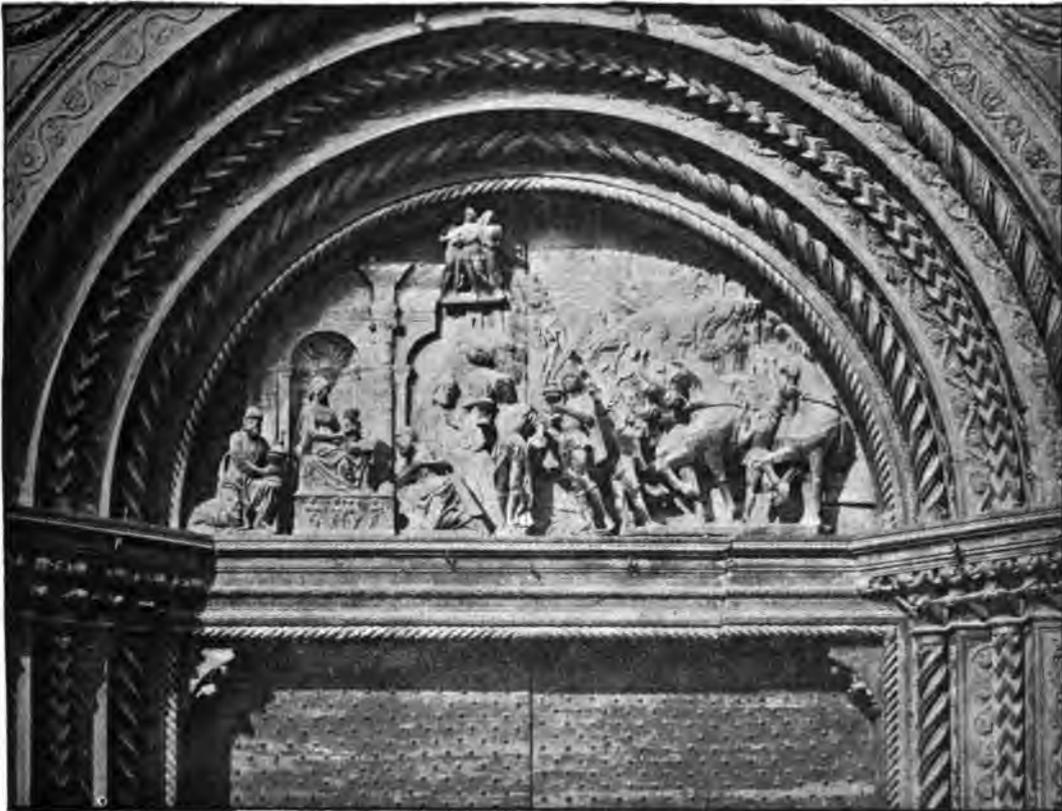


Abb. 77. Hauptportal des Domes von Como. Detail.

mehr redselig als geschmackvoll, aus der Bibel und dem Legendenschatz erzählt, zur christlichen Tugend ermahnt und an die Wechselfälle des Glücks erinnert, dann aber auch phantastisch gelchrt die Gestirne schildert, genrehaft die Monate vor Augen führt und diesem vielseitigen Bildschmuck endlich auch historische Gestalten und Scenen gesellt. Das didactische Element hat hier die Führung des künstlerischen. Unwillkürlich malt man sich die Scene aus, wie der Geistliche sich mit dem Werkmeister berieth, und ihm in Wort und Bild ein heut kaum noch in seinem richtigen Zusammenhang zu deutendes Programm gab. Künstlerisch aber steht dieser Schmuck in der That auf der denkbar niedrigsten Stufe, besonders hinsichtlich der Composition, welche principiell der Bilderschrift altägyptischer Tempel nicht wesentlich überlegen ist. Und auch die künstlerische Sprache selbst bleibt sehr dürftig. Kaum eines dieser Reliefs, das den Werth schlichter Steinmetzarbeit überragte, keines, das eine ähnliche Originalität bekundete, wie etwa jene Knäufe am Sockelabschluss des Mailänder Domes. Auch die Formenbehandlung bleibt derb. Im Figürlichen, wie in dem malerisch halb naturalistisch behandelten Blattwerk entspricht

sie etwa den Laibungen des östlichen Fensterpaares im Querschiff der Mailänder Kathedrale.<sup>1)</sup>

So bezeugt dieser älteste Theil der Frontdecoration noch eine grofse künstlerische Unreife. Man vergleiche ihn etwa mit der Front des Domes von Monza, und man wird sofort empfinden, wie arg die Decorationsweise der Campionesen seit dem Ende des Trecento vergrößert ist!

Die Grenze für diesen im Grunde noch ganz dem mittelalterlichen Geschmack angehörenden Theil des Façadenschmuckes ist deutlich markirt. Sie beginnt schon oberhalb der geschilderten Bildwerke der vier Pfeiler, welche — nach ihren Reliefsplatten gemessen — vier Schichten der Marmorincrustation dieser Pfeiler einnehmen, und ihre Höhenlage entspricht etwa den Architravbalken des Hauptportales. Da mag die Thätigkeit des Florio da Bontà eingesetzt haben. Bereits in den Relieffeldern der beiden folgenden Schichten bis zum Gurtgesims zeigt sich ein reiferer Stil: graziöse, zuweilen etwas gespreizte Haltung, und inniger Gefühlsausdruck in den Köpfen, freilich noch keineswegs ohne ausgesprochen gothische Motive, die sowohl in der Ponderation, wie besonders in dem überreichen Faltenwurf deutlich hervortreten.<sup>2)</sup> Der gleichen Richtung gehören ferner die zwanzig Heiligenstatuetten in den Laibungen der beiden Mittelfenster, und die sechs nach Mailänder Muster die Fialenthürmchen des Mittelbaues krönenden Figürchen an. Die Laibungsfiguren sind im Verhältniß zur Gesamthöhe der Fenster und zu ihren meist als gothische Baldachine gestalteten Consolen weitaus zu klein gerathen, und wirken auf den ersten Blick daher recht dürftig, bei näherer Prüfung aber findet man manche recht anziehende Figur darunter, die zumal im Ausdruck des Kopfes bereits das Nahen der Renaissance verkündet. Schon hier gelangt schüchtern eine Uebergangskunst zum Wort, die allgemeingültig wiederum etwa mit der Vorstufe Ghibertis in der Florentiner Plastik verglichen werden kann, in der Lombardei selbst aber der Art des Jacopino da Tradate am nächsten steht, ohne sie an Wert zu erreichen.<sup>3)</sup> Endlich dürften auch von den großen Statuen in den oberen Pfeilern einzelne noch dieser älteren Weise entstammen.<sup>4)</sup> Im wesentlichen aber ist die ganze oberhalb der bezeichneten Linie folgende Façadendecoration erst dem letzten Drittel des Quattrocento zuzuweisen, und sie bietet schon in ihrer Anordnung und Ornamentik ein neues Beispiel für jene der Lombardei eigene Compromißkunst zwischen Gothik und Renaissance. Der Gesamteindruck ist wenig günstig. Bereits die Auflösung der Pfeilerwände in Nischen erregt Bedenken, zumal bei den mittleren Pfeilern, wo diesen Nischen jeder festere Seitenabschluss fehlt — allerdings ein in Oberitalien auch noch während der Renaissance gar zu häufig beliebtes Princip, für welches besonders auch Venedig viele Belege gewährt.<sup>5)</sup>

1) Diese Beziehung zur Decoration einzelner Mailänder Werke ist hier sogar besonders auffällig. So gleicht beispielsweise der reiche Fruchtkern am Eckpfeiler rechts fast vollständig demjenigen, welcher in Mailand den Portalbogen der Casa Vimercati krönt (Abb. 57).

2) Von jenem S. Francesco-Relief abgesehen, handelt es sich hier meist um Einzelfiguren, die allerdings mehrfach paarweise in Beziehung zu einander stehen.

3) Auch einzelne specielle Analogien mit den Mailänder Domsulpturen fallen auf, so besonders mit den Statuen der dortigen älteren Pfeilercapitäle des Querhauses, und mit den gleichzeitigen „Giganten“. An letztere erinnert die Figur des auf einen Stab gestützten Mannes oben am Eckpfeiler links — die Worte auf dem Schriftband der ihm von rechts her mit manierter Zierlichkeit nahenden Jungfrau konnte ich leider nicht entziffern — und mehr noch, am nächsten Pfeiler oben, der vortreffliche S. Georg (?), welcher den Drachen wie durch Beschwörung bändigt.

4) Genannt seien: der heilige Bischof in der untersten Nische des linken Eckpfeilers, der S. Hieronymus an der entsprechenden Stelle des Nachbarpfeilers links vom Portal, der Eremit S. Antonio in der vierten Nische des rechts von diesem folgenden Pilasters, sowie die Statue in der dritten Nische und der S. Bernardino da Siena in der fünften des rechten Eckpfeilers. Auch die eigenartigen, doch wohl kaum nur rein decorativ zu deutenden (?) Brustbilder eines nackten Mannes und einer nur leicht verhüllten Frau in reichem Kopfputz, welche in zierlichen Medaillons die Zwickel zu Seiten des Hauptbogens füllen, werden durch ihre ungemein sorgsame Arbeit dieser stilistischen Gruppe zugewiesen. Im Innern endlich gehört ihr wohl das Relieffragment an, das jetzt an der Wand neben dem S. Abbondio-Altar im rechten Seitenschiff eingelassen ist: die Halbfiguren Mariä und vier Heiligen, durch Pfeiler geschieden.

5) Beispielsweise in den Grabmonumenten der Dogen Nicolò Thron (S. M. dei Frari) und Pietro Mocenigo (SS. Giov. e Paolo).

Noch weit unorganischer wirkt die Bekrönung des Hauptportales. Ihre fünf durch Pfeiler geschiedenen, von gothischen Giebeln überragten Figurennischen selbst betonen die Breitenrichtung zu sehr, vor allem aber stört die Umrahmung dieser Nischenfolge durch den großen Rundbogen, welcher oben rein äußerlich mit der Rose verbunden ist, und dessen Stützen sich aus einer gewundenen Säule und einem quadratischen, ebenfalls in Nischen mit winzigen Figürchen aufgelösten Pfeiler aufbauen. Die Detaillirung verräth auch hier vielfach den Einfluß des Mailänder Domes. Entspricht doch jene Nischengalerie in ihrer Gesamtheit gewissermaßen den dortigen Pfeilercapitalen des Inneren, und weist doch auch die Gestaltung der Fialen, ihre Bekrönung durch Statuetten, und selbst die Zeichnung der Kriech- und Kreuzblumen auf Mailänder Vorbilder hin. Das gilt auch noch für einzelne andere Theile der Front, besonders für die beiden doppelstöckigen Fialenthürmchen über den Eckpfeilern; an anderen Stellen aber schreitet die Decoration kühner und freilich auch rücksichtsloser als in Mailand von der gothischen Ornamentik zur Renaissance, indem sie Motive beider Stilweisen keck nebeneinandersetzt. Da steht Eierstab und Zahnschnitt neben dem gothisch gewundenen Rundstab; da gesellen sich capitälartige Renaissanceconsolen dem gothischen Fischblasenmaßwerk und gothischen Krabben, oder sie tragen gewundene Säulchen, die einem Tudorbogen als Stütze dienen; andererseits wieder muß der gothische Bogenfries eine aus antikisirenden Pfeilern und Gebälk bestehende Aedicula begleiten, die dann mit einem gothischen Giebel abgeschlossen wird. Die drei Tabernakel mit den Statuetten der Verkündigungsscene und des auferstandenen Christus, welche die Frontwand des Mittelschiffes neben und über der Rose beleben, zählen zu den bezeichnendsten Beispielen dieser echt lombardischen Stilmischung. Zu deren glücklichsten Schöpfungen gehört dagegen das mit hohem decorativem Tact durchgebildete Speichen- und Maßwerk der großen Rose selbst: die 1486 vollendete Meisterleistung des Luchino da Milano, welcher selbst der Mailänder Dom kaum Besseres gegenüberzustellen hat. Auch den ebenfalls von ihm beendeten drei Krönungstabernakeln<sup>1)</sup> über dieser Mittelschiff-Front, bei denen jene krause Verquickung von Ornamenten der Gothik und der Renaissance den höchsten Grad erreicht, ist Originalität und Frische der Erfindung nicht abzuspüren, ebensowenig sogar eine echt nationale Eigenart, denn diese Thürmchen, die so lustig in den Himmel hineinragen, — vieltheilig und luftig durchbrochen, besonders das mittlere „tabernaculum magnum“ mit seinem auf Consolen frei vortretenden Säulenkranz — sind sie nicht immerhin geistvolle Fortbildungen der altlombardischen Thurmkronungen, Nachkommen jenes Thurmes von S. Gottardo in Mailand? Entsprechen sie nicht so recht eigentlich dem malerisch-phantastischen Zuge des lombardischen Geschmackes? — Dabei darf freilich nicht übersehen werden, daß man es hier mit Schöpfungen einer Epoche zu thun hat, in welcher an anderen Denkmälern der Lombardei die Frührenaissance schon ihre reinste Formensprache entwickelt, sowohl im Anschluß an den stile Bramantesco, wie in ihrer selbständigen Weise. Denn diese Theile sind erst 1486 vollendet worden. Ihr figürlicher Schmuck zeigt in der That schon die reine Renaissance, die Epoche der Rodari, bei deren Wirken derselbe noch näher zu erörtern ist. Auch innerhalb der allgemeinen Geschichte der lombardischen Stilistik und speciell derjenigen des Mailänder Domes spiegeln diese zuletzt erwähnten Tabernakel nicht mehr die in den vorigen Capiteln geschilderten Phasen der Uebergangskunst, sondern schon das Nachleben gothischer Formen innerhalb der Frührenaissance, wie sie uns am Mailänder Dom vor allem in der Guglia des Omodeo entgegenzutreten wird. Dennoch empfahl es sich, sie schon hier zu berücksichtigen, da sie an der Front des Domes von Como selbst nur als die folgerichtigen Endergebnisse der dort von Anbeginn herrschenden malerischen Decorationsweise erscheinen.

Bei der stilkritischen Werthung der letzteren wird freilich doch der Mailänder Dom den Maßstab bieten müssen, und gerade er läßt ihre Mängel unter vielen Gesichtspunkten am deutlichsten hervortreten. Die auf malerischen Reiz bedachte Erfindungskraft, welche aus dem kecken Nebeneinander verschiedenster Motive spricht, ist oben gebührend anerkannt worden. Die Decoration der einzelnen Theile an sich, vor allem der Fensterrose, ist

1) Vergl. Monti, a. a. O. S. 70.

so originell und dabei so geschmackvoll, daß man die stilgeschichtlichen Einwürfe wohl vergißt. Allerdings ist dies bei der Front des Domes von Como noch schwerer, als bei der Mailänder Kathedrale, denn bei dieser breitet sich die Decoration in so dichter, gleichmäßiger Fülle über den Bau, daß die Stilwidrigkeiten des Einzelnen innerhalb des strahlenden Gesamtbildes minder störend auffallen, in Como dagegen, wo man bezüglich der Vertheilung der Schmuckform auf den quantitativ so weitaus mafsvolleren Geschmack der altromanischen Kirchenfaçaden zurückgriff und sie mehr auf einzelne Punkte concentrirte, treten alle stilistischen Verstöße unangenehmer hervor. Davon aber bleibt das Urtheil über den Kunstwerth dieser Front in ihrer Gesamtheit unabhängig, und doch darf auch dieses nur wenig günstig lauten. Zu deutlich zeigt sich die Unfähigkeit, die Decoration einer großen Fläche künstlerisch befriedigend zu bewältigen, und wenn man beachtet, wie rein äußerlich die Verbindung zwischen dem Halbkreisbogen über dem Mittelportal, der Rose und dem darüber angebrachten Tabernakel bewerkstelligt ist, wie unschön diese ganze Verkleidung des Mittelbaues den Aufbau und den Gesamtorganismus der Façade zerstückelt, und wie unorganisch die drei Tabernakel oben an der mittleren Frontwand kleben, wird man nicht umhin können, die Façade des Domes von Como in diesem Sinne als das schlimmste Beispiel für die künstlerische Unzulänglichkeit des lombardischen Incrustationsstiles während dieser Uebergangsepoche zu bezeichnen. Erst die Renaissance selbst hat der Kathedrale von Como eine einwandfreie Schönheit gebracht, so siegreich freilich, daß man durch sie die Mängel der älteren Theile schnell vergißt.

\* \* \*

#### I. Die Certosa bei Pavia.

„unum Cartusiense Monasterium . . . quam solepnius,  
et magis notabile poterimus, construi facere intendamus.“  
Schreiben Giangaleazzo Visconti vom 20. Nov. 1394.

Als ein Werk des Uebergangsstiles muß auch der räumlich größte Theil eines Baues gelten, der mit vollem Recht als die köstlichste Perle im Denkmälerkranz der Lombardei gepriesen wird. Die Certosa bei Pavia<sup>1)</sup> pflegt man in den Baugeschichten allerdings meist unmittelbar im Anschluß an den Mailänder Dom zu behandeln, als sei auch sie im wesentlichen eine ihm verwandte Schöpfung mittelalterlicher Gothik, und in der That fällt ihre Stiftung, 1396, in deren Blüthezeit. Allein schon die flüchtigste Prüfung des Baues selbst hätte lehren müssen, was jetzt durch neues Studium der Urkunden bestätigt wurde: daß dieses Stiftungsjahr für den heutigen Bau stilgeschichtlich fast belanglos wird, zumal wenn man dabei von den beiden Hauptwerken lombardischer Trecentogothik ausgeht. Am 27. August 1396 legte Giangaleazzo Visconti zu dem Karthäuserkloster bei Pavia den Grundstein. Das war nur zehn Jahre nach dem Beginn der Mailänder Kathedrale, im gleichen Jahr, in welchem der Neubau des Domes von Como in Angriff genommen wurde. Eine nahe Verwandtschaft zwischen den drei Kirchen wäre füglich mit Sicherheit vorauszusetzen. Aber eine solche fehlt zwischen der Certosa und den Domen von Mailand und Como in noch höherem Grade, als zwischen diesen untereinander. Entweder also muß schon der damals genehmigte Entwurf selbst von vornherein einen ganz selbständigen Charakter getragen haben, oder aber man wich bei der späteren Ausführung von ihm wesentlich ab. Die Unterschiede besonders vom Mailänder Dom sind auch bei dem ältesten Theil der Certosa-Kirche augenfällig. Schon das Planschema (Abb. 78) ist ein anderes. Die Raumdisposition des Langhauses, welche zweifellos die am Ende des Trecento bestimmte ist, steht S. Petronio in Bologna näher als dem Mailänder Dom. Eine Verwandtschaft mit diesem wird man zunächst überhaupt kaum wahrnehmen, zumal wenn man das heutige Bild des Langhauses, ohne Rücksicht auf seine Abweichungen vom ursprünglichen Plan, im Auge hat. In der That bieten die Eindrücke, die man beim Betreten dieser beiden Kirchenräume

1) Vgl. das Tafelwerk von Durelli, La Certosa di Pavia. Mailand 1853 und besonders die Monographien von Beltrami: „La Certosa di Pavia“. Storia e descrizione. 1396—1895. Mailand 1895 und: Storia documentata della Certosa di Pavia. Parte I. Mailand 1896. Das nachgelassene Werk von Magenta „La Certosa di Pavia“ ist erst angekündigt.



CERTOSA BEI PAVIA : CHORANSICHT.

WILHELM ERNST & SOHN, BERLIN.



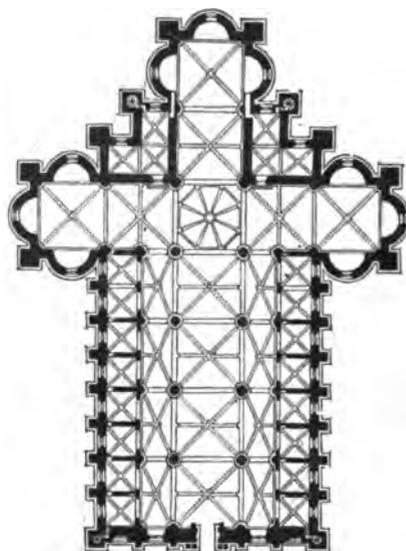
empfängt, scharfe Gegensätze. In Mailand eine ernste, majestätische Wirkung, schon durch die Hallenperspective mit ihrem Riesenmaßstab — im Langschiff der Certosa dagegen mehr festlich-heitere Pracht, bereits deshalb, weil hier der Raum auf nur vier Gewölbetraveen beschränkt ist und dadurch eher einem Saal als einer Halle gleicht. Mit dem Mailänder Dom theilt das Langhaus der Certosa,<sup>1)</sup> im Gegensatz zu gothischen Kathedralen des Nordens, den geringen Höhenunterschied zwischen den Haupt- und Nebenschiffen und die sich daraus ergebende Kleinheit der in den Obergaden angebrachten Lichtquellen. Aber die letzteren sind bei der Certosa noch weitaus dürftiger als in Mailand: in der Längswand jeder Gewölbetravee nur je zwei winzige Rautenfenster! Auch deren Anlage, und die mit ihr zusammenhängende Gliederung der Kreuzgewölbe selbst findet im Mailänder Dom keine Analogie und ist überhaupt ganz eigenartig. Die seitlichen Felder des quadratischen Kreuzgewölbes sind durch eine Mittelrippe gleichsam in je zwei Stichkappen zerlegt, das ganze Gewölbe also ist nicht vier- sondern sechstheilig. Die Anordnung jener Fensterpaare entspricht diesen doppelten Stichkappen, nur sind sie an den Mittelschiffwänden recht unschön bis hoch in die Spitze der Schildbogen hinaufgerückt. Und die schon an sich so geringe Fläche dieser Rautenfensterchen ist durch Maßwerktheilung noch beschränkt! Sie erinnern an die kleinen quadratischen Maßwerkblenden, die sich am Mailänder Dom rechts und links seitlich unterhalb der hochgerückten Mittelschiffenster befinden, nur daß diese, völlig geschlossen, dort nur einer decorativen Belebung der Wandfläche dienen. Aber auch das Langhaus der Certosa weist analoge Zeugen einer solchen unconsequenten Formensprache auf. Auch dort ist die Zahl der Fenster größer als die der Lichtquellen, denn auch dort sind die stattlichen, durch eine Mittelsäule getheilten Rundbogenfenster mit gothischem Maßwerk, welche, ebenfalls paarweise, unmittelbar oberhalb der Capellenarcaden die Wände scheinbar durchbrechen, „blind“, geschlossen und bemalt: ebenso rein decorativ und praktisch noch werthloser, wie es jene Halbierung der Gewölbekappen ist, deren Mittelrippe sich zwischen ihnen als Halbsäule fortsetzt und in einem diesen Fenstern gleichsam als Sockelglied dienenden Gesims als Consolenknauf endet (Abb. 73). Diese originelle Wanddecoration findet in Mailand ebensowenig Verwandtes, wie die etwas plumpe Anordnung von Säulen unterhalb der vorgekragten Pendentifbögen der Vierungskuppel.

Analoge Verschiedenheit zeigt sich auch in der ornamentalen Detaillirung. Sie läßt an den älteren Bautheilen der Certosa gerade das vermissen, was am Mailänder Dom ihre Eigenart schafft. Jene Vereinigung von oberitalienischen, altpisanischen und germanischen Elementen, die wir in Mailand an so vielen größeren und kleineren Schmuckformen nachweisen konnten, findet sich in der Certosa nicht. Man vergleiche die dortigen Bündelpfeiler des Langhauses mit denen des Mailänder Domes, vom Sockel an bis hinauf zu den Capitälern! Die Basen, die in Mailand durch ihre elegant geschweiften Profile im Wechsel mit fast geradlinig profilirten Stegen durch ihr lebhaftes Licht- und Schattenspiel so originell wirken, zeigen in der Certosa,<sup>2)</sup> von geringen Abweichungen abgesehen, nur den hergebrachten attischen Typus mit rundbogigen Profilen. Die Capitäle<sup>3)</sup> mit ihren akanthusartigen Blattkränzen und Volutenstengeln enthalten auch nicht einmal mehr leise Anklänge an die nordisch-gothischen Blattformen, welche an den Capitälern der Arcadenpfeiler des Mailänder Domes herrschen.

1) Durelli, Tav. E und 6.

2) Durelli, Tav. 59.

3) Durelli Tav. 60.



سسسس

Abb. 78.

Grundriß der Certosa bei Pavia.

Dies Alles gilt im wesentlichen nur von dem Langhaus; Querschiff und Chor, deren Schmuck schon fast völlig der Renaissance angehört, blieb dabei noch ganz unberücksichtigt. Es gilt ferner auch bei dem Langhaus nur für den Innenraum, denn die decorative Gestaltung seines Aeußeren erhielt ihr Gepräge erst durch die reine Renaissance. Allein auch der mittelalterliche Kern, und der ursprüngliche Entwurf müßten die Certosa vom Mailänder Dom zum mindesten so weit trennen, wie jeder Backsteinbau von einem Marmorbau geschieden wird, und wenn man bedenkt, wie wesentlich die Stellung der Mailänder Kathedrale in der „gothischen“ Formenwelt gerade durch das Material, durch ihren hellen italienischen Marmor bedingt ist, wird schon dieser „stoffliche“ Unterschied auch kunsthistorisch maßgebend. Fehlt doch der Certosa das Mailänder gothische Strebesystem<sup>1)</sup> mit seinen Pfeilern und Bogen, seinen Thürmchen und Fialen, seinen tausendfältigen, ornamentalen Einzelgliedern, die sein Aeußeres der nordischen Phantasie anpaßt, vollständig. Dagegen wird jeder, der dem Kloster von der Chorseite aus naht, sofort an die Hauptstücke specifisch lombardischer Backsteinarchitektur erinnert. Schon allein der hochragende Vierungsturm bewirkt dies. Er erscheint fast als ein Zwillingbruder desjenigen der Cisterzienserkirche von Chiaravalle (Abb. 1). Diese Verwandtschaft ist an sich durchaus natürlich. Auffallend wird sie eben nur dadurch, daß der Mailänder Dom, das der Certosa zeitlich scheinbar nächste Bauwerk, so völlig aus dieser Art schlägt.

So lehrt also bereits ein flüchtiger Vergleich, daß die Karthäuserkirche, selbst abgesehen von ihren reinen Renaissancetheilen, von der Mailänder Kathedrale in vieler Hinsicht stilistisch zu trennen ist.

Und dieses Ergebniss erhält durch die Baugeschichte selbst auch eine chronologische Erklärung. Thatsächlich begann im Jahre 1396 nicht der Bau der Kirche, sondern der des Klosters. Bei Lebzeiten Giangaleazzos dürfte sich von den gesamten Bauanlagen der heutigen Certosa nur die Behausungen der Mönche selbst, also der „große“ und der „kleine“ Klosterhof nebst dem provisorisch als Kirche dienenden Refectorium, vom heutigen Kirchenbau aber höchstens die Umfassungsmauern und Pfeiler des Langhauses<sup>2)</sup> über dem Boden erhoben haben; ja noch während der Herrschaft seiner beiden Nachfolger, bis zum Ende seiner Dynastie, ist höchstens das Langhaus, und auch dieses nur theilweise, vollendet worden. Allerdings darf man dabei nicht vergessen, daß auch für die Kirche jedenfalls schon 1396 ein vollständiger Entwurf vorlag, und daß die Daten lediglich die Ausführung des Baues erst in soviel spätere Zeit verlegen. Sie lassen auch hier wieder die Frage noch offen, in wie weit bei dieser Ausführung der Trecento-Entwurf befolgt wurde, und für die im Obigen erwähnten Theile des Langhauses dürfte dieser Anschluß an den ursprünglichen Plan ein ziemlich enger gewesen sein.

Anders steht es um das Uebrige. Zwischen diesen noch halb mittelalterlichen Theilen und der Renaissance-Front kann das Stilbild vermitteln, welches Chor und Querschiff bieten. Da zeigt sich eine eigenartige Form des gleichen Uebergangsstiles, den wir in Mailand und Como verfolgten, da trägt auch die Certosa noch die Zeichen eines stilistischen Compromisses, den die atlombardische Ueberlieferung einging. Aber diese schloß denselben dort nicht, wie am Mailänder Dom, mit der transalpinen Gothik, sondern mit der mittelitalienischen Renaissance, und selbst die gothischen Elemente der Raumgestaltung, besonders aber der Decoration, gehören jener Uebergangsepoche an, in welcher sich die ausgebildete oberitalienische Spätgothik mit mittelitalienischer Frührenaissance vermählt, ähnlich wie am Ospedale Maggiore und der Portinari-Capelle in Mailand und am Dom von Como. Nur bleibt dieser Bund bei ihr äußerlicher und kürzer! Die Renaissance ist an der Certosa bald vollständig zur Herrschaft gelangt. Während einer kurzen Zeitspanne waren die mit ihrem Eindringen anhebenden Gegensätze in der Bauleitung wahrscheinlich auch persönlich verkörpert. Seit dem Jahre 1453 waren an dieser Meister Cristoforo di Beltramo da Conigo, ein bald achtzigjähriger Greis, und der jugendliche Giuniforte Solari theilhaftig. Jener hatte zusammen mit Bernardo da Venezia und Giacomo

1) Vergl. Beltrami, Storia docum. S. 70 f. und 91.

2) Vergl. Beltrami, a. a. O. Cap. VII und Abb. S. 81.

da Campione noch den Beginn des ganzen Werkes überwacht — dieser war das Kind einer neuen Zeit, die ihre Anregung schon völlig aus dem Born der Renaissance schöpfte. Der Sieg blieb selbstverständlich dem jüngeren Meister, und das war, falls wirklich der ursprüngliche Plan der Certosakirche dem des Mailänder Domes näher verwandt gewesen sein sollte,<sup>1)</sup> zugleich ein Triumph der nationalen lombardischen Bauweise. Auf diese, nicht aber auf nordische Gothik, geht das breite, geräumige Querschiff, die Vierung und die Choranlage zurück, auf diese auch die Decoration in Backstein und buntfarbigen Terracotten mit Hinzuziehung von hellen Hausteinteilen: beide aber erhalten ihre Gestaltung erst in der Renaissance, erst nach der Mitte des 15. Jahrhunderts! — Die baugeschichtlichen Analogien für die östlichen Partien (Taf. 10) bietet auch hier der lombardische Boden selbst. Bis in die romanische Zeit lassen sich dieselben zurückverfolgen. Die halbkreisförmigen Abschlüsse der Querarme und des Chores, die Vierungskuppel mit



Abb. 79. Certosa bei Pavia. Blick auf die Vierung vom „kleinen“ Kreuzgang aus.

ihren vorgekragten Bögen, und die Zwerggalerien bezeugen dies hinreichend. Zur Erklärung des Planschemas könnte hier allein schon der Hinweis auf die Kathedrale von Parma genügen. Für die Anordnung von Zwerg- und Säulengalerien bot Pavia selbst und seine Umgebung zahlreiche Vorbilder, von denen beispielsweise die altherwürdigen Kirchen S. Pietro in Cielo d'oro und S. Lazzaro sogar auch die Anordnung dieser Säulencaden auf emporsteigenden Stufengiebeln zeigen, und die Vierungskuppel findet sich ähnlich unter anderm in den Kathedralen von Vercelli und Piacenza, sowie an der Cisterzienserkirche von Chiaravalle, welcher auch das Aeufere des Vierungsthurmes so nahe bleibt (Abb. 1). Die Decoration dagegen ist die der lombardischen Terracottaplastik des 15. Jahrhunderts, die im Innern wiederum eine venezianische Nüancirung empfängt. Die Außenmauern des Chores zeigen einen echt lombardischen Backsteinbau. Aber Gothisches haben sie nicht mehr, weder in ihrem Gesamtcharakter noch in ihren Details. Ueberall tritt die lombardische Schulung hervor. Der spezifisch kirchliche Charakter fehlt. Einen schroffen, fast feindlichen Abschluß gegen die Außenwelt bilden diese starken, wenig gegliederten Backsteinmauern, denen die mächtigen, noch über die Höhe des Querschiffes hinaus empor-

1) Vergl. Beltrami, a. a. O. S. 70 f.

steigenden quadratischen Eckpfeiler ein nahezu festungsartiges Gepräge geben. Nur ganz schmale Gesimse gliedern sie, nur ganz winzige Fenster durchbrechen sie. An den Eckpfeilern der Sacristeien bleiben selbst die filienartigen Krönungstabernakel wuchtige, schwere Körper; nur über den Eck- und Mittelpfeilern des Querhauses werden ihre Massen nach gothischem Brauch luftig aufgelöst. In der Decoration selbst herrscht die Formensprache des reifen Quattrocento schon vollständig, und durchaus nach Maßgabe des national-oberitalienischen Geschmackes. Diesen spiegelt bereits das Gesamtbild in seiner Vielfarbigkeit von rothen Backsteinwänden, weißen Hausteinteilen<sup>1)</sup> und bunten, meist grün glasierten Terracotten. Die Bogengänge sind Nachkommen der altlombardischen Zwerggalerien, die Detaillirung aber läßt mit wachsender Deutlichkeit die renaissancemäßige Schulung hervortreten, am wenigsten noch an den unteren Wandtheilen, immer nachdrücklicher, je höher sie emporsteigen. Auf den schlicht profilirten, niedrigen Sarizzo-Sockel folgt die glatte Backsteinmauer mit dürftigen, wenig ausladenden Gesimsen. Die Hausteinrahmen der rechteckigen Sacristei- und der halbrund abgeschlossenen Langhausfenster zeigen nur schlichte Profile, meist mehrere Rundstäbe.<sup>2)</sup> Reicher schon werden die großen Rundfenster der im Halbkreis heraustretenden Apsiden umrahmt: ihre Backsteineinfassungen bieten gefälligen Formenwechsel, und schon hier zeigt sich das antikisirende Kymation, schon hier ist der starkgewundene, gothische Säulenschaft einem feineren in gleichem Linienzug gedrehten Bande nebst Perlenschnur gewichen.<sup>3)</sup> Die Säulen der Galerien enthalten noch romanische Anklänge, ähnlich wie an den Frontarcaden des Ospedale Maggiore in Mailand, an deren Säulen ihre durch breite Eckblätter belebten Basen und ihre doppelreihigen Blattcapitäl nahe Analogien finden. Dem gleichen Geschlecht gehören ferner die Arcadensäulen der beiden Klosterhöfe selbst an, und dasselbe lieferte wohl auch die Säulen für die Hofenster des Castells von Pavia.<sup>4)</sup>

Diese Arcadengalerie der Certosa zeigt bereits den mit einem breitem Rand und, wenigstens an den Tribunen, auch mit reichen Profilen begleiteten Rundbogen. Das stattliche, wuchtige Gesims darüber vollends — sowohl das in der Höhe der Seitenschiffdächer, wie das Hauptgesims — ist in classischer Formensprache gehalten: prächtige Consolen, reich gewundene Horizontalbänder mit Perlstab und „Ave“-Spruch oder mit aufgereihten Scheiben, verticale Riefelungen, mächtige Eierstäbe und breite Blättersimen!<sup>5)</sup> Diese voluminösen Glieder, die einst, als ihre farbigen Glasuren noch frisch erglänzten, wohl leichter wirkten, sind ungemein sicher und zweckbewußt gezeichnet. Sie schließen sich am nächsten den Gesimsen und theilweise auch den Fensterrahmen der Mailänder Hospitalfront an, nur sind sie noch wuchtiger und classischer gehalten, und bleiben ohne gothische Begleitschaft. Dies giebt ihnen ihre stilgeschichtliche Bedeutung. Es scheidet sie einerseits von den Terracottadecorationen der meisten übrigen Kirchen Pavias selbst, wo lediglich das große Radfenster von Sa. Maria del Carmine ähnliche Motive aufweist, während die übrige Terracottaornamentik gerade dieser Kirchenfront durch ihre noch meist gothische Sprache zu den geschilderten Theilen der Certosa einen bezeichnenden Gegensatz bildet, ähnlich, wie auch die Decoration von S. Francesco. Es scheidet sie aber auch von der eigenartigen Erscheinungsform des Uebergangsstiles, die wir am Dom von Como verfolgt haben. Es kennzeichnet sie vielmehr als die reifste Entwicklungsstufe der am Hospital und an der Portinari-Capelle in Mailand selbst unter Florentiner Einfluß entstandenen Formgebung, und diesmal stammt dieselbe von dem lombardischen Meister, der sich immer deutlicher als ihr Hauptvertreter bewährt: von Giuniforte Solari.

Allein auch die Decoration der Certosa hat im übrigen doch auch noch eine Reihe gothisirender Formen. Zunächst ist es auch hier das Lieblingsmotiv, welches die oberitalienische Kunst der Gothik entlehnte: das Maßwerk. Schon an den winzigen Rauten-

1) Der Sockel und die Säulenschäfte aus Granit oder Sarizzo, die Gesimse, die Säulencapitäl, einzelne Fensterumrahmungen im Querschiff nebst ihrem Maßwerk aus Marmor. Vergl. Durelli, Tav. 52 ff.

2) Am Fenster der Chortribuna werden dieselben in Kämpferhöhe von einem Gesims durchzogen.

3) Die gleichen Formen auch im großen Klosterhof.

4) Aus der Zeit des Galeazzo II. Visconti, 1360 — 1378 (restaurirt). Vergl. Beltrami, a. a. O. Abb. S. 44.

5) Durelli, Tav. 54.

öffnungen und an den größeren blinden Fenstern des Langhauses tritt es stattlich auf, bei den letzteren in Verbindung mit dem Rundbogen der Renaissance. Weit reicher aber ist es an den Fenstern gestaltet, welche — die Reihe jener Blenden des Langhauses im



Abb. 80. Certosa bei Pavia. Console für die Gewölberippen der nördlichen Sacristei.

Querschiff fortsetzend — den über den Sacristeien befindlichen Räumen Licht zuführen. Dort entfaltet es über der breiten, durch zwei Säulen getheilten Oeffnung, zwischen den an sich schon reich decorirten Bögen der drei Theilfenster und dem Hauptbogen, ein

ungemein bewegtes Linienspiel, mit hufeisenförmigen Rautenrahmen, mit halbirtten Fischblasen, mit Drei- und Vierpässen. Das ist die malerisch spielende, echt oberitalienische Spätgotik, welche — man erinnere sich der Tabernakel an der Front des Domes von Como — der reinen Renaissance selbst noch im endenden Quattrocento parallel geht. Zeichnung<sup>1)</sup> und Profilierung dieser Fenster finden ihre nächsten Analogien jedoch besonders in der venezianischen Kunst. In der That ist die reifste Phase spätgotischer, schon mit Renaissanceelementen stark durchsetzter Decoration, wie sie in Venedig vor allem zur Zeit des Dogen Francesco Foscari herrscht, in der Certosa bei Pavia auch in der decorativen Plastik vertreten. Am bezeichnendsten sind da die üppigen, meisterhaft gearbeiteten Blätterconsolen, welche die Gewölberippen der Sacristeien aufnehmen (Abb. 80). Dieses im allgemeinen akanthusartige, aber rundlich conturirte, weich geschwungene Blattwerk mit seinen als Leitpunkte dienenden Bohrlöchern, in gefälligen Linien und malerischer Formenfülle bald aufwärts bald abwärts gewendet, diese sonnenblumenartigen Knäufe, diese Fruchtkelche und Kränze, und dazwischen dann diese feinen figürlichen Details, die Löwenköpfe und Frauenportraits — das Alles ist venezianischen Sculpturen der fünfziger Jahre innig verwandt. Man vergleiche nur den prächtigen Blattfries, der die Durchgangshalle zum Hof des Dogenpalastes gliedert, oder denjenigen am Grabmal Francesco Foscari in der Frarikirche; ferner aber auch das Blattwerk an der Ca' d' Oro und besonders an jener schon früher erwähnten reichen Brunnenmündung in ihrem Hof!<sup>2)</sup> Durch diese venezianischen Werke wird man auch hier aber wiederum auf jene specifisch oberitalienische Fortbildung toscanischer Einflüsse hingeleitet, die wir in diesem Capitel erörtern. Jener Blattfries im Durchgang des Dogenpalastes ist die reifere, originelle Gestaltung von Motiven, welche durch Toscaner, besonders durch Giovanni da Fiesole und Pietro da Firenze, an den Säulencapitälen der Fronten eingeführt worden waren. Aehnliche Blattformationen, die als Vorstufen gelten können, zeigt das Brenzoni-Monument in S. Fermo zu Verona, das Werk des Florentiners Rosso; ähnliche ferner vor allem die ganze früher geschilderte Sculpturenreihe in Castiglione d' Olona. Wir haben auch bereits während der ersten Hälfte des Quattrocento mehrere lombardische Meister kennen gelernt, die diese Florentiner Einwirkungen persönlich erfuhren und selbständig verarbeiteten. Es sei nur an Matteo Raverti erinnert. Aus diesem Kreis müssen auch die Bildhauer hervorgegangen sein, welche diese prächtigen Sacristeicapitäle der Certosa meißelten, ebenso die Meister der ihnen verwandten Pfeilercapitäle im Querschiff. Zeitlich fallen alle diese Arbeiten jedoch schon unter Giuniforte Solari, und ihre malerische, kraftvolle Fülle enthält keinen Widerspruch zu dessen decorativem Geschmack, mag sich derselbe an der Certosa auch sonst vorzugsweise schon in der Formensprache der Frührenaissance bewegen. Gerade durch das Nebeneinander der beiden Stilweisen empfangen auch diese Theile der Certosa ihr charakteristisches Gepräge, gerade durch sie nähert sie sich mehr, als durch ihre Raumgestaltung, stilgeschichtlich den übrigen oberitalienischen Bauten des Uebergangsstiles.

Die schon so echt lombardisch durchgebildete Frührenaissance am Aeußeren der Chortheile aber darf innerhalb unserer Studien die Stilweise einer ganzen Reihe von Werken vertreten, welche in Mailand in den fünfziger und sechziger Jahren des Quattrocento besonders durch Pietro und Giuniforte Solari geschaffen wurden. Bauten wie S. Maria Incoronata, S. Pietro in Gessate, das Langhaus von S. Maria delle Grazie und von S. Satiro, S. Maria della Pace und S. Maria del Carmine zeigen in den einzelnen Theilen ihrer Decoration das gleiche Stilbild. Noch während der Renaissance selbst, als der stile Bramantesco bereits seinen läuternden Einfluß ausübt, wird die Nachwirkung dieser frischen, aber etwas derben Stilistik zu verfolgen sein, noch bis in die gleiche Zeit hinein, in welcher die Certosa bei Pavia zum strahlendsten Denkmal der lombardischen Renaissance in ihrer Blüthezeit wurde. —

1) Durelli, a. a. O. Taf. 57 f.

2) Der gleichen Richtung gehört eine in die Sculpturen-Sammlung des Berliner Museums gelangte Brunnenmündung aus Venedig an. Vergl. Bode-v. Tschudi, Beschreib. d. Bildwerke d. christl. Epoche. Berlin 1888. Nr. 162.

## Rückblick.

Für das historisch maßgebende Stilbild der lombardischen Frührenaissance bezeichnen die in diesem ersten Bande erörterten Denkmäler lediglich die Vorstufen. Sie führen nur bis an die Grenze, jenseits welcher die reine Renaissance auf dem lombardischen Boden erst ihre schönsten Blüten entfaltet.

Das geschah dort, zumal auf dem Gebiete der Decoration, weit später als in Mittelitalien, ja seltsamerweise sogar etwas später als in Venedig. In Florenz ist der Sieg der Renaissance-Decoration durch Brunelleschi schon um 1430 endgültig entschieden; Venedig erhält sein erstes reines Renaissancewerk, das Thor des Arsenalles, um 1460. Ungefähr gleichzeitig entstand in Mailand das Portal des Mediceer-Palastes, aber nach dem Entwurf eines Toscaners, und die zugehörige Front zeigte noch manche gothische Elemente. Die Hauptwerke der specifisch lombardischen Frührenaissance beginnen erst um 1470.

So langsam fand die Renaissance-Decoration in der Lombardei Eingang.

Hierdurch ist bereits eine wesentliche Eigenart des lombardischen Uebergangsstiles charakterisirt. Seine Beziehung zur Antike wird im Grunde überhaupt erst durch die Toscaner, durch Filarete und Michelozzo, vermittelt, und zwar unter offenem Widerspruch der einheimischen Meister. Auch der größte oberitalienische Vorkämpfer des Classicismus, Andrea Mantegna, hat auf die von uns geprüften Denkmäler noch keinen entscheidenden Einfluss ausgeübt. Es fehlte in der Lombardei eben die ununterbrochene, intimere Berührung mit der antiken Kunst, welche in Toscana schon so früh zu einer „Protorenaissance“ geführt und Schöpfungen wie das Florentiner Baptisterium und die Front von S. Miniato al Monte gezeitigt hatte. Damit entbehrte die lombardische Quattrocento-Decoration aber auch allgemeingültig die mächtigende, verfeinernde Zucht, und das zeigt sich auch in ihrer Verwendung der gothischen Motive. Wie unbedingt die letzteren in der Lombardei bis etwa zum Jahre 1460 noch vorherrschen, ist an den einzelnen Denkmälern erörtert worden. Den äußeren Grund dafür bietet die Thatsache, daß in der Lombardei doch dauernd der Mailänder Dom die decorativen Künste centralisirte; den inneren aber, daß die spätgothische Decoration dem dort stets maßgebenden malerischen Geschmack so genehm war.

Und dieser formte sie selbständig um und wirkte dann auch auf die Einflüsse mittelitalienischer Renaissance bestimmend zurück.

Die so entstandene Eigenart selbst liefs sich am besten an den bekannten Erscheinungsformen des venezianischen und des toscanischen Uebergangsstiles prüfen. Zahlreiche Berührungspunkte hat sie mit diesen, und es war eine Hauptaufgabe unseres Studiums, dieselben aufzudecken. Daneben aber dürfen zum Schlufs auch die unterscheidenden Eigenheiten nicht vergessen bleiben. Diese beruhen nicht nur auf dem Verhältnifs zur Antike, sondern sie äußern sich auch in demjenigen zu der gothischen Ueberlieferung. Spielt diese doch während der Uebergangsepoche in ganz Italien eine wesentlichere Rolle, als man gemeinhin annimmt,<sup>1)</sup> zumal in der Decoration. Die italienische

<sup>1)</sup> Vergl. hierzu neuerdings die Bemerkungen Schmarsows in der Abhandlung: „Barock und Rococo“. Leipzig 1897, besonders Abschnitt I. S. 37 ff.

Renaissance ist dem Frühling verwandt, aber die Gothik, welche durch sie verdrängt wurde, darf auch in Italien keineswegs mit winterlicher Erstarrung verglichen werden. Den italienischen Decorationsstil der Spätgothik hat Jacob Burckhardt mit vollem Recht „ihren letzten prachtvoll lebenden Sprößling“ genannt; ja, diese italienische Spätgothik ist derjenigen jenseits der Alpen, die sich in jenen „Astwerkarchitekturen“ mit kleinlich nachgebildeten Zweigen, Blättern und Blüten und in technischen Spielereien gefällt, an Frische entschieden oft überlegen. Jenem theilweise erkünstelten Naturalismus der nordischen Spätgothik gegenüber schafft sie durch ihre malerisch-reizvolle Stilisirung der Formen eine selbständige Ornamentik. Das lehrt vor allem die Spätgothik Oberitaliens. Die schönste Eigenart gewinnt dieselbe dort aber zweifellos in Venedig. Die Front der Ca' d'oro und die Porta della Carta bleiben in ganz Italien unerreicht. In der Lagunenstadt scheint auch dieser spätgothische Uebergangsstil wie von einem Hauch orientalischer Phantasie gestreift. Gelegentlich ließen sich ähnliche Züge auch in Mailand wahrnehmen, und die Künstlergeschichte gab dafür ausreichende Erklärung, im Ganzen aber ist die lombardische Spätgothik doch von vornherein durch den Mailänder Dom im Grundcharakter ihrer Decoration stärker mit dem germanischen Norden verbunden. Dadurch wird auch ihr Verhältniß zur gleichzeitigen Florentiner Stilweise bestimmt. Auch in Florenz hat diese spätgothische Uebergangskunst einer ganzen Reihe von Denkmälern das Gepräge verliehen, welche infolgedessen den geschilderten lombardischen Monumenten nah verwandt scheinen. Aber dem Werthe nach stehen diese Werke Toscanas zweifellos höher. Auch bei größtem Reichtum wahren sie noch eine eigenartige Vornehmheit und maßvolle Feinheit. Wenn man die Gothik des Mailänder Domes an der Decoration des Campanile und der Chortheile der Kathedrale von Florenz mißt, versteht man, warum sie von Filarete und Vasari als „Barbarenstil“ bezeichnet wurde. Aehnlich auch bei einem Vergleich kleinerer Arbeiten! Schon lange vor dem Beginn der Mailänder Kathedrale waren in Florenz Zierstücke wie das Tabernakel Orcagnas in Orsanmichele, die Fensterfüllungen dieses Baues, und das Bigallo entstanden! Für den spätgothischen Decorationsstil des Mailänder Domes selbst, wie er sich dann auf Grund der transalpinen Formen vor allem unter Filippo degli Organi entwickelt, bieten in Florenz besonders die Fenster und Portale des Domes, sowie die älteren Nischenumrahmungen von Orsanmichele charakteristische Gegenbilder, deren künstlerische Ueberlegenheit ebenfalls kaum bestritten werden kann. In der toscanischen Luft selbst liegt gleichsam ein verfeinernder Zauber, wie einst für die antik-griechische Kunst in derjenigen Atticas. In der Lombardei wird Alles effectvoller, in gewissem Sinne gröber. Bezeichnend dafür ist besonders auch, daß die Lombardei jene farbige Marmorincrustation in der Technik der sogen. „Cosmatenarbeit“, welche in Florenz selbst noch in der Renaissance oft so prächtig fortlebt, nicht kennt. An deren Stelle trat dort die zu einer malerisch üppigen Formenbehandlung lockende Terracotta. In gleichem Sinne wird es bedeutungsvoll, dass die ersten echt lombardischen Hauptmeister dieses Uebergangsstiles, Pietro und Giuniforte Solari, zugleich Hauptvertreter der Backstein-Decoration sind. Ihre Formenbehandlung ist auch da, wo sie sich, wie bei der Gesims- und der Arcadenbildung, classischer Details bedienen, vor allem effectvoll. Auch in der Frührenaissance selbst stellt sich diese Kunstweise, soweit sie echt lombardisch bleibt, durchaus nur in den Dienst malerischer Pracht, und kennt in ihrer schmückenden Zuthat kein die Formen- und Farbenfülle beschränkendes Maß, keine streng organisch gebundene Anordnung, keine unvereinbaren Gegensätze der Stilweisen. Die architektonische Zucht, die Vertiefung der decorativen Aufgabe, und die Verfeinerung ihrer Mittel ward der Lombardei auch dann erst von außen her zugeführt, durch eine persönliche Kraft, welche alle bisher geschilderten Sendboten mittelitalienischer Renaissance<sup>1)</sup> in königlicher Größe überragt: durch Bramante. Trotzdem sollte auch dieser dem lombardischen Geschmack innerhalb der oben angedeuteten Richtung Zugeständ-

1) Ein persönlicher Einfluß von Bramantes größtem mittelitalienischen Vorgänger, Brunelleschi, auf die lombardische Decoration scheint nach den neueren Erörterungen über dessen Mailänder Aufenthalt ausgeschlossen, denn dieser, wahrscheinlich zwischen 1428 und 1432, galt höchstens constructiven Aufgaben. Vergl. v. Fabriczy, a. a. O. S. 373 ff.

nisse machen, und seine lombardischen Genossen und Nachfolger lassen wenigstens bis zur Hochrenaissance die innere Verwandtschaft mit den Meistern des Uebergangsstiles nicht verkennen.

Alles dies gilt zunächst von dem unmittelbaren Arbeitsgebiet der Decoration, besonders von der Ornamentik. Für die figürliche Plastik der hier erörterten Epoche ist vor allem charakteristisch, daß auch sie vollständig im Zeichen einer nur decorativen Kunst bleibt, nicht nur äußerlich — das theilt sie ja mit den größten Meisterwerken der toscanischen Bildnerei — sondern auch der Bedeutung und dem künstlerischen Werthe nach. Wie bei den Sculpturen der großen gothischen Kathedralen des Mittelalters jenseits der Alpen herrscht im Bildschmuck des Mailänder Domes die Masse über das einzelne Werk. Zum ersten Male ist in diesem Buch versucht worden, diese Gestaltenfülle stilkritisch im Sinne eines Schulzusammenhanges, ja selbst einer Künstlergeschichte, zu sichten, und es ergab sich dabei eine ganze Reihe stilistisch geinterner Gruppen von Sculpturen, die sich mit einzelnen Künstlerpersönlichkeiten und Schulen in Verbindung bringen ließen. Meister wie Giovannino de' Grassi, Hans von Fernach, Giacomo und Matteo da Campione, dann besonders Paolino da Montorfano, Matteo Raverti und Jacopino da Tradate, wird man künftig in der Geschichte der italienischen Plastik wohl unter den Bildhauern des Uebergangsstiles zu nennen haben. Allein sie halten sich noch innerhalb der Grenze, welche im Sinne welthistorischer Betrachtung die Kunstgeschichte von der Künstlergeschichte trennt. Sie wissen ihren Gestalten noch nicht jenes Sonderdasein zu verleihen, ihnen noch nicht das mit jener persönlichen Sprache begabte Leben einzuhauchen, die uns zwingen, in den Werken die Kraft einer scharf ausgeprägten Künstlerindividualität anzuerkennen; und die Theilung der Arbeit unter zahlreiche nur ausführende Hände ist nur allzu geeignet, den persönlichen Charakter noch mehr zu verwischen. In dieser Hinsicht ist es nicht zulässig, die genannten Meister mit den bekannten Vertretern des Uebergangsstiles der toscanischen Sculptur unmittelbar auf gleiche Stufe zu stellen, so wesentlich die stilistischen Analogieen zu deren Werken sein mögen. Zählt doch selbst auch der einzige Toscaner, der auch innerhalb seiner persönlichen Leistungsfähigkeit ihnen nah verwandt bleibt, Niccolò d'Arezzo, keineswegs zu den toscanischen Großmeistern vom Range eines Quercia, Ghiberti und vollends eines Donatello. Ja selbst ein Nanni di Banco bleibt ihm als entschlossenerer Vorkämpfer der Antike überlegen!

Von diesem „Vorläufer und Nebenbuhler Donatellos“, ist sehr richtig gesagt worden,<sup>1)</sup> er kennzeichne das normale Verhältniß, in dem ein Florentiner der Uebergangszeit zur Gothik und Renaissance steht. Nun vergleiche man mit dessen Statuen, mit seinem S. Lucas im Dom, seinem S. Philipp, den vier Heiligen und dem S. Eligius an Orsanmichele, die reifsten unter den geschilderten Figuren des Mailänder Domes! Bei solcher Gegenüberstellung rücken diese lombardischen Künstler fast völlig in den Kreis der Gothiker zurück, denn der Einfluß der Antike scheidet aus den für ihre Kunstweise bezeichnenden Elementen vollständig aus, und nirgends empfängt man von ihnen den Eindruck jener geschmeidigen Bewegungsfähigkeit oder aber jener fast trotzig standhaften Muskelstärke, auf der die neue Lebenswahrheit der florentiner Plastik im Kreis Donatellos vor allem beruht. Das einzige bedeutende Werk in der Lombardei, von welchem dieser frische Hauch der Frührenaissance ausgeht, der Engelreigen in der Portinari-Capelle, wird gerade dadurch am bestimmtesten der florentiner Kunst zugewiesen und steht zeitlich völlig jenseits der durch jene Domsulpturen gekennzeichneten Grenze. —

Und trotzdem war es berechtigt, auch den geschilderten Bildschmuck der Mailänder Kathedrale bereits im Zeichen der Uebergangskunst von der Gothik zur Renaissance zu behandeln. Wenn man die stilkritische Sonde tiefer senkt, fühlt man gerade bei einem Vergleich mit der florentiner Plastik, besonders soweit dieselbe der Richtung Andrea Pisanos angehört, eine innere Verschiedenheit des Kunstcharakters.

Auch Andrea selbst ist dem Wesen seiner Kunst nach noch Gothiker. In seinen Gestalten lebt noch das zarte, aus der mittelalterlichen Empfindungsweise geborene Körper-

1) Cornelius, Jacopo della Quercia. Halle. 1896. S. 178.

ideal der Gothik fort, wie es vor allem in der französischen Sculptur vor Augen steht, nur hat er dasselbe durch einen hohen Wohllaut der Linien und Formen zu echt monumentaler Würde geläutert. Seine eigene Kunst wurzelt in einem seltenen Gefühl für das harmonische Maß ruhiger Schönheit. Darin möchte man gern einen der ersten Strahlen der zu neuem Licht erstarkenden classischen Sonne sehen. Vielleicht ist es in Wahrheit eher das Abendroth der gothischen Kunstweise im Widerschein südlichen, italienischen Formensinnes. Seine letzte, köstlichste Verklärung im Spiegelbild einer künstlerisch gereiften Kunst fand dasselbe dann in den Schöpfungen Ghibertis. Das war, wie Cornelius vortrefflich sagt, der „Schwanengesang der Gothik“ in Italien.

Eine solche Entwicklung hat die gothische Bildnerei im Norden, speciell am Mailänder Dom, im Ganzen nicht genommen, obgleich wir einzelne Werke dieser Gattung auch dort nachweisen konnten, und deren Charakter zuweilen sogar auch noch innerhalb der Quattrocentokunst fortlebt, beispielsweise in jener feinen Statue der S. Agnes (Abb. 49). Aehnlich, wie auf dem Gebiet der Decoration, geht auch die gothische Bildnerei in der Lombardei vielmehr von vornherein von gleichsam gröberen Anschauungen aus, welche aber gerade in ihrer kernigen Kunstsprache voll drastischer Deutlichkeit einem Hauptzug der wahren Renaissance vielleicht näher bleibt, als die oben berührte Richtung der florentiner Plastik. Ein dem herben Realismus nordischer Holzschnitzereien verwandter Geist herrscht in einer Reihe der ältesten Domsulpturen vor, besonders in denen der Sacristei-supraporten, in den Werken des Hans von Fernach, des Giacomo und Matteo da Campione, und in der ganzen Zeit, in welcher Giovannino de Grassi für den decorativen Bildschmuck des Domes maßgebend ist. Das bleibt zuletzt der wichtigste Zuschuß transalpiner Kunstweise zum Stilbild der lombardischen Uebergangszeit.

In der zweiten, durch Paolino da Montorfano, Matteo Raverti und Jacopino da Tradate gekennzeichneten Künstlergeneration büßt dieser Realismus seine herbe Schärfe zu Gunsten einer mehr malerisch-decorativen Wirkung wieder ein, und es sollte bis zum letzten Drittel des Quattrocento währen, bis die lombardische Plastik wenigstens äußerlich auf jene transalpine Stilistik wieder zurückgriff. Die Anregung dazu ging später von der oberitalienischen Kunst selbst aus, und zwar von der Malerei und Zeichnung, vor allem von Mantegna. —

Jene zweite, bis etwa zur Mitte des Quattrocento tonangebende Reihe lombardischer Bildhauer vollends zählt zweifellos zu den Vorkämpfern der neuen Kunst, in ähnlichem Sinne wie in Toscana Niccolò d' Arezzo. Sieht man von der unsicheren Haltung und der Faltenfülle ihrer Statuen ab, so bekunden dieselben eine verhältnißmäßig unbefangene, auf rein genrehafte Reize ausgehende Naturbeobachtung. Vorboden dafür sind bereits viele jener Kleinsulpturen, jener Porträtköpfe und Thiere, die am Sockel und an den Consolen angebracht sind, unmittelbar aber zeugen dafür fast sämtliche „Giganten“, eine Heiligenfigur, wie der S. Babila, und ein Bidnifs, wie das Martins V. Allerdings spricht der Realismus der Darstellung, welcher den Beginn einer neuen Zeit verkündet, in diesen Sulpturen oft weniger aus den Details, als aus dem Charakter des Gesamtentwurfes, obgleich man auch nach Maßgabe der ersteren wenigstens die Mehrzahl der Giganten als Schöpfungen einer realistischen Kunstweise betrachten darf.

Die auf die Thätigkeit der genannten Bildhauer der Dombauhütte dann folgende Epoche eines unmittelbaren florentiner Einflusses konnte auf dem Felde der Bildnerei nicht so tiefe Furchen ziehen, wie auf dem der Decoration. Die Befähigung Filaretos zur Plastik war derjenigen der Lombarden selbst wohl kaum wesentlich überlegen und kam wenig zur Geltung. Stärker vermochte Michelozzo zu wirken, und der Bildschmuck der Portinari-Capelle, vor allem der Engelreigen, beweist dies in der That deutlich genug. Allein auch dort haben lombardische Meister noch Antheil. In dieser Hinsicht sind die in Mailand einflußreichen Toscaner selbst nicht einmal den Donatello-Schülern Giovanni di Bartolo gen. il Rosso und dem Piero di Niccolò da Firenze und Giovanni di Martino da Fiesole gleich, welche die Kunstweise Donatellos in Verona und Venedig vertreten. Eine so unmittelbar Donatelleske Gestalt, wie der Gewappnete an der linken Ecke des Sarkophages des Tommaso Mocenigo in S. S. Giovanni e Paolo zu Venedig ist uns in der

Lombardei überhaupt nicht begegnet. — Will man den Grundcharakter der lombardischen Bildneri, soweit wir sie bisher kennen lernten, in ein Schlagwort zusammenfassen, welches ihre Beziehung zu der allgemeinen italienischen Frührenaissance ausdrückt, so bleibt dies: „malerischer Realismus“. Dieser Rechtstitel kann äußerlich allerdings genügen. Er ist sogar weit bedeutungsvoller, als die Beglaubigung, welche ihr die beiden Herolde der Renaissance, die Putten und die altrömischen Kaiserköpfe, bringen. —

Allein solche Schlagworte reichen für einen höheren Standpunkt der geschichtlichen Betrachtung selbstverständlich nirgends aus, am wenigsten für ein aus so complicirten Grundbedingungen erwachsenes Charakterbild einer Uebergangskunst, wie es sich vor uns entrollt hat, der Uebergangskunst eines Grenzlandes, in der die nationale Eigenart im Wechsel zahlreicher Einwirkungen vom germanischen Norden, vom mittelitalienischen Süden und vom venezianischen Osten noch um ihren klaren Ausdruck ringt. Als Grundlage der späteren Entwicklung, der national-lombardischen Renaissance, sind die hier geschilderten Stilbilder — sowohl für das decorativ-ornamentale, wie für das figürliche Arbeitsgebiet — eben nur im lebendigen Fluss der crörterten Wechselwirkungen an sich zu erfassen. Dieser selbst bleibt während der etwa hundertjährigen Periode vom Beginn des Mailänder Domes bis 1470 das geschichtlich maßgebende Lebenselement der lombardischen Kunst, und nur durch die Verbindung mit neuen, weit mächtigeren Kräften konnte diese zu einer einheitlichen, stilistisch in sich abgeschlossenen, stilkritisch leicht greifbaren, nationalen Ausdrucksweise erstarken. Denn noch fehlte in der Lombardei die höchste Form, in welcher sich der Fortschritt des künstlerischen Schaffens zu vollziehen vermag: der Eingriff wahrhaft großer, genialer Persönlichkeiten. Das sollte ihr erst die Folgezeit bringen, dann aber in bewundernswerther Freigebigkeit. Ueber der lombardischen Renaissance erstrahlen die Namen: Donatello und Mantegna, Bramante und Lionardo da Vinci.

## Namens- und Ortsverzeichnis.

\* bedeutet Abbildung.

- Alberti, Leo Battista** 86.  
**Ambrogio, Giovanni da S.** 85, 86 Anm. 3.  
**Amiens, Kathedrale.** Sculpturen 42, 44, 66.  
**Anderaria** siehe Longis.  
**Arezzo, Niccolò d'** 65 ff., 75, 83, 110, 139 f.  
**Ariost** 56.  
**Arler, Heinrich, von Schwäbisch-Gmünd** 21.
- Balduccio, Giovanni di** 16, 18.  
**Banco, Nanni di** 83, 139.  
**Banillia, Rolando de** 45.  
**Benzoni, Martino** 90, 94.  
**Bergamo, Baptisterium am Dom** 52.  
— Colleoni-Capelle, Grabmal der Medea 106.  
— S. Maria Maggiore 16, 125.  
**Berlin, Kgl. Museum, Brunnenmündung** 136 Anm. 2.  
**Bicci, Lorenzo di** 55.  
**Birago, Grabdenkmal in S. Marco zu Mailand** 95.  
**Bojardo** 56.  
**Bologna, S. Petronio** 27, \*121.  
**Bonaventuri, Nicola de'** 29, 32, 46.  
**Bontà, Florio da** 123.  
**Borromeo, Grabmal in der Cappella di S. Elena bei Venedig** 61.  
— Grabmal auf Isola Bella 75 f.  
— Palast in Mailand 36, 97, 102, 106.  
**Botticelli** 116.  
**Bramante** 106 Anm. 1, 118, 138, 141.  
**Branda, da Castiglione, Cardinal** 72.  
**Breggia, Pietro da** 121 f.  
**Brenzoni-Monument in Verona** 74 f., 106, 136.  
**Brescia, Loggia, Giganten** 53.  
— Loggia, Kaiserköpfe 106 Anm. 1.  
— Museo Cristiano 106 Anm. 1.  
**Brioschi, Benedetto** 77.  
**Brivio, Giuseppe** 63.  
**Brondefer, Hans** 31, 43.  
**Brügge** siehe Cova.  
**Brunelleschi** 86, 111, 137, 138 Anm.  
**Bugati, Gaspare** 111.  
**Buon, Giovanni Bartolommeo** 61.
- Cairati, Giovanni** 94.  
**Camino, Rizzardo VI. da** 52.  
**Campione, Alberto da** 47, 50, 55.
- Campione, Bertollo** siehe Alberto.  
— Bonino da 18, 52, 67, 69.  
— Giacomo da 32, 37, 43 ff., 58, 65, 132 f., 139 f.  
— Giovanni da 18, 52, 132.  
— Matteo da 18, 46, 58, 65, 139.  
— Michele di Benedetto da 50.  
— Ugo da 52.
- Campionesen, allgem.** 18, 21, 29.  
**Cansingorio, della Scala** 17, 67.  
**Carcano, Pietro** 80.  
**Carelli, Guglia am Mailänder Dom** \*27 ff., 53, 59, 67, \*68 Taf. V u. VI.  
— Sarkophag im Mailänder Dom 48, \*66, 67.  
**Carindo, Haus des, bei Filarete** 116.  
**Castell** siehe Mailand und Pavia.  
**Castello, Cressolo da** 88 Anm. 3, 94.  
**Castiglione d'Olona** 136.  
— Baptisterium 73 f.  
— Branda-Sarkophag 73.  
— Casa del Archiprete, già Magenta 91 Anm. 1.  
— Via Castiglioni, Thonrelief 75.  
— Chiesa della Villa \*72 f., 73 f.  
— Collegiatkirche \*71 f., 73, \*74, 90.  
— Palast \*73, 74, \*75, 93, 94, 106.  
**Caterina, Gattin des Gian Galeazzo Visconti** 12.  
**Cernusco, Pietro** 83.  
**Certosa bei Pavia.**  
Chorthteile 132 ff. Taf. X.  
Fenster-Mafswerk 135.  
Grundsteinlegung 12.  
Höfe 106.  
Kreuzgang \*133.  
Langhaus \*121, 130 f.  
Ornamentales 131.  
Sacristei-Consolen \*135, 136.
- Chartres, Kathedrale.** Sculpturen 44.  
**Chiaravalle, Cisterzienserkirche** 16, \*17, 133.  
**Colleoni, Medea** 106.  
**Comasken** 18—21.  
— siehe Campionesen.  
**Como, Broletto** 120, \*124.  
— Dom 118 ff.  
S. Abondio 120.  
Baugeschichte 120.  
Bauinschrift 118, \*119.

- Como.  
 — Dom.  
   S. Carpofofo 120.  
   Front 123, \*124 Taf. IX.  
   Fröntsulpturen 125 ff.  
   Giganten 53.  
   Grundrifs \*120, \*122.  
   Inneres \*121, 123.  
   S. Maria Maggiore 120.  
   Portale 76, 125, \*126, \*127.  
   Relief von 1317 52.  
 Como, Rigezzo da 61.  
 Conigo, Cristoforo di Beltramo da 132.  
 Conte, Ambrogio del 94.  
   — Guglielmo del 94.  
   — Giuseppe del 94.  
 Cortona, Jacopo da 83 f.  
 Cosmatenarbeit 138.  
 Cotignola-Monument 99 Anm. 2.  
 Cova, Giacomo da Brügge 29.  
 Cremona 84.  
   — Maffiolo da 47.  
 Dalmatien 107.  
 Dieppe, S. Jacques 50 Anm.  
 Donatello 67 Anm. 5, 82, 116 u. a., 139.  
 Erwin, von Strafsburg 38.  
 Eugen IV. 81.  
 Falconetto 117.  
 Fernach, Hans von 30 f., 37, 43 ff., 58, 65, 139 f.  
 Ferrini, Benedetto 84.  
 Fiesole, Giovanni di Martino da 67 Anm. 5, 74, 136, 140.  
 Filarete, Antonio Averlino 76, 79 ff., 81 f., 137, 140.  
   in Rom 82 f.  
   Mailänder Thätigkeit 83 ff.  
   Antheil am Hospital 88 f.  
 Filippo da Modena siehe Organi 33 ff.  
   — da Melegnano 47.  
 Firenze.  
   — Pietro di Niccolò da 67 Anm. 5, 74, 136, 140.  
 Florentiner Thonbilder 75.  
 Florenz, Baptisterium 105, 109, 110, 137.  
   — Bargello 67.  
   — Bigallo 138.  
   — Campanile 67, 138.  
   — S. Croce 104, 108.  
   — „ Pazzi-Capelle \*111, \*113, 114.  
   — „ Portal Michelozzos \*107, 108.  
   — Dom.  
     Chortheile 138.  
     Langhaus, System \*121.  
     Lucas-Statue 139.  
     Marcus-Statue \*65.  
     Nordportal 65, \*67, 74, 76.  
     Südportal 39, 35.  
   — Loggia dei Lanzi 55.  
   — S. Lorenzo, Sacristei 111.  
   — S. Marco 108.  
 Florenz, Palazzo Medici-Riccardi 102.  
   — S. Miniato 137.  
   — S. S. Annunziata 108.  
   — Orsamnichele Tabernakel 138. Statuen 139.  
   — Ospedale degli Innocenti 86.  
   — „ Sa. Maria Nuova 85, 86 Anm. 3.  
 Foppa, Vincenzo 100, 111, 113.  
 Foscari, Monument in Venedig 136.  
 Frà, siehe Monti.  
 Freiburg, Hans von 9.  
 Füssingen, Ulrich von 29 f.  
 Gaddi, Agnolo 55.  
 Gandoglia, Marmor von 56.  
 Ghiberti 105, 139 f.  
 Giovanni, siehe Fiesole.  
 Giovio, Benedetto 120.  
 Gmünd, Heinrich von 21, 29, 36 Anm.  
 Grassi, Giovannino de 43 ff., 65, 93, 139.  
 Grimaldi, Giacomo 94.  
 Honecort, Wilars von 38.  
 Imbonate, Isaach de 47.  
 Isabella, Visconti 20.  
 Isola Bella 75.  
 Köln, Dom 21 f.  
 Lionardo da Vinci 141.  
 Lonati, Giovanni 88 Anm. 4.  
   — Pietro 94 f.  
 Longis, Guglielmo de 52.  
 Luchino, siehe Scharabota.  
 Luoni, Cristoforo 90, 94 f.  
 Macchi, Giuseppe 80.  
 Maffiolo, da Cremona 47.  
 Mailand.  
   — Banco Mediceo siehe Palazzo Mediceo.  
   — Broletto, alter, am Dom 26.  
   — Castell vor Porta Giovia 13, 83 f., 105.  
   — S. M. del Carmine 136.  
   — Dom.  
   Sa. Agnes. Statue 70, \*76 f., 140.  
   Aelterer Dom siehe Sa. Maria Maggiore.  
   Aufbau, constructiver 22.  
   Beginn 11 f.  
   Bildschmuck 87 ff.  
   Campo Santo 67.  
   Carelli, Arca \*66, 67 ff.  
   — Guglia \*27 ff., 67 ff. Taf. V u. VI.  
   Chortheile 27 ff. Taf. III.  
   Chorfenster 33 Taf. IV.  
   Consolen 37, \*39, 41 ff., \*43, 69.  
   Dach 24, \*34, \*35.  
   Decoration, ornamentale 27 ff.  
   „ figürliche 37 ff., 138 ff.  
   Façade \*22.  
   Fenster, Mafswerk 31 Taf. III u. IV.  
   „ Chorfenster 46 ff. Taf. III u. IV.  
   „ Figuren 46.

## Mailand.

- Dom.
  - Fialenthürmchen \*31 Taf. V u. VI.
  - Gewölbe-Schlufsstein 69, \*70.
  - Giganten \*49 ff., \*51, \*52, \*53, \*58, \*59, \*60, 76, 105 f., \*109, 110 Taf. VII.
  - Grundriß 21, \*23, \*26, \*27.
  - Guglia Carelli \*27 ff., 67 ff., \*68 Taf. V u. VI.
  - „ Omodeo 76, 129.
  - Inneres, Langhaus 23 Taf. I.
  - Krabben \*40, \*41.
  - Langhaus 23 Taf. I.
  - Lichtwirkung 23.
  - Martin V. \*62, 63 f.
  - Pfeilercapitäl \*29.
  - Putten \*69, \*70.
  - Tiburium 24.
  - Sacristeien, Supraporte, nördliche \*30, 43 f. \*47.
  - Sacristeien, Supraporte, südliche 30, 43 f. Taf. II.
  - Sacristei, südliche, Brunnen \*45, \*69.
  - Sockel \*28.
  - Strebebogen 33 f., \*34, \*35.
  - Wasserspeier \*49 f., \*51.
- S. Eustorgio.
  - Inneres des Langhauses 15.
  - Hochaltar 67, 70.
  - Portinari-Capelle, siehe diese.
- S. M. in Gessate 136.
- S. Gottardo 15, 129.
- S. M. delle Grazie 136.
- S. M. Incoronata 136.
  - Grabstein Cotignola 99 Anm. 2.
- S. Maria Maggiore 11, 26.
- Museo Archeologico 70 Anm. 2, 102, 106.
- Ospedale Maggiore 79 ff., 105, 109, 134.
  - Decorative Details 90 ff.
  - Antheil Filaretos 88 f.
  - Fenster 92 f., \*93.
  - Fronten und Höfe 87, \*90.
  - Idealentwurf im Tractat \*80, \*81, 85 f.
  - Medaillons 95 f.
  - Stifter 80.
- S. M. della Pace 136.
- Palazzo Borromeo 36, 97, 102, 106.
- — Marliani \*97, 102, 113.
- — Mediceo 79, 99 ff., 137.
  - Beschreibung Filaretos 100.
  - Bildschmuck \*100, \*103, \*105 ff., \*106.
  - Front-Entwurf \*101.
  - Hauptportal 102 f., \*103, \*105.
- — Missaglia 102.
- — Vimercati 96, \*98.
- Piazza dell' Arengo 26.
- S. Pietro in Gessate 109, Anm. 1, 136.
- Portinari-Capelle bei S. Eustorgio 110 ff., 139 f.
  - Bauliche Anlage \*111 f., \*117.
  - Bildschmuck 114 ff.

## Mailand.

- Portinari-Capelle, Decoration \*112. Taf. VIII.
    - Engelreigen \*115 f. Taf. VIII.
    - Fenster 113.
    - Putten 114 f.
  - S. Satiro.
    - Langhaus 136.
    - Sacristei 106, Anm. 1. 118.
  - Mantegna, Andrea 114 Anm. 1, 140 u. 141.
  - Marchestem, Annex 54.
  - Marliani siehe Mailand, Palazzo.
  - Martin V. \*62, 63 f., 77.
  - Masegne, Paolo dalle 60.
  - Masolino 71 ff.
  - Medici, Cosimo de' 100.
    - Giovanni de' 100.
    - Piero de' 79, 81, 100.
  - Melegnano, Filippo da 47.
  - Michelozzo 70, 79, 99 ff., 137, 140.
  - Michiel, Marcantonio 100.
  - Mignot, Jean, aus Paris 29, 33.
  - Milano, Gasparino Rosso da 61.
    - Luchino da 123 f., 129.
  - Modena, Andrea da 33.
    - Dom-Sculpturen 39.
    - Filippo da, siehe Organi.
  - Monich, Pietro 47 ff., 54.
    - Walter 54.
  - Montepulciano, S. Agostino 108.
  - Monti, Pietro Ambrogio da, gen. Frà 88 Anm. 10, 94.
  - Montorfano, Paolino da 37, 47, 54, 55 f., 62, 65, 70, 139 f.
  - Monza, Dom, Front 16.
    - Dom, Kaiserkanzle 16, 46.
  - Morelli, Anonymus des 100.
  - Moro, Lodovico 13.
  - Musso, Marmor von 123.
- Nicolaus V. 81.
- Niccolò siehe Arezzo, Selli und Venezia.
- Olcio, Marmor von 123.
- Omodeo 109, 115, 129.
- Orcagna 18, 138.
- Organi, Filippo degli 33 ff., 66, 77, 93, 138.
  - Giorgio degli 77, 79.
- Orvieto, Dom 28, 48.
- Paderno, Antonino de 32 f.
- Palazzi, Lazzaro 90 Anm. 1, 96.
- Paris, Notre-Dame-Kirche 44 f.
- Parma, Dom 133.
- Pavia, S. Agostino, Arca di 16.
  - Castell 11 ff., 60, 134.
  - S. M. del Carmine 13, 134.
  - Certosa siehe diese.
  - S. Francesco 134.
  - S. Lazzaro 133.
  - S. Pietro in Cielo d'oro.
- Pecorari, Francesco da 15.

- Pecorari, Cremona 31.  
 Pellegrini-Capelle siehe Verona.  
 Piacenza, Dom 133.  
 Pietro, di Giovanni siehe Tedesco.  
   — di Niccolò, siehe Firenze.  
   — siehe Monich.  
 Pisanello 106.  
 Pisani, allgem. 58.  
 Pisano, Andrea 45, 66, 139 f.  
 Pius II. 78, 84.  
 Portinari, Pigello 79 ff., 100, 111.  
 Praxiteles 63.  
 Pulci 56.  
**Quercia**, Jacopo della 139.  
**Ragusa**, Rectorenpalast 108.  
 Rampini, Enrico II., Erzbischof 81.  
 Raverti, Marco 54.  
   — Matteo 47 ff., 56, 61 ff., 75 f., 136, 139 f.  
 Regensburg, Dom 66, 70.  
 Rheims, Kathedrale 44.  
 Rigezzo, Antonio de 61.  
   — Giacomo de 61.  
   — Giorgio 61.  
 Rizzardo VI. siehe Camino.  
 Robbia, della 114, 116.  
 Rodari 119, 129.  
 Rolando siehe Banillia.  
 Rom, S. Peter 82, 90, 95, 105.  
   — Broncehüren \*82, \*83.  
 Rosso, Gasparino, da Milano 61.  
   — Giovanni di Bartolo, il 74 f., 106, 136, 140.  
 Rusconi 120 f.  
**Sabellicus** 79.  
 S. Satiro siehe Mailand.  
 Scala, Cansignorio della 52, 67.  
 Scharabota, Lucchino 123.  
 Selli, Niccolò d' Arezzo 66.  
 Sessa, Enrico da, Bischof 120.  
 Serravalle, Giustina, Camino-Monument 52.  
 Sforza, Francesco 13, 77 ff., 105, 122.  
   — Bianca Maria 78, 81, 105.  
 Siena, Ospedale Sa. M. della Scala 85.  
 Simonetta, Zicchus 126.  
 Solari, Giorgio 54, 56, 67.  
   — Giovanni da 84.  
   — Giuniforte 88 f., 90 ff., 133 ff., 138.  
   — Pietro 96, 136.  
 Spazii, Lorenzo degli 120 f.  
 Spinelli, Spinello 55.  
**Tedesco**, Pietro di Giovanni 39, 55, 65 f., 110.  
 Tradate, Jacopino da 49, 56 f., 63 ff., 96, 139 f.  
   — Samuele da 72 Anm. 6.  
 Trizio, Johannolus de 61.  
 Troyes, S. Urbain 50, \*52.  
 Turate siehe Tradate.  
**Varedo**, Sculpturen aus Castiglione d' Olona 73.  
 Vasari 99.  
 Venedig, Arsenal-Portal 137.  
   — Cappella di S. Elena, Grabmal Borromeo 61.  
   — S. M. dei Frari, Buon-Monument 75.  
     Altar S. Pietro 74, \*75.  
     Seiten-Portal 73 f.  
   — S. S. Giovanni e Paolo, Cavalli-Monument 60.  
     Mocenigo-Monument 67 Anm. 5, 74, 140.  
     Venier-Monument 67 Anm. 5.  
   — S. Marco, Giganten 53.  
     Altar der Madonna dei Mascoli 73 f., \*74.  
     Ziergiebel 59.  
   — S. M. del Orto 74.  
   — Paläste.  
     Pal. Ca' dorò 61, 75, 136 f.  
     Dogenpalast 59, \*61, 74, 76.  
       — Porta della Carta 74, 137.  
     Pal. Corner 84.  
     Pal. Gattamelata 84.  
   — S. Stefano 73, 74.  
 Venezia, Bernardo da 132.  
   — Jacomolo da 60.  
   — Niccolo da 47 ff., 56, 60.  
 Vercelli, Dom 133.  
 Verona S. Anastasia, Altar-Sculpturen 117.  
   — Dom-Sculpturen 117.  
   — Pellegrini-Capelle 75, 117.  
   — S. Fermo, Brenzoni-Monument 74 f., 106, 136.  
   — Scaliger-Denkmal 17, 69.  
 Vico, Francesco de' 94.  
 Vin, Peter von 31, 43.  
 Vincenti, Antonio de 27.  
 Vincenzo Vecchio siehe Foppa.  
 Vimercati, Gaspare 99, siehe auch Mailand.  
 Visconti 11 ff.  
   — Azzo 11, 15, 120.  
   — Filippo-Maria 13, 77, 122.  
   — Galeazzo II 12.  
   — Giangaleazzo 11, 20, 33, 130 ff.  
   — Gianmaria 13, 120.  
 Vitani 120 f.  
**Wilars** siehe Honecort.

### Druckfehler-Verzeichnifs.

Seite	34	Zeile	32	statt	„die“:	der.
„	34	„	38	„	„Wappenschildern“:	Wappenschilden.
„	39	„	8	„	„zahlreicheren“,	zahlreichen.
„	46	„	6	„	„Schleppengewänder“:	Schleppgewänder.
„	65	„	4	von unten	statt „Bedeutendere“:	bedeutendere.
„	90	„	19	statt	„Cristoro“:	Cristoforo.
„	109	„	28	„	„Coscia“:	Cossa.
„	119	„	7	von unten	statt „MCCCXXXVI“:	MCCCLXXXVI.

---

Druck beendet im Juli 1897.





Verlag von **Wilhelm Ernst & Sohn, Berlin W.8, Wilhelmstraße 90.**

---

# BERLIN UND SEINE BAUTEN.

Bearbeitet und herausgegeben vom  
**Architekten-Verein zu Berlin und der Vereinigung Berliner Architekten.**

---

Drei Bände in zwei Bänden.

Band I: Einleitendes. Ingenieurwesen. — Band II und III: Hochbau.

210 Bogen Text in 4. 1896.

Mit 18 Lichtdrucktafeln, einer Stichtafel, 2150 Abbildungen im Text und 4 Kartenbeilagen. 60 Mark.

In zwei feinen Leinenbänden mit Lederrücken und Lederecken 72 Mark.

Illustrierter Probebogen, 16 Seiten umfassend, kostenfrei.

---

## Die Domkuppel in Florenz und Die Kuppel der Peterskirche in Rom. Zwei Großconstructions in der Italienischen Renaissance.

Von

**Dr. J. Durm,**

Großh. Baden. Baudirector und Professor der Architektur an der techn. Hochschule in Carlsruhe.

Mit 4 Kupfertafeln. Folio. 1887. Pappband. 10 Mark.

---

## Die Kirche San Lorenzo in Mailand.

Von

**Julius Kohte,**

Königlicher Regierungs-Baumeister.

Folio. Mit 7 Kupfertafeln und vielen Holzschnitten. 1890. steif geh. 20 Mark.

---

## Die Bauwerke der Renaissance in Umbrien.

Mit erläuterndem Text,

umfassend die Beschreibung der umbrischen Baudenkmale aller Kunstepochen und  
die Darstellung ihrer baugeschichtlichen Entwicklung.

Von

**P. Laspeyres,**

Architekt.

Mit 17 Kupfertafeln und 112 eingedruckten Holzschnitten. gr. Folio. 1883. steif geh. 50 Mark.

Inhalt: S. Giustino. — Città di Castello. — Assisi. — Foligno. — Spello. — Bevagna. — Canara. — Bettona. — Gubbio.

Verlag von **Wilhelm Ernst & Sohn, Berlin W.8, Wilhelmstraße 90.**

---

## S. Maria della consolazione zu Todi.

Nebst Mittheilungen  
über die mittelalterlichen Baudenkmale dieser Stadt.

Von  
**P. Laspeyres,**  
Architekt.

4 Kupfertafeln mit Text und 20 in den Text eingedruckten Holzschnitten. gr. Folio. steif geh. 10 Mark.

---

## Die Architektonischen Ordnungen der Griechen und Römer.

Von  
**J. M. v. Mauch.**

Achte, durch neue Tafeln vermehrte Auflage.

Nach dem Text von Professor L. Lohde neu bearbeitet von

**R. Borrmann,**  
Reg.-Baumeister.

Mit 63 Tafeln. kl. Fol. 1896. 16 Mark.

---

Zu Vorstehendem ist erschienen:

enthaltend: **Nachtrag,**  
**Die neueren Baumeister.**  
40 Tafeln mit Text. kl. Folio. geh. 8 Mark.

Ferner:

**Das Detailbuch.**  
6 Tafeln. kl. Folio. geh. 2 Mark.  
**Preis des vollständigen Werkes 26 Mark, in eleganten Halbfranz gebunden 34 Mark.**

---

Für die Besitzer der früheren Auflagen:

**Ergänzungsheft,**  
nach dem Text der achten Auflage zusammengestellt von  
**R. Borrmann.**  
Mit 5 neuen Tafeln. 1896. 5 Mark.

---

## Central- und Kuppelkirchen der Renaissance in Italien.

Von  
**H. Strack,**

Professor an der Königl. techn. Hochschule.

30 Kupfertafeln. gr. Folio mit Text. gr. 4. 1882. steif geh. 50 Mark.

---

Halle a. S., Buchdruckerei des Waisenhauses.

OBERITALIENISCHE  
FRÜHRENAISSANCE

BAUTEN UND BILDWERKE DER LOMBARDEI

VON

DR. ALFRED GOTTHOLD MEYER

PROFESSOR, DOCENT AN DER KÖNIGL. TECHNISCHEN HOCHSCHULE ZU BERLIN

---

ZWEITER THEIL  
DIE BLÜTHEZEIT

MIT 14 TAFELN UND 146 ABBILDUNGEN IM TEXT

BERLIN 1900  
VERLAG VON WILHELM ERNST & SOHN  
GROPIUS'SCHE BUCH- UND KUNSTHANDLUNG

Nachdruck verboten.

---

# OBERITALIENISCHE FRÜHRENAISSANCE

BAUTEN UND BILDWERKE DER LOMBARDEI

VON

DR. ALFRED GOTTHOLD MEYER

PROFESSOR, DOCENT AN DER KÖNIGL. TECHNISCHEN HOCHSCHULE ZU BERLIN

---

ZWEITER THEIL

DIE BLÜTHEZEIT

MIT 14 TAFELN UND 146 ABBILDUNGEN IM TEXT

Der vorliegende zweite Theil bildet die Fortsetzung zu dem im Jahre 1897 erschienenen ersten Theil und schliesst das Werk ab.

Jeder Theil ist als für sich abgeschlossenes Werk auch einzeln käuflich.

Erster Theil geheftet 12 Mark, gebunden in Halbfranzband 15,50 Mark.

Zweiter Theil „ 24 „ „ 28,50 — „

Nachdruck verboten.

---

OBERITALIENISCHE  
FRÜHRENAISSANCE

BAUTEN UND BILDWERKE DER LOMBARDEI

VON

DR. ALFRED GOTTHOLD MEYER

PROFESSOR, DOCENT AN DER KÖNIGL. TECHNISCHEN HOCHSCHULE ZU BERLIN

---

ZWEITER THEIL

DIE BLÜTHEZEIT

MIT 24 TAFELN UND 146 ABBILDUNGEN IM TEXT

BERLIN 1900

VERLAG VON WILHELM ERNST & SOHN

GROPIUS'SCHE BUCH- UND KUNSTHANDLUNG

Nachdruck verboten.

---

## VORWORT

---



Ziele und Wege dieser Arbeit wurden bereits in der Einleitung zum ersten Band skizzirt. Einer Vorbemerkung an dieser Stelle bleibt nur die Aufgabe, von neuem Allen zu danken, die mich mit Rath und That förderten: in erster Reihe den italienischen Forschern, den Herren: Luca Beltrami, Giulio Carotti, Cesariani, Gaetano Moretti, Diego Sant-Ambrogio in Mailand, Santo Monti in Como, Rodolfo Majocchi in Pavia, Luigi Arcioni und Pietro da Ponte in Brescia, Egidio Calzini in Ascoli Piceno.

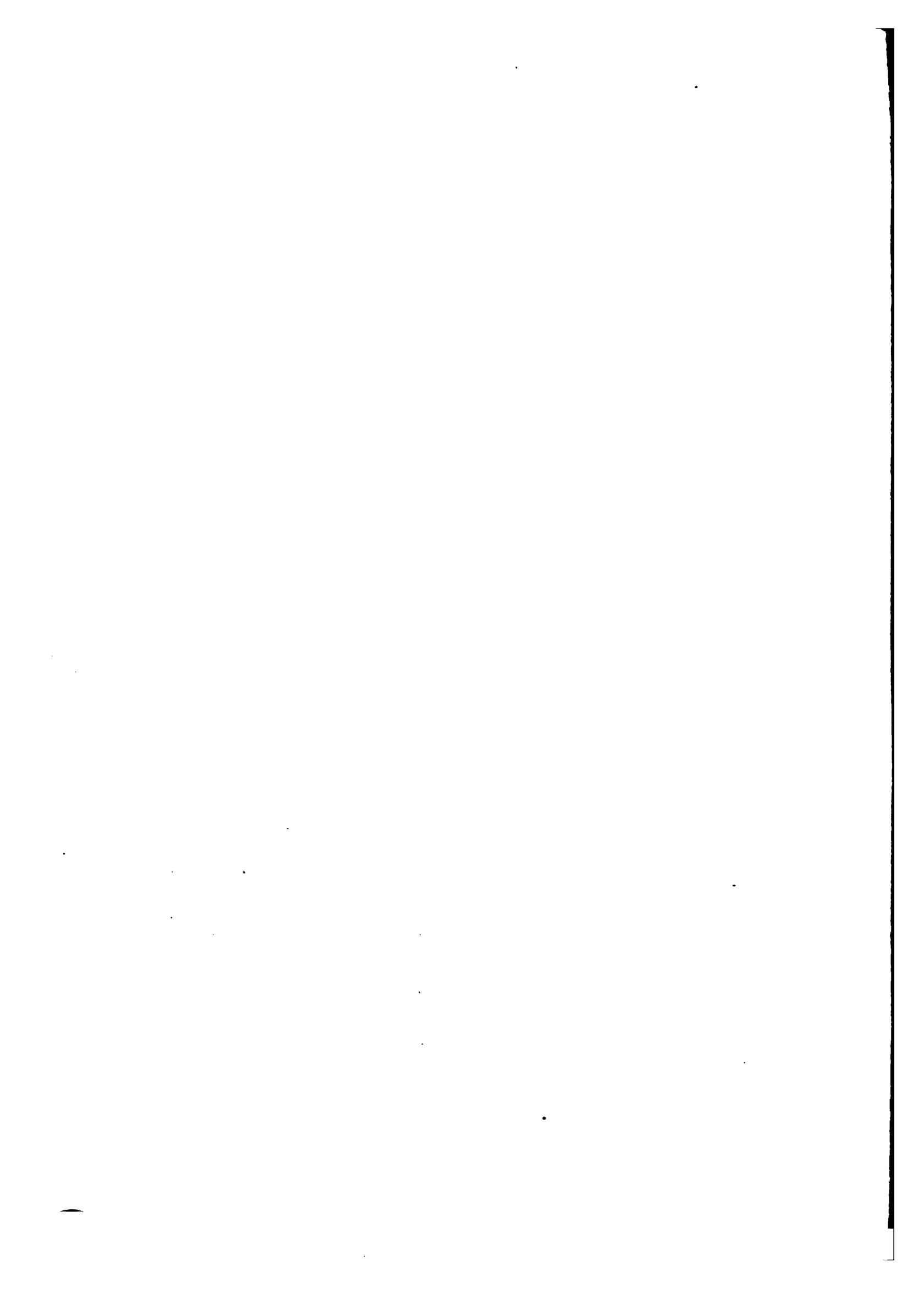
Seitens des unter Leitung Morettis stehenden Ufficio Regionale per la conservazione dei monumenti in Lombardia wurde mir besonders bei den Studien in der Certosa freundlichste Hilfe zu theil; auch durfte ich eine Reihe von Aufnahmen, die im Auftrag des Ufficio Regionale angefertigt waren, im ersten Capitel verwerthen.

Für die allgemeinen Gesichtspunkte gab mir August Schmarsow in seiner ausführlichen Kritik des ersten Bandes sehr dankenswerthe Fingerzeige, denen ich zu folgen suchte, soweit es mit dem Gesamtcharakter dieser Arbeit vereinbar schien.

Die deutsche Kunstwissenschaft hat bisher besonders für das Stoffgebiet des dritten, dem „Stile Bramantesco“ gewidmeten Capitels vorgearbeitet. So bot die Veröffentlichung Heinrich Stracks über die „Central- und Kuppelkirchen der Renaissance in Italien“ (Berlin 1882. Verlag von Wilhelm Ernst & Sohn, vorm. Ernst & Korn) sowohl durch die Aufnahme wie durch die Beschreibung der Denkmäler diesen Studien willkommene Grundlagen. Das dritte Capitel wurde ferner von Paul Müller-Eberswalde, der in Verbindung mit seinen Leonardo-Forschungen eine neue Behandlung der Bramante-Probleme vorbereitet, theilweise einer Durchsicht unterzogen.

Berlin-Charlottenburg, im September 1900.

Alfred Gotthold Meyer.

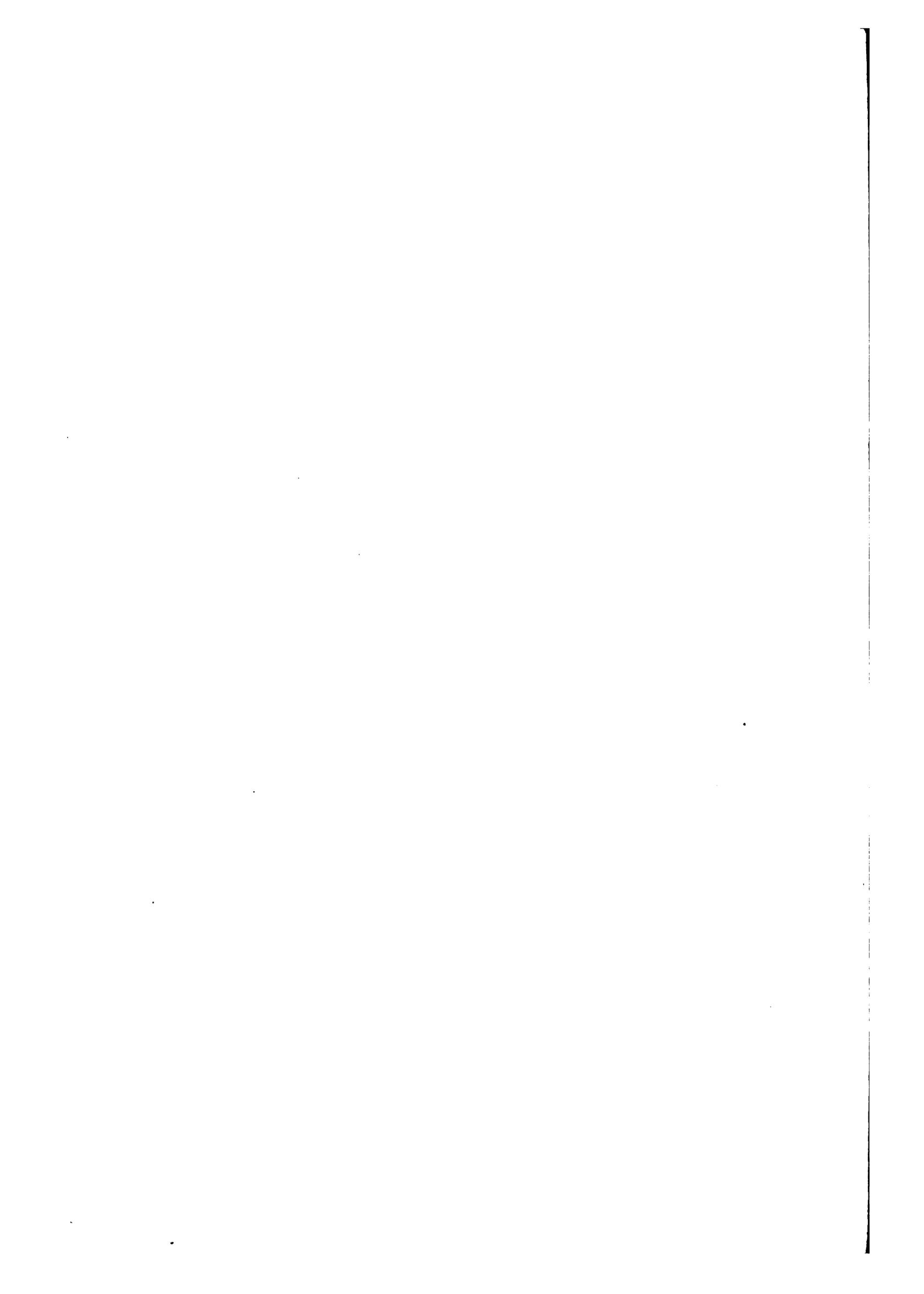


## INHALTSÜBERSICHT

	Seite
Einleitung. Kunstpflege der Sforza . . . . .	1—4
Erstes Capitel. Die Klosterhöfe der Certosa . . . . .	5—28
Baugeschichte. Steinbildwerke: Gewölbeconsolen. Portal Omodeos im „kleinen“ Klosterhof. Drei Stilweisen. Terracotten: West- und Südseiten. Beziehung zu Cremona. Rinaldo de Stauris. Reifere Gruppen der Nord- und Ostseiten. Stil-kritisches Ergebnifs. Antheil der Mantegazza und Omodeos. Terracottabrunnen im „kleinen“ Hof. Terracotten in und bei Pavia. Kunsthistorisches Ergebnifs.	
Zweites Capitel. Die Colleoni-Capelle in Bergamo . . . . .	29—47
Bartolomeo Colleoni. Grabcapelle. Stil und Inhalt des Frontschmuckes. Bau-geschichte. Sarkophagreliefs. Statuen. Frontreliefs. Kinderfriese. Nachwirkung toscanischer Kunst. Ornamentik. Reconstruction. Omodeos erste Stilweise.	
Drittes Capitel. Stile Bramantesco . . . . .	48—124
Bramante-Probleme. Schlofs in Urbino. Luciano di Vrana. S. Bernardino. Stile Bramantesco in Faenza, Forli und Imola. Bramante in Mailand . . . . .	48—57
S. Maria presso S. Satiro . . . . .	58—69
Gesamtbild. Südfront. Sacristei. Ornament und Bildschmuck. Kirchenraum.	
S. Maria delle Grazie . . . . .	69—75
Canonica bei S. Ambrogio . . . . .	75—79
Bramantes persönlicher Stil in Mailand.	
Front von S. Maria in Abbiategrasso. S. Maria di Canepanova . . . . .	79—86
Dom in Pavia. Höfe bei S. Ambrogio.	
Mailänder Profanbau im Stile Bramantesco . . . . .	86—93
Casa Fontana und andere Paläste in Mailand.	
Bramanteske Paläste aufserhalb Mailands . . . . .	93—109
Cremoneser Profanbau und Terracotten. Monte di Pietà und Palazzo Stanga in Cremona. Battaggio da Lodi. Palazzo dei Tribunali und degli Scoti in Piacenza. Cremoneser Terracotten (Reliefs, Medaillons und Büsten). Battaggio da Lodi als Bildner. Porta Stanga. Verhältnifs zu Omodeo. Palazzo Bottigella in Pavia. Cremoneser Backstein-Renaissance. Castelle und Villen.	
Bramanteske Centralkirchen der Lombardei . . . . .	109—116
Incoronata in Lodi. S. Maria in Busto Arsizio. S. Magno in Legnano. S. Maria della Croce in Crema. S. Maria in Saronno.	

	Seite
Bramantesker Classicismus der Spätzeit . . . . .	116—124
S. Maria della Passione. S. Maria presso S. Celso. Trivulzio-Capelle. Hofarcaden im Stile des Dolcebuono, und Cristoforo Solari. Leonardo da Vinci.	
Viertes Capitel. Front und Querschiff der Certosa bei Pavia. Grabdenkmäler . . . . .	125—179
I. Die Certosa-Front . . . . .	125—155
Frontmodelle. Sockel und Fenstergeschofs. Incrustationsstil. Inhalt des Bildschmuckes.	
1. Gebäudesockel. 2. Reliefs und Heiligenfiguren. 3. Fensterstockwerk. 4. Hauptportal. 5. Frontstatuen. 6. Vollendung der Front.	
II. Das Querschiff . . . . .	155—179
Decorative Malerei. Decorative Plastik. Portaleinfassungen des Querschiffes. Torre- und Brivio-Monument in Mailand. Denkmal des Giovanni Borromeo in Isola Bella. Omodeos Sculpturen in Cremona. S. Lanfranco-Denkmal bei Pavia, Grabfiguren des Ludovico Moro und der Beatrice d'Este. Cristoforo Solari. Denkmal des Giovanni Galeazzo Visconti. Marmortabernakel im Chor. Mailänder Grabdenkmäler.	
Fünftes Capitel. Der Mailänder Dom in der Frührenaissance . . . . .	180—192
I. Das Tiburium . . . . .	182—185
II. Der Treppenthurm Omodeos . . . . .	186—192
Giganten. Wasserspeier. Art des Rizzo und Battaggio. Statuen.	
Sechstes Capitel. Der Dom von Como . . . . .	193—224
Tomaso Rodari. Plinius-Statuen. Langhauswände. Anfänge des Tomaso Rodari. Altäre. Lünetten der Hauptportale. Tabernakel der Plinius-Statuen. Seitenportale. Fenster. Tomaso Rodari und Bramante. Krönungstabernakel. Urnenträger. Prophetenstatuen. Querhaus und Chor. S. Abondio-Altar. Hochaltar in S. Lorenzo zu Morbegno. Kreuzgruppe am Altare del Crocifisso. Tomaso und Bernardino Rodari im Veltlin.	
Siebentes Capitel. Die Miracoli-Kirche, die „Loggia“ und kleinere Denkmäler	
Brescia . . . . .	225—248
Die Miracoli-Kirche . . . . .	227—238
Das Innere. Aeltester Bildschmuck. Gaspare da Cairano. Uebergangsstil. Façade. Porticus. Ornamentik. Verhältniß zwischen Form und Inhalt. Inschriften. Die Meister. Giovanni Gaspare Pedoni. Arbeiten in Cremona. Stefano Lamberti.	
Der Palazzo Municipale . . . . .	238—243
Entstehung. Gesamtcharakter. Decoration. Kaiserbüsten. Venezianisches. Uebergang zur Hochrenaissance.	
Kleinere Paläste und Denkmäler . . . . .	243—248
Palast dei Monti di Pietà. Paläste und Grabmonumente.	
Achstes Capitel. S. Lorenzo in Lugano. Madonna di Tirano . . . . .	249—261
S. Lorenzo in Lugano . . . . .	249—258
Baugeschichte. Marmorfront. Ornamentik. Bildschmuck. Vereinzelte Arbeiten der Rodari. Sculpturen in Carona und Vico Morcote.	
Madonna di Tirano . . . . .	259—261

	Seite
Neuntes Capitel. Zur Stillehre der lombardischen Frührenaissance . . . . .	262 — 286
I. Gesamtcharakter . . . . .	262 — 269
Nationale Baukunst. Nationaler Decorationsstil. Mailand und Florenz. Mailand und Venedig.	
II. Einzelformen . . . . .	269 — 275
Conservativer Zug. Nachwirkung romanischer Motive. Nachwirkung gothischer Motive. Die „malerischen“ Decorationsformen der Frührenaissance. Candelaber-säule. Pilasterfüllung.	
III. Figürliche Decoration . . . . .	275 — 284
Inhalt. Freude am Erzählen. Antikisches. Atelier-Muster. Faltenwurf. Formen-behandlung. Reliefstil.	
IV. Ornamentale Decoration . . . . .	285 — 286
Flechtmotive.	
Namens- und Ortsverzeichnifs . . . . .	287 — 294





## Einleitung.

„Et de ce que contient ceste duché, ie ne veis iamais plus belle piece de terre, ne de plus grande valeur.“  
Philippe de Commines. 1478.



uf die Vorstufen und Uebergangsformen, die im ersten Band erörtert wurden, folgt in der hier zu schildernden Denkmälerreihe die Blüthe der national-lombardischen Frührenaissance. Scharfe Grenzen weist dieser stilistische Entwicklungsgang naturgemäß nicht auf. Wie bei der Florentiner Frührenaissance eines Brunelleschi und Alberti, so handelt es sich auch in der Lombardei zunächst „nicht um eine neue Compositionsweise im Großen, sondern um eine neue Ausdrucksweise im Einzelnen“. Hat doch die Renaissance bei der Mehrzahl der hier vereinten Bauten äußerlich überhaupt nur das im Mittelalter begonnene Werk vollendet, ausgestaltet oder umgebildet! Wo sie ganz selbständig schaffen durfte, herrscht freilich weit deutlicher eine neue Kunstsprache; aber deren geschichtlich maßgebende Eigenart läßt sich in der Lombardei weder aus einigen wenigen „Schöpfungsbauten“ noch aus dem Wirken etlicher Hauptmeister allein genügend ableiten. Es ist ein Stilbild von größter Mannigfaltigkeit, dessen Theile sich nur allmählich aus zahlreichen Einzelbeobachtungen ergeben und ihren kennzeichnenden Werth erst bei dem Vergleich größerer Denkmälerreihen offenbaren.

Um so mehr empfiehlt sich auch hier, wie im ersten Bande, die monographische Darstellung. Die zusammenfassende Charakteristik der lombardischen Frührenaissance im Sinne einer geschichtlichen „Stillehre“ kann daher erst den Abschluß der ganzen Arbeit bilden, und da jedes einzelne Capitel seine eigene Einleitung fordert, wird eine allgemeine kunsthistorische Einführung an dieser Stelle entbehrlich.

Auch die politische Geschichte Mailands während dieser Jahrzehnte ist durch ihre universalhistorische Bedeutung und durch ihren verhängnißvollen Einfluß auf das Schicksal ganz Italiens so bekannt, daß ihre Schilderung hier kaum angebracht wäre. Ohnehin kennzeichnet sie für unser Stoffgebiet nur den weiteren Hintergrund, denn gerade die stilbildenden Kräfte einer nationalen Kunst sind von den äußeren politischen Verhältnissen viel unabhängiger, als die hergebrachte Art kunstgeschichtlicher Darstellung glauben macht. Nur die Persönlichkeiten der Machthaber, welche in diesen Zeitläuften naturgemäß im Mittelpunkte des Mailänder Kunstlebens stehen, verlangen hier eine knappe Charakteristik, die sich jedoch ebenfalls auf ihre Beziehung zum künstlerischen Schaffen zu beschränken hat.

Für diesen Standpunkt treten dieselben sämtlich in ein günstigeres Licht, als die politische Geschichtsschreibung und vollends die moralische Werthschätzung zuläßt. Das gilt in gewissem Sinne sogar schon für den Nachfolger Francesco Sforzas, für seinen ältesten Sohn Galeazzo Maria, den der Historiker als eine Tyrannennatur vom Schlage der Bernabò Visconti auffaßt.

In der Mailänder Kunstgeschichte bildet die zehnjährige Regierung Galeazzo Marias (1466 bis 1476) immerhin eine wichtige Periode, und auch persönlich hat Galeazzo auf eine Stelle unter den Kunstmäccen der italienischen Renaissance wohl Anspruch — wenn anders dabei Bildung und Prachtliebe den Ausschlag geben, sogar in höherem Grade als Francesco Sforza. Denn dessen Soldatennatur war in Galeazzo Maria doch schon mehr im Sinne eines Renaissancefürsten entwickelt. Leidenschaftlicher Jäger und Freund aller körperlichen Uebung, hatte er nicht minder Freude an wohlgefügter lateinischer Rede, an glänzendem Auftreten, an schmuckreichster Umgebung und überhaupt an der Entfaltung wahrhaft fürstlicher Pracht. Die Art seiner Kunstpflege erhellt am ehesten aus ihrem persönlichsten Kunstbereich: aus der Ausschmückung des Castelles bei Porta Giovia, das er zu seiner Residenz erhob, und dessen Ausbau und Decoration er nicht nur, gleich seinem Vater, ständig überwachte, sondern auch in allen Einzelheiten selbst bestimmte. Wohl war ihm dabei die Kunst nur eine Dienerin seiner durch Ausschweifungen jeder Art so verderblichen Herrenlaune. Wie zur Decoration seiner Gemächer und seiner Capelle beansprucht er ihren Schmuck auch für den Aufenthalt seiner — Jagdfalken, und gelegentlich verlangt er die Ausmalung eines Zimmers in einer einzigen Nacht. Auch sonst nehmen seine künstlerischen Pläne nicht gerade einen hohen Flug. Jagdscenen, festliche Cavalcaden und Aufzüge, Gruppenbildnisse der Seinen und seiner Hofleute, in genrehafter oder ceremonieller Auffassung, endlich die Wappenzeichen und Denksprüche seines Hauses — darauf beschränken sich seine Programme für die Decoration der Räume. Aber auch Mantegnas Fresken für Ludovico Gonzaga im Castello di Corte zu Mantua hatten im wesentlichen keine anderen Themata! — Was Galeazzo von der künstlerischen Leistung selbst forderte, ist nicht mehr zu bestimmen. Wahrscheinlich stand ihm in der Decoration die Pracht und in der Schilderung die Deutlichkeit am höchsten. Sollten auf den figürlichen Fresken doch sogar den Pferden die Namen beigeschrieben werden! — Aber es sei daran erinnert, daß Galeazzo durch ein Gemälde des Antonello da Messina genügend gefesselt wurde, um dessen Berufung nach Mailand zu wünschen, und daß der erst von seinem Nachfolger aufgenommene Plan, Francesco Sforza ein mächtiges, ehernes Reiterdenkmal zu errichten, auf ihn zurückgeht. Die unter ihm decorirten beziehungsweise ausgebauten Theile des Castelles boten sich damals den Blicken der häufigen Ehrengäste — unter ihnen König Christian I. von Dänemark und der Gesandte des Sultans von Aegypten — im stattlichsten Schmucke dar. Das lassen selbst noch ihre heutigen Reste erkennen.

Einem Fürstensitz, wie das Schloß zu Urbino, oder einem Palast, wie derjenige der Medici in Florenz, blieb diese Mailänder Residenz freilich ebenso fern, wie Galeazzo Maria Sforza selbst einem Federigo da Montefeltro und Lorenzo Magnifico, und ein intimeres persönliches Verhältniß zu einem Großmeister der Renaissance hätte Galeazzos ganze Anschauung kaum gestattet. Als er zu Weihnachten 1476 ermordet wurde, verlor das Mailänder Kunstleben daher wohl eine einflußreiche materielle, nicht aber eine der höheren künstlerischen Absicht förderliche Unterstützung.

Gerade dies aber sollte ihr werden, sobald Ludovico Moro zur Herrschaft gelangte.

Ueber die Art, wie er dieselbe erwarb, ist hier ebenso wenig abzuurtheilen, wie über seine für ganz Italien so verhängnißvolle Politik. Nur seine Stellung zu Kunst und Künstlern wird hier wichtig.

Als Schirmherrn der Künste und Wissenschaften feiert ihn schon seine eigene Zeit: Künstler und Gelehrte habe er angezogen, „wie der Magnet das Eisen“. Die Nachwelt bestätigt dieses Lob, denn erst sie weiß ganz zu schätzen, was es bedeutete, daß Bramante und Leonardo jahrzehntelang für Ludovico thätig waren. Jacob Burckhardt leitet sogar allein aus dem Aufenthalt Leonardos am Mailänder Hof das höchste persönliche Lob für Ludovico selbst her: schon hieraus ergebe sich, „daß in Ludovico ein höheres Element lebendig gewesen“. Das Charakterbild Ludovicos, das so viele tiefe Schatten bietet und in der politischen Geschichte Italiens so schwankend erscheint, gewinnt in der Kunstgeschichte mit der gröfseren Klarheit auch einen höheren persönlichen Reiz. Seine Kunstpflege war Mehr als der Ausfluß des Standes- und Machtbewußtseins und der Prachtliebe.

Die Beschäftigung mit künstlerischen Dingen war ihm Bedürfnis. Unermüdlich nahm er an den Aufgaben seiner Architekten, Bildner und Maler Antheil. Gleich Federigo in Urbino arbeitete er häufig mit ihnen gemeinsam. Man lese seine auf den Schmuck des Castelles bezüglichen Anweisungen nach, oder den berühmten von Cesare Cantù<sup>1)</sup> veröffentlichten Brief an Marchesino Stanga vom 29. Juni 1497, der mit gleichem Interesse der marmornen Wappenschilder für die Thore, der letzten Arbeiten für das Grabdenkmal der Beatrice d'Este, des Abendmahlbildes Leonardos, der Hallen von S. Ambrogio, des Frontmodelles für S. Maria delle Grazie und noch einer Reihe anderer Bau- und Bildhauerarbeiten gedenkt. In den Aufgaben, die er den Malern stellt, herrscht ein wohlgeschulter, auf feinsinnige Beziehungen zuweilen fast spitzfindig bedachter Sinn. Die vereinzelt Klagen seiner Meister über unregelmäßigen Sold verschwinden neben der Fülle großartiger Spenden, in denen er seine Kunstfreudigkeit thatkräftig bekundet. Mailand ist erst durch Ludovico zu einer blühenden Stätte der Renaissance geworden. Die Zahl der dort durch ihn vollendeten oder neu begonnenen Werke übertrifft die Kunstschöpfungen aller seiner Vorgänger. Er sorgte dafür, daß die störenden Vorbauten der Häuser sich verminderten, und ließ den Fronten vielfach durch Malereien ein schmuckeres Ansehen geben. Die Certosa bei Pavia empfing unter ihm das heutige Gepräge. Gewiß ging auch Ludovicos Kunstpflege letztlich stets auf Selbstverherrlichung aus, aber er sah dieselbe in einer weit vornehmeren Form als Francesco und Galeazzo Maria. Es sind gerade die feineren Seiten der Renaissancekunst, in denen der Geschmack Ludovicos seine Befriedigung findet. Die cyklopischen Mauern des Pitti-Palastes wären ebenso wenig nach seinem Sinn gewesen wie der Realismus Donatellos oder vollends die Wucht Michelangelos. Dabei möchte man auf einen gewissen inneren Zusammenhang zwischen seiner künstlerischen Aufnahmefähigkeit und seinem ganzen Charakter schließen. Weit mehr war er berufen, die Fäden stiller politischer Mächtschaften zu knüpfen, als mit trotziger Energie schnell zu handeln. Er ist einer der ersten Fürsten, welche die „versteckte und selbstsüchtige neue Staatskunst mit ihren politischen Intriguen“ im Sinne Macchiavellis geschichtlich verkörpert. Das bleibt ein trauriger Ruhm, aber in Ludovicos complicirter Natur mag doch auch die persönliche Anziehungskraft theilweise begründet sein, die er auf die Künstler offenbar ausübte.

Dennoch darf man die fördernde Kraft Ludovicos auch in der Kunstgeschichte nicht überschätzen. Die Blüthe der lombardischen Renaissance in diesen Jahrzehnten wird schließlich doch nur durch das glückliche Zusammentreffen zahlreicher mit einander nur mittelbar verbundener Verhältnisse und Thatsachen erklärlich. Den Boden dafür bereiteten wie stets sociale Errungenschaften vor. Mailand war damals nächst Venedig das reichste Gemeinwesen Italiens. Die Stadt selbst zählte 1492 18300 Familien, also eine Einwohnerzahl von rund 128000 Seelen. Reichthum und Kunstliebe treten uns allerorten vereint entgegen: wie im Fürstenhaus der Sforza, so bei den vornehmen Familien, bei den Bruderschaften und Orden. Die humanistische Bildung in Mailand griff nicht tief, aber sie war dafür in allen besseren Gesellschaftsklassen verbreitet. An Sammlungen mancherlei Art, an Bibliotheken und gelehrten Gesellschaften wetteiferte die lombardische Hauptstadt mit den übrigen Centren der Renaissancecultur. Den höchsten Glanz aber verlieh ihrem Kunstleben ein gütiges Geschick, das ihm die größte Persönlichkeit unter allen Renaissance-meistern zuführte: Leonardo da Vinci, neben dessen königlicher Gestalt selbst die eines Bramante und vollends die der gleichzeitigen Lombarden weit zurücktritt.

Achtzehn Jahre (1481 bis 1499) weilte Leonardo in Mailand. Es ist die Blüthezeit des Mailänder Kunstlebens. Dann folgte mit der Fremdherrschaft eine Unzuverlässigkeit aller socialen Verhältnisse. In ungemein raschem Wechsel vollzieht sich das Verhängniß Ludovicos; er verliert Land und Freiheit an die Franzosen, die er einst selbst nach Italien gerufen. Im Sommer 1499 dringt das französische Heer durch Piemont gegen Mailand, wo Ludwig XII. als Triumphator einzieht; Ludovico flieht über die Alpen, und es gelingt ihm, mit den dort erworbenen Schaaren Anfang 1500 Mailand zurückzugewinnen; aber schon

1) Anedotti di Ludovico il Moro. Archivio Storico Lombardo I. 1874. S. 483f.

nach wenigen Wochen geräth er, von den Schweizer Söldnern verrathen, in die Gefangenschaft Ludwigs XII. und stirbt zu Loches im Kerker.

Die Vereinigung Mailands mit Frankreich erhielt 1505 durch Kaiser Maximilian sogar den scheinbaren Rechtstitel. Wohl machte dann der Befreiungskampf Italiens in der „heiligen Liga“ der französischen Herrschaft ein Ende, wohl gewann dabei Ludovicos Sohn Maximilian Sforza 1512. mit Hülfe der Schweizer den Herzogssitz zurück, aber der unglückliche Kampfplatz für dieses fast internationale Ringen rein dynastischer Machtgelüste war vorzugsweise die Lombardei, und der Sforza hatte als Schützling Maximilians und der Schweizer Schaaren nur eine unwürdige Scheinherrschaft erworben. Deren Verlust durch die Schlacht bei Marignano 1515, die Franz I. von Frankreich zum Herrn von Mailand machte, bedeutete für den Erben der Sforza fast eine Verbesserung seiner persönlichen Lage — er ging mit einem stattlichen Jahresgehalt nach Frankreich — und für die Lombardei wenigstens die Rückkehr geordneter Zustände. Die nationale Freiheit aber war gebrochen, das Land zum Spielball der Weltmächte, Frankreichs und Spaniens, der Valois und der Habsburger, herabgesunken. Der Letzte der Sforza, Francesco II. († 1535), war nur ein Lehnsherr Karls V.





## Erstes Capitel.

# Die Klosterhöfe der Certosa.

Anzi noi pensiamo che sia là, nella solitudine  
di quei chiostrì, che si debba e si possa scrivere  
la storia di questa scoltura. Magenta.



Wer in der Certosa bei Pavia klösterlichen Geist sucht, wird weder vor noch in der Kirche, sondern in ihren beiden „chiostrì“ am liebsten weilen. Die laute Pracht des Kirchengebäudes weicht hier einer in sich nicht minder reichen und dennoch äußerlich weit bescheideneren künstlerischen Sprache, und noch heute ruht auf diesen stillen Höfen, von denen nur der kleinere ein Gärtchen, der große eine un gepflegte Rasenfläche umgibt, ein ganz eigener Zauber.

Die Gesamtwirkung beider Höfe ist ungleich. Der kleinere, der sich mit selbständiger Mauer dem südlichen Langhaus der Kirche vorlegt und westlich vom Refectorium, östlich von der heutigen „Sagrestia nuova“, südlich jetzt von dem Bibliothekssaal eingeschlossen ist, erscheint intim und anheimelnd, der südlich folgende „große“ Hof, dessen drei freie Seiten die vierundzwanzig Zellen umgeben, majestätisch. Allein das ist lediglich die Folge der so stark verschiedenen räumlichen Ausdehnung: die künstlerische Gestaltung der Hofarcaden selbst trägt im allgemeinen den gleichen Charakter.

Dies erklärt sich auch aus den wenigen Angaben, welche hier eine nähere Datirung gestatten.

Als am 19. März 1402 Antonio de' Marchi da Crema im Auftrag des Karthäuserpriors Bartolomeo da Ravenna ein ausführliches Bauinventar aufnahm, waren für die Kreuzgänge des großen Hofes noch nicht einmal die niedrigen Brüstungsmauern fertig.<sup>1)</sup> Von vornherein hatte man hier Kreuzgewölbe beabsichtigt,<sup>2)</sup> allein die nach dem Tode Giangaleazzos eingetretenen Hemmnisse trafen auch diesen Theil der Bauanlage. Noch am 26. Mai 1451 spricht ein Schriftstück von dem „colompnis ligni“, auf denen die Holzdächer (tectamina) dieses Kreuzganges ruhten, an anderer Stelle freilich dann von ebenso vielen „pilastrì“ und „pilastrini“, wobei an einen Ersatz der Holzsäulen durch gemauerte Pfeiler zu denken wäre.<sup>3)</sup> Im „kleinen Klosterhof“ werden schon 1451 neun Steinsäulen

1) Vergl. Beltrami, Storia documentata della Certosa di Pavia. I. Milano 1896. S. 211 u. Text S. 95.

2) Ausdrücklich heißt es in dem Inventar: „Murus claustrì magni . . . super quo muro esse et stare debent columpnelli volturarum andatorii dicti claustrì.“ (Beltrami, a. a. O. S. 211.)

3) Vergl. Beltrami, a. a. O. S. 95 f. und die Reconstructionen S. 92 f.

und ebenso viele verschiedenartige Gewölbeconsolen nebst zwei Eckstücken erwähnt;<sup>1)</sup> die vollständige Auswechslung der hölzernen, bzw. aus Backsteinen aufgemauerten Stützen durch die heutigen zierlichen Marmorsäulchen, die Anbringung der eisernen Anker, die Einwölbung und die Decoration erfolgten dann in den sechziger Jahren. Die meisten hiermit zu verbindenden Angaben über den „claustrinum“ fallen zwischen 1463 und 1465, und damals war nachweislich auch der „große Klosterhof“ in Arbeit. Im ganzen können beide Höfe hier also als ziemlich gleichzeitige Werke gelten.

Mit den hochragenden Bramantesken Hofarcaden der Klöster und Paläste, welche Mailand zur „Stadt der Säulenhallen“ machen, darf man diese Wandelgänge der schweigenden Karthäusermönche natürlich nicht vergleichen. Die Maßverhältnisse lassen noch die mittelalterlichen Vorbilder erkennen, nur daß die Bogen breiter und luftiger gespannt sind. Der Gesamtcharakter ist ähnlich wie in den Hofarcaden von S. Lanfranco bei Pavia,



Abb. 4.



Abb. 5.

Certosa bei Pavia. Consolen im „kleinen“ Klosterhof.

während dort diejenigen der Pusterla weit schlankere Stützen zeigen. In Mailand hatte Filarete dem Ospedale Maggiore ähnliche Höfe geschaffen, in Florenz Brunelleschi für S. Croce und S. Lorenzo. Auch an den schönen Kreuzgang der Certosa bei Florenz selbst wird man lebhaft erinnert, obgleich die decorative Sprache dort so verschieden ist. Den Geschmack an solchen Arcaden auf schlanken, aber doch kurzen Säulen hielten in der Lombardei seit der altromanischen Zeit besonders die Zwerggalerien lebendig, wie solche ja auch oben die Kirchenwände der Certosa-Kirche selbst begleiten. In den Klosterhöfen haben diese Arcaden jedoch eine äußerst reiche Gestalt erhalten.

Auf hoch aufgemauerter Backsteinbrüstung ragen die Säulchen auf, im claustrino durchgängig aus weißem, im großen Klosterhof abwechselnd aus weißem und rothem Veroneser Marmor. Die Arcaden selbst zeigen den Rundbogen, und ihre den Höfen zugewandten Fronten haben eine Terracottaverkleidung, deren wie immer durch Färbung noch erhöhtes Roth auf den weißen Stützen doppelt lebhaft leuchtet. Dadurch und durch die Auflösung in zahlreiche Einzelformen wirkt diese Arcadenarchitektur, deren Höhe fast die der Stützen selbst erreicht, im ganzen doch leicht und graziös.<sup>2)</sup>

1) Vergl. Magenta, La Certosa di Pavia. Milano 1897. S. 443 u. Anm. 2.

2) Auf den ersten Blick scheint die Arcadenarchitektur beider Höfe trotz ihrer so wesentlichen quantitativen Verschiedenheit — im kleinen Hof 50 Bogen (je 12 auf der Ost- und West-, je 13 auf der Nord- und Südseite); im großen 123 Bogen (je 28 auf der Ost- und Westseite, 34 auf der Nord-, aber nur 33 auf der Südseite) — selbst in den Maßverhältnissen fast gleich. Das ist natürlich

Die Decoration selbst bedient sich theils des Hausteins, theils des Thones. Auch dies ist in der Lombardei hergebracht und gelangt an den etwa gleichzeitigen Höfen des Ospedale Maggiore zu bester Wirkung.

An demselben Bau wird die Terracotta auch in der figürlichen Decoration in solchem Reichthum verwendet, daß sie die Schöpfungen der althemischen am Mailänder Dom blühenden Steinmetzkunst sogar schon in den Hintergrund treten läßt. Noch weit-aus glänzender aber geschieht dies in den Höfen der Certosa, denn hier sind es thatsächlich die rothen Terracotten, die dem Ganzen sein künstlerisches Gepräge geben.

Dennoch empfiehlt es sich, die kunsthistorisch-stilkritische Untersuchung nicht mit ihnen sondern mit den Hausteinteilen zu beginnen, vor allem deshalb, weil diese in die Mauer eingelassenen Stücke zeitlich der Terracottoverkleidung etwas voran-



Abb. 6.



Abb. 7.

Certosa bei Pavia. Consolen im „kleinen“ Klosterhof.

gehen mußten; dann auch, weil uns zufällig über sie mehr urkundliche Angaben erhalten blieben als über die Terracotten.

## Steinbildwerke.

Die sculptirten Hausteinstücke, die hier in Frage kommen, sind die Capitäle der Säulen und die am Ansatz jedes Kreuzgewölbes unterhalb der Eisenanker in die Wände eingemauerten Consolen.

Ueber die Säulen und ihre Capitäle dürfen wir uns kurz fassen. Die Schäfte bleiben glatt, die Basen zeigen den attischen Typus, aber mit Plinthe und Eckblättern, die im großen Klosterhof reicher ornamentirt sind. Wichtiger werden bereits die Capitäle. Sie wahren die Kelchform, die meist von einer einfachen oder doppelten Blattreihe mit starken Eckknollen umgeben ist. Selbstverständlich ist hier die Steinmetzarbeit recht verschieden; am derbsten bei sämtlichen rothen Säulen des chiostro grande. Im claustrinum herrscht die wohlbekannte malerisch-gothisirende Blattform, deren Uebertragung von Florenz aus nach

ein Irrthum, der zweifellos der Absicht der Meister selbst entspricht, denn mit feiner Berechnung für eine etwa gleichartige Gesamtwirkung sind die Maße abgewandelt.

Brüstungshöhe	im kleinen Hof:	1,10	im großen:	1,00	
Säulenhöhe	„	„	1,86	„	2,24
Säulenabstand	„	„	2,10—2,24	„	3,28—3,40.

Venedig und nach der Lombardei — besonders nach Castiglione d' Olona — früher erörtert wurde, und die in der Certosa selbst am besten an der großen Gewölbeconsole der Sacristeien vertreten ist.<sup>1)</sup> Auch im großen Hof ist dieser Typus noch häufig, aber er tritt dort gegen eine rein renaissancemäßige Lösung mustergültiger Art zurück, die man ganz ähnlich an den reiferen Arcaden der „Rocchetta“ in Mailand wiederfindet.<sup>2)</sup>

Die Gewölbeconsolen beider Höfe vollends sind für die Geschichte der lombardischen Plastik der Renaissance in der That von großer Bedeutung. Es bleibt das Verdienst Magentas,<sup>3)</sup> dies zum ersten Mal betont zu haben, doch ist er selbst auf nähere Stilkritik nur wenig eingegangen, dabei mehrfach zu falschen Resultaten gelangt und hat vor allem auch die weittragenden kunstgeschichtlichen Folgerungen nicht gezogen.

Da es sich hier um die Grundlegung unserer ganzen folgenden Arbeit handelt, ist möglichst vorurtheilslos zu verfahren. So möge denn hier zuerst die Stilkritik sprechen, und ihre historische Rechtfertigung erst hernach versucht werden.

Die Reihenfolge beider Höfe bleibt dabei ziemlich gleichgültig. Das früheste Datum bezieht sich, wie schon gesagt, auf den *chiostro piccolo*. Wenn man jedoch zunächst der Stilkritik allein das Wort läßt, ist es hier besser, mit dem *chiostro grande* zu beginnen, schon deshalb, weil seine Consolen sowohl in ihrem Blattwerk, wie wenigstens im Inhalt ihres figürlichen Schmuckes der mittelalterlichen Ueberlieferung näher bleiben als im *chiostro piccolo*. Die Behandlung des Blattwerks an den meisten Säulencapitälern des *claustrinum* ist ungefähr die gleiche wie an den Gewölbeconsolen des großen Hofes, dessen Säulencapitäle dagegen mehr Renaissancecharakter tragen. Das ließe also wohl schließen, man habe etwa gleichzeitig an den Consolen des großen und an den Capitälern des kleinen Hofes gearbeitet.

An den Gewölbeconsolen des *chiostro grande* ist trotz der großen Anzahl im allgemeinen der gleiche Typus durchgeführt: Propheten und Heilige in Halbfigürchen, die sich in reliefartiger Darstellung vom Blattwerk der eigentlichen Console abheben. Das letztere zeigt hier, im Gegensatz zu den meist weit reiferen Capitälern der zugehörigen Säulen, noch gothisirenden Uebergangsstil. Auch für die Art, wie das Figürliche mit ihm verbunden ist, gewährt diese Epoche zahlreiche Analogien, vor allem in Castiglione d' Olona.<sup>4)</sup> Und dem entspricht größtentheils auch das eigentliche Bildwerk. In der Miniaturplastik dieser gefurchten Männerköpfe lebt oft noch unmittelbar etwas von der trecentistischen Art der Campionesen fort. In der That handelt es sich ja auch hier nur um mehr oder minder sorgsam detaillirende Steinmetzarbeit, wobei allerdings nicht selten ein offenbar mit ganz besonderer Liebe durchgeführtes Meisterstück dicht neben einem plumperen Werke steht. Natürlich gehen diese Unterschiede auch hier auf eine Arbeitstheilung zurück. Kann man diese doch selbst noch an Aeufserlichkeiten verfolgen, wie z. B. daran, daß der untere Abschluß der schwebend gedachten Figürchen reihenweis wechselt, und zwar ist er in einer Gruppe als horizontaler, in einer anderen, am meisten ausgedehnten, als gewellter Wolkenzug gebildet, während wieder eine andere Reihe statt der Wolken Cherubimköpfe zeigt.

Durchgängig herrscht hier der Charakter der Miniaturplastik. Die Köpfe besonders sind oft von einer an Goldschmiedekunst gemahnenden Feinheit. Dem Wesen solcher Kleinkunst entspricht es auch, daß hier zuweilen das Einzelne — vor allem das Haupt — mehr fesselt als die oft noch archaisch-unbeholfene Gesamterscheinung. Auf realistischem Boden erwachsen, geht diese Kunst ferner doch weniger auf eine kraftvolle Energie als auf die Wiedergabe innigen Gefühlslebens aus. Das mag sich zum größten Theil allerdings

1) Vergl. Bd. I. S. 135. Abb. 80.

2) Am reichsten sind die Capitälern der beiden östlichen Eckpfeiler des *claustrinum* und die der N.W.- und S.O.-Ecke des großen Hofes gestaltet, bei denen aus dem Blattwerk zierliche Figürchen betender Engel und Heiligen herausragen. Aehnlich figurirte Säulencapitäle finden sich im großen Klosterhof auf der Nordseite. (Von der N.W.-Ecke aus gezählt die III., XI., XV., XVII. und XVIII. Säule; das letzte Paar in Verbindung mit dem Eingang zum Priorat.)

3) a. a. O. S. 461.

4) Vergl. Bd. I. S. 73 und die neuerdings für das Museo Archeologico in Mailand erworbenen Stücke aus Varese, Abbild. Bolletino etc. 1898, besonders S. 22.

aus der Aufgabe selbst erklären, hat aber auch einen kunsthistorisch nicht unwichtigen Grund. Ist es doch gewifs nicht nur zufällig, dafs in diesen ernst und schwärmerisch blickenden Männerköpfen der Ausdruck ruhiger Seelenstimmung überall am meisten fesselt und durch seine intime Innigkeit selbst die Wiederholung des gleichen Themas erträglich macht. Von plastischer Wucht dagegen ist nicht die Rede, und ebenso wenig von einem besonders lebhaften Modellstudium. Haltung und Faltenwurf sind bei vielen dieser Heiligenfiguren noch befangen, und wo — wie bei dem S. Sebastian am Ende der Ostseite — die Wiedergabe des Nackten versucht wird, zeigen sich die Schranken dieser Kunst deutlich genug. Dagegen fallen in der immerhin etwas eintönigen Reihe dieser bärtigen Propheten und Heiligen gerade einzelne weibliche Gestalten durch besondere Anmuth und auch durch Formenvollendung auf:<sup>1)</sup> Da lehrt die Stilkritik doch schon das Walten einer



Abb. 8.



Abb. 9.

Certosa bei Pavia. Consolen im „kleinen“ Klosterhof.

reiferen Kraft kennen, die jedoch ebenfalls noch die hier von Anfang an eingeschlagene Kunstrichtung innehält.

Schliessen wir hier nun zunächst die Gewölbeconsolen des *chostro piccolo* an. Der Unterschied in der ornamentalen Behandlung der Consolen selbst offenbart sich schon dem flüchtigen Blick, denn jenes noch gothisirende Blattwerk findet sich hier nur noch ganz vereinzelt. Statt seiner sind die Typen der Frührenaissance mit ihren Akanthuskelchen, Eckvoluten und selbständigen Gesimsstücken zur Herrschaft gelangt. Mehrfach hat man sich mit deren ornamentaler Durchbildung allein begnügt, nur etwa noch ein Puttenköpfchen oder eine Maske hinzufügend, andererseits aber ist der figürliche Schmuck hier sowohl inhaltlich wie formal vielfach reicher geworden. Die Liste der hier darzustellenden Heiligen freilich hätte noch zahlreich vermehrt werden können, allein die Künstler selbst mochten sich gegen diese schliesslich doch recht eintönige Aufgabe sträuben, immer von neuem die Brustbilder heiliger Männer und Frauen zu meißeln. In der That hat man im *chostro piccolo* der künstlerischen Phantasie selbst nun offenbar eine grössere Freiheit zugestanden, und deren Einfluss macht sich, freilich noch bescheiden, selbst in der stofflichen Wahl der Darstellungen geltend. Im ganzen herrscht auch hier der kirchliche Gedankenkreis: Heilige, Engel, die Heilstragödie selbst und — sogar besonders häufig — der Hinweis auf die Vergänglichkeit des Daseins; daneben aber findet sich das Lieblingsgeschöpf

<sup>1)</sup> Vor allem in der Mitte der Südseite die SS. Caterina, Magdalena, Lucia, Margareta, Agnese, und auf der Westseite die Gestalten Mariae und des Engels Gabriel neben der V. Zellentür, und die reizende Madonnengruppe.

der Künstlerphantasie, der Putto, schon in mannigfachen, zuweilen selbst scherzhaften Darstellungen.

Von den Brustbildern ist man hier zu ganzen Figuren, ja zu ganzen Scenen übergegangen, bei denen nun ein miniaturhafter Maßstab doppelt geboten war. Und Miniaturstücke feinsten Ausführung sind in der That die meisten dieser in fromme Lectüre oder Gebete versunkenen Mönche, die sich so weltvergessen über ihre Bücher beugen oder mit Kreuz und Rosenkranz demüthig und voll Inbrunst, wie vor einem unsichtbaren Altar, sich neigen (Abb. 4 bis 6). Durchgängig sind es Porträts, ausgeprägte Mönchs- und Einsiedlerköpfe, mit erstaunlicher Liebe dem in diesen Klosterhöfen herrschenden Leben selbst abgelauscht.<sup>1)</sup> Miniaturstücke sind vollends die Gruppen der „Anbetung des Kindes“, „Christus auf dem Oelberg“ und der „Pietà“ (Westseite), die S. Veronica mit dem Schweifstuch und der heilige Franz mit dem Crucifixus, ferner die Engel, die bald dicht aneinander geschmiegt beten und singen, bald die Wappenschilder der Mailänder Herren halten.

In dem gleichen Maßstab ist „Mors imperator“ als Skelett gemeißelt (Abb. 9), in größerem wiederholt ein Todtenschädel vor den Consolenranken und als Abschluss an deren Knauf (Abb. 25). Auch dem Putto wird gelegentlich der Todtenkopf beigegeben (Abb. 8), meist aber ist das Puttenkind hier in seinem wahren Element geschildert. Es sitzt mit einem Dudelsack auf den Schultern eines Gespielen (Abb. 7), oder treibt mit den Genossen fröhliche Kurzweil, und einmal ist dabei auch der Knauf als lachender Kinderkopf gebildet (Abb. S. 28). Meist fesselt gerade in diesen größeren Sculpturen aber mehr das liebenswürdige Motiv an sich, als der formale Reiz seiner Darstellung: die Puttenkinder sind oft recht derb und handwerksmäsig ausgeführt.

Der Typus dieser Putten ist uns schon wohlbekannt: ihre kleinen, etwas plumpen Glieder und die ganze Art ihrer Verbindung mit dem Blattwerk kennen wir von den Werken Filaretos her, von Castiglione d'Olona und den verwandten Sculpturen.<sup>2)</sup> Die Formenbehandlung würde hier und an manchen anderen Sculpturen dieser Consolen schon stilkritisch auf die Richtung etwa eines Cristoforo Luoni schliessen lassen, selbst wenn dessen Antheil nicht urkundlich verbürgt wäre. Und wohlbekannt ist uns auch der Typus der Engel mit ihren üppig gelockten Köpfchen! Wie das Blattwerk und die Putten, so konnten wir auch sie von Florenz bis nach Verona und Venedig und im Mailändischen verfolgen. Im pragmatischen Zusammenhang leiten aber schon diese Engel zu der miniaturhaften Behandlung jener Scenen aus der Heilsgeschichte und zu der feineren Seelenstimmung jener Mönchsfürchen über, und da stehen wir offenbar bereits vor den ersten aus jenen fremden Samenkörnern auf heimischem Boden erwachsenen Blüten national-lombardischer Kunst. Noch sind dieselben ungleich. Manches unzulängliche Gebilde ist darunter. Der sich geißelnde Hieronymus z. B. mit seinem großen Kopf und seiner linksischen Bewegung ist noch mittelalterlich. Das Meiste aber weist schon auf den Beginn der nationalen Renaissance hin. —

Wendet man sich nun der Künstlergeschichte auf Grund der erhaltenen Notizen zu, so ist zunächst zu betonen, daß als Leiter der ganzen Decoration auch hier selbstverständlich der Hauptarchitekt, Guiniforte Solari, zu gelten hat. Allein es ist von vornherein so gut wie ausgeschlossen, daß dieser, dem die Ueberwachung des Ganzen oblag, hier etwa Mehr als gelegentliche Skizzen geliefert habe. Die Ausführung lag in den Händen einer großen Reihe von scarpellini, deren Namen uns zufällig erhalten sind: im „claustrinum parvum“: Cristoforo Mantegazza, Giovanni Cairate, Antonio da Lecco, Cristoforo Luoni, Francesco Solari, Gabriele Massaglia, Giov. Cavalli, Dionigi Rossi di Milano, Beltramolo de Madio, ferner Giovanni Antonio Omodeo und sein Bruder Protasio. Giov. Antonio Omodeo wird jedoch auch — und das ist seine erste urkundliche Erwähnung bei der Certosa — 1466 in Verbindung mit dem claustrum magnum genannt,<sup>3)</sup> und ebenso ist Meister

1) Einige besonders gute Arbeiten auf der Nordseite.

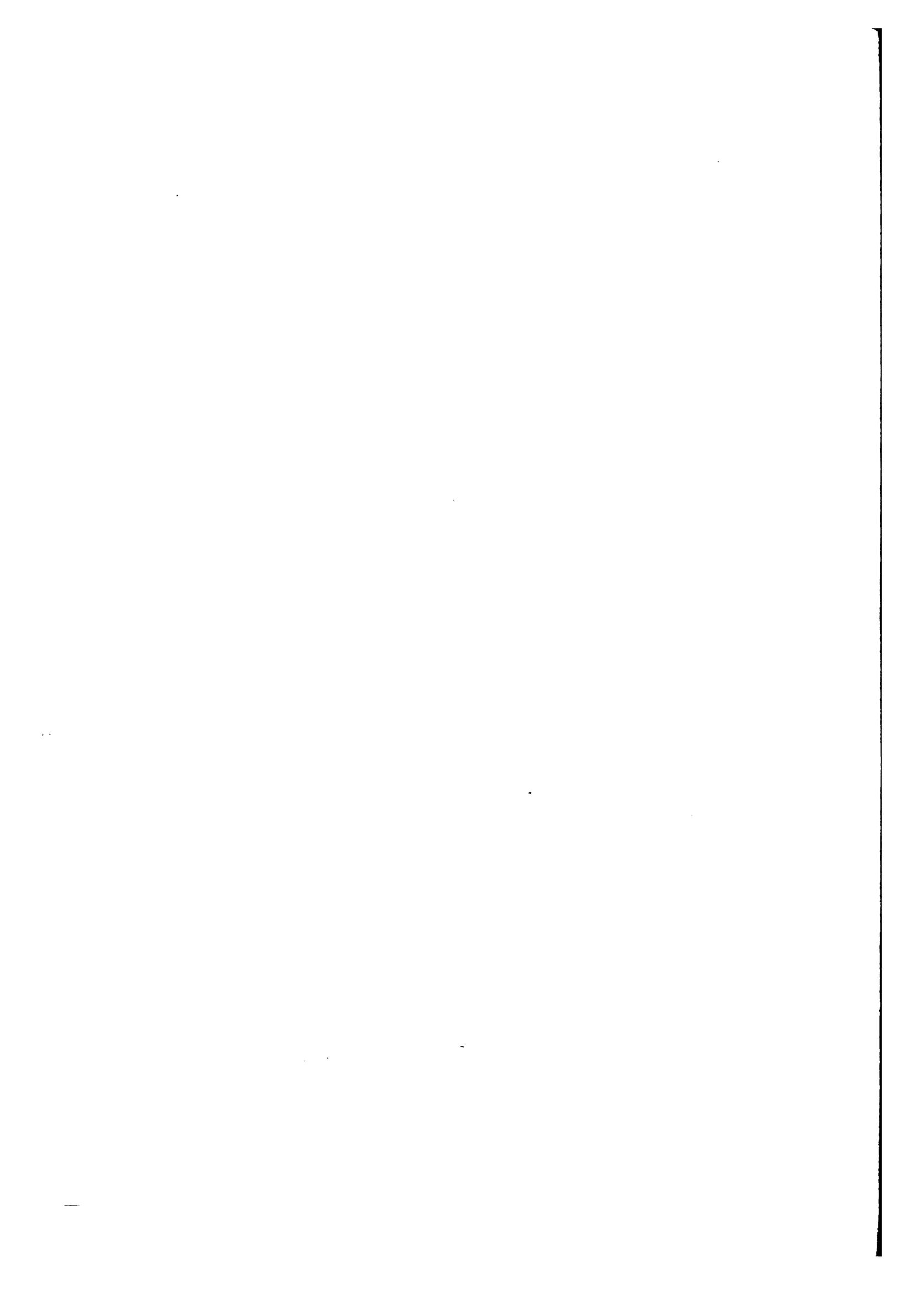
2) Wie nah sich diese Sculpturen auch mit denen des Mailänder Domes berühren, beweist ein Blick auf das im ersten Band auf Abbildung 41 wiedergebene Puttenkind.

3) Magenta S. 460 Anm. 4.



CERTOSA BEI PAVIA. PORTAL IM „KLEINEN“ KLOSTERHOF. LÜNETTE.

WILHELM ERNST & SOHN, BERLIN.



Cristoforo Mantegazza, der im December 1464 eine stattliche Zahlung empfängt, nachweislich für beide Höfe beschäftigt.

Omodeo und Mantegazza — das aber sind in dieser Hinsicht die beiden einzigen kunstgeschichtlich greifbaren Persönlichkeiten.

Am wichtigsten wird Omodeo. 1447 als Sohn eines in Binasco ansässigen Aloisio geboren, war er 1466 noch nicht zwanzigjährig, aber er muß bereits die Aufmerksamkeit auf sich gelenkt haben, denn man vertraute ihm, jedenfalls nicht viel später, dasjenige Werk in diesen Höfen an, das unter ihren Stein-sculpturen weitaus die höchste Bedeutung hat, und, als bezeichnete Arbeit, auch für die ganze Reihe der geschilderten Consolen zunächst den festesten stilkritischen Anhalt bietet: die Marmorumrahmung der kleinen in das Querschiff der Kirche führenden Thür (Abb. 10).

Es ist wohl der schmuckreichste Thürrahmen der ganzen italienischen Frührenaissance, aber lediglich als ein Zierstück decorativer Miniaturplastik, deren Formenfreude auch nicht die kleinste „leere“ Stelle duldet. Trotz klarer Gliederung ist keine strenge Architektur angestrebt. Die Vorderseiten der Thürpfeiler selbst sind Reliefbilder kletternder Putten, ohne jede Einfassung, und dieser innere Rahmen wird von einem zweiten umschlossen, dessen friesartiger Haupttheil völlig in einen selbständigen figürlichen und ornamentalen Mikrokosmos aufgelöst ist. Er zeigt in länglichem Rankenwerk oben die Hochrelieffigürchen Christi zwischen zwei Engeln und der Evangelisten neben ihren Zeichen, seitlich Maria und Gabriel, Putten und Engel. Neben der Lünette stehen Engelstatuetten, während das Halbrund durch Voluten und Palmetten wie ausgezackt erscheint. Malerisch gehalten ist trotz der sehr verschiedenartigen, fast zu Freifiguren übergehenden Relieftiefe auch die Hauptdarstellung in der Lünette selbst (Taf. 1). Dort thront die Madonna mit dem Kinde und nimmt die Huldigung der vom Täufer und dem heiligen Bruno empfohlenen knieenden Karthäusermönche entgegen. Den Grundgedanken der ganzen Darstellung verkündet die Inschrift unter dem Thron: „Felix mater ave, qua mundus solvitur a veh — que genetricis Evae veh facis esse breve“, und die Künstlersignatur lautet: „Johannes Antonius de Madeo fecit opus.“

Ein einseitiges, aber ungemein gefälliges Bild giebt dieses Werk von der Kunst seines jungen Meisters. Kein Beispiel findet sich von jenem krassen Realismus,

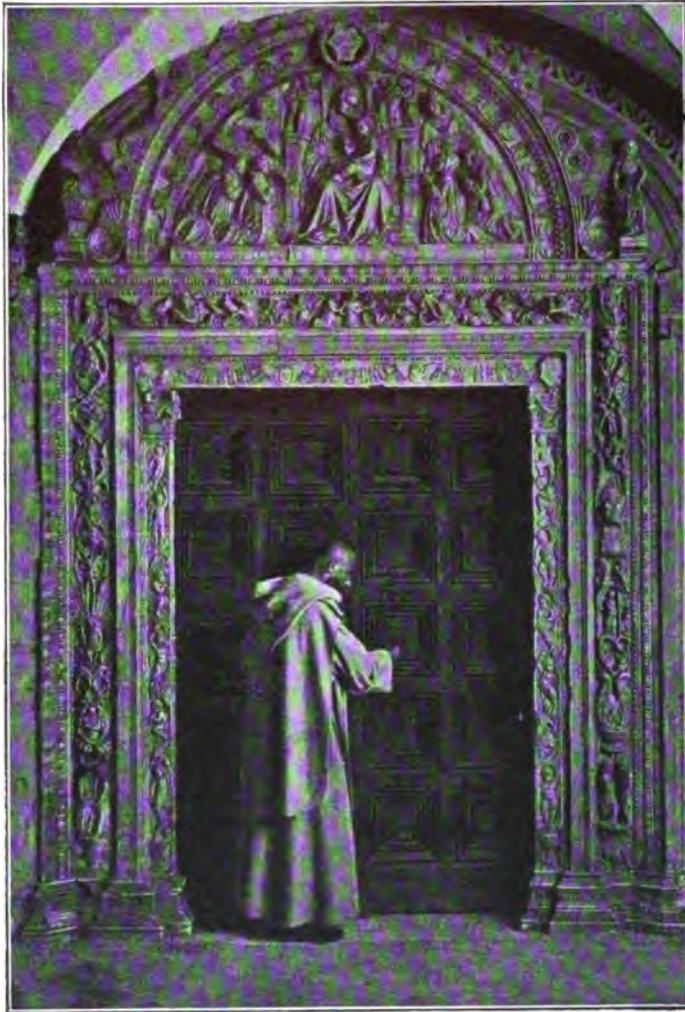


Abb. 10.

Certosa bei Pavia. Portal im „kleinen“ Klosterhof.

dessen packender Lebenswahrheit die Frührenaissance oft so rasch alle Schönheit zu opfern bereit ist. Kinder, dralle Bübchen und anmuthige Mägdlein, sind offenbar die Lieblingsgeschöpfe des Künstlers. Schon hier vertheilt er sie in reizender, abwechslungsreicher

Fülle: als nackte Putten, die lustig im Weinlaube klettern (Abb. 11), und als langgewandete Engel (Abb. 12) mit üppigen Lockenköpfchen, allein oder zu Paaren, in sehr verschiedenem Mafsstab, stehend und knieend, bald mit Füllhörnern, Musikinstrumenten und Wappenschilden, bald mit den Leidenswerkzeugen des Herrn. Bis zur Lünette sind diese Engel emporgeklettert, neben dem Bogen halten sie die Wappen, und im Relief selbst stehen sie in winzigen Gruppen zu je dreien vereint ehrfürchtig auf den Armlehnen des Thrones. — Etwas von der weltfremden Kindlichkeit dieser Figürchen lebt hier aber auch selbst noch in den älteren Gestalten der Heiligen und Evangelisten und redet auch aus der Lünettendarstellung größeren Mafstabes. Die Madonna ist liebenswürdig, aber nicht hoheitsvoll, das Christkind von ruhiger Schlichtheit, und diese Charakteristik gilt auch für die anbetenden Mönche und ihre Schutzherren. Für ein beschauliches Dasein mit naiv-innigem Gefühlsleben trifft der Meister offenbar den Ton am besten: zur Schilderung energischer Thatkraft scheint er nicht berufen.<sup>1)</sup> Der Faltenwurf ist verhältnismäßig reich, zeigt scharfe Linien, jedoch noch nirgends jene als Eigenart lombardischer Renaissance allbekannte Brechung und Zerknitterung. In der Ornamentik ist das Detail hier schon völlig renaissancemäßig durchgebildet. Einen Anklang an gothischen Geschmack könnte man höchstens in der Zeichnung der länglichen, gleichsam gefiederten Blätter finden.

Kein Zweifel, dafs wir in dieser beglaubigten Jugendarbeit Omodeos den Hauptschlüssel auch für die Stilkritik der bisher geschilderten Steinsculpturen der Certosahöfe besitzen. Jene dort weitaus am häufigsten herrschende Miniaturplastik ist hier zum Aeufersten gelangt. Wie mit der Nadel sind manche dieser kaum 2½ cm hohen Köpfchen und 10 cm hohen Figürchen gemeißelt. Es sind Arbeiten, wie man sie sonst nur etwa in der Elfenbeinplastik findet. Aber nicht nur die Technik jener Consolenfigürchen hat hier ihre höchste Leistungsfähigkeit erreicht: auch für den



Abb. 11.

Certosa bei Pavia.  
Portal im „kleinen“  
Klosterhof.  
Detail d. Seitenwandung.



Abb. 12.

Certosa bei Pavia.  
Portal im „kleinen“  
Klosterhof.  
Detail der Seitenwandung.

Kunstcharakter gilt Aehnliches. Die winzigen Gestalten sitzender Mönche, die Halb- und Drei-viertel-Figürchen schliesen die Reihe jener bisher betrachteten Kleinsculpturen der Hof-Consolen folgerichtig ab, und ebenso ist der reizende Engeltypus dieser Pforte, diese reichgelockte Mädchengestalt, die renaissancegemäße Fassung jener uns schon so wohlbekannten Typen, die bisher aber gerade an der Certosa meist nur in der derben Art eines Luoni vertreten waren.

<sup>1)</sup> Das letztere beweist auch die Ringergruppe auf der Spitze der breiten Candelaberfüllung an der Innenwandung des Portals.

Auf Grund dieser Beobachtungen darf man nun wohl auch eine weitere Sichtung der reiferen Steinsculpturen beider Höfe schon im Sinne der Künstlergeschichte wagen. Von dem Meister dieses Portals stammen zunächst zweifellos die beiden köstlichen Pfeilercapitäle an den Ecken der Ostseite des claustrium mit ihren Engelköpfchen und Halbfiguren, ebenso an der N.O.- und S.W.-Ecke des großen Hofes. Omodeos Eigenthum ist dort ferner sicher das schönste, leider arg zerstörte Consolenpaar auf der Nordseite, am Eingang zur „antica Prioria“: ein knieender Stifter mit Gebäudemodell, von S. Bruno empfohlen, ferner die Madonnengruppe, und wohl auch die obengenannte Reihe der benachbarten Renaissance-Capitäle.<sup>1)</sup> Auch sonst aber dürfte Omodeo gerade an den besten Consolen des chiostro grande vielfach betheiligte sein. Mehr noch als er scheint dort freilich Cristoforo Mantegazza gethan zu haben, und wenigstens mit einiger Wahrscheinlichkeit darf man ihm jene reizenden Büsten heiliger Frauen und die Marienscenen an der Südseite zuschreiben.

\* \* \*

So lehrt also das Studium dieser Steinsculpturen der Höfe für die Zeit von rund 1450 bis 1466 hier folgende Richtungen kennen:

- I. Kleinplastik in der Richtung der trecentistischen Campionesen.
- II. Derbe Steinmetzarbeit im Anschluß an den unter Filarete und Guiniforte Solari von Florenz beeinflussten Uebergangsstil.
- III. Kleinplastik in der Frührenaissance des Omodeo und Cristoforo Mantegazza, die hier ihre ersten zukunfts-vollen Schöpfungen hinterlassen haben.

Gerade durch diese stilistische Verschiedenheit besitzen beide Certosahöfe ein schlagendes Analogon in Mailand selbst: die Arcaden der „Rocchetta“ im Castell<sup>2)</sup> bei Porta Giovia, deren drei Seiten in gleicher Weise die Entwicklung vom gothisirenden Uebergangsstil zur reifen Frührenaissance spiegeln. Ist doch auch dort Cristoforo Mantegazza 1466 und 1467 unter den Künstlern nachweisbar!<sup>3)</sup>

Mit diesem stilkritischen Rüstzeug darf man nunmehr daran gehen, den werthvollsten Theil der Certosa-Arcaden kunsthistorisch zu sichten: ihre weltberühmten Terracotten.

1) Auch die originellen Pilasterfüllungen durch aufsteigende Lilien an den beiden Eckpfeilern der Westseite des kleinen Klosterhofes gehen wohl auf Omodeo zurück. Aehnlich ist die Füllung am Portal zur Stanza del Lavabo im Querschiff.

2) Vergl. Beltrami, *Il Castello di Milano durante il dominio dei Visconti e degli Sforza*, Milano 1894, besonders S. 706 ff.

3) Beltrami, a. a. O. S. 238 und 230.



## Terracotten.

Backsteinarchitektur und figürliche Terracottaplastik sind weder künstlerisch unbedingt auf einander angewiesen, noch historisch unmittelbar mit einander verbunden. Florenz, die Stadt des Quaderbaues und der Rustica, hat schon in der ersten Hälfte des Quattrocento, noch vor der weltberühmten Robbiakunst, eine blühende Thonplastik gehabt, die ihre Vertreter nach dem Norden, besonders ins venezianische Gebiet, entsandte, zu einer Zeit, als der reiche Backsteinbau der Lombardei figürliche Terracotten nur spärlich verwerthete. In Mailand beginnen die letzteren erst unter dem Toscaner Filarete und dem Lombarden Guiniforte Solari; ihr Hauptdenkmal dort bleiben die Fenster des Ospedale Maggiore. In Pavia war die Töpferkunst von jeher heimisch, die Baukeramik in Verbindung mit der Backsteinarchitektur seit dem frühen Mittelalter in Blüthe.<sup>1)</sup> Gute Erde bot die Tessin- und Po-Niederung selbst, und von den Paveser Brennöfen berichtet schon um 1330 der Anonymus Ticinensis: „Similiter sunt in Civitate Fornaces, ubi fiunt Vasa Vitrea, et aliae, in quibus Vasa Fictilia, et prope Civitatem aliae plures in quibus lateres et tegulae decoquantur.“<sup>2)</sup> Figürliche Terracotten zu decorativen Zwecken aber sind hier nicht erwähnt und scheinen in Pavia bis etwa zur Mitte des 15. Jahrhunderts in der That nur selten gewesen zu sein. Erst langsam mochte im Zusammenhang mit den ornamentalen Zierformen in Terracotta, wie sie im Trecento und in der ersten Hälfte des Quattrocento für den Kirchenschmuck und für das Castell immer reicher verwerthet wurden, auch das Figürliche hier Boden gewinnen. Jedenfalls war der umfängliche Maßstab, in dem die figürlichen Terracotten zum Schmuck der Klosterhöfe der Certosa herangezogen sind, bisher in Pavia selbst — und man darf hinzufügen in ganz Italien — unbekannt. Zweifellos geschah dies auf Veranlassung des damaligen Bauleiters, Guiniforte Solari, des Hauptmeisters der lombardischen Backsteinarchitektur und Decoration. Allein die Arbeiten selbst, und ebenso die auf sie bezüglichen Nachrichten, weisen noch auf einen anderen Zusammenhang hin: die hier verwendeten Muster kehren theilweise in Cremona wieder, und der Hauptname, den die Urkunden nennen, ist der eines Cremonesen: Rinaldo de Stauris.

\* \* \*

Wie die Steinbildwerke, so spiegeln auch die Terracotten dieser Höfe verschiedene Entwicklungsphasen des künstlerischen Könnens. Auch an ihnen läßt sich verfolgen, wie dasselbe die mittelalterliche Gebundenheit mehr und mehr aufgibt, sich im Charakter des Uebergangsstiles vervollkommnet und allmählich zu wahrhaft vollendeten Leistungen reinsten Renaissancecharakters gelangt. Gleichzeitig sind zahlreiche mehr persönliche Stilweisen zu unterscheiden.

Schon für den ersten prüfenden Blick trennen sich dabei die auch in ihren Mustern verschiedenen Terracotten der West- und Südseiten von denen der Nord- und Ostseiten: jene bleiben alterthümlicher, diese setzen von Anbeginn mit zierlichster Renaissancekunst ein. Bei beiden Höfen sind daher zunächst die West- und Südseiten zu prüfen.

### I. West- und Südseiten.

#### 1. Terracotten des kleinen Hofes.

Wie die in Haustein ausgeführten Säulencapitäle, so zeigen auch die Terracottaornamente der Backstein-Archivolten<sup>3)</sup> (Abb. 14) im kleinen Hof denselben Uebergangsstil, der die Details der Chorpartien, vor allem an den Halbkreisapsiden, kennzeichnet.

1) Zum folgenden vergl. besonders: C. Brambilla, Antonio Maria Cucio e la ceramica in Pavia, Pavia 1889 und: Gruner, Terracotta Architecture of North Italy.

2) De laudibus Papiae. Vergl. Muratori, Rer. Ital. Script. XI, col. 22.

3) Abb. Strack, Ziegelbauwerke des Mittelalters und der Renaissance in Italien. Berlin 1889. Taf. 32 unten.

Die voluminösen Eierstab- und Carniesformen des Gesimses sind die gleichen wie dort, das Weinlaub hat die uns schon wohlbekannte unruhige Zeichnung, die es fast gefiedert erscheinen läßt. So haben auch die darin an den Archivolten hockenden und kletternden Puttenkinder noch größere Köpfe und eine gleichsam noch ängstlicher zusammengepresste Haltung als an den Fenstern des Ospedale Maggiore. Man wagte offenbar auch hier in der Terracottaform noch keine tiefe Unterschneidung und suchte die compacte Masse zu wahren. Daher der so unglückliche Kopfansatz, ohne Hals. Ein ähnlicher Archaismus



Abb. 14. Certosa bei Pavia. „Kleiner“ Klosterhof. Terracotta-Arcaden der Südseite.

zeigt sich dann besonders in der nur strichelnden Behandlung der Haarpartien, vor allem an den meisten Reliefbüsten in den kleinen Medaillons des Hauptfrieses.

Diese Medaillons trennen im Fries (vergl. die Kopfleiste S. 5) ohne Rücksicht auf die Achsentheilung der Arcaden je eine Puttengruppe: zwei nach außen den Medaillons zugewandte knieende Flügelknaben halten über ihren Schultern eine breite Guirlande, auf der ihr dritter Genosse mit einem Tambourin schaukelt. Diese Bübchen sind besser gelungen als ihre kleineren Stammesbrüder unten an den Archivolten, aber ihre drallen, von den kurzen Hemdchen kaum verdeckten Glieder sind doch nur flüchtig modellirt, und die Haarbehandlung bleibt hart. Das Letztere gilt endlich auch für den Haupttheil dieser ganzen Decoration, für die großen Zwickelmedaillons, wo nicht mehr nur

Büsten, sondern Halbfiguren von Propheten angebracht sind, und schon durch die Hinzuziehung der Hände gröfsere Lebendigkeit erreicht wird. Sinnend oder betend halten sie oft in ganz momentaner Bewegung Schriftbänder oder Bücher. Unter diesen langbärtigen Köpfen findet sich mancher fesselnde Charaktertypus, dessen Kraft selbst die oft noch unleugbare stilistische Härte vergessen läfst. Werth und Technik sind übrigens auch hier verschieden. Begonnen wurde offenbar an der Nordwestecke, wo allerdings gerade der erste schöne, aufblickende Kopf wohl erst später eingefügt wurde. Die harten Haarsträhnen herrschen noch auf der Westseite und wenigstens noch bei den beiden ersten Exemplaren der Südseite, weichen dort dann aber mehr und mehr einer freieren Behandlung.

Diese älteren Terracotten des kleinen Klosterhofes sind nun aber kunstgeschichtlich von einem besonderen, bisher unbeschriebenen Werth: genau den gleichen, sogar sicher



Abb. 15. Cremona. Casa Cortese. Terracotta-Fries des Portals.

aus denselben Modellen geprägten Darstellungen begegnet man nämlich in Cremona. Das in Abb. 15 abgebildete Portal der Casa Cortese daselbst (Vicolo Cortese No. 1)<sup>1)</sup> zeigt in der Umrahmung seines Halbkreisabschlusses zwischen einem doppelten Spitzbogenrand und einem von Consolen begleiteten, gewundenen Stab dieselben kletternden Putten, und der Fries läfst trotz barbarischer Zerstörung<sup>2)</sup> doch noch mit Sicherheit erkennen, daß dort auch das zweite Hauptmotiv dieser Hofseite, die knieenden Putten mit der ihrem Genossen als Schaukel dienenden Guirlande, angebracht war. Die kletternden Putten finden sich in Cremona ferner an den Archivolten der Westseite eines kleinen Arcadenhofes im Ospedale Maggiore.

Cremona ist als Stätte reichster Backsteinkunst längst bekannt. Auch dort liefern die Ufer des Po ein vortreffliches Thonmaterial, dessen Ausbeutung noch heut die den italienischen Architekten wohlbekannte, bedeutende Backstein- und Terracotta-Fabrik des Ingenieurs

1) Jetzt dem Ingenieur Francesco Podestà gehörig. Stücke desselben Musters in den Museen von Pavia, Mailand, Cremona und bei dem Antiquar Chiodelli daselbst.

2) Alle Köpfe sind abgeschlagen, und von dem Putto auf der Guirlande blieben nur noch die Flügel erhalten.

Giuseppe Repellini obliegt. Der Haupttheil der in Cremona selbst erhaltenen Terracotten gehört einer späteren Zeit und einer anderen Kunstrichtung an und wird uns im Anschluß an den Bildschmuck Bramantesker Bauten noch eingehend zu beschäftigen haben. Aber auch das frühe Quattrocento ist in ähnlichen Arbeiten aus Cremona und seiner Umgebung vertreten, vor allem in der Sammlung des Cremoneser Antiquitätenhändlers Martino Chiodelli, und dort findet sich das Hochrelief eines Engels, dessen alterthümliche Formenbehandlung sogar noch der romanischen Epoche angehört.

Begreiflich also, daß die Bauleiter der Certosa für ihren ungewöhnlich großen Bedarf figürlicher Terracotten einen gut geschulten Werkmeister aus Cremona beriefen: Rinaldo de Stauris, der 1461 nach Mailand übergesiedelt war und 1464 als „magister ab intaliis“ bei der Certosa genannt wird. Diese Bezeichnung läßt zunächst nur schliessen, daß er die Holzmodelle für die Terracotten herstellte.<sup>1)</sup> Aber der Zusatz „super ratione laborerii claustrini a foliamine“ gestattet wohl auch die Annahme, er habe zum mindesten



Abb. 16. Cremona. Casa Cortese. Detail vom Terracotta-Fries am Portal.

auch die ornamentale Decoration entworfen, und das Vorkommen der gleichen Muster in Cremona selbst könnte befürworten, daß Magister Rinaldo auch der Schöpfer der figürlichen Modelle war, doch ist am wahrscheinlichsten, der Cremoneser Bauherr des Palazzo Cortese habe durch seinen Landsmann die Ausformungen der ursprünglich nur für den Karthäuserhof bestimmten Modelle erworben. Der künstlerische Schöpfer der letzteren wäre dann am wahrscheinlichsten Guiniforte Solari selbst. Gegen diese Annahme wird sich kein gewichtiger Grund geltend machen lassen, als die nicht unwesentliche Verschiedenheit zwischen diesen Terracotten des kleinen Klosterhofes und denen der Hospitalfenster in Mailand, an denen Solari zweifellos theilhaftig ist. Dieser Unterschied ist allerdings beachtenswerth. Im Rahmenwerk der Mailänder Hospitalfenster<sup>2)</sup> ist das gleiche Motiv behandelt, aber die Puttenkinder, die dort im Weinlaub klettern, sind weit zierlicher als ihre Spielgefährten in der Certosa. Die rundlichen Formen der Mailänder Putten weisen vielmehr bereits auf den Typus hin, der in der Certosa bei den reiferen Friesen der Nord- und Ostseiten herrscht. Dagegen tritt eine gewisse Verwandtschaft zwischen diesen Terracottaputten und den gemeißelten Kindergestalten der Gewölbeconsolen des kleinen Hofes hervor, und daß für die Thonmodelle die gleichen Meister thätig waren, ist ja ohnehin wahrscheinlich.

1) In Cremona sind solche alte Modelle im Pal. Stanga noch erhalten.

2) Vergl. Bd. I. S. 93. Abb. 55.

## 2. Terracotten des großen Hofes.

Bei den Terracotten der West- und Südseiten des „chiostro grande“<sup>1)</sup> (Abb 17) sind einige Formstücke des chiostro piccolo wiederholt,<sup>2)</sup> der selbständige Figureschmuck aber ist verändert. Der große Fries wird ganz unterdrückt, die Decoration verkleidet den Bogen und seinen Zwickel als einheitliches Bildfeld, über dem dann ohne Zwischenstück das reiche Krönungsgesims folgt. Die Zwickel füllen auch hier Medaillons mit den Brustbildern von

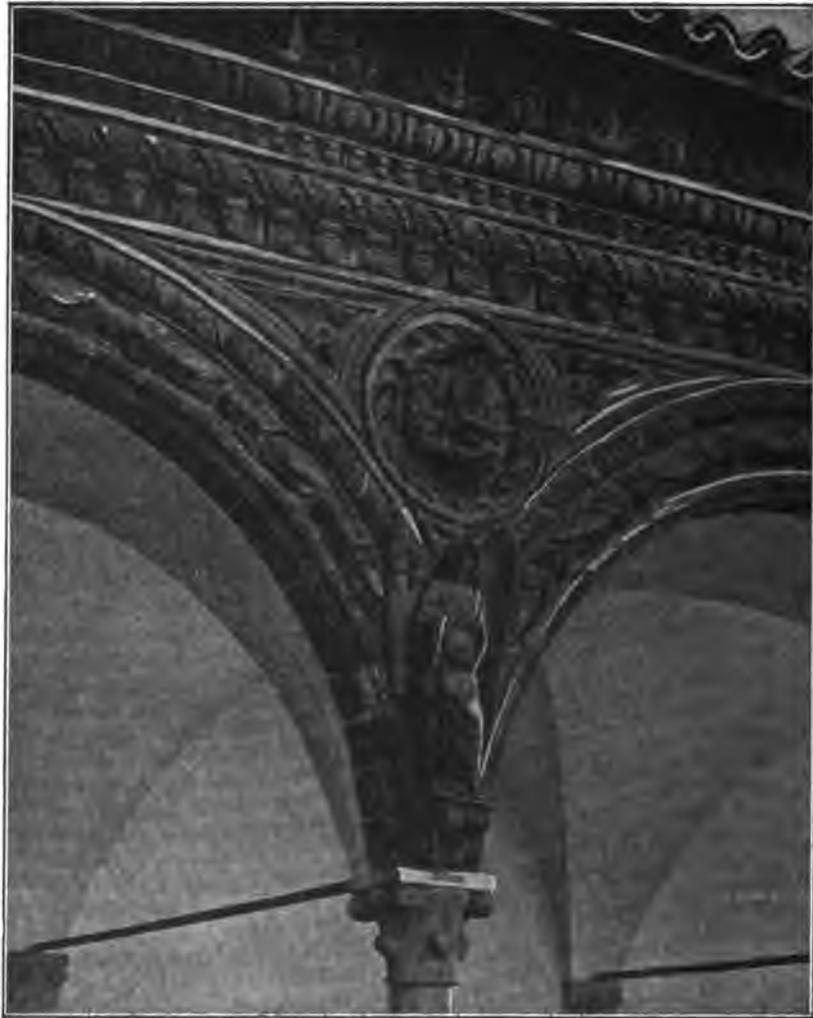


Abb. 17. Certosa bei Pavia. „Großer“ Klosterhof. Terracotta-Arcaden der Westseite.

Propheten und Heiligen, ihrerseits wieder von den Halbfiguren kleiner, betender Engel flankirt. Betende Engel aber in ganzer Figur und schwebend — an jeder Arcade je acht aus der gleichen Form — enthält auch die Archivolte, die oben von einer Guirlande mit gerolltem, den Ave-Spruch zeigenden Spruchband begleitet wird. Vor den Bogenzwickeln selbst endlich fufsen auf Consolen mit lächelnden Engelsköpfchen ebenfalls Engel, diesmal in

1) Abb. Strack, a. a. O. Taf. 32 oben.

2) So die unteren, von den Arcadenfeldern zum Fries überleitenden Gesimse mit ihren kleinen Consolen, Rosetten und Köpfchen und dem derben gerollten Blattcarnies; so ferner der Eierstab über der Consolenreihe, während das Krönungsgesims statt der im chiostro piccolo ziemlich derben aufsteigenden Blätter hier einen als horizontales Band gewellten Fries von Weinranken mit Vögeln zeigt. Jene gefiederte Contourirung des Weinblattes ist hier fast flammenartig geworden. Die im chiostro piccolo noch glatte, nur gemalte Untersicht der Arcaden empfängt hier einen Belag mit Terracotta-Rosetten.

ganzer Gestalt, als selbständige Statuetten. Es ist hier nur ein Modell verwandt, dessen Anmuth solche Wiederholung allerdings gestattet: eine langgewandete Mädchenfigur, die andächtig in das mit beiden Händen gehaltene Buch herabblickt, gleichzeitig die um die Arme gelegten Enden des Mantels emporraffend. Die schwerfällige Bildung der beiden Flügel erklärt sich daraus, dafs sie selbst aus mehreren eigenen Formen hergestellt sind, aber die so harte, strichelnde Wiedergabe der Haare, die fast perückenartig wirken, sind hier, wie bei den kleineren Engeln doch ebenso, wie im chiostro piccolo, noch ein Zeichen des Archaismus. Allein dieser weicht bei den grofsen Brustbildern der Heiligen mehr und mehr. Diese voll Demuth aufblickenden Männer und Frauen sind die ersten wahrhaft ergreifenden Gestalten der lombardischen Renaissanceplastik, charaktervoll bis auf die nervigen Hände, völlig dem Leben abgelauscht und innig empfunden. Mit über der Brust gekreuzten oder betend erhobenen Armen schauen sie inbrünstig empor, oder sie blicken vor sich hin, weltvergessen gleich den ganz in ihre fromme Lectüre vertieften Engeln unten. Man sehe diesen das Hemd vor der Brust aufreisenden Hieronymus, seinen mit dem Rosenkranz betenden Nachbarn „Beatus Giulelmus“, diesen auf den Stab gestützten, lang-



Abb. 18. Pavia. Pusterla. Terracotta-Arcaden des Klosterhofes.

bärtigen Greis Paulus Eremita (Südseite über der neunten östlichen Säule)! Das sind Gestalten, wie sie nur das Mönchsthum selbst schuf. Auch die weiblichen Köpfe sind psychologisch fein belebt und voll zarten Ausdrucks. Dabei ist die Formenbehandlung überall energisch und grofszügig.<sup>1)</sup>

\* \* \*

Der in den Süd- und Westseiten der beiden Karthäuserhöfe so deutlich wahrnehmbare Uebergangsstil ist auch in den zu Pavia selbst erhaltenen Terracotten noch vertreten, allerdings nur in vorwiegend ornamentalen Arbeiten. So zeigt der jetzt im Hof des Museo Civico (Pinacoteca Malaspina) angebrachte Portalgiebel vom Sitz der Eustachi, dem Castello delle Caselle im val Ticino,<sup>2)</sup> trotz des Rundbogens mit breiten Renaissance-ranken den gewundenen Stab, den gothischen Bogenfries, und malerisch zu Rosetten zusammengerollte, noch gothisirende Kriechblätter. Eine eigenartige Verbindung von gothischen und renaissancemäfsigen Formen tritt uns ferner an den ebendort bewahrten Backsteinfenstern<sup>3)</sup> dieses Castelles entgegen. Hier wird der gothische Spitzbogen

<sup>1)</sup> Es läfst sich auch hier ein Fortschritt von der Nordwestecke aus bis zur Mitte der Südseite verfolgen.

<sup>2)</sup> Vergl. Vidari, *Arsenale, Darsena e Campo del tiro a segno in Pavia. Cenni cronistorici.* Pavia 1892. Abb. Taf. V. Text S. 23.

<sup>3)</sup> Vergl. Vidari, a. a. O. Taf. VI u. VII.

nach dem hergebrachten Typus der Uebergangszeit in zwei maßwerkartig ausgezackte, in einen Knauf endigende kleinere Spitzbogen getheilt, in dem Zwickel aber befindet sich hier schon das Medaillon eines Römerkopfes, und der Rahmen des Bogenfensters wird von zwei Renaissancefeilern mit symmetrischen Kelchranken und Volutencapitälen gebildet, wie denn auch unten und oben ein gutes Eierstabgesims als Abschluss dient. Das ist also wiederum die Stilrichtung Guiniforte Solaris und Filaretos, die an der Außen-decoration des Certosa-Chores und in Mailand am Ospedale Maggiore herrscht. Dort bilden die Fenster im Obergeschofs des zerstörten Pal. Marliani<sup>1)</sup> sogar ein vollständiges Analogon des ganzen Typus.

Die Arbeit selbst aber ist an diesen Paveser Terracotten ziemlich derb. So sind auch die Halbfiguren betender Engel, die in den Arcadenzwickeln des Kreuzganges der Canepanova-Kirche in Pavia schlecht genug erhalten blieben, ziemlich roh modellirt, während die schwebend betenden Engelchen an den Arcaden des Chiostro della Pusterla<sup>2)</sup> (jetzt Priester-Seminar) in Pavia weicher und reifer behandelt sind (Abb. 18).

Aus diesen Analogien zwischen den älteren Theilen der Certosahöfe und den Paveser Denkmälern wird man kunsthistorische Folgerungen jedoch immer nur mit Vorbehalt ziehen dürfen, denn es erhellt von vornherein, dafs die einmal vorhandenen Modelle zuweilen auch später nochmals verwendet wurden, selbst als die Kunst schon über ein weit reiferes Können gebot. Dafs ein solcher Fall gerade bei den Arcaden der Pusterla vorliegt, wird durch seine übrigen Terracotten bezeugt, denn diese zeigen im Hof neben den genannten Figuren auch schon einen anderen Schmuck, der durch gröfsere Anmuth vor ihnen ausgezeichnet ist. Mit jenen betenden schwebenden Engeln wechseln an seinen Archivolten reizende, mit kurzem Hemdchen bekleidete Putten ab, die sich graziös in Wellenranken schmiegen: Ausformungen eines Modelles, das — in Pavia und seiner Umgebung noch außerordentlich häufig verwendet — in seiner Formvollendung die Schranken des Uebergangsstiles bereits überschritten hat und dem Kunstkreis angehört, der die reiferen Seiten der Certosahöfe schmückte. Vor seiner Erörterung sei daher nun zunächst dieser schönste Terracottaschmuck der Certosa selbst gewürdigt.



## II. Nord- und Ostseiten.

Dieselbe Entwicklung, die hier in den Steinsculpturen von der noch halb mittelalterlichen Kunst zur blühenden Frührenaissance führte, hat auch in der Thonplastik der noch alterthümlich befangenen, oft plumpen Weise der Süd- und Westdecoration an den beiden anderen Seiten Stilbilder echter Renaissance gegenübergestellt.

Es ist interessant, zu beobachten, wie diese neue Kunst hier ihre Selbständigkeit mit der Aufgabe verbindet, wenigstens noch einigermaßen die Einheitlichkeit der je vier Hofseiten für den Gesamteindruck zu retten. Im großen Hof sind die Hauptlinien des gesamten decorativen Organismus auch bei diesem späteren Schmuck beibehalten worden; anders im claustrinum, und doch hat man auch dort recht geschickt dem schon Vorhandenen Rechnung getragen, vor allem dadurch, dafs man das horizontale Friesband nicht ganz unterdrückte.

1) Vergl. Bd. I. S. 97. Abb. 56.

2) Vergl. besonders: Brambilla, a. a. O. (S. 23), der zur Datirung auf die Bauthätigkeit des Paveser Architekten Giovanni de Piscina von 1461 an hinweist. Die Terracotten sind am vollständigsten auf der Südwestseite erhalten, an den übrigen drei Seiten nur noch die Figur des betenden Mönches in den Zwickeln. Neben den Hauptmustern an den äußersten Archivolten ferner die kleine Halbfigur Gottvaters mit der Weltkugel zwischen Cherubim. Dieser guterhaltene Hof der Pusterla bietet

## 1. Terracotten des kleinen Hofes.

Bei der schier überströmenden Formen- und Gestaltenfülle dieser Terracottadecoration (Abb. 20) möchte man, wie bei Omodeos Marmorthür, die Frage aufwerfen, ob es wohl überhaupt möglich sei, in nur einigermaßen künstlerischer Weise eine größere Figurenmenge auf solcher Fläche zu vereinen.



Abb. 20. Certosa bei Pavia. „Kleiner“ Klosterhof. Terracotta-Arcaden der Nordseite.

Die Archivolten selbst zeigen auch hier, wie an den anstossenden älteren Seiten, einen Fries von geschlängelten Weinranken und Putten, aber in weit zierlicherem Maf-

überhaupt ein willkommenes Gegenstück zu der Stilrichtung, die in den Höfen der Certosa von der noch archaisirenden Weise zur Frührenaissance hinüberführt. Seine Hausteinsäulen sind schlanker und seine Arcaden weiter und luftiger als in der Certosa, die hohen Blattcapitäle der Säulen offenbaren jedoch noch eine merkwürdige Unsicherheit der Zeichnung. Wie an den eben geschilderten Seiten des chiostro grande der Certosa ist auch hier über den Säulen, vor dem Kämpferstück der Arcaden, auf kleiner mit Cherubimköpfchen geschmückter Console stets die gleiche Statuette dargestellt. Diesmal aber ist es nicht die eines betenden Engels, sondern eines betenden Mönches, und die Halbfigur eines solchen wird auch in dem von einem Rundstab eingefassten Zwickelmedaillon ständig wiederholt: also ein dem Charakter des Baues angemessenes Gegenstück zu jenem Fenster des Castello delle Caselle, wo der antikisirende Gestaltenkreis wenigstens bereits in die Zwickelmedaillons eingezogen ist.

stab.<sup>1)</sup> Am Kämpfer vor den Zwickeln ferner wird nun ein selbständiges, sehr glückliches Decorationsmotiv eingeschoben: winzige, auf eigenen Consolen fußende Engelfiguren tragen nach Art von Caryatiden ein Gesimsbrett, auf dem eine Blumenvase steht. Durch dieses Zwischenglied werden die den Bogenfries oben begrenzenden Wulste mit dem gerollten Schriftband nun flachbogig. Ihre stumpfen Zwickel über den Engeln und Blumenvasen sind auch hier, wie sonst, durch Halbfiguren betender Propheten und Heiligen (Abb. S. 20 und S. 22 f.) gefüllt, die aber nun natürlich ebenfalls einen kleineren Maßstab zeigen. Sie werden von Kränzen umschlossen, und von diesen lösen sich keck aufgerollte Ranken los, in denen sich wieder etliche Puttenkinder wie auf Wellen lustig schaukeln. Der obere, weit niedrigere Fries endlich wird ebenfalls ganz in Einzelbilder kleinen Umfangs aufgelöst. Hier sind winzige Medaillons mit äußerst lebhaft blickenden Köpfen durch je eine Statuette eines lesenden Greises — stets die gleiche Gestalt! — getrennt. Das Krönungsgesims bleibt ohne den voluminösen Eierstab, und in seiner Sima wechselt je ein Akanthusblatt mit einem kürbisartigen Kelch.

Aus diesen Bildwerken ist jede alterthümliche Härte geschwunden. Die flott bewegten nackten Bübchen im Rankenwerk mit ihren rundlichen Gliedern verhalten sich zu den plumpen und etwas struppigen Gesellen der südlichen und westlichen Terracottenreihe ähnlich, wie die Kinder an Omodeos Marmorpforte zu denen der Consolen des anstoßenden claustrino. An Omodeo erinnert auch der reizende, reich gelockte Caryatidenengel, doch ist die Formenbehandlung eine andere, rundlichere, als an Omodeos Portal. Dagegen sind die Halbfiguren der betenden Propheten in den Zwickeln, welche sich in ihrer innigen Empfindungsweise unmittelbar an die besten Figuren verwandter Gattung auf den Süd- und Westseiten beider Höfe anschließen, schärfer, gleichsam kantiger, modellirt. Eine Fülle erstaunlich lebendiger Porträts endlich bieten die fast in voller Körperlichkeit dargestellten Köpfe im oberen Fries.



## 2. Terracotten des großen Hofes.

Formal herrscht zwischen diesen reifen Bildwerken des claustrino und denen der entsprechenden Seiten des großen Klosterhofes (Abb. Taf. II) eine nahe Verwandtschaft, jedenfalls eine viel wesentlichere, als etwa zwischen den beiden Seitenpaaren jedes einzelnen Klosterhofes. Trotzdem ist im großen Hof, wie schon erwähnt, die Gesamtanordnung der älteren Arcaden auch an der Nord- und Ostseite beibehalten und nur das Figürliche selbst geändert worden. An den Archivolten wechseln Halbfigürchen betender Engel mit Doppelreihen von Cherubimköpfen rhythmisch ab, und dieser Fries wird wieder von dem gerollten Spruchband begleitet. Für die vor den Bogenkämpfern stehenden Statuetten und die auch hier von je zwei Engel-Halbfigürchen begleiteten

Brustbilder in den Zwickeln ist selbst der Maßstab der älteren Seiten der gleiche geblieben.

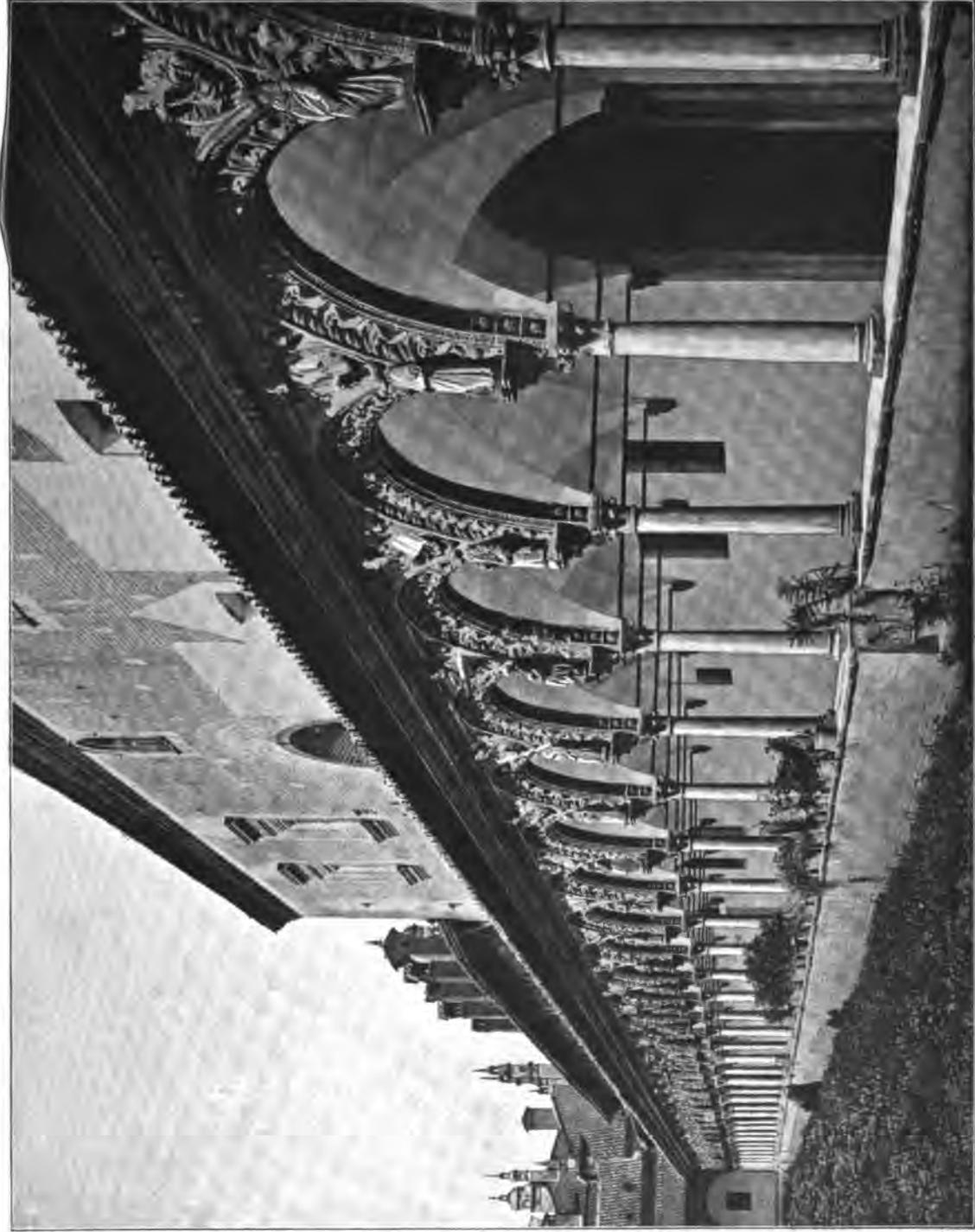
Aber diese neue Zeit duldet nun nicht mehr über den Kämpfern stets die gleiche Figur. Den betenden Engel der Süd- und Westseite ersetzt sie durch Engelstatuetten mannigfacher Art, welche die Leidenswerkzeuge des Herrn tragen, und zahlreiche Heilige,<sup>2)</sup> auch sie meist in ruhiger Stellung, betend oder begeistert emporschauend.<sup>3)</sup>

Während die älteren Seiten für diese Statuetten nur in ihrem lesenden Engel Verwandtes bieten, wird es besonders lehrreich, die Behandlung der völlig identischen Aufgaben in den großen Zwickelmedaillons und den ihnen zur Seite befindlichen Engeln

1) An den nördlichen Theilen der Ostseite statt dessen gerollte Blätter mit Eicheln.

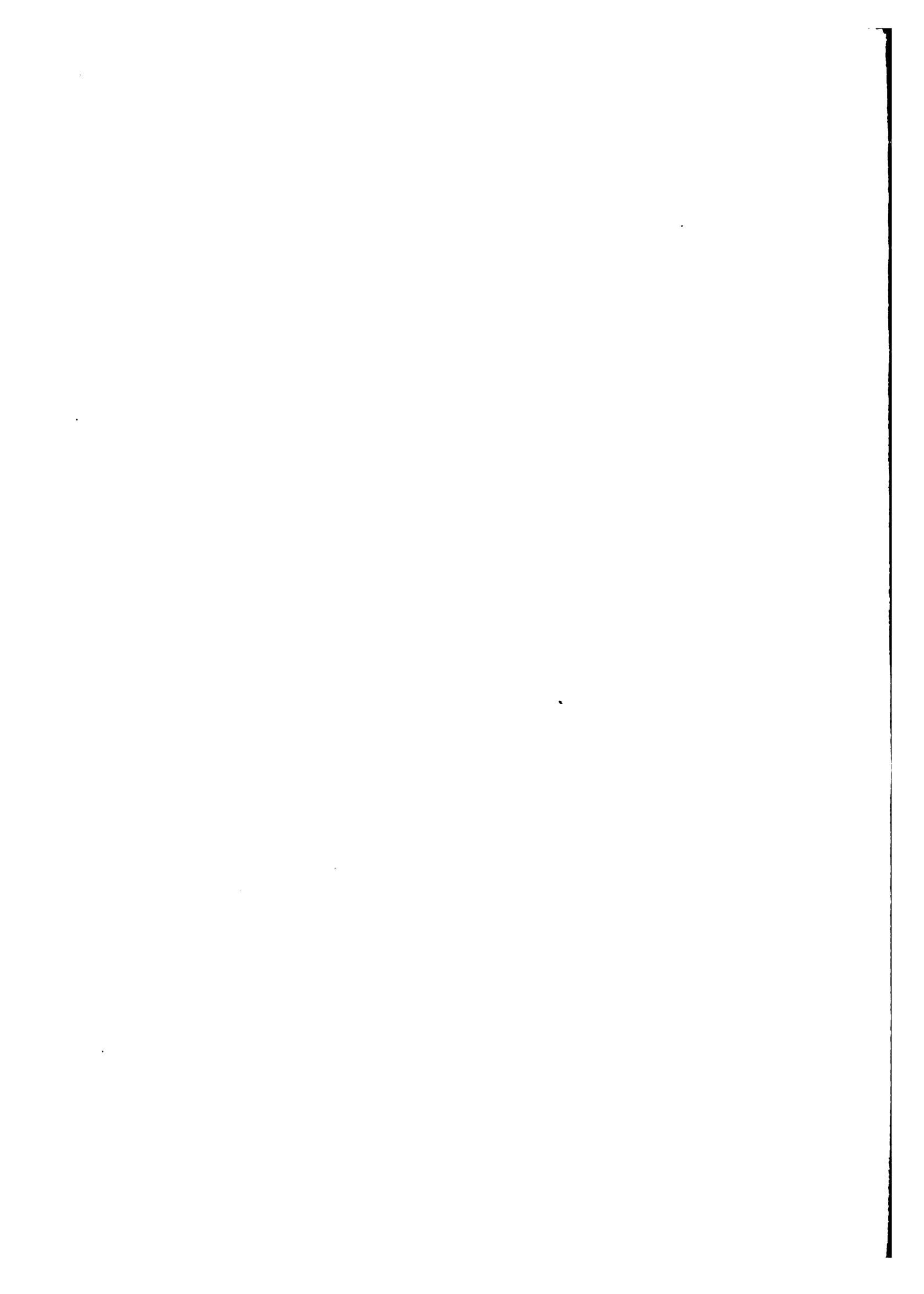
2) Als Beispiel für die Behandlung des Nackten sei der S. Sebastian auf der Ostseite genannt.

3) Darunter besonders auf der Südseite mehrere schon an den hellen Farben kenntliche moderne Arbeiten.



CERTOSA BEI PAVIA. „GROSSER“ KLOSTERHOF. OSTSEITE.

WILHELM ERNST & SOHN, BERLIN.



zu vergleichen. Am drastischsten zeigen die letzten, in welchem Verhältnifs die jüngere Schule zu der älteren steht. Die Haltung mit über der Brust gekreuzten Armen ist dieselbe, ebenso die Lockenfülle, aber die parallel gewellten, perückenartigen Haarsträhnen sind nun zu feinen Lockenreihen geworden, und diese umrahmen jetzt nicht mehr ein pausbäckiges, sondern ein gar fein gezeichnetes, liebliches Kinderantlitz mit schwärmerischen Augen: es ist der Lieblingstypus Omodeos. — Schreitet man zu unbefangener Prüfung die Süd- und Ostarcaden ab, so kann man zwischen den großen Propheten- und Heiligenmedaillons beider Seiten einen gleichen Werthunterschied kaum finden. An lebensvoller Kraft und Innigkeit sind diese Werke einander in der That wohl ebenbürtig, nur erscheint die Formenbehandlung an den späteren Arbeiten klarer und ruhiger, und in den Typen dieser ernsten Männer fällt hier eine eigenthümliche Herbheit auf, die uns fortan häufig begegnen wird. Eine äußere Seltsamkeit ist ihrem Profil zu eigen: es springt nach unten, von der Nase abwärts, stark zurück: das sind die Lieblingsköpfe der Mantegazza. Das Großartigste vielleicht, was dieser ganze Klosterhof enthält, sind die Köpfe Christi und Gottvaters in den Eckzwickeln; wohl selbst eines Donatello nicht unwürdig! Aber wohin auch immer man hier die Blicke richten mag: überall eine wahrhaft staunenswerthe Fülle von Lebensbeobachtung und künstlerischem Können!



\* \* \*

Vergleichen wir nun auch hier diese verschiedenen Stilgruppen der Terracotten mit dem Ergebnifs unseres früheren auf die Steinsculpturen beschränkten Studiums.

Die erste der dort herrschenden Richtungen, die Kleinplastik der Campionesen, wie sie an den ältesten Consolen des chiostrò grande noch den Ton angeht, ist bei diesen Terracotten kaum zu finden. Die archaischen Theile unter ihnen, an den Süd- und Westseiten, schliessen sich im claustrinum vielmehr an jene mit Filaretos und Guiniforte Solaris Namen zu deckende Art des florentinisch beeinflussten Uebergangsstils an, und in der That läßt sich die Verwandtschaft zwischen manchen der Hausteinputten an den Gewölben dieses Hofes mit den Terracottakindern, die an den Arcaden im Weinlaub klettern und im Frieze spielen, wohl erkennen. Auf die

gleiche Richtung weisen ja auch die Medaillons, die den kleineren der Ospedale-Fenster in Mailand so nahe sind.

Dagegen gewähren die älteren Terracotten im großen Klosterhof mit ihren seltsamen Perückenköpfen im Grunde ein fremdartiges Stilbild, und man wird bezweifeln dürfen, ob das überhaupt lombardische Arbeit sei.

Der Uebergang zu dieser aber läßt sich bereits auf der Südseite des großen Hofes in den Brustbildern der Hauptmedaillons verfolgen, die nun in dem oft schon wahrhaft großartigen Realismus ihrer Propheten und Heiligenköpfe mit reifer Kunst vollenden, was an den Hausteinconsolen rings begonnen war, während die ihnen beigegebenen Engel noch aus den alten, archaischen Formen stammen. Hier setzt dann mit der Gestaltenwelt der Nord- und Ostseiten die lombardische Kunst selbst ein, und zwar im großen chiostrò am ehesten in der Art der Mantegazza, im claustrinum mit der Omodeos,<sup>1)</sup> obgleich dieser hier höchstens an dem Entwurf, aber wohl kaum an den Modellen selbst betheiligt war.

<sup>1)</sup> Diesen will Magenta hier ausschließen, weil er damals noch zu jung gewesen sei. Er zählte 1466 aber doch schon 20 Jahre, was nach damaligen Verhältnissen durchaus zur selbständigen Arbeit berechtigen konnte. Für Omodeos Antheil sprach sich auch schon Brambilla aus. Vergl. a. a. O. S. 24.

Mit Omodeo pflegt man meist auch jenes köstliche selbständige Werk in diesem Klosterhof in Verbindung zu bringen, das dort an der Südseite, rechts neben dem Eingang zum großen Hof, den Beschauer gleichsam als ein Gegenstück der in die Kirche geleitenden Marmorpforte fesselt: die Terracotta-Umrahmung des Brunnens (Abb. 23).

Beglaubigtermassen wurde 1466 an ihr gearbeitet, und da sie die gemeißelten Consolen von 1463/64 verdeckte, gewinnt man eine noch genauere Datierung.<sup>1)</sup>

Der Brunnen selbst befindet sich unter einer Flachbogennische. Seine Vorderbrüstung zeigt fünf reliefirte Marmorplatten mit reichen Blattrosetten, einer Doppelranke und der gekrönten Inschrift: *maia | gra*; im übrigen aber ist er ganz mit Terracotten verkleidet.

Die Lünette füllt ein Reliefbild der Scene an Jacobs Brunnen in Samaria, die, gleich sinnreich, auch das Lavabo in der südlichen Sacristei des Mailänder Domes ziert.<sup>2)</sup> Während sie dort jedoch auf die Zweifiguren-Gruppe: „Christus und die Samariterin“ allein beschränkt



Abb. 23. Certosa bei Pavia. Terracotta-Brunnen im „kleinen“ Klosterhof.

bleibt, ist hier zur Füllung des breiten Flachbogenfeldes auch die Schaar der Jünger dargestellt, die von Samaria mit den eingekauften Speisen wieder zum Brunnen zurückkehren, verwundert, „dafs der Herr mit dem Weibe redete“.

Rein genrehaft wird diese Scene erzählt, in schlichtester Tonart, die etwas Volksthümliches hat. Dabei ist die Gruppierung sorgsam erwogen und durchgearbeitet. Man beachte, wie verschieden hier Hand- und Kopfbewegungen das Sprechen und Hören andeuten. Dennoch fehlt es nicht an Unzulänglichkeiten, die besonders hervortreten, wenn man etwa an die gleichzeitige toscanische Plastik denkt. Dann fällt doppelt auf, dafs sich der Meister von der Lage der durch die Gewandung verdeckten Glieder keineswegs stets völlig Rechenschaft gab, dafs hier Manches conventionell bleibt. Ist doch auch die Stellung von einer gewissen Schwächlichkeit und der Ausdruck nicht frei von einer hier unberechtigten Empfindsamkeit. Das aber gerade sind Züge, die der lombardischen Frührenaissanceplastik vielfach zu eigen bleiben, und besonders innerhalb der durch die Mantegazza gekennzeichneten Richtung.

1) Vergl. Magenta, S. 450ff., der wenigstens den untern Theil Omodeo zuschreibt.

2) Vergl. Bd. I. S. 45.

Vergleicht man dieses Relief mit dem übrigen Terracottaschmuck der Höfe, so darf hier selbstverständlich nur dessen reiferer Theil in Betracht kommen, aber unter ihm steht stilistisch nicht der des kleinen, sondern der des großen Klosterhofes hier am nächsten.<sup>1)</sup> Vollends durch die beiden köstlichen Engel, welche die Nische aufsen schwebend einfassen, wird dieser Hinweis zur Gewisheit. Auch der übrige Schmuck enthält hierzu stilistisch keinen Widerspruch, doch bliebe bei ihm auch der Antheil Omodeos möglich. Die Seitenpfeiler zeigen unten eine Gruppe von je drei singenden Putten: ein Lieblingsmotiv Omodeos; oben stehen die Figuren des S. Bruno und des Täufers unter einem glockenförmigen Fruchtgehänge, das ebenfalls zum Atelierinventar Omodeos gehört. Ein besonderes Kleinod jener ersten keuschen Schaffensperiode der lombardischen Renaissance ist endlich noch oben die auf zwei Gewölbelünetten vertheilte Verkündigungsscene — rechts Maria allein in ihrem weiten Gemach, links Gabriel, dem zwei zutraulich aneinander gelehnte Genossen zur Seite stehen. In seiner schlichten Anmuth wäre es eines Fra Angelico oder eines Luca della Robbia würdig, und ist doch zweifellos lombardisch. Auch hier möchte man zuerst auf Omodeo schließen, zumal derselbe die gleiche Scene in Bergamo mit ähnlichen Gestalten schildert, dennoch lebt auch in diesen Figuren ein gewisser herber Ernst, der mich veranlaßt, dieses Relief, wie überhaupt den ganzen Brunnen den Meistern der reiferen Thonbildwerke des chiostro grande, d. h. also doch wohl den Mantegazza, zuzuschreiben.

Seine kunstgeschichtliche Bedeutung wird dadurch eher noch erhöht, denn dann haben wir hier wieder eines jener Werke, die den jungen Omodeo beeinflussten. Arbeitete er doch damals etwa gleichzeitig seine Marmorhür in demselben Klosterhof! Auch diese Brunnenreliefs zeigen zwar an den Falten und Haaren eine harte, fast kantige Formenbehandlung,<sup>2)</sup> aber noch keineswegs jene bekannten lombardischen „Knitterfalten“, ebensowenig, wie irgend ein anderer Theil im Bildschmuck dieser Klosterhöfe.

### Terracotten in Pavia.



Es wäre auffallend, wenn diese durch das Zusammenwirken Omodeos, der Mantegazza und des Cremonesen Rinaldo de Stauris erreichte Blüthe der Terracottaplastik sich nicht ebenso, wie jene frühere der Uebergangskunst, auch auf Pavia selbst ausgedehnt hätte. In der That besitzt die Stadt wenigstens an einer Stelle Arbeiten, welche ganz unmittelbar den für diese reifsten Theile der Certosahöfe hergestellten Modellen entstammen. Das große Rosenfenster der Front der Carminekirche ist an seinem Innenrand mit den gleichen Halbfigürchen betender Engel besetzt, die an der Nord- und Ostseite des großen Certosahofes die Archivolten zieren. Hierbei handelt es sich nur um Ausformungen bereits vorhandener Muster. Die beiden neben diesem Rundfenster in eigenen Nischen stehenden Statuetten Mariae und des Engels Gabriel sind dagegen in der Certosa nicht vorhanden und zeigen gleichwohl die innigste Verwandtschaft mit den reifen Engelstatuetten des großen Klosterhofes, beziehungsweise auch mit den gleichen Gestalten am Brunnen des claustrinum. Sie könnten also (falls sie überhaupt alt sind) wohl von Omodeo selbst modellirt sein, der in Pavia ansässig war.

Besitzt doch dieselbe Kirche zugleich auch eines der feinsten Marmorbildwerke aus der Jugendzeit Omodeos, das in mannigfacher Hinsicht ein nur minder reiches Gegen-

1) Man halte die Köpfe der Jünger mit denen der dortigen Zwickelmedaillons zusammen.

2) Gerade dies ist es, was die Thonsculpturen dieses Brunnens von den reiferen des gleichen Hofes — also von Omodeo selbst? — trennen. Bemerket sei übrigens noch, daß die Unterseite des Nischenbogens hier die gleichen sternartigen Rosetten zeigt, wie die reiferen Arcaden des großen — nicht des kleinen! — Hofes. Auch dies ist vielleicht ein Grund mehr für die Richtigkeit der obigen Zuweisung.

stück zu der Pforte des kleinen Certosahofes bildet! Am Ende eines links neben der heutigen Sacristei liegenden Corridores befindet sich ein Sacristeibrunnen, dessen Hauptgruppe — über einem Volutensockel ein quadratisches Hochrelief: Christus und Maria,<sup>1)</sup> — ebenso wie die reich ornamentirte Nischenumrahmung zweifellos von der Hand Omodeos stammt (Abb. S. 25).<sup>2)</sup> Der Haupttheil, die Zweifiguren-Gruppe in der Mitte, wahrt den gleichen, naiven, genrehaften Ton, der in dem Terracottarelieff am Brunnen des kleinen Certosahofes herrscht. In schlichter Demuth neigt sich die Jungfrau vor dem die Hände zu würdevollem Segen erhebenden Heiland. Die Arbeit ist sowohl am Nackten — man beachte besonders den vorgestreckten linken Fuß Christi — wie an den etwas hartbrüchigen Gewandfalten äußerst sorgsam, und in dem ganzen Werk macht sich noch eine leichte Befangenheit des Autors fühlbar. Sicherlich handelt es sich um eine frühe Leistung Omodeos, die jenem Marmorportal des chiostrino zeitlich noch nahe steht, vor allem aber mit seinem noch zu schildernden Grabmonument der Medea Colleoni in Bergamo die innigste Verwandtschaft hat.

Auf Grund der Uebereinstimmung mit seinem Puttentypus kann man Omodeo auch ein anderes, zwar nicht an der Certosa selbst, um so häufiger aber in Pavia vertretenes Modell zuschreiben, das jetzt ebenfalls an der Front der Carminekirche, über den beiden Seitenthüren,<sup>3)</sup> sowie am Rundfenster des nördlichen Querhauses<sup>4)</sup> (nach Via Roma) angebracht ist: das schon oben bei den Arcaden der Pusterla erwähnte Motiv des sich in das Rankenwerk einschmiegenden Knaben im kurzen Hemdchen. Häufiger als diese Form ist keine andere in der Terracottakunst in Pavia benutzt worden. Wie an der Carmeliterkirche und an den Arcaden der Pusterla, so findet sie sich auch von einer Fruchtgirlande begleitet an einem dritten aus dem Castello delle Caselle jetzt ins Museo Civico gelangten, im übrigen noch gothischen Fenster,<sup>5)</sup> ferner in Casteggio auf dem jenseitigen Po-Ufer. Vor allem aber schmückt sie den reichsten der bei Pavia wenigstens in einigen Bogen erhaltenen Kreuzgänge, der sich noch am ehesten mit den reiferen Terracotten auch des „claustrinum“ vergleichen läßt: die Archivolten des Klosterhofes von S. Lanfranco (Taf. III).<sup>6)</sup> Dieses Kloster der Vallombrosaner zählte zu denen, die der Anonymus Ticinensis<sup>7)</sup> in seiner Schrift „De laudibus Papiae“ eines „großen Prälaten, Königs oder Kaisers“ würdig erklärt. Das geschah lange vor der Entstehungszeit seiner heutigen Terracotten, welche die auf schlanken Doppelsäulchen mit breiten Kämpfern fufsenden Arcaden verkleiden. Einzelne ornamentale Theile scheinen dort den für die reiferen Seiten der Certosahöfe gearbeiteten Formen entnommen, und an das Vasenmotiv über den Säulen des dortigen claustrinum erinnern hier auch die an gleicher Stelle angebrachten Puttcaryatiden. Auch hier halten sie eine Vase empor, auf der zwei Bübchen hocken.<sup>8)</sup>

1) Die Deutung der beiden einander gegenüber sitzenden Figuren ist nur für Christus sicher. Die Krone auf dem Haupt der Jungfrau ist moderne Zuthat.

2) Das Uebrige — die Urne mit den drei Wasser speienden Cherubimköpfen und die großen Medaillons mit den Halbfiguren des S. Antonio und S. Pietro Martire in der Rückwand der Nische zu Seiten des Christusreliefs — ist spätere, handwerksmäßige Arbeit. Die schlanken Seitenpfeiler zeigen eine feine Candelaberfüllung, die sich aus Dreifüßen, Kelchen und Ranken aufbaut, aber auch durch Putten belebt, und — an dem Pfeiler links — durch das Figürchen eines Gewappneten bekrönt ist. Einmal ist auch hier die uns von der Portinari-Capelle her bekannte, und auch am Certosa-Brunnen verwerrhete Blumenpyramide benutzt. Diese Pfeiler sind zweifellos von Omodeo gearbeitet.

3) Die Terracotten dieser Seitenportale stammen von den im folgenden erörterten Arcaden der Pusterla und des Klosters S. Lanfranco. Vergl. Brambilla, a. a. O. S. 21. Andere Fragmente werden besonders im Museo Civico in Pavia und im Museo Archeologico in Mailand bewahrt.

4) Dort neben der Reihe schwebender, betender Engel, die sich an den Arcaden der Pusterla befinden.

5) Vergl. Vidari, a. a. O. Tav. VIII.

6) Vergl. besonders: Prelini, Note Storiche intorno al tempio ed al monastero di San Lanfranco presso Pavia. Pavia 1875. S. 28ff. — dell' Acqua, Il Comune dei Corpi Santi di Pavia e ca' de' Tedioli. Profili storico-descrittivi. Pavia 1877. S. 61 ff. Ueber die Terracotten S. 71. Abbildungen mit Details zu S. 70 und 72.

7) a. a. O. cap. XX, col. 42.

8) Zwischen den Consolen des Frieses sind ganz winzige Schildkröten nachgebildet. Einige aus dieser Form im Museo Civico zu Pavia.



S. LANFRANCO BEI PAVIA. ARCADEN DES KLOSTERHOFES.



Diese Terracotten von S. Lanfranco sind fest datirt.<sup>1)</sup> An der Mauer des Kreuzganges zeigen die Gewölbeconsolen<sup>2)</sup> ebenfalls einen zierlichen Terracottaschmuck, ein Puttokind zwischen Volutenstengeln, das von der gleichen Hand gebildet ist wie die Putten an den Archivolten, und diese Consolen tragen die Inschrift: „Hoc opus f. f. Lucas abbas S. L. anno 1467.“ Das ist also die gleiche Zeit, in der die reifen Terracotten der Certosahöfe gearbeitet wurden. Dieselben Consolen finden sich in Pavia auch im Refectorium des Klosters der Pusterla.<sup>3)</sup>

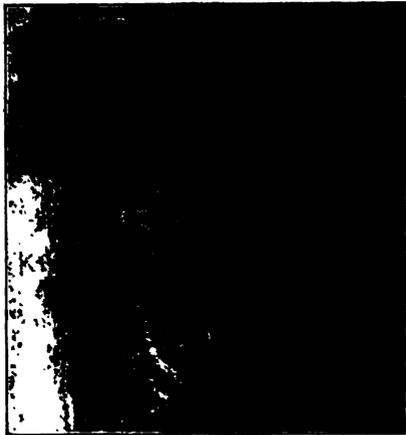


Abb. 25. Certosa bei Pavia.  
Console im „kleinen“ Klosterhof.

\* \* \*

Zweifellos sind diese Terracotta-Arcaden nebst den aus den gleichen Formen stammenden Fragmenten, die besonders in die Museen von Pavia und Mailand gelangten, nur noch die spärlichen Reste einer einst im ganzen Gebiet von Pavia und Cremona weit verbreiteten Denkmälerreihe. Aber auch diese kargen Beispiele genügen, um zu bezeugen, daß die Terracotten der Certosahöfe die glänzendste Leistung dieser der Lombardei eigenen Kunstgattung bleiben.

Innerhalb der national-lombardischen Kunstgeschichte füllen sie in hochwillkommener Weise ein bisher fast leeres Blatt.

Die Wurzeln der hier vertretenen Kunst ruhen in noch mittelalterlichem Boden. Nicht zufällig hat sie sich gerade an klösterlicher Stätte entwickelt: Mönchskunst, die um Zeitaufwand unbekümmert ist, und der solche Arbeit selbst als frommes Tagewerk gilt, möchte man hier erblicken. Aber man vergesse nicht, daß eine gleich liebevolle Einzelarbeit auch in den Steinmetzhütten hergebracht war, welche die großen Kirchenbauten, vor allem den Mailänder Dom, umgaben. Die gothisirenden Consolen und Knäufe der Mailänder Kathedrale sind auch hierin vorangegangen. In den Sacristeisculpturen eines Giovannino de Grassi und Giacomo da Campione lernten wir die ersten bedeutungsvollen Werke dieser an den Certosa-Arcaden herrschenden Kunstweise kennen: den lebenswahren Realismus, den Genrecharakter, die sorgsame Miniaturarbeit und den plastischer Wucht baren, mehr malerischen Zug der Formenbehandlung. Eine innere Verwandtschaft mit dem germanischen, transalpinen Kunstempfinden ward in jenen Domsulpturen fühlbar. Ganz leise klingt sie auch in diesen Certosahöfen nach. Manche Gestalt mag an spätgothische Holzbildnereien des noch Nordens oder an die knorrigen Männertypen altniederländischer Bilder erinnern. Allein das italienische Schönheitsgefühl ist hier nun doch schon zum Siege gelangt und erreicht besonders in den jugendlichen Frauen- und in den Mädchenfiguren der Engel sogar eine ungewöhnlich zarte Anmuth. Gerade dies ist das Gebiet Omodeos, während seine Genossen, die Mantegazza, schon hier eine herbere Auffassung zeigen, und die Meister vom Schlege eines Cristoforo Luoni die Liebenswürdigkeit der Themata durch eine oft noch recht derbe Formengebung schädigen.

1) Ueber den Künstler dieser Terracotten herrschen verschiedene Ansichten. Nach Robolini, *Memorie appartenenti alla storia della sua patria*. Pavia 1838. vol. VI. Part I. S. 179, sollen sie von einem Deutschen Lucas, Luca de Alemannia, stammen, dem als „magister a fictilibus seu imaginibus terrae“ 1455 die Steuern erlassen wurden, aber zweifellos war auch dies nur ein Techniker, ein vasajo. Auf Omodeo wies schon Julius Meyer hin (*Allg. Künstlerlexicon*. Leipzig 1873. I. S. 576). Magenta (Certosa S. 449) schlägt dagegen kritiklos den Meister der älteren Arcaden des kleinen Certosahofes vor.

2) Es sind hier nur acht erhalten. Der in der Inschrift genannte Luca Zanachi war von 1453 bis 1480 Abt. Die übrigen die Kreuzganges wurden 1873 niedergerissen, um den Cimitero Parrocchiale zu vergrößern!

3) Vergl. Brambilla, a. a. O. S. 23. Nach Magenta auch in S. Salvatore (S. 449 Anm. 2).

Folgerichtig schließt sich der Bildschmuck dieser Höfe unter allen diesen Gesichtspunkten dem im zweiten Capitel erörterten Uebergangsstil der lombardischen Plastik an. Auch die von Florenz beeinflussten neuen Typen und stilistischen Eigenheiten leben hier noch fort. Nur, daß die archaische Gebundenheit mehr und mehr weicht und in den reiferen Arbeiten zur künstlerischen Vollendung der ganzen Kunstweise führt.

Und nicht gleichgültig ist es endlich auch, daß solche Blüthe hier gerade in Thonbildwerken erreicht wird. Die Florentiner Thonbildner der ersten Hälfte des Quattrocento, die Vorläufer und Genossen der della Robbia, haben neben den Toscanern Filarete und Michelozzo nach Oberitalien, wie nach Venedig, so auch nach der Lombardei jene in der lombardischen Uebergangsplastik als neue Errungenschaften wirkenden Eigenheiten größtentheils eingeführt. Der genrehafte Zug, die malerische Formenbehandlung und die Empfindungssinnigkeit scheint durch das leicht zu behandelnde Thonmaterial selbst gefördert. Mindestens in einen pragmatischen Zusammenhang mit jenen unglasirten Thonbildwerken zu Florenz und Venedig dürfte man auch diese Certosa-Terracotten bringen, obgleich sich unmittelbare Beziehungen nicht nachweisen lassen.

Innerhalb der Geschichte der lombardischen Terracottaplastik selbst aber bilden diese Arbeiten im Anschluß an die der Mailänder Hospitalfenster und die Werke zu Castiglione d' Olona eine in sich abgeschlossene Gruppe.

Eine zweite Reihe von Arbeiten gleicher Gattung, die dem letzten Drittel des Quattro- und dem Beginn des Cinquecento angehören, ist von ihr durch Inhalt und Form verschieden. Ihre Themata beschränken sich mehr und mehr auf den classischen Stoff, der in jener ersten Gruppe nur durch die Putten und Römerköpfe verkörpert war, und sie ersetzen die intime Miniaturplastik durch eine großzügige, freilich auch viel flüchtigere Formenbehandlung.

Diese zweite Blüthe der lombardischen Terracottakunst ist in der Certosa selbst nicht vertreten. In Pavia gehört ihr die Decoration des Palazzo Bottigella an. Ihre wahre Heimath aber ist wiederum Cremona, und ihre Wirkungssphäre reicht von dort südlich bis zu den Marken und tritt in Mailand in unmittelbaren Dienst der neuen, reinen Renaissancebaukunst des Stile Bramantesco. Mit diesem hat sie uns erst in den späteren Capiteln zu beschäftigen, denn zunächst gilt es, die erste mehr selbständige größere Leistung des lombardischen Hauptmeisters zu würdigen, der in diesen Höfen der Certosa herangereift war: die Colleoni-Capelle zu Bergamo.





## Zweites Capitel.

### Die Colleoni-Capelle in Bergamo.

„Collea quae servat moles operosa sepultum  
 Hoc juxta est, cuius plumbeus extat apex.  
 Illius tumulus, Simulacraq; marmoris audent  
 Phidiacae signis se aequiparare manus.“

Achillis Mucii Theatrum . . . Bergomi. 1596.

**N**orditalien besitzt wenige durch Menschenhand geschaffene Stätten, die sich an stimmungsvollem Reiz mit der „Piazza Garibaldi“ der Altstadt Bergamo messen können. Es ist das Forum des Ortes, ein kleines Plateau auf dem Gipfel des Berges, der den Baugrund für „Bergamo alta“ bot und es zu einer der am schönsten gelegenen Städte der Lombardei macht. An der Nordseite erhebt sich in wuchtigem Spätrenaissancestil der jetzt in ein Istituto tecnico umgewandelte Municipalpalast, geradeüber der Broletto, zu dessen Frontwand mit den Bogenhallen und den gotischen Fenstern sich in vereinzelt, leider halb zerstörtem Marmorschmuck zierliche Frührenaissance-Decoration gesellt, während rechts im Winkel vor dem Thurm die hochstufige Treppe mit ihrem Holzdach zum Oberstock, zur Stadtbibliothek, emporführt.

Heut pflegen nur wenige Menschen diesen stolzen Platz zu beleben. Seine frühere Bedeutung als socialer Mittelpunkt hat er zu Gunsten der Piazza Cavour in der modernen, betriebsamen Unterstadt völlig eingebüßt. Unbeachtet bleibt jetzt die schlechte Statue Torquato Tassos, welche dem Platz ehemals den Namen gab; aus den Steinfliesen spriest Gras, und meist herrscht Stille ringsum: träumerisch scheint die Gegenwart hier nur der märchenhaften Sprache vergangener Zeiten zu lauschen. — Und deren Eindruck gewinnt noch an Reiz, wenn man die Hallen des alten Broletto selbst durchschreitet, denn dann öffnet sich dem Blick ein zweites noch fesselnderes Architekturbild. Der Dom zur Linken geleitet von den Tagen Filaretos zu denen Bramantes, Palladios, Scamozzis und bis zur Jetztzeit, vor uns aber verkörpern sich die beiden Blütheperioden echt oberitalienischer Decorationsweise in zwei ihrer köstlichsten, durch ihre unmittelbare Nachbarschaft doppelt wirksamen Bauten: in dem gotischen Nordportal von S. Maria Maggiore und in der bunt und lustig schimmernden Renaissancefaçade der Cappella Colleoni.

Vom Namen des Condottieren Bartolomeo Colleoni ist die an Erinnerungen an große Männer so reiche Stadt noch heute erfüllt. Hält ihn doch schon seine hochherzige Stiftung für Bergamasker Bräute noch jetzt bei manchem jungen Glück lebendig! Wer freilich den eigenartigen Zauber, der das Leben eines Condottieren der Renaissance zuweilen umgeben konnte, so recht auf sich wirken lassen will, muß nach dem Lieblingsaufenthalt des alten Haudegens, nach Malpaga wandern, wo dessen Feste in den Fresken Romaninos noch einen lebhaften Nachhall finden; allein auch in Bergamo selbst legen die



Abb. 28. Bergamo. Colleoni-Monument. Fries am „unteren“ Sarkophag.

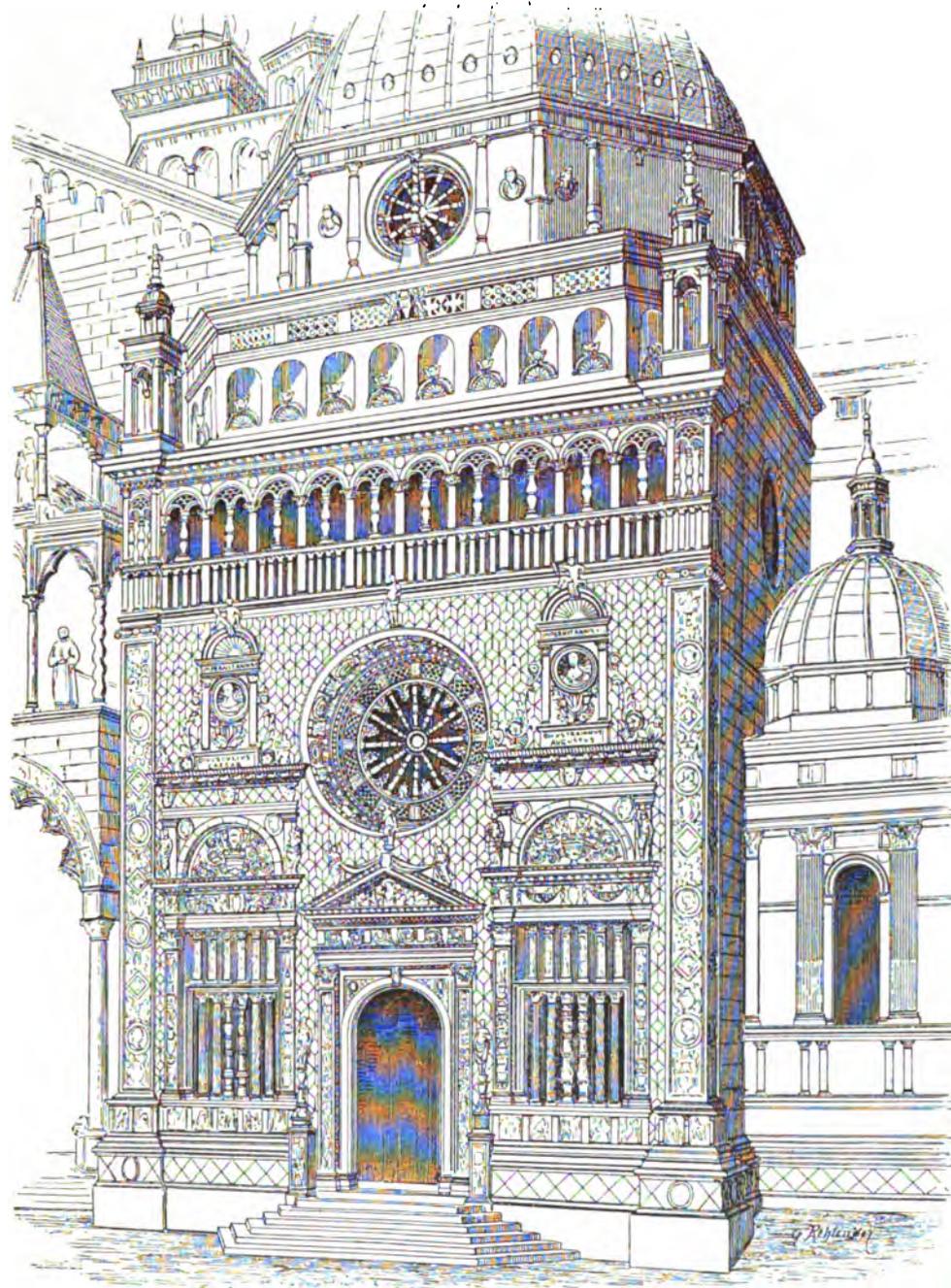
erst neuerdings von der Tünche befreiten Wandbilder seines Palastes,<sup>1)</sup> des heutigen Istituto Colleoni, von seinem Kunst- und Ruhmsinn Zeugnis ab.

Sein Hauptdenkmal ist jedoch seine Grabcapelle (Taf. IV).

Ein echtes Renaissance-Mausoleum! Den ernsten Zweck läßt die Front des kleinen Anbaues an S. Maria Maggiore nicht ahnen; ihr Wesen ist vielmehr heitere Pracht. Sie ist als Ganzes nur ein decoratives Schaustück, eine farben- und figurenreiche Coulisse, nicht aber der Ausdruck eines architektonischen Gedankens. Der letztere bleibt, soweit er im baulichen Organismus allein ausgesprochen ist, überhaupt recht dürftig: ein quadratischer Hauptraum, an den sich westlich ein ebenfalls quadratisches Altarhaus anschließt, und neben diesem die schmale Sacristei; der cubische Hauptkörper der Capelle nur durch einen Zwischentheil mit abgestumpften Vorderecken in den octonogonalen Tambour übergeleitet, der die achtseitige Kuppel trägt, und westlich das niedrige Altarhaus mit selbständiger Kuppel! Diese Architektur ist als solche vollständig reizlos, und der decorative Schmuck ist der Frontwand gleichsam nur wie ein schimmernder Teppich vorgeheftet. Allein die Gesamtwirkung dieser Façade bleibt davon unabhängig. Ueber die Form herrscht in ihr die Farbe.

Dies wird vor allem durch die vollständige Verkleidung der glatten Mauerflächen mit weißen, rothen und schwarzen Marmorplättchen bedingt, die, als Rauten gegeneinander gesetzt, übereinander gefügten mehrfarbigen Würfeln gleichen: ästhetisch als Schmuck einer verticalen Wand ebenso verfehlt, wie als Fußbodenbelag. Zu so kleinem Spiel ist hier die Pisaneske Streifenincrustation herabgesunken, für welche das benachbarte Portal der Kirche S. Maria Maggiore ein doch weit monumentaler gehaltenes Muster bot! — Dieser Buntscheckigkeit der Hauptflächen entspricht auch die vielfarbige Behandlung des Uebrigen, die selbst auf winzige Theilglieder ausgedehnt ist. Auch die luftige Durchbrechung des Ornamentes steigert den coloristischen Wechsel. Schon in dieser Hinsicht ist diese Front das Hauptbeispiel der malerischen Verzierungsweise der Lombardei und, weil auf so viel kleineren Raum beschränkt, bezeichnender als selbst die der Certosa. Allein auch bei solchen winzigen Maßverhältnissen tritt die Unfähigkeit, die Aufgaben baulicher Decoration künstlerisch befriedigend zu bewältigen, fühlbar genug hervor, selbst wenn man von den späteren Umänderungen, besonders der Fenster, zunächst noch ganz absieht. Die architektonische Grundform ist auch an der Front sehr schlicht: in der Mitte eine kleine, rundbogige Eingangsthür, darüber eine große Rose und seitlich zwei hohe, zunächst geradlinig, dann ebenfalls im Halbkreis geschlossene Fenster; dazu zwei Eckpfeiler und oben, über zierlicher Balustrade, eine stattliche Arcadengalerie. Nur bis hierher darf man die der Renaissancearbeit gewidmete Betrachtung ausdehnen, obschon auch dieser Theil nicht intact blieb. Mit völlig malerischer Freiheit breitet sich über diesen Kern das Schmuckgewand, nicht nur als Rahmen- und Füllwerk, sondern auch als eine selbständige Zierarchitektur, in unruhig durchbrochenen Linien und Formen.

1) Vergl. *L' arte ital. decor.* VI. 1897. Nr. 3. S. 25 ff.



BERGAMO. COLLEONI-CAPELLE.

WILHELM ERNST & SOHN, BERLIN.

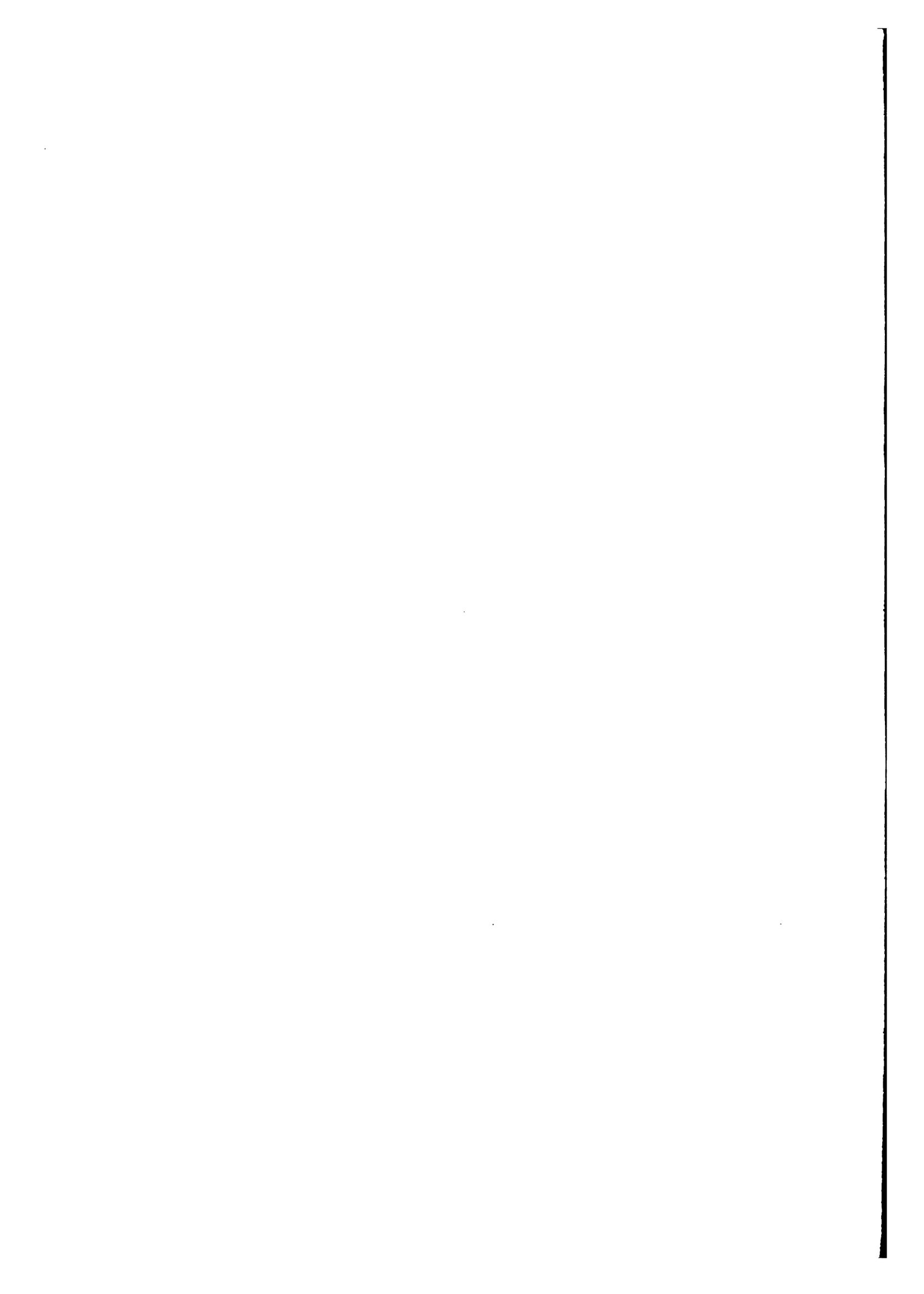




Abb. 29. Bergamo. Colleoni-Monument. Fries am „unteren“ Sarkophag.

Fast rein malerisch, jedenfalls oft ohne rechte organische Einordnung in das bauliche Ganze, ist auch der Bildschmuck vertheilt, dessen Maßstab dabei durchgängig zu klein gegriffen ist. Es fehlen vor allem größere Hochreliefs, die, etwa wie an der Front der Certosa, zwischen den Freistatuen, den Flachreliefs und dem bunten Farbenteppich genügend vermittelten.

Nächst der Buntheit und Ueberladung ist die auffälligste Eigenart dieser Front ihr rein profaner Charakter. Nichts kirchlich Ernstes hat ihre Architektur, ja selbst von den einzelnen der Kirchenbaukunst angehörenden Bautheilen besitzt sie lediglich das Rosenfenster, und auch dieses nur in ornamental spielender Umdeutung. Profaner Pracht dient meist auch der Inhalt des Bildschmuckes. Hier mag sich allerdings auch der persönliche Wille des Auftraggebers selbst geltend gemacht haben. An den Dogen- und Feldherrngräbern Venedigs, in dessen Dienst der Condottiere so lange stand, war eine halb antikeidnische Aeußerung des Ruhmsinnes damals hergebracht. Bartolomeo Colleoni selbst blieb den humanistischen Kreisen nicht fremd. Hat er doch sogar seinen beiden Töchtern antike Namen gegeben: Medea und Cassandra! Den modernen Kriegsmann mit den römischen Kaisern und mit den Helden altclassischer Sagen zu vergleichen und durch Wort und Bild in Parallele zu setzen, entsprach ohnehin völlig den herrschenden Anschauungen. Auch das Geschlecht der Visconti und Sforza empfängt an der Certosa diese erlauchten Ahnen. Begreiflich also, daß, wie in den Sockelreliefs der Certosa, so auch in denen der Colleoni-Capelle Scenen aus der Schöpfungs- und Heilsgeschichte mit Herculeskämpfen, in den Medaillons der Pfeiler Heiligenköpfe mit den Bildnissen römischer Kaiser und Kaiserinnen wechseln; begreiflich selbst, daß über den beiden Fenstern in eigener Aedicula die Büsten Cäsars und Trajans neben Putten mit dem Colleoni-Wappen prangen. Das ist der gleiche Geist, der am Grabdenkmal des Condottieren im Inneren herrscht, wo antike Helden den Sarkophag bewachen, und ehemals die Deckenfresken von seinen Kriegsthaten in monumentaler Sprache erzählten. Ist dieser Geist in der lombardischen Renaissance doch auch sonst allerorten ausgesprochen, am bezeichnendsten an der Certosa, und sicherlich nicht nur deshalb, weil dieselbe gleichzeitig eine fürstliche Stiftung und Grabstätte ist! —

Zur Aufnahme des eigenen Grabdenkmales hatte Bartolomeo die Capelle bestimmt. Nicht unmöglich aber, daß dieser ganze Plan mit dem Hinscheiden seiner jungfräulichen Tochter Medea am 6. März 1470 in Zusammenhang steht. Dieser Todesfall hatte ihn, wie Muzio poetisch erzählt, tief ergriffen. Auch jene Stiftung für arme Bräute erfolgte zum Andenken an die Tochter. Sie bezeugt, daß der rauhe Kriegsmann zuweilen nicht nur freigebig wie ein Fürst, sondern auch feinsinnig und praktisch zugleich war. — An den Bau seiner Grabcapelle knüpft sich allerdings eine echte Condottierenthat. Er hatte zum Bauplatz das von der einen Sacristei von S. Maria Maggiore eingenommene Terrain erwählt, und als ihm die Erlaubniß, diese Sacristei niederzureißen, von der zuständigen Behörde, dem Consiglio della Misericordia, verweigert wurde, liefs er sie von seinen Soldaten gewaltsam abbrechen.

Die Capelle wurde 1470 begonnen; ihr Meister ist Giovanni Antonio Omodeo. Dies war, von allem anderen abgesehen, unmittelbar durch eine allerdings jetzt zerstörte Inschrift am Bau selbst bezeugt,<sup>1)</sup> welche ihn als Architekten und Bildhauer nannte.

Omodeos Name wird, wie wir wissen, zum ersten Male 1466 in den Acten der Certosa erwähnt. Vier Jahre darauf stirbt Medea Colleoni, und schon 1473 erhält Omodeo die Hälfte der bereits den Mantegazza aufgetragenen Façadensculpturen der Certosa. Das soll auf Fürsprache Colleonis erfolgt sein, Omodeos Hauptthätigkeit für diesen muß also wohl in die Jahre 1470 bis 1473 fallen. Das Grabdenkmal der Medea, das der Vater in der kleinen Dominicanerkirche S. Maria della Basella errichten ließ, und das 1842 ebenfalls in die Capelle zu Bergamo übertragen wurde,<sup>2)</sup> hat die Inschrift:

IOVANES·ANTONIVS·DE·AMADEIS·FECIT·HOC·OPVS.

Es wurde wohl gleich nach dem Tode der Tochter begonnen, scheint aber erst nach dem des Vaters selbst vollendet worden zu sein, denn in seiner Inschrift wird auch dessen schon als eines Verstorbenen gedacht: „filia . . quondam . . Bartholomei Colioni“. Dafs weder die Capelle selbst noch das Grabmonument des Condottieren 1473 vollendet war, ist verbürgt. Im Codicill seines Testamentes vom 31. October 1475 bestimmt er kurz vor seinem Tode (3. November), seine Capelle nebst dem Grabdenkmal stattlich zu vollenden: „debere compleri et finiri, et sumptuose ornari“. Unten am Pilaster der westlichen Außenmauer steht die Jahreszahl 1476, allein auch sie ist mit Sicherheit zunächst doch nur auf diesen Theil der Wandincrustation zu beziehen. Noch sieben Jahre später konnte für den Haupttheil des Ganzen, für das Monument Bartolomeos, eine dasselbe sehr wesentlich umgestaltende Veränderung, die Aufstellung eines bronzenen Reiterstandbildes des Beigesetzten, beschlossen werden; erst 1501 ward dasselbe schliesslich in Holz ausgeführt, und nicht von Omodeo selbst, sondern von zwei deutschen Künstlern.



Abb. 30. Bergamo.

Colleoni-Monument. Pfeilersockel.

Vom Beginn der Capelle bis zur Vollendung des Condottierengrabes verflossen also etwa dreissig Jahre (1470 bis 1501). Die Entwürfe und den grössten Theil der Sculpturen dürfte Omodeo allerdings ohne wesentliche Unterbrechung in einem Zuge hergestellt haben, doch bleibt auch hierfür immerhin ein Zeitraum von mindestens sechs Jahren, 1470 bis 1476, und manche Stücke des Bildschmuckes mögen erst später in seiner Werkstatt gearbeitet worden sein. Zu solcher Annahme nöthigt auch die Stilkritik, denn, wenn auch weniger stark wie an der Certosa, ist doch auch hier ein Fortschritt von der noch befangenen Art eines jungen Künstlers zu reifer Meisterschaft unverkennbar.

Dies bezieht sich auf den Sculpturenschmuck an sich, nicht aber auf seine heutige decorative Anordnung. Die letztere ist sowohl an der Front, wie im Inneren und an den Grabmälern nicht mehr die ursprüngliche Schöpfung der Frührenaissance, sondern das Resultat mannigfacher Umstellungen und Zusätze. Auf diese späteren Umformungen und den

Reconstructionsversuch wird jedoch erst zum Schlusse zurückzukommen sein, da es sich für die Stilkritik empfiehlt, zunächst nur die Sculpturen selbst ins Auge zu fassen.

1) Dieselbe befand sich auf einer der Terracottabüsten, welche oben in den Nischen standen. Man entdeckte die Inschrift 1851 gelegentlich der Restaurationsarbeiten der Façade. Jetzt ist sie verschwunden. Vergl. Bergamo-Almanacco XLII. 1856. S. 55. Anm. 1. Gazzetta di Milano. 1856. 13. Jan. (Ottavio Lochio). Calvi, a. a. O. II. S. 152. Eine dieser Terracottabüsten befindet sich noch heute im Museo dell' Istituto tecnico.

2) Die heutige Anordnung ist natürlich nicht mehr die ursprüngliche und wenig geschmackvoll. Die Schachbrettmusterung der Nischenwand wirkt zu hart. Das Schriftband und die Frauenfiguren

Hierfür bringen wir von Omodeos Jugendarbeiten in der Certosa bereits einen festen Maßstab mit. In der That schließt sich ein Theil dieser Bergamasker Arbeiten den geschilderten Bildwerken der Certosa unmittelbar an. Das gilt vor allem von den meisten Reliefs der beiden Grabmonumente.

### Sarkophagreliefs.

Am Denkmal des Bartolomeo Colleoni sind jetzt zwei „Sarkophage“ recht sinnlos übereinander gethürmt, von denen der obere drei Darstellungen aus der Jugendgeschichte Christi — Verkündigung, Anbetung des Kindes durch Maria und die Huldigung der drei Könige —, der untere Szenen aus der Heilstragödie enthält, vorn: Kreuztragung, Calvarienberg und Beweinung; seitlich links Christi Geißelung, rechts die Auferstehung. Mit Ausnahme der beiden zuletzt genannten Seitenreliefs tragen diese Sculpturen kunstgeschichtlich einen im ganzen einheitlichen Charakter. Alle Vorzüge, aber auch alle

Mängel im Wollen und Können des jungen Omodeo sind hier vereint, und um so drastischer, als Inhalt und Maßstab der oberen und der unteren Sarkophagreliefs in ihrer Gegensätzlichkeit zugleich auch die Art ihres Schöpfers vielseitig beleuchten.

Grund genug, ihnen ein eingehenderes Studium zu widmen!

Am erfreulichsten ist dasselbe bei dem oberen Sarkophage. Seine drei Reliefs zählen zweifellos zum Schönsten, was die lombardische Renaissanceplastik hervorgebracht hat, und selbst ihre Unvollkommenheiten tragen noch zu dem lebens-

würdigen Gesamteindruck bei, mit jenem eigenartigen Reiz, den eine noch jugendlich befangene Kunst zuweilen selbst vor tadelloser Vollendung voraus hat. Ein inneres Band scheint hier die Sprache des Lombarden mit der Art des jungen Fra Filippo Lippi zu verknüpfen, oder auch mit den Schöpfungen eines Andrea della Robbia. Auf schlichter Innigkeit und formaler Anmuth beruht ihr Zauber. Das ist der gleiche Grundzug, der uns in Omodeos ersten Arbeiten der Certosa, vor allem am Portal des chiostrino piccolo, entgegentrat. Und wie dort ist die plastische Kleinkunst auch hier in den Dienst einer vorwiegend idyllischen Auffassungsweise gestellt. Nicht das Alter mit seinen scharf ausgeprägten Charakteren, sondern Jungfrauen und zarte Frauen, holdselige Mädchenengel und Kinder sind ihre Lieblingsgeschöpfe; dramatische Wucht und tiefgreifende seelische Erregung bleibt ihren Schilderungen fern, aber sie weiß über dieselben einen traulichen und — durch zierlichste Details sowie durch schmucke Architektur- und Landschaftsbilder — doch auch stets einen festlichen Schimmer zu breiten. Diesen festlichen Klang hat schon die Verkündigungsscene (Abb. 31), und sie unterscheidet sich dadurch von der im übrigen nahe verwandten



Abb. 31. Bergamo. Colleoni-Monument.  
Relief am oberen Sarkophag.

hatten ursprünglich jedenfalls ganz andere Stellen, wie überhaupt der ganze Aufbau verändert scheint. Kranz und Tauben über dem Gesims sind moderne Zuthat.

Behandlung des gleichen Themas in den Thonreliefs des Brunnens im chiostro piccolo der Certosa. Mit dem Material ist gleichsam auch die Arbeit reicher geworden. Das Lesepult und der Betstuhl, unter dem das geflochtene Arbeitskörbchen steht, sind fein detaillirt, und hinten öffnen sich prächtige Säulenhallen. Die oben zwischen Cherubim herabschwebende Gestalt Gottvaters aber entbehrt jeglicher Majestät, und das Christkind, welches der Gebenedeiten zufliegt, gleicht fast einer Puppe. An monumentaler Kraft also hat die Kunst Omodeos hier noch nichts gewonnen. — Eine Scene, wie die benachbarte Anbetung des Kindes durch die Madonna (Abb. 32), giebt ihm Gelegenheit, die ganze Anmuth seiner Kunst zu entfalten. Wie auf weichem Kissen ruht dort in der Mitte auf seinem Heiligenschein das Christkind, die Finger im Mündchen; sorgsam und reich sind Costüm und Haartour der jungen Mutter, die mit gefalteten Händen neben ihm kniet. Sie bezeugt, daß auch Omodeos Kunst auf dem Boden der Wirklichkeit steht, denn nur der tellerartige Heiligenschein, der wie ein Theil des Kopfschmuckes selbst wirkt, idealisirt ihre völlig porträt-haften Züge, die uns auch an der Madonna des Medea-Denkmal wieder begegnen werden. Und welch treffliche Genrefigur ist der schlafende Josef! Friedlich stehen hinter ihm unter dem an eine reiche Renaissancehalle angefickten Strohdach Ochs und Esel am Trog;



Abb. 32. Bergamo. Colleoni-Monument.  
Relief am oberen Sarkophag.

friedlich harren rechts im Hintergrunde in der Hügel-landschaft die Hirten, der eine noch ahnungslos die Sackpfeife blasend, der andere zum Kinderengel emporblickend, der, recht naiv, seine Botschaft auf langem Spruchband verkündet.<sup>1)</sup> Gar reizend aber ist vor allem die Engelgruppe, die, im Mittel- und Vordergrund rechts, das Christkind umgiebt. Eine fein ornamentirte Orgel ist herbeigebracht worden. Ein älterer Engel spielt sie, während ein anderer die Blasebälge bedient, und sein Genosse in die Saiten einer

Laute greift: die Instrumentalbegleitung zu dem Liede, das drei andere Engelkinder, dicht aneinander geschmiegt, gemeinsam aus dem Notenblatt absingen. — Motive und Typen dieser Engel sind uns schon wohlbekannt. Die zuletzt erwähnte Gruppe findet sich genau so auch im Lünettenrelief der zum kleinen Klosterhof der Certosa führenden Thür, und sie wird uns noch häufig begegnen. Die Typen der gelockten Engelkinder selbst gehen hier wie dort auf den Uebergangsstil zurück. — Auch das dritte Relief, die Anbetung der drei Könige, enthält einzelne hergebrachte Züge,<sup>2)</sup> so die Einfügung des Pagen, der sich an den Sporen des einen Königs zu schaffen macht. Diese übrigens in ihrer Zwerghaftigkeit wenig ansprechende Figur, die sich weit besser auch auf Gemälden — beispielsweise auf Luinis Fresco in Saronno — findet, ist hier zur Rechten der Bildfläche räumlich am meisten nach vorn gerückt, ja sogar völlig außerhalb des eigentlichen Relieffeldes, denn sie überschneidet noch den als Rahmen des Ganzen dienenden Perlstab. Auch im Hintergrunde ragt über diesen die Reiterfigur eines nach vorn sprengenden Pagen heraus. So wird

1) Für ikonographische Studien empfiehlt sich hier ein Vergleich mit den Darstellungen der gleichen Scene einerseits in den Reliefs im Baptisterium neben dem Dom zu Bergamo selbst, andererseits in den Fresken zu Castiglione d'Olona.

2) Auch hier sei besonders auf die Fresken in der Collegialkirche zu Castiglione d'Olona hingewiesen.

das Reliefbild hier den beiden anderen gegenüber seitlich vertieft und erweitert, und dem entspricht es, daß die Hauptgestalten, Maria mit dem Kinde und der vorderste, dessen Füßchen küssende König, vollständig als Freifiguren vom Fond losgelöst und alle übrigen in allen Stadien vom Hoch- bis zum Flachrelief, aber ziemlich im gleichen Maßstab gehalten sind. Der Hintergrund zeigt ohne figürliche Vermittlung nur die landschaftliche Ferne, vom Stern der Könige bestrahlt, eine mit Mauern bewehrte Hügelstadt mit stattlicher Kuppelkirche und Campanile: offenbar das Abbild Bergamos selbst.

Einige schon aus den beiden anderen Reliefs bekannte Modelle kehren hier wieder, doch sind die Typen im ganzen weit mannigfacher. Besonders glücklich ist der Meister dabei wiederum in seinen Frauengestalten. Das Christkind ist nun schon zu einem



Abb. 33. Bergamo. Colleoni-Monument. Relief am unteren Sarkophag.

munteren Knaben geworden, der, verständnisvoll Kopf und Rechte erhebend, den greisen Mann anblickt, welcher so demüthig sein Füßchen küßt. Aber seltsam! Gerade diese sonst so gelungene Knabenfigur zeigt den ärgsten Fehler: eine schlimme Verzeichnung, denn das dem Knieenden entgegengestreckte linke Bein ist viel zu lang gerathen. So tönt in den Wohl laut des Ganzen ein einzelner Mißklang störend hinein. Solche Mißgriffe lassen sich auch bei den anderen Reliefs wohl finden: man beachte beispielsweise das unnatürlich breite, rundlich ausgebogene Standbein des Engels links im Verkündigungsrelief! Und es hat nicht den Anschein, als seien dies nur Nachlässigkeiten eines seines Könnens vollständig mächtigen, gereiften Künstlers. Bei aller Anmuth tragen diese Reliefs doch noch den Stempel einer gewissen Unsicherheit und Unfreiheit. Die letztere zeigt sich wohl am schärfsten an dem Königsrelief, wo jede Lücke zwischen den Figuren der vorderen Reihe fast ängstlich durch je einen Kopf der hinteren gefüllt ist. Sie zeigt sich ferner in der oft zu weit gehenden Detaillirung, sowohl der Gesichter wie der Falten. Aber auch einer bestimmten Stilistik und Manier, wie sie so viele lombardische Sculpturen aufweisen — selbst schon in ihrer Technik; man denke an die Knitterfalten! — bleibt Omodeo hier noch vollständig fern.

Im Sinne der letzten Beobachtungen reihen sich diesen drei Reliefs des oberen die drei Frontreliefs des unteren Sarkophages unmittelbar an, obgleich sie im übrigen, und vor allem an Kunstwerth, stark von ihnen verschieden sind. Daß hier nur eine sehr

bedingte Anerkennung möglich ist, kann innerhalb des bisher von Omodeos Kunstcharakter gewonnenen Bildes kaum Wunder nehmen. Bei den drei hier geschilderten Schlussszenen der Heilstragödie als solcher war für idyllische Anmuth kein Feld mehr. Volle Töne mußte die Erzählung anschlagen, dramatische Kraft in ihr Recht treten. Donatellos und Mantegnas Meisterwerke bestimmen hier den Maßstab der Werthschätzung. Da schnell die Waage Omodeos sofort bedenklich in die Höhe, Wohl strebt er nach größerer Breite und Fülle der Schilderung, aber er erreicht sie nur rein äußerlich, gleichsam nur in quantitativem Sinn. Zahlreiche Figuren werden aufgeboten. Bei der Kreuztragung überblickt man den gesamten, aus den Stadthoren zum Calvarienberg emporsteigenden Zug, denn an der Grenze des Bildes macht der Weg — nach einem hier bekanntlich hergebrachten Compositionsprincip — eine Biegung. Auf der Kreuzigungsscene selbst zählt man wohl vierzig Köpfe. Nur bei der „Depositio“ ist begreiflicherweise die Figurenzahl beschränkt und dafür der Landschaft ein stattlicher Raum zugewiesen.

Das Relieffeld gewinnt noch an Tiefe, die hier bei einer Länge von ca. 90 und einer Breite von ca. 55 cm auf etwa 6 cm anwächst. Die vorderste Figurenreihe ist daher fast rein statuarisch wiedergegeben, und wieder sinkt von hier aus die Reliefhöhe nach hinten bis zur Umrifszeichnung herab, aber allmählicher als am oberen Sarkophag, in besserer Ausnutzung des Mittelgrundes, und in freierer, kühnerer Vertheilung der Gestalten, von denen nicht wenige in starker Verkürzung sich vom Beschauer ab nach innen wenden. Auf dem Relief des Calvarienberges wird sogar auch schon der obere Reliefrand in die Darstellung plastisch hineingezogen, denn dort schweben über den Kreuzen die Engel und Teufel frei aus Wolken nach vorn, thatsächlich über der Scene, wie bei Soffiten der Bühne. Dabei spricht sowohl aus der Gruppierung wie aus der mimischen Charakteristik die größte Sorgfalt. Wohlbedacht sind die Massen gegen einander abgewogen: bei der „Kreuztragung“ links die dem Heiland klagend aus der Stadt folgenden Frauen, rechts die beiden mit Geißelhieben vorwärts getriebenen nackten Schächer;<sup>1)</sup> bei der „Kreuzigung“ die Gruppe mit der ohnmächtigen Maria und die um den Rock wüfelnden Soldaten; bei der „Beweinung“ endlich eine fast von Figur zu Figur durchgeführte, und dennoch durch wechselvolle Haltung verdeckte Symmetrie. In dieser letzten Scene bleibt auch die Charakteristik der einzelnen Gestalten nicht ohne ergreifende Kraft, die ihre Ausdrucksform dem Vorbild Donatellos entlehnt. Diesen Zusammenhang läßt schon die sich vom Mittelgrund her mit ausgebreiteten Armen auf den Leichnam Christi stürzende Frau deutlich erkennen (Abb. 33).

Dennoch wird man hier nirgends ergriffen und gepackt; der Schmerzensausdruck behält vielmehr etwas Aeufserliches, Kleinliches, gleichsam als sei der Maßstab auf die Kunstweise selbst übergegangen. Das Ganze ist nicht nur winzig dargestellt, sondern auch klein gedacht. Das tritt auch in Einzelheiten hervor. Gewisse uns schon bekannte Füllfiguren kehren häufig wieder. Ziemlich unbetheiligt gesellt sich der Beweinungsscene eine Gruppe von Frauen, deren vorderste eine Spindel hält. Und wie steif sitzen die jugendlichen Mütter mit dem Kinde links im Vordergrund des Kreuzigungsreliefs; wie wenig paßt die an sich reizende Gruppe der vier nackten, zur besseren Umschau auf den Baum kletternden Buben im Hintergrund der Kreuztragung zum Ton des Ganzen!

Trotz der reichen Instrumentirung kommt es zu keiner rechten Klangfülle und Tiefe. Dabei wirken hier auch schon einzelne stilistische Eigenheiten mit. Die Darstellung der landschaftlichen Ferne leidet unter der steten Wiederkehr regelmäfsiger Baumreihen, wobei die einzelnen Bäume oft pilz- oder schirmartig gebildet sind. Der Faltenwurf ist zu gleichartig, hart, ohne stoffliche Unterschiede und ohne kräftige Gegensätze; die Hände und Füße sind nicht selten zu grofs; die Behandlung des Nackten glückt nur bei einzelnen Gestalten, und gelegentlich ist ein einzelnes Glied störend „verhauen“. Im ganzen bleibt der Eindruck der drei Reliefs des oberen Sarkophages der bessere, doch

1) Ikonographisch sei auch hier auf die verwandten Einzelgruppen in Luinis Fresco in S. Maria degli Angioli in Lugano hingewiesen.

mag zwischen beiden Werken ein größerer Zeitunterschied kaum walten. Die Entscheidung hierüber wird dagegen vor den beiden Reliefs der Schmalseiten dieses unteren Sarkophages, der „Geißelung“ und der „Auferstehung“, schon fraglicher. Hier zeigt bereits der Reliefstil ein völlig anderes Princip. Das ganze Bildfeld ist um wenig mehr als um 1 cm vertieft. Alle Formen, die Figuren wie die einzelnen Theile des baulichen und landschaftlichen Hintergrundes, sind flach unterschritten. Dennoch wird der Eindruck einer tieferen Bühne auch hier erstrebt und — vorwiegend durch die Umgebung der Figuren — auch erreicht, ja die letztere wird auf dem Relief der „Geißelung“ sogar zur Hauptsache. Prächtige Baulichkeiten umrahmen den Platz. Beachtenswerth ist vor allem der Centralbau zur Rechten. Er trägt einen durchaus Bramantesken Charakter, und die unbestreitbare Verwandtschaft seiner Details mit dem unter Bramantes Namen gehenden Kupferstich eines Kircheninneren<sup>1)</sup> ruft ins Gedächtniß, daß Bramante selbst in Bergamo thätig war, und zwar als Maler der jetzt verschwundenen Fresken im Palazzo del Podestà. Es bedarf nur eines vergleichenden Blickes auf jenen Stich, um zu erkennen, daß dieses Relief der gleichen Kunstweise entstammt.

Kühne perspectivische Verkürzungen im Stile Mantegnas bestimmen auch den Gesamteindruck des Auferstehungsreliefs (Abb. 34). Den einen der Grabeswächter sieht man rücklings auf dem Boden liegen, mit eingezogenen Beinen und über die Augen erhobener Rechten; seinen Nachbarn in Vorderansicht im Begriff, sich aus seiner knieenden Stellung zu erheben. Sein Blick ist voll Staunen der Gestalt Christi zugewandt, die hochaufgerichtet auf dem Sarkophagrand vor einer mächtigen Mandorla wie vor einem Schilde steht. Den Haupttheil der Bildfläche nimmt auch hier die Landschaft ein, die diesmal — abgesehen von der ganz im Hinter-



Abb. 34. Bergamo. Colleoni-Monument.  
Relief am unteren Sarkophag (Schmalseite).

grund sichtbaren Hügelstadt — nur Felsen und einzelne Bäume zeigt, diese aber von ähnlicher Bildung, wie auf den Frontreliefs. Kehrt doch selbst der eigenartige, unnatürlich genug vornübergeneigte Felsen wieder, der dort die Scene auf dem Calvarienberg rechts abschließt! Und bei der Darstellung des Nackten fällt auch hier noch die übermäßige Betonung einzelner Gelenke auf, allerdings verbunden mit einer hart wirkenden Hervorhebung des Knochengerüsts. An der Urheberschaft Omodeos ist füglich kaum zu zweifeln, aber er erscheint hier reifer als an den Reliefs der Sarkophagfront; reifer auch als an dem den gleichen Stoff behandelnden Lünettenrelief an seiner Sacristeithür der Certosa. —

1) Passavant V, S. 177, Nr. 1. Nicht nur die Architektonik ist die gleiche, sondern auch die reiche Decoration und vor allem das Verhältniß der Figuren zu ihrer baulichen Umgebung, die hier wie dort fast zu deren Staffage herabsinken. Auch bei diesem Relief hat man den Eindruck, es handle sich in erster Reihe um die Lösung perspectivischer Probleme. Das spricht auch aus der Anordnung und Verkürzung der Figuren selbst, die sogar in Einzelheiten Verwandtschaft zeigen. Wenn es gilt, eine Schöpfung der Reliefplastik namhaft zu machen, welche dem Stile Bramantesco in der Lombardei am ehesten entspricht, muß dieses Sarkophagrelief genannt werden. Besondere Aufmerksamkeit verlangt inhaltlich ferner auch das Standbild, welches — zunächst wohl aus ähnlichen Gründen perspectivischer Illusion wie die Ziersäule in jenem Stich Bramantes — den Platz im Hintergrund abschließt: es ist eine Wiedergabe des als Wahrzeichen Pavias so häufig nachgebildeten Regisol.

So ergibt also schon eine Prüfung der Sarkophagreliefs selbst, daß zwei von ihnen wahrscheinlich später entstanden sind als die übrigen.

Neben diesen beiden Relieffolgen kommen an erster Stelle nicht die mit ihnen verbundenen Statuen des Colleoni-Monumentes selbst, sondern die Reliefs und Einzelfiguren des Medea-Denkmales in Betracht (Taf. V), da diese mit den Reliefs des oberen Sarkophages stilistisch vollständig übereinstimmen. Die liebliche Madonna mit dem nackten Christkind und die beiden weiblichen Heiligen, S. Caterina und S. Clara, deren Relieffiguren von etwa ein Viertel Lebensgröße jetzt oberhalb des Schriftbandes der Nischenrückwand vorgeheftet wurden, sind Schwestern der Maria,<sup>1)</sup> die an jenem Sarkophag den Grufs Gabriels empfängt und die Huldigung der Könige entgegennimmt.

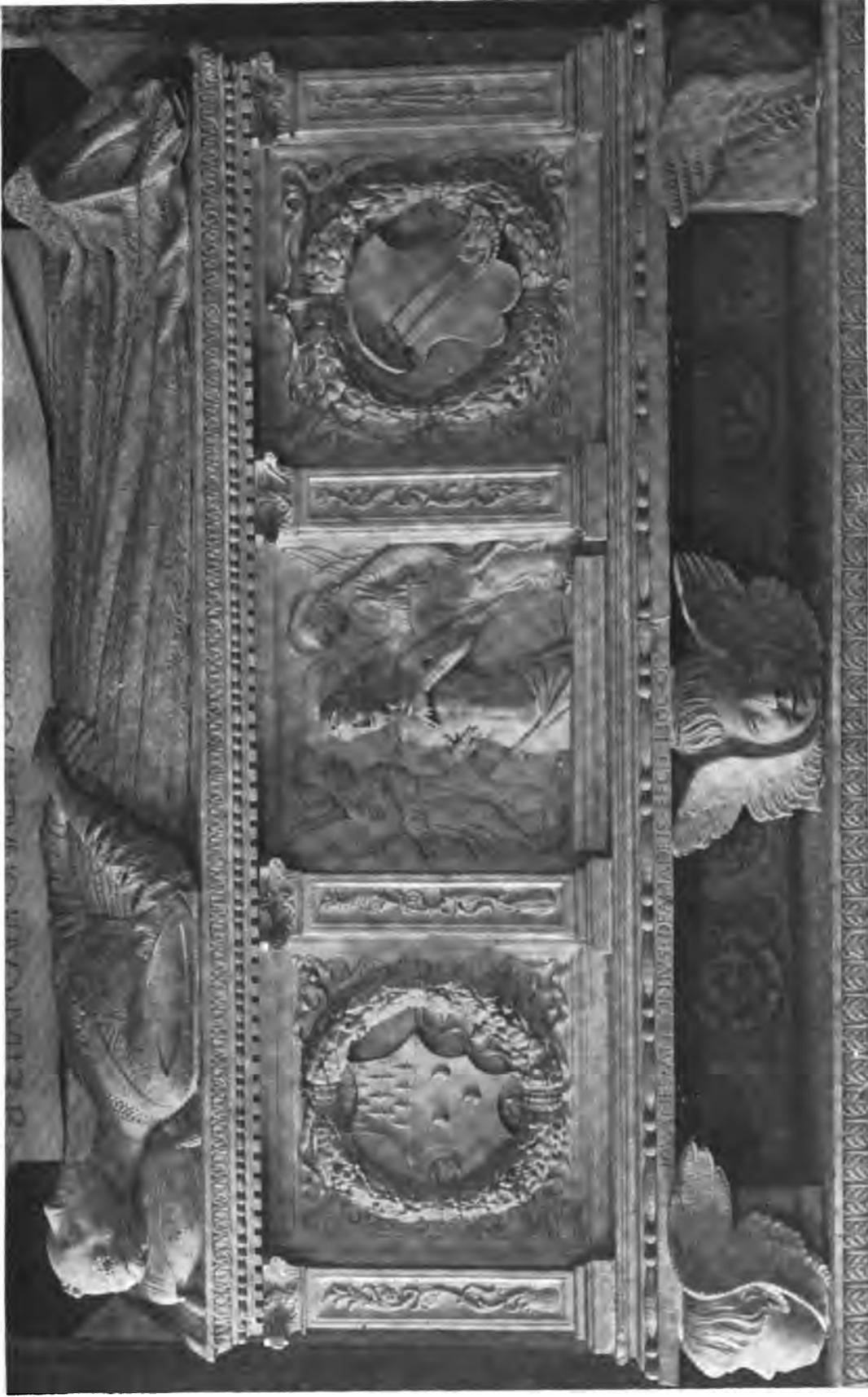
Nicht minder nah bleibt dem Reliefschmuck des unteren Colleoni-Sarkophages die Darstellung der zwischen zwei Engeln aus dem Grabe emporragenden Halbfigur Christi im Mittelfeld der Frontseite des Medea-Sarkophages. Bei dem zur Rechten stehenden Engel bezeugt die unnatürlich starke Ausbiegung seines nackten Beines, daß der gleiche Fehler an der Engelgruppe der Verkündigungsscene Mehr ist als bloßer Zufall. Im übrigen ist dieses Relief des Medea-Sarkophages durch die Sorgfalt seiner Durchführung bei verhältnißmäßig stattlichem Maßstab für Omodeo recht charakteristisch. Wiederum bewährt er sich bei dieser Christusfigur, die in voller Vorderansicht, und deshalb bei der Darstellung der nackten zur Brustwunde erhobenen Arme in starker Verkürzung wiedergegeben ist, als Meister der Reliefkunst. Auch hier sind die Analogien zu Omodeos frühesten Arbeiten an der Certosa augenfällig. Die Frauengestalten des Medea-Denkmales gesellen sich stilistisch ebenso den Thonreliefs der dortigen Klosterhöfe und den beiden Marmorportalen, wie zum mindesten die Reliefs des oberen Colleoni-Sarkophages, und als weitere Arbeit der gleichen Zeit stellt sich wiederum die Gruppe Christi und der Maria im Gang zur Sacristei der Carminekirche in Pavia dar.

Es wird sich zeigen, daß auch die Formensprache der lediglich ornamentalen Theile diesen Zusammenhang Zug um Zug bestätigt; zuvor aber erheischt noch der übrige größere Figureschmuck der beiden Colleoni-Denkmalen und der Capellenfront Aufmerksamkeit.

### Statuen.

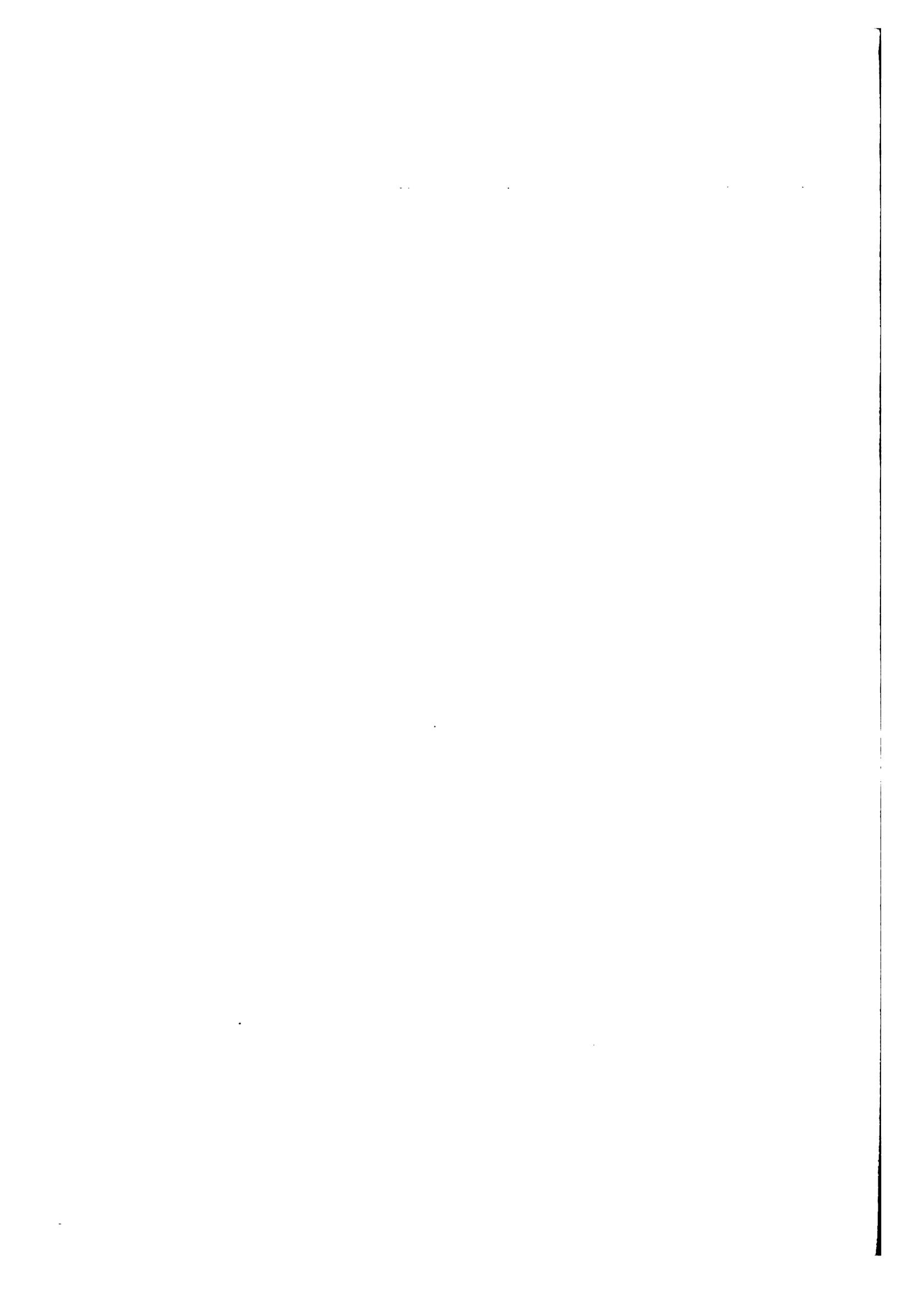
Der Statuenschmuck ist von noch verschiedenem Werth als die Reliefs, und hier spielt diesmal wohl auch der Grad der seitens des Künstlers aufgewandten Mühe oder der Antheil von Gehülphen Händen eine nicht unwesentliche Rolle. Bei der Grabfigur der Medea (Taf. V) ist dieser allerdings kaum vorauszusetzen, und trotzdem läßt sie ein uneingeschränktes Lob nicht zu. Dem Brauche folgend ist hier das Bild der im Todesschlaf Ruhenden gegeben. Aber die Todesstarrheit ist dabei nicht, wie sonst häufig, gemildert. Steif liegt die Gestalt auf dem Sarkophag, mit gekreuzten Händen, und das durch ein Kissen ein wenig gehobene Haupt giebt nicht viel Mehr als die Todtenmaske, nach der es zweifelsohne getreu copirt ist. Die schon im Leben kaum sehr fesselnden Züge erscheinen spitzig; der Hals ist von unschöner Länge und Magerkeit. Die schrägen Schultern, die flache Brust und die hageren Arme lassen das Siechthum erkennen. Seltsam genug, daß Omodeo, der Meister der Frauenanmuth, hier so ängstlich an dem natürlichen Vorbild festhielt und dadurch jedenfalls mehr den persönlichen Wünschen der Hinterbliebenen genügte, als den Anforderungen an monumentale Kunst. Seine Freude an der Wieder-

1) Selbst die Gesichtszüge der Marien sind fast gleich. Auch die Faltenbehandlung ist identisch, und an der Gestalt der knieenden S. Caterina äußert sich nicht nur die gleiche malerische Auffassungsweise des Reliefstiles mit ihrer Vorliebe für Verkürzungen — man beachte das Rad! — sondern auch die Neigung, den Figuren durch ausgebreitete, wie vom Wind bewegte Gewandstücke eine wirkungsvolle Folie zu geben, wie es ähnlich das Relief der Deposito am unteren Sarkophag des Colleoni-Monumentes zeigt.



BERGAMO. SARKOPHAG DER MEDEA COLLEONI.

WILHELM ERNST & SOHN, BERLIN.



gabe feinen schmückenden Beiwerks verleugnet sich hier am wenigsten. Wie liebevoll ist die verwickelte Haartracht mit ihren Bändern und Ketten bis ins Kleinste genau nachgebildet, und welcher Fleiß ist auf das reiche, aus Granatäpfeln und Wappen zusammengesetzte Muster am Sammetkleid verwandt!

Für den Mangel an lebensvoller Anmuth bei dieser Grabfigur können mindestens einzelne unter den Tugendstatuetten entschädigen, welche in prächtigen Nischen den unteren Colleoni-Sarkophag schmücken. Hier ist das Zeitcostüm in ähnlicher Weise leicht antikisirend verändert, wie bei einigen der Relieffiguren, und dabei durch den Gegensatz starkstoffiger Mäntel und leichterer Untergewänder zuweilen ein auch plastisch wirksamer Effect erreicht. Und diesem gesellt sich bei einigen ein echt genrehafter Reiz, vor allem bei der „Caritas“ (Abb. 35), einer jugendlichen Mutter, die ihr jüngstes Kind auf dem Arm und einen etwas älteren, von seinem hohen Standort herabblickenden Knaben an der Hand hält; dann auch bei den lebenswürdigen Gestalten der „Fides“ und „Justitia“. Dagegen hat das mit einem Löwenfell geschirmte Haupt der „Fortitudo“ durch den beim Lächeln breit verzogenen Mund einen unschönen Ausdruck. Solche erzwungene Lebhaftigkeit ist jedoch immerhin noch willkommener, als die fast stupide Art, in der ihre Nachbarin, die „Temperantia“, geradeaus blickt; und gerade diese am wenigsten geglückte Figur des unteren Sarkophages trägt den Typus, welcher für die übrigen Frauenstatuen des Monumentes und der Capellenfront bezeichnend wird. Auch die letzteren — zwei nachträglich neben dem Eingang postirt, und zu zwei Paaren über den Fenstern, meist ebenfalls Tugenden darstellend — werden mit ihren geistlosen, vollwangigen Gesichtern doch schon bedenklich hausbacken und offenbaren in ihrer zaghaften Haltung eine störende Unfähigkeit, den Erfordernissen statuarischer Plastik zu genügen. In diesem Sinne gehören sie bereits zu jenem so zahlreichen, aber auch so unbedeutenden Geschlecht von „Gewandfiguren“, mit denen die „Lombardi“ ihre Grabdenkmäler in Venedig zu schmücken pflegen. Beispielsweise enthält das Monument des Dogen Nicolò Tron in der Frarikirche zu Venedig in seinen oberen Theilen ganz ähnliche Frauenstatuen, die dort jedenfalls nicht auf den Hauptmeister dieses Werkes, Antonio Rizzo, sondern auf Gehülfen zurückgehen. Auch an der Colleoni-Capelle bedurfte Omodeo selbstverständlich der Unterstützung zahlreicher Hände, und auch dort ist das Minderwerthige wohl oft als Gesellenarbeit zu betrachten. Allein es enthält Züge, welche auch an anderen bezeichneten Hauptwerken Omodeos so deutlich wiederkehren, dafs man dafür kunstgeschichtlich doch den Meister selbst verantwortlich machen mufs. — Die beiden jetzt hoch oben neben der Reiterfigur aufgestellten Frauenstatuen sind schon völlig Carricaturen, und das Gleiche gilt für die fünf Männerstatuen über dem ersten Sarkophag, zumal wenn man bedenkt, dafs diese sogar mit antiken Heldennamen zu benennen sind: die beiden stehenden sicher als Hercules und Perseus. Auf diese Namen deuten allerdings nicht nur die Costüme und Rüstungen, sondern auch die Kopftypen, die sichtlich nach ähnlichen Porträts römischer Kaiser gearbeitet sind, wie die Medaillons in den Frontpfeilern. Aber es mag wenige Renaissancesculpturen geben, die ihren Namen und den dieser Zeit vorschwebenden antiken Idealen thatsächlich so wenig entsprechen, wie sie. Unnatürlich dürr sind ihre Körper, Arme und Beine von unmöglicher Länge, und dadurch entstehen



Abb. 35. Bergamo. Colleoni-Monument. Statuette der „Caritas“ am unteren Sarkophag.

auch hier eckige, häßliche Umriss; spitzig treten Ellenbogen und Knie heraus. In alledem erkennt man jedoch eine schon fest ausgebildete Stilistik, ohne jugendlich tastende Befangenheit.

### Frontreliefs.

Theilweise anders steht es um die übrigen Bildwerke der Front. Hier zeigen zunächst diejenigen beiden Stücke, welche jenen Sarkophagfiguren inhaltlich am nächsten bleiben, die Büsten Cäsars (Abb. 36) und Trajans über den Frontfenstern,<sup>1)</sup> eine auch stilistisch verwandte Auffassung bei feinerer Arbeit. Flauer ist die Formenbehandlung an den in die rothen Marmorfelder der Eckpilaster eingelassenen Medaillons, bei denen Heilige mit antiken Porträts wechseln. Noch auffälliger aber wird der stilistische Unterschied zwischen den kleinen Reliefs, welche friesartig, jedoch durch consolenförmige Glieder aus schwarzem Marmor getrennt, den Sockel der Front beleben.



Abb. 36. Bergamo. Colleoni-Capelle.  
Tabernakel und Cäsarbüste über dem linken Fenster.

Besonders drastisch äußert sich hier jene echte Renaissancestimmung, die aus der Wahl antiker Götter zu Grabeswächtern und römischer Kaiser zum Frontalschmuck einer christlichen Grabcapelle so lebhaft spricht. Ein Theil dieser Reliefs behandelt freilich Scenen der Schöpfungsgeschichte. Es sind die zu je fünf unter den Fenstern eingelassenen Tafeln: links die Erschaffung Adams, die Schöpfung Evas, der Sündenfall, die Vertreibung aus dem Paradies und das mühevoll erdendasein der Vertriebenen — rechts: Kain und Abel bei der Opferung, die Ermordung Abels, Lamech, einen Menschen durch einen Pfeilschufs tödtend<sup>2)</sup> und den Knaben niederschlagend, sowie das Opfer Isaaks. Seitlich unter den Pfeilern dagegen weicht, dem Doppelcharakter des ganzen Bildschmuckes gemäß, das religiöse Stoffgebiet der — Herculessage, der man in ähnlicher Vollständigkeit der Scenen an dem berühmten Portal des Palazzo Stanga aus Cremona (jetzt im Louvre) begegnet;

unter dem linken Pfeiler: Hercules mit Antäus ringend und den Nemeischen Löwen erschlagend; rechts: der Kampf mit der Hydra und mit dem kretischen Stier. Und diese vier Reliefs sind von den übrigen zehn nicht nur inhaltlich, sondern auch stilistisch verschieden. Bei den Darstellungen aus der Schöpfungsgeschichte folgt die Composition derselben Schulvorlage, wie bei den Reliefs gleichen Inhaltes in der Certosa, im Stil aber herrscht die an den drei Frontreliefs des unteren Colleoni-Sarkophages gekennzeichneter Kunstweise. Eine gewisse liebenswürdige Naivetät zeigt sich auch hier — nicht nur in den reizenden Engeln, welche der Erschaffung Adams beiwohnen, sondern auch in der echt mädchenhaften Erscheinung der Eva, wie sie bei dem Schöpfungsworte Gottvater

1) Ueber die Terracottabüsten des Tambours vergl. S. 32 Anm. 1.

2) Diese Darstellung, die übrigens auch in einem der oben an der Certosafront eingelassenen Reliefs behandelt ist, wird als „die zweite Blutthat“ nach Byzantinischem Muster mit der Ermordung Kains verbunden. So auch am Dom von Modena. Vergl. M. G. Zimmermann, Oberitalienische Plastik, Leipzig 1897, S. 36.

mit betend erhobenen Händen entgegenschreitet, und wie sie nach dem Sündenfall ihrer Mutterpflicht genügt, ferner in dem knieenden Abel, der sein Lamm so opferfreudig zum Altar emporhält. Auch der Faltenwurf ist der gleiche. Noch findet sich kaum eine Spur von jener manierirten Wiedergabe, welche das Gewand wie aus zerknittertem Papier erscheinen läßt. Andererseits fällt auch hier die schon am Colleoni-Sarkophag bemerkbare Vorliebe für reiche Bewegung der Gewänder auf.<sup>1)</sup> In dem Relief der „Vertreibung aus dem Paradies“ kehren selbst jene pilzförmigen Bäume wieder.

Trotz dieser Analogien läßt sich hier jedoch bereits eine fortgeschrittene Entwicklung erkennen. Das gilt schon vom Reliefstil, der bei flachem Gesamtcharakter die Illusion einer vertieften Bildfläche selbst ohne landschaftlichen Hintergrund und ohne Nebenfiguren lediglich durch die Relieffhöhe und die Verkürzungen der Hauptgestalten gut erreicht hat. Das gilt aber ferner auch von den Typen und der Schilderungsweise selbst. Gottvater, der das erste Menschenpaar mit gezücktem Schwert in Sturmeseile aus dem Paradies vertreibt, und die Gestalt Kains in der Scene des Brudermordes sind von einer Grofsartigkeit, welche die bisher erörterten Reliefs noch nicht kannten. Aus dem Gesicht Kains, diesem grimmigen Männerkopf mit Spitzbart und krausem, die Stirn weit überragendem Haar, spricht wilde Entschlossenheit, mehr noch aus der Haltung, aus der Kraft, mit der dieser Riese die Keule schwingt. Schon hier möchte man an einen Hercules denken, und schon hier spürt man die gleiche Wandlung in der Kunst Omodeos, wie in den vier Herculesreliefs. Denn in diesen ist in der That sowohl hinsichtlich des Wollens, wie des Könnens, eine hohe Stufe erreicht. Die Ringergruppe (Abb. 37) konnte nur ein schon gereifter Meister schaffen. Die Composition ist allerdings auch hier, wie bei allen diesen Herculesreliefs, Plaketten entlehnt,<sup>2)</sup> aber der vergrößernden Formenbehandlung ist keine von den so zahlreichen Darstellungen dieses Stoffes in der Lombardei ebenbürtig, und ebenso vortrefflich sind Löwen- und Stierkampf. Zu vollster Krafterleistung sind da alle Gliedmaßen des Streiters angespannt, die Muskeln in bewegter Action aufs äußerste geschwellt, während Hercules der Hydra ganz ruhig gegenübersteht, festgewurzelt, mit beiden Händen den Hammer schwingend, wie ein Schmied. Dabei treten in diesen Kastenreliefs die Formen voll und weich heraus, weit höher und rundlicher, als an den Relieffiguren der Sarkophage, und bezeugen reifere Beherrschung der Perspective. Bei dem Ringkampf ist Hercules als Rückenfigur dargestellt, gleichsam in die Bildfläche hineinschreitend. Den Uebergang zu solchen Problemen bieten wiederum besonders einzelne Reliefs der Schöpfungsgeschichte, so beispielsweise die Gestalt des eben erstandenen Adam, der sein Haupt in so starker Verkürzung zu Gottvater emporhebt, dafs man von ihm fast nur noch das Kinn sieht. Endlich sind diese Figuren auch als Acte reifer als die der Sarkophagreliefs. Dennoch verräth sich die gleiche Herkunft auch hier noch, und zwar gerade an den Fehlern: an auffälligen Mißgriffen im Maßstabe der Extremitäten und an jenen unnatürlichen rundlichen Schwellungen der Gelenke.



Abb. 37. Bergamo. Colleoni-Capelle.  
Relief an der Front.

1) Oft sind sie mantelartig ausgebreitet, und ihre Enden flattern im Winde.

2) Vergl. Molinier, a. a. O. S. XXIX.

Sicherlich also steht man hier vor eigenhändigen Arbeiten Omodeos. Ihre Verschiedenheit von den übrigen ist wiederum einerseits ein günstiges Zeugniß für seine Vielseitigkeit, andererseits aber auch dafür, daß der Bildschmuck der Colleoni-Capelle in verschiedenen Zeiten ausgeführt wurde.

#### Kinderfriese.

Die kunsthistorische Untersuchung blieb bisher auf die größeren Männer- und Frauenstatuen und die Reliefs erzählenden Charakters beschränkt. Da fehlt jedoch noch der köstlichste Theil, welcher der künstlerischen Muse Omodeos einen Strahl unvergänglichen Liebreizes verleiht: die Darstellung des Kindes. Gerade als Frauen- und Kinderbildner bewährt sich Omodeo schon an seinen Certosa-Sculpturen und ebenso an einzelnen der religiösen Reliefs des Colleoni-Monumentes. Sein Christkind, seine reich gelockten Engel und die Kinder auf den Armen der jungen Mütter, die der Hauptscene nur als Zuschauerinnen beiwohnen, zählen dort zu seinen reizendsten Arbeiten. Und diesen schließt sich nun das Puttengeschlecht der Colleoni-Capelle als die schönste Schöpfung an. Fast wird es dort zum genius loci, denn an der Front und an den beiden Denkmälern hat es in Fülle sich eingestellt, am zahlreichsten aber ist es an dem Friesstreifen, welcher dem unteren Sarkophag des Colleoni-Monumentes als Sockel dient (siehe die Kopfleisten S. 29, 30, 31). Seltsam, daß eine so prächtige Leistung bisher fast gänzlich unbeachtet blieb! Für die Lombardei hat sie eine ähnliche Bedeutung, wie für Toscana die Tribünenreliefs Donatellos und des Robbia. Besonders an das Werk Donatellos wird man hier unmittelbar erinnert. Diese vollblütigen Knaben, welche, paarweise zusammengeordnet, die Medaillons römischer Kaiser oder Rundscheiben mit dem Colleoni-Wappen halten — bald sitzend, bald stehend, die Hand in die Hüfte gestemmt, in drolliger Pose, Bein über Bein geschlagen, bald auch gegeneinander schreitend, als rollten sie sich die Medaillen spielend zu, diese Bübchen, die zur Flötenmusik ihrer Genossen Tücher schwingend sich im Reigen drehen — sie sind nicht mehr die zarten, gleichsam gut erzogenen mädchenhaften Geschöpfchen, mit denen Omodeo die Höfe der Certosa bevölkert hat, sondern stämmige Burschen, zuweilen wahre Herculeskinder, und auch in ihrem Gebahren tritt bei der neckischen Kurzweil die Knabennatur hervor.<sup>1)</sup> Allerdings sind sie trotzdem keine jungen Bacchanten voll Götterlust, wie die Knaben Donatellos. Das Wilde, „Rangenhafte“, was nach Justis prächtigem Ausdruck<sup>2)</sup> wie bei Murillos so auch bei Donatellos Buben an die „junge Brut im Löwenzwinger“ erinnern kann, fehlt ihnen. Das lag eben nicht in Omodeos Kunst. — Für deren Kinderdarstellungen sind neben diesem Sarkophagfries besonders die musicirenden und lesenden Putten unter Zimier und Wappenschild an den beiden Statuenpostamenten beim Eingang bezeichnend (Abb. 38); dann ferner an den beiden Eingangspfeilern zur Chorcapelle im Inneren die beiden in weicherer Pietra d' Arcon ausgeführten Reliefs, wo links die Putten als Träger der Weinschalen dienen, rechts als Winzer mit ihren Füßchen die in der Schale aufgehäuften Trauben keltern, von deren Ueberfluß ihr am Boden sitzender Gespiele eifrigst nascht; endlich auch die Doppeltrias am Medea-Monument: die drei nackten Füllhornträger vor den Consolen des Nischenrahmens, und die lebensvollen Cherubimköpfe, auf deren Flügeln der Medea-Sarkophag aufruht. Der Schöpfer dieser Puttenwelt muß Werke Donatellos gekannt haben. Wenn er sie nicht in Florenz selbst kennen gelernt hat, so doch in dem näheren Padua. Man denke an die dortigen Bronzereliefs musicirender Putten im Santo! Und auf eine Bekanntschaft mit Donatellos Paduaner Werken weisen ja auch die Reliefs aus der Passion Christi hin.

\* \* \*

1) Man sehe die beiden Gruppen unter dem Relief rechts (Abb. S. 29), wo ein Knabe beim Versteckspiel seinen Kopf im Schoß des Bruders birgt und gleichzeitig einem dritten als Rößlein dient, und die Nachbarscene, welche den Spruch „Naturalia non sunt turpia“ für die Kunst so köstlich bewahrt. Das Versteckspielen und die Nachbarscene findet sich fast genau so auch im Bildschmuck des Gebetbuches der Bona Sforza im Brit. Mus. in London. Vergl. dessen Veröffentlichung durch Warner (London 1894) Pl. 61 u. 63.

2) Murillo, Leipzig 1892. S. 19.

Eine gewisse Berührung Omodeos mit der Kunstweise Donatellos konnte jedoch auch die Lombardei selbst ermöglichen, schon die Hauptstadt Mailand, für die Donatellos Genosse Michelozzo thätig gewesen. Enger schlossen sich hier die Glieder unserer kunstgeschichtlichen Analyse zusammen. Medaillons römischer Kaiserköpfe rollen die Putten des Colleoni-Frieses einander zu; Putten und Römerporträts — das war das Programm, welches in der Decoration der berühmtesten Schöpfung eines fremden Meisters in Mailand erfüllt wurde: an Filaretos Front des Ospedale Maggiore.

Das waren wohl auch die Muster Omodeos. Am unmittelbarsten mußten ihm die Putten in Michelozzos Capelle von S. Eustorgio als Vorbilder dienen: sind doch jene beiden früher ausführlich geschilderten<sup>1)</sup> Puttenreliefs der dortigen Aufsenspeiler geradezu Gegenstücke zu den einzelnen oben hervorgehobenen Hauptgruppen der Colleoni-Capelle. Allein das gilt mehr für den Inhalt, für die Motive, als für die Form. Nicht so voll und rundlich, wie in Mailand, ist sie hier herausmodellirt, sondern sie bleibt flach, scharfkantig, stark unterschritten, in jener echt lombardischen Abwandlung, welche das „Stacciato“-Relief Donatellos im Kreise der Certosa-Bildhauer fand. Und echt lombardisch, oder besser so recht charakteristisch für Omodeo, ist ferner die fast gichtig wirkende Schwellung einzelner Extremitäten. Das trennt sie scharf von jenen florentinisch gehaltenen Knabenfiguren der genannten Mailänder Werke.

So bietet der Bildschmuck der Colleoni-Capelle in Bergamo eine wahre Fundgrube für die Kenntniss der Kunst Omodeos nach ihren günstigen und ungünstigen Seiten, in ihren verschiedenartigen kunstgeschichtlichen Beziehungen, aber auch in ihren verschiedenen Entwicklungsphasen. Das letztere ist im Hinblick auf mehrere andere datirte Werke seiner Hand später näher zu erörtern, zuvor aber erübrigt es noch, einen Kreis seines Schaffens an der Colleoni-Capelle selbst zu würdigen, der sowohl durch seine Schönheit, wie durch seine stilkritische Wichtigkeit sehr bedeutsam wird: die ornamentale Decoration an sich. Geht doch durch Omodeos ganzes Jugendschaffen gleichsam ein ornamentaler Zug! Selbst die Menschengestalt ist für ihn nicht — wie etwa für Donatello — vor allem der Träger eines plastischen und zugleich psychologischen Gedankens, sondern vielfach lediglich ein Ornament unter anderen Schmuckformen, in demselben Sinn, wie die lombardische Decoration ihrer Formensprache etwa ein Medaillon oder eine antike Gemme einfügt.



Abb 38. Bergamo. Colleoni-Capelle. Relief am Postament neben dem Eingang.

### Ornamentik.

Bei der Würdigung der ornamentalen Schätze, welche die Colleoni-Capelle in ihren Denkmälern innen und vor allem an ihrer Front enthält, muß man von der Vertheilung derselben innerhalb des heutigen Ganzen absehen, und das Beobachtungsfeld auf einzelne, zweifellos unverändert gebliebene, in sich einheitliche Stücke oder ornamentale Gruppen beschränken. Solcher Art sind die Pilasterfüllungen des Medea-Denkmales und der Front, die Friese des unteren Colleoni-Sarkophages, die Lünetten und Aufsätze der Façadenfenster. Eine unbeschreibliche Fülle von Zierformen steht da neben einander, tektonische und natürliche Gebilde aller Art und sehr verschiedenen Maßstabes und trotzdem wie durch Zauber-

1) Vergl. Bd. I. S. 115.



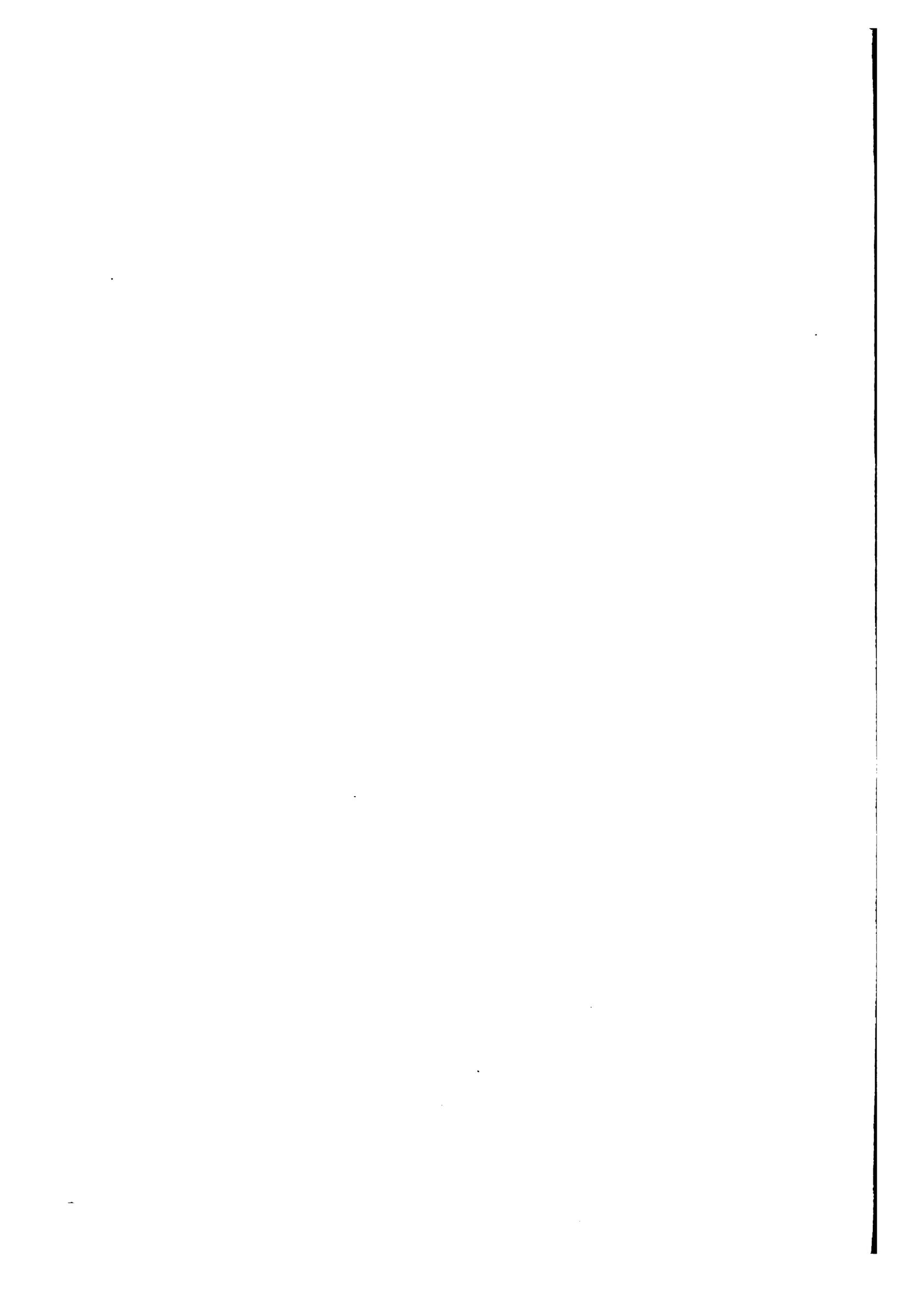
Abb. 39. Bergamo. Colleoni-Capelle.  
Füllung eines Fensterpfeilers.

nach altlombardischem Muster als Gehäuse für mächtige Löwen behandelt. Diese Pfeilersockel (Abb. 30) mit ihren gewaltigen Löwen bezeugen, daß Omodeo gelegentlich denn doch auch

spruch zu einem gefälligen Ganzen verbunden. Am bezeichnendsten sind hierin wohl die vier großen Seitenpfeiler der Fenster (Taf. VI und Abb. 39). Der in der Lombardei schon so lange heimische Candelaberbau bleibt auch hier gewahrt, und seine Vasen und Gefäße sind in Reliefperspective verkürzt. An diesen schon selbst mit Ornamenten und Figürchen reich verzierten Kernbau aber schmiegen sich Ranken, Blüten, Früchte, Lebewesen und Phantasiegeschöpfe; neben den Vasen und Kelchen hocken Schwäne, Greifen und geflügelte Löwen, schwingen sich Delphine herab, steigen fruchtschwellende Füllhörner auf, und als Bekrönung des Ganzen dienen stattliche Puttenkinder mit Wappenschilden. Frischer und freier erfunden und geschmackvoller vertheilt ist sicherlich keine unter den zahllosen Füllungen verwandter Art in der gesamten Frührenaissance! Es ist eine malerische Pracht von solchem Reiz, daß jeder Widerspruch, wie er im Namen strenger Tektonik und schärfer bedachter Contrastwirkung sehr wohl möglich wäre, verstummen muß. Hier, und ebenso bei den beiden Thürpilastern, steht Omodeo als Ornamentist bereits auf der Höhe seines Könnens, und hinter diesen Leistungen müssen selbst die Pfeilerfüllungen und Friese der beiden Grabdenkmäler im Inneren zurückbleiben, denn dort ist dem ornamentalen Rankenwerk weit mehr Platz eingeräumt, und seine Zeichnung dabei oft von einer durch die Vorliebe für Durchflechtungen gesteigerten Unruhe. Auch vor diesen rein ornamentalen Arbeiten ist füglich die Annahme berechtigt, die Denkmäler innen seien früher entstanden als die Schmucktheile der Front. Unter den letzteren erreichen die durchbrochenen Füllungen der Halbkreislünetten und der Rose, sowie die tabernakelartigen Aufsätze über den Fenstern (Abb. 36) schon deshalb noch Erwähnung, weil sie zu den bezeichnendsten Uebertragungen gotischer Grundgedanken in reinste Renaissanceformen gehören. Ein solches Vorgehen gehört zu den Stileigenthümlichkeiten Omodeos, die seine Kunstweise für den gesamten gleichzeitigen und späteren Geschmack der lombardischen Decoration so charakteristisch werden lassen. Wie er Heilige und antike Imperatorenköpfe gleichwerthig als Zierstücke neben einander stellt, wie er einen oft erstaunlich reinen, antik-römischen Akanthus mit naturwahren Blumen und Früchten, aber auch mit den schmalen, gefiederten Blättern und Blütenkelchen seiner eigenen Erfindung innig verbindet, so ist er auch in der gotischen, ja selbst in der romanischen Ornamentik völlig heimisch. In den Reliefs des oberen Colleoni-Sarkophages haben Orgel und Betpult feines gotisches Fischblasen-Maßwerk (Abb. 31 u. 32), und die breiten Postamente, auf denen die Pfeiler des ganzen Denkmals ruhen, sind



BERGAMO. COLLEONI-CAPELLE. FENSTER.



grofszöglich zu componiren verstand, und das tritt auch in anderen Einzelheiten — beispielsweise an den prächtigen Schild- und Kranzreliefs des Medea-Sarkophages und an den mit Putten geschmückten Consolen — aufs glücklichste hervor. Aber selbst wo der Meister zu einer zunächst fast verwirrenden Formenfülle verlockt wird, bewährt er sich doch stets als Herr seiner Aufgabe.

### Reconstruction.

So erhebt sich gerade bei der Prüfung der ornamentalen Einzeltheile dieser Capelle von neuem die Frage, ob die heutigen Geschmacklosigkeiten ihrer Gesamtdecoration sowohl an der Front wie an den Denkmälern in der That dem Entwurfe Omodeos selbst zuzuschreiben seien.

Die Antwort muß unbedingt verneinend lauten. Diese Thatsache ist durch den Verfasser bereits 1894 festgestellt<sup>1)</sup> und seither allseits anerkannt worden, ja die damals geäußerten Bedenken gegen die Einheitlichkeit des heutigen Werkes wurden besonders durch Otto Schmalz seitdem scharfsichtig noch vermehrt.<sup>2)</sup> Das Innere und das Aeußere des Baues widersprechen einander. Auf die constructiv gegebenen Hauptlinien der Einwölbung läßt die Front in keiner Weise schliessen, die Oeffnungen der Fenster sind innen hoch und rundbogig, außen durch einen horizontalen Zwischensturz in seltsamster Weise verkleinert, durch Säulen zugebaut (Taf. VI), die Bekrönungen dagegen so hoch emporgereckt, daß die mittlere Fensterrose in sie einschneidet. Der ganze obere Aufbau mit seiner doppelten Abstufung und seiner Verlegenheitsdecoration ist zweifellos das Ergebnis späterer Umformung. Auf eine solche weist an der Front ferner die Vertheilung des Bildschmuckes, welche unter anderem zwei Frauenstatuen vorn neben dem Eingang auf zusammengestückelte Postamente stellt und eine Kriegerstatue hoch oben auf dem Radfenster ohne Sockel balanciren läßt (Taf. IV).

Die Bedenken gegen die Einheitlichkeit wiederholen sich aber auch an dem selbständigsten Haupttheil des Inneren, am Monument des Colleoni, das seine jetzige Gestalt durch eine höchst unglückliche Zusammenstellung vorhandener Stücke erhielt, die ursprünglich wohl überhaupt nicht zusammen und zum Denkmal gehörten, während jene drei oben erwähnten Statuen der Front wahrscheinlich zuerst für das Grabdenkmal bestimmt waren.

Und die das letztere betreffenden Documente bestätigen eine Umformung des ganzen Werkes.

Wir wissen, daß das Reiterbildniß in Omodeos ursprünglichem Entwurf nicht vorgesehen war. Erst 1493 ward seine Errichtung bestimmt,<sup>3)</sup> also sieben Jahre nach dem Beginn der Außenincrustation der Capelle (1476). 1493 wollte man eine bronzene Reiterstatue, aber deren Last wäre für den Unterbau zu groß gewesen. So entschloß man sich zu einer Holzfigur,<sup>4)</sup> der heutigen öden Schnitzarbeit, welche 1501 von den deutschen Meistern „Sisto di Enrico Syrii da Norimberga e Leonardo“ ausgeführt wurde. Das nächste Datum in der Geschichte der Capelle, 1599, nennen die Inschrifttafeln zu Seiten des Denkmals, dann aber erfuhr das Innere 1676 eine wesentliche Umgestaltung, als man den heutigen Altar errichtete,<sup>5)</sup> und 1774<sup>6)</sup> erhielt es seine gegenwärtige Decoration, in der sich Barock- und Rococo-Details malerisch verbinden.

1) Vergl. Jahrb. d. Kgl. Preufs. Kunstsaml. 1894. Heft 1.

2) Vergl. Blätter für Architektur und Kunsthandwerk X. Berlin 1897. Nr. 7 u. 8.

3) Vergl. über diesen Beschluß vom 17. Januar 1493 Pasta, Le pitture notabili di Bergamo. Bergamo 1775. Aggiunte. S. 168.

4) Vergl. Antonii Michaelis Agri et Urbis Bergomatis descriptio ann. 1516 ... „ubi et sepulcrum ei (Bart. Colleono) est erectum marmore lunensi ed sculptura Jo. Antonii Amadei Papiensis opere spectatissimum, cui nuper equestris statua est imposita ex materie illa quidem auro illita, aerea aut marmorea alioquin futura, nisi subiecta moles ponderi impar esset iudicata“.

5) Donata Calvi, Effemeride sacro-profana . . . . in Bergamo. Milano 1676. III. S. 388.

6) Dieses Datum entdeckte der Verfasser in der griechischen Inschrift in einem der Stuckmedaillons des Muzio Scamozzi.

Mit voller Bestimmtheit anzugeben, welche dieser verschiedenen Veränderungen die jetzige Form des Colleoni-Denkmales und der Aufsicht bewirkt hat, ist ohne Actenmaterial kaum möglich, aber die Richtung, in der sich diese Umformungen bewegten, und die Gründe, die sie veranlassten, sind fast unverkennbar.

Der obere „Sarkophag“ ist offenbar erst später an seine unglückliche Stelle gebracht worden. Erst bei dieser Gelegenheit wurden die drei Statuen der sitzenden „Helden“ in der heutigen unverantwortlichen Art angeordnet und gleichzeitig erhielten die Säulen der Nischenarcade die hässlichen Sockelstücke aus rothem Marmor. Da aber das Reiterbild in Omodeos Entwurf nicht vorgesehen war, so ist auch seine ganze Umrahmung apokryph, und selbst gegen die Einheitlichkeit der tragenden Theile und des unteren Sarkophages erheben sich gewichtige Bedenken.<sup>1)</sup>

Sicher bleibt nur, daß die Umformungen vor allem eine wesentliche Erhöhung des ganzen Aufbaues bezweckten.

Und das Gleiche meldet dem prüfenden Blick in überraschender Weise auch die Front. Das bezeugen die Fensterbekrönungen, bei denen die ursprünglich zweifellos für die Halbkreislunetten bestimmten durchbrochenen Füllungen — gleichsam die Marmorvergitterung des Oberlichtes — jetzt widersinnig genug als Aufsatz des Architraves dienen, das bezeugen ferner die darüber gethürmten Tabernakel.<sup>2)</sup>

Man hat den ganzen Bau füglich erhöht, zuerst wahrscheinlich im Zusammenhang mit der Anordnung des Reiterbildes, möglicherweise dann nochmals, als man diesem den zweiten „Sarkophag“ zum Sockel gab.

Für die heutige Anordnung der decorativen Zierstücke also ist keinesfalls Omodeo verantwortlich zu machen. Seine Beurtheilung darf hier nur die einzelnen Theile ins Auge fassen, die als Werkstücke meist wohl noch unter seiner eigenen Aufsicht vollendet, aber am Bau selbst erst angebracht wurden, nachdem er Bergamo bereits verlassen hatte — sicherlich mit wesentlichen Abweichungen von seinem eigenen Entwurf.

War doch Omodeo schon 1475 zu einer weit größeren Aufgabe berufen worden, zur neuen Mitarbeiterschaft am Bildschmuck des Werkes, mit dem sein Name schon früher verbunden war und wo er nun zur glänzendsten Bedeutung emporsteigen sollte: der Certosa bei Pavia. Dort war fortan seine Marmorwerkstatt, dort erst dürfte er jene reiferen Bildwerke der Colleoni-Capelle geschaffen haben, die wir von den übrigen stil-kritisch sonderten: vor allem einzelne Reliefs der Schöpfungsgeschichte und der Hercules-thaten an der Front. Andererseits aber gewannen an den in Bergamo selbst oder in Pavia noch für die Colleoni-Capelle fertig zu stellenden Sculpturen nun bei der größeren Inanspruchnahme des Meisters auch Gehülfenhande mehr und mehr Antheil. Das gilt vorzugsweise von den manierirten „Helden“ und Frauenstatuen, und es wird sogar möglich, auch die Sonderrichtung dieser Gehülfen näher zu bestimmen. Es ist — wie noch zu zeigen — die Art des Giovanni Battaggio da Lodi, den wir auch sonst in der Gefolgschaft Omodeos finden.

\* \* \*

Als Bildhauer ging Omodeo an die Certosa, als Bildner im Sinne der Frührenaissance, die eine scharfe Scheidung zwischen decorativem und freiem Schaffen nicht kannte, als Schöpfer reicher Reliefs und Figuren und doch gleichzeitig als Marmor-Ornamentist — nicht aber als Architekt. So lehrt auch die Colleoni-Capelle in Bergamo nur den Bildner und den Meister ornamentaler Decoration schätzen. Wie verderblich die Umgestaltungen auch gewesen sein mögen, welche die Folgezeit mit Omodeos Entwurf vornahm: einen höheren baulichen Werth hat der letztere zweifellos niemals gehabt. Omodeo trat auch an diese architektonische Aufgabe nicht anders heran, als etwa an die Ausschmückung eines Sarkophages oder einer Thür. In diesem Sinn hat seine decorative Phantasie einen Zug zur

1) Vergl. Jahrb. d. Kgl. Preufs. Kunstsamml. a. a. O. S. 9.

2) Auch die abgestufte Form des Kuppeltambours weist auf eine Erhöhung.

Kleinkunst, zum Kunstgewerbe, und kennzeichnet damit zugleich eine Richtung, die auch innerhalb der gesamten lombardischen Frührenaissance in bezeichnendem Gegensatz zur Florentiner Decorationsweise hervortritt. Man vergleiche die Colleoni-Capelle mit gleichzeitigen Lösungen ähnlicher Aufgaben in Florenz, etwa mit der freilich nur auf Schmuck des Inneren beschränkten Grabcapelle des Cardinals von Portugal in S. Miniato! —

Jedoch auch in der Lombardei ist diese durch die Jugendwerke Omodeos charakterisirte Kunstweise keineswegs die allein herrschende geblieben. Eine mächtige Gegenströmung gebot ihrer Entwicklung Halt. Sie konnte sie freilich nicht ganz und dauernd zurückdämmen, aber sie nahm sie für Jahrzehnte in sich auf und trug sie ihren eigenen, neuen Zielen weit entgegen.

Dieser Zustrom neuer Kunstgedanken, die in ihrer letzten Reife das bauliche und decorative Schaffen der gesamten italienischen Renaissance bestimmen sollten, erfolgte auch diesmal von Mittelitalien aus, aber ihr Träger und Vorkämpfer war jetzt eine der großen, bahnbrechenden Persönlichkeiten der Kunstgeschichte: der Urbinate Bramante.





### Drittes Capitel. Stile Bramantesco.

„Fu . . . utile al secolo nostro Bramante, acciò . . . facesse agli altri dopo lui strada sicura nella professione dell' architettura.“ Vasari.

**D**er größte Name in der Stilgeschichte der lombardischen Frührenaissance ist Bramante. In doppeltem Sinn ist er mit ihr verknüpft. Bramantes Mailänder Thätigkeit bedeutet sowohl in seiner eigenen Entwicklung, wie in der Geschichte der lombardischen Renaissance weit Mehr, als eine gelegentliche Episode. Der Genius, der in nur fünfzehn Jahren in Rom einen neuen, auf alle Folgezeit einflussreichen Stil schuf, mußte sich auch bei der Entfaltung seiner Kraft, auf dem Boden seines früheren Wirkens, als Pfadfinder bewähren.

Um so auffälliger, daß die Aufgabe, seinen dortigen Arbeiten nachzuspüren, in der älteren Kunstlitteratur von Vasaris „Vite“ bis zu Torres „Ritratto di Milano“ (1674) entweder gänzlich vernachlässigt oder durch vereinzelte, einander vielfach widersprechende Notizen nur erschwert worden ist; um so begreiflicher aber auch, daß die neuere Kunstforschung gerade dieses Thema mit besonderem Eifer behandelt hat. Jetzt ist es das in der Kunstgeschichte der lombardischen Renaissance weitaus am reichsten bestellte Feld.<sup>1)</sup> — Daß seine Früchte trotzdem wissenschaftlich noch nicht allseitig befriedigen, daß bei der Frage nach dem Antheil Bramantes an vielen einzelnen Bauten der Lombardei das Zünglein der

<sup>1)</sup> Aus der ausgebreiteten Bramante-Litteratur seien nur die folgenden drei zusammenfassenden Arbeiten über Bramantes Mailänder Thätigkeit hervorgehoben, deren Kenntnifs im obigen vorausgesetzt wird: Henry de Geymüller, *Les projets primitifs pour la Basilique de Saint Pierre de Rome*. Paris 1875—80. Besonders S. 28 ff. Im folgenden: „Geymüller, Entwürfe“ citirt. W. v. Seidlitz, *Bramante in Mailand*. Jahrb. d. Kgl. Preufs. Kunstsamml. 1887. S. 183 ff. Hans Semper, *Donato Bramante in R. Dohme, Kunst u. Künstler Italiens*. I. Leipzig 1878.

Die übrige Litteratur bis 1887 ist in diesen Arbeiten angeführt. Die documentarischen Quellen giebt, nach dem Manuscript des De Pagave, Casati (C. C.) in der Schrift: „I capi d' arte di Bramante da Urbino nel Milanese. Milano 1870. Die jüngere Speciallitteratur, an der besonders auch Beltrami, Carotti und Moretti betheiligt sind, ist im folgenden an der betreffenden Stelle erwähnt. Eine neue eingehendste Behandlung der Bramante-Fragen ist von Dr. Paul Müller-Eberswalde zu erwarten, der die Freundlichkeit hatte, dieses Capitel einer Durchsicht zu unterziehen.

abmessenden Waage trotz aller sorgsam, feinsinnigen Erörterungen noch immer hinüber und herüber schwankt, erklärt sich aus der Natur der Probleme selbst. Denn deren allgemeine, in der Einleitung berührten Schwierigkeiten — die weitgehende Arbeitsteilung und die oft unconsequente Abwandlung des Urplanes — werden bei der Bramante-Frage noch besonders erhöht.

Bramante mußte den lombardischen Meistern gegenüber immerhin als ein Fremder gelten, und ihre persönliche Stellung zu ihm war vielleicht nicht viel anders, als einst zu Filarete. Thatsächlich waren ja auch diese einheimischen Kräfte, die durch die zahlreichen aus dieser Zeit stammenden Bauten besser als durch die wenigen erhaltenen Künstlernamen gekennzeichnet werden, tüchtig genug, um Verwendung zu finden. Ferner aber hatte Bramante wohl stets auch mit dem persönlichen Eingriff Ludovico Moros zu rechnen. Denn dieser war ein Bauherr vom Schlage des Federigo da Montefeltro. Schon seine auf das Mailänder Castell bezüglichen Briefe und Erlasse können lehren, wie er sich selbst um die kleinsten Bauangelegenheiten kümmerte. Seinem Architekten blieb eine nur beschränkte Willensfreiheit. Dabei lieb auch der Bauherr natürlich verschiedenen Meistern sein Ohr. Wie Vieles in Ludovicos Bauten mag lediglich auf Vorschläge Leonardos zurückgehen!

Jedenfalls ist es angezeigt, unter den mit dem Namen Bramantes bisher in Verbindung gebrachten Bauten der Lombardei einen dem obigen entsprechenden principiellen Unterschied zu machen.<sup>1)</sup> Von den wenigen Werken, welche er beglaubigtermaßen entworfen und deren Ausführung er persönlich geleitet hat, ist die große Zahl derer zu trennen, zu denen er lediglich den Plan oder das Modell lieferte, während der Bau selbst mit größerer oder geringerer Gewissenhaftigkeit von lombardischen Meistern ausgeführt wurde, endlich auch die Reihe solcher, die nach einem älteren Plan schon begonnen waren, und bei denen Bramante daher nur noch gelegentlich mit Rath und That eingreifen konnte.

\* \* \*

Ueber die Zugehörigkeit der einzelnen Bauten zu der einen oder anderen Gruppe kann schließlic wiederum nur die Stilkritik entscheiden, und diese hat dabei, neben den oben angedeuteten Fähnrisen, noch eine andere Ungunst der kunstgeschichtlichen Verhältnisse gegen sich. „Aus der ganzen Periode der Jugend Bramantes bis zu seinem Auftreten in Mailand . . . fehlen leider fast alle glaubwürdigen Nachrichten.“<sup>2)</sup> Das wird für unsere Aufgabe natürlich doppelt verhängnisvoll. Was Bramante in der Lombardei vorfinden konnte, ist im ersten Bande geschildert worden, die zweite Hauptfrage aber ist: „Was brachte er dorthin mit?“ — und bei deren Beantwortung ist man auf kunsthistorische und stilkritische Vermuthungen angewiesen, die um so zweifelhafter werden, je mehr sie sich von Ergebnissen allgemeiner Art entfernen.

Am sichersten bleibt der Einfluß, den der junge Bramante in seiner Heimathstadt selbst erfahren mußte, und auch schon diese allgemeinste Fassung des ganzen Problems wird für unsere Ziele nicht belanglos.

Hatte doch Bramante in Urbino einen Bau erstehen sehen, der zu den bedeutendsten der ganzen italienischen Frührenaissance zählt, und unter Verhältnissen, die denen seiner eigenen Mailänder Thätigkeit für Ludovico Moro in manchen Punkten verwandt sind!

#### Das Schloß in Urbino. Luciano di Vrana.

Der einem neuen Werk gleichende Umbau des Schlosses der Montefeltro in Urbino<sup>3)</sup> begann 1447, scheint aber erst seit 1465 mit voller Energie betrieben worden zu sein, als der Herzog Federigo ihm zeitweilig sein ganzes Interesse zuwenden durfte, und einer der tüchtigsten Architekten der Frührenaissance die Bauleitung führte: Luciano

1) Vergl. Carotti bei Müntz, a. a. O. S. 298.

2) Geymüller, a. a. O. S. 21.

3) Vergl. zum folgenden besonders: Bernardino Baldi, in (Bianchinis) „Memorie concernenti a città di Urbino“, Roma 1724. Descrizione del palazzo ducale d' Urbino. Arnold, Der herzogliche

di Vrana.<sup>1)</sup> Damals war Bramante einundzwanzig Jahre alt. Selbst wenn er sich vorzugsweise der Malerei zu widmen beabsichtigte, konnte eine solche Bausehpfung ersten Ranges auf ihn nicht ohne Einfluß bleiben. Vor allem lehrte sie ihn — Fürstenkunst. Mit vollem Recht galt und gilt der Palast von Urbino als einer der charakteristischsten Herrnsitze der Renaissance, monumental, aber zugleich praktisch und bequem, hier wuchtig, fast trotzig, dort einladend, voll repräsentativer Pracht, und trotzdem auch von persönlichem, oft intimerem Reiz. Dabei handelte es sich nicht um eine Neuschöpfung auf freiem, gleichmäßigem Terrain, sondern um einen Umbau auf einem von Natur verschiedenartigen und zum Theil recht ungünstigen Boden. Die größte Kunst Lucianos zeigt sich gerade darin, wie er sich diesen gegebenen Schwierigkeiten anpaßte, ohne das Herrenrecht seiner Phantasie zu opfern.

War der Meister dabei doch selbst auch in der decorativen Stilistik nicht ganz frei, sondern mußte sich (an den Fenstern der S. Domenico gegenüber gelegenen Façade) zur Beibehaltung älterer Formen verstehen!

Das aber mochte ihm um so schwerer werden, als er zu den entschlossensten Vorkämpfern des Classicismus zählt. Das Verdienst, diese Thatsache in das rechte historische Licht gebracht zu haben, gebührt August Schmarsow und F. von Reber.<sup>2)</sup> Beide sind dabei auch auf Einzelheiten eingegangen, und besonders Schmarsow und Calzini geben ziemlich genaue Baubeschreibungen. Für unsere Gesichtspunkte sind hier nur einige Hauptzüge im allgemeinen Stilbild dieses Baues zu betonen.

In der Gestaltung des Aeußeren lassen die nach der Piazza „Duca Federigo“ gerichteten Fronten und der „Cortile Nobile“ die künstlerisch leitenden Absichten am reinsten hervortreten. Ihr vollendetstes Denkmal ist der Hof, aber auch die Fronten sind kunsthistorisch kaum minder wichtig. Ihr Wahrzeichen, auf dem ihr so vornehmer Gesamteindruck vor allem beruht, ist die Herrschaft der Fläche. Die Breite der Fensterabstände im Hauptgeschoß ist im Verhältniß zur Gesamtausdehnung der Wand ganz außerordentlich groß, größer, als bei den florentinischen Frührenaissancepalästen üblich ist. Ohne verticale Theilungsglieder und ohne das Licht- und Schattenspiel der Rustica bringen sich diese fein gequaderten Flächen in ruhiger Vornehmheit zur Geltung und heben dadurch die Thür- und Fensterumrahmungen um so wirksamer heraus. Aber auch diese stehen im Zeichen der gleichen feinen, maßhaltenden Kunstweise. „Maßhalten“ — das ist die Hauptlehre, welche diese Fronten dem Architekten jederzeit bringen: Maßhalten in den Gesamtverhältnissen, in den Profilen, in den plastischen Schmuckformen. Harmonisch im höchsten Sinne des Wortes ist das Ganze gestimmt, ohne irgend einen vordringlichen Laut. Diese Harmonie aber läßt ihr inneres, sie streng bindendes Gesetz durchtönen, und das beeinträchtigt ein wenig den unmittelbaren Reiz. Etwas Abstractes lebt darin, wie die Anwendung eines zunächst theoretisch aufgestellten Grundsatzes, und dieser Eindruck steigert sich noch beim Betreten des Hofes, wo Alles, die Achsentheilung, die Maßabstufung, die Säulenschwellungen, die Profilirung, so „schulgerecht“ erscheint. Gewiß tritt dies Wort vor allem dem heutigen Beschauer auf die Lippen, der Architekturen solcher Art schon fast als unpersönliche Leistungen akademischer Schule ansehen muß, während in Lucianos eigenen Tagen diese Schöpfung die neue Regel selbst bedeutete, allein es bleibt doch auffällig, daß es sich vor diesem Bau noch stärker aufdrängt, als etwa vor den ähnlicher Rich-

---

Palast von Urbino. Leipzig 1857. Schmarsow, Melozzo da Forli. Berlin u. Stuttgart 1886; besonders Buch II, Cap. 5—7. F. v. Reber, „Luciano da Laurana, der Begründer der Hochrenaissancearchitektur.“ Sitzungsberichte der philos.-philolog. und histor. Classe der K. Bayr. Akademie d. Wissenschaften zu München (1. Juni 1889). II. München 1889. S. 47 ff. Paolo Tedeschi, Di Luciano da Lovrana celebre architetto del secolo XV. Archiv. Stor. Lomb. X. (1883) S. 667—682. Rivista Misena. Arcevia 1891. Calzini, Urbino e i suoi monumenti. Rocca S. Casciano 1897. S. 11 ff.; Guida dell' ex' Palazzo Ducale di Urbino. Urbino 1897.

1) Ueber die Herkunft Lucianos aus Vrana bei Zaravecchia in Dalmatien und nicht aus Laurana in Istrien vergl. Jackson, Dalmatia, the Quarnero and Istria. Oxford 1887. I. S. 362 und Calzini, a. a. O. S. 12 f. Ebenso Promis und Brunelli, Annuario Dalmatico. I.

3) Vergl. dazu neuerdings auch die eingehende Beschreibung Calzini's, a. a. O. S. 18 ff.

tung huldigenden Werken eines Brunelleschi und Michelozzo, eines Rossellino und selbst eines Alberti. Vielleicht spricht dabei die mehr vollkräftige Formenbehandlung dieser Florentiner Meister mit. Jedenfalls wird die gleichmäßige Delicatesse aller Einzelheiten und des Ganzen zu einem Kennzeichen der persönlichen Art Lucianos. Diese Zartheit der Einzelformen haben auch die Florentiner, aber sie verwerthen sie mehr für eine kühne Contrastwirkung, wie sie Luciano in Urbino nicht im Verhältniß der Details zum einheitlichen, architektonischen Ganzen der Front und des Hofes, sondern nur für den stärkeren Gegensatz zwischen diesen beiden selbständigen Haupttheilen einerseits und der thurmbewehrten nördlichen Aufsenfaçade andererseits geltend macht.

Noch ein anderes Element aber kommt hinzu, das an sich freilich hiermit in innerer Verbindung steht: die außerordentlich strenge Herrschaft über den nur decorativen Formtrieb und dessen Einschränkung auf rein ornamentale, gleichsam abstracte Ziermotive. Den Fronten und dem Hof dieses Baues bleibt die echt jugendliche Schaffensfülle der Frührenaissance-Decoration, welche sich gleichsam die gesamte Erscheinungswelt dienstbar macht, fern. Man mustere die einzelnen ornamentalen Theile! Die Pilaster an den Ecken der Front und zu Seiten der Portale sind nicht mit jener in der Frührenaissance sonst so beliebten Kleinwelt mannigfachster Gebilde, sondern mit schlichtem Doppelflechtband gefüllt; die Capitäle haben kein figürliches Beiwerk, in den Friesen herrscht das Ranken- und Palmettenwerk vor. Selbst die Rundscheiben mit den Wahlsprüchen bleiben spärlich. Wenn sonst so häufig die Steinmetzphantasie die Führerschaft übernimmt, sodafs man mit Recht von „Bilhauerarchitekten“ gesprochen hat, herrscht hier unbedingt das Architektonische vor.

Die Quelle aber, aus der es schöpft, ist ausnahmslos die römische Antike. Alles Detail steht im Zeichen eines strengen Classicismus, selbst wenn man diesen Ausdruck in seinem heutigen Sinne auffaßt. In der That bringt hier fast jeder Blick eine Erinnerung an antik-römische Bauformen. Das gilt ebenso für die Compositcapitäle der Hofarcaden, für die Reber sogar das einzelne römische Muster — an dem jetzt in S. Maria in Cosmedin eingebauten Ceres-Tempel — nachweisen zu können glaubt, wie für die friesartige Verwerthung der Inschrift, ebenso für jenes Flechtornament der Pfeiler, wie für die Profilirung der Gebälktheile und die korinthischen Wandpilaster im Obergeschofs des Hofes.

Den „Begründer der Hochrenaissancearchitektur“ hat Reber den Meister des Palastes von Urbino genannt, und schon zuvor hatte Schmarsow geschrieben: „Diese Schöpfung ist die Geburtsstätte des Stiles, den wir uns in seiner Vollendung vorstellen, wenn von Bramante und Raphael die Rede ist. Hier am Schloß von Urbino ist die siegreiche Wandlung der Frührenaissance zur classischen Reinheit vollzogen worden.“

„Classische Reinheit“ — dies Wort ist sicher vortrefflich am Platz, es dürfte aber auch lauten: „classische Feinheit“, denn in der letzteren besteht wohl die charakteristischste Eigenart der hier vertretenen Stilweise. —

Der älteren Front des Palastes gegenüber befindet sich in der Mitte der Backsteinrohmauer von S. Domenico das prächtige Hausteinportal, triumphbogenartig gedacht, mit seinen frei stehenden Säulen, dem hohen verkröpften Gebälk und der Giebelkrönung der Lünette „merkwürdig reif“, denn es entstand schon 1449—54.<sup>1)</sup> Der Meister ist der Florentiner Tommaso di Bartolomeo, gen. Masaccio. Es entspricht etwa der Art, in der Michelozzo die antiken Formen behandelte. Man denke an dessen Tabernakel in der Annunziata zu Florenz. Im Vergleich mit dem „Classicismus“ Filaretos ist es von großer Feinheit, allein in der Nachbarschaft der Portale und Fenster Lucianos verliert selbst dieses Werk durch die Häufung schmückender Glieder.

Eine andere, noch weitaus bedeutendere Folie für die richtige Werthschätzung der Leistung Lucianos bietet das Hauptwerk des Künstlers, der in der ersten Geschlechtsfolge der Florentiner Frührenaissancearchitekten zweifellos am ehesten als „Classiker“ gelten darf: Leon Battista Albertis „Tempio Malatestiano“ in Rimini. Auch dort herrscht die antik-

1) Vergl. Calzini, a. a. O. S. 92 f.

römische Baukunst, aber in wuchtiger Monumentalität, neben der die harmonische Feinheit des Fürstenschlosses zu Urbino in doppeltem Glanze erstrahlt. Dafür aber hat der classische Bau von Rimini vor dem von Urbino den Reiz einer ganz persönlichen Schöpfung voraus.

Es ist hier nicht angebracht, die jüngst mehrfach behandelte Frage nach Lucianos Herkunft und seine übrige Thätigkeit von neuem zu erörtern. Die Sicherheit, die sich am Schloß von Urbino in jeder Hinsicht zeigt, setzt ein langes, zielbewusstes Studium voraus, das von den antiken Denkmälern der Ostküste des adriatischen Meeres ausgegangen sein mag, seine praktische Schule aber am wahrscheinlichsten in Neapel fand. Die Erregenschaften der Florentiner Renaissance waren um 1465 in Mittelitalien schon Allgemeingut, man mag aber nicht wohl glauben, daß die Formen des Herzogspalastes ohne eine genauere Kenntniß des antiken Roms möglich gewesen seien.

Das am nächsten verwandte Werk bleibt der Palazzo di Corte zu Gubbio.<sup>1)</sup> Auch dort fiel dem Architekten Federigos nur ein Umbau zu, wobei er sich noch weitaus mehr dem Vorhandenen fügen mußte, als in Urbino. Doch ist auch in Gubbio vor allem der Hof ein Werk aus einem Guß, das den Stempel des gleichen Künstlers trägt. Trotz derberer Meißelarbeit<sup>2)</sup> ist die Gesamtleistung hier vielleicht noch reifer, sodaß man stil-kritisch der Meinung, Lucianos Thätigkeit in Gubbio falle in etwas spätere Zeit, als sein Wirken in Urbino, beipflichten muß.

Und dies ist um so mehr berechtigt, als Luciano keineswegs von vornherein ein so sicherer, fast einseitiger Classicist gewesen zu sein scheint, wie er sich in Urbino und Gubbio zeigt.<sup>3)</sup>

Für einen solchen Entwicklungsgang des Künstlers spricht aber auch schon seine Herkunft und das Hauptfeld seiner Wirksamkeit selbst. Wie in Venetien, so war auch in Dalmatien ein gothisirender Uebergangsstil bis zum letzten Drittel des Quattrocento in Kraft geblieben. Er ist nur eine andere Form jener Kunstweise, die wir im vorigen Band innerhalb der heutigen Grenze der Lombardei verfolgten. Die ganze Ostküste Italiens, bis nach Ancona herab, besitzt noch Denkmäler dieser Art, und auch in Neapel war Luciano von besonders reichen Sendboten dieser Decorationsart umgeben. Daß diese auf die stilistische Entwicklung Lucianos gänzlich einflußlos geblieben sei, ist kaum anzunehmen. In der That spürt man ihre Nachwirkung noch selbst an einem seiner sicher beglaubigten Werke. Der Palazzo della Prefettura an der Piazza Maggiore zu Pesaro<sup>4)</sup> ist architektonisch minder streng und minder „classicistisch“ durchgeführt, als die Bauten zu Urbino und Gubbio. An seiner Front sind die Mittelachsen der sechs Arcaden und der darüber befindlichen Fenster verschieden, und die letzteren tragen oben eine Wappen haltende Puttengruppe als freie, malerische Krönung. Dabei wirkt das Hauptgeschoß mit seiner breiten Fläche hier trotzdem fast kahl. —

„Lutiano da Urbino“ wird der Meister in einer gleichzeitigen Chronik genannt. Zu jenem Beinamen genügte es bereits, der Leiter des Schloßbaues selbst zu sein, zumal die übrige Bauthätigkeit in der kleinen Bergstadt doch nur bescheiden bleiben konnte. Daß sie mindestens bis zum Tode Lucianos 1479 sein Gepräge trug, ist selbstverständlich. Sicherlich ist in jener Periode zu Urbino überhaupt kein bedeutenderer Bau entstanden, bei dessen Entwurf man ihn nicht zu Rathe zog. Die Ausführung mochte man dann anderen Kräften überlassen haben.

1) Vergl. Laspeyres, in Zeitschr. f. Bauwesen. XXXI. (1881) S. 81 ff. u. XXXII. S. 66 ff. u. 227 ff. Genaue Aufnahmen von Regierungsbaumeister H. Scholz auf Grund des Boissonnet-Stipendiums von 1889.

2) Ueber die kunsthistorische Stellung vergl. besonders Calzini, Arch. stor. dell' arte. 1895 S. 369 ff. Danach wurde der Umbau 1473 begonnen.

3) Die Anzeichen dafür glaubt Schmarsow (a. a. O. S. 107) selbst noch am Schloß zu Urbino zu erkennen, besonders aber an den beiden im Palazzo Barberini befindlichen Architekturgemälden. Vergl. das bekannte Bild gleicher Art in der Galleria dell' Istituto di Belle Arti zu Urbino.

4) Vergl. die kleine Guida di Pesaro. Pesaro (per Annesio Nobili) 1864. S. 139 f. Im Hauptsaal ward 1475 die Hochzeit des Costanzo Sforza mit Camilla Marzano von Aragon gefeiert. Das Eingangsportal zum Salone trägt die Zeichen Guidobaldos II von Urbino († 1574) [G. V. II. V. D. III]. Auch Girolamo Genga hat Antheil an diesem Palast.

Auf diesem Verhältniß beruht nicht zum wenigsten auch die Schwierigkeit, die etwaigen ersten baulichen Leistungen Bramantes in seiner Heimath zu erkennen. Aehnliches kehrt dann später in Mailand bei seiner eigenen Stellung zu den lombardischen Meistern wieder. In Urbino aber können die hier in Frage stehenden Bauten bisher nicht einmal sicher datirt werden. Weder für den Palazzo Passionei (Torriglioni) in der Via S. Chiara, noch für S. Bernardino, die Kirche der Zoccolanti, steht die Bauzeit fest. Beide sind trotzdem neuerdings mit Bestimmtheit als Arbeiten des jungen Bramante angesprochen worden.<sup>1)</sup> Für den Palast bleibt dies persönliche Vermuthung, bei der Klosterkirche aber hat es stilkritisch Vieles für sich, um so mehr, je eher man sich dazu versteht, den Entwurf dieser Kirche mit Calzini in die Zeit um 1469 heraufzurücken. Damals war der Schloßbau schon stattlich gefördert, Luciano bereits auf der Höhe seines Könnens angelangt, und damit lassen sich manche Unzulänglichkeiten in der Detaillirung von S. Bernardino kaum vereinen. Andererseits trägt der Bau ganz das Gepräge des Stile Bramantesco. Der eigenartige Grundriß geht von dem Princip des kuppelgekrönten Centralbaues aus. Der quadratische, östlich und westlich durch Halbkreisapellen verbreiterte Kuppelraum ist der Haupttheil, in der Mitte der nördlich und südlich sich anschließenden, tonnengewölbten Hallen, von denen die erstere das Langhaus, die letztere den Chor bildet. Diese Raumgestaltung ist äußerst glücklich. An den Ecken des Mittelquadrates erheben sich mächtige Säulen, deren Compositcapitälé ganz der antikisirenden Richtung Lucianos entsprechen, auch die Umrahmung der rechteckigen Fenster — je ein getheiltes in den seitlichen Schildwänden der Kuppel, je drei im Langhaus — offenbart das treffliche Muster der Fensterreihe im Schloßhof. Daneben aber fallen manche Verstöße auf. Die Archivolten der Tragebögen schneiden in das Hauptgesims ein; auch die Art, wie sie auf die Pfeiler stoßen, ist uncorrect.<sup>2)</sup>



Abb. 43.

S. Bernardino dei Zoccolanti bei Urbino.

Fehler dieser Art zeigt das Aeußere (Abb. 43) nicht. Trotz seiner Schlichtheit wirkt dieser jetzt so verwahrloste Backsteinbau noch heute erstaunlich vornehm, und er dankt dies den gleichen Vorzügen, wie der Palast: der Herrschaft ruhiger, fein bemessener Flächen, der maßvollen Zurückhaltung in der Decoration. An der Front zeugt das Verhältniß zwischen den Eckpfeilern und der Mittelfläche, zwischen ihrer ganzen Wand und dem Giebel darüber, ferner die Zeichnung des Gürt- und des Krönungsgesimses von großem Tactgefühl, und vorzüglich sind auch die drei Langhausfenster gezeichnet, bei denen Giebel- und Flachbogen mit einander wechseln. Am reichsten ist das Hausteinportal, dessen glattschaftige, auf hohen Sockeln fufsende Säulen feine mit Delphinen geschmückte Frührenaissance-Capitälé tragen, die zu den strenger antikisirenden Capitälén der Kuppelsäulen innen in einem ähnlichen Gegensatz stehen, wie im Schloßhof die Gewölbeconsolen zu den Capitälén der Arcaden-

1) Calzini, a. a. O. S. 188 Anm. 1 und S. 101 ff. Das Altarbild in S. Bernardino giebt keine sichere Datirung für den Bau. Vergl. Strack, a. a. O. Text S. 25. Abb. Blatt 28. Fig. 8 u. 9.

2) Näheres bei Calzini, a. a. O. S. 105.

säulen. Die Kuppel tritt aufsen als solche nicht hervor, sondern ist dort als Rundthum mit Zeltdach und schlanker Laterne behandelt.

Alle Eigenschaften dieses Baues entsprechen dem Charakterbild, das uns an den Denkmälern des reinen „Stile Bramantesco“ in der Lombardei entgegentreten wird, und die Wahrscheinlichkeit, daß der junge Bramante hier vielleicht noch unter der unmittelbaren Leitung Lucianos thätig war, ist sehr groß. Zur Gewifsheit freilich könnte sie nur durch urkundliches Material werden, sicher aber gebührt dieser schönen Kirche der Zoccolanti unter den Bauten, welche für das Verständniß der Mission Bramantes in der Lombardei wichtig sind, eine hohe Bedeutung, jedenfalls unvergleichlich mehr, als der kleinen Capelle der Madonna della Riscotta bei Urbania.<sup>1)</sup>

\* \* \*

#### Der Stile Bramantesco in Faenza, Forli und Imola.

Das hier berührte Problem ist das schwerste und gefährlichste im Leben Bramantes. Als Maler und Schüler eines Malers soll er seine Laufbahn begonnen haben, aber erst als Architekt gehört er der Kunstgeschichte an, und nur als solcher hat er uns zu beschäftigen. Daß er erst in der Lombardei angefangen habe zu bauen, ist wenig wahrscheinlich. In seiner Heimath und deren näheren und weiteren Umgebung war gerade in der Zeit, die seinem Mailänder Aufenthalt vorangeht, für Architekten ein fruchtbarer Boden. Es ist verlockend, seiner etwaigen Thätigkeit in den kleinen Municipien, die wie Pesaro unter den Sforza, Faenza unter den Manfredi, Forli und Imola unter den Riario gerade damals ein reges Kunstleben sahen, stilkritisch nachzuspüren. Allein fast unüberwindliche Schwierigkeiten stellen sich solchem Versuch entgegen. Wie politisch, so waren diese Gemeinwesen auch künstlerisch nicht stark genug, um ein selbständiges Leben zu entfalten und blieben den mannigfachsten fremden Einflüssen offen. Die allgemeine Einwirkung der Florentiner Renaissance, die speciellere einerseits von der Kunst Albertis in Rimini, Lauranas in Urbino, andererseits und nicht zum wenigsten von der reich blühenden Bologneser Terracottaarchitektur her — sie durchkreuzen einander und setzen den stilkritischen Schlüssen enge Grenzen.

Für Faenza sind diese schon von Geymüller<sup>2)</sup> gezogen worden. Von den hier überhaupt in Frage kommenden Bauten — S. Bernardino, S. Michele und der Manfredi-Palast — steht der lombardischen Kunstweise Bramantes die jetzt aufgehobene Kirche S. Michele weitaus am nächsten, aber ihre köstlichen Backsteindetails<sup>3)</sup> unterscheiden sich schon wesentlich von denen an S. Bernardino in Urbino und sind zierlicher, als selbst die feinsten dieser Gattung in der Lombardei. In Forli ist die Casa Francia<sup>4)</sup> (jetzt Pettini) ein mit Hausteinteilen ausgestatteter Ziegelbau feiner Gliederung, wobei — wie Strack hervorhebt — die Details verhältnißmäßig schon zu zart wirken. Der Monte di Pietà gehört dagegen schon der Hochrenaissance an. Die reiche Bauthätigkeit der Riario in Imola,<sup>5)</sup> die aus der Landstadt in kurzer Zeit eine Residenz nach dem Sinne der Renaissancedespoten machten, steht vorwiegend im Zeichen der Bologneser Kunst. Der Hauptarchitekt des Girolamo Riario war ein Florentiner, Meister Giorgio. Wie er für ihn 1481 das Castell von Forli befestigte, so erbaute er 1483/84 in Imola den Palast Riario Sforza<sup>6)</sup> (später Paterlini), dessen Front an der Via del Corso mit der wuchtigen Rustica im Erdgeschofs und

1) Vergl. Geymüller, a. a. O. S. 26 Anm. 4. Strack, Centralbauten Bl. 30, 5.

2) a. a. O. S. 27f.

3) Strack, Ziegelbauwerke, Taf. 11 Abb. 1 u. 2. Ebendort der noch gothisirende originelle Backsteinpalast Caldesi. Vergl. Strack, a. a. O. Taf. 11 Abb. 7 und Taf. 16 Abb. 11; ferner die Details im Text Sp. 5 u. 6.

4) Strack, a. a. O. Abb. Taf. 27. Text Sp. 6.

5) Vergl. für die historischen und culturhistorischen Verhältnisse Pasolini, Caterina Sforza. Roma 1893, wo auch gute Abbildungen der im folgenden genannten Paläste, die im Text jedoch nur I. S. 115 Anm. 1 kurz erwähnt sind.

6) Abb. bei Pasolini, a. a. O. I. zu S. 115 u. 116.

den Rundbogenfenstern im gequadrerten Piano nobile und in der Backsteinmauer des zweiten Stockwerkes deutlich die Anpassung des am Mediceer-Palast in Florenz aufgestellten Typus an kleinere Verhältnisse verräth. Schon dort aber verwendet der Backsteinfries<sup>1)</sup> (Abb. 44) mit seinen Engelköpfchen Bologneser Muster, und ein ähnlicher Schmuck wird für die kunstgeschichtliche Stellung des Palazzo Dal Pozzo<sup>2)</sup> (jetzt Domenico Rossi) bei Porta Bologna entscheidend, denn dort sind die Backsteinarchivolten der Hofarcaden, deren Zwickel Medaillons von Römerköpfen enthalten, ganz mit den Mitteln und im Stile gleichzeitiger Bologneser Paläste decorirt. Das Bologneser Muster verrathen auch die Paläste Vaini (Salaria Vecchia) und Della Volpe<sup>3)</sup> in der Via Emilia, wo der Schmuck eines Terracottabogens wiederum Bologneser Formen entnommen ist.<sup>4)</sup> Selbst das reinste und feinste dieser Gebäude, der Palazzo Sersanti<sup>5)</sup> an der Piazza Grande ruft am ehesten die Erinnerung an die besten Frührenaissancepaläste Bolognas wach. Nur einstöckig, mit vierzehn Arcaden im Erd- und ebenso vielen Rundbogenfenstern im Hauptgeschofs folgt er jenem reizvollen Palasttypus, der in Bologna reich vertreten ist.<sup>6)</sup> Auch die stämmige Form der Stützen, deren dicke, kurze Schäfte auf hohem, doppeltem, unten quadratischem, oben polygonem Sockel aufsteigen,<sup>7)</sup> zeigt in ihrem mittelalterlichen Archaismus einen auch in Bologna

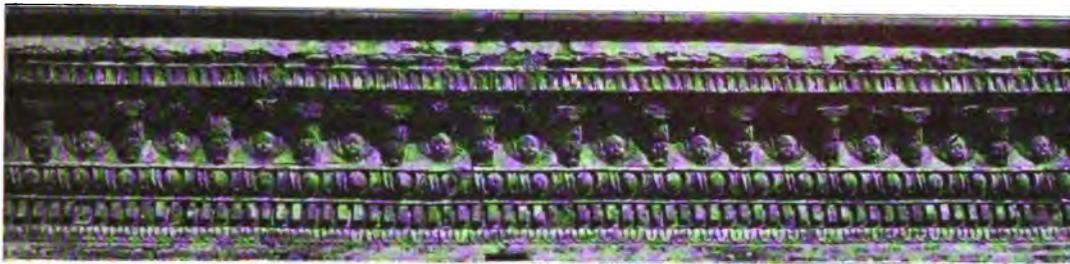


Abb. 44. Imola. Pal. Riario-Sforza. Backsteingesims.

wahrnehmbaren Geschmack. Feiner sind die Backsteinformen an den Archivolten mit antikisirendem Flechtband, am Gurt- und Hauptgesims und an den Fensterumrahmungen. Hier ist Vieles sogar der Decoration von S. Michele zu Faenza ebenbürtig, und die vornehme Schönheit dieses Obergeschosses läßt unwillkürlich wiederum an Bramante denken.

Noch stärker freilich wird die Verwandtschaft mit seiner Mailänder Stilweise an der vor den Thoren Imolas gelegenen Kirche der Madonna del Piratello.

In solchem Zusammenhang wurde dieser Bau bisher nur im Hinblick auf den stolzen Campanile und das Chortabernakel genannt, aber das letztere ist so gut wie ganz modern, und der Glockenthurm trägt das Gepräge der beginnenden Hochrenaissance, schon des römischen Stile Bramantesco! Dagegen bietet die bisher völlig unbeachtete Nordostfront (Abb. 45) dieser übrigens auch in ihrer Raumgestaltung<sup>8)</sup> nicht uninteressanten Kirche eine Probe des Stiles, der uns in Mailand als erster Zeuge von Bramantes Kunst begeben wird.

1) Abb. b. Strack, a. a. O. Taf. 21 Fig. 9. Dort auch noch andere Backsteindetails aus Imola.

2) Abb. bei Pasolini, a. a. O. I. zu S. 118 (Hof). Die Front vor der Restauration von 1839 im Nachtrag. „Caterina Sforza. Nuovi Documenti.“ Bologna 1897. S. 63, dem Palazzo Riario-Sforza-Paterlini verwandt.

3) Abb. bei Pasolini, a. a. O. I. zu S. 120.

4) Genannt sei auch der jetzt zerstörte Palast Bissini.

5) Abb. bei Pasolini, a. a. O. I. zu S. 122 u. 124. Gesamtaufnahme bei Strack, Taf. 26.

6) Etwa durch die Paläste Felicini (Pallavicini) und Gualandi. Vergl. Malaguzzi-Valeri, L'architettura a Bologna nel rinascimento. Rocca di Casciano 1899. Abb. Fig. 47 u. 48.

7) Vergl. die Photographie Poppis Nr. 1100, jetzt durch glattschäftige Säulen ersetzt.

8) Es ist ein dreischiffiger Bau, bei dem das Mittelschiff drei, die Seitenschiffe zwei Kuppeltraveen haben, alle gleich groß, aber die mittlere Kuppel des Hauptschiffes höher als die übrigen, sodaß auch hier wieder das Centralsystem anklingt. Zu Seiten der letzten als Chor dienenden Kuppeltravee des Langhauses befinden sich Sacristeiräume. Die Eingänge befinden sich jetzt an den als Nebenfronten behandelten Nordwest- und Südostseiten; angefügt sind zwei kleine Vorhallen. Der Campanile steht an der Südwestseite.

Es ist nur eine Backsteinwand, aber selbst in ihrem heutigen, veränderten, verwahrlosten Zustand tritt die Feinheit der ganzen Gliederung noch überraschend hervor. Vier schlanke Backsteinpfeiler mit guten Hausteincapitälen theilen die Fläche, darüber folgt nur noch ein Krönungsgebälk, das jetzt durch zwei große Rundfenster durchbrochen wird. Ursprünglich befanden sich drei solcher Rundfenster oben in der Mitte der durch die Pilaster geschiedenen Flächen; unten war der Mitteltheil geschlossen, seitlich aber waren je zwei Rundbogenfenster angeordnet. Denkt man sich diese Oeffnungen von Backsteingewänden umzogen, deren Feinheit der vortrefflichen Zeichnung der noch erhaltenen Gesimsstücke<sup>1)</sup> entspricht, dazu ferner die Reihe der Hausteinconsolen, von denen je zwei unter dem Architrav jeder Wandfläche angebracht waren, ergänzt, endlich noch einen Gebäudesockel, aber aus Haustein, dann entsteht eine Wandarchitektur, die wie kaum eine andere in diesen Gegenden



Abb. 45.

Madonna del Piratello bei Imola.

Bramanteswürdig wäre. Auch hierfür fehlen jedoch die Bologneser Analogien nicht. Vor allem sei an die dortige Chiesa „della Santa“ erinnert, den Bau des Nicolò di Marchione da Firenze und Francesco di Dozza (1478), aber die Mäßigung des Formtriebes giebt der Front von Piratello doch eine andere Gesamterscheinung, einen höheren Adel.<sup>2)</sup>

Die Geschichte des einsamen Kirchleins ist dank der sorgsamten Forschung Cortinis<sup>3)</sup> sichergestellt. Die Wundererscheinung der hier verehrten Madonna, die zum Bau der Kirche veranlafste, fällt auf den 27. März 1483, der Bau selbst aber begann erst mehrere Jahre später, zunächst mit einer Capelle, dann aber, als sich dieselbe als unzureichend erwies, und die Obhut des Heiligthums durch Innocenz VIII. den

„Padri del Terz' Ordine di S. Francesco“ übertragen worden war, mit den Conventsgebäuden. 1491 wurden diese, ein Jahr darauf die Kirche erbaut. Zu den Baugeldern steuerte vor allem Caterina Sforza bei, die natürliche Tochter des Galeazzo Maria Sforza, Wittve und Nachfolgerin Girolamo Riarios in Imola und Forli. Der Architekt war Domenico de la Lobia di Lugano<sup>4)</sup> und sein Sohn Zillio.

1) Dieselben sind auch an der Südfront noch theilweise vorhanden.

2) Vergl. Malaguzzi Valeri, a. a. O. S. 77, Abb. 26. — Die Details ferner sind theilweise unmittelbar Bologneser Formen entlehnt, so die Cherubim am Hauptgesims, die denen des Palazzo Riario-Sforza entsprechen. Die übrigen Zierformen, die Pilastercapitäle (rein ornamental, oder mit Vasenmotiv in der Mitte und mit Delphinen an den Seiten, einmal auch mit Wappenschild) folgen einem hergebrachten Frührenaissancetypus. Jene Consolen unter dem Gurtgesims zeigen eine grofs gehaltene, nur aus einem schlichten Blattmotiv entwickelte Form.

3) G. F. Cortini, La Madonna del Piratello e le feste centenarie dell' anno 1883. Imola 1889. Vergl. auch Pasolini, a. a. O. I. S. 310ff.

4) Wohl derselbe, den Vasari als Schüler Brunelleschis bezeichnet. Vergl. ed. Milanese, II. S. 385.

Bramante also, dessen Namen man hier suchen möchte, kann an diesem Bau selbst nicht betheilt gewesen sein. Erst später, als Architekt Julius II., gewann er auf die Architektur Imolas Einfluß, wovon freilich weniger der unbedeutende, arg zerstörte „Tempietto di Giulio II.“ von 1507 Zeugnifs ablegen kann, als eine bisher unveröffentlichte Notiz<sup>1)</sup> vom 20. November 1510, welche seine Revision der für den Umbau des Castells — „La Rocca d'Imola“ — ausgearbeiteten Pläne verbürgt. Dennoch verlohnte es sich, hier bei der Kirche von Piratello etwas ausführlicher zu verweilen, denn deren Form kennzeichnet neben den Bauten Lucianos am besten die Stilweise, die Bramantes eigene Leistungen in Mailand mit der mittelitalienischen Renaissance verbindet.

\* \* \*

#### Bramante in Mailand.

Was führte den jungen Bramante nach der Lombardei? Kam er als Maler oder als Architekt dorthin, und wann beginnt seine dortige Wirksamkeit?

Auf alle diese Fragen antworten fast nur Vermuthungen.<sup>2)</sup> Dafs er in der Lombardei eher ein Arbeitsfeld erlangen zu können hoffte, als in den Ländchen der Montefeltre, Malatesta, Riario, Manfredi und als in der Centralstelle der hervorragendsten Künstlerkräfte, Florenz, ist wohl möglich. Die weitverzweigten politischen und verwandtschaftlichen Beziehungen der Sforza von Mailand zu den Machthabern in Bramantes engerer und weiterer Heimath können auch mancher persönlichen Empfehlung das Wort reden. Die erste glaubwürdige Notiz über die Thätigkeit des Künstlers in der Lombardei, die Angabe Michiels,<sup>3)</sup> er habe an der Front und im Hauptsaal des Palazzo del Pretore in Bergamo Philosophenbilder gesehen, die von Donato Bramante „circa l' anno 1486“ gemalt gewesen seien, ist mit der Notiz des Marino Sanudo, diese Malereien seien unter Seb. Badoer (1477) entstanden, in Widerspruch,<sup>4)</sup> und sagt über den Beginn von Bramantes Bauthätigkeit in der Lombardei nichts aus. Auf diese nimmt am frühesten eine von De Pagave benutzte Angabe der Verwaltung der Kirche S. Maria presso S. Satiro in Mailand Bezug, in der es heifst: „una sontuosa capella o altare alla Beata Vergine, come vi diedero principio dopo l' anno 1470 con disegno del celebre<sup>5)</sup> architetto Bramante“, allein diese Zeitbestimmung bleibt allgemein, und läfst sich mit Rücksicht auf die Baugeschichte der Kirche noch am sichersten dahin berichtigen, Bramante habe um 1479 seine Wirksamkeit in Mailand begonnen. Damit rückt dieselbe zeitlich noch unmittelbarer in die Nähe der Herrschaft des Ludovico Moro, der auch ihre Dauer entspricht (1480—1499). Dafs Bramante jedoch nicht erst in Mailand zum Architekten wurde,<sup>6)</sup> sondern nach dort schon eine tüchtige Schulung mitbrachte, läfst sich aus seinen Mailänder Bauten selbst mit Sicherheit schliesen.

Bei allen diesen Fragen hat der Bau von S. Maria presso S. Satiro eine hohe, wenn nicht entscheidende Bedeutung, und da er auferdem die ältesten Zeugen des reinen „Stile Bramantesco“ enthält, empfiehlt es sich, ihn auch hier an die Spitze des diesem gewidmeten Capitels zu stellen.

1) In einem von diesem Tage aus Bologna datirten Schreiben (Archivio del Comune) heifst es: „De la fabrica de la rocha havemo parlato con maestro Bramante et con altri; ciaschuno da parole et credemo che el papa habia più bisogno per queste imprese di dinari che de restaurar roche.“ (!) Diese Angabe verdanke ich dem Bibliothekar der städtischen Bibliothek von Imola, Herrn Romeo Galli.

2) Das darüber bisher bekannte ältere Nachrichtenmaterial ist sowohl im Hinblick auf die Jahreszahlen, wie auf die schon so früh mit einander verwechselten Namen „Bramante“ und „Bramantino Suardi“ so widerspruchsvoll, dafs ein allseitig befriedigendes Ergebnifs geradezu unmöglich scheint. Es sei daher hierfür nur allgemein auf die Erörterungen dieser Nachrichten bei Casati und Seidlitz verwiesen.

3) Notizie d' Opere del disegno ed. Frimmel. Wien 1888. S. 62.

4) Vergl. Frizzoni in der Ausgabe der Opere di disegno etc. Bologna 1884. S. 125.

5) So konnte Bramante natürlich erst um 1500 genannt werden.

6) Der erste Bau, den De Pagave dem Bramante unmittelbar nach seiner Uebersiedlung 1476 in Mailand zuschreibt, die Kirche S. Radegonda, wurde 1783 zerstört. (Vergl. Casati, a. a. O. S. 23.) (Fragmente des alten Klosters im Museo Archeologico des Castells. Vergl. Bulletino. Anno IX [1896]. Seite 24 ff.)

## I. S. Maria presso S. Satiro.

Dieser Name faßt jetzt einen ganzen Gebäudecomplex zusammen, der nur sehr langsam und unter mannigfachen Umformungen entstanden ist. Drei Haupttheile lehrt der heutige Bau selbst sofort scheiden: den kleinen Rundbau im Osten, neben dem Campanile, jetzt nach seiner herrlichen Terracottagruppe der Beweinung Christi: „Cappella della Deposizione“ genannt, die eigentliche, im Grundriß T-förmige Hauptkirche S. Maria presso S. Satiro und westlich, im Winkel zwischen deren Quer- und Langhaus, die jetzt als Taufcapelle dienende ehemalige „Sagrestia“.



Abb. 46.

Mailand. S. Satiro. Cappella della Deposizione.

Der weitaus älteste Theil ist neben dem Thurme die jetzige Cappella della Deposizione, der Rest der 879 unter dem Erzbischof Ansberto gegründeten Kirche S. Satiro. Auf diese Zeit geht freilich nur noch die Raumgestaltung und im Innern die theilweise antik-römische Bildung der Säulencapitäl zurück. Ihr heutiges Aeufere (Abb. 46) — in seiner Umgebung eines der reizvollsten Cabinetstücke unter den Architekturbildern Mailands — gehört der lombardischen Frührenaissance an.

Diese Capelle<sup>1)</sup> ist mit dem einschiffigen Querhaus der Kirche S. Maria durch einen kurzen Zugang verbunden, liegt jedoch mit ihr nicht in der gleichen Achse, und schon dies läßt darauf schließen, daß der jetzt als Querschiff dienende Theil der Kirche ursprünglich ohne

Rücksicht auf die S. Satiro-Capelle begonnen worden ist (Abb. 47).

Die gänzlich ungewöhnliche Gestalt der Kirche, deren Querhaus von einem einzigen Nebenschiff begleitet ist, dem südlich das Gegenstück fehlt, und deren nur innen in der Art eines Reliefbildes hergestellter Chor sich nach Süden wendet, ist im Hinblick auf die hier vorliegenden Probleme besonders von W. von Seidlitz<sup>2)</sup> erörtert worden. Dabei ergab sich ihm als Endresultat, daß zuerst das Langhaus und das Seitenschiff des Kreuzarmes entstanden, und zwar „ohne Zuthun Bramantes“, der dann erst später das Querhaus hinzugefügt habe. Dies bedarf noch einer ergänzenden Erläuterung. Der quadratische Mittelbau des

1) Vergl. neuerdings Romussi, Milano ne' suoi monumenti I. 1893. S. 344 ff.

2) Jahrb. d. Kgl. Preufs. Kunstsamml. 1897. S. 186 ff. Vergl. ferner: Mongeri, L'arte in Milano. Milano 1872, S. 214 ff.

Querhauses, unterhalb der Kuppel, zeigt auch auf der dem jetzigen Langhaus zugewandten Nordseite ein reich und sorgfältig durchgebildetes Backsteingesims, wie an der Südfront. Dieses Gesims wird heute von dem anstossenden Gewölbe des Langhauses theilweis durchschnitten und von dessen Dachstuhl überdeckt, sein Vorhandensein aber beweist, daß ursprünglich dieser Obertheil des Mittelbaues auch auf der Nordseite von unten aus sichtbar war, oder wenigstens sichtbar werden sollte.<sup>1)</sup> Keinesfalls also entspricht das heutige, von der Via Torino her zugängliche Langhaus dem bei der Ausführung des heutigen Mittelbaues in Aussicht genommenen Plan. Aber auch das Querschiff läßt erkennen, daß seine heutige Gestaltung mit dem Scheinchor im Süden und dem einen niedrigen Seitenschiff im Norden erst die Folge eines späteren Umbaues ist. Man mustere nur die nach der Via del Falcone gerichtete, südliche Backsteinfront! (Abb. 48). Das giebelgekrönte Mittelrisalit, dessen Breite und Gliederung dem heutigen „Scheinchor“ im Inneren genau entspricht, kennzeichnet sich selbst als ein späterer Einbau in die durch die großen Pilaster eingefasste Frontwand des cubusartigen, mit der Kuppel gekrönten Mitteltheiles.<sup>2)</sup> Dieser ist der Kern des Ganzen, die östlich und westlich sich anschließenden Tracte erscheinen mehr als Flügelbauten.

Ein quadratischer Kuppelraum<sup>3)</sup> zwischen zwei gleich breiten niedrigeren Tonnengewölben — das ist der Typus von S. Bernardino bei Urbino! So bietet dieses „Querhaus“ von S. Satiro eine ganz auffällige Analogie zu dem einzigen Werk, das man Bramante in seiner Heimath zu schreiben kann.

1) Seidlitz' Hinweis, daß bei der Anordnung der heutigen „Sacristei“ der Winkel des Kirchengebäudes, dem sie sich anschmiegt, bereits gegeben sein mußte, ist allerdings unwiderlegbar. Das setzt aber nur die tragenden Mauerzüge des heutigen Langhauses voraus. Falls auch die oberen Theile schon vor der heutigen Gestaltung des Mittelbaues ihre jetzige Form hatten, war — wie das Gesims zeigt — zweifellos ein (später unterbliebener) Umbau beabsichtigt. Wahrscheinlicher aber ist mir, daß dieses ältere Langhaus beim Bau der heutigen Vierung überhaupt noch flach gedeckt war, und seine spätere Einwölbung dann von dem Plan Bramantes abwich.

2) Man beachte vor allem, wie zwischen den Eckpfeilern des Kuppelunterbaues und jenem giebelgekrönten Mittelrisalit ein Capitalstück eingezwängt und theilweis durchschnitten wird. Auch die Detaillirung der Seitentheile ist nicht ganz symmetrisch. Ihre Wandpfeiler und die Feldertheilung der darüber aufragenden Attica haben nur auf der rechten Seite die gleichen Achsen, sind auf der linken aber leicht gegen einander verschoben. Ferner sind die Backsteingebälke am Gurtgesims auf beiden Seiten verschieden: westlich (links) als Bekrönung ein sehr kräftiger Eierstab, östlich ein weit kleinerer, von einem Perlstab begleitet, wie am Mittelrisalit.

3) Ein solcher Bau gleicht eher einer „Capelle“ als einer Kirche, und auch das älteste Document, in dem Bramantes Name hier genannt wird, spricht nur von einer „capella“. Vergl. Casati, a. a. O. Doc. A. S. 90 f. Vergl. Text S. 25 f. Es berichtet von einem an einer Seitenmauer der alten Kirche gemalten Madonnenbild, welches von seiner ersten Wunderthat 1242 an eine solche Fülle von Gläubigen

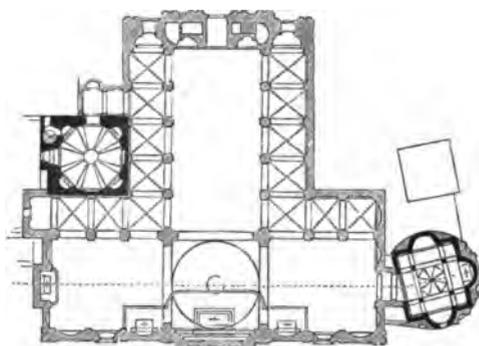


Abb. 47. Mailand.  
S. Maria presso S. Satiro  
(nach Strack).



Abb. 48. Mailand.  
S. Satiro. Südfront nach Via Falcone  
(nach Paravicini).

## Südfront.

Zu beginnen ist daher mit der nach der Via del Falcone gelegenen Südfaçade, die den muthmaßlichen, ersten Entwurf Bramantes für die „Capelle“ noch am reinsten erhielt, wobei jedoch die der „Scheintribuna“ entsprechende innere Gliederung der Mittelwand und ebenso die beiden steinernen Portale<sup>1)</sup> als spätere Zuthaten zunächst aufser Acht zu lassen sind (Abb. 48).

Gerade bei solcher Einschränkung bleibt diese Front ein kunsthistorisch höchst bedeutsames „Novum“ im Stilbilde Mailands, und Bramantes selbst völlig würdig.

Den mächtigen, würfelförmigen Mitteltheil, der die Kuppel trägt, begrenzen an den Ecken zwei stattliche Pilaster, als oberer Abschluß dient ein majestätisches, verkröpftes Gebälk. Ueber diesem wuchtigen Unterbau ragt -- mit flachem Zeltdach und schlanker Laterne gekrönt -- der die Kuppelschale theilweise ummantelnde Cylinder<sup>2)</sup> auf. Aus diesem Mittelbau treten östlich und westlich die Querschifftracte mit selbständigen breiten Satteldächern heraus, innen durch flachbogige Nischen, und entsprechend aufsen durch Pilaster in je drei breite Felder gegliedert.

Die künstlerische Sprache dieser Front ist höchst bedeutend. Auch der leiseste gothische Nachklang ist verhallt, die durch das Backsteinmaterial so geförderte Neigung zum Malerischen zurückgedrängt. Die rein architektonische Wirkung als solche herrscht: mit breiten Flächen, großen umrahmten Feldern und wenigen aber um so mächtigeren Trennungs- und Abschlußgliedern, mit einem strengen, nur wagerechten und senkrechten Lineament, mit höchst maßvollen durchaus organisch vertheilten plastischen Details. In diesen selbst offenbart sich das antik-classische Muster, vor allem in dem prächtig gezeichneten Backsteingebälk des würfelförmigen Vierungsbaues mit seinen Eckverkröpfungen, nicht minder in dem Gebälk der beiden Flügelwände, deren Hauptgesims sich mit der breit vorspringenden Consolenreihe auch an den östlichen und westlichen Giebeln<sup>3)</sup> fortsetzt; wieder anders endlich am Kuppeltambour, doch werden dabei überall die gleichen Detailformen in geschickt wechselnder Zusammensetzung verwerthet. Vorzüglich sind besonders auch die Pfeilercapitäle gezeichnet, diese im Geschmack der Frührenaissance, die ihren Formenreichtum hier über einem horizontalen Reliefband ausbreitet.

In der Geschichte der Mailänder Backsteindecoration bezeichnet diese Front den letzten Schritt, der von den Pfaden eines Filarete und Solari zur reinen Renaissance

---

anzog (über die ursprüngliche Stelle dieses Madonnenbildes und seine Uebertragung vergl. Casati, a. a. O. S. 111 Anm. 5), dafs man „nach 1470“ an den Bau einer reichen Capelle gegangen sei („di fabbricare una sontuosa capella alla Beata Vergine, come vi diedero principio dopo l'anno 1470“). Den Entwurf hierfür habe der „berühmte“ (schon damals?) Bramante geliefert („con disegno del celebre architetto Bramante“), und 1480 sei diese Capelle oder dieses „Sanctuarium“ („altare“) einer Bruderschaft unterstellt worden. Dann allerdings wird hinzugefügt: e per fare questa sontuosa chiesa con l' annessavi sacristia pure disegnata da Bramante“, seien die „casa parrocchiale“ und die „osteria della Lupe“ niedergelegt worden.

Damit stimmen nun auch die beiden anderen Hauptdocumente vom Jahre 1479, das „Begläubigungsschreiben des Erzbischofs für den Almosensammler“ vom 28. Juni (Casati, a. a. O. Doc. B. S. 90), die „herzogliche Erlaubniß zur Collecte“ vom 3. Juli (a. a. O. Doc. C. S. 91), und ferner die Bestätigung der Bruderschaft vom 4. September 1480 (a. a. O. Doc. D. S. 92) ganz genau überein. Auch sie sprechen zuerst von einem dem wunderthätigen Bild bei der Kirche „S. Satiro“ errichteten Sanctuarium („altare . . . constructum“) und dann von einer noch im Bau befindlichen, schnell und größtentheils schon vollendeten „Kirche“.

1) Diese Hausteinportale wurden erst 1514 durch Giov. Antonio da Oggiono angelegt. (Paravicini, a. a. O. Text S. 4.) Aehnlich verfuhr man bei S. Maria in Busto Arsizio, wo diese späten Seitenportale jetzt jedoch wieder entfernt sind. — Der granitene Sockeltheil dieser Südfront von S. Satiro ist modern.

2) Als „Tambour“ kann man diesen Cylinder nur in mittelbarem Sinn bezeichnen. Er trägt die Kuppel nicht, sondern er umgibt sie theilweise als Aufmauerung. Die tiefen, fensterartigen Blenden seiner durch flache Pilaster gegliederten Wand gestatten auf der Südseite einen Blick auf die hinter ihnen emporsteigende Kuppelschale. Die Felder des Cylinders sind durch schlicht profilirte Rundblenden aus Backstein belebt.

3) Diese Giebelfronten sind jetzt durch große Rundfenster unterbrochen, welche das Querhaus seitlich stark erhellen. An der nur von dem Hause Via Falcone Nr. 2 aus sichtbaren Westfront noch zwei Pilaster mit feinen Capitälen.

hinüberführt. Besonders der Lombarde hat Aehnliches gewollt — man denke an die Details vom Chor der Certosa! — aber er bleibt wuchtiger und erreicht nirgends eine solche Feinheit und Delicatesse der Gesamtwirkung. Diese spiegelt vielmehr zum ersten Male unverkennbar die mittelitalienische Kunst, wie sie am edelsten Luciano da Vrana im Schlosse von Urbino verkörperte, wie wir sie jedoch an allen bisher erörterten Bauten dieser Richtung von Pesaro bis hinauf nach Imola und Bologna mehr oder minder ausgesprochen fanden.

In diesen Gegenden hatte der junge Bramante gelernt, wahrscheinlich bei S. Bernardino von Urbino sich schon an ähnlichen Aufgaben versucht;<sup>1)</sup> als Meister des ältesten Entwurfes dieses Neubaues bei S. Satiro nennt ihn eine Urkunde: so darf man denn in dieser Südfront wohl mit Sicherheit das erste Werk seiner Kunst in Mailand begrüßen.

Nicht ohne weiteres gilt dies jedoch auch für die jetzige Innendecoration des Querhauses, am wenigsten für das heutige Langhaus und ebensowenig für den Umbau der Ansberto-Capelle. Es empfiehlt sich aus methodologischen Gründen, jener muthmaßlich ersten Schöpfung Bramantesker Kunst nun zunächst die zweite, weitaus berühmtere gegenüberzustellen, die auch für alle weitere Stilkritik den bestimmtesten Maßstab bietet: die „Sacristei“. Erwähnt wird sie zuerst in Verbindung mit dem Vergrößerungsbau der Kirche,<sup>2)</sup> und für beide Werke giebt dabei die Jahreszahl 1480 wenigstens einen ungefähren zeitlichen Anhalt, der vorerst auch hier genügen kann.

#### Sacristei.

Die Stätte der heiligen Gefäße und Gewänder und den Versammlungsort der Priester großräumig und monumental zu halten, war in der italienischen Renaissance hergebracht. Bei S. Lorenzo zu Florenz hatte Brunelleschi die stolzeste Form eines Kuppelraumes hierfür verwerthet. Dafs man auch in Mailand für die immer reicher bedachte Kirche der Madonna di S. Satiro eine möglichst großartige Sacristei wünschte, ist nicht auffällig, und so erklärt sich aus dem damaligen Brauch der allerdings für den heutigen Begriff von einem solchen Nebenraum nicht recht verständliche Maßstab dieses Anbaues, selbst ohne die Annahme, er habe auch als Taufcapelle gedient.<sup>3)</sup>

Das „Bauprogramm“ war ähnlich wie bei der Portinari-Capelle bei S. Eustorgio: ein kuppelgekrönter Centralbau. Stilistisch aber sind beide Werke grundverschieden. Das offenbart schon der erste, flüchtigste Eindruck (Abb. 49). Weiträumig, gleichsam behäbig, wirkt die Portinari-Capelle der weit kleineren Sacristei gegenüber, und trotzdem scheint diese luftiger, sodafs man — besonders nach dem Verlassen des niedrigen, bedrückenden Querschiffes der anstofsenden Kirche S. Satiro — in ihr noch freier zu athmen vermeint. Die Höhenrichtung herrscht weit stärker vor. Das durch die acht großen Rundfenster der Kuppel und ebensoviele schmale, hohe Schlitze der Laterne einfallende Licht ist schärfer concentrirt.<sup>4)</sup> Der quadratische Grundriß weicht einem Achteck, und die hierdurch schon an sich belebteren Wandflächen sind in ein Nischensystem aufgelöst, welches bereits durch seine regere Licht- und Schattenwirkung dem ganzen Raum ein völlig anderes Ansehen verleiht. Durch schlanke Pilaster getrennt, wechseln vier axial gestellte, tiefe mit Muschelkrönungen abgeschlossene Halbkreisnischen mit drei gleich breiten, aber flachen Blendnischen. Die Stelle der vierten, an der Westseite, nimmt eine kleine polygonale Tribuna

1) Geymüller (Entw. f. S. Peter S. 27) spricht von der Verwandtschaft mit der Profilierung von S. Michele in Faenza.

2) Siehe S. 59 Anm. 3.

3) Das ist der heutige Zweck des Baues, nachdem man die Sacristei in den westlich angrenzenden Raum verlegt hat.

4) Diese Beleuchtung wurde schon früh berühmt. — Vergl. Michiel, Notizie di disegno. ed. Frimmel. S. 51, und die Stelle im Vitruv-Commentar des Cesare Cesariano Bl. 4, verso 70, abgedruckt bei Casati, a. a. O. S. 30, ferner Lomazzo, Idea et. S. 103. Auch der Umgang enthält mehrere kleine, rundbogige Fenster, die sich nach außen und auf die Kirche öffnen, aber wohl erst später eingebrochen und für die Innenbeleuchtung jedenfalls fast bedeutungslos sind.

mit cassetirter Kuppelwölbung ein.<sup>1)</sup> Dieser ungemein reichen, echt architektonischen Be-  
 lebung der unteren Seitenwände entspricht oben, über einem stattlichen Bildfries, ein  
 breiter Umgang, welcher sich zwischen den Pfeilern nach dem Inneren zu in je zwei Rund-

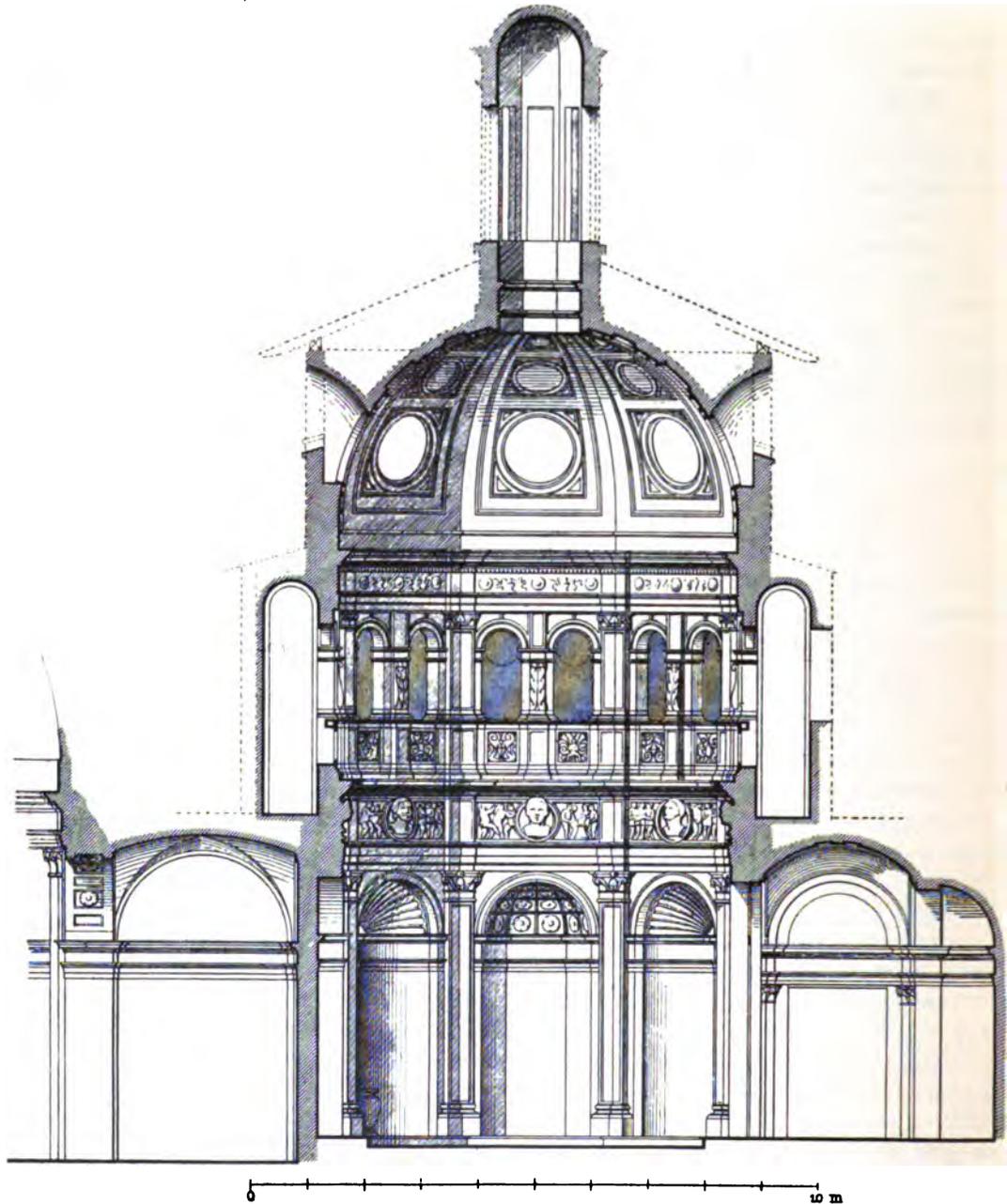


Abb. 49. Mailand. Sacristei bei S. Satiro (nach Strack).

bogen öffnet, und sowohl als Empore, wie als Kuppeltambour aufgefaßt werden kann. Seine Oeffnungen bilden mit ihren durchbrochenen Brüstungsplatten als scheinbar tief-

1) Deren Rückwände sind jetzt von der in die heutige Sacristei geleitenden Thür durchbrochen. Auch an der Nordseite mußte die Flachnische jetzt dem die „alte“ Sacristei mit dem Kirchenraum verbindenden Corridor weichen, während sie ursprünglich wohl auf der entgegengesetzten, südlichen Seite, vom Querschiff aus zugänglich war.

dunkle, breite Flächen einen prächtigen Gegensatz zu der von oben einströmenden Lichtfülle. Als oberer Horizontalabschluss der Wände dient ein reich sculptirtes Gesims, und über diesem ragt die durch acht breite, flache Rippen getheilte Kuppel mit ihren geradlinig umrahmten Rundfenstern in wohlwogener Schlichtheit auf.

So schafft nur eine vornehmlich architektonische Phantasie. Diese Art der Raumwirkung<sup>1)</sup> ist der römischen Antike viel verwandter, als der oberitalienischen Gothik, und schon hiermit ist der Gegensatz zur Portinari-Capelle ausgesprochen: die Sacristei von S. Satiro ist der erste, in seiner baulichen Gestaltung jedes gothisirenden Anklanges vollständig baare Innenraum, welcher uns in Mailand begegnet.

Das Gleiche gilt bezüglich ihrer Decoration in allen ihren Theilen. Im schärfsten Widerspruch zu der Portinari-Capelle fehlt jeglicher Farbenreiz; die ganze künstlerische Kraft ist auf die architektonische und plastische Wirkung vereint.<sup>2)</sup> Diese aber ist von vollendeter Schönheit. Schon die Gesimse zeigen in ihrem trefflich gewählten Mafsstab und in ihrer Zeichnung eine Meisterhand, die plastische Ornamentik vollends ist weltberühmt, mustergültig für alle Zeiten. Das dürrtuge Stuccomaterial wird durch Formen-anmuth geadelt. Die feine Bemessung des Reliefstiles und der Detaillirung, welche an einzelnen, höchst glücklich gewählten Stellen bis ins Kleinste geht, an anderen mehr skizzenhaft bleibt, heben diese Arbeiten selbst technisch auf eine ganz andere Höhe, als diejenige der Stuccoornamentik der Portinari-Capelle, und machen sie den besten Erzeugnissen der Florentiner Marmordecoration ebenbürtig. In der Zeichnung selbst, im Verhältniß des Musters zum Grund, in der Verbindung der figürlichen, vegetabilischen und rein ornamentalen Motive, in der Stilisirung der natürlichen Vorbilder und in dem mit Worten schwer zu schildernden künstlerischem Tactgefühl, das nirgends zu wenig giebt und nirgends zu viel, das, im Gegensatz zu manchen Schöpfungen selbst der großen Florentiner Bildhauerarchitekten, aller Schwerfälligkeit vollständig fern bleibt — in jeder Hinsicht erreicht die ornamentale Decoration dieses Raumes nicht nur eine weitaus größere Vollkommenheit, als irgend ein anderes Werk in Mailand, sondern überhaupt das Höchste, was die Frührenaissance erstrebte. Ja selbst über dieses geht sie hinaus. Sie besitzt einen Vorzug, den sich die Renaissancedecoration sonst nicht einmal als Ziel stellt und nur ausnahmsweise gleichsam instinctiv erreicht: es ist die innere Wahrheit der Ornamentik, die hier unmittelbar zum Ausdruck des tektonischen Grundgedankens wird. — Ein köstliches, berückend reiches Gewand pflegt die Frührenaissance aller Orten über ihre Bautheile zu breiten, aber sie webt dasselbe oft aus zufällig aufgelesenen antiken und aus neu geschaffenen Formen zusammen, und vergiftet dabei nur zu häufig, daß der tektonische Kern und die ornamentale Verkleidung in einem inneren, organischen Zusammenhang stehen müssen, sie verkennt den aus der wahren Antike abgeleiteten Grundsatz: „Des

1) Cesariani erwähnt die Sacristei in seiner Vitruv-Ausgabe Bl. 70, verso folgendermaßen: „... le aede rotunde ... monoptere ... cioè che sono de una sola ala corno e etiam la sacrastia del Divo Satyro quale e sine cella ma columnata aticurgamente quale Architectata fu dal mio praeceptore Donato de Urbino cognominato Bramante.“ Unter den Skizzen Leonardos nehmen mehrere auf die Raumgestaltung dieser Sacristei Bezug. Vergl. Liter. works of Leonardo. Ed. J. P. Richter. London 1883. II. Pl. LXXX, LXXXIV, LXXXV.

2) Dies ist zum Theil allerdings erst die Folge späterer Veränderungen: die Reliefs des Friesstreifens und die durchbrochenen Brüstungswände des Umganges (Terracotta) sind durch tiefschwarzen Oelfarbenanstrich verunziert. Aber eine gleiche Vielfarbigkeit, wie bei der Cappella Portinari, oder wie später in den Kirchen von Saronno, Busto-Arsizio und Legnano, war sicherlich niemals beabsichtigt. Die strenge, architektonisch geschulte Kunstweise, welche in dieser Sacristei herrscht, stände damit im Widerspruch. Ist doch nicht einmal der Fond der in stucco ausgeführten Pilasterfüllungen gefärbt! Dieselben zeigen jetzt einen gleichmäßig hellbraunen, ziemlich starken Farbenüberzug, welcher vielfach etwas dunkler wirkt, als der hellbräunliche, harmonische Ton, den — von jenen nachträglich geschwärzten Figuren und Brüstungen abgesehen — sämtliche Theile der Capelle bis zu der jetzt weiß und hellgrau gefärbten Kuppel tragen. Im Gegensatz zu diesem Ton der Füllungen sind die Capitäle der Pilaster jedoch weiß, in der frischen Farbe des Stucco, geblieben. Dies dürfte ursprünglich auch die Farbe der Füllungen gewesen sein. Die Nischenwände sind erst später braun angestrichen worden. Man denke hier auch an die Zweifarbigkeit — hellgrau und schwarz — der baulichen Decorationen Brunelleschis.

Körpers Form sei seines Wesens Spiegel!“ — In der Ornamentik dieser Sacristei ist er in genialer Art gewahrt (Taf. VII). Füllende und begrenzende, trennende und verbindende, aufsteigende und nur flächenhaft ausgebreitete Schmuckformen sind hier musterhaft unterschieden. Wie majestätisch bringen beispielsweise am Umgang die großen, elegant gewölbten Akanthusblätter an den Trennungspfählen seiner paarweisen Rundbogenöffnungen das Aufstreben zum Ausdruck, in ihrem ruhigen Linienfluß vorbereitend auf das sich verjüngende Lineament der Kuppel. Und wie vortrefflich contrastiren sie gerade an dieser Stelle mit dem zierlichen, vieltheiligen Schmuck ihrer Umgebung! Aehnliche Vorzüge besitzen in vielleicht noch wirkungsvollerer Art die Muschelwölbungen über den großen Wandnischen unten. Mit welcher Grazie steigen ferner in den Füllungen der großen, in der Mitte gebrochenen Trennungspilaster dieser Nischen und der ihnen entsprechenden kleineren Pilaster des Umganges die Ranken von ihren nur leicht betonten Sockelgliedern auf; wie viel breiter, gleichsam behäbiger dagegen an den Pfeilersockeln des Umganges, zwischen den durchbrochenen schwarzen Brüstungsplatten! Wie leicht und luftig spielt dann wieder das Rankenwerk in diesen Brüstungen selbst und in den schmalen Friesbändern der Nischen! Und wie köstlich ist der Formenschatz an sich: vor allem an diesen gebrochenen Pilastern, deren Capitäle in ihren schmalen Reliefbändern und ihrem Haupttheil durchgängig variiren, deren Schaftfüllungen die antikisirenden Ranken mit einem ganz eigenartig persönlichen Leben beseelen! Dort herrscht das pflanzliche Ornament vor; nur ganz vereinzelt sind Drachen und Vögel zerstreut, und nur den unteren Theilen wird durch Löwenfüße oder Greifenkörper eine vollere, tragfähige Gestalt verliehen. Die Capitäle aber sind mit Recht gerade



Abb. 50. Römerbüste  
in der Sacristei bei S. Satiro.

durch die phantasie- und geschmackvolle Verwendung der Figuren berühmt: der langgeschwänzten Sirenen und Seepferde, die ihre Köpfe so graziös einander zuwenden oder zu den Capitälblättern herabbeugen, der Delphine, deren schlanke Körper durch Akanthusblätter mit einem als kraftvolles Mittelstück dienenden Harnisch verbunden sind, während ihren Mäulern Fruchtbouquets entspriessen — eine Formenwelt von so überraschend eigenartigem Reiz, daß man sich ihr hingibt, wie dem Wohlklang einer geistvollen musikalischen Composition, die in leichte phantastische Träume wiegt, bei denen der bestimmte inhaltliche Zusammenhang ganz bedeutungslos ist. — Den gleichen Reichthum zeigen die durchbrochenen quadratischen Füllungen<sup>1)</sup> der Brüstungsplatten des Umganges, welche thatsächlich sämtlich verschieden sind.<sup>2)</sup> Dagegen sind für die übrigen ornamentalen Theile verhältnißmäßig nur wenige Muster benutzt.<sup>3)</sup> In den Friesstreifen des Hauptgesimses endlich alternirt ein Frauen auf dem Rücken tragendes Centaurenpaar zu Seiten einer Vase mit einer größeren Rundmaske.

Nicht minder berühmt, wie die Ornamentik, ist der figürliche Terracottaschmuck größeren Maßstabes geworden: die Reihe der Medaillonköpfe im breiten, stark betonten Friesband über den Nischen, und die sie einfassenden Puttenreliefs (Abb. S. 48). Bei keinem der bisher betrachteten Bauten tritt die figürliche Plastik so selbständig und großartig hervor, wie

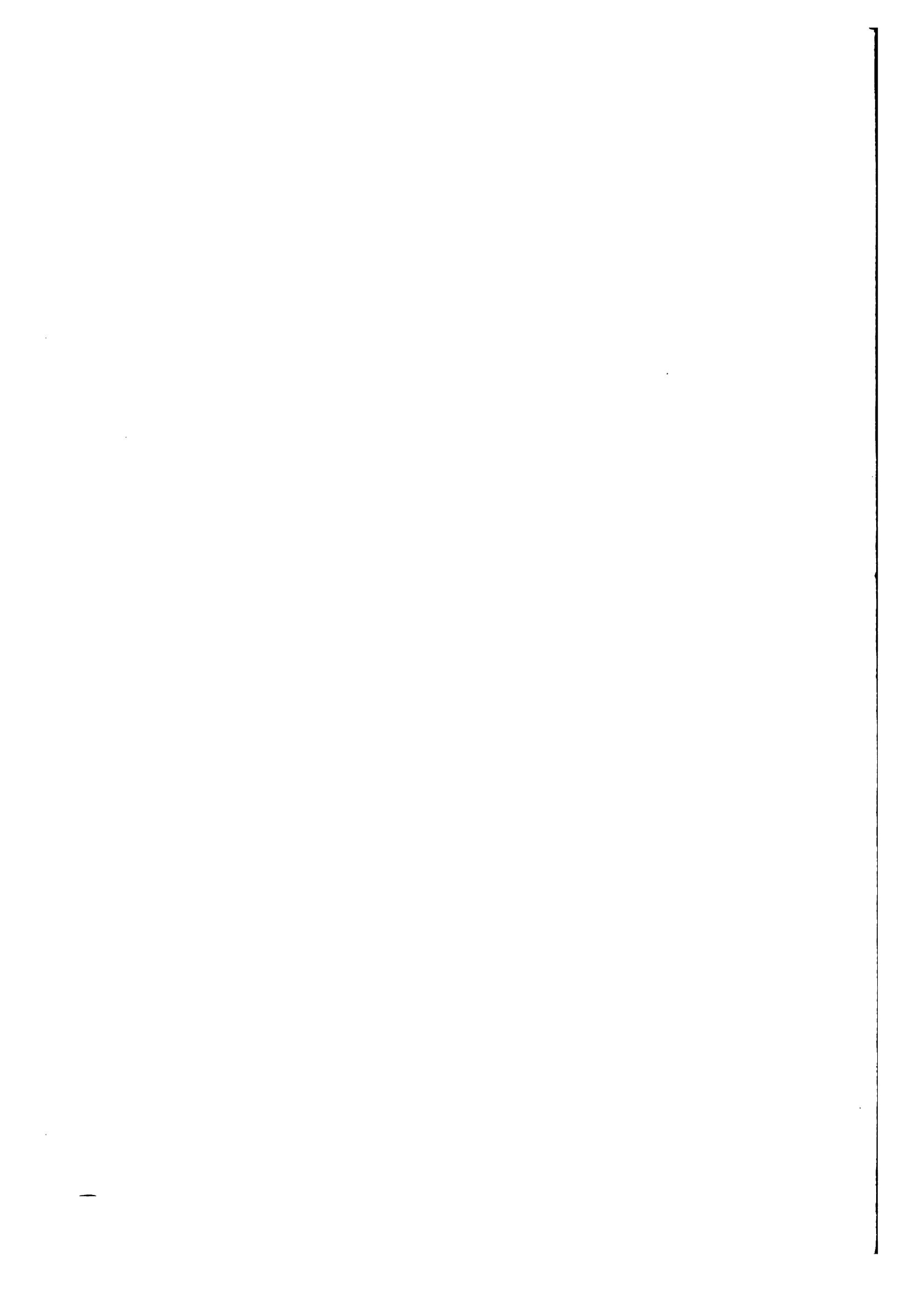
1) Ihre Rückseite nach dem Umgang selbst zu ist roh abgeplattet.

2) Eine Balconbrüstung gleicher Art befand sich an der Kanzel im Refectorium von S. Pietro in Gessate und ist jetzt in das Museo Archeologico des Castelles gelangt.

3) Für die Füllungen der großen unteren und der kleineren oberen Pfeilerschäfte nebst deren Sockeln nur je zwei, für die postamentartigen Theilungsstücke über den Pilastern und die Friesbänder der Nischen überhaupt nur eine einzige, für diejenigen der kleinen Trennungspfeiler der Balustrade je zwei, für die gebrochenen Pilasterfüllungen darüber je drei.



MAILAND. SACRISTEI BEI S. SATIRO. INNERES.



hier. Sie ist hier nicht mehr lediglich Füllung und decorativer Schmuck, sondern bedeutet innerhalb der Harmonie des Ganzen einen unentbehrlichen, sehr kraftvollen Grundton. Aber auch an sich betrachtet und aus der Nähe im Einzelnen studirt zeigen diese Werke den Stempel einer aufs Grofse zielenden Kunstweise, einen Zug zum Monumentalen, welcher der specifisch lombardischen Plastik fern ist. Die mächtigen Köpfe (Abb. 50) von mehr als doppelter Lebensgröfse ragen aus dem Fond fast als Vollbilder heraus. Ihren Hals umschliesst ein starker Fruchtkranz aus hellem Stucco, welchen ihre Umrisse oben malerisch überschneiden. Die Muster boten offenbar meist antikrömische Köpfe von Medaillen und Gemmen, aber dieselben sind durchaus frei verwerthet und selbständig verändert. Erregtes persönliches Leben durchpulst sie, und sie blicken stets — vielfach mit sehr scharfer Wendung — aufwärts. Dabei ist die technische Behandlung von reifster Sicherheit, flott und grofsartig, weitaus kraftvoller als bei den Medaillonköpfen der Hospitalfenster, prächtiger selbst als bei den Medaillons des Palazzo Mediceo, die von sämtlichen bisher genannten Sculpturen überhaupt allein mit ihnen allenfalls verglichen werden können. Jede kleinlich strichelnde Detaillirung, zu welcher das Material so leicht verlockt, ist vermieden; ruhige Flächen und grofse Formen bestimmen den Gesamteindruck. Von feinstem Schnitt sind dabei die Lippen, überhaupt die Mundpartien, die in Verbindung mit den so lebhaft blickenden Augen — ohne Pupillen! — diesen lockenumwallten Jünglingsgesichtern und bärtigen Männerköpfen bald den Ausdruck feinsinniger Klugheit, bald thatkräftiger Energie verleihen. Mehrere sind offenbar Porträts. Einer — der über der Eingangsthür befindliche — könnte als das Bildnifs Bramantes gelten. — Die gleiche Hand, aber wiederum auf einem ganz anderen Schaffensgebiet, weisen dann die in starkem Hochrelief gehaltenen Puttenfriese selbst auf. Auch hier mufs man aus der Nähe prüfen, um die Leistung richtig zu würdigen, dann aber wird man kaum Bedenken tragen, manche dieser Puttenreliefs selbst denen Donatellos an der Florentiner Orgelbalustrade und der Aufsenzanzel von Prato an die Seite zu stellen. Wenigstens an allgemeinem künstlerischen Reiz sind sie den letzteren vergleichbar. Sie stehen ihnen äufserlich noch näher als die Engel der Portinari-Capelle, ja sie entstammen unmittelbar demselben vollkräftigen Geschlecht, nur dafs sich die antike Stammes-Erbschaft in dieser Generation nicht mehr so sinnfällig erkennen läfst: das naturalistische Element beginnt hier den Einfluß antiker Vorbilder bereits zurückzudrängen. —

Bald nackt, bald mit dem üblichen nur bis zum Oberschenkel reichenden Hemdchen bekleidet, treiben diese halb lebensgrofsen, drallen Buben, meist zu je dreien zusammengeordnet, die mannigfachste Kurzweil. Da schleppen sie nach Art antiker Bacchanten schwere Fruchtbündel und Schalen herbei, oder Reiser, die entzündet werden und an deren Flammen sich die Nachbargruppe erwärmt.<sup>1)</sup> Dort trägt der eine den Gespielen auf dem Rücken, während der dritte diese zu einem neckischen Schlag verlockende Stellung seines Genossen fröhlich benutzt. Hier weist ein Knabe seinen Nachbarn mit drastischer Handbewegung auf den grofsen Cäsarenkopf des Medaillons hin, dort lauschen sie eifrig auf ein Lautenspiel, blasen die Flöte, schlagen Trommeln und Tambourins, lesen dicht an einander gelehnt gemeinsam in einem Buch, vergnügen sich mit einem Hündchen, tanzen, blicken erstaunt herauf und herab, in echt kindlicher Lust sich ihres Daseins freuend. Sämtliche Gruppen, von einer einzigen abgesehen, sind verschieden, selbst da, wo das gleiche Grundmotiv — das Herbeitragen von Fruchtbündeln und Feuerscheiten und das Lesen — wiederholt verwendet wird. Nur die Gruppe der drei dicht an einander geschmiegt Kinder, von denen das mittlere die Viola in der Hand hält, ist zweimal angebracht,<sup>2)</sup> und bei dem Liebreiz gerade dieser Erfindung ist das vollauf begreiflich. Auch die Einzelfiguren wechseln. Frei und leicht sind die Bewegungen der drallen Glieder, die Köpfe mit dem kurzen Haar und den sprechend geöffneten Lippen von drastischer Lebendigkeit. Oft findet sich eine eckige Linie, im ganzen aber ist die Behandlung der Formen erstaunlich reif und sicher.

1) Vergl. die inhaltlich verwandten Reliefs am linken Säulensockel des Portales der Scuola di S. Marco in Venedig; zum nächsten Motiv ferner die S. 42 Anm. 1 erwähnten Darstellungen. Hat Bramante die Kinderdarstellungen in den Capellen des Tempio Malatestiano in Rimini (1450) gekannt? Aehnliche Motive finden sich dort, aber sie sind weit zarter behandelt.

2) Ueber dem Eingang und über der zweiten Nische links.

Als Meister dieser Bildwerke gilt Ambrogio Foppa il Caradosso. Darauf soll später, in anderem Zusammenhang, zurückgekommen werden. Hier sei nur betont, daß dieser Bildschmuck in so unmittelbarer, organischer Verbindung mit dem Bauwerk steht, wie es nur bei einem innigen Zusammenarbeiten des Architekten und des Bildhauers möglich ist.

\* \* \*

#### Kirchenraum.

Daß diese Sacristei Bramantes persönliche Schöpfung sei, ist niemals in Zweifel gezogen worden. Darf man dafür doch selbst das Zeugniß des „besten Gewährsmannes“, Cesarianos,<sup>1)</sup> geltend machen. Anders steht es um sein Verhältniß zum heutigen Langhaus (Abb. 52). Wie weit die Anlage desselben und vielleicht auch die des nördlichen Seitenschiffes des älteren „Querhauses“ von der Raumgestaltung der frühmittelalterlichen Basilica abhängig war, läßt sich heute nicht mehr erkennen. Das Mittelschiff dieses Langhauses mit seinem Tonnengewölbe schließt sich dem Querhaus ganz regelrecht an, seine mit Kreuzgewölben überspannten Seitenschiffe aber setzen sich nur an dessen Nordseite fort, und ebenso fehlt die räumliche Weiterführung des ganzen Langhaus-systemes über das Querschiff hinaus, durch welche die T-Form zur Kreuzform würde. Die erstere war eben unänderlich durch die bereits vorhandene Südfront gegeben, die sich

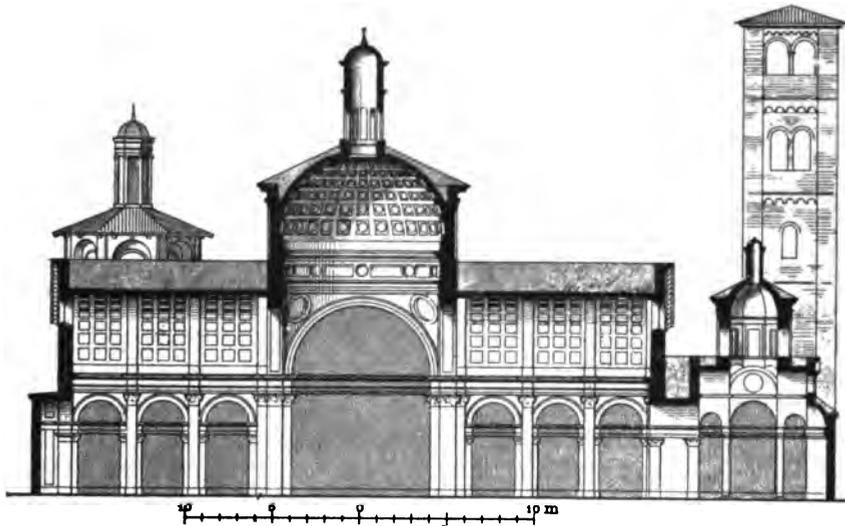


Abb. 51. Mailand. S. Satiro. Querhaus (nach Strack).

nach außen nicht durchbrechen liefs, weil dort die an sich schon enge Via del Falcone entlang führte. Da half man sich im Inneren durch die berühmt gewordene Scheinarchitektur,<sup>2)</sup> welche eine Fortsetzung des Langhaus-Mittelschiffes jenseits der Vierung als gewölbte Chornische vorspiegelt (Abb. 52). Das Pfeiler-, Arcaden- und Gewölbesystem des nördlichen Langhauses wird in ein Reliefbild übersetzt, wie wir es später besonders in der lombardischen Renaissanceplastik ungemein häufig als stattlichen Hintergrund der Hauptscenen wiederfinden werden. Soffitenartig schieben sich die vier das Gebälk tragenden hohen Pilaster und die mit ihnen vereinten niedrigen Arcadenpfeiler vor einander. Die Arcaden selbst, sowie das Gebälk sind in entsprechender Verkürzung reliefirt, und so wird in Verbindung mit dem oben folgenden perspectivischen Reliefbild des cassetirten<sup>3)</sup> Tonnengewölbes, das

1) In seinem Vitruv-Commentar (Como 1521) Bl. 70 verso. Vergl. Casati, a. a. O. S. 28.

2) Auf diese pflegt man die zweite Stelle über S. Satiro (Bl. 70 verso) im Vitruv-Commentar Cesarianos zu beziehen: „... ma pono havere le cupule: seu niche capellete in circuito facte di bassorilievo: como molti moderni hanno facto per la ratione optica: pare habiano uno introrso magno: si como in la predicta ede del Divo Satyro ha architectata epso Bramante.“ Allerdings steht hier „edes“, während früher von der „Sacrastia“ die Rede ist, aber die Worte: „capellete in circuito“ passen doch eher auf die Nischen der centralen Sacristei, als auf die des länglichen Scheinchores. Keinesfalls enthält diese Stelle für Bramantes Antheil an dem Scheinchor einen unumstößlichen Beweis.

3) Ueber die Cassetirung in S. Satiro vergl. Luca Pacioli, De divina proportione. Venezia 1509. cap. LIV. S. 16.

thatsächlich ein schmaler Bogen mit sich scharf senkender Scheitellinie ist, der Eindruck stattlicher Tiefe erreicht. Dazu trägt freilich auch die Vierungskuppel selbst bei, deren wirkliche Raumgröße man unwillkürlich auch auf die vermeintliche Chorwölbung überträgt, wie ja auch deren Cassetten diejenigen der Vierungskuppel unmittelbar fortsetzen: das Ganze zum ersten Male gleichsam eine „Malerei mit Bauformen“, wie sie im Barockstil den Ton angeben sollte.

Diesem inneren Scheinchor, dessen Rückwand — den Mauern des Seitenschiffes analog — drei flache Nischen zeigt, entspricht aufsen, an der Front nach der Via del Falcone, das zwischen die Eckpfeiler des Vierungsraumes eingeschobene Mittelrisalit: eine Backsteinwand mit kräftigem Giebel, durch flache, an den Ecken verdoppelte Wandpilaster und Blenden in Felder gegliedert. Obschon späteres Einschiesel, hat dieses



Abb. 52. Mailand. S. Satiro.  
Langhaus mit Blick auf den perspectivischen „Scheinchor“.

Mittelstück die Front stattlich bereichert. Auch seine decorativen Details sind geschickt gewählt, wobei jedoch die Zeichnung des Gebälkes eine wesentlich andere ist als am Vierungskörper.

Mit Bramantes sicherem Hauptwerk auf decorativem Gebiet, mit der Sacristei, hat dieser Fronttheil natürlich nur wenige Vergleichungspunkte. Eher bietet solche die Innendecoration des Querhauses, sowohl in den Halbkreisnischen, die auch hier oben durch Muscheln umschlossen<sup>1)</sup> und durch Flechtband-Archivolten umrahmt sind, wie an den Stuccofriesen der Arcadenpfeiler und des Hauptgebälkes<sup>2)</sup> und an den Pilastercapitälen.<sup>3)</sup> Die

1) Diese Muscheln weichen von denen der Sacristei-Nischen durch die mehrfache Aufrollung des unteren Theiles ab.

2) Der Fries des Hauptgebälkes zeigt Medaillonköpfe zwischen je zwei Greifen. Die Arcadenpfeiler haben hier einen Fries von symmetrischem Rankenwerk, während sie am Scheinchor auch an dieser Stelle Sirenen, Seepferde und kleine Medaillonköpfe aufweisen. Der Chor enthält vor der Mitte der Rückwand jetzt einen modernen Altar und ist neuerdings überhaupt gänzlich renovirt worden. Auch im Kircheninneren sind alle Details stark übermalt.

3) Die Capitäle der großen Vierungspfeiler stammen aus viel späterer Zeit, falls sie nicht überhaupt modern sind.

Schmuckmotive sind hier denen der Sacristei überall verwandt, allein ihre Zeichnung und Modellirung ist weit derber, und das gilt auch für die z. Th. aus denselben Formen stammende Ornamentik des Langhauses, sowie auch für deren gekürzte Reliefdarstellung am Scheinchor. Soweit die starke Uebertünchung und Renovirung dieser Stuckdecoration hier ein stilkritisches Urtheil überhaupt noch zulässt, muß dasselbe der Annahme, der Meister der Sacristei habe auch diese Details gezeichnet, widersprechen. Und auch die Raumgestaltung dieses Langhauses will zu dem Charakterbild, das die Sacristei von Bramantes Kunst gewährt, nicht stimmen. Deren freier Schönheit gegenüber erscheinen diese niedrigen Seitenschiffe doppelt gedrückt und dunkel.

Das Langhaus sollte selbstverständlich nach Norden eine reiche Front erhalten, allein die dort angrenzenden Häuser zwangen, die Verwirklichung dieses Planes hinauszuschieben. Erst die Gegenwart hat sie erreicht, indem sie der Kirche eine prächtige Marmorfaçade gab und außerdem einen Vorhof, der sie vom großstädtischen Treiben der Via di Torino scheidet. An dieser heutigen Nordfaçade<sup>1)</sup> gehört der Frührenaissance nur der vorzüglich profilirte Sockel an.<sup>2)</sup> Ihr freilich ebenfalls neuerdings restaurirtes Werk ist dagegen der Ausbau und die Außendecoration der aus den Tagen Ansbertos stammenden Cappella della Deposizione am Ostende des Querhauses (Abb. 46). Ein Lieblingsmotiv lombardischer Architektur, die kuppelgekrönte Capelle, wie sie etwa die Cascina Pozzobonelli zeigt,<sup>3)</sup> hat hier seinen reichsten Formenwechsel erhalten. Vortrefflich wirkt der Uebergang vom Rund der Umfassungsmauern zu den giebelgekrönten Kreuzarmen, zum Vierungsquadrat, zum hohen, achteckigen Tambour mit seinem Zeltdach und endlich wieder zur Kreisform der Laterne, recht glücklich auch die Belebung der Außenwände durch Halbkreisnischen. Selbst die etwas schwerfälligen Verhältnisse fallen nicht allzu störend ins Gewicht, und ebensowenig die besonders an den oberen Theilen immerhin derbe Detaillirung — nur darf man auch hier nicht den Maßstab der Sacristei-Decoration anlegen.

\* \* \*

Diesem hält überhaupt lediglich die Südfront nach der Via del Falcone Stand, und auch sie keineswegs in allen Einzelheiten. Alle übrigen Renaissancetheile dieses Gebäudecomplexes sind sowohl ihrem baulichen wie ihrem decorativen Werth nach so viel unbedeutender, daß man sie nur zögernd dem gleichen Meister zuschreiben kann. Dazu kommt, daß auch ältere Gewährsmänner hier nicht den Namen Bramantes, sondern den seines Schülers Bramantino<sup>4)</sup> oder aber des Giovanni Battaggio da Lodi nennen. In der That weist besonders die ornamentale Detaillirung auf einen Zeichner hin, der die Muster Bramantes, wie sie die Sacristei enthält, in trockener Art nachbildet. Man sehe beispielsweise die Pfeilercapitalchen der Ansberto-Capelle! Die Ornamentik des Inneren steht sogar noch beträchtlich unter dem Durchschnittsmaß dessen, was etwa gleichzeitig in der Cremoneser und Bologneser Terracottakunst geleistet wurde.

Mindestens seit 1479 ist der Um- und Ausbau des ganzen Kirchencomplexes im Werk gewesen, und um diese Zeit war aller Wahrscheinlichkeit nach Bramante der Hauptarchitekt. Die Vollendung aber zog sich lange hin. Einigen Anhalt für die Datirung gewährt die Ausschmückung des Querhauses durch Bergognone 1495, geweiht aber wurde die Kirche erst 1523. Daß der bald so vielbeschäftigte Bramante die Ausführung einem Gehülfen überlassen habe, ist durchaus glaubhaft, allein falls er wirklich den frühesten Theil

1) Sie ist ein vortrefflich im Stile Bramantesco gehaltenes Werk des Architekten Vandoni. Von den figürlichen Reliefs, welche ehemals die hochovalen Felder des Sockels füllten, befinden sich zwei im Museo Archeologico des Castelles, ein drittes ist im Besitz des Architekten Nava. Ueber einen vermuthlichen Entwurf Bramantes für diese Front vergl. Pagave bei Casati, a. a. O. S. 32.

2) Vergl. Geymüller und Courajod, *Les estampes attribuées a Bramante*. Paris 1874, S. 18.

3) Vergl. *Reminiscence . . . di Milano* I. Tav. XXIII.

4) So Vasari ed. Milanese VI, S. 513. Lomazzo, *Trattato . . . I*, S. 158 und *Idea del tempio della pittura*, S. 103. Sormani, *Paseggi . . . 1752*. I, S. 156. Mongeri, a. a. O. S. 217. Romussi, a. a. O. S. 346.

des Baues selbst entworfen und geleitet hat, darf man annehmen, es sei auch später keine wesentliche Umänderung und Erweiterung ohne seinen wenigstens beratenden Antheil erfolgt. Im ganzen wird eine vorsichtige Forschung die heutige Kirche S. Maria presso S. Satiro nebst dem Umbau der Ansberto-Capelle also doch nur jenen „con il parere“ des Urbinaten von Schülern ausgeführten Werken des „Stile Bramantesco“ zurechnen dürfen — in diesem Falle also specieller den Arbeiten des Bramantino und Battaggio da Lodi —, während als Denkmal des Bramante-Stiles „aus erster Hand“ mit Sicherheit nur die Sacristei, und mit Wahrscheinlichkeit nur der Kern des Querhauses und der Südfront gelten darf.

## II. S. Maria delle Grazie.

Aehnlich ist schon von anderer Seite der Antheil des Urbinaten an einem zweiten Hauptdenkmal seiner Stilweise eingeschränkt worden, das ebenfalls nur ein Anbau an ältere Räumlichkeiten blieb: am Chor von S. Maria delle Grazie.<sup>1)</sup>

Hier ist das ältere Werk, das heutige Langhaus, eine Schöpfung des lombardischen Uebergangsstiles und kennzeichnet ein ähnliches Entwicklungsstadium desselben, wie Filaretos Ospedale Maggiore, nur bei einer weniger eigenartigen Aufgabe, und daher auch mit einer minder interessanten Lösung. Am nächsten ist dieses Langhaus der Kirche S. Pietro in Gessate verwandt, wo sich selbst der statisch wie künstlerisch gleich unbefriedigende Ansatz der Gewölbepfeiler unmittelbar über den Capitalen der Arcadensäulen wiederfindet. Derselben Stil-epoche gehört der ältere große Klosterhof an.

Die gesicherte Datirung rechtfertigt dieses Stilbild. Am 28. August 1464 wurde der Grundstein zu dem Dominikanerkloster<sup>2)</sup> gelegt, ein Jahr darauf begann man die Kirche selbst, deren Namen im Hinblick auf ein wunderthätiges Madonnenbild, dessen Capelle man mit ihr verband, in „S. Maria delle Grazie“ umgeändert wurde.<sup>3)</sup> Schon fünf Jahre später konnte dieser ältere Bau als „pro maxima parte erectus“ bezeichnet werden, spätestens um 1490 muß er vollendet gewesen sein.<sup>4)</sup> Allein diese 1464 auf ausdrücklichen Wunsch der Dominikaner<sup>5)</sup> so schlicht begonnene Kirche erschien dem Renaissancefürsten Ludovico Moro zu dürftig („troppo positivo“). Er beschloß daher einen vollständigen Umbau:



Abb. 53. Mailand. S. Maria delle Grazie.  
Choransicht.

1) Vergl. besonders: Beltrami, La chiesa di Santa Maria' delle Grazie a Milano. Archiv. Stor. dell' Arte. VI 1893, S. 223 ff. und den Aufsatz desselben Verfassers in der Zeitschrift: „L' edilizia moderna. Milano. Anno IV, Fasc. IX, Settemb. 1895, S. 65 ff. Ferner: Relazione dell' Ufficio Regionale usw. in Lombardia. 1896 ff. Gute Abb. des Chores bei Strack, Ziegelbauwerke, Taf. 43.

2) Auf Rath des Cosimo de' Medici und nach dem Muster von S. Marco in Florenz begann man mit dem Conventsgebäude, und zwar mit dem Dormitorium. Vergl. die Chronik des P. Girolamo Gattico (XVII. Jahrh.) bei Beltrami, Arch. Stor. dell' Arte a. a. O., S. 233, Anm. 1.

3) Ueber das Verhältniß der Capelle zur Dominikanerkirche und über das Protectorat des Gaspare Vimercato vergl. Casati, a. a. O. S. 43 und Beltrami, a. a. O. S. 231. Das wunderthätige Madonnenbild befindet sich jetzt in der Cappella del Rosario. — Der Ursprung des Baues gleicht dem von S. Maria presso S. Satiro.

4) Näheres bei Beltrami, a. a. O. S. 233.

5) Vergl. Cron. Gattico bei Beltrami, S. 231, Anm. 2.

ein glänzendes Zeugniß sowohl für seine persönliche Energie wie für seinen Geschmack und allgemeingültig für die siegreiche Kraft der Renaissancekunst, die groß genug war, um alle Bedenken gegen den Neubau eines erst vor wenigen Jahren vollendeten Werkes zu überwinden! Begreiflicherweise begann man mit dem Chorthail. Dessen ältere Mauern wurden größtentheils niedergerissen, am 29. März 1492 der neue Grundstein gelegt, und diese Anlage noch schneller gefördert, als jene ältere: schon im Januar 1497 konnte der Sarg der Fürstin Beatrice d'Este in dem neuen Chor aufgestellt werden, und damit gewann gerade diese Schöpfung ein noch persönlicheres Verhältniß zu ihrem Stifter: sie war zur Grabkirche seines Geschlechtes erkoren.<sup>1)</sup> 1497 muß der Chorthail zum mindesten im Inneren vollendet gewesen sein, gleichzeitig aber auch die ebenfalls erneuerten Anbauten, die Sacristei und der Chiostrino, sowohl baulich, wie in ihrer Decoration.<sup>2)</sup> Sicherlich bestand auch die Absicht, das alte Langhaus umzubauen<sup>3)</sup> und im Juni 1497 ist von dem Modell für eine neue Fassade die Rede.<sup>4)</sup>

Die Ausführung scheiterte an dem Geschick Ludovicos. Heut ist die Kirche in doppeltem Sinne ein Torso, ein beredtes Denkmal für das verschiedenartige künstlerische

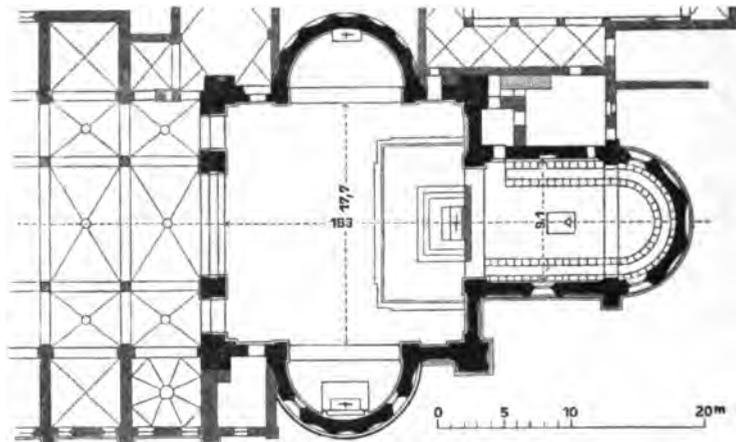


Abb. 54. Mailand. S. Maria delle Grazie (nach Strack).

Wollen einerseits der national-lombardischen Uebergangskunst mit ihrem Anschluß an die mittelalterliche Ueberlieferung und andererseits der Renaissance im Stile Bramantesco. Dem letzteren gehört hier schon der jenseits des Langhauses zur Herrschaft gelangende Raumgedanke selbst an: ein großes Vierungsquadrat mit hochragender Kuppel und breiten seitlichen Halbkreistribünen, die fast als Querschiff gelten können, dann ein länglicher, einschiffiger, ebenfalls im Halbkreis geschlossener, aber vorn mit einem Spiegelgewölbe überdeckter Chor (Abb. 54). Betritt man diesen Theil vom Langhaus aus, so glaubt man sich in einer anderen Kirche, in einer selbständigen Centralanlage, die in ihrer majestätischen Schönheit das ganze Langhaus nur als eine dürftige Zugangshalle erscheinen läßt.

1) Wie es in der Schenkungsurkunde des Herzogs vom 4. December 1497 heißt: „ubi et nos, cum Deo placuerit, usque ad resurrectionis tempus requiescere cupimus“.

2) In der herzoglichen Schenkungsurkunde vom 4. December 1497 heißt es: „Cappellam Majorem, opus insigne, excelsum ac praeclarum, cum Sacristia et ejus Claustro adjacentibusque officinis, multo sumpto a fundamentis construximus, ac praedicta loca picturis Sanctorum, ac pulcherrimis tabulatis, choro et aliis thecis armariisque ad res sacras custodiendas ornavimus.“

3) Nach Calvi (II, S. 222) und Cassina (fasc. S. M. delle Grazie) wäre der Bau nach einiger Zeit liegen geblieben und erst 1497, nach dem Tode Beatrices, eilig vollendet worden. Geymüller läßt diese Angabe mit Recht auf sich beruhen: der Bau war nach dem Wortlaut der Schenkungsurkunde am 4. December 1497 vielmehr wohl bis auf die Kuppel bereits vollendet. Vergl. d'Adda: Arch. stor. lombard. I, S. 34 u. 39.

4) Das bezeugt auch der Ansatzpilaster am Kuppelpfeiler. (Siehe Geymüller.) Vergl. die herzogliche Ordre vom 29. Juni 1497 an Marchesino Stanga: „Item, de havere tutti li piu periti se

Eine solche Raumwirkung ist ohne den Einfluß mittelitalienischer Renaissance in Mailand unerklärlich. Ihr grandioses Urbild ist Brunelleschis Vierung von S. Spirito in Florenz, und die Art, wie es hier verwerthet ist, zeigt eine weitaus höhere Reife als die der Werke eines Filarete und Michelozzo. Unter den bisher genannten Mailänder Bauten ist nur die Sacristei von S. M. di S. Satiro ebenbürtig. Schon dies führt auf den Namen Bramantes.

Dessen Antheil an S. Maria della Grazie ist in der That zweifellos. Wohl heist es in der verhältnißmäßig am reichsten fließenden litterarischen Quelle, in dem ausführlichen Bericht des Dominikaners Girolamo Gattico über den Umbau, lediglich, derselbe sei „con il parere di peritissimi architetti“ erfolgt. Aber selbst diese Worte können bereits genügen, um den Antheil Bramantes fest zu verbürgen.<sup>1)</sup> Der Urbinate weilte in den neunziger Jahren in Mailand, er hatte Proben seines Könnens abgelegt, er arbeitete für Ludovico Moro. Sollte dieser bei seinem Lieblingsproject den größten der ihm zu Gebote stehenden Architekten übergegangen haben? Bestätigend sagt dann Georgius Rovegnatinus,<sup>2)</sup> ein Ordensgenosse des Gatticus, direct: „testudo quadrato quidem stremate inchoata ab egregio Viro Bramante Urbinate architectonicae artis peritissimo erecta est“. — Daß Bramante diesem Werk fern geblieben ist, läßt sich jedenfalls weit schwerer beweisen, als sein Antheil. Die Mängel und Unregelmäßigkeiten des Baues genügen in dieser Hinsicht nicht, sie bekunden eben nur, daß auch hier, wie so häufig, eine Arbeitstheilung eintrat, daß Bramante nur den baulichen Grundgedanken gab, vielleicht nur in einer Skizze, deren Ausarbeitung heimischen Kräften überlassen blieb, und daß er bei der Ausführung nur gelegentlich eingriff — leider zu selten, um dem Ganzen das einheitliche Gepräge seines Geistes zu wahren. Diesen verkündet unverkennbar nur die Raumbildung als solche,<sup>3)</sup> die ihre nächste Analogie an einem ebenfalls mit Bramantes Namen in Verbindung gebrachten Bau, dem Chortheil der Kathedrale in Como, findet und in der Lombardei oft variirt wird. In S. Maria delle Grazie ist sie nicht vollständig frei entwickelt worden. Die jüngsten Restaurationsarbeiten haben ergeben,<sup>4)</sup> daß die neue Bauanlage die Leitpunkte der älteren benutzte, freilich so, daß sie den regelmäsig gezeichneten, dürtigen polygonalen Chor der alten Dominikanerkirche nebst seinen quadratischen Seitenräumen rings umfaßte und nach Osten hin selbständig verlängerte, daß sie ferner die früher kleinlich getheilten Einzelcompartimente in einen mächtigen, central entwickelten Gewölbekorb ohne Mittelstützen und Scheidewände verwandelte. Der allgemeine Baugedanke dieser Raumgestaltung ist Bramantes vollständig würdig, und auch seine Durchführung kann in manchen Theilen auf seine Angaben schließen lassen: so die harmonische Wandgliederung der Vierung mit ihrer concentrischen Doppelarcade, wobei wiederum Brunelleschis Sacristei von S. Lorenzo als Vorbild erscheint. Der verhältnißmäßig niedrige Tambour läßt den Kuppelraum selbst um so freier und luftiger wirken. Reich fluthet das Oberlicht ein, obschon die Fensteröffnungen selbst durchgängig klein bemessen sind. Durch ihre Anzahl wird dies wett gemacht: im Tambour acht rechteckige, durch Säulchen getheilte, mit Giebeldächern versehene Fenster, zu je zweien seltsamerweise an den Ecken des Vierungsquadrates zusammen geordnet, in der Kuppel selbst sechzehn kleine Rundfenster, dazu diejenigen der schlanken Laterne,

---

trovino ne la architettura per esaminare et fare uno modello per la fazada de S. Maria de le Grazie avendo rispetto a l'altezza in la quale si ha ad ridurre la ecclesia proporzionata alla capella grande. (Beltrami S. 236). Nur das Portal wurde ausgeführt. Im 17. Jahrhundert wurden die beiden seitlichen, jetzt wieder abgebrochenen, Portale angebracht.

1) Nach Pungileoni (vergl. Casati, S. 47) wurde Bramante 1491 „consultato . . . per dar compimento alla fabbrica“.

2) Vergl. Casati, S. 44. Die Mehrzahl der auf die Kirche bezüglichen Documente scheint allerdings leider verbrannt zu sein. Luca Pacioli, der diesen Bautheil neben S. Satiro erwähnt, nennt keinen Meister.

3) Daher ist es unmöglich, mit Calvi, (II, S. 222) anzunehmen, Bramante sei dem Bau erst bei seiner schnellen Vollendung (?) nach dem Tode Beatrices 1497 nahe getreten.

4) Vergl. hierfür besonders Beltrami, a. a. O. S. 237 ff. und den dortigen Plan, ferner die Ausführungen S. 239.

endlich auch noch vier Rundfenster<sup>1)</sup> in dem cubischen Hauptkörper des Unterbaues, in der Mitte der concentrischen Doppelparcaden, oberhalb der Conchen.

Der Chor ist etwa halb so hoch wie der Vierungsraum, seine Wölbung selbst erreicht nur die Höhe des dortigen Tambouransatzes. Er ist mehr auf die Wirkung der umrahmenden Wandfläche, als auf diejenige der bekrönenden Wölbung berechnet. Pendentifs fehlen. Das achttheilige Kreuzgewölbe erscheint flach, weil sein hoher, über einem balustradenartigen Glied auf jeder Seite von drei Rundfenstern belebter Untertheil als Tambourwand,<sup>2)</sup> und der obere Gewölbtheil daher wie eine flach gespannte Zeltdecke wirkt. Die Halbkreistribünen ordnen sich sowohl im Vierungs- wie im Chorthheil dem Ganzen harmonisch an. Eine noch wesentlichere Rolle aber spielen sie im Gesamtbild des Aeußeren (Abb. 53). Dort erinnert der vielgliedrige Aufbau mit seinen Ueberleitungen geradlinig und rund begrenzter Baukörper ein wenig an die kleine Ansberto-Capelle bei S. Satiro. Gegen diesen Außenbau sind ästhetische Bedenken nicht unbegründet. Allerdings bietet er den treuesten Ausdruck des Inneren, aber in zu schroffen Uebergängen. Es ist mehr ein Aneinanderreihen und Aufeinanderthürmen, als eine organische Entwicklung von Form zu Form. Dabei hat der ganze Bau etwas Breites, Behäbiges. Am störendsten zeigt sich dies in den vier winzigen, innerhalb des Ganzen kleinlich wirkenden Tribünen des Kuppeltambours, zu denen allerdings Brunelleschi am Florentiner Dom das Muster bot.<sup>3)</sup> Der Aufsenumriß der Kuppel selbst ist ein ganz anderer als auf der in der Akademie zu Urbino erhaltenen Skizze.<sup>4)</sup> Man mag nicht recht daran glauben, daß Bramante hieran Antheil habe, und selbst die von Geymüller als Elemente Bramantesker Kunst bezeichneten Formen der Decoration, die Säulencaden unter der Kuppel und deren Laterne, verbürgen seine persönliche Theilnahme nicht. Vollends die nicht glücklichen Abweichungen des oberen Gebäudetheiles von diesem Entwurf, und seine wenig sorgsame Decoration lassen als Grenze für den unmittelbaren Antheil Bramantes höchstens die Gsimlinie der Halbkreistribünen annehmen. Die oben folgenden Theile dürften sowohl in jener Skizze wie am heutigen Bau nur Redactionen der Bramante'schen Pläne sein, bei welchen wahrscheinlich Francesco di Giorgio da Siena<sup>5)</sup> thätig war.

Die unteren Gebäudetracte aber tragen auch in ihrer jetzt von Beltrami und Moretti vortrefflich erneuten und aufgefrischten Decoration den Stempel des Urbinaten. Wer, aufser ihm, hätte damals in Mailand eine Mauermasse durch ein so feines Lineament zu beleben vermocht? Nur Leonardo wäre hier noch zu nennen, und in der That stehen einige seiner Skizzen mit den unteren Theilen von S. M. delle Grazie in Verbindung.<sup>6)</sup>

Köstlich ist die Detaillirung des Gebäudesockels mit dem doppelten Basisglied und dem breiten, friesartigen Hauptband, und im Erdgeschoß die Einfassung seiner großen rechteckigen Fenster und Blenden mit einem folgerichtig nur an drei Seiten herumgeführten Rahmenprofil, dessen Schönheit durch die sie rings umschließende zarte Guirlande so wesentlich gehoben wird. Besonders reizvoll aber wirkt im Gegensatz zu diesem in ruhigen Linien gehaltenen Untertheil das obere Stockwerk mit seinem malerischen Wechsel schlichter Wandpilaster und reicher Candelabersäulen, der rahmenlosen Medaillon-

1) Die übrige Gliederung ist später aufgemalt. Auch sonst ist der Haupttheil der Decoration hier nur in Stucco und Gips hergestellt. Die Gewölbe der Seitenconchen haben eine Hochrenaissance-theilung, ähnlich wie in S. Lorenzo.

2) Geymüller (Les estampes etc. S. 19 f.) vergleicht diese auffällige Anordnung mit analogen Motiven des bekannten Stiches eines Kircheninneren.

3) v. Fabriczy, Brunelleschi, a. a. O. S. 138 Anm. 1 und Müntz, a. a. O., Arte del Quattrocento, S. 296. Eine ähnliche Lösung auch am Vierungsturm der Certosa bei Pavia.

4) Aus dem Besitz des Conte Gherardi. Abb. bei Beltrami, a. a. O. VI, S. 235. Ueber ihr Verhältniß zum heutigen Bau vergl. auch Geymüller, Entwürfe etc. S. 47.

5) Für die Decoration möchte man hier freilich am ehesten an Dolcebuono denken, der gelegentlich bereits von Calvi (II, S. 185 f.) und Geymüller genannt worden ist (Les estampes, S. 22). S. Celso zeigt in der That viel Verwandtes.

6) Vergl. The literary works of Leonardo da Vinci. Ed. J. P. Richter. London 1883. II. Pl. LXXXI. 1 und S. 62. Das dort gezeichnete Sockelprofil hat mit dem auf Bramantes Stich eines Kircheninneren nahe Verwandtschaft. Vergl. Geymüller, Les estampes etc. S. 18.

reliefs in den Zwischenwänden ihrer Postamente und der durchbrochenen Rundfenster in den Wandflächen.

Hier spricht der Zauber der Frührenaissance ganz rein, anmuthiger noch als selbst in der Sacristei von S. Satiro. Es ist, als sei hier gerade dem specifisch lombardischen Geschmack die feinste Blüthe, deren er fähig war, durch einen Veredelungsproceß abgewonnen worden, wie ihn aber eben nur ein großer fremder Meister vornehmen konnte. In der That hat sich Bramante in den Geist der echt oberitalienischen Kunst nirgends so eingelebt, wie hier. Nicht nur, indem er den heimischen Backstein und die Terracotten verwendete, nicht nur, weil er die hergebrachte Form der Candelabersäule<sup>1)</sup> mannigfach variirend benutzte und die Rundfenster maßwerkartig füllte,<sup>2)</sup> sondern weil er über diese Wanddecoration in ihrer Gesamtheit jene „Anmuth und Frische“ breitete, die der vorangegangenen malerischen Kunst Oberitaliens in ihren besten Schöpfungen eigen war.

Bei der ornamentalen und figürlichen Detaillirung bediente er sich lombardischer Kräfte und paßte seine Formensprache mit unübertrefflichem Geschmack der heimischen Decorationsweise an. Am Erdgeschoß contrastirt die rechteckige Feldertheilung durch ihre zart profilirten Wandblenden sehr glücklich mit den Kreislinien der doppelten Medaillonrahmen, welche Wappenschilde auf tellerartigem, geriefeltem Fond umrahmen. Die Mittelfläche des Rahmens selbst ist mit Rankenwerk belebt, dessen in die helle Fläche eingetiefte Linien mit dunkler Masse ausgefüllt sind.<sup>3)</sup> Im oberen Geschoß entfaltet sich bei den verschiedenartig gestalteten Candelabersäulen und der durchbrochenen Rosettenfüllung der Rundfenster ein weit größerer, aber ebenfalls überall von einem sicheren decorativen Tactgefühl beherrschter Formenreichtum, der an dem Schmuck der Sockelglieder auch das Figürliche in seinen Dienst nimmt. Die Pilasterbasen tragen dort zierliche Kränze, diejenigen der Candelabersäulen sind als Akanthuskelche behandelt, und in die Zwischenfelder sind Medaillonköpfe eingelassen. Den Inschriften nach sind es Heilige, in Wahrheit aber Porträts in allen Altersstufen, von äußerst lebendiger Auffassung. Ihre energischen Profile heben sich klar ab, oft von schwarzen als Heiligenschein dienenden Steinscheiben. An diesen Brustbildern überrascht der ausgesprochene Realismus der ganzen Auffassung, die an Bronzearbeit erinnernde Schärfe der flachen Formengebung. Charakterköpfe ersten Ranges sind darunter. Genannt seien hier nur die durch Gipsabgüsse vervielfältigten Medaillons des S. Domenicus, S. Jacobus, S. Vincentius, S. Laurentius und S. Petrus Martyr. Aber auch ein geradezu Leonardesker Liebreiz fehlt nicht. Man sehe besonders den köstlichen Kopf der Sa. Caterina! Die Arbeit ist hier zuweilen (beispielsweise am Kopf des S. Jacobus) von einer solchen Sicherheit und Kraft, daß sie selbst den Vergleich mit den großen Römerbüsten der Sacristei von S. Satiro wohl gestatten. Andere Figuren, wie das größere Hochrelief des S. Ambrogio am Sockeltheil des Obergeschosses, bleiben dem Stil der älteren Weise näher. Aber auch wahre Miniaturstücke finden sich unter diesen decorativ verwendeten Figuren, Medaillons von etwa 22 cm Durchmesser, die man selbst aus unmittelbarer Nähe prüfen darf, wie eine Medaille. Als Hauptmeister dieser Figuren gelten der Cremonese Sfondrati<sup>4)</sup> und Tommaso Amici aus Monza. Den gleichen Stil werden wir vor allem an den Medaillons der mit Bramantes Namen verbundenen Hofarcaden des Ospedale Maggiore wiederfinden; den als Vollbüsten behandelten Heiligen in den Tambour-Rundnischen der Kuppel von S. Satiro sind sie dagegen überlegen. Bramante selbst hat höchstens ihre Stelle bestimmt und ihre Ausführung überwacht. Das gilt natürlich auch für den Bildschmuck des Inneren, d. h. des Chores, da die Vierung eine späte und selbst abgesehen von der abscheulichen Coulissenmalerei recht mangelhafte Decoration empfangt.

1) Vergl. jenen Stich eines Kircheninneren.

2) Auf der Skizze in Urbino fehlen dieselben gänzlich.

3) Vergl. über diese „Patera ornamentali“, Ztschr. Arte Decor. Ital. III 1894, S. 61 ff.

4) Derselbe, dessen Sohn im Vertrag des Benedetto Briosco 1506 für die Arca des S. S. Pietro e Marcellino als Zeuge genannt wird? („Gabriel de Sfondratis filius quondam domini Antonii“). Vergl. S. 102. Auch für die Kuppel von S. Celso modellirte er (1514) zusammen mit Padovani di Giovanni da Milano Apostelbildnisse der Kuppel, deren eines von Zenale probeweise bemalt wird. Vergl. W. v. Seidlitz, Festschrift f. Anton Springer. Leipzig 1885. S. 82, Anm. 1.

Dort ist nur die großzügige Cassettheilung der Seitenconchen, ähnlich wie in den Kathedralen von Pavia und von Como, im Sinne der Hochrenaissance wenigstens des Raumes würdig. Unter Bramante selbst fällt im Inneren nur der etwas spärliche Bildschmuck des Chores, wo sich den acht reliefirten Heiligenbüsten der Eckzwickel — von gleichem Stil wie die Medaillons draussen — an den Ansätzen der acht Gewölberippen große, pausbäckige Cherubimköpfe gesellen. Eine solche völlig malerische Verwerthung von Engelsköpfen ist auch ein Lieblingsmotiv Omodeos. Erwähnt sei endlich noch die reizende Halbfigurengruppe der Maria mit dem Kinde im Schlußstein. — Wenn für die Innendecoration dieses Chores wenigstens der leitende Antheil Bramantes durchaus wahrscheinlich bleibt, wird dies für die weitere Aufsendecoration des Kuppelbildes zum mindesten zweifelhaft. Die Fenster mit ihren feinen Rahmenprofilen und der glücklichen Giebelkrönung — wohl eine der frühesten Anwendungen dieser classischen Form in der Lombardei — könnten freilich von ihm gezeichnet sein.<sup>1)</sup>

Oberhalb dieser Fenster folgt zunächst eine in Terracottaplatten reliefirte Balustradengalerie, und darüber ein Umgang nach lombardischem Muster, dessen Säulencaden auf gemeinsamen, durch Blendfenster belebten Brüstungswänden fußen. Das ist eine zwar schmucke, aber wiederum kleinlich wirkende Gliederung, für welche Bramantes eigene Werke keine Analogien bieten. Selbst die Skizze in Urbino zeigt hier wenigstens andere Höhenverhältnisse der einzelnen Theile. An echt lombardischen Centralbauten der Frührenaissance werden wir dieser Decorationsweise dagegen noch wiederholt begegnen. —

Wie schon erwähnt, war auch die Sacristei und der Kreuzgang (zwischen ihr und der Kirche) 1497 im wesentlichen vollendet. Bei jener dürfte nur die Gesamtdisposition Bramantes Eigenthum sein, dieser aber trägt in allen Theilen seinen persönlichen Stempel.<sup>2)</sup>

Die Sacristei<sup>3)</sup> ist räumlich ein schlichter Bau, ein längliches Rechteck mit einem Spiegelgewölbe, in welches die Stichkappen über den Fenstern einschneiden. Seinen Schmuck bestreitet, wie im Refectorium, die Malerei, die sie zu einem Hauptbeispiel lombardischer Flächendecoration macht.

Ueber jeden Zweifel erhaben ist der Bramanteske Ursprung des quadratischen Kreuzganges. Das Raumgefühl des Urbinaten feiert auch hier einen Triumph. Der Eindruck dieses Bogenganges mit seinen schlanken Säulen<sup>4)</sup> und den breit gespannten Arcaden ähnelt dem der Sacristei von S. Satiro. Leicht und frei athmet man in ihm. Der vollendeten Schönheit der Maßverhältnisse gesellt sich die Anmuth der Detaillirung. Ueber den feinen durchgängig verschiedenen Capitälern fehlt das Kämpferglied, aber die Hausteinarchivolte und das dicht an sie anschließende Ziegelgesims sind so zart, daß der ja immerhin etwas lastende Kämpfer nicht vermist wird. Hier zeigen etliche reliefirte Schlußsteine eine solche Schönheit, daß man gern auf eine Skizze des Meisters selbst schließen möchte: so beispielsweise bei dem Schlußstein an der Nordwand des Hofes im ersten Bogen westlich neben der Eingangsnische zur Sacristei.<sup>5)</sup> Auch der benachbarte Schlußstein mit dem Wappenschild hat den gleichen Stil. Aehnliche Arbeiten finden sich an den Bogen der Canonica von S. Ambrogio.

Bei dem selbst in seiner argen Zerstörung noch immer prächtigen Portal der Kirchenfront dagegen kann man kaum noch auf Bramantes persönlichen Antheil schließen. Es ist ein stattlicher Vorbau, der auch in einer reichen Renaissancefaçade seine dominirende Stellung wahren würde. Der Grundtypus erinnert an das Portal von S. Domenico zu

1) Diese Giebelkrönung der Fenster verwendet auch Leonardo. Vergl. Liter. works, Ed. Richter. Pl. XCIV, 4.

2) Müller-Eberswalde ist geneigt, Leonardo einen Antheil an diesem Kreuzgang sowie auch am Chor von S. M. delle Grazie zuzuschreiben. Vergl. Jahrb. d. Kgl. Preufs. Kunstsamml. 1899, S. 107.

3) Bei Geymüller, S. 55, als Werk Bramantes aufgeführt. Die beiden Medaillons des Moro und Masimiliano Sforza sind nur mäßige Leistungen.

4) Malaguzzi, Architettura a Bologna 1899, S. 168, macht auf die Aehnlichkeit dieses Kreuzganges mit dem chiostro „della Cappella“ in der Certosa von Bologna aufmerksam.

5) Vor einer Palmette steht ein Tambourin schlagender Putto, dessen rundliche Glieder von dem wie von Wind bewegten Hemdchen umflattert werden.

Urbino, hat jedoch wuchtigere Verhältnisse und entbehrt des Giebels. Die relativ sehr breite Thüröffnung wird seitlich von zwei Doppelpfeilern eingefasst; vor denselben stehen zwei schlanke Säulen als Träger der Gebälkverkröpfung, und über diesem folgt als Umrahmung der Lünette ein cassetirtes Tonnengewölbe. Das letztere, die Gesimsprofilirung, die eigenartige Verbindung der Seitenpilaster zu doppelten Fronten, endlich die Belebung ihrer Seitenflächen durch drei für Medaillons<sup>1)</sup> bestimmte Tondi finden einerseits im Chor von S. Maria delle Grazie selbst, andererseits in der Sacristei bei S. Satiro Analogien, aber schon an den Säulen ist die doppelte Ringtheilung „nicht glücklich“ und die Ranken in den Pfeilerfüllungen sind gar zu mager. Nachwirkungen dieses Portaltypus werden wir in Mailänder Palästen noch mehrfach antreffen.

### Die Canonica bei S. Ambrogio.

Eine äußere Verwandtschaft mit der Baugeschichte von S. Maria delle Grazie hat auch diejenige der Renaissancetheile, welche sich an die althehrwürdige Kirche von S. Ambrogio anschließen. Auch dort veranlaßte das Fürstenhaus eine Vergrößerung und Verschönerung älterer Bauten im Sinne der Renaissance. Die Anregung hierzu ging von dem Bruder Ludovico aus, von dem Cardinal Ascanio Sforza, welcher das alte, schon im Verfall begriffene Kloster von S. Ambrogio den Cisterziensern zuwies und dadurch dessen Umbau bewirkte. Derselbe sollte mit den Baulichkeiten der Chorherren, der Canonica, beginnen, auch von dieser ist bekanntlich nur die eine Seite des Kreuzganges zur Ausführung gelangt<sup>2)</sup> und selbst hier scheint die Erhöhung des Mitteltheiles<sup>3)</sup> zu einer Pfeilergetragenen Triumphpforte eine spätere Umänderung zu sein, die freilich vielfach vorgebildet<sup>4)</sup> war und recht prächtig wirkt. Intact aber blieben die zu Seiten desselben folgenden Arcaden (Abb. 55) und gerade sie tragen den unverkennbaren Stempel Bramantes. Seine Urheberschaft ist hier auch documentarisch<sup>5)</sup> verbürgt. Schon am 17. Februar 1492 nimmt eine Zahlung an ihn auf die Canonica Bezug, am 11. September ist von einer „mutazione del Claustro, come ordino Bramante“ die Rede, und sieben Tage später bestimmte Ludovico Moro selbst, „Meister Bramante solle diese Canonica nach seinem Ermessen zeichnen und gestalten“.<sup>6)</sup> Und gerade von diesem Werk, bei welchem dem Künstler durch seinen fürstlichen Protector ausdrücklich vollste Freiheit gelassen war, sagt Geymüller: „Die



Abb. 55. Mailand.  
Canonica bei S. Ambrogio.

1) Die beiden erhaltenen Reliefköpfe an den Sockeln sind sehr zerstört.

2) Die beiden äußersten dieser Arcaden — zu Seiten des Mittelbogens sind es je sechs — sind breiter und höher als die übrigen. Sie umgrenzen die quadratischen Ecktraveen, an die sich rechtwinklig die Seitenumgänge anschließen sollten. Die Ansätze für deren Bögen sind noch sichtbar.

3) Jetzt renovirt.

4) So in Mailand selbst am Lazzaretto (1488. Vergl. unten S. 93) und ferner längst in Florenz, wo das Verhältniß des Triumphbogens zu den Seitenschiffarcaden in S. Lorenzo diesem Motiv entspricht, und dasselbe die Front der Pazzi-Capelle bestimmt.

5) Vergl. Geymüller, Entwürfe, S. 44 ff.

6) „che magistro Bramante designasse et inginiasse questa canonica come pariva a Luye et Luye fece il disegno“.

Schönheit der Verhältnisse, die Ausladungen und Bewegungen der Profile, die Zeichnung der Capitelle und ihre Ausführung sind von solcher Vollkommenheit, daß uns immer scheinen wolle, Bramante habe das hier Erreichte nie mehr überboten“, Worte, die im Munde dieses feinsinnigen und bedächtigen Kenners Bramantesker Kunst von besonderer Bedeutung werden. Und sie sind wahrlich völlig gerechtfertigt! Dieser Bogengang wird jederzeit zu den edelsten Offenbarungen der italienischen Frührenaissance zählen. Die historische Gerechtigkeit erheischt freilich, zu betonen, daß Bramante auch hier von den Spuren großer Vorgänger



Abb. 56. Mailand. Säule vom Hof des Benedictinerinnen-Klosters.

geleitet ist. Die früheste Anregung zu diesem Werk gab der Schloßhof in Urbino. Die Backsteinroh-mauer läßt erkennen, daß auch das obere Fenster-geschoß der Canonica eine der dortigen ähnliche Pilastergliederung erhalten sollte. Aber die Arcaden Bramantes sind weitaus schöner als die Lucianos: die Stützen selbst sind schlanker und feiner verjüngt, sie tragen ein köstlich gezeichnetes Kämpferstück. Die Backsteinarchivolten ferner sind zarter profilirt, und an den Capitälern herrscht der phantasievolle Formenwechsel der Frührenaissance. — Durch die Maßverhältnisse und vor allem durch die Kämpferstücke wird man noch unmittelbarer an die Innenarcaden Brunelleschis in S. Lorenzo und S. Spirito gemahnt, und zweifellos hat Bramante diese gut gekannt, aber auch diese Vorbilder müssen hinter seiner eigenen Schöpfung zurückstehen. Gleich seinem Landsmann Rafael hat er das Höchste überall gerade dadurch erreicht, daß er die gesamte Leistungsfähigkeit seiner Vorläufer in sich aufnahm und nur durch eine an sich kleine, schwer mit Worten zu bestimmende Zuthat aus dem Schatz seines ureigenen Genius zur feinsten Blüthe brachte. Keines seiner Werke lehrt dies schöner, als dieser Kreuzgang der Canonica. Nicht nur durch die unübertrefflichen Proportionen seiner Hauptlinien übt er einen solchen Zauber aus, sondern auch durch das feine Verhältniß, in dem die plastischen Details zu einander und zum Ganzen bleiben. Dazu kommt ferner ein ganz eigener Reiz der Vielfarbigkeit. Die flachen Basen der Säulen sind hellgrau, ihre schlanken, glatten, leicht und fein geschwellten Schäfte aus schwarz und weiß geflecktem Granit (sarizzo), die Capitäle aus schwärzlichem Marmor (pietra d' Oira vom Ortasee), der ihre herrliche Ornamentik scharf und klar wie

in Erzguß hervortreten läßt. Dann folgt der Kämpfer, wieder in hellbraunem Stein, und das lichte Roth der aus einer Backstein- und einer höchst zart profilirten Terracotta-platten-Schicht<sup>1)</sup> bestehenden Arcade, doch setzt die letztere nicht unmittelbar auf dem Kämpfer auf, sondern beginnt erst oberhalb eines granitenen Bogenansatzes, welcher den Eindruck der Festigkeit an diesen Hauptpunkten auch für das Auge besonders steigert, und auch in der Mitte wird das Roth wieder durch die dunklen Schlußsteine unterbrochen. Auch deren fein gemeißelter Schmuck trägt durch seine Delicatesse nicht unwesentlich zu der zierlichen, luftigen Wirkung der ganzen Arcaden bei, und die vier winzigen Putti, welche diese volutenförmigen Schlußsteine schmücken — unter ihnen drei Musikanten —, sind von gleicher Anmuth und wohl auch von gleicher Hand, wie ihr Stammesgenosse im

1) Dieselbe ist jedoch an der Unterseite mit Stucco in Feldertheilung bekleidet.

Klosterhof von S. Maria delle Grazie. Neben der Eingangsthür zur Kirche befinden sich zwei Reliefbildnisse des Ludovico Moro und der Beatrice, und auch die eigenartige, malerisch wirkende Behandlung der vier Säulenschäfte als Baumstämme mit Aststumpfen deutet ein Emblem des fürstlichen Mäcenes an.<sup>1)</sup> Wenn irgend eine Schöpfung, so bestätigt dieser Säulengang die schönen Worte, in denen Leon Battista Alberti einmal den intimsten, bestrickenden Zauber der Frührenaissance ausspricht: daß man „sich gar nicht sättigen könne am Anblick ihrer Bauten“, und „im Fortgehen immer wieder zu ihnen zurück-schauen müsse“.<sup>2)</sup>

#### Bramantes persönlicher Stil in Mailand.

Schon diese drei Werke, die Sacristei bei S. Satiro, die Chortheile von S. Maria delle Grazie und der Kreuzgang der Canonica von S. Ambrogio lehren, was Bramante von der Lombardei empfing, und was er ihr gab.

Am meisten lombardisch muthet der Chor von S. Maria delle Grazie an. Selbst der Baugedanke verräth diesen Zusammenhang: die Halbkreisabsiden waren in der Lombardei seit der romanischen Zeit heimisch, und diese Beziehung ist wahrscheinlicher, als eine kunsthistorische Verbindung mit dem Florentiner Dom, auf welche allerdings besonders jene Tribunen des Kuppeltambours hindeuten könnten. Vor allem aber ist die schmutzige Decoration des Aeußeren mit ihrer Verwerthung des heimischen Backsteinmaterials, mit ihren Terracotten, ihren Candelabersäulen und Medaillons, in ihrem ganzen malerischen Reiz eine Blüthe des lombardischen Bodens — freilich veredelt durch eine gänzlich neue Feinheit aller Linien, Formen und Färbungen. Und dieser Läuterungsproceß ist das persönliche Werk Bramantes. Er nahm die lombardische Freude an malerischer Gesamtwirkung und strahlendem Detailreichtum in die Zucht seines architektonischen Formensinnes, ohne ihre Frische im geringsten zu hemmen, und er gab ihrem Ausdruck jene unbeschreibliche Anmuth und Finesse, welche alle bisherigen lombardischen Renaissancewerke, und ebenso auch diejenigen, die unter dem Einfluß der Toscaner entstanden waren, vermissen ließen. Das Hospital Filaretos, die Portinari-Capelle bei S. Eustorgio und der banco Mediceo bieten gerade hierfür die bezeichnendsten Folien. Die eigene Schulung dankt der Urbinate in diesem Sinne zweifellos vor allem dem Fürstenschloß seiner Vaterstadt, der Weise Lucianos, vielleicht ist auch die Ornamentik Mantegnas hier nicht ohne Einfluß geblieben. Daß Bramante Florenz kannte, wird durch eine ganze Reihe oben angeführter Beziehungen zu den Bauten Brunelleschis befürwortet. Die Vertrautheit mit antikerömischen Bauformen, die aus seinen Mailänder Bauten so deutlich spricht, konnte Bramante schon vor seinem ersten nur vorübergehenden Aufenthalt in Rom selbst (1493) in seiner heimathlichen Provinz und in den Marken gewinnen. Man denke nur an die antiken Triumphbögen dieser Gegenden! Wie immer jedoch sein früherer Lehrgang und welcher Art auch die Einwirkung der lombardischen Localkunst gewesen sein mag: das Beste gab ihm der eigene Genius.

1) Formal geht dieses Motiv freilich selbst bis in die romanische Zeit zurück: baumstammartig gebildete Säulen finden sich beispielsweise schon am Hauptportal des Domes S. Lorenzo in Genua. In Mailand bringt es Dr. Müller-Eberswalde mit den astartig gezeichneten Holzschelten in Verbindung, die (nach Maßgabe einer Medaille) zusammen mit einem Eimer auf Ludovicos Macht über Feuer und Wasser anspielen. Eine solche Astsäule auch unter Leonardos Skizzen. Vergl. Liter. works. Ed. Richter. II. Pl. LXXXII. 1. In der Mailänder Renaissance ist das Muster Bramantes dann wiederholt worden, so im Chiostro des ehemaligen Benedictinerinnen-Klosters im Vicolo del Lentasio (Casa Contini). (Siehe die obige Abb. 56.) Vergl. Reminiscenze. II. Text S. 47. Spielte da die Erinnerung an Vitruv mit, der die Säule vom Baumstamme ableitet? Das Motiv selbst findet sich auch an den Fenstern des Pal. Quaratesi in Florenz und wird in der transalpinen Frührenaissance wohl im Anschluß an die Astwerk-decoration der Spätgothik gern aufgenommen, allerdings in Verbindung mit den Candelaberformen. Es sei nur auf die höchst interessante Vereinigung beider Formen auf einem H. S. signirten Holzschnitt des British Museum in London hingewiesen.

2) De re aedificatoria IX. Buch, Ende: „neque qui spectent satisdiu condemplatos ducant se quod iterum atque iterum spectarint atque admirentur: ni iterato etiam inter abeundum respectent.“

Auf decorativem und ornamentalem Gebiet schaltet dieser im Inneren der Sacristei von S. Satiro am selbständigsten, weniger beeinflusst durch die lombardische Ueberlieferung. Diesen Bau könnte man auf toscanischen Boden, selbst nach Florenz verpflanzen. Er würde sich den dortigen Schöpfungen Brunelleschis und seines Kreises zwanglos einordnen, und ebenso der Kreuzgang der Canonica. Nur dafs die Decoration beider Werke auch bei einer solchen Verbindung ihre oben erörterte Ueberlegenheit bewahren würde! Eine ähnliche strenge Folgerichtigkeit<sup>1)</sup> in der Vertheilung des Ornamentes bei verwandter Fülle und Anmuth wie in der Sacristei, zeigen in Toscana nur vereinzelte selbständige decorative Arbeiten der Florentiner Marmorbildner, beispielsweise — aber in einer ganz anderen Formensprache — das Sockelglied der Kanzel des Benedetto da Majano in S. Croce.

Bramante — so also darf das Endergebnifs lauten — hat dem bald üppig, bald schwerfällig wuchernden, noch von gothisirenden Elementen durchsetzten Formenreichthum der lombardischen Ornamentik mit der reinen Sprache der Frührenaissance die mäfsigende, sichtlich organisirende, verfeinernde, architektonische Zucht gebracht.

Allein dies ist nur eine Seite seiner kunsthistorischen Mission. Für die Gesichtspunkte unserer Studien ist sie die wesentlichste, thatsächlich aber minderwerthig derjenigen gegenüber, die er in der Baugeschichte der Lombardei erfüllte. Das Hauptsubstrat seiner künstlerischen Phantasie ist nicht die Schmuckform, sondern der Raum als solcher. Bei keinem anderen Vertreter der Renaissance spricht der Schönheitssinn so unmittelbar, so siegreich schon aus der Raumgestaltung selbst, aus der Grundriffsdisposition und der durch sie bewirkten Art der Raumabschlüsse; bei wenigen bildet ferner die Beleuchtung an sich ein so mäfsgebendes, künstlerisches Element. Und in innigster Verbindung mit dieser gewissermafsen cubisch bestimmten Raumschönheit steht seine Gliederungsweise der Façaden und Säulencaden durch einen weder mit Worten zu schildernden noch zahlenmäfsig zu berechnenden inneren Rhythmus: eine köstliche Harmonie von Räumen, Flächen und Linien, scheinbar nach strengen, objectiven Gesetzen, thatsächlich aber doch rein subjectiv, von einem unvergleichlichen, durchaus architektonischen Tact getragen. Derselbe entstammt einer rein persönlichen Begabung und ist zum mindesten durch die Vorbilder Lucianos in Urbino und Brunelleschis in Florenz geschult worden — um Leon Battista Albertis Hauptwerk in Rimini, das Bramante doch wohl aufgesucht haben mufs, hierfür nicht zu hoch anzuschlagen! Allein auch die Lombardei, auch Mailand selbst besafs weit ältere Werke, die solche Keime gar reich zu befruchten vermochten. In Mailand selbst konnte Bramante einen der grosartigsten Innenräume auf sich wirken lassen, die Italien überhaupt besitzt: die Kirche S. Lorenzo mit ihren herrlichen, in Doppelarcaden aufgelösten Halbkreisnischen, eine Raumschönheit von wahrhaft grossem Mafsstab und von köstlich reichem architektonischen Leben. Und mufste nicht ein so majestätischer Bau, wie S. Ambrogio, auf einen Künstler von der Art des Urbinaten Einflufs gewinnen? Vasari erzählt, der Mailänder Dom habe Bramante der Baukunst zugeführt. Das ist wohl seine eigene Erfindung, die im Hinblick auf das Aeufere der Kathedrale und Bramantes Eigenart sehr seltsam klingt. Aber die gewaltigen Hallen innen mit ihrem Riesenmafsstab — sollten sie auf eine Künstlerphantasie, die mit Raumgröfsen rechnet, ohne Eindruck geblieben sein? — Obgleich wir Bramantes mittelitalienische Schulung als ein Axiom voraussetzen: zum grosen Architekten hätte ein Künstler von seinem Schlag sich auch in Mailand allein entwickeln können!

Zur vollen Reife gelangt sein dort bethätigtes Können freilich erst in Rom, und dadurch wird Bramante erst dort zum grössten Architekten unter allen Künstlern der Renaissance, zu einem der grössten aller Zeiten, den man, „le plus architecte“ nennen könnte, wie Velasquez „le plus peintre“. Es ist aber nicht nur ein Rückschlufs a posteriori, wenn man die Schwingungen dieser feinsten Saiten seines Künstlerwesens schon in jenen drei

1) Freilich darf das nicht ganz im Sinne heutiger akademischer Schulung gedeutet werden. „Bramante suchte kein Structursystem, wo keines zu finden war. Im Renaissancestil ist die architektonische Gliederung nur eine scheinbare, ideale Hülle. Dieser aber wufste Bramante, mehr als irgend einer, wenigstens einen scheinbaren Organismus zu geben. Ja, in der Verbindung der Gewölbe und ihrer Stützen offenbart er oft ein den alten Römern überlegenes Gefühl der Harmonie.“ Geymüller, Entwürfe etc., S. 50.

Mailänder Werken zu vernehmen glaubt, kein Irrthum, wenn man die gleichen Töne, und vollends dann ihren Wiederhall, noch in einer ganzen Reihe von Renaissancewerken der Lombardei erkennt. Bramantes Raumgestaltung und der Rhythmus seiner architektonischen Formensprache haben dort viel stärker nachgewirkt, als seine Ornamentik. Sie sind das kunsthistorisch maßgebendste Zeichen des echten „Stile Bramantesco“.

\* \* \*

Front von S. Maria in Abbiategrasso. S. Maria di Canepanova.  
Dom in Pavia.

Gerade diese Beglaubigung tragen sowohl in der Hauptstadt selbst, wie außerhalb, noch einige Bauten der Lombardei in solcher Klarheit, daß man bei ihnen ebenfalls noch auf einen unmittelbaren Antheil des Meisters schließen muß. Im Rahmen unserer vorwiegend der Decoration als solcher gewidmeten Studien dürfen dieselben jedoch kürzer, als die drei geschilderten Werke behandelt werden.

An ihrer Spitze steht der Frontalvorbau der Kirche Sa. Maria Nuova in Abbiategrasso.<sup>1)</sup> Er ist das zweite Beispiel jener Kunstweise, die bei der Façade von S. Satiro näher charakterisirt wurde: jener groß gedachten, echt architektonischen Stilistik, welche die nur ornamentale Zier zu Gunsten der baulichen Gesamtwirkung unterdrückt, diese aber bei aller Schlichtheit der Grundmotive zu einer über alle Stilwandlungen erhabenen Monumentalität steigert. Die Aufgabe, an der sie sich hier erprobt hat, ist jedoch noch eigenartiger, als bei S. Satiro. Es galt, einer unbedeutenden gothischen Kirche, welcher bereits die Uebergangsepoche einen Vorhof gegeben, eine Front zu schaffen. Echt renaissancegemäfs ist die Lösung: vor das gothische Kirchlein wird ein „antikischer“ Triumphbogen gestellt; die einzige Vermittlung muß — allerdings nicht unberechtigt — der angrenzende Hallengang des Vorhofes bieten.<sup>2)</sup> Der Front des Mittelschiffes



Abb. 57. Abbiategrasso.

Eingang in die Kirche Sa. Maria Nuova.

legt sich auf selbständigen Seitenmauern ein mächtiger Thorbogen vor (Abb. 57). Seitentracte fehlen: zur Rechten und Linken schliessen sich unmittelbar die Hofarcaden an, über denen hinten die nackten Backsteinwände der Seitenschiff-Fronten als Rücklage des Bogens, gleichsam als dessen Folie, aufragen.<sup>3)</sup> Dieser selbst aber ist zweistöckig. Die Höhe seines

1) Vergl. Geymüller, Entwürfe etc., S. 28 f. mit Abbildung. Strack, Centralbauten, S. 21 ff. Aufnahmen Taf. 25. Seidlitz, S. 203 f.

2) Dessen Sarizzo-Säulen gehören der Richtung Guiniforte Solaris an. Die Terracotta-Archivolten nebst den Brustbildern in ihren Zwickeln — nur noch fünf sind erhalten (Nordseite) — dürften aus verwandter Werkstatt stammen, wie die der Höfe der Certosa bei Pavia.

3) An der Südseite befindet sich rechts neben dem zweiten Stockwerk des Bogens noch ein späterer Anbau an die Kirchenfront.

ersten Geschosses wird durch die Hofhallen bestimmt, das zweite kommt diesem gleich, und so wirkt dieses doppelstöckige Thor schon durch seine Mafsverhältnisse an sich majestätisch. Und glänzend wird dies vollends durch die Architektonik seiner Fronten ausgenutzt. Vor die Stirn der Seitenmauern sind, der Theilung in zwei Geschosse entsprechend, je zwei Säulen gestellt; auf jeder Seite also stehen zwei Säulenpaare über einander. Die Scheitelhöhe des beide Wände zum Thor verbindenden breiten Tonnengewölbes aber überragt noch die halbe Höhe der Giebelwand der Kirche!

Ein Triumphbogen als Kirchenfront — das ist bekanntlich ein Lieblingsgedanke Leon Battista Albertis, der am Tempio Malatestiano in Rimini und reifer an S. Andrea in Mantua verkörpert ist.<sup>1)</sup> Aber dort ist er zum Ausgangspunkt für eine die ganze Front einheitlich umfassende Gestaltung geworden, innerhalb welcher der Bogen selbst nur das Hauptmotiv bleibt, in Abbiategrasso dagegen ordnet er sich nicht einem größeren Ganzen ein, sondern ist einem wenig verwandten Körper als selbständiges, königliches Haupt, allerdings ganz äufserlich, angefügt. Die Priorität des Grundgedankens gebührt gleichwohl dem Florentiner Alberti. S. Andrea in Mantua ist 1472 begonnen worden, der Frontbogen von Abbiategrasso aber zeigt unten die Jahreszahl 1497<sup>2)</sup> und oben, an der barocken Verkleidung der Rückwand, 1601.<sup>3)</sup> Diese beiden Daten sind jedoch nur die äufsersten Grenzen der Baugeschichte, und zwischen die beiden durch sie bezeichneten Hauptepochen derselben schiebt sich sicher noch eine dritte ein, welche der ausgebildeten Hochrenaissance angehört.<sup>4)</sup> Das lehrt die Detaillirung. Am unteren Stockwerk, besonders an den Seitenbogen, welche in den Hallengang des Hofes führen, bleibt dieselbe noch ganz innerhalb Bramantesker Frührenaissance. Die auf gemeinsamem, scharf und fein profilirtem Sockel fufsenden Sarizzopilaster haben Marmorcapitäle, die sich noch eng an diejenigen der Sacristei bei S. Satiro anschliessen. Selbst die dortige Theilung des Capitäls in das eigentliche Krönungsglied und einen friesartigen Streifen ist durchgeführt — hier originell mit einem Flechtband und hängenden Früchten decorirt, wie wir es in Brescia und Cremona wiederfinden werden — und die figürliche Decoration durch Masken, Cherubim und Adler ist völlig im Sinne der Frührenaissance verwerthet. Dem entspricht auch die Verzierung der Zwickel durch vier Marmormedaillons von Heiligen<sup>5)</sup> zu Seiten der kräftig profilirten, mit reichem Schlußstein versehenen Archivolte. Derber als diese beiden der Kirchenfront angrenzenden Pilaster sind schon ihre Gegenstücke neben den Hofarcaden gezeichnet, doch können auch sie noch aus gleicher Zeit stammen, und die wuchtigen Formen ihrer Capitäle nur als Anpassung an die der Hofarcaden zu erklären sein, deren Höhe sie entsprechen. Das Gleiche gilt endlich auch von den dem Hof zugewandten großen unteren Sarizzopfeilern,<sup>6)</sup> und wohl auch noch für die beiden frei vor sie gestellten unteren Säulenpaare, obgleich deren auffallend starke Entasis<sup>7)</sup> bereits mehr in den Hochrenaissancestil, etwa eines Dolcebuono, einlenkt. Hochrenaissancearbeit ist dagegen zweifellos sowohl die vordere Säulenordnung, wie die Pfeilerrücklage des Obergeschosses, und die gesamte Decoration der Rückwand des Bogens vollends stammt erst aus der Zeit um 1601. Ebenso zweifellos aber ist, dafs dieser ganze Vorbau — abgesehen natürlich von der Rückwand — in treuem Anschluß an den ursprünglichen Entwurf ausgeführt wurde. Darauf weist selbst schon das feine Verhältnifs hin, in welchem die an sich so schematisch behandelte Decoration des oberen Stockwerkes zum unteren steht. Auch die breite Stirnwand des Bogens mit ihrem schlichten Rahmenwerk, und die selbstverständlich auf ein Krönungsgesims berechnete

1) Vergl. Müntz, *L'eta aurea dell' arte italiana*, S. 302 f.

2) Diese Jahreszahl steht in der Bogenlaibung der Arcade, die vom Hauptbogen in den nördlichen Flügel des Kreuzganges führt. Dafs sie sicher so, und nicht — wie noch bei Geymüller, a. a. O. — 1477 zu lesen ist, hat zuerst v. Seidlitz bemerkt. Die 9 ist völlig deutlich.

3) Die Jahreszahl befindet sich unterhalb der gedrückten Volutenbekrönung des obersten Fensters.

4) Geymüller sagt 1500—1505.

5) Sie sind leider sehr zerstört, dürften jedoch den an der Südwest-Arcade des Haupthofes des Ospedale Maggiore in Mailand vertretenen Werkstätten angehören.

6) Deren Capitäle sind stark lädirt.

7) Vergl. Strack, a. a. O. S. 22, Anm. 3. Ihre Basen haben seltsamerweise Eckblätter. Das ist Bramantesker Archaismus!

Giebellinie,<sup>1)</sup> dürfte dem ersten Plan entsprechen. Und dieser ist in seiner Architektur durchaus Bramantes würdig. Er liegt vollständig innerhalb der Bahn, die der Urbinate bei der Front von S. Satiro beschriften hat, und an deren Ende dann in Rom die grandiose Architektur der Schlufsnische des Giardino della Pigna im Vatican steht. Er weist ferner noch unmittelbarer, als jene Mailänder Bauten, auf den Einfluß antik-römischer Werke hin, der Triumphbögen und der Constantins-Basilica. 1493 war Bramante nachweislich in Rom gewesen. Die Detaillirung aber, soweit sie überhaupt noch der Zeit Bramantes entstammt, bietet zu der seiner beglaubigten Mailänder Werke die nächsten Analogien.

Im gleichen Zusammenhang kann auch ein Bauwerk genannt werden, welches seiner Aufgabe nach von dieser Front zu Abbiategrasso allerdings gänzlich verschieden ist: ein selbständiges Kirchengebäude, das aber sowohl in seiner Baugeschichte und deren Beziehung zu Bramante, wie besonders im Grundcharakter seiner Decoration mit jener Front mannigfache Berührungspunkte bietet: die Centralkirche S. Maria di Canepanova in Pavia.<sup>2)</sup>

Enger und unmittelbarer noch, als bei jener Front, ist hier die Verbindung mit dem Namen Bramantes. Selbst ohne eine innere, stilkritische Rechtfertigung würde ausnahmsweise ein äußerer Zeugniß dafür sprechen. In der Kirche selbst hängt ein Gemälde, welches die fürstlichen Stifter, Giovanni Galeazzo Sforza, seine Gattin Isabella und seine Mutter Bianca als Donatoren des Kirchenmodelles vor der Madonna darstellt, und dessen Unterschrift meldet, die Kirche sei 1492 gestiftet: „Bramante Urbinate Architecto“.<sup>3)</sup> Allerdings kann sich diese Notiz an Glaubwürdigkeit mit den durch gleichzeitige Documente oder Chroniken verbürgten Rechtsansprüchen des Urbinaten an die geschilderten Mailänder Bauten auch nicht annähernd messen. Bild und Unterschrift stammen erst aus der Mitte des 17. Jahrhunderts.<sup>4)</sup> Allein gegenüber der litterarischen Begründung von Bramantes Antheil an anderen Werken ist dieses Zeugniß einer festen Localtradition immerhin noch ein frühes, und durch die stilkritische Untersuchung wird es bestätigt. Nur darf man eine solche Bestätigung auch hier nicht etwa von sämtlichen Theilen des heutigen Baues erwarten. 1492 begonnen, wurde die Kirche erst 1564 eingeweiht. 1557 fehlte noch der obere Theil, dessen Inneres seine Decoration erst in der Barockzeit empfing, während sein Äußeres noch bis heute ein unvollendeter Rohbau mit Nothdächern blieb. Schon durch die Daten also wird auch hier die Thätigkeit Bramantes von vornherein auf den Plan und höchstens auf den Beginn seiner Ausführung beschränkt.

Auch hier grenzt die Renaissanceschöpfung an eine ältere Bauanlage, an das Barnabiterkloster, dessen guterhaltener doppelstöckiger Kreuzgang ein fesselndes Beispiel des Uebergangsstiles in seiner letzten Phase bietet.<sup>5)</sup> Seine Backsteinarchitektur, seine Terracottaornamentik und seine Hausteinsäulen — im Obergeschoß haben sie trotz der reinen Renaissancecapitälé noch den Schafring — stehen stilistisch zwischen den Höfen des Ospedale Maggiore und der Certosa etwa mitteninne. Die Kirche selbst ist hiervon jedoch ganz unabhängig, ein Denkmal reifer Renaissance. Unverkennbar trägt sie die Abstammung von der Sacristei bei S. Satiro zur Schau. Aber der dortige Baugedanke ist hier in den Dienst einer selbständigen Kirchenanlage gestellt, und nicht nur durch den Maßstab, sondern durch eine Aenderung der Raum- und Lichtwirkung grofsartig

1) Die über der rechteckigen Bogenumrahmung aufsteigende Giebelwand zeigt jetzt gemalte Marmornachahmung, und ein hölzernes provisorisches Sparrendach legt sich breit darüber.

2) Vergl. Strack, Centralbauten, S. 3 ff. Abb. Bl. 42, 5 u. 10; v. Seidlitz, a. a. O. S. 200; Geymüller, S. 49.

3) Das Bild hängt jetzt rechts vom Eingang. Die Inschrift lautet: Io . Galeaz . Sfortia Isabella Arragonia Ux. Bona. Sabaudiae Mater Mediol. Duces Templum vovent anno MCCCCXCII Bramante Urbinate Architecto . Pietas civium continuavit opus.

4) Vergl. Strack, a. a. O. S. 4. Gemalt von Francesco Pini da Piacenza.

5) Vergl. die Abb. bei Strack, a. a. O. Taf. 5. Die Säulen der vier Erdgeschoßsarcaden sind recht derb, feiner sind die oberen (jetzt eingemauerten) gehalten, ebenso das Backsteingesims und die Archivolte mit spiralförmig gewundenem Band. In den Zwickeln Medaillons mit betenden Engeln.

entwickelt (Abb. 58). Das Achteck wird durch dreieckige Nischen „zum Quadrat erweitert, während sich in den vier Hauptachsen kurze, nach außen nicht aus dem Achteck vortretende Kreuzarme anschließen“ (Strack). Auch der Aufbau innen entspricht principiell vollkommen der Sacristei. Wie dort wird er durch eine Emporengalerie zum „Etagenbau“, und wie dort ist diese Theilung auch in der Decoration in zwei Säulenordnungen über einander durchgeführt. Die Decoration selbst aber ist eine völlig andere, mit so sicherem Tact der veränderten räumlichen Bedeutung angepaßt, daß bereits diese von einer rein äußerlichen Nachahmung grundverschiedene Umformung auf die gleiche Künstlerkraft schließen lassen kann. Das stark betonte Horizontalband der Sacristei — durch Bildfries und Brüstungswände dort gleichsam verdoppelt — wird hier auf ein niedriges Gebälk beschränkt, und der so gewonnene Raum kommt dem Umgang zu gute. Dieser öffnet sich hier nach innen nicht mehr nur als eine Galerie, sondern als stattliches Emporengeschoß, von außen durch vier große Doppelfenster erhellt, mit luftigen Doppelarcaden. Folgerichtig sind in beiden Geschossen die plastisch ornamentirten, in der Mitte gebrochenen

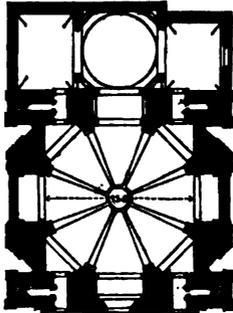


Abb. 58. Pavia.  
Canepanova-Kirche  
(nach Strack).

Eckpfeiler des Octogons durch kräftige Dreiviertelsäulen ersetzt, welche im Erdgeschoß zudem auf hohen, vortrefflich profilirten Postamenten fußen. Bis zu dessen Gebälk herrscht auch im Detail die Formensprache Bramantes vor, in einer der Canonica von S. Ambrogio und den unteren Theilen von Abbiategrosso ungefähr entsprechenden, reifen Entwicklungsphase, ebenso in dem östlichen, ehemals als Chor dienenden Kuppelanbau; allerdings überall — man beachte die Schwellung der Säulen und der Pfeiler — in so reifer, der Hochrenaissance gemäßer Durchbildung, daß man die nach seiner Skizze erfolgte Ausführung selbst wohl erst in das 16. Jahrhundert zu verlegen hat. Im Obergeschoß vollends gehört sie erst der Spätrenaissance und dem Barockstil an. Ueberzeugender für den Antheil Bramantes, als alle diese Details, spricht jedoch der Gesamtcharakter, die Raumgestaltung als solche, mit ihrem reizvollen Lichtspiel, mit dem harmonischen Wechsel von Flächen und Oeffnungen.<sup>1)</sup> Die letzteren überwiegen. Weder dem plastischen Ornament, noch auch der Malerei ist breiterer Spielraum gelassen. In diesem Sinne geht diese Kirche in der Richtung zur Hochrenaissance nicht nur über die meisten Mailänder Bauten Bramantes hinaus, sondern auch über mehrere ihr sonst in Grundriß und Aufbau nah verwandte Centralbauten seiner lombardischen Schüler, auf welche unten zurückzukommen ist. Wie das Innere durch die Barockzuthaten, so ist das Außere von S. Maria di Canepanova durch seinen ruinenhaften Zustand um alle Wirkung gebracht. Die Obertheile sind durch Nothdächer geschlossen. Trotzdem ist auch dieses Außere kunstgeschichtlich noch interessant genug, schon durch die Anordnung von vier quadratischen Eckthürmen.<sup>2)</sup> Das ist ein von S. Lorenzo in Mailand ausgehender Gedanke, den auch Filarete bei seiner Hospitalkirche durchführen wollte und Michelozzo bei der Portinari-Capelle verwerthete. Die Backsteindecoration an den unteren Wänden arbeitet noch schlichter als an der Front von S. Satiro, mit Beschränkung auf Eckpilaster und geometrische Felder.<sup>3)</sup> Nur am Untergeschoß der Südfront bezeugt diese Feldertheilung, daß reicherer Flächendecor beabsichtigt war: dort ist die Achteckswand in der ganzen Höhe des Erdgeschosses durch vorgeblendete Kreisreihen<sup>4)</sup> belebt, also durch ein schon bei S. Maria delle Grazie häufig angewandtes Decorationsmotiv. Der Hausteinsockel des Gebäudes ist fein profilirt.

1) Von jenen Doppelfenstern des Umganges abgesehen, ist die Beleuchtung ähnlich wie in der Sacristei bei S. Satiro. An die Innengliederung gemahnen die Skizzen Leonardos, Lit. works Ed. Richter, Pl. LXXXIV, 10 und CI, 2.

2) Je zwei liegen in einer Flucht, sodafs zwischen ihnen und dem octogonalen Hauptkörper des Gebäudes spitze Winkel entstehen.

3) Im Friesstück kreisrunde oder rautenförmige Backsteinscheiben, wie sie dann besonders Dolcebuono für die Belegung von Balustradenwänden zu verwenden pflegt.

4) Dieses Motiv war schon früher beliebt. Es sei an die Rückwand auf Mantegnas Gruppenbild der Familie Gonzaga in der Camera degli Sposi im Palazzo di Corte zu Mantua erinnert.

Während dieser Bau äußerlich mit dem Namen und kunsthistorisch durch seine Raumgestaltung mit einem bestimmten Hauptwerk Bramantes unmittelbar verbunden ist, läßt sich für dessen schöpferischen Antheil an der majestätischsten Kirche Pavia's, zugleich einer der bedeutendsten der ganzen lombardischen Renaissance, am Dom,<sup>1)</sup> kein directer Beleg finden, denn der „Architectus peritus“, dessen Plan zum Neubau der verfallenden alt-romanischen Zwillingskirchen S. Maria del Popolo und S. Stefano 1487 aus Mangel an Geldmitteln nicht benutzt wurde, ist nicht mit Namen genannt. Bramante erscheint in den Urkunden selbst überhaupt nur gelegentlich (December 1488), ohne Auszeichnung vor den anderen Meistern (unter ihnen auch Leonardo und Dolcebuono), welche man aus Mailand zur Begutachtung der Pläne nach Pavia berief. Der zur Ausführung gelangte Entwurf stammte dagegen nachweislich<sup>2)</sup> von dem Pavesen Cristoforo (di Antonio) de' Rocchi, und dieser hatte seit der Grundsteinlegung (29. Juni 1488) bis zu seinem Tode 1497 auch die Bauleitung in Händen. Sein Nachfolger wurde Omodeo. Es ist also lediglich die Frage, ob und in welchem Grade bei diesem endgültig gewählten Modell Rocchis ein früherer Entwurf Bramantes oder auch dessen modificirender Eingriff mitwirkte, und die Antwort darauf bleibt, soweit sie überhaupt möglich ist, zuletzt doch wieder nur von persönlichem Empfinden abhängig. Dabei tritt hier jedoch auch Leonardo da Vinci auf den Plan, denn unter den lombardischen Bauten, auf welche sich dessen Skizzen zu Central- und Kuppelkirchen noch am ehesten beziehen könnten, ist die Kathedrale zu Pavia sicher an erster Stelle zu nennen.



Abb. 59.

Pavia. Dom. Vierung.

Mir scheint es sehr wohl möglich, daß der leitende Baugedanke des

Domes, vor allem die Art, wie aus der achteckigen Vierung die Centralanlage entwickelt ist, die bedeutende Raumwirkung, zu welcher sich zunächst Querschiff und Chor zusammenschließen, Leonardo,<sup>3)</sup> wenn auch nur mittelbar, zum Urheber hat. Und dabei dürften wiederum Anregungen von S. Lorenzo in Mailand mitgewirkt haben, wo ja auch die am Paveser Dom durchgeführte Ergänzung des Octogons zum Quadrat vorgebildet ist. Man beachte aber auch, daß der Grundriß des Domes, der mit diesem Motiv Kreuzarme verbindet, die reichste Ausgestaltung einer Raumgliederung bietet, welche in der Kirche S. Maria di Canepanova, und — wie noch zu zeigen — auch in S. Maria zu Busto Arsizio und in S. Magno zu Legnano innerhalb reiner Centralanlagen verwerthet ist. Allen diesen Bauten geht der Plan für den

1) Vergl. Malaspina, Memorie storiche della fabbrica della Cattedrale di Pavia. Milano 1816. Geymüller, Les estampes, S. 18, 20, 23. Entwurf S. 36. Calvi, Notizie II. S. 155. Giov. Bosisio, „Notizie storiche del tempio cattedrale di Pavia dalla sua origine sino all' anno 1877.“ Pavia 1878. Luca Beltrami, I lavori di compimento al Duomo di Pavia; in Ztschr. L'edilizia moderna V., fasc. I. Jan. 1896. S. 1 ff. A. Campari, La nuova facciata della cattedrale di Pavia e le antiche basiliche di S. Stefano e di S. Maria del Popolo. Pavia 1896.

2) Vergl. Magenta, Certosa etc., S. 60 Anm. 1. Brief vom 27. Juni 1437 von den „deputati della Fabrica“, wo klar gesagt ist, daß der Bau nach Zeichnung von Rocchi ausgeführt werde.

3) Leonardo wurde im Juni 1490 nach Pavia gerufen. Vergl. Geymüller bei Richter, a. a. O. S. 101.

Dom von Pavia zeitlich voran, und da für einen von ihnen, der zweifellos aus ihm abgeleitet ist, nämlich für S. Maria di Canepanova in Pavia selbst, Bramantes Antheil gesichert scheint, so hätte der Urbinate, falls er dem Domentwurf ganz fern steht, dort die Anregung eines andern benutzt! Die durch die Kreuzarme bereits angebahnte Verbindung jener Centralanlage mit einem dreischiffigen, der Kuppelbreite entsprechenden Langhaus war in gewissem Sinn übrigens schon hundert Jahre vorher das Programm für S. Petronio in Bologna.<sup>1)</sup>

Die Bedeutung des Paveser Domes in der Entwicklungsreihe der oberitalienischen Kuppelkirchen ist längst erkannt worden. Sie entspricht in der That jener grofsartigen Baugesinnung, die hier für die alte Lombardenstadt eine Kathedrale höchsten Mafsstabes schaffen wollte. Schrieb doch die Commune 1487 an den Cardinal Ascanio Sforza, den Bruder des Moro, man hoffe, dieser Bau werde selbst mit der Hagia Sofia wetteifern können.<sup>2)</sup> Thatsächlich bot S. Lorenzo in Mailand das Muster, aber die dortige, luftige Weiträumigkeit des Centralraumes mit seinen sich breit auswärts schwingenden Kreisnischen ist am Paveser Dom gleichsam einer schärferen Concentrirung des Raumgebildes gewichen, und für den Gesamteindruck herrscht die Höhenausdehnung und die Kuppel. Deren Tragepfeiler sind die gewaltigsten der Lombardei. Bei solchem Riesenmafsstab war alle kleinere Zier natürlich von vornherein verpönt. Rein architektonisch bleibt die Formensprache des Inneren (Abb. 59), und so grofs sind die Gesamtverhältnisse, dafs das Zwerggalerien-Motiv hier gleichsam nur wie ein Friesband wirkt. Die vielkäftigen Hauptpfeiler haben drei Gurtgesimse: zwei davon — in der Höhe der Seitenschiff- und der Hauptarcaden — mächtig ausladend, das dritte, dazwischen liegende, welches den Boden der Emporengalerie andeutet, höchst zart profilirt. Auch hier also der in der Renaissance so häufige, wohlbedachte Gegensatz wuchtiger und zarter Detaillirung! Alles weist auf einen vorzüglich geschulten, zielbewußten, seiner Mittel völlig sicheren Architekten hin. Wenn Cristoforo Rocchi diese Detaillirung in der That bestimmt hat, zählt er zu den hervorragenden Vertretern des Stile Bramantesco, und zwar in dessen reifster, schon der Hochrenaissance entsprechender Entwicklungsphase, wie sie in der Lombardei erst am Ende der neunziger Jahre mafsgebend wurde. Er starb 1497, zwei Jahre vor Bramantes Fortgang, und sein Nachfolger am Dom wurde Omodeo. Das grofse im Palazzo Vescovile erhaltene Holzmodell (Abb. 60) ist von Cristoforo Rocchi begonnen und 1497 von einem gewissen Pietro Focaccia<sup>3)</sup> beendet worden: eine willkommene Ergänzung des wirklichen, nur theilweise vollendeten Baues.<sup>4)</sup> Vergleicht man es mit dem Charakterbild, den die bisher geschilderten Bauten von Bramantes persönlicher Kunst bieten, so erscheint es für ihn zu unruhig und zu verwickelt. Das Aeufere besonders ist ein höchst wichtiges Beispiel für die Art, wie der Stile Bramantesco unter den Händen lombardischer Meister mit der einheimischen Ueberlieferung Compromisse schlofs. Der heutige Bau zeigt an der Südseite (nach der Via Bernadino Gatti) den Anfang eines dreifach abgetreppten Sockels, dessen Profilirung in der That Bramantes selbst würdig wäre — selbst des römischen Bramante!

\* \* \*

1) Vergl. Strack, Centralbauten. Berlin 1882. S. 6.

2) Vergl. Beltrami, a. a. O. S. 2: „cum illo S. Sophiae Constantinopolis celeberrimo omnium templo, cujus instar illud figuratum invenire posse speramus“.

3) Magenta, S. 60, Anm.: „Fu deputato Gio. Pietro Focaccia pavese, intarsiatore e lavoratore eccellente di legnami a finir il modello del detto Duomo, e fu finito con tanta eccellenza, che è stimato dall' intendenti si per l' architettura come per le intarsiature valere un tesoro“ (Domarchiv zu Pavia). Ob das im Pal. Arcivescovile erhaltene, oben abgebildete Modell aber wirklich auf dieses Modell zurückgeht, ist zweifelhaft.

4) Er hat jetzt nach Opferung der älteren romanischen Frontreste (mit Verkürzung der ehemals geplanten acht Langhausjoche auf nur drei) auch seine vornehme Front erhalten.

In Mailand selbst ist dieser reifste, schon zur Hochrenaissance überleitende Stil meist an Bauten vertreten, die nachweislich erst nach Bramantes Fortgang ausgeführt wurden. Dieselben sind am Schlufs dieses Capitels zusammengestellt. Möglich allerdings, dafs für den einen oder anderen von ihnen noch Bramante selbst den Entwurf zeichnete. Am wahrscheinlichsten bleibt dies noch für die beiden, durch das ehemalige Refectorium getrennten Höfe<sup>1)</sup> von S. Ambrogio, die, jetzt verbaut und schwer zugänglich, dem Militärhospital einverleibt sind. Hier können die doppelstöckigen Säulencarcaden mit der unteren dorischen und der oberen jonischen Ordnung durch ihre bis ins Detail so sicher abgestuften Verhältnisse auf Bramante selbst schliessen lassen, jedoch handelt es sich auch hier höchstens um seinen Entwurf, da der Grundstein erst 1498 gelegt wurde.<sup>2)</sup> Die Ausführung gehört Lombarden an.<sup>3)</sup>

Auf einen noch geringeren Grad ist die Verbindung Bramantes mit einer ganzen Reihe lombardischer Kirchenbauten zurückzuführen, die man früher ohne weiteres seinem „Werke“ zurechnete. Daten und Urkunden haben hier den Irrthum unwiderlegbar aufgedeckt. Stützt man sich nur auf die letzteren, so wird das rein stilkritische Ergebnifs selbst da zweifelhaft, wo man ihm noch jetzt rückhaltlos glaubt. Als Baron von Geymüller einen Theil des „edelsten kirchlichen Gebäudes der Lombardei“, des Domes von Como, für Bramante in Anspruch nahm, fand



Abb. 60. Modell des Domes zu Pavia  
(im Pal. Arcivescovile daselbst).

er sofort allgemeine Zustimmung, und dem Ruhmeskranz des Urbinaten schien eine besonders schöne Blüthe zurückgegeben. Neuerdings ist die äufsere Berechtigung dazu wieder energisch in Frage gestellt worden, es ist jedoch angezeigt, dieses Problem nicht schon an dieser Stelle, sondern erst in einem späteren Capitel zu erörtern, welches die Kathedrale von Como als Renaissancebau monographisch zu schildern hat.

Wenn die Reihe der lombardischen Werke Bramantes selbst demgemäfs schon hier geschlossen wird, so geschieht dies, um gerade bei diesem so viel umstrittenen Thema zunächst einmal wieder auf das thatsächliche Ergebnifs der documentarischen, oder wenig-

1) Vergl. Geymüller, Entwürfe, S. 55.

2) Vergl. Casati, a. a. O. S. 108.

3) Mongeri schliesst auf Dolcebuono. Die oberen Theile stammen erst aus der Mitte des 16. Jahrhunderts.

stens der frühen litterarischen Beglaubigungen hinzuweisen. Die geschilderten Werke bilden einen festen Stamm, den man am besten als ein abgeschlossenes Ganzes behandelt. Um ihn gruppirt sich dann die Fülle von Werken, welche den Stempel des Stile Bramantesco an der Stirn tragen, ohne bisher als Schöpfungen Bramantes selbst beglaubigt zu sein. Nochmals sei wiederholt, dafs in Mailand während der dortigen Anwesenheit Bramantes wohl überhaupt kein hervorragender Bau, und vollends keiner, mit welchem Ludovico Moro und sein Kreis in Verbindung stand, errichtet wurde, bei dem man nicht den Rath und vielfach auch die Hülfe des grofsen Urbinaten in Anspruch genommen hätte. In diesem Sinne trägt die gesamte Mailänder Bauthätigkeit jener Zeit seinen Namen. Und selbst ohne solche unmittelbare Beziehung zu ihm darf die Kunstgeschichte sie mit diesem verbinden, denn was uns in diesen Bauten entgegentritt, ist nur die geringe Abwandlung, oft die Wiederholung von künstlerischen Hauptgedanken und Einzelmotiven, die selbst schon in jener Reihe seiner gesicherten Werke vorbildlich verkörpert sind. Allein man darf auch hier nicht vergessen, dafs sowohl bei der Ausführung von Bramantes eigenen Plänen, wie bei der diese Werke wiederholenden oder verändernden Mailänder Bauthätigkeit die einheimischen Künstlerkräfte sich in einem Grade schulten, der bald auch eine rein stilkritische Scheidung ihrer eigenen Leistungen von denen Bramantes unmöglich macht.

Dies gilt in erster Reihe für eine Anzahl von Bauten Mailands selbst, und besonders für den Profanbau, bei welchem die urkundlichen Nachrichten meist naturgemäfs noch viel spärlicher fliefsen, als bei den grofsen Schöpfungen kirchlichen Charakters. Die Kunstgeschichte kann sich in der That damit bescheiden, diese Frührenaissancepaläste nach stilistischen Gesichtspunkten zu gruppiren, und ihre Künstlergeschichte der Localforschung zu überlassen.



Abb. 61. Mailand. Casa Fontana (Silvestri). Fries im „Salone“  
(nach Fumagalli).

### Mailänder Profanbau im Stile Bramantesco.

Ein verhältnismäfsig schlichter Bau profaner Gattung ist es, dem Bramante nachweislich mehrere Jahre hindurch die unmittelbarste Fürsorge widmete. 1492 begann Ludovico il Moro den Ausbau des Castelles von Vigevano, mindestens bis 1495 hatte Bramante die Oberleitung,<sup>1)</sup> und hier erstreckte sich seine Initiative in der That auch auf alle technischen und künstlerischen Fragen. Hier sind die aus Holz, Rohr und Gips hergestellten Scheingewölbe und die Marmorlieferungen ebenso mit seinem Namen verbunden, wie die Malereien und Stuccaturen in den Zimmern.<sup>2)</sup> Um so bedauerlicher, dafs von den ihm zuzuschreibenden Bautheilen heute nur einige theilweise ausgemauerte Arcaden<sup>3)</sup> mit den

1) Vergl. die Documente bei Geymüller, a. a. O. S. 50 ff. und die Inschrift des Castelles bei Semper, a. a. O. S. 23.

2) In der Bibliothek zu Pavia copirte er für Wandmalereien in Vigevano am 5. März 1495 ein den Planetenlauf zeigendes Uhrwerk.

3) Im dritten Stock seines linken Hofflügels sieben zugemauerte Arcaden einer Loggia. Abbild. bei Müntz, *La Renaiss. en Italie et en France à l'époque de Charles VIII.* Paris 1885. S. 247. Vergl.

großen Gesamtlinien des Hofes sowie mit den nur allzusehr verblassten Resten seiner Graffiti von dem einstigen Glanz dieses fürstlichen Landsitzes Kunde geben.

Immerhin darf man hier mit größerer Sicherheit Bramantes Schöpfung erkennen, als im Castell von Mailand selbst, wo seine eigenen Arbeiten der Zeit zum Opfer fielen, diejenigen aber, die man ihm bisher dort zuschrieb, nur dem Gattungsbegriff des „Stile Bramantesco“ angehören. Beide Castelle aber können über die Lösung einer Hauptaufgabe der ganzen Renaissancearchitektur, über die Frontbildung des städtischen Palastes, keine Auskunft gewähren. Um so willkommener ist die Fülle der unter Ludovico Moro in Mailand durch Um- oder Neubauten entstandenen Adelshäuser.

Der Florentiner Palasttypus fand in Mailand dabei keinen Eingang. Es fehlte dort dessen mittelalterliches Urbild, der monumentale Steinwürfel mit seinen trotzig-wehrhaften Rusticawänden, der Palazzo Vecchio; es fehlte ferner die Freude an dem cyklopischen Maßstab, der in Florenz während der Renaissance den Pitti-Palast schuf. Niedrige, meist einstöckige, langgestreckte Fronten, unten in Arcaden aufgelöst, graziös gegliedert und mit so reichen Portal- und Fensterrahmen, wie sie die Florentiner Rustica niemals dulden durfte: das ist der Grundtypus der oberitalienischen Palastfaçade, und im Inneren finden sich die luftigen Hofarcaden weit häufiger, als in Florenz, wo das grandiose Muster einer Arcadenarchitektur, das die Loggia dei Lanzi bot, kleinere Schöpfungen dieser Gattung unwillkommen gemacht zu haben scheint.

Diese Mailänder Adelshäuser der Frührenaissance kennzeichnen sämtlich einen bestimmten oberitalienischen Typus, den schon das Mittelalter am sichersten gerade für diejenigen Theile vorbereitete, welche bei unserem Studium allein in Frage kommen: für die decorative Gesamterscheinung der Straßenseiten, besonders ihrer Portale und

Fenster, und für die Hofarcaden. Hauptportal und Hof der Casa Borromeo sind schon erwähnt. Daneben sei der Hof der Casa Missaglia<sup>1)</sup> genannt. Die reizvolle Umformung dieser Typen in die Formensprache des Uebergangsstiles an der Casa Vimercati und vor allem an dem unter toscanischer Einwirkung entstandenen Hauptwerk, dem Ospedale Maggiore, ferner am Palazzo Marliani und in Castiglione d' Olona, brachte zum gesamten Stilbild dieser Periode einen sehr wesentlichen Beitrag,



Abb. 62.  
Mailand. Casa Fontana (Silvestri).

die feinsinnige Würdigung bei Geymüller, Entwürfe etc., S. 50 f. Ferner — wie mir Herr Dr. Paul Müller-Eberswalde freundlichst mittheilt — an der nach dem Hauptplatz gelegenen Front (im Obergeschos des sie nach rechts hin abschließenden Flügels) eingeblendete Bogen und eine aus der rechten Wand ins Freie führende Loggia.

1) Vergl. Reminiscenze II. Taf. 11.

und durch Michelozzos Marmorpforte des Mediceer-Palastes zog die toscanische Frührenaissance siegreich ein.<sup>1)</sup>

Die nächsten Palastbauten Mailands, welche die Geschichte der oberitalienischen Renaissance zu nennen hat, stehen schon völlig im Zeichen des Stile Bramantesco. Ihre Reihenfolge ist fast belanglos. Mit einem von ihnen, mit dem ehemaligen Palast der Fontana,<sup>2)</sup> der dann, die Eigenthümer häufig wechselnd, in den Besitz der Scaccabarozzi, der Castiglioni und schliesslich der Silvestri überging (Corso Venezia Nr. 16),<sup>3)</sup> ist die viclumstrittene Bemerkung Vasaris über das Verhältniß Bramantinos zu Bramante verbunden.<sup>4)</sup> Nach Vasari hat Bramantino zur Zeit des Bernardo Scaccabarozza hier an der Front vier Giganten gemalt, Lomazzo aber nennt statt dessen wenigstens an einer Stelle<sup>5)</sup> Bramante, und ebenso Torre,<sup>6)</sup> welcher den Urbinaten denn auch zum Architekten des Palastes macht. — Schon von anderer Seite ist darauf hingewiesen worden, daß es sich auch hier höchstens um eine allerdings wesentliche Verschönerung und einen Umbau eines älteren, aus der Zeit Filaretos stammenden Gebäudes handelt. Diesem gehört der architektonische Kern der heutigen Front an, deren Gesamtcharakter durchaus noch dem der Casa Medici und der Casa Marliani gleicht (Abb. 62). Langgestreckt, nur einstöckig, zeigt sie im Erdgeschoß jetzt fünf quadratische Fenster, im Hauptstockwerk acht schlanke Bogenfenster,<sup>7)</sup> völlig wie am Palazzo Marliani, aber die dortigen Spitzbogen sind dem Halbkreis gewichen und ganz renaissancemäÙig verziert. Die Wandpfeiler sind sehr breit; die Fläche herrscht und fordert farbigen Schmuck. Und dieser ist ihr in der That in reichem Maß geworden, wobei sie durch ihn auch die Pilastergliederung des Palazzo Marliani empfing. Diese decorative Façadenmalerei ist der wichtigste Theil des Baues. Ihre großen Figuren sind freilich fast ganz verblaßt, die Malerei der Friese über dem Erdgeschoß und unter dem Hauptgesims aber, wo kreisrunde Fensterluken das Friesband unterbrechen, blieb besser erkennbar. Es sind Grisailen, die das Relief mit gleicher Meisterschaft vortäuschen, wie die prächtige Lünettenmalerei über dem Eingang der Sacristei von S. Maria delle Grazie. Zug um Zug ist hier mit dem Pinsel der gleiche Gestaltenkreis wiedergegeben, den die modellirende Hand in den Terracotten der Sacristei von S. Satiro schuf: große Medaillons mit prächtigen, meist antikisirenden Köpfen, dazu eine Fülle reizender Kinderscenen — man sehe die mit dem Lämmchen spielende Gruppe! — langgeschwänzte Sirenen und Frauen tragende Centauren.<sup>8)</sup> Auffällig bleibt übrigens auch an diesen trefflichen Compositionen der unvermittelte Wechsel im Maßstab. Auch im Inneren hat sich ein ähnlicher Fries im Salone erhalten (Abb. S. 61). Im Vergleich mit der phantasievollen Gestaltenwelt dieser nur gemalten Decoration bleibt der plastische Schmuck etwas zurück. Die breite Terracotta-Umrahmung der Fenster<sup>9)</sup> bewegt sich im Gegensatz zum Ospedale und zum Palazzo Marliani, in reiner Renaissance-Ornamentik, in zwei Mustern von flachem Relief: etwas magere, streng stilisirte symmetrische Ranken und kräftige Blattcarnise.<sup>10)</sup>

1) Vergl. Bd. I. S. 99 ff.

2) Vergl. Paravicini, Abb. Taf. 8. Text S. 4. Reminiscenze II. S. 51, Abb. Taf. 39 ff. Geymüller, Entwürfe, S. 58; am ausführlichsten Seidlitz, S. 193 ff.

3) Dicht an der ehemaligen Porta Orientale, deren Bewachung 1476 dem Angelo Fontana übertragen worden war.

4) Vasari ed. Milanese VI. S. 513.

5) „Idea“ S. 133, im Widerspruch zu seiner im Trattato II. S. 48 enthaltenen Angabe, die Malerei stamme von Bramantino. Vergl. Seidlitz, S. 194.

6) Ritratto di Milano, S. 344.

7) Dieselben sind auffällig unsymmetrisch vertheilt; die im folgenden erwähnte Architekturmalerei nimmt darauf jedoch Rücksicht. Nur das zweite Fenster rechts neben dem Balcon nach der Mitte schneidet in die gemalten Pilaster ein. Dieses ist also später eingebrochen und blieb auch ohne Verzierung. Vielleicht waren die Fenster früher durch eine Mittelsäule getheilt.

8) Seidlitz betont mit vollem Recht auch die Verwandtschaft mit dem Bramantes Namen tragenden Stich eines Kircheninneren.

9) Sie scheint später entstanden zu sein, als die decorativen Malereien, da sie diese theilweise verdeckt. Vergl. Seidlitz, S. 195.

10) Abb. als Titelumrahmung des Paravicinischen Werkes.

Das Hausteinportal ist wohl erst nachträglich vorgesetzt, denn das Postament überschneidet das Rankenwerk der eigentlichen Thürumrahmung.<sup>1)</sup> Deren Bogen zeigt an der Stirn friesartig einen schlichten Fruchtkranz, in der Mitte einen schwarzen, als Console gebildeten Schlussstein und in den Zwickeln gut gearbeitete, flache Kaisermedaillons. Der thorartige Vorbau hat ungemein schlanke Verhältnisse und unterscheidet sich dadurch von den wuchtigen Formen des Bramantesken Hauptportales von S. Maria delle Grazie. Er hat die nächsten Analogien zu dem der Casa Modigliani in Lodi. Auf hohen Postamenten fussen Candelabersäulen, die unten kelchförmig, oben als cannellirte Säulenschäfte gebildet sind und durch ein Eierstabband mit hängender Zier getheilt werden. Dieser Typus erinnert am meisten an die Candelabersäulen am Chor von S. Maria delle Grazie; er kehrt im Obergeschoß des Hofes an der Süd- und Ostseite ähnlich, aber in zierlicherer Durchführung wieder. Dessen untere Arcadensäulen aus Sarizzo stehen mit ihren Verhältnissen und den ziemlich schweren Volutencapitälen noch den Hofarcaden des Ospedale Maggiore nah, und das Gleiche gilt von den Bramantesken Wandconsolen der Gewölbe mit ihren Schilden. Alle diese decorativen Schmucktheile weisen stilistisch aber doch schon auf die beiden letzten Jahrzehnte des Quattrocento, und die Annahme, Francesco Fontana habe 1495, als er die Senatorenwürde erhielt, diesen Schmuck dem alten Familienpalast hinzufügen lassen, hat viel für sich. Dafs Bramante den Umbau des Palastes selbst geleitet habe, wie zuerst Torre behauptet, läßt sich nicht beweisen. Auf Grund einer später<sup>2)</sup> zu erörternden stilistischen Beziehung könnte man hier mit gleichem Recht an Giovanni Battagio da Lodi denken. Die Ausführung der Bildhauerarbeit ist sicherlich lombardisch, und man darf noch genauer mit Mongeri<sup>3)</sup> die Meister in dem gleichen Kreise suchen, dem Denkmäler wie das Brivio-Monument in S. Eustorgio, und das Torre-Grab in S. Maria delle Grazie entstammen. Leider ist Alles so arg zerstört, dafs die rechte Wirkung fehlt.

Eine ähnliche Stellung, wie die Casa Fontana, nimmt die kleine, noch schlechter erhaltene Hofarchitektur des Hauses Via Torino Nr. 10—12<sup>4)</sup> ein. Die Arcaden des Erdgeschosses mit ihren Hausteinsäulen mit jonischen Volutencapitälen<sup>5)</sup>, und ihren von einem Rahmenprofil begleiteten Ziegelarchivolten bieten in ihrer Gesamterscheinung Gegenstücke zu jenen älteren Höfen des Hospitals.<sup>6)</sup> Die Ornamentation des Friesbandes dieser Arcaden entspricht dagegen in ihrer flachen Behandlung derjenigen der Terracottafenster des Palazzo Fontana und ist auf der dritten (westlichen) Hofseite auch für die im Halbkreis geschlossenen Fenster angewandt. In den Arcadenzwickeln befinden sich hier noch einige Medaillonköpfe, deren scharf geschnittene Züge und deren ganzer Stil trotz der starken Zerstörung wiederum eine grofse Verwandtschaft mit den Köpfen am Chor von S. Maria delle Grazie offenbaren.<sup>7)</sup>

Eine persönliche Beziehung Bramantes zu diesen beiden Bauten wird durch ihre Analogien zu S. Maria delle Grazie stilkritisch befürwortet und hat bei der Casa Fontana auch litterarische Zeugen für sich. Durch eine Notiz bei Cesare Cesariano wird auch das Portal der Casa Mozzanica-Serbelloni,<sup>8)</sup> welches seit 1830 nach der Villa Serbelloni-Crivelli in Taino bei Angera übertragen ist, mit Bramantes Namen verbunden. Es ist durch seine Mafsverhältnisse ebenso ausgezeichnet, wie durch gute Detaillirung. Die in ihren unteren Canelluren mit Pfeifen besetzten Pilaster zeigen gleich ihren Postamenten eine ähnliche Schlantheit und Eleganz, wie diejenigen am Portal der Casa Fontana.

1) Der obere Theil des Portales wurde zerstört, als man 1651 den heutigen Balcon hinzufügte.

2) Siehe S. 98 ff.

3) L'arte in Milano S. 460.

4) Es ist von der Via Torino aus jetzt der zweite kleine Hof. Die Säulen haben keine Basen. — Vergl. Reminiscenze II, S. 33, Taf. 25. Paravicini Taf. 41.

5) Am besten auf der Südseite erhalten, die Terracottafriese dagegen an der Ost- und Westwand.

6) In den oberen Stockwerken ruhen auf derberen Steinsäulen breit ausladende hölzerne Kämpfer zur Aufnahme der hölzernen Architravbalken.

7) Vergl. Reminiscenze S. 33.

8) Vergl. Reminiscenze II, Taf. 29, Text S. 38.

Anders, aber jedenfalls nicht weniger beweiskräftig, ist der Rechtstitel, unter welchem man den kleinen Hof des sog. „jüngsten Broletto“, des ehemaligen Palazzo Carmagnola (jetzt Gebäude der Finanzverwaltung) in der Via Rovello Nr. 2 in Bramantes eigene Schöpfungen eingereiht hat. Er zählt zu jenen Werken, bei denen dies äußerlich schon durch die Beziehung zu Ludovico il Moro selbst wahrscheinlich wird. Denn von der Epoche Carmagnolas, dem ein auf diesem Terrain stehendes Haus 1415 von Filippo Maria Visconti geschenkt worden war,<sup>1)</sup> ist der Stil dieses Hofes um fast zwei Menschenalter getrennt, und er weist zweifellos bereits in die Zeit Bramantes, als Ludovico hier ein Haus für seine Geliebte, Cecilia Gallerani, erbauen liefs. Allerdings überraschen die Maßverhältnisse dieser jetzt nackte Oberwände tragenden Hofarcaden. Die Säulenschäfte sind außerordentlich gedrunken und kurz. Das ist jedoch nur durch eine ältere Bauanlage zu erklären,<sup>2)</sup> denn sie tragen echt Bramanteske, köstliche Frührenaissancecapitälé,<sup>3)</sup> die in ähnlich eleganten, straffen Formen, wie an der Canonica, innerhalb des gleichen Grundtypus einen fein wechselnden Detailreichtum entfalten. Oben folgen sehr niedrige Architravstücke.<sup>4)</sup>

An diesen Hof reihen sich stilistisch wiederum einzelne Theile des älteren östlichen Hofes des Erzbischöflichen Palastes unmittelbar an. In ihren Maßverhältnissen brauchen diese luftigen Hallen selbst den Vergleich mit denen der Canonica nicht zu scheuen. Die Eingangswand von der Piazza Fontana aus hat sieben Arcaden, an den beiden Seitenwänden befinden sich je fünf. Die Arcaden der östlichen Eingangswand und der rechten Seite (nördlich) — den alten Palast des Giovanni Visconti<sup>5)</sup> theils verkleinernd, theils verlängernd — zeigen echt Bramanteske Capitälé, welche in der That schon durch ihre Wappenschilder dem vom Cardinal Guido Antonio Arcimboldi (1493—1497) errichteten Verschönerungsbau zugewiesen werden; während die dritte (südliche) Arcadenseite, deren Capitälé das Borromeo-Wappen tragen, einen immerhin interessanten Archaismus des 17. Jahrhunderts spiegeln.<sup>6)</sup> Die feinen rothen Linien der Backsteinrahmen und die schlanke Eleganz der Arcaden, dazu die Krönung der Wände durch Stichkappen („gronda“) und die durch Nava jetzt meisterhaft wiederhergestellten decorativen Malereien nebst den Sgraffiti machen diesen Hof zu einem Hauptbeispiel der zu Leonardos Zeit herrschenden Bauweise und Decoration auf der Grenze vor der Hochrenaissance, und diese kunstgeschichtliche Bedeutung wird durch die Nachbarschaft der grandiosen Barockkunst Pellegrinis nur noch gesteigert.

Ohne eine persönliche Beziehung zu dem Urbinaten, aber innerhalb seiner Stilweise bleibt die Casa Zucchi mit dem Wappen der Castani an der Piazza S. Sepolcro Nr. 9,<sup>7)</sup> obschon auch hier Portal und Hof mannigfache Umformungen bekunden. Die Pforte zeigt elegante Verhältnisse. Sie trägt am Architrav den Segensspruch: *ΑΤΑΘΗ ΤΥΧΗ* und an der Archivolte die für italienische Paläste nur in ihrem ersten Theil richtige Inschrift: „*elegantiae publicae, commoditati privatae*“. Die vorzüglich gearbeiteten Kaiserköpfe in den Bogenwickeln und besonders das Porträt Francesco Sforzas in der Mitte sind wiederum

1) Ueber das muthmaßliche Verhältniß der heutigen Baulichkeiten zum Haus des Carmagnola vergl. Mongeri, S. 423 f.

2) Man nimmt an, dafs hier ehemals spitzbogige Arcaden in der Renaissance in rundbogige verwandelt wurden (?).

3) Vergl. die flüchtigen Skizzen bei Mongeri, S. 428.

4) Vergl. Geymüller, a. a. O. S. 57.

5) Von diesem älteren Trecento-Palast des Giovanni Visconti hat Nava bei den Restaurationsarbeiten noch mehrere wichtige decorative Reste entdeckt und blofsgelegt, u. a. ein Backsteinfenster und fragmentarisch erhaltene Stuckreliefs an den Deckenbalken.

6) Die vierte Hofseite (westlich) dem Eingang gegenüber nimmt der Gebäudetract der Spätrenaissance ein.

7) Reminiscenze II, S. 37 f., Taf. 26, 27, 28. — Geymüller, S. 58. — Mongeri, S. 461 f. Mit diesem Portal und etwa noch mit dem der Casa Mozzanica sind die beiden von C. Justi im Jahrbuch der Kgl. Preufs. Kunstsamml. 1892, S. 81 und 85 veröffentlichten Renaissanceportale Sevillas am ehesten zu vergleichen: das eine jetzt an der Casa de Pilatos aus der Werkstatt Antonio Maria und Pietro d'Aprile und des Bernardino Gazini, das andere, jetzt versetzte, von der Casa des Ferdinando Colon (Columbus).

echt lombardisch, flach, mit scharfen Contouren und blasigem Faltenwurf. Die auf drei Seiten dürftig genug erhaltenen doppelstöckigen Hofarcaden mit ihren schlanken Säulen und den fein profilirten Backsteinbögen tragen gleich den Portalpfeilern kraftvolle Capitäle.<sup>1)</sup>

Vom Bildschmuck dieses Hofes ist nur noch ein einziges, allerdings treffliches Medaillon mit einem Doppelporträt vorhanden, sehr reich ist derselbe dagegen noch in der Casa Pozzobonelli<sup>2)</sup> (Via Piatti Nr. 4) erhalten, deren Hofarcaden denen von S. M. delle Grazie und der Canonica von S. Ambrogio weniger in ihrem Gesamtcharakter, als in einigen Details — in den schönen Capitälen aus schwarzem Stein von Oira und in den mit Putten verzierten Bogenschlußsteinen — folgen. Diese Arcaden wirken großartig und dabei ungemein schlank, denn zwischen Säule und Bogen ist hier ein hohes Kämpferglied von eigenartiger Form — an einen rechteckigen Kern legen sich seitlich gewölbte Glieder<sup>3)</sup> — eingeschoben. Die figürlichen Zwickelmedaillons sind verhältnißmäßig zu klein. Neben römischen Cäsaren findet man hier Venus und Amor, Kain und Abel, wie am Sockel der Certosa und an den Postamenten zahlreicher Portale und Grabmonumente der lombardischen Frührenaissance. Die Casa Grifi (Via Valpetrosa Nr. 7)<sup>4)</sup> zeigt an ihrem Portal und an den Consolen, welche die Stichkappen des gewölbten Flures<sup>5)</sup> tragen, echt Bramanteske Formen. In den wirksam detaillirten Hofarcaden mit ihren Bramantesken Capitälen und den breit und flott behandelten Cäsarenmedaillons ist die fröhliche Vielfarbigkeit bemerkenswerth, welche durch die Verbindung von hellen, schwarzen und rothen Bautheilen und durch die Sgraffitodecoration der Gewölbe und Friese erzielt wird.

Die übrigen Renaissancepaläste privater Natur gehen über die Art und die Zeit von Bramantes Mailänder Stil schon wesentlich hinaus. Das gilt bereits für die heute so schmuck ergänzte Casa Bigli (Taverna Aliprandi, Ponti;<sup>6)</sup> Via dei Bigli Nr. 11), in deren Hof die überaus reichen, allerdings vollständig renovirten Malereien die humanistische Schulung lebhaft vor Augen führen. Ihr Portal spiegelt in seinen schlanken, eleganten Proportionen, seinen mit Pfeifen besetzten Pfeilern und den reizenden Zwickelmedaillons (Maria und Gabriel) im Stil der Busti schon die Hochrenaissance.

An einem öffentlichen Bau Mailands, der uns bereits eingehend beschäftigt hat, zeigt wenigstens noch ein Theil Bramanteske Charakterzüge: am Ospedale Maggiore.<sup>7)</sup> Die unvermittelte Nachbarschaft von gothisirender Frührenaissance aus den Tagen Filarettes<sup>8)</sup> und der Spätrenaissance Ricchinis, läßt schon die Hauptfront unorganisch erscheinen. An der Südwestseite des großen Hofes, dessen drei andere Seiten Ricchini angehören, folgt jedoch eine noch krausere Stilmischung durch eine mitten in die Spätrenaissanceformen eingeschobene echt Bramanteske Decoration. In den Zwickeln der unteren Säulencaden, deren plumpe Capitäle über ihre späte Entstehungszeit keinen Zweifel zulassen, befinden sich köstliche Frührenaissancemedaillons, und in der darüber folgenden Balustrade ornamentale Relieffriese, die sofort die Erinnerung an diejenigen der Sacristei bei S. Satiro wachrufen.

1) Am Portal sind die beiden Hauptcapitäle mit energisch gezeichneten Delphinen einander gleich.

2) Reminiscenze II, Taf. 32, 33, Text S. 43 f. Mongeri, S. 465. Große Abbild.: Arte decor. ital. IV, Tav. 62, Text S. 96 ff. Ein in die Hofmauer eingelassenes rothes Kalksteinrelief zeigt das von zwei Centauren gehaltene Familienwappen.

3) An einem Exemplar des Flures sind diese Seitenstücke mit prächtigen Akanthusblättern und oben mit schmalen Voluten geziert. Vergl. die Abb. Reminiscenze, Taf. 33.

4) Vergl. Reminiscenze III, Taf. 22, Text S. 42 f. Paravicini, Taf. I. Im Texte, S. 2, mit Berufung auf die Malereien im Inneren irrtümlich als florentinisch behandelt. Das Haus ist jetzt von Nr. 5 aus zugänglich.

5) Den Hinweis hierauf danke ich Herrn Dr. Paul Müller-Eberswalde. Der Flur ist jetzt zugemauert und enthält einen Gemüseladen.

6) Reminiscenze II, Taf. 45, Text S. 55 f. Mongeri, S. 466.

7) Vergl. neben der früher erwähnten Litteratur Geymüller, Entwürfe, S. 34 f. und für die aus den Acten geschöpften Daten Canetta, Cronologia etc., Milano 1884.

8) Für die Restaurirung sind auch die beiden späten Oelgemälde (Darstellungen der Fronten) besonders wichtig, welche sich jetzt in der Sala del Consiglio befinden. Sie wurden dem Verfasser erst nach Abschluß des ersten Bandes bekannt, können die früheren Ergebnisse jedoch nur in geringfügigen Einzelheiten ändern.

Mit der Baugeschichte des Hospitals selbst ist Bramantes Name aber nur mittelbar verknüpft.

Eine Notiz in den Acten<sup>1)</sup> meldet, Bramante habe 1485 für die venezianischen Gesandten eine Zeichnung des Hospitals angefertigt, beweist also keineswegs, daß er an der Bauleitung selbst betheilig gewesen. Diese ruhte nach dem Rücktritt Filaretos vielmehr in den Händen von Lombarden. 1465 war Guiniforte Solari an ihre Spitze gelangt. Am 20. März 1495 wird sein Nachfolger Giovanni Antonio Omodeo.<sup>2)</sup>

Schon 1490 beginnt die Baugeschichte dieses Gebäudeflügels,<sup>3)</sup> in welchem die Hospitalkirche liegt, und für den Bildschmuck seiner Arcaden hat Omodeo nachweislich 1493 zwei in pietra d' Angera gearbeitete Figuren, S. Ambrogio und S. Giuseppe, geliefert. Am 17. März 1497 wird über die Vollendung der Hofarcaden verhandelt. Auf diese Epoche kann aber überhaupt nur der bauliche Kern und der genannte Theil der plastischen Decoration zurückgehen. Man wird also annehmen müssen, daß diese Front der Hofwand zunächst Rohmauer blieb und der Bildschmuck für ihre Verkleidung vorläufig in den Steinmetzwerkstätten lagerte, bis man ihn, als im 17. Jahrhundert die übrigen Hofarcaden entstanden, mitten zwischen deren Barocktheilen anbrachte.<sup>4)</sup> Die Ornamentik jener Brüstungsfriese ist in ihrer abwechslungsreichen, eleganten Zeichnung ganz Bramantesk und schließt sich stilgeschichtlich theilweise an die Ausschmückung der Sacristei von S. Satiro an, allein die Bildhauerarbeit trägt hier, vor allem in dem zerknitterten Faltenwurf, schon alle Züge echt lombardischer Renaissance, und stellenweise<sup>5)</sup> sind auch die Proportionen vollständig im lombardischen Geschmack. Auffällig verwandt sind diese ornamentalen Friese denen der Casa Bottigella in Pavia. Das Figürliche zeigt schon hier meist überschlank, hagere Formen. In Omodeos Sculpturen der neunziger Jahre werden wir einen sehr ähnlichen Stil finden, und das spricht im Verein mit der Beglaubigung seines Antheils an den Zwickelmedaillons zugleich auch für seine Theilnahme an dieser ganzen Decoration. Dies ist nicht unwichtig, denn es zeigt uns die lombardischen Kräfte in Thätigkeit für ein ganz Bramanteskes Werk. Es ist ein ähnliches Verhältniß, wie bei S. Maria delle Grazie. An die dortige Decoration erinnert besonders auch die Reihe der Zwickelmedaillons und selbst ihrer Rahmen, in denen die gleiche Ornamentik durch eingeschnittene (mit schwarzer Masse ausgefüllte) Linien angewendet ist, wie dort am Aeußeren des Chortheiles. Auch die Brustbilder selbst — Heilige mit Schriftbändern — gehören einer verwandten Richtung an, wie diejenigen von S. Maria delle Grazie. Offenbar aber waren an ihnen viele Hände beschäftigt, und man kann auch hier ungefähr den Weg verfolgen, welcher von den Terracottaköpfen der Filaretischen Fenster zur reifen lombardischen Frührenaissance führt. Am schönsten sind die beiden Halbfiguren der Verkündigungsscene in den Zwickelmedaillons des Eingangsbogens, flach unterschritten, von köstlicher Feinheit: doch wohl eigenhändige Arbeiten Omodeos.

Ein anderer Künstlername, welcher für die Geschichte des Stile Bramantesco in dieser Zeit Beachtung verdient, tritt uns bei einem Tochterinstitut des Ospedale Maggiore entgegen, bei dem Sonder-Hospital für die Pestkranken, welches am 8. Juli 1488 be-

1) Canetta, a. a. O. S. 11.

2) Canetta, a. a. O. S. 13.

3) Canetta, a. a. O. S. 13. 18. April 1490.

4) Denn daß die letzteren — die Barocksäulen und die Verkleidung des oberen Stockwerkes — etwa an die Stelle älterer Frührenaissance theile getreten seien, die Ricchini entfernt habe, um diese ältere Hofseite den drei anderen anzupassen, erscheint aus technischen und pecuniären Gründen nicht recht glaubhaft.

5) Man beachte z. B. die Rückenfigur der aus Ranken aufragenden Jungfrau über dem Eleazar-Medaillon. Manche dieser Füllungen stammen allerdings ebenfalls erst aus der Spätzeit. Der lombardische Geschmack beginnt auch hier etwa an dem Punkt, wo die älteren Terracotten der Certosahöfe anfangen. Das gilt besonders für Figuren der Südostseite dieser Hospitalarcaden. Dann folgen nach Westen zu reifere Arbeiten, die — übrigens wohl auch durch moderne Stücke ergänzt — auch hier zu jenen scharfgeschnittenen Charaktertypen aus der Spätzeit der Rodari führen: Köpfe, die in den westlichen Langhaustheilen des Domes von Como und im Innern der Miracolikirche von Brescia Analogien finden und selbst bis zur Grenze des Classicismus der Luganeser Sculpturen reichen.

gonnen<sup>1)</sup> und 1514 bezogen wurde.<sup>2)</sup> Die Bauleitung dieses vor der Porta Orientale gelegenen „Lazzaretto“ hatte von 1488 bis 1508, wo ihm Bertolino Cozzi folgte, der Architekt Lazzaro Palazzi, der auch den Plan geliefert hatte. Die Abbildung der jetzt niedergerissenen Hallen dieses Lazzaretto<sup>3)</sup> lehrt in ihm einen vortrefflichen Schüler Bramantes kennen, der sicher auch an den Höfen des Ospedale Maggiore und an einzelnen der erwähnten Privatpaläste Mailands stark beteiligt ist.

\* \* \*

## Bramanteske Paläste außerhalb Mailands.

### Cremoneser Profanbau und Terracotten.

Die Veredelung, die der lombardische Palasttypus durch den Stile Bramantesco in Mailand gefunden hatte, spiegelt sich auch außerhalb der Hauptstadt überall, wo in dieser Zeit ein Neubau profaner Gattung entstand. Fast jede lombardische Stadt hat Reste solcher Bramantesken Paläste des endenden 15. und des beginnenden 16. Jahrhunderts aufzuweisen, und wiederum lassen sich dabei Localgruppen unterscheiden, von denen die südlichen den Einfluß vor allem Bolognas, die östlichen die grössere Nähe Venedigs offenbaren. Unter den ersteren ist der Hauptort Cremona, und seine Renaissancewerke erheischen hier um so eher Berücksichtigung, als Cremona neben Pavia wahrscheinlich die Centralstätte jener ganzen im Stile Bramantesco so reich entwickelten Terracottadecoration war.<sup>4)</sup> Ganz ohne diese bleibt freilich gerade eine seiner vornehmsten Palastfronten, der Hausteinbau der Casa Raimondi-Trecchi am Corso di Porta Milano. Seine beiden Geschosse sind durch jonische Pilasterpaare gegliedert, die für die quadratisch gequadrerten Wandflächen<sup>5)</sup> fast zu geringes Relief haben. Von besonderer Feinheit ist auch die Profilierung; sowohl an den schlanken rechteckigen Fenstern, wie an dem zweifach abgestuften Sockel und am Gurt- und Krönungsgesims, das von einer mächtig ausladenden, ehemals farbig bemalten Hohlkehle<sup>6)</sup> überschattet wird. Der Bauherr, Eliseo Raimondi († 1512), ein Künstlerdilettant, soll den Palast selbst entworfen haben, wobei Erinnerungen an die Florentiner Rustica und an den oberitalienischen Typus neben einander treten. Die Ausführung leitete 1496 Bernardino da Lera,<sup>7)</sup> an der Arcadenhalle aber, die innen in den Hof führt, nennt sich 1499<sup>8)</sup> Giovanni Gaspare [Pedoni] vom Luganer See als Meister der köstlichen, rein Bramantesken Säulencapitäle, deren Stil nebst dem des von gleicher Hand stammenden Marmorcamines (jetzt im Municipalpalast) uns noch später beschäftigen wird. Vortrefflich gezeichnete Bramanteske Steinarcaden zeigt auch die Domfront.<sup>9)</sup>

1) Vergl. Canetta, a. a. O. S. 12. Der Beschluß am 27. Juni.

2) Canetta, a. a. O. S. 14.

3) Vergl. Reminiscenze II, Taf. 30 u. 31, Text S. 40. Reconstruction von Beltrami, S. 41. Auch das Lazzaretto wurde erst 1629 ganz vollendet. Fragmente jetzt im Hof der Casa Bagatti-Valsecchi, Via S. Spirito 7, benutzt.

4) Diese Ansicht spricht schon G. Carotti in Bollettino del Museo Archeologico anni 1897/98 S. 35 aus. Ihm dankt der Verfasser auch eine Reihe im folgenden verwertheter Fingerzeige. Bei diesen Studien bot ferner in Cremona der Antiquar Chiodelli Unterstützung.

5) Die Behandlung der Quadern erinnert an den Palazzo dei Diamanti in Ferrara und an den Palazzo Sanuti-Bevilacqua in Bologna.

6) An der Südseite sind die Grisailen-Grotesken der Entstehungszeit noch erhalten.

7) Vergl. Campo, Cremona fidelissima 1583. „Sono dunque ne' tempi de' nostri avoli e padri stati chiari nell' architettura Bernardo da Lera, che fece di marmo il palazzo Raimondi. Notizen über diesen auch bei Signori, „Un camino del secolo XVI in Cremona. L'Arte decorativ. Ital. III. 1894. S. 65f.

8) „1499 · IO · GOSP · D · LAG · LVGAN · MAR · OP · ART.“ vergl. Cicognara. Stor. della Scult. IV. S. 395. Grasselli, Abecedario Biografico dei Pittori, Scultori ed Architetti Cremonesi. Milano 1827. S. 199.

9) 1497 bis 1517 hinzugefügt. Die seltsame, schwerfällige Renaissancekrönung der Front mit ihren grossen Voluten stammt von Alberto Severo da Carrara 1491.

Weitaus die meisten Renaissancebauten Cremonas aber rechtfertigen dessen Ruhm als Stadt des Backsteins und der Terracotta. Bis ins frühe Mittelalter geht derselbe zurück. Schon an den ältesten Bauten — beispielsweise an S. Omobono<sup>1)</sup> — fallen die schönen, scharfkantigen Ziegel auf, und das Wahrzeichen der Stadt, der hochragende „Torrizzo“ des Domes, ist einer der am besten gegliederten Ziegelthürme Italiens. In der Frührenaissance bemächtigt sich die oberitalienische Zierlust hier vor allem des Terracottamaterials, um Fronten und Höfe der Paläste mit fast überreichem Schmuck zu versehen.

#### Monte di Pietà und Palazzo Stanga in Cremona.

Fragmente desselben sind durch die ganze Stadt zerstreut, die beiden Hauptbauten aber, die von der Anwendung dieser Terracotten, von ihrer Verbindung mit der Backsteinarchitektur und überhaupt von dem ganzen Typus dieser Paläste trotz aller Veränderungen noch den besten Begriff geben, sind der Monte di Pietà (Leihhaus; ehemals Pal. Fodri) und der Hof des Palazzo Stanga. Seine Frührenaissancefront hat nur der erstgenannte Bau bewahrt. Mit ihren Terracottafriesen am Gurt- und mit den großen Terracottabüsten im Haupt-Gesims gehört sie zu den bezeichnendsten lombardischen Façaden dieser Epoche, und auch das Vestibül mit seinen doppelten Kuppelräumen ist trotz seiner winzigen Gesamtverhältnisse stilgeschichtlich höchst werthvoll, da seine trefflich erhaltene Decorationsmalerei der des Querschiffes der Certosa besonders nahe steht. Der Haupttheil für uns aber bleibt doch der Arcadenhof. Es ist ein Denkmal von ganz eigenem Reiz, wie es nur die Frührenaissance schaffen konnte, wobei jedoch noch ein leiser Nachklang an den mittelalterlichen Geschmack gewahrt bleibt. Kein völlig einheitlicher Plan ist durchgeführt, die Seiten sind vielmehr paarweis ungleich behandelt. Die Arcaden des Erdgeschosses haben östlich und westlich weit angeordnete Hausteinsäulen, nördlich und südlich dagegen dicht gestellte, breite, mit Candelaberfüllungen versehene Pfeiler, doch ruht die Backsteinarchivolte hier wie dort auf gleich hohen Kämpferstücken. Auf der Süd- und Westseite folgt oben eine offene niedrige Säulenhalle, deren Balustrade nach dem Hof zu durch Terracottafriese mit Bacchantenscenen verkleidet ist. Die Säulchen wachsen hier aus zierlichen Kelchen heraus, und über den Arcaden bildet ein feines Backsteingesims den Abschluss; auf der Ostseite dagegen tragen die offenen Erdgeschosshallen eine Fensterwand, an der sich jener hier eine Kampfszene darstellende Terracottafries nur als Gurtgesims und Sockeltheil der Fenster- und Arcadenarchitektur fortsetzt. Die schlanken, oben rundbogig geschlossenen Fenster sind von einem classisch gehaltenen Backsteinrahmen umzogen, und aus Terracotta sind auch die nur reliefartig aus der Wand heraustretenden eleganten Candelabersäulen, welche nebst ihren Blendarcaden diese Wand musterhaft gliedern. Oben entspricht ihnen ein reiches Krönungsgesims, in das wiederum jener Bacchantenfries eingefügt ist. Die Nordseite ist durch einen Balcon verändert.<sup>2)</sup> — Dem Meister dieses Hofes waren zweifellos Frührenaissancebauten Bolognas bekannt, und besonders in den Verhältnissen der südlichen und westlichen Arcaden läßt sich deren Einfluß erkennen, aber das wird keineswegs zu einer Abhängigkeit, und vollends die schlanke Eleganz jener Terracotta-Candelaber im Obergeschoß der Ostseite offenbart den echt lombardischen Geschmack.

Der Hof des Palazzo Stanga in der Via Palestro Nr. 20 trägt trotz der Verwendung der gleichen Terracotten doch einen anderen Charakter. Die Renaissanceheile sind am besten noch auf der Westseite erhalten, obschon auch dort das ganze Obergeschoß seinen Terracottaschmuck erst in der Barockzeit empfing.

Die Rundbogenarcaden des Erdgeschosses ruhen hier auf Hausteinsäulen toscanischer Ordnung,<sup>3)</sup> und oberhalb ihrer Backsteinarchivolten folgt dann eine ungemein reiche, fast

1) Strack, Ziegelbauwerke, Sp. 8.

2) Die krönende Hohlkehle enthält Grisailenmalereien, ebenfalls kriegerische Scenen. Die später eingebrochenen Fenster blieben oben unerwähnt.

3) Sind es noch die ursprünglichen?

überladene Terracottaverkleidung: über doppeltem Friesband<sup>1)</sup> ein durch Pilaster gegliedertes Hauptgeschoß mit dicht stehenden, getheilten Halbkreisfenstern, die sowohl innen wie außen von reichen ornamentalen Terracottafriesen umzogen sind und an die gleichfalls reich ornamentirten Wandpfeiler sehr nahe herantreten. Das ist ein merkwürdiger Gegensatz zu der im reinen Stile Bramantesco herrschenden Vorliebe für ruhige, breite Wandflächen, ein Ueberwuchern der decorativen Details. So ist auch von den flach reliefirten Kaisermedaillons<sup>2)</sup> hier ein gar zu ausgedehnter Gebrauch gemacht, denn sie finden sich in den Zwickeln der unteren Arcaden, in dem darauf folgenden Fries und in den Bogen der Hauptfenster.

Diese Neigung zu einer übergroßen Fülle von Decorationsmotiven in malerischer Pracht ist uns als ein Grundzug des oberitalienischen Geschmackes bereits genugsam bekannt. Derselbe berührt sich hier mit einer auch in der Backsteindecoration Bolognas vertretenen Richtung, bleibt aber trotzdem im Zeichen der lombardischen Renaissance.

Und in diesem steht dann vollends eines der hervorragendsten Werke decorativer Steinplastik, das, in der Frührenaissance zum Schmuck Cremonas geschaffen, jetzt in der Sculpturensammlung des Louvre<sup>3)</sup> zu Paris internationale Berühmtheit erlangte: das Portal des Palastes Stanga.

#### Portal des Palazzo Stanga.

Dasselbe stammt nicht etwa von dem gleichnamigen Palast in der Via Palestro Nr. 20, deren Terracotten soeben geschildert wurden, sondern von dem Palazzo S. Secondo in der Via di S. Luca, einem Haus, das dem später „di Castelnuovo“ zubenannten Zweig der Familie Stanga gehörte. Mehrere ältere Autoren, sowie neuerdings der maßgebende Chronist des Geschlechts, conte Ildefonso Stanga,<sup>4)</sup> welcher der Genealogie seiner Familie ein Prachtwerk im Stile Littas widmet, erkennen den Stifter dieses Portales in dem „Gran Cavaliere“ Cristoforo Stanga († 1503), einem begünstigten Geschäftsträger des Galeazzo Maria Sforza. Das Haus entstand 1498/99. Eine Familienüberlieferung erzählt, das Portal selbst sei errichtet worden, um die Beilegung eines alten Bruderzwistes zu feiern, und Ildefonso Stanga will denselben in einem Streit zwischen zwei jüngeren Söhnen Cristoforos, Gaspare und Giovanni Clemente, sehen, den der älteste, Marchesino, zu friedlichem Ausgleich brachte. Marchesino Stanga, der bekannte Haus- und Finanzminister und Vertraute des Ludovico Moro, der auch im Unglück treu zu ihm hielt, wird als gebildeter Kunstfreund geschildert. Ein Zeitgenosse vergleicht ihn mit Maecenas. Neben der von Benedetto Giovio gefeierten Villa bei Bellaggio besaß Marchesino in Mailand selbst einen Palast, zu dessen Erweiterung ihm sein Herr am 4. Juni 1493 ein angrenzendes Haus schenkte,<sup>5)</sup> und auf das Portal dieses Mailänder Hauses pflegt man die Marmorlieferung zu beziehen, welche die Dombauverwaltung am 10. Mai 1490 dem „Marchesino de' Stanghi“ für das Portal seines Palastes leistete.<sup>6)</sup> Dieser Bau in der lombardischen Hauptstadt aber ging nebst seiner Pforte zu Grunde. Hat der kunstsinnige und vielleicht sogar selbst

1) Das untere mit Kaisermedaillons, Ranken und Consolen, das obere wieder mit jener Kampfszene des Monte di Pietà.

2) Diese blieben auf der sonst gleich den beiden anderen Flügeln ganz veränderten Ostseite noch erhalten.

3) Der vielbesprochene Ankauf geschah 1875.

4) Vergl. dessen Veröffentlichung: „La Famiglia Stanga di Cremona. Cenni-Storici. Milano. Tipografia Bernardoni 1895.“ Die Kenntniß dieses werthvollen, nicht im Handel befindlichen Werkes, dessen Bedeutung über die einer Genealogie weit hinausgeht, verdanke ich der Güte des Verfassers selbst. Schon der Aufsatz über Cristoforo Stanga (Ramo Stanga di Castelnuovo. Taf. IX u. X) mit seiner so eingehenden Erörterung aller das Portal betreffenden historischen Fragen beweist die musterhafte Gründlichkeit der ganzen Arbeit.

5) Vergl. Ildefonso Stanga, a. a. O. Taf. XI.

6) Vergl. Annali etc. III. 1880. S. 57.

künstlerisch beanlagte Marchesino nicht auch an dem Prachtwerk, das sein Vater in seiner Heimathstadt errichtete, persönlichen Antheil?<sup>1)</sup>

Dieses Portal selbst ist seit seiner Uebersiedelung in den Louvre wiederholt so eingehend geschildert worden,<sup>2)</sup> dafs auf eine Beschreibung hier verzichtet werden kann. Nur seine Stellung in der Mailänder Stilgeschichte und vor allem die strittige Frage nach seinem Meister sei hier erörtert. (Taf. VIII.)

Innerhalb seiner Gattung ist es eines der reichsten Portale ganz Italiens.<sup>3)</sup> Wahrhaft fürstlich muthet es an, grofsartiger als alle bisher geschilderten Renaissanceportale.<sup>4)</sup> Der hier aufgebotene figürliche Reichthum geht in der Lombardei auf das Portal der Mediceerbank in Mailand zurück, aber gerade bei diesem Vergleich offenbart sich trotz der Verwandtschaft des Aufbaues so recht die echt oberitalienische Eigenart, freilich innerhalb jenes strengeren, architektonischen Organismus, den das endende Quattrocento solchen Aufgaben gebracht hatte. Die seitlich angeordneten Figuren schweben nicht mehr wie an dem Mailänder Portal frei vor der Fläche, sondern sind in den architektonischen Aufbau gleich Atlanten eingefügt, und auch die Friesreliefs sind streng abgetheilt. Noch bezeichnender aber ist die inhaltliche Wandlung. Der Classicismus ist vollständig zum Sieg gelangt. Antike Heroen und römische Kaiser bestreiten nicht nur, wie an der Colleoni-Capelle, einen Theil des Schmuckes, sondern bilden das Hauptthema. Hercules<sup>5)</sup> und Perseus sind seine Haupthelden; ihre grofsen Statuen stehen neben den Säulen unter dem Architrav. Auf Hercules nehmen auch die meisten kleineren Reliefs am Säulensockel und an den Pfeilern Bezug.<sup>6)</sup> Sie schildern, meist nach Plaketten, seine Erziehung, seinen Kampf mit Antäus, mit der lernäischen Hydra, mit dem nemeischen Löwen und den stymphalischen Vögeln; sie zeigen ihn neben der Omphale und den Centauren Nessus mit der Dejanira. Das Tondo mit dem Drachen unterhalb der Herculesstatue dürfte die Hydra darstellen, das Gegenstück unter dem Perseus Pegasus und die Gorgonen. Dazu kommen Medaillons römischer Kaiser in den Zwickeln, und am Fries der Attica Centaurenkämpfe,<sup>7)</sup> ferner

1) Zu dieser Annahme neigen auch Mongeri und Ildelfonso Stanga; wie dem jedoch sei: keineswegs ist es angängig, an diese doch immerhin unsichere Beziehung dieser Pforte zu den Kunstbestrebungen Marchesinos einen weiteren Schluß zu knüpfen, und sie dem Christoforo Solari il Gobbo zuzuschreiben, weil dessen Ernennung zum scultore Ducale im October 1495 durch Marchesino Stanga veranlaßt wurde. Marchesino starb übrigens schon vor seinem Vater, um 1500. Die oben erwähnte Notiz der Dombauacten auf das im Louvre erhaltene Portal des Cremoneser Palastes zu beziehen (statt auf das verlorene Portal des Mailänder Stanga-Palastes) hindert lediglich der Unterschied der Zeit: 1490 und 1498/99. Marmor vom Mailänder Dom ist — neben dem Carrarischen und dem Botticino von Brescia — auch an dem Cremoneser Portal für alle ornamentalen Theile verwendet. Auch die Nachricht, dafs am 17. Sept. 1488 der Bildhauer Giov. Pietro da Rho von der Dombauhütte eine gröfsere Marmorlieferung für die beiden Stanga erhielt (Caffi), läfst sich aus chronologischen Gründen kaum mit dem Portal verbinden.

2) Vergl. besonders: Mongeri, L'antica porta degli Stanga a Cremona. Arch. Stor. Lomb. II, 1875. Bolletino archeol. S. 88 ff. Gaz. des beaux arts 1876. I. La porte de Crémone au Louvre. S. 313 ff. I. Barbet de Jouy, Notice historique. II. Guitton. Le Monument; Mich. Caffi im Arch. Stor. Lomb. VI, 1879, S. 150 ff.; ferner Ettore Signori, I Monumenti Cremonesi, Milano 1881. Fasc. I.

3) Selbst die Mafsverhältnisse sind ungewöhnlich. Die Gesamthöhe beträgt 7 m, die Breite des Bogens 2,70 m.

4) Von einfacheren Marmorportalen der Frührenaissance besitzt auch Cremona selbst noch einige bezeichnende Beispiele, so die Pforte, welche in der nördlichen Verlängerung der Domfront, dem Querschiff gegenüber, in den Cortile del Torrazzo führt, und ferner das im Pal. del Municipio am Ende der grofsen östlichen Haupttreppe in die Verwaltungsräume geleitende Portal, das durch zwei manierirte, aber echt lombardische Frauenfiguren der „Temperantia“ und „Fides“ ausgezeichnet ist. Der obere Theil (oberhalb des Pfeilergesimses) mit den Cherubimköpfen in der Archivolte und den Trophäen in den Pfeilern, stammt aus wesentlich späterer Zeit als der untere: an den Postamenten wiederum zwei Herculesreliefs nach Plaketten (Molinier I, S. XXX).

5) Hercules galt als Gründer von Cremona („Cremona Erculea“).

6) Vergl. hierfür besonders den erwähnten Aufsatz von G. Guitton, Gaz. des beaux arts. a. a. O. S. 323 ff. Die Plaketten der Herculeskämpfe bei Molinier I, S. XXX.

7) Nach Caradossos Plakette (Molinier Nr. 150, S. 130). Diese Kampfscenen enthalten Motive, denen man in den Terracottareliefs einzelner Cremoneser Höfe wieder begegnet.

„Apollo und Marsyas“,<sup>1)</sup> die Bacchanten mit Tambourin und Flöte,<sup>2)</sup> der nackte Mann, der sein Gewand über den Kopf zieht nach der Plakette („Scène Maritime“) Caradossos,<sup>3)</sup> der Reiterkampf nach der Plakette Meliolis,<sup>4)</sup> eine Amazone nach einer oberitalienischen Plakette,<sup>5)</sup> die antike Siegesgöttin nach der Plakette des Antico,<sup>6)</sup> die Kindergruppe aus der Donatellesken Plakette „Triumph Amors“;<sup>7)</sup> ferner Sirenen, Putten, Engel und oben über den Säulen zwei Kriegerporträts.<sup>8)</sup> Es ist derselbe classische Geist, der in den Terracotten des Hofes im Monte di Pietà herrscht, und auch an Formenfülle wetteifert dieses Marmorwerk mit der gleichzeitigen Thondecoration. Auch nicht das kleinste Plätzchen bleibt ohne figürlichen oder ornamentalen Schmuck, und dadurch geht der Gesamteindruck der kraftvolleren Gegensätze verlustig. Die Durchführung selbst verräth mehrere Hände, unter denen aber, wie schon Guitton hervorhebt, solche von meisterhafter Sicherheit waren. Das bezeugen besonders die beiden großen Statuen<sup>9)</sup> und die Reliefs. Trotz jener herben, etwas eckigen Bildung, die an Mantegna erinnert, und trotz der Unterschneidung, sind die Formen breit und sicher modellirt, oft in virtuoser Verkürzung.

Man hat bisher hier meist auf die Hauptvertreter der Renaissanceplastik in Como, auf die Rodari geschlossen,<sup>10)</sup> und in der That kann der Stil dieser Bildwerke, wie noch zu zeigen ist, zu dieser Annahme wohl führen. Allein wir finden diesen Stil nicht nur bei den Rodari in Como; wir finden ihn vielmehr auch an Cremona näher gelegenen Stätten, und zwar an Gebäuden, die mit den Renaissancebauten Cremonas auch sonst die nächste Verwandtschaft zeigen, und daraus läßt sich diesmal glücklicherweise der Hinweis auf eine bestimmte Künstlerpersönlichkeit ableiten.

#### Pal. dei Tribunali und degli Scoti in Piacenza.

Die unmittelbarsten stilistischen Gegenstücke zu jenen beiden Bauten Cremonas besitzt, freilich in nur noch ruinenhaftem Zustand, Piacenza in den Palästen dei Tribunali und degli Scoti da S. Nazzaro (jetzt Collegio Morigi). Am wichtigsten wird hier der erstere. Die am besten erhaltene einstöckige Backsteinfront der Nordseite hat rechteckige, im Obergeschoß mit Flachbogen versehene Fenster. An der Ecke des Gebäudes steht noch der dürftige Rest einer lebensgroßen Frauenstatue aus Terracotta, wohl einer Schildhalterin; der flach gehaltene Terracottafries des Gurtgesimses zeigt Tritonen und Nereiden mit den Medaillons antikisirender Köpfe, und große Büsten ähnlicher Art, Römerbildnisse und Charakterköpfe, ragen aus dem Krönungsgebälk heraus. Das ist derselbe Gedankenkreis, der in dem Haupttheil des Ganzen, dem marmornen Portal (Taf. IX) auf der Ostseite, anklingt, denn auch dort beanspruchen die Medaillons römischer Kaiser und antiker Krieger einen hervorragenden Platz in der Decoration, freilich mit Putten und Engeln und mit genrachften Figuren bunt wechselnd. Der tektonische Organismus des ganzen Portales ist dem des Stanga-Thores nahe verwandt, nur minder reich entfaltet.

1) Plakette. Molinier Nr. 6, S. 4.

2) Plaketten. Molinier Nr. 25 u. 26, S. 14.

3) Molinier Nr. 153, S. 106 f.

4) Molinier Nr. 114, S. 77.

5) Molinier Nr. 499, II. S. 87.

6) Molinier Nr. 99, S. 68, Revers der Medaille des Gianfrancesco Gonzaga.

7) Molinier Nr. 78, S. 46.

8) Im Fries eine „Judith“. Molinier, S. XXIX.

9) Deren Maßstab und Anordnung waren schon am Portal der Mediceer-Bank in Mailand vorgebildet. (Vergl. Bd. I, S. 103, Abb. 60.)

10) Das ist kunstgeschichtlich jedenfalls weit besser begründet, als die traditionelle Zurückführung auf Bramante Sacca aus Cremona, dem auch Brioscos Arca di S. S. Pietro e Marcellino in der Domkrypta irrtümlich zugeschrieben wurde, und dessen Familienname nur aus der Geschichte der Intarsia bekannt ist. (Vergl. besonders: Grasselli, *Abecedario Biografico dei Pittori etc. Cremonesi*. Milano 1827 und Picenardi, *Cremona durante il dominio dei Veneziani*. Milano 1866.)

Die Beziehung zwischen beiden Werken mag besser als alle Worte ihre bildliche Gegenüberstellung lehren, auf die stilistische Verwandtschaft im einzelnen aber, sowie auf die Unterschiede soll am Schluss dieses Capitels zurückgekommen werden, wo diese ganze Stilweise zusammenfassend zu charakterisiren ist. Diese Verwandtschaft mit der Cremoneser Kunst trägt jedoch auch der eine (südliche) der beiden Höfe<sup>1)</sup> deutlich zur Schau, dessen Ruine noch einige treffliche Rundbogenarcaden mit schönen Frührenaissance-Capitälen, feinen Terracotta-Archivolten, Medaillonbüsten und Friesplatten mit echt Bramantesken in Greifen und Männerkörper ausgehenden Ranken zeigt. Diese Platten und Büsten übersetzen das marmorne Friesband des Portales in die Sprache des Backsteins und sind unmittelbar mit der Reihe der unten erörterten Cremoneser Terracotten zu verbinden.

Die Geschichte des Palazzo dei Tribunali ist dank den Bemühungen der Localforschung bekannt.<sup>2)</sup> Der Kern des Baues stammt aus der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts, wo die Landi hier ihren Familienpalast errichteten. Im Anschluß an einen Umbau gab der Principe Manfredo Lando 1484 die Decorationsarbeiten in Auftrag, und in diesem Contracte vom 13. October 1484 wird auch der Baumeister genannt: Giovanni Battaggio da Lodi. Als Architekt und Bramanteschüler ist er in die Kunstgeschichte längst eingeführt. An zweien der schönsten Bramantesken Centralbauten der Lombardei, an der Incoronata in seiner Heimathstadt und am Sanctuarium der Madonna bei Crema, war er wesentlich theilhaftig. In jenem Contract für die Casa Landi in Piacenza wird er aber auch als Bildner in Stein und Terracotta, als „Scultore ed Stuccatore“, bezeichnet und ihm ausdrücklich auch die plastische Decoration des Baues übertragen. Neben ihm ist ein Agostino de Fondutis aufgeführt.

In Giovanni Battaggio da Lodi haben wir also zunächst den Hauptmeister des Marmorportales und der Terracotten des Pal. Landi (dei Tribunali) in Piacenza zu begrüßen, aber die Reihe analoger Arbeiten, die man ihm auf Grund dieser Thatsache stilkritisch zuweisen darf, ist recht groß und reicht von Piacenza östlich bis nach Cremona und nördlich bis nach Mailand, vielleicht sogar bis nach Como. Ein zweiter seiner Kunst-richtung angehörender Bau in Piacenza selbst ist zunächst der Palazzo degli Scoti da S. Nazario, das heutige Collegio Morigi in der Via S. Antonio, auch dies ein Backsteinbau, dessen Decoration jedoch im wesentlichen in Marmorplastik ausgeführt ist. Sein Haupttheil ist wiederum ein Marmorportal, freilich minder reich, als das des Palazzo dei Tribunali, aber von ähnlichem Aufbau: eine von einem rechteckigen Thor umrahmte Rundbogenarcade mit Pilastern,<sup>3)</sup> in den Zwickeln Porträts des Conte Ettore Scoti und seiner Gattin Cassandra, dazu Wappen und Kaiserköpfe, ferner eine stattliche Volutenkrönung, seitlich von großen Sphinxen flankirt und oben durch Delphine abgeschlossen. Diesem Thor entspricht der Marmorfries mit flachreliefirten, aber groß gehaltenen Delphinen und Seepferden nebst Putten, die in der bekannten Art symmetrisch zwischen Medaillons mit Römerköpfen und Wappenschilden angeordnet sind. Besonders interessant sind ferner zwei an den Ecken des Hauptgeschosses aufgestellte Frauenstatuen, Wappenträgerinnen, wie ihre verstümmelten Genossinnen an der gleichen Stelle des Palazzo dei Tribunali, reizvolle Gestalten, die eine mit fast entblößtem Busen, beide mit feinen, reich gelockten Köpfen. Das Ornamentale zeigt auch hier überall das Bramanteske Gepräge, dem auch der Arcadenhof im Inneren entspricht.<sup>4)</sup>

Mit diesen beiden Palästen von Piacenza innig verwandt ist ferner die Casa Mutignani-Cerisoldi in Battaggios Heimath Lodi<sup>5)</sup> selbst. Dieser einstöckige Bau stammt wohl aus mehreren Perioden, denn seine unregelmäßig vertheilten Fenster im Hauptgeschofs sind noch spitzbogig und von einem noch „halbgothischen“ Rahmen aus gewun-

1) Strack, Backsteinbauten, Taf. 31. Hofansicht.

2) Vergl. A. Bonora, Il Palazzo dei Principi Lando ed altri ricordi d'arte in Piacenza. L'indicatore commerciale di Piacenza. 1889, besonders S. 19 ff.

3) Durch die Erhöhung der Strafe z. Th. verschüttet.

4) Auf jeder Seite je sechs Arcaden.

5) Vergl. Paravicini, Taf. 43, Text S. 10. — Max Lohde, Reiseberichte aus Italien, IV. in Zeitschr. f. bild. Kunst. IV. 1869. S. 131, ohne Angabe des Künstlers. — Strack, Ziegelbauwerke, Sp. 8.



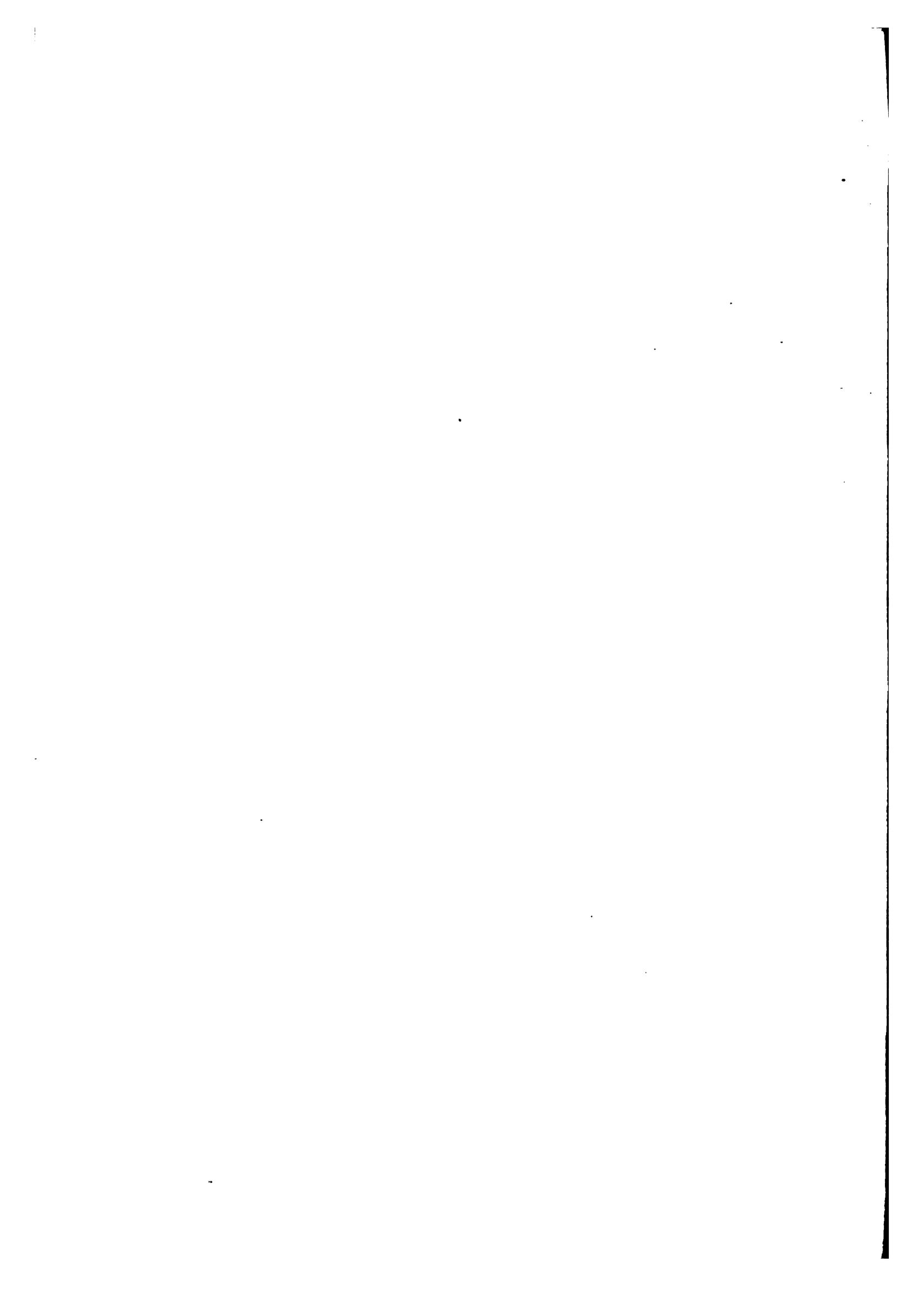


CREMONA. PALAZZO STANGA. MARMORPORTAL.  
(JETZT IM LOUVRE ZU PARIS.)

WILHELM ERNST & SOHN, BERLIN.



PIACENZA. PALAZZO DEI TRIBUNALI. MARMORPORTAL.



denen Stäben und einem Rankenfries mit kletternden Putten umschlossen — ähnlich wie am Ospedale Maggiore in Mailand. Das Erdgeschoss mit rechteckigen Fenstern ist nur als Sockel behandelt, aber durch ein verhältnismäßig reiches Portal ausgezeichnet, dessen Fries sich an der Façade als Gurtband unter den Fenstern fortsetzt. An Reichthum kann sich auch diese Pforte mit dem des Palazzo dei Tribunali in Piacenza nicht messen, die Kunstweise aber ist durchaus die gleiche. Auch hier wird das freilich weit schlankere Rundbogenthor von hohen Säulen eingefasst, die auf würfelförmigem, ornamentirtem Sockel über einem Zwischenglied aus hohen Blattkelchen emporsteigen und in der Mitte durch breite, mit Medaillons verzierte Ringe getheilt sind; auch hier in den Bogenzwickeln Medaillons, die wiederum die Porträts des Besitzers und seiner Gattin zeigen, auch hier dann ein Fries von Putten, die Kränze um Profilköpfe und Wappenschilder halten, durch Gruppen spielender Genossen getrennt! Der Fries setzt das Kranzmotiv fort, wobei aber die Putten durch die bekannten, auf ihren Rücken Nereiden tragenden Tritonen ersetzt sind.<sup>1)</sup> Die stilistische Verwandtschaft mit dem Portal der Casa dei Tribunali offenbart sich Zug um Zug, im Ganzen wie im Einzelnen. Man beachte beispielsweise die Art, wie sich die Gewänder scharf, als seien sie genäht, an die Körperformen anlegen.

Auch hier handelt es sich um Terracotten, aber es fehlen deren sonst bedeutendste Vertreter: jene großen Büsten von meist römischen Charakterköpfen, die den Pal. dei Tribunali in Piacenza und die Front des Monte di Pietà in Cremona zieren. Diese finden sich dagegen an dem wiederum durch seine bauliche Gestaltung und seine übrige Decoration der gleichen Stilgruppe zuzuweisenden ehemaligen Palazzo Greppi in der Via Mari Nr. 11 zu Reggio, dem jetzigen Asilo Infantile, in unmittelbarer Nähe des Hospitales. An der zweistöckigen Westfaçade dieses jetzt nur schlichte, rechteckige Fenster zeigenden Palastes, den ein kräftig gezeichnetes Backsteingesims krönt, sind im Fries zehn (an der Nordseite noch drei) jener überlebensgroßen Vollbüsten (Abb. 63) mehr oder minder gut erhalten, die in jeder Hinsicht den bisher erwähnten analogen Terracotta-Arbeiten Cremonas und Piacenzas, sowie der Front des Ospedale Maggiore in Mailand gleichen und daher ebenfalls wohl auf Modelle Battaggios oder Fondutis zurückgehen dürften. Der obere Fries zeigt hier noch reiche, grau in grau gemalte Grottesken auf gelbem Fond.

Damit sei die Reihe dieser unter sich stilistisch so eng verbundenen Bauten und Decorationsstücke Cremonas, Piacenzas, Lodis und Reggios vorerst geschlossen. Es ist wohl nicht zu kühn, wenn wir sie sämtlich mit Battaggio da Lodi verbinden, dem bei den Terracottamodellen besonders Agostino de Fondutis zur Seite gestanden haben mag. Dann aber fällt auch auf die geschilderten Profanbauten Bramantesker Art in Mailand selbst ein Streiflicht persönlicher Kunst. Fast alle typischen Kennzeichen dieser Paläste fanden wir auch in der etwa gleichzeitigen Mailänder Profanarchitektur. Die Backsteinfront der Casa Fontana-Silvestri gehört stilkritisch ganz unmittelbar in diesen Zusammenhang. Vor allem aber besteht zwischen der im Mailänder Stile Bramantesco verwertheten Terracottadecoration und derjenigen der genannten Paläste, die sämtlich aus einer Cremoneser Werkstatt stammen, eine bis zur Identität führende Verwandtschaft. Diese Arbeiten steigen von mehr ornamentaler Gattung zu Bildwerken selbständigen Kunstwerthes auf, welche in den letzten Jahren berechtigterweise auch die Aufmerksamkeit der Sammler



Abb. 63. Terracottabüste  
am Pal. Greppi in Reggio.

1) Abb. bei Lohde, a. a. O. S. 131.

und Museumsvorstände auf sich gelenkt haben. Selbst aus den nach Motiv und Zweck unbedeutenderen Stücken spricht ein oft erstaunliches Können und ein großer decorativer Tact. So verlohnt es sich wohl, diesen Arbeiten eine nähere Erörterung zu widmen, wobei auch die bisher unerwähnten, besonders in Cremona selbst verbreiteten Fragmente berücksichtigt werden sollen.

### Cremoneser Terracotten.

#### Reliefs.

Schon im Mittelalter scheint Cremona nicht nur die eigenen, sondern auch auswärtige Gebäude mit seinen Terracotten versorgt zu haben. Ein Hauptmuster wurde schon geschildert: die in Weinranken kletternden und die größeren, Guirlanden tragenden Putten, die auch im Clastrinum der Certosa bei Pavia verwendet sind. Gelegentlich begnügte sich auch noch der Renaissancegeschmack mit solchem Rankenwerk, das nun freilich besonders fein behandelt und zart reliefirt wird,<sup>1)</sup> oder mit dem bekannten Motiv der zwischen Cherubimköpfen gespannten Guirlanden.<sup>2)</sup> Im allgemeinen aber herrscht am Ende des Quattrocento auch in diesen Terracotten die reine Renaissance-Ornamentik des Stile Bramantesco und ein durchaus classischer Gedankenkreis: Greifen, Drachen, Centauren, Tritonen und Meerwesen aller Art, in symmetrischem Wechsel mit ornamentalen Gebilden oder mit Medaillons, aber auch ganze Scenen, Bacchantengruppen, Kampf- und Triumphdarstellungen, dazu dann als selbständiger Friesschmuck Römerköpfe grossen Mafsstabes, wie wir sie schon in Mailand kennen lernten.<sup>3)</sup>

1) Ein gutes Beispiel dafür am Hause Via Porta Mosa Nr. 8, wo die Weinranken mit Rosetten, fliegenden Bändern und gewundenem Stabglied verbunden sind.

2) So an der Ostseite des kleineren Hofes des Ospedale Maggiore.

3) Die am häufigsten verwertheten Typen der Relieffriese sind folgende:

I. Je zwei einander zugewandte Greifen, meist zu Seiten einer Vase.

[Casa Cremonini, Via Amati Nr. 5; Palazzo della Dogana. Casa Bazzi, Corso Porta Romana Nr. 26 und bei Chiodelli.] Dieses Motiv findet sich auch ausserhalb Cremonas, beispielsweise im Südhofe des Palazzo dei Tribunali in Piacenza.

II. Je zwei einander zugewandte Sirenen, deren Rankenschwänze in Füllhörner ausgehen und eine von Vögelchen begleitete Vase flankiren. Zwischen den Sirenen selbst Medaillonköpfe.

[Von der Casa Asselli, Piazza S. Vittore Nr. 37, jetzt im Museo des Castelles in Mailand.]<sup>1)</sup>

III. Je zwei einander zugewandte Drachen mit Frauenköpfen auf dem Schuppenhals.

[Aus Casa Rivara, Piazza Pescheria. Stücke u. a. im Museo Civico und bei Chiodelli in Cremona, im Museo Archeologico in Mailand, im Königl. Kunstgewerbemuseum in Berlin.]

IV. Kämpfende Tritonen, auf deren Rücken Najaden sitzen, nach dem Stiche Mantegnas.

Cremona: Casa Morandi, Via Palestro Nr. 12; Aufsenfries. Alles übrige dort modern.

Lodi: Monte di Pietà. Fries der Hauptfront. — Casa Modigliani-Varesi, dort und auch sonst mit Kränze haltenden Tritonen wechselnd.

Bologna: von dem Hause Via Borgo S. Pietro Nr. 123, jetzt im Museo Civico.<sup>2)</sup>

Ravenna: Museo.

Dasselbe Motiv auch in der Marmorplastik, an den Säulenschäften des ersten Altars im rechten Seitenschiff von S. Francesco in Brescia.

V. Zug des Neptun, dessen Wagen blasende Tritonen voranziehen und andere Tritonen mit Nereiden folgen.

Cremona: Haus in Via Asselli Nr. 37, und in Via Bobolotti Nr. 4. Ein von dem Palazzo Trecchi stammendes Friesstück jetzt im Museo Archeologico in Mailand.<sup>3)</sup>

VI. Meercentauren von einer nackten Frau gezügelt, dazu Kaisermedaillons.

Cremona: Haus Piazza S. Vittore Nr. 37. Haus Via Mosa Nr. 5, wo statt der Medaillons zuweilen ein betender Engel.

VII. Größere Bacchantenscene; rechts Bacchus auf einem mit Centauren bespannten Wagen, links eine nackte Frau, im Begriff, den Rücken eines Centauren zu besteigen.

Cremona: Monte di Pietà. Fries im Hof.

Piacenza: Pal. dei Tribunali.

1) Beschreibung und Abbildung im Bollettino, a. a. O. S. 39 f.

2) Vergl. A. Rubbiani, Una composizione del Mantegna, terra cotta del sec. XV. Arch. Stor. dell' Arte. Serie II. Anno I. 1895. S. 230.

3) Abbildung und Beschreibung im Bollettino, a. a. O. S. 35 f.

Alle diese Darstellungen antikisieren im Sinne der Frührenaissance. Ihre Muster sind Antiken, wie die beiden römischen Sarkophagreliefs mit Tritonen und Nereiden im ersten Corridor der Uffizien zu Florenz.<sup>1)</sup> Das Mittelglied zwischen den classischen Vorbildern und dieser Terracotta-Variation bilden Kupferstiche. Vor allem hat hier Mantegna eingewirkt, wie sich das wenigstens für den „Centaurenkampf“ unmittelbar nachweisen läßt. Viele Figuren aber sind wohl auch hinzucomponirt, frei erfunden. Auf Grund des classischen Inhaltes allein darf man diese Terracotten nicht als eine selbständige Denkmälergruppe betrachten, denn dieselben Motive finden sich auch in der Hausteinplastik, sogar in Cremona selbst.<sup>2)</sup> Selbständig aber sind diese Arbeiten in ihrer Stilistik. Fast alle sind flott, gewissermaßen skizzenhaft modellirt, in breiten, malerisch wirkenden Formen.<sup>3)</sup> Für die Flüchtigkeit in der Wiedergabe des Nackten sowohl wie der Gewandung entschädigt die Frische, die diesen Terracotten etwas vom Reiz erster Entwürfe giebt, und dem leistete gerade das Material Vorschub. Dennoch sei besonders betont, daß die meisten reifen Terracotten der Certosa bei Pavia diesen Zug nicht besitzen.

### Medaillons und Büsten.

Die nächste Ergänzung finden diese Reliefs in jenen mit ihnen meist auch räumlich eng verbundenen, etwa lebensgroßen Medaillonköpfen und überlebensgroßen Büsten männlicher Charakterköpfe, die wiederum meist auf Antiken zurückgehen. Auch sie sind dem Motiv nach Allgemeingut der Zeit. Fort und fort begegneten wir ihnen bei unseren Studien, am häufigsten in der Marmorbildnerie, aber auch schon oft unter den Terracotten, vor allem am Ospedale Maggiore, an der Mediceerbank, in der Sacristei von S. Satiro, am Chor von S. Maria delle Grazie, ferner an Omodeos Colleoni-Capelle. Nun bieten die erwähnten Arbeiten Cremoneser Herkunft auch hier eine nähere stilkritische Bestimmung. Die reifsten Büsten an der Hauptfront des Ospedale Maggiore theilen mit denen des jetzigen Asile Infantile in der Via Mari zu Reggio<sup>4)</sup> (Abb. 63) nicht nur die Vorzüge, die skizzenhafte, so wirksame Behandlung voll Kraft und Energie, sondern auch den Mangel, daß ihr gleichsam eingesunkener Brustkasten und ihr Hals sich aus dem Medaillongrund nicht genügend loslösen. Bei den Büsten des Palazzo dei Tribunali zu Piacenza<sup>5)</sup> aber, die ganz sicher aus der gleichen Cremoneser Werkstatt stammen, wie die des Monte di Pietà zu Cremona selbst, ist diesem besonders in der Fernwirkung merklichen Schaden geschickt abgeholfen: dort ruhen diese prächtigen, wuchtig und großzünftig modellirten Charakterköpfe<sup>6)</sup> auf langem, zuweilen selbst schon etwas „ausgerecktem“ Hals. Die

VIII. Größere Kampf- und Triumphscenen. Eine der Formen zeigt einen Kampf zwischen fast nackten Männern zu Fuß und zu Ross, von denen einer ein am Boden knieendes nacktes Weib bedroht, die zweite Platte einen Mann auf einem Streitwagen, dem ein Reiter voraussprengt; unter dem Ross ein zu Boden gesunkener Gegner (Plakettenmotiv). Die dritte Platte enthält eine Schaar Beute tragender Männer, denen eine Frau mit einem Kinde voranschreitet (Fragmente davon im Museo Civico in Cremona). Dazu ferner eine Triumphscene: der Triumphator auf einem von Reitern geleiteten Wagen, dem Männer und Frauen entgegengehen.

Cremona: Monte di Pietà. Fries im Hofe.

„ Casa Stanga. Via Palestro Nr. 20. Fries im Hofe. [Hier zwischen den Kampfreliefs als Trennstück eine Platte mit einer Darstellung der Judith.]

Cremona: Haus Via Porta Mosa Nr. 5. [Nur Triumphscene.]

1) Samml. antiker Bildwerke Nr. 78 und 84.

2) So besitzt beispielsweise das Museo Civico ein aus dem Palazzo Vidoni-Raimondi stammendes Relief aus Pietra Tenera, das ebenfalls jenen Zug Neptuns (Gruppe V) darstellt.

3) Eine Ausnahme macht im Grunde nur das Drachenmotiv [Gruppe III], welches ziemlich scharfe Formen zeigt.

4) Zwei auf der Nordost-, drei auf der Nordseite erhalten.

5) An der westlichen Hauptfront noch zehn, an der östlichen noch drei erhalten, aber meist recht zerstört (vergl. oben). Der Medaillonrahmen zeigt einen kräftigen Eierstab. Der Fond ist grün gefärbt.

6) In Cremona die schönsten: der behelmte Jüngling und der von reichem Haar umrahmte Frauenkopf.

gleiche äußerliche Eigenthümlichkeit zeigen die aus dem Palazzo Trecchi stammenden, jetzt im Museo Archeologico zu Mailand befindlichen acht großen Büsten,<sup>1)</sup> — neben den stark antikisirenden Köpfen (wie die des Nero und Trajan) einmal auch ein jugendliches Frauenantlitz — und diese gestatten, die effectvolle Sicherheit in der Formenbehandlung hier aus größter Nähe zu würdigen. Carotti nennt schon in Verbindung mit diesen Köpfen auch den Künstlernamen Omodeos, indem er auf den oben erwähnten Terracottakopf vom Tambour der Colleoni-Capelle (jetzt im Museo des Istituto tecnico in Bergamo) und im gleichen Zusammenhang auf die prächtigen Profilköpfe am Chor von S. Maria delle Grazie in Mailand hinweist.<sup>2)</sup> Die Verwandtschaft aller dieser Arbeiten mit der Kunst Omodeos ist zweifellos, allein die beglaubigte Nachricht, daß die analogen Köpfe des Palazzo dei Tribunali in Piacenza von Giovanni Battaggio da Lodi und Agostino de Fondutis herrühren, läßt auch für die Terracottareliefs am Chor von S. Maria delle Grazie mindestens auf den Antheil der gleichen Künstler schließen.<sup>3)</sup> Agostino Fonduti da Crema arbeitete noch 1502 die Apostelstatuen für den Tambour von S. M. presso S. Celso.<sup>4)</sup>

Neben jenen dreizehn Terracottaköpfen erwarb das Museo Archeologico in Mailand noch drei andere Colossalbüsten eines älteren, unbärtigen Mannes, eines bärtigen und eines behelmten Jünglings, die sich an Kunstwerth über die zuletzt behandelte Sondergruppe erheben, und den Stil der Terracottabüsten vom Greppi-Palast in Reggio auf seiner Höhe zeigen. Wahrscheinlich stammen sie von der ehemaligen Casa dei Medici in Via Terraggio.<sup>5)</sup> Hier handelt es sich nicht um Abwandlungen von Römerporträts, sondern um frei geschaffene Charaktertypen, bei denen die sprühende Lebendigkeit des Ausdruckes mit minder derber Formenbehandlung als in jener anderen Gruppe verbunden ist, und von hier aus wird in der That auch der Büstenschmuck der Sacristei bei S. Satiro kunstgeschichtlich verständlich, selbst wenn man dabei keinen bestimmten Künstlernamen gelten lassen will.

#### Battaggio da Lodi als Bildner. Porta Stanga.

Solche Zurückhaltung mag jetzt um so eher berechtigt erscheinen, je größer die Zahl der Künstlerpersönlichkeiten wird, die nachweislich neben den bisher allein bekannten Meistern ersten Ranges in ganz ähnlicher Art arbeiteten, und dazu gehört hier neben Giov. Omodeo, den Mantegazza und den Rodari zweifellos Giovanni Battaggio aus Lodi.<sup>6)</sup> Auch dort tritt er bei der „Incoronata“ nicht nur als Architekt auf, sondern liefert auch die Terracotten („ornamenta ad stampum“) und Steinsculpturen („figurae quae manualiter fiunt“). Als Kirchenbaumeister hatte er weder in Lodi noch in Cremona Glück: bei beiden Bauten mußte er, wie es scheint, persönlichen Intriguen zu Gunsten anderer weichen, die das von ihm nur Begonnene zu Ende führten. Ein Zeitgenosse nennt ihn aber trotzdem einen „Principe degli Architetti“, und 1490 wurde er von Ludovico Moro gelegentlich der Tiburium-Frage für die Leitung des Dombaues in Mailand vorgeschlagen.<sup>7)</sup> In Mailand soll er ferner unter Bramante an S. Satiro gearbeitet haben und an der Terracottadecoration des Ospedale Maggiore betheiligt gewesen sein. Dies wäre ein neuer Beweis dafür, daß

1) Abbildung und Beschreibung Bollettino, a. a. O. S. 36 f.; zwei kleinere Kaiserköpfe und drei ebenfalls überlebensgroße Büsten anderen, späteren Stiles.

2) Vergl. S. 32, Anm. 1 und S. 73.

3) Sollte etwa der Name „Sfondrati“, den man dem einen Meister der Terracottaköpfe vom Chor von S. Satiro giebt, statt „Fondutis“ verlesen sein?

4) Vergl. Calvi II, S. 184. Mongeri S. 227.

5) Vergl. Bollettino, a. a. O. S. 40 ff., mit guten Abbildungen und liebevoller Charakteristik. Ferner: Reminiscenze etc. III, S. 57 ff. Vergl. auch Bd. I, Abb. 62 (S. 106).

6) Das Folgende z. Th. auf Grund der Notizen des abate Timolani, Bibliothekars von Lodi, die Bonora a. a. O. anführt. Als Lehrmeister Battaggios gelten dort die Lupi von Lodi.

7) Vergl. Annali etc. III, S. 61, Anm.

jene großen Terracottabüsten in der That von seiner Hand stammen. Nur für die bedeutendsten der ganzen Reihe, für die der Sacristei von S. Satiro, reicht die stilkritische Verwandtschaft zu solcher Annahme nicht aus, und ebensowenig für die Puttenfriese, deren Motive freilich am Portal in Piacenza fast genau wiederkehren — am Säulensockel und im Hauptfries —, deren Formenbehandlung aber der dortigen an Frische und Großzügigkeit doch wesentlich überlegen ist. — Und noch ein anderes Bedenken darf in diesem Zusammenhang nicht unterdrückt werden: jener Hauptvortrag der Sacristeidecoration, der sich in deren streng organischer Vertheilung, in jenem wahrhaft mustergültigen Verhältniß der Schmuckform zur Kernform zeigt, geht dem Landi-Portal Battaggios ab. Allerdings ist die Vertheilung des Bildschmuckes und Ornamentes im ganzen auch hier dem tektonischen Organismus gut angepaßt, aber eine solche Häufung der Glieder und Schmuckformen kennt der reine Stile Bramantesco nicht. An den Hauptstücken der lombardischen Frührenaissance selbst dagegen werden wir ihr wieder begegnen, vor allem an den Portalen und Tabernakeln der Rodari, am Dom von Como und an Omodeos Fenstern der Certosa bei Pavia. Das Portal der Casa Mutigiani-Crisoldi in Lodi ist viel einfacher gehalten, auch dort aber jene Candelabersäulen, die Ringbänder und die frei vor die Schäfte gestellten Figürchen!

Weitaus das reichste, freilich auch das beste Werk der Gattung bleibt die Porta Stanga. Gerade das, was sie als echt lombardische Arbeit kennzeichnet, weist auf einen Zusammenhang mit der Kunst der Rodari am Dom zu Como hin. An dessen Nordportal und an den Tabernakeln der Plinius-Denkmalen finden sich die gleichen aus Vasentheilen so schwerfällig aufgebauten Candelabersäulen, in analoger malerischer Anordnung vertheilte Pilasterfüllungen, und auch nah verwandte Einzelmotive. Die bisherige Annahme, auch das Portal der Casa Stanga sei eine Arbeit der Rodari, entbehrt also keineswegs der Berechtigung. Allein alles das, was ihr diese bringt, gilt auch ebenso für alle den Rodari stilistisch nahe stehenden Meister. Würde doch die Marmorpforte des Palazzo dei Tribunali in Piacenza auf Grund der Stilkritik allein mit demselben, ja vielleicht noch mit größerem Rechte den Rodari zuzuschreiben sein, wie die „Porta Stanga“! Nun wissen wir aber, daß der Meister des Werkes in Piacenza Battaggio da Lodi ist, und die Porta Stanga erscheint nur als eine reichere, künstlerisch sorgfältigere, vor allem im Detail wesentlich vervollkommnete Schöpfung verwandten Stiles. Wir finden an ihr ferner sehr ähnliche Putten und Engel, Medaillonköpfe und Ranken, ähnliche decorativ benutzte Act- und Genrefiguren. Die überaus reich bewegten drei Kampfreliefs in ihrem oberen Fries erinnern stark an jene Kampf-, Triumph- und Bacchanten-Scenen in Terracotta im Hof des Palazzo Stanga, am Monte di Pietà und an den übrigen genannten Profanbauten Cremonas. Mit aller bei stilkritischen Zuweisungen solcher Art überhaupt möglichen Wahrscheinlichkeit wird man also auch die Porta Stanga mit dem Namen des Battaggio verbinden dürfen. Hat er dies Portal 1498/99 noch selbst entworfen?<sup>1)</sup> Die Reife des Werkes gegenüber der 1484 entstandenen Pforte des Pal. Tribunali in Piacenza könnte es befürworten, allein wir kennen Battaggios Todesjahr nicht. Die Ausführung verräth viele Hände. Besonders mögen Agostino de Fondutis und Giov. Pietro da Rho daran betheiligte sein; oft herrscht eine Stilistik, die man vor allem in Brescia bei Antonio della Porta und Gaspaze da Cairano wiederfindet. Die gemeinsame Grundlage erschwert eben auch hier jedes stilkritische Urtheil, jedenfalls aber ist Giov. Battaggio ein Hauptvertreter jener Plastik, die den Bauten des Stile Bramantesco die bildliche Decoration schuf. Nur der Fries und die Medaillons der Sacristei von S. Satiro und vollends dann die herrliche Gruppe der Beweinung Christi in der ehemaligen Ansberto-Capelle ragen an Kunstwerth erheblich über das muthmaßliche Können auch dieses Meisters hinaus. Da muß denn trotz aller Bedenken vorerst doch der überlieferte Name Caradossos Geltung behalten.

\* \* \*

<sup>1)</sup> Nahe Beziehungen zwischen den Stanga in Cremona und den Landi in Piacenza beweist die Vermählung des Alessandro Landi mit einer Tochter Sara des Cristoforo Stanga 1496.

Battaggio da Lodi und Omodeo. Pal. Bottigella in Pavia. Cremoneser  
Backstein-Renaissance.

Dafs der Stil Battaggios so nahe Beziehungen zu dem anderer lombardischer Meister aufweist, ist leicht begreiflich. Battaggios Hauptwirksamkeit scheint in die Zeit von 1480 bis 1490 zu fallen, schon seit der Mitte der sechziger Jahre aber waren die Mantegazza und Omodeo thätig. Des letzteren Colleoni-Capelle in Bergamo enthält manche der Porta des Palazzo Tribunale nah verwandte Motive: nicht nur in jenen Gruppen der spielenden und musicirenden Puttenkinder, sondern auch Einzelfiguren, wie die in Vorderansicht verkürzte Gestalt eines im Rankenwerk Kletternden, welche an der linken Portalssäule angebracht ist. Der Typus der lockigen Mädchenengel und der Putten in ihren überkurzen Hemdchen, die zeitgenössisch gekleideten Genrefiguren an den Innenpfeilern, die Cherubimköpfchen, der Bogenschlusstein mit dem Putto — das Alles konnte in den früheren Arbeiten Omodeos Vorbilder finden. Vor allem aber sind die großen Statuen der gewappneten Schildhalter den sitzenden antiken „Helden“ des Colleoni-Denkmales auch stilistisch so unmittelbar verwandt, dafs man auf die gleiche Hand schliessen möchte. Beiden Sculpturgruppen sind aber auch die innigsten stilistischen Beziehungen zu den beiden Plinius-Statuen an der Front des Domes von Como gemeinsam. So darf man muthmafsen, Giovanni Battaggio habe in Bergamo unter Omodeo und in Como neben den Rodari gearbeitet. Omodeo selbst schuf dann, wie wir noch sehen werden, 1482 und 1484 für Cremona eine ganze Reihe von Sculpturen, in denen genau der gleiche Stil herrscht, wie am Portal zu Piacenza: wiederum ein Glied in jener Schlußfolgerung, die Giovanni Battaggio als einen etwas jüngeren Genossen Omodeos erscheinen läfst.

Auf den gleichen persönlichen Zusammenhang weist aber ferner noch ein anderes, bisher unerwähntes Hauptdenkmal des Stile Bramantesco im lombardischen Profanbau hin, ebenfalls ein Backsteinpalast, und zwar einer der bedeutendsten, die uns aus dieser Gruppe überhaupt erhalten sind: der Palazzo Carminali-Bottigella<sup>1)</sup> (jetzt Vico) am Corso Cavour in Pavia (Abb. 64).

Wohl bei keinem anderen lombardischen Profanbau dieser Zeit mag der Name Bramantes sich so unmittelbar auf die Lippen drängen, wie hier. In unverletztem Zustande mufs diese baulich mit den größten Mafsstäben arbeitende und doch einstöckige Front, die unten durch Pilaster, oben durch Candelaberpfeiler in Flächen von enormer Breite gegliedert ist, und unten rechteckige, oben im Halbkreis geschlossene große Fenster zeigt, einen wahrhaft prächtigen Eindruck gemacht haben. Schöner als hier ist die ganze mit Lucianos Façaden des Palastes von Urbino beginnende Bauweise in der Lombardei überhaupt nicht vertreten. Dazu aber kommt wiederum der zierliche Terracottaschmuck, der jedoch den baulichen Organismus hier nicht überwuchert, sondern sich ihm bescheiden fügt. Er betont lediglich die naturgemäfs gegebenen Haupttheile, krönt die rechteckigen Fenster mit anmuthigen Doppelranken, füllt den Fries des breiten Gurtbandes und liefert die Candelabertheilung des piano nobile. Er ist dabei kräftiger, gleichsam saftiger gehalten, als die Profilirungen.

Die Bauweise ist die Bramantes. Stilistisch könnte dieser Palast ihm mit gleichem Recht zugehören, wie die Canepanova-Kirche. Selbst die ornamentalen Details würden dies befürworten. Zeigen doch die Pilaster unter ihren so fein gezeichneten Capitälern an den Ecken sogar das Bramanteske „Friesband“! Mit gleicher Wahrscheinlichkeit kann man allerdings auch auf den in und bei Pavia beschäftigten Omodeo schliessen, und dafür spräche unter anderem die malerische Bekrönung der Erdgeschofs Fenster mit symmetrischen, geistvoll in Halbfiguren übergeleiteten Ranken, die aus mächtigen Stierschädeln herauswachsen,

<sup>1)</sup> Vergl. G. Voghera, Monumenti Pavesi. Pavia 1825. Fasc. I. tom IV e V. P. Moiraghi, L'architettura civile in Pavia. II. Il palazzo Carminali-Bottigella in „Memorie e Documenti per la storia di Pavia e suo Principato.“ I. Fasc. III—IV. Febr.—Apr. 1895. S. 131 ff., wo der Palast dem Omodeo zugetheilt, Battaggio aber nicht genannt ist. Im Inneren stammt so gut wie nichts mehr aus der Frührenaissance.

sowie der ähnliche Rankenfries am Gurtgesims: beides Motive, die sich an den von Omodeo entworfenen Theilen der Certosafront nachweisen lassen. In Verbindung mit den obigen Erörterungen gewänne diese Annahme noch größere Kraft, wenn die plastische Terracotta-decoration in der That von Giovanni Battaggio da Lodi stammte, der dann auch hier neben Omodeo gearbeitet hätte.<sup>1)</sup>

In Pavia ist ferner an dem schönen, leider nur theilweise erhaltenen Hof des der Carmine-Kirche gegenüberliegenden Palastes, von dem Gruner (Pl. 39) eine farbige Auf-



Abb. 64. Pavia. Pal. Bottigella.

nahme bringt, die Bramanteske Hallenarchitektur gut vertreten, und die schon zur Hochrenaissance einlenkende Behandlung der Portale tritt uns dort, freilich schon mit vergrößerten Details, am Palazzo Del Maino (Via Mentana Nr. 4, jetzt Irrenhaus) entgegen.

<sup>1)</sup> Mit diesem Künstlernamen soll hier freilich vor allem die stilistische Analogie zwischen den Terracotten des Palazzo Bottigella und der Marmorornamentik des Stanga-Portales aus Cremona hervorgehoben werden. Diese aber springt unmittelbar in die Augen! Man vergleiche die Candelabertypen, die bei beiden Werken Zug um Zug identisch sind, die Ranken, die Römerköpfe! Selbst das Stierschädelmotiv der Bottigella-Fenster kehrt an der Candelabersäule des Stanga-Portales wieder.

Der Gesamttypus erinnert an das Portal von S. Maria delle Grazie in Mailand, während die Säulen ähnlich gestaltet sind, wie in der Vorhalle von Abbiategrasso.<sup>1)</sup>

Ob die Terracotten des Palazzo Bottigella in Pavia selbst oder in Cremona hergestellt wurden, läßt sich nicht entscheiden.<sup>2)</sup> Geschichtlich kann dieser prächtige Paveseer Palast jedenfalls ein Bindeglied zwischen den Mailänder und Cremoneser Palasttypen des Stile Bramantesco abgeben, denn er steht zwischen der mehr architektonischen Haltung der Mailänder Façaden und den mit decorativer Plastik überladenen Fronten Cremonas in glücklichster Art mitten inne. Aber auch in Cremona selbst hat sich die vorzügliche Ziegelindustrie gelegentlich in den Dienst der rein architektonischen Formensprache des „Stile Bramantesco“ begeben. Ein Gegenstück zu der Hausteinfront der Casa Raimondi bietet dort in Backstein die Façade des Palazzo Conti (Via Bertesi Nr. 8), wo sogar dieselben jonischen Pilasterpaare in beiden Geschossen wiederkehren; einen vorzüglichen Backsteinhof dieser Art hat das Kloster der Umiliati, jetzt „Casa del Prete“ bei S. Abondio, und auch der Bramanteske Centralbau ist zu Cremona in dem fast ganz aus Ziegeln errichteten doppelstöckigen Oratorio del Cristo risorto<sup>3)</sup> (1503) neben S. Luca vertreten.

Die Cremoneser Terracottakunst aber blüht bis tief ins XVI. Jahrhundert. Besitzt doch das Museo Civico eine aus der Kirche S. Domenico stammende große Säule nebst Gebälk in classischen Hochrenaissanceformen — ganz aus Terracotta!

\* \* \*

Eine Denkmälerinventarisierung würde die Reihe dieser Bramantesken Profanbauten noch sehr beträchtlich vermehren, zumal, wenn sie dabei auch die Landsitze außerhalb der städtischen Gemeinwesen in ihr Bereich zöge. Für die Zwecke unserer Studien, die doch nur auf typische Beispiele beschränkt bleiben, können die erwähnten Bauten genügen. Oestlich von Mailand machen sich, wie gesagt, die venezianischen Einflüsse stärker geltend.<sup>4)</sup> Die wichtigste östliche Hauptgruppe aber, die der Paläste von Brescia, schließt sich eng an die dortige, Hauptschöpfung der ganzen Brescianer Frührenaissance, den Palazzo Comunale, an und findet ihre Erörterung am besten erst in dem diesem gewidmeten Capitel.

\* \* \*

## Castelle und Villen.

Eine Sonderstellung gebührt natürlich den fürstlichen Castellen, vor allem denen von Mailand und Pavia. Sie haben bereits die ausführlichsten Monographien<sup>5)</sup> gefunden, auf die hier zu verweisen ist. Halb Festung, halb Residenz und Lusthaus, das Ergebnis dauernder Umformungen, die bald mehr diesem, bald mehr jenem Zwecke dienen, und die Stilweisen der verschiedenen Perioden nur äußerlich zu einem einheitlichen Ganzen verbinden, ist besonders das große Castell bei Porta Giovia in Mailand mehr bezeichnend für die Eigenart der politischen Stellung und Lebensweise der Mailänder Machthaber, als für die Mailänder Kunst im Sinne unserer Studien. Vollends die späteren Schick-

1) Der reife Hof der Casa Langosco-Orlandi stammt von Magister Jacobus de Grogno (Moiraghi, a. a. O. S. 134). Erwähnt sei auch die bei Gruner (Pl. 42) abgebildete Bramanteske Front des Ospedale und der Renaissancepalast Ciniselli.

2) Bei Brambilla sind sie auffallenderweise überhaupt nicht erwähnt; ebensowenig bei Lohse.

3) Vergl. Strack, Ziegelbauwerke Taf. 36 Fig. 1. Restaurirt von Viscoli.

4) Ueber den hervorragendsten unter den Frührenaissancepalästen Bergamos, den Palast Fogaccia, eine durchaus persönliche Schöpfung, auf deren Eigenart schon das ornamentirte Hauptfenster hinweist, vergl. Paravicini, a. a. O. S. 11, Taf. 48 und 49.

5) L. Beltrami, Il castello di Milano durante il dominio dei Visconti e degli Sforza. 1368 bis 1535. Milano 1894. und: Guida storica del castello di Milano 1368—1894. Magenta, I Visconti e gli Sforza nel Castello di Pavia etc. Pavia 1883. Müller-Eberswalde, Beiträge zur Kenntniss des Lionardo da Vinci. Jahrb. d. Kgl. Preufs. Kunstsamml. XVIII ff. passim. Ueber Leonardos architektonische Skizzen für das Castell und für das seltsame Bad im Garten der Herzogin, vergl. Beltrami, a. a. O. S. 364 ff. u. S. 477.

sale wurden der weltberühmten Stätte so verhängnisvoll, daß heute trotz der mit erstaunlichem Spürsinn wiederaufgedeckten Einzelarbeiten und der vortrefflichen Restaurierung vom ehemaligen Glanz des Ganzen meist doch nur Rückschlüsse eine Vorstellung gewähren. Was erhalten blieb, läßt hier allerdings den größten Maßstab zu. Die Säle und Hallen der „Rocchetta“ und besonders der „Corte Ducale“, bald mit flachen Soffiten, bald gewölbt, sind von wahrhaft königlichen Abmessungen, und großzügig ist auch ihr malerischer Schmuck an Wand und Decke.

Nach außen trotzig-wehrhaft, obgleich ja schon Francesco Sforza den Schein der Zwingburg hier gern meiden wollte, entfaltet sich innen wenigstens an einzelnen Stellen, selbst an den Hoffronten, mehr und mehr die anmuthige Feinheit der oberitalienischen Frührenaissance. Backsteinkunst und Terracottabildnerie, verbunden mit dem malerischen Gegensatz ihres Roth zu den weissen, durch ornamentale Graffiti belebten Theilflächen, bestimmen den Gesamteindruck der Hofwände, die an der Corte Ducale mit der geschlossenen Masse der unteren Mauer und dem Laufgang und Zinnenkranz oben den wehrhaften Charakter ebenso ausgeprägt tragen, wie an der Rocchetta, wo das Erdgeschofs jedoch auf drei Seiten in Arcaden aufgelöst ist. Allein im ganzen herrscht hier überall noch der mittelalterliche oder der noch gothisirende Charakter des Uebergangsstiles vor, und der zur Renaissance führende Weg läßt sich unmittelbar nur an den drei Seiten der Rocchetta-Arcaden selbst abschreiten. Die schwerfälligen Verhältnisse sind freilich auch ihnen gemeinsam, aber die Säulencapitäle und Gewölbeconsolen, die auf der Nordostseite noch Nachklänge an den mittelalterlichen Geschmack enthalten, werden auf der Südostseite bereits graziöser, um dann an der Südwestseite völlig in die Art des Stile Bramantesco überzugehen. Es ist dies der erst 1495 in Angriff genommene Theil.<sup>1)</sup> Die Aehnlichkeit der Capitäle<sup>2)</sup> mit denen der Canonica bei S. Ambrogio ist augenfällig. Schon früher wurde hervorgehoben, daß diese Arcaden der Rocchetta stilgeschichtlich mit denen der Certosahöfe verwandt sind.



Abb. 65. Mailand. Castell bei Porta Giovia. Hallenarchitektur vor der großen Treppe der Corte Ducale.

Der Hauptzeuge der Frührenaissance unter den Baulichkeiten des Castellles ist jedoch nicht dieser Arcadenhof der Rocchetta, sondern die doppelstöckige Hallenarchitektur, die in der Corte Ducale auf der Nordwestseite den Treppenaufgang schmückt: unten ein rundbogiger Säulenporticus, oben die flach gedeckte Loggia (Abb. 65). Zwischen den langen Mauerzügen ist dieser luftige Vorbau der Ecke, dem kein Gegenstück symmetrisch entspricht, besonders glücklich, und der Gegensatz zwischen den noch niedrigen Arcadensäulen und den außerordentlich schlanken Balkenstützen wirkt hier so vortrefflich, daß Pagaves Annahme, es sei dieser Theil ein Werk Bramantes, wohl begreiflich scheint. Allein die speciellere Stilkritik muß besonders im Hinblick auf die Capitälformen hier die mehr archaische Weise der Epoche Galeazzo Marias erkennen.<sup>3)</sup>

Innen ist die einstige Pracht der Ausstattung — bestimmte Galeazzo Maria doch sogar für den als Falkenkäfig dienenden Raum eine Bekleidung mit grünem Sammet!<sup>4)</sup> — meist nur noch aus den Resten der Wand- und Deckenmalerei zu erkennen. Am frühesten wurden drei Zimmer der Rocchetta ausgestattet, die Galeazzo Maria schon 1468 bezog,

1) Beltrami, a. a. O. S. 494 und S. 653.

2) Beltrami, a. a. O. S. 706 ff. (mit Abb.).

3) Beltrami, a. a. O. S. 462. Vergl. Mongeri, a. a. O. S. 420 f.

4) Beltrami, a. a. O. S. 253.

doch blieb von ihrem Schmuck fast nichts erhalten. Dagegen sind die jetzt als Museum dienenden Prachtgemächer im Erdgeschofs der Nordwestseite der Corte Ducale wiederhergestellt, und diese „Sala degli Scaglioni“, „Sala delle Colombe“, die langgestreckte „Cappella Ducale“ sowie dann besonders die „Sala delle Asse“ geben von der rein ornamentalen Decoration noch einen hohen Begriff. Weit übertroffen wird dieses alles freilich von dem an sich so winzigen Raum unter der Nebenstiege zur Kanzlei an der Schmalseite der Corte Ducale, der durch den Scharfsinn und durch die persönliche, unermüdliche Arbeit des Dr. Müller-Eberswalde<sup>1)</sup> 1893 den ehemaligen Schmuck seines flachen Kreuzgewölbes der Gegenwart wieder enthüllte: in der Mitte ein Kranz, von dem breite Guirlanden zu den Ecken des Gemaches herabgehen, und in den vier Kappen auf blauem Fond große, schwebende Paare Blumen tragender Putten. Sieben dieser „Amorini“ will der glückliche Entdecker als „von Leonardo selbst um 1490 gemalt“ erweisen. Bis zur Beibringung dieses ausführlichen Beweises wird diese Frage nicht spruchreif, der ganz aufsergewöhnliche Kunstwerth aber ist zweifellos. Auch Beltrami<sup>2)</sup> betont, dafs eine so köstliche Ausmalung dieses Nebenraumes nach dem Sturz des Moro nicht wohl glaublich scheint. Im Zusammenhang unserer Studien ist hier nur die decorative Seite dieser Malerei zu erörtern, und für diese bietet sie am Ende des Quattrocento in Mailand, ja man darf sagen in der ganzen Lombardci, allerdings ein auffälliges Novum: Gewölbefelder mit Putten so großen Mafsstabes zu füllen, war in diesen Gegenden bisher nicht Brauch. Um so häufiger wird der Putto später zur Füllung ganzer Pilaster und Friesflächen verwerthet: man denke an die Malereien in der Incoronata zu Lodi, in der Kirche zu Busto Arsizio, ferner in S. Sigismondo bei Cremona und in S. Maurizio in Mailand selbst!

Noch regeres Interesse erheischt Paul Müllers Entdeckung der Hauptmalerei in der Sala del Tesoro, der unten im westlichen Eckthurm der Rocchetta gelegenen Schatzkammer: die mächtige Gestalt des sog. „Mercur“; darunter das große gelbe Medaillon — eine Gerichtsscene, bei welcher der Herzog über einen ertappten Dieb das Urtheil spricht — und noch zwei kleinere rothbraune Medaillons: „Mercur den Argus einschläfernd“ und als „Triumphator“ über dem Getödteten.

Paul Müller sieht in der Hauptgestalt mit voller Sicherheit die eigenhändige Schöpfung Leonardos, in der Architekturmalerei und den Medaillons diejenige Bramantes.

Auch hierüber ist im Rahmen unserer Arbeit nur eine Nebenbemerkung zulässig.

Die decorative Anbringung einer solchen antik gehaltenen großen Männergestalt als Wandschmuck war damals wie am Aeuferen (Pal. del Podesta in Bergamo, Casa Silvestri in Mailand), so auch im Inneren der Bauten häufig, und gerade das bekannteste Beispiel dafür, die großen sogenannten „Fechter“ in der Casa Prinetti-Panigaroli (Via Lanzone Nr. 4),<sup>3)</sup> lassen den hohen Kunstwerth dieses „Mercur“ in das glänzendste Licht treten. Am Ende des Quattrocento konnten nur wenige in Mailand einen Männeract von einer solchen Feinheit der Modellirung malen. In Betracht kommen neben Leonardo nur Bramante und Bramantino. Dafs Ludovico Moro Bramante und Leonardo bei seinem Hauptwerk beschäftigte, ist unzweifelhaft. Die der Forschung zu Gebote stehenden Anhaltspunkte für die Art dieser Thätigkeit ergeben für Bramante allerdings nur sehr unsichere Handhaben, und für Leonardo vorzugsweise ein auf die fortificatorischen Anlagen bezügliches Material,<sup>4)</sup> allein jenseits dieses gesicherten Forschungsgebietes bleibt das Feld für weiterreichende Vermuthungen offen, die einen Antheil beider Großmeister auch an der Decoration ins Auge fassen. Dabei spricht die stilkritische Wahrscheinlichkeit im vorliegenden Falle jedoch mehr für Bramante als für Leonardo.

\* \* \*

1) Müller-Walde, Augsburg. Allgem. Zeitung 9. März 1894 und Jahrb. d. Kgl. Preufs. Kunstsamm. S. 77, Anm. 1. — Ferner Beltrami, a. a. O. S. 268 und Müntz, a. a. O. S. 204 f., wo die neueste Special-Litteratur.

2) a. a. O. S. 700 (mit Abb.). Der Raum hiefs „Saletta negra“.

3) Vergl. Seidlitz, a. a. O. S. 197.

4) Leonardos Manuscripte zwischen 1490 bis 1497 sollen nach Paul Müller zahlreiche Skizzen zur decorativen Ausschmückung des Castelles enthalten.

In den Hof des Mailänder Castelles trägt die oben ebenfalls schon genannte Eckloggia etwas von der einladenden Anmuth einer Renaissancevilla, sie nimmt wenigstens diesem Hof das festungsartige Gepräge, das dem Mailänder Castell im übrigen aufsen schon durch die schweren Eckthürme ebenso verliehen wird, wie denen von Pavia, Abbiategrosso und Bereguardo. Einen ähnlichen Theil besitzt unter den Castellen der Visconti und der Sforza nur das zu Cusago,<sup>1)</sup> zehn Kilometer von Mailand, trotz seiner immerhin stattlichen Abmessungen freilich von vornherein mehr als Jagdschloß, denn als Castell errichtet. Der Kern des Baues stammt aus den Tagen Bernabòs, aber seine Decoration führt auch hier von der Gothik zum reifen Stile Bramantesco. Seine rothen Spitzbogenfenster stehen in einer weiß geputzten, durch eingereihte Rauten belebten Wand, und unter den Fenstern des Hauptgeschosses läuft ein buntes Friesband entlang, oben noch nach gothischem Geschmack in der Art eines sich kreuzenden Spitzbogenfrieses gegliedert, unten aber mit der durch heraldische Farbenwellen getrennten Bürste (scopetta). Dieselbe gilt als Emblem des Ludovico Moro, wurde aber auch schon von Francesco Sforza geführt.<sup>2)</sup> Dagegen ist die Loggia, welche sich jetzt über diesem bunten Friesband an der Nordostecke des Baues erhebt, und ferner die an der Frontseite dem Hof zugewandte Arcadenreihe erst eine Schöpfung des Moro von 1496, die er begann, als der Besuch Kaiser Maximilians bevorstand. Die Loggia im Obergeschoss hat dieselben schlanken Säulchen, wie die im Mailänder Castell, aber sie zeigen in der Mitte noch den alten Schaftring. Da diese eleganten Stützen hier rundbogig verbunden sind, und die Zahl der Oeffnungen auf der einen Seite vier, auf der anderen sogar neun beträgt, wirkt diese Loggia noch luftiger und graziöser als die Mailänder. Die neun Bogen der unteren Hofarcaden haben ähnliche Proportionen, wie die der Rocchetta, aber minder reiche Capitäle. Der Lieblingsaufenthalt der Sforza, das Castell von Vigevano, wurde schon erwähnt.<sup>3)</sup> Einige Gesamtaufnahmen von Villen aus der Umgebung Mailands hat Gruner farblich wiederhergestellt.<sup>4)</sup>

\* \* \*

### Bramanteske Centralkirchen der Lombardei.



„Sempre uno edificio vole essere spiccato d' intorno a volere dimostrare la sua vera forma“ — aus dieser Bemerkung Leonardos<sup>5)</sup> spricht das Bekenntniß der Renaissance zum Centralbau, und seine Skizzen enthalten hierfür eine erstaunlich vielseitige, fast erschöpfende Theorie.

Nachdem die letztere durch Geymüller<sup>6)</sup> in Worte übertragen ist, bedarf es an dieser Stelle nur einer Erörterung der in der Lombardei dem Stile Bramantesco angehörenden Werke.

1) Vergl. *Reminiscenze etc.* I, S. 22 ff., Tav. IX, X, XI und die etwas idealisirte Aufnahme bei Gruner, a. a. O. Pl. 41.

2) Vergl. Beltrami, *Castello etc.* S. 719 und 723.

3) Siehe S. 86f.

4) Am vollständigsten die Casa Arcimbaldi-Busca bei Cusago mit niedrigen, rundbogig gewölbten Doppelfenstern unter dem Holzdach (Pl. 44); reifer und echt Bramantesk die freilich mehr nach der Phantasie ergänzte Front aus Pavia (Pl. 40). Vergl. ferner die beiden noch gothisirenden Fenster bei Gruner (Pl. 46 u. 43), und die prächtigen Friese und Zinnenkrönungen von einer Villa am Fuß der Madonna del Monte bei Varese (von 1487) und Ubaldo bei Saronno (Pl. 45).

5) Handschrift B. Paris. Institut de France. Vergl. *Liter. works of Leonardo etc.* Ed. J. P. Richter, vol. II, S. 36. No. 753.

6) Vergl. die eben genannte Veröffentlichung, in der Baron von Geymüller den XII., Leonardo als Architekten betreffenden Theil behandelt; besonders S. 36 ff. Ferner desselben Verfassers: „Entwürfe für S. Peter etc.“ passim.

In der pragmatischen Geschichte des Central- und Kuppelbaues<sup>1)</sup> und als mittelbare Vorstufen zu Bramantes Entwürfen für S. Peter sind gerade einzelne dieser Renaissancekirchen der Lombardei so wichtig, daß die Forschung bei ihnen schon längst energischer und auch erfolgreicher, als an anderen Theilen unseres Stoffgebietes, eingesetzt hat. Die ungemein sorgsame Charakteristik dieser Bauten von Heinrich Strack und ihre Erörterung in von Geymüllers Studien zur Geschichte der Peterskirche lassen für ihre Würdigung hier eine kürzere Fassung zu, bei welcher der Nachdruck wiederum, im Gegensatz zu dem vor-

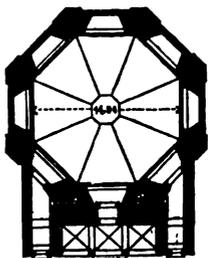


Abb. 67.  
Lodi. Incoronata.

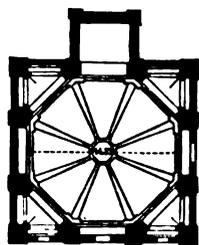


Abb. 69.  
Busto Arsizio. S. Maria.

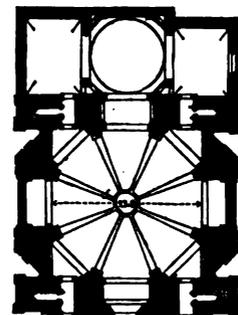


Abb. 68.  
Pavia. S. Maria Canepanova.

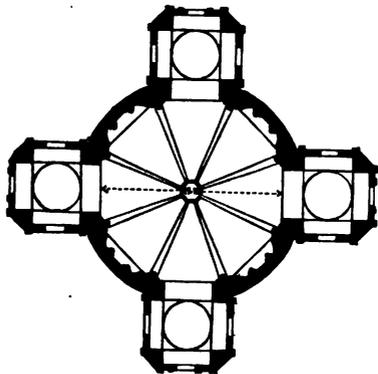


Abb. 70.  
Crema. S. M. della Croce.

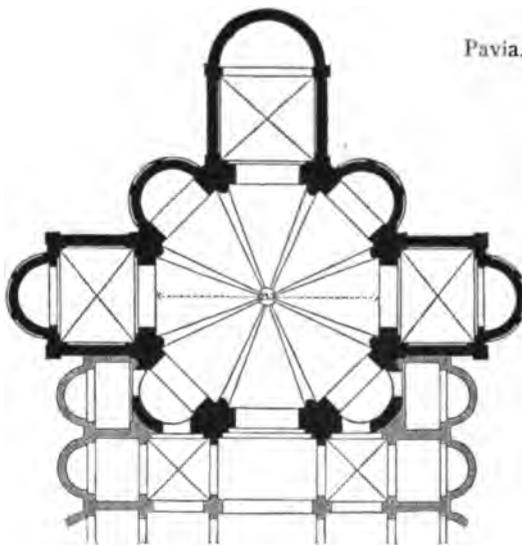


Abb. 71.  
Mailand. S. M. della Passione.  
(Abb. 67 bis 72 nach Strack.)

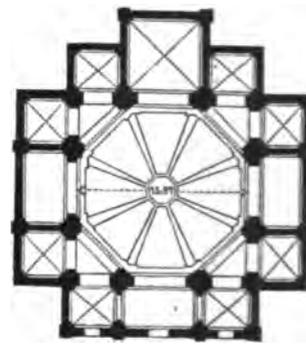


Abb. 72.  
Legnano. S. Magno.

wiegend baugeschichtlichen Standpunkt jener Forscher, auf die decorative Seite gelegt werden soll. An kunsthistorischem Werth ist dieselbe allerdings die geringere. In Verbindung mit den schon behandelten Centralanlagen der Sacristei von S. Satiro und der Canepanova-Kirche zu Pavia geben die Kirchen der Incoronata zu Lodi, S. Maria della Croce bei Crema, S. Magno in Legnano und S. Maria di Piazza in Busto Arsizio ein lehrreiches Bild von der mannigfachen, in sich folgerichtigen Entwicklung des gleichen Baugedankens (Abb. 67 bis 72). In dessen Programm ist durchgehends ein octogonaler Hauptraum gefordert. Diesen allein, nur durch polygonale Wandnischen belebt, bietet die im Terrain am meisten beengte Incoronata zu Lodi.<sup>2)</sup> Schon in Bramantes Sacristei wird jedoch durch die Anordnung von Rundnischen in den Hauptdiagonalen des Achtecks dessen Ergänzung zum Quadrat angebahnt. Durch dreieckige Nischen ist dieselbe bereits

1) In solchem Zusammenhang sind diese Bramantesken Werke der Lombardei nicht nur, wie längst hervorgehoben wurde, mit den Centralanlagen Ravennas zu vergleichen, sondern auch mit denen des byzantinischen Reiches selbst, z. B. mit den neuerdings in dem Aufsatz von H. Holtzinger über die Sophienkirche in Constantinopel (Ztschr. „Die Baukunst“, Heft 10) erörterten Kirchen.

2) Darin also dem Baptisterium zu Cremona von 1167 verwandt.

in der Canepanova-Kirche vollzogen, und damit der Grundriß gewonnen, auf den die Kirche in Busto Arsizio beschränkt bleibt.

In Pavia aber sind neben diesem Hauptmotiv, dem zum Quadrat ergänzten Achteck, auch bereits die Kreuzarme betont; zu selbständigen, quadratischen Räumen, die sich dem aufsen zum Rund gestalteten Octogon in den Hauptachsen anfügen, werden diese in S. Croce bei Crema entwickelt,<sup>1)</sup> und am reichsten wird dies Motiv in S. Magno zu Legnano ausgebeutet, wo dem zum Quadrat ergänzten Octogon und den vier Kreuzarmen noch an jeder Ecke je zwei quadratische Nebencapellen gesellt sind.<sup>2)</sup>

Wie im Hinblick auf die Grundrißgestaltung, so ordnen sich diese Centralkirchen auch nach Maßgabe ihres Aufbaues, soweit derselbe schon in seinem architektonischen Kern auch die Grundelemente der decorativen Wirkung enthält, zu einer Entwicklungsreihe.

Auch hier bleibt Bramantes Sacristei von S. Satiro das wichtigste Vorbild. Bei allen diesen doppelstöckigen Kuppelräumen war für das Innere die Nischenarchitektur des Erdgeschosses schon durch den Grundriß gegeben. In Lodi, Legnano und Busto werden die Nischen, wie in der Sacristei, durch gebrochene Pilaster getrennt, in S. Maria della Croce bei Crema wie in der Canepanova zu Pavia durch Halbsäulen, hier wie dort aber erhalten diese Stützen selbständige hohe Postamente. Das Obergeschoß ist entweder nur als niedriges Tambourstockwerk behandelt und in Nischen aufgelöst — so in Legnano in je drei und in Busto in je vier an jeder Octogonseite — oder als stattliches Emporen- und Fenstergeschoß, wobei sich dann nur immer je zwei Rundbogenarcaden öffnen. Wie der Innenraum bei dieser Lösung weit leichter und luftiger erscheint, so bot sich hier auch für die Aufsengliederung ein reicherer Formenwechsel. Im geringsten Maß findet sich dieser am Außeren der Incoronata zu Lodi. Die durch ein Gurtgesims getheilten Backsteinmauern ihres Octogons enthalten im Erdgeschoß an jeder Seite je zwei schlanke Rundbogenfenster, oben, dicht unter dem Hauptgesims, je zwei Tondi, sämtlich ohne reicheren Rahmen. Trotzdem wirkt dieser Backsteinbau mit den breiten Strebepfeilern vornehm. Oben krönt ihn eine Balustergalerie, auf deren Eckpfeilerchen Candelaber aufragen, während das Zeltdach der Kuppel selbst in der Mitte eine schlanke, bereits mit Hochrenaissancesäulen eingefasste Laterne trägt.

Die Incoronata<sup>3)</sup> steht Bramantes persönlichem Stil zweifellos sehr nahe. Sie ist in dieser ganzen Reihe von Centralkirchen auch die älteste. Anlaß zum Bau gab zur Entsühnung eines an gleicher Stelle befindlichen Frauenhauses ein 1487 wunderthätiges Madonnenbild. Der Grundstein ward am 28. Mai des folgenden Jahres gelegt, und schon im Januar 1494 konnte das Bild auf dem Hochaltar aufgestellt werden. Der erste Architekt war der uns als Hauptmeister aus dem Kreise Bramantes schon so vortheilhaft bekannt gewordene Giovanni Battaggio, aber er leitete diesen Hauptbau in seiner Vaterstadt nur siebzehn Monate lang und trat infolge von Zwistigkeiten dann zurück. Seine Nachfolger wurden: Dolcebuono und Lazzaro Palazzi, die 1488 zur Prüfung der Fundamente nach Lodi berufen wurden, sowie Omodeo. Die Innendecoration geht zum mindesten im Obergeschoß auf Dolcebuono zurück. Auch der vortreffliche Campanile, der übrigens viel Verwandtschaft mit dem von Piratello zeigt, ist nach seinem Modell 1501 bis 1503 von Lorenzo de' Maggi errichtet. Der Hauptplan der Kirche selbst bleibt jedoch der Ruhm Battaggios, und auch das Erdgeschoß trägt aufsen wie innen im wesentlichen noch seinen Stilcharakter. Innen bieten die fallenden Tonnengewölbe über den Nischen eine ähnliche perspectivische Scheinarchitektur, wie der Chor von S. Satiro. Hatte doch Giov. Battaggio gerade in

1) Von dem gleichen Grundgedanken geht die einfachere Raumgestaltung von S. Croce zu Riva, sowie später auch die von S. Maria della Passione in Mailand aus.

2) Eine eigenartige Analogie zu dieser Raumgestaltung bietet die Kirche S. Maria in Capitol in Köln in ihrer idealen Reconstruction bei Dehio und Bezold, Die kirchl. Bauk. d. Abendlandes. Stuttgart 1892 ff. Taf. 14.

3) Vergl. neben Geymüller und Strack: Bassano cav. Martani „L' Incoronata dopo i restauri degli anni“ 1876 a 1878; Gualandi, Memorie originali etc. II. S. 54. Diego Santambrogio, Il Tempio dedicato alla Beata Vergine Incoronata in Lodi. Cenni storici e descrittivi. Milano 1889. Text zu einer Veröffentlichung in guten Lichtdrucktafeln. E. Ewald, Farbige Decorationen. Berlin 1889. Tav. 22.

S. Satiro unter Bramante gearbeitet! Die nahe Beziehung zu diesem offenbart sich sehr günstig auch in den feinen Profilierungen der Stuckgebälke. Für die ursprünglich geplante Innendecoration wird Bergognones<sup>1)</sup> Gemälde der Darbringung des Christkindes in der Cappella di San Paolo wichtig, wo die Tempelarchitektur die Incoronata selbst zeigt.

Bei den drei anderen Kirchen brachte schon der Grundriß eine reichere Höhenabstufung. Im Sanctuarium von Crema bildet der Hauptkörper der Kirche einen mächtigen Rundbau, aus dem die vier quadratischen Capellen wie Kreuzarme herausragen, in Busto Arsizio tragen die Außenmauern des Quadrates den achteckigen Obertheil als wuchtiger Sockelcubus. Weitaus die reichste Gruppierung hat natürlich das Aeufere von S. Magno in Legnano. Die acht quadratischen Eckcapellen sind nur niedrig. Die mit Tonnengewölben geschlossenen Räume zwischen ihnen und die zum Kuppeloctogon überleitenden Eckräume, an die sie sich anschließen, überragen sie beträchtlich. Alle Theile dieses vielgliedrigen Capellenkranzes haben eigene (provisorische) Satteldächer, und darüber steigt frei und schlank der achteckige Kuppeltambour mit Zeltdach und Laterne auf: ein festgefügtes, reich abgestuftes Ganzes, dessen Lebendigkeit selbst den Rohbau adelt, die stattlichste Form, zu der sich das Bramanteske, besonders bei S. Maria delle Grazie und der kleinen Ansberto-Capelle von S. Satiro in Mailand befolgte Princip entwickelt hat. Das Innere vor allem ist durch die malerische Raumwirkung mit den zahlreichen reizvollen Durchblicken allen übrigen Bauten dieses Systemes überlegen. Wäre seine Decorationsmalerei minder erneuert und seine plastische Ausstattung vollständiger, so müßte man diesen Innenraum zu den schönsten der ganzen Lombardei rechnen. Im heutigen Zustand kommt seiner günstigen Wirkung wenigstens die glückliche Vertheilung des Lichtes zu Hülfe: unten strömt dasselbe durch die vielen Capellenfenster hell herein, während der obere, nur durch die acht kleinen Kuppeltondi beleuchtete Theil verhältnißmäßig dunkel bleibt. Das giebt einen ganz eigenartigen Effect.

Der Bau der Kirche von Busto Arsizio<sup>2)</sup> begann 1518 und wurde nach fünf Jahren beendet;<sup>3)</sup> der von S. Magno in Legnano schon 1504 begonnen, aber 1511 durch die Unruhen des französischen Feldzuges unterbrochen und erst 1529 geweiht.<sup>4)</sup> Die Meister beider Kirchen — der Plan für S. Magno stammt von Giacomo Lampugnani, der von S. Maria in Busto von Ballarati<sup>5)</sup> — haben nur geringe Bedeutung. Sie schreiten auf den Bahnen Bramantes. Von dem Bauführer von Busto Arsizio, einem gewissen Lonati, heißt es sogar in den Acten: „Bramanti secutus exemplar“.<sup>6)</sup> Der Meister der Incoronata, Giovanni Battaggio, entwarf 1490 auch das Sanctuarium von Crema, leitete den Bau aber nur drei Jahre, und erst 1500 wurde derselbe von Antonio Mortanara vollendet. Hier ist der Ausgleich zwischen den Bramantesken Vorbildern und dem lombardischen Geschmack minder glücklich als bei den übrigen Kirchen. Das Sanctuarium von Saronno, das 1498 von Vincenzo dell'Orto überhaupt erst begonnen wurde, entbehrt die reichere räumliche Gruppierung ganz und wirkt nur durch die reizvolle Aufsendecoration des Kuppelgeschosses, die sich an den Chor von S. Maria delle Grazie anschließt. —

1) Er empfängt 1498 Honorar für die Ausmalung des Chores.

2) Vergl. Geymüller S. 60. Strack S. 6. c. c. (Casati) S. 74. Ed. e Feder. Mella im Giornale dell' Ingegnere, Architetto ed Agronomo (jetzt: „Il Politecnico“). Milano XIV, 1866, Sett., S. 556 und Tav. 18—20. Luigi Ferrario, Busto Arsizio, notizie storico-statistiche. Busto Arsizio 1864. S. 208 ff. Nach der Chronik des Pier Antonio Crespi Gastaldi († 1615) wurde der Bau 1517 begonnen und in fünf Jahren vollendet.

3) Die Laterne laut Inschrift erst 1569 (vergl. Mella, a. a. O. S. 557). Nach Ferrari, a. a. O. S. 208 selbst 1576 wenigstens in der decorativen Ausstellung noch unfertig. Die Kuppel wurde 1568 vom Blitz getroffen.

4) Vergl. Geymüller S. 60f. Strack S. 5. cf. Mella, a. a. O. S. 558, Not. 1, wo ein Meister Giacomo genannt ist. de Pagave, a. a. O. S. 72—74 (begonnen 1504). Die Weihe von 1529 meldet allerdings nur eine in einer späteren Copie erhaltene Inschrift auf einer Holztafel über der Sacristeithür.

5) Ferrari, a. a. O. S. 208.

6) Vergl. Mongeri im Bollettino della consulta Archeologica. Milano III, 1876, fasc. 4.

Auf unsere Hauptfrage nach der architektonischen und plastischen Decoration der lombardischen Frührenaissance antwortet bei allen diesen Bauten fast nur das Aeußere: die decorative Belegung der unteren Wandflächen, die Umrahmung ihrer Oeffnungen, vor allem aber die Gestaltung des oberen Kuppelgeschosses. Am besten wird dort der Bramanteske Formencanon in Busto Arsizio und in S. Magno gehandhabt, und die letztere Kirche hat dabei in den wenigen Frührenaissancetheilen ihrer Innendecoration, wie schon Geymüller mit Recht hervorhob, die feinere Durchbildung voraus. Allein die einzige einigermaßen vollständig und einheitlich durchgeführte Außendecoration zeigt nur noch S. Maria in Busto.<sup>1)</sup> Sie erinnert an die Südfront von S. Satiro und weiter an die des Sanctuariums von Piratello. Der würfelförmige Hauptbau wird an jeder Quadratseite durch vier Lisenen gegliedert, um die sich das feine Hauptgesims verkröpft; jede Wand zeigt drei kleine, schwächlich umrahmte Rundfenster.<sup>2)</sup> Vor diesen großen Flächen kommen die stattlichen, einander gleichenden Hausteinportale<sup>3)</sup> der Nord- und Westfront freilich um so besser zur Geltung, und gerade ihr Aufbau mit zwei Pilasterpaaren und concentrischer Doppelarcade spiegelt den Stile Bramantesco am reinsten. In ihrem Organismus sind sie Gegenstücke zum Südportal des Domes von Como von 1491, das seinerseits wiederum schon in den Marmorportalen des Certosa-Querschiffes von 1477/78 Analogien besitzt, doch sind sie ohne deren reichen Figurenschmuck, schon im Sinne der Hochrenaissance rein architektonisch gedacht. Den Schmuck bestreiten schlicht umrahmte Felder und bunte Marmorscheiben. Nur die Pilastercapitäle werden reich figürlich belebt. Die elegante Gruppierung ihrer Sirenen, Masken, Cherubim, Stierköpfe und Füllhörner geht letzthin wieder auf die Muster Bramantes in der Sacristei von S. Satiro zurück, ihre scharfe Arbeit aber ist ganz lombardisch, etwa den Sculpturen von Abbiategrosso und der Miracoli-Kirche von Brescia verwandt. Lombardische Durchschnittsarbeiten sind auch die größeren Figuren der Verkündigungsscene am Nordportal. Die Zeilenreihen an den Portalriesen befriedigen den oberitalienischen Geschmack.

Da der Unterbau von S. Magno keine feinere Detaillirung aufweist, kommt heute dem Aeußeren der Kirche von Busto der schon geschilderte, vornehm-schlichte Ziegelbau der Incoronata am nächsten. Eine Sonderstellung gebührt dem Sanctuarium bei Crema. Dort fühlte man offenbar die ästhetische Nothwendigkeit, den gewaltigen Rundthurm des Hauptgebäudes außen möglichst reich zu gliedern. Diesem Zwecke dient schon der Grundriß mit der Abstufung der Ecken, und vollends dann der Aufbau<sup>4)</sup> mit den in der Mitte polygonal nach innen einspringenden Obergeschossen, im übrigen aber werden hier wie dort zur Flächenbelegung alle Mittel des Bramantesken Stils aufgeboten: Pilaster, rechteckige Blenden und Halbkreisnischen, getheilte Rundbogenarcaden, Balustraden mit kreisförmigen Oeffnungen, die mit Mafswerk gefüllt oder doch dafür berechnet sind — ein reiches Lineament und feine Profile. Seltsam muthet bei diesem schon der Hochrenaissance nahen Stil, der am ehesten der Weise Dolcebuonos entspricht, die oberste reiche Bogengalerie<sup>5)</sup> an. Mit den gothisirenden Mafswerkformen ihrer Balustrade und den Kleeblattbögen an Arcaden und Gesims ist sie ein stilistisch nicht unwichtiger Versuch, die örtliche Ueberlieferung zu wahren, ein Archaismus, wie er uns, in freilich weit glücklicherer Art, auch bei S. Maria delle Grazie begegnete.

Auch bei den anderen Centralbauten ist gerade der oberste Theil für uns noch von besonderem Interesse, da er die im Bramantesken Typus einer Kuppelkirche so wesentliche

1) Allerdings ist auch sie doch nicht so ganz „aus einem Guß“, wie Geymüller sagt. So dürften von der Erneuerung nach zwei Bränden (1568 und 1598) die acht Tabernakel stammen, welche die Ecken der octogonalen Kuppel nach Art gothischer Fialen auszeichnen. Ihr Aufbau folgt dem an der Certosa und am Dom von Como so zahlreich vertretenen Typus mit Candelabersäulchen. Es sind überhaupt nicht wirkliche Tabernakel, sondern gleichsam nur soffitenartige Reliefbilder von solchen: verkürzte Scheinarchitekturen, wie es in Mailand der Chor von S. Satiro im großen gezeigt hatte.

2) Die Hauptrose stößt unschön hart an das Thürgebälk an.

3) Wie in S. Satiro in Mailand waren auch hier an der Westfront noch zwei Seitenthüren angelegt, die man 1876 bei einer Restauration wieder abbrach.

4) Ergänzte Gesamtansicht bei Gruner, a. a. O. Taf. 37.

5) Details bei Gruner, a. a. O. Taf. 38.

Behandlung des Kuppelgeschosses selbst kennen lehrt. Nirgends bringt dieselbe die Kuppel als solche zur Geltung, überall wird deren Schale vielmehr von einem auf eigenen Mauern aufruhenden Zeltdach mit schlanker Laterne überdeckt. So zeigt es nach Florentiner Vorbild schon die Portinari-Capelle bei S. Eustorgio, die unmittelbaren Muster aber sind doch auch hier erst die Bauten Bramantes. Dafs dieser dabei nicht nur ein geradliniges, sondern gelegentlich auch ein so „chinesisch geschweiftes“ Zeltdach wählte, wie es die Kirche von Busto Arsizio<sup>1)</sup> thatsächlich trägt, bezeugt die Skizze zu S. Maria delle Grazie in Urbino. Die in der Lombardei hergebrachte Bogengalerie hatte Bramante in der Sacristei von S. Satiro ins Innere verlegen müssen, aber am Chor von S. Maria delle Grazie um so reicher auch ausen verwerthet. Mit Ausnahme der Incoronata und S. Magno zu Legnano machen auch die genannten Centralkirchen von diesem altlombardischen Motiv Gebrauch. Bei allen wird die Kuppel von einem Arcadengang umzogen, der mit dieser das Zeltdach gemein hat. In Busto Arsizio zeigt jede Achteckseite je vier Rundbogen, in Saronno jede



Abb. 73.

Saronno. S. Maria. Kuppelgeschofs.

Seite des Zwölfeckes je zwei; dort sind sie, wie bei S. Maria delle Grazie in Mailand, gleichwerthig behandelt, hier — wie in Crema — paarweise gekuppelt. An beiden Bauten fussen sie auf einer luftig durchbrochenen Balustrade, aber die Decoration bleibt in Busto sowohl bei dieser wie bei den nur glattschäftigen, toscanischen Säulen und Archivolten ganz schlicht, während sie in Saronno (Abb. 73 u. 74) ungemein reich und zierlich durchgebildet ist: darin der Madonnenkirche zu Crema verwandt, aber nicht mehr im gothisirenden Uebergangsstil, sondern in echterer Bramantesker Frührenaissance. Die auf reichen Sockeln stehenden, mit Cherubimköpfchen und hängender Zier umkleideten Candelabersäulchen zählen sogar zu den schmucksten der ganzen Gattung, und vor ihnen mag man es fast bedauern, dafs dann die zur Hochrenaissance schreitenden Nachfolger Bramantes, wie besonders Dolcebuono, für solche Galerien zu streng architektonischen Formen griffen. In Saronno entspricht dieser zierlichen Art die schlanke, reich durchbrochene Laterne, die aber auch in Busto mit gleicher Freude

am Malerischen behandelt und sogar — wiederum nach dem Muster von S. Maria delle Grazie — als doppelstöckiges, abgestuftes Thürmchen gestaltet ist. Auch des höchsten und reichsten Campanile darf sich Saronno<sup>2)</sup> rühmen, der in Busto blieb ein Torso, und der von Lodi erhielt ein wenig glückliches Dach. In Legnano gehört die Decoration des Tambours und der Laterne gleich dem Campanile erst der Spätrenaissance an. —

Der Kunstfreund pflegt alle diese Bauten nicht wegen ihrer Raumgestaltung und ebensowenig wegen ihrer architektonischen und plastischen Decoration aufzusuchen, sondern wegen ihrer Fresken, die in der That in der Geschichte der lombardischen Malerei ein wichtiges Blatt füllen. Inhaltlich wie decorativ ist die Ausmalung dieser Innenräume geradezu typisch für die Forderungen, die man in dieser Gegend in den ersten Jahrzehnten des Cinquecento an die Malereien eines Kirchenraumes stellte, und unter beiden Gesichts-

1) Mella (a. a. O. S. 557) irrt, wenn er dieses Dach erst 1610 datirt. Damals wurde nur der Kupferbelag ausgeführt.

2) Inschrift: „Hoc opus factum est per Magistrum Paulum della Porta de Mediolano die 25 Julii anno 1516.“

punkten erscheint dieser Frescoschmuck reich und glänzend genug. Am grofsartigsten ist er in der Kirche von Saronno durchgeführt, wo Gaudenzio Ferrari, Luini, Lanini und Cesare del Magno die Blüthe dieser Leonardo-Schule vertreten. Die Statuen Andrea Fusinas im Kuppelcylinder ordnen sich dem farbenprächtigen Ganzen geschickt ein, ohne jedoch einen selbständigen Werth zu beanspruchen. Sie zeigen schon das Stadium, in dem die lombardische Renaissanceplastik ihre nationale Eigenart aufgegeben und sich dem Durchschnittstypus der Hochrenaissanceculptur gefügt hat. Auch die Malereien von S. Magno, Busto Arisizio, sowie gröfstentheils auch die der Incoronata liegen auferhalb unserer Studien, und nur ihrer decorativen Bedeutung seien hier einige Zeilen gewidmet. In Busto soll die reiche Bemalung den Mangel an malerischer Raumwirkung wett machen. Grofse im Candelaberornament angeordnete Putten füllen die Pilaster, in den Arcadenzwickeln sind verkürzte Sibyllenköpfe und Prophetenköpfe dargestellt. Die den Aufsenarcaden entsprechende Galerie von 32 Nischen enthält Heiligenstatuen von der Hand des Fabrizio de Magistris, welche seit 1602<sup>1)</sup> leider geweiht sind. Sie zeigen eine noch flüchtigere Durchbildung, als diejenigen Fusinas in Saronno. Immerhin sind diese Statuenreihen beider Kirchen auch für die Beurtheilung der plastischen Theile am Sacro Monte zu Varallo und der Terracottagruppen im Sanctuarium bei Orta nicht unwichtig. Die Mailänder Gruppen in S. Sepolcro und vollends die Beweinung Christi in S. Satiro wirken bei solchem Vergleich freilich nur um so grofsartiger, und in gleichem Mafse werden die Statuen des Fabrizio durch die herrlichen Sibyllengestalten übertroffen, die über dem Abschlussgesims der Wände von der Meisterhand Luinis geschaffen wurden. Vortrefflich ist in Busto aber auch die rein ornamentale Ausmalung der Kuppel selbst, deren breite Rippen helle, feine Candelaberfüllungen auf blauem Fond, und deren Kappen prächtig verkürzte, geradlinige Cassettirungen in äufserst fein gewählten Farben zeigen: Analoga zur Gewölbmalerei der Certosa bei Pavia. In S. Magno fehlen die Nischenstatuen, und die gemalten Figuren grofsen Mafsstabes zu seiten der Kuppelfenster — männliche und weibliche Centauren — sind hier weder inhaltlich noch formal von ähnlich hohem, selbständigem Werth, wie jene Sibyllen in Busto. Die Cassettirung mit ihrer vornehmen Ruhe weicht hier grofszügigen, aber etwas zu schwer wirkenden, sehr reich mit Figuren belebten Ranken, während die Candelaberfüllungen der Rippen auf rothem Fond der feineren Detaillirung in Busto gleichen.<sup>2)</sup> Diese malerische Decoration ist im wesentlichen ebenfalls

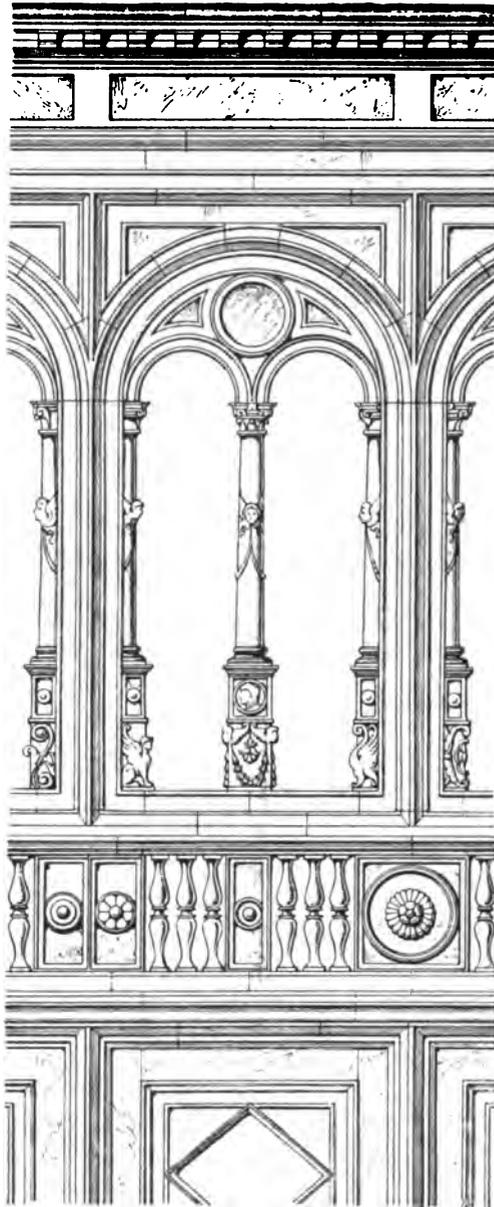


Abb. 74. Saronno. S. Maria.  
Arcaden des Kuppelgeschosses (nach Strack).

1) Vergl. Ferrari, a. a. O. S. 209.

2) Sie haben das Monogramm S. G. Der Geschmack der Frührenaissance herrscht am reinsten noch in der ersten quadratischen Capelle links, sowie am Hauptbogen und an dem wiederum fein

durch den Bauleiter der Kirche, Giacomo Lampugnani bestimmt worden. Sie erinnert unmittelbar an die in Busto und in der Incoronata zu Lodi. Treten doch auch dort Früh- und Hochrenaissane in ähnlicher Weise neben einander! Der ersteren gehört vor allem noch die köstliche, in Zeichnung und Farbe gleich feine Decoration der Altararcade an, wo die niedrigen Innenpilaster mit reichem Bandwerk bedeckt, die Hauptpfeiler mit zartem Candelaberornament gefüllt sind. In der Inschrift darüber bezieht sich die Jahreszahl 1487 auf die Stiftung der Kirche, bleibt jedoch auch der Entstehung dieser Malereien, sowie einzelnen ähnlichen Details an anderen Stellen und der Cassettirung der fallenden Tonnengewölbe der Nischen nahe. Der Haupttheil der Malereien aber, der unten die Pilaster und den Fries mit ähnlichen großen Putten, wie in Busto, und mit Masken füllt, gehört gleich der Decoration des Obergeschosses schon der späteren Stilweise an. Sie sind das gemeinschaftliche Werk der Brüder Calisto, Scipione und Cesare Piazza aus Lodi.



Abb. 75.  
Saronno. S. Maria.  
Detail von den Arcaden  
des Kuppelgeschosses  
(nach Strack).

Diese Vorherrschaft einer Figurenmalerei großen Maßstabes entspricht schon dem Geschmack der Hochrenaissance. Ihr edelstes Beispiel ist S. Maurizio in Mailand. Für die Art, wie diese Decorationsweise im späteren Provincialstil auftritt, sei noch die Ausmalung der Kirche S. Sigismondo bei Cremona durch die Campi erwähnt.

So gewähren diese baugeschichtlich so wichtigen Bramantesken Centralbauten auch für die Geschichte der Decoration immerhin beachtenswerthe Ausbeute und sind auch in dieser Hinsicht Marksteine auf dem langen Pfade, welcher den lombardischen Stile Bramantesco von der überströmenden Formen- und Farbenfreude echter Frührenaissance einem strengeren Classicismus entgegenführt.

Das geschah erst, nachdem der Urbinate die lombardische Hauptstadt verlassen hatte. So zweifelhaft bisher jede Hypothese über den Beginn seiner dortigen Bauthätigkeit bleibt — auch unsere Annahme (1479) ist nur ein terminus ante quem, der vor anderen Vorschlägen (1476) nur die Verbindung mit der Baugeschichte von S. Satiro voraus hat —, so sicher ist, daß sein Mailänder Wirken mit dem Sturz des Moro (Herbst 1499) endete.<sup>1)</sup>

\* \* \*

### Bramantesker Classicismus der Spätzeit.

Die letzte Phase des Stile Bramantesco liegt im Grunde schon außerhalb dieser Studien. Sowohl zeitlich wie sachlich wird sie deren Bereich entrückt: zeitlich, weil ihre Werke meist selbst über das zweite Jahrzehnt des Cinquecento hinausgehen, sachlich, da sie kaum noch als eine Periode rein nationalen Geschmacks anzusehen ist. Ihr Stilbild hat in seinen wesentlichsten Zügen bereits allgemeine Gültigkeit für ganz Italien, vor allem für den neuen großen Wirkungskreis ihres Schöpfers, für Rom. Nun erst erhält der Ausgangspunkt der ganzen Entwicklung seinen Gegenpol. Der malerische Sinn und der Formtrieb der Lombardei verstummt fast ganz; die Architektur als solche gelangt zur ausschließlichen Herrschaft. Die cubische Gestaltung des Raumgebildes folgt meistens noch den bisherigen Compositionsweisen — unter den Ausnahmen ist freilich ein so wichtiger Bau, wie S. Maurizio —, überall aber arbeitet auch die schmückende Zuthat nur mit rein architektonischen Gliedern. Die „Säulenordnung“ hat den Sieg errungen, nicht mehr in der hundertfältig abgewandelten Gestalt, die sie durch die Phantasie des Quattrocento erhielt, sondern in wenigen, durch Maß und Zahl fest bestimmten Normalformen, im Sinne schulgerechter Regel. Dabei zeigt sich eine Vorliebe für eine schlanke Erscheinung und starke

cassettirten Tonnengewölbe nächst dem Eingang. Dieser Theil ist durch die unter dem Fresco der rechten Seitenwand angebrachte Jahreszahl 1517 datirt.

<sup>1)</sup> Vergl. Gnoli, Arch. stor. dell' arte. V. 1892. S. 182.

Verjüngung, ferner für eine das Einzelglied gleichsam noch geflissentlich isolirende Art. Jetzt erhält jeder Pfeiler sogar noch sein eigenes hohes Postament! —

Allein so wesentlich diese Stilphase dem ursprünglichen Nationalgeschmack der Lombardei widersprechen mag: thatsächlich ist sie mit dem dortigen Wirken Bramantes durch eine Reihe seiner lombardischen Schüler verbunden, und die hier zu nennenden Werke reihen sich gerade an die zuletzt erörterten Denkmäler so nahe an, dafs sie schon der äufseren Vollständigkeit halber hier nicht ganz fehlen dürfen.

S. M. della Passione. S. M. presso S. Celso. Trivulzio-Capelle.

Am besten ist mit S. M. della Passione<sup>1)</sup> zu beginnen, da sich die ursprüngliche Raumgestaltung dieser imposanten Kirche fast unmittelbar an die des Sanctuariums zu Crema anschliesft.

Dem Grundgedanken nach ist es eine Centralanlage (Abb. 71). Aus dem mächtigen Mitteloctogon springen in den Hauptachsen drei quadratische Capellen vor (die vierte, westliche, mußte dann einem Langhaus weichen), in den Diagonalachsen schliesfen sich an die Achtecksseiten Halbkreisconchen an, und auch jene drei quadratischen Capellen haben halbkreisförmige Apsiden. So entsteht eine äufserst lebendige Raumgestaltung. Die architektonische Gliederung des Innenraumes überträgt das Vorbild der Incoronata von Lodi schon vollständig in die Sprache der Hochrenaissance, das Aeufserer aber gehört wenigstens in seinen unteren Theilen noch dem Stile Bramantesco an.

Nachdem die decorative Malerei der Wandflächen so gut wie ganz verschwunden ist, bleibt hier wenigstens noch die Feinheit der Backsteintheile an der Umrahmung der Fenster und des Giebels sowie aller Gesimse. An der Ostseite der beiden Querschiffe befindet sich je ein Fenster jener Form, die ohne jeden genügenden Grund Bramante selbst zugeschrieben wurde<sup>2)</sup>: die halbkreisförmig begrenzte Mittelöffnung auf zwei Hausteinsäulen, seitlich bis zur Kämpferhöhe von rechteckigen Oeffnungen flankirt, über denen oben als Ergänzung zum Rechteck je ein Tondo folgt. Einen anderen Typus, bei dem der Backsteinrahmen die „Ohren“ antiker Fenster nachbildet, zeigt das erste westliche Capellenpaar des Langhauses, das dem Centralbau nachträglich angefügt wurde. Diese Zuthat selbst ist nicht glücklich. Wohl schuf sie dem Hauptbau eine wenigstens in der Längsrichtung stattliche Vorhalle, allein sie vergriff sich in deren Breiten- und Höhenabmessung und in der Beleuchtung des Mittelschiffs durch je drei die Fläche häfslich durchbrechende Fensteröffnungen in jeder Tonne. Auch für die Verbindung der Seitenschiffe und der Capellenreihen mit dem Hauptraum wufste sie nur eine recht ungünstige Form zu finden.<sup>3)</sup> Im übrigen empfing dieser Hauptbau in der Hochrenaissance eine immerhin würdige, wenn auch an Feinheit weder mit dem Chor von Como noch mit dem Dom von Pavia zu vergleichende Decoration.<sup>4)</sup> Dagegen trägt die mit Bergognones Fresken geschmückte Sacristei mit ihrer Stichkappenreihe baulich noch den gleichen Charakter, wie die in S. Maria delle Grazie.

1) Vergl. Mongeri, a. a. O. S. 249 ff. Das Terrain wurde schon 1485 geschenkt.

2) Eher noch „Dolcebuono-Fenster“ zu nennen. Vergl. die Emporen von S. Maurizio (S. 120). Uebrigens zeigt bereits der Chor der Certosa bei Pavia über der mittleren Concha die gleiche Form.

3) Dieselben schneiden in die Diagonalconchen des Mitteloctogons schräg ein und zwingen sogar, je einen Pfeiler derselben nach der Mitte zu abzuschrägen (vergl. Abb. 71). Dadurch wird selbst die Wirkung des Centralraumes geschädigt. Besonders störend wirkt dann noch — wie leider so häufig! — die Ausfüllung der östlichen Schräge des Octogons durch mächtige Orgeln und der westlichen durch Emporen.

4) Halbsäulen toscanischer Ordnung von riesenhafter Höhe steigen an den Ecken über hohen Postamenten zu dem mächtigen Gebälk empor, Kämpfer und Gesims sind ziemlich plump gezeichnet, und der Tambour selbst bleibt für die Höhe der Säulen zu niedrig. Seine selbständige Fensterarchitektur vollends, die auf jeder Octogonseite ein breites rechteckiges Mittelfenster mit zwei kleinen im Halbkreis geschlossenen Nachbarn verbindet, verwerthet dabei eine doppelte Rahmenarchitektur und zeigt ein gleichartige Glieder ähnlich häufendes Einschachtelungssystem, wie etwa die Porta Borsari zu Verona. Das giebt in Verbindung mit den geradlinigen Nischenblenden auch dem Aeufseren die Wirkung einer Verlegenheitsdecoration. Die doppelstöckige Säulenreihe, die natürlich streng nach der Regel unten der toscanischen, oben der jonischen Ordnung folgt, stellt an den Ecken hier nun sogar

Der dortige Chor ist es auch, der für den Kerntheil dieser Kirche das Vorbild bot, und nur in diesem mittelbaren Sinne kann hier von einer Einwirkung Bramantes gesprochen werden. Die prächtige Kuppel wurde erst um 1530 errichtet und noch später das Langhaus hinzugefügt.<sup>1)</sup>

Als Hauptmeister von S. M. della Passione gilt Cristoforo Solari il Gobbo.<sup>2)</sup> Kein Zweifel, daß dieser hervorragende Bildhauer auch als Architekt eine ausgedehnte Thätigkeit entfaltete. In dem Vertrag, den die Dombauverwaltung am 18. Februar 1501 mit ihm schloß, wird ausdrücklich sein „ingenium tam in sculpendis figuris ipsis, quam in architectura“ gerühmt.<sup>3)</sup> Leider aber läßt sich von seinem persönlichen Baustil ein deutlicher Begriff kaum noch gewinnen, da die documentarischen Nachrichten ihn zufällig nur als Berather und Mitarbeiter neben anderen Meistern,<sup>4)</sup> oder wie am Klosterhof von S. Celso, als Vollender des von Anderen Begonnenen kennen lehren. Diesen reifsten „Stile Bramantesco“ vertritt daher hier schon aus diesem äußeren Grunde besser sein Rival Dolcebuono, der Meister der Kirche S. Celso, für die übrigens Cristoforo Solari ebenfalls zum Bauleiter vorgeschlagen war und ein Modell des Vorhofes geliefert hat.

S. M. presso S. Celso<sup>5)</sup> neben der alten romanischen Basilica dankt seine Entstehung einem wunderthätigen Madonnenbilde, das schon in der ersten Hälfte des Quattrocento durch Filippo Maria Visconti eine Capelle erhielt (1430). Im Laufe der Jahrzehnte wuchsen die Spenden zu beträchtlichen Summen an. Im Auftrag Galeazzo Marias war hier schon 1473 der Meister beschäftigt, der später den Umbau leiten sollte: Dolcebuono. 1478 erscheint er bereits als der „Architekt“ der Kirche. Als man 1493 an deren Erneuerung ging, wurden in der üblichen Weise gelegentlich andere zu Rathe gezogen — unter diesen auch Omodeo —, allein als Hauptmeister der heutigen Kirche hat seit 1493 doch Dolcebuono zu gelten, der 1498 das Kuppelmodell „Dolcebono architecto presenti fabricae“ signirte.<sup>6)</sup>

Wie später bei S. Maurizio hatte Dolcebuono ursprünglich als Zugang zur Hauptkuppel eine einschiffige Halle im Sinn. Ueber den heutigen niedrigen Seitenschiffen sind an den Außenwänden der Mittelhalle die ehemaligen, ihm 1494 und später honorirten Backsteingesimse, die eine ähnliche Formenbehandlung wie bei S. Satiro zeigen, noch jetzt theilweise erhalten. Auch in der Längsrichtung ist die Kirche vergrößert worden, verhängnißvoller aber ward ihr die Veränderung der Osttheile. Die mächtige, 1498 begonnene Kuppel wird jetzt vor den Seitenschiffen noch durch zwei kleine, auf drei Seiten von Tonnengewölben eingefasste Kuppelräume flankirt. Das entspricht also der Anlage eines Kreuzarmes, beengt aber trotzdem die selbständige Raumgröße, denn statt der freien Oeffnung nach den Seiten hin, ragen hier unter der Kuppel mächtige, der Breite jener Seitenschiffe entsprechende Wände mit selbständiger Blendnischen-Architektur auf. Die Seitenschiffe sind um den Chor als Umgang herumgeführt, aber während der erstere in drei Seiten des Achtecks schließt, hat der Umgang sieben Seiten, wodurch natürlich unregelmäßige Gewölbe entstehen.

Der Chor selbst trägt hinter dem Tonnengewölbe Stichkappen, wie der von S. M. delle Grazie. Im ganzen ist das Innere dieses Osttheiles unten dunkel und oben schwerfällig, und das schädigt selbst die Wirkung seiner grandiosen Triumphbogen-Architektur. Außen dagegen bietet gerade dieser Chor, und vor allem das Tambourgeschoß, ein reizvolles, vornehmes Bild, in dem sich der Stile Bramantesco in eigenartiger Weise von neuem der altlombardischen Ueberlieferung erinnert (Abb. 76). Die rothen Backsteinrahmen,

---

drei verticale Stützen — einen Eckpfeiler und zwei ihn flankirende Halbsäulen — neben einander! Die Kuppel innen ist groß cassettirt. — Der Kreuzgang im jetzigen Musikconservatorium hat mächtige, kämpferlose Arcaden mit toscanischen Säulen spätesten Typus.

1) Die erstaunlich geschmacklose Barockfaçade ist ein Werk Rusnatis von 1692.

2) Vergl. Calvi, a. a. O. II. S. 233. — Mongeri, a. a. O. S. 249. — Strack, a. a. O. S. 23.

3) Vergl. Annali III. S. 117.

4) Am bezeichnendsten bleibt wohl noch sein Modell für den Chor des Domes in Como, jetzt im Museo Civico daselbst.

5) Vergl. besonders Calvi, a. a. O. II. S. 180 ff.

6) Vergl. den unten genannten Aufsatz Beltramis über S. Maurizio S. 54.

die Tondi und Rautenfelder heben sich in feinem Relief vom weissen Fond ab. Bei den Fenstern werden je zwei Rundbogenarcaden mit steinernen Mittelsäulen von einem rechteckigen, zart profilirten Rahmen umschlossen: ein schon am Tambour von S. M. delle Grazie durchgeführtes Motiv,<sup>1)</sup> das dort jedoch auch noch durch eine Giebelkrönung bereichert ist.

Im Inneren wirkt am glücklichsten zweifellos das Mittelschiff mit seinem breiten cassettierten Tonnengewölbe und seiner Arcadenarchitektur, in der nach römischer Ordnung jonische Halbsäulen von den Arcadenpfeilern flankirt werden, und alle drei Stützen ein gemeinsames hohes Postament erhalten. Dort herrscht noch immer die Decoration mit grossen Scheiben farbigen Marmors.

Die Zeichnung dieser Mittelschiffarchitektur entspricht aber auch dem in mancher Hinsicht am sorgsamsten durchgebildeten Theile des ganzen Baues: seinem Vorhof,<sup>2)</sup> in welchem diese altchristliche, in Mailand bei S. Ambrogio so grandios vertretene Anlage eine Auferstehung im Geist der beginnenden Hochrenaissance feiert. An jeder Seite zeigt er fünf Kreuzgewölbe von exactester Ziegelausführung. Nach dem Hofe zu sind die Arcaden mit Marmor in coloristisch feinem Wechsel verkleidet: die Halbsäulen weifs, mit Bronzcapitälen (!), die Zwickel mit schwarzen oder rothen Platten, der Fries wiederum schwarz. So stark wie hier ist die Verjüngung der Säulen an keinem der bisher geschilderten Bauten betont, und die gleiche Zeichnung haben die Backsteinpfeiler an der nach dem Garten hin gelegenen Aufsenseite, vor der Front der alten Basilica. Hier herrscht offenbar schon ein schulgerechter Canon,<sup>3)</sup> und diese Hofarcaden sind überhaupt in jeder Hinsicht vielleicht das bezeichnendste Beispiel für jene letzte, auf der Grenze zur Hochrenaissance stehende Entwicklungsphase des Stile Bramantesco in Mailand, der auch in seiner Decoration nur rein architektonisch schafft, in seiner Berechnung des optischen Eindruckes nur durch Flächen und Linien wirkt, und an die Stelle wuchtiger Kraft oder zierlichen Formenreichtums eine doch schon kalte Eleganz setzt.

Um so wichtiger ist die Thatsache, dafs dieser Vorhof erst lange nach Bramantes Mailänder Aufenthalt, wahrscheinlich sogar erst nach seinem Tode ausgeführt wurde.<sup>4)</sup> Gerade bei dieser Datirung beweist er freilich, dafs man den Stile Bramantesco in seiner letzten, die Hochrenaissance einleitenden Formensprache „ebensogut in Mailand als in Rom zu handhaben wufste“.<sup>5)</sup>



Abb. 76. Vierungsturm von S. Celso in Mailand.

1) Man vergl. auch das jetzt an der Südseite des Gartens angebrachte Stück nebst den rings angeordneten Capitalproben.

2) Façadenentwurf, mit falscher Bezeichnung Bramantes im Mailänder Stadtarchiv, wohl von Dolcebuono. Vergl. auch Casati, S. 39.

3) Recht hart wirkt dabei doch das Einmauern der Ecksäulen.

4) Vergl. Calvi, S. 186 f. Als Dolcebuono 1506 starb, war dieser Vorhof, für den man eine Reihe von Häusern niederlegen mußte, sicherlich noch nicht weit vorgeschritten. Dann unterbrachen die Kriegsunruhen die Bauthätigkeit, und 1513 wurde an Stelle des alten Modelles des Cristoforo Solari ein solches eines Meisters Cesare zu Grunde gelegt, den schon Calvi mit Cesare Cesariano identificirt. Auch Zenale (1502, 1506 und 1514 dort nachweisbar) könnte daran Antheil haben. Vergl. Geymüller, S. 43 und W. v. Seidlitz i. d. Festschrift f. A. Springer. Leipzig 1885, S. 82. Beendet wurde der Bau erst von Cristoforo Lombardi (1533), vergl. Mongeri, S. 228.

5) Geymüller, a. a. O.

Dolcebuono blieb „im freien Verständniß des Classischen“ Bramante unbedingt am nächsten. Wie durch die älteren Theile von S. Celso, so wird dies auch durch den zweiten Hauptbau Dolcebuonos in Mailand bezeugt, der sein ehemaliges Gepräge weit harmonischer bewahrt hat: durch S. Maurizio.<sup>1)</sup> Als man im Anfang des 16. Jahrhunderts den Neubau dieser noch in frühmittelalterliche Zeit zurückgehenden Klosterkirche der Benedictinerinnen in Angriff nahm, galt es, ein besonders ungünstiges Bauprogramm zu erfüllen. Nur eine einschiffige Anlage war möglich, die der Länge nach in eine den Laien zugängliche Vorder- und eine nur für die Nonnen bestimmte Hinterkirche getheilt wurde. Die Behandlung beider Räume ist diesseits und jenseits der Querwand jedoch die gleiche. Nach dem den Centralkirchen entlehnten Princip zeigen sie unten rundbogige Flachnischen, oben Emporen. In beiden Geschossen herrscht dabei die dorische Ordnung. Während dies Alles schon der Hochrenaissance entspricht,<sup>2)</sup> bewahrt die Wölbung dieser zehn Joche noch einen gothischen Charakter, denn hier ist noch das Netzgewölbe mit Maßwerkmalereien angewandt. Darin sieht Beltrami eine Einwirkung des Domes, sicherlich mit Recht, denn Dolcebuono stand 1503, als der Bau von S. Maurizio begann, ja auch an der Spitze der Dombauhütte. In der reifen Renaissance der inneren Raumgestaltung, über den Gestalten Luinis, wird dieser echt lombardische Archaismus doppelt bezeichnend, zumal auch die Front den Gegensatz verschärft. Denn diese zeigt bei oben rundbogigem Abschluss eine ganz renaissancegemäße Stockwerktheilung, ähnlich, aber mit weit günstigeren Maßverhältnissen und weit reiferen Details, wie die Miracoli-Kirche in Venedig. Ihr Stil entspricht etwa der Zeit, in der die Kirche geweiht wurde (1519).<sup>3)</sup> Der Schöpfer des Planes, Dolcebuono, starb schon drei Jahre nach Beginn des Baues, 1506. Er war der reinste Vertreter Bramantesker Formen, der denselben noch immer etwas von der Frische der Frührenaissance zu wahren wußte. Mehr als alle anderen Bramanteschüler war daher Dolcebuono dazu berufen, das Hauptwerk der echtsten, national lombardischen Kunst zu Ende zu führen: die Front der Certosa bei Pavia. Ohne Disharmonie war dies freilich auch ihm nicht möglich. —

In Mailand selbst aber wurde der Classicismus bald zum Schematismus, der um so leerer wirkt, je größer er seinen Maßstab wählt.

Das bezeugt vielleicht am schlimmsten die an die Kirche S. Nazaro südwestlich angebaute Grabcapelle der Trivulzio. Zu dem Kircheninneren, wo die weitgespannten Gewölbe die verhältnißmäßig niedrigen Mauern gleichsam in den Boden hinabdrücken, bietet die gewaltige Höhe dieser innen achteckigen, außen quadratischen Capelle einen gar seltsamen Contrast. Der schon an sich sehr beträchtliche Höhenmaßstab steigert sich im Eindruck noch durch die Art der Wandbelegung, welche die Mauer nur durch ganz ungleiche über einander befindliche Nischen — unten die vier hohen Diagonalconchen, darüber die Nischen für die häßlichen, wannenartigen Sarkophage — durchbricht, und jede plastisch in den Raum einspringende Horizontalgliederung so geflissentlich meidet, daß über dem hohen, flachen Gesims, unterhalb der rechteckigen Fenster, selbst der zu erwartende Emporenumgang einem von Consolen getragenen Gitter weicht. Die Kuppel wirkt auf diesem Unterbau natürlich zu niedrig, und außen verkleidet sie ein riesenhafter Ziegelthurm, dessen Schwerfälligkeit auch die noch ziemlich gut gezeichneten unten dorischen, oben jonischen Pilaster nur wenig mildern. Raumgröße und Raumhöhe ohne künstlerisches Leben, nackt und kalt — das ist ein Bankrott des Stile Bramantesco, den eine gedankenlose Verwaltung der Erbschaft Bramantes freilich nur hier verschuldet hat.<sup>4)</sup>

1) Vergl. Beltrami, La chiesa di S. Maurizio in Milano etc. in der Ztschr. „Emporium“ vol. IX. Nr. 49. Bergamo 1899. Januarheft.

2) Ebenso die Arcadenform der Emporen mit ihren Halbkreisbögen. Vergl. oben S. 117 die Fenster von S. M. della Passione.

3) Jetzt erneut. Vergl. Relazione VI e VII dell' Ufficio Regionale per la conservazione dei monumenti in Lombardia. Milano 1899. S. 20 ff.

4) Darf man hier wirklich auf Bramantino schließen, oder nicht vielmehr mit Mongeri (a. a. O. S. 255) auf einen zu ungewohntem Werk berufenen Meister zweiten Grades, wie Francesco Brioso? Für die Zeit giebt der Tod des Marschall Gian Giacomo Trivulzio (1518) Anhalt. Die rechteckigen, getheilten Fenster unter der Kuppel entsprechen in ihrer stilistischen Behandlung einiger-

## Hofarcaden im Stile des Dolcebuono und Cristoforo Solari.

Eine stilgeschichtliche Parallele zu dieser Entwicklung der Kirchen- und Capellenräume bieten die etwa gleichzeitigen Hofarcaden, bei denen naturgemäfs die gleichen Formen herrschen, wie an den Arcaden der Kirchenschiffe. Auch hier im Gegensatz zu den Typen der achtziger Jahre: gröfsere Schlankheit der Stützen, und meist auch noch strengere Beschränkung auf das rein Architektonische, auf vornehmste Flächen- und Linienwirkung, die allen plastischen Schmuck ornamentaler und vollends figürlicher Art immer mehr zurückweist! In diesem Sinne stehen die beiden ungleich erhaltenen quadratischen Kreuzgänge des Antonianer-Klosters, die sich an das nördliche Langhaus der Kirche S. Antonio<sup>1)</sup> anlehnen, noch auf der Grenze zwischen Früh- und Hochrenaissance. Am besten hat der südliche von beiden, neben der Kirche, seine ehemalige Erscheinung gewahrt. Seine doppelstöckigen Arcaden zeigen an der Kirchenwand Pilaster, an den drei übrigen Hofseiten Säulen, durchgängig unten von toscanischer, oben von jonischer Ordnung. Kämpfer fehlen; Säulen und Pfeiler sind schon fein verjüngt und überhaupt der Hochrenaissance gemäfs gezeichnet. Um so mehr ist beachtenswerth, dafs die Bogen hier nach der früheren Tradition einen reichen Terracottaschmuck behielten: Wappenschilde in den Zwickeln, gerollte Bänder und Akanthusschlusssteine an den Archivolten, darüber, im Fries, regelmäfsig wiederholte Felder mit Greifen zu Seiten von Schilden, gruppenweis getrennt durch Kinderköpfe, ähnliche Motive also, wie im Inneren von S. Satiro, aber hier noch fast intact.<sup>2)</sup> Dagegen ist der zweite, nördliche Hof übermalt. Seine Nordseite hat unten ziemlich derbe Capitäle, während die Pfeiler des oberen Stockwerkes mit der schon der Hochrenaissance angehörenden Formenbehandlung an den Säulen und Pfeilern der drei übrigen Seiten übereinstimmen. Beide Höfe gehören dem ersten Viertel des Cinquecento an.

Durch ihre schlankeren Verhältnisse eleganter, aber ohne so schmuckreiche Friese bleiben die beiden weiträumigen, mächtigen Klosterhöfe bei S. Pietro in Gessate, die jetzt dem grofsen Waisenhaus einverleibt sind. Der erste, südliche steht besonders in der künstlerischen und technischen Feinheit seiner Backsteintheile auf derselben Höhe, wie etwa der Vorhof von S. M. presso S. Celso. Die Capitäle seiner schlanken Säulen tragen über einem geriefelten Hals einen auffallend flachen Echinus. Auch hier tritt der Gegensatz zwischen den scharf ausladenden Hausteinteilen und der zarten Profilierung der Backsteinarchivolten und Gesimse hervor. Das gilt auch für den zweiten, nördlichen Hof, dessen Fensterwände über den Arcaden eine ähnliche, aber nun schon der Höhe nach verdoppelte Sockeldecoration aus Backsteinblenden wie der zweite nördliche Hof bei S. Antonio zeigen. Darüber folgt noch ein niedriges, feines Pilastergeschofs. Im Refectorium steht die Jahreszahl 1509.<sup>3)</sup> Hier darf man mit Mongeri am ehesten auf Cristoforo Solari schliessen.<sup>4)</sup>

Diesen Typen folgen in reifer Hochrenaissance auch die Höfe von S. Ambrogio<sup>5)</sup> und von S. Simpliciano.<sup>6)</sup>

Selbstverständlich ist die gleiche Stilweise auch in der Hofarchitektur des Mailänder Profanbaues reich vertreten. Neben der Casa dal Verme<sup>7)</sup> (Via Foro Bonaparte) sei hier nur der Hof der Casa Landriani-Melzi<sup>8)</sup> (Via Borgo Nuovo Nr. 25)

mafsen dem Tambour von S. Celso. — Recht unglücklich wirken wenigstens für den untenstehenden Beschauer auch die Grabfiguren, an denen wohl die 1517 von der Dombauhütte beurlaubten „maestri scarpellini“ arbeiteten. (Vergl. Annali III, S. 189.)

1) Reminiscenze II, S. 53 ff., Tav. 43 u. 44. Die Kirche selbst trägt heute das Gepräge Ricchinis.

2) Die Zwickelmedaillons sind wohl ausgebrochen.

3) Die Höfe nach anderen 1506—11 errichtet.

4) Mongeri, a. a. O. S. 189. Geymüller, a. a. O. S. 57 scheint dagegen geneigt, sie wegen der Feinheit der Details ihm abzuspochen.

5) Vergl. S. 85.

6) Jetzt Casernenpferdestall. Unten kurze Säulen mit Kämpfern, oben höhere, strenge Pfeilerarcaden auf stattlichen Consolen. Daneben ein kleiner Frührenaissancehof.

7) Reminiscenze II, Taf. 23, Text S. 30.

8) Reminiscenze II, Taf. 46, 47, Text S. 58 f. Mongeri, S. 468.

genannt. Der Geschmack an schlanken Formen hat hier, ähnlich wie etwa an der Außenarchitektur der Trivulzio-Capelle bei S. Nazaro, bereits seine Grenze erreicht. Die mit Wappenschilden geschmückten, großzünftig gemeißelten Capitäle krönen äußerst schlanke, stark verjüngte Säulen, im Hauptgeschofs haben die in nur geringem Relief vortretenden Backsteinpilaster eine schon fast unerlaubte Länge.<sup>1)</sup>

Inzwischen war auch die toscanische Hochrenaissance selbst in die lombardische Hauptstadt eingezogen. Auf einem 1486 dem Lorenzo dei Medici geschenkten Terrain bei S. Maurizio hatte Giuliano da San Gallo einen Palast begonnen,<sup>2)</sup> der, obschon unvollendet, noch heute den echt Florentiner Charakter, selbst bis zur Anwendung der Rustica, erkennen läßt. Vasari<sup>3)</sup> berichtet, dessen Modell habe den Moro in Staunen gesetzt. Das mag eine Uebertreibung des Localpatriotismus sein: die Wendung zur Hochrenaissance erfolgte gleichzeitig im Mailänder Stile Bramantesco selbst.

\* \* \*

### Leonardo da Vinci.

„In der Baukunst glaube ich jedem Anderen gewachsen zu sein“ — so schrieb Leonardo in seinem berühmten Brief an Ludovico Moro. Kein Bauwerk ist von ihm bekannt, und dennoch rühmt er sich auch hierin mit Recht. Das beweisen seine Skizzenbücher. In ihren zahlreichen, winzigen, schnell hingeworfenen Zeichnungen für Nutz- und Kunstbauten stecken mehr „Baugedanken“, als in dem steinernen Lebenswerk manches vielbeschäftigten Renaissancearchitekten. Man prüfe nur an der Hand Geymüllers<sup>4)</sup> die auf Centralkirchen bezüglichen Skizzen! Freilich scheint auch für Leonardo selbst mehr der Baugedanke als solcher, als der Wunsch der Ausführung im Vordergrund gestanden zu haben. Wie Abbildungen eines „Bautractates“ muthen diese Grund- und Aufrisse für Centralkirchen an; als folgerichtig zu immer größerem Reichthum gesteigerte Entwicklungsformen lassen sie sich aneinander reihen. Mehr als ein zufälliges Programm galt dem Meister auch hier das allgemeine Problem. Daher ist es kaum nöthig, bei jeder dieser Skizzen die mögliche Beziehung zu einem bestehenden Bau zu erörtern. Solche Beziehungen zu Mailänder Werken sind zweifellos vorhanden — selbst abgesehen von den Skizzen, die unmittelbar das Tiburium des Domes, S. Lorenzo und S. Sepolcro betreffen. An die Sacristei von S. Satiro, an den Chor von S. Maria delle Grazie, an das Innere der Canepanova-Kirche, vor allem aber an den Dom zu Pavia wird man wiederholt gemahnt. Dafs Leonardo an diesen Bauten Interesse nahm, ist selbstverständlich, ebenso, dafs er im Gespräch mit dem Herzog und wohl auch mit Bramante selbst die thatsächliche Lösung der Aufgaben sowohl hinsichtlich der Construction und Raumgestaltung wie der Schmuckformen gelegentlich beeinflusste. Allein dieses Verhältnifs zu einzelnen Mailänder Bauten selbst kann, soweit es hier nicht schon bei deren Einzelbesprechung erwähnt und bereits von Geymüller hervorgehoben ist, im Rahmen unserer Studien um so weniger erörtert werden, als eine neue, auf ausgebreitetstes Material gestützte Behandlung dieser Fragen durch Paul Müller-Eberswalde innerhalb der Leonardo-Forschung bevorsteht. — Anders der Gesamtcharakter seiner Stilistik und deren Verhältnifs zum Stile Bramantesco! In den meisten seiner architektonischen Skizzen herrscht schon dessen reifste, dem Geschmack der Hochrenaissance gemäße Form.

1) Noch wesentlich reifer, schon im Charakter der Spätrenaissance: Casa Orsini-Roma, jetzt Bozzotti (Reminiscenze III, Taf. 50, S. 65) in der ehemaligen Via S. Silvestro (jetzt Via S. Giuseppe Nr. 11), deren eines Portal sich jetzt im Museo Archeologico des Castelles befindet. Ueber die beiden noch am Gebäude selbst erhaltenen Portale vergl. den Text der Reminiscenze. Dieser Richtung nähern sich auch die Mafsverhältnisse in Leonardos Skizze von Arcaden. Liter. Works, Ed. Richter, Pl. CI, 2.

2) Vergl. Reminiscenze III, S. 57. Casa dei Medici in Via Terraggio. Auf diesen durch das Eindringen der Franzosen unvollendet gebliebenen Palast hat Müller-Eberswalde die Aufmerksamkeit gelenkt.

3) Ed. Milanesi IV, S. 276.

4) Lit. Works, Ed. Richter, vol. II. Nr. 753 ff., S. 38 ff.

Wie in der Raumgestaltung, so gehen sie auch in den schmückenden Gliedern auf monumentale Größe, auf Vereinfachung der Details aus. Majestätischer Gruppenbau, große Flächen und Nischen, Arcaden, verdoppelte Pfeiler und Säulen, dazu antike Details, kräftige Profile und eine wachsende Schlankheit der Maßverhältnisse kennzeichnen ihre Formensprache. Warf Geymüller<sup>1)</sup> doch sogar die Frage auf, ob Bramante in diesem Sinne der empfangende Theil gewesen, und Müller-Eberswalde<sup>2)</sup> schreibt: „Die Weise Bramantes hatte ihn völlig unberührt gelassen.“ —

Thatsächlich wandelten beide Meister hierin parallele Wege. Bramante kam von den Werken Lucianos und Albertis, Leonardo von denen Brunelleschis und Michelozzos her. Beide aber begegneten sich in der Lombardei, und es fehlt nicht ganz an Beispielen dafür, daß auch Leonardo gelegentlich der lombardischen Freude an zierlichem Reichthum vielgliedriger Schmuckformen in ähnlicher Weise gefolgt sei, wie Bramante. Seine stark an die Terracottadecoration von S. Maria delle Grazie erinnernde Skizze<sup>3)</sup> wurde schon erwähnt. Auch Leonardo zeichnet Candelabersäulen<sup>4)</sup> und zierliche Vasen.<sup>5)</sup> Eine Skizze eines Palastes<sup>6)</sup> zeigt Pfeiler mit feinen ornamentalen Füllungen und entsprechende Fensterbekrönungen. Ja ein Fontänenentwurf<sup>7)</sup> verbindet mit einer Ziersäule eine Brunnenfigur fast im Geschmack der deutschen Renaissance. Das bekannte Zeichen seiner Akademie mit den künstlichen Schnurverschlingungen,<sup>8)</sup> deren Motive in der lombardischen Decorationsmalerei eine so große Rolle spielen — so vor allem in der Sala delle Asse des Castells bei Porta Giovia und in S. Sigismondo bei S. Ambrogio — fügt sich ebenfalls mehr der Art der Früh- als derjenigen der Hochrenaissance.<sup>9)</sup>

Allein wie bei Bramante, so war diese Richtung auch bei Leonardo nur ein Durchgangsstadium, und nach Maßgabe seiner Skizzen ging er noch entschlossener als dieser zu der Formensprache der Hochrenaissance über. Dazu bedurfte es wohl kaum erst einer persönlichen Beeinflussung, wie sie Müller-Eberswalde im Auftreten des Giuliano da San Gallo in Mailand sieht. Die Richtung zur Hochrenaissancearchitektur war ein allorten mehr oder minder fühlbarer Ausdruck des Zeitgeistes selbst. Hätten die größten seiner Söhne dessen Forderung nicht vernehmen können?

\* \* \*

Diese den Hauptabschnitten dieses Capitels aus äußeren Gründen, gleichsam nur im „Anhang“ angefügte Denkmälerreihe entstand in derselben Zeit, in der mehrere lange zuvor begonnene Hauptwerke der national-lombardischen Frührenaissance ihren Abschluß erhielten. Auch dabei tritt meist eine ähnliche Richtung zu Tage. Fast alle größeren lombardischen Bauten des 15. Jahrhunderts sind erst im Cinquecento vollendet worden: durch echte Hochrenaissancekunst, durch jenen oben gekennzeichneten „Bramantesken Classicismus“, dessen schulgerechte Architektonik sich über die malerische Vielgestaltigkeit der aus der Frührenaissance stammenden Theile wie ein kalter Hauch breitet. Aber ihr bleibendes, kunstgeschichtlich wichtiges Gepräge empfangen alle diese Bauten doch durch die Frührenaissance, und so sieghaft ist deren frisches Leben, daß es selbst bei einem räumlich kleineren Wirkungsfeld den unmittelbaren Gesamteindruck bestimmt und die Arbeit der Hochrenaissance lediglich als Zuthat erscheinen läßt.

1) a. a. O., S. 102.

2) Jahrb. d. Kgl. Preufs. Kunstsamml. 1899, S. 107. Sehr wichtig hierfür sind die dort behandelten Sockelskizzen zum Trivulzio-Denkmal.

3) Works, a. a. O., Pl. LXXXI, 1.

4) a. a. O., Pl. LXXXII, 1 und die Skizzen im Codex atlanticus. Abb. Müntz, a. a. O., S. 110.

5) Works, a. a. O., Pl. CIII, 1.

6) a. a. O., Pl. CII, 1.

7) a. a. O., Pl. CI, 3.

8) Bibl. d. Ambrosiana. Abb. Müntz, a. a. O. S. 232 ff.

9) Eher in deren Sinne ist seine Behandlung der Pilaster. Vergl. a. a. O., Pl. LXXXII, 4. LXXXIV, 10. XCIII, 1. CI, 2. Vergl. auch das jonische Capitäl, Pl. LXXXV, 16. Diesen reifen Formen entspricht auch die Kirchenfront, Pl. XCIV, 4.

So hätten wir mit den zuletzt erörterten Stilweisen für die folgenden Abschnitte ebenfalls nur die Grundlagen für einen in jedem Einzelfall anzufügenden „Anhang“ gewonnen?

Das hiefse die Bedeutung des „Stile Bramantesco“ für die lombardische Renaissance selbst in seinen äußersten Folgerungen denn doch nur recht einseitig schätzen! Thatsächlich greift er in die Entwicklung der lombardischen Kunst keineswegs nur unmittelbar ein — durch Bramantes eigene Werke und die seiner nächsten Schüler —, um dann mittelbar in den Hochrenaissanceschöpfungen der letzteren die Werke national-lombardischer Art durch den allgemeingültigen „Bramantesken Classicismus“ abzulösen, sondern er wirkt auch schon auf die echtste lombardische Frührenaissance selbst nur mittelbar, aber erfolgreich genug zurück. Und zwar in doppelter Art! Einerseits hat der „Stile Bramantesco“ den malerischen Sinn und den Formtrieb der lombardischen Decorationskunst gleichsam zum Wettkampf und dadurch zur höchsten Anspannung aller seiner Kräfte herausgefordert, andererseits aber hat er beide selbst innerhalb ihres ureigenen Wirkungskreises an eine vornehmere, harmonisch in sich abgewogene Ausdrucksform gewöhnt, die freilich nur bei der Lösung der kleineren Sonderaufgaben, nicht aber innerhalb der Gesamterscheinung der Werke hervortritt.

Das bezeugen bald stärker, bald schwächer fast alle im Folgenden zu schildernden Denkmäler, am glänzendsten aber zeigt es das Hauptwerk der ganzen Reihe, die reichste und weitaus berühmteste Schöpfung, welche die lombardische Frührenaissance überhaupt hinterließ: die Front der Certosa bei Pavia.





#### Viertes Capitel.

### Front und Querschiff der Certosa bei Pavia. Grabdenkmäler.

#### I. Die Certosa-Front.



Die Front der Certosa bei Pavia ist das wichtigste Denkmal der national-lombardischen Zierkunst; sie enthält deren ganzes geschichtlich maßgebendes Glaubensbekenntnis. Ihre Charakteristik ist daher eine Hauptaufgabe dieser Studien.

Dabei wird schon bezeichnend, daß diese Façade ihr Gepräge keineswegs durch eine einzelne, alle Genossen weit überragende Künstlerpersönlichkeit empfangen hat, sondern durch eine große Künstlerschaar, welche der corporative Zug des oberitalienischen Kunstschaffens hier zum reichsten Wirken verband. Fast durch ein Jahrhundert sind die ersten und die letzten Arbeiten an dieser Front von einander getrennt, und Hunderte von Händen sind für sie thätig gewesen. Schon ihr Gesamtorganismus darf nur historisch gewürdigt werden.

#### Frontmodelle.

Die heutige Façade ist vollständig das Werk der Renaissance, aber sie enthält in ihrer tektonischen Grundform noch Nachklänge echt lombardisch-mittelalterlicher Motive. Dies erklärt sich aus ihrer Geschichte. Ihr erster, den Tagen des Bernardo da Venezia angehörender Plan mag für die Backsteinkirche eine ähnliche, organisch mit ihr verbundene Backsteinfront vorgesehen haben, wie sie S. Maria del Carmine und S. Francesco in Pavia zeigen, allein schon Guiniforte Solari nahm zweifellos auch mit der Front wesentliche Umgestaltungen vor. Die Decorationsweise Solaris, seinen kraftvollen Uebergangsstil, in dem sich altlombardischer Geschmack mit der Formensprache des Backsteins und mit den vor allem durch Filarete eingeführten antikisirenden Details so charakteristisch verbindet, kennen wir zur Genüge aus seiner Behandlung der Osttheile, und einen immerhin noch ähnlichen Stilcharakter trägt eine der wichtigsten Nachbildungen der Certosa-Front. Es ist dies das Kirchenmodell, welches Gian Galeazzo Visconti auf dem die Südwand des Querhauses schmückenden Fresco Bergognones der Madonna darbringt (Abb. 79). Klar spiegelt diese Front die fünfschiffige Raumlagerung des Inneren, zunächst durch die kräftigen Strebepfeiler, die an den Ecken des Baues doppelt so breit sind wie die mittleren, ferner durch die in parallelen Schrägen abfallenden Dachlinien der einzelnen Schiffe. Auch die Zwerggalerien des Langhauses sind durchgeführt. Die Zahl der Oeffnungen ist beschränkt: in der Mitte ein breites, sehr stattliches Rundbogenportal; vor den inneren Schiffen je ein schlankes, getheiltes Rundbogenfenster; vor den äußeren, in Capellen gegliederten, nur ein kreisrundes Fenster, und im Mittelschiff oben zwischen den beiden Zwerggalerien eine nicht wesentlich größere Rose. Stark wird die Horizontalgliederung betont, schon am Sockel, wo bereits hier eine hohe, doppelte Fensterreihe vorgesehen ist, ebenso an den zahlreichen,

kräftig ausgebildeten Theilungsgesimsen. Dies vor allem unterscheidet diese Front von dem Façadentypus der Carmine-Kirche in Pavia und etwa des Domes von Monza. Mit dem Hinweis auf diese Bauten ist aber auch schon ein Anhalt dafür gegeben, daß die in diesem Modell dargestellte Front nicht die 1396 geplante sein kann, denn von dem noch mittelalterlichen Gepräge dieser Werke sagt sie sich sowohl durch ihre Gesamterscheinung, wie besonders durch die decorativen Details bereits vollständig los. Der Spitzbogen findet sich nirgends; die Mittelschiffenster werden durch Candelabersäulen getheilt, die hier und oben an der Laterne des Tiburiums eine ähnliche Form haben wie etwa an den Fenstern der Mailänder Portinari-Capelle. Auch die Rose und die Fialenthürmchen auf den Strebe- Pfeilern scheinen schon ungothisch detaillirt, und das Hauptportal ist von einer offenbar ganz renaissancemäsig gezeichneten freien Bekrönung überragt. — Stilkritisch ist der hier



Abb. 79.

Modell der Certosa-Front auf dem Fresco Bergognones.

wiedergegebene Frontentwurf also frühestens etwa in das letzte Jahrzehnt der Amtsperiode Solaris zu verlegen, als schon die reine Renaissance maßgebend geworden war: keinesfalls vor 1470. In der ersten Hälfte der siebziger Jahre ging man in der That ernsthaft an die Ausführung der Front: am 7. October 1473 werden Cristoforo und Antonio Mantegazza, die Galeazza Maria Sforza im Frühjahr den Karthäusern hierfür empfohlen hatte, verpflichtet: „fare totam fazatam . . . ac portam cum finestris et aliis laboribus necessariis“, und zwei Jahre darauf, am 20. August 1475, wird ihnen dann Omodeo<sup>1)</sup> unter Bedingungen beige- stellt, die schon an sich beweisen, daß damals bereits ein festes Programm für die Frontdecoration vorlag: ihm fällt der „links vom Hauptportal“ auszu- führende Theil der Sculpturen zu. Einen weiteren Beleg für die Inangriffnahme der Arbeiten selbst bietet die Notiz, daß unter den 1478 abgeschätzten Lieferungen dieser drei Meister sich auch „una cornice di marmo morello per la facciata“ befand. — Mit diesen Thatsachen steht allerdings die bündige Angabe des Karthäuserpriors Matteo Valerio, die Façade sei erst 1491 „da terra“, von Grund auf,<sup>2)</sup> begonnen worden, in Widerspruch. Valerio nennt aber folgerichtig auch nicht mehr Solari als Schöpfer dieser Front, sondern Jacopo Antonio Dolcebuono und Ambrogio Fossano (Bergognone), es handelt sich also offenbar um eine vielleicht tief eingreifende Umänderung jenes früheren Entwurfes, welche wahr- scheinlich erst durch den Wechsel der Bauleitung nach dem Tode Solaris (1481) erfolgte. Dessen Erbe wurde an der Certosa sein Schwiegersohn Omodeo, der dann, vollends nach

1) Am 13. September 1479 erhält Omodeo als Entgelt für seine Arbeiten eine Pacht bei Binasco und am 7. Februar 1482 Giovanni Mantegazza Honorar für seinen verstorbenen Bruder Cristoforo. — Unter den zahlreichen Meistern, die hier in den Acten ohne speciellere Angabe ihrer Werke genannt werden, finden sich auch, abgesehen von den Mantegazza und Omodeo, mehrere wohlbekannte Namen, so vor allem als Mitarbeiter Omodeos: Benedetto Briosco, Antonio della Porta und Stefano da Sesto, aber auch der feinsten Stilkritik wird es nur ausnahmsweise glücken, ihren Antheil im einzelnen sicher herauszufinden, ebenso wenig, wie es bisher möglich ist, den Stil der beiden Brüder Mantegazza, Cristoforo und Antonio, kritisch greifbar zu unterscheiden. Ist doch selbst der Antheil der Mantegazza und Omodeos keineswegs sicher abzugrenzen, obgleich man dabei wenigstens den allgemeinen Anhalt besitzt, daß die Mantegazza die rechts vom Portal, Omodeo und seine Gehülfen die links von ihm befindlichen Sculpturen übernahmen.

2) Beltrami nimmt an, man habe damals die bereits begonnene Frontdecoration zu Gunsten eines neuen, reicheren Planes wieder entfernt (S. 80).

dem Hinscheiden des Cristoforo Mantegazza (1482), zunächst bis 1499 zweifellos die über alle künstlerischen Fragen entscheidende Persönlichkeit wurde: — „chi commandava“, wie es in einer späteren Urkunde von ihm heißt. Seine Hauptaufgabe war die Kirchenfront, und in der That berichtet Valerio auch von einem 1492<sup>1)</sup> ausgeführten Façadenmodell Omodeos selbst. Omodeo war mit Dolcebuono befreundet und zog ihn bei dieser wichtigen Bauaufgabe wohl zu Rathe. Möglich allerdings auch, daß Dolcebuono ein eigenes Modell schuf, und ebenso Bergognone, denn in den achtziger und neunziger Jahren sind sicherlich, wie stets in solchen Fällen, von mehreren Seiten Vorschläge für die Gestaltung der Front eingeholt und in Skizzen und Modellen niedergelegt worden.

Auf diese gehen einige Darstellungen der Certosa-Front in Reliefs und Bildern des endenden Quattrocento zurück, die von der heutigen Façade und unter einander abweichen und daher als Vorstufen der letzteren wohl Beachtung erheischen, die jedoch in ihrer Bedeutung für unsere Zwecke nicht überschätzt werden dürfen und keineswegs so zuverlässig sind, daß man sichere stilkritische Schlüsse aus ihnen ziehen kann.<sup>2)</sup>

Am genauesten scheint die Wiedergabe des Kirchenmodelles noch auf Brioscos Relief der Grundsteinlegung am Grabdenkmal des Gian Galeazzo Visconti. Hier zeigt die Front im Hauptgeschofs schon die heutigen vier rechteckigen Fenster, den Horizontalabschluss und darüber auch die untere Zwerggalerie nebst der Rose, wie die Skizze Bergognones und die jetzige Façade, unterscheidet sich von beiden jedoch vor allem dadurch, daß sie die doppelte Abstufung der Seitenschiffe unterdrückt. Denn hier ragt nur vor dem Hauptschiff eine hohe, von Strebepfeilern flankirte, mit einer Lünette bekrönte Wand auf, und nur vor die Seitenschiffe legen sich zwei jenen Mitteltheil flankirende Voluten: die äußeren Capellenreihen behalten ein horizontales Gesims. Sowohl der Stilcharakter, wie die Zeit der Ausführung des Reliefs selbst (1495 bis 1496)<sup>3)</sup> machen am wahrscheinlichsten, daß dieses Modell den vielleicht unter Theilnahme Dolcebuonos entstandenen Entwurf Omodeos von 1492 wiedergibt. Während in dem Fresco Bergognones nur der doppelte ziemlich genau detaillirte<sup>4)</sup> Sockel auf einen Anschluß an bereits in Arbeit befindliche Theile schließen läßt, zeigt dieses Sarkophagrelief auch das wenigstens in den Grundlinien richtige Hauptgeschofs mit den vier Fenstern, so wie es uns heut entgegentritt, wie es also wohl schon damals in Angriff genommen war.

Dagegen hat dann Briosco selbst bei seiner späteren Reliefdarstellung für das Hauptportal in jener auch am Visconti-Monument geschilderten Scene der „Grundsteinlegung“ ein ganz anderes Frontmodell wiedergegeben (Abb. 91). Dort bleibt die untere Hauptwand fensterlos. Nur das erste Geschofs enthält für die Seitenschiffe zwei getheilte Rundbogenfenster. Dabei sind die beiden Stockwerke abgestuft, wie auf dem Modell in Bergognones Fresco, nur daß die dortigen starren Giebellinien hier durch die üblichen Concavbögen und in der Mitte natürlich durch eine Lünette ersetzt sind. Keine Zwerggalerien, keine Fialenkrönungen! Daß diese Reliefdarstellung nicht ganz genau gearbeitet ist, ergibt sich schon aus dem gleichmäßigen Intervall der Strebepfeiler, die in Wirklichkeit vor dem Mittelschiff einen doppelten Abstand haben müßten. Auch waren zur Entstehungszeit dieses Bildwerks die Fenster im Erdgeschofs bereits ihrer Vollendung nahe, und ihr Fehlen auf diesem Modell ist wohl nur durch die Kleinheit des Maßstabes zu erklären. Möglicherweise fehlten sie aber auch an dem Originalmodell, und dessen Zweck war kein anderer, als die Lösung der oberen Theile, oberhalb des bereits fast fertigen Hauptgeschosses, zu erläutern.

1) An anderer Stelle sagt er 1496. Das Modell war in Thon hergestellt und brachte Omodeo das sehr beträchtliche Honorar von 200 Lire imperiali.

2) Magenta (vergl. a. a. O. S. 174, Abb. S. 391) will auch das im Hintergrund auf Bergognones Altarbild der „Beweinung Christi“ in der Cappella del Crocifisso der Certosa 1490 wiedergegebene Bauwerk mit der Certosa identificiren.

3) Magenta, S. 174.

4) Man beachte besonders die Vertheilung der Figurennischen in den Strebepfeilern.

Für einen solchen Zusammenhang sprechen zwei andere Wiedergaben der Front, die nicht mehr nur Modelle und Entwürfe, sondern das im Bau befindliche Werk selbst darstellen, und zwar beide in demselben Stadium. Die eine (Abb. 80) ist abermals der Theil eines der Portalreliefs, diesmal der Scene der Kirchenweihe von 1497,<sup>1)</sup> die andere wiederum der Hintergrund eines Bildes von Bergognone, seiner „Kreuztragung“ mit den Karthäusern im Museo Civico in Pavia (Abb. 81). Bis zur Linie der Fensterkrönungen hat die Front dort — vom Hauptportal abgesehen — die heutige Gestalt. Ein hölzernes Schutzdach deckt sie

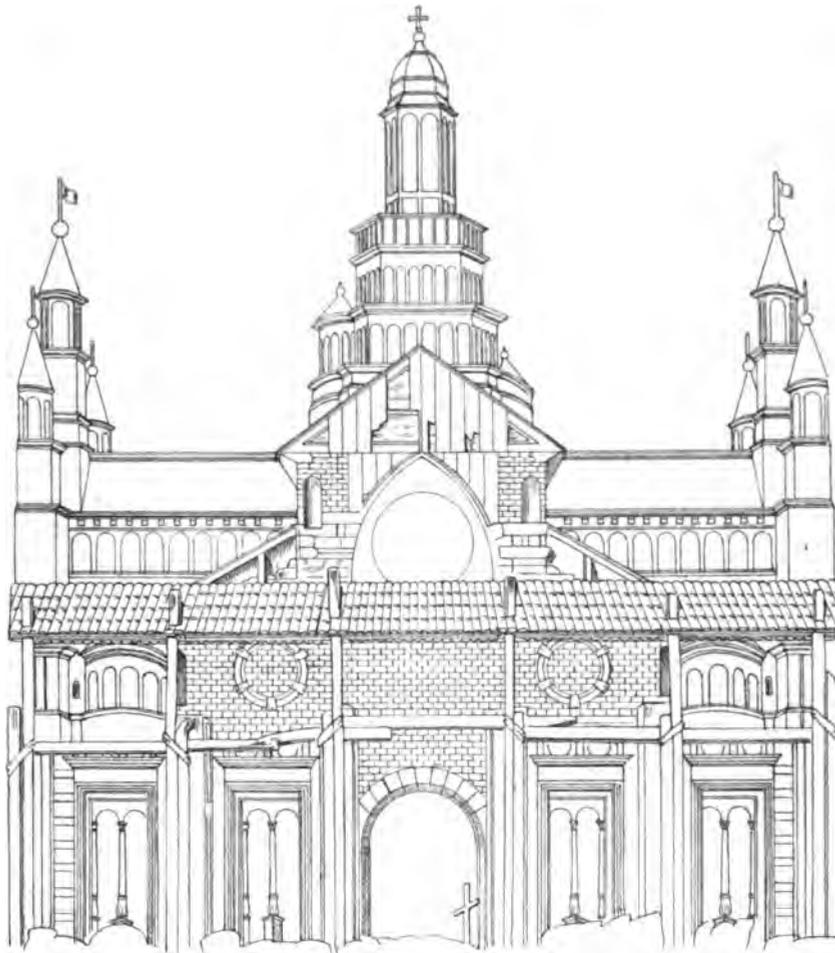


Abb. 80.

Front der Certosa auf dem Portalrelief der Kirchenweihe von 1497.

in der Höhe der Seitenschiffdächer vorläufig ab. Darüber und zum Theil auch noch dahinter ragen die Rohmauern auf, und wenn sich auch nicht alles an ihnen klar erkennen läßt, so steht doch fest, daß damals, um 1497,

Arcadengalerien zum mindesten vor dem Mittel- und den Seitenschiffen nicht vorgesehen waren. Ganz deutlich zeigen die letzteren oberhalb der großen Marmorfenster kreisrunde Blenden, und im Hauptschiff öffnet sich über dem Schutzdach die große Rose. Daneben erblickt man selbstverständlich hier noch die Schrägen der Dachstühle.

Um 1497 scheint also für die oberen Theile in der That eine solche Lösung, wie sie das Modell auf dem Portalrelief zeigt, beabsichtigt gewesen zu sein. Die Folgezeit wich dann davon ab,

indem sie zunächst nicht nur die in Omodeos (?) Modell des Grabdenkmales vorgesehene untere, sondern auch die auf Bergognones Fresco dargestellte obere Galerie durchführte, die Giebelcontouren selbst freilich dann ganz veränderte.

Diese Abwandlungen haben uns erst später zu beschäftigen, willkommen bleiben die beiden Darstellungen des wirklichen Baues aber auch in dem, was nur dem heute thatsächlich vorhandenen Werk entspricht, denn sie beweisen augenfällig, daß um 1500 bereits der charakteristischste Theil der heutigen Front, der allein noch unserem Stoffgebiet, der Frührenaissance, angehört, der Vollendung nahe war: der Sockel und das untere Fenstergeschoß.

1) Magenta, S. 244.

Sockel und Fenstergeschofs. Incrustationsstil.  
Inhalt des Bildschmuckes.

Jene beiden reliefirten Modelle geben natürlich nur die architektonischen Hauptlinien ohne die Zierplastik wieder, die zuletzt erwähnten beiden Skizzen aber enthalten auch die Andeutungen des plastischen Schmuckes selbst. Sie können füglich zu unserer Hauptaufgabe überleiten, die gleichzeitig den künstlerischen Hauptwerth des ganzen Werkes trifft. Denn nicht als bauliche, sondern als decorative Schöpfung empfängt die Certosa-Front die richtige Stellung in der Kunstgeschichte. Niemals hat Zierplastik ein reicheres Bauwerk geschaffen. Selten freilich fand sie hierbei auch äußerlich günstigere Bedingungen. Gian Galeazzo hatte bestimmt, die Einkünfte der „fabbrica“ nach Beendigung des Baues lediglich zu Almosen zu verwenden. Diesen Zeitpunkt möglichst schnell eintreten zu lassen, lag aber weder im Interesse der Mönche, noch auch im Willen des Stifters, der einst selbst gesagt hatte, sein Karthäuserkloster solle „auf Erden nicht seinesgleichen finden“. So konnte bei diesem Façadenschmuck die Kostenfrage wohl ganz zurücktreten: je reicher er wurde, um so länger durfte man die Früchte der fürstlichen Freigebigkeit genießen.<sup>1)</sup> Die Art jedoch, wie man diese äußeren Bedingungen an dieser Front ausnutzte, bleibt eine freie künstlerische That.

\* \* \*

Seit dem romanischen Mittelalter war es in Italien Brauch, bei dem Façadenschmuck den ausführenden Bildhauern und Steinmetzen in der Detailirung verhältnißmäßig freie Hand zu lassen. Dies geschah auch bei der Certosa.



Abb. 81. Front der Certosa auf Bergognones Gemälde der „Kreuztragung“ im Museo Civico zu Pavia.

Als man 1473 die Mantegazza berief, lag höchst wahrscheinlich der oben geschilderte Frontentwurf Guiniforte Solaris bereits vor. Aber die Mantegazza waren selbständige Goldschmiede und Bildhauer. Als „scultori sottilissimi e doti“ wurden sie vom Sforza empfohlen. Das gilt auch für den jungen Omodeo. Nicht Bauten, sondern Schöpfungen der Zierplastik sind es, denen er seinen Ruf dankt, vor allem Grabdenkmäler. Der architektonische Werth seines bekanntesten „Baues“, der winzigen Colleoni-Capelle in Bergamo, ist Null.

Und als Bildhauer und Decorateurs gingen diese Meister auch an die bei der Certosa gestellte Aufgabe!

Das leitende Princip ist das der „Incrustation“. Man verzichtet auf jene künstlerisch höhere Forderung, daß der Schmuck die in dem Bau wirksamen tektonischen Kräfte ausspreche, und begnügt sich mit einer Bekleidung des Mauerkerne. — Seit die Marmorwände des Baptisteriums und der Kirche S. Miniato zu Florenz entstanden waren, hatte dieses Decorationsprincip ununterbrochen Anwendung gefunden, und gerade in Oberitalien, vor allem in Venedig, die reichsten Façaden geschaffen. Allein an der Certosa erhielt es eine selbständige Form, deren Eigenart an die romanische Stilweise der Lom-

1) Auf diese Verhältnisse hat zuerst Beltrami die Aufmerksamkeit gelenkt.

bardei anknüpft. Figürliche und ornamentale Plastik bestreitet weitaus den größten Theil des Schmuckes, und die Flächendecoration durch farbige Marmorplatten nimmt erst die zweite Stelle ein. Sie soll den Sculpturen nur den farbigen Rahmen geben. Schon dies unterscheidet den „Incrustationsstil“ der Certosa sowohl von der Wiederbelebung der alten „Cosmatenarbeit“, wie sie kurz zuvor noch Leon Battista Alberti an der Façade von

S. Maria Novella zu Florenz in großem Mafsstab versucht hatte, als auch von jener im Princip näher verwandten venezianischen Art, in die Frontmauern bunte Marmorscheiben einzufügen. Der alte, von Geschlecht zu Geschlecht vererbte Geist der Campionesen, jener „picatores lapidum“, der einst den Schmuck des Mailänder Domes und der lombardischen Trecento-Denkmalen geschaffen hatte, bleibt auch an der Certosa noch lebendig. Ihre ganze Façade ist, soweit sie der Frührenaissance angehört, ein aus Werken decorativer Kleinplastik zusammengesetztes Mosaik. — Das geht über die am Chortheil des Mailänder Domes anhebende Decorationsweise, die wir im ersten Bande erörterten, noch wesentlich hinaus. Dort steht die reiche Steinmetzenphantasie immerhin noch in der architektonischen Zucht, und ihre schon fast überreichen Gebilde heben sich von ruhigen Flächen ab. An der Certosa-Front ist selbst diese Contrastwirkung geschwunden. Ihr Schmuck gleicht dem eines buntschimmernden Teppichs, bei dem kein Fleckchen ohne Muster



Abb. 82. Certosa bei Pavia. Linke Ecke der Front.

bleibt, wo „Fond“ und „Decor“ gleichwerthig behandelt sind (Abb. 82). — Nicht an Bauten hatte sich diese Decorationsweise in der Lombardei ausgebildet, sondern an selbständigen kleineren Werken der Zierplastik: an den Grabdenkmälern, Altären und Portalen. Und auch ihr Kunstwerth erscheint am größten, wenn man sie nach diesem Mafsstabe schätzt. Dazu aber wird man auch bei der Certosa-Front fast unwiderstehlich gezwungen. Sobald man sich ihr nähert, bieten sich dem Auge selbständige Formengruppen von einer so in sich abgeschlossenen Schönheit dar, dafs man sie unwillkürlich zunächst für sich allein beurtheilt, und sie selbst aus ihrer in gleichem Reichthum

schimmernden Umgebung herauslöst. So schon am Sockeltheil: der Eckpfeiler bis zum Fenstergesims, oder: eine der schmalen Nischen mit ihren Statuen, oder: die breiteren Nischen mit ihren sitzenden Figuren, oder: eines der Reliefbilder nebst Rahmen; dann vollends im Hauptgeschoß: die Fenster. Das sind wahrhaft mustergültige Leistungen decorativer Phantasie, bei der sich Reichthum und künstlerische Schönheit die Waage halten. Man prüfe einmal lediglich bei diesen Einzelstücken etwa das Verhältniß zwischen Rahmen und Bild, oder die rhythmische Folge der Schmuckmotive, oder die Abstufung der plastischen und malerischen Werthe! In diesen Leistungen wirkt denn doch auch noch der Einfluß Bramantes nach, freilich nicht in der Mäßigung des Formtriebes — diese Lehre hat man hier wahrlich ganz vergessen! —, wohl aber in dessen Ausdrucksweise selbst, die innerhalb der Kleinkunst, wie sie die Detaillirung jener Einzelstücke mit sich brachte, doch etwas von jenen durch Bramante im großen gebotenen feinen Reizen enthält. In diesem Sinne zeigt die Certosa-Front die schönste Blüthe, welche die durch den Stile Bramantesco veredelte national-lombardische Decorationskunst hervorgebracht hat.

Aber noch eine andere Eigenart des oberitalienischen Geschmackes war hier maßgebend: die Freude am Erzählen, an einem reichen Inhalt. Auch sie geht auf die romanische Epoche zurück, für die — es sei nur an S. Michele in Pavia erinnert! — die Kirchenfront zur Bildtafel wurde. Am Mailänder Dom und vor allem an der Kathedrale von Como hatte sich die echt gothische Steinmetzenphantasie dieser Neigung bemächtigt. Als ihr dann während des Uebergangsstiles immer reicherer Stoff aus dem Born der Antike zufließt, war dabei der kirchlich-lehrhafte Ton mehr und mehr verstummt. Im Zeitalter des Humanismus weicht er einer classisch gefärbten Sprache: am Sockel der Certosa stellt der ungemein reiche untere Bildstreifen lediglich antike Stoffe dar. Das ist im Zusammenhang unserer Studien kaum noch auffällig. In den „antikischen“ Medaillons dieses Sockels haben die Mantegazza und Omodeo lediglich eine in der Lombardei längst übliche Decorationsweise in quantitativ größerem Umfange auf ein Bauwerk übertragen. Und selbst hierfür besaßen sie unmittelbare Vorgänger. So hatten — um nur einige Thatsachen hier zu nennen — Filarete das Ospedale Maggiore und Bramante die Sacristei bei S. Satiro mit Römerköpfen schmücken lassen, und Vincenzo Foppa am Palazzo Medici acht Römerbildnisse angebracht. An den Grabdenkmälern und Pforten, die solche Medaillons zeigen, sind die Mantegazza und Omodeo selbst betheiligte, und bereits zuvor war mindestens ein Bau, die Colleoni-Capelle in Bergamo, von Omodeo mit solchen Medaillons antik-römischer Fürstengeschlechter und mit Reliefs der Thaten des Hercules decorirt worden. In diesem Fall sprach freilich zweifellos auch der Ruhmsinn mit. Bartolomeo Colleoni hat die Römerköpfe an seiner Grabcapelle gleichsam als eine unverfängliche Ahnengalerie jedenfalls gern genehmigt! So wären sie auch Gian Galeazzo Visconti an seiner Stiftung bei Pavia sicherlich willkommen gewesen. Aber dieser Zusammenhang darf hier kaum betont werden, denn die Auswahl der an dieser Façade dargestellten antiken Bildnisse und Scenen erfolgte offenbar überhaupt nicht nach einem ganz einheitlichen Plan und einem bestimmten Programm — wie am Sockel der Kathedrale in Como —, sondern blieb den Künstlern selbst überlassen. Nur so erklärt sich die bunte Zusammenstellung von babylonischen und persischen Herrschern mit römischen Sagenkönigen und Kaisern, von Hercules und Antäus mit Cicero und Attila: so recht ein geschichtlicher „Mummenschanz“! Und bei demselben sind die Masken meist ganz willkürlich gewählt. Die Vorbilder bestanden hier ebenfalls in antiken und pseudoantiken Münzen und Gemmen, ferner aber schon in freien



Abb. 83. Attila-Medaillon  
am Sockel der Certosa-Front.

Nachbildungen von Antiken auf Plaketten und Medaillen der Renaissance selbst, zuweilen wohl auch in Stichen und Illustrationen mancher in der berühmten Bibliothek des Castells zu Pavia vorhandenen Manuscripte, und mit diesem an sich schon bunten Material schaltete man völlig frei, in seltsamer Naivetät. Man taufte die römischen Imperatorenköpfe um und erfand dabei zuweilen ganz unmögliche Legenden. Den antiken Köpfen wurde ein phantastischer Helmschmuck der Renaissance gegeben, die gleichen Persönlichkeiten stellte man zweimal völlig verschieden dar — man vergleiche die beiden Doppelbildnisse des Romulus und Remus und die beiden Porträts Ciceros — und den gleichen Typus verwendete man für zwei verschiedene Porträts.<sup>1)</sup> Die Zahl der wirklich antiken Köpfe, welche sich auf den ersten Blick als Bildnisse römischer Imperatoren erkennen lassen, bleibt verhältnismäßig gering. Meist sind es echte Quattrocento-Köpfe — wie die der eben genannten römischen Könige —, oft mit einem Turban oder einer phantastischen orientalischen Kopfbedeckung versehen, wie sie bei der Darstellung der Propheten üblich war. Vielfach gehen diese Medaillons mit allen ihren Seltsamkeiten in der That auf Schöpfungen des Quattrocento selbst zurück, am häufigsten auf Medaillen und Plaketten, die man wahrscheinlich als antike Originale ansah. Das gilt beispielsweise von den Medaillons des Constantin, die, wie J. v. Schlosser<sup>2)</sup> gezeigt hat, nach der Herakliusmedaille, wahrscheinlich einem flämischen Werk des 15. Jahrhunderts, mit veränderter Umschrift freicopirt sind. Das gilt ferner auch von dem hier sehr häufig verwertheten Attila-Medaillon (Abb. 83), welches einen antiken Pankopf mit seinen Hörnern wiedergibt, der als solcher auf einer Plakette vorkommt, aber auch schon auf einer Quattrocento-medaille „Attila Rex“ getauft ist.<sup>3)</sup> Auch die figürlichen Szenen allegorischer Art sind meist nach Plaketten oder Medaillen copirt, welche die antiken Motive selbständig verwerthen, z. B. nach der bekannten „nach verschiedenen römischen Münzen zum Theil mißverständlich zusammengestellten“ Medaille des Cristoforo di Geremia mit Augustus und der „Concordia“. Auch der über einen Gefallenen sprengende Reiter („constanter



Abb. 84.

Medaillon am Sockel der Certosa-Front.

conterit inimicos“), die beiden einen Mann verfolgenden Reiter („velox ausilium“) (Abb. 84) und die römische Gerichtsscene („justus non conturbabitur“) sind nur mittelbar aus antiken Bildwerken abzuleiten. —

So spiegelt dieser Sockelschmuck der Karthäuserkirche gleichsam eine „classische Walpurgisnacht“ nach dem Geschmack des Quattrocento, in der sich humanistische Gelehrsamkeit und Künstlerlaune, Ruhmsinn und Gestaltungsfreude gar seltsam naiv und phantastisch, jeder „ikonographischen Studie“ spottend, vereinen. —

Allein dieser „antikische“ Bilderkreis füllt an der Certosa doch nur den unteren Sockelstreifen. Der Haupttheil des Sculpturenschmuckes bleibt auch hier den rein biblischen Darstellungen vorbehalten. Die großen Reliefs, die Statuen, Gruppen, Statuetten und Medaillons, welche die Mauern oberhalb jenes ersten Sockels bis zur Fensterbrüstung und dann auch weiter bis zur Bogengalerie in unübersehbarer Fülle bekleiden,

1) Medaillen des Numa Pompilius und des Ancus Martius.

2) Jahrb. d. kunsthistor. Samml. d. Allerhöchsten Kaiserhauses. Wien. Bd. XVIII. 1897. S. 64 ff.

3) Molinier, Les Plaq. Nr. 41, 42.

schildern die Heilsgeschichte und die Heiligenwelt des christlichen Himmels, um dann am Portal zu den beiden Hauptstiftern, zu dem des Ordens, S. Bruno, und dem der Kirche, Gian Galeazzo, überzugehen. Mit dem antiken Gestaltenkreis, der hier nur noch in einem längst üblichen Maßstab im ornamentalen Rahmen zu graziösem Formenspiel zugelassen wird, ist dieser Haupttheil des Bildschmuckes lediglich durch die altlombardische Freude am „Erzählen“ selbst verbunden.<sup>1)</sup>

### 1. Gebäudesockel.

Die genauere Uebersicht über die Bildwerke dieses Sockeltheiles möge der leichteren Orientirung halber nach ihren horizontalen Hauptschichten erfolgen, und da die Erzählung der Heilsgeschichte in den großen Reliefs auf beiden Seiten beim Portal anhebt, sei die hierdurch gegebene Richtung auch hier innegehalten.

Ich beginne mit dem unteren Bildstreifen des Sockels, der von vortrefflich gezeichneten, denen der Colleoni-Capelle ähnlichen Fuß- und Krönungsgesimsen eingefasst wird. Der durch fein ornamentirte Pilaster gegliederte Fries selbst enthält hier, ohne besonderen Rahmen in einen dunkelfarbigen Fond eingelassen, jene antiken Medaillons, die nur in der Mitte jedes Strebepfeilers und jeder Zwischenwand durch ein meist von Putten begleitetes Wappenschild unterbrochen werden. Ihre Gesamtzahl beträgt jetzt 62. Sie zeigen folgende Darstellungen und Inschriften<sup>2)</sup>:

#### Linke Frontseite

(vom Portal aus von rechts nach links folgend).

##### Wand.

Profilbildnifs, römischer Cäsarenkopf ohne Inschrift.

Profilbildnifs. Umschrift: AVRELIVS·COMMODOVS·AVG·GERM·SAR·AFER.

##### Pfeiler.

Profilbildnifs. Umschrift: ANTEVS. (Schmalseite des Pfeilers.)

Profilbildnifs. Umschrift: ALEXANDER·MAGNUS·IMPERATOR.

Wappenschild mit der Visconti-Schlange.

Profilbildnifs. Umschrift: IVDAS·MACHABEORUM. Mercurkopf mit geflügeltem Hut, offenbar im Anschluß an den Denar des Mamilius Limetanus (restituirte Münze des Trajan<sup>3)</sup>).

Profilbildnifs. Umschrift: HERCVLES. (Schmalseite des Pfeilers.)

##### Wand.

Profilbildnifs eines behelmten Kriegers. Umschrift: IMPERATOR·R·CESAR·AVGVSTVS·P.

Hercules als Kind in der Wiege, die Schlangen erwürgend. Umschrift: HERCVLES.

Profilbildnifs, bärtiger Kopf mit Turban. Umschrift: MAGNVS·POMP·EVS·TESALLAE·REX.

Wappenschild, späte Arbeit.

1) Mit den obigen Bemerkungen soll freilich nicht gesagt sein, dafs an dieser Front jene feinen Beziehungen zwischen Bildschmuck und Ornament und zwischen diesen und den Inschriften, wie wir sie an einigen lombardischen Renaissancedenkmalern nachweisen konnten, vollständig fehlen. Eine genaue Ikonographie würde sie wohl auch hier stellenweis entdecken, eine solche aber müßte zu einem eigenen Buch anwachsen.

2) Zu diesen vergl.: Diego Santambrogio, Epigrafi ed iscrizioni diverse della Certosa di Pavia. Archiv. Stor. dell' Arte. 1896. S. 345 ff.

3) A. v. Sallet, Münzen u. Medaillen. Handbuch d. Kgl. Museen in Berlin. Berlin, 1898. S. 83.

## Wand.

Profilbildnifs. Umschrift: TIBERIUS·CLAVGIVS (sic)·NERO.  
 Die römische Wölfin mit den Zwillingen. Umschrift: ROMVLVS·REMVS.  
 Doppelbildnifs des Romulus und Remus. Umschrift: ROMVLVS·REMVS.

## Pfeiler.

Profilbildnifs. Umschrift: DIVVS·AVGVSTVS·PATER. (Schmalseite des Pfeilers.)  
 Profilbildnifs. Umschrift: ANTONINVS·MAGNVS·CONSVL.  
 Wappenschild.  
 Profilbildnifs. Umschrift: HADRIANUS·AVG·COS·III·P·P (pater patriae).  
 Profilbildnifs. Umschrift: ATILA·FLAGELVM·DEI. (Schmalseite des Pfeilers.<sup>1)</sup>)

## Wand.

Profilbildnifs. Umschrift: DIVVS·IVLIVS·CESAR·IMPERATOR.  
 Porträtfigur Caesars mit Scepter und Speer in statuarischer Haltung. Umschrift: DIVVS·IVLIVS·CESAR·IMPERATOR.  
 Profilbildnifs. Umschrift: MARCVS·TVLIVS·CICERO·CONSVL.  
 Wappenschild, späte Arbeit.  
 Profilbildnifs. Brustbild über einem Halbmond. Umschrift: CONSTANTINUS·MASIMVS·AVGVSTVS·nach der Heraklius-Medaille, die J. v. Schlosser<sup>2)</sup> als eine flämische Arbeit des 15. Jahrhunderts in Anspruch nimmt. Den oberitalienischen Meistern galt sie als antik. Ein Vergleich des Steinmedaillons mit dem Original (beide bei Schlosser abgebildet) zeigt, wie frei die Bildhauer verfahren. Die Legende der Medaille ist ganz verändert.  
 Reiterbild Constantins. Umschrift: ID·COSTANTINUS·MAGNUS·INPE-RATOR (sic). Der Kaiser trägt einen langen Talar. Nach der von J. v. Schlosser gleich der vorigen für flämisch erklärten Constantins-Medaille.<sup>3)</sup> Auch hier ist die Inschrift verändert.  
 Profilbildnifs. Umschrift: TITVS·CESAR·PON·MAXIMVS.

## Eckpfeiler der Front.

## Innere Schmalseite.

Profilbildnifs. Umschrift: M·CLAVDIVS·CAESAR·AVG·P·M·IR·P·IM·P·P·P.  
 Profilbildnifs. Umschrift: HADRIANVS·AVGVSTVS.

## Frontseite.

Ein Berittener, nach links hin gegen zwei Fufskämpfer ansprengend.  
 Umschrift: ID·TIT.  
 Profilbildnifs. Umschrift: TITVS·VESPASIANVS. (Vespasians-Münze.)  
 Wappen, späte Arbeit.  
 Profilbildnifs. Umschrift: OTAVIANVS·CONSVL.  
 Augustus mit dem geflügelten Caduceus, reicht einer ein Füllhorn haltenden Abundantia die Hand. Umschrift: CONCORDIA. Nach der Medaille des Cristoforo di Geremia.<sup>4)</sup>

## Seitenfront des Eckpfeilers.

Jenseits der Ecke, also auf der linken Seite des Eckpfeilers, schon in der Flucht des Langhauses, folgen noch:  
 Auf Panzer thronender Kaiser mit der Victoria auf der ausgestreckten Rechten. Umschrift: IMPERATOR·CESAR·NERO.

1) Nach der bei Molinier Nr. 42 verzeichneten Plakette.

2) Jahrb. d. kunsth. Samml. des Allerh. Kaiserh. XVIII. Bd. Wien 1897. S. 76. Abb. Taf. XXIII u. S. 83.

3) Abb. a. a. O. Taf. XXII.

4) Molinier, a. a. O. I. Nr. 90. Friedländer, Ital. Schaumünzen. Jahrb. d. Kgl. Preufs. Kunstsamml. II. 1881. Taf. 22; 2. Text S. 180. Vergl. S. 233 Nr. 10 Medaille auf Sixtus IV. von Guazzalotti (Armand S. 9).

Profilbildnifs. Umschrift: NERO·CESAR·ELIEOBARBVS. (Nero-Münze.)

Wappenschild mit Visconti-Schlange und den drei Adlern der Grafen von Pavia, von zwei Putten gehalten. (Omodeo.)

Profilbildnifs, Knabekopf (nach Caracalla-Münze). Unterschrift: ANTONINVS·PIVS·AVGVSTVS (nach der Medaille des Boldù).

Zwei Knaben neben Tottenkopf, nach der Medaille des Boldù. Umschrift: INNOCENTIA·E·MEMORIA·MORTIS.

Ostseite des Eckpfeilers (stark verwittert).

Profilbildnifs. Umschrift: IMPERATOR·TRAIANVS·NERVA.

Profilbildnifs. Umschrift: DOMITIANVS·CESAR·AVGVSTVS.

#### Rechte Frontseite

(vom Portal aus von links nach rechts folgend).

#### Wand.

Profilbildnifs mit „orientalischer“ Mütze (Rand volutenartig aufgerollt). Umschrift: NABVCODONOSOR·REX·BABYLON.

Profilbildnifs. Umschrift: EVILMEROD...·FILIUS·REX·BABILONIS.

#### Pfeiler.

Profilbildnifs. Umschrift: CIRVS·REX·PERSARVM. (Schmalseite des Pfeilers.)

Profilbildnifs. Umschrift: ALESANDER·MAGNUS·IMPERATOR.

Wappenschild mit Löwe (alt).

Profilbildnifs. Umschrift: DARIVS·REX·PERSARVM.

Profilbildnifs. Umschrift: CAMBISES·FILIVS·PERSARVM. (Schmalseite des Pfeilers.)

#### Wand.

Profilbildnifs. Umschrift: NVMAS·POMPILIVS·REX·ROMA.

Doppelbild des Romulus und Remus. Umschrift: ROMVLVS·ET·REMLVS (sic). Andere Köpfe als auf der linken Frontseite.

Abundantia, Frauengestalt mit Füllhorn und Glocke. Schrift: HABVNDANS·FAMA.

Wappenschild.

Zwei Reiter, einem laufenden Mann folgend. Umschrift: VELOX·AVSILIVM.

Profilbildnifs. Umschrift: TVLLVS·HOSTILIVS·REX·ROMA·III.

Profilbildnifs. Umschrift: ANCHVS·MARTIVS·REX·ROMA·III.

#### Pfeiler.

Profilbildnifs. Umschrift: IMP·CESAR·DOMITIAN·AVG·GERM·COS·XI. (Schmalseite des Pfeilers.)

Profilbildnifs. Umschrift: IVLIVS·CAESAR·IMPERATOR.

Wappenschild.

Profilbildnifs. Umschrift: MARCIANVS·AVGVSTVS.

Profilbildnifs. Umschrift: CAESAR·A.....·COS·II. (Schmalseite des Pfeilers.)

#### Wand.

Profilbildnifs. Umschrift: M·TVLLIVS·C·P·P·P.

Profilbildnifs. Umschrift: MARCHVS·ANTONIVS.

Ein nackter Reiter, über einen Gefallenen sprengend. Umschrift: CONSTANTER·CONTERIT·INIMICOS.

Wappenschild.

Ein römischer Imperator, Recht sprechend. Umschrift: IVSTVS · NON · CON-  
TVRBABITVR.

Profilbildnifs. Umschrift: SER · GALBA · IMP · CAESAR · AVG · TR · P ·

Profilbildnifs. Umschrift: IMP · OTHO · CAESAR · AUG.

#### Eckpfeiler.

Innere Schmalseite.

Profilbildnifs. Umschrift: ANTONINVS · AVG · PIVS · P · P · COS · XII.

Profilbildnifs. Umschrift: TI · CLAVDIVS · CAESAR · AVG · M · TR · P · IMP · VI.

Frontseite.

Profilbildnifs. Umschrift: IMP · CAESAR · VESP · AVG · P · M · TR · P · P · COS · III.

Profilbildnifs. Umschrift: DIVVS · TITVS · F · VESSP · AVG.

Wappenschild mit den sieben Sternen der Karthäuser.

Profilbildnifs. Umschrift: NERVA · VSTVS · P · M · TR · P · COS · P · P.

Profilbildnifs. Umschrift: CAESAR · VS. (Rand neu).

\* \* \*

Die Darstellungen dieser Medaillons sind vielfach fremden Vorbildern entlehnt. Dennoch darf man die selbständige Bedeutung dieser Arbeiten keineswegs unterschätzen.



Abb. 85. Alexander-Medaillon  
am Sockel der Certosa-Front.

Die Muster waren meist nur winzige Münzen und Gemmen. Hier sind sie in stattliche Marmorreliefs von 46 cm Durchmesser übertragen, wie es einst Donatello beim Schmuck des Hofes im Mediceer-Palast zu Florenz gelehrt hatte. Auch dürfte vieles überhaupt freie Erfindung sein. Man sehe beispielsweise das „Ancus Martius“ genannte Medaillon auf der rechten Seite, diesen Condottierentypus, dem die festgeschlossenen Lippen eine so packende Energie geben! Die scharf gezeichneten Züge, der Spitzbart und die Lockenrollen dieses Kopfes werden uns unter den Werken der Mantegazza später noch oft begegnen; es ist einer ihrer Lieblingstypen. Man prüfe ferner auf dieser Seite etwa den Numa Pompilius, Tullus Hostilius, Nebukadnezar, Evilmerodac, und auf der anderen die fast bäuerisch-plumpen Züge des „Antäus“! Aber selbst da, wo ein antikes Vorbild benutzt ist, hat es ein eigenes Leben empfangen. Wie köstlich spricht dies aus den Köpfen des Ves-

pasian, Cicero, des Nero und Alexander (Abb. 85) der linken Seite und aus dem Kinderkopf des Antoninus Pius Augustus auf der Nordseite des Eckpfeilers.

Wer diese ganze Reihe von Köpfen unbefangen mustert, wird kaum zögern, viele von ihnen den besten toscanischen Porträtmedaillons gleichzustellen.<sup>1)</sup> In der Lombardei selbst sind es zweifellos die schönsten Arbeiten der Gattung, weitaus reifer, als die an Omodeo Colleoni-Capelle, und an Kunstwerth den Römerköpfen des Palazzo Medici in Mailand, des Ospedale und auch der Loggia von Brescia entschieden überlegen. Nur die großen Büsten in der Sacristei von S. Satiro stehen über ihnen.

Schon an diesen Kaiserköpfen bewährt sich jene Angabe, die Sculpturen der rechten Frontseite seien den Mantegazza, die der linken Omodeo zugefallen. Trotz der gleichen Maße und Themata ist die Arbeit doch schon hier in der That charakteristisch verschieden: rechts ist jedem Medaillon ein hoher, gerader Rand gegeben und der Reliefkopf aus der hängend vertieften Grundfläche mit scharfer Unterschneidung der Contouren herausgearbeitet;

<sup>1)</sup> Nützlich wird hier auch ein Vergleich mit dem bekannten Profilrelief des Mino da Fiesole im Bargello. (Ktlg. S. 430 Nr. 331). M. Aurelius Caesar. Aug.

links fehlt der Rand ganz, und das Relief hebt sich ohne Unterschneidung in weicher Form über den Fond.<sup>1)</sup> Die Betonung der Contouren bei den Medaillons der rechten Seite ist eine Eigenart der Mantegazza. Auch in den eckig bewegten und in Knitterfalten gehüllten Engeln neben dem Wappenschild zeigt sich ihre Weise klar genug.<sup>2)</sup>

## 2. Reliefs und Heiligenfiguren.

### Gesamtanordnung.

Ueber dieser kaleidoskopartigen Bilderreihe aus der altorientalischen und classischen Welt folgt der Hauptschmuck des Sockeltheils: der hohe friesartige Streifen mit Reliefs



Abb. 86. Front der Certosa bei Pavia.

aus der Heilsgeschichte und mit Heiligen. Hier wird der decorative Organismus weit stattlicher. Die Strebepfeiler zeigen Nischen mit Statuen, die zwischen ihnen liegenden Wandfelder Reliefbilder von figurenreichen Scenen und Einzelgestalten. Wenn man die Statuen mit „S.“, die thronenden Einzelfiguren mit „T.“ und die Reliefszenen mit „R.“ bezeichnet, läßt sich die rhythmische Reihe des ganzen Frieses, vom Portal aus beginnend, in folgendem Schema andeuten:

Portal.	S. R.	S.	R. R. T. R.	S.	R. T. R. S.	S. + S.
	Wand	Pfeiler	Wand	Pfeiler	Wand	Eckpfeiler.

1) Bemerkte sei auch, daß einer der kleinen, die Medaillons trennenden Pfeiler auf der linken Seite in seiner Füllung das bei Omodeo so beliebte Motiv der hängenden Fruchtpyramide zeigt.

2) Selbstverständlich ist auch hier nicht alles eigenhändige Arbeit der leitenden Meister. Auf der linken Seite besonders fallen mehrere Medaillons — Hadrian und Caesar — durch eine andere Stilweise auf, die viel Verwandtschaft mit den Kaiserbüsten der Loggia von Brescia zeigt. Sollte schon hier Antonio della Porta neben Omodeo gearbeitet haben?

Dieser Wechsel von Reliefs und Statuen, von stehenden und thronenden Einzelfiguren, ist keineswegs willkürlich. Die Strebepfeiler mußten durch Einzelstatuen betont werden, und diese waren möglichst durch Reliefs einzufassen. Allerdings hätte sich bei der Wahl anderer Mafse und bei einiger Beschränkung des Formtriebes ein weit ruhigeres, klareres Gesamtbild erreichen lassen. Das aber lag nicht im Geschmack dieser Meister. So konnten sie sich auch bei der ornamentalen Detaillirung des Rahmenwerkes hier gar nicht genug thun. Die Reliefbilder nur durch Pfeiler zu trennen, schien ihnen nicht ausreichend; sie gaben jedem Relief außerdem noch einen eigenen Rahmen durch Leisten, die es in gleichmäßiger Breite — allerdings nach gothischem Brauch nur auf drei Seiten — umziehen. Und dabei wurden Pfeiler und Leisten gleich üppig mit Zierwerk übersponnen, welches an den verticalen Flächen meist als candelaberartige Füllung aufsteigt, an den horizontalen als feiner Rankenfries fortläuft; dabei wurde ferner an den oberen Endpunkten jedes Relieffrahmens noch ein winziges Medaillon aus grünem Marmor vorgeheftet.

#### Ornamentik.

Die Ornamentik der Füllungen und Friese ist schier unerschöpflich. Den Kern der Zeichnung liefert die Pflanze als Kelch, Ranke, Blüthe und Palmette; dazu dann Vasen, Körbe, Füllhörner, Schilde, Trophäen, Stierschädel, Ketten und Bänder, Cherubimköpfchen, mannigfache Einzelfiguren, ja ganze Gruppen, die dann meist den Candelaberaufbau frei bekrönen. Auch als Sockelstück dient bei diesen Candelaberfüllungen zuweilen eine Gruppe von Centauren, Sphinxen, Engeln oder nackten Männern, die als Atlanten oder karyatidenartige Träger fungiren. Aehnliche Gruppen stehender oder knieender Putten halten an der Candelaberspitze auf Schilden einen Posaunenbläser oder eine gelagerte Männergestalt hoch. Solche Puttengruppen sind auch zuweilen mitten in den Candelaber eingefügt, als dessen Krönung neben dem bekannten Reigen der drei singenden Engel gelegentlich auch wohl ein mit völlig malerischer Freiheit componirtes Bild dient. Auch dort wechseln antike und biblische Szenen ab: Hercules und Antäus, der Centaurenkampf, das Opfer Abrahams und Moses, die Gesetztafeln empfangend. —

Charakteristischer Weise befinden sich die meisten dieser reicher figürlich belebten Ornamentfüllungen an der linken Frontseite, die Omodeo übernommen hatte, und in der That darf man ihm dieselben mit Bestimmtheit zuschreiben. Arbeiten dieser Art haben wir von ihm schon in Fülle kennen gelernt, besonders an der Colleoni-Capelle, an seinem zum „kleinen Klosterhof“ führenden Portal, an den Sacristeithüren. Auch hier erscheint Omodeo so recht als der Meister der Miniaturplastik, der mit besonderer Freude winzige, wenige Centimeter hohe Figürchen in das Rankenwerk einfügt. Wahre Meisterstücke dieser Gattung sind vor allem seine Capitäle der Trennungspfeiler, sämtlich variirt, von vollendetem Geschmack. So reich und fein wie an der Front der Colleoni-Capelle sind diese Pilaster der Certosa allerdings nicht, aber von der für Omodeo bezeichnenden Reliefperspective, die den Relieffond gleichsam vergessen lassen will, ist auch hier virtuoser Gebrauch gemacht.

Obgleich Omodeo von zahlreichen geschickten Künstlerhänden unterstützt wurde, dürfte die Zeichnung aller auf der linken Frontseite befindlichen Pilaster doch auf ihn selbst zurückzuführen sein. Das ergibt auch ein Vergleich mit denen der rechten Seite, die durchschnittlich minder reich und fein behandelt sind.<sup>1)</sup> Als Ornamentist war Omodeo den Mantegazza zweifellos überlegen. Aber diese Unterschiede haben nur für die specielle Stilkritik Bedeutung: sie sind keineswegs etwa so groß, um die Gesamtharmonie im geringsten zu gefährden. Mit ihrer Bevorzugung vegetabilischer Formen, die ziemlich streng stilisirt bleiben, mit der mustergültigen Feinheit der Zeichnung und der gleichartigen Reliefhöhe stellen diese Pilasterfüllungen in ihrer Gesamtheit die höchste Leistung jener echt Bramantesken Ornamentik dar, die in der Lombardei vor allem durch die Decoration der Sacristei bei S. Satiro eingeführt worden war. Hier hat sich der rein lombardische

<sup>1)</sup> Vor allem fehlt ihnen gerade jene so bezeichnende figürliche Kleinplastik. Die Capitäle der Pilaster bleiben sämtlich rein ornamental, in größeren Formen als drüben. Auch in ihren Füllungen fehlt die Menschengestalt; das Rankenwerk hebt sich scharf vom Fond ab.

Geschmack trotz malerischer Fülle ausnahmsweise einmal dem strengen Muster gefügt, denn seine Eigenart kommt — übrigens graziös genug! — nur an jenen oben erwähnten bildmäfsigen Krönungsgruppen zum Ausdruck und ferner freilich auch an jenen in den Ecken der Relieframes nur eben angehefteten Medaillons aus grünem Stein mit antiken Profilköpfen,<sup>1)</sup> die dem gleichen schier unerschöpflichen Arsenal antiker Münzen und Gemmen, wie der Bildschmuck des unteren Sockelfrieses, entnommen sind.

### Reliefs.

Die Reliefs sind Arbeiten der Hauptmeister, in grossem Mafsstab, an hervorragender Stätte! Man sollte hier füglich die Urbilder oder doch die reichste Fassung jener „Schulvorlagen“ erwarten, von denen die meisten Sculpturen verwandter Art an den übrigen Renaissancedenkmalern der Lombardei bald mehr, bald minder abhängig erscheinen. In der That trifft dies theilweise zu, allein diese Arbeiten haben doch nur eine „decorative“ Bedeutung, und Gehülfehände sind an ihnen stark betheilt. In ihrer Gesamtheit freilich bleibt diese Reliefreihe das Hauptdenkmal der lombardischen Frührenaissance auf dem Gebiet erzählender Plastik, und alle stilistischen Eigenheiten der Schule sind hier vereint.

Es sind Reliefbilder mit reichen landschaftlichen oder baulichen Hintergründen, Kastenreliefs mit meist abgeschrägten Wandungen. Jedoch ist die thatsächliche Vertiefung des Relieffeldes im Verhältnifs zu der scheinbaren Tiefenausdehnung der Scenerie und zu dem Formenreichtum, der diese erfüllt, nicht gros. Die aus der Ferne als Freifiguren wirkenden Gestalten sind schräg unterschritten, und der dadurch längs ihrer Umrisse entstehende Schlagschatten läfst sie runder erscheinen, als sie in Wirklichkeit sind. Dasselbe gilt von den wie Versatzstücke der Bühne in den Vordergrund vorgeschobenen Architekturtheilen. Die Tiefe dieser Unterschneidungen mindert sich nach dem Hintergrunde zu in einem der linearen Verkürzung entsprechenden Grade, weicht dann dem flachsten Relief von nur wenigen Millimetern und geht schliesslich in eine Zeichnung mit eingeritzten Umrisslinien über. Der Eindruck einer bühnenartig vertieften Scenerie wird noch dadurch wesentlich verstärkt, dafs die vorderen schrägen Wandungen des ganzen Relieffeldes oft ein selbständiges, reiches Rankenornament oder wenigstens ein Astragal zeigen, sodafs sie für das Bild einen Coulissenrahmen abgeben. Einmal (bei der „Auferweckung des Lazarus“) ist sogar auch oben ein soffitenartiger Abschluss angebracht: eine zwischen Stierschädeln ausgespannte Guirlande mit einem Adler.<sup>2)</sup> Zwischen Rahmen und Bild vermitteln ferner bei einzelnen Szenen die in der einen Ecke des Relieffeldes oben in Wolken oder zwischen Cherubim frei schwebenden Gestalten Gottvaters oder eines Engels. Wolken und Figuren ragen dabei wiederum wie Soffiten vom Rand aus schräg in die Bildfläche hinein, aber diese „Schwebefiguren“ füllen hier nur die Ecken, und noch nicht, wie bei anderen Reliefs, die ganze obere Mittelfläche.

Die Scenerien selbst sind überall sehr stattlich und reich belebt, wobei den Figuren und dem Schauplatz fast das gleiche Raumvolumen zugewiesen ist. Das Verhältnifs zwischen beiden ist in diesem Sinne ähnlich, wie etwa bei den Bildern Mantegnas. Die an der Hauptszene unmittelbar theilnehmenden Gestalten sind gruppenweise in mehreren, hinter einander liegenden Raumschichten angeordnet, von denen die Scenerie des Hintergrundes meist durch einen beträchtlichen, schon in der starken Verkleinerung ihrer Gebilde gekennzeichneten Abstand getrennt wird. Dabei nimmt jedoch die Genauigkeit der Detaillirung im Hintergrund kaum ab. Vielmehr sind dort beispielsweise die winzigen ornamentalen Verzierungen der Baulichkeiten ebenso sorgsam wiedergegeben, wie ganz im Vordergrund: ein Verfahren, dessen Unrichtigkeit der echt lombardischen Freude an der Miniaturarbeit und der Schulung in der Goldschmiedekunst zu Gute zu halten ist. Solche conventionelle Züge finden sich auch sonst. So sind „Untersicht“ und „Aufsicht“ bei den

1) Magenta, S. 203; pietra verde. links: 24, rechts: 22 (zwei geraubt).

2) Die gleiche Decoration, aber mit Porphyrscheiben, findet sich über den beiden seitlichen Eckpfeilern der Front (vergl. Abb. 82).

Einzelheiten keineswegs stets streng nach Maßgabe der meist in der Kopfhöhe der Hauptfiguren liegenden perspectivischen Augenpunkte gegeben.

Und conventionell, schon völlig in der Art einer schulgemäßen Stilistik, welche die Freiheit der Naturauffassung einem ganz bestimmten Formenschema opfert, ist theilweise auch das Figürliche selbst. Langgestreckt und eckig bewegt sind die Gestalten, von nur herber Schönheit auch wo sie anmuthig sein sollen, öfter noch im Ausdruck des Affectes jedes Reizes baar. Dabei fehlt es auch nicht an starken Verzeichnungen. Am auffälligsten aber bleibt die Behandlung des Faltenwurfes, der sich etwa wie zerknittertes Papier in durchaus gleichartiger Weise über alle Formen legt, dieselben verdeckend, ohne ihren Organismus plastisch zum Ausdruck zu bringen. Trotzdem läßt der malerische Reiz des Ganzen, und die zuweilen bewunderswerthe Innigkeit der Seelenschilderung diese stilistischen Seltsamkeiten oft vergessen.

Das alles sind charakteristische Züge der specifisch lombardischen Frührenaissance-sculptur, die nicht nur allen diesen Reliefs, sondern einer ganzen Reihe ungefähr gleichzeitiger Bildwerke eignen. Ihre stilgeschichtliche Erörterung muß dem Schlußcapitel vorbehalten bleiben, welches dabei alle hierher gehörenden Hauptwerke zusammenfaßt. Hier sei nur betont, daß diese Stilistik an der Certosa zuerst und in größter Ausdehnung in diesen Frontreliefs auftritt, die urkundlich am frühesten bei den Mantegazza bestellt wurden. Sie also haben aller Wahrscheinlichkeit nach diesen Stil hier eingeführt. Dann machte auch Omodeo ihn sich zu eigen. Dabei ging er von seiner eigenen Weise, wie wir sie in seinen Jugendarbeiten in Bergamo kennen gelernt haben, und wie sie uns auch in der Certosa an seinem zum „kleinen“ Klosterhof führenden Portal, an den Thonsculpturen des Klosterhofes selbst und an der Porta della Sagrestia vecchia im Querschiff entgegentritt, fast vollständig ab.

\* \* \*

Der ikonographische Zusammenhang verlangte, die Uebersicht über diese erzählenden Reliefs mit der linken Seite zu eröffnen, auf der sich die Scenen aus der Jugendgeschichte Christi befinden. Diese Reihe hatte Omodeo übernommen: vielleicht nicht zufällig, denn nach Maßgabe seiner Jugendarbeiten lagen ihm heitere Stoffe besser, als die dramatisch bewegten Ereignisse der Heilstragödie. Für diese scheinen dagegen die Mantegazza eine Vorliebe besessen zu haben, und bei dem oben gekennzeichneten Verhältniß der beiden Meister zu einander empfiehlt es sich daher, dem ikonographischen Gesichtspunkt entgegen, hier mit der Reliefreihe der rechten Seite zu beginnen.

Dieselbe ist vor ihrem Gegenstück allgemeingültig zunächst durch einen volleren Erzählungston ausgezeichnet. Sehr reiche Bilder entrollen sich. Auf die Nebenfiguren, welche die Hauptacteuere als Chorus umgeben, und auf die prächtige Ausgestaltung der Scenerie ist besondere Sorgfalt verwandt. Das lehrt schon das erste Relief neben dem Portal. Leider ist dasselbe so zerstört, daß der Hauptvorgang nicht einmal mehr sicher bestimmt werden kann. Magenta bezeichnet es ohne weiteres als „Christus und die Ehebrecherin“. Eher noch könnte man an die „Vertreibung der Wechsler von der Tempelpforte“ denken. Dann wäre die reiche Gestaltung des im Hintergrund aufragenden Bauwerkes, welches mehr als die Hälfte der Bildfläche füllt, auch inhaltlich noch besonders gerechtfertigt. Dieser doppelstöckige Hallenbau, der sich oben emporenartig nach außen öffnet, ist eine der vornehmsten und reichsten Architekturen, welche die Bildhauer-Architekten der Lombardei ersonnen haben. Er wäre ohne den unten etwas gar zu zierlichen Schmuck selbst Bramantes würdig. Das Ganze erinnert etwas an die Loggia von Brescia. Von der Empore dieses Baues schauen Männer zahlreich herab, aus dem Inneren unten treten andere heraus, um sich zur Linken und zur Rechten gruppenweise zu vereinen. So umgeben sie im Halbkreis eine würdige Gestalt (den Heiland?), die sich zwei ganz vorn am Boden Sitzenden zuwendet. Rechts oben schwebt vor Wolken und Cherubim Gottvater, der mit der Segensgeberde herabblickt. Feierlich ist die Stimmung des Ganzen, aber ohne dramatisches Leben. Man rufe sich Donatellos Wunderdarstellungen

im Santo zu Padua mit ihren so leidenschaftlich an der Haupthandlung beteiligten Zuschauern ins Gedächtnis! Dabei sind in diesen meist in Quattrocento-Costüm gekleideten Figuren die Gegensätze — Vorder- und Rückenansichten — gar zu absichtlich symmetrisch vertheilt und die einzelnen Stellungen zu gespreizt.

Bei der „Auferweckung des Lazarus“ fesselt ebenfalls vor allem der Reichtum der scenischen Ausstattung. Auch hier ein ungemein prächtiges Architekturbild mit hoher Säulenhalle und stattlichem Thorbogen und noch zahlreichere Figuren, als auf dem Nachbarrelief, die aber alle der Haupthandlung völlig ruhig zuschauen, denn der Ausdruck des Staunens durch die erhobenen Hände bleibt ohne rechte Lebendigkeit. Die Mittelgruppe ist sehr zerstört, doch darf man annehmen, daß auch sie am wenigsten gerade den dramatischen Gehalt des Stoffes erschöpft.

Bewegter ist das folgende Relief der „Verspottung Christi“. Zwar spielt sich auch diese Scene auf einem rings von Baulichkeiten umgebenen Platz ab, aber die Architektur ist hier strenger gehalten. Im Hintergrund ragt jenseits eines Triumphbogens eine Candelabersäule mit einem Reiterbildnis, dem „Regisol“ von Pavia, auf. Vorn links sitzt demüthig Christus, eine ganz frei herausgearbeitete Figur. Ein dürrer Gesell hinter ihm in engem Schnürwams erhebt schreiend die Rechte, und zwei Schergen beugen vor dem König mit dem Rohrsepter spottend die Knie, heben die Fäuste und schleudern ihm ihre Verwünschungen zu. Aber alle diese Bewegungen bleiben lahm! Die ganze Composition hat manche Aehnlichkeit mit Omodeos Relief der „Geißelung“ Christi am Colleoni-Sarkophag in Bergamo, und schon oben ist bemerkt worden, daß dieses Bergamasker Relief nebst seinem Gegenstück auf der anderen Sarkophagseite wahrscheinlich später entstand, als die übrigen Sarkophagreliefs, vielleicht erst nachdem Omodeo dieses Bildwerk der Certosa-Front gesehen hatte.<sup>1)</sup> Stil und Formenbehandlung sind jedoch charakteristisch verschieden. In Bergamo kraftvoll untersetzte Gestalten und Römertypen — an der Certosa spindeldürre Figuren mit gespreizten Bewegungen, meist im Zeitcostüm; dazu die schon ganz conventionell gemeißelten Knitterfalten der Mantegazza.

Noch näher ist die Beziehung zu einem späteren Werk Omodeos bei der „Beweinung des Gekreuzigten“. Diese Composition, bei der das Kreuz mit dem Heiland vor felsiger Landschaft genau in der Mitte der Bildfläche aufragt, Magdalena, die knieend den Kreuzesstamm umfaßt, nur im Rücken gesehen ist, links dagegen die Gruppe der ohnmächtigen Maria mit ihren Frauen ganz en face und rechts der stehende Johannes in halber Seitenwendung dargestellt wird, scheint damals in der Lombardei hergebracht gewesen zu sein. Wir finden sie fast genau so auf einem der Reliefs Omodeos am unteren Colleoni-Sarkophag und am S. Lanfranco-Denkmal in dessen Kirche bei Pavia, ähnlich aber auch auf dem berühmten Altargemälde Bergognones in der Certosa selbst. Die Formenbehandlung im einzelnen ist der Verwitterung halber nicht mehr zu würdigen.

Wie für die „Trauer am Kreuz“, so war auch für die Auferstehungsscene, welche das nächste Relief, das letzte in dieser ganzen Reihe, schildert, eine in Oberitalien traditionelle Auffassung gegeben, an der in beiden Fällen vor allem Mantegna Antheil hat, ohne daß deshalb hier eine unmittelbare Copie einzelner Figuren und Motive nachweisbar wäre. Selbst die Ausnutzung dieses Stoffes für perspectivische Probleme, deren Lösung sich auf Kosten des geistigen Gehaltes ungebührlich vordrängt, war damals bereits allgemein üblich. Darin stimmt dieses Certosa-Relief auch mit der schon oben geschilderten Auferstehungsscene am Colleoni-Sarkophag von der Hand Omodeos überein. Eine Gestalt, und gerade die auffallendste, ist beiden Reliefs sogar gemeinsam: der in stärkster Verkürzung wiedergegebene Wächter, der vorn mit an den Leib angezogenen Beinen auf dem Rücken liegt. Dieses perspectivische Kunststück ist in beiden Reliefs gleich gut gelungen, im übrigen aber ist die Darstellung an der Certosa-Front von der Omodeos doch wesentlich verschieden. Während dort Christus dem geöffneten Grab feierlich entsteigt, schwebt er hier frei über dem geschlossenen Sarkophag, und zwar in einer wenig glücklichen Haltung, die durch das unmotivirte Heben des linken Beines gar zu

1) Es sei daran erinnert, daß auch das Relief in Bergamo den „Regisol“ wiedergibt.

leicht den Eindruck einer balancirenden Gestalt hervorruft. Der Mangel an Schönheitsgefühl tritt auch sonst hier krafts hervor, und zudem zeigen die drei anderen, ebenfalls in kühnen Verkürzungen aufgefaßten Wächter, die in Bergamo naturwahr und vortrefflich durchgearbeitet sind, hier an der Certosa eckige Bewegungen und starke Zeichenfehler, wie auch der Sarkophag und das Verhältniß von Unter- und Aufsicht perspectivische Verstöße aufweisen. — Von neuem drängt sich da die Autorenfrage auf. Das Relief gehört seiner Stelle nach zu den Arbeiten der Mantegazza, und sein Stil will sich eher deren Kunstcharakter, als dem der Jugendarbeiten Omodeos fügen. Dann hätte der letztere also in Bergamo das Vorbild seiner neuen Lehrmeister von der Certosa verbessert. Möglich aber bleibt es auch, daß dieses Relief der Certosa ebenfalls von Omodeo stammt, aber erst aus seiner „mittleren“ Periode, aus den achtziger Jahren, in denen er — wie seine Sculpturen in Cremona beweisen — die Eigenart seiner neuen Muster, der Mantegazza, noch zu überbieten suchte, und dabei zuweilen in so starke Manier und Flüchtigkeit verfiel, daß man ihm dieses Certosa-Relief trotz der früheren besseren Leistungen in Bergamo wohl zutrauen darf.

Aehnliche Fragen schweigen auch bei der links vom Hauptportal befindlichen Reliefreihe nicht ganz, aber dort gehen wir bei deren Beantwortung doch etwas sicherer, denn dort bieten sich die Jugendarbeiten Omodeos in Bergamo dauernd zum Vergleiche dar, und dessen Ergebniß lehrt den eigenartigen Umwandlungsproceß, der sich in der Kunstweise Omodeos an der Certosa durch den Anschluß an die Mantegazza vollzog, näher kennen.

Das erste Relief allerdings, der „Sündenfall“, gewährt hierfür geringere Ausbeute, wiederum weil es sehr zerstört ist. Die durchaus symmetrische Anordnung, welche Adam und Eva ziemlich steif zu beiden Seiten des genau in der Mitte zwischen zwei Baumreihen aufragenden Apfelbaumes aufstellt und dabei auf die sinnfällige Wiedergabe der Verführungsscene als solcher überhaupt verzichtet, findet sich ganz ähnlich auch am Frontrelief zu Bergamo. Die Behandlung der nackten Formen ist in beiden Arbeiten entschieden verwandt.

Die nun folgenden Reliefs, von denen die „Verkündigung“ und die „Anbetung des Kindes“ durch die Hirten und durch die Könige am oberen Sarkophag des Colleoni-Monumentes in Bergamo Gegenstücke besitzen, haben mit der dort herrschenden Kunstweise des jungen Omodeo vor allem die liebenswürdige Grundstimmung gemein. Der scenische Aufwand freilich ist auch hier wesentlich gesteigert, die Baulichkeiten sind fast ebenso stattlich und schmuck, wie auf den Reliefs der rechten Seite; auch die Figurenzahl ist den Bergamasker Reliefs gegenüber vermehrt, allein der Gesamtcharakter der Darstellungen bleibt der gleiche, und die Analogie geht zuweilen fast bis zur Wiederholung. Bei der „Verkündigung“ ist Zahl und Anordnung der Gestalten dieselbe. Auch an der Certosa stehen hinter Gabriel, dessen Gruß Maria hier allerdings aufrecht empfängt, die beiden aneinander geschmiegtten Engel. Bei der „Anbetung der Hirten“, wo die Gruppierung im Halbkreis um das in der Mitte ruhende Kind, die auch im Lünettenrelief der Porta della Stanza del Lavabo wiederkehrt, hergebracht war, sind uns wenigstens einige Typen von Bergamo her bekannt; zahlreicher noch bei dem Relief der „Anbetung der Könige“. Allein in allen drei Reliefs ist der „Stil“ im engeren Sinne, die Formenbehandlung, sowohl der Körper und Köpfe, wie vor allem der Falten, ein anderer als in Bergamo, und in jeder Hinsicht zeigt sich dabei der Einfluß der in der Reliefreihe zur Rechten ausgesprochenen Kunstweise der Mantegazza. Ja dieser ist so stark, daß es zunächst kaum gelingen will, zwischen den Reliefs der beiden Frontseiten überhaupt stilistische Unterschiede zu finden. In der That beschränken sich dieselben darauf, daß die bekannten lombardischen Stileigenthümlichkeiten an dieser linken Reliefreihe in einer etwas gemäßigteren, gefälligeren Art auftreten. Die Figuren heben sich in etwas vollerer Körperlichkeit vom Fond ab, sind nicht ganz so lang und hager, ihre Bewegungen nicht ganz so eckig, die Kopftypen minder herb. Die naive Schönheitsfreude, die in Bergamo gerade die kindlichen und jugendlichen Gestalten so liebevoll dargestellt hatte, bricht auch hier noch durch. Daß dieser Zug bei Omodeo nicht immer in Kraft bleiben sollte, haben wir bereits kennen gelernt, und des Meisters Sculpturen in Cremona werden es noch augenfälliger bestätigen.

Gerade unter diesem Gesichtspunkt sind diese Frontreliefs der Certosa lehrreich. Aber noch ein Anderes kommt hinzu. Sei es durch die eigene Reife, sei es durch den Einfluss der Mantegazza: Omodeo hat in diesem neuen Stil den Gefühlsausdruck zweifellos vertieft und innigere Töne gefunden, als zuerst in Bergamo. Man vergleiche das Engelpaar auf den Reliefs der „Verkündigung“! In Bergamo stehen zwei Kinder neben einander, ohne inneren Antheil an der Scene — an der Certosa sind es zwei Mädchen, spindeldürr und unbeholfen, aber aus den gesenkten Köpfen und der ganzen Haltung sprechen rührend Andacht und Demuth. So auch bei den beiden Anbetungsszenen. Die psychologische Charakteristik ist weit lebhafter geworden. Wieviel würdiger ist die Haltung Josephs bei der Huldigung der Könige an der Certosa! Selbst alle Nebenfiguren sind nun auch geistig mit einander verbunden: nirgends ist Omodeo dem Bergognone näher gekommen, als hier. — Dabei blieb die Sorgfalt seiner Arbeitsweise vorerst noch die gleiche, wie in Bergamo. Die Baulichkeiten sind ebenso fein detaillirt und mit Ornament übersponnen, wie drüben auf den Reliefs der Mantegazza. Am reichsten ist die Halle, in der die „Verkündigung“ erfolgt.<sup>1)</sup> Die Hintergrundsarchitektur ist auch der einzige Theil, der auf dem hier noch nicht genannten Relief, der „Darbringung im Tempel“, — dem vierten der ganzen Reihe — unversehrt erhalten blieb. Diese schmucke Tempelconche mit ihren Muschelnischen, den Büsten in den Zwickeln und der cassetirten Kuppel darüber erinnert sofort an Bramantes Sacristei bei S. Satiro. Die Figuren selbst sind leider so zerstört, daß nur noch die ruhige Feierlichkeit der Composition gewürdigt werden kann. Das letzte Relief der ganzen Reihe, die „Flucht nach Aegypten“, ist, gleich seinem Gegenstück auf der rechten Seite, der „Himmelfahrt Christi“, ein unbedeutendes Barockwerk. —

Diese erzählenden Reliefs der Certosa-Front wurden oben unter den Künstlernamen der Mantegazza und Omodeos, also der leitenden Meister, behandelt. Das geschah nothgedrungen, da es unmöglich scheint, den Antheil der Gehülfe Hände anders als etwa lediglich auf Grund eines persönlichen Stilgeföhles auszuscheiden. Wenn aber zum Schluß auch diesem das Wort erlaubt ist, sei die Vermuthung ausgesprochen, daß besonders an den Reliefs der linken Seite Antonio della Porta stark betheilig war. Die sichersten stilkritischen Handhaben hierfür bieten wohl dessen später zu schildernde decorative Sculpturen in Brescia, besonders in der dortigen Miracoli-Kirche. Antonio della Porta dürfte aber auch an den großen Einzelfiguren mitgearbeitet haben, die diese erzählenden Reliefs der Certosa-Front trennen. Schon die beiden ersten Engelstatuen zu beiden Seiten des Hauptportales machen dies besonders im Hinblick auf ähnliche Figuren der Miracoli-Kirche wahrscheinlich. Der schönere, auf ein Füllhorn gelehnte Engel rechts scheint allerdings den Mantegazza anzugehören. Magenta bemerkt hierzu, es sei vielleicht der einzige Engel, den diese in einer völlig ruhigen Auffassung dargestellt haben. Die herben, eckigen Formen des schlanken Leibes, die Knitterfalten und die Flügel folgen jenem Engeltypus, den man an der Certosa selbst, ferner in Mailand, am Dom von Como und in Brescia und Cremona hundertfach antrifft, und der auch in der oberitalienischen Malerei dieser Zeit wie in der Lombardei, so auch in Ferrara, Padua und Venedig eine so große Rolle spielt. Die Gesichtszüge sind scharf geschnitten, ohne Liebreiz, aber das ganze Werk ist doch bedeutender als sein äußerlich gefälligeres Gegenstück.

#### Heiligenfiguren.

Diese beiden Engel beschließen neben dem Portal die Reihe der großen Einzelfiguren stehender und sitzender Heiliger, welche mit den erzählenden Reliefs wechseln. Wie diese Männergestalten im Einzelnen zu benennen sind, ist nur ausnahmsweise durch ein Attribut gesichert; so bei dem mit der Harfe thronenden David, bei dem stehenden

<sup>1)</sup> Oben mit einer originellen, von Rundfenstern durchbrochenen Aufsatzarchitektur; im Lünnettengiebel eine Römerbüste. Der Fries dieser Halle (Greifen und Medaillons) ist ähnlich gezeichnet, wie derjenige der Certosa-Front in der Höhe der Fensterbrüstungen, und die Säulenpostamente enthalten Medaillons, die freilich an Feinheit dem Bellerophon-Relief am Sitz der Madonna bei der „Anbetung der Könige“ nicht gleichen.

Pilger Jacobus Major und seinem Gegenbild mit dem Zirkel, doch wohl dem „Baumeister“ Thomas;<sup>1)</sup> die übrigen halten nur Bücher und Schriftbänder. Diego Santambrogio, der einzige, der sich bisher mit der Ikonographie dieser Front beschäftigt hat, nennt alle diese Figuren „Apostel“. Der „David“ läßt wenigstens die sitzenden Gestalten vielmehr als Patriarchen und Propheten des alten Testaments deuten, doch sind auch die Bezeichnungen Magentas, der den thronenden Mann mit dem Turban „Jesaias“ und den am Boden unter einem Kastanienbaum hockenden Greis (Abb. 87) „Elias“ tauft, zweifelhaft. Bei der letztgenannten Gestalt, der charakteristischsten und bedeutendsten der ganzen Reihe, könnte man am ehesten wohl an Jonas denken, den vor der Stadt unter dem Kürbis „die Sonne stach, daß er matt ward“. Da die Schriftbänder der Propheten selbstverständlich die Hauptweissagungen auf Christus enthalten sollten, und wenigstens ein Apostel dargestellt ist, scheint diese Deutung nicht ganz ausgeschlossen. Schon für diese ikonographischen Fragen wird der Vergleich mit verwandten Sculpturenreihen Venedigs wichtig: so mit den Propheten-Brustbildern an den Chorschranken der Frari-Kirche und in weiterem Sinne auch mit denen in der Cappella Giustiniani bei S. Francesco delle Vigne.

Die stilistischen Analogien zwischen diesen Heiligen der Certosa-Front und den etwa gleichzeitigen Bildwerken gleicher Gattung in Venedig, vor allem mit denen des jungen Pietro Lombardo, sind später zu beleuchten, ebenso die Beziehungen zu Mantegna und Bramantino und andererseits zu Donatello. Hier gilt es zunächst nur, die Eigenart dieser Figuren selbst zu schildern, aber auch dabei darf an kunstgeschichtlich allgemein bekannte Erscheinungen angeknüpft werden. Alle diese Gestalten gehören jenem echt oberitalienischen Heiligengeschlecht an, das in den Malerschulen von Padua, Ferrara, Vicenza, theilweise auch in Venedig, in der zweiten Hälfte des Quattrocento eingebürgert ist. Wirken doch einzelne unmittelbar wie plastische Uebertragungen der Heiligen eines Cossa und Cosmè Tura, eines Montagna oder Bartolomeo Vivarini! In der Lombardei selbst sind sie seit Vincenzo Foppas Fresken heimisch, doch geht ihr Stammbaum dort letztlich auf die Werke eines Giovannino de Grassi, Matteo da Campione und ihrer Schüler zurück. In fast unbeholfener Haltung, mit knochigen Gliedmaßen und hängenden Schultern, von ihren Gewändern wie von zerknitterten Papiermassen umhüllt, sind diese Gestalten Gegenbilder aller plastischen Schönheit. Ihr Reiz ist malerischer Realismus. Es sind Typen, wie sie nur ein hartes Leben voll innerer und äußerer Kämpfe schafft. Man sehe diese runzeligen, wie von einem schweren Schicksal sprechenden Köpfe mit den starken Schädel- und Backenknochen, mit dem dünnsträhnigen, in die Stirn herabhängenden Haar! Selbst der hundertfach gebrochene Faltenwurf wird gleichsam zum Spiegel der inneren nervösen Unruhe, die diese Gestalten selbst durchbebt. Mit weitgeöffneten Augen schauen sie sinnend, grübelnd, träumend vor sich hin oder blicken ernst in ihre Bücher. In der italienischen Renaissancesculptur beginnt auch dieses Geschlecht mit den Heiligen Donatellos. Allein in Oberitalien ist es doch schon sehr wesentlich verwandelt. Das beschauliche Gefühlsleben hat die Oberhand gewonnen, tief wurzelnd und tief dringend, aber doch auch nicht frei von einem sentimentaligen Zug. Ganz unmittelbar setzt sich an der Certosa-Front die Typenreihe fort, die in den Terracotta-Büsten der beiden Klosterhöfe begann und zu immer größerer Vervollkommnung gelangte. Die reifen Arbeiten dieser Art an den Nord- und Ostseiten der chiostrii bieten zu diesen Marmorköpfen zahlreiche Gegenstücke, bei denen der Unterschied überhaupt lediglich durch das verschiedene Material bedingt wird.

Formal herrscht bei diesen Marmorgestalten der Front die gleiche Stilistik, wie in den ihnen benachbarten Reliefs. Es sind nicht eigentlich Freiguren, sondern flach gehaltene, nur an der sichtbaren Vorderseite ausgeführte Statuen in tiefen Nischen, oder aber „Reliefbilder“, bei denen die Einzelfigur statuarisch wirkt. Das letztere gilt besonders von den auf perspectivisch verkürzten, reichen Thronen sitzenden Heiligen. Die Zeichnung bleibt keineswegs ganz einwandfrei, und die Meißelarbeit selbst scheint hier jeden weichen Linienzug sogar geflissentlich zu meiden. Scharf wie mit Messern geschnitten, gleich

1) Der Zirkel vertritt hier das sonst übliche Winkelmaß.

den Umrissen und Faltenmassen, sind auch die Gesichtszüge, die Haarpartien, die Runzeln, selbst die Augenlider und Lippen; fast fleischlos erscheinen die langen, schmalen Finger und Zehen in ihrer harten Detaillirung. Zarte Uebergänge der Formen und die Wiedergabe weicher Muskelpartien kennt diese Kunst überhaupt nicht. Die ganze Darstellungsweise ist mehr zeichnend als modellirend. Ein gutes Gegenbild plastisch weicher Formenbehandlung befindet sich innerhalb dieser Figurenreihe selbst: die Statue eines reich gelockten Heiligen (oder des Heilandes?) mit segnender Geberde vor der zweiten Nische des nördlichen Eckpfeilers. Ein Werk des Uebergangsstiles, nicht ohne toscanische Elemente, fällt sie stilistisch aus dem Bildschmuck der Certosa heraus und ist ursprünglich wohl überhaupt nicht für ihren jetzigen Platz gearbeitet. Die repräsentative Würde dieser Figur geht fast allen ihren echt lombardischen Nachbarn ab. Diese wissen nicht, daß die Blicke der Beschauer auf sie gerichtet sind, und das ist in mancher Hinsicht ein Mangel, in anderer jedoch ein Vorzug. Die Haltung des Heiligen unter der Kastanie ist gewiß jeder monumentalen Auffassung entgegen, aber eine solche Darstellung ist ein kecker Griff ins Leben, und des Künstlers eigene Freude daran glaubt man auch noch in seinem Werke selbst zu spüren. Auch hier spielt dabei sichtlich die Vorliebe für perspectivische Probleme mit, ebenso wie bei den Wächtern auf dem Auferstehungsrelief: auch hier eine schwierig verkürzte Untersicht nach dem Muster Mantegnas! —

Stammen diese Heiligenfiguren von den Mantegazza oder von Omodeo, oder ist auch bei ihnen die gleiche Arbeitstheilung zwischen den Meistern vorauszusetzen, wie bei den Reliefbildern? — Das letztere hat den Wortlaut des Contractes für sich, eine rein

stilkritische Entscheidung aber wird fast unmöglich, da — wie wir sahen — Omodeo sich mehr und mehr der Art der Mantegazza näherte, sodafs die Grenzen ihrer Kunstweisen in einander übergehen. In der That schuf Omodeo auch an anderen Stätten nah verwandte Gestalten. Es sei zunächst nur an den Gottvater auf der „Vertreibung aus dem Paradiese“ in der unteren Reliefreihe der Colleoni-Capelle in Bergamo erinnert. In Omodeos Arbeiten zu Cremona werden wir diese Typen zahlreich vertreten sehen. —

Der grofse, reich ornamentirte Fries des auf die geschilderte Reliefreihe folgenden Gesimses, das bis zur Höhe der Fensterbrüstungen reicht, scheint 1478 in der Zahlungsnotiz für Omodeo als „una cornice di marmo morello per la facciata“ erwähnt,<sup>1)</sup> doch kann natürlich auch dabei von einer eigenhändigen Ausführung nicht die Rede sein. Die auf den leitenden Meister zurückgehende Zeichnung ist originell genug. Zu dem zarten, Bramantesken Rankenwerk und zu den feinen, oft von Sirenen und Centauren gehaltenen Medaillon-



Abb. 87. Certosa bei Pavia. Frontrelief. Jonas (?).

1) Beltrami, La Certosa etc. S. 72. — Magenta, S. 202.

bildnissen,<sup>1)</sup> wo wiederum römische Imperatoren und zeitgenössische Porträts bunt wechseln, bilden die großen, fast vollrunden Cherubimköpfe einen merkwürdigen Gegensatz. Nur vorgeheftet und nicht ganz gleichmäßig vertheilt, betonen sie links die Eckpunkte der Pfeiler, rechts auch die Trennungspilaster der Reliefs. Omodeo hat diesen etwas unmotivirten Schmuck auch sonst häufig verwerthet, beispielsweise an der Arca des S. Lanfranco.

Dieser Fries mit seinem miniaturartigen Schmuck bildet stilistisch den folgerichtigen Abschluss des ganzen Sockeltheils, mit dessen Detailreichtum sich wohl kein anderer Gebäudesockel der Welt messen kann. Der Maßstab der Darstellungen nimmt von den großen Medaillons bis zu denen des Krönungsgesimses stetig ab und läßt die oberen Theile trotz ihrer größeren Fülle leichter als die unteren erscheinen.

Weit schwieriger freilich blieb es, diese Abstufung nun auch fortzusetzen und diesem „Sockel“ eine nicht minder reiche und doch auch wiederum luftigere Fensterwand zu schaffen. Allein auch dieser Aufgabe zeigte sich die lombardische Decorationskunst gewachsen.

### 3. Fensterstockwerk.

Bis zum Abschluss des doppelstöckigen Sockels stimmt die heutige Front mit dem in Bergognones Fresco erhaltenen Entwurf überein; dann folgt eine gänzlich veränderte Lösung, sowohl im baulichen Kern, in den Maueröffnungen und der Höhenabstufung, wie in der Decoration. Statt der schmalen, schlanken, rundbogig geschlossenen Seitenschiffenster und der winzigen Rosen vor den Capellenreihen: vier gleichartige, breite, rechteckige, vor den Capellen blinde Fenster; statt der stark abfallenden Dachschrägen die horizontale Fortsetzung der mittleren Arcadengalerie; statt der ruhigen Mauerflächen endlich die gleiche Incrustation durch Kleinplastik, wie am Sockel. Dieser heutigen Gliederung der Front entspricht am ehesten das auf dem Grabmal Giangaleazzos wiedergegebene Modell, das wahrscheinlich auf Omodeos Vorschlag von 1492 zurückgeht. Um 1500 war das Fenstergeschoß, wie das Portalrelief und Bergognones Bild im Museo Civico zu Pavia zeigen, schon seiner Vollendung nahe. Die Hauptarbeit hieran fällt also in die Zeit von 1492 bis 1498. Sie ist so recht eigentlich der Ruhm Omodeos. Ein ähnliches, nur noch weit reicheres Wirkungsfeld bot sich ihm hier, wie an der Colleoni-Capelle in Bergamo, und er konnte nun als reifer Meister anwenden, was er dort als Jüngling gelernt hatte. Den Grundcharakter seiner Zierweise hat er freilich auch jetzt nicht verändert. In der Gesamterscheinung sind seine vier Certosa-Fenster kaum minder einwandfrei, als die der Colleoni-Capelle. Ihre einheitliche Größe läßt die hinter ihnen liegenden Räume der Seitenschiffe und die Capellenreihen als gleichwerthig erscheinen, und die wenigstens einigermaßen folgerichtig blind geschlossenen beiden äußeren Fenster sinken zu einer willkürlichen Decoration herab. Auch gegen die hier durchgeführte Schmuckweise an sich erhebt sich mindestens der Einwurf, daß sie die Kernform gar zu sehr mit Zierformen umspinnt. Allein alle diese Bedenken verstummen thatsächlich vor der hier ausgebreiteten, unerschöpflichen schönheitsfrohen Pracht. Diese künstlerische Ueberredungsgabe Omodeos lernten wir bereits in Bergamo kennen, und zwar am glänzendsten ebenfalls bei den Fenstern. Dort aber vertheilte er seinen erstaunlich reichen Formenschatz mit einer an Willkür grenzenden malerischen Freiheit; er thürmte ihn zu Gebilden über einander, die den gänzlichen Mangel innerer tektonischer Wahrheit deutlich verkünden. Die Fenster der Certosa-Front sind denn doch weit strenger tektonisch gedacht. Dem Ganzen liegt nicht das Princip des Triumphalthores mit seinen Pilastern und Gebälk zu Grunde, sondern unmittelbar das des getheilten, rechteckig umrahmten Fensters selbst. Als breites Friesband läuft der Rahmen gleichmäßig rings um die rechteckige, durch Candelaber-säulen mit gekuppelten Bögen halbirt Oeffnung, und die Höhenrichtung wird lediglich in der Ornamentik der Seitentheile durch hängende Zier angedeutet. Dann folgt oben

<sup>1)</sup> Vergl. Magenta, der hier in dem Medaillon des ersten Pfeilers links (vom Portal aus) das Bildniß Omodeos erkennen will. Auf der rechten Seite fehlen die Medaillons ganz.

ein selbständiger, sehr hoher, aber seitlich rahmenloser Fries mit schweren Doppelguirlanden, und ein classisch detaillirtes, wuchtiges Gesims. Dieses Motiv kannte schon das Alterthum. Mit ungetheilten Oeffnungen und in großer Schlichtheit ist es bereits am Obergeschoß der Porta Borsari in Verona vorgebildet. Hätte man an der Certosa lediglich diesen tektonischen Kern mit beliebig reicher Ornamentik übersponnen und ihm den ruhigen Fond glatter Wandflächen gegeben — auch der strengste Architekt müßte diese Fenster als einwandfreie Meisterwerke preisen! Allein die lombardische Ziérlust trieb noch weiter. Sie wollte für die strengen Geraden dieses Rahmens eine malerische Krönung und Einfassung. Auf gothische Decorationsgedanken griff sie dabei jedoch nicht zurück. Die Gruppen, die sie über jenes Gesims stellt, sind vielmehr freie Schöpfungen bildnerischer Phantasie: über den seitlichen Blendfenstern giebt das bei den Renaissancefronten übliche Volutenmotiv den tektonischen Kern her, der an dem linken Fenster durch den mächtigen Adler der Mitte fast verdeckt wird, rechts aber den gelagerten Frauengestalten und Adlern als scharf betonte Stützfläche dient. An den beiden mittleren Fenstern gilt als letztere das Abschlufsgesims selbst, und darüber baut sich völlig frei die rein figürliche Krönung auf. Wie diese, so erscheint dann vollends die seitliche Einfassung des gesamten Fensters überladen. Nicht nur die Innenwandungen erhielten auf jeder Seite je acht Heiligenmedaillons, sondern auch die schmalen Streifen der Front zwischen den Fenstern und den Pfeilern sind oben mit großen Schildern und Schrifttafeln und längs der Wandungen mit einer Reihe von umkränzten Medaillons und bunten Zierscheiben wie mit einer marmornen Bordüre bekleidet. Dadurch wurde wiederum der nöthige Gegensatz zwischen Bildwerk und ruhigen Flächen vereitelt.

Im einzelnen freilich zeigt sich hier überall die reifste, feinste Blüthe jener schönheitsfrohen Formenwelt, deren langsames Erstarken wir verfolgten. Man prüfe beispielsweise nur die Candelabersäulen! (Abb. 88). Ihre schlichten Ahnen stehen in der Portinari-Capelle bei S. Eustorigo zu Mailand; die Glieder werden nun verdoppelt, verdreifacht, mit reichstem figürlichen und ornamentalen Leben umgeben. Einen so malerisch componirten Candelaberaufbau, mit polygonalem Sockel, mit Vasen und Kelchen, mit Ringen, Kränzen und Hängewerk und mit ganzen Figurenreihen, kannte die Kunst bisher überhaupt nur in reliefirten Pilasterfüllungen. So findet er sich an den Fenstern der Colleoni-Capelle in Bergamo. An der Certosa aber ward er zur Freistütze. Das ist schon rein technisch ein anzuerkennendes Wagniß. Noch kühner ist die künstlerische Auffassung. Die untere Engelreihe zeigt ruhige, zuweilen sogar steife Gestalten, in der oberen aber herrscht stürmische Bewegung: schwärmerisches Beten, jauchzendes Singen, eilender Tanzschritt. Es ist der höchste Ausdruck jenes malerischen Sinnes, der auch aus dem Wechsel tektonischer und organischer Formen, aus den vor- und zurückspringenden Linien, aus dem bunten Farbenspiel so berückend spricht. — Ueber diesem Mikrokosmos zierlichster Gebilde erscheinen die Cherubimköpfe in den Bogenzwickeln auch hier zu wuchtig, in der hängenden Zier der Hauptumrahmung dagegen setzt sich die Miniaturplastik der Candelabersäulen fort. Da sind Kirchengeschäften, Schilde und Ketten, Cherubimköpfchen, Büsten und Medaillons zierlich vereint, zuweilen auch nach ihrer Bedeutung gruppiert. So zeigt der Rahmen des einen Fensters Halbfigürchen der christlichen Tugenden, ein anderer Porträts und Köpfe von männlichen und weiblichen Märtyrern, wieder ein anderer die Sinnbilder irdischer Vergänglichkeit. Auch Inschriften finden sich schon hier gelegentlich, besonders wieder das „Gra · Car“. Die großen Schilde oben aber enthalten



Abb. 88.  
Candelabersäule  
eines Fensters der  
Certosa-Front.

theilweise zusammenhängende Sprüche, die nicht, wie sonst so oft, auf einzelne Theile der Decoration Bezug nehmen, sondern allgemeingültig den Bau und seinen strahlenden Schmuck in den Dienst der Gottheit stellen und sich dabei auf Bibelworte berufen: „Edificaverunt Filii Israel sancta et altare domino“ . . . „Et dedicaverunt portas et pastophoria domino“, Et facta est leticia magna in Israel“; die dann warnen: „Si quis autem templum dei violaverit Disperdet illum Deus“, und die Herrlichkeit des Schöpfers im Himmel und auf Erden preisen: „Dominus in templo sancto suo“, „Dominus in celo sedes eius“! — Wie ein jauchzender Hymnus in der That muthet der Schmuck dieser Fenster an. Oben aber mischen sich märchenhafte classische Weisen ein: die antiken Fabelwesen, von Putten oder von weiblichen Genien begleitet, und wieder tritt auch hier, freilich an fast versteckten Stellen, in heraldischen Emblemen der Hinweis auf die fürstlichen Stifter hinzu. —

Malerische Pracht ist der Charakter des Ganzen, rein malerisch ist auch die Vertheilung einzelner Motive, so jener Embleme und der Füllhörner im Hauptfries. Das ist noch die gleiche Compositionsweise, wie am Portal des Mailänder Mediceer-Palastes. Allein im wesentlichen bleibt diese ganze, so unvergleichlich reiche Formenwelt trotzdem innerhalb eines tektonisch fest gefügten Rahmens, und darin spürt man denn doch auch hier die Nachwirkung des Stile Bramantesco und auch dessen classische Formensprache, die besonders in den Rahmen- und Krönungsgesimsen wahrhaft mustergültig durchgeführt ist.

Rein lombardisch ist dagegen der Bildschmuck, nur dafs sich auch in ihm unter den zahlreichen Künstlerhänden der Uebergang von der Weise der Frührenaissance zur Hochrenaissance vollzieht.

Der Hauptmeister dieser Fenster ist Omodeo, aber neben und unter ihm ist eine ganze Künstlerschaar an ihnen betheilig. In den Urkunden selbst waren 1498 genannt: Benedetto Briosco, Antonio Romano, Stefano da Sesto, Antonio della Porta il Tamagnino. Ein Jahr darauf scheidet Omodeo aus dem für die Certosa thätigen Künstlerkreise aus. Damals waren die Fenster fast vollendet. Auf dem Relief der Einweihungsfeier (1497) sind auch die Krönungen bereits angedeutet, dasselbe befindet sich jedoch an dem Portal, das erst 1501 begonnen wurde. So entsteht die Frage, ob die heutigen Fenster wirklich vollständig von Omodeo stammen. Seine Hand zeigen noch die oberen Friese mit den Schilden, Guirlanden und Putten. Jene krönenden Freigruppen über den Friesen aber sind keinesfalls mehr von ihm ausgeführt, vielleicht auch nicht einmal von ihm entworfen. Unzweifelhaft weichen zum mindesten die beiden rechts vom Portal befindlichen Gruppen von seiner Art ab. Die dort auf den Greifen und Drachen recht unschön gelagerten Frauengestalten zeigen bereits den Classicismus der Hochrenaissance im Stil Brioscos, Tamagninos, Bustis. Eher könnten die Gruppen der Nordseite von ihm stammen und zwar am wahrscheinlichsten noch die des ersten Blendfensters, wo die betenden Engel völlig denen der Candelabersäule selbst entsprechen. An den großen Medaillons der Fensterlaibungen und ebenso an den kleinen der äußeren Streifen ist die Art der oben genannten Meister, Brioscos, Stefanos da Sesto und Tamagninos, neben der Omodeos bereits zur Herrschaft gelangt. —

Diesen Wechsel bezeichnet der Rücktritt Omodeos von den Arbeiten der Certosa 1499. Das jüngere Künstlergeschlecht wird nun maßgebend. Sein erstes, bedeutendstes Werk für die Front ist das Hauptportal.

#### 4. Hauptportal.

Auf dem Relief der Einweihungsfeier und auf dem Gemälde Bergognones zeigen die Façadendarstellungen zwischen den schon nahezu beendeten Fenstern lediglich die hohe rundbogige Thoröffnung in der Rohmauer. Von einer Portaldecoration, wie sie Solaris Modell auf Bergognones Fresco im Querschiff der Certosa bietet, mußte damals schon völlig Abstand genommen sein, denn dieser Entwurf war nur innerhalb des ganzen, noch dem Uebergangsstil angehörenden Frontprojectes brauchbar. Das in einem Relief

des Galeazzo-Monumentes erhaltene Modell zeigt lediglich eine rechteckige Thüröffnung mit Giebel. Heute hat die Certosa eines der großartigsten Triumphalthore italienischer Kirchen. Das ist das Verdienst des Nachfolgers Omodeos, des Benedetto Briosco. Noch mit Omodeo gemeinsam hatte er die Sockelreliefs vor den Eingangspfeilern übernommen, figurenreiche Schöpfungen der Kleinplastik, dadurch völlig im Charakter der übrigen Façadendecoration, dem auch die Reliefverkleidung aller Portalwandungen entspricht. Die beiden majestätischen Säulenpaare aber, die vor diesen aufragen und dem ganzen Portal seinen Charakter geben, gehören einem anderen, monumentalen Kunstsinne an. Sie sind im Geiste des reifen Stile Bramantesco erdacht, der Front von Abbiategrosso verwandt. Und nirgends konnte eine solche Wahl willkommener sein als hier, wo das tausendfältige Formen- und Farbenspiel der angrenzenden Wände eine Betonung strenger Verticallinien schon als Ruhestellen für das ermüdete Auge erforderte. Uncannellirt steigen die Schäfte empor; großzülig, mit sichtlichem Anschluß an antik-römische Muster sind die Capitäle gehalten. — Dafs Omodeo auf diese Lösung gekommen wäre, ist kaum glaublich. Seine sämtlichen Arbeiten sprechen dagegen. Benedetto Briosco aber übernahm 1501 — wie M. Valerio ausdrücklich betont — „fare la porta della chiesa con 4 colonne“. Dafs dieser im Sinne Bramantes, beziehungsweise Dolcebuonos, architektonisch zu schaffen wufste, lehrt seine spätere Thätigkeit für das obere Stockwerk der Front. Als Bildhauer aber bleibt er ein Vertreter der Kleinplastik, ja gerade er führt dieselbe bis zur äußersten Grenze einer Miniaturkunst. Auch davon legt der Bildschmuck dieses Portales Zeugnis ab. Seinen wechselreichen Inhalt bieten historische und kirchliche Stoffe. Als Ergänzung zum Gedankenkreis des Gebäudesockels wird hier vor allem der Ordensstifter und der erste Bauherr verherrlicht. Die figurenreichen Reliefs am Fusse des Portales erzählen Leben und Wunder des S. Bruno, besonders die Stiftung der Chartreuse bei Grenoble, und die inneren Portalwandungen sind mit vier großen Reliefbildern verkleidet, welche die Bestätigung des Ordens, die Grundsteinlegung der Certosa bei Pavia (1396), die Ueberführung der Leiche Giangaleazzos (1474) und die Einweihung der Kirche (1497) schildern. Der übrige Schmuck, der die Pfeilerpaare zu Seiten dieser großen Reliefs der Innenwandung und auf der Frontseite hinter (!) den vier Säulen völlig bedeckt, bleibt kirchlich. Er enthält umrankte Miniaturbilder aus dem Leben Marias und des Täufers, der Apostelfürsten, S. Magdalenas und S. Lorenzos, des S. Ambrogio und S. Siro. Zwischen den Pfeilercapitälern der Innenwandung aber sind Reliefs mit größeren Gruppen musicirender Puttengelen eingelassen, und diese können inhaltlich zur bildlichen Decoration der oberen Portaltheile überleiten, denn von dort grüßen die himmlischen Heerschaaren selbst herab. Den Fries bedecken in fortlaufender Reihe köstliche Engelgruppen, je drei Gestalten andächtig um Christi Leidenswerkzeuge geschaart. In der breiten Bogenlaibung erscheint der segnende Heiland in der Mandorla, angebetet von Maria und Johannes, den Aposteln und Heiligen; in der Lünette endlich, zwischen huldigenden Karthäusermönchen, thront mit dem Christkind die Himmelskönigin, der sich die ganze Kirche mit der Hauptinschrift der Front weihet: „*Mariae Virgini, matri, filiae, sponsae Dei.*“ —

So sinnig ist die Vertheilung dieser Bildwerke, dafs man hier auf ein einheitliches, im Kreis der Ordensbrüder selbst ausgearbeitetes Programm schliefsen möchte. Stilistisch aber zeigen sich mannigfache Unterschiede. Sie beginnen schon an den Sockelreliefs. Höchst charakteristisch scheidet sich hier die Kunstweise Omodeos von der Brioscos. Jener schuf die Reliefs zur Rechten, dieser die zur Linken. Hier wie dort beginnt die Reihe bei den Thürflügeln des eigentlichen Einganges und umzieht den ganzen Sockeltheil der Innenwandung sowie der vier Frontsäulen. Omodeos<sup>1)</sup> Reliefs auf der rechten Seite — Gründung und Bau der Chartreuse bei Grenoble, Ankunft des Grafen Roger, S. Brunos Messe und andere auf S. Ugo bezügliche Scenen — werden zunächst schon innerhalb seiner eigenen Entwicklung wichtig. Mit solchen gesprächigen Erzählungen begann er am „unteren Sarkophag“ des Colleoni-Monumentes. Weit reifer löste er ähnliche Aufgaben

1) Das mittlere Relief der Innenwandung zeigt am Postament seiner Säulenmauer das Profilbild des Meisters. Vergl. Magenta, a. a. O. S. 234.

dann in den früher erörterten großen Reliefs der Heilsgeschichte am Gebäudesockel der Certosa selbst, dort aber bereits innerhalb einer manierten Stilistik, die sich an die der Mantegazza anschließt. Das gleiche Stadium zeigten einige seiner Frontreliefs der Colleoni-Capelle und noch häufiger werden wir ihm in Cremona begegnen. Diese Portalreliefs bieten dagegen wiederum ein neues Stilbild. Mit jenen Frontreliefs der Certosa theilen sie die räumliche Vertiefung der Scenerie, aber das Landschaftliche hat an Ausdehnung gewonnen, und die Architekturen bleiben weit monumentaler und schlichter. Sie haben mit den Frontreliefs den Figurenreichtum gemein, allein die Composition ist ruhiger. In größeren Gruppen ist die Vielheit der Gestalten zusammengefaßt, und dabei herrscht zuweilen eine der Isokephalie antik-griechischer Reliefs entsprechende Anordnung. Am wichtigsten jedoch ist, daß die Ausartungen des Mantegazza-Stiles, die flächenhafte, an ausgeschnittene Blechfiguren erinnernde Behandlung des Reliefs und die spindeldürre Hagerkeit der Figuren hier bereits wieder volleren, mehr rundlichen Formen und mehr gedrungenen Proportionen weicht. Das ist die gleiche Entwicklungsstufe, auf der Omodeos später zu schildernde Reliefs des S. Lanfranco-Denkmales stehen.

So nähert sich Omodeo<sup>1)</sup> hier der Stilweise der jüngeren Generation, wie sie sein Mitarbeiter und Nachfolger Benedetto Briosco schon an den Reliefs der gegenüberliegenden Seite — wiederum historische und legendarische Szenen aus dem Leben S. Brunos — höchst charakteristisch vertritt. Die oben hervorgehobenen neuen Züge in der Kunst Omodeos sind hier sämtlich so scharf ausgesprochen, daß ein völlig einheitliches Stilbild entsteht. Und dieses erscheint als eine bewußte Reaction gegen die Weise der Mantegazza. Geflissentlich sind alle Figuren nun möglichst rund und voll\* herausgearbeitet, selbst in den verkürzten Reihen des Hintergrundes; die Umriss- und überhaupt die beim Gesamteindruck maßgebenden Linien sind nicht mehr, wie früher, eigensinnig gebrochen oder geknickt, sondern in fortlaufenden Zügen durchgeführt, mit sichtlichem Anschluß an antikclassische Muster. Und solche Formenbehandlung entspricht dem Charakter dieser Kunst selbst, denn der Gegensatz zu den Mantegazza ist ein innerer. Dramatische Kraft fehlt, jeder herbe Zug ist nun fast absichtlich vermieden. Das Gefällige herrscht. Alle Szenen werden genrehaft aufgefaßt, oft als ein festlich-reiches Bild, zuweilen in liebenswürdiger Naivetät, nirgends aber mit psychologischer Tiefe. Dieser Mangel nimmt den Darstellungen bei allem formalen Reiz die rechte Lebenswärme.

Was hier zunächst von den Sockelreliefs gesagt wurde, gilt auch für die vier großen Ceremonialscenen an den Innenwandungen des Portales, gilt überhaupt für alle seine Bildwerke kleineren Maßstabes, besonders für die winzigen rankenumspunnenen Legendenbilder. So viele Künstler hier auch gearbeitet haben — und stilistische Unterschiede sind unverkennbar —: sie stehen innerhalb einer einheitlichen Schulweise, die durch Benedetto Briosco charakterisiert wird. Schon seit 1501 aber arbeitete dieser zusammen mit Antonio Tamagnino und Stefano da Sesto. Zweifellos sind sie auch an den Bildwerken des Portales stark beteiligt. Contractmäßig war die Hinzuziehung anderer Bildhauer ausbedungen. Sein Sohn Francesco Briosco sollte sieben Jahre gegen Naturalgeld in des Vaters Werkstatt die „ars piccatoris lapidum“ ausüben dürfen. Paze Gazini hatte 1504 eines der Säulenpaare zu liefern. Magenta weist hier ferner auf Biagio da Vairone hin. Alle diese Namen bezeichnen stilistisch wenigstens den Künstlerkreis, dem diese Bildwerke entstammen. Genaue Sichtung seiner Arbeiten gingen über die diesen Studien gesetzten Grenzen hinaus. Nach dem Wortlaut des Contractes war Benedetto Briosco gehalten, für sämtliche Sculpturen Zeichnungen oder Modelle zu machen.<sup>2)</sup> Von den Figuren größeren Maßstabes gehen auf ihn zweifellos die herrlichen Engel-

1) Um so bezeichnender, daß er auch hier noch an gewissen Lieblingsmotiven festhält, die schon in seinen Jugendarbeiten vorkommen. Es sei nur auf die Frauen mit ihren Kindern am ersten Relief neben dem Eingang und ferner auf die halbe Rückansicht des Rosses mit dem Trofsknecht auf dem Roger-Relief aufmerksam gemacht.

2) „Quod dictus Magister Benedictus teneatur et debeat facere designum et deinde modellum si opus fuerit omnium laboreriorum et operum fiendorum et ponendorum in ipsa porta.“

gruppen im Fries zurück.<sup>1)</sup> Und gerade diese werden für seine Stellung den älteren und den jüngeren Meistern gegenüber bezeichnend. Man vergleiche diese selbst in wehmüthiger Klage und inbrünstigem Gebet so holdseligen Mädchengestalten nur mit jenen beiden oben geschilderten Engelstatuen Mantegazzas und Omodeos, die neben dem Portal die Reihe der Frontreliefs eröffnen! Der Grundtypus ist der gleiche — dieselbe Züchtigkeit der Gewandung, dieselbe Zartheit im Gliederbau, dieselbe Lockenfülle. Allein aus dem Antlitz ist alle Herbheit geschwunden, und die zerknitterten Falten sind durch wohlgeordnete Draperien von classischem Wurf ersetzt. Es sind noch Engel, wie sie Bergognone malte, aber leise dringt ein weicher, süßser Zug ein, der an Leonardeske Auffassung erinnert. — Kein geringerer Unterschied jedoch trennt diese Engel von einem anderen Typus, der nun in der Certosa die Oberhand gewinnt: Mädchengestalten mit volleren, weicheren Formen, in sinnlicherer Lebendigkeit, in weit reicheren Gewändern, die wie im Sturmwind flattern. Das ist der Engeltypus, der an den beiden Chortabernakeln herrscht, den beiden „Trionfi“: es ist die Lieblingsgestalt des Tamagnino, vor allem aber des Stefano da Sesto. Und dem letzteren dürfte bei dem Figureschmuck des Portales eine Hauptrolle zugefallen sein. Wahrscheinlich gehen auf ihn auch die beiden Hochreliefs in den langen, schmalen Streifen der Frontverkleidung neben dem Portal mit den im Gebet knicenden Heiligen (rechts S. Anselmo und S. Siro; links S. Ugo und S. Ambrogio) zurück. — Sie führen bereits wieder über das Portal hinaus zur Decoration der Wand- und Pfeilerflächen der Front. Das Portal sollte 1506 vollendet sein, doch erforderten die Arbeiten an ihm mindestens noch zwei weitere Jahre, denn das eine Säulenpaar wurde erst 1508 geliefert. Falls das Bogenrelief und die Lünettengruppe wirklich von Angelo Marini stammt, gehören auch sie erst den folgenden Jahrzehnten an. —

Die vollständige Incrustation der schmalen Mauerstreifen zwischen den Fenstern und der Strebepfeiler mit allen ihren Scheiben bunten Marmormosaikes, Medaillons und Reliefformamenten, sowie dann besonders die Reihe der überlebensgroßen Statuen vor den Pfeilern nahm wohl ebenfalls noch geraume Zeit in Anspruch. Sind doch schon allein die Brustbilder in den Medaillons eine beträchtliche Arbeitsleistung. Jeder einzelne dieser Köpfe ist zu einem Charakterbildniß erhoben. In Vorderansicht blicken sie lebensvoll aus dem Rund heraus: Arbeiter- und Aristokraten-Gesichter, bald mit dem Ausdruck eherner Energie, bald von großer Zartheit. Classisch-antike Muster sind hier nirgends verwerthet. Wie einst für die Sockelknäufe und Consolen des Mailänder Domes unmittelbar dem Leben entnommene Bildnisse gewählt wurden, so auch hier, wo nun die reifste Renaissancekunst das Wort führt, — die reifste, denn auch diese Köpfe gehören nicht mehr dem Stil der Mantegazza und Omodeos an, sondern dem des Briosco, des Stefano da Sesto, Biagio da Vairone, des Tamagnino. Diese bestimmten hier auch die Ornamentik. Auch dort geht die blühende Fülle organischer Naturformen mehr und mehr in den Geschmack der Hochrenaissance über, der anorganische Gebilde, Geräte und Gefäße, bevorzugt. Das wird sowohl durch den Obertheil des Portales, wie durch die Stege der Eckpfeiler bezeugt. Die Candelaberfüllungen der letzteren nähern sich schon stark den Hochrenaissancetypen, die wir später an S. Lorenzo in Lugano, an der Loggia zu Brescia und am Portal der Madonnen-Kirche in Lugano finden.



Abb. 89. Heiligenstatuette im Certosa-Museum.

1) Eine zweite Bearbeitung des gleichen Themas zeigen die elf Reliefs, die jetzt auf der Chorseite des von Martino Bassi und Galeazzo Alessi errichteten Marmorlettners in den Fries eingelassen sind. Sie gehören zu den Frührenaissancesculpturen der Certosa, die das Cinquecento vorfand und nachträglich unterbrachte. Vergl. Santambrogio, *Bassorilievi dispersi del primo rinascimento nella Certosa di Pavia*. Milano 1896. S. 1 ff.

## 5. Frontstatuen.

Hochrenaissance und Spätrenaissance schufen auch den weitaus größten Theil des Statuenschmuckes, über den daher hier nur eine schematische Uebersicht zu geben ist.

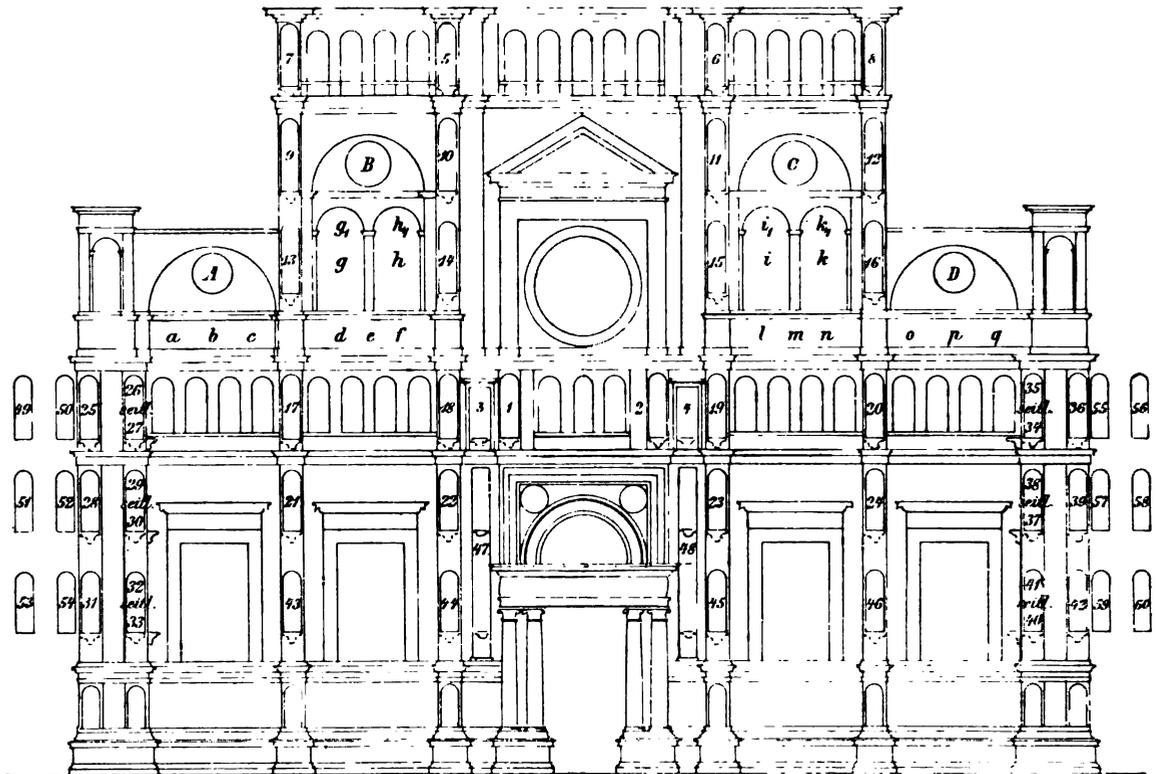


Abb. 90. Schema für die Vertheilung der Statuen an der Front der Certosa bei Pavia (mit Benutzung der Uebersicht Santambrogios im „Politecnico“ 1897).

1. S. Bruno. Angelo Marini 1552. (Valerio.)
2. Giov. Galeaz. Visconti. Angelo Marini (?).
3. S. Michael (?) (mit Flamme und Dämon). Angelo Marini 1552. (Valerio.) Santambrogio: Erzengel Gabriel mit Dämon.
4. Rafael mit dem kleinen Tobias. Angelo Marini 1552. (Valerio.)
5. Adam. Angelo Marini. (Valerio.) Inschrift: Angel. Sicul.
6. Eva mit einem Knaben. Angelo Marini. (Valerio.) (?)
7. Kriegerstatue. Nach Santambrogio: Josua.
8. Weibliche Heilige, Judith (?). Tamagnino 1517 (Valerio) ? wohl spätere Arbeit.
9. S. Antonio. 16. Jahrh. Biagio da Vairone (?).
10. S. Stefano. Biagio da Vairone (Valerio).
11. S. Sebastiano. Art des Tamagnino (?). Santambrogio: Cristoforo Solari oder Biagio da Vairone.
12. S. Paolo Eremita. 16. Jahrh.
13. S. Ambrogio. Angelo Marini 1552 (?). (Valerio) } nach Santambrogio jünger.
14. S. Gregorio. Angelo Marini 1552 (?). (Valerio) }
15. S. Girolamo. Angelo Marini.
16. S. Agostino. Angelo Marini 1552 (?). (Valerio.)
17. S. Luca. Tamagnino 1517. (Valerio.) (Eine S. Luca-Statue wird von Marini vollendet.)
18. S. Giov. Battista. Tamagnino.
19. S. Matteo. Tamagnino 1517. (Valerio.)
20. S. Marco. Tamagnino 1517. (Valerio.)
21. S. Andrea. Angelo Marini. Inschrift: „Angel. Siculus“. Valerio erwähnt jedoch auch eine Andreas-Statue Tamagninos von 1517.
22. S. Pietro. Stefano da Sesto. (Valerio.)
23. S. Paolo. Stefano da Sesto. (Valerio.)
24. S. Tomaso. Angelo Marini 1552. (Valerio.)
25. S. Orsola.

26. S. Agata. 16. Jahrh. Santambrogio: Giov. Battista da Sesto (?), der Kopf dafür zu weich behandelt.  
 27. Weibliche Heilige. 16. Jahrh. Kopf scheint erneut.  
 28. S. Bartolomeo. Barockwerk.  
 29. Apostelstatue. 16. Jahrh. Santambrogio: Giov. Battista da Sesto. Valerio: 1512. „S. Jacomo“. Die Identificirung bleibt zweifelhaft.  
 30. Apostelstatue.  
 31. Apostelstatue.  
 32. S. Cristoforo mit Christkind. Giov. Battista da Sesto 1512. (Valerio.)  
 33. S. Lucia. Giov. Battista da Sesto 1512. (Valerio.)  
 34. S. Agnese. Santambrogio: Art des Orsolino.  
 35. Apostelstatue. Santambrogio: S. Filippo von Tamagnino. Vielmehr eine spätere Arbeit. (Valerio.)  
 36. Weibliche Heilige, Sa. Barbara (?). Tamagnino (?).  
 37. Apostelstatue.  
 38. Apostelstatue.  
 39. Apostelstatue.  
 40. Weibliche Heilige.  
 41. S. Daniele.  
 42. Statue eines gewappneten jugendlichen Heiligen.  
 43. David.  
 44. Heiligenstatue.  
 45. S. Giovanni Battista. Eine der besten und frühesten Statuen, voll Charakter, im Faltenwurf noch mit Anklängen an den Mantegazza-Stil. Santambrogio: Giov. Battista da Sesto (?).  
 46. S. Girolamo.  
 47. S. Ambrogio und S. Ugo. Stefano da Sesto. } Reliefs vergl S. 151.  
 48. S. Siro und S. Eugenio. Biagio da Vairone. }  
 49. S. Giobbe. Angelo Marini 1552. (Valerio.)  
 50. S. Giorgio.  
 51. S. Margherita. Giov. Battista da Sesto 1512. (Valerio.) Vergl. 26.  
 52. S. Martino. Angelo Marini 1552. (Valerio.)  
 53. S. Maria Maddalena. Angelo Marini 1552. (Valerio.)  
 54. S. Elena bzw. Angel. Sicul.  
 55. S. Bartolomeo. Angelo Marini 1552. (Valerio.) Inschr. Angel. Sicul.  
 56. David. Santambrogio: vielleicht Tamagnino.  
 57. Constantin. Angelo Marini 1552. (Valerio.)  
 58. Abraham, im Begriff, Isaak zu opfern. Angelo Marini 1552. (Valerio.)  
 59. Maria mit dem Kinde. Santambrogio: Art des Orsolino.  
 60. Judith. Santambrogio: Art des Orsolino.  
 A bis D: große Propheten-Halbfiguren in kreisförmigen Nischen. Benedetto Briosco 1517. (Valerio.)  
 b, e, m, p: kleine Propheten-Halbfiguren. Giov. Battista da Sesto (Valerio) u. a.  
 a, c, d, f, g, g<sub>1</sub>, h, h<sub>1</sub>, i, i<sub>1</sub>, k, k<sub>1</sub>, l, n, o, q: Reliefs mit Szenen aus der Schöpfungsgeschichte und dem Leben der Patriarchen. Sämtlich Arbeiten des endenden 15. Jahrhunderts, die hier nachträglich untergebracht sind.

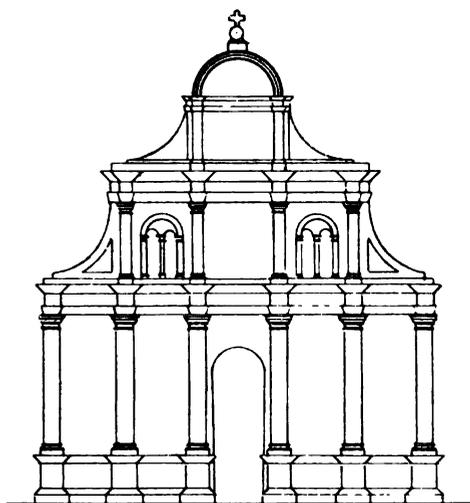


Abb. 91. Modell der Certosa-Front auf dem Portalrelief der Grundsteinlegung.

### 6. Vollendung der Front.

Nach Fertigstellung des Portales ging man an die decorative Verkleidung des Obergeschosses. Benedetto Briosco und Antonio della Porta verpflichteten sich am 3. März 1508 „complere ac perficere dictam faciatam in omni pulcritudine et polideza ac bene ornatam“. Dabei aber wird wiederum das Vorschlags- und Einspruchs-Recht der Bauherren betont, denn beide Meister sollen gehalten sein: „adiungere et mutare multum et pauchum prout melius placuerit et videbitur patri priori et procuratori dicte fabricae, qui pro tempore erunt ad iudicium et laudem Ingegnerii dicti monasterii et cuiuslibet alterius persone in arte perita.“<sup>1)</sup>

Was im Verfolg dieses Contractes geschaffen wurde, ist von dem Früheren stilistisch durch eine breite Kluft getrennt. Die architektonische Phantasie ergreift die Zügel, derselbe monumentale Sinn, der zuvor dem Hauptportal die beiden grandiosen Säulenpaare gegeben hatte: der Stile Bramantesco. Das war theilweise die Folge einer Zwangslage. Wäre es denn überhaupt möglich gewesen, die Miniaturkunst der unteren Geschosse auch an den oberen Theilen fortzusetzen? — Antwort ertheilen schon die winzigen Reliefs, Fragmente der Quattrocentoplastik, denen der Wunsch, sie nur irgendwie unterzubringen, dort oben an Brüstungen und Wandfeldern Zufluchtsstätten gab: für den unten stehenden Beschauer sind sie nicht erkennbar. — Und wie hätte hier vollends das Princip einer Abstufung zur Geltung gebracht werden können? Die unteren Theile waren als Bildtafeln von unvergleichlichem Reichthum vollendet: oben mußte man auf solche Incrustation verzichten, den decorativen Ausdruck dem Bauwerk selbst entlehnen. Diesen Weg aber hatten am klarsten gerade die frühesten Frontmodelle gezeigt. In der That griff man auf Motive des in Bergognones Fresco erhaltenen Entwurfes zurück. Die beiden Zwerggalerien Solaris kamen zu neuer Geltung, nun aber in breiterer Durchführung: die untere nicht mehr nur auf die Kirchenschiffe, sondern auch auf die Seitencapellen ausgedehnt, einem aus Bogen zusammengesetzten Gurtband vergleichbar, das die Front in ihrer ganzen Breite durchzieht. Oben entspricht ihr folgerichtig dann eine Krönungsgalerie von der Breite des Kirchenraumes. Damit schwand die organische Abstufung der Front in Dachschrägen, damit wurde sie zu einer coulissenartigen Wand, damit wich der Verticalismus einer Betonung der Horizontalen. Zwischen den beiden Galerien blieben jedoch noch breite Wandflächen. Im Rohbau, wie er nach Maßgabe des Einweihungsreliefs am Portal um 1500 bestand, war die Frontwand des dreischiffigen Kirchenraumes lediglich durch drei Rundfenster durchbrochen. Eine Theilung durch drei Strebepfeiler war constructiv gegeben; sie war auch bei der Wahl eines Horizontalabschlusses durchzuführen. Die Anordnung der beiden Rundfenster vor den Seitenschiffen ward der Anlage der mittleren Galerie geopfert. Neben der Mittelrose blieben zwischen den Pfeilern also nur noch Blendfenster möglich. In je zwei Arcaden sich öffnend und oben von einer Halbkreislunette bekrönt, boten sie die erwünschte Belebung der Wandflächen in rein decorativer, aber sehr glücklicher Art, und damit war zugleich auch der Lünettenabschluß der niedrigen Außenwände vor den Capellen gefunden. Die Tabernakel über den Eckpfeilern übertrugen eine mittelalterliche Ueberlieferung in ähnlicher Weise in die Renaissance wie die Galerien.

So stellt sich dieser ganze Obertheil der Front als eine folgerichtige Lösung dar.

Einheitlich ist auch seine Formensprache: der Stile Bramantesco in einer Fassung, die am meisten der Weise des Dolcebuono folgt. Es ist ein ähnlicher Classicismus, wie an S. Maria presso S. Celso und an S. Maurizio in Mailand. Ueber der Formen- und Farbenfülle des unteren Geschosses kommt seine ruhige Vornehmheit um so besser zur Geltung, aber er steigert noch den Eindruck des Wuchtigen, den der Mitteltheil ohnehin schon durch seine Breite und seinen Horizontalabschluß empfängt. Das Obergeschloß dieser Front harmonisch gegen die unteren Theile abzustufen, war eine schwere, vielleicht unmögliche Aufgabe, allein sie hätte sich selbst mit rein architektonischen Formen doch

1) Vergl. Magenta, a. a. O. S. 179, Anm. 1.

noch besser erreichen lassen. Das Modell, welches auf dem Portalrelief der Grundsteinlegung erhalten ist (Abb. 91), gab hierzu glückliche Fingerzeige. Besonders hätte sich seine doppelte Abtreppung mit den Concavbögen empfohlen. Dann wäre für die Gesamtansicht vom Vorhofe aus auch eine bessere Vermittelung zwischen dieser Renaissancefaçade und dem lombardischen Wahrzeichen des ganzen Baues, dem luftigen Vierungsthurm, erzielt worden, während die jetzige Front diesen völlig überschneidet und sich dem ganzen Kirchenkörper als palastartige Coulissenwand vorlegt.

Es war eben ein anderer Kunstgeist, der hier das Werk der Vergangenheit in seinem Sinne zu Ende führte. Ein solches intimes Verständniß für die nationale lombardische Art, wie Guiniforte Solari, hatte Benedetto Briosco nicht mehr. Auch in diesem Sinne war er ein Meister der Hochrenaissance.

\* \* \*

## II. Das Querschiff.

Das Langhaus der Certosa hat wenig von ernsten Kirchenhallen. Seine geräumige Breite, seine zierlichen, noch leicht gothisirenden Blendfenster, vor allem aber seine Gewölbemalerei, die zwischen den hellen Rippenbändern den gestirnten Himmel oder tief-farbige Cassetten und Rosettendecken spiegelt, geben ihm profane Pracht, und die Seitencapellen erinnern an Prunkgemächer. Ein wahrer Festsaal aber ist vollends das Querschiff. Hier lernt man einmal auch in einem Kirchenraum die Absicht der Renaissance-decoration wohlgeleitet und fast unverändert kennen.

### Decorative Malerei.

Ihren Ausdruck dankt dieselbe hier der Malerei, welche die Arbeit des Architekten mit unübertrefflicher Sicherheit und Freiheit fortsetzt. Um dies ganz zu würdigen, muß man sich zunächst fragen, was denn rein räumlich hier gegeben war. — Nichts Unbedeutendes, aber auch nichts Ungewöhnliches: eine breite, hohe Halle; in deren Mitte eine stattliche Kuppel; seitlich je zwei quadratische Kreuzgewölbe, von denen die beiden inneren, wie in den Seitenschiffen des Langhauses, sechs Kappen zeigen. Die beiden äußeren Traveen sind — gleich dem Chor — durch je drei Halbkreis-Apsiden erweitert. Auf der Westseite war die Mauer schon baulich verhältnismäßig reich belebt, denn dort öffnet sie sich in den drei großen ins Langhaus führenden Bogen, und seitlich folgt auf diese nach der Abschlußwand der Seitencapellen sogleich die große Apsis mit ihren hohen, schmalen Fenstern. Anders auf der östlichen Seite, nach dem Chore zu, wo statt der Fortsetzung der Seitenschiffe die hohen Sacristeimauern aufragen, unten nur von den niedrigen Thüren und oben nur von den gothisirenden Fensterpaaren durchbrochen. Gerade da wirkt nun die mit der Sechstheilung des Gewölbes verbundene Anordnung der kurzen Halbsäulen, die in der Höhe der Fensterbrüstungen mit einer Console endigen, sehr glücklich.

An diese Lösung schloß sich auch die Malerei unmittelbar an. Sie decorirt hier mit ihren Mitteln größtentheils ebenfalls rein architektonisch.<sup>1)</sup> Sie schafft zunächst ein mächtiges Sockelglied, dessen Höhe derjenigen der doch immerhin recht stattlichen Sacristeithüren entspricht. Darüber läßt sie schlanke, reich ornamentirte Pfeiler aufsteigen, als Seitenabschluß der großen Apsiden, und ferner auch in der Achse jener kurzen Halbpfeiler, sodaß die letzteren nun gleichsam nur als die plastische Fortsetzung der gemalten Pfeiler erscheinen. So wird eine glückliche Gliederung der ungünstig breiten östlichen Wandflächen erreicht. Die Felder zwischen den architektonisch-plastischen und

<sup>1)</sup> Vergl. die farbige Doppeltafel in der Zeitschr. „Arte decor. ital.“ III. Tav. 47/48, die coloristisch fast unbrauchbar ist. Text von Carotti, S. 74, besser bei Beltrami.

den nur gemalten Pfeilern sind als ruhige, grün umrandete Quaderwände behandelt, den oberen Abschluss aber bildet folgerichtig ein Gebälk mit reichem Puttenfries, der die Querschiffwände in gleicher Höhe rings umzieht und wiederum als kräftiges Horizontalband die Brüstungshöhe (Fensterbank) der Fenster und die Sockellinien jener Theilpfeiler betont. Parallel mit ihm folgt oben noch ein zweites Friesband, dessen Höhe durch die der Apsiden und der Sacristeifenster gegeben ist. Damit aber hat diese ganze Scheinarchitektur nun zunächst ihren Abschluss erhalten. Oben wird die Wand nur als Bildfläche behandelt: an den Langseiten als weißer Fond für große Medaillons, an den Schmalseiten, über den Apsiden, räumlich völlig ignorirt: als eine Oeffnung, die den Ausblick in den blauen Himmel selbst gestattet. Doch macht dort und ebenso über den Apsiden die Malerei wiederum von ihrer architektonischen Raumgliederung Gebrauch, indem sie über den Nord- und Südconchen eine prächtige Nischenarchitektur aufbaut und über die Ost- und Westapsiden würdevolle Muschelabschlüsse breitet, deren Tieffarbigkeit nun auch die der Gewölbekappen selbst vorbereitet.

Eine glücklichere Gesamtanordnung für die Ausmalung dieses Raumes zu ersinnen, ist kaum möglich. Die Bewunderung aber wächst noch, wenn man nun das Einzelne prüft. Der Sockel ist der Höhe nach doppelt gegliedert: sein stattlicher Haupttheil enthält an den Seitenwänden große Grisailen-Medaillons von Propheten und Heiligen, an den Mittelwänden östlich ein zur Flächenfüllung ausgesponnenes Flechtmotiv, an der Westseite aber zwei köstlich gemalte Umrahmungen der in die Seitencapellen des Hauptschiffes führenden Thüren. Es sind Meisterwerke Bergognones (1493), Scheinarchitekturen in Verbindung mit gleichsam leibhaftig gegenwärtigen Gestalten, die als Halbfiguren durch die Lünetten hereinblicken: südlich eine feine Madonna mit dem Kinde, nördlich der Erlöser in der ersten Auffassung des Ecce homo.

Ueber diesem Sockel, dessen Abschluss ein Fries mit Grottesken und Engelköpfchen bildet, steigen die gemalten Pilaster auf. Ihre Candelaberfüllungen gehören zu den reichsten der Gattung und sind mit weit größerer Liebe detaillirt, als etwa gleichzeitige in Toscana, besonders an den Capitälern. Die Füllungen sind Grisailen auf tiefrothem Fond, und Grisailenmalerei, aber auf Goldgrund, ist auch der figürlich reichste Theil dieser Decoration: der Puttenfries in dem gemalten Gebälk. Die Kinderscenen,<sup>1)</sup> die dort mit Medaillonköpfen von Karthäusern und mit Wappen wechseln, vereinen fast alle Motive, die uns bei ähnlichen Arbeiten bisher begegnet sind. Diese Putten musiciren auf allen nur möglichen Instrumenten, treiben die mannigfachsten Kinderspiele und copiren oft höchst drollig das Gebahren der Großen, sie fahren ganze Weintonnen herbei, um sie lustig zu leeren, und schleppen schlimme Teufel vor den Richterstuhl, um an ihnen eine in der Kinderstube übliche Strafe zu vollziehen. — Der zweite Fries oben über den Fenstern zeigt nur Grottesken weiß auf roth, doch sind die Blendfenster auf der Westseite wieder reich belebt. Zwischen ihren gemalten Holzläden blicken dort Porträtgestalten herab, Karthäusermönche im Gespräch mit einander und mit Laien.<sup>2)</sup>

Weitaus am reichsten sind aber doch die Halbkreisconchen bedacht, wo nicht nur die herrlichen Glasfenster tief glühende Farben schaffen, und die Nische selbst noch einen feinen Flechtwerkrahmen erhält, sondern wo vor allem auch die Wölbungsfläche tief farbige Malereien zeigt: auf der Nordseite wieder Cassetten in Blau, Weiß und Gold, auf der Südseite fünf mächtige Consolen mit aufgerollten Voluten in Gold, dazwischen Cassetten in Weiß und Blau: wahre Meisterwerke decorativer Malerei, noch prächtiger als in den Gewölbekappen.

In den oberen Theilen gelangt dann wieder das Figürliche in großem Maßstab zur Herrschaft. Die Schildbögen der Ost- und Westseite schmücken große Brustbilder von Propheten, mit flatterndem Bandwerk umrahmt. An den Seitenwänden aber empfängt auch die Lünette einen eigenen perspectivischen Rahmen, der sie als Raum-

1) Vergl. Santambrogio in der Zeitung „Lega Lombarda“ XV. 129; 15./16. Mai 1900: I fregi a puttini della Certosa di Pavia.

2) In einem von ihnen glaubt Magenta wiederum Omodeo zu erkennen.

öffnung erscheinen läßt: auch ihre beiden schmalen Seitenwände werden scheinbar von rechteckigen Nischen durchbrochen, und oben folgt dann nur noch das in der Höhe der Gewölbeansätze durch das ganze Querschiff laufende Abschlussgebälk mit dem Grotteskenfries. So darf in diese gemalte Architektur der blaue Himmel in weit größerer Ausdehnung, als an den übrigen Theilen, hineinscheinen, und er wird zum Hintergrund für große, in voller Körperlichkeit für den Augenpunkt des Beschauers unten verkürzte Figuren. Dort befinden sich die beiden berühmten Dedicationsbilder Bergognones: nördlich die Krönung Mariä durch Christus in Gegenwart des knieenden Francesco Sforza und Ludovico Moro, südlich die Anbetung der Madonna durch Giangaleazzo und Filippo Maria, Giov. Maria und Gabriele Visconti, wobei Giangaleazzo das oben erörterte Kirchenmodell darbringt. In den vierreckigen Seitennischen stehen Heiligenpaare und oben, auf der Brüstung der ganzen Scheinarchitektur, fassen zwei prachtvolle Engelgestalten, welche die schweren, von den Rundfenstern herabhängenden Fruchtguirlanden und Wappenschilder halten.

Von dem Gesamteindruck dieser Malereien kann eine solche nur das Wesentlichste inventarisierende Beschreibung natürlich keinen Begriff geben. Zur Tektonik und zu dem fast unübersehbaren Bilderreichtum kommt als Haupttheil die Coloristik: eine sehr glückliche Farbenabstufung, die unten decente, matte, graue Töne wählt, dann die kräftigen Verticalen der Pfeiler und die beiden Friese durch wärmere Fonds betont, dann wieder heller wird, oben aber und besonders in den Apsiden in den tiefsten Färbungen schwelgt.

Als Schöpfer dieser ganzen Decoration muß Ambrogio da Fossano, il Bergognone gelten, dem für das Ornamentale besonders sein Bruder Bernardino und ferner Jacopo de Motti zur Seite standen. Der letztere malte 1491 die gut erhaltene Decke der Cappella di S. Siro und mehrere andere Seitencapellen aus. Auch Cristoforo de Motti und Antonio de' Pandino, denen die Certosa ihre ältesten köstlichen Glasgemälde dankt, und Bernardino de' Rossi, der ihrem Thorbau den auf die folgende Pracht so stimmungsvoll vorbereitenden Frescoschmuck gab, dürften an der Ausführung theilhaftig sein. Den sichersten Anhalt für die Datirung gewährt die Jahreszahl 1493, die sich nebst den Buchstaben B. F. F. an zwei Pfeilern der Nordseite befindet. —

Stilgeschichtlich ist die Ausmalung dieses Querhauses der Certosa das reichste Denkmal der lombardischen Frührenaissance-Decoration, wie sie sich aus der Verbindung oberitalienischer Ueberlieferung mit dem Stile Bramantesco entwickelte. Den Hauptschatz der hier vereinten Kunstformen dankt Oberitalien Mantegna. Ohne dessen Malereien im Castello di Corte zu Mantua bliebe diese Leistung historisch unverständlich. Das am nächsten verwandte Werk jedoch, das diese fremden Gaben bereits selbständig in mehr nationalem Geschmack verarbeitet, schuf ein Lombarde in der Hauptstadt seines Landes selbst: Vincenzo Foppa in der Portinari-Capelle in S. Eustorgio. Dazu kommt mit der größeren Reife des allgemeinen Könnens die bereichernde und veredelnde Wirkung der Decorationsmalerei Bramantesker Art, und eine Vermittelung dabei kann stilgeschichtlich auch die Thätigkeit des Melozzo bieten, schon durch die Malereien in der Capelle von S. Biagio zu Forli.

Den Zwecken unserer Studien mag dieser allgemeine Hinweis genügen. Ihn weiter zu verfolgen bleibt Aufgabe einer Geschichte der lombardischen Malerei. Diese hat dann auch den großen Einfluß zu erörtern, der von diesen Certosa-Malereien selbst ausging. Einen bescheidenen Sendling dieses Stiles von hohem Reiz lernten wir bereits im Vestibül des Monte di Pietà zu Cremona kennen, aber das ist nur das Glied einer reichen Kette. An berückender Pracht freilich kommt diesem Querhaus kein lombardischer Kirchenraum gleich. Das aber dankt es nicht nur der Malerei, sondern auch der Plastik, die diesem monumentalen „Schrein für persönliche künstlerische Stiftungen“ eine des Ganzen würdige Reihe decorativer Sculpturen und Monumente schuf.

\* \* \*

## Decorative Plastik.

## Portaleinfassungen des Querschiffes.

Das älteste plastische Bildwerk im Querschiff ist wohl die Supraporte der in den „kleinen“ Klosterhof führenden Thür. Die unorganische Anordnung ihres Bildschmuckes spiegelt echt lombardischen Geschmack. Die Seiten der Thüröffnung bleiben leer, oben aber wird sie zunächst durch ein ornamentirtes Gebälk abgeschlossen, in dessen Fries an den beiden Enden und in der Mitte je ein flaches Medaillon mit dem Brustbild eines betenden Karthäusers eingelassen ist.

Als Hauptschmuck folgt dann eine Rundbogenlunette mit dem Reliefbild der „Pietà“. Sein Rahmen ist nur mit Medaillons verziert. Er trägt in der Mitte das Profilbildnis des Gian Galeazzo Visconti, seitlich Porträts Filippo Marias und Francesco Sforzas und aufsen eine durchbrochene Volutenranke nebst der Statuette des S. Antonio mit dem Christkind. Magenta schließt schon aus der Verwerthung der Sforza-Porträts, daß dieser Portalschmuck vor 1466, vor dem Todesjahr Francescos, ausgeführt wurde, weil man unter dem eifersüchtigen Galeazzo Maria eine solche Huldigung für seinen Vorgänger vermieden hätte. Stilistisch gehört diese Supraporte jedenfalls mit den Façadensculpturen der Mantegazza zusammen. Das bezeugt vor allem das Lünettenrelief. Flach, mit eckigen, hinten schräg unterschrittenen Umrissen, heben sich seine Halbfiguren von dem blau gefärbten Grund ab, Typen und Faltenwurf tragen die Kennzeichen der Mantegazza, deren Kunst hier jedoch noch ausdrucksvoller wird, als bei den meisten Frontreliefs.



Abb. 92. Certosa bei Pavia. Relief im Capitolo dei fratelli.

In der Mitte ragt die Halbfigur des Heilandes auf, dessen gespreizte Finger die Brüstung berühren. Sein schmerzerfülltes Haupt ist der Mutter zugewandt, die ihn klagend anschaut und seinen Leib stützend umfaßt. Von der anderen Seite naht sich ihm in ähnlicher Bewegung Maria Magdalena, und die ganze Gruppe wird von zwei knieenden, betenden Engeln flankirt. Tiefe Trauer erfüllt die Scene, und eigenartig stimmt hier die herbe Formenbehandlung zum Inhalt. — Wie ein Ausschnitt aus diesem

Relief erscheint die Dreifiguren-Gruppe der „Pietà“ (Christus zwischen Maria und Johannes), die an der Außenwand des Ospedale di S. Matteo in Pavia angebracht ist und noch unmittelbarer als die Querschiff-Lünette der Certosa an Mantegna gemahnt. Eine Erweiterung des Grundthemas zu einer halb dramatisch, halb episch behandelten Erzählung aber bietet das große Relief über dem Altar in der Sala del Capitolo dei fratelli (Abb. 92), wohl das vollendetste Reliefbild der ganzen lombardischen Frührenaissance, das uns in solcher Bedeutung im Schlußcapitel dieser Studien noch mehrfach beschäftigen soll. Man wird auch hier an Mantegna erinnert, aber auch an altniederländische Gemälde. Gleicht doch der Vordergrund einem in Marmor übertragenen Bilde des Rogier van der Weyden! Und im Charakter altniederländischer Miniaturkunst sind auch die Scenerien des Hintergrundes gehalten. Die Hauptscen zeigt in ihrer Dramatik und in der Mannigfaltigkeit der Charakteristik am besten, wie ernst diese Kunst war und was sie wollte, in dem lebendigen Wechsel der in meisterhafter Perspective zusammengedrängten Figuren aber auch, was sie konnte. Es ist das Können der Mantegazza — mit allen ihren Seltsamkeiten in der Proportionirung und im Faltenwurf, aber auch mit allen ihren großen Vorzügen. Und die letzteren treten hier weit günstiger hervor, als bei dem besser bekannten, aber viel manierirteren Relief der „Anbetung der Könige“ im Capitolo dei Padri, das mehr durch die vorzügliche Erhaltung (auch der Vergoldung) wichtig wird.<sup>1)</sup>

An jener Supraporte der Querschiffthür der Certosa ist die Pietà-Gruppe jedenfalls das Eigenartigste. Minder bedeutend sind die Medaillons mit den Karthäusern und den Fürstenbildnissen. Das Porträt Giangaleazzos wird von Magenta freilich als das beste der ganzen Certosa gerühmt: wenn man dabei auch die Kaisermedaillons der Front hinzunimmt, ein kaum berechtigtes Lob! Allerdings ist dieses Bildniß freier und voller modellirt, als die Mantegazza zu arbeiten pflegen, und läßt daher an Omodeo, oder eher noch an Benedetto Briosco denken.

Von diesen beiden stammen die herrlichen Porträts, welche die beiden anderen, soviel reicheren Marmorportalen des Querschiffes mit dieser Supraporte seiner Ausgangsthür kunstgeschichtlich verbinden. Diese Zwillingssporten, die „Porta della Stanza del lavabo“ und die „Porta della sagrestia vecchia“, bilden den Hauptschmuck der östlichen Wand des Querhauses, von dem aus sie in die seitlich vom Chor liegenden Nebenräume führen. Beide sind naturgemäß Gegenstücke, jedoch — im Sinne lombardischer Quattrocentokunst, die eine genaue Wiederholung hier ebenso als ein Armuthszeugniß decorativer Phantasie betrachtet hätte, wie etwa an den Capitälern und Consolen der Klosterhöfe. So entsprechen sich zwar die Hauptlinien, die Vertheilung der Massen, im ganzen selbst auch die formalen und inhaltlichen Werthe des Bildschmuckes, in vielen Einzelheiten aber zeigt schon der tektonische Organismus Verschiedenheiten. Das dem Aufbau beider Pforten gemeinsame Grundmotiv geht letztthin wieder auf Brunelleschis „concentrische Doppelparcade“ zurück. Beide Pforten haben breite, schräge, von feinen Pilastern eingefasste Wandungen, die sich oberhalb des Architraves in einem das halbrunde Lünettenrelief friesartig umziehenden, in Felder getheilten Rahmen fortsetzen. In der Lombardei ist solche, von den früher geschilderten Palastportalen Mailands abweichende Anordnung häufig. Wir finden sie am Südportal und den benachbarten Fenstern des Domes von Como, an der Porta del Consiglio im Palazzo Comunale zu Cremona und an der Kirche von Busto Arsizio. Geymüller nimmt sie als eine Erfindung Bramantes in Anspruch. Wäre dies richtig, so müßte der Urbinate diese Querschiffportale der Certosa gezeichnet haben, denn diese, um 1477 entstanden, sind in der oben genannten Reihe von Denkmälern zweifellos die ältesten. Allein jeder persönliche Antheil Bramantes an der Certosa scheint ausgeschlossen, und

<sup>1)</sup> Vergl. Magenta, S. 440, der das Relief der Grablegung seltsamerweise mehr tadelnd erwähnt. Mit ihm verwandt sind die beiden aus der Sammlung Timbal in den Louvre gelangten Figürchen der klagenden Maria und des Johannes (Ktlg. 397 u. 398), während das interessante Relief der Sammlung Courajod mit den drei thronenden Tugenden (seit 1897 ebenfalls im Louvre; Abbild. bei Müntz, *Ren. en Italie et en France*. Paris, 1885. S. 253) mehr der Richtung Omodeos angehört. Von den Mantegazza stammt in der Certosa, abgesehen von zahlreichen Einzelstücken, besonders im Museo, auch das feine Lavabo (Abb. Beltrami, a. a. O. Pl. V) in der ersten Seitencapelle links.

jenes hübsche Portalmotiv konnten die Lombarden innerhalb der Tektonik des Stile Bramantesco auch allein finden, selbst wenn ihnen auch das Portal von S. Bernardino in Perugia, wo es schon 1461 vorgebildet war, unbekannt blieb. — In ihrer heutigen Gestalt leiden auch diese beiden Prachtpforten unter der Fülle ihres bildnerischen Schmuckes und der etwas schwerfälligen Häufung der krönenden Glieder, wobei der in die Stanza del lavabo führende Eingang im ganzen glücklichere Maßverhältnisse zeigt. Der Stilkritik aber bietet die Porta della Sagrestia vecchia<sup>1)</sup> einen festeren Boden. Zum mindesten über den Meister des unteren Theiles ist ein Zweifel ausgeschlossen. Deutlich spricht dort die Kunst Omodeos, und zwar des jungen Omodeo. Von der so scharf ausgeprägten Eigenart der Mantegazza hält sich sein Stil hier noch fern. Die nächsten Vergleichungspunkte bilden seine eigenen Jugendwerke. Das zierliche Sockelglied und die Miniaturplastik der äußeren Pfeilerfüllungen ist die gleiche, wie an der Pforte des kleinen Hofes. Auch hier steigt das Rankenwerk mit den charakteristischen schmalen Blättern symmetrisch auf, und seine Figürchen gehören dem uns aus dem Chiostro wohlbekannten Geschlecht an.<sup>2)</sup> Genau denselben Stil zeigen auch die Pfeiler an Omodeos Nischenumrahmung der Christus-Gruppe in der Sacristei von S. M. del Carmine und einige seiner Trennungspilaster der Reliefs an der Front der Certosa. Dieser Bildschmuck der Pfeiler setzt sich auch am Architrav und an den verticalen Blenden, welche die Lünette einfassen, in feinen Reliefköpfen und Heiligenstatuetten fort. Dagegen bleiben die schrägen Wandungen der Thüröffnung glatte Flächen, die auf jeder Seite nur zwei Medaillons tragen: eine bei Omodeo damals fast auffällige Mäsigung des Formtriebes! Die Köpfe — links Veronica mit dem Schweifstuch und Maria, rechts der Täufer und der Heiland — sind meisterhaft gearbeitet, für den Bildschmuck des oberen Portalabschlusses aber gilt dies Lob nur theilweise. Den Architrav zieren zwei derbe knieende Engel mit einem Schriftband, den Lünettenrahmen ebenfalls Halbfiguren von Engeln, mit Rosetten abwechselnd. Schon hier machen sich Gehülfenhände geltend, die an dem großen Lünettenrelief, der Wächter am Grabe Christi, leider maßgebend geworden sind. Diese Figuren sind ungeschickt gezeichnet, die Bewegungen plump, das ganze Relief bleibt Werkstattarbeit.<sup>3)</sup> Von den Profilbildnissen im Fries und über dem Giebel ist das des Giangaleazzo Visconti (an der Spitze) erst 1490 von Alberto Maffiolo da Carrara, das des Herzogs Giovanni Galeazzo Sforza und des Ludovico Moro sogar erst 1497 von Benedetto Briosco ausgeführt. Bei aller Tüchtigkeit darf der selbständige Werth dieser Arbeiten nicht überschätzt werden. Eine gewisse Nüchternheit ist ihnen allen gemeinsam; darin gleichen sie Porträtbildern des Ambrogio de Predis. Auch die Wirklichkeitsforderung wird hier minder rückhaltlos erfüllt als in Toscana.<sup>4)</sup> Die leise Stilisirung haben diese Köpfe mit oberitalienischen Medaillen gemein, und ihren hohen Werth erhalten sie nur innerhalb der verwandten lombardischen Arbeiten selbst, von deren oft flauer Formenbehandlung sie sich frei halten.

Wie die meisten dieser Köpfe, so weicht auch das Reliefbild der „Versuchung des heiligen Antonius“<sup>5)</sup> von der Art Omodeos ab. Die Auffassung ist originell. Die Versucher sind ganz antik gehaltene Satyren, welche lebhaft auf den Heiligen eindringen. Links knieen Karthäusermönche. Auch dieses Relief dürfte erst den neunziger Jahren angehören, und am ehesten wird man hier mit Magenta auf Benedetto Briosco schließen.

1) Vergl. Magenta, a. a. O. S. 331—334.

2) An den Frontpfeilern in der Mitte S. Bruno und ein hl. Bischof, oben der sich geißelnde Hieronymus und Johannes der Täufer, an den Seitenwandungen der Innenpfeiler neben der Thür köstliche Engelgruppen mit den Leidenswerkzeugen Christi.

3) Christus selbst ist nicht dargestellt. Sollte er ursprünglich (ähnlich wie am S. Lucia-Altar von Tomaso Rodari im Inneren des Domes von Como) oben eine Edicola bekrönen, und ist der jetzige Theil oberhalb der Lünette eine vom ersten Entwurf abweichende Bereicherung? Jedenfalls ist sein Verhältniß zum Ganzen nicht vortheilhaft, und der Stil seines Bildschmuckes nicht mehr der Omodeos.

4) Man vergleiche auch das dem Gian Cristoforo Romano zugeschriebene Reliefbildniß des Francesco Sforza im Bargello zu Florenz, das Gegenstück zum Porträt des Federigo da Montefeltro, aus der Villa del Poggio Imperiale. Es wiegt alle diese Certosaporträts auf; ihnen entspricht dagegen das Medaillon des Ludovico Moro im Louvre (Ktlg. Nr. 327).

5) Es besteht aus Vollfigürchen, und der Hintergrund ist mit schwarzen Steinplatten bekleidet.

Schwieriger bleibt es den Schöpfer der Porta della stanza del lavabo zu bestimmen, obgleich dieselbe in sich einheitlicher wirkt. Auch diese Pforte zählt zu den Meisterstücken lombardischer Frührenaissance, und gerade die Abweichungen von der Decoration der Sacristeipforte bezeugen das künstlerische Tactgefühl. Die schrägen Seitenwandungen enthalten hier vier Nischen mit Statuetten; dafür bleiben Pfeiler und Thürsturz nur auf rein ornamentalen Schmuck angewiesen. Am Obertheil sind die verticalen Blenden neben dem Lünettenrahmen zu dessen

Gunsten unterdrückt. Man prüfe nun einmal, wie fein dabei die Mafsverhältnisse der einzelnen Glieder — beispielsweise die Höhe des Architraves und des Krönungsgesimses nebst dem Giebel — verändert sind; man beachte, wie richtig hier die schärfere Betonung der radialen Stege im schrägen Lünettenrand und die Hinzufügung eines Bogenschlufsteines ist! Eine gewisse Ueberladung bleibt freilich auch diesem Werk. Im Bildschmuck stammen von gleicher Hand zum mindesten: die vier Heiligen in den Nischen der Wandungen, das Lünettenrelief (die Anbetung des Kindes) nebst den sieben Halbfiguren christlicher Tugenden in seinem Rahmen, die beiden flachen Zwickelmedaillons und der segnende Gottvater im Giebelfeld. Da herrscht überall schon der echt „lombardische“, knitterige, blasenartige Faltenwurf. Derselbe läßt schon hier den Gliederbau kaum noch erkennen: die Stilisirung hat über die Naturbeobachtung bereits vollständig die Oberhand gewonnen. Das zeigt sich auch in der übermäfsigen Schlankheit der Gestalten. Als die Hauptvertreter dieses Stiles kennen wir die Mantegazza, allein es fehlt diesen Sculpturen deren herbe Gröfse. Vor allem gilt dies von dem Lünettenrelief, dessen lebenswürdige Hauptgruppe in der Auffassung wohl an Omodeos Reliefs am Colleoni-Sarkophag erinnert, in der stellenweis sehr flüchtigen Behandlung aber — man sehe die hastig heranstürzenden Engel links — von seiner Weise getrennt ist. Der schönste selbständige Theil des Bildschmuckes, die Frauenporträts unter dem Giebel, sind wohl Werke des Benedetto Briosco.<sup>1)</sup>



Abb. 93.

Certosa bei Pavia. Porta della Stanza del lavabo.

#### Torre- und Brivio-Monument in Mailand.

Geht man lediglich von der Stilkritik aus, so sind als die diesen Sculpturen am nächsten verwandten Arbeiten die Reliefs zweier Mailänder Grabdenkmäler zu nennen,

<sup>1)</sup> Ich befinde mich hier im Widerspruch mit Magenta, der das ganze Portal mit Ausnahme der Frauenbildnisse, die auch er dem Benedetto Briosco giebt, Omodeo zuschreibt. Vergl. a. a. O. S. 335—340. Seine Schilderung der Bildnisse selbst ist vortrefflich. Dargestellt sind: Bianca Maria Sforza, Beatrice d'Este, Isabella d'Aragon und Bona di Savoyen; oben Caterina Visconti und seitlich:

das des Della Torre<sup>1)</sup> (1483) in der Cappella del Rosario in S. Maria delle Grazie und das des Stefano Brivio (1486) in S. Eustorgio. Das letztere ist urkundlich von Francesco da Cazzaniga begonnen und nach dessen Tode 1486 von seinem Bruder Tommaso und von Benedetto Briosco gemeinsam ausgeführt worden. In dem Contract heißt es ausdrücklich: „nach dem Muster des Torre-Monumentes“. Dieses schreibt Santambrogio<sup>2)</sup> dem Omodeo zu, während Carotti<sup>3)</sup> auch hier eine gemeinsame Arbeit der beiden Cazzaniga und Brioscos sieht. Damit treten die beiden Cazzaniga<sup>4)</sup> in die Reihe der Meister, die in der Richtung der Mantegazza schaffen, also neben Omodeo, wie er in den achtziger Jahren erscheint, neben Piatti, Battaggio und die Rodari; gleichzeitig aber erhalten wir die Gewißheit dafür, daß auch Benedetto Briosco von diesem Stile ausging. Das ist kunstgeschichtlich wichtiger, als das Verhältniß der beiden Mailänder Grabmonumente zu einander.<sup>5)</sup> Denn diese sind nur zwei Redactionen desselben Textes und decken sich dabei noch weit genauer, als etwa das Marzuppini- und das Bruni-Denkmal in Florenz. Der Typus — ein Kastensarkophag, von Säulen getragen — war in Mailand schon seit dem frühen Mittelalter heimisch, mindestens seit dem Denkmal des Ottone Visconti († 1295) im Dom. In ähnlichem Maßstabe zeigt ihn das Grabmal des Pietro Candido Decembrio (1483) neben dem Hauptportal von S. Ambrogio: nicht zufällig, denn wie im Aufbau, so ist dieses Denkmal auch im Stil seines Bildschmuckes dem Brivio- und dem Torre-Monument so nahe verwandt, daß man auf die Herkunft aus der gleichen Werkstatt schließen kann. Mit den Sarkophagen dieser Mailänder Monumente theilen seine beiden Frontreliefs — Maria in trono, vor der Decembrio unter dem Schutze des S. Ambrogio kniet (links), und Raffael mit dem jungen Tobias neben S. Hieronymus (rechts) — alle Eigenheiten der Lünette der Porta della stanza del lavabo der Certosa, nur daß die Darstellungen dieses Sarkophages weit einfacher bleiben und compositionell überhaupt die schlichtesten der ganzen Gattung sind. Die stämmigen Renaissancesäulen des Decembrio-Monumentes werden an den beiden viel größeren Monumenten in S. M. delle Grazie und S. Eustorgio zu prächtigen Candeläbersäulen, deren Postamente Medaillons aufnehmen. Auch die Sarkophage selbst sind von großer Eleganz, mit vornehmen Sockel- und Krönungstheilen versehen und mit feiner Ornamentik ganz übersponnen. Die Reliefszenen ergänzen sich. Das Torre-Denkmal zeigt die „Verkündigung“, die „Anbetung der Hirten“ und die der Könige; an der Front des Brivio-Monumentes ist die auf die Schmalseite des Sarkophages verwiesene „Verkündigung“ durch die „Beschneidung“ ersetzt.<sup>6)</sup> Die lombardische Schulvorlage macht sich sowohl in Gesamtcomposition und Reliefstil wie in

Antonietta Malatesta und Beatrice di Tenda. Vorzüglich sind auch die beiden Karthäusermönche in den Zwickeln.

1) Von Giov. Franc. Della Torre seinem Vater Cristoforo und dem Giacomo Antonio errichtet; das Monument wurde 1725 („vetustate dilapsum“) restaurirt.

2) Archiv. Stor. dell' Arte 1892. S. 115. Vergl. unten.

3) In der Anmerkung zu Müntz, *L'età aurea dell' arte italiana*. Milano 1895. S. 432, Anm. 3 mit Berufung auf Calvi, *Famiglie notabili etc.* Document, veröffentlicht vom Conte Emilio Belgiojoso.

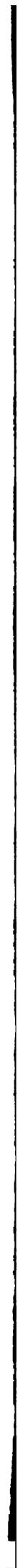
4) Tommaso da Cazzaniga wird 1499 auf warme Empfehlung des Dolcebuono von der Dombauverwaltung angestellt.

5) Im Contract für das Brivio-Monument von 1486 (vergl. Santambrogio, a. a. O. S. 124, Anm. 2) heißt es, es solle „similis formae molimenti De la Torre“ sein. Santambrogios stilkritische Beweisführung für seine Annahme, das Torre-Denkmal stamme von Omodeo selbst, scheint mir schon deshalb nicht stichhaltig, weil manche der von ihm dort als Werke Omodeos herangezogenen Arbeiten nicht oder doch nur theilweise von Omodeo stammen. Auch vermag ich die von ihm behauptete Ueberlegenheit des Torre-Monumentes über das Brivio-Denkmal keineswegs anzuerkennen. Größere Beweiskraft hätte allerdings sein Hinweis, daß man in den Familienpapieren der Bottigella in Pavia eine Notiz gefunden habe, durch die Matteo Bottigella dem Omodeo für S. Tommaso in Pavia zwei Grabmonumente aufträgt: „nello stile e sul genere di quelli già fatti dal detto artista nella chiesa delle Grazie in Milano“. Das „zweite“ dortige Werk Omodeos will Santambrogio in dem zierlichen Grabstein des Branda Castiglione († 1495) sehen, das freilich nicht von Busti stammen kann, aber auch vom Stil des Torre-Denkmal abweicht. — Ueber das Grabmal des Guido Castiglione († 1485) in Castiglione d'Olona vergl. S. 165, Anm. 1.

6) An der zweiten Schmalseite wird die „Flucht nach Aegypten“ jetzt durch ein dürftiges Gipsrelief vergegenwärtigt.



ISOLA BELLA. DENKMAL DES GIOVANNI BORROMEO.



zahlreichen, schon vom Colleoni-Sarkophag her bekannten Einzelgestalten und Sondermotiven geltend.<sup>1)</sup> Die gleichen Züge enthalten die fünf Reliefs aus der Jugendgeschichte Christi im Museo Trivulzio, welche dem ebenfalls von Tommaso da Cazzaniga und Benedetto Briosco gemeinsam gearbeiteten Denkmal des Pier Visconti di Saliceto aus der Kirche S. Marco in Mailand angehören.<sup>2)</sup> In diesem Zusammenhange tritt aber auch noch die Reliefreihe eines vierten Sarkophages in den gleichen Denkmälerkreis ein: das mittlere Borromeo-Monument auf Isola Bella!

#### Denkmal des Giovanni Borromeo in Isola Bella.<sup>3)</sup>

Schon im ersten Bande<sup>4)</sup> wurde im Anschluß an Dr. Carotti hervorgehoben, daß dieses Monument mindestens zwei verschiedene Kunstweisen spiegelt (Taf. X). Die unteren Theile — die Ritterstatuen und die Bildwerke ihrer Postamente sowie des ihre Pfeilerstützen verbindenden Scheingewölbes — erscheinen als reifste Schöpfungen des Uebergangsstiles in der Art des Matteo Raverti. Diese Sculpturen haben noch nicht die charakteristischen Eigenheiten der lombardischen Frührenaissance, die Knitterfalten, die scharf geschnittenen Contouren, die Mantegneske Herbheit. Die Reliefs des großen Kastensarkophages dagegen gehören stilistisch völlig zu den Arbeiten, die wir in diesem Capitel erörtern. Auch diese Reliefs sind unter einander ungleich: sie zeigen ähnliche Werthunterschiede wie das S. Lanfranco-Monument. Auch hier ist das Genrehafte und Idyllische am besten geglückt, vor allem die Verkündigung, die Anbetung des Christkinds durch die Hirten und seine Darbringung im Tempel, sein Verweilen unter den Schriftgelehrten und die Begegnung mit den Eltern; schwächer ist der Bethlehemische Kindermord. Fast in allen Reliefs aber finden sich arge Verzeichnungen und Mißgriffe im Maßstab. — Beziehungen zu den Arbeiten Omodeos kehren sowohl im Reliefstil und in der ganzen Compositionsweise, wie in einzelnen Füllfiguren und Genregruppen und im schmückenden Beiwerk wieder. Die bisher gangbare Annahme, daß dieses Denkmal von Omodeo stamme, würde also selbst mit Einschränkung auf diese Sarkophagreliefs keineswegs der stilistischen Grundlage entbehren, ja die unleugbare Verwandtschaft einzelner Reliefs mit den noch zu schildernden Sculpturen des Meisters in Cremona und am S. Lanfranco-Denkmal in Pavia spräche unmittelbar dafür. Aber sowohl hier, wie bei sämtlichen bisher bekannten umfangreicheren Werken dieser Gattung muß der Begriff der Atelierarbeit in den Vordergrund treten und mit ihm der Hinweis auf Gehülfen und Schulgenossen, von der Art der Meister, welche die Sacristeipforten der Certosa und das Decembrio-, Brivio- und Torre-Denkmal

1) Auch die Medaillons an den Pfeilerpostamenten gehören dem uns schon wohlbekannten, besonders an der Certosa vertretenen Atelierinventare an. So am Torre-Denkmal: der nackte mit geschulterter Lanze nach rechts schreitende Mann (Inschrift: S. C.) und der nach rechts sprengende Reiter; am Brivio-Monument: derselbe Reiter (Molinier, Nr. 38) nochmals verwerthet, mit Hinzufügung des Gefallenen u. a.

2) Durchschnittsarbeiten dieser Schule sind durch die ganze Lombardei zerstreut. Ihre nähere Charakteristik bleibt Aufgabe der Localforschung. In Mailand selbst gebührt dem jetzt neben dem Eingang von S. Carlo angebrachten Relief der „Anbetung des Christkinds“ eine immerhin hervorragende Stelle. Stilistisch gemahnt hier Vieles an Omodeo, aber auch an die Rodari. Weit dürftiger ist die Arbeit an dem von Santambrogio in der Ztschr. „Il Focolare“ I. Nr. 7 f. (April 1896) S. 121 ff. genau beschriebenen Marmoraltar der Familie Mantegazza in der Kirche S. Maria di Campomorto bei Villa Maggiore. Handwerksmäßig vergrößert wird die Schultradition vollends bei den sehr zerstörten Reliefs des Sarkophages in der Krypta des Domes zu Borgo S. Donnino. Vergl. Arch. Stor. dell' Arte 1897, S. 104 ff., wo Hermanin diese Reliefs dem Tommaso Cazzaniga zuschreibt. Das Relief der „Klage um den Leichnam Christi“ im Monte di Pietà in Mailand, das Santambrogio im „Politecnico“ 1899 mit der Werkstatt des Benedetto Briosco verbindet, würde, falls es wirklich erst um 1523 entstand, das lange Nachleben der Quattrocento-Stilistik bezeugen.

3) Vergl. den Aufsatz von Diego Santambrogio in der Zeitung „La Perseveranza“. Supplemento. 14. Juni 1892 und die Monographie in Buchform: I sarcofagi Borromeo e il monumento dei Birago all' Isola Bella, Milano 1897, S. 25 ff.; ferner aber den Aufsatz von Dr. Giulio Carotti in derselben Zeitung „La Perseveranza“ am 24. Juni 1897, von dem ich im Rep. f. Kwsch. 1897 S. 505 ff. eine Uebersetzung veröffentlichte. Das Denkmal wurde 1793 nach Isola Bella überführt.

4) S. 75 ff.

in Mailand schufen. Diego Santambrogio hat nachgewiesen, daß 1475 bis 1479 Gian Antonio Piatti an dem Monumente arbeitete und eine größere Zahlung erhielt, die Stilkritik aber kann dies nicht auf die berühmten Kriegerstatuen und wohl überhaupt nicht auf den Bildschmuck des tragenden Untertheiles beziehen, sondern nur auf den Sarkophag selbst. Und in der That zeigt das einzige bekannte<sup>1)</sup> Sculpturwerk dieses Meisters, seine Plato-Statue von 1478 in Mailand, die später bei Gelegenheit der Plinius-Porträts in Como geschildert werden soll, eine ähnliche stilistische Behandlung, ja einzelne der in gothischen Nischen stehenden Statuetten — besonders der Prophet an der rechten Vorderecke des Sarkophages — bleiben jener Plato-Statue sehr nahe. Aber auch diese Statuetten sind ungleich. Wie das Colleoni-Denkmal in Bergamo und das S. Lanfranco-Monument ist die heutige Gestalt des Ganzen offenbar erst durch Zusammenfügung der in verschiedenen Zeiten und von verschiedenen Meistern gearbeiteten Theile entstanden. Auch am Sarkophag selbst weichen die Reliefs von den decorativen Sculpturen des Rahmenwerkes, des Gerüsts, ab, denn diese gehen stilistisch mit dem unteren Theile zusammen. — Die Kunstweise des letzteren ward bisher hier nur negativ, in ihrem Gegensatz zum „Knitterfaltenstil“ der Mantegazza, gekennzeichnet, und auch der positive Hinweis auf ihre Beziehung zur Uebergangsperiode blieb nur allgemein, der Bildschmuck gerade dieses Theiles ist jedoch so bedeutend, daß er ein näheres Eingehen erfordert. Schon als Grabmaltypus!

Die Wappen haltenden Krieger bieten die renaissancemäßige Ausgestaltung eines in Oberitalien bereits im Mittelalter vertretenen Gedankens. Zum ersten Male ist er am Monument des Grafen Rizzardo VI da Camino († 1335) in S. Giustina bei Serravalle durchgeführt; seine großartigste Form erhielt er in Venedig am Denkmal des Dogen Pietro Mocenigo in SS. Giovanni e Paolo. Aber auch in der Lombardei selbst, am Colleoni-Monument, klingt er an. Das würde also wiederum den Namen Omodeos in den Vordergrund rücken. Allein diese Statuen des Borromeo-Denkmales sind den Caricaturen des Colleoni-Monumentes an Werth unendlich überlegen und stilistisch von ihnen ganz verschieden! Unter diesen Kriegerstatuen des Borromeo-Denkmales sind in der That Meisterwerke. Schlicht und vornehm ist ihre Haltung, lebendig und charaktervoll ihr Ausdruck, von höchster Feinheit die Arbeit. Die Köpfe vor allem gehören zum Schönsten, was die oberitalienische Plastik schuf. Die Verwandtschaft mit den besten der „Giganten“ des Mailänder Domes wurde schon im ersten Band betont. Genügt sie, um mit Carotti hier auf Matteo Raverti zu schließen? — Die Antwort kann nur dann bejahend lauten, wenn es erlaubt ist, die Ansätze und die vollendetste Durchführung der gleichen Stilweise mit ein und demselben Künstlernamen zu decken. Und bei diesem Problem hat auch der übrige Bildschmuck dieses Untertheiles und des Sarkophag-Gerüsts mitzusprechen. Schon sein Inhalt ist eigenartig. Wieder tritt Kirchliches und Classisches neben einander, besonders an den Pfeilerpostamenten, die in dieser Hinsicht ihre nächsten Analogien am Nordportal des Domes von Como und auch am Torre- und Brivio-Denkmal in Mailand finden. Aber wenn dort das zufällige Vorbild antiker Gemmen und Münzen maßgebend bleibt, herrscht hier ein freierer Zug. Vieles ist offenbar nur aus rein künstlerischer Freude heraus geschaffen. Eine ganze Reihe prächtiger Actfiguren sind hier vereint. Diese Formenfreude spricht auch aus den hübsch variirten Gestalten der klugen und thörichten Jungfrauen (?), aus dem Hercules (oder Simson?), aus der Leda, vor allem aber aus den zahlreichen Putten. Es sind kraftvolle Gestalten, und sie erinnern zuweilen an die musicirenden Putten Donatellos in Padua. Aehnliche Putten kehren auch in den Bogenwickeln und am oberen Fries des Sarkophages wieder, wo sie neben römischen Kaisermedaillons ihr Wesen treiben. Aber dort sind sie noch reifer aufgefaßt. Sie reiten auf Seedrachen und Seestieren von wahrhaft classischer Erfindung. An den Scheingewölben, wo ähnlich wie sonst in den Gewölbemalereien dicht aneinander geschmiegte Engelschaaren beten, herrscht das gleiche, warm pulsirende Leben wie in den Figuren der Pfeilerpostamente: überall volle Formen, reiche Lockenfülle, überall ein Kunstcharakter,

1) Vergl. über ihn S. 197 und die von Santambrogio, a. a. O. S. 27f. erwähnten Notizen in den Acten des Mailänder Domes.

der mehr nach Florenz in die Richtung der Vorläufer Donatellos weist, als nach Oberitalien. Diese Beziehung zu den Sculpturen von Castiglione d' Olona,<sup>1)</sup> zur Art Filaretos und Michelozzos und deren lombardischen Abwandlung durch Matteo Raverti veranlafte, diesen Theil des Denkmals bereits in dem Capitel des Uebergangsstiles zu erwähnen, und das wird auch durch die blühende, malerisch-gothisirende Ornamentik bestätigt. Selbst der Archaismus der großen, die Pfeilerpostamente tragenden Löwen paßt zu diesem Stilbild — er entspricht freilich auch dem Geschmack des jungen Omodeo, wie er am Colleoni-Denkmal in Bergamo herrscht.

So bieten sich hier schwer zu lösende Probleme. Das schwierigste bleibt jedenfalls die Datirung.

Läfst man den Untertheil als die glänzendste Leistung des Uebergangsstiles gelten, so muß er zum mindesten doch vor 1460 entstanden sein. Dazu würde die schon früher erwähnte Hypothese Dr. Carottis passen, dieser Theil stamme von dem Monument, welches Graf Vitaliano Borromeo ursprünglich der Schutzheiligen seiner Familie, der S. Giustina, in S. Francesco Grande in Mailand setzen liefs. Die von Santambrogio<sup>2)</sup> benutzten Familienacten berichten, das Monument, an dem Piatti von 1475 bis 1479 thätig war, sei 1454 von Vitaliano und Giovanni Borromeo begonnen worden.<sup>3)</sup> Matteo Raverti war mindestens bis in die dreißiger Jahre thätig, ob aber auch noch 1454? — Dafs man wirklich schon dieser Zeit eine so reife Arbeit und eine so stark von classischen Elementen durchsetzte figürliche Decoration zutrauen darf, wird der erste Band dieser Studien hoffentlich bewiesen haben, dennoch sei zugestanden, dafs diese Bildwerke von Isola Bella selbst auch im Zusammenhang mit den früher behandelten Denkmälergruppen in Castiglione d' Olona, Venedig und Mailand ihre Ueberlegenheit wahren.

Andererseits behalten sie dieselbe aber auch gegenüber der zweiten, späteren Phase der lombardischen Stilentwicklung, mit der sie verbunden werden könnten: den siebenziger Jahren, der Art des jungen Omodeo! Wohl kehren an dessen Colleoni-Monument die Löwen, die gothisirenden Ornamente, die Helden, die Putten und Kaisermasken wieder, aber die Verwandtschaft bleibt auf die Motive an sich beschränkt, sie läfst sich auf die stilkritisch entscheidende Behandlung der Formen kaum ausdehnen.

Die große Grabstatue oben ist von ganz anderer Hand, und das Tabernakel über ihr mit seinen Putten offenbar ebenfalls ein späterer Zusatz. Nun wissen wir durch Torre (1676), dafs sich in S. Francesco Grande ein prächtiges Grabmonument des 1495 verstorbenen Giovanni Borromeo befand, 1688 aber stürzten die Gewölbe dieser Kirche ein. Wenn die Identificirung des heute in Isola Bella aufgestellten Werkes mit diesem Denkmal zu Recht besteht, so würden sich dessen verschiedene Stilweisen füglich aus drei verschiedenen Entstehungsperioden seiner Theile erklären:

1) Den Unterschied dieser Theile von denen echt lombardischer Schulung kann auch Castiglione d' Olona selbst lehren. In der Chiesa della Villa daselbst befindet sich das Grabmal des Guido Castiglione († 1485), das alle Zeichen der lombardischen Frührenaissance-Plastik trägt, und der Richtung Omodeos angehört. Vergl. Santambrogio, Castiglione d' Olona. Taf. XXXI. Text S. 25; und Schmarsow, Masaccio-Studien. I. S. 18.

2) a. a. O. S. 29 f. Santambrogio veröffentlicht leider nur den Inhalt, nicht den Wortlaut des Actenstückes.

3) Nach Pullés Angabe in dem den Borromeo gewidmeten Theil der „Famiglie notabili Milanesi“ Felice Calvis wurde das Monument für S. Giustina in San Francesco Grande vielmehr von Vitaliano Borromeo vor 1449 begonnen. Die jetzt verschwundene Inschrift vergl. bei Santambrogio, a. a. O. S. 36. Auch Santambrogio datirt die Sarkophagreliefs später als den unteren Theil und meint, Omodeo habe sie „um 1495“ gearbeitet, mindestens aber „nach 1487“. Zu dieser Zeitgrenze führt ihn die heraldische Beobachtung, dafs sich an einem der Wappenschilde der „silberne Zügel“ findet, ein Zeichen, das den Borromei erst 1487 verliehen worden sei. Die Richtigkeit dieser auf ziemlich späte Quellen gestützten Angabe vorausgesetzt, verwickelt sie ihren Vertheidiger in einen Widerspruch: dieses Wappen befindet sich ja in der Hand einer der Kriegerfiguren, die Santambrogio selbst dem Piatti, also der Zeit von 1475 bis 1479 zuschreibt. Santambrogio sieht sich daher auch genöthigt, den Krieger mit diesem Wappen zeitlich aus seiner Nachbarschaft herauszulösen und ihn als einen späteren, erst von Omodeo hinzugefügten Theil zu erklären. Allein stilistisch ist diese Figur von ihren Nachbarn nicht zu trennen!

1. die im Uebergangsstil gehaltenen unteren Compartimente, die theilweise noch dem um 1450 ausgeführten Plan für das S. Giustina-Monument angehören;
2. die von Piatti 1475 bis 1479 gearbeiteten Sarkophagreliefs;
3. die in den neunziger Jahren ausgeführten Theile, welche die damals vorhandenen Sculpturen ungefähr zu der heutigen Gestaltung des Denkmals ergänzten.

So verwickelt dieser Erklärungsversuch auch erscheinen mag: er findet in der Geschichte lombardischer Denkmäler zahlreiche Analogien und dürfte die einzige Möglichkeit bleiben, der bisherigen falschen stilgeschichtlichen Einordnung des Ganzen in die Gesamtentwicklung der lombardischen Plastik vorzubeugen.

\* \* \*

Unter den mannigfachen Beziehungen des Borromeo-Denkmales zu den Bildwerken der Certosa bleibt am wesentlichsten doch die zur Porta della Stanza del lavabo. Das Werk, das dieser Sacristei den Namen gab, der Wandbrunnen selbst, zwingt die Stilkritik von neuem, eine bildreiche, jetzt als ein Ganzes vor Augen stehende Decoration in einzelne Theile zu zerlegen. Dieser Brunnen ist die reife Marmorvariation des Terracotta-Lavabos im kleinen Klosterhof. Die Ornamentik seiner Brüstung und seine reiche Nischenarchitektur zeigt die Art Omodeos. Der sarkophagartige Wasserbehälter hat oben eine auffällig großzügige Krönung durch zwei prächtige Delphine, welche zwischen sich eine noch unerklärte Marmorbüste nehmen: ein Prachtstück der Porträtplastik,<sup>1)</sup> das stilistisch im Grunde zu keinem der uns bisher bekannten lombardischen Meister recht passen will. Hier war bisher jede „Taufe“ in der That nur ein Einfall. Für dieses „Lavatorio“ nebst Figuren und Ornamenten lieferte Alberto Maffiolo da Carrara 1489 den Entwurf und verpflichtete sich, es in einem Jahre fertig zu stellen.<sup>2)</sup> Wahrscheinlich sind auch hier spätere Aenderungen erfolgt, aber es ist kein Grund vorhanden, dem Alberto den Haupttheil des Bildschmuckes, das große Lünettenrelief, ganz abzusprechen.<sup>3)</sup> Es setzt sich aus mehreren Reliefplatten mit wechselndem Maßstab zusammen: unten in großen Figuren die Scene wie Christus den Jüngern die Füße wäscht, mit seitlichen Füllfiguren; oben, gleichsam als stark verkürzter Hintergrund, Christi Gebet am Oelberg und die Gefangennahme. Dort erinnert der Stil am meisten an Omodeos Sockelreliefs des Certosa-Portales, an den größeren Hauptfiguren aber geht er bereits zu weit stärkerer Rundung und zu herculischen und dabei überschlanken Proportionen über.

Das sind Züge, die uns in den achtziger und neunziger Jahren häufig begegnen, vor allem in einer Sculpturengruppe, welche diese Schule in Cremona vertritt. In der That war der Meister des Lavatorio, Alberto Maffiolo, von 1491 bis 1499 für die Front des Domes von Cremona thätig.<sup>4)</sup> In Cremona arbeitete aber auch Omodeo, und es wird sich ergeben, daß die dort jetzt unter dessen Namen gehenden Werke viele Analogien zu den Lavabo-Reliefs Albertos besitzen. Diese Cremoneser Sculpturen füllen in der Geschichte der lombardischen Plastik überhaupt ein wichtiges Blatt.

#### Omodeos Sculpturen in Cremona.

Die im Dom von Cremona erhaltenen Sculpturen Omodeos geben über seinen Entwicklungsgang manchen bisher unbeachteten Aufschluß und tragen zur Beantwortung

1) Daß diese Büste Heinrich von Gmünd, den vermeintlichen Erbauer der Certosa, darstelle, ist gänzlich unwahrscheinlich. Eher wird man mit Magenta (a. a. O. S. 36 f.) hier einen Karthäuserprior zu erkennen haben.

2) Vergl. Magenta, a. a. O. S. 362, Anm. 2.

3) Die ganze stilkritische Erörterung Magentas über dieses Lavacro (S. 362 ff.), wo er vor den Figuren der Verkündigungsscene an Donatello (!) erinnert wird, und einen Gegensatz zwischen lombardischen und toscanischen Stilen construirt, ist völlig haltlos. Neben dem Lavabo ein achteckiger Brunnen mit vorzüglichen Medaillons der Herculesplaketten, wohl von Omodeo 1478.

4) Vergl. das Fragment einer Inschrift der Front: „Ince. est per M. Albo. Cararien. 1491. — 1486 schuf Alberto das Ciborium im Dom von Parma.

stilkritischer Streitfragen bei. Am bekanntesten sind seine jetzt an den beiden Kanzeln angebrachten Reliefs aus dem Leben der SS. Marius, Martha, Audifax und Habakuk. Einst schmückten sie die Arca<sup>1)</sup> dieser Märtyrer in S. Lorenzo, ein offenbar sehr stattliches Heiligengrab, zu dem noch andere Fragmente gehören sollen.<sup>2)</sup> Ein Marmortäfelchen enthält das Datum: 6. October 1482.<sup>3)</sup> — Das ist das Todesjahr des Christoforo Mantegazza. Seit einem Jahre hatte Omodeo damals die Oberleitung an der Certosa, wo er schon seit 1475 neben den Mantegazza arbeitete, sich mehr und mehr ihrer Stilweise nähernd. In der That schlossen sich diese Reliefs unmittelbar an die des Certosa-Sockels an. Es ist die durch die Mantegazza bezeichnete Stilweise, nur — in ihrer manierirtesten Ausartung! Die Reliefbehandlung ist principiell dieselbe wie an der Certosa-Front, jedoch weit ungeschickter: Kastenreliefs mit rechtwinkliger Randvertiefung, im Vordergrund Freifiguren, hinten Kopf an Kopf gedrängte Zuschauer und reiche Baulichkeiten, Alles flach modellirt. Dabei wird die Verkürzung der Scenerie durch die aufsteigende Schräge der Bodenfläche vermehrt; die obere Deckfläche ist oft cassetirt, der seitliche Rand figurirt und oben in den Ecken häufig eine schwebende Gestalt angeordnet, die jedoch in die Bildfläche nur wenig hineinragt. — Die Schilderungen selbst steigern alle Eigenthümlichkeiten der lombardischen Frührenaissanceplastik fast zur Karrikatur. Selten sind dort die Figuren so unnatürlich hager, die Stellungen so gespreizt, die Bewegungen so übertrieben<sup>4)</sup> wie hier. Auch finden sich kaum sonst so viele Verzeichnungen, so stark verrenkte, ausgereckte und skelettartig dürre Gliedmaßen, so viele Grimassen. Das Beste bleibt die Composition, der Entwurf an sich. Man hat die Empfindung, es sei hier eine gute Skizze durch den Unverstand der handwerksmäßigen Ausführung verdorben. Aber auch der Entwurf selbst läßt oft zu wünschen übrig. Er verwendet eine Reihe uns wohlbekannter Füllfiguren in conventioneller Art und gar zu absichtlicher Contrastirung von Vorder- und Rückenansichten. — Omodeo ist von Natur kein Dramatiker. Die idyllischen Stoffe

1) Merula [Santuario di Cremona, 1627] berichtet mit Berufung auf Cavitelli (Annali. Cremona 1598. car. 207), der Sarkophag sei von dem Abt Antonio Meli bestellt, dessen Name sich auf dem unten erwähnten Medaillon mit der „Verkündigung“ im Louvre findet. Dabei giebt Cavitelli irrthümlich 1462 an. Die Kirche S. Lorenzo de' Monaci di Monte Oliveto, wo der Sarkophag auf dem den Märtyrern geweihten Altar stand, ward 1798 aufgehoben, die Leichname darauf in die Krypta des Domes gebracht. Michiel, der „Anonymus Morelli“, verzeichnet in Cremona in S. Lorenzo „L' arca de marmo a man manca de S. Mauro fu opera de Zuanantonio Amadio Pauese, laboriosa, sottile, perforata et rilevata“. Bezieht sich diese Notiz auf dieses Denkmal der vier Märtyrer, und ist „S. Mauro“ verschrieben (oder verlesen?) für S. Mario? Den Entwurf zu der heutigen Anordnung der Märtyrerreliefs an den Kanzeln lieferte 1820 der Architekt Aloisio Voghera. Dem ehemaligen Monument gehörte auch die reich ornamentirte Umrahmung der Reliefs und die übrigen Stücke an, mit Ausnahme der sechs Säulen der Kanzel zur Linken, die von einem anderen Werk stammen. Vergl. Picenardi, Nuova Guida di Cremona (s. a.) S. 48.

2) So das Medaillon mit der Anbetung des Kindes im Castell-Museum zu Mailand und das der „Verkündigung“ in der Collection Timbal im Louvre zu Paris. Das Mailänder Relief trägt die Inschrift: „Corp(ora) S(anctorum) M.(artyrum) Marii et Marthae“; das Relief im Louvre: „Anto. de Melius I(uris) U(triusque) Doct(or) Abb(as) F(ecit)“. Vergl. Courajod, Documents sur l'histoire des arts etc. a Crémone. Paris 1885. S. 4, Note 1.

3) Vergl. Zaist, Notizie istoriche de' pittori etc. Cremonesi. Cremona 1774. II. S. 32.

4) Ueber die Legende siehe Merula, a. a. O. S. 49. Das Ehepaar Marius und Martha und seine Söhne Audifax und Habakuk erlitten das Martyrium 271 in Rom unter Kaiser Claudius II., die drei Männer vor den Augen der Frau, die dann in einen Brunnenschacht versenkt wurde. Die jetzige Vertheilung der Reliefs ist folgende:

I. Kanzel links:

Linke Schrägseite: die vier Angeklagten vor Kaiser Claudius.

Vorderseite links: Verurtheilung.

„ rechts: Geißelung.

Rechte Schrägseite: Scheiterhaufen.

II. Kanzel rechts:

Linke Schrägseite: Martyrium.

Vorderseite links: Henkerscene.

„ rechts: Begraben der Leichname.

Rechte Schrägseite: S. Martha wird in den Brunnen hinabgelassen.

liegen ihm besser als die bewegten. Hier aber hat er absichtlich alles Grausige, was der Stoff bot, in den Vordergrund gerückt. Wie die drei Märtyrer gepeitscht werden, wie man ihnen nach vergeblicher Feuertortur die Hände abschlägt, sie köpft und die zerstückelten Gliedmaßen zum Verscharren zusammenlegt, wie S. Martha kopfüber in einen Brunnen herabgelassen wird — das Alles ist mit der Trockenheit einer Bilderchronik gezeigt, und doch bleiben die Zuschauer ohne innere Theilnahme. Das lebhafteste Bild entrollt sich bei der grausigsten Scene, wo geschildert ist, wie den im Block Gefesselten die Hände abgehackt werden, aber auch da fehlt der Donatelleske Geist, der das Geschehnis zum Drama gestaltet. Wohl die schlimmsten Verzeichnungen weist das Geißelungsrelief auf, die handwerkliche Derbheit bleibt aber überhaupt überall unverkennbar. — Um zu beurtheilen, wie arg sich Omodeos Kunst in wenigen Jahren vergrößerte, denke man an seine Reliefs am „unteren“ Colleoni-Sarkophag zurück. Dabei kehren in Cremona jedoch noch immer Reminiscenzen an diese früheren Arbeiten wieder. Es sei nur an die



Abb. 94.

Detail aus Omodeos Martyrien-Reliefs an den Kanzeln des Domes in Cremona.

Männergruppe rechts im Hintergrund des Scheiterhaufenreliefs hingewiesen, die ihre Vorbilder auf der Geißelungsscene in Bergamo haben, ferner auf den Reiter in dem Enthauptungsrelief und die Frau mit dem Kinde beim Martyrium der S. Martha. —

Dafs es sich bei diesem Heiligengrab um eine vorzugsweise durch Gehülfeuhände ausgeführte Arbeit handelt, bezeugt im Dom von Cremona selbst eine zweite Sculpturenreihe, die jetzt in der dunklen Krypta untergebracht ist. Dort sind in den rechts stehenden Altar des B. Facio zwei kleine Reliefs mit landschaftlichem Hintergrund: „S. Franciscus, die Wundmale empfangend“ und „S. Hieronymus<sup>1)</sup> bei der Geißelung“ eingelassen, von denen das letztere die Inschrift trägt: ZO · ANTONIO · AMADEO · F · OPVS 1484.<sup>2)</sup> Zwei weitere Reliefs derselben Reihe: „Christus an der Säule gefesselt“ und „Christus, der Magdalena erscheinend“, sind in den gegenüberstehenden Altar eingefügt, und oben folgt dort über einem glatten rothen Marmorsarg ein großes figuren-

reiches Relief, das einen Almosen vertheilenden Heiligen zeigt. Man nennt denselben in Cremona jetzt S. Imerio.

Corsi<sup>3)</sup> meldet, dafs unter der Altarmensa dieser Krypta mit den Leichnamen der SS. Pietro e Marcellino<sup>4)</sup> auch der des S. Arealdo beigesetzt sei. Den SS. Pietro e Marcellino ist der mittlere Hauptaltar der Krypta gewidmet, und ihr Martyrium wird in den Reliefs des dortigen großen Kastensarkophags von Benedetto Briosco erzählt. In die Vorderseite desselben ist aber wiederum ein Relief Omodeos, „Christus als Ecce homo“, eingelassen. Ueber dem Kastensarkophag steht jetzt ein reich ornamentirter Sarkophag auf Löwenfüfsen, der als die 1533 bis 1538 von Cristoforo Pedoni<sup>5)</sup> gearbeitete Urne des S. Arealdo gilt. Nun erzählt Luigi Corsi jedoch auch, dafs der 1305 aus Brescia nach Cremona gebrachte Leichnam des S. Arealdo, der zunächst in der gleichnamigen Kirche beigesetzt war, 1484

1) Ein nahezu identisches Relief in Cremona über dem Portal der Kirche S. Girolamo an der Piazza del Duomo.

2) Das Franciscus-Relief zeigt den Namen: „Isaach de Restali . . .“, das Folgende ist ausgekratzt.

3) Dettaglio delle chiese di Cremona. Cremona 1819. S. 40.

4) 1609 hierher übertragen; früher in S. Tommaso.

5) Dies giebt Grasselli im Abecedario Biografico dei Pittori etc. Cremonesi, Milano 1827, S. 199 an. Eine stilkritisch verwandte, aber frühere Arbeit ist der jetzt aufsen an der Domfront, rechts neben dem Hauptportal angebrachte Sarkophag des Andreas Allia (1513) von einem Domenico Pedoni. Man vergleiche auch die Ornamentik an dem zum Aufgang des Torrazzo führenden Seitenportal des Domhofes, 1514 von dem Cremonesen Lorenzo Trotti errichtet. Ueber die Arca Trecchi siehe S. 170, Anm. 2.

in den Dom überführt worden sei: also in demselben Jahr, welches Omodeos jetzt in der Krypta befindliches Hieronymus-Relief nennt. Sollten die fünf kleinen, dort jetzt zerstreuten Reliefs zu einem S. Arealdo-Denkmal gehören, das Omodeo 1484 für diesen Heiligen schuf?

### Stilkritik.

Wichtiger als solche Muthmäsungen bleibt für uns die stilkritische Ausbeute dieser Arbeiten.<sup>1)</sup> Von den Kanzelreliefs trennen sie nur zwei Jahre. In der That fehlt es nicht an Analogien, am wenigsten bei den kleinen Relieftafeln. Der Hieronymus ist ebenso breitschultrig, wie der eine der Märtyrer auf dem Scheiterhaufen, der Körper Christi zeigt hier ebenso herculische Hüften, wie die Gestalten des Kanzelreliefs; auch der entblätterte astreiche Baum findet sich hier wie dort. Bei den gegebenen Daten ist diese Verwandtschaft selbstverständlich, die stilistischen Beziehungen zu den undatirten Bergamasker Sculpturen Omodeos aber gewähren eine willkommene chronologische Handhabe. Der spitzbärtige Kopf des Hieronymus erinnert stark an den Gottvater auf dem Relief der „Vertreibung aus dem Paradies“ an der Front der Colleoni-Capelle, die Gestalt Christi ist ähnlich gebaut wie der dortige Adam, Kopftypus und Formenbehandlung sind schon in dem „Ecce-homo“-Relief des Medea-Sarkophages vorgebildet. Im Vergleich mit den Märtyrerreliefs der jetzigen Domkanzeln in Cremona sind alle diese Einzelgestalten sorgfältiger und besser ausgeführt, Omodeos selbst eher würdig. Und das Gleiche gilt vollends von dem großen Relief der Almosenspende. Es ist ein überaus reiches Bild mit etwa vierzig Figuren. Männer, Weiber und Kinder, Bettler und Krüppel drängen sich um den Heiligen. Vor doppelstöckiger, zierlich ornamentirter Hallenarchitektur harren hinten an langer Balustrade Gestaltenreihen, und im Vordergrund schließten sich die Hauptträger der Handlung und die Nebenfiguren zu lebensvollen Gruppen zusammen, oder sie treten als genrehafte Einzelgestalten selbständig hervor. Die perspectivische Verkürzung ist hier häufig sehr kühn. Vier vorn in der Mitte knieende Gestalten wenden dem Beschauer ganz den Rücken. — Die Beziehung zu den Kanzelreliefs spricht nicht nur aus dem ganzen Stil, der Faltenbehandlung und den Typen, sondern auch unmittelbar aus einzelnen Figuren, die beiden Darstellungen gemeinsam sind.<sup>2)</sup>

Dieses bisher fast ganz unbeachtete S. Imerio-Relief wird durch seinen Motivenreichtum und seine sorgsame Durchführung über die Reihe der nur als Werkstattarbeiten Omodeos zu bezeichnenden Sculpturen emporgehoben. An seiner jetzigen Stätte bildet es nebst jenen fünf kleinen Tafeln einen charakteristischen Gegensatz zu den Reliefs des Hauptaltars des SS. Pietro e Marcellino, denn diese sagen sich von jenem „Mantegazza“-Stil der lombardischen Frührenaissance vollständig los und zeigen die Kleinplastik des beginnenden Cinquecento so ausgeprägt, daß über den Meister auch stilkritisch kein Zweifel bestehen kann. Es ist Benedetto Briosco,<sup>3)</sup> der hier sein im Vertrag



Abb. 95.  
Detail aus Omodeos Martyrien-  
Reliefs an den Kanzeln des  
Domes in Cremona.

1) Für die Kenntnifs Omodeos wären genaue photographische Veröffentlichungen dieser Krypta-reliefs besonders erwünscht. Die Märtyrerreliefs der Kanzeln sind durch Abgüsse bekannt.

2) So gleicht der stämmige Gesell, der links das Getreide schaufelt, dem Todtengräber des Märtyrerreliefs; die Rückenfigur der knieenden Frau im Mittelgrund findet sich ebenso auf dem Scheiterhaufenrelief der Kanzeln.

3) Die Irrthümer über den Meister hat Courajod durch Veröffentlichung des Vertrages (a. a. O. Documents etc. S. 22 ff.) endgültig berichtigt. Michiel (ed. Frimmel S. 42) nannte einen Zuandomenego

von 1506 gegebenes Versprechen: „fare dicte hystorie e figure et foyami de quella bontade che sono nel' archa et porta de la Certosa di Pavia“ gut eingelöst hat.<sup>1)</sup>

So stehen sich also Omodeo und Briosco in der Krypta dieses Domes ähnlich gegenüber, wie an den Sockelreliefs des Certosa-Portales: jener als Vertreter der älteren Weise, noch in der Art der Mantegazza, dieser schon ganz als der Kunstgenosse des Busti.

### S. Lanfranco-Denkmal bei Pavia.

Die Portalreliefs der Certosa schuf Omodeo vor 1499. In Cremona lernen wir an fest datirten Arbeiten die Stilrichtung kennen, in der er sich im Beginne der achtziger Jahre bewegte. Das wird auch für ein anderes, besser erhaltenes Hauptwerk des Meisters wichtig, dessen Stellung innerhalb seines Schaffens bisher sehr unsicher ist: für sein Monument des S. Lanfranco<sup>2)</sup> in dessen Kirche vor den Mauern Pavias. Es trägt seine Signatur: „Ioannes Antonius Homodeus faciebat“, seine Datirung bleibt jedoch trotz der Angabe der langen Inschrift der Rückseite, dafs es von dem Protonotario Apostolico Marchese Pietro Pallavicini di Scipione im zweiundfünfzigsten Lebensjahr gestiftet sei, zweifelhaft, da dessen Geburtsjahr nicht feststeht. „Abbate Commendatario“ von S. Lanfranco wurde er 1480.<sup>3)</sup> Aber damals, als er das Kloster, dessen Abt Luca Zanachi man getödtet und dessen Insassen man verjagt hatte, als Pfründe übernahm, galt es zunächst, wieder geordnete Zustände zu schaffen, den Orden zu reorganisiren, die früheren Besitzthümer zurückzuerwerben, die verfallenen Baulichkeiten wieder herzustellen.<sup>4)</sup> Dafs es schon sobald dazu gekommen sei, ein so reiches Denkmal zu errichten, ist fast ausgeschlossen. Als einzige, aber späte Quelle für eine genaue Datirung des Heiligengrabes mufs die Angabe Rabolinis gelten, es sei 1498 ausgeführt.<sup>5)</sup> Die Vallombrosaner Mönche, die Pallavicini berief, erhielten die Erlaubnifs zur Uebersiedelung durch eine Bulle vom October 1498. Da erst begann die neue Blüthe des Klosters. 1509 wurde der Chor der Kirche erneut.<sup>6)</sup> Die äufseren Verhältnisse machen es also in der That am wahrscheinlichsten, dafs das Heiligengrab um 1500 errichtet wurde.

da Vercelli; Cicognara (Storia della scultura. II. Aufl. Prato 1823. IV. S. 391): Bramante Sacchi. Ueber die Intarsiatoren Sacca vergl. Courajod a. a. O., wo S. 23 Anm. 1, auch die genaue Beschreibung des Reliefs in seiner heutigen, 1609 von dem Architekten Malojo bestimmten Form. Das Relief der rechten Schmalseite stammt erst aus dieser Zeit. Den Vertrag giebt auch Magenta a. a. O. S. 233. Der Meister nennt sich darin: „Benedictus de Brioscho, filius quondam domini Medigoli, habitator in civitate Mediolani porte Ticinensis, in parocchia sancti Petri in campo laudensi intus“.

1) Wie Benedetto Briosco, so war auch Cristoforo Romano für Cremona thätig. Von ihm stammt, wie Michiel (ed. Frimmel S. 44) berichtet, das aus S. Vincenzo nach S. Agata überführte Monument der Trecchi (1502). Oben eine Barockurne von 1661. Mit Recht rühmt Michiel die „sottilità di foggliami“. Vergl. Signori, Monumenti Cremonesi. Milano 1882. fasc. 4. Von anderen, früheren Renaissancebildwerken im und am Dom von Cremona seien besonders die vortrefflichen Heiligenstatuen der Front von Giovanni Pietro da Rhò erwähnt, unter denen der S. Paulus die beste ist. (Vergl. S. 96, Anm. 1.) Im Innern ist der von Giov. de Alia geweihte S. Nicolo-Altar im Querschiff von 1495 nur eine Durchschnittsleistung.

2) S. Lanfranco Beccari, Bischof von Pavia, † 1198. Zum Folgenden vergl. besonders Prelini, Note storiche intorno al tempio ed al monastero di San Lanfranco. Pavia 1875.

3) Vergl. P. Romualdo, Flavia Papia Sacra, und Litta, Fam. Celebr. Ital., fasc. 41 „Pallavicini“, Tav. 29.

4) Vergl. die Inschrift am Denkmal selbst; abgedruckt bei Prelini a. a. O. S. 21, welche diese Wirksamkeit Pallavicinis rühmt. 1497 wird er „Notaro apostolico und consigliere“ bei Ludovico Moro genannt. Nach Bossi ist er 1530 gestorben.

5) Damals wäre Pallavicini also zweiundfünfzigjährig gewesen und hätte, falls Bossis Notiz von seinem Tode richtig ist (1530), ein Alter von 84 Jahren erreicht.

6) Dafs die Hypothesen von Calvi und von Julius Meyer (Allg. Künstlerlexikon, Leipzig 1873, I, S. 576), welche auf 1469/70 schliessen, unbegründet sind, zeigt schon Prelini a. a. O. S. 11 ff.

Das Ergebnifs der Stilkritik widerstreitet dem nicht, nur dafs auch hier starke Werthunterschiede herrschen. Die heutige Form des Denkmals oder wenigstens die Zusammensetzung seiner Reliefs ist nicht mehr die ursprüngliche. Der grofse Kastensarkophag wird an den Langseiten durch vier Pilasterpaare gegliedert, denen unten jedoch nur je drei tragende Candelabersäulen entsprechen. Die Verticalachsen also sind verschoben, und dieser ungünstige Eindruck wird durch die Cherubimköpfschen, die hier — wie am Denkmal der Medea Colleoni — den Sarkophag selbst tragen, nur wenig gemildert. Vollends seltsam ist dann der obere Theil, wo über einem Zwischenstück mit den grofsen Inschrifttafeln ein würfelförmiger Körper mit Reliefs folgt, die ohne jede Trennung aneinanderstoßen (!), ferner ein gewölbtes Dach, ein wohl für die Statue des Heiligen bestimmtes Tabernakel, und abermals eine gewölbte Krönung mit Engelfigürchen.<sup>1)</sup>

Der Reliefschmuck des eigentlichen Sarkophages ist weit besser, als der an dem oberen Krönungstheil. Er erzählt die Geschichte und die Wunder des Heiligen.<sup>2)</sup> 1180 zum Bischof erwählt, kam Lanfranco mit den Consuln („primores“) von Pavia, die für neue Befestigungen der Stadt die Kirchen unverhältnismäfsig stark belasten wollten, in Fehde. Seine Weigerung, ihren Ansprüchen zu genügen, beantworteten die städtischen Behörden mit einer Verruferklärung, die ihm und der Geistlichkeit den Aufenthalt unmöglich machte. Er ging nach Vercelli, wurde in Morimondo auch von den Seinen verlassen, dann aber durch den Papst, bei dem er in Rom Klage führte, wieder eingesetzt. Die Androhungen des Bannstrahles sicherten ihm bei seiner Rückkehr gefügige Aufnahme, und nun begann sein friedliches, segensvolles Wirken. — Das Hauptrelief vorn in der Mitte des Sarkophages scheint seine feierliche Einholung bei seiner Rückkehr aus Rom darzustellen. Würdevoll segnet er die Nahenden, von denen ein Jüngling vorn vor ihm das Knie beugt, wie auch links Frauen mit ihren Kindern und ein Greis ehrfürchtig knieend harren. Im Mittelgrund halten vier Männer den Baldachin; hinten sprengt eine Reiterschaar den Berg herauf. Das ist eines der besten Reliefbilder Omodeos. Dem Gestaltenreichthum entspricht die Vornehmheit der Auffassung, die Innigkeit des Ausdruckes. Besonders alle Figuren des Vordergrundes sind vortrefflich. Da sind auch die Gewandfalten nicht mehr wie zerknittertes Papier über die Formen gebreitet, sondern gut studirt und natürlich. Das Ganze bezeichnet den Höhepunkt der am „unteren“ Colleoni-Sarkophag beginnenden Stilweise. Wieder finden wir viel Bekanntes. Das Herculeskind neben der jungen Mutter links kommt schon unter den Putten in Bergamo vor. Flüchtigkeiten fehlen auch hier nicht völlig, im Ganzen aber ist es eine sorgfältige, eigenhändige Arbeit, und darauf deutet auch die Gestalt des links vorn knicenden Mannes, der Omodeos eigene Züge trägt (Abb. 96). Er ist schon gealtert, etwa ein Fünfzigjähriger. Auch dies stimmte zu der Datirung „um 1500“. — Schwächer ist das Relief links, in dem Prelini die Zurückweisung der unbilligen Forderungen der Consuln sehen will. Vielleicht ist es nur eine Repräsentationsscene. Vor dem thronenden Bischof erscheinen die Vertreter der weltlichen Behörde; links vertreibt er zwei nackte Frauen (?) mit erhobenem Stab: möglicherweise eine Anspielung auf seine gegen die Unzucht gerichteten Bestrebungen. Hinten ragt auf einer Säule der Regisol von Pavia auf. Die Composition erinnert hier stark an die Cremoneser Kanzelreliefs, besonders an das Karrikirte in

1) Viele Theile sind überhaupt nur angegipst; die Pfeiler greifen stellenweis über die Reliefs hinaus. Die tragenden Candelabersäulen unten stehen zu eng. Man möchte annehmen, dafs sie erst hinzugefügt wurden, als das Monument seinen jetzigen viel zu dunklen Platz empfing. Stand der reliefirte Kastensarkophag früher nicht hinter dem Altartisch wie sonst üblich? — Nur der örtlichen Nähe halber sei hier auch das Relief vom Grabdenkmal des Martino Salimbene (1491) in der Krypta von S. Michele in Pavia erwähnt: eine saubere Arbeit in der Richtung Omodeos. Vergl. Moiraghi, *Memorie e documenti per la Storia di Pavia*. I. 1895. fasc. III/IV. S. 126f. Der Stil weist in der That mehr auf Omodeos „erste“ Manier.

2) Einzelnen Reliefs kann die Inschrift zur Erklärung dienen: „Is es Divus Lanfrancus ab universa civitate papiense Antistes electus, Romae ab Alexandro III. consecratus, cui adversum primores, Ecclesiarum proventibus urbem munire annitentes, enixissime eunti cum nulla re flecteretur, aqua et igni interdunt; discedenti in proximas urbes clerus it comes: dein contumeliis male adfectum deserit. Romano secundo profectus, a consecratore Pontifice in patriam restituitur.“ Das Leben des Heiligen schrieb sein Nachfolger Bernardo Balbi (veröffentlicht 1865 vom Canonicus Terenzio).

der Haltung, und auch die spindeldünnen Formen kehren an diesem Pavese Relief wieder; die Perspective ist arg mißglückt, vor allem bei der Reihe der rechts sitzenden Männer und bei der Gestalt des Bischofs selbst. Dagegen ist auf dem Relief zur Rechten des Hauptbildes, das den Bischof im Gebet vor der oben erscheinenden Madonna zeigt, gerade die Verkürzung der in einer Reihe stehenden Mönche wiederum vortrefflich. Auf der linken Schmalseite des Sarkophages wird ein sich demüthig Nahender vom Bischof in Gegenwart seiner Mönche zum Geistlichen eingekleidet. Die übrigen Vorgänge sind legendarisch. Die rechte Schmalseite zeigt, wie eine unschuldig des Brudermordes angeklagte Jungfrau (Galasia di Zezomo) durch S. Lanfranco vom Flammentod gerettet wird. Die Marterknechte, die das Feuer schüren, gleichen denen des entsprechenden Reliefs in Cremona, die Jungfrau selbst aber ist eine köstliche Actfigur, ganz flach aber meisterhaft modellirt, formenschön



Abb. 96. Detail aus dem Frontrelief des S. Lanfranco-Denkmales bei Pavia. (Bildniß Omodeos?)

und vornehm, und gleich vortrefflich ist der im Vordergrund rechts stehende Krieger. Gestalten von gleicher Vollendung hat Omodeo überhaupt nur noch in den Reliefs dieses Sarkophages selbst geschaffen. Der Typus dieser Jungfrau kehrt auf dem linken Relief der Rückseite nochmals wieder. Dort beugt sie sich über das Lager eines Kranken,<sup>1)</sup> um ihm das Kissen zurecht zu legen, während ein Jüngling ihm den Kopf stützt. Daneben steht der Arzt, oben schwebt der Heilige. — Das Mittelrelief der Rückseite ist in zwei Scenen getheilt. Links, wo es einen Raubanfall in einem Walde zeigt, glückte dem Meister ausnahmsweise eine höchst dramatische Scene; rechts sieht man den Beraubten (Giovanni Brunelli da Chiamonte) an einen Baum gefesselt; S. Lanfranco schwebt herbei: der Geknebelte vermag sich zu befreien und wieder fürbafs zu schreiten. Schon diese Darstellung allein bekundet durch ihre Analogie mit den Reliefs am Sockel des Certosa-Portales und den kleineren Reliefbildern des Lavatorio Albertos in der Certosa, daß diese Arbeiten sich auch zeitlich nahe stehen. Auf den gleichen Zusammenhang weist das Relief der Rückseite, wo von zwei zum Galgentod Verurtheilten der eine durch die Hülfe S. Lanfrancos ohne Schaden zu nehmen betend am gelockerten Strick schwebt.

Wie am Portal der Certosa und bei dem Heiligengrab in Cremona galt es bei diesen Reliefs des Lanfranco-Sarkophages ungewöhnliche Stoffe neu zu gestalten. Die Themata selbst sind einander verwandt, und auch der Erzählungston bleibt ungefähr der gleiche, während die formale Behandlung am Heiligengrab und an den Cremoneser Kanzeln allerdings verschieden ist. Dieses Verhältniß gilt auch für die Reliefs des Krönungstheiles. Auch dort fehlen meist die störenden Ausartungen der Mantegazza-Stilistik, vor allem die Knitterfalten. Trotzdem haben die Darstellungen dieses oberen Würfels eine nahe Beziehung zu den großen Reliefs der Certosafront. Theilweise war dies schon durch den Stoff gegeben, denn dieser ist das Leben Christi, in Scenen, für welche längst eine bestimmte Schulüberlieferung bestand. Dennoch behält die innige Verwandtschaft, die hier beispielsweise zwischen den beiden Darstellungen der „Trauer um den Gekreuzigten“ (Schmalseite rechts, im Hintergrund: „Oelberg“ und „Judaskufs“) herrscht, auch einen stillkritischen Werth. Die Gruppierung ist fast die gleiche. Dabei bringt dieses Relief

<sup>1)</sup> Nach der heutigen Erklärung ein Pietro Negri; ist es aber nicht eher der Bruder der Galasia, dessen Vergiftung man sie ungerechterweise beschuldigte?

des S. Lanfranco-Monumentes für sein nahezu vernichtetes Gegenstück an der Certosa Ersatz. Es ist sehr sorgsam durchgeführt und vortrefflich erhalten. Christus — wahrhaft ein Gott am Kreuz! — und der Täufer zählen zu Omodeos besten Gestalten. Die Gesamtaufassung ist weit majestätischer, als bei Bergognone, der freilich dafür inniger und tiefer bleibt. Dagegen fesselt bei dem quadratischen Relief der Vorderseite rechts in den vor dem Heiland knieenden Gestalten auch der Ausdruck rückhaltloser Hingabe. Seltsam ist der Wechsel im Maßstab. Den Figuren dieses Reliefs gegenüber gleicht der S. Simeone auf dem Nachbarbild einem Riesen. Solche „Streckfiguren“, die durch ihre geneigten Oberkörper noch besonders plump erscheinen, fanden wir schon an den Cremoneser Kanzeln, im Lünettenrelief der Certosa-Sacristei und in volleren Formen an dem Fußwaschungsrelief Albertos. Während dort jedoch der Faltenwurf überall den blasigen Charakter behält, zeigt gerade dieser S. Simeone eine schon fast classisch-antikisirende Faltenbehandlung mit einer Fülle geschlängelter Linien. Das S. Simeone-Relief ist auch für die lombardische Reliefperspective wichtig. Die Mauer, die hier rechts die Tiefenausdehnung erwirkte, kreuzt sich mit der oberen Begrenzungslinie der links stehenden Figurenreihe genau im Mittelpunkt der quadratischen Fläche, sodaß beide Linien die Diagonalen geben. Dabei ist hier ferner das am reichsten an der Certosafront durchgeführte Marmormosaik eigenartig verwendet, indem die Oeffnungen dieser Baulichkeiten mit schwarzen Marmorplättchen ausgelegt sind: auch dies eine Hülfe für die perspectivische Tiefenwirkung.<sup>1)</sup>

Ebenso sorgsam sind auch die Reliefs der Verkündigung und der Heimsuchung (Rückseite) ausgeführt, während die Anbetung des Kindes (Schmalseite links) die schon von Bergamo her bekannte Schulvorlage sehr derb und ungeschickt vergrößert. — Wiederholt mußte bei diesem S. Lanfranco-Denkmal der stilistischen Beziehungen zu den Reliefs des Sacristeibrunnens in der Certosa gedacht werden. Dürfte die Stilkritik allein entscheiden, so müßte Alberto Maffiolo da Carrara als ein Hauptmitarbeiter Omodeos gelten. Aber dem widerspricht die Chronologie, denn Alberto ging schon 1499 nach Spanien, er könnte also höchstens für die Vollendung der Sculpturen Omodeos in Betracht kommen. —

Diese Darstellungen bleiben auf dem Boden der lombardischen Frührenaissanceplastik, wie wir sie an der Certosafront kennen lernten und spiegeln sowohl die Vorzüge wie die Mängel dieser Stilweise. Aber nicht Alles in ihnen fügt sich diesen Grenzen. Es ist, als wolle innerhalb dieser Kleinkunst ein Zug zu monumentaler Art durchbrechen. Ähnliches begegnete uns schon an den Hercules-Reliefs der Colleoni-Capelle und an Omodeos Sculpturen in der Krypta des Cremoneser Domes. Das S. Imerio-Relief daselbst kann stilistisch mit jenem Einzug des S. Lanfranco verglichen werden. Dabei fehlt in diesen Bildwerken die Mantegneske Herbheit des Ausdruckes und der knitterige Faltenwurf, die zu Wahrzeichen des Mantegazza-Stiles wurden. In diesem Zusammenhang dürfte man diese Reliefs des S. Lanfranco-Monumentes sogar wieder mehr in die Nähe von Omodeos Jugendarbeiten der siebziger Jahre in Bergamo rücken. Allein sie bieten Bilder künstlerischer Reife dar. So bleibt die Schlußfolgerung, Omodeo habe sich am Ende der neunziger Jahre von der Formenbehandlung der Mantegazza mehr und mehr befreit, denen er in dem vorangegangenen Jahrzehnt noch fast ausschließlich folgte. Und damit hätte er nur den allgemeinen Entwicklungsgang der lombardischen Renaissanceplastik begleitet, denn in ähnlicher Richtung bewegten sich Alberto Maffiolo, Benedetto Briosco, Stefano da Sesto und deren Altersgenossen, nur daß diese dann völlig in die besonders durch Busti bezeichnete Weise der classicistischen Kleinkunst einlenkten, während der ältere Omodeo die Entwicklung lediglich bis zu dem Punkte theilte, wo die neue Stilweise sich mit dem Gesamtcharakter der früheren vereinen liefs.

\* \* \*

<sup>1)</sup> Ähnliches übrigens auch an den beiden Marmorportalen im Querschiff der Certosa und an dem Sacristeibrunnen Albertos.

Im Querhaus der Certosa ergreift heute aber auch die reifste Sprache der Frührenaissance-Kunst das Wort, um alle Schranken eines provinziellen Stiles fast vergessen zu lassen. Es beherbergt drei Grabmonumente, von denen zwei zu den schönsten, das dritte zu den reichsten Schöpfungen italienischer Sepulcralkunst gehört, dieses, das Denkmal des Stifters, Gian Galeazzos, befand sich stets hier, die beiden anderen Werke aber, die Grabfiguren des Ludovico Moro und der Beatrice d'Este, sind als die Hauptfragmente großer Denkmäler erst 1564 in die Certosa übertragen worden<sup>1)</sup> (Abb. 97). Sicherlich waren sie an den jetzt zerstörten Grabdenkmälern das Beste. Größere Sorgfalt und höheres Können wurde auf die übrigen verlorenen Theile derselben keinesfalls verwandt. Das Thema ist hergebracht: Porträtfiguren auf dem Lager, wie das Bild der aufgebahrten Leichen vor den Ueberlebenden stehen mochte. Aber in wenigen Grabfiguren kommt in gleichem Grade die echt christliche Auffassung zur Geltung: „Mors non est mors, sed dormitio et somnus appellatur.“<sup>2)</sup> Wie in tiefem, friedlichem Schlaf sind beide Gestalten verewigt, in Alltags-



Abb. 97. Grabfiguren des Ludovico Moro und der Beatrice d'Este im Querschiff der Certosa (Alinari).

tracht, baarhäuptig, auf weichem Kopfkissen und feinstoffiger Decke. Die Haltung ist die denkbar schlichteste: völlig auf dem Rücken, die Hände leicht über einander gelegt, die Füße parallel ausgestreckt, in der bequemsten, aber für die plastische Wiedergabe keineswegs sehr günstigen Lage. Auch die Formenbehandlung zeigt keine Einschränkung des natürlichen Bildes zu Gunsten bestimmter Gesetze monumentaler Porträtkunst, keine scharf ausgesprochene Stilistik. Mit größtem Fleiß ist die Wirklichkeit wiedergegeben; keine Runzel, keine Gewandfalte, kein Detail der gestickten Muster wird unterdrückt.<sup>3)</sup> Freilich verlohnten die beiden hier Dargestellten auch die größte plastische Treue. Die Frauengestalt besonders, die dreiundzwanzigjährige Beatrice, mußte jedes Künstlerauge fesseln. Lebenssprühend, mit lieblichem Kinderantlitz und doch zu fraulicher Reife erblüht, hatte sie einen bestrickenden Liebreiz. Das war ein anderes Modell, als die von der Schwindsucht dahingeraffte Medea Collconi! Aber auch der Moro bot der Hand des Bildners ein willkommenes Modell. Wohl waren die Züge seines bartlosen Antlitzes sehr verschwommen und weich, aber wir kennen aus Minos Büste des Niccolo Strozzi im Berliner Museum, welche Fülle von Lebenskraft und Energie die italienische Renaissanceplastik selbst aus solchen Köpfen herauslas, und das seltsame Gemisch von sybaritischer Genußfreude und verschlagener Klugheit hat gerade diesen Zügen einen besonderen psychologischen Reiz verliehen.

Die Auffassung der im Bildniß gestellten Aufgabe ist die gleiche, wie bei den Profilporträts der beiden Sacristeipforten, jedoch auch unter den besten Medaillons am

1) Ihre jetzige schöne Aufstellung, neben einander, wie es Ludovico einst selbst gewünscht, erhielten beide Statuen erst 1891. Vergl. Beltrami im Arch. Stor. dell' Arte. IV (1891), fasc. V. S. 357.

2) In diesem Zusammenhang seien zwei vortreffliche Mailänder Grabfiguren dieser Epoche genannt: die polychrom aus vielfarbigem Marmor zusammengesetzte Statue des Ambrogio Grifo (1493) in S. Pietro in Gessate, und die der Beatrice Busca (1499) in S. Angelo. Vergl. Mongeri, a. a. O. S. 186 f. und S. 262 f.

3) Vorzüglich ist hier die Politur des Marmors verwerthet. Bei der technischen Vollendung alles Uebrigen fällt die derbe, stegartige Behandlung der Wimpern besonders auf.

Façadensockel könnten diese Köpfe eine Stelle finden. Von der messerscharfen Formenbehandlung der Mantegazza und ihren Knitterfalten ist nichts mehr zu spüren. Man stelle die Grabfigur des Moro einer der Frontstatuen des Erdgeschosses gegenüber! Wenn auch an diesen Grabdenkmälern die Gewandung die Körperformen fast zu unruhig umspielt, so ist das doch keineswegs mehr die wilde Fülle scharf gebrochener Flächen eines beliebigen Stoffes, sondern die exakteste Wiedergabe modischer Gewandung mit allen Eigenheiten der Textur und allen Einzelheiten des Beiwerkes: so treu, wie ein Naturabguß. In der That ist es wahrscheinlich, daß ein solcher wenigstens für den Kopf der Beatrice vorlag, und um so bewundernswerther bleibt die lebendige Anmuth, die ihm der Meißel trotzdem liefs. Das ist die künstlerische Zugabe zu dieser sonst so objectiven Darstellung des Wirklichen! Freilich läßt auch sie nicht vergessen, daß diesen Porträtfiguren im Vergleich zu toscanischen Werken die monumentale Einheitlichkeit der Wirkung, die „Größe und Breite“ der Formenbehandlung fehlt. Das hätte aber auch kein Lombarde dieser Zeit ihnen verleihen können, es sei denn Caradosso.

Cristoforo Solari il Gobbo, der im September 1497 über die Marmorlieferung zum Grabmal Beatrices in S. Maria delle Grazie quittirt<sup>1)</sup> und mindestens dieses bis 1499 fertigstellte, zählt zu den Künstlern, deren Schaffen erst auf seinem Höhepunkt in helles Licht tritt. Von seinen früheren Arbeiten weiß man wenig. Geborener Mailänder, ist er wohl in der Dombauhütte aufgewachsen. 1489 ging er nach Venedig,<sup>2)</sup> wo seine Familie als „Lombardi“ seit langem thätig war. Einzelne Statuen, eine Eva und ein S. Georg, werden von ihm in Venedig genannt, aber wir kennen sie nicht und wissen auch nicht, wodurch er sich die Fürsprache des Marchesino Stanga gewann, der ihn nach dem Tod des Antonio Mantegazza 1495 dem Moro zum „scultore ducale“ empfahl. Schließt man aus seinen Grabstatuen in der Certosa auf seine Schulung zurück, so liegt dieselbe bereits gänzlich jenseits der Grenzen, welche in Mailand der Stil der Mantegazza und in Venedig der des Pietro Lombardo bezeichnet. Unter den venezianischen Sculpturen stehen seiner Art die Propheten in S. Francesco delle Vigne am nächsten. Nach dem Sturz des Moro ging er nach Rom, um jedoch schon 1501 in den Dienst der Mailänder Dombauhütte zu treten. Als Architekt werden wir ihm noch begegnen. Sein Schaffen als Bildhauer in Mailand verlangt eine monographische Behandlung, die den Rahmen dieser Studien überschritte. Hier genüge es, seine Stellung innerhalb der lombardischen Frührenaissanceplastik zu bestimmen, auf der Wende, wo sie zur Cinquecentokunst wird. Da ist er schon lediglich durch diese beiden Grabfiguren der Certosa ein Hauptvertreter für das höchste Entwicklungsstadium, dessen die Art der lombardischen Scarpellini mit ihrer technisch sicheren aber unmonumentalen Behandlungsweise fähig war, noch ohne die süßliche Glätte, die ihr ein Bambaja, ein Stefano da Sesto, Biagio da Vairone, Tamagnino und Pace Gagini brachten.

Außerhalb unseres Hauptthemas, der lombardischen Frührenaissance, steht auch die Mehrzahl der Bildwerke, welche das Grabmal des Giangaleazzo Visconti<sup>3)</sup> aufweist,

1) Vergl. Magenta, a. a. O. S. 327. Anm. 4.

2) Nach Michiel (ed. Frimmel, S. 114) schuf er dort die Marmordecoration einer von Giorgio Dragan gestifteten Capelle in der Kirche der Carità. Vergl. auch Sansovino, Ven. descr. c. 96. Die von Lomazzo erwähnte Eva-Statue ist nicht mehr zu identificiren. Paoletti (a. a. O. II. S. 233) äußert die Möglichkeit, daß es die Eva-Statue des Vendramin-Denkmales war, doch läßt sich dies nicht mehr entscheiden, da die jetzt im Vendramin-Palast stehende Eva eine späte Copie ist. Paoletti will Solaris Hand in einer in S. Pantaleone erhaltenen Christusbüste (Abb. a. a. O. Fig. 163) finden.

3) Vergl. darüber Beltrami, La chartreuse de Pavie, Milano 1899, S. 93ff. und besonders die liebevolle Beschreibung Magentas, a. a. O. S. 313—325; die Vorgeschichte eingehend S. 324 f. Erst 1474 wurde der Leichnam Giangaleazzos aus S. Pietro in Cielo d'oro nach der Certosa übertragen und erhielt dort ein provisorisches Denkmal mit einer Reiterstatue, die Philippe Commines 1494 beschreibt. In demselben Jahre ging Jacopino de' Boni nach Carrara, um den Marmor für das heutige Denkmal zu besorgen. Vollendet wurde das Monument erst 1564 durch Galeazzo Alessi. Die beiden Statuen zu Seiten des Sarkophages, der zu den Mäusen der Grabfigur nicht paßt, sind Arbeiten eines Bernardino da Novi (1562). Auch Giangaleazzos erste Gattin, Isabella von Valois, fand 1510 neben ihm in der Certosa ihre Ruhestätte (vergl. Beltrami, a. a. O. S. 102).

schon weil sein Hauptmeister, Giovanni Cristoforo Romano<sup>1)</sup> kein Lombarde ist. Der Gesamtentwurf stammte zweifellos von ihm, schon an den ältesten, 1494 bis 1497 ausgeführten Theilen waren jedoch viele Hände betheilig, und an der Madonnenstatue der Front nennt sich Benedetto Briosco<sup>2)</sup> selbst. In der Geschichte der Sepulcralkunst nimmt dieses Denkmal eine hervorragende Stellung ein: ein Freigrab, wie sonst meist nur die Heiligenmonumente, die reichste Renaissanceform des altchristlichen „Tegurium“, die auf oberitalienischem Boden vor allem in den Scaliger-Denkmalern zu Verona dem weltlichen Ruhmsinn dient. Am Sarkophag des Cangrande della Scala beginnt auch die bildliche Verherrlichung der Kriegsthaten des Beigesetzten, neben dem christlichen Gestaltenkreis, dem sich hier auch zahlreiche classische Elemente gesellen. Der Aufbau erinnert an das Denkmal des Giovanni Borromeo,<sup>3)</sup> aber auch die leiseste gothische Ueberlieferung ist geschwunden, und in der meisterhaften ornamentalen Decoration,<sup>4)</sup> wo feine Ranken, üppige Fruchtschnüre und reiche Trophäen und Geräthe vorherrschen, tritt der national lombardische Geschmack zurück. Es empfiehlt sich, die Pfeilerfüllungen dieses Denkmals mit denen der Certosafront zu vergleichen, besonders mit denen der unteren Reliefs aus den siebziger und achtziger Jahren. Zeichnung und Ausführung sind verschieden, und deutlich spürt man an den Ornamenten des Visconti-Denkmales das Nahen der Hochrenaissance, die den überquellenden Formenreichtum und den Wechsel des Maßstabes zu Gunsten eines einheitlichen Gesamteindrucks hemmt. Diese Ornamentik wirkte aber auch auf die spätere Frontdecoration des Fenstergeschosses zurück. Auch die Bekrönungen der Fenster selbst, die wir dem Omodeo absprechen mußten, haben zu den figurenreichen Theilen des Visconti-Grabes zahlreiche Beziehungen. Dort herrscht denn auch schon vollständig der reiche, glatte Formen bevorzugende Classicismus in der Art des Busti, demgegenüber das Madonnenantlitz<sup>5)</sup> und der frische Christusknabe Benedetto Brioscos noch voll individueller Natürlichkeit bleiben. — Das Gegenstück dieser Statue auf der Rückseite des Denkmals, das Bildniß des thronenden Giangaleazzo, ist eine recht ungeschickte Gehülfearbeit, und auch die großen Reliefs<sup>6)</sup> sind von sehr ungleichem Werth. Ihre Hauptbedeutung danken sie ihrem Stoff, denn eine solche historische Biographie in Bildwerken ist in keinem früheren Renaissancedenkmal zu finden. Das Trecento hatte damit begonnen. Es sei nur an den Sarkophag des Can Grande della Scala in Verona, an das Denkmal des Azzo Visconti in Mailand und an das Tarlati-Monument in Arezzo erinnert. Aber diese Werke blieben ohne Nachfolge. Erst das Visconti-Denkmal der Certosa eröffnet eine neue Reihe, die nun sogleich im Monument des Gaston de Foix ihren glänzendsten Typus erhält. Beider lombardischen Werke muß man gedenken, will man den Sarkophag Kaiser Maximilians in der Hofkirche zu Innsbruck richtig würdigen, und der Geist dieser Fürsten- und Heldendenkmäler lebt bis zur Monumentalkunst der Gegenwart fort. Aus diesem Geist heraus waren jedoch auch die Portalreliefs der Certosa geschaffen, und künstlerisch sind selbst diese trotz ihrer chronikaln Trockenheit den Reliefs des Visconti-Grabes überlegen. Formal zeigt sich keine Spur mehr von der flachen, kantigen

1) Inschrift am Architrav: „Joannes Christophorus Romanus faciebat.“ Bei der Wahl und dem Stil der Reliefdarstellungen wirkte wohl auch der Triumphbogen (Isaie de Ganti da Pisa) in Castelnuovo zu Neapel nach.

2) „Benedictus de Briosco de Mlo Fecit.“ (alt?)

3) Dafs hier das Borromeo-Denkmal bekannt war, bezeugt auch der Schmuck der gewölbten Decke des unteren Tabernakels mit Engeln.

4) Besonders beachtenswerth sind die Zwickelmedaillons mit den Zeichen des Thierkreises, sowie die Guirlanden im Fries: Musterstücke der Gattung. Die Guirlanden ebenso am Mon. Trecchi in S. Agata zu Cremona, vergl. S. 170, Anm. 2.

5) Der Typus ist der gleiche wie bei seinen Engeln, nur etwas älter.

6) Vergl. Magenta, a. a. O. Frontseite links: Giangaleazzo von Galeazzo II. zum Befehlshaber der Truppen ernannt („Prefectura militarem a patre accipit“), rechts: Giangaleazzo nimmt das herzogliche Scepter entgegen („Finibus Prolatis Dux Mli Vincislao creatur“). Schmalseite rechts: Giangaleazzo als Beschützer der Wissenschaften („Papiae liberalium litterarum scholas extruit“). Rückseite links: Grundsteinlegung der Certosa („Templa domi et Hierosolymis ara cum stipendio crexit“). Rückseite rechts: Bau eines Castelles („Arces munimenta regni edificat“). Schmalseite links: Reiterschlacht („Imperio auspicioque suo hostilis exercitus debellat“).

Behandlung der Mantegazza und Omodeos. Voll und rundlich treten alle Figuren heraus, aber sie füllen meist nur den Vordergrund, und ihr größerer Maßstab läßt alles Unzulängliche fühlbarer hervortreten. Ueber leere Ceremonialdarstellungen gehen sie ebenso wenig hinaus, wie die kalte, vielleicht von dem früheren Monumente stammende Grabfigur. Am besten ist noch die Schlachtdarstellung, deren Einzelgruppen mit sichtlichem Streben nach lebendigster Schilderung entworfen wurden. Magenta will dieses Relief dem Benedetto Briosco zuschreiben und beruft sich dabei auf dessen Antheil am Grabmal des Gaston de Foix sowie auf das Lob Lomazzos,<sup>1)</sup> der ihn als „singolare nel rappresentare battaglie in marmo“ nennt. Er sieht in einigen Reliefs ferner auch Werke des Gian'Giacomo della Porta, der nach Vasari<sup>2)</sup> in der That mit Cristoforo Romano hier zusammenarbeitete.

Was veranlafte, für diese wichtige Aufgabe einen Fremden zu berufen? — Wir können nur mit der Muthmaßung antworten, daß er sich durch seine Medaillen dem Moro empfohlen hatte.<sup>3)</sup> An dessen Hofe weilte er seit 1491. Kurz ehe er zu Isabella d'Este nach Mantua ging, hatte er eine Büste der Beatrice<sup>4)</sup> geschaffen: wohl das reizende im Louvre erhaltene Werk. Auch für Marchesino Stanga, der in Kunstsachen am Mailänder Hof eine entscheidende Stimme hatte, war Cristoforo thätig.

Das erste Monument des Stifters der Certosa stand im Chor,<sup>5)</sup> dessen Ausstattung seitdem wesentliche Veränderungen erfahren hat. Reine Frührenaissance<sup>6)</sup> spiegelt hier nur noch das Gestühl mit seinen köstlichen Intarsien, das Bartolomeo de' Polli aus Modena und Pietro Vailate 1487 bis 1492 ausführten, das Figürliche geht vielleicht auf Zeichnungen Bergognones zurück, dessen Kunst auch aus dem feinen Glasfenster der Apsis (Mariä Himmelfahrt) spricht. Demgegenüber tragen schon die beiden Tabernakel („trofei“) an den schmalen Frontwänden der Chornische einen völlig anderen Charakter. Das zur Rechten ist ein Sacramentshaus,<sup>7)</sup> das zur Linken sein lediglich decoratives Gegenstück. Beide sind Wandincrustationen,<sup>8)</sup> noch freier und malerischer als an der Certosafaçade. Kastenreliefs und Reliefbilder mit bühnenartiger Vertiefung treten neben einander, Schwebefiguren mit Baldachinen verkleiden das obere Rahmenwerk und als Krönungen des Ganzen ragen die von Engeln umgebenen Mandorlen mit den Gestalten Maria und Christi auf. Solche Anordnung werden wir erst an den vom Norden her beeinflussten Schnitzaltären des S. Abondio in Como und der Madonna in Morbegno wiederfinden, das Baldachinmotiv mit den schwebenden Engeln aber erscheint schon über den großfigurigen Relieftafeln neben dem Hauptportale der Certosafront. Und in der That hat Stefano da Sesto, der Meister jener SS. Ugo- und Ambrogio-Reliefs, an dem linken Tabernakel wesentlichen Antheil, aber neben ihm haben hier um 1513 in erster Reihe auch Antonio Tamagnino della Porta und Paze Gazini gearbeitet,<sup>9)</sup> ferner Biagio da Vairone, Silvestro da Cairate

1) Trattato, Roma 1844, S. 209.

2) Ed. Milanese. VII. S. 544. Bode weist auf die Verwandtschaft der Reliefs mit römischen Sculpturen des späteren Quattrocento hin.

3) Ueber Cristoforo Romano vergl.: Valton, Gian Cristoforo Romano medaillieur italien. Paris 1886. Venturi, im Arch. Stor. dell' Arte, 1888. von Fabriczy, Courier de l' Art, 1888, S. 115 — 117.

4) Von gleicher Hand die Büste der Teodorina Cibò im Berliner Museum.

5) Vergl. Magenta, a. a. O. S. 324. Daß eine große Reiterstatue spurlos verschwunden ist, wird recht bezeichnend für die Lückenhaftigkeit unserer Denkmälerkenntniß.

6) Die übrigen kleineren im Kirchenraum, an der Front, in den Höfen und im Museum der Certosa zerstreuten Bildwerke der Frührenaissance hier auch nur aufzuzählen ist unmöglich. Wenigstens genannt seien die an den Thürumrahmungen des großen Klosterhofes zusammengestellten Fragmente, die Santambrogio in seinem schon erwähnten Aufsatz: „Bassorilievi dispersi etc. (Milano 1896) S. 19 ff. behandelt. Dort sind S. 17 ff. auch die jetzt an den Obertheilen der Certosafront untergebrachten Reliefs aus dem alten Testament und die innig verwandte Relieffolge, die aus dem chioostro di S. Mauro neben S. Salvatore bei Pavia jetzt in das Museo Civico gelangten, erörtert.

7) In den Acten „Sacrarium“ genannt.

8) Vergl. die ausführliche Monographie von Santambrogio: I due trionfi marmorei di fianco all' attuale altar maggiore della Certosa di Pavia. Milano 1897. (Il Politecnico.)

9) Vergl. die ausführlichen Angaben der Notariatsacten, in denen die Abschätzung der Arbeiten beider für dieses Tabernakel am 3. Febr. 1513 durch Omodeo und Giov. Antonio de Dunis verzeichnet wird bei Magenta, a. a. O. S. 405 Anm. 2 und S. 406 Anm. 3 ff.

und Giovanni Battista da Sesto. Die gleichen Hände sind wohl auch an dem Tabernakel zur Rechten beteiligt, dessen Entwurf auf den Sohn des Benedetto Briosco, Francesco (1511), zurückgeht. Jedenfalls ist der Stil jenes Reliefs neben dem Hauptportal hier schon weit in der Richtung der Hochrenaissance vorgeschritten: statt der hageren, herben Bildungen volle, weiche Formen; der Faltenwurf der flatternden Gewänder nirgends mehr scharf gebrochen, sondern in spielenden Wellenlinien; dazu Charakter und Pathos fast schon zum Fortissimo gesteigert. Vieles ist hier schon so ausgesprochen Cinquecentokunst, daß die Vollendung der heute vor Augen stehenden Werke zweifellos über das zweite Jahrzehnt noch hinausgeht.

Und das gilt in noch weit beträchtlicherem Mafsstabe vollends für den Hochaltar, der mit Ausnahme des reizenden Engelreliefs der Mensa erst der Zeit von 1567 bis 1576 angehört.<sup>1)</sup>

Bezeichnend genug, daß im Tabernakel dieses Altares das Element zur Herrschaft gelangt ist, das der Certosa am fühlbarsten fehlt: die rein architektonische Phantasie, bezeichnend aber auch, daß sie in dem doppelstöckigen, kuppelgekrönten „tempietto“ dieses Altares lediglich — als Miniaturbaukunst auftritt!

Virtuose Kleinkunst, die technisch unübertroffen bleibt, die Marmor wie Wachs behandelt und weiche, rundliche Formen mit antik-classischen Typen verbindet, die nirgends ungefällig wird und doch nur äußerlich fesselt, weil ihr die innere gesunde Kraft oft mangelt — das ist das Ende der lombardischen Renaissanceplastik. Ihr Hauptmeister ist Agostino Busti gen. Bambaja, ihre Hauptwerke sind die Grabmonumente des Gaston de Foix<sup>2)</sup> und das Birago-Denkmal<sup>3)</sup> aus S. Francesco Grande. Aus deren so zerstreuten Theilen die ehemalige Gesamterscheinung wieder herzustellen, ist Aufgabe von Monographien. Das schlichteste Stück, die Grabfigur Gastons selbst (im Castellmuseum in Mailand), wiegt an künstlerischem Werth fast alles Uebrige auf. Auf dieser Statue ruht noch etwas vom persönlichen Zauber der Frührenaissance. — Dieser bleibt auch da noch am längsten, wo die zierliche Ornamentik den Grundcharakter der Werke bestimmt, und das Figürliche sich ihm unterordnet. Das gilt besonders für die köstlichen marmornen Gedenktafeln, die einen Sonderbesitz der Mailänder Sepulkralkunst bilden. Genannt seien nur die Denkmäler der Bossi in S. M. Incoronata,<sup>4)</sup> des Branda Castiglione († 1495) in S. M. delle Grazie,<sup>5)</sup> des Arcimboldo ebendort, des Lanzino Curzio (1513) im Castellmuseum — die früheste Arbeit Bustis und zugleich die reichste der Gattung —, der feine Grabstein des Giov. Antonio und der Angela Bazzi (1526) in der Incoronata, sowie das leider nur fragmentarisch erhaltene Denkmal des Gian. Andrea Vimercati (um 1540) im Dom. Selbst Agostino Busti scheint sich am Schluß seiner Laufbahn wenigstens im Mafsstabe den monumentaleren Anforderungen der Zeit genähert zu haben, wie sein stattlicher Altar mit dem Tempelgang Mariä im Mailänder Dom (1543) und besonders das dortige Wandgrab des Marino Caracciolo bezeugen.<sup>6)</sup> Diese äußerlich monumentale Gestaltung

1) Vergl. die eingehenden Erörterungen Santambrogios: *Il Pallio, il tabernacolo e l'altare maggiore della Certosa di Pavia*. Milano 1898. (Il Politecnico.) Der Altar ist im wesentlichen 1567 bis 1576 entstanden. Am Tabernakel nennt sich 1568 Ambrogio Volpi da Casale. Später arbeiten Orsolino, Volpino, Rusnati und Angelo Marini daran. Das Engelrelief der Mensa gilt als Arbeit des Cristoforo Solari il Gobbo(?).

2) Neuere Litteratur: Carotti, *Bollett. del Mus. Archeol.* 1891 S. 11 ff. und 1897/98 S. 26 ff. Santambrogio: *Arch. Stor. Lombard.* 1891/92.

3) Vergl. Santambrogio, *I Sarcofagi Borromeo e il monumento dei Birago all' Isola Bella*. Milano 1897. S. 41 ff. Ferner das reiche Grabmal Mercurio Bua in S. Maria Maggiore zu Treviso, das Santambrogio mit einem Monument Bustis für den Musiker und Universitätslector Franchino Gaffurio in Pavia († 1522) identificirt. Vergl. besonders *Arch. Stor. Lombard.* 1897, Heft IV.

4) Mongeri, a. a. O. S. 196.

5) Vergl. Santambrogio im *Arch. Stor. dell' Arte.* 1892. S. 126, wo es für ein Werk Omodeos angesprochen wird (?). In der Cappella del Rosario ferner die feine Grabtafel der Valle, in der Art Fusinas; vergl. das Monument des Stefano Varisio im Dom zu Monza. 1521.

6) Im Gesamtcharakter ist dem letzteren das Mausoleum des Giovanni Conte in der S. Ippolito-Capelle in S. Lorenzo ähnlich, es ist jedoch erst nach dem Entwurf des Vincenzo Seregni von Marco d'Agrate 1556 bis 1558 ausgeführt. Vergl. Santambrogio: „*Il Politecnico*“ 1898.

des Grabdenkmales beginnt schon am Ende des fünfzehnten Jahrhunderts mit dem großen Sarkophag des Daniele Biraghi in S. M. della Passione, dem bezeichneten Werk des Andrea Fusina (1495),<sup>1)</sup> dessen Gegenstück das Castellmuseum im Denkmal des Bischofs Bagaroto (bestellt 1517) besitzt.<sup>2)</sup> Allein unter den lombardischen Bildhauern dieser Zeit verfügte nur ein einziger über einen wirklich monumentalen Stil, Caradosso, und dieser war seit langem auf anderen Gebieten außerhalb Mailands beschäftigt. Die Wanderlust und die Zerspaltung der für den Mailänder Hof thätigen Künstlerschaar nach dem Sturz des Machthabers führte bei vielen naturgemäß auch zu einer Aenderung ihrer bis dahin nationalen Stilweise. Cristoforo Solari folgt schon bei seinem „Christus an der Säule“ (Sacristeri des Mailänder Domes) und bei seinem Adam mehr der römischen Hochrenaissance, Andrea Bregno gehört dieser ganz an,<sup>3)</sup> selbst Antonio della Porta und Pace Gazini haben nach der Trennung von ihrer Heimath ihre Kunst allmählich gewandelt. In Venedig, Rom und Sicilien, in Ligurien, in Frankreich und in Spanien entfaltet diese lombardische Plastik der Spätzeit neue Blüten. Die gemeinsame Herkunft aber kann selbst ohne urkundliche Belege nie ganz verkannt werden, so lange man die Certosa bei Pavia als das glänzendste Museum der lombardischen Sculptur zu würdigen und stilkritisch zu nutzen weiß.

1) Vergl. Mongeri, S. 251 f.

2) Aehnlich das Wandgrab des Giov. Tolentino in S. M. Incoronata. Vergl. Mongeri, S. 196.

3) In solcher Loslösung von der Lombardei und selbst auch im Anschluß an römische Vorbilder kann als dessen Vorgänger Ambrogio da Milano, der Hauptschöpfer der plastischen Decorationen des Palastes von Urbino und des Roverella-Monumentes in S. Giorgio bei Ferrara, gelten, der auch in Fano und Spoleto thätig war.



Abb. 98. Grabstein auf dem Kirchhof der Certosa bei Pavia.



Abb. 99. Façade des Mailänder Domes bei der Trauerfeier Kaiser Karls VI. 1741  
nach einem Kupferstich des Marc. Ant. Dal. Rè.

## Fünftes Capitel.

### Der Mailänder Dom in der Frührenaissance.

„Constituere il dicto tiburio, quale sia bello onorevole et eterno.“ Dombauacten. 27. Juni 1490. — „Ein Weihgeschenk des Renaissancehumors am Grabe der verbliebenen Gothik.“  
Jacob Burckhardt, 1867.

**L**iner der ersten italienischen Künstler, der in der Hochrenaissance dem gotischen Stil fast unbefangen gegenübertritt, ist zugleich einer der entschlossensten Classicisten: Andrea Palladio. Er widmet der Gothik merkwürdig besonnene Worte.<sup>1)</sup> Viele Bauten seien in diesem Stile ausgeführt, darunter „die bedeutendsten Italiens“! Der große Vicentiner erhebt sich sogar schon zu einem geschichtlichen Standpunkt, indem er von der Kirche S. Petronio in Bologna urtheilt, sie offenbare „mit Rücksicht auf ihre Entstehungszeit“, und „wenn man nun einmal die deutsche Weise zugiebt“, „mannigfache Schönheiten“.

In der bunten Reihe von Denkmälern, welche Palladio hier als „gothische“ Bauten Italiens aufführt, nennt er den Mailänder Dom<sup>2)</sup> an zweiter Stelle; wenn es gilt, die selbständig fortwirkende Kraft der gotischen Ueberlieferung an einem italienischen Bauwerk zu erweisen, ist jedoch die Mailänder Kathedrale zweifellos das bezeichnendste Beispiel. Selbst aus der auf sie bezüglichen Kunstliteratur ist dies zu entnehmen. Den vereinzelt Aeußerungen, welche den Widerspruch der Renaissance andeuten — dem Filarete gesellt sich hierbei selbst Marcantonio Michiel<sup>3)</sup> —, steht vor allem das berühmte, Bramante

1) Gaye, Carteggio inedito d'artisti. Firenze 1840. III. S. 322. Brief Palladios an die Bauverwaltung von S. Petronio in Bologna. 17. Juli 1572.

2) Scamozzi bezeichnet gerade diesen freilich als einen „Marmorberg, in den Löcher gehauen sind“.

3) Notizie etc. ed. Frimmel, Wien 1888, S. 54. „El domo de Milano fu principiato alla tedescha per il che contiene molti errori“ und „el carico... fu, corezer la fabrica et ridurla da quel principio tedesco in qualche buona forma.“ (!)

zugeschriebene Urtheil gegenüber,<sup>1)</sup> der Bau sei in „conformità cum el resto del edificio“ weiterzuführen.

Und diese Forderung spricht nur aus, was seit dem Beginn der Renaissancezeit bis zu den Tagen Carlo Borromeos und Pellegrinis in der That geschah. Am Bauplatz des Mailänder Domes erwies sich selbst der Zauber der Renaissancekunst nicht stark genug, um einen endgültigen Bruch mit der Vergangenheit zu veranlassen. Ein solcher wäre bereits nach dem vorläufigen Abschluß, den der Bau schon 1419 erhalten hatte, sehr wohl möglich gewesen. Man konnte die Vierung — dem Renaissanceideal und seiner Verkörperung am Florentiner Dom entsprechend — mit einer frei in schlichten Linien emporsteigenden Kuppel krönen, wie es Leonardo<sup>2)</sup> in einzelnen seiner Tiburium-Skizzen in der That plante. Man konnte ferner das Langhaus von der vorläufigen Endgrenze jenseits der zweiten östlichen Pfeilerreihe an im Renaissancestil vollenden. Es wäre dann etwa eine ähnliche äußere Verbindung, beziehungsweise ein analoger innerer Gegensatz von Gothik und Renaissance, entstanden, wie an so zahlreichen Kirchen Mittelitaliens, ja wie in der Lombardei selbst am Dom von Como. Allein daran scheint man in Mailand kaum jemals ernsthaft gedacht zu haben. Dauernd vielmehr blieb dort auch in der Renaissance das Ziel, die stilistische Einheitlichkeit des Domes möglichst zu wahren. Das erscheint auf dem den Alpen so nahen Boden Oberitaliens natürlich genug. Der corporative Kunstbetrieb besafs hier eine das Hergebrachte erhaltende Kraft, und die Zeugen mittelalterlicher Kunst standen hier dicht geschaart.

Auch traten der Erreichung dieses Zieles in Mailand geringere Hindernisse entgegen, als etwa in Mittelitalien. Der Schmuckteppich, welchen das endende Trecento und das beginnende Quattrocento über den Bau gebreitet hatte, bot für alle Theile der Decoration ausgiebige Muster. Keineswegs aber dienten diese lediglich einer slavischen Nachahmung. Eine solche hätte dem ganzen Geist der Zeit widersprochen. Eine gothische Krabbe, eine Kreuzblume, eine Console des Trecento so nachzuzeichnen und nachzuweifseln, dafs sich die eigene Arbeit mit dem trecentistischen Vorbild verwechseln liefs — das lag weder im Wollen noch im Können des Renaissancekünstlers. Unwillkürlich flieft in die Linien des Blattwerkes etwas von denen des antikisirenden Akanthus, und selbst wo das Thema und seine decorative Verwendung sich dem mittelalterlichen Vorbild völlig anschlieft, empfängt es den Stempel der Renaissancekunst: die Putten werden bald zu völlig naturalistischen Kinderporträts, bald zu antikisirenden Genien, die Köpfe mit Büstenabschluß hier zu lebenswahren Bildnissen, dort zu Masken und Idealtypen Leonardesker Art, die Wasserspeier zu Grottesken, die Giganten zu Rittern und Schildträgern des 16. Jahrhunderts. So erneuert sich hier die lombardische Trecentokunst mit den reiferen, an der Antike geschulten Mitteln des Cinquecento. Und gerade diese Phase in der langen Stilgeschichte des Mailänder Domes ist von besonderem Reiz. Sie ist, trotz etlicher allgemeinen Analogien, diesseits und jenseits der Alpen einzig in ihrer Art und bleibt auch nicht ohne Einfluß auf die lombardische Renaissancekunst selbst.

Die Fortführung der Arbeiten seit der Mitte des Quattrocento schrittweis zu verfolgen und eingehend zu schildern, wie jene die Muster abwandelnde Nachbildung des ganzen vielgliedrigen gothischen Decorationsapparates, der Strebebogen und Strebepfeiler, der Fialenthürmchen, Wimpergengalerien, des Fenstermafswerks und der Pfeilercapitäle im Inneren, an den Querschiff- und Langhaustracten während des endenden 15. und des 16. Jahrhunderts erfolgte, ist im Rahmen dieses Buches unmöglich. Der Aufgabe desselben wird auch vollständig Genüge geleistet, wenn einzelne bezeichnende Hauptstücke herausgegriffen

1) Annali della fabbrica del Duomo di Milano etc. III. (Milano 1880.) Vergl. die Entscheidung der Commission am 27. Juni 1490 (Francesco di Giorgio da Siena und Dolcebuono): „de fare li ornamenti, lanterna et fiorimenti, conformi a l'ordine delo hediftio et resto dela giesia.“ Annali a. a. O. S. 62.

2) Vergl. Works etc. bei Richter, a. a. O. II. Pl. XCIX. In anderen Skizzen (Pl. C. 4) sucht er dem Gesamtbild der Kuppel den gothisirenden Charakter zu wahren.

werden, und als solche bieten sich zunächst zwei Bautheile dar: der Vierungsthurm, das „Tiburium“, soweit dasselbe der Renaissance angehört, und der Treppenthurm, der sogenannte „Gugliotto“ des „Omodeo“.

## I. Das „Tiburium“.

Die ungemein fesselnde Geschichte des „Tiburium“ ist von Boito ausführlich erzählt worden!<sup>1)</sup> Mit allen ihren Schwankungen und Wechselfällen, den zögernden Bedenken der Bauleiter, den thatsächlichen Hemmnissen, den vergeblichen Rath- und Vorschlägen zahlreicher fremder Meister, und besonders mit ihrem Endergebnis, das dann doch wieder die eigenartige Leistung nationalen Geschmacks und einheimischer Künstlerkräfte bleibt, wiederholt sie gleichsam die ersten Acte der ganzen Baugeschichte. Aber dieses Schauspiel ist jetzt kunsthistorisch noch anziehender, denn nun handelt es sich nicht mehr nur um Gegensätze und Vermittlungsversuche zwischen der Kunstweise verschiedener Nationalitäten innerhalb des gleichen allgemeinen Stilbildes, der Gothik, sondern gleichzeitig auch zwischen dieser und der Renaissance.

Wie stets, treten dabei constructive und decorative Fragen neben einander, und wie stets haben die ersteren zunächst die gröfsere Bedeutung. Durch die auf die Einwölbung des Vierungsraumes bezüglichen Acten wird man unwillkürlich an die Vorgeschichte der Florentiner Domkuppel erinnert.

Schon wenige Jahre nach dem Beginn des Baues waren im Hinblick auf die zukünftige Kuppellast die vier Hauptpfeiler verstärkt worden (1390). Trotzdem zog der Franzose Jean Mignot deren Tragfähigkeit (1400) in Zweifel. Damals glaubte man sicher nicht, dafs bis zur Vollendung der Kuppel noch ein volles Jahrhundert verstreichen würde. Zwei Hauptphasen zählt diese langwierige Lösung der Aufgabe: die eine umfaßt die bauliche Ausführung und Decoration der bis zur eigentlichen Kuppelwölbung reichenden Theile, der grofsen, die Pfeiler verbindenden Bogen, der Eckzwickel und ihrer Zwischenwände; die andere die der Kuppelwölbung selbst. In dem Kostenanschlag des Filippo degli Organi vom Januar 1448 und dem Hilfsmodell Filaretos von 1452 war wohl Beides vorgesehen, noch 1480 aber stand man rathlos vor den constructiven Fragen der Kuppelwölbung.

In der Zwischenzeit war der Vierungsraum bis zur Höhe des Kuppelansatzes vollendet worden. Etliche Daten nehmen auf seine Decoration Bezug; in den siebziger Jahren ist Bartolomeo da Gorgonzola „magister super tiburium“. Vom heutigen reichen Bildschmuck der Untermauern und Zwickel der Vierungskuppel sind zum mindesten die vier grofsen Zwickelmedaillons mit den Brustbildern der Kirchenväter beglaubigtermaßen vor 1478 entstanden: energische Köpfe, von riesiger Gröfse, aber trotzdem für ihre hohe Stätte nicht grofs genug. Die zahlreichen Statuen, welche oberhalb der Hauptbogen die Wände zwischen den Pendentifs beleben, sind Schöpfungen echt lombardischer Frührenaissance. Sie stehen — je fünfzehn auf jeder Seite — vor einer nach Art der alten Stabwerkarchitektur gegliederten gothischen Nischenreihe: hagere Gestalten, von brüchig gefalteten Gewändern umhüllt, eckig bewegt, mit spitzen Knien und Ellenbogen, mit energischen, realistischen Köpfen — bezeichnendste Beispiele für den Figurentypus der Mantegazza, Cazzaniga, Rodari, Battagio und Piatti. Für die Wirkung von dieser Riesenhöhe herab sind die knitterigen, starken Falten ausnahmsweise einmal wirklich von Vortheil.

Aber dieser Schmuck förderte das wichtigste Problem nicht: er zierte einen hauptlosen Rumpf. Die Frage der Kuppelwölbung mußte bald alle Kräfte in Anspruch nehmen, und wieder forderte man zunächst fremde Hülfe. Wie einst in den Tagen Gian Galeazzos, so suchte man dieselbe auch jetzt zunächst in Deutschland, und zwar in Strafsburg. Zweimal schrieb Giovanni Galeazzo Maria 1481 und 1482 an den dortigen Rath. Dafs der

1) Il duomo di Milano. Milano 1889. S. 223 ff.

damalige Strafsburger Meister Hans Hammerer thatsächlich nach Mailand entsandt worden sei, ist jedoch nicht erweislich.<sup>1)</sup> 1483 endlich folgte ein deutscher Baukünstler dem Ruf: Hans Nexemperger aus Graz,<sup>2)</sup> welcher mit zahlreichen deutschen Genossen in Mailand eintraf. Allein es ging ihm dort nicht besser, als seinen Landsleuten im Trecento. Ob seine Kräfte nicht ausreichten, ob man ihm von vornherein Schwierigkeiten machte — jedenfalls schlug seine Sendung fehl: die „cosa stupendissima“, das „tiburio“, zu vollenden gelang auch ihm nicht, und 1488 spricht der ingegnere Antonio da Pandino nicht von den Erfolgen, sondern nur von den Mißgriffen (errori) des Deutschen! Dafs dessen mindestens dreijähriger Aufenthalt in Mailand dennoch nicht völlig ergebnislos blieb, ist selbstverständlich, und zwar scheint sich sein Einflufs keineswegs nur auf das Constructive, sondern, wie sich zeigen wird, auch auf die decorative Gestaltung erstreckt zu haben. — Mit dem März 1487 beginnt der Antheil mittelitalienischer Meister, und fortan bleiben, von der kurzen Thätigkeit des Hans Mayer abgesehen, die in Verbindung mit dem Tiburium genannten Namen italienisch. Bekanntlich sind zwei der grössten unter ihnen: Leonardo und Bramante; dazu die Florentiner Luca Fancelli aus Settignano, dessen Wirksamkeit (17. März bis 22. December 1487) freilich nur eine theoretische gewesen zu sein scheint; ferner Francesco di Giorgio Martini aus Siena, der Florentiner Lionardo Dini und andere. Aber wieder behalten schliesslich doch die Lombarden die Oberhand. Pietro da Gorgonzola und die Dilettanten vom Schlage des Geistlichen Simone da Sirtori hätten dies freilich kaum zu bewirken vermocht, wohl aber gelang es den beiden Künstlern, denen zuletzt die Lösung der Aufgabe selbst zufiel: Omodeo und Dolcebuono. Nachdem in ganz Italien vergeblich um eine hierfür geeignete Künstlerkraft geworben worden war, dürfte die Wahl dieser beiden Lombarden besonders bei Ludovico Moro selbst beschlossene Sache gewesen sein, noch aber mußten beide Künstler ihre Modelle in wiederholten Verhandlungen — am 31. Mai und am 27. Juni 1490 — vor dem Fürsten mit den übrigen Vorschlägen messen und dem Urtheil ihrer Collegen und Nichtcollegen unterwerfen, bevor am 16. Juli die Genehmigung erfolgte. Am 9. September 1490 nahmen die Arbeiten am Bau selbst ihren Anfang, und zehn Jahre darauf, am 24. September 1500, war die Kuppel vollendet.

Die Freude darüber galt in erster Reihe der Ueberwindung der technischen Schwierigkeiten. Schon an sich aber war hiermit auch die künstlerische Wirkung des Ganzen untrennbar verbunden. Die so lange strittige Frage, ob man die Kuppel über dem Quadrat mit vier Kappen, oder über dem Achteck mit acht Kappen wölben sollte, war zunächst freilich eine solche der Stabilität,<sup>3)</sup> allein ihre Beantwortung mußte gleichzeitig für den ästhetischen Eindruck des Kuppelraumes im Inneren und vollends für die Umrisslinien und den Schmuck der Außenmauern entscheidend werden. Jedenfalls ist diese decorative Seite der Lösung eigenartiger, als die constructive. Noch einmal, zum letzten Male, treten hier die altlombardischen Stilüberlieferungen und die gleichsam persönliche „Gothik“ des Mailänder Domes zusammen, und zeitigen, verbunden mit Einzelheiten der Renaissance, eine höchst eigenartige Schöpfung!

1) Dies betont mit Recht Dehio in „Strafsburg und seine Bauten“. Strafsburg 1894. S. 152.

2) Vergl. Revue alsacienne. 1888. Juillet.

3) Cesariano giebt in seiner Vitruv-Ausgabe im Querschnitt des Mailänder Domes fol. XV noch die quadratische Lösung wieder und fügt im Text dazu (fol. XIV verso): „si como e a ponere uno octagono aedificato sopra uno quadrato per essere extrato fora di solido non lo po contenere.“ Daneben aber bildet er in größerem Maßstab den Vierungsturm allein in seiner heutigen achteckigen Gestalt ab, schreibt allerdings dazu: „Idea octogonae hecubae phalae et pyramidatae si percubere eam super columnas quatuor pariquadrati volumo tota extra solidum inuenietur, quod contra mentem sapientum architectorum si maximi oneris perpetuitatem obtinere velit“, was Rivius (S. XXIX verso) folgendermaßen erläuternd übersetzt: „Hier merck, das zu disen trefflicheu baw ein achteckiger oben hoch aufgespitzter Thurn verordnet gewesen, auff das quadrat der vier mitlern Seulen zu setzen, wo aber solchs beschehen wer, befindet sich des solchen last allenthalben auf keiner feste, sondern gantz blofs sten muste, mit etlichen ecken, welches wider alle erfarnen Bawmeister, wo man gedenckt ein schweren Last der massen zu setzen, dafs er lange Zeit bestehen möge.“ Vergl. die Grundrisskizzen Leonardos bei Richter, a. a. O. II. Pl. C.

Vom Stammbaum der Florentiner Domkuppel Brunelleschis ist dieselbe vollständig getrennt: ihre nächsten Ahnen stehen in der Lombardei selbst. Es sind die hochragenden Vierungsthürme von S. Andrea zu Vercelli, der Klosterkirche von Chiaravalle und später der Certosa von Pavia, mit ihrer schlanken Abstufung in mehrere Stockwerke, mit der vielgliedrigen Auflösung ihrer Mauer Massen, mit ihrem malerisch-phantastischen Reiz.<sup>1)</sup> Seinem allgemeinen Geschlecht nach aber bleibt dieses Werk mit den Vierungsthürmen transalpiner Kathedralen in den Rheinlanden, in Frankreich und England in Verbindung. Die Anlage eines solchen Vierungsthurmes war von Anbeginn geplant. Schon 1387 wird ein „tiburium plombi“ des Anex von Fernach erwähnt. Und schon damals dürfte dieser Vierungstheil seiner ganzen Anlage nach von dem Princip der Vierungskuppel, wie es etwa der Dom von Pisa darstellt, vollständig verschieden und dem der transalpinen „Glockenhäuser“ verwandt gewesen sein. Bereits 1400 spricht Mignot auch von vier Thürmen, die den Hauptthurm umgeben, wie die vier Evangelisten Gottvater: ein jenseits der Alpen hergebrachtes Motiv,<sup>2)</sup> das aus der Nothwendigkeit der Treppenthürme herzuleiten ist. Unwillkürlich gemahnt das Mailänder Tiburium an jene luftige Bekrönung, welche der nördliche Frontthurm des Strafsburger Münsters, den Plänen Erwins entgegen, durch Ulrich von Ensingen (1399 bis 1419) erhielt. Auch dort ein achtseitiger Hauptkörper, dessen Wände in Fenster aufgelöst sind, und zwar ebenfalls in zweistöckiger Theilung: ein hohes Haupt- und ein viel niedrigeres Obergeschofs, jedes mit selbständigen, seiner Höhe entsprechenden Fenstern!<sup>3)</sup> Auch dort, in der Richtung der beiden Hauptdiagonalen, vier selbständige, schlanke Schnecken Thürme mit Wendeltreppen! Sollte diese Verwandtschaft des Aufbaues eine ganz zufällige sein, oder besteht hier eine thatsächliche kunsthistorische Verbindung, ja klingt in ihr vielleicht gar noch ein Gedanke nach, den möglicherweise der Schöpfer des Strafsburger Thurmes selbst, Ulrich von Ensingen,<sup>4)</sup> einst in Mailand in einer Skizze oder einem flüchtigen Modell niedergelegt hatte? Selbstverständlich bleibt die Analogie nur auf den allgemeinen Aufbau beschränkt; in anderem Sinne kann man den Frontthurm einer deutschen und das Vierungsthürmchen einer italienischen Kathedrale ja überhaupt nicht mit einander vergleichen! Der Verticalismus ist gehemmt, der schlanke, himmelanstrebende Thurm wird zu einem niedrigen, behäbigen Centralbau, das zweite, kleinere Stockwerk zur schmaleren Laterne herabgedrückt. Die Decoration vollends weicht in demselben Grade von den Strafsburger Motiven ab, in welchem sie dem Stil des Mailänder Domes selbst entspricht. In der That ist das Werk der beiden italienischen Renaissancekünstler, wie es bis zur Höhe der ersten Fensterreihe etwa 1500 vollendet war, und später zum mindesten bis zum Beginn des minaretartigen Mittelthurmes wohl nach ihren Plänen ausgeführt wurde, letzthin wiederum eine selbständige oberitalienische Leistung, die sich aufs engste an die Ueberlieferungen der Bauhütte anschließt. Sind doch die Strebebögen und Fensterwände dieses Tiburium mit ihrer Stabwerkbekleidung, der durchbrochenen Wimpergalerie und den spitzen Fialen, ja selbst auch noch mit den von deren Fußpunkten zur Laterne aufsteigenden Strebebögen, dem ganzen System nach eine möglichst treue Wiederholung der alten, trecentistischen Chorpartien der Kirche! Denkt man sich die drei Seiten des Chores zum Achteck ergänzt, so erhält man einen

1) Man denke an die Bemerkung Leonardos über einen Campanile: „e chi lo uolesse pure fare colla chiesa faccia la laterna scusare campanile come è la chiesa di Chiaravalle. Litt. Works, ed. Richter. Nr. 754. S. 36.

2) Wie beliebt dieses Motiv war, bezeugt auch noch der Entwurf Filaretos für die Kuppelkirche seines Hospitales. Tractat, ed. Oettingen S. 369. Auch dort erheben sich neben der Kuppel frei die vier Thürme! Da konnte allerdings auch S. Lorenzo das Muster bieten.

3) Man vergleiche das Mailänder Tiburium mit Ansicht und Grundriß des Strafsburger Thurmes, wie sie Carstanjen (Ulrich von Ensingen. München 1893. Taf. IV und V) giebt.

4) Die Theilnahme Ulrichs am Mailänder Dombau währte allerdings nur fünf Monate (4. Nov. 1394 bis 13. April 1395), und er stand mit den maßgebenden Italiern zweifellos im Conflict, allein für eine Skizze, ja selbst für ein flüchtiges Modell genügten ja wenige Tage (zumal es sich ja vielleicht nur um Abänderungen des älteren, 1387 erwähnten Modells handelte); und ähnlich wie Heinrich von Gmünd erst nachträglich (1401) in Mailand verdiente Anerkennung fand, könnte auch ein Vorschlag Meister Ulrichs für das Tiburium erst in den Tagen Omodeos und Dolcebuonos, als die Gestaltung des Vierungsthurms wieder spruchreif geworden, die rechte Beachtung erhalten haben.

Centralbau, der in jeder Hinsicht — selbst in den Mafsverhältnissen — dem Tiburium analog ist. Der geistvolle Ausspruch Jacob Burckhardts,<sup>1)</sup> dieser Kuppelbau sei „ein Weihgeschenk des Renaissancehumors am Grabe der verblichenen Gothik“ verschweigt füglich, dafs dieses Geschenk auch als eine Ehrengabe conservativer Gesinnung an den Kunstgeist des Trecento aufgefaßt werden kann. —

Die Arbeit der Renaissance gelangte aber bekanntlich nur bis zur ersten Plattform. Länger als 250 Jahre blieb dieses Tiburium oberhalb der Scheitellinie der großen Fenster des Hauptgeschosses, dessen Wände die innen aufsteigenden acht Gewölbekappen bergend umgeben, unvollendet, dürftig mit Brettern eingedeckt, ein schmälicher Torso. Auf dem Kupferstich des Domes von 1741<sup>2)</sup> sieht man die Kuppelöffnung mit einer dem heutigen Fenstergeschoß der Laterne entsprechenden Bretterhütte geschlossen. Bis zu der Plattform dieses Geschosses aber dürfte auch das 18. Jahrhundert, bei seiner 1750 energisch einsetzenden Bauthätigkeit, dem alten Modell, zum mindesten demjenigen, welches Omodeo und Dolcebuono hergestellt hatten, genau gefolgt sein, und selbst der minaretartige Spitzthurm des Francesco Croce ist theilweise im Geist der älteren Modelle entworfen. An sich wäre es allerdings auch möglich, statt seiner eine Kuppelkrönung anzunehmen, die dann immer noch einen ähnlichen Gesamteffect erzielt hätte, wie etwa die Vierungskuppel des Pisaner Domes, allein dann fiel die stilistische Verwandtschaft zu den alten lombardischen Vierungsthürmen fort; die nationale Eigenart wäre geschmälert. Die heutige Thurmspitze, das „tiburium“, dagegen erscheint trotz der „Rococogothik“ seiner Details noch immer als ein echter Spätling der Mailänder „Gothik“.

Auch am Bildschmuck dieses Tiburium ist bis zur Gegenwart gearbeitet worden. Die Frührenaissance der Mantegazza herrscht nur im Inneren. Außen giebt hier meist schon die Hochrenaissance den Ton an. Von den großen Statuen der Fensterwandungen — Heilige und „Tugenden“ — gehen etliche allerdings noch auf die erste Hälfte des 16. Jahrhunderts zurück, darunter vortreffliche Arbeiten, wie beispielsweise die edle Gestalt der S. Veronica (Ostfenster), deren Schweifstuch ein Leonardeskes Erlöserhaupt trägt. Am häufigsten ist hier die Stilweise des Cristoforo Solari il Gobbo vertreten. Nicht minder beachtenswerth als diese auf eigenen Consolen fufsenden, großen Statuen sind ferner die mit den Bautheilen selbst fest verbundenen und daher mit ihnen gleichzeitig entstandenen Sculpturen; ja, die als Schmuck der Schlußsteine der Fensterbogen dienenden Halbfiguren der Evangelisten und Kirchenväter muß man zu den vollendetsten Schöpfungen der lombardischen Renaissanceplastik zählen. Man sehe diesen in das Studium der heiligen Schrift vertieften Hieronymus,<sup>3)</sup> diesen durchgearbeiteten Greisenkopf, welcher noch den herben Typen der Heiligenstatuen der Certosafront nahe bleibt, oder den S. Johannes,<sup>4)</sup> dieses liebliche Jünglingsantlitz in seinem Lockenschmuck! Hier ist der herbe Realismus der Mantegazza verschwunden; in der Auffassung herrscht eine fast Leonardeske Weichheit. Auch der Faltenwurf erinnert nicht mehr an zerknittertes Papier, sondern zeigt einen antikisirenden Stil, in scharf abgesetzten, regelmässigen Linien. Wie diese selbständigeren Figuren großen Mafsstabs, so bringt auch die Kleinsculptur an diesem Tiburium, besonders an den Statuenconsolen, oft eine ungemein reizvolle Uebersetzung der alten Decorationsmotive in die formenschöne, an der Antike geschulte Sprache der Renaissance.<sup>5)</sup>

Das weitaus hervorragendste Denkmal dieser Gattung aber ist der eine jener Treppenthürme, der Gugliotto des Omodeo.

1) Gesch. d. Renaiss. in Italien. II. Aufl. Stuttgart 1891. S. 32.

2) Vergl. Abb. 99.

3) Oben in dem dem südlichen Querschiff zugewandten Fenster.

4) An der dem Langhaus zugewandten Westseite.

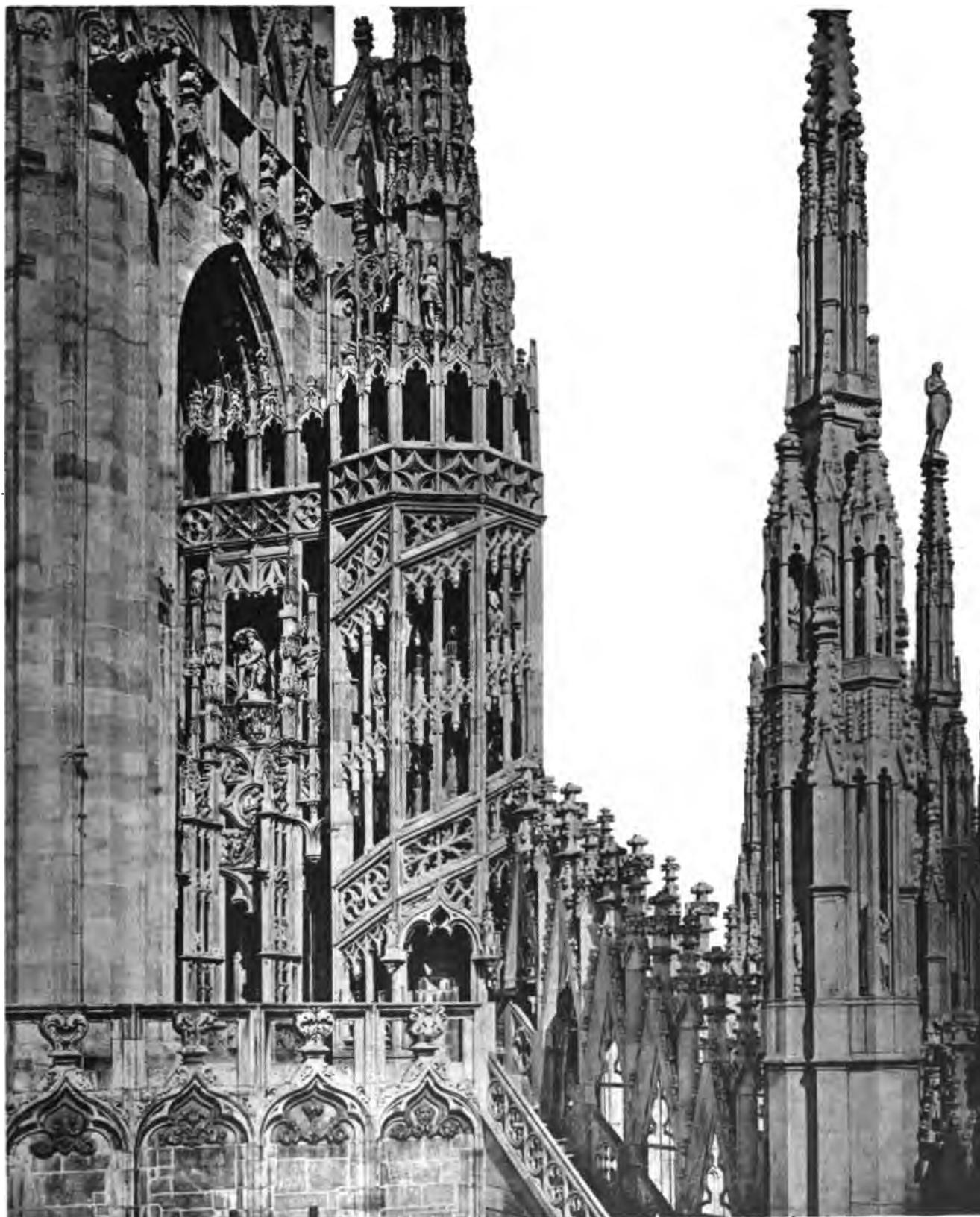
5) Man beachte beispielsweise die Console unter der modernen Statue des Beato Angelico Servita: eine völlig antik gedachte Maske mit Palmettenschopf und Akanthusbart. Auch hier aber findet sich der Renaissanceputto noch gelegentlich unter gothisirendem Blattwerk, so an der Console der modernen Statue des Beato Bernardo da Offida. Die Wasserspeier sind an diesen Theilen ebenfalls höchst charakteristisch.

## II. Der Treppenthurm Omodeos.

Zufälligerweise liegt dieser Thurm fast in der gleichen Diagonalachse, wie die Guglia Carelli.<sup>1)</sup> Deren niedrige, mit Giorgio Solaris Statue gekrönte Spitze ist von ihm aus noch gerade sichtbar, und so wird man unwillkürlich veranlaßt, jene früheste, in ihrer Decoration für den ganzen Bau maßgebende Schöpfung der Mailänder Trecentogothik mit dem gothischen Probestück des größten lombardischen Renaissancemeisters zu vergleichen. — Derselbe hat seine Erfindung hier gleichsam persönlich beglaubigt: am Spindel Pfeiler des Treppenhauses ist sein Medaillonbildniß mit der Umschrift: „Io. Antonius Homodeus · Vener<sup>e</sup> · Fabrice · M̄li (Mediolani) Architectus“ eingelassen. Dieser feine, bartlose Greisenkopf unter der Kappe, im Profil nach rechts, ganz flach gemeißelt, ist ein fesselndes Gegenbild zu den Typen der gothischen Werkmeister des Nordens, und mit ihnen hat Omodeo bei diesem Gugliotto sowohl an Kühnheit der Construction, wie an Reichthum der Ornamentik und des figürlichen Schmuckes gewetteifert. (Taf. XI.) Nicht nur die Stiegenhäuser an gothischen Kirchthürmen — wie an den Domen von Straßburg und Ulm — und an spätgothischen Profanbauten bieten hier kunsthistorische Parallelen, sondern auch jene zahlreichen selbständigen Sacramentshäuschen, welche bis tief ins 16. Jahrhundert hinein die echt gothische Freude an schwierigen Constructionsaufgaben und üppiger Ornamentation, freilich schon oft in ganz willkürlichen Formen, spiegeln. Echt gothisch ist auch an dieser italienischen Schöpfung der Renaissancezeit vor allem die „Entmaterialisirung“, welche überhaupt keine Flächen duldet. Die Außenwand der den massiven mittleren Spindelkörper in zweimaliger Windung umgebenden Wendeltreppe ist lediglich aus acht schlanken, durch dünne Steinrippen verstrebt Pfosten aufgebaut; auch die zwischen ihnen befindlichen Brüstungswände der Stiege, welche, deren Linienzug entsprechend, schräg aufwärts steigen, sind vollständig in Maßwerk aufgelöst und werden unten durch gegabelte, doppelte Bogenarcaden begleitet, wie solche auch jene Hauptpfosten in der Mitte ihrer Höhe verbinden. Das ist eine Decorationsweise, welche ihrem Grundprincip, ihrer organischen Entwicklung nach etwa derjenigen des Schmiedeeisens entspricht. Die Plattform wird von einer Maßwerkbrüstung und schlanken, offenen Arcaden eingefasst, und deren Pfeiler dienen als Streben des oben folgenden Fialenthurmes; den Uebergang zu demselben bilden wiederum zierlich durchbrochene Strebebogen. Sein Laib ist in ein doppelstöckiges Nischensystem aufgelöst, wobei nach altem Muster die reichen Baldachine der unteren Reihe den Statuen der oberen als Postamente dienen; dann folgt der verhältnißmäßig niedrige Helm. So waltet im Ganzen doch noch immer eine architektonische Zucht, und diese spricht auch aus den Decorationsmotiven selbst, strenger als bei den meisten jener spätgothischen Zierstücke aus dem Ende des 15. und dem Beginn des 16. Jahrhunderts auf transalpinem Boden.

Fast ausschließlich sind diese Motive geometrisch construirt, nach dem Princip des Maßwerkes. Nirgends ist dem Material Gewalt angethan. Weder die gekrümmten Fialenendigungen, noch die zweigartig gegabelten Rippen, noch auch die üppigen, naturalistischen, krausen Blatt-, Blüten- und Knorpelformen finden sich, wie sie die nordische Spätgothik so liebt, und wie sie uns beispielsweise an dem etwa gleichzeitig (1494 bis 1505) entstandenen Portal der ehemaligen Laurentius-Capelle am Straßburger Münster entgegen treten. Noch immer herrscht hier denn doch mehr jener strenge Geist der gothischen Bauhütte, welcher im Norden die hochragenden Frontthürme geschaffen hat, als die zierlich spielende, vorwiegend auf malerische Effecte und verblüffende Technik ausgehende Kleinkunst jener Tabernakel, Sacramentshäuschen und Portale. An verzerrten Formen fehlt es freilich nicht. Von dem unregelmäßigen Maßwerk abgesehen, sind in diesem Sinne besonders die doppelten Bogensysteme zwischen den Hauptfenstern charakteristisch, in denen die einander kreuzenden Kielbogen, da sie ja schräg emporsteigen, je zwei ganz unsymmetrische Abschnitte — einen concaven und einen convexen — zeigen. Dafs in den Einzelformen die Gothik gelegentlich von Renaissancemotiven übertönt wird, ist selbstverständlich.

1) Vergl. Bd. I, S. 27 ff.



MAILAND. DOM. TREPPENTHURM OMODEOS.



Die Knäufe der Mafswerkpfosten sind als antikisirende Blattkelche gestaltet, die Profile haben das specifisch Gothische vielfach ganz eingebüßt, und überall dringen die Lieblingskinder der Renaissancedecoration, die Engelputzen und Cherubim ein: als größere Schildhalter füllen sie die Nischen, als Miniaturstatuetten auf selbständigen Sockeln treten sie den Strebepfeilern vor, und selbst aus den Kreuzblumen wachsen ihre lieblichen Köpfechen heraus. Die Statuen männlicher und weiblicher Heiliger, welche — nur theilweise erhalten — die Knäufe jenes mittleren Mafswerksystems zwischen den Hauptpfosten (wie sonst die Fialenthürmchen) bekronen und die Nischen des Obertheiles füllen, gehören meist der antikisirenden Richtung Cristoforo Solaris an.

Auf dieses Treppenthürmchen hat Omodeo offenbar besondere Sorgfalt verwandt. Die ganze Aufgabe muß ihn gefesselt haben. Auch im Inneren ist es mit höchster Feinheit geschmückt. Zartes, flaches Stabwerk legt sich dort an die Balustradenwände an, dann aber folgt eine buntfarbige Marmorbekleidung in echt lombardischem Renaissancecharakter. Noch reicher und freier aber entfaltet sich die decorative Phantasie an den beiden constructiv gebotenen Verbindungswänden, welche zum Hauptkörper des Tiburium hinüberführen. Es sind zwei aus Pfosten, Streben und Mafswerk aufgebaute, luftig durchbrochene Parallelwände: unten, zwischen den beiden rechtwinklig zu ihnen gerichteten Strebemauern ein breiter, von hohen Mafswerkmauern abgeschlossener Durchgang, von zwei schmaleren flankirt;<sup>1)</sup> oben eine Fortführung der Plattform des Gugliotto zum Tiburium hin, als schmaler, von Brüstungswänden und Arcadengalerien eingefasster Gang. Die einzelnen Zierformen bleiben im Charakter des Gugliotto. Dichter zusammengedrängt bringen sie dem Ganzen hier einen reicheren, mehr malerisch wirksamen Gesamteindruck. Vor allem jedoch ist der figürliche Schmuck mit weit größerer Freigebigkeit vertheilt. In gleicher Fülle auf gleich kleinem Raum vereint dürften sich so reife Renaissancesculpturen an keinem anderen Werk gothischen Stiles finden. Selbst am Mailänder Dom wird dies ein einzigartiges Schauspiel, denn bei diesem Thürmchen handelt es sich ja nicht um Bildwerke, welche die Renaissance erst nachträglich den ihr überkommenen oder aber streng traditionell nach älterem Muster ausgeführten gothischen Bautheilen zugesellt hätte, sondern um solche, die mit diesen zugleich und gleich selbständig und frei, wie sie, bei einem einheitlichen Entwurf erdacht sind.<sup>2)</sup> Und diese Sculpturen innerhalb dieser gothischen Architektur und gothischen Ornamentik zählen zu den reifsten Renaissanceschöpfungen, welche die lombardische Plastik kennt!

Hier sind die Engel des christlichen Himmels thatsächlich meist in antike Putten und Genien verwandelt, nicht mehr im Geist der Frührenaissance, sondern bereits in dem der Hochrenaissance. Diese theils nackten, theils durchaus antik gewandeten Kinder mit ihren winzigen Flügelchen, die hier so keck zwischen den Pfosten stehen, mit Füllhörnern (!) vom Mafswerk herabschweben, im Mafswerk sitzen und klettern und sich vor der obersten Brüstungswand in reizenden Gruppen zu Musik und Gesang vereinen, tragen das Zeichen antiker Herkunft noch unvergleichlich klarer an der Stirn, als selbst die Putten der Porta della Carta am Dogenpalast zu Venedig. Und das Gleiche gilt auch von den eigentlichen Engeln, diesen jugendlichen Knabengestalten in ihren feinstoffigen, gegürteten ärmellosen antiken Tuniken, die bald eine Schulter, bald auch wohl ein Bein unverhüllt lassen. Auf der Südostseite umgeben diese Engel — je einer in einem Mafswerkfeld knieend oder fliegend — die rund umrahmte Halbfigur der Madonna mit dem Kinde; auf der Nordwestseite sind sie in den beiden unteren Mafswerkbogen zu je dreien neben der Sterbescene Christi vereint, die dort das Mittelmedaillon füllt.

Diese originelle Anordnung des Bildschmuckes, bei der die Einzelfiguren der dargestellten Scenen in gothisches Mafswerk vertheilt werden, ist noch immer eine Schöpfung der alten, nationalen malerischen Geschmacksrichtung, nun aber auf der höchsten Stufe

<sup>1)</sup> Der südliche grenzt an das Tiburiumfenster und ist daher nicht mehr zur Communication bestimmt.

<sup>2)</sup> An der Mauer des Spindelthurmes steht unten die Inschrift: „Joanne Jacobo Czibello Senatore Auctore.“

künstlerischen Könnens. Der Meister, der diese Decoration ersann, durfte mit einer gereiften Plastik rechnen. Er setzt seine Figuren in das Mafswerk, beziehungsweise vor dasselbe, indem er es halb als Rahmen, halb als Hintergrund auffasst; er giebt ihnen kühn verkürzte, energisch bewegte Stellungen. Etwas Momentanes ist in ihnen, als hätten sich diese Gestalten flüchtigen Vögeln gleich nur eben für einen Augenblick auf das Mafswerk niedergelassen. Und wie frei und natürlich ist ihre Haltung!

Der Entwurf des Ganzen bleibt das Verdienst Omodeos, und das ist ein letzter, hoher Ruhm für diesen Hauptmeister der lombardischen Renaissance, der noch am Ende seiner langen Wirksamkeit der gothischen Tradition des Domes und gleichzeitig dem Geist der Renaissance so geschickt Rechnung zu tragen weifs. Allein der leider theilweise arg zerstörte Bildschmuck dieser Guglia hat auch einen selbständigen Werth, der nicht mehr mit dem Namen Omodeos zu verbinden ist. Bleibt es doch von vornherein unwahrscheinlich, daß der alte, als Bauleiter so vielbeschäftigte Omodeo nun etwa auch noch eigenhändig alle Kleinsculpturen dieser Guglia ausgeführt habe. In der That herrscht auch hier bereits der Stil, der kunstgeschichtlich durch Cristoforo Solari und Agostino Busti vertreten wird. Weich und lieblich, zuweilen selbst süßlich, sind die Lockenköpfchen aller dieser Engel, ist auch die Auffassung des Christkinds selbst, das, nackt wie ein antiker Putto, eine Blume hält. Der sterbende Christus im Hauptmedaillon der Nordwestseite, den die Engelputten vergeblich stützen, ist das charakteristischste Gegenbild zu den Heilandsgestalten der Frührenaissance, wie sie besonders die Kunst der Mantegazza und des jungen Omodeo selbst so ergreifend geschildert hat: als leidende Menschen. Hier dagegen ist es ein antiker Held, ein Christus der lombardischen Hochrenaissance, in der sich die Feinheit einer über alle technischen Mittel gebietenden Miniaturplastik bald mit einer allzu absichtlichen Gefühlsinnigkeit, bald mit einer bisher gerade in der Lombardei unbekanntem rein formalen Gefälligkeit verbindet. Aehnliches gilt von den winzigen, sehr zerstörten Medaillonreliefs, welche, von Mafswerk umgeben, unten die Basen der Seitenwände zieren.<sup>1)</sup> Da weist schon der harte Faltenwurf auf den lombardischen Neoclassicismus hin. Die allzu lebhaft bewegten Heiligenstatuen vollends, welche den Zwischenwänden als krönende Abschlüsse dienen, dürften noch weit späterer Zeit entstammen. So leitet diese reife, geistvolle, gothisch-archaische Schöpfung des größten Vertreters der lombardischen Frührenaissance, Omodeos, in ihrem Bildschmuck bereits zur oberitalienischen Cinquecentokunst über, in der sich die nationale und persönliche Eigenart unter dem ausgleichenden Einfluß antikisirender Stilweise verliert.

#### Giganten. Wasserspeier. Statuen.

Der „Gugliotto“ Omodeos ist der einheitlichste Theil dieser „Renaissancegothik“, aber nicht der einzige. Selbst unter den „Guglien“ der äußeren Strebebögen gehören — gleich den Strebebögen — mehrere auch in ihrer Decoration der Renaissancezeit an: so auf der Südseite die erste und zweite des Langhauses, vom Querschiff aus gezählt, und theilweise auch diejenigen der Chorpfeiler. Der Statuens Schmuck ist hier freilich meist, wenn nicht modern, so doch die Schöpfung classicistischer Hochrenaissance, allein es fehlt auch dort nicht an charakteristischen Arbeiten echt lombardischer Stilweise in der Richtung etwa der Mantegazza und Cazzaniga, dann Omodeos, Solaris und Bustis. Das gilt für eine Reihe von Engeln, Schildhaltern und Heiligenstatuetten, bei denen bald die blasenartige, bald die streng antikisirende Wiedergabe der Falten und die „Korkzieherlocken“, bald auch übermäßige Schlankheit und gezierte Stellung diesen Ursprung verbürgen. Und gelegentlich

<sup>1)</sup> Verkündigung, Heimsuchung, Anbetung, Darbringung und das Christkind mit den Schriftgelehrten im Tempel. — Von Omodeos „frühester“ Arbeit für den Dom, dem von Alessio Tarchetta 1480 gestifteten Altar, sind nur noch Fragmente erhalten. Vergl. Santambrogio, Arch. Stor. Lombard. 1892. S. 141 ff. — Das Marmorciborium im Castellmuseum mit den sechs köstlichen Engeln, die stilistisch denen des S. Trovaso-Altars in Venedig gleichen, will Santambrogio (Lega Lombarda, 22. Juni 1900) ebenfalls Omodeo zuschreiben, allein unter den beglaubigten Werken des Meisters findet sich zu diesen Engeln keine einzige überzeugende Analogie.

zugeschriebene Urtheil gegenüber,<sup>1)</sup> der Bau sei in „conformità cum el resto del edificio“ weiterzuführen.

Und diese Forderung spricht nur aus, was seit dem Beginn der Renaissancezeit bis zu den Tagen Carlo Borromeos und Pellegrinis in der That geschah. Am Bauplatz des Mailänder Domes erwies sich selbst der Zauber der Renaissancekunst nicht stark genug, um einen endgültigen Bruch mit der Vergangenheit zu veranlassen. Ein solcher wäre bereits nach dem vorläufigen Abschlufs, den der Bau schon 1419 erhalten hatte, sehr wohl möglich gewesen. Man konnte die Vierung — dem Renaissanceideal und seiner Verkörperung am Florentiner Dom entsprechend — mit einer frei in schlichten Linien emporsteigenden Kuppel krönen, wie es Leonardo<sup>2)</sup> in einzelnen seiner Tiburium-Skizzen in der That plante. Man konnte ferner das Langhaus von der vorläufigen Endgrenze jenseits der zweiten östlichen Pfeilerreihe an im Renaissancestil vollenden. Es wäre dann etwa eine ähnliche äufere Verbindung, beziehungsweise ein analoger innerer Gegensatz von Gothik und Renaissance, entstanden, wie an so zahlreichen Kirchen Mittelitaliens, ja wie in der Lombardei selbst am Dom von Como. Allein daran scheint man in Mailand kaum jemals ernsthaft gedacht zu haben. Dauernd vielmehr blieb dort auch in der Renaissance das Ziel, die stilistische Einheitlichkeit des Domes möglichst zu wahren. Das erscheint auf dem den Alpen so nahen Boden Oberitaliens natürlich genug. Der corporative Kunstbetrieb besafs hier eine das Hergebrachte erhaltende Kraft, und die Zeugen mittelalterlicher Kunst standen hier dicht geschaart.

Auch traten der Erreichung dieses Zieles in Mailand geringere Hindernisse entgegen, als etwa in Mittelitalien. Der Schmuckteppich, welchen das endende Trecento und das beginnende Quattrocento über den Bau gebreitet hatte, bot für alle Theile der Decoration ausgiebige Muster. Keineswegs aber dienten diese lediglich einer slavischen Nachahmung. Eine solche hätte dem ganzen Geist der Zeit widersprochen. Eine gothische Krabbe, eine Kreuzblume, eine Console des Trecento so nachzuzeichnen und nachzuweifseln, dafs sich die eigene Arbeit mit dem trecentistischen Vorbild verwechseln liefs — das lag weder im Wollen noch im Können des Renaissancekünstlers. Unwillkürlich flieft in die Linien des Blattwerkes etwas von denen des antikisirenden Akanthus, und selbst wo das Thema und seine decorative Verwendung sich dem mittelalterlichen Vorbild völlig anschlieft, empfängt es den Stempel der Renaissancekunst: die Putten werden bald zu völlig naturalistischen Kinderporträts, bald zu antikisirenden Genien, die Köpfe mit Büstenabschlufs hier zu lebenswahren Bildnissen, dort zu Masken und Idealtypen Leonardesker Art, die Wasserspeier zu Grottesken, die Giganten zu Rittern und Schildträgern des 16. Jahrhunderts. So erneuert sich hier die lombardische Trecentokunst mit den reiferen, an der Antike geschulten Mitteln des Cinquecento. Und gerade diese Phase in der langen Stilgeschichte des Mailänder Domes ist von besonderem Reiz. Sie ist, trotz etlicher allgemeinen Analogien, diesseits und jenseits der Alpen einzig in ihrer Art und bleibt auch nicht ohne Einflufs auf die lombardische Renaissancekunst selbst.

Die Fortführung der Arbeiten seit der Mitte des Quattrocento schrittweise zu verfolgen und eingehend zu schildern, wie jene die Muster abwandelnde Nachbildung des ganzen vielgliedrigen gothischen Decorationsapparates, der Strebebogen und Strebepfeiler, der Fialenthürmchen, Wimpergengalerien, des Fenstermafswerks und der Pfeilercapitäle im Inneren, an den Querschiff- und Langhaustracten während des endenden 15. und des 16. Jahrhunderts erfolgte, ist im Rahmen dieses Buches unmöglich. Der Aufgabe desselben wird auch vollständig Genüge geleistet, wenn einzelne bezeichnende Hauptstücke herausgegriffen

1) Annali della fabbrica del Duomo di Milano etc. III. (Milano 1880.) Vergl. die Entscheidung der Commission am 27. Juni 1490 (Francesco di Giorgio da Siena und Dolcebuono): „de fare li ornamenti, lanterna et fiorimenti, conformi a l'ordine delo hedifitio et resto dela giesia.“ Annali a. a. O. S. 62.

2) Vergl. Works etc. bei Richter, a. a. O. II. Pl. XCIX. In anderen Skizzen (Pl. C. 4) sucht er dem Gesamtbild der Kuppel den gothisirenden Charakter zu wahren.

leugnen. Die Giganten<sup>1)</sup> selbst gewinnen zunächst wenigstens äußerlich an Vornehmheit. Es sind Gestalten des gleichen Kreises, wie jene Krieger und Wappenhalter am Borromeo-Monument in Isola Bella und an den Cremoneser Portalen. Stattlicher werden die Costüme und Rüstungen der Ritter und Herolde: das gezattelte Wams, Schulterkragen und Mantel, die ornamentirten Panzer und Beinschienen, die Helme und Barets, die Waffen und Wappenschilder. Stolzer wird auch die ganze Haltung: bald völlig ruhig, die des Kriegers auf der Wacht, bald wie in leiser Erregung, wie vor dem beginnenden Kampf, wobei dann den Gegner, den als Wasserspeier über dem Haupte schwebenden Drachen, ein kühner Blick trifft. Die statuarische Auffassung tritt schärfer hervor, die ganze Stellung gewinnt durch den in die Hüfte gestemmtten Arm, durch den kräftig vorgesetzten Fufs, an Sicherheit. Allerdings gilt dies nur von den besten dieser Statuen, bei anderen befriedigt gerade die Haltung, die ganze Art, wie sie auf ihrem Standorte fufsen, am wenigsten, und besonders auf der Nordseite sind einzelne Giganten so schlecht für die Ansicht von unten her berechnet, dafs sie zwergartig verwachsen oder gar platt gedrückt erscheinen und selbst dürftiger wirken als die Arbeiten des beginnenden Quattrocento am Chor. Dabei ist jedoch zu bedenken, dafs die Verwitterung diesen ursprünglich feiner ausgeführten Sculpturen noch weitaus mehr geschadet hat, als jenen von vornhercin derber behandelten Sculpturen des Quattrocento. Wie früher, so gesellen sich auch jetzt zu den Gestalten im Zeitcostüm, den Nobili und Schildträgern, halbnackte antike Helden, Hercules etwa und Perseus, Figuren, bei denen, von diesem „Heroencostüm“ abgesehen, freilich nichts der antiken Auffassung entspricht. Aber gerade die Behandlung des Nackten läfst viel zu wünschen übrig, und ruft — man beachte beispielsweise die rohe Wiedergabe der Rippen — die rein decorative Bedeutung dieser Statuen oft allzu deutlich ins Gedächtnis zurück. Unter diesen Actfiguren ist doch kaum eine, die sich an Formenschönheit und allgemeingültiger künstlerischer Reife mit den Urnentägern der Marcus-Kirche zu Venedig messen könnte. Selbst die Urnentäger des Domes von Como sind ihnen theilweise überlegen. Zweifellos sind auch diese Werke meist in Accord vergeben worden, nach Skizzen und Modellen von Steinmetzhänden ausgeführt. Daher ist es auch schwer, wenn nicht unmöglich, hier stilkritische Schlüsse auf bestimmte Meister zu ziehen. Hervorgehoben sei nur, dafs die so leicht erkennbaren Eigenthümlichkeiten der specifisch lombardischen Frührenaissanceplastik bei den dem Querhaus folgenden Statuen noch nicht hervortreten. Erst bei den letzten und reifsten Figuren nach der Front zu machen sie sich geltend, am auffälligsten an derjenigen, welche schon inhaltlich von der Reihe aller übrigen getrennt ist: bei der Frauenstatue an der Ostkante des vorletzten Pfeilers der Nordseite vor der Front. Die Linke stützt sich — allerdings schwächlich genug! — auf den Griff eines auf den Boden gestellten Schwertes.<sup>2)</sup> Ihr hochgegürtetes Aermelgewand, das mit doppeltem Bausch bis zu den Füfsen herabfällt, zeigt den bekannten, zerknitterten blasenhaften Faltenwurf der lombardischen Renaissance. Die Schlankheit der ganzen Gestalt und aller ihrer Einzelformen, vom Hals bis herab zu den feinen Zehen, der Kopftypus mit dem zarten Gesichtsoval, der hohen schmalen Stirn, der länglichen Nase und den gewölbten, sehr tief gesenkten Augenlidern, der Kopfschmuck, bei welchem ein fest anliegendes Tuch die Haare oben vollständig verdeckt, seitlich aber zwei lange Ringellocken herabfallen, dazu endlich die Kleinheit der Brüste — das Alles bietet dem mit der oberitalienischen Plastik vertrauten Auge ein wohlbekanntes Bild: es ist der Frauentypus, welcher durch die berühmte Eva-Statue des Antonio Rizzo<sup>3)</sup> am Dogenpalast in Venedig besonders in der Renaissanceplastik Venedigs populär geworden ist. In der Lombardei vertreten diesen Stil

1) Auf der Nordseite reicht die Reihe dieser Renaissance-Giganten bis zur Westecke des vorletzten Strebepfeilers vor der Front, auf der Südseite nur bis zur Westecke des drittletzten.

2) Wenn es erlaubt ist, hier ausnahmsweise auf einen kirchlichen Gedankenkreis zu schliessen, dürfte man sie als S. Catharina, oder aber als Judith bezeichnen.

3) Antonio Rizzo ist in den Dombauacten nicht nachweisbar, und auch bei der Certosa erscheint er (1465) nur als Lieferant von rothen Marmorsäulen (vergl. Beltrami, *La certosa di Pavia*. Milano 1895. S. 58f.). Immerhin wäre es möglich, dafs auch er in den Steinmetzwerkstätten des Mailänder Domes beschäftigt war.

am besten die Rodari von Como, ähnlich aber auch die dem Giovanni Battaggio da Lodi zuzuweisenden Sculpturen. Man erinnere sich beispielsweise an dessen Schildhalterinnen am Palazzo degli Scoti da S. Nazario in Piacenza! So wird Battaggios Zugehörigkeit zu den Renaissancebildhauern der Kathedrale im Zusammenhang unserer stilkritischen Studien durchaus glaubhaft. Freilich stand er dort nur neben vielen Anderen ähnlicher Schulung. Auch Giovanni Antonio Piatti bewegte sich in gleicher Richtung, vor allem aber ist der Antheil der Mantegazza und Cazzaniga gesichert. Im ganzen wird man sich mit der Kennzeichnung der stilistisch einheitlichen Figurengruppen selbst bescheiden müssen. Gleichen Stil, wie jene charakteristische Frauenstatue, zeigen auch die ihr benachbarten „Giganten“: besonders der Ritter an der Westkante des gleichen Pfeilers, der, die Linke in die Hüfte gestemmt, so graziös auf seinem Posten steht, und in der Nähe durch seine geistvollen Porträtzüge fesselt, ferner die gewappneten antiken Helden an den östlich vorhergehenden Pfeilern der Nord- und an dem drittletzten Pfeiler der Südwand. Auch diese Figuren erinnern an jene gerüsteten Schildträger, die an der der Scala dei Giganti gegenüberliegenden Ecke des Dogenpalastes — des in den Hof einspringenden Gebäudetractes mit der Durchgangshalle — die Ziergiebel bekrönen und wohl auf Antonio Rizzo zurückgehen, wie ein Vergleich mit dessen Statue des „Adam“ wenigstens wahrscheinlich macht. Bestimmtere Beziehungen zu diesem zweiten Hauptwerk Rizzos lassen jedoch auch diese Giganten vermissen. Die gleiche Stilweise kehrt an den Renaissancestatuen der Fensterlaibungen, der Strebepfeiler und der Pfeilercapitäle im Inneren häufig genug wieder, besonders an jugendlichen Gestalten, die als ritterliche Heilige und Märtyrer gelten sollen, aber auf den ersten Blick mehr den gelockten Pagen der venezianischen Renaissancesculptur gleichen (so auf der Nordseite die Jünglingsstatuen unten am ersten nach dem Querhaus folgenden Fenster), und nicht minder an Engelfiguren und weiblichen Heiligen. Sie stehen in scharfem Gegensatz zu der antikisirenden Art Cristoforo Solaris, welche den weitaus größten Theil dieser Renaissancebildwerke des Domes bestreitet. Zuweilen aber klingen beide Tonarten in ähnlicher Weise zusammen, wie in den reifsten Prophetenstatuen an den Strebepfeilern des Domes von Como. Unten an der Südseite der Guglia Carelli (an der Südostkante) und an der gegenüberliegenden Nordostkante des Eckpfeilers der Chortribüne stehen Propheten, die man sogar unmittelbar der gleichen Hand zuweisen darf. Eine andere Nuance dieses Stiles zeigen die Statuen in der Laibung des großen nördlichen Chorfensters. Der „Abel“ (oben links) gemahnt wenigstens in seiner ganzen Auffassung, wie er voll Inbrunst betend die Hände erhebt, wieder an den „Adam“ Rizzos in Venedig, aber er erscheint weniger originell, und sein Gegenstück, „Kain“, verräth deutlicher den Einfluß der Antike, nicht minder der „Adam“ (unten links), während die Eva wiederum Vergleichungspunkte mit ihrer venezianischen Doppelgängerin bietet. — Ohne Actenmaterial bei diesem Bildschmuck genauere zeitliche oder gar künstlergeschichtliche Bestimmungen zu versuchen, bliebe vorläufig selbst innerhalb einer Monographie des Domes verlorene Mühe. Allenfalls lassen diese Statuen sich in das allgemeine Gesamtbild der Entwicklungsgeschichte der lombardischen Plastik einordnen, aber auch dazu wäre ein von Figur zu Figur fortschreitender stilkritischer Commentar nöthig, der auferhalb unserer Aufgabe liegt. In deren Sinne sei schliesslich nur betont, daß in den Sculpturen dieser Epoche auch jene malerisch-realistische Auffassungsweise der Uebergangskunst, welche das zweite Capitel näher erörterte, noch fortlebt. Nicht selten finden sich Heiligenstatuen in jenem überreich drappirten Faltenwurf mittelalterlicher Tradition, bei denen die prächtigen Köpfe eine Entstehung vor dem Ende des Quattrocento ausschließen, und bei denen doch gerade der Faltenwurf eine Abhängigkeit von der specifisch lombardischen Stilweise der Mantegazza und Rodari vermissen läßt. Und auch die internationalen Beziehungen blieben rege. Auch im 15. Jahrhundert treffen wir in den Acten zahlreiche unitalienische Namen, und unter den Sculpturen oft sogar noch deutlicher als früher die fremde Art. Man beachte die beiden überschulterten, reich gewandeten Statuen des „Isachab“ und „Joachim“ unten an der Laibung des großen mittleren Chorfensters: sicherlich Erzeugnisse vlämischer Kunst!

werden, und als solche bieten sich zunächst zwei Bautheile dar: der Vierungsthurm, das „Tiburium“, soweit dasselbe der Renaissance angehört, und der Treppenthurm, der sogenannte „Gugliotto“ des „Omodeo“.

## I. Das „Tiburium“.

Die ungemein fesselnde Geschichte des „Tiburium“ ist von Boito ausführlich erzählt worden<sup>1)</sup> Mit allen ihren Schwankungen und Wechselfällen, den zögernden Bedenken der Bauleiter, den thatsächlichen Hemmnissen, den vergeblichen Rath- und Vorschlägen zahlreicher fremder Meister, und besonders mit ihrem Endergebnis, das dann doch wieder die eigenartige Leistung nationalen Geschmacks und einheimischer Künstlerkräfte bleibt, wiederholt sie gleichsam die ersten Acte der ganzen Baugeschichte. Aber dieses Schauspiel ist jetzt kunsthistorisch noch anziehender, denn nun handelt es sich nicht mehr nur um Gegensätze und Vermittlungsversuche zwischen der Kunstweise verschiedener Nationalitäten innerhalb des gleichen allgemeinen Stilbildes, der Gothik, sondern gleichzeitig auch zwischen dieser und der Renaissance.

Wie stets, treten dabei constructive und decorative Fragen neben einander, und wie stets haben die ersteren zunächst die grössere Bedeutung. Durch die auf die Einwölbung des Vierungsraumes bezüglichen Acten wird man unwillkürlich an die Vorgeschichte der Florentiner Domkuppel erinnert.

Schon wenige Jahre nach dem Beginn des Baues waren im Hinblick auf die zukünftige Kuppellast die vier Hauptpfeiler verstärkt worden (1390). Trotzdem zog der Franzose Jean Mignot deren Tragfähigkeit (1400) in Zweifel. Damals glaubte man sicher nicht, daß bis zur Vollendung der Kuppel noch ein volles Jahrhundert verstreichen würde. Zwei Hauptphasen zählt diese langwierige Lösung der Aufgabe: die eine umfaßt die bauliche Ausführung und Decoration der bis zur eigentlichen Kuppelwölbung reichenden Theile, der großen, die Pfeiler verbindenden Bogen, der Eckzwickel und ihrer Zwischenwände; die andere die der Kuppelwölbung selbst. In dem Kostenanschlag des Filippo degli Organi vom Januar 1448 und dem Hilfsmodell Filaretos von 1452 war wohl Beides vorgesehen, noch 1480 aber stand man rathlos vor den constructiven Fragen der Kuppelwölbung.

In der Zwischenzeit war der Vierungsraum bis zur Höhe des Kuppelansatzes vollendet worden. Etliche Daten nehmen auf seine Decoration Bezug; in den siebziger Jahren ist Bartolomeo da Gorgonzola „magister super tiburium“. Vom heutigen reichen Bildschmuck der Untermauern und Zwickel der Vierungskuppel sind zum mindesten die vier großen Zwickelmedaillons mit den Brustbildern der Kirchenväter beglaubigtermaßen vor 1478 entstanden: energische Köpfe, von riesiger Größe, aber trotzdem für ihre hohe Stätte nicht groß genug. Die zahlreichen Statuen, welche oberhalb der Hauptbogen die Wände zwischen den Pendentifs beleben, sind Schöpfungen echt lombardischer Frührenaissance. Sie stehen — je fünfzehn auf jeder Seite — vor einer nach Art der alten Stabwerkarchitektur gegliederten gothischen Nischenreihe: hagere Gestalten, von brüchig gefalteten Gewändern umhüllt, eckig bewegt, mit spitzen Knien und Ellenbogen, mit energischen, realistischen Köpfen — bezeichnendste Beispiele für den Figurentypus der Mantegazza, Cazzaniga, Rodari, Battagio und Piatti. Für die Wirkung von dieser Riesenhöhe herab sind die knitterigen, starken Falten ausnahmsweise einmal wirklich von Vortheil.

Aber dieser Schmuck förderte das wichtigste Problem nicht: er zierte einen hauptlosen Rumpf. Die Frage der Kuppelwölbung mußte bald alle Kräfte in Anspruch nehmen, und wieder forderte man zunächst fremde Hülfe. Wie einst in den Tagen Gian Galeazzos, so suchte man dieselbe auch jetzt zunächst in Deutschland, und zwar in Straßburg. Zweimal schrieb Giovanni Galeazzo Maria 1481 und 1482 an den dortigen Rath. Daß der

1) Il duomo di Milano. Milano 1889. S. 223 ff.

damalige Straßburger Meister Hans Hammerer thatsächlich nach Mailand entsandt worden sei, ist jedoch nicht erweislich.<sup>1)</sup> 1483 endlich folgte ein deutscher Baukünstler dem Ruf: Hans Nexemperger aus Graz,<sup>2)</sup> welcher mit zahlreichen deutschen Genossen in Mailand eintraf. Allein es ging ihm dort nicht besser, als seinen Landsleuten im Trecento. Ob seine Kräfte nicht ausreichten, ob man ihm von vornherein Schwierigkeiten machte — jedenfalls schlug seine Sendung fehl: die „cosa stupendissima“, das „tiburio“, zu vollenden gelang auch ihm nicht, und 1488 spricht der ingegnere Antonio da Pandino nicht von den Erfolgen, sondern nur von den Mißgriffen (errori) des Deutschen! Dafs dessen mindestens dreijähriger Aufenthalt in Mailand dennoch nicht völlig ergebnislos blieb, ist selbstverständlich, und zwar scheint sich sein Einfluß keineswegs nur auf das Constructive, sondern, wie sich zeigen wird, auch auf die decorative Gestaltung erstreckt zu haben. — Mit dem März 1487 beginnt der Antheil mittelitalienischer Meister, und fortan bleiben, von der kurzen Thätigkeit des Hans Mayer abgesehen, die in Verbindung mit dem Tiburium genannten Namen italienisch. Bekanntlich sind zwei der größten unter ihnen: Leonardo und Bramante; dazu die Florentiner Luca Fancelli aus Settignano, dessen Wirksamkeit (17. März bis 22. December 1487) freilich nur eine theoretische gewesen zu sein scheint; ferner Francesco di Giorgio Martini aus Siena, der Florentiner Lionardo Dini und andere. Aber wieder behalten schliesslich doch die Lombarden die Oberhand. Pietro da Gorgonzola und die Dilettanten vom Schlage des Geistlichen Simone da Sirtori hätten dies freilich kaum zu bewirken vermocht, wohl aber gelang es den beiden Künstlern, denen zuletzt die Lösung der Aufgabe selbst zufiel: Omodeo und Dolcebuono. Nachdem in ganz Italien vergeblich um eine hierfür geeignete Künstlerkraft geworben worden war, dürfte die Wahl dieser beiden Lombarden besonders bei Ludovico Moro selbst beschlossene Sache gewesen sein, noch aber mußten beide Künstler ihre Modelle in wiederholten Verhandlungen — am 31. Mai und am 27. Juni 1490 — vor dem Fürsten mit den übrigen Vorschlägen messen und dem Urtheil ihrer Collegen und Nichtcollegen unterwerfen, bevor am 16. Juli die Genehmigung erfolgte. Am 9. September 1490 nahmen die Arbeiten am Bau selbst ihren Anfang, und zehn Jahre darauf, am 24. September 1500, war die Kuppel vollendet.

Die Freude darüber galt in erster Reihe der Ueberwindung der technischen Schwierigkeiten. Schon an sich aber war hiermit auch die künstlerische Wirkung des Ganzen untrennbar verbunden. Die so lange strittige Frage, ob man die Kuppel über dem Quadrat mit vier Kappen, oder über dem Achteck mit acht Kappen wölben sollte, war zunächst freilich eine solche der Stabilität,<sup>3)</sup> allein ihre Beantwortung mußte gleichzeitig für den ästhetischen Eindruck des Kuppelraumes im Inneren und vollends für die Umrisslinien und den Schmuck der Außenmauern entscheidend werden. Jedenfalls ist diese decorative Seite der Lösung eigenartiger, als die constructive. Noch einmal, zum letzten Male, treten hier die altlombardischen Stilüberlieferungen und die gleichsam persönliche „Gothik“ des Mailänder Domes zusammen, und zeitigen, verbunden mit Einzelheiten der Renaissance, eine höchst eigenartige Schöpfung!

1) Dies betont mit Recht Dehio in „Straßburg und seine Bauten“. Straßburg 1894. S. 152.

2) Vergl. Revue alsacienne. 1888. Juillet.

3) Cesariano giebt in seiner Vitruv-Ausgabe im Querschnitt des Mailänder Domes fol. XV noch die quadratische Lösung wieder und fügt im Text dazu (fol. XIV verso): „si como e a ponere uno octagono aedificato sopra uno quadrato per essere extrato fora di solido non lo po contenere.“ Daneben aber bildet er in größerem Maßstab den Vierungsturm allein in seiner heutigen achteckigen Gestalt ab, schreibt allerdings dazu: „Idea octogonae hecubae phalae et pyramidatae si percubere eam super columnas quatuor pariquadrati volumo tota extra solidum inuenietur, quod contra mentem sapientum architectorum si maximi oneris perpetuitatem obtinere velit“, was Rivius (S. XXIX verso) folgendermaßen erläuternd übersetzt: „Hier merck, das zu disen trefflicheu bau ein achteckiger oben hoch aufgespitzter Thurn verordnet gewesen, auff das quadrat der vier mitlern Seulen zu setzen, wo aber solchs beschehen wer, befindet sich des solchen last allenthalben auf keiner feste, sondern gantz blofs sten muste, mit etlichen ecken, welches wider alle erfarnen Bawmeister, wo man gedenckt ein schweren Last der massen zu setzen, dafs er lange Zeit bestehen möge.“ Vergl. die Grundrisskizzen Leonardos bei Richter, a. a. O. II. Pl. C.

Vom Stammbaum der Florentiner Domkuppel Brunelleschis ist dieselbe vollständig getrennt: ihre nächsten Ahnen stehen in der Lombardei selbst. Es sind die hochragenden Vierungsthürme von S. Andrea zu Vercelli, der Klosterkirche von Chiaravalle und später der Certosa von Pavia, mit ihrer schlanken Abstufung in mehrere Stockwerke, mit der vielgliedrigen Auflösung ihrer Mauermassen, mit ihrem malerisch-phantastischen Reiz.<sup>1)</sup> Seinem allgemeinen Geschlecht nach aber bleibt dieses Werk mit den Vierungsthürmen transalpiner Kathedralen in den Rheinlanden, in Frankreich und England in Verbindung. Die Anlage eines solchen Vierungsthurmes war von Anbeginn geplant. Schon 1387 wird ein „tiburium plombi“ des Anex von Fernach erwähnt. Und schon damals dürfte dieser Vierungstheil seiner ganzen Anlage nach von dem Princip der Vierungskuppel, wie es etwa der Dom von Pisa darstellt, vollständig verschieden und dem der transalpinen „Glockenhäuser“ verwandt gewesen sein. Bereits 1400 spricht Mignot auch von vier Thürmen, die den Hauptthurm umgeben, wie die vier Evangelisten Gottvater: ein jenseits der Alpen hergebrachtes Motiv,<sup>2)</sup> das aus der Nothwendigkeit der Treppenthürme herzuleiten ist. Unwillkürlich gemahnt das Mailänder Tiburium an jene luftige Bekrönung, welche der nördliche Frontthurm des Strafsburger Münsters, den Plänen Erwins entgegen, durch Ulrich von Ensingen (1399 bis 1419) erhielt. Auch dort ein achtseitiger Hauptkörper, dessen Wände in Fenster aufgelöst sind, und zwar ebenfalls in zweistöckiger Theilung: ein hohes Haupt- und ein viel niedrigeres Obergeschofs, jedes mit selbständigen, seiner Höhe entsprechenden Fenstern!<sup>3)</sup> Auch dort, in der Richtung der beiden Hauptdiagonalen, vier selbständige, schlanke Schneckenthürme mit Wendeltreppen! Sollte diese Verwandtschaft des Aufbaues eine ganz zufällige sein, oder besteht hier eine thatsächliche kunsthistorische Verbindung, ja klingt in ihr vielleicht gar noch ein Gedanke nach, den möglicherweise der Schöpfer des Strafsburger Thurmes selbst, Ulrich von Ensingen,<sup>4)</sup> einst in Mailand in einer Skizze oder einem flüchtigen Modell niedergelegt hatte? Selbstverständlich bleibt die Analogie nur auf den allgemeinen Aufbau beschränkt; in anderem Sinne kann man den Frontthurm einer deutschen und das Vierungsthürmchen einer italienischen Kathedrale ja überhaupt nicht mit einander vergleichen! Der Verticalismus ist gehemmt, der schlanke, himmelanstrebende Thurm wird zu einem niedrigen, behäbigen Centralbau, das zweite, kleinere Stockwerk zur schmaleren Laterne herabgedrückt. Die Decoration vollends weicht in demselben Grade von den Strafsburger Motiven ab, in welchem sie dem Stil des Mailänder Domes selbst entspricht. In der That ist das Werk der beiden italienischen Renaissancekünstler, wie es bis zur Höhe der ersten Fensterreihe etwa 1500 vollendet war, und später zum mindesten bis zum Beginn des minaretartigen Mittelthurmes wohl nach ihren Plänen ausgeführt wurde, letzthin wiederum eine selbständige oberitalienische Leistung, die sich aufs engste an die Ueberlieferungen der Bauhütte anschließt. Sind doch die Strebepfeiler und Fensterwände dieses Tiburium mit ihrer Stabwerkbekleidung, der durchbrochenen Wimpergalerie und den spitzen Fialen, ja selbst auch noch mit den von deren Fufspunkten zur Laterne aufsteigenden Strebebögen, dem ganzen System nach eine möglichst treue Wiederholung der alten, trecentistischen Chorphartien der Kirche! Denkt man sich die drei Seiten des Chores zum Achteck ergänzt, so erhält man einen

1) Man denke an die Bemerkung Leonardos über einen Campanile: „e chi lo uolesse pure fare colla chiesa faccia la laterna scusare campanile come è la chiesa di Chiaravalle. Litt. Works, ed. Richter. Nr. 754. S. 36.

2) Wie beliebt dieses Motiv war, bezeugt auch noch der Entwurf Filaretos für die Kuppelkirche seines Hospitales. Tractat, ed. Oettingen S. 369. Auch dort erheben sich neben der Kuppel frei die vier Thürme! Da konnte allerdings auch S. Lorenzo das Muster bieten.

3) Man vergleiche das Mailänder Tiburium mit Ansicht und Grundriß des Strafsburger Thurmes, wie sie Carstanjen (Ulrich von Ensingen. München 1893. Taf. IV und V) giebt.

4) Die Theilnahme Ulrichs am Mailänder Dombau währte allerdings nur fünf Monate (4. Nov. 1394 bis 13. April 1395), und er stand mit den maßgebenden Italienern zweifellos im Conflict, allein für eine Skizze, ja selbst für ein flüchtiges Modell genügten ja wenige Tage (zumal es sich ja vielleicht nur um Abänderungen des älteren, 1387 erwähnten Modells handelte); und ähnlich wie Heinrich von Gmünd erst nachträglich (1401) in Mailand verdiente Anerkennung fand, könnte auch ein Vorschlag Meister Ulrichs für das Tiburium erst in den Tagen Omodeos und Dolcebuonos, als die Gestaltung des Vierungsthurms wieder spruchreif geworden, die rechte Beachtung erhalten haben.

Centralbau, der in jeder Hinsicht — selbst in den Mafsverhältnissen — dem Tiburium analog ist. Der geistvolle Ausspruch Jacob Burckhardts,<sup>1)</sup> dieser Kuppelbau sei „ein Weihgeschenk des Renaissancehumors am Grabe der verblichenen Gothik“ verschweigt füglich, dafs dieses Geschenk auch als eine Ehrengabe conservativer Gesinnung an den Kunstgeist des Trecento aufgefaßt werden kann. —

Die Arbeit der Renaissance gelangte aber bekanntlich nur bis zur ersten Plattform. Länger als 250 Jahre blieb dieses Tiburium oberhalb der Scheitellinie der großen Fenster des Hauptgeschosses, dessen Wände die innen aufsteigenden acht Gewölbekappen bergend umgeben, unvollendet, dürftig mit Brettern eingedeckt, ein schmählicher Torso. Auf dem Kupferstich des Domes von 1741<sup>2)</sup> sieht man die Kuppelöffnung mit einer dem heutigen Fenstergeschoß der Laterne entsprechenden Bretterhütte geschlossen. Bis zu der Plattform dieses Geschosses aber dürfte auch das 18. Jahrhundert, bei seiner 1750 energisch einsetzenden Bauthätigkeit, dem alten Modell, zum mindesten demjenigen, welches Omodeo und Dolcebuono hergestellt hatten, genau gefolgt sein, und selbst der minaretartige Spitzthurm des Francesco Croce ist theilweise im Geist der älteren Modelle entworfen. An sich wäre es allerdings auch möglich, statt seiner eine Kuppelkrönung anzunehmen, die dann immer noch einen ähnlichen Gesamteffect erzielt hätte, wie etwa die Vierungskuppel des Pisaner Domes, allein dann fiel die stilistische Verwandtschaft zu den alten lombardischen Vierungsthürmen fort; die nationale Eigenart wäre geschmälert. Die heutige Thurmspitze, das „tiburium“, dagegen erscheint trotz der „Rococogothik“ seiner Details noch immer als ein echter Spätling der Mailänder „Gothik“.

Auch am Bildschmuck dieses Tiburium ist bis zur Gegenwart gearbeitet worden. Die Frührenaissance der Mantegazza herrscht nur im Inneren. Außen giebt hier meist schon die Hochrenaissance den Ton an. Von den großen Statuen der Fensterwandungen — Heilige und „Tugenden“ — gehen etliche allerdings noch auf die erste Hälfte des 16. Jahrhunderts zurück, darunter vortreffliche Arbeiten, wie beispielsweise die edle Gestalt der S. Veronica (Ostfenster), deren Schweifstuch ein Leonardeskes Erlöserhaupt trägt. Am häufigsten ist hier die Stilweise des Cristoforo Solari il Gobbo vertreten. Nicht minder beachtenswerth als diese auf eigenen Consolen fufsenden, großen Statuen sind ferner die mit den Bautheilen selbst fest verbundenen und daher mit ihnen gleichzeitig entstandenen Sculpturen; ja, die als Schmuck der Schlußsteine der Fensterbogen dienenden Halbfiguren der Evangelisten und Kirchenväter muß man zu den vollendetsten Schöpfungen der lombardischen Renaissanceplastik zählen. Man sehe diesen in das Studium der heiligen Schrift vertieften Hieronymus,<sup>3)</sup> diesen durchgearbeiteten Greisenkopf, welcher noch den herben Typen der Heiligenstatuen der Certosafront nahe bleibt, oder den S. Johannes,<sup>4)</sup> dieses liebliche Jünglingsantlitz in seinem Lockenschmuck! Hier ist der herbe Realismus der Mantegazza verschwunden; in der Auffassung herrscht eine fast Leonardeske Weichheit. Auch der Faltenwurf erinnert nicht mehr an zerknittertes Papier, sondern zeigt einen antikisirenden Stil, in scharf abgesetzten, regelmäßigen Linien. Wie diese selbständigeren Figuren großen Mafsstabs, so bringt auch die Kleinsculptur an diesem Tiburium, besonders an den Statuenconsolen, oft eine ungemein reizvolle Uebersetzung der alten Decorationsmotive in die formenschöne, an der Antike geschulte Sprache der Renaissance.<sup>5)</sup>

Das weitaus hervorragendste Denkmal dieser Gattung aber ist der eine jener Treppenthürme, der Gugliotto des Omodeo.

1) Gesch. d. Renaiss. in Italien. II. Aufl. Stuttgart 1891. S. 32.

2) Vergl. Abb. 99.

3) Oben in dem dem südlichen Querschiff zugewandten Fenster.

4) An der dem Langhaus zugewandten Westseite.

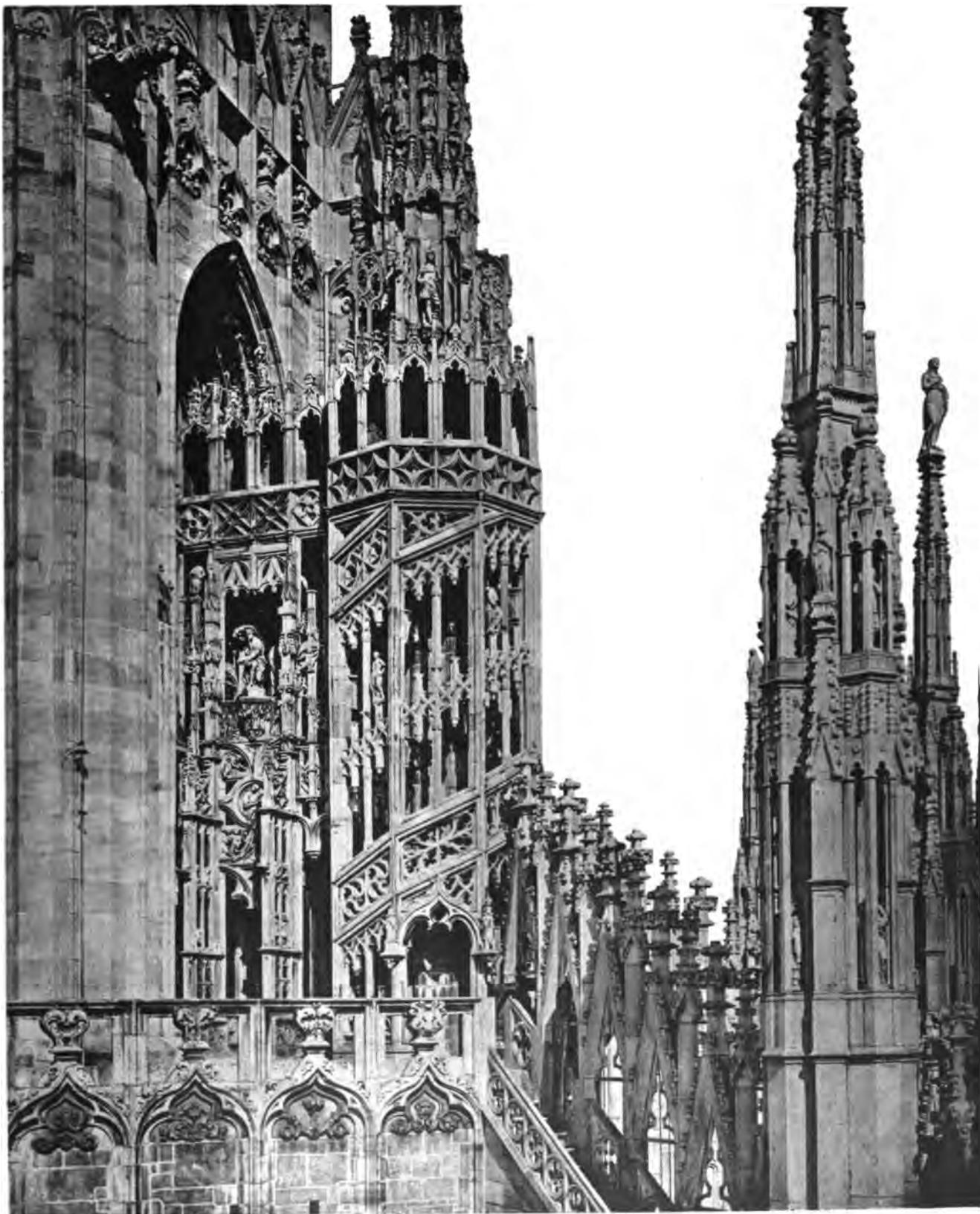
5) Man beachte beispielsweise die Console unter der modernen Statue des Beato Angelico Servita: eine völlig antik gedachte Maske mit Palmettenschopf und Akanthusbart. Auch hier aber findet sich der Renaissanceputto noch gelegentlich unter gothisirendem Blattwerk, so an der Console der modernen Statue des Beato Bernardo da Offida. Die Wasserspeier sind an diesen Theilen ebenfalls höchst charakteristisch.

## II. Der Treppenthurm Omodeos.

Zufälligerweise liegt dieser Thurm fast in der gleichen Diagonalachse, wie die Guglia Carelli.<sup>1)</sup> Deren niedrige, mit Giorgio Solaris Statue gekrönte Spitze ist von ihm aus noch gerade sichtbar, und so wird man unwillkürlich veranlaßt, jene früheste, in ihrer Decoration für den ganzen Bau maßgebende Schöpfung der Mailänder Trecentogothik mit dem gothischen Probestück des größten lombardischen Renaissancemeisters zu vergleichen. — Derselbe hat seine Erfindung hier gleichsam persönlich beglaubigt: am Spindelpeiler des Treppenhauses ist sein Medaillonbildniß mit der Umschrift: „Io. Antonius Homodeus · Vener<sup>e</sup> · Fabrice · Mli (Mediolani) Architectus“ eingelassen. Dieser feine, bartlose Greisenkopf unter der Kappe, im Profil nach rechts, ganz flach gemeißelt, ist ein fesselndes Gegenbild zu den Typen der gothischen Werkmeister des Nordens, und mit ihnen hat Omodeo bei diesem Gugliotto sowohl an Kühnheit der Construction, wie an Reichtum der Ornamentik und des figürlichen Schmuckes gewetteifert. (Taf. XI.) Nicht nur die Stiegenhäuser an gothischen Kirchthürmen — wie an den Domen von Straßburg und Ulm — und an spätgothischen Profanbauten bieten hier kunsthistorische Parallelen, sondern auch jene zahlreichen selbständigen Sacramentshäuschen, welche bis tief ins 16. Jahrhundert hinein die echt gothische Freude an schwierigen Constructionsaufgaben und üppiger Ornamentation, freilich schon oft in ganz willkürlichen Formen, spiegeln. Echt gothisch ist auch an dieser italienischen Schöpfung der Renaissancezeit vor allem die „Entmaterialisierung“, welche überhaupt keine Flächen duldet. Die Außenwand der den massiven mittleren Spindelkörper in zweimaliger Windung umgebenden Wendeltreppe ist lediglich aus acht schlanken, durch dünne Steinrippen verstreuten Pfosten aufgebaut; auch die zwischen ihnen befindlichen Brüstungswände der Stiege, welche, deren Linienzug entsprechend, schräg aufwärts steigen, sind vollständig in Maßwerk aufgelöst und werden unten durch gegabelte, doppelte Bogenarcaden begleitet, wie solche auch jene Hauptpfosten in der Mitte ihrer Höhe verbinden. Das ist eine Decorationsweise, welche ihrem Grundprincip, ihrer organischen Entwicklung nach etwa derjenigen des Schmiedeeisens entspricht. Die Plattform wird von einer Maßwerkbrüstung und schlanken, offenen Arcaden eingefasst, und deren Pfeiler dienen als Streben des oben folgenden Fialenthurmes; den Uebergang zu demselben bilden wiederum zierlich durchbrochene Strebebogen. Sein Laib ist in ein doppelstöckiges Nischensystem aufgelöst, wobei nach altem Muster die reichen Baldachine der unteren Reihe den Statuen der oberen als Postamente dienen; dann folgt der verhältnißmäßig niedrige Helm. So waltet im Ganzen doch noch immer eine architektonische Zucht, und diese spricht auch aus den Decorationsmotiven selbst, strenger als bei den meisten jener spätgothischen Zierstücke aus dem Ende des 15. und dem Beginn des 16. Jahrhunderts auf transalpinem Boden.

Fast ausschließlich sind diese Motive geometrisch construiert, nach dem Princip des Maßwerkes. Nirgends ist dem Material Gewalt angethan. Weder die gekrümmten Fialenendigungen, noch die zweigartig gegabelten Rippen, noch auch die üppigen, naturalistischen, krausen Blatt-, Blüten- und Knorpelformen finden sich, wie sie die nordische Spätgothik so liebt, und wie sie uns beispielsweise an dem etwa gleichzeitig (1494 bis 1505) entstandenen Portal der ehemaligen Laurentius-Capelle am Straßburger Münster entgegen treten. Noch immer herrscht hier denn doch mehr jener strenge Geist der gothischen Bauhütte, welcher im Norden die hochragenden Frontthürme geschaffen hat, als die zierlich spielende, vorwiegend auf malerische Effecte und verblüffende Technik ausgehende Kleinkunst jener Tabernakel, Sacramentshäuschen und Portale. An verzerrten Formen fehlt es freilich nicht. Von dem unregelmäßigen Maßwerk abgesehen, sind in diesem Sinne besonders die doppelten Bogensysteme zwischen den Hauptfenstern charakteristisch, in denen die einander kreuzenden Kielbogen, da sie ja schräg emporsteigen, je zwei ganz unsymmetrische Abschnitte — einen concaven und einen convexen — zeigen. Daß in den Einzelformen die Gothik gelegentlich von Renaissancemotiven übertönt wird, ist selbstverständlich.

1) Vergl. Bd. I, S. 27 ff.



MAILAND. DOM. TREPPENTHURM OMODEOS.

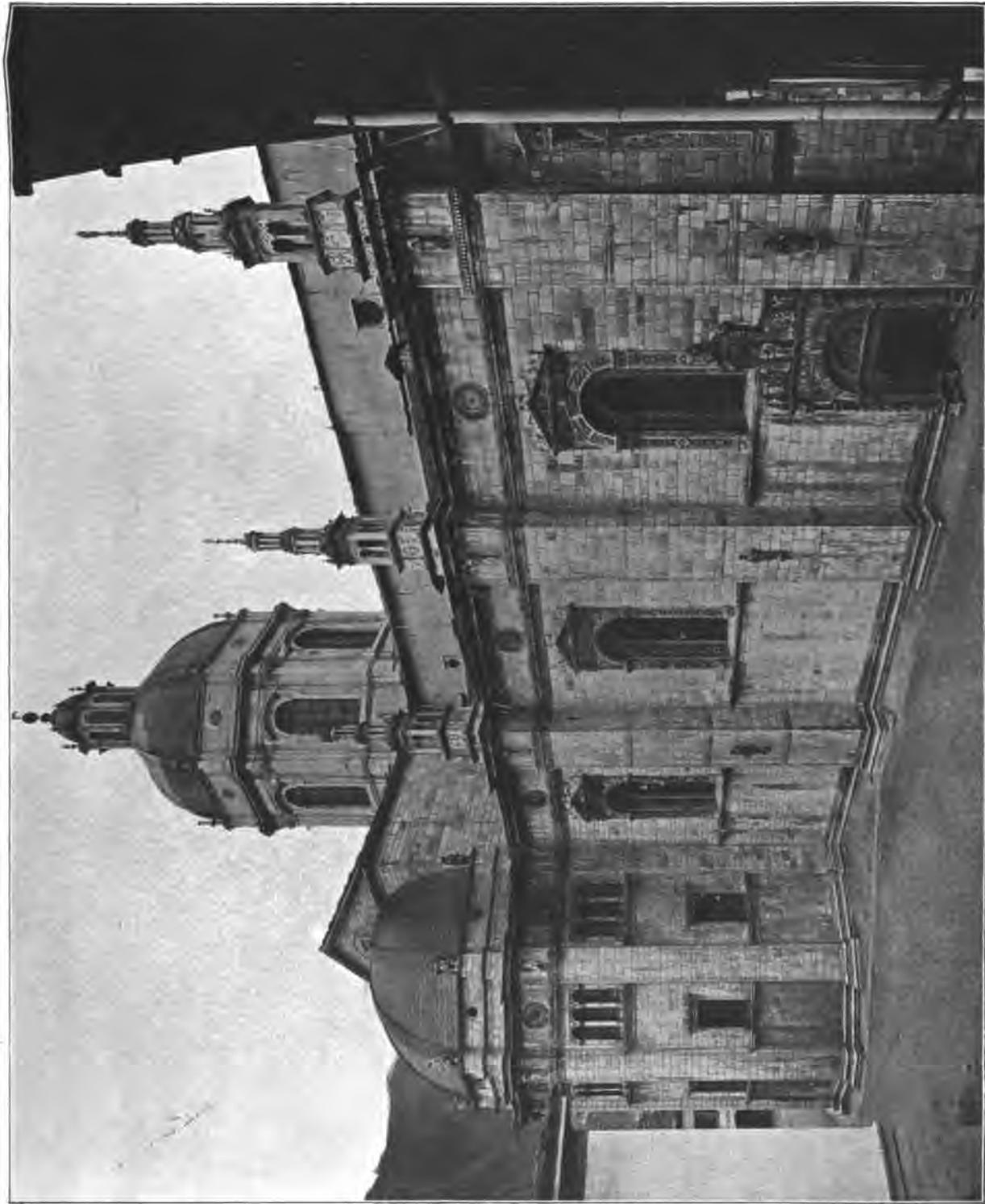
Meister Tomaso Rodari. Nichts liegt näher, als die Annahme, der neue „ingenierus“ habe die neue Stilweise der Renaissance nun auch bei den architektonischen und decorativen Aufgaben des Baues zur Geltung gebracht. Hierfür konnten, da ja die Front bereits fertig war, am Aeußeren nur noch Langhaus und Chor in Frage kommen, der letztere aber hat seine heutige Form erst nach 1513 erhalten.<sup>1)</sup> Das nächste Arbeitsfeld Meister Rodaris beschränkt sich demgemäß auf die decorative Neugestaltung der Langhauswände. In der That gehören dieselben jetzt ganz der Renaissance an, während sie ursprünglich, als man an den Ausbau der altromanischen Kirche ging, zweifellos in einem ähnlichen Stil gedacht waren, wie die Front. Für die Datirung dieser Langhausdecoration sind wenigstens einige Anhaltspunkte vorhanden: 1491 wurde die Umrahmung der südlichen Pforte begonnen, 1507 die der nördlichen, und die des ihr westlich benachbarten Fensters kann erst nach 1514 ausgeführt worden sein. Am Nordportal stehen die Namen „Thomas“ und „Jacobus“; im Inneren der Kirche sind drei Altäre von 1492, 1493 und 1498 von Tomaso Rodari erhalten, die es nebst den Plinius-Tabernakeln von 1498 stilkritisch zweifellos machen, daß auch das Südportal und die meisten Fensterumrahmungen, endlich auch die Krönungstabernakel über den Strebepfeilern von ihm und seinem Bruder detaillirt und theilweise ausgeführt worden sind. So scheint also alles dafür zu sprechen, daß Tomaso Rodari thatsächlich „der Meister“ dieser herrlichen Langhausdecoration des Domes ist.

Allein eine besonnene Stilkritik muß trotzdem hiergegen Einspruch erheben.

Bis 1487 ist Tomaso nur als „fabricator figurarum“ bekannt, auch seine sämtlichen oben genannten späteren Arbeiten sind Werke einer decorativen, ornamentalen und figürlichen Plastik, und die mehr architektonische Seite ihrer Aufgaben ist meist weitaus am schlechtesten gelöst. Sie zeigt — wie die Schilderung dieser Arbeiten noch näher zu erweisen hat — den echt lombardischen Geschmack an malerischer Fülle, der hier schon zu Ueberladung und Schwerfälligkeit führt, und ist oft nur eine Wiederholung der Stilweise der Certosa. Eine Ausnahme macht lediglich die äußere Umrahmung des Südportales von 1491 nebst seinen drei östlich benachbarten Fenstern: also gerade der älteste dieser unter Rodaris Bauleitung entstandenen Schmucktheile. Aber nicht nur auf die letzteren selbst, auf diese Portal- und Fensterumrahmungen, beschränkt sich die „Renaissancedecoration“ der Langhauswände. Jene Umrahmungen sind vielmehr nur die reichsten, selbständig durchgebildeten, plastischen Zierstücke in einer rein architektonischen Wandbekleidung, und diese steht ihrem ganzen Kunstcharakter nach zu jenen Schmucktheilen im stärksten Gegensatz. Die Sprache dieser baulichen Decoration ist von einer classischen Schlichtheit und Vornehmheit. (Taf. XII.) Nur durch feine Horizontalbänder wird die hell schimmernde, ruhige Marmorfläche felderartig gegliedert, aber diese Theilungslinien sind meisterhaft gewählt. Die Pfeilerfronten werden durch zarte Rahmen in vier Felder, die Zwischenwände durch das Sockelgesims der Fenster in zwei Felder zerlegt. Vor allem aber ist das Krönungsgebälk in jeder Hinsicht classisch. Auf einen vortrefflich gezeichneten Architrav folgt ein glatter, über den Fenstern nur durch umrahmte Rundscheiben, an den Pfeilern nur durch Urmenträger belebter Fries, darauf ein musterhaftes Kranzgesims. Diese ganze Schmuckweise zeigt eine so weise künstlerische Oekonomie, daß man sie dem Schöpfer der gerade durch ihre Ueberladung auffallenden Portal- und Fensterumrahmungen und der Plinius-Tabernakel schlechterdings nicht zuschreiben kann. Sie steht aber nicht nur zu der beglaubigten Art der Rodari, sondern überhaupt zu dem besonderen, lombardischen Geschmack in scharfem Widerspruch: sie zählt — um es kurz zu sagen — zu den schönsten Schöpfungen des „Stile Bramantesco“.

Diese Stilweise auch hier maßgebend zu sehen, kann nicht im geringsten überraschen. In den achtziger Jahren hatte der von Bramantes Mailänder Thätigkeit ausgehende Strom seine befruchtende Wirksamkeit in der Lombardei bereits aller Orten, wo Um- und Neubauten entstanden, begonnen. Und es wäre doch kaum glaublich, daß der neue Bauleiter den kurzen Weg von Como nach der Hauptstadt gescheut hätte, wo damals der Ausbau und die Sacristei von S. Satiro sicherlich von sich reden machten! — Die Frage

1) Vergl. Monti, S. 81 ff.



COMO. DOM. NÖRDLICHES LANGHAUS UND QUERSCHIFF.

WILHELM ERNST & SOHN, BERLIN.

Vertical line on the left side of the page.

Vertical line on the right side of the page.

spitzt sich aber darauf zu, ob Tomaso Rodari überhaupt imstande war, eine solche Anregung allein in so vollendeter Weise und so völlig im Geiste ihres Urhebers zu verwerthen, d. h. also: ob auch hier nur ein mittelbarer Einfluss des Stile Bramantesco durch dessen lombardische Werke vorliegt, oder aber ein persönlicher Eingriff des Urbinaten selbst.

Wer sich allein auf Documente stützt, hat das Recht, das letztere zu verneinen, denn die von Monti nochmals durchmusterten Bauacten nennen Bramante nicht. Die vergleichende Stilkritik aber wird trotzdem der von Geymüller aufgestellten Vermuthung zustimmen müssen, daß hier Bramante selbst die Hand im Spiele gehabt habe. Es spricht in der That, wie sich zeigen wird, hier Vieles dafür, daß der Urbinate, wie damals so oft, auch für die renaissancemäßige Umgestaltung des Domes von Como seinen Rath wahrscheinlich in Form einer Skizze gegeben hat. Das dürfte dann vor 1487 geschehen sein, und auf diese Skizze ging wohl auch das am 18. November dieses Jahres in den Acten genannte „modellum factum pro cappella magna“ zurück.<sup>1)</sup> Dessen Detaillirung freilich fiel zweifellos dem neuen Bauleiter selbst zu, und ebenso bleibt unbestritten, daß Tomaso Rodari die gesamte Ausführung der Langhausdecorationen von 1487 bis ca. 1519 im Einzelnen bestimmt und geleitet hat. Für diesen Theil des Domes von Como, und ferner für den Chor, würde sich also eine ähnliche Entstehungsweise ergeben, wie etwa für die Kathedrale von Pavia.

Dies darf hier zunächst lediglich als eine These ausgesprochen werden, deren Beweis im folgenden auf doppeltem Wege zu erbringen ist: auf einem negativen, der die beglaubigten Einzelwerke Rodaris aus der Zeit zwischen 1487 und 1519 stilkritisch prüft, und auf einem positiven, der die rein Bramantesken Elemente dieser Bautheile nachweist.

#### Anfänge des Tomaso Rodari. Altäre. Lünetten der Hauptportale.

Zunächst also gilt es, das „Werk“ Tomaso Rodaris, seines Bruders Jacobo und seiner bottega am und im Dome selbst zu mustern. Dabei wird sich ein vollständig einheitliches Stilbild entrollen: ein echt oberitalienisch-lombardisches, das zu der Kunstweise der Certosa, der Bauten von Brescia und der Kirche S. Lorenzo in Lugano die mannigfachsten Beziehungen besitzt, ein Stilbild aber, das im wesentlichen auf das Arbeitsfeld rein decorativer, ornamentaler und figürlicher Plastik beschränkt bleibt.

Diesem Gebiet allein gehören schon die hier der zeitlichen Folge nach zuerst zu nennenden, von den Portalen noch durch viele Jahre getrennten Sculpturwerke Tomaso Rodaris im Inneren des Domes an: die Altäre der S. Lucia,<sup>2)</sup> gestiftet von Bartolomeo



Abb. 103. Como. Dom. S. Lucia-Altar.

1) Monti, a. a. O. S. 89.

2) Der zweite Altar im rechten Seitenschiff. Vergl. Monti, a. a. O. S. 88.

und Gian Giacomo Paravicini, und bezeichnet: „Per Tomam · de · Rodariis · de · Marozia · 1492“, des Täufers,<sup>1)</sup> geweiht von Francesco Bossi, signirt: „1498 · Thomas · Rodarivs · fabrefecit“, und der S. Apollonia<sup>2)</sup> (chemals des S. Stefano), der zwar nur den Stifternamen Lodovico Muralto und die Jahreszahl 1493 trägt, aber zweifellos ebenfalls aus der Werkstatt des Tomaso Rodari stammt.

Von diesen drei Werken hat bereits Rudolf Rahn ausführliche Beschreibungen gegeben. Der S. Lucia-Altar (Abb. 103) ist zweistöckig, mit je drei Kastenreliefs: unten Geißelung, Verspottung und Kreuztragung; oben die Vorbereitung zur Kreuzigung, die Anbetung des Crucifixus und die „Pietà“; in der Lünette über dem Mittelrelief endlich der irdische Theil der Auferstehungsscene, während Christus selbst über ihr als krönende Freifigur steht. Am Fufs der Mittellünette und jeder muschelartigen Seitenlünette harren, ebenfalls als Freifiguren, anbetende Engel. Der ganze Altaraufsatz ruht auf einer niedrigen Predella, welche die Madonna und vier Heilige in reliefirten Halbfiguren zwischen den Porträtmedaillons der beiden Stifter zeigt. — Schon auf den ersten Blick fällt hier am Aufsatz der gleiche Mangel an streng architektonischer Schulung auf, wie an dem Organismus der Domfaçade. Ein malerischer Zug herrscht vor. Das ornamentale Beiwerk dagegen ist vor allem an den Pilasterfüllungen in reiner Renaissance, von sehr feiner Zeichnung und bietet den Bildtafeln einen discreten Rahmen. Die Reliefs selbst mit ihrer kastenartigen Vertiefung bei abgeschrägten Rändern, mit ihren flachen, unterschrittenen Formen, den stattlichen Architekturen und landschaftlichen Ausblicken, den eckigen Bewegungen der Figuren und dem blasigen Faltenwurf tragen alle der lombardischen Schule gemeinsamen Eigenthümlichkeiten zur Schau. Auch die Composition weist auf die hergebrachten Vorlagen — so zeigt die Anbetung des Kreuzes, die Geißelung und die Auferstehung ähnliche Motive, wie die gleichen Scenen der Front der Certosa und am S. Lanfranco-Monument — und auch die Haupttypen sind wohlbekannt. Allein trotz dieses allgemeinen Schulzusammenhanges haben die Sculpturen doch einen ausgeprägten Sondercharakter, und dieser ordnet sie den Schöpfungen eines Omodeo und der Mantegazza an Werth zweifellos unter. Die Figuren lösen sich selbst nicht in dem Grade, wie bei den Reliefs der genannten Meister, vom Hintergrund plastisch los, und den Darstellungen fehlt trotz des reichen Beiwerkes jene Fülle, durch welche sie als Theil eines gröfseren Ganzen erscheinen. Vor allem aber sind die Einzelfiguren an sich bald zu matt, bald zu gespreizt bewegt. Wie steif, gleichsam marschmäfsig schreitet der vordere, Christus nach sich ziehende Soldat auf der „Kreuztragung“ fürbafs! Wie manierirt ist die Stellung der Peiniger Christi auf dem Verspottungsrelief! Auch die Durchbildung der Einzelformen bleibt nur oberflächlich. Vieles ist verzeichnet und offenbart einen Mangel an anatomischem Verständniß. Weitaus am besten ist der Bildschmuck der Predella: die Reihe der völlig ruhig aufgefaßten Halbfiguren, und besonders das Medaillonpaar mit den Stifterbildnissen.

In jeder Hinsicht eng mit diesem Werk verwandt ist der S. Apollonia-Altar von 1493, der aber gleichzeitig auch mit Rodaris Statuen der Domfront mannigfache Berührungspunkte aufweist. Die von rundbogigen Nischen umschlossenen drei Hauptfiguren vor allem, die Madonna mit dem Kinde zwischen S. Stefano und S. Ludovico, entsprechen den Statuen über dem Hauptportal. Wie am S. Lucia-Altar ist auch hier am Krönungstheil die Scene, diesmal die Himmelfahrt Mariae, in zwei Theile, in eine Reliefdarstellung und in Freifiguren, zerlegt: die Madonna bildet, gleich den vier betenden und musicirenden Engeln, den freien Abschluß des ganzen Aufbaues, während dessen oberes Mittelstück die stark verkürzte Relieffigur des S. Thomas enthält, der mit dem Gürtel der Madonna in den Händen zu ihr emporblickt. — Das von den Bossi gestiftete „conspicuum pegma“ des dritten, dem Täufer geweihten Altars ist fünf Jahre später entstanden. Es ist ein von einer Aedicula umschlossenes großes Reliefbild der „Beweinung Christi“, also der gleichen Scene, die sich in winzigem Maßstab auch an dem S. Lucia-Altar findet. Die

1) Monti, a. a. O. S. 88 ff. Vergl. Rep. f. Kwsch. III. 1880. S. 391 ff.

2) Monti, a. a. O. S. 88.

Gruppierung ist jedoch den veränderten Bedingungen gemäß umgestaltet, denn es handelt sich hier um Figuren in dreiviertel Lebensgröße, von denen einige im Vordergrund als Freistatuen gearbeitet sind, während die übrigen in verschiedenen Stadien des Hochreliefs zu der hinten flach erhobenen Scenerie, dem Calvarienberg, überleiten. Allein diese reichste, besonders für die tomba di Cristo gebräuchliche Form des Sculpturbildes ist hier doch nur äußerlich bewältigt, und für diese ergreifendste Scene der Heilstragödie, welcher die größten Dramatiker, Lyriker und Realisten unter den Renaissancekünstlern die verschiedenartigste Wirkung abgewonnen haben, fand Rodari nur hergebrachte Töne. Schon Rahn tadelt an der Gesamtcomposition den Mangel an Einheit: „jede Figur weint und klagt für sich.“ Und doch hat der Meister sich sichtlich bemüht, gerade diesem Mifsstand abzuhelpen. Läßt er doch alle Umstehenden sich in auffälligster Weise nach jener Gestalt hinbeugen, auf welche ihr Gefühlsausdruck bezogen werden soll, und giebt ihnen durch diese meist gewaltsame Bewegung, besonders durch die viel zu scharfe Neigung der Köpfe, unnatürliche Stellungen und unschöne Umrissel! Dieses Streben nach drastischem Ausdruck führt in den übrigens meist unverhältnißmäßig großen Köpfen selbst bis zur Verzerrung der Züge. Dem guten Willen entspricht also das Können nicht, und wenn man diese „Depositio“ etwa mit dem herrlichen Relief der Mantegazza im Capitolo dei fratelli der Certosa oder vollends mit der Thongruppe in S. Satiro zu Mailand vergleicht, erscheint Rodari hier nur als ein Durchschnittsmeister. Den nächsten Maßstab aber muß die im ersten Band geschilderte Plastik der Comasker Localschule bieten — wie sie auch im Inneren des Domes noch durch den schwerfälligen Altar, den 1482 Giacomo da Vitodone stiftete, vertreten ist — und an ihr gemessen ist Tomaso Rodari doch selbst schon auf Grund dieser Arbeiten als ein in Como bahnbrechender Sendbote der lombardischen Renaissance zu betrachten.

Die Kunst Mantegnas, auf welche man zur Erläuterung dieser Comasker Bildwerke hingewiesen hat, wirkte hier doch nur mittelbar ein und kaum stärker, als in der lombardischen Renaissanceplastik überhaupt. Deren Schulüberlieferung ist es, mit welcher Rodari schaltet, und wiederum wird man dazu geführt, nach einem persönlichen Verhältniß zwischen ihm und den Mailänder Großmeistern zu forschen.

Dazu können ferner auch die drei Lünettenreliefs der Frontportale: die Anbetung der Könige (Mittelportal), die der Hirten (links) und die Darbringung Christi im Tempel (rechts; über den Seitenthüren) Veranlassung geben. Die Wandungen dieser Portale gehören vollständig dem Uebergangsstil an — der Architravbalken der Hauptthür ist 1457 eingefügt worden<sup>1)</sup> — und zeigen noch die Weise Meister Florios und Luchinos. Die Lünettenreliefs dagegen sind reine Renaissanceschöpfungen. Sie können erst unter Tomaso Rodari entstanden sein und tragen alle Merkmale seines Stils. Freilich hat er hier nur die Zeichnung geliefert und die Ausführung überwacht, denn die letztere bleibt lediglich eine auf decorative Fernwirkung berechnete Werkstattarbeit. Allein schon der Entwurf an sich bezeugt, daß Tomaso Rodari mit dem reichen Motivenschatz der lombardischen Schule damals bereits wohlvertraut war. Die prächtigen, in Reliefperspective gehaltenen, nach räumlichem Bedarf ruinenhaft abgebrochenen Renaissancehallen im Hintergrund dieser Scenen und ihre landschaftlichen Fernen, das zierende Beiwerk<sup>2)</sup> und einzelne Füllfiguren, wie die ihren Knaben an der Hand führende jugendliche Mutter auf dem Anbetungsrelief — dies Alles ist jenem Schatz entnommen, der sich im Anschluß an Donatello und Mantegna in der Lombardei aufgespeichert hatte, und auch die Typen der Hauptfiguren weisen auf diesen Zusammenhang hin. Aber Meister Tomaso schaltet mit diesem Besitz durchaus frei als äußerst geschickter Regisseur. Wie reich und wirkungsvoll ist sein Bild der „Anbetung der Könige“, mit den prächtig wirkenden Rossen, die an die Broncepferde von S. Marco erinnern! Dabei arbeitet er im Vordergrund meist

1) Vergl. Bd. I, S. 123. Abb. S. 126f.

2) Die drei aus gemeinsamem Notenblatt singenden Putten am Thron der Madonna, und die Antäus-Gruppe sowie zwei feine Actfiguren eines Mannes und einer Frau in Rückenansicht am Altar in der „Darbringung des Christkinds“.

nur mit einzelnen Rundfiguren, und diese bühnenartige Behandlung erreicht hier ihre äußerste Grenze: in der „Anbetung der Könige“ ist — den Schwebefiguren an den Reliefs der Certosafront und des Borromeo-Denkmal entsprechend — oben eine selbständige Gruppe dreier musicirender Engel befestigt, und über den Seitenreliefs hängen ähnliche Gruppen sogar frei schon vor dem Lünettenrand selbst. — Die stilkritische Datirung für diese Reliefs ergibt mit voller Sicherheit der Altar von 1498. Am Ende der neunziger Jahre müssen auch diese Portallünetten entstanden sein. An der Ausführung ist Tomaso aber, wie gesagt, nur in geringem Maße beteiligt, denn so grobe Arbeit, wie beispielsweise an den Thieren neben der Krippe, und so starke Verzeichnungen kann man ihm selbst unmöglich zur Last legen.<sup>1)</sup> Die Zahl der in den Acten überlieferten Namen von Steinmetzen und Bildhauern, die in Como neben Tomaso Rodari thätig waren, ist groß genug.

Wichtiger als die Frage nach seinen Gehülfen, bleibt jedoch die nach seiner eigenen Schulung und seinem Verhältniß zu den Großmeistern der lombardischen Renaissance, und auf Grund der bisher erörterten Werke läßt sich darüber nun wenigstens eine Hypothese aufstellen. Ist es doch durchaus wahrscheinlich, daß ein junger Bildhauer damals etliche Jahre auch außerhalb seiner Heimath, an den Centralstätten seiner Kunst, Beschäftigung suchte, vor allem also an der Certosa und in Mailand selbst. Die an dem unerschöpflichen Bildschmuck der Certosafront unter den Mantegazza und Omodeo thätigen Gehülfenhande ohne documentarische Hülfe festzustellen, bleibt vorerst wohl unmöglich. Dagegen zeigt das damals in Mailand entstandene Denkmal des Camillo Borromeo, welches sich jetzt auf Isola Bella befindet, die nächste Verwandtschaft mit dem Stil der Rodari, besonders mit dessen Altar von 1492. Die stilistische Analogie erstreckt sich ebenso auf das Figürliche, wie auf das Ornamentale. Die Sarkophagreliefs und die Pilasterfüllungen, die Medaillons und selbst die später hinzugefügten Freifiguren oben können kaum schärfer geschichtlich bestimmt werden, als indem man sie in unmittelbare Nähe der geschilderten Altäre des Domes von Como rückt, und wenigstens vermuthungsweise dürfte hier wohl auf einen persönlichen Antheil des Tomaso Rodari geschlossen werden.

Dessen Charakterbild selbst bedarf zur Vervollständigung freilich solcher Ausblicke über Como hinaus keineswegs. Immer reicher wurde dort seit dem Ende der neunziger Jahre seine Thätigkeit für die decorative Ausschmückung des Domes, die zweifellos mit der Mailänder Kathedrale und der Certosa zu wetteifern versuchte. Seinen bisher geschilderten Werken gesellen sich vier Zierstücke ersten Ranges, die nicht nur einen Fortschritt seines eigenen Könnens, sondern auch eine bestimmte, nicht unwichtige Entwicklungsphase der lombardischen Renaissancedecoration spiegeln: die beiden Tabernakel der Plinius-Statuen und die beiden Seitenschiffportale. Von diesen nimmt das südliche eine Sonderstellung ein, die es wünschenswerth macht, es hier trotz seiner theilweisen früheren Datirung erst nach den drei anderen Arbeiten zu behandeln, diese sind jedoch Schöpfungen aus einem Guß.

#### Tabernakel der Plinius-Statuen. Seitenportale. Fenster.

Auch wenn man mit Monti die auf der Inschrifttafel des älteren Plinius angebrachte Signatur: „Thomas et Jacobus fratres de Rodariis“ nebst der Jahreszahl 1498 lediglich auf die Tabernakel bezieht<sup>2)</sup> und die beiden Hauptfiguren einem anderen, etwas älteren Meister zuschreiben wollte, verlöre der Name der Rodari hier kaum an Glanz, denn schon diese Tabernakel sind an decorativer Pracht nur Omodeos Certosafenstern vergleichbar und enthalten auch noch in ihrem Bildschmuck kleineren Maßstabes höchst beachtens-

1) Auch hier stehen die miniaturhaft fein durchgeführten Köpfe in einem auffallenden Gegensatz zu den unersetzten, bäuerischen Gestalten selbst. Uebrigens lassen sich auch zwischen den drei Reliefs Werthunterschiede nachweisen. Am schwächsten ist dasjenige links.

2) Ueber die Deutung der schwer lesbaren Inschriften auf der Spitze dieser Tabernakel vergl. Vincenzo Barelli, *Scelta di lettere e scritti . . . vari fatta per la cura del di lui nipote Sac. Bernardino Barelli*. Como 1896. S. 135.

werthe Arbeiten. Auch an diesen Zierstücken bleibt freilich die Lösung der architektonischen Aufgabe am schwächsten. Der Mangel an monumentalem Sinn, der an den Altären hervortrat, macht sich auch hier noch deutlich genug geltend, sowohl im Aufbau — vor allem an den recht schwerfälligen Candelabersäulen — wie in der Vertheilung des decorativen Schmuckes, der kein Maß kennt und feineren Ansprüchen nicht genügt. Aber auch eine solche Kunstweise offenbart hier ihre Vorzüge. Die decorative Phantasie hat ihre Gaben hier aus einem so reichen Füllhorn mit so freigebiger Hand ausgestreut, daß der im Sinne der Monumentalität zu erhebende Einwand schliesslich verstummt. Die malerische Pracht des Ganzen läßt dabei auch hier, wie bei den Fialen auf den Strebepfeilern, noch die gothische Herkunft durchleuchten. Ein spätgothisches Tabernakel ist in die Formensprache der Frührenaissance übertragen. Deren Dialect verräth wieder vor allem den Einfluß Omodeos, sowohl in dem ganzen Gefüge, wie auch in Einzelheiten: in der rein malerischen Anbringung der Cherubimköpfe an den Ecken, in der Wiederkehr der Versteck spielenden Gruppe im Puttenfries<sup>1)</sup> — ganz wie am Colleoni-Denkmal — und in den Tritonen mit ihren Reiterinnen.<sup>2)</sup> Diese Motive finden sich in Como selbst auch am Innenfries des Nordportales. Wir kennen sie bereits von der Sacristei bei S. Satiro her, und sind ihnen unter anderen am Portale des Tribunali-Palastes in Piacenza begegnet. Sonst bietet meist die Decoration der Certosafenster das Muster. Es ist allerdings vergrößert, aber es hat den Hauptreiz eines gleichsam momentanen, üppigen Festschmuckes trotzdem bewahrt. Selbst die Verzeichnung der Puttenkinder vergißt man unter dem Eindruck ihrer lebenswürdigen Geschäftigkeit. Die reichen Guirlanden unten sind durch Lazerten, Krebse, Schlangen und Schildkröten reich belebt; Masken und Waffenstücke, Wappenschilder, Sirenen, Knäufel sind als hängende und krönende Zier in geschmackvoller Anordnung frei vertheilt, und das Ornament, besonders das Rankenwerk, ist oft von feiner Zeichnung. Auch in der figürlichen Decoration überrascht unter den gröberen Gebilden zuweilen die sorgsame Arbeit. Das gilt vor allem von den sechs Sockelkaryatiden, diesen kleinen männlichen Actfiguren und Panisken, die, so leicht auf den Voluten der Consolen fußend, die Arme graziös zu deren Gesims emporheben und sich dabei den Sockelcontouren anschmiegen. (Abb. 104.)



Abb. 104. Como. Console vom Tabernakel des jungen Plinius von der Domfront.

Mit ihren ungemein feinen Köpfen gehören sie zu den besten decorativen Kleinsculpturen der Lombardei und können in ihrer echt antiken Erfindung in der That den Vergleich mit jeder ähnlichen Schöpfung der toscanischen Renaissance wohl bestehen. Ihren riesenhaften Brüdern werden wir unter den als Wasserspeier dienenden Urnenträgern der Langhausfronten wieder begegnen, die nächsten stilistischen Analogien aber finden sie unter den zahlreichen Gestalten der kleinen Reliefs, welche — je zwei an jedem Denkmal — zwischen den Consolen angebracht sind. Diese Reliefs sind wesentlich feiner durchgearbeitet als die Darstellungen in den Portallünetten und selbst als die des S. Lucia-Altars und geben für die persönliche Art der Rodari den sichersten Maßstab, zugleich aber wiederum für deren Abhängigkeit von der Kunst Omodeos, in ähnlicher Weise, wie die Reliefs des Borromeo-Sarkophages. Je eines dieser Relieffaare feiert seinen Helden nur allgemein, als studirenden oder docirenden Gelhrten. Sowohl der ältere wie der jüngere Plinius sitzen dort, von zahlreichen Büchern umgeben, an ihren Pulten, während sich ihnen eine Schülerschaar ehrfurchtsvoll naht. Es ist eine Scene, wie sie für die Professorengräber der Universitätsstädte, besonders in Bologna und Padua, hergebracht war. Die beiden anderen

1) Vergl. S. 42.

2) Vergl. Molinier, a. a. O. I. S. XXVIII. Die Herculusscenen am Candelabersockel des Denkmals des jüngeren Plinius stehen wohl mit den Plaketten Modernos (Molinier 203 u. 197) in Beziehung.

Reliefs aber schildern unmittelbar zwei Hauptereignisse aus dem Leben der beiden Römer: der ältere Plinius tritt zu Misenum mit mehreren Begleitern aus einer Halle heraus, um den Vesuv zu beobachten, während man im Hintergrunde flüchtende Gestalten sieht; der jüngere steht inmitten einer feierlichen Versammlung vor Kaiser Trajan, wohl im Begriff, im Senat seine berühmte Dankrede („Panegyricus“) für die Verleihung des Consulates zu halten.<sup>1)</sup> Obgleich diese Reliefs nur klein und stark beschattet sind, geben sie an Reichthum der Schmuckformen den stattlichsten Certosareliefs nichts nach. Sowohl der architektonische Hintergrund wie überhaupt alles räumliche Beiwerk ist mit einer an Goldschmiedearbeit gemahnenden Feinheit verziert. Die Stützen sind vielgliedrige Candelabersäulen, die Mauern zeigen Nischen mit Statuetten, und die Decken sind reich cassetirt; die Friese aber, ja selbst die Säulen- und Pfeilerpostamente und die Thronstufen mit figürlichen Medaillons geschmückt. Auf dem Relief des jüngeren Plinius ist am Sockel der Candelabersäule auch hier eine Reminiscenz an den Regisol von Pavia, ein Reiterbild, angebracht. In den scharf unterschrittenen Figürchen kehrt die Eigenart der Frontstatuen und der Altarreliefs wieder, aber die verfehltene Perspective und die übrigen künstlerischen Mängel und Uebertreibungen wirken bei dem winzigen Maßstab minder störend. Immerhin ist es stilkritisch wichtig, festzustellen, daß auch hier bei der gleichen genremäßig lebhaften Erzählungsweise die gespreizten Stellungen, die ohne Rücksicht auf die Formen als gleichförmige, zerknitterte Masse behandelten Falten, die „Korkzieherlocken“, und in der Gruppierung die harten Gegensätze von Vorder- und Rückenansicht ähnlich, wie vor allem in Omodeos Cremoneser Reliefs, vorherrschen. Die Verwandtschaft ist in der That auffällig, und nur die Gedrungenheit des Körperbaues steht zu den dortigen überschlanken Formen im Gegensatz.

Mit diesen Tabernakeln ist die berühmte nördliche Seitenpforte des Domes, die „Porta della Rana“, stilistisch innig verbunden, obgleich sie erst weit später, 1507, entstand. Das Datum<sup>2)</sup> findet sich nebst den Künstlernamen „Thomas“ und „Jacobus“ auf Täfelchen mitten in der decorativen Verkleidung. Sicherlich ist es eine der reichsten Kirchenportalen der Renaissance, und wiederum verführt hier die Fülle des Schmuckes, die durch wechselvolle Polychromie noch unruhiger wird, leicht zu einer Ueberschätzung des künstlerischen Werthes. Denn dieser verliert vor einer strengen architektonischen Beurtheilung noch mehr, als bei den Plinius-Tabernakeln. Die Säulen bauen sich bis zur Höhe des Thürsturzes aus kelchartigen Gliedern ähnlich unverjüngt und massig auf, wie dort, gehen dann aber in kurze, glatte, in der Mitte ringartig ummantelte Schäfte über: eine Zweitheilung, welche das ganze Portal im Hinblick auf seine Höhe kleinlich erscheinen läßt. Auch die Verhältnisse der einzelnen Theile zu einander sind wenig glücklich. So sind die Säulenpostamente viel zu niedrig, die Gesimse zu schwerfällig, und die Bekrönung durch die von Voluten eingefasste Edicola ist mit dem Hauptkörper nur ganz äußerlich verbunden. Trotzdem stand den Meistern gerade die decorative und ornamentale Seite der Aufgabe offenbar am höchsten, und das Figürliche ist dieser nur untergeordnet. Die vier Heiligen in den Nischen der Außenwandungen — SS. Petrus, Paulus, Protus und Hyacinthus — sind weitaus zu klein. Besser ist der Maßstab der Figuren bei den dem Kircheninneren zugewandten Pfostenflächen berechnet, welche in je drei Relieffeldern über einander stattliche Engel mit den Passionsgeräthen zeigen. Auch die Durchführung verräth vielfach nur handwerksmäßig geschulte Hände: so an jenen allerdings sehr zerstörten Heiligenfiguren der Außenfront, an der Scene der „Heimsuchung“ in der Lünette, an den musicirenden Engeln und den häßlichen Putten in der Bekrönung und den dieselben abschließenden

1) Oder als Fürsprecher der christlichen Gemeinden? Damit rechtfertigt Benedetto Giovio in dem oben angeführten Brief an Castiglione die Aufstellung der Statuen am Dom: „quoniam eo (Plinius d. J.) suggerente Trajanus Imperator de persecuendis chrystianis edictum temperavit, cujus etiam Eusebius in historia ecclesiastica ad verbum meminit.“

2) In der vorderen Füllung des rechten Thürpfostens steht auf einem Täfelchen die Zahl IX. Bezieht sie sich auf die Jahreszahl 1509, oder auf den Monat September? Auch an anderen Stellen finden sich hier Jahreszahlen, von denen jetzt leider immer nur noch der Anfang 15.. zu erkennen ist.

Figuren Gottvaters (aufsen) und Christi (innen, in der Edicola). Da treten mehr die Fehler als die Vorzüge des Rodari-Stiles hervor. Günstiger wirken innerhalb der hierdurch gekennzeichneten Schranken die Engel mit den Marterwerkzeugen und die große Statue der betend aufblickenden Madonna im Fronttabernakel, vor allem dank ihres innigen Gefühlsausdruckes. Formenschönheit allerdings wird man auch jenen Engeln nicht nachrühmen, aber ihr ganzer Typus ist edel und nicht ohne Größe. Bald in Vorder-, bald in halber Rückansicht, mehr schwebend, als stehend, erinnern diese schlanken Mädchengestalten mit ihren großen Flügeln in Tracht und Gebahren an antike Victorien, und ihre Köpfe, sowie ihre ganze Haltung sprechen, wie bei der Madonnenstatue, herzlich und würdevoll ihr Empfinden aus. Ihr Stammbaum führt dabei untrüglich auf die Engel der Certosafront zurück.

Nach Maßgabe aller ihrer bisher betrachteten Werke gelingen den Rodari jugendliche Gestalten besser als ältere, Frauen und Jünglinge besser als reife Männertypen. Wenn jedoch der gesamte Bildschmuck dieses Nordportales von ihnen selbst stammt, so ist dies Urtheil jetzt zu berichtigen: die sieben Halbfiguren von Propheten, welche die schräge Lünettenwandung füllen, sind scharf geschnittene Charakterköpfe von großer Lebendigkeit, und ebenbürtige Charakterfiguren sind auch die beiden Prophetenstatuen, die — leider von den Candelabersäulen halb verdeckt — den Lünettenthail seitlich flankieren. (Abb. 105.) Mit diesen Statuen beginnt eine neue Gestaltenwelt, welche zum Bildschmuck des Domes an anderer Stelle noch wesentlich beigetragen hat. Bevor wir uns jedoch deren Betrachtung zuwenden, gilt es noch, die zahllosen Figürchen, den schier unerschöpflichen Mikrokosmos von Puttenkindern und Fabelgestalten, die an diesem Portal ihr Wesen treiben, sowie auch seine Medaillons und Ornamente etwas näher zu würdigen.

Die Kinderszenen an den Pfeilern und im Fries der Innenseite hat schon Lübke als den schönsten Schmuck dieses Portales gerühmt. In der That ruht auf ihnen die volle Sonne der Frührenaissance, ähnlich wie auf jenem gemalten Fries im Querschiff der Certosa. Die Putten der Antike treten hier aber unmittelbar als Gespielen des Christkinds selbst



Abb. 105. Como. Dom. „Porta della Rana.“

auf, und gerade dies giebt zu reizenden Motiven Anlafs. Sie halten um den Jesusknaben die Mandorla, während andere Kameraden wie junge Bacchanten auf Wägelchen herbeigefahren werden. Sie lehnen sich gleich kindlichen Dienern und Pagen an die Candelaber, auf denen das Christkind steht, spielen ihm auf den mannigfachsten Musikinstrumenten auf, oder schwingen die Weihrauchgefäße, um den üblen Duft zu entfernen, den die den Candelaberfuß umgebenden Drachen und Teufel verbreiten. Innerhalb der ornamentalen Decoration sind sie allerorten zu treffen, klettern an den Säulenkelchen empor, schaukeln sich auf den Guirlanden, treiben ihr Spiel mit den Scepterden und mischen sich unter die Tritonen, Sirenen und Panisken in fröhlichem Durcheinander. Freilich ist hier überall mehr der Inhalt der Darstellung, das Motiv an sich, zu rühmen, als die Form, die im ganzen — besonders im Vergleich mit der Arbeit Omodeos, etwa in Bergamo — fast handwerksmäfsig derb bleibt. Das gilt theilweise auch von den Reliefs, welche die Sockelpostamente der Säulen und der Wandung zieren und offenbar ebenfalls unter dem Einflufs des analogen Theiles der Certosafront entstanden sind. Inhaltlich bieten sie eine wahre Musterkarte der in der lombardischen Renaissancedecoration gebräuchlichen antiken Figuren und Szenen, die hier meist wohl Medaillen und Plaketten entlehnt sind. Da findet sich das „Opfer vor Amor“,<sup>1)</sup> Mucius Scaevola vor Porsenna,<sup>2)</sup> „Nessus die Dejanira entführend“ und der Korb und Tyrsos tragende Centaur,<sup>3)</sup> Hercules im Kampf mit dem nemeischen Löwen<sup>4)</sup> und als Sieger über Antäus,<sup>5)</sup> dazu dann sein Gegenbild aus dem alten Testament, David als Ueberwinder Goliaths,<sup>6)</sup> ferner Mars die sich sträubende Siegesgöttin mit sich führend<sup>7)</sup> (diese vier letztgenannten Szenen in der durch Modernos Plaketten bekannten Fassung), Melcager nach Melioli<sup>8)</sup> und noch eine ganze Reihe nackter männlicher und weiblicher Gestalten, Genre- und Kampfszenen in so reicher Fülle, wie sie, vom Sockel der Certosa abgesehen, nur noch am Portal des Palazzo Stanga aus Cremona und am Giovanni Borromeo-Grab auf Isola Bella vereint sind. Dieser Figurenfülle entspricht endlich auch die Ornamentik, die dabei aber neben recht schwerfälligen Theilen und einer von archaischen Wandlungen nicht freien Ueberladung auch noch zartes, strenger antiki sirendes Rankenwerk zeigt. Dort drängen sich die naturalistisch wiedergegebenen Thiere, Vögel, Hündchen und jene übrigens nicht ganz mit Recht so berühmte, nach einem Schmetterling schnappende Kröte, von der dieses Portal seinen volkstümlichen Namen „porta della Rana“ erhalten hat, noch keineswegs vor, an anderen Füllungen aber sind die Details, Delphine, gerollte Bänder, aufgereichte Ringe, Schrifttäfelchen, Thier- und Menschenmasken, Hörner und Muscheln, mit den Ranken schon in einer echt grotesken, der Frührenaissance kaum noch entsprechenden Häufung verbunden. Auch hier ist die Ausführung natürlich ungleich; und neben ganz flüchtig behandelten Formen stehen Meisterwerke der Miniaturplastik. Das unverkennbare Vorbild aber bot auch hier überall die Fensterdecoration Omodeos an der Certosa.

Ein Hauptkennzeichen für die Stilweise dieses Nordportales ist wiederum der Mangel an architektonischer Zucht. Um so auffälliger wird hierdurch der Gesamtcharakter des Südportales (Abb. 106). Im Gegensatz zu allen bisher geprüften Arbeiten der Rodari wahrt sich hier der bauliche Organismus als solcher die Herrschaft über alle Schmuckformen, und zeigt dabei fein abgewogene, harmonische Verhältnisse. Aber die kunstgeschichtliche Bedeutung dieser Thatsache, die in Como selbst ohne den Einflufs eines fremden Künstlers kaum erklärlich wäre, mindert sich, wenn man die Anordnung dieses Portales mit den beiden Pforten im Querschiff der Certosa, der „Porta dell' antica Sagrestia“ und der „Stanza del lavabo“ vergleicht. Die Verwandtschaft ist so grofs, dafs sie auch hier un-

1) Molinier, Nr. 117.

2) Molinier, Plaquettes Nr. 108 vergl. Nr. 453.

3) Molinier, Plaquettes Nr. 20.

4) Molinier, Plaquettes Nr. 198 f.

5) Molinier, Plaquettes Nr. 204, nach Moderno.

6) Molinier, Plaquettes Nr. 159, nach Moderno.

7) Molinier, Plaquettes Nr. 186, nach Moderno.

8) Molinier, Plaquettes Nr. 112.

bedingt auf ein Abhängigkeitsverhältniß schliessen läßt. Der Entwurf jener Certosa-Portale muß 1477/78 entstanden sein, an der Südpforte von Como aber meldet eine Inschrift neben der Außenfront: „Hec porta incepta fuit die 6 mēsis Junij 1491“, und eine andere im Architravbalken. An der Innenseite heißt es: „Templum Marie Virginis 1509.“ Der allen drei Pforten gemeinsame Grundtypus aber geht, wie wir uns erinnern, auf weit frühere, mittelitalienische Muster zurück, von denen das Portal von S. Bernardino zu Perugia (1461) schon erwähnt wurde.<sup>1)</sup> Es wäre füglich eine allzu kühne Folgerung, schon aus der harmonischen Schönheit dieses Comasker Portales allein einen unmittelbaren Eingriff Bramantes abzuleiten. Das nächstliegende Verbindungsglied mit dem Stile Bramantesco bietet vielmehr hier die Certosa. Dazu kommt, daß der figürliche und ornamentale Schmuck zweifellos das Werk der Rodari ist. Er besitzt zahlreiche Analogien an den Plinius-Tabernakeln, und die Figuren — die vier weiblichen Heiligen in den Nischen der Wandungen, das große Relief der „Flucht nach Aegypten“ in der Lünette, sowie die sieben Halbfiguren der „Tugenden“ in deren Umrahmung — zeigen den Stil des nördlichen Portales. Die 1509 beendete Innenseite vollends entspricht in jeder Hinsicht der gegenüberliegenden Thüreinfassung von 1507, nur daß der dortige Giebel hier durch einen Halbkreis ersetzt ist. Die Heiligenfiguren in den sechs Nischen der Seitenpfeiler sind von ungleichem Werth und stammen teilweise von Gehülfen, dagegen ist der Bildschmuck des Krönungstheiles meist vortrefflich. Der Fries enthält zu Seiten der schmalen Schrifttafeln kämpfende Tritonen nach Mantegnas bekanntem, in der lombardischen Plastik so häufig verwerthetem Stich, die Lünette eine edel aufgefasste Hochreliefgruppe von Halbfiguren: Christus zwischen Maria und Johannes; und der von Delphinenpaaren begleitete Lünettenrahmen in sieben Relieffeldern die lebenswürdigen Gestalten der klugen und thörichten Jungfrauen. Oben folgt auch hier eine Edicola mit der Statue des Erlösers.



Abb. 106. Como. Dom. Südportal.

Diese Innenwandungen der beiden Portale finden ihre stilistischen Parallelen aber noch an einer zweiten Reihe decorativer Meisterwerke, welche die Langseiten des Domes zieren: an den Umrahmungen seiner Fenster, deren Achsen auf die beiden Portale keine Rücksicht nehmen.

Hier ist offenbar ebenfalls ein gewisser Wettstreit mit den prächtigen Façadenfenstern der Certosa versucht worden. Eine Reihe von Schmuckmotiven sind denselben entlehnt. Aber die Fenster von Como tragen doch einen wesentlich anderen Gesamtcharakter. Schon unter sich sind sie ungleich, und zwar stehen sich auch hier die Süd- und die Nordseite ähnlich gegenüber, wie bei den Portalen. Gen Süden tragen die Umrahmungen — mit alleiniger Ausnahme vielleicht des ersten — den gleich vornehmen architektonischen Stempel wie der zu ihnen gehörige Eingang. Schon die Umrisslinien und Profile der die schlanke

<sup>1)</sup> Vergl. auch die Portale von S. Maria in Busto Arsizio.

Oeffnung einfassenden Architektur und ihrer Giebelbekrönung sind höchst fein, feiner selbst als an der Aussenfront des Portales. Das Gleiche gilt von dem Reliefschmuck und seinem Verhältniß zu den schrägen, nur in schlichte bildlose Felder gegliederten Laibungsflächen. Aber auch die plastische Ornamentik an sich weicht von der bisher erörterten Weise der Rodari in gleichem Sinne ab. Sie ist zuweilen ganz auffallend zart und geistvoll. Wie reizend vor allem ist die Guirlandenverbindung der Pilasterpaare am Fenster über dem Portal nebst ihren Fruchtbündeln und Kränzen! (Abb. 107.) Es verdient allerdings Beachtung, daß dieses Motiv auch an den Capitälern der Portalpfeiler wiederkehrt, wie sich denn auch die graziösen Greifenpaare der dortigen Archivolte im Giebelfries des letzten Fensters (am Querschiff) wiederfinden. Die Candelaberfüllungen und besonders die hängende Zier von theilweise leicht perspectivisch wiedergegebenen Waffen und Geräthen vollends gehören unbedingt dem Stile Bramantesco an. Auch das zweite Fenster (links neben dem Portale) kann man dieser Stilgruppe noch zuweisen, obgleich sein Decor schon etwas unruhiger wird, als bei jenen. Die Wandungen sind hier mit weißen Rauten in schwarzen Feldern verkleidet, und zu Seiten des Rundbogens erscheinen schon schwere Candelabersäulen. Das erste Fenster nächst der Façade aber bleibt der Kunstweise der Rodari nah und schließt sich unmittelbar den Innenseiten der beiden Portale an. Die Sibyllenfiguren in den Nischen seiner Aussenpfeiler und die Candelaberfüllungen seiner Innenpfeiler, die Mantegnesken Meerwesen in seinem Fries und die seinem Giebel als Akroterien dienenden Sirenen<sup>1)</sup> sind uns aus den Arbeiten der Rodari schon wohlbekannt. Jedenfalls entspricht zum mindesten die Umrahmung dieses ersten südlichen Fensters stilistisch mehr denen der Nordseite als seinen eigenen vier östlichen Nachbarn; und in diesem Zusammenhang, sowie im Hinblick auf die vornehme, schlichte Behandlung des südlichen Portales gewinnt daher die Geymüllersche Annahme, daß die „maßvolle Schönheit“ dieser drei Fenster einem Eingriff des großen Urbinaten selbst zu danken sei, wiederum an Kraft.<sup>2)</sup> An der Nordseite dagegen herrscht die Art der Rodari ungehemmt, und ihre etwas aufdringliche Formenfülle lenkt hier sogar bereits deutlicher in die Bahnen der Hochrenaissance ein. Das zweite nördliche Fenster entspricht einerseits seinem Gegenstück auf der Südseite, andererseits aber — besonders in der Zeichnung seiner Candelaberfüllungen in wechselndem Maßstab und seinen auch hier zu ganzen Gruppen übergehenden Figürchen<sup>3)</sup> — dem unter ihm befindlichen Portal selbst, das seinen rechten Pfeiler etwas verdeckt. Denselben Stil zeigt das erste, ehemals vom Broletto halbirte Fenster mit seinen umkränzten Brustbildern und überreichen Friesen. Am dritten Fenster aber sind die antikisirenden Medaillonköpfe, und am vierten die mager umrahmten, häßlichen Putten, sowie die dichten Füllornamente der Seitenpilaster flüchtiger behandelt und schon mehr im Sinne der Cinquecento-Decoration gezeichnet. Dem entspricht auch die Datirung, denn schon jenes erste Fenster kann erst nach 1514 entstanden sein.<sup>4)</sup> Durch diese Datirung, wie auch durch ihren Stil, können diese nördlichen Fensterumrahmungen unmittelbar zu einer neuen Gruppe ornamentaler Zierstücke überleiten, die jetzt im Inneren des Domes einen offenbar unrichtigen Platz gefunden haben:

1) Molinier, Plaquettes Nr. 411.

2) Geymüller bemerkt: „Das vorletzte Fenster (im Text Geymüllers irrig als „letztes am Querschiff“ bezeichnet) zeigt in sehr schräger Laibung einen Schlussstein von beinahe gewagter Größe“, und weist darauf hin, daß sich dieselbe Anordnung auch an der Ostmauer des rechten Querschiffes der Certosa in Malerei findet. Geymüller will auch hier die Priorität für Como in Anspruch nehmen, was jedoch durchaus zweifelhaft bleibt. Vergl. Geymüller, a. a. O. S. 42. Die Polychromie dieser Fenster hält sich in feinen Grenzen. Die Zwickel und Giebel sind mit breiten Ziegelplatten ausgelegt, die am vierten vorletzten Fenster noch eine Musterung erhalten. Auch in die Bogenfriese sind runde oder rautenförmige rothe Ziegelscheiben eingelassen. Die Giebel der drei Bramantesken Fenster tragen bezeichnenderweise nur kleine Vasen.

3) Adam und Eva, Kain und Abel. An den Wandungen nur Rosetten.

4) Erst in diesem Jahr wurde die Erlaubniß erteilt, den anstofsenden Theil des Broletto niederzureißen, eine Maßnahme, die dann durch den Unverstand der folgenden Zeiten wieder wett gemacht wurde. Neuerdings wurde das Fenster freigelegt. Vergl. Relazione VI e VII dell' Ufficio Regionale per la conservazione dei Monumenti in Lombardia. Milano. 1897 bis 1898. S. 71 ff. Siehe dazu die Abb. 101.

zu den vier jetzt unterhalb der Orgeln angebrachten Pilasterfüllungen.<sup>1)</sup> Zwei von ihnen tragen die Jahreszahl 1515.<sup>2)</sup> Nach Montis<sup>3)</sup> scharfsinniger Hypothese waren sie ursprünglich zur Bekleidung der Innenseiten der Façadenthüren bestimmt. Dies und ihre Datirung läßt es kaum zweifelhaft bleiben, daß auch der Entwurf dieser Arbeiten den Rodari zuzuschreiben ist, dann aber kennzeichnen sie die höchste Entwicklungsphase, zu der sich deren decorative Phantasie erhob. Der ornamentale Aufbau dieser Füllungen spiegelt schon den Geschmack der beginnenden Hochrenaissance. Das Rankenwerk tritt vor den Vasen und Gefäßen, den Schilden und Bukranien zurück, und die Hauptpunkte sind figürlich ausgezeichnet durch geflügelte Hermen, Drachen und Sphinxen; dazu kräftige Putten, und — als Krönung — Krieger- und Pilgergestalten. Auch die Capitäle haben zwischen den Füllhörnern figürliche Mittelstücke. Es ist eine reife, höchst geistvolle Grotteskendecoration. Die Arbeit geht von feinstem Flachrelief zu vollen, runden Formen über, ihrer Mittel und Ziele voll bewußt, und zeigt durchgängig die gleiche Reife.

Diese reichen jetzt deplacirten Pfeilerfüllungen haben für die Stilgeschichte der oberitalienischen Decoration einen nicht unbeträchtlichen Werth. Das erkannte schon Rudolph Rahn, der bereits auf die nahe Verwandtschaft dieser Arbeiten mit den köstlichen Portalwandungen von S. Lorenzo in Lugano aufmerksam machte. In der That werden wir genau der gleichen Hand wenigstens am Mittelportal dieser Kirche wieder begegnen. Aber diese Beziehungen gehen örtlich und zeitlich noch weiter. Sie führen zunächst zu einigen bisher ganz unbeachteten Meisterwerken der Hochrenaissance-Decoration in der Valtellina: zu den Friesen neben dem Portal der Madonnenkirche in Tirano; sie kehren ferner am Denkmal der Catalina de Ribera in der Kathedrale zu Sevilla, dem Werk des Pace Gazini, wieder, und sie eröffnen einen bedeutsamen Ausblick auch auf die venezianische Renaissance. Diesen geschichtlichen Faden auszuspinnen, wird Aufgabe der folgenden Capitel sein. Innerhalb der Monographie des Domes von Como ist hier vorerst Halt zu machen, um das bisherige Bild von der Kunstweise der Rodari zunächst mit dem oben aufgestellten Hauptproblem, dem Antheil Bramantes, zu vergleichen, und hierdurch auch für die weitere Wirksamkeit Tomaso Rodaris am Dome selbst die rechte Grundlage zu gewinnen.

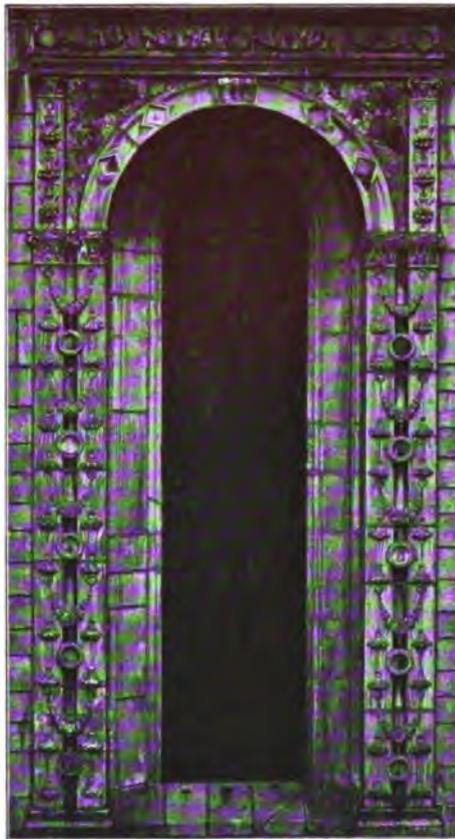


Abb. 107. Como. Dom. Langhaus.  
Fenster der Südseite.

\* \* \*

### Tomaso Rodari und Bramante.

Alle geschilderten Werke, die unmittelbar den Namen des Tomaso Rodari tragen, sind decorative Zierstücke, und ihre architektonischen Mängel bezeugen, daß diese Thatsache nicht nur ein Zufall ist, sondern mit der Eigenart seiner künstlerischen Phantasie

1) Im ganzen sind es vier Pilaster. Zwei befinden sich vorzüglich erhalten links an der dem Mittelschiff zugewandten Front des vierten und fünften Pfeilers, die beiden anderen, lädirten, rechts, am vierten Pfeiler, und zwar der eine dem Mittel-, der andere dem Seitenschiff zugekehrt.

2) In lateinischen und in griechischen (!) Zahlenzeichen wiederholt.

3) a. a. O. S. 91 f. Vergl. Ciceri S. 131. Die Notizen von 1596 und 1806.

zusammenhängt. Für diesen Meister gilt so recht die für eine Reihe toscanischer Bauleiter eingeführte Bezeichnung: „Bildhauerarchitekt“. Der ornamentale und figürliche Schmuck eines Bautheiles von verhältnißmäßig kleinen Abmessungen bringt den Reichthum seiner Begabung am besten zur Geltung, diese zeigt sich jedoch mehr in rein quantitativer Fülle. Sie schüttet ihre Gaben mit liebenswürdiger, aber ungezügelter Formenfreude aus, und ihre Kunst bleibt bis zu einem gewissen Grade überall eine Kleinkunst. Das gilt freilich für die gesamte specifisch lombardische Frührenaissance-Decoration, aber deren bester Vertreter, Omodeo, weiß mit dieser Fülle schmückender Einzelheiten doch noch anders zu schalten, als Tomaso Rodari, er ist ihm gegenüber gleichsam ein Aristokrat, und die Feinheit seiner Formensprache erscheint gerade bei einem Vergleich mit der Kunstweise Tomasos im hellsten Licht. Diese Zierstücke des Domes von Como haben die Front der Certosa zur Voraussetzung, aber sie muthen oft wie eine Vergrößerung dieses Vorbildes an. Ihr Schöpfer ist innerhalb der Kunstgeschichte nur ein Künstler aus der Gefolgschaft Omodeos, freilich ein besonders begünstigter, dem durch seine Aufgabe selbst Gelegenheit wurde, den von ihm und vielen andern in gangbare Münze umgesetzten lombardischen Formenschatz an einem einzigen Bau besonders stattlich zu vereinen, der dabei aber der Gefahr der Ueberladung nicht entging und nicht selten recht schwerfällig wurde. Darf man einen solchen Künstler auch als selbständigen Schöpfer einer so vornehmen, von echt architektonischem Feingefühl getragenen Decoration ansprechen, wie sie die Verkleidung der Langhauswände und auch die des Portales und der benachbarten Fensterumrahmungen der Südseite zeigt? (Taf. XII.) Die Stilkritik muß dies unbedingt verneinen, und diesem negativen Ergebniss gesellt sich als positive Bestätigung die nahe Verwandtschaft, welche diese Leistung mit dem echten Stile Bramantesco und mit Bramantes eigenen Mailänder Werken besitzt. Wiederum kann hier bereits ein Hinweis auf die Front von S. Satiro an der Via del Falcone in Mailand genügen. Das ist das in schlichtem Backstein ausgeführte „Schöpfungswerk“ auch für die Marmorpracht dieses Langhauses von Como — nicht nur für dessen künstlerischen Gesamtcharakter, sondern auch für Einzelheiten, vor allem für die Maßverhältnisse zwischen Pfeilerwand und Gebälk, für die Zeichnung des letzteren und überhaupt für die Feinheit der Profilzeichnung. Auch der prächtige Gegensatz zwischen allen diesen so fein vertheilten Geraden und dem Rund der umrahmten Scheiben im Fries ist ein Lieblingsmotiv Bramantesker Kunst, das schon sowohl in der Sacristei von S. Satiro, wie dann am Chortheil von S. Maria delle Grazie eine ähnliche Rolle spielt.

Die Beziehung zu diesen beiden Mailänder Hauptbauten Bramantes läßt sich hier auch zeitlich ganz gut erklären, denn der Rath Bramantes dürfte am ehesten unmittelbar zu der Zeit eingeholt worden sein, wo am Dom von Como der gothisirende Uebergangsstil endgültig verlassen wurde, also wohl um 1487, als Tomaso Rodari die Bauleitung übernahm. Meine Annahme ist, Bramante habe damals die Decoration der Langhauswände nebst den Fensterumrahmungen und dem Portal der Südseite skizzirt, und wohl auch für die Umgestaltung des Chores Winke gegeben. Die Detailbearbeitung und die Ausführung aber bleibt zweifellos das Werk Tomaso Rodaris. Und dabei ist er der Bramantesken Stilrichtung nur an der Südseite — auch dort abgesehen von den beiden ersten Fensterumrahmungen — treu geblieben: an allen anderen Theilen liefs er auf Kosten der monumentalen Gesamtwirkung seinem eigenen echt lombardischen Geschmack die Zügel schiefen, vielleicht nicht ohne die Absicht, die Bramantesken Muster in ähnlichem Sinne, wie es an der Certosa versucht worden war, noch zu überbieten. Dann wäre diese Stilweise der Rodari also gelegentlich gleichsam eine Reaction des oberitalienischen Geschmackes gegen den Stile Bramantesco!

#### Krönungstabernakel. Urnenträger. Prophetenstatuen.

Die Art, wie am Portal und an den Fenstern der Nordseite, sowie an den beiden Plinius-Tabernakeln dem national-lombardischen Geschmack Rechnung getragen wird, ist von Bramantes eigener Anpassungsweise an diesen wesentlich verschieden. Man prüfe hier etwa seine Decoration von S. Maria delle Grazie. Wie unvergleichlich feiner ist dort der malerische

Reiz bemessen! In dieser Hinsicht kommt Omodeo mit seinen Certosafenstern dem Urbinaten näher als Tomaso Rodari. Dieser hat die Langhauswände noch mit einer anderen Reihe von decorativen Zierstücken versehen, die wiederum Omodeos analogen Theilen der Certosa entsprechen. Es sind dies die drei Krönungstabernakel der nördlichen Strebepfeiler an den Längsmauern.<sup>1)</sup> Ihre Muster sind diejenigen der Front, jene bei aller Ueberladung so originell wirkenden besten Arbeiten Luchinos.<sup>2)</sup> Die krause Stilmischung von Gothik und Renaissance aber ist nun ganz geschwunden. An die Gothik gemahnt nur noch die Schlankheit des Aufbaues und seine luftige Durchbrechung: die architektonischen und ornamentalen Details gehören ebenso vollständig der Renaissance an, wie der Bildschmuck. Auf einen würfelförmigen, zweistöckigen Sockeltheil folgt das luftige, ebenfalls quadratische Haupttabernakel, auf dieses — durch Giebel, Muschel und Eckbaluster geschickt vermittelt — ein ganz in Pfeiler aufgelöstes Krönungsthürmchen, dessen unterer Theil polygonal, dessen oberer rund gestaltet ist. Den Dachknauf überragt eine Statuette. Dies und die ganze Form dieser Tabernakel erinnert an die Guglien des Mailänder Domes, jedoch auch bei diesem Vergleich tritt ihre rein renaissancemäßige Bildung nur um so schöner hervor. Die balusterartigen Theilungssäulchen der Fenster, das Muschelwerk und die Knäufe nähern die Formensprache hier fast der französischen Frührenaissance.

In der Lombardei können sich hiermit nur die Guglien Omodeos an der Certosa (1478) und die der Kirche von Busto Arsizio<sup>3)</sup> vergleichen, aber auch vor ihnen sind diese Comasker Pfeilerkrönungen durch ihren höchst originellen Bildschmuck ausgezeichnet. Am Obertheil des Sockels befinden sich große, durch Pilaster eingefasste Relieffiguren, die einer ähnlichen Gattung von Sculpturen angehören, wie die „Giganten“ des Mailänder Domes: Ritter, Frauen und Pagen, sowie nackte Acte, en face, aber auch ganz in Rückenansicht, theils frei erfunden, theils aber dem bekannten Darstellungskreis antiker Medaillen entnommen. Die meisten sind wohl mit antiken Namen zu belegen, ihre Hauptaufgabe ist jedoch eine rein decorative. Trotzdem, und ungeachtet des hohen, der Sehweite ziemlich entrückten Standortes, ist auf diese Figuren viel Sorgfalt verwandt, wie denn auch bei der Porta della Rana selbst die fast vollständig verdeckten Rückseiten der Säulenpostamente mit zierlichen Reliefs geschmückt sind. Die frühesten von diesen Tabernakeln mögen den ersten Jahren des Cinquecento angehören, und manche ihrer Figuren — an den jetzt beim Bildhauer Branca in Mailand befindlichen Gipsabgüssen lassen sie sich bequem studiren — nähern sich schon stärker dem Hochrenaissancestil. Letzteres gilt im ganzen auch von der zweiten besser sichtbaren Reihe von Statuen, die als Freifiguren und auch durch ihre Function die Verwandtschaft mit den „Giganten“ des Mailänder Domes noch stärker hervortreten lassen: von den vor dem Fries jedes Strebepfeilers angeordneten Urnenträgern, obgleich dieselben um Jahrzehnte älter sind, als die der Loggia zu Brescia. Am nächsten bleiben sie einigen quattrocentistischen Telamonen an den Fronten der Marcus-Kirche in Venedig. Meist sind es nackte Männergestalten, die, gleich den Telamonen der Plinius-Tabernakel, beide Arme gleichmäÙig zur Stütze der bald als Vasen, bald als Thiermasken gebildeten Wasserspeier emporheben, zweimal jedoch Frauenfiguren, echte Karyatiden also, die eine bekleidet, die andere nackt, besonders die erstere von ungewöhnlicher Anmuth.



Abb. 108.  
Prophetenstatue  
an der Porta  
della Rana.

1) Erst die Restaurirung des vorigen Jahres hat diese Krönungsthürmchen vervollständigt. Aus der Frührenaissance stammen nur die der Nebenschiffe, und zwar auf der Südseite sämtliche vier nebst dem Doppelthurm („guglia binata“) an der Ecke des Chorpolygon, auf der Nordseite drei. Das vorderste dort ist modern.

2) Die vier Guglien des Mittelschiffes auf seiner der Via Maestri Comacini zugewandten Südseite und die beiden einzigen des Chortheiles, welche dort überhaupt vorhanden waren, wurden erst 1596 ausgeführt. Vergl. die Rechnungen bei Monti, a. a. O. S. 101.

3) Vergl. S. 123 Anm. 1.

Alle diese Sculpturen muß der Name der Rodari decken, so groß immer die Zahl der bei ihrer Ausführung thätigen Hände gewesen sein mag, und bei der immerhin nur unselbständigen Bedeutung, welche diesen decorativen Bildwerken zukommt, kann sich auch die kunstgeschichtliche Forschung hiermit begnügen. Bedenklicher wird dies dagegen bei dem letzten hier zu erörternden Theil des Bildschmuckes, der künstlerisch weitaus am höchsten steht und sogar zu den besten Renaissancesculpturen Oberitaliens überhaupt zählt. Es sind dies die unten vor den Strebepfeilern des Langhauses und auf denen des Chores aufgestellten Prophetenstatuen. Denen der Certosafront — und nur diesen! — sind sie völlig ebenbürtig. Ihre klugen, scharf geschnittenen Köpfe haben zuweilen stark an deutsche Typen gemahnende Porträtzüge, ihre Blicke spiegeln etwas durchaus Persönliches: bald kräftig zugreifende Energie, bald ein inniges, religiös gestimmtes, schwärmerisches Seelenleben. Schon dadurch kann ihre Eigenart sowohl den frappirenden Naturalismus, wie auch den classischen Formenreiz toscanischer Heiligenfiguren aufwiegen. Dazu kommt ferner ein leicht genrehafter Zug, der diese Gestalten ungemein lebendig macht. Es scheint, als hätten sie nur zu kurzer Rast ihre Schritte gehemmt, um ihre Schriftrollen zu entfalten und ihre Lehren zu verkünden. Hält man sich an das Formale, so bietet in mancher Hinsicht auch hier die Kunst Mantegnas die nächsten Analogien, selbst noch in den Verhältnissen des sehr schlanken Körperbaues und in dem noch immer knitterigen Faltenwurf. Die Arbeit ist sehr sicher und gut auf die Fernwirkung berechnet. Man sehe die Schärfe, mit der hier stets die Blickrichtung zum Ausdruck kommt! Sind auch diese Meisterwerke Schöpfungen der Rodari, der Künstler, die sich so oft nur mit rein decorativ wirkenden Gewandstatuen bescheiden? Es muß genügen, hier diese Frage als solche zur Erörterung zu stellen, indem dadurch zum ersten Male wenigstens auf den ganz hervorragenden Werth dieser Statuen hingewiesen wird. Da wir von den Mitarbeitern Tomasos nur allgemein die Namen, nicht aber einzelne Werke kennen, ist eine genauere Taufe unmöglich. Bereits oben aber wurde betont, daß sich innig verwandte Arbeiten auch an der Porta della Rana finden: die beiden Prophetenstatuen (Abb. S. 108) neben der Lünette und die Halbfiguren in deren Rahmen. Schon dies beweist zum mindesten, daß dieser Meister aus dem Atelier Tomaso Rodaris hervorgegangen ist. Und diese Beziehung tritt auch sonst klar hervor. Zu einer harmonischen Schönheit abgeklärt erscheint hier der gleiche Stil, der einst die beiden Plinius-Figuren und die Statuen über dem Hauptportal geschaffen hat. Man mustere auch dafür die Behandlung der Augen- und Mundpartien! Zwischen den Plinius-Porträts und diesen Statuen der Strebepfeiler giebt es übrigens auch noch ein inneres, geistiges Band. Wie jene das Gefühl für den Zusammenhang mit der antiken Welt verkünden, so steht auch inmitten dieser Propheten des alten Bundes eine Gestalt antiker Herkunft, das Idealporträt eines classischen Dichters. Auf der Südseite wird die ganze Reihe durch einen Jüngling in antikisirender Gewandung eröffnet, der, das anmuthige lockenumwallte Haupt leicht geneigt, den Blick auf das aufgeschlagene Buch in seinen Händen richtet. Ueber seine Persönlichkeit geben die Worte am Sockel Aufschluß: „Caecilio Novocomensi Poetae, quem Valerius Catullus jure sodalitatis suavissimo carmine celebravit.“ Ein fast rührendes Zeugniß für die Pietät, die man in Como selbst für jede winzige Spur der classischen Vergangenheit besaß, zugleich aber eine glänzende Verkörperung des Humanismus in der Kunst! Ein echter Geistesaristokrat scheint in diesem Jüngling verewigt, der, halb träumerisch, halb mit der Miene eines Kenners, von seiner Lectüre völlig hingerissen, auf das Buch herniederblickt. Eine solche Gestalt konnte nur das Zeitalter des Humanismus schaffen! Sie ist ein Gegenstück zu den antiken Gottheiten und Helden, denen in der Kunst des fünfzehnten Jahrhunderts eine so große Rolle zufällt. Auch formal erinnert sie an ein bestimmtes Werk dieses Kreises: an die Perseus-Statue, die, dem Hercules gegenüber, das Portal des Palazzo Stanga schmückt. Aber auch im Dom von Como selbst befinden sich noch einige gleichwerthige Sculpturen. Das soll keineswegs etwa für die ziemlich oberflächlich behandelten Apostelstatuen vor den Gewölbepfeilern des Mittelschiffes gelten, sondern für die jetzt am Ende des Langschiffes unterhalb der Orgeln eingelassenen Hochreliefs, welche in reicher Nischenumrahmung die christlichen Tugenden zeigen. Besonders die „Spes“ und die „Fides“ bezeichnen in ähnlicher

Weise, wie jene Propheten unter den Männergestalten, für den Frauentypus der Rodari die höchste Entwicklungsstufe, die dieser erreicht hat. Ihre viel jüngeren, an der Rückwand des Querschiffes aufgestellten Schwestern offenbaren schon in ungünstiger Weise den Einfluß der classicistischen Schulung, während sie selbst noch den ganzen Zauber der Frührenaissance athmen.<sup>1)</sup> Dieser ist übrigens auch über die Ornamentik der Nischen gebreitet: über diese zarten, von Putten belebten, aus einem Schädel aufsteigenden Ranken, und ebenso über die Consolen der Propheten, außen wie innen, die ihre Gegenstücke nur am Mailänder Dom und an der Certosa finden.

\* \* \*

### Querhaus und Chor.

So liefert der Dom von Como schon in seinem Langhaus sowohl von der baulichen, wie von der figürlichen und ornamentalen Decoration der lombardischen Frührenaissance glänzende Proben. Sein schönster Bautheil aber steht bereits hart an deren Grenze und gehört im Sinne der pragmatischen Betrachtung ganz der reifsten Ausbildung des Stile Bramantesco an. Demselben entspricht theilweise schon die Verkleidung der Langhauswände, aber mit dem Querschiff beginnt zugleich für das Innere eine neue Raumschönheit und für das Außere eine neue Baugruppe von hohem plastischem Reiz. Der architektonische Gedanke entstammt zweifellos Bramante, gleichviel, ob dessen Fassung hier auch unmittelbar auf ihn selbst zurückgeht oder nicht. Gleichseitige Kreuzarme mit halbkreisförmigem Abschluss, über der Vierung eine hochragende Kuppel — das ist eine Raumgestaltung, die der Urbinate im Mailändischen entwickelt hat. Es genügt, hierfür den Chor von S. Maria delle Grazie zu nennen. Aber dieses Mailänder Werk erscheint hier nur als Vorstufe. Weit harmonischer sind die riesenhaften cubischen Raumabmessungen geworden, weit grofsartiger ist die Detaillirung. Ueber S. Maria delle Grazie ist mit feiner Hand das schmucke Gewand echt lombardischer Zierformen gebreitet — am Chorthheil des Domes von Como herrscht dagegen eine streng architektonische Phantasie. Darauf bereiten die geschilderten Außenwände des Langhauses unmittelbar vor, und schon diese Thatsache macht es wahrscheinlich, daß der ursprüngliche Entwurf für den Chorthheil mit dem der Decoration des Langschiffes gleichzeitig entstand. Er sollte den Dom dem neuen Renaissancegeschmack anpassen, und man scheute zu diesem Zwecke selbst nicht davor zurück, einen erst kurz zuvor errichteten oder wenigstens umgebauten Theil wieder niederzulegen. Im Februar 1463 ist noch von der Arbeit an einem Fenster „que est post altare maius“ die Rede;<sup>2)</sup> am 18. November 1487 wird das neue Chormodell zum ersten Male erwähnt. Ihm lag, wie oben erörtert wurde, wahrscheinlich eine Skizze Bramantes selbst zu Grunde, allein die Detaillirung und Ausführung bleibt das Verdienst Tomaso Rodaris.<sup>3)</sup> Erst 13 Jahre später konnte man überhaupt ernsthaft an die Durchführung dieses Projectes denken, denn erst am 15. März 1510 erhielt der Bischof Scaramuzza Trivulzio vom Gouvernement und dem Befehlshaber des Castells der „torre Rotonda“, welches die geplante Fortsetzung des Baues hinderte, die Erlaubnifs „possendi fondare et construere capellam majorem“.<sup>4)</sup> In gemeinsamer Berathung wurden damals die Grenzen festgestellt. Dabei siegte der municipale Stolz, der für den Dom die grofsartigste Choranlage forderte: „quod dicta capella fiat in omni amplitudine que fieri potest“. Als Norm solle fortan das

1) Den gleichen Stil zeigen die Reliefs eines „David“ mit dem Haupt des Goliath und einer „Judith“ mit dem des Holofernes, die der Casa dei Vitani entstammen und sich jetzt im Besitz der Bagatti-Valsecchi in Mailand befinden, in derberer Behandlung zwei in das Museo Archeologico des Castells gelangte Pilaster aus Pietra Angera, die Carotti dem Francesco und Tomaso da Cazzaniga zuschreibt. (Vergl. Bolletino etc. del Museo Archeologico. Serie II, anno II. 1890. S. 33 ff. mit Abb.) Wenn diese Fragmente nicht von einem Mailänder Haus (an der Via Orefici und dei Ratti) herrührten, könnte man stilkritisch wohl auch bei ihnen auf die Rodari-Schule schliesen.

2) Vergl. Monti S. 59.

3) So faßte schon Giovio in seinem „Trattato sopra la pittura 1776 das Verhältnifs Rodaris zu Bramante auf: „Rodari forse è stato l' esecutore materiale“ (S. XXVII, Anm.).

4) Vergl. hier und zum folgenden Monti S. 81 ff.

„modulum ultimum“ gelten, das im Atelier Tomaso aufgestellt sei. Schon hier handelt es sich also offenbar um eine Umarbeitung des ursprünglichen Entwurfes durch den Bauleiter. Allein auch diese sollte keineswegs die endgültige bleiben. Zunächst schoben die Unruhen des französischen Krieges von 1512 selbst die Grundsteinlegung bis zum 22. December 1513 hinaus, wie die Inschrifttafel am Chor meldet. Eine neue Unterbrechung mußten die stürmischen Zeiten von 1515 bis 1517 bringen. Als sich dann die äußeren Verhältnisse günstig geklärt hatten, erwachsen dem Werke aus constructiven und künstlerischen Bedenken, vielleicht auch aus persönlicher Eifersucht gegen Tomaso, weitere Hemmnisse. Wie so oft, wollte man sich mit dem heimischen Bauleiter nicht begnügen, sondern holte von auswärts, von Mailand her, Rath ein.<sup>1)</sup> Man wandte sich an Cristoforo Solari um ein Gutachten, der manche Punkte für verbesserungsbedürftig hielt und ein „neues Modell“ aufstellte. Natürlich gab Tomaso nicht ohne weiteres nach. Zwischen den Zeilen der Documente ist ein harter, persönlicher Kampf zu lesen. Da die beiden Hauptmeister allein zu keiner Einigung gelangen konnten, zog man aus Mailand noch andere Sachverständige hinzu: Giovanni da Molteno, Bernardino da Legnano und Ambrogio de Ghisolfi, „omnes in architectura peritissimos“. In dreitägiger, öffentlicher Verhandlung (1. bis 3. Januar 1519) wurde damals das Modell Cristoforo Solaris zur Ausführung bestimmt. Aber Tomaso Rodari mochte sich damit noch immer nicht beruhigen. Vier Monate später fand eine neue Erörterung statt, welche offenbar durch einen von neuem umgearbeiteten Plan Rodaris veranlaßt war. Wiederum ging es dabei heiß her, doch endlich — „multum utro utroque dictu et longa disputatione facta“ — gab Tomaso nach, indem er nun selbst das Modell Solaris billigte und dem Beschlufs zustimmte: „imitandam fore dictam magistri Cristofori formam et quod fabricari debeat novum modulum cum tiburio nec non fornices seu nitia ex assibus aut cartono pro incidendis Capidibus ita ut congruant nunc et in futurum huiusmodi figure seu modulo per eum magistrum Cristoforum fabricando usque ad consumationem totius operis“. Der Mailänder Schüler Bramantes also hatte gesiegt! —

Im Museo civico werden noch jetzt zwei von Ciceri in der Dombauhütte entdeckte Holzmodelle bewahrt, die bei der Seltenheit solcher erhaltenen Arbeiten schon an sich höchst werthvolle Gegenstücke zu dem Modell des Domes von Pavia bilden. Der Aufgabe entsprechend beschränken sie sich nur auf den Osttheil der Kirche, aber das eine zeigt dessen Gesamterscheinung: Chor, Vierungsthurm,<sup>2)</sup> Querhaus und selbst noch das erste Gewölbejoch des Langschiffes, das andere, in größerem Maßstab gehaltene — es ist wohl lediglich ein Fragment —, stellt die Chortribuna allein dar. Der Grundriß ist bei beiden der gleiche, die Aenderungen beziehen sich nur auf den Aufbau. Das erstgenannte, umfangreichere Modell entspricht bis zur Kuppel dem heutigen Dom, nur die Rundfenster oben sind jetzt geschlossen. Das Modell der Tribuna dagegen unterscheidet sich von dem analogen Theil des anderen Modelles und ebenso von dem heutigen Bau vor allem dadurch, daß der Umgang mit seinen in jeder Polygonwand zu je dreien verbundenen rundbogigen Oeffnungen — nach innen als Arcaden, nach außen als Fenster behandelt — in Erdgeschosshöhe verlegt ist, die Reihe der großen rechteckigen Fenster<sup>3)</sup> dagegen nach oben: eine Anordnung, die von statischen und Bequemlichkeitsrücksichten empfohlen wurde. Daß das große Tribuna-Modell nur fünf Fenster enthält — statt der sieben, die an dem anderen Modell und am Bau selbst vorhanden sind —, wird belanglos, da es eben lediglich das äußere Chorpolygon selbst, nicht auch die Sacristeiwände zeigt. Dieses umfangreichere Modell dürfte daher der von Solari<sup>4)</sup> aufgestellten Norm entsprechen, ob darum jedoch das Tribuna-Modell auf Rodari allein zurückgeht, wie Monti<sup>5)</sup> will, bleibt

1) Die Raumgestaltung dieses Chortheiles erinnert auch an manche Skizzen Leonardos zu Centralbauten. (Vergl. S. 122.)

2) Die Kuppel ist aus altem Holz später angefügt, entspricht jedoch dem ursprünglichen Project und zeigt, wie sehr die heutige Barockkuppel von diesem abweicht.

3) Ihre Lünetten enthalten noch je eine kreisförmige Oeffnung.

4) Im Museum trägt es die Bezeichnung: Solari und Rodari, während das andere dem Rodari allein zugewiesen wird.

5) Vergl. a. a. O. S. 85.

um so eher zweifelhaft, als die Acten ja von mehreren Modellen berichten, und nicht entschieden werden kann, auf welches derselben dieses Fragment zurückgeht. Seine streng architektonische Formensprache im Hochrenaissancecharakter fügt sich jedenfalls eher dem Stilbild Solaris, als dem des Comasker Meisters. Durch die Anordnung des Umganges und die dabei nothwendige Verdoppelung der Wandöffnungen hat der ganze Osttheil des Baues dem Langhaus gegenüber grössere Selbständigkeit erhalten, freilich auf Kosten der Gesamtharmonie, denn mit der Verlegung der Fenster selbst mußte natürlich auch die Lage der durch ihre Sohlbänke bestimmten Gurtgesimse verändert werden.<sup>1)</sup> Darin gelangt der persönliche Zwiespalt der Meister auch am Werke selbst zum Ausdruck.

Die Ausführung des Chorbaues hat Tomaso Rodari noch etwa sieben Jahre geleitet: 1526 dürfte er gestorben sein, denn am 9. Juni dieses Jahres wird er zum letzten Male documentarisch erwähnt. Auch während dieser Zeit mußte die Arbeit jedoch lange ruhen: die spanischen Scharfschützen hatten unter Ferdinando Davalos, Marchese von Pescara, am 3. und 4. December 1521 in Como arge Verwüstung hinterlassen. Die Nachwirkungen hiervon machten sich hemmend während des ganzen 16. Jahrhunderts fühlbar. Auf Rodari war Franchino della Torre di Cernobbio gefolgt, allein der Dombau schritt sehr langsam vorwärts. 1592 war der Chor mit seinen beiden Sacristeien erst bis zur Einwölbung gelangt. Das Mittelschiff erhielt die letztere sogar erst 1608. Selbstverständlich spricht sich die vollkommene Wandlung des Stiles auch in der Innendecoration aus: vom letzten Pfeilerpaar an, welches den Tragebogen der Kuppel aufnimmt, herrscht der Stile Bramantesco in seiner schon zur Hochrenaissance übergehenden Fassung, wie sie vor allem Cristoforo Solari liebte. Hochrenaissance und Barockstil kennzeichnen auch die Ausstattung des ganzen Osttheiles. Von den beiden Seitentribunen wurde die der Madonna erst 1627 bis 1640, die „cappella del Crocifisso“, deren Areal theilweise noch vom Palast des Podestà eingenommen war, erst von den fünfziger Jahren an bis 1667 errichtet. Bis zur Krönung des Ganzen durch die mächtige Kuppel mußten abermals zwei Menschenalter verstreichen. Sie ist im wesentlichen das 1730 begonnene Werk Filippo Juvaras. Verhängnißvoll weicht diese Schöpfung des berühmten Barockmeisters von dem an dem grösseren Holzmodell ersichtlichen Typus ab, und Tambour und Kuppel bilden für den Stilhistoriker den vierten, ganz selbständigen Haupttheil dieses Domes, dessen Front den Uebergangsstil, dessen Langhaus<sup>2)</sup> die reife Frührenaissance, dessen Osttheil die Spätrenaissance zeigt. So ist auch diese Kathedrale aus verschiedenartigen Theilen nur äußerlich zu einem organischen Ganzen zusammengewachsen.

Diese späteren Ausbauten liegen aufserhalb unseres Stoffgebietes. Jedoch auch schon die Gegensätze, die in den zwei Jahrhunderten von 1396 bis 1596 neben einander traten, entbehren nicht eines selbständigen Reizes. Innen folgt auf das weithallige, aber noch mittelalterlich wirkende Langhaus eine dem Renaissanceideal entsprechende Raumgröße, die an antik-römische Thermenanlagen und noch unmittelbarer an S. Lorenzo in Mailand gemahnt und im Geiste römischer Cäsarenbaukunst gehalten ist; aufsen zeigt sich das denkbar schärfste Gegenbild zu dem lehrhaften, kirchlich-mittelalterlichen Charakter der Front mit ihrer malerischen aber kleinlichen Fülle von Bildwerken. Neben ihr erscheint der Osttheil als ein plastisch gedachter, aber streng architektonisch durchgebildeter Palast der Gottheit. Die edle, grosartige Schlichtheit dieses Theiles hat die Kathedrale von Como selbst vor den beiden Kirchenbauten Oberitaliens voraus, die ihr im übrigen kunstgeschichtlich am nächsten verwandt sind: vor dem Dom von Pavia und der Madonna della Consolazione in Todi. In diesem Sinne ist sie unter den Kirchen der Lombardei die reinste kirchliche Schöpfung des Stile Bramantesco.

\* \* \*

1) An dem umfangreichen Modelle ist dieses Gurtgesims überhaupt nicht vorhanden.

2) Die Höhenheilung der Langhauspfeiler durch die Capitäle der Arcadenansätze ist in der Renaissance nur an der Vierung durchgeführt. Am Chor und an den Kreuzarmen verwandeln sie sich in zwei Reihen von selbständigen Halbsäulen. (Taf. XII.) So wird hier die zuvor nur angedeutete Zweistöckigkeit zur doppelten Säulenordnung. Von besonderer Schönheit sind die Cassetirungen der Conchen, doch wird die ganze coloristische Wirkung dieser Chortheile durch die modernen Glasfenster arg geschädigt.

S. Abondio-Altar. Hochaltar in S. Lorenzo zu Morbegno.  
Kreuzgruppe am Altare del Crocifisso.

Von der ganzen selbständigen Ausstattung des Innenraumes ist, abgesehen von dem links am Haupteingang stehenden feinen „Taufbecken“<sup>1)</sup> nur noch ein Werk hier als Schöpfung der Frührenaissance zu erwähnen, freilich ein Kleinod besonderer Art: der Schnitzaltar des S. Abondio im rechten Seitenschiff.

Diesem Heiligen war im alten Dom schon um 1418 ein Altar errichtet worden.<sup>2)</sup> Der heutige herrliche Schnitzaltar ist, wie Monti entdeckt<sup>3)</sup> hat, erst ein Jahrhundert später, 1514, ausgeführt, aber als Antependium dienen jetzt unter ihm drei marmorne Relieftafeln, welche zweifellos aus früherer Zeit stammen, als der Hauptaltar. Sie stellen Szenen aus dem Leben des S. Abondio dar. Es liegt also nahe, mit Monti in ihren Reliefs Reste jenes älteren Altars zu sehen, allein dem widerspricht die Datirung des letzteren „um 1418“, denn diese drei großfigurigen Reliefs zeigen ungefähr den gleichen Stil, wie die Reliefs in den Plinius-Tabernakeln, gehören also erst der zweiten Hälfte des Quattrocento an.<sup>4)</sup>

Unter der strahlenden Pracht des neuen Altars wirken diese Marmorbilder nur dürftig. Und doch verwendete diese Pracht das schlichteste Material: das Holz. Das ist diesseits der Alpen und in den Alpenländern selbst beim Altar durchaus hergebracht. Auch in Italien spielt die Holzschnitzerei hier in der Renaissance eine wesentliche Rolle, meist jedoch nur, indem sie für das Altargemälde einen stattlichen Rahmen schafft. Werke dieser Gattung werden wir von Stefano Lamberti in Brescia noch kennen lernen. Der Schnitzaltar von Como aber ist anderer Art. Der besonders in Oberitalien verbreitete Typus der „Ancona“, das geschnitzte gothische „Sacellum“, welches „ein System von Bildtafeln“ zusammenfaßt (Burckhardt),<sup>5)</sup> und der aus Stein gemeißelte Altaraufsatz mit seinen großen Statuen in einer Nischenarchitektur nebst krönendem Aufsatz sind hier zu einem organischen, völlig in Holzschnitzerei ausgeführten Ganzen verbunden. So kennt dies der Norden nicht, denn dort herrscht im 16. Jahrhundert entweder noch der gothische Stabwerkaufbau mit Statuen, Reliefs und Gemälden, oder, wie in Italien, der architektonische Rahmen des Mittelbildes, der die beweglichen Flügel allmählich eingebüßt hat.<sup>6)</sup> Beispiele des letzteren Typus sind in der Schweiz häufig genug. Genannt seien nur der im Züricher Landesmuseum befindliche Altar aus Katzis<sup>7)</sup> und der Altar des heiligen Lucius im Dom zu Chur. Die Anordnung des S. Abondio-Altars folgt dagegen jenen steinernen, mehrstöckigen, mit Reliefs und großen Freiguren ausgestatteten Wandvorbauten, wie sie die Rodari im Inneren des Domes selbst so zahlreich schufen. Dieser Ersatz des Marmors durch Holz ist kunsthistorisch schon innerhalb der Geschichte der Holzschnitzerei um so bedeutsamer, als die letztere selbst bei ihren Hauptaufgaben in Italien,

1) Der obere Haupttheil, ein Tempelchen korinthischer Ordnung, gehört erst den letzten Jahrzehnten des Cinquecento an, während der untere mit seinem zierlichen Sockel und den miniaturhaft kleinen Reliefs noch auf die Zeit des Uebergangsstiles weist. Vergl. Monti S. 221. Ninguarda erwähnt, daß der Aufbau 1592 fertig war. Das ältere Becken selbst wurde 1596 hierher übertragen. Bramantes Antheil, den Geymüller annimmt, ist hier ausgeschlossen.

2) Vergl. Monti S. 145 mit Berufung auf Cantù, Storia di Como. I. S. 529.

3) In der fälschlich den Namen des Basilio Parravicino tragenden Chronik, wo es heißt: „L' anno 1514 fu fatta l' ancona di S. Abondio.“ An den heutigen Standort wurde der Altar erst 1567 übertragen.

4) Diese Reliefs schildern, wie der sterbende S. Amanzio den S. Abondio zu seinem Nachfolger weiht, wie dieser die Häretiker vertreibt und den Sohn des Regulus auferweckt. Alle drei Themata sind auch am Schnitzaltar behandelt. Der ganze Stil weist auf die Schule der Rodari. Auch bleibe nicht unerwähnt, daß Cantù die zu seiner Zeit in der „guardaroba dell' opera del Duomo“ aufbewahrten Fragmente als drei „medaglie“ di bassorilievo bezeichnet, und von „molti rabeschi acuti di maniera gotica“ spricht. Mindestens das Letztere paßte wohl zu der Jahreszahl 1418, nicht aber zum Stil der drei heutigen Altarreliefs. Im Museo Civico werden zwei geschnitzte Pilasterfüllungen bewahrt (Nr. 7 u. 8), die von dem „altare antico“ des Domes stammen sollen(?).

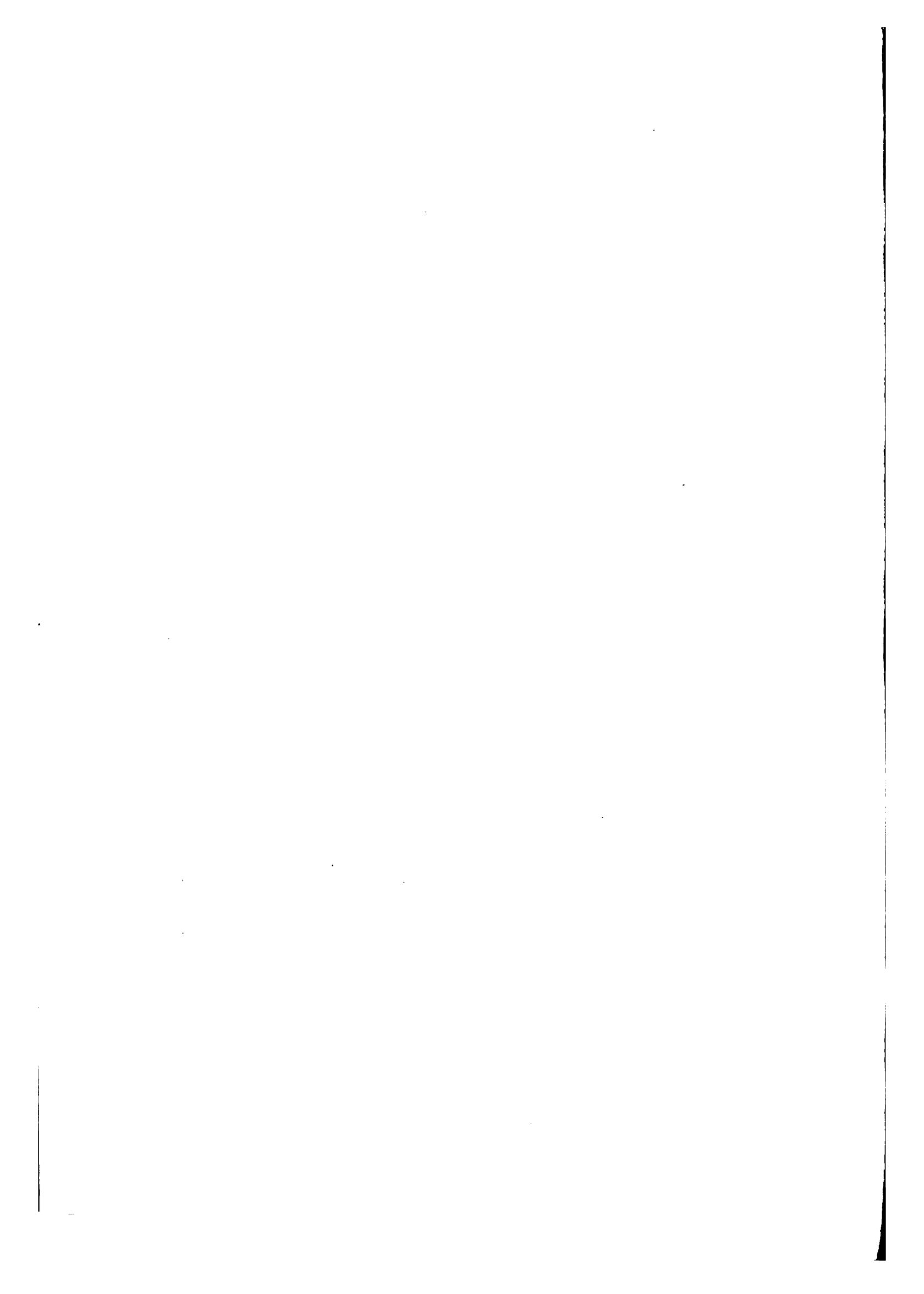
5) Gesch. d. Renaiss. 1891, S. 316. Vergl. auch den Schnitzaltar im Museo Civico zu Lodi von Ambrogio und Pietro Donati 1495 (aus der Incoronata).

6) Vergl. Schneeli, Renaissance in der Schweiz. München 1896. S. 127 ff., Abb. 6.

7) Schneeli, a. a. O. S. 128.



COMO. DOM. S. ABONDIO-ALTAR.



beim Chorgestühl, bei dem Orgelgehäuse und den Möbeln, neben der Intarsia zu einer rein plastischen Arbeit von gleicher Ausdehnung sonst kaum je gelangt ist. Schon in diesem Sinne besitzt der S. Abondio-Altar nur ein einziges Gegenstück: den Hochaltar der Kirche des B. V. Assunta (S. Lorenzo) zu Morbegno in der Valtellina. —

Die stilistische Würdigung des Abondio-Altars hat zunächst eine Reconstruction vorzunehmen. (Taf. XII.) Die untere Hauptwand wird durch vier Candelabersäulen in drei Felder getheilt, von denen das mittlere durch die Nische mit der Statue des Titelheiligen, die seitlichen durch je zwei quadratische Reliefs aus seiner Legende gefüllt sind. Dieses Untergeschoss war aber zweifellos ursprünglich viel höher. Das erhellt bereits aus der Thatsache, daß die S. Abondio-Statue in die jetzige Mittelnische nur nothdürftig eingezwängt ist — ihre Mitra wird von dem Nischenbogen theilweise verdeckt — und ferner aus dem argen Mißverhältniß zwischen dem heutigen Unter- und Obergeschoss. In der oberhalb des intacten, predellenartigen Sockels folgenden unteren Hauptwand fehlt auf jeder Seite je ein quadratisches Relief, und um dessen immerhin beträchtliche Höhe von 80 cm sind Nische und Candelabersäulen verkürzt. Setzt man hier die ursprünglichen Höhenmaße wieder ein, dann gewinnt die Gesamterscheinung und vor allem die Wirkung des jetzt zu schwer lastenden, figurenreichen Obertheiles ungemein. Auch der letztere ist dreifach gegliedert, aber in drei gleichmäßig hohe, tiefe Rundbogennischen, deren mittlere die von Gottvater gesegnete thronende Madonna mit dem Christkind und dem Johannesknaben zeigt, während die Seitennischen die Statuen der S. Catarina und S. Lucia umschließen. Vor den Trennungspfeilern dieser Nischen, also oberhalb der Candelabersäulen des Untergeschosses, stehen Statuetten des SS. Protus, Rochus, des Täufers und S. Hyacinthus, die nur die halbe Höhe der Nischenstatuen erreichen, denn über den Nischenpfeilern, zu Seiten der Rundbogen, wird das verköpftete Gebälk von kleinen, auf Consolen fufsenden, capitalartigen Säulenstützen getragen. Die Dreitheilung klingt auch in der Bekrönung oben fort. Das Mittelstück endet dort in eine vieleckige Edicola, deren geschweiftes Dach eine Laterne mit kleiner Kuppel trägt, die Seitenfelder gehen in Ziergiebel mit volutenartig gerollten Ranken und Akroterien aus. Ueber alle Theile ist reichste Kleinplastik gebreitet. Wie am Sockel in den länglichen Hauptfeldern die Halbfigürchen der Apostel und des Heilandes selbst, an den Säulenpostamenten die der vier Evangelisten angebracht sind, so enthält die den ganzen Altar bekrönende Edicola vorn die Gruppe der „Pietà“, während die seitlichen Giebelfelder Gabriel und Maria umschließen. Dieser Mikrokosmos ist dann auch oben in reichster Fülle vertheilt. Ueber den Seitenakroterien vereinen sich ganze Schaaren von Puttenengeln zum Reigentanz, ihre singenden und musicirenden Genossen bekrönen einzeln die Spitzen dieser Giebel, und die niedrigen Muschelaufsätze neben ihnen ragen auf dem Dach der Edicola über Cerubimköpfchen auf. Je zwei Figürchen hängen jetzt sogar ganz frei vor der Hinterwand,<sup>2)</sup> während in der Laterne Engel mit Schildchen Posto gefaßt haben.

Diese ganze Compositionsweise offenbart die gerade in Como so charakteristische Uebertragung malerischer Spätgothik in die Sprache reiner Renaissance. Darin gleicht sie den Plinius-Tabernakeln. Als Stützenformen sind durchgängig die wohlbekannteren Candelaber gewählt, bei denen das Holzmaterial oberhalb der eigentlichen Capitäle noch seltsame, durchbrochene Knäufe mit Vasen und frei angesetzte Eckvoluten anbringen liefs. So sind auch am Krönungstheil Ranken, Delphine, Füllhörner und andere Zier aus Einzelstücken frei herausgeschnitzt, und dann an einander oder an die Muscheln und auf die gewölbten Dachflächen gelegt. Am Predellenfries sind die aus zierlichen Weinranken herauswachsenden reliefirten vergoldeten Halbfigürchen ebenfalls mit ausgeschnittenen Contouren auf den blauen Fond geheftet, und besonders in den Friesen des Gurt- und des Krönungsgesimses sowie als Rahmen der Reliefbilder gewinnt diese durchbrochene Ornamentik die denkbar größte Freiheit, wobei die zartesten Ranken mit eleganten Grotteskenfigürchen reizvoll verbunden sind. Ihre Formensprache wird ferner auch von der Malerei aufgenommen

1) Dieselben befinden sich im Museum des Castelles zu Mailand.

2) Oder sind diese Figürchen dort erst nachträglich angebracht? Auf der Eckmuschel links und ferner am Thronessel der Madonna fehlt jetzt je ein Engelfigürchen.

und überspinnt nicht nur die Nischenpfeiler, sondern selbst in den baulichen Hintergründen der Reliefs alle Theile, wie denn auch alle Gewänder meist in Gold durch Handmalerei — nicht etwa durch aufschablonirte Muster — prächtig verziert sind.

Die Gesamtanordnung und die größeren decorativen Einzelglieder dieses Altars fügen sich also, sobald man die Einflüsse der Holzschnitztechnik in Rechnung zieht, der Stilweise der Rodari völlig ein, und meist auch die Ornamentik, nur dafs die häufig etwas plumpen Bildungen der Steinsculpturen hier zart und fein geworden sind. Anders aber steht es um das Figürliche. Da könnte im Grunde höchstens die auch an diesem Altar auffällige Neigung zu einem fast schwärmerischen Gefühlsausdruck eine Verwandtschaft mit der Kunst der Rodari andeuten, während sowohl die Typen, Physiognomien und Trachten, wie die formale Behandlung besonders der Falten einen gänzlich anderen Charakter tragen.

Man dürfte denselben wohl schon als Hochrenaissance bezeichnen. Ein ähnlicher Gegensatz trennt ihn von der Art der Rodari und Omodeos, wie etwa den Stil eines Gaudenzio Ferrari und Luini von dem Bergognones. Den Rodarischen Figuren gegenüber hat die ganze Gestaltenwelt dieses Altars etwas Vornehmes, Feines, besonders in den Einzelstatuen. Dabei bleibt jedoch das Volksthümliche ganz gewahrt, und eine noch weit größere Kluft als von der Art der Rodari, scheidet diese Kunst von dem Classicismus etwa eines Busti. Wie schlicht und doch eindringlich spricht die Gestalt des S. Abondio zum Beschauer; wie graziös wirkt die ruhige Art der beiden Märtyrerinnen! Die Neigung zum Weichen, Empfindsamen gewinnt an den vier Heiligenstatuetten die Oberhand, aber die Pietà-Gruppe oben bleibt kraftvoll genug. Hier wird der Vergleich mit den geschilderten Reliefs derselben Scene von den Mantegazza (im Querhaus der Certosa und am Ospedale zu Pavia) für die in Cinquecentokunst übergehende Richtung besonders bezeichnend. Die erzählenden Darstellungen bedienen sich aller Mittel des reifen lombardischen Reliefbildes, mit ihrem Aufgebot vieler Neben- und Füllfiguren sowie mit ihren reichen baulichen Hintergründen, und auch dabei weist die Vertiefung der Fläche, der Stil der Bauformen und das Figürliche über die Art der Mantegazza und Omodeos wie der Rodari selbst doch wesentlich hinaus. Die Gebilde ordnen sich nicht mehr nur flächenhaft hinter einander, sondern in körperlicher Illusion, und über den Figuren bleibt dank der geschickten Reliefperspective mit vor- und zurückspringenden Theilen und Deckenöffnungen Luft und Raum genug, um das Gesamtbild natürlich erscheinen zu lassen, obgleich zuweilen sogar fünf Figurenreihen hinter einander dargestellt sind. Es ist ein ähnliches Entwicklungsstadium des Reliefstiles, wie etwa am S. Apollonio-Monument im Dom zu Brescia. Dabei wird Alles äußerst lebhaft erzählt. Ein Meisterstück ist in diesem Sinne besonders das obere Relief links, wo S. Abondio von seinem Bischofsitz aus gegen die Häretiker predigt und im Hintergrund deren Schriften verbrannt werden; höchst lebendig auch das Gegenstück rechts, wo sich S. Abondio vor dem ihm entgegen schreitenden S. Amanzio neigt und dieser ihn dann von seinem Sterbebette aus zum Nachfolger weiht. Rechts unten ist die Auferweckung des Sohnes des Regulus und die im Hintergrund stattfindende Taufe eindringlich und würdevoll geschildert, während in der Devotionsscene links S. Abondio selbst freilich gar zu gespreizt einherschreitet. Dieser Gestalt hat vor allem die conventionelle Behandlung des Faltenwurfes geschadet, dessen noch immer etwas zerknitterte Zeichnung die Lage der Gliedmaßen nicht stets genügend klar werden läßt. Einzelne genrehafte Füllfiguren machen sich besonders bemerkbar: so an dem letztgenannten Relief der rechts mit dem Baret in der Hand heranschreitende, modisch gekleidete Krieger, der Knabe, der auf der Predigtscene ein Hündchen am Schwanz zerzt,<sup>1)</sup> besonders aber am Sterbebett des S. Amanzio die Gruppe der Beter vorn, von denen einer mit einem Augenglas bewaffnet liest, und die durch die Galerie oben herabschauenden Engelkinder. Alles Beiwerk ist ungemein sorgsam durch Malerei und Vergoldung detaillirt, wobei Architektur und Landschaft mit Gold gleichsam „gehört“ wurden. Selbst die Pfeilerchen der architektonischen Hintergründe zeigen in ihrer Candelaberfüllung gemalte Putten.

1) Auch im Vordergrund des Reliefs links ein Hund mit einem Knochen. Die Figur hinter ihm ist abgebrochen.

So auffällig dieses Werk in der Reihe der bisher erörterten Renaissancedenkmäler bleibt, so nahe ist seine kunsthistorische Beziehung zu seinem einzigen ihm schon in Material, Gesamtform und Maßstab gleichenden Gegenstück, das im Veltlin erhalten ist. Der Madonnenaltar in S. Lorenzo zu Morbegno, der zu einer Höhe von etwa fünf Metern fast bis zum Gewölbe der Kirche emporsteigt, ruft auf den ersten Blick, noch lebhafter als der S. Abondio-Altar, die Erinnerung an transalpine Schnitzwerke wach, aber auch er zeigt selbst nicht das kleinste gothische Detail, sondern ist vollständig in den gleichen echt lombardischen Zierformen gehalten, wie der Altar von Como; ja gerade der Aufbau und die Ornamentik sind es in erster Reihe, die hier auf den Antheil der gleichen Künstler schliessen lassen. Auch in Morbegno wird die untere Hauptwand durch Candelabersäulen in drei Felder gegliedert, auch dort umschliessen diese Säulen zwei Nischen mit Heiligenstatuen — S. Lorenzo und S. Bernardino da Siena —, während die Mitte hier allerdings von einem Frescobild der thronenden Madonna eingenommen wird. Die beiden Heiligenstatuen sind hier weit kleiner als in Como und ebenso natürlich ihre Nischen, denn unterhalb der letzteren sind zum Ausgleich mit der Höhe des mittleren Frescofeldes noch zwei Reliefs — die „Anbetung des Kindes“ und die „Flucht nach Aegypten“ — eingelassen. Drei Reliefs, „Christus im Tempel lehrend“, das „Sposalizio“ (Mitte) und die „Ausgießung des heiligen Geistes“, bilden den Sockeltheil. So wirkt schon diese untere Hauptpartie bei ähnlicher Composition noch malerischer, als die in Como. Das gilt in höherem Grade vollends dann für die Bekrönung. Wo in Como nur ein polygonales Tempelchen nebst Laterne aufragt, ist hier eine reichere, von Delphinen und Sirenen eingefasste Edicola angeordnet. Frei, wie vor Bühnencoulissen, sind davor die schlanken, erregten Gestalten Mariae und des Engels Gabriel postirt; frei umgeben diese Edicola die Figürchen der zwölf Apostel, und an der Balustrade über dem Dach treiben auch hier musicirende nackte Puttenkinder ihr fröhliches Wesen. Die Krönung des Ganzen bildet die Assunta selbst, die von einer Mandorla umschlossene, gen Himmel schwebende Maria. Dieser Obertheil ist dem von Como stilistisch so nahe verwandt, dafs schon er allein mit grofser Wahrscheinlichkeit auf den gleichen Ursprung schliessen läfst. Und das bestätigen auch die Reliefs und Statuen selbst, für die im allgemeinen die gleiche Charakteristik gilt, wie für die des Abondio-Altars, nur dafs die Reliefcompositionen in Morbegno unruhiger, fast möchte man sagen „barocker“ sind als dort.

Die Entstehung des Madonnenaltars in Morbegno hat Felice Damiani documentarisch aufgeklärt.<sup>1)</sup> Als sein Hauptmeister darf kein Geringerer als Gaudenzio Ferrari gelten, der 1520 bis 1526 für ihn thätig war. Die Schnitzarbeit stammt von dem Bildhauer Giov. Angelo del Magno<sup>2)</sup> aus Pavia, und von 1522 an nahm an der Bemalung und Vergoldung ein Fermo Stella da Caravaggio theil. Gaudenzio schuf auch die jetzt verlorenen Flügel des Altars; und Gaudenzio und Luini malten ferner die grofsen Tafeln, welche im Dom von Como jetzt den S. Abondio- und den S. Giuseppe-Altar flankiren!<sup>3)</sup> Allerdings sei hier betont, dafs die Maße dieser Tafeln mit denen des Abondio-Altars nicht recht stimmen wollen, aber selbst ohne Berücksichtigung dieser theilweise mit Gaudenzios Namen verbundenen Gemälde bleibt die Wahrscheinlichkeit, dafs auch der S. Abondio-Altar von Gaudenzio Ferrari entworfen und überhaupt von den gleichen Künstlerkräften ausgeführt sei, dem Obigen gemäfs stilkritisch so lange maßgebend, bis eine gesichertere Bestimmung gefunden ist. Als solche kann jedoch der Hinweis Montis<sup>4)</sup> auf Andrea Passeri da Turno kaum gelten, denn dieser vielbeschäftigte Glasmaler und Intagliator erscheint an dem Altar in S. Giorgio zu Grosio im Veltlin, wo er sich 1494 nennt,<sup>5)</sup> nur als Vertreter

1) Vergl. Documenti intorno ad un' ancona dipinta da Gaudenzio Ferrari a Morbegno etc. im Arch. Stor. dell' Arte. 1896, S. 306 ff. Auf die Beziehung dieses Altars zu dem des S. Abondio wies ich bereits in dem kleinen Aufsatz des Rep. f. Kw. XX, 1897, S. 147 ff. „Der Meister des S. Abondio-Altars im Dom von Como“ hin.

2) Von Damiani mit dem an der Certosa bei Pavia thätigen Angelo Maino identificirt.

3) Vergl. Monti, a. a. O. S. 150 u. S. 159 ff.

4) a. a. O. S. 148 f.

5) „1494 die 8 Martii Andreas Passeris de Turno f. hoc opus.“

einer etwas bäurischen Kunst, und die Werthunterschiede zwischen dieser Arbeit und dem S. Abondio-Altar sind zu groß, um sich selbst aus dem beträchtlichen zeitlichen Zwischenraum genügend zu erklären.

Andererseits fehlt es keineswegs ganz an Analogien, die selbst zwischen den großen Gemälden Gaudenzios und dem Abondio-Altar stilistisch vermittelten, und mindestens kann die Stilistik hier eine ähnliche Verwandtschaft feststellen, wie zwischen ihnen und dem Altar von Morbegno, nur muß man sich hier wie dort von vornherein die unvermeidliche Vergrößerung vor Augen halten, die ein solches Schnitzwerk einem Fresco- oder gar einem Tafelbilde gegenüber stets zeigen wird. Bei solchem Vorbehalt kann man selbst die Einzelfiguren von Como, besonders die beiden großen Märtyrerinnen allgemeingültig als Ferrari'sche Typen bezeichnen,<sup>1)</sup> und nicht minder die vier Heiligen-Statuetten, von denen besonders die beiden verzückt aufblickenden Gestalten rechts (S. Sebastian und S. Hyacinthus) beispielsweise an Gaudenzios S. Georg am Altar in der Oberkirche zu Arona erinnern. Die prächtige Pietà-Gruppe in der krönenden Edicola kann mit der gleichen Scene in S. Gaudenzio zu Varallo verglichen werden. Dafs die winzigen Reliefs des S. Abondio-Altars mit Gaudenzios großen Fresken im übrigen nur wenige Berührungspunkte haben, ist selbstverständlich. Hier läßt sich zu Gunsten unserer Annahme allgemein etwa nur das Verhältniß zwischen den Figuren und ihrer Umgebung und die Vorliebe für schlichte, aber in reicher Perspective wiedergegebene Hallenarchitekturen anführen. Zuweilen freilich stößt man in Gaudenzios Fresken auch auf ähnliche Gruppen, und besonders auf ähnliche genrehafte, in den Vordergrund gerückte Figuren in modischer Zeittracht, wie in dem links unten befindlichen Relief des S. Abondio-Altars. —

Nach Monti ist Gaudenzio in Como selbst erst 1519 nachweisbar, während der Altar schon 1514 ausgeführt wurde, doch konnte der Meister den Entwurf — und nur um diesen handelt es sich zunächst — ebensogut außerhalb Comos zeichnen, und die Vollendungsarbeiten mochten sich noch mehrere Jahre hinziehen. Man hat eben auch bei diesem Schnitzwerk den Antheil vieler Hände vorauszusetzen, und es ist keineswegs ausgeschlossen, dafs an der feinen Malerei auch Andrea Passeri theilnahm. Auf den Haupttrium, das Ganze erdacht und entworfen zu haben, besitzt jedoch Gaudenzio Ferrari wohl den sichersten Anspruch. Dafs er als Maler den Bildnern Vorlagen schuf, hat nichts Auffälliges, am wenigsten in der Lombardei, wo der im ersten Band genauer erörterte Uebergang von der Gothik zur Frührenaissance in der plastischen Decoration des Domes vorzugsweise gerade durch Maler, durch Giovannino de Grassi und Paolino Montorfano, eingeleitet wurde. Am S. Abondio-Altar möchte man wenigstens an den großen Figuren freilich auch die Polychromie selbst einem bedeutenden Maler zuschreiben, denn sie ist von besonderer Vollendung.

Und der Dom von Como besitzt noch ein anderes bisher ganz unbeachtetes Meisterwerk, an dem sich Holzschnitzerei und Malerei in gleicher Reife vereinen.

Die große nördliche Halbkreisconcha des Querhauses ist erst um 1653 begonnen und um 1667 vollendet worden, allein die Kreuzigungsgruppe, von der sie ihren Namen „Cappella del Crocifisso“ hat, ist ein weit älteres Werk, das erst 1674 von einer anderen Capelle des Domes hierher übertragen wurde.<sup>2)</sup> Wir besitzen eine genaue Beschreibung der Feierlichkeiten, unter denen dies geschah,<sup>3)</sup> in dieser ist jedoch stets nur von dem „S. Imagine“, von dem „S. Cristo“ die Rede. Ist dies die große Holzstatue des Gekreuzigten, die heute den Altar schmückt, dessen Kreuz die Magdalena umfängt und zu dessen Füßen Maria trauert? Stilistisch könnte man diese köstlichen Figuren sehr wohl der Renaissance zuschreiben, und technisch zeigen sie bis auf die miniaturhaft feine Ornamentik die gleiche Art, wie der S. Abondio-Altar. An dem alten Altare del Crocifisso befanden sich 1515, wie Ciceri meldet, „vorzügliche“ Gemälde „delli sagri Misteri del Dolore e

1) Für die Madonna sei auf die „Vermählung der Catharina“ in der Collegiata zu Varallo hingewiesen.

2) Vergl. Monti S. 119.

3) Ciceri S. 89.

dell' Allegrezza“, deren Schöpfer jetzt ebensowenig zu erkunden ist, wie ihr Verbleib. Aber selbst die Jahreszahl 1515 ist für uns nicht unwichtig, denn es wäre möglich, daß sie auch für die Entstehung jener Kreuzigungsgruppe einen Anhalt gäbe, und dann rückte dieselbe in die unmittelbarste Nähe des S. Abondio-Altars.

\* \* \*

#### Tomaso und Bernardino Rodari im Veltlin.

Vierzig Jahre lang stand Tomaso Rodari an der Spitze der Dombauhütte von Como. Mit dieser Thätigkeit ist nur noch die des Filippo degli Organi an der Mailänder Kathedrale zu vergleichen. Kein anderer Hauptmeister der lombardischen Renaissance hat seine Wirksamkeit so lange auf ein einziges Werk concentrirt. In vier Jahrzehnten muß die Stilweise eines Künstlers sich verändern, sich verbessern und klären, vielleicht aber auch zu trockener Manier werden, und ein solcher Entwicklungsgang muß bei einer örtlichen Einschränkung des Lebenswerkes, wie sie in Como vorliegt, deutlich sichtbar hervortreten. In der That fehlt diese Erscheinung auch dem Charakterbild Tomasos keineswegs. Von dem S. Lucia- und dem S. Apollonia-Altar an sahen wir ihn langsam zu größerer Sicherheit und Freiheit gelangen und seine decorative Phantasie aus immer reicherem Borne schöpfen. Allein im ganzen bleibt seine Kunst doch Localkunst. Selbst der Eingriff des Stile Bramantesco hat ihn nicht auf ganz neue Bahnen geführt. Auch wo sich im Figürlichen und Decorativen neue, stärker auf die Hochrenaissance hinarbeitende Züge finden, wird fraglich, ob sie Tomasos eigenem Meißel zu danken sind. Eine Fülle von Bildhauern und Steinmetzen stand neben ihm, abgesehen von seinen Brüdern Giacomo, Bernardino, Donato, zahlreiche Meister, von denen wir vorerst nichts weiter kennen als die Namen. Und diesen möchte die Stilkritik noch einzelne andere gesellen, die in den Acten nicht genannt werden, besonders Battaggio da Lodi und ferner die Pedoni nebst einigen der in Brescia thätigen Bildhauer. Die Arbeiten an der Kathedrale von Como wurden, wie am Mailänder Dom und an der Certosa bei Pavia, zu einem Centrum für eine große Schule, deren Sendboten auch in die Ferne zogen.<sup>1)</sup>

Aber Tomaso selbst und seine Brüder haben ihre Kunst nachweisbar auch persönlich über die Grenzen der Stadt Como weit hinaus getragen, bis tief in das Bergland der Valtellina. Das lehrten einzelne schon längst bekannte Inschriften, und neuerdings ist es durch die Localforschung bestätigt worden. Guglielmo Felice Damiani, dem man den Aufschluß über den Altar von Morbegno dankt, hat der Thätigkeit Tomaso Rodaris im Veltlin ein Schriftchen<sup>2)</sup> gewidmet, das die Arbeiten Montis<sup>3)</sup> in willkommener Weise ergänzt. An erster Stelle erörtert er den Antheil Tomasos an der Decoration der Kirche S. Lorenzo (dell' Assunta) in Morbegno. Zeitlich voran aber ging zunächst Tomaso Arbeit für die Kirche S. Maurizio in Ponte. Wie an der Kathedrale von Como galt es dabei, älteren Theilen einen Neubau im Renaissancestil anzufügen. Der Kern der Kirche gehört dem frühen Mittelalter an,<sup>4)</sup> und darauf weist noch heute der Campanile stolz genug hin, das Hauptportal aber zeigt den gleichen Uebergangsstil, wie die Façadenpforten der Kathedrale von Como. Wie dort finden sich an demselben die kräftig spiralförmig ge-

1) Von der Kunstweise der Rodari oder ihrer Schule besitzt jetzt auch Mailand einige Proben. Vor allem gehört die aus dem Borgo di S. Rocco in Como stammende Relieftafel mit der Madonna im Castellmuseum hierher. Im oberen Haupttheil ist über einem großen Cherubimkopf die Halbfigur der Maria mit dem segnenden Christkind zwischen zwei musicirenden Engeln wiedergegeben; unten halten zwei nackte Putten einen Kranz um ein Wappenschild. Vergl. Bollettino etc. del Museo Archeol. Serie II. Anno II. Milano 1890, S. 15 ff. mit Abb. Stilistische Beziehungen zur Art der Rodari hat auch das vortreffliche und ungewöhnlich gut erhaltene Relief der „Anbetung des Kindes“ in S. Carlo. Vergl. S. 163 Anm. 2. Von einigen jetzt zerstreuten Arbeiten im Stil der Rodari besitzt das Museo Civico in Como Photographien. Ebendort eine in diese Schule gehörige weibliche Statuette und gute Porträtmedaillons.

2) Tomaso Rodari e il rinascimento nella Valtellina in der Zeitschrift: Periodico della Società Comense. Vergl. XII (1897) fasc. 45<sup>o</sup>.

3) Atti etc. . . . del Ninguarda, a. a. O.

4) Vergl. Monti, a. a. O. I, S. 324.

drehten Säulen, von flachem, derbem Rankenfries begleitet und mit den gleichen spätgothischen Kelchblattcapitälen bekrönt. Diese Säulen tragen den seitlich noch von Consolen gestützten Architravbalken, und ihre Schäfte setzen sich auch am Lünettenrahmen fort, dessen mit Schwebel versehener Spitzbogen in eine flotte Kreuzblume ausgeht. Er umschließt bekanntlich ein prächtiges Renaissancewerk, eine Madonna Luinis, aber seine eigene Decoration bleibt innerhalb der Gothik der sechziger Jahre des Quattrocento. Der Chor dagegen ist das Werk Tomasos und seines Bruders Jacopo; den Vertrag hierüber schloß er mit dem Decano, der Comunità und der Scuola della B. V. am 6. Juni 1488. Tomaso scheint nur den Entwurf geliefert und die Ausführung überwacht zu haben, die letztere selbst, besonders die Bildhauerarbeit, fiel seinem Bruder zu, der in Ponte blieb „ad laborandum in marmore figuras et alia necessaria et ad ingeniandum omnia quae erunt necessaria“. Der ganze Chor zeigt die Formensprache des Stile Bramantesco, wie sie an den Langseiten des Domes von Como herrscht. Wie dort wird ein baulich schlichter Kern — eine dreiseitige Chortribuna mit zwei Seitenfenstern<sup>1)</sup> — nur durch die decorative Verkleidung geadelt. Auf dem gemeinsamen, hohen, gut gezeichneten Sockel mit farbig reizvollem Wechsel von Granit und Marmor erheben sich an den Ecken flache, in der Mitte gebrochene Pilaster. Die beiden rundbogigen Fenster sind rechteckig umrahmt und mit kräftigem Gebälk versehen, und den Hauptfries beleben runde Scheiben rothen Marmors. Am Aeußeren also ein rein architektonischer Schmuck! Im Inneren dagegen gesellt sich diesem eine ziemlich reiche Zierplastik. Die Halbsäulen in den Ecken des Chorpolygones und die Pilaster an den Ecken des auf dasselbe folgenden Kreuzgewölbes sind mit reichen Frührenaissancecapitälen versehen, in den Friesen darüber blieben noch bis heut, umgeben von schlechten Barockmalereien, sechs Medaillons von Heiligen erhalten, und die Sacristeithür an der Nordseite ist von einem stattlichen Marmorrahmen eingefast. Allerdings handelt es sich hier meist nur um Werkstattarbeit. Die Pilasterfüllungen dieser Thür, die sich aus mageren Ranken und Kelchen zusammensetzen, können sich mit denen der Comasker Portale nicht messen. Eher noch erinnern an einzelne dortige Motive die Capitäle der Gewölbepfeiler mit dem Bramantesken Friesband — bei dem einen Paar durch Delphine, bei dem anderen durch Medaillons belebt — und mit den Cherubimköpfen und musicirenden Putten. Der Ausführung nach sind dagegen die vortrefflichen sechs Heiligenmedaillons erwähnenswerth.<sup>2)</sup> Da man hier dem Wortlaute des Vertrages gemäß auf eigenhändige Arbeit Meister Giacomo Rodaris schliesen darf, bietet sich eine Handhabe, seinen Antheil am Bildschmuck der Portale und Fenster am Dom von Como zu bestimmen, wichtiger aber ist, daß diese Büsten mit den scharf geschnittenen Zügen und dem blasigen Faltenwurf den ja auch äußerlich ähnlich verwertheten Köpfen in der Miracoli-Kirche in Brescia und in S. Maria delle Grazie in Mailand recht ähneln.

Das zweite Werk, welches den Namen der Rodari im Veltlin trägt, lehrt ein neues Glied der Familie kennen: Meister Bernardino, einen anderen Bruder Tomasos, der in den Acten der Dombauhütte von Como beispielsweise 1500 neben ihm, Giacomo und Donato genannt wird. Es ist die Portalumrahmung von S. Stefano in Mazzo mit der sowohl von Monti wie von Damiani nicht ganz richtig wiedergegebenen Inschrift: Hoc · opvs · complevit m̄gr̄. B̄nardinvs · de · Marosia<sup>3)</sup> (am linken Pfeiler) und 1508 a · di · 28 Febr̄v. (am rechten Pfeiler), ein Werk, das also ein Jahr nach der Vollendung der Porta della Rana und ein Jahr vor der Innenseite des Comasker Südportales entstand. In der That setzt sich sein Schmuck aus Motiven der Domthüren zusammen. Die flach reliefirten, ziemlich derb behandelten Füllungen der Seitenpilaster, die sich aus Kelchen, Sirenen,

1) An denselben prächtiges Schmiedeeisengitter. Die Kirche wurde 1878 restaurirt.

2) Die Umrahmung des Olio Santo ist eine dürftige Handwerksarbeit von 1536.

3) Beide lesen fälschlich „Jacobus de Maroxia“ und verwechseln außerdem die Thür von S. Stefano, welche die Inschrift trägt, mit der viel roheren, unbezeichneten des Baptisteriums. Vergl. Monti, Atti del. . Ninguarda, a. a. O. S. 354 Anm. 1 und Damiani, a. a. O. S. 8. Die richtige Stätte und Inschrift giebt schon Oldelli in seinem Dizionario storico ragionato degli uomini illustri del Cantoni Ticino, Lugano 1807 u. 1811, I, S. 158 und Merzario, Maestri comacini, a. a. O. I, S. 571, der diesen Bernardino mit dem 1513 in Como genannten Bernardino del fu Musgrolo identificiren will.

Masken und Delphinen candelaberartig aufbauen,<sup>1)</sup> gleichen noch am ehesten denen des Nordportales von Como hinter den Säulen. Ihre Bekrönung bildet links die Gruppe Adams und Evas, rechts die zweier Wappen haltender Engel. Die Lünette umschließt den S. Stefano, ist seitlich von zwei musicirenden Engeln flankirt und von einem Delphine enthaltenden Friesband umrahmt.<sup>2)</sup> In noch weit stärkerer Vergrößerung zeigt sich in Mazzo der Einfluß der Comasker Zierstücke, besonders der Innenseite des Südportales, an dem Portal hinter dem Baptisterium,<sup>3)</sup> dessen Pilaster in je vier Flachnischen weibliche Heilige und oben die Gestalten der Verkündigungsscene enthalten. Diese Thürumrahmung ist unbezeichnet und eine so rohe Handwerksarbeit, daß man sie Meister Bernardino nicht wohl zutrauen kann.<sup>4)</sup> Dagegen dürfen ihm mit größter Wahrscheinlichkeit die beiden Seitenportale der Kirche der Madonna di Tirano zugeschrieben werden, deren südliches die Datirung: a di 21. Martii. 1506 trägt.<sup>5)</sup> Fast vollständig gleichen sie den Innenseiten der beiden Comasker Langhausportale und der ihnen entsprechenden Fenster. Beide erscheinen durch die wenig glücklichen Verhältnisse niedrig und gedrückt. Das fragmentarisch erhaltene Nordportal zeigt nur noch oben die betende Madonna, seitlich zwei Engel, am Fries Greifen und in der Laibung zwei Medaillonköpfe; das Südportal dagegen hat neben den Candelaberfüllungen der Pilaster und deren Kaisermedaillons auch den ganzen oberen Theil bewahrt: über dem Fries, wo Sirenen den Schild mit dem I·H·S halten, eine Lünettenbekrönung nach Comasker Muster, die im Innenfeld die Madonna und oben die Freistatuetten Christi zwischen zwei heftig bewegten Engeln trägt. — Den köstlichen, später zu schildernden Hochrenaissancefriesen der Façade gegenüber verhalten sich diese Arbeiten ähnlich, wie im Dom von Como die älteren Rodari-Altäre und die Portale zu den unter den Orgeln angebrachten Fragmenten.

Diesen Rodari-Werken von Ponte und Mazzo gesellen sich auch zwei Denkmäler in Morbegno. Das eine, Portal und Vorhalle der jetzt in eine Caserne verwandelten Kirche S. Antonio, besitzt nur den stilistischen Stempel ihrer Werkstatt. Die eigentliche Pforte innen schließt sich wiederum der oben genannten Gruppe von Portalen an. Ihre Pfeiler umschließen vorn die Medaillons Mariae und des Engels Gabriel, nach innen Porträts zweier Mönche, die Lünette aber eine größere, ziemlich steife Pietà-Gruppe: Christus zwischen Maria und Johannes in Halbfiguren, ein unmittelbares Gegenstück zu der gleichen Darstellung an der Innenseite des Comasker Südportales von 1509. Der Porticus selbst zeigt, gleich den beiden angrenzenden Höfen, die reinste Frührenaissance. Sein cassetirtes Tonnengewölbe ruht auf zwei Mauerpfeilern und zwei schlanken, von doppelten Ringen umgürteten Säulen, deren prächtige Capitäle nebst dem ornamentirten Stirnbogen des Gewölbes die Weise des Tomaso Rodari selbst spiegeln. Da ist die Architektur und die plastische Decoration ein würdiges Gehäuse für Gaudenzio Ferraris Lünettenfresco der Geburt Christi. Für die Kirche S. Lorenzo in Morbegno endlich hat Damiani den Antheil Meister Tomasos urkundlich nachgewiesen. Sie wurde um 1418 begonnen, und Tomaso trat dem Werk erst ein Jahrhundert später nahe. Aber schon in ihrem früher bestimmten baulichen Organismus ist diese Kirche nicht uninteressant. Sie gehört zu den Centralanlagen, denn auf das kurze, einschiffige Langhaus folgt eine stattliche, durch zwei Halbkreisconchen mit Altären ausgezeichnete Vierung mit octogonaler Kuppel, darauf ein dem Langhaus räumlich fast ebenbürtiger Chor mit zwei Gewölbetraveen und Tribuna. Das Aeußere wirkt vor allem durch seine plastische Geschlossenheit. Die Zierformen beschränken sich auf Blendarcaden mit decorativen Malereien und auf die marmornen Umrahmungen der beiden Fenster, der Rose und besonders wiederum des Portales. An den Fenstern sind sie nur durch feine Profilirung, an der Rose durch ein Madonnenmedaillon ausgezeichnet, das Portal aber trägt an seinen Seitenpfeilern hängende Zier, ähnlich wie an ein-

1) An den Innenwandungen der Pfeiler, wie in Como, zwei Porträtköpfe.

2) Der Architrav ist durch einen Gipsabguss nach einem Architrav der im folgenden geschilderten Seitenportale von der Kirche der Madonna di Tirano ersetzt.

3) Im Inneren ein ebenso derb gearbeitetes Ciborium (von 1555) wie in Ponte.

4) Inschrift rechts daneben: Marmoreum fondus qu. . . . an. MDVI. Alexander. PH. MED. DI.

5) Der Architrav zeigt die Inschrift: „Domus mea domus orationis vocabitur.“

zelenen Fenstern der Südseite des Domes von Como, unten an den Sockeln in Hochreliefs Adam und Eva, und oben die Statuen der Verkündigungsscene. Die Arbeit an diesen Pilastern steht auf gleicher Höhe, wie an den beiden Seitenportalen der Kathedrale von Como. Der Architrav weist neben dem Huldigungsgruß des Engels Gabriel — der B. V. Assunta war die Kirche geweiht<sup>1)</sup> — die Jahreszahl 1517 auf. Zwei Jahre vorher, am 12. Februar 1515, hatte die Compagnia dei Battuti mit Tomaso den Vertrag geschlossen, der neben ihm als „sotio“ „maestro Ambrogio“ nennt: Ambrogio Ghisolfi, der am 3. Januar 1519 an der Berathung über das Chormodell des Domes von Como theilnahm.<sup>2)</sup>

So findet sich zwischen den Veltliner Bergen ein lebhafter Wiederhall der Renaissancekunst der Comasker Kathedrale. Für das kunsthistorische Charakterbild der Rodari bleibt diese Thatsache freilich nur von äußerem Werth: wesentlich neue Züge werden ihm im Veltlin nicht beigefügt.

1) Ueber den Fenstern steht: „Ave regina coelorum: ave domina angelorum.“

2) Damiani, a. a. O. S. 6.





Siebentes Capitel.

## Die Miracoli-Kirche, die „Loggia“ und kleinere Denkmäler Brescias.

„Brixia magna potens Marco dominante triumphat.“

**B**rescias Geschick lehrt, wie unglücklich Italiens politische Verhältnisse des fünfzehnten Jahrhunderts auf die kleineren Gemeinwesen zurückwirkten. Den großen Centren, wie Florenz, Venedig, Mailand, boten die zum Theil von ihnen selbst ausgehenden Schwankungen und Wandlungen der politischen Macht bei allem Schaden eine nicht zu unterschätzende Förderung ihres Culturlebens. Die Urkraft desselben war eben stark genug, um gleichmäßiger Pflege entzogen zu können, und die wechselreichen Stürme des historisch-politischen Himmels bewährten an ihr mehr ihren stählenden, als ihren zerstörenden Einfluß. Wo jedoch der Boden für die Entfaltung nationaler Eigenart an sich weniger günstig war, wurde ein Krieg nur zu häufig zu einem verheerenden Wirbel, der die Keime einer Culturblüthe für lange Zeit schädigte, wenn nicht gänzlich vernichtete.

Die Provinz Brescia bildete, seitdem die Stadt in den Kämpfen zwischen den Guelfen und Ghibellinen 1330 endgültig ihre Unabhängigkeit eingebüßt hatte, dauernd einen Zankapfel für die wechselnden persönlichen und staatlichen Machthaber der Nachbarländer. „Von den letzten Ausläufern der Brescianer Thäler bis zu der großen Curve des Olio-Flusses und den Ufern des Gardasees ein dauerndes Gemetzel streitbarer Haufen, deren zügellose Willkür oft mehr auf Beute als auf Sieg und Ruhm ausging, ein heftiges Streiten um die festen Plätze, die der Sieger meist ebenso schnell wieder verlor wie er sie erobert hatte“ — das ist das Gesamtbild der Kriegsführung des Quattrocento im brescianischen Gebiet, und nicht nur als Kampfpreis, sondern gleich häufig als Kauf- und Pfandgut fielen die Städte und Castelle einem neuen Herren zu.

Schwer lasteten diese Verhältnisse auf dem Leben der Hauptstadt. Farblos und beengt erscheint dasselbe im Vergleich mit der glänzenden Blüthe, welche die Renaissance-cultur unter dem persönlichen Einfluß der Machthaber selbst in Mantua, in Ferrara, in Urbino, in Rimini entwickelt.

Und dennoch war die Renaissancestimmung aus den so oft bestürmten Mauern Brescias keineswegs stets gebannt. Fast rührend ist es, zu beobachten, daß jede auch noch so kurz bemessene Frist zwischen den Kämpfen, ja selbst jede nur einigermaßen gefestete Ordnung im Inneren, sogleich den künstlerischen Trieb erweckt.<sup>1)</sup> Eine solche

<sup>1)</sup> Vergl. zum folgenden Gabriele Rosa, *L'arte nella storia Bresciana*. Milano 1878, und besonders Odorici, *Storie Bresciane*. Brescia 1882.

Epoche war, den Guelfen- und Ghibellinenfehden des Trecento gegenüber, schon der Beginn des fünfzehnten Jahrhunderts, als einer jener kraftvollen Abenteurer der Zeit, Pandolfo Malatesta, die Herrschaft führte. Es war kein ruhiger Besitz, obschon er den Rechtstitel — Pandolfo hatte Brescia von der Wittve des „Conte di virtù“ als Pfand erhalten — für sich hatte, vielmehr mußte das Pfand in stetem Kampf gegen die Ghibellinen vertheidigt werden. Trotzdem blieb diese Signorie (1405 bis 1421) in der Brescianer Kunstgeschichte in günstigem Andenken.

Der Malatesta berief Gentile da Fabriano zur Ausmalung seiner Capelle, und auch einheimische Maler, ein Ottavio Prandino, ein Bartolomeo Testorino, fanden Arbeit. Als Pandolfo 1418 den Papst Martin V. aufnahm, fiel auch auf Brescia ein Strahl der festlichen Pracht, welche die Höfe der Condottieren bisweilen zu Raststätten des Humanismus und zum Wirkungskreis der Renaissancekunst machte.

Aber auf den Condottieren folgte in der Herrschaft Venedig (1425). Die Flagge S. Marcos hätte wohl die Macht gehabt, den Brescianern gesicherte Zustände zu schaffen, allein die sonst so kluge Republik beging diesmal von Anfang an einen verhängnisvollen, politischen Fehler, indem sie sich dazu verstand, für die brescianischen Castelle und die einzelnen Liegenschaften Reservatrechte und Sonderverträge anzuerkennen: naturgemäß eine Quelle dauernder Zwistigkeiten. Und fast ununterbrochen tobte die große Fehde zwischen der Republik und dem Herzog von Mailand, deren Wechselfällen die Venezianer das Haupt ihres eigenen Feldherrn, Carmagnolas, opfern zu müssen glaubten (1432). Unter seinem Nachfolger, Gianfrancesco Gonzaga, tritt für Brescia endlich wiederum eine auf wenige Jahre (1434 bis 1436) beschränkte Ruhe ein, und wiederum denkt man sogleich an künstlerische Aufgaben, — man plant einen Palast für die venezianischen Statthalter und eröffnet die „Piazza della Loggia“ — die allerdings bald der dringenderen fortificatorischen Arbeit, der Wiederherstellung der Festungswerke, weichen müssen. Und nunmehr folgen jene Zeiten, denen Brescia einen Weltruhm dankt: die Belagerung der Stadt durch die Mailänder unter Nicolo Piccinino, und ihre glorreiche Vertheidigung unter dem Podesta Cristoforo Donato und dem Capitano Francesco Barbaro, nicht nur gegen den übermächtigen Feind, sondern zugleich gegen Seuche und furchtbare Hungersnoth, eine der wenigen Ruhmesthaten in der italienischen Kriegsgeschichte des Quattrocento! — Der Tag von Ravarotto (14. Dec. 1438), an dem die vierhundert „Unsterblichen“ dem während der Renaissance so oft in leerer Prahlerei angerufenen Vorbild antiken Heldenmuthes thatsächlich folgten, hat jedoch nur über den Ruhm, nicht aber über das Geschick Brescias entschieden. Die bisherige Unsicherheit der Verhältnisse blieb bestehen, und auch noch in den folgenden vier Jahrzehnten erscheint die Stadt nur als das stets bedrohte Opfer des großen mailändisch-venezianischen Krieges, in dessen Mittelpunkt nun die kräftige Gestalt Francesco Sforzas tritt. 1441 war derselbe als Führer der Venezianer und als Befreier in Brescia eingezogen — neun Jahre später erhielt er als Nachfolger der Visconti die Mailänder Herrschaft: eine folgenschwere Verschiebung der Machtverhältnisse, die auf das Geschick Brescias nicht günstig wirken konnte. Noch trauriger aber gestaltete sich dasselbe nach des Sforzas Tode (1466). Die neue Mauer, mit welcher man im gleichen Jahre die Stadt umzog, bot gegen den schlimmsten Feind der italienischen Städte, gegen die Pest, keinen Schutz; das Jahr 1478, in welchem eine furchtbare Seuche, der „mazzucco“, mehr als 30000 Tode forderte, war für Brescia wohl das unglücklichste des ganzen Jahrhunderts, und kaum war diese Plage überwunden, als der Krieg zwischen Venedig und dem Herzog von Ferrara (1482) die entvölkerte Provinz von neuem den Plünderungen von Feind und Freund preisgab. Die vorangegangenen Qualen und die Zügellosigkeit der venezianischen Bundestruppen machen es begreiflich, daß die Brescianer an dieser Fehde nur unfreiwillig theilnahmen und den Friedensschluß (August 1494) freudig begrüßten. Und diesmal sollte sie die Hoffnung auf ruhige Zeiten nicht täuschen! Bis in die ersten Jahre des Cinquecento berichten die Annalen der Brescianer Kriegsgeschichte nur unbedeutende Sonderfehden. Diese beiden Jahrzehnte sind für die Stadt während des ganzen Quattrocento fast die einzige Epoche politischer Ruhe — sie sind auch eine Blütheperiode des Brescianer Cultur- und Kunstlebens. Damals legte das Wirken Vincenzo Foppas den Grund zur Malerschule

von Brescia, aus der ein Moretto und Romanino hervorgehen sollten, damals entstanden die beiden Bauwerke, welche der Stadt in der allgemeinen Geschichte der Architektur und der Plastik der Renaissance dauernd eine beachtenswerthe Stellung sichern: die Miracoli-Kirche und der Palazzo della Loggia.

## Die Miracoli-Kirche.

### Das Innere. Aeltester Bildschmuck.

S. Maria de' Miracoli ist baulich eine ganz eigenartige Schöpfung. Jeder plastischen Geschlossenheit bar, übt die Kirche keine bedeutende Gesamtwirkung aus. Ihr Inneres bietet mehr Raumbelebung, als Raumbegrenzung. Der Wechsel von größeren und kleineren Kuppeln, breiten Tonnengewölben und Arcaden erscheint wie ein Ausschnitt aus einem Ganzen, das beliebig erweitert werden kann. Kein geringeres Vorbild mag die Phantasie des Erbauers beeinflusst haben, als die Marcus-Kirche in Venedig. Wie dort, herrscht in der Grundrissdisposition die Form des griechischen Kreuzes mit leiser Betonung der dreischiffigen Anlage, und wie dort entfaltet dieses System den Reiz malerischer Durchblicke — freilich nicht mehr mystisch und ernst, im goldigen Dämmerchein eines farbendurchglühten Halbdunkels, sondern in heiterer Pracht, in scharfen Gegensätzen zwischen Licht und Schatten. Mehr Festsaal, als Kirche, gleicht dieser Bau der Verkörperung einer glücklichen Künstlerlaune, die das Hergebrachte, Regelmäßige geflissentlich meidet. Die räumliche Mittelfläche, die Vierung des Kreuzes, bleibt ohne architektonische Auszeichnung: sie, die vier rechteckigen Eckräume, und der Chor sind durch Tonnengewölbe geschlossen, und nur über den vier quadratischen Armen des Kreuzes erheben sich Kuppeln, von denen die beiden in der mittleren Längsachse befindlichen weitaus breiter und höher sind, als die seitlichen. Der stärkste Widerspruch zu dem Renaissanceideal einer Centralkirche! Da die vier Kuppeln der Mitte des Baues sogar „förmlich ausweichen“, bezeichnet Burckhardt das „ganze tolle Prachtstück“ scherzweise als einen „Centrifugalbau“. (Abb. 110.)

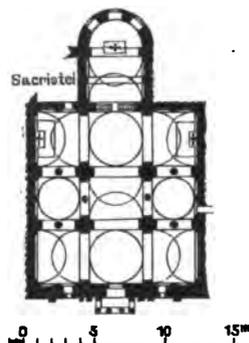


Abb. 110. Brescia.  
S. Maria de' Miracoli.

Der Schöpfer des Planes ist nicht bekannt, obgleich die Baugeschichte selbst, dank der leider an wenig bekannter Stelle in seltsam feuilletonistischer aber sehr geistvoller Form veröffentlichten Studie von A. Cassa<sup>1)</sup> und den Untersuchungen des Architekten Luigi Arcioni,<sup>2)</sup> welcher die Restauration der Kirche leitete, klargestellt ist. Maria, „der Wunderthäterin“, ist die Kirche gewidmet, ein wunderthätiges Madonnenbild gab den Anlaß zu ihrer Erbauung. Dasselbe befand sich auf der Mauer eines im borgo S. Nazaro, in der contrada di Crema, gelegenen Privathauses, welches 1486 infolge der stetig zunehmenden Verehrung dieses Madonnenbildes auf Rathsbeschluß aus dem Privatbesitz des Federigo de Pelaboschi (Pelabrochi) käuflich in den der Stadt überging. Zunächst scheint das Bild lediglich einen capellenartigen Schutzbau erhalten zu haben. Man legte der Front des Pelaboschi-Hauses zwei Pfeiler vor und verband dieselben durch zwei Bogen übereinander, sodafs eine doppelstöckige Bogennische entstand. Die obere umschloß das Bild selbst, in der unteren, die durch Schranken von der StraÙe getrennt war, stand ein Altar, für welchen 1487 der Sohn des Federigo Pelaboschi als Priester angestellt wurde. Schon im folgenden Jahre aber beschloß man, nachdem die Verwaltung der offenbar sehr reichlich fließenden Spenden nicht ohne Eingriff des Papstes und des Dogen von Venedig geregelt war, hier eine Kirche zu errichten, und das Terrain durch den Ankauf einiger

1) Vergl. die Sammlung von Aufsätzen, die gelegentlich der Errichtung des Arnold-Denkmal in Brescia unter dem Titel „Brixia“ 1882 veröffentlicht wurde. Aufsatz VII.

2) Ztschr. Arte decorat. italian. IV. S. 76 u. f.

Nachbarhäuser zu erweitern. Am 13. Mai 1488 ward eine fünfgliedrige Commission zur Beurtheilung des Bauplanes erwählt, und bereits am 17. Juli erfolgte die feierliche Grundsteinlegung.

Diese Vorgeschichte kehrt bei ähnlichem Anlaß oft ähnlich wieder, aber sie ist hier besonders beachtenswerth, weil sie die Gestalt der Kirche selbst nicht unwesentlich beeinflusst hat. — Das Madonnenbild, ein Fresco, befand sich, wie gesagt, an der Frontseite des dem Pelaboschi gehörigen Hauses, im ersten Stockwerk, und dieser Theil desselben mußte füglich erhalten, d. h. dem Körper der neuen Kirche einverleibt werden.<sup>1)</sup> Auch die Anordnung jenes ursprünglichen, 1486/87 hergestellten, inneren capellenartigen Schutzbaues vor dieser Wand ist noch zu erkennen: zwei Arcaden übereinander. An der Innenseite der Frontwand sind die Belege hierfür in der Mauer selbst zu finden, ausen deutet der hinter dem Säulenporticus liegende Theil der Eingangswand darauf hin. Er hat jetzt seine Thüröffnung in der Mitte, aber es bedarf nur eines flüchtigen Blickes, um zu erkennen, daß dieselbe erst später eingefügt wurde. Die ursprünglichen Eingänge befanden sich rechts und links an den Seitenwandungen. Diese Thüröffnungen sind ausgemauert worden, als man den mittleren Eingang durchbrach, hinter ihnen aber ist im Inneren der Mauer noch die alte Anlage bewahrt.<sup>2)</sup> Daß sich dort seitlich zwei Eingänge befanden, ist jedenfalls zweifellos, da nur ihre Oeffnungen selbst geschlossen, ihre decorativen Umrahmungen aber noch völlig erhalten sind. Und diese gehörten auch stilistisch zu den ältesten Theilen des reichen Schmuckes dieser Façade, denn nicht nur der Decoration des heutigen, frühestens wohl gegen Mitte des Cinquecento entstandenen Mittelportales,<sup>3)</sup> sondern auch der des vorgebauten Porticus dürften sie zeitlich vorausgehen.

Auf diesen beiden kleinen, jetzt vermauerten Thüren ruht noch heute der Reiz der Frührenaissance. Ungewöhnlich graziös sind schon die Maßverhältnisse, sowohl an der Oeffnung im Lichten selbst, wie zwischen ihr und dem ganz schlicht und gleichartig durch Perlstab und Blattcarnies verzierten Rahmen. Der letztere ist von gleichmäßiger Breite, nur oben tritt ein Gesims hinzu, und dieses dient zugleich als Basis für den Figurenschmuck, welcher das Ganze malerisch bekrönt — malerisch, denn die dortigen Reliefgestalten entbehren jeder Umrahmung, sie sind als Freifiguren gedacht, Reliefs nur in dem äußerlichen Sinn, daß sie mit der Wandfläche materiell verbunden bleiben. Formal wie inhaltlich herrscht hier eine ungewöhnlich feine Wechselbeziehung: über der Thür zur Linken Adam und Eva<sup>4)</sup> neben einem aus Flammen aufsteigenden Phönix, über der zur Rechten Maria und Gabriel neben dem seine Jungen ätzenden Pelikan. Adam, dem Eva die verbotene Frucht entgegenhält, beugt sich über einen Todtenschädel. Also Sündenfall und Erlösung, Tod und Auferstehung! Stilistisch tragen diese schlanken, hastig und eckig bewegten Figuren mit den brüchig gefalteten Gewändern ganz das specifisch lombardische Gepräge und gleichen am ehesten der Durchschnittsgattung der Bildwerke neben den Fenstern und dem Portal der Certosa, sowie den Sculpturen der Rodari am Dom von Como.

Dieselben Hände verräth ausen auch der selbständige figürliche Schmuck an den Seiten des Frontvorbaues — zwei kleine, in die Friese eingelassene, liebenswürdige Reliefs der Anbetung des Kindes und der Taufe Christi — der gleichen Art aber begegnet man auch im Inneren, zunächst in der ersten Kuppelwölbung des Mittelschiffes, und dadurch wird ein fester kunsthistorischer Anhalt gewonnen, denn eine urkundliche Nachricht meldet, daß Meister Gaspare Cairano dort zwölf von ihm gearbeitete Apostelstatuen am 24. December 1489 aufgestellt habe. Ferner wissen wir, daß neben ihm Antonio della Porta zwölf

1) Später ist das Bild von der Mauer gelöst worden und steht jetzt hinter dem Hochaltar der Kirche. Es ist so stark übermalt, daß über seinen Ursprung nicht mehr geurtheilt werden kann.

2) Im Inneren der Kirche rechts neben dem Mitteleingang führt in der Mauer noch jetzt die kleine Wendeltreppe zu der ehemals das heilige Bild tragenden Plattform herauf, und über diesem Raum hinter der Orgel spannt sich noch heute die gewölbte, cassetirte Decke: die zweite Arcade, welche das Bild selbst schützte.

3) Dieses ist derbe Handwerksarbeit. Als Innendecke muß eine verticale (!) Candelaberfüllung dienen.

4) Eine Figur in ähnlicher Haltung an der Porta des Pal. Stanga im Louvre (Innenwandung links).



BRESCIA. MIRACOLI-KIRCHE. INNERES.



betende Engel für den Tambour und vier Medaillons der Kirchenväter für die Zwickel schuf, endlich, dafs ein zweiter Gaspare, genannt „il Matto“, sowie Giovanni und Bartolo Pelesi die Ornamente meifselten. Die Medaillons befinden sich noch an ihrem alten Ort. Auch die anderen genannten Figuren stehen noch vor Augen, nur ist ihre Zahl weit gröfser, als jene Documente angeben, und ihre heutige Anordnung unter und in der Barockkuppel weicht natürlich von der ursprünglichen ab: in dreifacher Figurenreihe, zunächst in Nischen sechzehn Statuen von Heiligen und betenden oder musicirenden Engeln, dann im Fries ein Kranz von vierundzwanzig Halbfiguren betender Engel, endlich, zwischen den ovalen Tambourfenstern, noch acht Heiligenstatuen. Mit dieser Gruppe von Bildwerken im Vordertheil der Kirche ist aber ferner die der Chorpartien zu verbinden. Die Laibungsfläche des Triumphbogens enthält ebenfalls fünfzehn kleine quadratische Relieffelder mit Brustbildern betender Engel; halbirte Engelstatuetten sind vor dem schwarzen Fond der Chorpfeiler unterhalb hängender Zier reliefartig angebracht; endlich tragen auch die beiden Chorfenster in ihren Laibungen je vier Heiligenstatuetten und Engel, und dazu in den Bögen vergoldete Reliefs: Gottvater und die Madonna zwischen je zwei Cherubim.

Alle diese Figuren stammen aus der gleichen Werkstatt, und deren Stilweise ist in Brescia auch noch durch andere Arbeiten vertreten. Genannt seien nur die Portal-sculpturen der Kirchen S. Maria del Carmine, S. Maria delle Grazie und S. Cristo.<sup>1)</sup> Zum Theil spiegeln diese Werke allerdings noch die Art der Uebergangszeit. Das gilt besonders von dem Portal der Carmine-Kirche,<sup>2)</sup> die von derselben Hand auch im Inneren beachtenswerthe Sculpturen besitzt. Der dritte Altar rechts trägt dort Reliefplatten mit schwerfälligen Rankenfüllungen und mit Engelkindern, die in ihrem fast Florentinischen Charakter noch an die der Portinari-Capelle in S. Eustorgio zu Mailand erinnern: eine um so auffälligere Verwandtschaft, als auch die Gewölbefresken dieser Brescianer Capelle wie die Mailänder von Vincenzo Foppa herrühren.<sup>3)</sup> Die Portallünette von S. Maria delle Grazie mit den Porträts der beiden zwischen S. Hieronymus und dem Täufer vor der Madonna knieenden Leonico ist aus der gleichnamigen suburbanen Kirche vor Porta Pile übertragen und etwa 1450 entstanden.<sup>4)</sup> Die feinen Pilastercapitäle und das Rankenwerk nebst den Medaillons der Füllungen weisen hier allerdings schon energisch auf den Stile Bramantesco selbst hin. In die Zeit um 1470 oder etwas später dürften auch die übrigen obengenannten Portalsculpturen, und auferhalb Brescias das vortreffliche Renaissanceportal von S. Antonio in Breno zu datiren sein. Aehnliche Arbeiten besitzt auch Venedig und Verona. Es sind handwerksmäßige Vergrößerungen der Stilweise, die sich in den sechziger und siebziger Jahren an den Centralstätten lombardischer Decoration, an der Certosa und am Dom von Como, entwickelte. Dort finden auch die Figuren im Inneren der Miracoli-Kirche ihre nächsten Analogien. Jene beiden halbirten Engelstatuetten vor den Chorpfeilern beispielsweise sind nahezu Wiederholungen derer, die hinter den Säulen des Certosa-Portales angebracht sind,<sup>5)</sup> aber sie bleiben diesen Vorbildern gegenüber minderwerthig, und das gilt von dem gesamten Bildschmuck der Miracoli-Kirche. Denn diese Heiligen und Engel tragen wohl ähnlich individuelle, ascetisch erregte Köpfe, aber ihre Haltung ist oft höchst manierirt, und sie zeigen zuweilen sehr unschöne Umrisse, starke

1) Der Bau dieser Kirche begann um die Mitte des 15. Jahrhunderts und war 1501 beendet. Am 27. Mai 1460 wurde dazu eine Unterstützung seitens der Commune bewilligt. Auch die Martinengo bedachten die Kirche reich, und Marcantonio Martinengo († 1526) erhielt dort das berühmte, unten besprochene Grabmonument. Jetzt ist die Kirche aufgehoben.

2) In der Lünette ein Fresco Ferramolas. Vergl. Crowe und Cavalcaselle, *Gesch. d. ital. Malerei*. Deutsche Ausg. Lpzg. 1876, VI, S. 429. Interessant auch die z. Th. aus der gleichen Zeit stammenden geschnitzten Thürfüllungen.

3) Vergl. Crowe und Cavalcaselle, a. a. O. VI, S. 9.

4) Die Darstellung zeigt aufer den beiden Adoranten nur Halbfiguren. Hier wird man besonders lebhaft an gleichzeitige Lünettenreliefs Venedigs gemahnt.

5) Man vergleiche mit ihnen ferner die beiden „Tugenden“ an dem kleinen Portal im Treppenhause des Palazzo Municipale in Cremona, und in Brescia selbst die vier Engelstatuetten am Sacramentsaltar der südlichen Capelle hinter dem sog. „alten Dom“, neben der heutigen Kathedrale.

Zeichenfehler sowie einen Faltenwurf, der schon die vollständige Ausartung des lombardischen „Knitterfaltenstiles“ darstellt.

Diese Bildwerke der Miracoli-Kirche gehören sämtlich schon der Zeit um 1490 an und bestätigen, daß man den Bau, wie so häufig, von den Ost- und Westtheilen aus gleichzeitig begonnen hat. Die reiche Innendecoration vollends zog sich bis ins achtzehnte Jahrhundert hin, und nur ein Theil der dortigen Sculpturen gehört noch der Renaissance<sup>1)</sup> an: so unterhalb der Seitenkuppeln die am Fries der Doppelarcaden ebenfalls nur lose vor den schwarzen Fond gestellten Halbfiguren von Propheten und Sibyllen. Auch von diesen sind viele arg verzeichnete, recht dürftige Arbeiten, andere aber — besonders auf der Südseite<sup>2)</sup> — weisen schon durch ihren mehr classischen Typus auf die reifere Renaissance und sind auch für die Stilgeschichte der Front von S. Lorenzo in Lugano nicht unwichtig.

So geleitet der Bildschmuck des Inneren, soweit er der Renaissance angehört, innerhalb der Richtung der Rodari bis zum Beginn der Hochrenaissance, ähnlich wie am Dom von Como. Die Decoration jenseits der zweiten Pfeilerreihe aber, bis zur Tribuna, entstammt überhaupt einer späteren Epoche. Sie ist größtentheils erst im letzten Drittel des Cinquecento begonnen worden und reicht bis ins 18. Jahrhundert. Auf die reifste Frührenaissance geht jedoch noch der Typus der Arcadenträger (Candelieri) zurück, deren reizvolle Eigenart zum malerischen Eindruck des Innenraumes so wesentlich beiträgt. (Taf. XIV.) Ganz ungewöhnlich ist hier ihre Aufgabe. Während die Candelaber sonst vorwiegend rein decorativ und in kleinerem Maßstabe verwerthet sind, treten sie hier unmittelbar neben die großen Gewölbepfeiler, in eine für den constructiven Gesamtorganismus der Kirche unerläßliche statische Function. Um so bemerkenswerther ist der künstlerische Tact, mit welchem ihre Form im Ganzen wie in allen Einzelheiten entworfen ist. Ueber einem fast würfelförmigen, an den Ecken von schmalen Akanthusblättern eingefassten Sockel steigt der Säulenschaft mit selbständigem Fußglied aus einem hohen Akanthuskelch unverjüngt empor, nur mit hängender Zier geschmückt, und unterhalb des Capitäls, gleichsam zur Concentrirung, von einem Flechtband<sup>3)</sup> umwunden. Ein solches umschnürt auch den Fuß unter dem Blattkelch. Ueberall folgt das Ornament der jeweiligen Function des zu schmückenden Gliedes, und dabei bieten die Formen die reizvollste Abwechslung. Die hängenden Guirlanden und ihre Fruchtkörbe sind naturalistisch gehalten, die Akanthusblätter in ihrer elastisch-sehnigen Zeichnung mustergültig stilisirt. Diesen freistehenden Säulen entsprechen vor den Kuppelpfeilern Halbpilaster von ähnlichen candelaberartigen Umrissen. Einzelne dieser prächtigen Stützen sind nachweislich erst in späterer Zeit (1590) ausgeführt worden, aber mit strengem Anschluß an das Muster der Frührenaissance, und das ganze Kircheninnere macht, von den Barocktheilen seiner Wölbungen abgesehen, einen ziemlich einheitlichen Eindruck.

#### Façade. Porticus.

Anders steht es um die Façade (Abb. 111). Dort sondern sich schon auf den ersten flüchtigen Blick die Barocktheile von der Renaissanceschöpfung ab: vor allem die durch glatte Pfeiler begrenzten Frontwände der Seitenschiffe mit ihren schmucklosen Thüren, den wichtigen Statuennischen darüber, der Balustrade und der rohen Durchschneidung der Oberwand durch eine zum Mittelbau emporsteigende Curve; dazu ferner die Blumenvasen, Knäufe und Bögen, welche jetzt das obere Stockwerk der Mittelfront geschmacklos genug abschließen, und dieselbe vergeblich mit der nachträglichen Erhöhung der ersten Kuppel in Einklang zu bringen suchen. Aber auch der Mitteltheil selbst entstammt mehreren Perioden.

1) Die ornamentalen Stuccofriese in den ersten und letzten Traveen zeigen Sansovineske Ranken und Grottesken; die Bögen sind dort von derben Fruchtschnüren begleitet. Derselben späten Zeit gehören die meisten Zwickelmedaillons an.

2) Genannt seien dort z. B. die „Judith“ und zwei „Sibyllen“ über den westlichen Arcadentheilmwänden: offenbar Arbeiten des Antonio della Porta.

3) Dessen friesartige Anbringung erinnert an das bekannte Bramanteske Motiv.

An seinem Säulenvorbau steht die Jahreszahl 1500, allein dieser ist nicht der älteste Theil, sondern erst nachträglich einer schon bestehenden Façade angefügt. Das bezeugt schon die Thatsache, daß seine beiden hinteren Pilaster innen die Marmorintarsia und das Krönungsgesims der eigentlichen Thürpfeiler unten überschneiden, und daß er aufsen theilweise ohne rechte Verbindung mit der Decoration der an ihn grenzenden Seitentracte bleibt. Der zeitliche Zwischenraum zwischen der Entstehung dieses Fronttheiles und der des Vorbaues kann freilich nur sehr gering sein, denn beide zeigen die gleiche Stilweise. Dagegen ist die Front im Obergeschofs bereits wesentlich verändert, und in der That dürfte dieses seine Verkleidung erst etwa zwanzig Jahre später (1521 bis 1523) erhalten haben.

Schmuck und strahlend in seinem unerschöpflichen Detailreichtum tritt vor die übrigen, mehr architektonisch gehaltenen Theile der Gesamtfaçade jenes dem Hauptschiff vorgelegte Mittelstück heraus, die Aufmerksamkeit des Beschauers auf sich concentrirend. Und dabei faßt man den Vorbau und die angrenzenden beiden Rücklagen mit ihren herrlichen vier Pilastern zunächst unterschiedslos als ein Ganzes zusammen, ohne die eben erwähnten Unregelmäßigkeiten zu beachten, ja selbst ohne das Anorganische zu empfinden, das durch die Hinzufügung des Vorbaues in diese gesamte Front gekommen ist. Man vergißt auch die fast bizarre Eigenart im Aufbau dieses Porticus selbst, der sich unten über gemeinsamer Balustrade, wie in Anlehnung an die Vorhalle eines antiken Tempels, mit vier sehr schlanken Säulen öffnet, über diesen aber keineswegs sogleich einen Giebel, sondern vielmehr erst einen hohen massiven Steinwürfel trägt. Diese auffallende Anlage erklärt sich aus der ursprünglichen Raumdisposition der Innenwand, der — wie erwähnt — eine doppelstöckige Arcade vorgelegt war. Die obere umrahmte capellenartig das wunderthätige Madonnen-



Abb. 111. Brescia. S. M. dei Miracoli. Front.

bild, und ihr entspricht aufsen jener cubische Körper. Einen steinernen Reliquienkasten könnte man ihn nennen, und auch seine Decoration, ja die des ganzen Mitteltractes, erinnert unwillkürlich an die minutiöse Formensprache eines solchen Meisterstückes der Goldschmiedearbeit. Dem reichsten plastisch-figürlichen Schmuck gesellen sich buntfarbige Plättchen, geschliffenen Edelsteinen vergleichbar, und an feine Ciselirkunst und Filigranornamentik gemahnt auch die Durchbildung des Details.

Die Folie für deren unerschöpflichen plastischen Reichthum geben die beiden schmalen Wandflächen rechts und links neben dem Vorbau. Sie zeigen nur je eine Rundbogennische zwischen zwei rechteckigen hohen Feldern. Diese sind nur von breiten Flechtbändern eingefasst und tragen in der Mitte ihrer Spiegelfläche eine runde, gewölbte, schwarz umrahmte Marmorscheibe.<sup>1)</sup> Die Nischen dagegen sind, ähnlich wie jene beiden Seiten-

1) Auch sonst ist bei der Decoration dieser Front von polirten schwarzen und farbig-gefleckten Marmorscheiben reichlich Gebrauch gemacht.

portale, von einem feinprofilirten Rahmen begleitet und oben durch eine Muschel geschlossen.<sup>1)</sup> Diese ganze Decorationsweise mit schmalen Feldern und Nischen ist in der oberitalienischen Renaissance nicht selten. Reichster Gebrauch ist von ihr an der Front der Kirche S. Zaccaria in Venedig gemacht. Auch in der Lombardei werden wir ihr wieder begegnen, an der Façade des Baues, den die bisher betrachteten Sculpturen von S. Maria dei Miracoli schon einmal zu nennen veranlafsten: an S. Lorenzo in Lugano. Wichtiger aber als der flächen-

hafte Schmuck dieser schmalen Wandstücke ist die Ornamentik der beiden sie flankirenden Pilasterpaare und des eigentlichen Vorbaues. Für den Formenreichtum der Frührenaissance-Decoration und besonders für dessen „Vertheilung auf verschiedenartige Flächen“ kann ein trefflicheres Beispiel kaum gefunden werden. Auch im Speciellen, gerade im Hinblick auf die Hauptaufgabe unserer Studien, ist dasselbe ungemein lehrreich, denn der decorative Geist der lombardischen Kunst hat hier eines seiner schönsten, gehaltvollsten Werke geschaffen.

Dessen ornamentaler Apparat und das Hauptprincip seiner Anordnung sind allerdings Allgemeingut der italienischen Renaissance in ihrer um 1500 erreichten Entwicklungsphase, allein sowohl inhaltlich wie formal zeigt derselbe innerhalb des bekannten Gesamtbildes eine Eigenart, welche die nähere Erörterung um so eher verlohnt, als sie bisher gänzlich unbeachtet blieb.



Abb. 112. Säulensockel vom Porticus der Miracoli-Kirche in Brescia.

#### Ornamentik.

Den hier vereinten Formenreichtum im allgemeinen hat man freilich schon öfters gewürdigt. Er fließt aus einem ähnlich unerschöpflichen Born, wie die Grotteske der Raffael'schen Loggien, nur daß er der antiken Quelle fernliegt. Das Leben gab ihn unmittelbar, und die aus classischer Ueberlieferung stammenden Gebilde in ihm waren in der Renaissance längst allgemein eingebürgert. Es ist ein ornamentaler Mikrokosmos von berückender Fülle: Pflanzenmotive, naturalistisch und stilisirt, als ornamentale Einzelform oder als Zweig, allein oder in Kränzen, Bündeln und Sträußen, bald selbständig, bald nur als füllende Zuthat, Muscheln und Federn, ja selbst aufsteigende Flammen und herabströmendes Wasser; dazu mannigfachstes Ge-

thier, besonders Vögel — der Adler, der Phönix und der Pelikan offenbar mit symbolischer Beziehung —; ferner Delphine, Löwen, Schlangen und Lacerten, dann zahlreiche Mischbildungen, Seepferde und Seestiere, Centauren und Sirenen und phantastische Flügelfiguren, die „mostri und miscugli“, unter denen ein seltsames Teufelchen am meisten auffällt;<sup>2)</sup> Masken und Todtenschädel neben den reizendsten Engelköpfchen; vor allem aber: Geräthe und Gefäße, Schalen, Becken, Kannen, Vasen, Hörner, Dreifüße, Flügleräder, Glocken

1) Waren sie zur Aufnahme von Statuen bestimmt?

2) Es trägt auf dem menschlichen Oberkörper einen Eselskopf, hat Krallenfüße und am Gesäfs eine Satyrfratze.

und Sanduhren, Schilde und Zierrafeln, Medaillons und umrahmte Scheiben, Kirchengeräth und Musikinstrumente, Waffen und Trophäen, Baldachine, Banner und Wimpel, Bänder, Kettengehänge, Perlenschnüre, durchflochtene Riemen, Knötchen und Quasten. Und zu diesem unerschöpflichen Reichthum kommen die verschiedensten Palmetten und rein ornamentalen Lineamente, wie Mäander und Spiralen, endlich auch noch architektonische Glieder: Säulchen und kleine Pilaster, Candelaber, zierliches Gesims- und Rahmenwerk! (Abb. 113.)

Aber diese so abwechslungsreiche Formenwelt ist doch nirgends ein nur kaleidoskopartiges Nebeneinander, es herrscht in ihr vielmehr ein straffer Zusammenhang. Mit

unübertrefflicher Anmuth und hohem ornamentalem Tact sind alle diese verschiedenartigen Dinge zu einem festen künstlerischen Organismus verbunden, und zwar nicht nur durch symmetrische Anordnung, sondern auch thatsächlich im Sinne der Statik. Ein festgefügtes Mittelstück, das sich aus meist kelchartigen Gliedern in leichter Verjüngung über reichem Sockel aufbaut, bildet den Stamm. Alle übrigen Gebilde wachsen aus diesem heraus, lehnen sich an ihn an, sind durch seine Oeffnungen hindurchgesteckt oder als hängende Zier an Nägeln, Ringen und Bändern an ihm befestigt. So ist hier im Marmorrelief gleichsam eine flüchtige Festdecoration versteinert. — Aber auch den Anforderungen der Flächenfüllung als solcher ist in mustergültiger Weise Rechnung getragen. Trotz der Betonung des Mittelstückes sind die rechteckig umrahmten Felder ohne irgendwelche „todte Ecken“ überall gleichmäfsig belebt, sodafs das von einem Detail zum anderen geführte

Auge in dem Gesamtbild den ästhetischen Reiz eines standfähigen plastischen Aufbaues empfindet, ohne denjenigen einer spielenden Flächendecoration zu vermissen. Eine solche Leistung ist natürlich nur bei glänzendster Beherrschung der Technik möglich, welche alle Vortheile des Materiales zu nutzen versteht. Der weifse „Botticino“ aus der Umgegend von Brescia gestattet die schärfsten Kanten ohne abzubröckeln. In der That erreichen die Formen eine an Broncearbeit erinnernde Schärfe und Accuratesse, wobei sich ganz rundliche Bildungen jedoch nur selten finden, die winzigen Flächen vielmehr wie mit dem Messer geschnitten scheinen. Die plastische Einzelarbeit könnte dabei aber selbst in Wachs kaum weiter gehen. Man sehe diese Aehren und Eichen, diese Nufsschalen in natürlicher Gröfse, diese Muscheln, diese Federn eines kaum 4 cm hohen Vögelchens! Der Bauch selbst des kleinsten Ziergefäßes ist noch mit Flachornament übersponnen, das sich über dem leicht gerauhten, gleichsam gepunzten Grunde kaum 2 mm hoch erhebt, oder selbst mit figür-

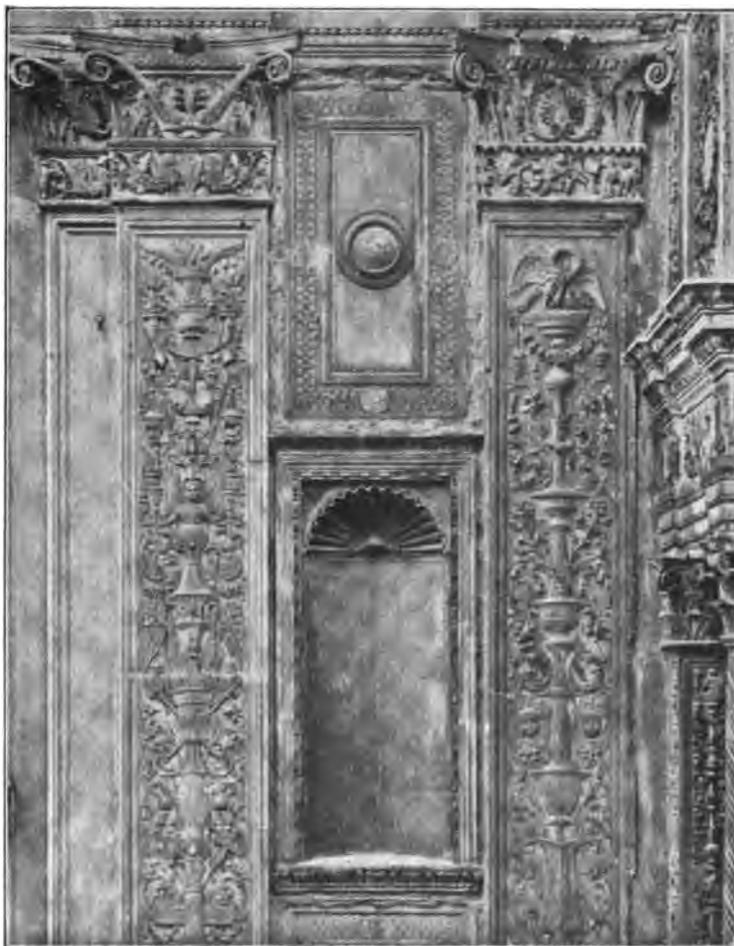


Abb. 113. Detail vom Porticus der Miracoli-Kirche in Brescia.

lichen Szenen (Anbetung der Könige). Ein Medaillon vom Durchmesser einer Münze zeigt die „Flucht nach Aegypten“. Wahre Wunder der Technik sind hier vollbracht! Bänder von der Breite eines halben Centimeters durchlaufen einen Ring, und auf einer Schnur aufgereihte Kugeln sind völlig frei gearbeitet. Andererseits tritt auch die Flachdecoration mit eingravirtem Lineament und mit vertieften durch schwarze Masse ausgefüllten Mustern in ihr Recht. Hinsichtlich des Gesamtcharakters des Reliefstiles selbst sei hervorgehoben, daß der Grund durchgängig eine gleichmäßig ebene Fläche bildet, alle größeren Reliefformen aber flach, schräg unterschritten sind. Das ist eine bei der figürlichen Reliefplastik größeren Maßstabes in der Lombardei hergebrachte Technik, die besonders an der Certosa herrscht, während das Ornament gerade dort eine solche Unterschneidung nicht zeigt, sein Relief vielmehr unmittelbar vom Grunde aufsteigt.

Dies alles bezieht sich lediglich auf die formale Seite der Arbeit. Damit aber ist das Wesen dieser Decoration noch keineswegs erschöpft. Sie hat auch einen inhaltlichen, geistigen Zusammenhang. Zu der Sprache der Formen tritt die des Wortes. Das ist ebenfalls in der Lombardei von altersher üblich: es sei nur an die Façade des Domes von Como erinnert! — Die größeren Inschriften vom Oberbau der Miracoli-Kirche: „Regina coeli laetare alleluia · peccata relinqvite · erroris poeniteat · timete devm · mandata servate“ sind denen von Como zum Theil sogar gleich,<sup>1)</sup> und aufsen überraschen die auf Tafeln stehenden oder von Kränzen umrahmten Schriftzeichen, die das Monogramm Christi enthalten oder griechisch ihn als „α και ω“ preisen, oder das „μηδεν αγαρον“ und ähnliche Lebensregeln empfehlen, ebensowenig wie die rein decorativ vertheilten Zeichen religiöser Bedeutung, die Evangelistensymbole, der Pelikan, der Phönix und ähnliche Symbole, nebst dem Wappenlöwen von Brescia. Jene Sprüche bleiben jedoch ohne Einfluß auf ihre ornamentale Umgebung. Anders die zahlreichen mit ganz feinen Linien eingeritzten kleineren Inschriften, besonders an den Sockeltheilen und den Schranken des Porticus. Diese enthalten nicht selten den Schlüssel für die Bildersprache der ganzen benachbarten Ornamentik. In dieselbe führt schon das Pfeilerpostament neben der jetzt vermauerten Eingangsthür links ein. Dort stehen auf reich verzierten candelaberartigen Sockeln die Figürchen der christlichen Haupttugenden: seitlich, nach innen zu, die „Fides“ mit dem Spruch:  $\bar{e}$  · in · dvbio · crēde; nach aufsen zu, zwischen S. Cristoforos ( $\bar{x}rs$ ) und S. Hiob (s · iob) die „Charitas“, welche verkündet: „Ubi · caritas · ibi · dev̄s · ē“; vorn dann die „Spes“, an deren Sockel satyrartige Teufel gefesselt sind, während das Schriftband am Boden die Worte trägt: „Sine · me · ad · devm · nō · est · iter.“ In ähnlicher Weise stellt das gegenüberliegende Pfeilerpostament zur Rechten die heilige Dreieinigkeit vor Augen: Die Halbfigur des segnenden Gottvaters „Pater“ vorn über einem dreifußartigen Aufbau, ebenfalls mit gefesselten Teufelchen, auf der Aufsenseite das Christkindlein „Filius“ in den Zweigen eines in Ranken ausgehenden Bäumchens, nach innen der „Spiritus Sanctus“, welcher als Taube über einem mit Sphinxen geschmückten Dreifuß schwebend den Gläubigen zuruft: „Gratiam · bonis · do.“ — Hierher zählt auch das Friesband des einen Seitenpfeilers, wo zu Seiten eines auf der Geige fiedelnden Puttos rechts eine Sirene mit hängenden Brüsten in eine Trompete stößt, deren Fähnchen die Inschrift „Invidia“ zeigt, während auf der anderen Seite ihre jugendlich-schöne Schwester ein mit einer Inschrift versehenes Täfelchen frohlockend emporhält. Auch an den Pilasterfüllungen herrscht dieser sinnvolle Schmuck. So sind am Pfeiler links die von Medaillons umschlossenen Brustbilder der Heiligen von der Palme und den Folterwerkzeugen ihres Martyriums begleitet. — Interessanter aber ist die Beziehung zwischen Form und Inhalt in der Ornamentik des Vorbaues selbst, besonders an der Sockelfront unter den vier Säulen. Zur Linken der Eingangsöffnung illustriert dort der geflügelte Löwe, welcher den gestaltenreichen Candelaber krönt, die Inschrift: „Brixia magna potens Marco dominante trionfat“; und an der angrenzenden Brüstungswand werden aufgereihte Flöten und Musikinstrumente von den Psalmworten begleitet: „Lavdate · evm · in · sono · tvbe · / lavdate · evm · in · psalterio.“

1) Das Innere enthält eine große Reihe solcher Inschriften an den Friesen und selbst an den Sockeln der Candelabersäulen. Es verlohnte sich wohl, diese Sprüche einmal zu sammeln.

Auch ohne ausdrückliche Betonung durch Inschriften bleibt der inhaltliche Zusammenhang der Ornamente hier vielfach deutlich genug. So wenn an den Säulenpostamenten des Mittelbaues Satyrn im Weinlaub klettern, und an einem der Brüstungsrahmen lediglich Kirchengeräthe, Kreuze, Bischofstäbe, Weihrauchgefäße, Kelche, Mefskännchen und Aehnliches vereint sind; so ferner wenn einem nur mit Kriegswaffen gefüllten Relieffeld auf der gegenüberliegenden Seite die Darstellung friedlicher Pilgerzeichen entspricht, und unter den lorbeerumkränzten Brustbildern römischer Imperatoren mit dem S. P. Q. R. ein Hügel mit Schädeln und Todtengebein aufragt;<sup>1)</sup> so auch im Fries am Obertheil des ganzen Vorbaues, wo Pilgerzeichen, Maschinentheile und Waffen zu reizvollen Stilleben vereint sind. Ja, es will scheinen, als sei hier fast für jede gröfsere ornamentale Aufgabe gewissermaßen ein auch inhaltlich bedeutsames Thema gestellt worden. Allerdings ist heute nicht stets eine sichere Deutung mehr möglich,<sup>2)</sup> wie man beispielsweise kaum entscheiden kann, ob in der Füllung des ersten Wandpfeilers links das Gefäfs mit den aufsteigenden Flammen und der Bronnen darüber, welcher seine löschenden Wasser zu ihnen herabsendet, symbolisch zu erklären sei, oder nicht. Jedenfalls ist in dieser ganzen Decoration dem Augenreiz mit ungewöhnlicher Sorgfalt auch ein geistiger Gehalt gegeben.

#### Die Meister.

Je mehr man sich in dieses Werk vertieft, um so wichtiger erscheint seine Stellung unter den Renaissancedenkmalern der Lombardei, um so wünschenswerther wird es, auch seine persönlichen Meister kennen zu lernen und ihre weiteren Bahnen zu verfolgen. Dafs es sich hier um mehrere Künstler, ja wohl um eine ganze Schaar handelt, kann von vornherein nicht zweifelhaft sein. Der Architekt des Baues, der Schöpfer des Inneren, läfst sich, wie schon erwähnt, nicht mehr feststellen. Mastro „Jacopo“, den Sala nennt, ist keine greifbare Persönlichkeit, ebensowenig Lodovico Beretta. Stilgeschichtlich hat für den Innenraum Burckhardts Hinweis auf die venezianische Art der Lombardi, aus welcher Scarpagnino erwuchs, jedenfalls das Meiste für sich. Von den Schöpfern der plastischen Innendecoration müssen Gaspere da Cairano und Antonio della Porta auch an der Front thätig gewesen sein, wie der Stil der gröfseren figürlichen Reliefs der „Anbetung des Kindes“ und der „Taufe Christi“ in ihrer liebenswürdigen Auffassung mit Sicherheit bezeugt. Der Hauptschmuck der Front aber, die Ornamentation des Vorbaues und der beiden Pilasterpaare, findet im Kircheninneren überhaupt keine unbedingt entscheidenden Analogien. Solche bietet vielmehr in Brescia selbst vor allem ein Theil der Loggia, und die an dieser urkundlich nachweisbaren Ornamentbildhauer dürften theilweise auch an der Miracoli-Kirche gearbeitet haben. Es läfst sich jedoch auch schon ohne Hinzuziehung der Loggia, welcher ein selbständiger Abschnitt unserer Untersuchung zu widmen ist, Aufschluß noch über eine andere an diesem Prachtschmuck der Miracoli-Kirche offenbar stark betheiligte Künstlerpersönlichkeit gewinnen. Ausnahmsweise hat hier einmal Vasari die Spur gezeigt. In den Biographien des Garofalo und Girolamo da Carpi nennt er neben dem Bildhauer Geremia den Cremonesen Giovanni Pedoni, welcher in Cremona und in Brescia viele Werke geschaffen habe, und zwar vor allem im Hause des Herrn Eliseo Raimondi: „Arbeiten, alles Lobes würdig.“<sup>3)</sup> Das inschriftlich beglaubigte, schon früher erwähnte Werk<sup>4)</sup> dieses Meisters in Cremona gestattet zunächst, Vasari hinsichtlich dessen Heimath zu berichtigen. Giovanni Pedoni ist nicht in Cremona selbst geboren, sondern stammt ebenfalls vom Luganer See oder hat dort wenigstens die maßgebende Schulung empfangen, denn an einer der sechs prächtigen zu je zweien gepaarten Säulen im Hof

1) Am Postament links neben dem Eingang.

2) Was soll in der Füllung des ersten Wandpfeilers links das Altärchen mit den Opferknochen und dem geflügelten, von einer Schlange durchkrochenen Todtenschädel speciell besagen? Und was bedeutet vorn an dem Säulenpostament links über dem feinen Relief, welches drei Schmiede bei der Arbeit zeigt, die Inschrift: *Fama alata nobilitat quemque*?

3) Vasari ed. Milanese VI, S. 504 „Giovanni Pedoni, che ha fatto molte cose in Cremona ed in Brescia; e particolarmente in casa del signor Eliseo Raimondi, molte cose che sono belle e laudabili“.

4) Vergl. S. 93.

der Casa Raimondi in Cremona steht: „1499·IO·GOSP·D·LAG·LVGAN·MAR·OP·ART.“ Schon die reichen Sculpturen an den mit Bramantesken Friesbändern versehenen Capitälen dieser Säulen bezeugen fast zweifellos, daß dieser Meister auch an der Front der Miracoli-Kirche in Brescia thätig war. Die Muscheln und Schilde, die Masken, Vögel, Delphine, Widder und Löwen, die Fruchtgehänge und Flechtbänder sind getreue Gegenstücke zu den Brescianer Bildwerken. Die haarscharfe Arbeit ist die gleiche. Höchst geistvoll sind die jonischen Voluten hier in Widderhörner verwandelt. Auch die Composition dieser Capitäle, mit Löwen als Eckschmuck,<sup>1)</sup> kehrt in Brescia ähnlich wieder, freilich nicht an der Miracoli-Kirche, sondern an der Vorhalle der „Loggia“, in deren Bildhauerlisten sich auch der Name des „Pedone da Cremona“ finden soll.<sup>2)</sup> Und Cremona selbst besitzt auch noch das selbständige Hauptwerk, welches der Meister ebenfalls für den Pal. Raimondi schuf: einen Marmorcamin, der, seit 1750 von der Stadt erworben, jetzt in der Anticamera des Municipalpalastes aufgestellt ist. Er zeigt die Künstlerinschrift: IHÖES·GOSP·AR·EY·PEDON·FECIT·IHII (1502 oder 1511). Der Fries dieses Camines, den zwei cannellirte Pfeiler aus schwarzem und zwei Säulen aus hellem Marmor mit Volutencapitälern tragen, ist ein ähnliches Meisterstück plastischer Kleinkunst, wie die Sculpturen am Vorbau der Miracoli-Kirche, freilich in noch kleinerem Maßstab bei noch gedrängterer Composition. Dem rothen Veroneser Marmor ist hier eine Miniaturornamentik abgewonnen, welche selbst als Wachsmo- dellirung eine staunenswerthe Arbeit darstellen würde. Kein Plätzchen bleibt ohne künstlerischen Schmuck. Ueber dichtem, zusammenhängendem Blattrankenwerk breitet sich die gleiche überreiche Gestaltenwelt aus, wie in Brescia, nur daß die Phantasiegeschöpfe, die Drachen, Sphinxen und geflügelten Mischwesen überwiegen.<sup>3)</sup> Die ganze Feinheit der Arbeit läßt sich hier nur aus allernächster Nähe würdigen. Darin ist dieses Werk höchst charakteristisch für jene echt oberitalienische Neigung zu einer Ueberfülle an Schmuckformen kleinen und kleinsten Maßstabes, welche der toscanischen Renaissance fremd bleibt. Das Relief hat den specifisch plastischen Charakter hier denn auch bereits eingeübt. Die einzelnen Formen sind mit fast senkrechten Rändern aus dem Grund gleichsam herausgeschnitten, und ihre Oberfläche ist nur mit den feinsten Meißeln und Bohrern, wie mit Messern und Nadeln, strichelnd und punktirend behandelt: genau die gleiche Arbeitsweise, wie am unteren Porticus der Miracoli-Kirche in Brescia!

Allein neben Giovanni Gaspare Pedoni<sup>4)</sup> waren an dieser Frontdecoration zweifellos noch zahlreiche andere Meister betheiligte, unter denen wenigstens einer eine greifbare Persönlichkeit ist: Stefano Lamberti, der 1521 und 1523 zusammen mit Girolamo Sarnpellegrino Modelle und Entwürfe für den Bau lieferte. Er ist der Schöpfer einiger köstlicher Rahmen von Brescianer Altarbildern, deren reiche Schnitzereien mit dem Vorbau der Miracoli-Kirche unmittelbare Verwandtschaft zeigen. Sein Rahmen um Romaninos Madonna hinter dem Hochaltar von S. Francesco (datirt 1502),<sup>5)</sup> einer der schönsten

1) Die Anregung dazu konnten wohl auch die beiden prächtigen antik-römischen Säulencapitäle geben, die jetzt im Museo Civico sind. (Löwen an der Ecke!)

2) Nach dem Text zu den Stichen von Castellini.

3) Die Mitte ziert ein winziges Relief, von einem Kranz umrahmt, der von den Halbfiguren eines Mannes und einer köstlichen Sirene gehalten wird. Es zeigt mit der Unterschrift „pietati“ (nach der oberitalienischen Plakette. Molinier, Les Plaq. Nr. 444) die Scene, wie Pero ihrem Vater Cimon im Gefängniß die Brust reicht. An der linken Schmalseite befindet sich ein feines Medaillonbildniß des Gian Giacomo Trivulzio; von den Säulencapitälern hängen an Ketten Schilde mit Wappen und Devisen herab.

4) Der Sohn des Giov. Gaspare Pedoni, Cristoforo, arbeitete 1533 bis 1538 den Marmor-schrein der S. Arealdo (?) in der Krypta des Domes von Cremona. Vergl. S. 168. An der Front des Domes von Cremona befindet sich der S. 168 Anm. 5 erwähnte prächtige Sarkophag des Andreas Allia von 1513 mit der Inschrift: *io · d · gosp · dcvs (Domenicus) pedon fe*. Er zeigt ebenfalls vollständig den Stil des Miracoli-Vorbaues, sowohl der feinen Zeichnung wie der Meißelarbeit nach. So heben sich auch hier die Ranken stellenweis ganz flach von leicht gerauhtem Grund ab. Der Cherubimkopf unten ist hinzugefügt. Starke Verwendung des Marmorbohrers. Vergl. Abb. Arte dec. Ital. V. Tav. 38. Dieser „Cristoforo de Pedonibus“ lieferte 1540 den Fußboden der Incoronata von Lodi. Siehe die Monographie Sant Ambrogio, a. a. O. S. 10 Anm. 2.

5) Vergl. dazu Crowe u. Cavalcaselle, Gesch. d. ital. Malerei. Deutsche Ausgabe von Jordan. VI. S. 433 Anm. 12.

der ganzen italienischen Frührenaissance, enthält in seinem Aufbau,<sup>1)</sup> in seinen paarweise angeordneten Candelabersäulen und in der Zeichnung und Vertheilung der fast überreichen auf blauem Fond in Gold erstrahlenden Ornamentik genau dieselben Motive wie die Miracoli-Kirche.<sup>2)</sup> Das Gleiche gilt von dem mit seiner ganzen Umgebung modernisirten Rahmen in der sechsten Capelle des linken Seitenschiffes von S. Giovanni Evangelista, der jetzt die edle, bald Giov. Bellini, bald Cirverchio zugeschriebene „Grablegung“ umschließt.<sup>3)</sup> Die fein bemessenen Füllungen an den Postamenten, Seitenpilastern und am Fries entsprechen in ihrer Zeichnung vollständig denen des Porticus, und nicht minder die durchflochtenen und in Spiralwindungen aufsteigenden Blattranken sowie die Flechtbänder und die hängende Zier an den prächtigen, candelaberartigen Säulen (Abb. 114). Es ist charakteristisch für die Formenfreude, aber auch für das Können dieser oberitalienischen Frührenaissance, daß sie genau dieselben Motive für Stein- und für Holzplastik verwertet, ohne in Stillosigkeit zu verfallen! —

Dem Auge nahe genug zur prüfenden Würdigung, kommt die Kleinsculptur der Miracoli-Kirche am unteren Theil des Porticus zu ihrem Recht, der oben über dem Hauptgesims folgende Flächendecor aber, bei dem mageres Rankenwerk nur wenige Millimeter über dem gerauhten Fond liegt, gelangt bei seiner Höhe kaum noch zur Geltung.<sup>4)</sup> Technisch erinnert er unmittelbar an eine flächenartige Holzverzierung, an die Flachschnitzerei „mit ausgehobenem Grund“, und so möchte man auch hier am ehesten auf eine Arbeit des Stefano Lamberti schließen. Dieselbe Formensprache und Technik herrscht in Brescia an der Umrahmung des S. Michele-Altars von 1497 — dem zweiten Altar in S. Francesco rechts — und am Portal der zu den Verwaltungsräumen emporführenden Mittelstufe des Palazzo Comunale.

Der Bildschmuck und die ornamentale Detaillirung der Miracoli-Kirche, nächst ihrer seltsamen Raumwirkung ihr eigenartigster Kunstschatz, geht füglich zum mindesten auf vier Hauptmeister zurück: auf Gaspare da Cairano, Antonio della Porta, Giovanni Gaspare Pedoni und Stefano Lamberti, und ihnen gesellt sich um die Mitte des Jahrhunderts noch ein neuer, theilweise nach den älteren Mustern weiter arbeitender Kreis, aus dem nur noch Giacomo Fostinelli, der Schöpfer der „frisi intagliati“, der

1) Derselbe setzt die Nischenarchitektur des Gemäldes so harmonisch fort, daß man hier schließen möchte, der Maler habe die Herstellung dieses Rahmens zum mindesten überwacht. Auch die edle Halbfigurengruppe Christi zwischen Maria und Johannes im Medaillon der Bekrönung könnte auf Romaninos Zeichnung zurückgehen.

2) Besonders auffällig ist die Häufung von Flechtbändern aller Art.

3) Die geschnittene Abendmahlsscene unten entstammt weit späterer Zeit. Die Composition hat Leonardos Gemälde zur Voraussetzung. Ein viel einfacherer Rahmen gleichen Stils umschließt das aus S. Barnabà stammende Gemälde „die heil. Orsola“ (Schule Morettos) in der Pinacoteca Martinengo. In diese Reihe gehört auch das reiche Rahmenwerk der für S. Giustina zu Padua gemalten Bilder Romaninos, die jetzt in die Städtische Gemäldegalerie gelangt sind. Endlich sei hier auch auf die jetzt am Ende des linken Seitenschiffes von S. Francesco zu Brescia nur noch als Blendarcade in die Wand eingelassene, weiß übertünchte Nischenumrahmung mit ihren schönen, rankenumsponnenen Säulen aufmerksam gemacht.

4) Den richtigen Maßstab für eine Wirkung aus dieser Höhe zeigen dagegen die schwarzen, flachen, von einem Eierstab umrahmten Rundscheiben.



Abb. 114. Candelaber-Säule vom Rahmen des Stefano Lamberti in S. Giov. Evangel. i. Brescia.

großen Fruchtgurllanden an den Gurtbögen der ersten Kuppel, genannt sei.<sup>1)</sup> Auch hier also ein corporativer Arbeitsbetrieb, der seine künstlerische Einheit nur durch die gleichgestimmte Formenfreude und verwandte Schulung empfängt, die höhere Harmonie im Dienste eines machtvoll herrschenden Baugedankens jedoch noch vermissen läßt. Denn wie die Raumgestaltung, so entbehrt auch die decorative Einkleidung dieses Baues der rechten architektonischen Zucht. Innen eine unbestimmte Fülle malerischer Durchblicke, außen eine unerschöpflich sprudelnde Kleinkunst! —

Wesentlich anders treten uns die gleichen Kräfte an dem zweiten Renaissance-denkmal Brescias, an seinem Palazzo Municipale, der weltberühmten „Loggia“, entgegen.

## Der Palazzo Municipale.

„Una sala per grandezza e per ornamento mirabile vi ha fatto nuovamente la città di Brescia, magnifica in tutte le azioni sue.“ Palladio. 1570. (lib. III. cap. XX.)

### Entstehung. Gesamtcharakter.

Die „Loggia“ ist zum architektonischen Wahrzeichen Brescias geworden. Ein stolzeres Denkmal hat sich kein anderes städtisches Gemeinwesen der Lombardei errichtet. Bei der malerischen Pracht der lombardischen Frührenaissance scheint dieser wuchtige Bau den Denkmälern römischer Cäsarenkunst wahlverwandt, und unwillkürlich wird man an das nahe Amphitheater in Verona erinnert. (Abb. 115.)

Wie an der Miracoli-Kirche stehen auch hier Früh- und Hochrenaissance und Barockstil neben einander, nur von den äußeren Schicksalen des Werkes zu einem Ganzen verbunden.<sup>2)</sup>

Schon 1435 erhob sich an der Westseite der heutigen „Piazza del Comune“ eine „Loggia“ zu ähnlichen Zwecken, wie die antik-römische „Basilica“. Jenseits des Grabens der „neuen“ Festung ragte bereits seit 1437 auch ein Uhrthurm auf, und diesseits lehnte sich an die Mauer neben ihrem zum Dom führenden Thor seit 1446 eine lange Sitzbank.<sup>3)</sup>

Schon lange also war diese Piazza der Mittelpunkt des ganzen städtischen Lebens, und mit dessen Bedeutung wuchs der Wunsch, das Rathhaus selbst imponirender zu gestalten. Bereits am 8. Juli 1467 ist von der Errichtung eines großen Versammlungssaales die Rede. 1477 wird der Fluß Garza hierfür überbrückt. Die Ausarbeitung des Bauplanes aber scheint sich noch ziemlich lange hingezogen zu haben, denn erst am 6. August 1489 wird beschlossen: „quod committatur officialibus civitatis nostre et civibus aliis deputatis ad constructionem unius palatii huic civitati condigni: ut provideant eo meliori modo q. eis majori eorum videbitur: quod Modellus dicti palatii formatus Vincentie per M<sup>r</sup>. Thomasium Architectum huc mittatur, q. celerrime, et quod ipse Magister Thomas huc veniat, pro forma ipsius modelli, ubi opus esset, melius declarandi.“<sup>4)</sup> Damit ist der Name des ersten Baumeisters unanfechtbar gegeben: Magister Thomas aus Vicenza. Dafs dieser der Schöpfer des Bauplanes war, und nicht etwa nur das Modell selbst

1) Verträge hierfür z. Th. erst von 1560.

2) Vergl. zum folgenden neben Zamboni, Memorie intorno alle pubbliche fabbriche della città di Brescia (Brescia 1778) den Aufsatz von A. Cassa in der oben genannten Sammlung, ferner: Odorici, Guida di Brescia (Brescia 1882). Detailaufnahmen (Stiche) von Castellini, Il Palazzo Municipale di Brescia illustrato. Neuerdings vergl. Beltrami, La copertura del palazzo di Brescia. Ztschr. Edilizia moderna. Anno VII. Milano 1899. Mit einer Specialstudie über den Bau ist der Architekt Luigi Arcioni beschäftigt. Vergl. neuerdings: Ztschr. f. bild. Kunst. 1900. S. 235 ff. P. Eichholz.

3) „Ut homines sedentes possint commode et gaudiose se adherere“ heifst es in den Urkunden. An der Südseite ferner war der Platz von einer Baulichkeit begrenzt, deren Schmuck ein besonderes Ehrenblatt in der Culturgeschichte Brescias bildet: seit 1484 wurden dort alle in der Stadt gefundenen antiken Sculptur- und Architekturfragmente vereint, und so das „erste öffentliche Antikenmuseum“ in Oberitalien geschaffen.

4) Provisioni 1489, 6. August, fol. 110. Nach Mittheilung des cav. da Ponte in Brescia.

— vielleicht nach dem Entwurf eines anderen — gearbeitet hat, ergibt sich auch aus einer Zahlungsanweisung vom 6. November des gleichen Jahres, in der das von Meister Thomas persönlich nach Brescia gebrachte Modell als „magno ingenio structus“ gelobt wird. — Es ist nicht unnöthig, an diese Thatsachen zu erinnern, denn die in Vicenza von diesem Meister Tomaso erhaltenen Bauten ließen stilkritisch sicherlich nicht schliessen, daß er der Meister der grandiosen Brescianer Loggia sei. Von Tomaso Formentone, mit dem man den „Tomaso da Vicenza“ doch wohl richtig identificirt, besitzt Vicenza neben der Colonna di S. Marco auf der Piazza dei Signori noch einen Theil des Palazzo Vescovile.<sup>1)</sup> Es ist ein Stück seiner Hoffront, ein zweistöckiges Hallensystem, das im Erdgeschosse über achteckigen Pfeilern Rundbogenarcaden, im oberen Stock aber niedrige, durch Pfeiler geschiedene, quadratische Oeffnungen zeigt. Die Brüstungsplatten der letzteren sind das Einzige, was hier stilistisch mit der Loggia von Brescia verbunden werden kann, denn ihre feinen Ornamente erinnern an die Friesbänder der Brescianer Halle.<sup>2)</sup> Sonst aber waltet hier ein ganz anderer Geist. Statt der großräumigen Verhältnisse des Brescianer Palastes hat die Anlage, besonders durch die quadratische Form der oberen Oeffnungen, fast etwas Gedrücktes, und statt der plastischen Wucht bleibt der Decor im ganzen mager, fast kleinlich. Eigenart freilich läßt sich auch diesem Vicentinër Werk nicht absprechen, und originell erscheint immerhin auch die Säule, mit dem Marcuslöwen. So muß sich die Stilkritik unter der zwingenden Kraft der Urkunden hier dazu verstehen, die geringe Verwandtschaft zwischen den Leistungen Tomasos in Vicenza und in Brescia durch eine vielseitige Originalität zu erklären.



Abb. 115. Brescia. Pal. Municipale („la Loggia“).

Die Säule wurde 1464, die Hofhalle 1494 errichtet, das Modell des Palazzo Comunale für Brescia gehört dem Ende der achtziger Jahre an. Damals hatte Bramante in der Lombardei schon seine reformatorische Wirksamkeit geübt, und deren Einfluß möchte man auch in dieser großartigen Bauanlage erkennen, nur daß sich auch hier sein unmittelbarer Antheil nicht erweisen läßt.

Bramantes, selbst des „römischen“, würdig wäre der Plan dieses Gebäudes allerdings. Es ist die Renaissanceform des mittelalterlich-lombardischen Broletto-Typus, übertragen in einen kolossalen Maßstab. Von dem länglich-rechteckigen Grundriß seines Erdgeschosses nimmt die mächtige, nach drei Seiten offene Vorhalle etwa drei Fünftel ein, und den Verwaltungsräumen bleibt nach Abzug der stattlichen Treppe nur der Rest; oben aber beansprucht der Rathssaal fast das ganze Areal, denn die zu ihm emporführende

1) Die Außenfront zeigt die Formensprache der Spätrenaissance. Abb. b. Paoletti, a. a. O. II. Tav. 113.

2) Die Archivolten tragen Guirlanden, die Zwickel Medaillons mit Wappenschilden. Den Fries zwischen beiden Stockwerken ziirt die Bauinschrift: „Baptista Zenus Venctus Cardinalis Sanctae Mariae in porticu a fundamentis erexit anno Domini 1494.“

Treppe hat rechts ihr eigenes Haus erhalten. Die riesenhaften Abmessungen dieses Saales setzen selbst dann noch in Erstaunen, wenn man bedenkt, daß er etwa 350 Rathsherren aufzunehmen hatte. Nicht das Bedürfnis schuf in der Renaissance solche Räume, sondern der monumentale Ruhmsinn der städtischen Gemeinwesen, und einst, als Tizians allegorische Gemälde<sup>1)</sup> von der Decke dieses Saales herab den Ruhm der Stadt verkündeten, mochten die Brescianer wohl mit Recht ihren Rathssaal stolz mit dem des venezianischen Dogenpalastes vergleichen.<sup>2)</sup> Mit diesem theilt er aber auch das Schicksal schneller Zerstörung: am 18. Januar 1575 brannte er vollständig aus, und sein Inneres ist bis heute Ruine geblieben. Sein reiches Aeußere jedoch — die Wände treten vor der Flucht des Erdgeschosses zurück, sodaß rings ein von einer Balustrade umzogener Balcon bleibt — gehört schon der Hochrenaissance an, der Kunstweise Palladios und Jacopo Sansovinos, und die barocke Bekrönung erhielt er erst durch Vanvitelli.

Bereits der Zeitpunkt, in dem Palladio dem Bau näher tritt, 1550, liegt weit jenseits der unseren Studien gesetzten Grenze. Im wesentlichen haben wir uns auf das Erdgeschos zu beschränken, dem sich dann noch das selbständig durchgebildete Treppenhau zur Rechten nebst seinem die Straße triumphbogenartig überbrückenden Zugang gesellt. Das dort zweimal angebrachte Datum 1508 schließt den ersten Abschnitt der Baugeschichte von rund 15 Jahren ab. Die Leitung hatte bis dahin (1509) ein Meister aus einer uns schon wohlbekannten Mailänder Künstlerfamilie: Filippo de' Grassi, die plastische Decoration aber stammt in ihren Haupttheilen von denselben Bildhauern, die für die Miracoli-Kirche thätig waren, von Gaspare da Cairano, Antonio della Porta und Giovanni Gaspare Pedoni, denen sich später auch hier Stefano Lamberti und Jacopo Fostinelli gesellen.<sup>3)</sup>

#### Decoration. Kaiserbüsten. Venezianisches. Uebergang zur Hochrenaissance.

Ein feinsinniger Architekt<sup>4)</sup> der Gegenwart hat neuerdings auf den wohlbedachten Gegensatz hingewiesen, der an zahlreichen hervorragenden Bauten der Frührenaissance zwischen der Gesamterscheinung und der Detaillirung waltet: jene groß, wuchtig nicht nur durch ihre Abmessungen, sondern auch durch ihre Gliederung, die nur darauf berechnet ist, monumental zu wirken — das ornamentale Detail dagegen klein, zart und fein. Diese Beobachtung wird auch durch die Brescianer „Loggia“ bestätigt. Ihre mit Kreuzgewölben geschlossenen drei Schiffe öffnen sich in je drei Arcaden nach außen. Die Abmessungen dieser Arcaden sind stattlich genug, aber sie werden an der Hauptfront durch so wuchtige, der Wand fast in voller Rundung vortretende Säulen, und an den Seitenfronten durch so mächtige Pfeiler eingefasst, daß das von diesen theilenden Gliedern beherrschte Auge die Größenverhältnisse fast noch überschätzt. Diese Monumentalwirkung wird auch durch den bedeutsamsten Bildschmuck, durch die in rahmenlosen Rundöffnungen angebrachten Büsten römischer Imperatoren in den Arcadenwickeln und durch die großen Löwenmasken am Fries des Gesimses, wesentlich unterstützt. Dagegen sind die Profile an den Pfeilercapitälen und Archivolten der Arcaden selbst ungemein fein gehalten, auch das Hauptgesims bleibt zierlich, und vollends die ornamentalen Friese, die „imposte“, welche sämtliche Arcadenpfeiler umziehen, sind von einer miniaturartigen Zartheit. Gerade diese meisterhaft gezeichneten Profile und Friese verbinden dieses Werk mit dem Stile Bramantesco. Sie entsprechen denen an S. Satiro in Mailand, und die Loggia von Brescia besitzt ja einen Schmucktheil, der ganz unmittelbar an die dortige Sacristei erinnert: die Reihe der Kaiser-

1) Ueber die seltsam kleinlich abgefasten Verträge für diese Malereien vergl. Zamboni, Memorie etc. S. 80 und App. IV, S. 132 ff. App. V, Nr. 4, S. 143, ferner Vasari XI, S. 268.

2) Crowe und Cavalcaselle, Tizian. Deutsche Ausgabe von Jordan. Leipzig 1877. II, S. 638 f. und S. 667 ff.

3) Auch der Name des Gaspare da Milano ist wohl nicht — wie Pomponius Gauricus will — mit der Architektur der Loggia, sondern nur mit ihrem vornehmsten Bildschmuck in Verbindung zu bringen.

4) Ludwig Hofmann, Ueber das Studium und die Arbeitsweise der Meister der italienischen Renaissance. Festsrede beim Schinkelfest des Architektenvereins in Berlin am 13. März 1898. Berlin 1898.

büsten in den Zwickeln. (Abb. 116.) Ihr Hauptmeister ist Gaspare da Cairano. Er lieferte zwischen 1493 und 1503 einundzwanzig,<sup>1)</sup> während sein Genosse Antonio della Porta nur die sechs schwächeren an der Westseite arbeitete (1499 und 1500). Dem Gaspare da Cairano haben diese Bildwerke dann auch den größten Ruhm gebracht: „wegen der Architektur(?) und der Kaiserbüsten des Brescianer Rathhauses“ wird er von Pomponius Gauricus<sup>2)</sup> zu den gefeiertsten Bildhauern seiner Zeit gerechnet. Pomponius Gauricus nennt den Künstler an dieser Stelle: „Mediolanensis“. In Mailand also wird man Gaspares bekannteste Arbeiten zu suchen haben; und dort, am Ospedale Maggiore, vor allem aber in der Sacristei von Satiro, befinden sich die den Brescianer Köpfen am nächsten verwandten Kaiserbüsten. Wird es da nicht wahrscheinlich, daß Gaspare da Cairano auch an jenen Mailänder Bildwerken, die man ohne genügenden Grund dem Caradosso zuzuschreiben pflegt, beteiligt ist? —

Allerdings sind die Büsten in der Sacristei denen der Loggia noch überlegen. Die Lebhaftigkeit, die momentane Erregung, die jenen Mailänder Köpfen eignet, geht den Brescianern meist ab. Nicht, wie dort, mit leicht vorgestrecktem, sondern mit gerade aufgerichtetem Haupt ragen sie in die Oeffnungen hinein, und ihre Blicke sind nicht emporgerichtet, sondern schauen ruhig vorwärts. Diese etwas steife Haltung läßt die Verwandtschaft mit den Mailänder Sacristeibüsten zunächst geringer erscheinen, als sie stilistisch, in der Formenbehandlung selbst thatsächlich ist. — Von Gaspare stammen an der Loggia auch die geistvoll aufgefaßten Löwenköpfe und Masken im Fries,<sup>3)</sup> sowie die Ecktrophäen der Ostseite, und auch von den Schlußsteinen der Hallengewölbe hat er mindestens einen, den S. Apollonio, geliefert.<sup>4)</sup>



Abb. 116. Kaiserbüsten an der „Loggia“ in Brescia.  
(Gaspare da Cairano.)

Die Mehrzahl dieser Sculpturen ist erst um 1500 entstanden, von den Bildwerken im Inneren der Miracoli also etwa durch ein Jahrzehnt getrennt. Daraus mag sich die Verschiedenheit der Stilweisen erklären, denn von jener specifisch lombardischen Eigenart, die am Bildschmuck der Miracoli-Kirche aus den eckigen Umrissen und den Knitterfalten so aufdringlich spricht, besitzen die Köpfe der Loggia nichts mehr. Der ornamentale Theil ihres Schmuckes aber, der in erster Reihe wohl auf Giovanni Gaspare Pedoni zurückgeht, bietet zunächst ein Gegenstück zu dem der Kirche und demgemäß auch zu den

1) 1493 bis 1498 erhielt er das Honorar für 13 Büsten der Ost- und Südseite; 1500, 1501 und 1503 für acht Büsten der Nordseite. Vergl. Zamboni, Memorie etc., S. 50, 52, 62.

2) Vergl. „De sculptura“, ed. Brockhaus, Leipzig 1886, S. 252. „Dignus et qui nominetur Brixiani praetorii architectura et Caesaribus Gaspar Mediolanensis“. Vergl. auch Michiel, Notizie d'opere del disegno etc., ed. Frimmel, Wien 1888, S. 52. Gegen Gaspares vermeintlichen Antheil am Bau der Loggia siehe Brockhaus, a. a. O. S. 75 u. Anm. 3.

3) Auf schwarzem Fond, wie im Inneren der Miracoli-Kirche und aufsen an S. Lorenzo in Lugano.

4) Honorirt 1497. SS. Faustino und Giovita sind Arbeiten des Antonio della Porta. Diese Sculpturen zeigen den gleichen Stil, wie die oben genannten Zwickelmedaillons (die vier Kirchenväter) in der Miracoli-Kirche.

Arbeiten Pedonis in Cremona. Das gilt besonders von den Capitälern der vier Säulen, welche die Kreuzgewölbe der Halle und von denen der Pfeiler, welche die Arcaden tragen, ferner auch von den Capitälern der großen Wandpilaster aufsen an den drei Nebenfaçaden und an den Ecken der Hauptfront. Ueberall findet sich hier das Bramanteske Friesband,<sup>1)</sup> und dessen Ornamentik — flach, aber von bronceartiger Schärfe — enthält einen Reichthum von Motiven, der wahrhaft unerschöpflich scheint, der so recht dem Geist der Frührenaissance-decoration entspricht.<sup>2)</sup> (Abb. 117.) An anderer Stelle läßt sich jedoch auch schon das Nahen der Hochrenaissance erkennen. Bereiten darauf doch schon die strenger antikisirenden, römisch-korinthischen Capitäle der großen Frontalsäulen vor! Auch die Grotteskenmotive mehren sich und werden kühner und geistreicher, freilich in gewissem Sinne auch stiller. Da setzen schon andere Künstlerkräfte ein. Von 1526 bis 1536 hatte Agostino Castelli die Bauleitung, auf den dann bis 1550 Stefano Lamberti folgt. Das Werk des letzteren ist das Portal des selbständigen Treppenhauses, dessen ursprünglicher Entwurf dem Rath zu einfach erschienen war, worauf Lamberti als „neuer“ Architekt den Auftrag erhielt, es mit der Pracht des Hauptbaues besser in Einklang zu bringen.<sup>3)</sup> Die Gesamtanlage dieses schlanken



Abb. 117.  
Säulencapital an der „Loggia“ in Brescia.

Portales, seine Kaisermedaillons und sein Fries folgten noch den Frührenaissancemotiven, bei der Detaillirung der beiden Seitenpfeiler aber erlaubt sich der Meister einige ungewöhnliche Freiheiten. Er behängt die Krönungsgesimse mit üppigen Guirlanden und Masken und ersetzt die Basen durch einen völlig malerisch angeordneten Schmuck von spielenden Delphinen. Das ist stilkritisch beachtenswerth, denn es wird darauf bei der Erörterung des Martinengo-Monuments und der Front von S. Lorenzo in Lugano zurückzukommen sein.

Alle ornamentalen Theile dieser Loggia, besonders aber ihre reifsten Leistungen, weisen auch hier wieder unverkennbar auf einen Zusammenhang mit der Frührenaissancedecoration Venedigs hin. Es möge genügen, an den Hof des Dogenpalastes und, innerhalb des zeitlichen Fortschritts, an Jacopo Sansovinos Bibliothek zu erinnern. Sansovino selbst bestimmte dann die Decoration des Obergeschosses, nachdem man

1550 über die Fortführung des Baues den Rath des jungen Palladio eingeholt hatte. Die vornehm-classische Zeichnung der Fenster dürfte dort Palladio angehören, die Füllungen der Wandpilaster aber sind wohl, gleich dem reichen Fries des Hauptgesimses, von Sansovino entworfen<sup>4)</sup> worden. Da waltet schon ein ganz anderer Geschmack, als an der unteren Halle und an den unteren Theilen der Miracoli-Kirche. Die zarten Formen sind gewichen. In starkem Hochrelief, den Rand der Pilaster noch beträchtlich überragend, haben diese Candelaberfüllungen mit ihren reichen Grottesken und Trophäen bereits ausgesprochenen Hochrenaissancecharakter und sind am ehesten mit den später zu schildernden Pfeilerfüllungen am Hauptportal der Kirche der Madonna di Tirano von 1530 zu vergleichen. In der That tragen einige von ihnen die Jahreszahl 1558. So groß und mächtig sind diese Candelaberfüllungen gehalten, daß selbst der Fries des Hauptgesimses mit seinem üppigen,

1) An der Südwest-Ecke zeigt es das gleiche Flechtbandmotiv nebst hängenden Früchten, wie in Abbiategrosso. Vergl. S. 80.

2) Von der ganzen Fülle dieser sich niemals wiederholenden Ornamente geben die stilistisch allerdings werthlosen Aufnahmen von Castellini einen Begriff.

3) Beschluß vom 19. December 1530 (Provisioni etc.).

4) In die Ausführung theilten sich selbstverständlich viele Hände. Bis 1572 hatte Piero Lodovico Beretta die Oberleitung. Daß Jacopo Fostinelli auch an der Loggia arbeitete, wurde schon erwähnt.

dichten Rankenwerk und seinen Putten, Sirenen und Löwen, dieses völlig im Anschluß an die spätrömische Antike entworfene Meisterstück Sansovinos, nur als consequente Fortbildung ihres Stiles wirkt. Die nackten Urnenträger vor der Krönungsbalustrade sind dann freilich schon fast barocke Spätlinge des alten, vom Mailänder Dom her bekannten, an der Kathedrale von Como und an der Marcus-Kirche so edel fortgebildeten Gigantenmotives. Der unnütze, polygonale Dachaufsatz stammt wohl von Vanvitelli.<sup>1)</sup>

So trägt das heutige Aeufere der Loggia deutlich genug die Spuren der verschiedenen Stilweisen, die in den einzelnen Epochen seiner Entstehung herrschten. Auch im Inneren der Halle ist die triumphbogenartige Wanddecoration des zu den Verwaltungsräumen führenden Eingangs schon ein Werk der Hochrenaissance. Ihre Verbindung von Flachornament mit stark umrahmten Scheiben ist dieselbe, wie oberhalb des Porticus der Miracoli-Kirche, und steht zu dem Schmuck des Uebrigen in ähnlichem Gegensatz, wie dort.

In ihren gleichzeitig entstandenen Frührenaissancetheilen aber sind beide Bauten bei aller Verwandtschaft der Details Denkmäler verschiedener Kunstweisen. Das Verhältniß zwischen der baulichen Kernform und ihrem Schmuck ist an der Loggia ein anderes als an der Miracoli-Kirche. Dort ein überströmender Detailreichtum, eine Decoration, die am Einzelnen haftet, die in ihrer Freude an der Schmuckform als solchen das Gefühl für deren richtiges Maß einbüßt und selbst zur Kleinkunst wird — am Palazzo Municipale dagegen ein echt monumentaler Zug, der den Schmucksinn von vornherein in den Dienst der architektonischen Massenwirkung stellt und die Kleinkunst nur als Contrastmittel für seine eigenen Zwecke verwerthet. Das ist auch hier, wie in Mailand und Como, eine Folge des Stile Bramantesco, obgleich sich ein unmittelbarer Antheil des Urbinaten nicht beweisen läßt.

## Kleinere Paläste und Denkmäler.

### Der Palast dei Monti di Pietà.

Die Miracoli-Kirche und die „Loggia“ sind die beiden Hauptschöpfungen der Renaissance in Brescia, aber es gruppirt sich um sie eine ganze Reihe von Denkmälern, Palastfaçaden, Portalen, Altären und Grabmonumenten, die einzeln stets eine mehr oder minder große Verwandtschaft mit ihnen zeigen, in ihrer Gesamtheit jedoch das bisher gewonnene Stilbild nicht unbeträchtlich ergänzen und die eigenartige Stellung dieser Brescianer Decoration zwischen der lombardischen und der venezianischen Frührenaissance vollkommener würdigen lehren.

Das schönste unter diesen Werken, ein Kleinod echt oberitalienischer Architektur, befindet sich unmittelbar neben der Loggia auf der Südseite der „Piazza del Comune“: die durch einen Hallenbau zu einem langgestreckten Ganzen vereinten „Palazzi delle Prigioni“ (westlich) und „dei Monti di Pietà“ (östlich), also Baulichkeiten für sehr profane Zwecke, Gefängniß und Leihhaus. Nur das Leihhaus stammt thatsächlich aus der Renaissance. Er wurde 1485 errichtet. Der kleinere zur Rechten wurde erst 1597 von Bagnadore gebaut,<sup>2)</sup> ist aber eines der seltenen Beispiele dafür, daß auch diese Spätzeit gelegentlich auf ihren eigenen Geschmack zu verzichten und sich zu Gunsten einer harmonischen Gesamtwirkung ganz in der Formensprache der Frührenaissance zu bewegen vermochte. Sein Muster, der Palazzo dei Monti di Pietà, der durch ein Portal in zwei gleiche Theile gegliedert ist, hat eine bei aller Schlichtheit ungemein vornehme Front. Zweistöckig, zeigt sie im Hauptgeschoß<sup>3)</sup> feinumrahmte, rechteckige Fenster, im oberen Stockwerk Rundbogenfenster, deren breite Zwischenwände dem Ganzen behäbige Stattlichkeit geben. Die Decoration entspricht besonders an den Fenstern des Hauptgeschosses den ehemaligen seitlichen Portalen<sup>4)</sup> im Frontbau der Miracoli-Kirche, und auf den gleichen Zusammenhang weisen auch die reichen

1) Ueber die Vorschläge für seinen Umbau vergl. Beltrami a. a. O.

2) Neuerdings sehr geschickt restaurirt.

3) Die flachbogigen Oeffnungen im Erdgeschoß wurden erst später eingebrochen.

4) Vergl. S. 228.

Capitäle der Eckpfeiler der ganzen Façade, welche über selbständigen Postamenten vom Boden bis zum Hauptgesims emporsteigen: ein Anklang an die monumentale Gliederung der benachbarten „Loggia“. Diese Front-Architektur des Baues selbst erhält nun vollends durch ihren sich rechts anschließenden Verbindungsbau mit dem Palazzo delle Prigioni den glücklichsten Contrast. (Abb. 118.) Während an dem Palazzo de Monti di Pietà die Mauerfläche den Gesamteindruck bestimmt, herrscht an diesem Verbindungsbau<sup>1)</sup> als Schmuckmotiv die Maueröffnung: unten eine breite, zweischiffige, gewölbte Halle mit fünf stämmigen Mittelsäulen, oben, in der Front, über gemeinsamer wappengeschmückter Balustrade mit Mittel-



Abb. 118. Brescia. Pal. dei Monti di Pietà.

balcon sieben luftige Rundbogenarcaden nach Art eines venezianischen Pergolo, und im Hauptfries quadratische ornamentirte Platten, von hellen Nischen unterbrochen, die ehemals Statuetten enthielten.<sup>2)</sup> Der zierlichsten decorativen Plastik eint sich hier fröhliche Vielfarbigkeit, denn weißer, hellgrau gefleckter, rother und schwarzer Marmor und bunte Scheiben wechseln in sehr fein bemessener Anordnung. Diese Front könnte auch am Canale Grande in Venedig stehen, und auf dem Festland bildet sie ein Gegenstück zum Palazzo del Consiglio in Verona.

\* \* \*

1) Dort sind einzelne antik-römische Inschriften und Reliefs angebracht. Eines der letzteren — altrömische Guirlanden zwischen Stierköpfen mit hängenden Masken und Rohrpeifen — ist an den Pfeilercapitälen der Loggia getreu copirt. — An einer der Gewölbeconsolen befindet sich eine Jahreszahl, von der aber leider nur noch der Anfang 15. . zu erkennen ist.

2) Nur eine in der mittelsten Nische erhalten.

Von den der gleichen Epoche zuzuweisenden Privatpalästen Brescias seien genannt: Via Cairoli Nr. 4 und 5 (alte Nr. 1941); Via Pal. Vecchio Nr. 38 (alte Nr. 2056); Pal. Ragnoli, ehemals Calzaveglia, mit origineller, feiner Durchbildung des Portales und der Fenster im Stile der Miracoli-Kirche, und Via dietro il Vescovado Nr. 29 (alte Nr. 316). Mit diesen Portalen zeigt auch das im sog. „alten Dom“ aufgestellte Grabdenkmal des Domenico de Domenici († 1478) Verwandtschaft. Noch heute ist die Stadt reich an Renaissancehöfen mit zierlichen Säulencaden und manche feine Frührenaissanceschöpfung mag im Inneren ihrer Häuser noch der Entdeckung harren.<sup>1)</sup> Auch für Brescia und seine Umgebung würde sich eine ähnliche Publication, wie die Mailänder „Reminiscenze di Storia e d'Arte“<sup>2)</sup> wohl lohnen, und erst auf Grund so ausgedehnter Localforschung ließen sich dann auch die einzelnen kleineren Denkmäler kunstgeschichtlich



Abb. 119. Sarkophag des S. Apollonio im Dom in Brescia.

bestimmen, die bisher theilweise wohl schon bekannt, aber noch nicht genauer in die Gesamtentwicklung der Brescianer Frührenaissance eingeordnet sind. Schon wegen ihrer festen Datirung (1497) verdient hier die Marmoreinfassung des S. Michele-Altars in S. Francesco (der zweite rechts) genannt zu werden, deren Säulen denen der Miracoli-Kirche entsprechen, und deren Pfeilerfüllungen — obgleich hinter den Säulen fast versteckt — von unübertrefflicher Feinheit sind.<sup>3)</sup> Bei den hier in Betracht kommenden Werken handelt es sich um Arbeiten rein ornamentaler, wie auch figürlicher Plastik, und gerade die letztere bereitet der Stilkritik dabei um so größere Schwierigkeiten, als das Vergleichungsmaterial geringer ist. Das gilt besonders von den beiden berühmtesten Grabmonumenten Brescias aus der Renaissance: der Arca des S. Apollonio im Dom und dem in das Museo

1) Durch die Freundlichkeit des Herrn cav. da Ponte lernte ich einige verstecktere Arbeiten kennen. Die schönste ist eine im ersten Stock der Casa della Corte (Casa Vergine; Vicolo Borgondio Nr. 11) erhaltene marmorne Thürumrahmung mit feinsten Ornamentik im Stil des Porticus der Miracoli-Kirche und der Inschrift: „Intrent · redeantque · foelices!“ — Eine Probe polychromer Wandbehandlung aus Brescia bei Gruner, a. a. O. Pl. 47.

2) Vergl. Bd. I. S. 3.

3) Sie zeigen in flachstem Relief zwischen den Marterwerkzeugen und Ranken die Köpfe der SS. Caterina, Lorenzo und des Moses und David.

Civico gelangten Martinengo-Denkmal. Jenes gehört vorwiegend noch der Früh-, dieses schon völlig der Hochrenaissance an, und bereits hierdurch eröffnen sich einige stilkritische Ausblicke auf die decorative Plastik der Miracoli-Kirche und der Loggia. Das Apollonio-Monument ist schon als eines der wenigen bedeutenden Heiligendenkmäler der Renaissance beachtenswerth. Es besteht aus dem Sarkophag (Abb. 119) und einer freien Bekrönung. Jener wahrt noch die Kastenform und ist rings mit Reliefs aus dem Leben des Heiligen bedeckt,<sup>1)</sup> diese zeigt zwischen zwei Füllhörnern, die den Statuetten der Brescianer Schutzheiligen als Sockel dienen, eine säulengetragene Aedicula mit der Statue S. Apollonios. Denkt man sich den Sarkophag in seiner ursprünglichen Aufstellung — die heutige stammt erst aus dem Jahr 1674 — von Pfeilern getragen, so hat man ungefähr den gleichen Typus, wie am Torre- und am Brivio-Monument in Mailand und am S. Lanfranco-Denkmal bei Pavia. Die lombardische Schulvorlage bleibt auch stilistisch unverkennbar. Sie spricht aus der malerischen Compositionsweise des tiefen Reliefs mit reichen, seitlich abgebrochenen Architekturen im Mittel- und landschaftlicher Ferne im Hintergrund, und aus den rechtwinklig zur Bildfläche angeordneten Schwebefiguren; sie zeigt sich in der Gestaltfülle, von der die Träger der Haupthandlung genrehaft umgeben sind, in der festlichen Pracht des Ganzen und in einer Reihe uns schon wohlbekannter Lieblingsfiguren der Omodeo-Schule. Den Vergleich mit Werken Omodeos fordert hier Vieles unmittelbar heraus. Allein es fehlt sein persönlicher Stempel, und ferner auch das äußerlichste Kennzeichen echt lombardischer Plastik: der brüchige Faltenwurf bei eckigen Umrissen. In dieser Hinsicht steht der Stil dieser Reliefs mitteninne zwischen dem Omodeos, der Mantegazza, der Rodari einerseits und der glatteren Formenbehandlung eines Benedetto Briosco und der venezianischen Lombardi andererseits. Am nächsten sind diese Darstellungen mit dem schönen dreitheiligen Relief der „Anbetung des Kindes“ verwandt, welches um 1840 für die Kirche S. Francesco erworben wurde<sup>2)</sup> und jetzt als Antependium ihres Hochaltares dient. (Abb. 109, S. 225.) Beide Arbeiten darf man wohl der gleichen Hand zuschreiben.<sup>3)</sup> Diese Reliefs bezeichnen die letzte Entwicklungsstufe, zu welcher der Stil der decorativen Bildwerke im Inneren der Miracoli-Kirche und an den Portalen von S. Maria del Carmine und S. Cristo auf der Wende zur Hochrenaissance gelangt ist.

Am Martinengo-Denkmal ist diese Grenze bereits weit überschritten. Die Candelabersäulen, welche seinen Sarkophag tragen, die ihnen an der Hinterwand entsprechenden candelaberartigen Pfeiler, die ornamentalen Füllungen zwischen ihnen, und die hier und in die Candelabersockel eingelassenen Scheiben, ferner auch die aus Trophäen<sup>4)</sup> zusammengesetzten Leisten, welche die Sarkophagreliefs umrahmen, und endlich die durch mannigfache Marmorarten erzielte Vielfarbigkeit — dies Alles folgt hier dem Stil der Miracoli-Kirche und der Loggia, aber es ist bereits mehr in der Weise der Hochrenaissance, in stärkerem, vollen Relief, nicht mehr so bronceartig scharf, sondern weich behandelt, wie es besonders der Eingang zum Treppenhaus der Loggia zeigt. In der That kann wohl kein Zweifel darüber herrschen, daß der ornamentale Theil des Martinengo-Denkmales aus der Werkstatt des Stefano Lamberti stammt. Seine Datirung stimmt dazu vollständig, denn nach Odorici<sup>5)</sup> ist es das Grabmal des 1526 infolge seiner Ver-

1) An der Vorderseite: S. Apollonio predigend (links), die Messe lesend (Mitte) und taufend. An der linken Schmalseite: Einkleidung eines Catechumenen; an der rechten: der wunderthätige Leichnam S. Apollonios auf der Bahre.

2) Nach mündlicher Angabe wurde dieses Relief während der Restaurirung der Kirche durch den Architekten Vantini seitens der Fabriceria zwischen 1837 und 1841 von dem Antiquar Rovetta angekauft.

3) Man vergleiche im einzelnen nur die anbetenden Engel rechts auf dem Altarrelief mit denen auf der linken Schmalseite des Sarkophages sowie mit den dort im Vordergrund des Messereliefs knieenden Frauen; ferner die Frauengruppe des Altarreliefs links mit der, welche der Taufhandlung S. Apollonios zuschaut; endlich die Hintergrundarchitekturen und die ornamentalen Details und Medaillons.

4) Vergl. einzelne der „imposte“ an den Pfeilern der Loggia. Allerdings geht das Martinengo-Monument auch hier mehr zur Hochrenaissance über, etwa zu der Art, wie diese Trophäen am Denkmal des Giovanni Galeazzo Visconti in der Certosa behandelt sind.

5) Odorici, Stor. Bresc. Vol. IX. S. 178; Rossi Ottavio, Elogi S. 278. Nassino Pandolfo Memorie Bresc. Ms. in der Queriniana (Angaben des cav. da Ponte): „colla Rep<sup>ca</sup> Veneta e la Francia

wundung im Kampf bei der Ponte S. Giacomo verstorbenen Marcantonio Martinengo und wurde 1530 in der von dieser Familie bevorzugten Kirche S. Cristo errichtet. Auch das Figürliche läßt sich, soweit es in Marmorreliefs besteht, stilkritisch ziemlich sicher fixiren. Am wichtigsten sind da die beiden am Untersatz in die äußeren Füllungsplatten der Rückwand eingelassenen Medaillons, von denen das eine eine Opfer-, das andere eine Kampfscene zwischen Reitern und Unberittenen zeigt, beide ganz antik gehalten, mit nackten Figuren. Ungemein lebendige Composition und eine große Sicherheit in der Behandlung der nackten, energisch bewegten Körper zeichnen diese Medaillons aus. Die gleichen Vorzüge und den gleichen Stil findet man in Brescia noch an einem anderen Werk, das trotz seiner hohen Vollendung bisher seltsamerweise gänzlich unbeachtet blieb: an der Marmorumrahmung des ersten Altars im rechten Seitenschiff von S. Francesco. (Abb. 120.) Es ist ein thorartiger Vorbau,<sup>1)</sup> dessen majestätische Säulen einen rechteckig umrahmten Bogen tragen. Die Formensprache ist die der Loggia, und wie dort sind in den Zwickeln zwei Heiligenbüsten frei in die runde Maueröffnung hineingestellt. Die Säulenschäfte sind oben mit Guirlanden und Cherubimköpfchen behängt, den reichsten Schmuck aber trägt ihr durch ein Gesims abgeschlossener Fußtheil, ein Relief, das in freier Verwendung von Mantegnas berühmtem Kupferstich<sup>2)</sup> einen Tritonenkampf darstellt. Die herrliche Composition ist füglich nicht des Bildhauers Eigenthum, aber auch noch ihre Uebertragung in die Plastik bleibt hier ein selbständiges Meisterstück. Schon der völlig malerische Reliefstil in seiner fein bemessenen Abstufung bezeugt ein ungewöhnliches Können, und nicht minder die Darstellung selbst, die, lebenssprühend, in geistvoller Auffassung, selbst einen Vergleich mit Leopardis



Abb. 120. Säulensockel am ersten Altar rechts in S. Francesco in Brescia.

Broncesockel der Fahnenstangen vor S. Marco in Venedig nicht zu scheuen braucht. Diese Reliefs sind mit den Marmormedaillons des Martinengo-Denkmales vielleicht die besten Renaissancesculpturen Brescias, die man dort nur dem Meister der Kaiserbüsten an der

per conservare Francesco Sforza nel dominio di Milano — Partitosi il 24 Luglio da Verola nuova colla cavalleria ed riduceva a Ponte S<sup>t</sup> Giacomo dove si impegnò combattimento col nemico. Il prode Bresciano non cesso dal combattere se non dopo aver fatto prigioniero l' arditissimo Luigi Gonzaga — ma tre giorni dopo il Martinengo ferito moriva di soli 53 anni in Brescia ed era con solenne onoranze sepolto in S<sup>t</sup> Cristo dove, secondo l' Odorici, intorno al 1530 gli fu eretto il bellissimo monumento funerario.

1) Vorbauten dieser Art waren damals besonders als Portalschmuck beliebt. Beispielsweise zeigen diese Form das Hauptportal von S. Giovanni Evangelista und das der Kirche SS. Faustino e Giovita in Chiari bei Rovato (jetzt im Museo Civico in Brescia). In S. Francesco folgt diesem Typus auch die zweite Altareinfassung rechts (dem S. Michele gewidmet) von 1497. Vergl. S. 245.

2) Bartsch, Peintre-graveur Nr. 18. Vergl. die bei Molinier, a. a. O. II. Nr. 411 verzeichnete Plakette. Siehe auch S. 208 den Fensterfries des Domes von Como. Das Säulenpostament zur Rechten zeigt einen bekränzten Imperatorenkopf, das zur Linken ein Medaillon Papst Julius II. nach Caradossos

Loggia, am ehesten dem Gaspare da Cairano zutrauen kann. Ob auch die reifen Bronzereliefs des Grabmonumentes — am Fries Triumphzüge, am Sarkophag quadratische Felder mit Passionsszenen — auf denselben Künstler zurückgehen, bleibt allerdings sehr fraglich. Betont sei noch, daß der Stil dieser Werke in den Thonreliefs im Fries des Hofes der Casa Stanga zu Cremona, die ebenfalls schon stark antikisiren und sich der Hochrenaissance nähern, sowie mit den besten Bildwerken der Porta Stanga im Louvre viel Analoges besitzt.<sup>1)</sup>

Auf die nahe Verbindung, die zwischen den Renaissancedenkmalern Cremonas und Brescias besteht, war schon wiederholt hinzuweisen, und auch die Künstlergeschichte versagte die Erklärung hierfür nicht. Für den Zusammenhang der oberitalienischen Renaissancekunst wichtiger aber ist die Verwandtschaft zwischen der Brescianer und der venezianischen Frührenaissance, schon deshalb, weil dieses Verhältniß im eigentlichen Cinquecento noch an Kraft gewinnt. Als Beleg hierfür möge genügen, die reifen, schönen Bildwerke des leider nur fragmentarisch erhaltenen<sup>2)</sup> Grabmonumentes des Altobello Averoldo in der ersten Capelle rechts in SS. Nazaro e Celso anzuführen: auf dem Sarkophag die gelagerte Porträtstatue, ferner die Halbfiguren der „Spes“ und „Fides“ und ein Relief (der irdische Theil der Auferstehung Christi), dazu dann noch in der Sacristei die Halbfigur der Madonna mit dem Kinde. Die Frauentypen antikisiren bereits in der Art Sansoninos, und das Relief mit seinen starken Verkürzungen ist eine der reifsten Formen der lombardischen Schulvorlage im venezianischen Stil. Den letzteren zeigt auch der vornehme, rein ornamental gehaltene Sarkophag des Giovanni Pietro Averoldo oben in der dritten Capelle rechts in der Carmeliterkirche.<sup>3)</sup> Seit dem zweiten Drittel des Cinquecento steht die Brescianer Kunst völlig im Zeichen Venedigs.

bekannter Denkmünze. Der kunstsinnige Prior von S. Francesco, Francesco Sansone, hatte in Rom unter Julius II. gelebt. Er ist der Stifter des intarsirten Chorgestühles von 1483, und des berühmten Altarbildes Romaninos. Die mit guten Intarsien versehenen Schränke in der Sacristei sind 1511 von „Philippus Soresinas“ ausgeführt. Unter den ganz renaissancemäßigen Intarsien zeigen sie noch gothisches Maßwerk!

1) Vergl. S. 103.

2) Der Sarkophagtheil steht jetzt in einer Nische der Fensterwand, die übrigen Sculpturen sind 1809 geradeüber um den Opferstock angeordnet worden.

3) Venezianisches Gepräge hat auch der Sarkophag des Nicolò Orsini im Museo Civico.





### Achtes Capitel.

## S. Lorenzo in Lugano. Madonna di Tirano.

### S. Lorenzo in Lugano.

„Experimentum fallax, iudicium difficile.“

**J**enseits des Gotthard begrüßt den nordischen Wanderer in Lugano das erste überblickende Bild echt italienischer Landschaft und das erste Denkmal reiner italienischer Renaissancekunst. Beide darf er an gleicher Stätte genießen, denn keinen schöneren Blick auf den Ort, den See und den Kranz seiner Berge gewährt die unmittelbare Umgebung Luganos, als von der Plattform vor der Kirche S. Lorenzo aus. Hoch thront dieser Bau über der Stadt, und diese Lage selbst hätte den Architekten veranlassen können, seinem Werk als weithin sichtbare Bekrönung der Bergkuppe eine reiche Silhouette zu geben. Allein dieser Reiz fehlt dem heutigen Bau gänzlich: die Façade ist eine schlicht geradlinig abgeschlossene Wand geblieben. Das widerspricht freilich dem ursprünglichen Plan. Empfindlicher noch, als ihre stolze Schwester-schöpfung bei Pavia, die Façade der Certosa, offenbart auch diese Front sofort, daß sie in ihrem Obergeschoß Einbuße erlitt, und dafür kann der sichtlich erst nach Vollendung des Haupttheiles erfolgte Zusatz, die aus der Spätrenaissance stammende Decoration des Rosenfensters, am wenigsten entschädigen. Die ursprünglich geplante Bekrönung der Front läßt sich jedoch — wie noch zu zeigen ist — mit Hülfe der Certosa und von S. Maurizio in Mailand leicht ergänzen, und selbst in ihrer gegenwärtigen Gestalt ist diese Façade von hohem kunstgeschichtlichen Werth. Diesen darf sie schon allgemeingültig als eine der wenigen Kirchenfronten beanspruchen, die in der Frührenaissance überhaupt zur Ausführung gelangt sind. Das lernt auch der Laie bei der Fortsetzung der Fahrt gen Süden um so mehr schätzen, je häufiger ihm bei den Renaissancekirchen statt der schmucken Marmorpracht dieser Façade eine Backstein-Rohbaumauer entgegentritt. Dem Kunsthistoriker aber und besonders dem Specialforscher, der das Stilbild der lombardischen Renaissance, vor allem ihrer Plastik, in seiner Eigenart und seinen Wechselwirkungen zu erkennen sucht, bietet sie Arbeitsstoff in Fülle. Es war daher ein glücklicher Griff, daß die hier schon so oft gerühmten Studien Rudolf Rahns bei dieser noch auf Schweizer Boden befindlichen Kirchenfront einsetzten. Seiner stilkritischen Vorarbeit sei auch hier dankend gedacht, wenn auch die im folgenden zusammengefaßten Ergebnisse von den seinen in manchen Punkten abweichen.<sup>1)</sup>

Rahn hat auch die Baugeschichte der Kirche bisher am eingehendsten erörtert, doch harren noch einige Punkte der Aufklärung. Schon 875 wird S. Lorenzo erwähnt.

1) a. a. O., ital. Ausgabe von Pometta, S. 183 ff. Die älteren Ansichten bei Torricelli, *Orazioni sacre e dissertazioni storiche-polemiche*. Lugano 1837, V. S. 33—54, und Francini, *La Svizzera Italiana*. Lugano 1840, II. S. 247.

Als man die heutige Drahtseilbahn anlegte, traten unterhalb der vor der jetzigen Front liegenden Plattform die Grundmauern einer Concha zu Tage. Dieser ursprüngliche Chor war also, der Regel gemäß, nach Osten gerichtet, während der heutige auffallenderweise nach Westen orientirt ist. Auch sonst weist vieles auf wiederholte Veränderungen des Baues hin.

Die heutige Kirche S. Lorenzo ist eine dreischiffige basilikale Anlage ohne Querhaus. Im Mittelschiff folgt auf vier Gewölbetraveen der spätere mit drei Seiten des Achtecks schließende Chor. Die beträchtlich niedrigeren Seitenschiffe zeigen ebensoviele Gewölbejoche und endigen neben dem Chore in je eine länglich-rechteckige Capelle. Die drei westlichen quadratischen Traveen des Mittelschiffes sind, gleich den länglichen der Seitenschiffe, jetzt durch Kreuzgewölbe mit starken, rund profilirten Rippen geschlossen, die erste Travee nächst der Front zeigt im Mittelschiff dagegen ein Tonnengewölbe, das erst angeordnet wurde, als man die heutige Renaissancefront errichtete und dabei die Kirche bis zu ihr nach Osten verlängerte.<sup>1)</sup> Aber auch die übrige Einwölbung des älteren Theiles ist nicht ursprünglich, sondern erfolgte erst im Laufe des Quattrocento; zuvor war er flach gedeckt. So erklärt sich der Contrast zwischen den wuchtigen Rundbogenarcaden und den hochbusigen Kreuzgewölben über ihnen. — Ein bemerkenswerthes Datum in der Baugeschichte ist der 7. Juli 1415, der Tag, an dem die während der Parteikämpfe der Rusconi 1413 durch Blut befleckten Räume nach zweijähriger Verödung feierlich entsühnt wurden.<sup>2)</sup> Am Architrav der Front des Hauptportales steht die Jahreszahl 1517; der Campanile am westlichen Ende des nördlichen Seitenschiffes erhielt seine wuchtige Bekrönung erst in der Hochrenaissance, die polygonale Laterne noch später. Die Capellen der Seitenschiffe wurden erst im 17. und 18. Jahrhundert ohne jede Rücksicht auf symmetrische Raumgestaltung angelegt.

Das Innere der Kirche wirkt daher heute unorganisch und ist zudem dunkel und gänzlich schmucklos. Die verschiedenartige Bildung der starken, größtentheils nur viereckigen Pfeiler und andere für die Baugeschichte nicht unwichtige Einzelheiten hat Rahn verzeichnet. Für unsere Gesichtspunkte bleiben sie belanglos, denn der kunstgeschichtliche Werth dieses Baues als Renaissancedenkmal beschränkt sich auf seine Front. (Abb. 121.)

Allerdings fehlen dem heutigen Kirchenkörper auch Proben des Quattrocentostiles nicht. Selbst abgesehen von den Relieffiguren an den Gewölbeschlusssteinen<sup>3)</sup> spiegelt ihn die thorartige Bogenarcade, welche jetzt in die nördliche Aufsenswand des Langhauses zwischen den Frontpfeiler und den Ausbau der ersten Capelle des S. Crispino eingelassen ist. Offenbar wurde sie von einer anderen Stätte hierher übertragen. Es soll der ehemalige Eingang zum Campo Santo sein. Immerhin ist diese Arcade stilgeschichtlich erwähnenswerth, weil sie ein festes Datum, 1488,<sup>4)</sup> trägt, und in ihrer noch von der Uebergangszeit bereicherten Formensprache einen wohlbekannten Mischtypus vor Augen führt. Sowohl der breite Arcadenbogen, wie sein rechteckiger Rahmen zeigt einen aus Eierstab und winzigem Zahnschnitt gebildeten Rand, die Kanten des Bogens und seiner Pfeiler aber sind noch von gothisirenden gedrehten Stäben begleitet, und an den Pfeilercapitälen wachsen die schlanken Renaissancevoluten aus noch recht schweren Akanthuskelchen heraus. Das ist eine folgerichtige, reifere Entwicklungsphase des Uebergangsstiles, wie er uns an den Frontportalen des Domes von Como und beispielsweise an der Kirche S. Maurizio in Ponte entgegentrat.

Die Marmorfront aber, die sich, ähnlich wie an der Certosa bei Pavia, mit ihren um die Ecken herumgreifenden Seitenpilastern dem Bau selbständig vorlegt und die Langhausdächer coulissenartig überragt, gehört ganz der Renaissance an. Sie birgt auch nicht mehr den leisesten gothisirenden Zug, weder als Nachklang an den Uebergangsstil, noch als bewußten Archaismus. Bereits hierdurch verlangt sie von vornherein stilgeschichtlich

1) Vergl. Rahn, a. a. O. S. 184.

2) Vergl. Torricelli, a. a. O. S. 38.

3) Vergl. Rahn, a. a. O. S. 184.

4) Etwa in gleichem Stil wie das 1480 datirte Portal der Kirche von Torno bei Como.

ihren eigenen Platz, in gleicher Reihe mit der Certosa und der Colleoni-Capelle, aber in unmittelbarer Nachbarschaft mit den Renaissancetheilen des Domes von Como, als eine verwandte Schöpfung des Stile Bramantesco, bei welcher, wie in Como, die lombardische Freude malerischer Pracht und Fülle streng gemäsigt ist. Die Wandfläche kommt als solche zu ihrem Recht, organisch gegliedert durch vier Lisenen und ein breites Gurtgesims, — beide Hauptlinien durch die Seitenschiffe bestimmt — oben jetzt abgeschlossen durch ein stattliches Hauptgesims, auf welches ursprünglich noch ein Krönungstheil folgen sollte. Die Maueröffnungen beschränken sich auf die Portale, deren Maßverhältniß zu einander an das der Frontportale von Como erinnert, und auf das Rosenfenster. Abgesehen von dessen schwerfälligem, quadratischem, reich sculpirtem Rahmen (einer späteren Zuthat), besteht die Decoration der Oberwand nur in der Feldertheilung selbst sowie in der feinen Profilierung der Lisenen und des Gesimses, bleibt also rein architektonisch. Das Erdgeschoß zeigt dagegen reichen figürlichen und ornamentalen Schmuck, aber in völlig organischer Vertheilung, an den Portalen als Rahmen zusammengefaßt, seitlich als Hochreliefbilder eingelassen, und am Gurtgesims als Friesdecoration.

Durch die friesartig und als Relieffonds angebrachten Platten schwarzen Steines wird eine leichte Farbenwirkung erzielt. Das Thema der Certosafront klingt in der ruhigen Vornehmheit dieser Façade im ganzen also nur leise an. Kennzeichnend ist auch die Behandlung der Lisenen. Von dem Palladianischen Princip, sie durch beide Stockwerke in ununterbrochener Linie durchzuführen, ist noch nicht die Rede. Das Gurtgesims trennt sie in zwei selbständige Theile, denn es kröpft sich um sie herum. Oben zeigen sie nur ein feines Rahmenprofil; unten folgt auf dasselbe eine ehemals zur Aufnahme von Statuen bestimmte (?) Nische. Zwischen der Blende und der Nische tritt ein Streifen des Pfeilerkörpers zu Tage, und dieser trägt einen mehr malerisch gedachten Bildschmuck. Drei



Abb. 121. Lugano. S. Lorenzo. Frontansicht.

von den Pfeilern zeigen hier prächtige, in Hochrelief gemeißelte Seepferde, deren zum Sprung vorgestreckte Oberkörper sich in malerischer Verkürzung aus der Pfeilerfläche selbst herauschwingen. Am Eckpfeiler links befindet sich, analog angeordnet, vorn ein Löwe, über den ein bocksfüßiger Geselle rittlings ein Krummschwert zückt. Seitlich enthalten die Eckpfeiler einen Drachen (links) und, neben einem winzigen Seestier, eine Sirene, auf welcher ein Putto reitet (rechts). — Anordnung und Inhalt dieses Reliefschmuckes gemahnt an den des seitlichen Treppenhauses der „Loggia“<sup>1)</sup> und die Nischenbildung an die Front der Certosa und der Miracoli-Kirche von Brescia. Von den drei Portalen tragen die beiden seitlichen über dem unproportionirt hohen Fries als Krönung einen ganz flachen Korbogen, der ihre ohnehin gedrückten Maßverhältnisse noch schwerfälliger macht, das mittlere aber entspricht mit seiner thorartig eingefassten Doppelarcade mit abgeschrägten Wandungen der Bramantesken Südpforte des Domes von Como und den ihr benachbarten Fenstern.

1) Vergl. S. 242.

Diese stilistischen Analogien geben im Sinne der Künstlergeschichte jedoch keine sichere Auskunft.

Was aber sagt die übrige durch den Meißel geschaffene Decoration dem Stilhistoriker?

Äußerlich ist dieselbe sehr redselig, nicht nur im Bildschmuck, sondern unmittelbar mit Worten. Allein das sind nur lehrhafte Inschriften. Sie stehen auch hier nicht nur auf großen Tafeln — zwei von diesen bilden den einzigen Schmuck der Wandfläche über den Seitenportalen<sup>1)</sup> —, sondern sie prangen auch auf den Architravbalken und in den Friesen der Thüren,<sup>2)</sup> innerhalb des Ornaments. Lehrhaft, streng kirchlich, ist auch der größere Bildschmuck. Etwa lebensgroße Halbfiguren, die sich als weiße Marmorreliefs vom schwarzen, selbständig umrahmten Fond fast in voller Körperlichkeit abheben,<sup>3)</sup> begrüßen den Beschauer: unten, neben dem Hauptportal die Propheten des alten Bundes: „Salomon sapiens“ und „David Propheta“ (Abb. 122), neben den Seitenportalen die vier Evangelisten, links Matthäus und Lucas, rechts Johannes und Marcus. In den Fries des Hauptportales (Abb. 123) sind ferner fünf kleinere Medaillons eingelassen: in der Mitte die Halbfigur der Madonna mit dem Kinde, links S. Hieronymus (in ganzer Figur) und S. Paulus



Abb. 122.  
David-Relief an der Front von  
S. Lorenzo in Lugano.

der Eremit, rechts S. Petrus und S. Franciscus. Die reichste Bildfolge von fünfzehn Medaillons — rahmenlos in den schwarzen Fond eingefügt — zeigt dagegen erst der Fries unter dem Gurtgesims: über den Seitenportalen je drei Sibyllen, an den Pfeilern<sup>4)</sup>: Jesaias, Malachia, Daniel, Zacharias, und über dem Hauptportal: Ezechiel, Jeremias, Josaphat, Habakuk und Amos.<sup>5)</sup> Nur auf die rein ornamentalen Theile ist der antike Motivenschatz beschränkt, dort ist er allerdings üppig genug, denn jene schon oben erwähnten Seepferde, Drachen und Sirenen an den Wandpfeilern sind nur die am meisten ins Auge fallenden Vertreter eines Gestaltenkreises, der in dem Mikrokosmos der drei Thürwandungen in erstaunlicher Fülle wiederkehrt: Delphine, Drachen, Basilisken, Faune, Masken, antik gewandete Frauen und Gewappnete, Putten, und endlich zwei Fackel haltende Victorien in den Bogenzwickeln. — Auch in diese antikisirende Portalornamentik dringt jedoch die kirchliche Lehre ein, vor allem mit Inschriften, die ihr auf Täfelchen in gleicher Art und in ähnlicher Beziehung zu einzelnen Theilen des Bildschmuckes gesellt sind, wie an den Comasker Pforten und an der Miracoli-Kirche in Brescia. Der linke Pilaster des Mittelportales zeigt unter der Figur eines betenden Kriegers die Worte: „A Deo Omnia“, und über der Gruppe des seine Jungen ätzenden Pelikans steht: „Charitatis incendium.“ An dem Gegenstück rechts kann man die Inschrift: „Ut vivamus“<sup>6)</sup> auf den aus Flammen aufsteigenden Phönix beziehen, während die erneute Mahnung: „Deus Omnia“ mit der Frauengestalt über ihr, die zwischen zwei Drachen Füllhorn und Fruchtkorb emporhält, allerdings nur äußerlich verbunden ist. Das Gleiche gilt für die Inschrift an der Pilasterfüllung des linken Seitenportales: „Sapiens dominabitur astris“ unter Kelch und Buch mit der Lehre: „Omne bonum Deus est.“ Dagegen wird in

1) Die Inschrift links lautet: „Omnis potestas nobis ab altissimo data est, et ipse interrogat opera nostra et cogitationes nostras scrutabitur et regnabit dominus deus in eternum“; rechts: „Salutate Mariam quia multum laborat pro nobis et in perpetuum coronata triumphat.“

2) Links: „Tolite hostias et introite in atria domini“; im Fries darüber: „Festum breve gloria mundi“. Rechts: „Domum meam decet sanctitudo“; im Fries darüber die bekannte Medaille des Boldù mit dem an den Tottenkopf gelehnten Knaben und der Inschrift: „Sic transit gloria mundi.“

3) Sie sind aus eigenen Stücken gearbeitet und nur aufgelegt.

4) Von links nach rechts aufgezählt. Die Namen stehen auf den flatternden Schriftbändern, welche die Gestalten halten.

5) Dazu an der Südseite ein Prophet mit Turban, an der Nordseite ein auf einem Seepferd reitender Putto.

6) Bei Rahn, a. a. O. S. 186 irrtümlich „ut uramus“ gelesen.

der gegenüberliegenden Füllung das „Apta te tempori“ durch Sanduhr und Flügelscheibe wiederum unmittelbar illustriert, und am rechten Seitenportal das die rechte Candelaberfüllung bekrönende Lamm Christi durch die Worte: „Ecce ainus Dei“ erläutert.

Das alles ist Allgemeingut der oberitalienischen Renaissance; für die Zeitbestimmung giebt die Jahreszahl 1517 am Hauptportal einen festen Anhalt. Trotzdem ist es bisher nicht gelungen, sich über die kunstgeschichtliche Stellung dieser Front zu einigen. Nacheinander sind die Künstlernamen des Agostino Busti, der Rodari und der Pedoni in Vorschlag gebracht worden.

Schon Rahn bemerkte aber auch, daß diese Front mehrere auch zeitlich zu trennende Stilweisen enthält, und neuerdings hat B. A. Deon<sup>1)</sup> mit vollem Recht betont, daß wir es auch hier mit dem Werk einer ganzen Schule, einer über zahlreiche Hände gebietenden Werkstatt, zu thun haben. Wer aber ist deren Haupt? Wer hat den maßgebenden Entwurf des Ganzen gemacht; wer ist sein Architekt? — Deutlich giebt er sich als ein oberitalienischer Vertreter des Stile Bramantesco zu erkennen. Der Gesamteindruck hat mit dem der Langhaus- und Chorwände des Domes von Como vieles gemein. Daraus allein aber ist auf Tomaso Rodari nicht zu schließen, um so weniger als stärkere Analogien auf einen anderen Zusammenhang weisen, und zwar nach Osten, vor allem nach Brescia,<sup>2)</sup> dann weiter nach Venedig. Um das Ergebnis langer Prüfung zusammenzufassen: der Architekt



Abb. 123. Hauptportal von S. Lorenzo in Lugano.

der Front von S. Lorenzo in Lugano scheint mir am ehesten im Kreise der Bauleiter der Loggia von Brescia zu suchen.<sup>3)</sup>

Schon diese Fährte geleitet dann aber weiter zur venezianischen Frührenaissance, vor allem zu der Front von S. Zaccaria, die auch in der Behandlung der Pfeilernischen und in der bildartigen Einfügung der Figurenreliefs Verwandtes bietet. Für das Architektonische müssen diese Hinweise vorerst genügen, denn ein bestimmter Künstlernamen bliebe hier leere Vermuthung. Eher noch gestattet der ornamentale, und besonders der figür-

1) Zeitschr. Arte ital. decor. Anno VI. 1897. Nr. 5. Details Nr. 17 bis 20.

2) Die Art, wie in die Friese die Medaillons mit Halbfiguren eingefügt sind, ist die gleiche, wie im Inneren der Miracoli-Kirche.

3) Allerdings wird man auch an die Front von S. Maurizio in Mailand erinnert. Sollte der obere Abschluss nicht ähnlich werden wie dort?

liche Schmuck eine nähere kunsthistorische Präcisirung. Freilich wäre es auch hier ein fruchtloses Beginnen, die ausführenden Hände selbst unterscheiden und bestimmen zu wollen, ob hier Leute von Carona oder Maroggia, von Bissone oder Campione den Hauptantheil haben. Nur darum kann es sich handeln, auf Grund des Gesamtcharakters die Richtung festzustellen, der diese Werke innerhalb der lombardischen Renaissancedecoration und der mehr selbständigen Plastik angehören. Dies aber läßt sich vielleicht in noch gesicherterer Weise erreichen, als es von Rahn und Deon bisher versucht worden ist, und dabei gewinnt auch die oben betonte bauliche Analogie an Kraft.

Am sichersten beginnt man mit dem 1517 datirten Mittelportal (Abb. 123). Seine köstlichen Pfeilerfüllungen und Capitäle entsprechen dem Stadium, in dem die oberitalienische Decoration von der Früh- zur Hochrenaissance überzugehen im Begriff ist, ähnlich den reifsten Theilen der Porta della Rana und der Langhausfenster am Dom von Como, unmittelbar aber gleich jenen dort jetzt unter der Orgel angebrachten vier Pilastern<sup>1)</sup> von 1515. Mit größter Wahrscheinlichkeit hat Monti nachgewiesen, daß diese Pilaster ursprünglich für die Innenwandungen der Frontportale bestimmt waren. Sie müssen also unter der Leitung des Tomaso Rodari entstanden sein; wer von den zahlreichen unter ihm thätigen Bildhauern sie ausführte, bleibt jedoch zweifelhaft. So bringt die schlagende Analogie, welche diese Pfeiler von Como mit denen des Hauptportales von S. Lorenzo in Lugano verbindet, für die Künstlergeschichte also zunächst keinen sicheren Aufschluß. Für die Stilkritik selbst aber kann ein Zweifel an der Identität der Kunstweise nicht bestehen. Nahezu gleichartig ist die Composition, welche den stark verjüngten Aufbau des Candelabers durch selbständige Figürchen<sup>2)</sup> mit Schrifttafeln, durch hermenartige Gebilde und Masken unterbricht und krönt, ihn symmetrisch mit den mannigfachsten Grottesken im üppigsten Spiele begleitet und mit allerlei Zierwerk behängt. Beiden Arbeiten innig Verwandtes findet sich jedoch auch in Brescia, sowohl an den Pfeilercapitälen im Erdgeschoß der „Loggia“, wie an der Front der Miracoli-Kirche. Hier weisen nicht nur die einzelnen Motive des Entwurfes auf einen Zusammenhang hin, sondern in noch weit höherem Grade die Eigenthümlichkeiten der technischen Ausführung. Dieser eigenartige Reliefstil, bei welchem sich alle Hauptstücke zunächst rundlich, gleichsam knollig, fast in voller Körperlichkeit vom Grund abheben, dann aber jede Einzelform mit Meißel und Bohrer, halb strichelnd, halb schneidend bearbeitet ist, wie bei der Miniaturplastik in Elfenbein, endlich diese staunenswerthe Kühnheit in der Loslösung winzigster Theile — sie fanden wir bereits an jenen Werken in Brescia. Noch stärker tritt diese Verwandtschaft der technischen Behandlung bei den Pilasterfüllungen der beiden Seitenportale hervor. Auch dort die drallen, nur fingerhohen Putten, die voll herausgearbeiteten Vögel und Drachen, Masken und Köpfe von 2 cm Höhe, und eine Ornamentik, die wie mit Nadeln ausgeführt ist — wie gelegentlich am Portal der Miracoli-Kirche, und wie bei den identischen Arbeiten in Cremona, die den Namen des Gaspare Pedoni tragen. In der That macht dessen Fries am dortigen Camin, wenn man der Verschiedenheit des Materials Rechnung trägt — in Lugano grauer Marmor von Saltrio, in Cremona rother Veroneser —, selbst seinen Antheil an den Portalpfeilern von Lugano wahrscheinlich. Man vergleiche die Technik besonders bei den gleichen Darstellungen, den Körben, Masken, Drachen! Das reizende Köpfchen der Sirene beispielsweise, welche am Caminfries in Cremona das Mittelmedaillon hält, erscheint am rechten Seitenportal von S. Lorenzo in der Mitte zwischen zwei Füllhörnern wieder. Auch die lebhaften Puttenköpfe im Fries, sowie die Fruchtschnüre und die ganz flach auf körnig-aufgerauhtem Fond liegenden Bänder in den Bogenlaibungen erinnern stark an die Art der Pedoni. Man vergleiche endlich auch die Pilastercapitäle von Lugano mit denen der Casa Raimondi in Cremona! Da nennt sich Gaspare „D·LAG·LVGAN“. Am Luganer See war seine Heimath. Die Wahrscheinlichkeit, daß er an dem dortigen Hauptwerk seiner Kunst betheiligt war, ist also in der That groß genug. Aber darum ist er keineswegs

1) Vergl. S. 209.

2) Am linken Pilaster des Hauptportales ist an der Vase unten — zwischen den Satyrn — in Flachrelief die gleiche Actfigur eines im Rücken gesehenen Mannes angebracht, wie am Altar in der Lünette des rechten Portales am Dom zu Como. (Vergl. S. 201 Anm. 2.)

etwa als der Hauptmeister dieser Luganeser Ornamente zu betrachten. Die Zeichnung derselben geht in Lugano noch viel entschlossener zur Hochrenaissance über, als bei den beglaubigten Arbeiten des Gaspare Pedoni. Man vergesse auch den zeitlichen Unterschied zwischen den Cremoneser, Brescianer und Luganeser Sculpturen nicht! Die Säulen der Casa Raimondi sind 1499 gearbeitet, und an der Front von S. Lorenzo ist die Jahreszahl 1517 wohl die früheste Datirung. Denn mehr und mehr drängt sich an diesen Portalen die Grotteske vor und in einer Fassung, die immer stärker der Hochrenaissance entspricht. Unter diesem Gesichtspunkt betrachtet sind die Ornamente der Seitenportalen reifer und wohl auch jünger als die des Mittelportales und an ihnen selbst wiederum die Friese noch reifer als die Pilasterfüllungen.<sup>1)</sup> Eine schwungvolle, üppige Phantasie waltet hier schon fast zügellos und verkörpert die seltsamsten Spukgestalten. Da hocken auf Drachen Mischwesen, die aus behelmten Männerköpfen, Vogelleibern und Bocksfüßen oder Froschschenkeln zusammengesetzt sind, und Wundervögel stecken ihre Schnäbel in die geöffneten Rachen von Basilisken! Die Drachenhälse schlängeln und durchkreuzen sich in wurmartigen Windungen, denen üppiges Rankenwerk folgt, und die Masken mit ihren weit aufgerissenen Mäulern scheinen zu brüllen. Das ist schon die Fortissimo-kunst der Hochrenaissance, die letzte, allerreifste, wirr-phantastische Form, in der die altromanische Fabelwelt im Cinquecento nachlebt, ähnlich wie an einigen Fensterpfeilern des Comasker Domes, an der Certosafront, und, wie noch zu zeigen, am Hauptportal der Madonna di Tirano im Veltlin, aber auch an Sansovinos Pfeilern im Hauptgeschoß der Loggia von Brescia und den lombardischen Sculpturen in Sevilla. — Diesem Hochrenaissancecharakter entspricht auch das Antikisiren. Die Frauengestalt mit dem Füllhorn beispielsweise, in der Mitte des rechten Pfeilers am Hauptportal, ist durchaus classicistisch. Ein Chiton schmiegt sich in dichten Falten um ihren Leib, und ihre reichen Haare zeigen die classische Frisur, den fälschlich sogenannten „Krobylos“.

Die äußere Erscheinung dieser Gestalt ist dem Kenner venezianischer Renaissanceplastik wohlvertraut. Gerade diese classische Costümierung findet sich bei den Gestalten der Lombardi in Venedig und in Padua häufig. Als die fürstlichen Schwestern dieses Figürchens in Lugano erscheinen die Tugendstatuetten am Sarkophag des Dogen Andrea Vendramin in SS. Giov. e Paolo zu Venedig von der Hand des Tullio Lombardo. Auch dort, bei der „Temperantia“, die dicht anliegenden Gewänder und der Krobylos! Und auch die Ornamentik besitzt in Venedig unter den Arbeiten der „Lombardi“, besonders in der Miracoli-Kirche und an der Scala dei



Abb. 124. Pfeilerfüllung am Hauptportal von S. Lorenzo in Lugano.

1) Wie außerordentlich groß der Unterschied der Einzelarbeit ist, zeigt sich beispielsweise am rechten Seitenportal, wenn man die feinen, drallen Puttenbüchchen in den Pfeilerfüllungen mit den bäuerisch-plumpen Kindern der Boldù-Medaille im Frieze vergleicht.

Giganti im Dogenpalast, viele Analogien. Die beiden drallen Buben, welche die Pilasterfüllungen des Hauptportales in Lugano bekrönen (Abb. 124), sind den berühmten Putten am Sockel der Chorpfeiler im Inneren der Miracoli-Kirche blutsverwandt. Es spricht in der That Vieles dafür, daß am Mittelportal von S. Lorenzo in Lugano auch einige Hände theiligt waren, welche an der Miracoli-Kirche und an der Scala dei Giganti in Venedig arbeiteten, also die der Lombardi, Antonio oder Tullio, oder ihrer Gehülfen. Der Hauptunterschied, der hervorzuheben ist, die weitaus weichere, flüssigere Formenbehandlung in Venedig, erklärt sich aus dem anders gearteten Material. Und diese Beziehung der Ornamentik zur venezianischen Renaissance wird vollends durch den mehr selbständigen Figurenschmuck zur Gewisheit. Die kleineren ebenfalls ganz antik gehaltenen Victorien mit ihren Fackeln, welche in Lugano die Bogenzwickel füllen, kehren am Dogenpalast in Venedig<sup>1)</sup> wieder, aber in ganz anderer vollerer Form.<sup>2)</sup> Während bei diesen Victorien nur das Motiv an sich auf Venedig führt, zeigen die fünf Heiligen im Portalries auch stilistisch vollständig die venezianische Art der Lombardi, z. B. von S. Giobbe. Erinnert doch selbst die Madonna in der Mitte ein wenig an die des Pyrgoteles, welche die Front der Miracoli-Kirche in Venedig ziert! Und dazu kommen endlich noch bestätigend die großen Reliefbilder im Erdgeschofs zwischen den Portalen, denn dieselben fügen sich am ehesten einer Reihe venezianischer Bildwerke der Lombardi und ihres Kreises an: besonders den Medaillons an der Front von S. Zaccaria, den Reliefs am Triumphbogen zu S. Giobbe und, bis zu einem gewissen Grade, auch den bekannten Propheten-Darstellungen der Cappella Giustiniani in S. Francesco della Vigna!<sup>3)</sup> Allein auch diese Analogien sind keineswegs derart, um unmittelbar etwa auf den Antheil der gleichen Künstlerkräfte schliessen zu lassen.

Noch unwahrscheinlicher wird stilkritisch allerdings der an sich ja so nahe liegende Hinweis auf die Rodari. Von ihren Knitterfalten und ihrer eckigen Formenbehandlung findet sich an diesen Frontsculpturen nichts. Die Art der Rodari zu vergleichen, bietet auch das Innere der Kirche selbst Gelegenheit. Dort ist das in die Südwand des Chores links neben dem Altar eingelassene dreitheilige Marmorciborium eine höchst charakteristische Arbeit der Rodari-Schule. Seine in Reliefperspective verkürzte Edicola zeigt zwei hastig bewegte Engel von echtestem Rodari-Typus, dem sich auch die Figuren des SS. Stephanus und Laurentius in den Seitentheilen fügen.<sup>4)</sup> Eckige Bewegungen, übergroße Köpfe, dünne Extremitäten — alle Unarten der Rodari sind hier vereint. Selbst die Volutenkrönung mit Guirlande und Adler ist eine, freilich recht dürftige, Variante der Plinius-Tabernakel. Auch das Ornamentale ist hier viel schwächer, als an der Kirchenfront.

Rudolf Rahn erwähnt dieses Werk nicht, und doch ist dasselbe auch für die beiden Arbeiten von Wichtigkeit, die er in der Umgegend von Lugano aufspürte und mit der Front von S. Lorenzo selbst in Verbindung bringen will<sup>5)</sup>: für die Altartafel in SS. Fedele e Simone zu Vico Morcote und das Triptychon zu Carona. Beide sind wohl überschätzt worden, denn beide erscheinen innerhalb des Gesamtbildes dieser Richtung der lombardischen Renaissance doch nur als handwerksmäßige Durchschnittsleistungen.<sup>6)</sup> Die über der Sacristeithür<sup>7)</sup> der Kirche von Vico Morcote eingelassene Altartafel ist ein schmuckes Werk, aber die Arbeit bleibt schon an den Hauptfiguren, der mit dem Kind thronenden

1) Paoletti, a. a. O. II. S. 157, Abb. 27 u. 28.

2) Die Formenbehandlung dagegen kann eher an die Engel mit den Leidenswerkzeugen Christi am Nordportal des Domes von Como erinnern.

3) Diese großen Heiligen in Lugano, besonders der David, haben auch mit den Zwickelfiguren der Miracoli-Kirche in Venedig Verwandtschaft. Vergl. Abb. bei Paoletti a. a. O. II. S. 194, Fig. 104 u. Tav. 27. In gleichem Zusammenhang seien aber doch auch die Propheten-Halbfiguren in den Halbkreislunetten des Obergeschosses der Certosafront genannt.

4) Oben die Halbfigur Gottvaters zwischen Engeln.

5) Rep. f. Kw. III. S. 399 u. 401.

6) Hier sei auch kurz auf das hölzerne Taufbecken neben dem Eingang in S. Lorenzo in Lugano aufmerksam gemacht, eine Durchschnittsarbeit des 16. Jahrhunderts.

7) Am Ende des Langhauses; offenbar erst später hierher übertragen, oben befand sich ursprünglich wohl die Statue des Auferstandenen, worauf die Inschrift: „Christus resuresit“ hindeutet. Das Material ist, wie bei S. Lorenzo, Pietra di Saltrio.

Madonna zwischen dem Täufer und S. Fedele, unbeholfen — es sei auf die derben Formen des Nackten aufmerksam gemacht — und das steigert sich vollends an den doch fast kindlich zu nennenden Reliefs der Erschaffung Adams und Evas über den Seitennischen und des toten Christus oben. Die Proportionen sind durch die Größe der Köpfe und durch die Magerkeit der Extremitäten verfehlt, die Stellungen unsicher, und der Gesichtsausdruck hat etwas Blödes. Dabei weist die Deutlichkeit des Beiwerks, z. B. der Leidenswerkzeuge oben über dem Leichnam Christi, so recht auf die volksthümlich-naive Richtung dieser Kunst. Am besten ist die reiche Ornamentik, mit der Sockel, Pilaster und Fries neben den bunten Marmorscheiben in sauberster Ausführung übersponnen sind, aber auch sie ist nur eben schulgerecht, ganz ohne jene geistvollen Grotteskenmotive der Front von S. Lorenzo, und die figürliche Kleinplastik bleibt, mit Ausnahme der lebenswürdigen Cherubimköpfchen, auch hier nur dürftig.<sup>1)</sup> Manche Züge in diesem stilistischen Charakterbild erinnern wohl an die



Abb. 125. Sibyllen im Fries der Front von S. Lorenzo in Lugano.

ersten Altäre des Tomaso Rodari in Como, näher jedoch ist der Schöpfer dieses Werkes, wie schon Rahn erkannte, mit der Front von S. Lorenzo in Lugano verbunden, nur daß man ihn nicht mit der dort leitenden Künstlerpersönlichkeit selbst, sondern mit einem von deren untergeordneten, auch in S. Lorenzo wohl nur am Ornament beteiligten Gehülfen identificiren darf. — Aehnliches gilt für das zweite von Rahn gerühmte Werk, für das Triptychon mit den Statuen der Madonna zwischen S. Sebastian und S. Rochus in Carona. Ein auch äußerlich gleiches Triptychon befindet sich im Hof der neuen Casa Bagatti-Valsecchi in Mailand mit der Inschrift: „Carlo Marco de Charona.“<sup>2)</sup> — Fragmentarisch sind Zeugen solcher Kunstweise in der Umgegend von Lugano auch sonst noch erhalten. So zeigt die Madonnenstatuette in einer dem Eingang zur Parochialkirche von Campione gegenüber befindlichen Nische einige Verwandtschaft mit der Madonna von Vico Morcote.<sup>3)</sup> Wichtiger sind einige jetzt im Oratorium in Morcote selbst bewahrte Stücke, von denen die feineren rein ornamentalen Theile in der That mit der Front von S. Lorenzo in Lugano zu verbinden sind, während das Figürliche, zwei vortreffliche, leider arg lädirte Marmorstatuetten,<sup>4)</sup> alle Merkmale des Stiles der Rodari trägt.

1) Besonders an den unbeholfen gezeichneten Evangelistensymbolen im Sockel.

2) Vergl. die Veröffentlichung der Besitzer Tav. 23 (echt?).

3) Im Inneren an einem Pfeiler S. Ambrogio und S. Zeno, die an die Heiligen der Innenwandungen des Südportales im Dom von Como erinnern; links ein Tabernakel mit einer Trecento-Madonna zwischen zwei dürftigen Hochrenaissance-Engeln. Das Gegenstück dieses Tabernakels rechts mit leeren Nischen. Vergl. ferner Justi, a. a. O. S. 68 Anm. 2.

4) Der Täufer und eine nicht mehr bestimmbare Figur. Auch von Rahn, S. 401, erwähnt; damals noch an anderer Stelle.

Diese Fragmente bezeugen unbedingt, daß auch die Art der Rodari im Gebiet von Lugano vertreten war, aber ebenso unbestreitbar ist Rahns Behauptung, daß diese Art an der Front von S. Lorenzo selbst keinen wesentlichen Einfluß mehr gewonnen hat. Dort wird eben bereits eine andere, jüngere Generation der Lombarden maßgebend, die von der Kunst der Pedoni und Rodari zur Hochrenaissance hinüberleitet, und schon nach Maßgabe dieser allgemeinen Beobachtung möchte man hier auf Meister von der Art der Tamagnino und Busti schließen.

Das erhält nun durch den werthvollsten Theil der ganzen Front, durch ihren selbständigen Bildschmuck eine überraschende Bestätigung. An den Medaillons des Gurtgesimses ist die Hochrenaissance ganz zur Herrschaft gelangt. Dort spricht sie sowohl aus den Kopftypen, wie aus dem Stil, besonders aus der Gewandbehandlung. Die jugendlichen Sibyllen (Abb. 125) sind von classischer Schönheit, die cumäische ist eine antik-römische Matrone, und von den Propheten haben Jeremias und Habakuk echte Römerköpfe. Die



Abb. 126. Vom Altar Bustis im Dom zu Mailand.

Sibyllen tragen ferner einen antiken Chiton, der, am Hals durch eine Agraffe gerafft, über dem Busen symmetrische Falten wirft. Hier weist alles auf das Studium römischer Antiken. Aber es ist kein leerer, conventioneller Classicismus! Ein seelenvoller Ausdruck ist mit ihm verbunden, am schönsten wohl bei der delphischen Sibylle und in dem noch fast kindlichen, reich gelockten Haupt des Daniel. Auch hier wird man zunächst wieder an venezianische Sculpturen gemahnt: an die „Tugenden“ des Vendramin-Sarkophages, an den Stil eines Tullio Lombardo, Leopardi und gelegentlich selbst eines Sansovino.<sup>1)</sup> Allein es darf nicht vergessen werden, daß diese Stilrichtung auch in der Lombardei, besonders in Mailand selbst, Parallelen besitzt. Man mustere die dortigen Arbeiten eines Busti: man vergleiche beispielsweise die Sibyllen dieses Frieses von S. Lorenzo mit den Frauenfiguren Bustis am ersten Altar (Hauptrelief: Tempelgang Mariae) im rechten Querschiff des Mailänder Domes (Abb. 126); ferner den Kopf des dort links neben der Treppe stehenden

Greises mit langem getheilten Barte mit dem Eremiten Paulus des Luganer Thürfrieses.<sup>2)</sup> Diese Analogien zur Kunst der Busti sind noch größer, als zu den venezianischen Sculpturen. Gerade durch diese doppelte Verwandtschaft gewinnt die Front von S. Lorenzo in Lugano für die Wechselbeziehungen zwischen der lombardischen und venezianischen Renaissance besonders hohen Werth.

Die Probleme der Künstlergeschichte aber treten durch eine andere stilistische Beziehung in ein helleres Licht: durch die Kirche der Madonna di Tirano.

\* \* \*

1) Man vergleiche auch die Pilasterfüllungen am Eingang der Hauptcapelle in S. Antonio zu Padua von den Mailändern Matteo und Tomaso Allio.

2) Ferner die Statuen des Birago-Monumentes aus S. Francesco Grande, vor allem die Madonna in der Villa Taccioli-Litta Modignano in Varese, und den S. Hieronymus in Isola Bella! Auch die Ornamentik dieses Denkmals entspricht sowohl in der Zeichnung wie in der virtuoson Technik den reiferen Theilen des Luganeser Portales. Es sei z. B. auf die schlagende Aehnlichkeit der Puttentypen aufmerksam gemacht. Man vergleiche jenen auf dem Seepferd reitenden Putto am rechten Eckpfeiler der Front von S. Lorenzo mit dem in die linke Eckvolute geschmiegtten Putto des Birago-Sarkophages! Auf den Beginn dieser Stilrichtung weisen auch einige Medaillons im Inneren der Miracoli-Kirche in Brescia. Vergl. Diego Santambrogio, I Sarcofagi Borromeo etc. Tav. XXIV u. XXV. Die im Museo Archeologico in Mailand bewahrten Fragmente (Tav. XXXIV) zeigen dagegen noch die Ranken der Frührenaissance. Santambrogio sieht in ihnen Theile des Monumentes Birago-Orsini aus S. Maria della Scala von 1518.

## Madonna di Tirano.

Wie S. Lorenzo in Lugano hart am Eingang des vom Norden zur Lombardei herabführenden Schienenweges als eine Verkörperung heimischer Renaissance aufragt, so begrüßt uns auch an der Mündung einer der herrlichsten Alpenstraßen, da wo die Hochgebirgsnatur des Stilsfer Joches und das romantische Bergland des nördlichen Veltlin bereits dem Zauber des Südens zu weichen beginnt, abseits von den Centralstätten politischer und cultureller Blüthe, ein Sendbote lombardischer Kunst. Hell schimmernd lehnt sich an einen trotzigen mittelalterlichen Campanile ein Kuppelbau der Frührenaissance, von grünen Bergen umgeben, aber von schneebedeckten Firnen überragt: ein seltenes Architekturbild. Es ist die Kirche der Madonna di Tirano.<sup>1)</sup> Nur das Außere des Baues hat seine ehemalige Schönheit bewahrt, das Innere ist durch Barockzuthaten völlig um seine künstlerische Raumwirkung gebracht. Und diese muß einst nicht unbedeutend gewesen sein. Sie näherte sich der einer Centralkirche. Die Seitenschiffe setzen sich nur noch neben der Kuppel fort, ein Querschiff fehlt, und jenseits des Kuppelraumes folgt lediglich eine der Breite des Mittelschiffes entsprechende Chortravee mit polygonalem Abschluss. Auch hier also noch der Typus Bramantesker Kuppelkirchen.<sup>2)</sup>

Die Seitenwände des Langhauses selbst haben in jedem Gewölbefeld zwei schmale, nach innen glatt abgeschrägte Fenster,<sup>3)</sup> neben der Kuppel im Fries je zwei kleine, im Schildbogen darüber je ein größeres Rundfenster. Die Tondi im niedrigen Tambour und in der Kuppel sind jetzt durch die Stuccodecoration theilweise geschlossen, und dies in Verbindung mit der unglaublich geschmacklosen Stuckverkleidung von 1608 macht das Innere schwerfällig und dunkel. Die Reste der Renaissancedecoration muß man dort erst suchen. Sie bleiben im wesentlichen auf die Pfeiler beschränkt, sind aber gerade hier beachtenswerth. Am Ansatz der Arcaden zeigt der Fries ihres Gurtgesimses quadratisch umrahmte Prophetenreliefs, dann folgt als Einfassung des Arcadenbogens selbst eine Rundbogennische mit (späten) Statuen, darüber erst das eigentliche Pfeilercapital mit dem bekannten Flechtwerk und ein kräftiges Hauptgesims, dessen Fries wiederum Relieffelder mit Halbfiguren trägt. Diese etwas schwerfällige Gliederung, in der sich die Horizontallinien so stark häufen — nur an den Chorpfeilern ist die Decoration vereinfacht —, hat Verwandtschaft mit der Pfeilerbehandlung des Domes von Pavia, die Details an sich aber, die Friesbänder mit eingelassenen Reliefplatten und die Nischen, sind uns von Lugano und Brescia her wohlbekannt, und auch der Stil des Figürlichen selbst widerspricht dieser Beziehung nicht, ist jedoch noch näher mit einigen Sculpturen des Domes von Como, vor allem mit den Prophetenreliefs am dortigen Nordportal<sup>4)</sup> verbunden. Den Renaissancetheilen des Domes von Como folgt auch der Stil der Aufsendecoration, die vornehme Behandlung der Wandflächen. Die Umrahmungen der beiden Seitenportale von 1506 mußten bereits oben unter den sicheren Arbeiten der Rodari angeführt werden,<sup>5)</sup> und mit deren beglaubigten Kirchenbauten im Veltlin, mit S. Maurizio in Ponte und S. Antonio in Morbegno, zeigt der Bau, soweit er der Frührenaissance angehört, viel Verwandtes. Der Typus einer Bramantesken Centralkirche,<sup>6)</sup> der in der Umgebung von Mailand so reich vertreten ist, hat hier eine Abwandlung in dem am Dom von Como ausgebildeten Stil erhalten. Das alles befürwortet den Antheil der Rodari, und auch die historischen Nachrichten widersprechen der Annahme nicht, daß wenigstens der Entwurf des Baues von ihnen stamme. Derselbe begann am

1) Vergl. Gius. Maria Quadrio. Milano 1753. Neuerdings G. B. Crotti; ferner: E. Ballarin, *Alcune opere d' arte nel Santuario della B. V. a. Tirano*, in der Zeitschrift *Arte ital. decor.* Anno VII, Nr. 8, August 1898, S. 62 ff.

2) Aufsen steht am Chor im nördlichen Kreuzwinkel der alte Campanile, im südlichen ist die Sacristei angelegt.

3) Die Fensteröffnungen unter den Tragebogen der Gewölbe sind jetzt geschlossen.

4) Vergl. S. 205.

5) Vergl. S. 223.

6) Auch in Tirano sind die Tambourwände durch je drei Nischen belebt, also nach dem System der Kirchen von Busto Arsizio und Saronno. Am Chor ist auf der Südseite über dem Dach noch die Giebelkrönung eines zweitheiligen Fensters erhalten.

25. März 1505 und wurde am 24. Mai 1528 durch den Bischof von Como, Cesare Trivulzio, geweiht.<sup>1)</sup> Allein auch an diesem Bau hat die bis zu seiner Vollendung verflossene Zeit der Kunst der Frührenaissance die der Hochrenaissance gesellt. Diese gelangt an der heutigen Front fast ausschließlich zur Herrschaft, und zwar in einer Form, die zu den Façaden der Certosa und der S. Lorenzo-Kirche in Lugano auffallende Analogien zeigt. Auch in Tirano eine zweistöckige Wand, darüber jedoch eine halbrunde Bekrönung, wie sie in Lugano gar nicht, an der Certosafront nur über den Seitentheilen, wiederholt aber an venezianischen Kirchen zur Ausführung gelangte. Dafs in Tirano in erster Reihe die Façade der Certosa zum Muster genommen wurde, beweist die reiche Durchbildung des Hauptportales und der beiden Fenster. Die ihnen als Krönung dienenden gröfseren Sculpturen<sup>2)</sup> sind sehr späte classicistische, ziemlich dürftige Arbeiten; von hohem künstlerischen und stilkritischen Werth aber sind die ornamentalen Theile des Portales: sowohl das mit geistvollen Grottesken und Putten geschmückte Friesband im Gesims, wie vor allem die hinter den beiden reich ornamentirten Säulen<sup>3)</sup> angebrachten doppelten Pilasterfüllungen. Sie stehen an Schönheit denen unter den Orgelbrüstungen des Domes von Como und an den Portalen von S. Lorenzo in Lugano nicht nach, und ihr symmetrischer Aufbau hat die gleiche Zeichnung wie dort. An der Südseite beziehen sich seine candelaberartig über einander angeordneten Darstellungen auf die Vergänglichkeit: eine Sanduhr, Flügel, eine Uhr mit Zifferblatt, Cherubim, eine winzige Pietà und ein Todtenschädel mit der Inschrift: „Respice finem“. Auf der Nordseite zeigen sie einen Altar, eine reizende Caritas — eine Schwester jener antikisirenden Frauengestalten in den Friesen von Como und Lugano — und den Gekreuzigten unter einem Baldachin. Dazu zahlreiche Füllfigürchen, Inschrifttafeln und Grottesken. Die stilistische Verwandtschaft mit den genannten Arbeiten ist schlagend, nur sind diese köstlichen Sculpturen von Tirano noch reifer und mehr im Charakter der Hochrenaissance behandelt, und nähern sich dadurch schon den Candelaberfüllungen Sansovinos am Obergeschofs der Loggia von Brescia. Das entspricht auch ihrer Entstehungszeit, denn eine dieser Füllungen trägt die Jahreszahl 1530, und der Friesbalken 1533.<sup>4)</sup> Als Meister gilt ein Alessandro Scala.<sup>5)</sup>

Von hier aus fällt zunächst auf die Front von S. Lorenzo zu Lugano und die Brescianer Bauten ein wichtiges Streiflicht zurück. Diese Ornamente beweisen von neuem, dafs die Jahreszahl 1517 in Lugano nur mit dem frühesten Theil der Decoration zu verbinden ist, und die Architektur dieser Front von Tirano, die nicht nur in ihrer Gesamtgliederung — abgesehen freilich von dem Verhältnifs der beiden Stockwerke zu einander<sup>6)</sup> —, sondern auch in den Details, beispielsweise in der Zeichnung der Gesimse, so viele Berührungspunkte mit S. Lorenzo und ferner mit den Brescianer Bauten hat, bezeugt, dafs das dieser Denkmälergruppe gemeinsame, auf den ersten Blick venezianisch erscheinende Stilelement im Grunde doch nur eine Abwandlung der lombardischen Renaissance selbst ist.

Das Hauptdenkmal dieser reifsten, der Hochrenaissance entsprechenden lombardischen Decorationsweise aber steht fern von Italien, und bringt gleichwohl auch für diese ganze oberitalienische Denkmälerreihe eine erwünschte Auskunft über die hier in Betracht kommenden Künstlerpersönlichkeiten. Die Entwicklungsreihe, die von den Orgelpilastern vom Dom in Como zum Mittelportal in S. Lorenzo zu Lugano und der Madonnenkirche in Tirano führt — sie erhält das vierte stilistisch Zug um Zug verwandte Glied an den Grabdenkmälern des D. Pedro Henriquez und der Catalina de Ribera, die in der Universitätskirche von Sevilla lombardische Renaissance so glänzend vertreten. Be-

1) Die Gründungslegende bei Luigi Tatti, *Annali sacri della città di Como*, nach Simone Cabassi, Brescia 1601, und Giov. Antonio Cornacchi, Milano 1621.

2) Auf der Spitze S. Martino. Figuren gleichen Stiles am Altar der ersten Capelle links.

3) Die Säulen tragen den Schaftring und elegante Compositcapitälé. Die Innenseite des Portales zeigt unter einem Flachbogen zwei Engel mit dem Schweifstuch.

4) Inschrift: „Virginis ingrediens Divae pulcherrima Templa-Sincero castas Pectore Funde preces.“

5) Vergl. Ballarin, a. a. O. S. 63. Er soll sein Familienzeichen am linken Pfeiler angebracht haben.

6) In Tirano ist das Obergeschofs weit niedriger und der Theilungsfries höher als in Lugano.

sonders die Pfeilerfüllungen am Monument der Catalina zeigen dies unmittelbar. Es ist die gleiche Grotteskenzeichnung, bis auf die Einzelfigürchen, die sie zusammenordnet: die ephesische Diana, die Drachen, Putten, Sphinxen, ja bis auf die krönenden Gestalten gewappneter Krieger; es ist auch dieselbe Formenbehandlung wie bei den Comasker Orgelpilastern und dem Portal von Tirano. Am Mittelportal in Lugano bleibt sie härter und spitziger, aber die Grottesken im dortigen Nebenportale kehren auch am Denkmal zu Sevilla, vor allem am inneren Bogenfries des Catalina-Monumentes und am Hauptfries des Pedro-Denkmales, genau wieder. Die elegante Zeichnung der Seepferde an den Pfeilern von Lugano und an den Pilastercapitälen des spanischen Grabdenkmales ist die gleiche. Auch in Sevilla erscheinen hier Puttenkinder als Reiter, genau wie in Lugano. Vor allem aber ist an dem Sevillaner Denkmal auch jener „weiche“ Classicismus der Luganeser Friesfiguren nachweisbar,<sup>1)</sup> wie denn auch der Puttentypus beiden Werken gemeinsam bleibt.<sup>2)</sup>

Ueber diese beiden spanischen Monumente danken wir der sorgsamten Forschung Carl Justis<sup>3)</sup> allen hier wünschenswerthen Aufschluß. Die Inschriften lauten: „Anthonius Maria de Aprilis de Charona hoc opus faciebat in Janua“ und „Opus Pace Gazini faciebat in Janua“. Die Werke der aus Bissone stammenden Gazini in Genua und in Sicilien sind wohlbekannt.<sup>4)</sup> Pace Gazini ist der Neffe des Antonio della Porta, genannt il Tamagnino, und wird um 1500 zuerst, 1522 zuletzt genannt. Beide Meister schufen das schöne Grabdenkmal des Raoul de Lannoy<sup>5)</sup> zu Folleville in der Picardie.<sup>6)</sup> Tamagnino ist einer der Hauptmeister der Renaissancesculpturen von Brescia, auf die uns die Stilkritik der Front von S. Lorenzo in Lugano am sichersten zurückführte; Pace Gazini tritt unmittelbar in die gleichen Fußstapfen, die wir stilkritisch auch von den Orgelpfeilern von Como bis zur Madonnenkirche in Tirano verfolgen konnten. Dazu nehme man die Analogien zu den Werken des Busti<sup>7)</sup> in Mailand und die gelegentliche Analogie zur Art der Venezianer, vor allem Sansovinos. Antonio della Porta, Gazini, Busti — diese drei Namen kennzeichnen den Künstlerkreis, dem diese ganze köstliche Denkmälergruppe ihr Entstehen dankt. Eine speciellere Auskunft kann auch hier nur ein Documentenfund bieten.

\* \* \*

Für unsere Studien selbst aber faßt diese Front von S. Lorenzo das kunsthistorische Stilbild der lombardischen Kunst auf der Grenze der Hochrenaissance noch einmal höchst charakteristisch zusammen. Derselbe Gegensatz, der am Dom von Como zwischen den durch die Rodari allein bestimmten vorderen Theilen mit ihren überreichen Prachtstücken und der vornehmen, rein architektonischen Chorpartie des Stile Bramantesco herrscht, und der an der Certosafront das Erdgeschloß von dem oberen Stockwerk scheidet, zeigt sich auch in Lugano. Auch hier ein Contrast zwischen der großzügigen Bramantesken Architektur und der denn doch etwas kleinlichen Portaldecoration; auch hier in der Ornamentik eine Entwicklung von der Frührenaissance zu den Grottesken reifer Cinquecentokunst, und im Figürlichen ein Uebergang von der Formenbehandlung des fünfzehnten Jahrhunderts zum Classicismus!

\* \* \*

1) Man sehe nur die Maria mit dem Traubenkörbchen am Monument der Catalina!

2) Die geflügelten Genien in den Bogenzwickeln der Grabnische haben mit den an der gleichen Stelle des Hauptportales von Lugano angeordneten Victorien freilich keine Verwandtschaft.

3) Jahrb. d. Kgl. Preufs. Kunstsamml. 1892, S. 1 ff. u. S. 68 ff.

4) Vergl. de Marzi, I Gaggini e la Scultura in Sicilia. Palermo 1880.

5) „Antonius de Porta Tamagninus Mediolanensis faciebat et Paxius nepos suus.“ Ueber seine meisterhafte Porträtbüste des Acellino Salvaggio (1500) im Besitz I. M. d. Kaiserin Friedrich vergl. Bode, Ital. Bildh. S. 264 und Justi, Jahrb. d. Preufs. Kunstsamml. 1892 (XIII) S. 90 ff.

6) 1507 wurde hierfür in Genua der Auftrag erteilt, um 1520 an Pace Gazini der zum Grabmal der Ribera.

7) Der ornamentale Formenschatz Bustis enthält auch am Birago-Denkmal ähnliche Einzelheiten, wie in Tirano und Sevilla, z. B. die ephesische Diana.



Neuntes Capitel.

## Zur Stillehre der lombardischen Frührenaissance.

„Alles ist Frucht und  
Alles ist Samen.“

**D**ie Stil-Geschichte enthält zugleich auch die Stil-Lehre; bei der selbständigen Behandlung der einzelnen Hauptdenkmäler mußte das ihnen allen Gemeinsame jedoch oft zurücktreten, stets getrennt werden. Dieser letzte Abschnitt soll es zusammenfassen.

Auch dabei aber ist der historische Standpunkt dieser Studien zu wahren. Nicht etwa eine Sammlung von Regeln für stilgerechte Copistenarbeit will diese „Stil-Lehre“ bieten, sondern ein Charakterbild, wie es am Ende jeder biographischen Schilderung erwünscht ist.

### I. Gesamtcharakter.

#### Nationale Baukunst.



Wo gelangt die Eigenart der lombardischen Renaissance im Sinne nationaler Stilistik am bedeutsamsten zum Ausdruck: in den Raumgebilden und constructiven Mitteln ihrer Baukunst, oder in Schmuckweisen und Zierformen ihrer Decoration, oder aber in der Vereinigung beider? —

Faßt man die Architektur nur als „Raumgestalterin“, so bleibt der Hauptruhm der lombardischen Renaissance, daß sie die Typen der Centralkirche durch alle Stufen räumlicher Gliederung und Größe, von der quadratischen Capelle bis zum Riesendom, entwickelt hat. Dabei war Mittelitalien unter der Führung Brunelleschis vorangegangen, und die gleiche Rolle übernahm dann in der Lombardei selbst der zugewanderte Bramante. Die Skizzen Leonardos bieten für die höchsten Probleme dieser Raumform sogar zahlreichere Lösungen, als alle Centralkirchen des Landes. Trotzdem darf schon hier die nationale Ueberlieferung nicht vergessen werden. Die Centralkirche ist eine der wichtigsten Formen, in denen das Streben nach freier Weiträumigkeit Befriedigung sucht, und dieses war schon in der Entwicklung der mittelalterlichen Baukunst der Lombardei ein treibendes Element. Die gegliederte Centralkirche ist ferner straff concentrirter Gruppenbau, und Oberitalien hat schon mit seinen mittelalterlichen Bauten den Ruhm als „Heimath des Gruppirens der Baumassen“ erworben. Für

das Innere wiegt darin S. Lorenzo in Mailand bereits alle mittelitalienischen Muster auf, und für das Außere boten die Halbkreisapsiden lombardisch-romanischer Basiliken mit

ihrer „Aufnahme centralistischer Motive“ vollendete Muster. Zweifellos war hier auch das Backsteinmaterial förderlich, indem es an kühne Wölbungen über mächtigen Pfeilern gewöhnte.

Die Eigenart dieser oberitalienischen Centralbauten neben anderen Entwicklungsformen des Typus zeigt sich im Inneren in der Gliederung, im Aeußeren in der Bedachung.

Jene schafft dem Raum mit der Weite zugleich ein reizvolles Lichtspiel. An die kuppelgekrönte Vierung als Dominante schlossen sich in geringerer Höhe symmetrisch vertheilte Nebenräume, die Kreuzarme, Capellen, Seitennischen; rings öffnen sich Durchblicke in lebendigem Wechsel von Schatten und Licht, wie er auch in der Gliederung der Mauerflächen selbst durch Seitenfenster, durch Emporen- oder Nischengalerien bis zu den Oeffnungen im Tambour und in der Kuppellaterne in harmonischer Abstufung erzeugt wird. Das ist ein „malerischer“ Reiz des Raumgebildes selbst, noch unabhängig von jeglichem Schmuck, den Malerei, Incrustation und Steinmetzarbeit ihm schafft. Aber es ist nicht erst eine Schöpfung des Stile Bramantesco! Wiederum ist in solchem Zusammenhang auf S. Lorenzo zu verweisen, das hierfür die kräftigsten Keime enthielt. Die Sonne mittelitalienischer Kunst hat sie nur zu voller Reife gebracht. Ist doch auch die Verwerthung der Arcaden oberhalb der Tragebögen, hoch an der Wand, als emporenartiger Gang, eine Erbschaft aus der lombardisch-romanischen Baukunst, deren ästhetischen Werth sowohl die Zwerggalerien des Aeußeren, wie mittelbar auch die größscen Arcaden der Langhausemporen schätzen lehrten! Griff man doch beispielsweise bei der Vierungskuppel der Certosa noch auf die am Dom von Piacenza vorgebildete Lösung zurück! Auch sei nicht vergessen, daß sich in die Reihe dieser Centralbauten hergebrachten Schemas ein ganz fremdartiger Sendling einschleibt: der „Centrifugalbau“ der Miracoli-Kirche in Brescia, jener Innenraum, der die „malerischen“ Elemente der Centralanlagen auf Kosten der Uebersichtlichkeit eines gegliederten Gruppenbaues fast phantastisch erweitert und an den venezianischen von S. Marco genährten Geschmack erinnert.

Die Kuppelschalen nackt zu zeigen, wie in Venedig selbst noch an der Miracoli-Kirche, wäre auf lombardischem Boden unerhört. Die Ueberlieferung bot vielmehr das Gegentheil: vollständige, thurmartige Verkleidung. So lehrten es vor allem die Prachtstücke der Gothik, der Vierungsthurm vom Chiavavalle und — wenn auch zunächst nur in Entwürfen — das „tiburium“ des Mailänder Domes und der Certosa. Bei beiden nahm die Renaissance das Motiv auf, am selbständigsten bei der Certosa. Das war das Werk des Lombarden Solari. Bramante aber kannte Brunelleschis Riesenkuppel in Florenz, und doch hat er bei seinen Centralkirchen Aehnliches auch nicht einmal versucht — weder er selbst noch irgend einer der Meister, die in seinem Stile schufen! Ein flaches Zeltdach deckt seine Kuppeln, wie bei S. Satiro und S. Maria delle Grazie, oder eine sanft geschweifte Wölbung, wie in Busto Arsizio und am Dom von Pavia. An Stelle der emporschnellenden Kraft eine schirmende Hülle, aber mit bewegter Richtungslinie. Auch dies eine mehr „malerische“ Anmuth, selbst wenn man die fialenartigen Thürmchen, die über den Pfeilern das Dach umkränzen, noch ganz außer Acht läßt! —

Stärker noch als für den Centralbau, hatte das Mittelalter in der Lombardei für den Langhausbau von mehr oder minder basilicaler Anlage vorgearbeitet, allein dieser ist während der in Frage kommenden Periode fast nur in S. Celso und in S. Maurizio in Mailand fortgebildet. Das tonnengewölbte Hauptschiff von S. Celso kann sich mit analogen Raumschöpfungen Albertis nicht messen. Proportionen und Beleuchtung sind ungünstig. S. Maurizio aber, das freilich unter ungewöhnlichen räumlichen und rituellen Bedingungen entstand, hat mindestens den Vorzug der Eigenart. Es ist ein einschiffiger, in der Mitte getheilter Betsaal. Die Gliederung seiner vollständig für die Malerei berechneten Wände — unten Rundbogennischen, oben Emporen mit den früher beschriebenen Fenstern — schließt sich an Lösungen des Bramantesken Centralbaues an, bietet jedoch für einen weiteren Gesichtskreis eine letzte, interessante Entwicklungsstufe von Bauelementen, die bis zu S. Ambrogio zurückführen. Allein in S. Maurizio schlossen diese Emporen mit einem ununterbrochenen Gesims ab und darüber ragt — ein wichtiger Archaismus — völlig selbständig

ein vielgliedriges, flaches, spätgothisches Gewölbe auf. Diese Verselbständigung des Gewölbes, der „Horizontalismus“ und der Saaltypus — sind das nicht unerwartete Analogien zu jener Reihe transalpiner Kirchenbauten, die, bisher zur Spätgothik gerechnet, jüngst als die Erstlinge einer neuen Raumgestaltung angesprochen wurden? Solche Beziehung bleibt jedoch nur äußerlich, und selbst das stilistische Zwitterwesen erklärt sich nur durch eine vereinzelte Nachwirkung des Mailänder Domes.

Mit der Umschöpfung der mittelalterlichen Basilica in S. Lorenzo und S. Spirito in Florenz läßt sich in der ganzen Lombardei nichts vergleichen. Brunelleschis große That, die Entwicklung der Säulencarcaden zu ihrer freiesten, so recht dem Geist der Renaissance entsprechenden Schönheit, hat in der Lombardei überhaupt nicht im Kircheninneren nachgewirkt, sondern bei dem umrahmenden Abschluß der Vor- und Binnenhöfe der Kirchen und Klöster und im Profanbau, bei der Lösung solcher Aufgaben aber die Florentiner Muster an Zahl und Werth zweifellos noch übertroffen. Soweit hierbei die decorative Einkleidung mitspricht, hat dies uns erst später zu beschäftigen, aber auch hier handelt es sich letzthin um rhythmische Raumgliederung, die in ihrer Gesamtheit als Abschluß eines freien Raumes, als dessen „Gestalterin“ wirkt und sich vorbereitend oder begleitend dem Hauptbau gesellt. Wiederum geht hier die Veredelung von einem Fremden, von Bramante aus. Wenn man Filaretos Arcaden des Ospedale und Solaris chiostri der Certosa mit Bramantes Canonica bei S. Ambrogio vergleicht, erkennt man vielleicht am schnellsten und klarsten, was die Lombardei dem Urbinaten dankt. Darf man dabei jedoch ganz übersehen, welches königliche Vorbild auch hier das Atrium von S. Ambrogio bot? Der „Baugedanke“ war auch hier gegeben; nur die Stimmung, in den er sich kleidet, wurde verändert. Und wiederum wird der Stile Bramantesco dann durch einheimische Kräfte fortgebildet: das Atrium von S. Celso ist das Werk eines Lombarden.

Schon diese Vorhöfe und mehr noch die „chiostri“ leiten vom kirchlichen Kreis zu dem der Profanarchitektur über. Als Innenräume nehmen vor allem die Sacristeien und Refectorien eine ähnliche Zwischenstellung ein. In ihnen herrscht wiederum ein Florentiner Muster: einschiffige, langgestreckte Säle mit Spiegelgewölben und einschneidenden Stichkappen, deren Uebertragung auf die Außenwände („la gronda“) zu einem Lieblingsmotiv des Profanbaues selbst wurde.

Dieser bleibt im ganzen „nationaler“ als der Kirchenbau. Schon durch seine Niedrigkeit — meist nur einstöckig! — und durch die starke Betonung der Horizontale ist er vom Florentiner und vom venezianischen Palasttypus fast gleich weit getrennt. Noch von aller Decoration abgesehen, zeigt er andere Maßverhältnisse und daher eine andere Gesamterscheinung. Es ist, als sei für den lombardischen Profanbau das ländliche Wohnhaus, die „Villeggiatura“, stärker entscheidend gewesen, als die Norm eines hochragenden, befestigten Stadtpalastes. Dabei kennt er im Gegensatz zum Kirchenbau die Gruppierung der Massen nur in einem sehr beschränkten Grade: fast lediglich als Contrast geöffneter Arcadenloggien zu Wandflächen. Dieser Gegensatz aber wird wiederum im malerischen Sinne ausgenutzt. Meisterhaft verstand man es, einem Mauerzug durch oft völlig unsymmetrische Einfügung einer solchen Arcadenloggia mit einem Schlage einen gefälligeren, intimeren Charakter zu geben. Eines der köstlichsten Beispiele dieser Art bietet die doppelstöckige Halle in der Corte ducale des Mailändes Castelles.

Damit ist die rein bauliche Leistung dieser lombardischen Renaissance im Rahmen dieser mehr andeutenden als ausführenden Erörterungen charakterisirt.

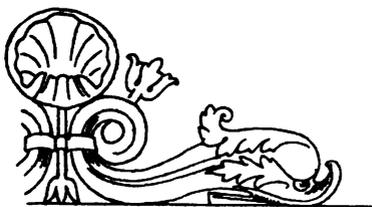
Ob sie im Sinne nationalen Kunstschaffens die wesentlichste sei, läßt sich nur bei einem Vergleich mit dem decorativen Arbeitsgebiet entscheiden. Zwei Gesichtspunkte kommen dabei in Betracht. Der eine faßt den Grundcharakter dieser Schmuckweisen ins Auge, der andere überblickt seine kennzeichnenden Ausdrucksformen im einzelnen. Jener ist der allgemeinere und zugleich der wesentlichere. Er fragt, ob sich die in der Lombardei herrschende Renaissancedecoration ihrer monumentalen Aufgabe bewußt blieb, sich der Architektur als Raumbildnerin unterzuordnen, ob sie in diesem Sinne auf den Gesamteindruck bedacht war, auf structive Gesetzmäßigkeit in der Vertheilung und Wahl ihrer Zierformen.

## Nationaler Decorationsstil.

Bei solcher Fragestellung sondern sich für die „Stillehre“ jene beiden Hauptkräfte: der heimische, althergebrachte Geschmack und der mittelitalienische Einfluss in der Form des „Stile Bramantesco“, in zwei getrennte, fast feindliche Lager, die sich mit einander messen und dadurch die fast unvergleichliche Mannigfaltigkeit des Stilbildes erzeugen.

Diese Scheidung muß sich geschichtlich zunächst auf den älteren und tiefer greifenden Gegensatz berufen, in dem die oberitalienische Zierweise zu der Florentiner Frührenaissance steht.

## Mailand und Florenz.



Es war dies sowohl ein Gegensatz der Entwicklung wie der Leistung selbst. Er beruht auf einer verschiedenartigen Vertheilung der künstlerischen Kräfte.

Der ersten Periode der Florentiner Frührenaissance mit ihrem seltenen, durch gleich große Persönlichkeiten bewirkten Gleichgewicht aller drei Schwesterkünste entsprach in der Lombardei eine Uebergangsepoche, die überhaupt noch keinen völlig reinen Renaissancestil kannte, die ihren Hauptanstoß von außen, von Florenz her empfing, aber durch Künstler zweiten Ranges, durch Filarete und Michelozzo; und auch die Persönlichkeiten, die sie selbst bei der Aufnahme dieser Errungenschaften stellte — an deren Spitze Guiniforte Solari —, konnten sich an initiativer Begabung mit den bahnbrechenden Florentinern auch nicht annähernd messen. Ihr Schaffen hat einen conservativen Zug, wie er auch in der gesamten späteren Entwicklung der lombardischen Stilistik fortlebt, und die Ueberlieferung, von der sie getragen waren, stand zu der Florentiner Kunstweise von alters her im Gegensatz. Es war die Tradition der Steinmetzen, der Comasken und Campionesen, und der an Ziegelbau und Terracottaformen gewöhnten Bauleute. Die „Vorstufen“, die sie der „gothischen“ Zierkunst bot und diese selbst, wie sie sich vor allem am Mailänder Dom aus internationalen Elementen zur Eigenart entfaltete, wurden im ersten Theil dieses Buches geschildert. Die gemeinsamen Züge ihres Decorationsstiles waren: Auflösung der Massen und malerischer Reiz. Das übernahm auch die Uebergangskunst, das wurde gleichsam das Medium, durch welches die Ausdrucksformen toscanischer Frührenaissance hindurchgehen mußten, um sich dem lombardischen Geschmack zu nähern. So wurden das Ospedale Maggiore, die Mediceer-Bank und die Portinari-Capelle in Mailand, die Domfront in Como und die Chorthelle der Certosa bei Pavia trotz aller ihrer mittelitalienischen Formenelemente in der Lombardei bodenwüchsige, „nationale“ Werke.

Florenz ist die Stadt der Rustica — der einzige Mailänder Palast mit Rustica-Quaderung in via Terraggio ist von Giuliano da San Gallo für Lorenzo de' Medici begonnen worden. Florenz ist die Stadt der architektonischen Ordnungen in schulgerechter Abstufung — das wurde Mailand erst im Zeichen des Stile Bramantesco. Ein Florentiner, Alberti, war es, der zuerst gelehrt hat, alle „Schmuckform“ sei nur eine „Nebenschönheit“, eine „subsidiaria lux“. Ein Lombarde hätte dies kaum zugestanden. Er ist auch in seiner Decoration von alters her in erster Reihe weder Architekt noch Tektoniker, sondern Steinmetz und Thonformer.

So hatte es die toscanische Kunstsprache der Frührenaissance bei ihrer ersten Begegnung mit der lombardischen Ausdrucksweise in den Tagen Filaretos und Michelozzos vorgefunden: so war es auch noch um 1480, als der Stile Bramantesco begann.

Damals waren die Lombarden, Guiniforte Solari, Omodeo und die Mantegazza im Begriff, der Certosa die Terracotta-Arcaden der Höfe und die Kirchenfront zu schaffen, damals zeichnete und meißelte Omodeo für die Colleoni-Capelle in Bergamo. Und sie blieben dabei, wie ihre Vorgänger, „magistri picantes lapides vivos, magistri ab intaliis“. Sie schufen auch jetzt noch im Geist der Incrustation. Gebäudefronten und Arcadenwände

sind auch für sie nur Bildtafeln. Sie verkleiden die Flächen vollständig mit Marmorplatten und -Plättchen, mit Reliefs und Bildwerken mannigfachster Art und Größe ohne wesentliche Contraste und Abstufungen, also auch ohne Betonung des structiven Gerüsts. Gleich den „nordischen Kirchenverzierern“, in deren Richtung man die Decoration des Domchores in Mailand ersann, suchen sie noch immer „die Größe nur in der multiplicirten Kleinheit“. Und dabei schwindet nun mit der Bevorzugung antikisirender Formen mehr und mehr die in der Gothik wenigstens noch theilweise wirksame Herrschaft der Baukunst als solcher.

So ist das Wirken dieser Lombarden überhaupt kaum mit dem der gleichzeitigen Florentiner Architekten zu vergleichen, die damals — wie die beiden San Gallo und Cronaca — den Monumentalstil im Sinne eines entschlossenen Classicismus fortbildeten, sondern eher mit dem der „Marmorbildner“, eines Desiderio da Settignano, Antonio Rossellino, Mino da Fiesole und Benedetto da Majano. Aber auch bei solchem Maßstab bleibt im Wollen und Können der Gegensatz zwischen Florenz und Oberitalien im obigen Sinne fühlbar. Wohl herrschte auch im Kreise dieser Toscaner die „Arbeits-theilung“ — sowohl als gemeinsames Wirken Mehrerer, wie als vielseitige Leistung des Einzelnen, — wohl waren auch sie, wie Omodeo, die Mantegazza und die Rodari, „Bildhauer-Architekten“. Hat doch Bernardo Rossellino, der durch seine Bauten Pienza zur Renaissancestadt machte, das Aretino-Denkmal geschaffen, und Benedetto da Majano, der den Palazzo Strozzi entwarf, die Kanzel in S. Croce gemeißelt! Aber bei dieser Arbeits-theilung wurde das Machtverhältniß der einzelnen Kunstgebiete entscheidend und führte zu sehr verschiedenen Ergebnissen. Dem Nischengrab des Leonardo Aretino in S. Croce zu Florenz hat die architektonische Schulung seines Meisters in ganz anderem Grade genützt, als es die Doppelthätigkeit der lombardischen Bildhauer je erreichte, und Benedetto da Majano ist wenigstens in der Wahl und Anordnung seiner Ornamentik ähnlich folgerichtig, wie als Erbauer des Palazzo Strozzi. Nicht ihre „Standeszugehörigkeit“ an sich bestimmte ihren Stil, sondern die Richtung, in der sich ihre decorative Phantasie bei jeder Ausdrucksweise bewegte. —

Die drei berühmtesten Florentiner Nischengräber, das Aretino-Denkmal Benedettos, das Marzuppini-Monument Desiderios und Antonio Rossellinos Grabmal des Cardinals von Portugal in S. Miniato kennzeichnen auch in Florenz eine wesentlich gesteigerte Abkehr von rein architektonischer Schaffensart, eine immer größere Freiheit der Gliederung, eine Vermehrung der Schmuckformen, ein Wachstum des malerischen Compositionssinnes. Allein gegenüber den Zierstücken der Lombarden an der Certosa, der Colleoni-Capelle und am Dom von Como, steigert sich gleichsam ihr monumentales Leben. Die Florentiner Decorationskunst giebt stets quantitativ weniger und daher alle Theile in einem größeren Maßstab. Das entscheidet besonders über die Wirkung des Figürlichen. Ihre Engel, Putten, Schildhalter, sogar ihre Cherubimköpfe treten weit selbständiger hervor, als in der Lombardei. Die Einzelgestalt, oft in statuarischer Haltung, ist ein viel bedeutenderer Theil des decorativen Organismus. Das bestimmt aber auch den Eindruck der tektonischen Theile als Gehäuse des Figürlichen, sowie die rein ornamentale Zeichnung an Friesen und Pilasterfüllungen, an Rahmen, Einfassungen und Krönungen. Selbst wenn ihre Einzelgebilde besonders zierlich und fein sind — und wo wurde der Marmor je subtiler behandelt als am Marzuppini-Denkmal? —, sind sie viel straffer zu größeren Einheiten verbunden als in der Lombardei. Wo diese nur einen langsam übersehbaren Mikrokosmos bietet, zeigen die Florentiner Werke schon dem ersten Blick klare Hauptmassen und Hauptgruppen. Jenseits des Apennin verstand man es eben von jeher in ganz anderer Art, als im Norden, mit Contrasten zu arbeiten, Proportionen innezuhalten.

Das wurde den Lombarden auf ihrem eigenen Boden von neuem vor Augen geführt, als Bramante dort seine Wirksamkeit begann, denn dieselbe erscheint jenen „nationalen“ Anfängen der lombardischen Frührenaissance gegenüber in einem ähnlichem Licht, wie zuvor die Florentiner.

\* \* \*

Eine solche Gegenströmung lag aber auch in der Gesamtentwicklung der italienischen Renaissance: wäre sie auch auf lombardischem Boden selbst entstanden? Wären die einheimischen Meister vom Schlage des Guiniforte Solari, des jungen Omodeo und der Rodari auch selbständig zu einem Monumentalstil im Sinne der Renaissance gelangt? Stehen Bauten, wie die Sacristei bei S. Satiro, der Chor von S. Maria delle Grazie, der des Domes von Como und die Front von S. Lorenzo in Lugano auf einem Weg, dessen Richtung schon in der Uebergangszeit und an den ersten selbständigen Renaissancewerken gegeben war? —

Diese selbst sprechen laut dagegen, aber gerade darin ist es begründet, dafs die lombardische Baukunst auch aus eigener Kraft zu einer mehr architektonischen Formensprache gelangt wäre. Dazu mußte mit innerer Nothwendigkeit das für die Stilgeschichte allgemein gültige Gesetz von der Ermüdung des Formensinnes führen, denn überall, wo ein Decorationsprincip bis zu seiner äußersten Leistungsfähigkeit ausgenutzt wird, erreicht die Entwicklung einen todten Punkt, jenseits dessen nur eine grundsätzliche Wandlung, ein Umschwung zu gänzlich anderen Zielen vor völliger Verwilderung schützt.

Sicherlich also hätte die Lombardei auch ohne Bramante eine dem reifen Stile Bramantesco verwandte Stilweise erreicht, die dann in die Hochrenaissance gemündet wäre. Aber sie wäre wohl noch später eingetreten, als es thatsächlich geschah, denn selbst ihre Vorstufen in der Formenbehandlung Guiniforte Solaris hatten in ihrer schwerfälligen Gestaltung verzögernde Kraft. Sie hätte sich noch mühsamer Bahn gebrochen. Vor allem aber: sie hätte ein so köstliches Zwischenstadium, wie es der Innenraum der Sacristei bei S. Satiro, die Aufsendecoration der Chortheile von S. Maria delle Grazie, die „Bramantesken“ Arcaden und die zahlreichen Zierstücke dieses Stiles darbieten, vielleicht ganz entbehrt. Jene seltene Vereinigung von Gesprächigkeit und Zurückhaltung, von Kraft und Zartheit, von blühender Phantasie und decorativem Tact, von malerischer Pracht und ruhiger Gesamterscheinung — die Vorzüge, die jene Bauten so recht zu mustergültigen Vertretern der reinsten Frührenaissance machen: sie sind mit Bramante verbunden, der dabei freilich nicht nur gab, sondern auch empfing, mit verwandter Anpassungsfähigkeit und mit ähnlichem Glück Eigenes und Fremdes harmonisch verschmelzend, wie sein großer Landsmann Raffael.

Vielfach hat dies auch auf Schöpfungen lombardischer Meister selbst zurückgewirkt, freilich mehr auf kleinere Einzelgebilde, als auf die Lösungen der Bauaufgaben im Grofsen. Diese folgten vielmehr der strengeren, mehr akademischen, schon im Geist der Hochrenaissance ausgebildeten Architektonik, die vor allem Dolcebuono vertritt. Daneben und danach aber geht auch die Entwicklung des rein lombardischen Geschmackes unbekümmert um alles, was der Begriff des Stile Bramantesco im engeren und im weitesten Sinne umfaßt, seine eigenen Wege, ja er besteht dabei ausdrücklich auf sein Recht und macht dies — wie am Dom von Como — als eine Art von Reaction gegen den Stile Bramantesco geltend. Mit wenig Glück, wie wir sahen, denn gerade diese Leistungen sind es, welche die lombardische Renaissance stilgeschichtlich in Verruf gebracht haben: jene berühmten Arbeiten voll Ueberladung und Schwulst, die der heimischen Freude an malerischer Formen- und Farbenpracht und an gesprächigem Inhalt noch rückhaltloser folgen als je zuvor, und den künstlerischen Werth der Florentiner und der Bramantesken Decoration nur in um so helleres Licht stellen.

So tritt diese lombardische Frührenaissance der Florentiner gegenüber in ihrer geschichtlichen Entwicklung bald in Parallele, bald in Gegensatz, gelangt in ihrem Schaffen selbst aber vermöge der nationalen Eigenart stets zu einer stilistisch eigenartigen Leistung.

#### Mailand und Venedig.

Aehnliches gilt im Verhältniß zu der ihr räumlich wie historisch noch näheren Renaissance Venedigs. Räumlich bleibt diese ihr näher, denn auch sie erwächst aus oberitalienischem Boden und das veronesisch-paduaner Grenzland bildet nach Osten zu eine unmittelbarere Brücke, als Bologna und die Marken gen Florenz; historisch ist sie ihr näher,

denn die Träger der venezianischen Frührenaissance sind meist Glieder desselben Künstlergeschlechts der oberitalienischen Seen, an ihrer Spitze die Solari, die im Venezianischen den bezeichnenden Namen „Lombardi“ empfangen.

Und dennoch entfernt sich deren Stilweise merklich von der der lombardischen Heimath, wie verwandte Keime selbst unter gleichem Himmelsstrich in verschiedenem Erdreich abgewandelte Blüten zeitigen.

Und solche veränderte Lebensbedingungen fand die lombardische Frührenaissance in der Lagunenstadt. Darauf weist schon das Werk, das, ähnlich wie der Mailänder Dom in der Lombardei, im Mittelpunkt gerade alles decorativen Schaffens in Venedig steht: die Marcus-Kirche. Die Mailänder Kathedrale ist eine nationale Schöpfung von ganz persönlichem Reiz, aber sie ist mit einem Hauptstrom der großen europäischen Stilgeschichte verbunden: mit der Gothik. S. Marco aber bleibt auferhalb dieses Zusammenhanges. Auch dort: malerische Pracht, in der Gestaltung des Raumes wie seiner Grenzflächen, aber fast ganz unbekümmert um die im Abendland hergebrachte Tektonik, un-

übersichtlich, geheimnißvoll. Auch dort: Incrustation, aber zu verschwindend geringem Theil durch abendländische Steinmetzkunst, fast ausschließlich vielmehr durch farbigen Flächenschmuck im Anschluß an eine fremde Zierweise, wobei deren Anwendung zugleich etwas von der Freude des Sammlers offenbart, der seine Schätze zur Schau stellt. Kostbare Marmorplatten und Säulen, fremdartige vom Zufall zusammengewürfelte Fragmente, inhaltreiche Mosaiken — ein phantastisches Nebeneinander, ein Märchenbild, dessen Inhalt und Colorit dem Orient entstammt!

Und etwas von diesen Charakterzügen der Marcus-Kirche ging in alle venezianischen Umformungen der italienischen Stilweisen über. Wie die „Gothik“ in Venedig an der Ca d'Oro, an der Porta della Carta und an den Ziergiebeln von S. Marco eine rein malerische, phantastische Pracht gewonnen hatte, die in ganz Italien nicht ihres Gleichen findet, so mußte sich auch die Renaissancedecoration selbst da, wo sie jede gothische Ueberlieferung abweist, dem venezianischen Localcolorit fügen. Nie gelangte der Bildtrieb der Steinmetzkunst in Venedig so ausschließlich zur Herrschaft, wie etwa an der Front der Colleoni-Capelle und der Certosa. Noch immer macht ihr der Stein-Schnitt mit seinen Marmorplatten und -Scheiben das Gebiet streitig. Schon dies mochte bewirken,



Abb. 127. Vom Sacristeibecken der Certosa.

dafs sich weder der Formen- noch der Flächenschmuck in so winzigen Maßstab einer Miniaturkunst verlor, noch in solcher Ueberladung ausdehnt, wie zuweilen in der Lombardei. Dennoch haben diese Vorzüge in Venedig nur ganz ausnahmsweise die Harmonie der Florentiner erreicht. Auch in Venedig fehlte der Sinn für das Monumentale, für die rechte Abstufung der decorativen Mittel, ja selbst für die der Mafse. Aus solchem Mangel erklärt sich jener „Schreinerstil“, welcher Fronten wie die von S. Zaccaria und der Miracoli-Kirche, und Wandgräber wie das des Dogen Tron in S. M. dei Frari schuf, erklärt sich ein solches Mißverhältniß zwischen Bildwerk und Rahmen, wie es beispielsweise das Mocenigo-Monument in SS. Giov. e Paolo aufweist. Da hätte der Stile Bramantesco zu bessernder Schulung Anlaß genug gefunden! — Allein diese Unzulänglichkeiten werden in Venedig durch eine Reihe von Schöpfungen ausgeglichen, in denen die Sprache der Frührenaissance mit köstlicher Liebenswürdigkeit und Frische nur jener heimischen Neigung zur malerischen Phantastik, zum Ueberraschenden, dient. Es genüge hier, die Façade der Scuola di S. Marco zu nennen. Die großen Reliefbilder ihres Erdgeschosses mit dem mächtigen, einsam herauschreitenden Löwen, dazu die Plattenverkleidung des piano nobile und die Halbkreisbegründungen des zweiten Stockwerkes — das hätte man auferhalb Venedigs weder gewagt noch gekonnt: das ist Frührenaissance in echt venezianischer Fassung! Und solche

Originalität tritt auch in Einzelleistungen der plastischen Decoration oft hervor. Man mustere nur die Chorpartien der Miracoli-Kirche, die Wangen der „scala dei Giganti“ im Hof des Dogenpalastes, die Sockel der Flaggenstangen vor S. Marco! Nachklänge daran wahren selbst solchen Werken die „nationale“ Eigenart, die sich mehr dem allgemeinen Entwicklungsgang der italienischen Renaissance zur monumentalen Stilistik fügen: dem Palast und dem Grabmal des Andrea Vendramin und der Scuola di S. Rocco. Von diesem „genius loci“ ist selbst Sansovino noch berührt worden, der dadurch mit seiner Bibliothek und der Loggetta in der allgemeinen Stilgeschichte der italienischen Renaissance eine ähnliche Stellung gewinnt, wie zuvor Bramante in Mailand. Diese feine Grenze zwischen lombardischer und venezianischer Renaissance schwindet erst, als mit Palladio der Geist des Cinquecento in die Baukunst der Lagunen einzieht.

\* \* \*

## II. Einzelformen.

### Conservativer Zug.



Die bisherigen Erörterungen der lombardischen Stilistik trafen nur ihre allgemeinsten Charakterzüge, aus denen die treibenden Hauptkräfte der Entwicklung sprechen. Es waren Grundbestandtheile des Geschmackes und der Fähigkeit, deren stilbildende Bedeutung von den äußeren Einzelformen fast gänzlich losgelöst werden kann. Wenn wir uns nun mehr den letzteren selbst zuwenden, darf wiederum ein allgemeingültiges Grundelement der ganzen Stilistik an die Spitze gestellt werden, das sich jedoch seiner Natur nach unmittelbarer in den Einzelgebilden selbst spiegelt. Es ist der conservative Zug in der lombardischen Kunst. Ihn haben bereits alle jene Meister empfunden, die von auswärts her neue Kunstgedanken nach der Lombardei trugen, von Heinrich Arler bis zu Filarete. Schreibt doch Leonardo einmal: „Ob jemals die Männer von Mailand etwas machten, was außerhalb des Hergebrachten läge, ob jemals!“<sup>1)</sup> — So klagte der Florentiner Feuergeist im Hinblick auf technische Dinge und offenbar in bitterer Laune, allein auch in allgemeinerem Sinn behält sein Ausspruch Geltung. Nur daß er keineswegs als Tadel aufzufassen ist! Dies Haften am Ueberkommenen ist vielmehr ein Haupttheil der echt nationalen Kraft. Und es ist wahrlich kein starres „Sichabschließen“! Der Sinn der überlieferten Kunstgedanken geht neue Verbindungen ein und kleidet sich in neue Formen. Die letzteren sind in diesem Falle alle diejenigen, die weder der romanischen, noch der gothischen Stilweise entstammen, die Renaissancegebilde im äußerlichsten und ursprünglichsten Gebrauch des Wortes, soweit es irgend einen Anschluß an die classische Antike bedeutet. Allein nicht dieser selbst ist das Wesentliche, sondern eben die Art, in der dabei die überlieferten Formgedanken stilbildende Kraft bewahren. Darin ähnelt der ganze Vorgang mehr der romanischen als der gothischen Epoche, aber innerhalb der oberitalienischen Kunst selbst setzt das Verhalten während der „Frührenaissance“ nur jenen Entwicklungsproceß fort, in dem die oberitalienische Decoration des Trecento die gothischen Zierformen ihrem Sprachschatz einfügt.

Wenn es im Folgenden gelingt, über die wesentlichsten neuen Variationen und Umformungen der einzelnen überkommenen Ziergebilde eine Uebersicht zu geben, so trägt diese demgemäß nicht nur zur Kenntnifs des decorativen Wortschatzes selbst bei, sondern auch zum Verständniß der Grammatik und der Syntax.

### Nachwirkung romanischer Motive.

Der Zeitfolge entsprechend sind an die Spitze die Nachwirkungen romanischer Motive zu stellen. Die raumbildenden und constructiven Elemente, vor allem die halb-kreisförmigen Chor- und Apsidenabschlüsse und die Gewölbepfeiler wurden schon

1) Vergl. Jahrb. d. Kgl. Preufs. Kunstsamml. 1897. S. 98. Anm. 1.

gewürdigt. Auch die so überaus mannigfachen Formen, in denen Emporenhallen und Zwerggalerien im Inneren und am Aeußeren fortleben, tragen zur räumlichen Gestaltung bei und mußten in diesem Zusammenhang bereits im Hinblick auf die Bramantesken Centralkirchen behandelt werden. Ihren mehr decorativen Werth lehren dagegen vor allem die Fronten der Langhauskirchen kennen. An der Certosa und am Dom von Pavia erlangen sie in der streng architektonischen Sprache Dolcebuonos und Rocchis eine höhere Bedeutung, als jemals in der romanischen Zeit. Ihnen besonders fällt die Aufgabe zu, in den Fronten die Horizontale zur Geltung zu bringen, und ihre Hallen tragen in die flächenhafte Fernwirkung der Façaden den Contrast rhythmisch vertheilter, tiefer Schatten. Darin gesellt sich ihnen das Rosenfenster. Es dankte seine charakteristische Ausbildung in Italien überhaupt wohl den altromanischen Façaden der Lombardei, und was dies für deren Gesamterscheinung besagt, zeigen am besten die Fronten, denen es fehlt, so S. Michele und S. Pietro in Pavia. In dem „principlosen Umhertasten“ ungeschulter Decoration auf den großen Wandflächen bot das Rundfenster einen festen Haupt- und Richtpunkt. Und mit unverkennbarem Eifer hat auch die Folgezeit dieses Motiv in solchem Sinne ausgenutzt. In der Gothik des Domes von Monza beherrscht es durch seine Größe, seine Gliederung und vor allem durch die reiche Umrahmung die ganze Front; in Como am Ende des 15. Jahrhunderts ist die Rose weit kleiner geworden, aber ihr zierliches Maßwerk nach der Zeichnung Meister Luchinos macht sie an ornamentalem Werth zu einem Hauptstück der ganzen Front. Dort ist die Detaillirung noch gothisch. Schon an der zeitlich vorangehenden Colleoni-Capelle in Bergamo ist die Gothik dagegen völlig geschwunden. Wie ein Spitzenmuster füllen da die zierlichsten Renaissanceornamente das Rund: ein Hauptbeispiel für die Art, wie diese lombardische Kunst die alten Motive in ihre neue Formensprache umdichtete! In Bergamo bleibt diese dabei rein ornamental, wie es bei der Füllung des tondo selbst natürlich stets geboten war. Am Rahmen aber konnte auch die figürliche Plastik zum Wort gelangen, und dies geschah bei S. M. del Carmine und am Dom zu Pavia, später dann an der Certosa und an S. Lorenzo in Lugano.

Hat die Gewöhnung an die Rosenfenster der Front in der lombardischen Frührenaissance auch die allgemeine Vorliebe für Rundfenster gefördert? Jedenfalls ist deren Verbreitung auffällig und geht über die Nothwendigkeit der Lichtzufuhr weit hinaus. Man denke an S. Satiro und S. Maria delle Grazie, an den Dom von Pavia, aber auch an die Miracoli-Kirche in Brescia! Und mit den runden Fensteröffnungen verbinden sich dann wieder in rein decorativer Harmonie die Zier-tondi, die zuweilen, wie am Chor von S. Maria delle Grazie, sogar durchbrochen sind, bei denen meistens aber auch die einfarbige, dunkle Marmorscheibe an eine Fensteröffnung gemahnt, oder die in hellen Fond mosaikartig eingelegte, beziehungsweise sgrafittoartige, dunkel gefärbte Innenmusterung noch immer an das frühere Fenstermaßwerk erinnert. —

Noch deutlicher als die decorative Ausnutzung der „Rose“ bleiben in der lombardischen Renaissance die Anklänge an romanische Ueberlieferung bei den Portalen. Wie naturgemäfs eine reiche architektonische und decorative Ausstattung der Kirchenpforten, besonders der Hauptportale, auch war, so hatte doch hierfür ebenfalls erst die romanische Epoche gerade in der Lombardei den typischen Ausdruck gefunden. Als Säulenvorbau mit ausladendem Schutzdach trat das Mittelportal der Front vor: ein selbständiges Zierstück. Das bleibt es auch in der Renaissance, denn nun schüttet die lombardische Steinmetzphantasie gerade auf diese Pforten das Füllhorn ihrer Schmuckformen wahrhaft verschwenderisch aus. Und unter diesen selbst ist noch mancher Nachkömmling altromanischen Geschlechtes, wie jene Löwen unter den Säulen, die auch jetzt noch als Portalwächter dienen (Como), wie sie ähnlich auch an Grabdenkmälern (Colleoni- und Borromeo-Monument) ihren Posten wahren. Bezeichnenderweise schlossen sich diese romanisirenden Decorationsmotive aber weitaus am häufigsten an jenen romanischen Portaltypus, den Säulenvorbau, an. Die zweite rein renaissancemäßige Portalform mit der „concentrischen Doppelparcade“, den abgeschrägten Wandungen und den Pfeilern, die vom Stile Bramantesco aufgenommene Erfindung Brunelleschis, behält eine strengere, mehr architektonische Erscheinung. —

Es sind meist Hauptmotive großen Maßstabes, welche die Frührenaissance der lombardisch-romanischen Ueberlieferung dankt: wesentliche Bestandtheile des gesamten Gebäudeschmuckes, und zahlreiche decorative und ornamentale Einzelformen treten zu deren Bildung zusammen. Von den letzteren selbst hat sie dem romanischen Stil fast nur solche entlehnt, die so recht eigentlich durch die Steinmetzkunst geschaffen wurden: weder das Würfelcapitäl, noch den Bogenfries, wohl aber einen Theil jenes theils kirchlich-lehrhaften, theils phantastischen Sprachschatzes, den die lombardisch-romanische Plastik in decorativer Art an allen Kirchenfronten verwendet. Auf diesen Zusammenhang ist bei der Erörterung der Sculpturen selbst noch zurückzukommen, doch sei schon hier bemerkt, daß die Freude der lombardischen Renaissance-decoration an Flechtbändern aller Art, wie sie vor allem in der Malerei und in den „gruppi“ Leonardos zur Geltung gelangt, von den altehrwürdigen Resten altlombardischer Ornamentik wohl nicht ganz unbeeinflusst blieb.

### Nachwirkung gothischer Motive.

Im Lande, dessen architektonisches Wahrzeichen der Mailänder Dom ist, konnte die Vertrautheit mit gothischen Formen naturgemäß nie ganz schwinden. Die Uebergangszeit ist in ihrer Decoration von dieser Wirkung am stärksten beherrscht. Sie entfaltet jene üppige, malerische Spätgothik, die sich gleichweit von der structiv-baulichen Formenwelt wie von der naturalistischen Astwerkdecoration („blättrlose Bäume!“) der gleichzeitigen transalpinen Gothik entfernt. Diese im ersten Bande erörterte „Gothik“ lebt auch nach 1470 vor allem am Mailänder Dom fort, und das dem Tiburium und vor allem der Guglia Omodeos gewidmete Capitäl hatte jene gothischen Ziergebilde zu schildern, die mit der Willkür des Rococo-Ornamentes gezeichnet sind und sich dabei so prächtig der malerischen Phantastik des ganzen Marmorbaues anfügen. Ist doch die „Guglia Omodeos“ als Ganzes, wie in ihrer Detaillirung nur der üppig entartete Nachkömmling der Guglia Carelli!

Diese „Guglien“, die neben den Strebebogen noch heute die Gesamterscheinung der Mailänder Kathedrale bestimmen, haben es der ganzen lombardischen Renaissance-Decoration angethan. Mochten später die Puristen der Hochrenaissance mit Vasari noch so arg die „tabernacolini“ als barbarisch schmähen: thatsächlich hat das endende 15. Jahrhundert gerade diesen gothischen Ziergebilden eine besondere Vorliebe entgegengebracht. Die Fialenthürmchen und Tabernakel wurden ihm die willkommensten Mittel, seine Strebepfeiler graziös zu bekronen und damit den Mauern überhaupt einen malerischen Abschluß zu geben. Von den krausen Formen der Spätgothik, wie sie noch an der Front des Domes von Como herrschen, sagte man sich dabei völlig los und übertrug das ganze Gebilde in eine eigene Sprache. Etagenartig abgestuft, oft aus quadratischen, polygonalen und runden Theilen abwechselungsreich zusammengefaßt, mit Eckpilastern und Nischen, Voluten, Candelabern und kleinen Kuppeln verziert — so wird die gothische Fiale hier zu einem renaissancegemäßen Zierthürmchen, das am Langhaus des Domes von Como auch reichen figürlichen Schmuck empfängt. Noch häufiger, als die Fiale, hatte jedoch schon die Gothik das offene Tabernakel als „freie Endigung“ der Wandpfeiler verwerthet. Auch darin folgt ihr die Renaissance, und sie verbindet mit den in Bogen geöffneten Gehäusen reich gegliederte Krönungen, in denen jene Fialenmotive benutzt und zu wahren Prachtstücken zierlichster decorativer Plastik ausgebildet werden. Der ganze Typus erscheint ferner nicht nur als selbständiger, bekronender Bautheil, sondern noch häufiger gleichsam als Reliefgebilde, als Wandtabernakel, als Nischenumrahmung, wie es die Pliniusdenkmäler in Como und die Fensteraufsätze der Colleoni-Capelle zeigen. Die transalpine, die französische und die spanische Renaissance schlugen bekanntlich die gleichen Wege ein. —

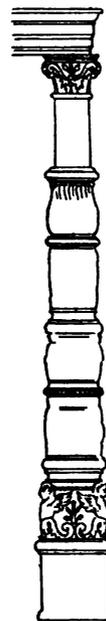


Abb. 128.  
Candelaber-  
säule  
vom  
Plinius-  
Taber-  
nakel am  
Dom in  
Como.

Die Fiale steht wenn nicht als Belastung, so wenigstens als Bekrönung des Strebe-  
pfeilers in organischem Zusammenhang mit der Structur des gotischen Baues. Aehnliches  
gilt vom Mafswerk, soweit es steinerne Flächenfüllung und Rahmen für Glastafeln ist.  
Die oberitalienische Frührenaissance geht dabei vom Steinschnitt zu  
selbständigeren ornamentalen Reliefbildnereien mit ausgeschnittenen  
Contouren über. Die schönsten Proben bieten die Fenster der  
Colleoni-Capelle. Mafswerk selbst verwendet die  
Plastik nur an untergeordneten Stellen, in kleinem  
Mafsstab, während die Gewölbemalerei davon  
noch einen ausgedehnten Gebrauch macht.<sup>1)</sup>

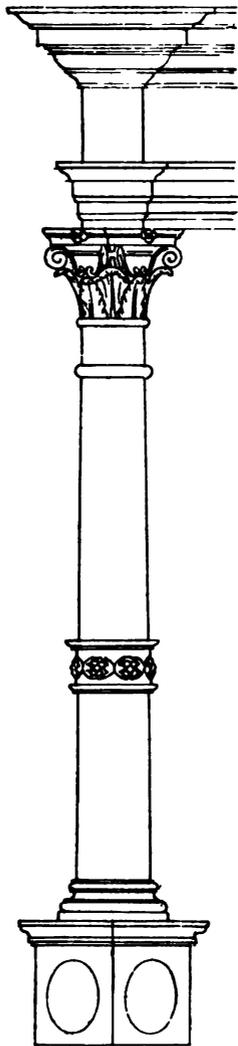


Abb. 129.  
Säule vom Portal  
von  
S. Maria delle Grazie  
in Mailand.

Fialen, Tabernakel und mafswerkartige  
Füllungen sind jedoch nur die sinnfälligsten  
Gebilde, bei denen in der lombardischen Früh-  
renaissance von gotischen und gothisirenden  
Elementen gesprochen werden kann. Selbst wo  
gotische Stilformen gänzlich fehlen, bleibt eine  
Nachwirkung gotischen Stilgeföhles, gotischer  
Linienzüge rege. Schon früher wurde darauf hin-  
gewiesen, dafs das gefiederte Blattwerk Omodeos  
in seiner Zeichnung, sowie in seiner kelchartigen  
Anordnung zu Seiten einer Mittellinie (als Hoch-  
und als Querfüllung) oder in seiner Spiralbe-  
wegung die Vertrautheit mit der gothisirenden  
Uebergangszeit bekundet. Das Gleiche gilt von  
den geschwungenen Bändern, der flatternden  
Helmzier, den langgezogenen, gleichsam ge-  
reckten Ranken.

Stets aber handelt es sich dabei ledig-  
lich um rein ornamentale Einzelheiten. Das  
ursprüngliche Wesen transalpiner gotischer De-  
coration, das „Organische“ in ihr, die sinngemäße  
Betonung der structiven Theile — wie hätte dies  
am Ende des 15. Jahrhunderts zur Geltung ge-  
langen können, da es doch schon im Trecento  
gänzlich aufser Acht geblieben? Nicht einmal  
in dem Grade geschah es, wie jene spätgothi-  
schen „Astwerkarchitekturen“ des Nordens der  
Structur sich fügen; höchstens soweit, wie der  
gotische Goldschmied einem Reliquienkasten  
durch ornamentale Mittel eine gewisse „Architek-  
tonik“ giebt. In solcher Deutung entbehrt Vasaris  
Theorie von der Entstehung der Gothik aus  
der Kleinkunst und dem Kunsthandwerk nicht  
ganz der inneren Berechtigung.

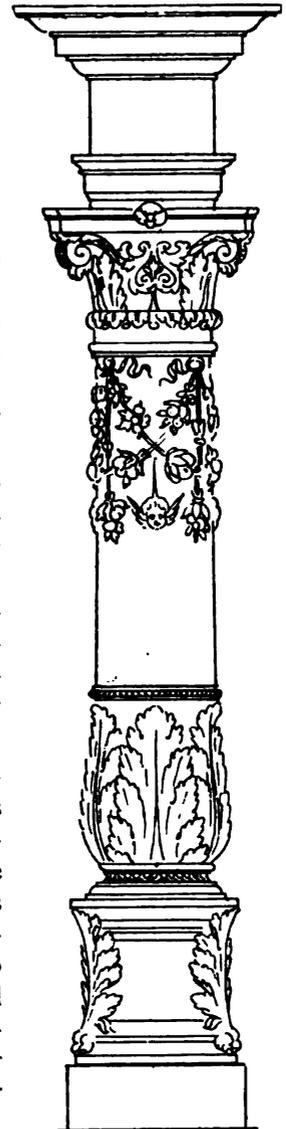


Abb. 130.  
Candelabersäule  
in der Miracoli-Kirche  
in Brescia.

So fehlt in Oberitalien selbstverständlich auch jede Analogie zu jener reizvollen  
Entwicklung nordischer Frührenaissance, bei der eine ihrem structiven Gefüge nach noch  
gotische Kernform sich mit den Blüten der Frührenaissanceornamentik umkleidet,  
und niemals treten die gotischen Zierformen so rein und zugleich in so stattlicher Aus-  
dehnung neben Renaissancegebilde, wie sich das beispielsweise an Schweizer und deutschen  
Schrankmöbeln findet.

1) Vergl. auch Bramantes Stich eines Kircheninneren.

Die „malerischen“ Decorationsformen der Frührenaissance.  
Candelabersäule. Pilasterfüllung.

Ueberblickt man die gothischen Nachwirkungen in ihrer Gesamtheit, so erhalten sie eine andere Bedeutung, als die der romanischen Zeit. Nur als ein Formenspiel treten sie auf, ausnahmsweise stilgerecht, meist in freier Umgestaltung, wobei die ornamentale Phantasiethätigkeit gleichsam nur unwillkürlich die überlieferten Wege geht. Das Leberelement der gothischen Schmuckweise aber ist verflüchtigt. Auch sie dient lediglich der malerischen Pracht.

Ist doch auch diese allgemeine Richtung des decorativen Geschmacks, in der sich die einst getrennten Stilformen des Mittelalters mit den neuen der Renaissance zusammenfinden, zuletzt ebenfalls durch jenen conservativen Zug bestimmt! Denn „malerische Pracht“ — der Gegensatz zu plastischer Geschlossenheit und zur Einschränkung auf Formen mit ruhiger Fernwirkung — das war das Gemeinsame auch in den Stilbildern der Spätgotik und der Uebergangszeit, die der erste Theil unserer Studien entwarf.

In diesem Sinn sind dann aber auch solche Formen mit dem schon vom Mittelalter überlieferten Geschmack verbunden, die historisch nur als Renaissanceschöpfungen gelten dürfen. So vor allem die sogenannte Candelabersäule. Man pflegt sie geradezu als ein Wahrzeichen der lombardischen Frührenaissance anzuführen: mit Recht, nur muß man dann das Wort „Candelabersäule“ auch genau seiner Zusammensetzung gemäß deuten. Der „Candelaber“ allein, jene unsterbliche Erfindung der Antike, ist in der ganzen italienischen Renaissance sowohl als vollkörperlicher Träger, wie als Reliefbild verbreitet, in allen Materialien, in zahlreichen Skizzen, Stichen und Bildern.<sup>1)</sup> Dort aber bleiben die Bestandtheile Sockel-, Vasen- und Kelchformen. Die Säulengestalt, vor allem als cylindrischer Schaft, fehlt fast ganz. Die Verbindung der letzteren mit den Candelaberformen bestimmt dagegen die Eigenart des lombardischen Typus. Er war das Ergebniss einer Entwicklung, die in convergirender Richtung von zwei verschiedenen Seiten ausging. Einerseits begann man, den glatten Säulenschaft durch Ringe und Gehänge zu beleben. Beispiele einfacher Art bietet dafür die offene Loggia des Castelles von Cusago.<sup>2)</sup> Die monumentale Ausnutzung dieser Form tritt uns am Portal von S. Maria delle Grazie entgegen (Abb. 129), wo die Säule mit dem würfelförmigen, durch Medaillons geschmückten Sockel bereits reichere Gesamtumrisse empfängt. Der Schaft ring bleibt auch später bei den reichsten Compositionen der eigentlichen Candelabersäule ein Haupttheil des Schmuckes. Aber eben nur ein Theil unter vielen, ganz anders gearteten, deren Formensprache durch den Candelaber bestimmt ist. Bei diesen bot thatsächlich der Lichtträger den Ausgangspunkt, wie sich am deutlichsten freilich gerade da zeigt, wo er nicht „trägt“,<sup>3)</sup>



Abb. 131.  
Candelabersäule vom  
Torre-  
Monument  
in  
S. M. delle  
Grazie  
in  
Mailand.



Abb. 132.  
Candelabersäule vom  
Brivio-  
Monument  
in  
S. Eustorgio  
in  
Mailand.

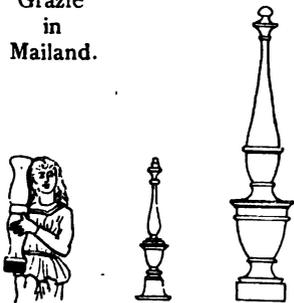


Abb. 133.  
Paris. Pavia. Pavia.  
Louvre. Certosa. Certosa.  
Candelaber  
und freie Krönungen.

Schmuckes. Aber eben nur ein Theil unter vielen, ganz anders gearteten, deren Formensprache durch den Candelaber bestimmt ist. Bei diesen bot thatsächlich der Lichtträger den Ausgangspunkt, wie sich am deutlichsten freilich gerade da zeigt, wo er nicht „trägt“,<sup>3)</sup>

1) Vergl. *Arte decor. ital.* VI. 1897. Nr. 9. S. 73 mit Abbildungen der im Berliner Kunstgewerbemuseum vertretenen Typen und der Zeichnungen in den Uffizien.

2) Vergl. ferner die Fragmente von S. Maria della Scala (casa Gneccchi) in den *Reminiscenze etc.* III. Taf. 14.

3) Vergl. auch die Krönungen am Grabmal des Giangaleazzo Visconti in der Certosa. Eine eigenartige Verwendung findet der Candelaber als Denkmalpostament des Regisol im Hintergrund des Reliefs der Geißelung Christi in Bergamo (siehe Abb. 143).

sondern nur als „freie Endigung“ verwerthet ist (Abb. 133). An dem frühesten Beispiel der Candelabersäule, an den Fenstern der Portinari-Capelle bei S. Eustorgio in Mailand, sind beide Theile noch gleichwerthig: unten Sockel, Vase und Kelch, oben das glattschaftige Säulchen. Diese Theilung besteht fort, aber es ändert sich das Verhältniß der beiden Theile und zwar meist so, daß im Gesamteindruck die Säule herrscht (Kuppelgalerie von Saronno, Säulenstützen des Lanfranco-Monuments [Abb. 139]). Der cylindrische Schaft bleibt oft auch da noch maßgebend, wo die kelchartige Einziehung unten, sowie Gehänge und knaufartige Ausbauchungen, Schuppen und Gitterwerk, seine Fläche unterbrechen: in der Miracoli-Kirche und am Martinengo-Denkmal in Brescia (Abb. 130

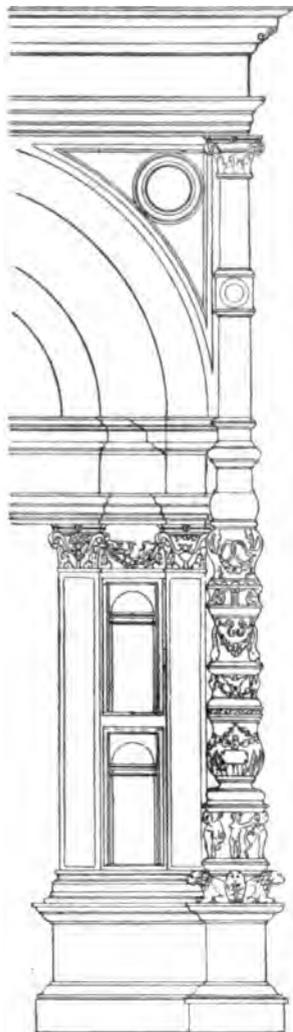


Abb. 134.  
Von der Porta della Rana  
am Dom zu Como.

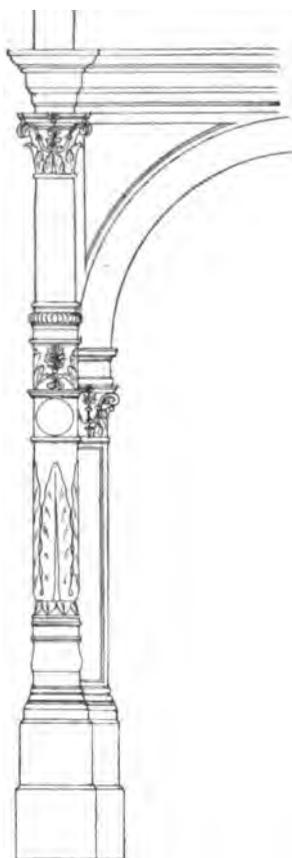


Abb. 135. Vom Portal  
der Casa Mutigiani-Varesi  
zu Lodi.

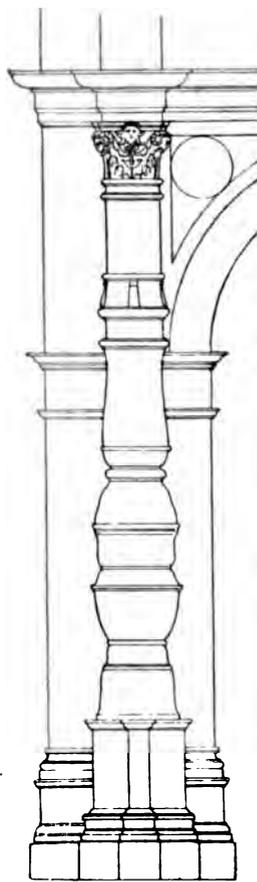


Abb. 136. Vom Portal  
des Pal. Stanga aus Cre-  
mona, jetzt im Louvre.

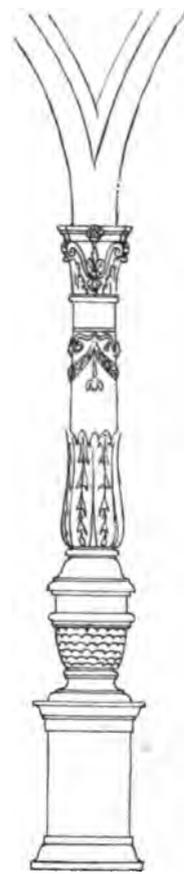


Abb. 137. Vom  
Hof im Monte di  
Pietà in Cremona.

und 140), an der Casa Mutigiani in Lodi (Abb. 135), am Pal. Tribunali in Piacenza, im Hof des Monte di Pietà zu Cremona (Abb. 137), am Torre- und Brivio-Denkmal (Abb. 131, 132), ja selbst an so reichen Formen wie am Chor von S. Maria delle Grazie in Mailand (Abb. 142), an der Porta Stanga im Louvre (Abb. 136) und an Omodeos Fenstern der Certosa (Abb. 141). Bei allen diesen Beispielen giebt die Säule wenigstens den tektonischen Hauptkern, oder einen selbständigen krönenden Theil her. Beides dagegen fehlt bei der balusterartigen Bildung, wo der cylindrische Schaft der Kegelform weicht. Diesen Typus zeigt die freie Säule, die auf Bramantes<sup>1)</sup> Stich eines Innenraumes in der Mitte aufragt, aber die schlanken Verhältnisse dieses Stückes gehen dann zu so wuchtigen

1) Dafs auch Leonardo die Candelaberform anwandte, zeigen seine Skizzen.

Gebilden über, wie die Säulen unter dem Bagaroto-Sarkophag (Abb. 138) im Castellmuseum in Mailand. Noch verhängnisvoller aber wurde dem Säulenkern die Häufung weit ausladender Vasen-, Kelch- und Knaufglieder, wie sie vor allem die Rodari in Como anwenden. Gerade bei dieser mannigfachen Zusammensetzung aus Säulen-, Candelaber- und Balusterformen geben diese Stützen einen Prüfstein dafür, wie viel oder wie wenig Sinn für das Tektonische und Structive die einzelnen Schulen und Meister in der Lombardei sich wahrten. Die ganze Reihe führt in diesem Sinne von mustergültigen Schöpfungen, wie den Bogenträgern der Brescianer Miracoli-Kirche, bis zu den ohne

Verjüngung aufgethürmten Sonderstücken der Rodari. Eine ähnliche Scheidung wird dann auch durch die Einzelornamentation bewirkt — nicht durch ihren Reichthum an sich, sondern durch seine Vertheilung und seine Wahl. Dabei ist zuzugeben, daß weitaus die Mehrzahl hierin ganz Vortreffliches bietet. Das Störendste, der Wechsel im Maßstab, ist eine Eigenschaft der gesamten Renaissance. Man prüfe darauf hin nur einmal ein solches Meisterstück Florentiner Decoration, wie das Broncecapitäl unter der Aufsenzanzel des Domes in Prato! — Freilich hat die lombardische Steinmetzphantasie auch diese Candelaber oft eben nur „incrustirt“, sie mit jener unerschöpflichen Fülle ihrer Zierformen behängt, ummantelt, umstellt, wie ihre Fronten im Großen! Daß sich auch dabei noch Geschmackvolles schaffen läßt, beweist Omodeo an seinen Certosafenstern. — Der Reichthum dieser Candelaberstützen entschädigt in der Lombardei dafür, daß die eigentliche Säule bei aller Feinheit der Maßverhältnisse von der decorativen Plastik keineswegs so üppig bedacht ist, wie etwa in Toscana. Ihre Capitäle sind minder variirt und auffallenderweise überhaupt strenger und schlichter, als in Florenz. Die Terraccotacapitäle der Certosahöfe blieben in diesem Sinne ohne Nachfolge. Dagegen sind die Pfeiler um so verschwenderischer verziert, als sie zur Füllung ihrer Frontalflächen den von allem statischen Zwang befreiten Formenreichthum der „Candelaber“ vervielfältigen. Derselbe spottet hier in der That jeglicher Classification. Er reicht principiell von den noch flächenhaft gedachten, mit Figürlichem nur zart belebten Stuccoranken in Bramantes Sacristei von S. Satiro bis zu jenen üppigsten Phantasiegebilden in Bergamo, an der Certosa, in Como, Brescia, Lugano und im Veltlin. Es sind meisterhaft verkürzte „Reliefbilder“, denen wiederum der malerische Geschmack zu Grunde liegt, nicht strenger tektonisch aufgebaut, als bei den gleichzeitigen Miniaturen. Die Kupferstiche eines



Abb. 138.  
Candelaber-  
säule vom  
Bagaroto-  
Monument im  
Castell-  
museum in  
Mailand.

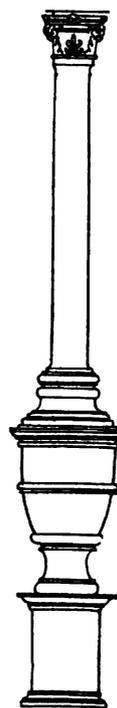


Abb. 139.  
Candelaber-  
säule  
vom S. Lan-  
franco-  
Monument  
bei  
Pavia.

Zoan Andrea sind in diesem Sinne ebenso für den Steinmetz, wie für den Maler und Miniator kennzeichnend. Den gleichen Charakterzügen folgen die Friese und überhaupt alle für eine begrenzte Fläche „abgepaßten“ Muster.

### III. Figürliche Decoration.

Inhalt. Freude am „Erzählen“. Antikisches.

Der Reichthum der Renaissancedecoration ist nirgends üppiger verwerthet, als in der Lombardei.

Ist denn aber nicht auch dies letzthin die Fortwirkung einer auf diesem Boden von altersher heimischen Kraft? Waren nicht schon die Campionesen des Trecento, ja

bereits ihre Vorläufer in der romanischen Epoche gleich „redselig“ in ihrer Decoration, gleich lehrhaft in ihrem Bildwerk? — Diese Freude am Erzählen bricht in der Frührenaissance verjüngt und schönheitsfroh hervor, so liebenswürdig und unwiderstehlich, daß sie jeden Widerspruch gegen ihre Ausdrucksweise im einzelnen verstummen macht. Sie spricht schon unmittelbar: in Worten. Die Inschriften spielen in Oberitalien eine wichtigere Rolle, als anderwärts. In großem Maßstab schmückten sie die Kirchenfronten und Portale. Sinnsprüche und Devisen sind überall verstreut. Wenn sie nicht auf das Verständniß rechnen durften, so wenigstens auf die Neugier. Ein Rest vom humanistischen Gelehrtenwesen bleibt auch hier. Das Wichtigste aber ist, daß Wort und Bild, Lehre und Schmuck, sich vereinen. Sie ergänzen und erklären einander, ja das scheinbar rein



Abb. 140. Candelabersäule vom Martinengo-Monument in Brescia.

ornamentale Spiel erhält durch die winzigen Beischriften seinen inneren, geistigen Zusammenhang. Man erinnere sich an den Vorbau der Miracoli-Kirche in Brescia, an die Portale in Como und Lugano! Da wird der Bildschmuck zur Illustration. Meist wurzelt er in der Sprache der Kirche, begleitet Psalmen und Gebete, Evangelienprüche und fromme Lehren der Heiligen und Märtyrer. Das war Erbschaft des Mittelalters, wie sie in erstaunlicher Fülle schon der Sockel der Domfront von Como überlieferte. Halbkirchlich war auch der mittelalterliche Gedankenkreis der Tugenden, oft aber treten im Anschluß an Wappenzeichen auch politische Anspielungen hinzu. So wird in Brescia der venezianischen Oberhoheit gedacht. Und historisch ist in gewissem Sinn auch ein Theil der Darstellungen aufzufassen, den die Renaissance in ihrer unmittelbarsten Erscheinungsform der klassischen Antike entlehnt. Wie die Scaligeri in Verona die Sala Grande ihres Schlosses mit den „Medaglie“ berühmter Männer geschmückt hatten, wie Azzo Visconti von Giotto im Salone seines Mailänder Palastes Hercules, Hector, Aeneas und Karl den Großen neben seinem eigenen Bildniß malen ließ, so mochten auch im 15. Jahrhundert die Römerköpfe, selbst Hercules und Perseus, oft als „Ahnenporträts“ gelten. Allein schon hier berühren wir das Grenzgebiet, wo das Interesse an der inhaltlichen Bedeutung und die Freude an dem fremdartigen Bild an sich nicht mehr zu trennen sind. Denn gleichwerthig treten neben diese Römerköpfe die mannigfachen antiken Scenen, der gesamte Gestaltenkreis der antiken Münzen und Gemmen, die Fabelgestalten und Mischwesen antiker Herkunft, selbst die Putten und Amoretten. Wohl war deren Gegensatz zum kirchlichen Gedankenkreis auch jener Zeit klar. In die Terracotten der Klosterhöfe ist das bunte Treiben der Certosafront nicht eingedrungen. Dennoch muß man sich heut hüten,

den „heidnischen“ Charakter jener klassischen Gestaltenwelt zu betonen. Das widerspräche den Anschauungen des Quattrocento. Denn weit stärker, als das Unchristliche, war für diese in der Antike das Fremdartige, Märchenhafte, das vom klassischen Alterthum ausging. Dafür war der oberitalienische Boden besonders empfänglich. Er hatte keine Protorenaissance gehabt, wie Toscana, aber der von rein künstlerischen Gesichtspunkten und Zielen zunächst ganz unabhängige „antiquarische Enthusiasmus“, der sich an den Resten des klassischen



Abb. 141. Candelabersäule vom Fenster der Certosa bei Pavia.

Alterthums freute, schon weil sie „antik“ waren — oft auch nur, weil sie als antik galten —, hatte sich im Norden früher und eifriger geregt, als selbst in Florenz und Rom. Der Mittelpunkt dieser Bestrebungen war schon in der ersten Hälfte des Trecento die Gelehrtenstadt Padua. Dort gab es nachweislich schon damals Sammler, unter deren Raritätenschatzen echte oder vermeintliche Arbeiten der Antike am zahlreichsten waren. Antike Münzen aller Art, Gemmen, während des Mittelalters als Siegel benutzt, und antike Bronzen waren in Oberitalien in Fülle erhalten, und aus diesem Schatz hat die Zierkunst dort schon im 14. Jahrhundert eifrig geschöpft. Putten und Medaillonbildnisse spielen schon bei dem Grabmal des Cansignorio della Scala (†1375) eine Rolle, und zwischen 1390 und 1401 sind bereits die beiden Medaillen der Carrara von Padua entstanden, welche die persönlichen Züge der Machthaber nach dem Muster der Kaiserköpfe auf römischen Münzen in „antikisirende Idealporträts“ verwandelten. — Man muß den früher genannten Aufsatz Julius von Schlossers über diese Medaillen nachlesen, um den Boden kennen zu lernen, den die antikisirenden Renaissancebestrebungen des Quattrocento im Cultur- und Kunstleben Oberitaliens vorfanden, dann erst begreift man, warum dieselben dort so schnell und tief Wurzel schlugen, warum die Kunst Mantegnas nur dort entstehen konnte, und warum — auf unserem speciellen Stoffgebiet — jene classische Gestaltenwelt, die aus Mittelitalien mit der Kunst Filaretos und Bramantes in die Lombardei eingezogen und schon von Padua aus durch Donatello und Mantegna so wesentlich gefördert war, im decorativen Formenschatz der Lombardei seit dem Ende der sechziger Jahre so vollständig eingebürgert ist. Ihrem neuen Heimathsrecht hatte dort ein ganzes Jahrhundert vorgearbeitet, und als in jener Zeit in der Lombardei selbst die Kraft erstanden war, dem Zauber des antiken Stoffes auch den Reiz einer künstlerischen Gestaltung zu verleihen, da nahm diese antike Formenwelt von der decorativen Phantasie völlig Besitz, und die antiken Porträts, vor allem die römischen Imperatorenköpfe, die mythologischen Scenen und Allegorien und die Fabelfiguren aller Art, traten zu Schaaren künstlerisch gleichberechtigt neben die Gestalten des christlichen Himmels, mochte es sich nun um die Randleisten illustrirter Handschriften und Bücher handeln, oder um Wandschmuck durch Malerei und Sculptur, oder um selbständige Zierplastik, um Portale oder Denkmäler. Haben wir doch viele Beispiele dafür kennen gelernt, daß man selbst die winzigen Bautheile im Hintergrund der Bilder und Reliefs überreich mit antiken Medaillons ausstattete!

Der Sockel der Certosa, die Front der Colleoni-Capelle, die Terracotten in Cremona, die Marmorportalen dort, in Piacenza, Reggio und Como, und alle die zahlreichen größeren und kleineren Werke decorativer Plastik, die in der Lombardei mit „antikischen Darstellungen“ fast überladen sind — sie stehen vor allem in Zusammenhang mit jener „antikischen“ Geschmacksrichtung der vornehmeren Gesellschaftskreise, die jede von sachkundiger Seite gegebene Anregung solcher Art besonders gern entgegennahm. Aufzüge und Festlichkeiten arbeiteten dabei den Künstlern in die Hände. Als Galeazzo Maria Sforza 1489 seiner Braut, der Isabella von Aragon, ein „pranzo“ in Tortona gab, wurden die Speisen von verkleideten Figuren aufgetragen: Phöbus brachte das Rind (Admet geraubt), Diana den Hirschbraten (Actäon), Orpheus Geflügel, Atalante das Wildschwein, Iris erschien mit Pfauenfleisch, Hebe schenkte den Wein, arkadische Schäfer trugen Milch, Vertummus und Pomona Früchte herbei, und die Fischgerichte wurden von Najaden präsentirt. Das ist nur ein Beispiel für viele. Aehnlich mochten die Feste sein, zu denen Leonardo seinen künstlerischen Beistand lich.

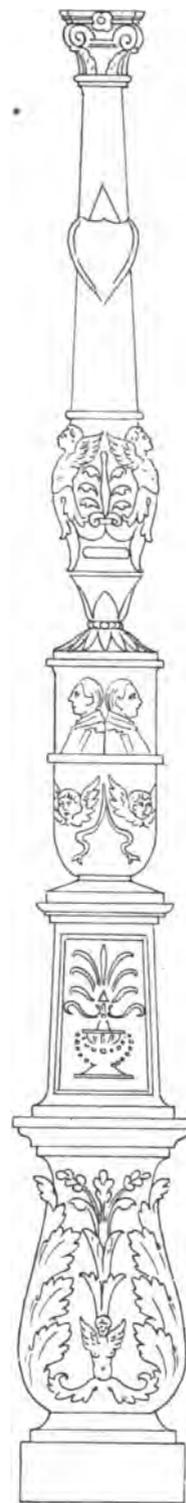


Abb. 142.  
Candelabersäule  
vom Chor in  
S. M. delle Grazie  
in Mailand.

### Atelier-Muster.

Dieser antikisirende Bilderkreis also war culturgeschichtlich gegeben, war Gemeingut Aller, und in jedem Einzelfall die besondere Quelle nachzuweisen ist weder möglich noch nothwendig. In den Künstlerwerkstätten freilich muß auch auf diesem Gebiete ein „Atelierbestand“ vorhanden gewesen sein, und dessen Theile treten uns oft genug entgegen. Neben den oben genannten Denkmälern<sup>1)</sup> antiker Kleinkunst selbst sind es deren Renaissancenachbildungen, die hier als Muster dienten, vor allem Kupferstiche und Plaketten. Dort hat Mantegna das meiste geboten, hier Moderno, aber das sind nur zwei Hauptnamen, denen unsere Studien selbst eine Fülle anderer gesellten. Man darf sogar behaupten, daß in Oberitalien Kupferstiche unmittelbar für solche Zwecke des „Ateliergebrauches“ entstanden. So ist zweifellos auch das oft erwähnte, mit Bramantes Namen bezeichnete Blatt zu erklären, das einen Kirchenraum darstellt: nicht als eine Bauzeichnung, als Wiedergabe eines einheitlich gedachten, etwa tale quale zur Nachbildung empfohlenen Gesamttraumes, sondern als eine „Musterkarte“, die in ähnlicher Weise möglichst viele verwendbare „Motive“, Sockel- und Stützenbildungen, Profile, Flächenverzierungen usw. vereint, wie etwa die deutschen Vorlagebücher für Goldschmiede und später die für Stickerien. Und wie sämtliche „architektonische“ Theile dieses Blattes sich mehr oder minder getreu in den Renaissancebauten des Stile Bramantesco in der That nachweisen lassen, so auch seine figürlichen Einzelheiten, seine Medaillons, ja selbst deren Einrahmung durch Centauren in der Lünette, die bis ins Einzelne in der Hintergrundsarchitektur eines jetzt im Museum der Certosa befindlichen Reliefs der „Geißelung Christi“ copirt ist.

Aehnliche Muster sind auch auf anderen, bedeutsameren, scheinbar selbständigen Gebieten dieser decorativen Plastik vorauszusetzen, auch da, wo der antik-classische Gedankenkreis vor dem christlich-kirchlichen zurücktritt. Der „conservative“ und der „corporative“ Zug herrschen auch dort. Die zahlreichen Darstellungen aus dem alten Testament und aus der Heilsgeschichte, die wir kennen lernten, sind fast durchgängig Varianten je eines Urtypus.

Solche Uebereinstimmung lehrt jedoch nur einen Theil jenes Atelierinventars kennen, denn thatsächlich gehen jene Entlehnungen und Umformungen noch viel mehr ins Einzelne. Sie gelten nicht nur für die Gesamtcompositionen, sondern auch für ihre figürlichen und ornamentalen Theile. Vor allem für die Füllfiguren. Wie oft sind wir unter den Zuschauern der Hauptscenen jenen von Kindern begleiteten Frauengruppen begegnet! Wie oft bei der „Anbetung der Könige“ dem Pagen, der seinem Herrn den Sporn anlegt, wie oft den Hirten mit Sackpfeife und Hund! Wie oft ferner den gleichen Gruppen der Kinderscenen!

Die geschichtliche Forschung fragt in solchen Fällen naturgemäÙ nach dem ersten Vorbild, nach dem „Schöpfungswerke“, von dem diese „ikonographische Typologie“ ihren Ausgang nahm. Die Antwort aber ist sehr schwer. Unter den Oberitalienern selbst giebt die zeitlich erste Fassung meist Omodeo. Neben ihm tritt noch Caradosso in den Vordergrund. Allein die erste Anregung geht meist überhaupt nicht von Lombarden aus. Die schöpferischen Spender sind vielmehr auch hier meist zwei GroÙe von königlicher Freigebigkeit: Donatello und Mantegna.

Und beide bleiben auch betheilt, wenn die Frage unmittelbar auf die künstlerische Leistung, auf den formalen Stil in engerem Sinne, dringt.

### Faltenwurf.

Als äußeres Wahrzeichen dieser „lombardischen“ Plastik der Frührenaissance gilt seit langem der brüchige, an zerknittertes Seidenpapier erinnernde Faltenwurf. Er ist Eigenheit der Schule. Die Mantegazza, Omodeo in seiner mittleren Zeit, Battaggio da Lodi, Piatti, die Cazzaniga und die Rodari folgen dem gleichen Princip. Dasselbe herrscht auch in der frühlombardischen Malerei bei Vincenzo Foppa, Buttinone, Zenale, Bramantino

<sup>1)</sup> Mit besonderer Vorliebe wurde, wie wir sahen, auch die Regisol-Statue aus Pavia nachgebildet.

Suardi und Civerchio, bei den Ferraresen, bei den Vincentinern, bei dem jungen Giovanni Bellini und gleichzeitigen venezianischen Malern und Bildnern. Es berührt sich ferner mit Charakterzügen der alpinen und transalpinen Kunst. Grund genug, dem Ursprung dieser Erscheinung nachzugehen!

Keinesfalls handelt es sich um die Wiedergabe eines Modestoffes, der etwa wirklich auch nur annähernd solche Faltenbilder gezeigt hätte. Wir kennen die oberitalienischen Trachten mit ihrer Ueberladung, ihrer charakteristischen Vorliebe für bunte Zerschlittheit, genügend: ihnen gegenüber bilden diese gemeißelten und gemalten „Gewänder“ eine Formenwelt für sich. Könnten es doch überhaupt höchstens kittelartige Hemden und Mäntel sein, an denen Kleiderschnitt und Schneiderkunst keinen Antheil haben. Am ehesten gleichen diese Falten genästem Papier, das sich den Formen des Modelles oder des Mannequins anpreßt und sich zwischen diesen flächenhaften Stellen in kantigen Brüchen erhebt. Dazu stimmt bereits die Vorschrift Filaretos, man solle die Gliedergruppe mit Stoffen behängen, die mit geschmolzenem Wachs getränkt seien, noch unmittelbarer aber die Angabe Lomazzos, in den Malereien Bramantes und Mantegnas seien die Falten „Papier und leimgetränkter Leinwand“ („carte e tele incollate“) nachgebildet.

In der Geschichte der lombardischen Plastik ist diese Stilistik zweifellos ein Neues. Weder die spätgothischen Faltengehänge der Campionesen, noch die oft so treu dem Modell nachgebildeten Gewänder eines Jacopino da Tradate und Matteo Raverti ließen es erwarten, und die Thonbilderei der sechziger und siebziger Jahre hält sich davon ebenso frei, wie der junge Omodeo. Diese Stilweise tritt erst um 1475 auf. Beträchtlich früher aber war sie in der oberitalienischen Malerei und Zeichnung heimisch. Ihr Herd ist bekanntlich die Schule Squarciones in Padua, und ihre Verbreitung dankt sie vor allem Mantegna. Dabei traf diese Einwirkung die Schule von Ferrara — Zoppo, Cossa, Tura — früher, als die Lombardei. Aber auch für die letztere ist das geschichtliche Bindeglied zum mindesten durch Vincenzo Foppa gegeben, den Filarete einen Schüler Mantegnas nennt. Bei dem corporativen Zug des lombardischen Kunstbetriebes, der dauernd Maler und Bildhauer neben einander stellt, kann dies auch einen Fingerzeig dafür bieten, wie jene Stilistik in die Steinmetzwerkstätten eindrang. Es geschah dies allerdings etwa in der Zeit, in der Bramante seine Wirksamkeit in der Lombardei begann, aber gleichzeitig sehen wir zum mindesten die Mantegazza diesen Stil mit größter Sicherheit handhaben. Der „Stile Bramantesco“ also hat diese Darstellungsweise wohl genehmigt und dauernd verwerthet, aber kaum erst geschaffen.

Sie bleibt als Schulüberlieferung etwa fünfzehn Jahre (1475 bis 1490) üblich, um dann ihrem charakteristischen Gegenbild zu weichen.

Was hat ihr diese verhältnißmäßig lange und während dieser Zeit jedenfalls unbedingte Herrschaft gebracht? Welchem Grundzug des Formensinnes kam sie entgegen?

Die Antwort hierauf führt nothwendig über diese Stilistik des Faltenwurfes selbst hinaus, auf die allgemeineren, stilbildenden Elemente, die uns in dieser echt lombardischen Frührenaissanceplastik entgegentreten: auf die Probleme ihrer Formenbehandlung im weitesten Sinne des Wortes.

### Formenbehandlung. Reliefstil.

In der Gewandung, in der Wiedergabe aller Körperformen, in den landschaftlichen Hintergründen mit ihren Felsen- und Baupartien mit ihren Städteansichten und Architekturen, ja auch in der Ornamentik herrscht „flächenhafte Projection“. Unmittelbar erkennt man, wie die Meißelführung auf dem plattenartigen Marmorblock durch die Umrisszeichnung bestimmt wird. Man hinterschneidet sie soffitenartig und hält alle Senkungen der Oberfläche innerhalb der so gegebenen dünnen Raumschicht. Daher gleichen diese Gebilde so oft solchen, die aus Goldblech ausgeschnitten, durch Hämmern und Klopfen leicht durchmodellirt, dann aber auf den Fond aufgeheftet sind. Die Mantegazza waren Goldschmiede! — Allein auch die toscanischen Bildhauer gingen aus der Goldschmiedewerkstatt hervor und gelangten doch zu einem ganz anderen Stil, selbst in ihren Flachreliefs, im

„stacciato“ Donatellos. Ghiberti, Donatello und mit ihnen alle Toscaner holen die Form aus der Fläche gleichsam heraus, sie modellieren sie zu rundlichem Schein, dafs sie die Illusion räumlicher Tiefe um sich breiten. Ihre Formen sind plastisch gedacht, selbst als Einzelgebilde. Die lombardischen Gestaltungen aber sind gezeichnet,<sup>1)</sup> sie breiten sich flächenhaft aus, sie fordern für ihre perspectivische Wirkung einen weiteren Abstand, sie sind mehr bildartig, im weiteren Sinne malerisch empfunden.

Das gilt sowohl für die Einzelfigur in statuarischer Auffassung, wie für die Gruppe, vor allem aber für das Reliefbild.

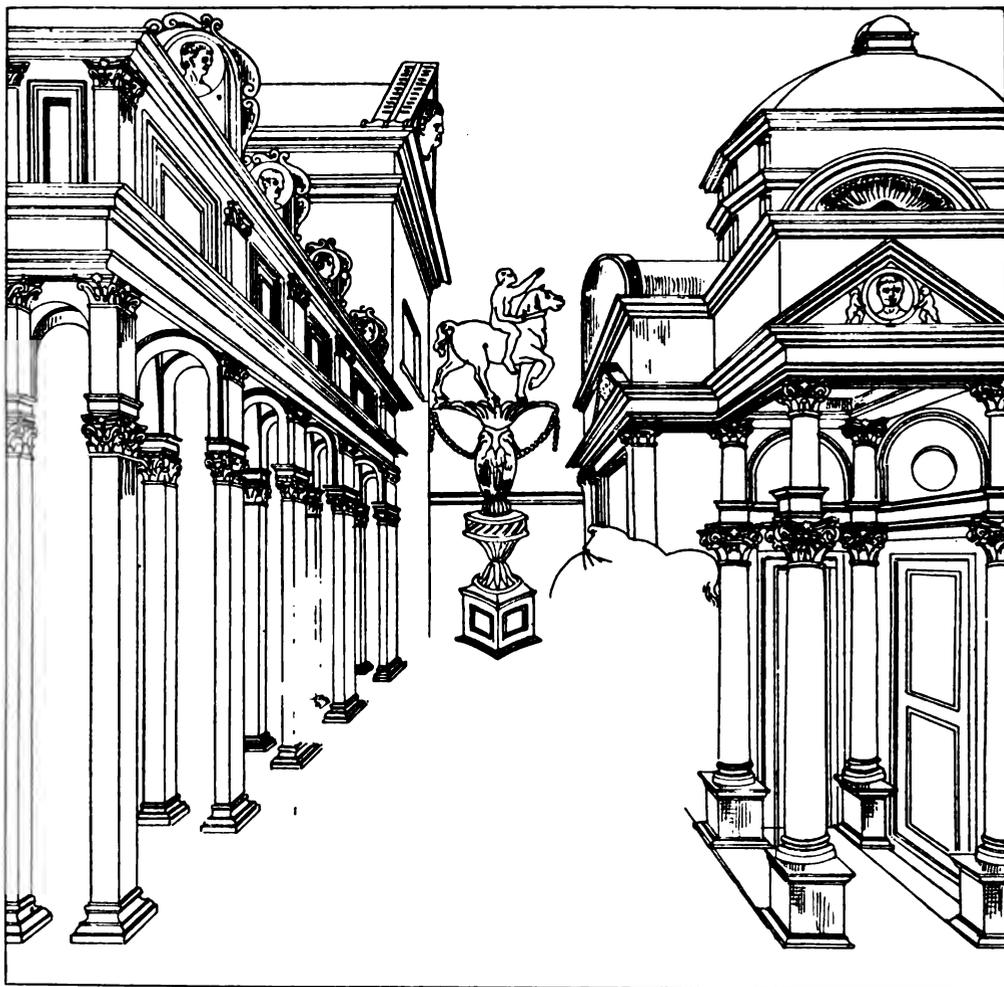


Abb. 143. Hintergrundsarchitektur auf Omodeos Relief der „Geißelung Christi“ am Colleoni-Sarkophag in Bergamo.

Diese Bezeichnung — die bildartige Gestaltung des Reliefs in decorativer, auf Fernwirkung berechneter Art — trifft das Wesen gerade der lombardischen Reliefkunst, und zwar ebenso da, wo es sich um „Hochreliefs“ mit fast freien Vordergrundfiguren, wie da, wo es sich um „Flachreliefs“ handelt. Beide Gattungen sind gleich charakteristisch, doch macht die erstere schneller mit dem Gesamtprincip vertraut. Es ist das des „Kastenreliefs“, das Schmarsow schon für die altromanische Plastik Oberitaliens in Anspruch nimmt, nur dafs es in der lombardischen Frührenaissance nicht zur „Freisculptur“, sondern zu einer Gattung führte, für die sich der Ausdruck: „Bühnen- oder Soffitenrelief“

<sup>1)</sup> Dieser Gegensatz der Formenbehandlung zeigt sich recht drastisch am Borromeo-Denkmal auf Isola Bella: unten toscanisch — volle Formen, oben, in den Reliefs, lombardische Flachfiguren.

aufdrängt. In der That rufen Reliefs, wie die an der Certosafront, an den geschilderten Denkmälern der Borromeo, Torre, Brivio, des S. Apollonio, der Cremoneser Heiligengräber usw. unmittelbar den Vergleich mit dem modernen sogenannten „Panoramatheater“ (mit „geschlossenen“ Seiten- und Deckentheilen) wach. Vom Rand aus ist das Relief-feld auf allen vier Seiten stark eingetieft, und fast stets in schräg nach innen geneigten, den perspectivischen Fluchtlinien folgenden Flächen. Aber diese bleiben selten ohne



Abb. 144. Architektur auf Mantegnas Fresco „S. Jacobus taufend“ in der Kirche der Eremitani in Padua.

plastische Gestaltung. Meist ragt von der einen Seite her eine Baulichkeit, von der anderen eine Fels- oder eine Baumpartie in das Relief-feld hinein, oft so, dafs wenigstens das Gebäude seine perspectivisch verkürzte Front nach innen, der Bühne selbst zuwendet, oft aber auch, indem die Front der Bildfläche parallel bleibt und nach der Seite, nach der Bühne zu, ganz unmotivirt ruinhaf abgebrochen ist.<sup>1)</sup> Der obere Rand des Reliefs ferner wird soffitenartig mit Wolkenfetzen besetzt oder durch eine Schwebefigur theilweise ver-

<sup>1)</sup> Aehnlich zuweilen auch oben, um Räume für Zuschauer oder für die Schwebefiguren zu schaffen.

deckt, so recht durch einen „deus ex machina“, der die Tiefenillusion der Bühne steigern soll. Auf dieser selbst aber stehen auch die Figuren wiederum gleich Soffiten, schichtenweis in linearer Verkürzung hinter einander gereiht, während sich im Hintergrund das Relief in Umrisszeichnung verliert.

Die unmittelbarste Anwendung findet dieses ganze Princip naturgemäfs da, wo der „Kastenraum“ von der Architektur selbst geboten wird, beispielsweise an den Portallünetten der Comasker Domfront.

Als Gegenpol der Entwicklung steht diesen Proben des „Bühnenreliefs“ ein Typus gegenüber, den man „Tafelrelief“ nennen könnte. Sein bezeichnendstes und zugleich bestes Werk ist die „Beweinung Christi“ im Capitolo dei fratelli der Certosa (Abb. 92). Auch da wird der Vordergrund freilich von einer Baulichkeit und einem Baum eingefafst, aber besonders die erstere ist nur ein spärliches Bruchstück, und hinten, das heifst also thät-sächlich räumlich über der Hauptgruppe, welche die untere Hälfte der Bildfläche einnimmt, baut sich in flachster Darstellung eine Felsenlandschaft auf, mit Einblicken in Höhlen, mit Durchblicken durch überbrückte Schluchten und Felsenthore mit Saumpfadern. Auf diesem so

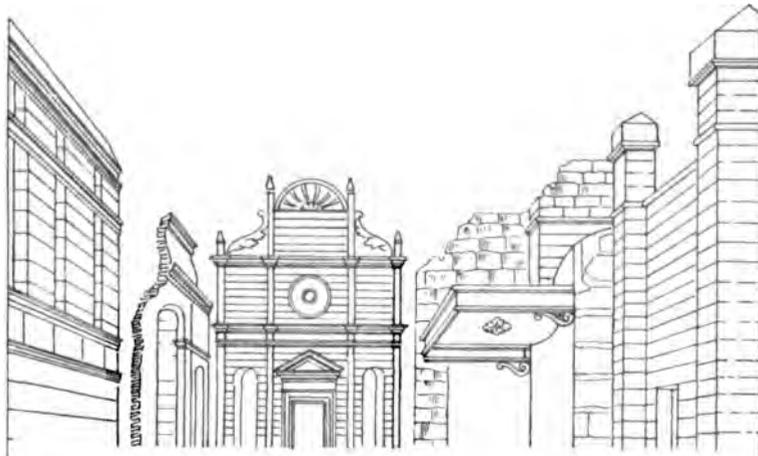


Abb. 145. Hintergrundsarchitektur vom Relief der „Bestätigung des Karthäuserordens“ am Portal der Certosa bei Pavia.

seltsam zerklüfteten Terrain bewegen sich die Figürchen gruppenweise vereint, und jede Gruppe von der Oertlichkeit wie von einem Rahmen umgeben: die Ge- kreuzigten auf dem Calva- rienberg, der heimkehrende Reiterzug, die würfelnden Kriegsknechte, die Grabes- wächter am leeren Sarko- phag. Diese Vertheilung und Einfassung der Scenen auf einem landkartenartig aus- gebreiteten aber doch bild- mäfsig dargestellten Terrain erinnert an die Composi- tionsweise auf Memlings Ge-

mälden der sieben Freuden und der sieben Leiden Mariae, nur dafs in diesem Relief solche Anordnung lediglich für den „fernen“ Hintergrund, nur als miniaturhafte Begleitung der großen Hauptszene gewählt ist — auch dies freilich nicht ohne Analogie zu altnieder- ländischen Bildern. — Compositionell bezeichnend wird dabei besonders die Art, in der dasselbe Felsterrain, das für die Figuren der einen Scene Rahmen und Hintergrund bildet, für die der anderen durch stärkere Relieffhöhe Boden und Standfläche, wieder für andere ohne weiteres die wolkige Himmelsdecke gewährt. Aber auch dies war schon vom Mittelalter überliefert. Es sei an die Reliefs der „Anbetung der Könige“ in S. Eustorgio in Mailand erinnert. Dieses Princip war auch keineswegs specifisch oberitalienisch: es herrscht schon in Orcagnas Reliefbild am Tabernakel in Or San Michele zu Florenz. Das Lombardische ist vielmehr auch hier nur die Ausnutzung dieser Compositionsweise für das Flachrelief in durchaus flächenhafter Projection aller Formen.

Und noch ein anderes muß in solchem Zusammenhang betont werden: das Ver- hältnifs der Hauptfiguren im Vordergrund, im „Pro-scenium“, zu der ganzen übrigen Scenerie soweit sie ihnen im „Bühnenrelief“ Coulissenrahmen-, Hintergrundsdecoration und Soffitendecke bietet, oder im „Tafelrelief“ bildmäfsig die Umgebung schafft. Hier wie dort bleibt trotz allen oft so erstaunlichen Reichthums der Effect im Sinne räumlicher Tiefendimension nur gering. Durch alle diese Bauten, landschaftlichen Theile und Neben- gruppen wird die Scenerie nur beengt. Man vergleiche Ghibertis zweite Baptisteriums- thür, Donatellos Paduaner Reliefs, selbst Bramantes Architekturstich! Da ist über den Figuren Luft und Raum in Fülle, in dem sie frei zu athmen vermögen, da dient die Bau-

lichkeit der Raumerweiterung im monumentalen Sinn. In der Lombardei bietet sie nur Raumfüllung, wirkt nur als Verlegenheitsdecoration des „horror vacui“, des Bildtriebes, der nichts „ungestaltet“ lassen mag, der uns zwingen will, mit den Blicken das ganze Bildfeld „abzutasten“. Das ist füglich in gewissem Sinn ein Gegensatz zu jener bildartigen Fernwirkung des Ganzen, ein Nachklang an die miniaturenhafte, kunstgewerbliche Schmuckweise; da deckt sich das „malerische“ Element also wiederum nur mit dem Begriff vieltheiliger Kleinkunst, dem auch die üppige Vergoldung entspricht.

Alle Gattungen dieser Reliefplastik weisen auf eine schon zu sicherer Atelierüberlieferung verallgemeinerte Kenntniß der Perspective. Die Wissenschaft hatte hier vorgearbeitet<sup>1)</sup> — Vitellio, der schon im 13. Jahrhundert über die „Optik“ schrieb, war ein Oberitaliener, und Biagio da Parma, der berühmte Verfasser der „Quaestiones perspectivae“ lehrte von ca. 1407 bis 1411 in Padua. Daran konnte die Schule Squarciones und Mantegna anknüpfen, und deren Einfluß auf Mailand spricht auch auf diesem Gebiet aus der Thatsache, daß Vincenzo Foppa eine ausführliche, durch Zeichnungen erläuterte Schrift über die Perspective verfasste. Auf diesem Boden baute dann Bramantino weiter. Allein man darf den unmittelbaren Einfluß dieser theoretisch-wissenschaftlichen Lehre nicht zu hoch berechnen. Wenn Bramantino — wie Lomazzo berichtet — drei Gattungen perspectivischer Darstellungsweise unterscheidet: die eine „con ragione“, die zweite „senza ragione, solamente con pratica“, die dritte „mescolamente con pratica e con ragione“, so hat für diese lombardische Plastik höchstens die letzte „Methode“, keinesfalls die erste, Geltung. So gut verkürzte Reliefbilder, wie die Brunnengruppe<sup>2)</sup> des Giovannino de Grassi und die Sacristei-Supraporten des Mailänder Domes, bezeugen, daß die Praxis schon am Ende des Trecento auf dem rechten Wege war, und diese „Gefühlsperspective“, welche nirgends auf streng befolgte Regeln schliesen läßt, bleibt auch in der späteren Zeit maßgebend, mag immerhin die wissenschaftliche Lehre manche geometrische Hilfsconstruction auch in die Bildhauerateliers eingeführt haben. Wie solche perspectivische Theorie da, wo sie tonangebend wird, auf das Reliefbild einwirkte, beweisen am besten Donatellos S. Antonio-Reliefs in Padua. Da herrscht in den seltsamen Fachwerksbauten und idealen Querschnitten<sup>3)</sup> mit ihren Vergitterungen die „Hilfsconstruction“ auf Kosten der architektonisch-decorativen Natürlichkeit, selbst in noch höherem Grade, als bei Mantegna,<sup>4)</sup> sicherlich stärker, als in den lombardischen Reliefs. Diese übernahmen von den Paduanern nur die allgemeine Raumgestaltung, mehr in äußerlichem Sinn, und die Beispiele, die ein tieferes Eindringen in perspectivische Probleme offenbaren, sind doch nur vereinzelt. Der allgemeine Anschluß an die Mantegneske Art aber bleibt unverkennbar.<sup>5)</sup> Ist doch selbst jene oben hervorgehobene „Beugung“ des Raumes durch die Baulichkeiten auch in Mantegnas Stichen und Fresken fühlbar, und ebenso das auffallende Mißverhältniß in der Größe einzelner Vordergrundfiguren zu ihrer Umgebung. Die Architektonik und Decoration der baulichen Hinter-

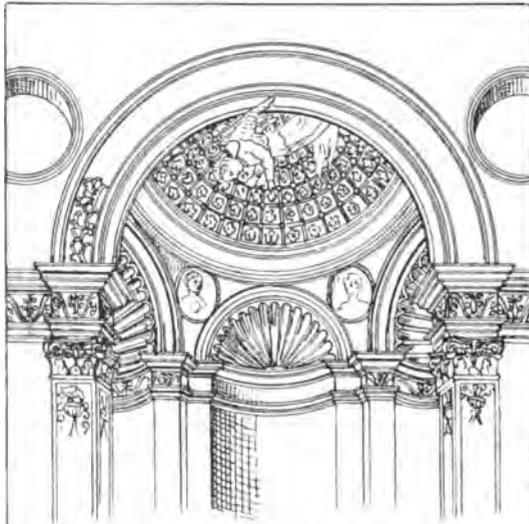


Abb. 146. Hintergrundsarchitektur vom Relief der „Darbringung des Christkinds im Tempel“ an der Front der Certosa bei Pavia.

1) Vergl. Brockhaus, Einleit. zu Pomponius Gauricus. De sculptura. Leipzig 1886. S. 32 ff.

2) Vergl. Bd. I, S. 45.

3) Semrau, Donatellos Kanzeln in S. Lorenzo. Breslau 1891. S. 100 ff.

4) v. Portheim, Mantegna als Kupferstecher. Jahrb. d. Kgl. Preufs. Kunstsamml. VII. 1886. S. 218.

5) Vergl. Abb. 143 u. 144.

gründe selbst aber gehen in der Lombardei bald unmittelbar in die des Stile Bramantesco über. (Abb. 143 bis 146.) Dabei vergesse man nicht, daß gerade hier jene „Soffitenarchitektur“ mit perspectivischer Verkürzung, wie sie der „Scheinchor“ von S. Satiro im großen zeigt, besonders beliebt ist, denn auch alle diese Baulichkeiten der Reliefs bleiben in weit conventionellerer Art „Flachbilder“, „zerstreute Coulissen“, als etwa in den „einheitlich durchdachten“ Raumgestaltungen Donatellos.

Der „Flachstil“ verführte eben auch hier zur „Manier“. Und nicht nur bei den Reliefs! Diese Vorliebe für ein flächenhaftes Gesamtbild hat zweifellos auch die statuariale Plastik gehemmt, sie hat es mitverschuldet, daß die lombardischen Statuen niemals die Standsicherheit und echt plastische Monumentalität der Florentiner erreichen.

In diesem Sinne gelten Robert Vischers<sup>1)</sup> vorzügliche Ausführungen über die Stilistik der nordischen Kunst des fünfzehnten Jahrhunderts auch für die lombardische Sculptur. Dabei handelt es sich jedoch nicht um einen unmittelbaren Einfluß, sondern um eine kunsthistorische Parallelerscheinung. Kein altniederländischer oder deutscher Künstlername wiegt in solchem Zusammenhang Mantegna auf! Und der große Paduaner bezeugt durch seine eigene Entwicklung, daß die lombardische Bilderei ihre späteren Bahnen nicht unter äußeren Einwirkungen, sondern mit innerer Gesetzmäßigkeit einschlug. Der Stecher der „Grablegung“ hat am Ende seines Wirkens den „Parnafs“ und den „Sieg der Weisheit über die Laster“ gemalt, die eckigen Contouren durch weiche Formen, die herben Typen durch gefällige, allgemein gültige Schönheit ersetzt. Ist das nicht derselbe Entwicklungsproceß, der von den Gestalten der Mantegazza zu denen des Benedetto Briosco und des Busti führte?<sup>2)</sup> — eine Entwicklung, freilich nicht nach dem Princip organischen Wachstumes, sondern wiederum nach jenem anderen, das in der Geschichte der Stile und der Mode nicht geringere Macht hat: dem Contrastbedürfnis, das eine Richtung des Fortentriebes bis zur äußersten Grenze verfolgt, dann aber, gleichsam ermüdet, eine völlig entgegengesetzte Gestaltungsweise versucht. —

In der oberitalienischen Plastik selbst bietet die nächste Analogie Venedig. Daß die Künstlerfamilie der Solari dort den Namen „Lombardi“ empfangt, erscheint jetzt als Ausdruck für eine innige Stilverwandtschaft. Die Hieronymus-Statue Pietro Lombardos in S. Stefano könnte auch in der Reihe der Certosa-Heiligen stehen. Allein die venezianische Plastik geht in der Herbheit der Typen und in der Manier der Knitterfalten niemals so weit, wie etwa die Mantegazza, Battaggio und die Rodari. Die venezianische Nuance äußert sich stets in einer gefälligeren, sinnlich reizvolleren Bildung.<sup>3)</sup> Und so ist in der Lagunenstadt der Uebergang von der Stilistik eines Rizzo und Pietro Lombardo zu den weichen Formen eines Tullio Lombardo und Leopardi klarer vorbereitet, als in der Lombardei.

Ein Uebergang, der jedoch weder hier noch dort dem Gegensatz zwischen Früh- und Hochrenaissance ganz entspricht! Mit der letzteren theilt er den Classicismus und die Erhebung der Virtuosität zu einem Kunstprincip, aber ihre Vereinfachung der Formensprache auf das Wesentliche, ihre vornehme Getragenheit und ihre großzügig geschlossene Bildwirkung findet sich nur ganz vereinzelt. Es war eine innere Nothwendigkeit, daß die bedeutendste Aufgabe monumentaler Kunst, das Reiterbildniß des Sforza, keinem Lombarden zufiel, sondern Leonardo. Einen großen Vertreter echter Hochrenaissanceplastik hat die Lombardei selbst überhaupt nicht hervorgebracht. Das Beste, was sie ihr zu überliefern wußte, war ein unübertreffliches technisches Können und zierlicher, sinnvoller Formenreichtum.

Hierdurch wird auch die ornamentale Decoration bestimmt.

1) Studien zur Kunstgeschichte. Stuttgart 1886. S. 166 u. passim.

2) Von der Art, wie die lombardischen Renaissancebildhauer skizzirten, haben wir nur für diese spätere Epoche Proben, besonders die im Berliner Kgl. Kupferstichcabinet befindlichen Zeichnungen Bustis.

3) Darum dürfte auch der „Meister von S. Trovaso“ eher ein Venezianer sein.

#### IV. Ornamentale Decoration.

Wir sahen, wie zögernd die Formenfreude vor dem mehr architektonischen Sinn zurückwich. Die Pilasterfüllungen und Friese aus dem reifen Cinquecento, in Como, in Lugano, in Brescia, bleiben wie in der technischen Bravour so auch in der inhaltlichen Zusammensetzung die unmittelbarsten Nachkommen der echt oberitalienischen Renaissance-ornamentik des fünfzehnten Jahrhunderts. Und diese war die reichste in ganz Italien. Neben der „varietas foliorum“: die „labores parvuli“, die „mostri e miscugli“,<sup>1)</sup> für die ebenso, wie für die Münzen und Medaillen, das Atelier Squarciones und Mantegnas Hauptquelle war. Die Bilderlust äußerte sich dabei so mächtig, daß selbst der größte Bestandtheil aller Ornamentation, das Pflanzenwerk, zurücktritt. Cellinis Bemerkung, die Lombarden hätten besonders gern Epheu und Zaunrübe dargestellt, findet in den geschilderten Werken keine Bestätigung. Aber auch der Akanthus ist nicht bevorzugt, und gänzlich fehlen die in Florenz so häufigen, schweren, bandumwundenen Lorbeerguirlanden, sowie die zu Palmetten zusammengeordneten „Schoten“.<sup>2)</sup> Das lombardische Pflanzenornament hat das natürliche Blatt- und Blütenwerk vielmehr ohne eine kennzeichnende Vorliebe für bestimmte Gattungen und überhaupt nur zurückhaltend verwerthet. Eine solche überströmende Fülle, wie sie die vegetabilische Ornamentik Ghibertis und der Robbia in Florenz zeigt, kennt die Lombardei nicht. Dafür aber gebietet ihre Decoration zweifellos über einen größeren, freilich auch bunteren Reichthum an figürlichen Einzelheiten jeder Art: an Waffen, Trophäen, Schilden und Tafeln, Vasen, Schalen, Candelabern, und all dem unübersehbaren Inventar an Geräthen, Gefäßen und Gegenständen so mannigfaltig, daß sie den decorativ verwertheten Naturgebilden keineswegs nachstehen.

Die gleiche Formenwelt findet sich aber auch in der ornamentalen Malerei, um so häufiger, als die Technik dort ihre Wiedergabe erleichterte. Schon das Querschiff der Certosa allein giebt über den sachlichen Bestandtheil der lombardischen Renaissance-ornamentik eine gute Uebersicht. In der Malerei ist denn auch ein Hauptmotiv des lombardischen Flächenschmuckes weitaus am reichsten vertreten: das verflochtene Band- und Schnurwerk.

##### Flechtmotive.

Im unübersehbaren Feld dieser „Flechtornamentik“ wird die hier in Frage stehende Schmuckweise durch die Einschränkung auf „künstlerisch ineinander verschlungene Schnüre“ zu einem nationalen Sondergebiet, mit dem man am häufigsten den Namen Leonardos verbindet. Diese „gruppi“ sind das durch Kupferstiche bekannte Emblem seiner „Accademia“. Als Decoration im großen verwandte er sie an der Decke der Sala delle asse im Castell. Im „codex atlanticus“<sup>3)</sup> notirt er, daß er solche „gruppi“ dem Fra Filippo von der Brera geliehen habe. Aber in den nächsten Zeilen dieser Aufzeichnungen heißt es dann auch: „gruppi des Bramante“, und bei vielen der Bramantesken Pfeiler- und Säulen-capitäl fanden wir das so charakteristische Friesstück mit Flechtbändern besetzt, wie sie ja auch Bramantes Stich der Architekturformen zeigt. In bunter Coloristik, oft als caleidoskopartiges Farbenspiel, kehren solche „gruppi“ in den Malereien der geschilderten Bauten als Rahmen- und Füllwerk außerordentlich häufig wieder, am reichsten und schönsten in der Chiesetta S. Sigismondo bei S. Ambrogio in Mailand. Bekannter sind hierfür dort die Sacristeien von S. Maria delle Grazie, S. Maria della Passione und S. Pietro in Gessate nebst mehreren Capellen. Wie im Querschiff der Certosa; so sind sie als Rahmenwerk auch in S. Simpliciano, S. Maurizio und S. Bernardino in Mailand, in der Incoronata zu Lodi

1) Beide neben einander ausdrücklich genannt im Vertrag für das Grabmal des Bischofs von Avila in Toledo von Aprile. Vergl. Justi, Jahrb. d. Preufs. Kunstsamml. 1892. XIII. S. 72.

2) Dagegen ist ein ursprünglich wohl Florentiner Motiv, das glockenförmige Frucht- und Blüthengehänge, in der Lombardei sowohl in der Plastik (Omodeo) wie in der Malerei heimisch geworden.

3) Foglio 225 recto. Vergl. Müller-Eberswalde, a. a. O. Jahrb. d. Preufs. Kunstsamml. 1897. S. 102 Anm. 1. — Ueber diese bekanntlich schon von Vasari (ed. Milanese. IV. S. 21) erwähnten „gruppi di corde“ Leonardos siehe auch Müntz, Leonardo. S. 232 ff.

und in Busto-Arsizio, sowie im Vestibül des Monte di Pietà zu Cremona maßgebend, und welchen Umfang dieses Motiv in Bildern gewinnt, kann das Altarwerk des Buttinone und Zenale in Treviglio bezeugen. In der Miniaturmalerei, den Intarsien und besonders natürlich in den Textilien zählt es zu den beliebtesten Randmustern.

Solchem Reichthum gegenüber tritt seine Anwendung in der Florentiner Kunst zurück, zumal diese das Bandwerk fast lediglich als Rahmen verwerthet und nur selten zu Rund- und Zwickelfüllungen ausbreitet.

So ist die Vorliebe der Lombardei hierfür in der That ein „nationaler“ Zug, der bis zum altlombardischen „Korbodengeflecht“ zurückführt, dessen stilistische Eigenart aber ebenfalls der unplastischen, flächenhaften Formenauffassung entspricht.

\* \* \*

Der historische und pragmatische Zusammenhang hebt alle diese Eigenheiten der lombardischen Werke über die Bedeutung rein äußerlicher Kennzeichen empor. Sie spiegeln stilbildende Kräfte im Sinne Gottfried Sempers: „Stil“ ist „die Uebereinstimmung einer Kunstanschauung mit ihrer Entstehungsgeschichte, mit allen Vorbedingungen und Umständen ihres Werdens“.



## Namens- und Ortsverzeichnis.

\* bedeutet Abbildung. Die einzelnen Denkmäler sind unter den Namen der Orte angeführt, an denen sie sich befinden.  
Das Namensregister beschränkt sich auf die Künstler.

- Abbiategrosso\*** S. Maria Nuova 79, 109.  
**Agrate, Marco d'** 178 Anm. 6.  
**Alberti, Leon Battista** 51, 80 f., 130, 265 und passim.  
**Alemannia, Luca de'** 27 Anm. 1.  
**Alessi, Galeazzo** 151 Anm. 1, 175 Anm. 3.  
**Allio, Matteo u. Tomaso da Milano** 258 Anm. 1.  
**Amadeo** siehe Omodeo.  
**Amici, Tomaso da Monza** 73.  
**Andrea, Zoan** 275.  
**Antico** 97.  
**Antonello, da Messina** 2.  
**Aprile, Antonio Maria und Pietro d'** 90 Anm. 7, 261, 285 Anm. 1.  
**Arona, Oberkirche, Gaudenzio-Altar.**  
**Averlino** 13, 23, 28, 43, 92, 182, 264.
- Bagnadore, 243.**  
**Ballarati** 112.  
**Bambaja** siehe Busti.  
**Bassi, Martino** 151 Anm. 1.  
**Battaggio, Giov. da Lodi** 46, 68, 89, 97 ff., 102 ff., 111, 191, 197.  
**Bellini, Giov.** 237, 279.  
**Bereguardo, Castell** 109.  
**Beretta, Ludovico** 235, 242 Anm. 4.  
**Bergamo.**  
 — **Colleoni-Denkmäler u. Capelle\*** 30 ff., 270 ff., Taf. IV, V, VI.  
 — **Baugeschichte** 31 f.  
 — **Frontreliefs\*** 40 ff., 169.  
 — **Kinderfriese\*** 42 f.  
 — **Ornamentik\*** 43 ff.  
 — **Reconstruction** 45 f.  
 — **Sarkophagreliefs\*** 33 ff.  
 — **Statuen\*** 38 ff., 195.  
 — **Colleoni, Istituto** 30.  
 — **Dom** 29.  
 — **S. Maria Maggiore** 29.  
 — **Palazzo del Pretore** 57.  
 — **Piazza Garibaldi** 29.  
**Bergognone** siehe Fossano.  
**Berlin, Kgl. Kunstgewerbe-Museum** 100 Anm. 3.
- Berlin, Kgl. Kupferstichcabinet, Zeichnungen** Bustis 284 Anm. 2.  
**Biagio da Parma** 283.  
**Boldù** 135, 255 Anm. 1.  
**Bologna, Docentenreliefs** 195 Anm. 3.  
 — **Paläste in Backstein\*** 55 ff., 94.  
 — **S. Petronio** 84, 180.  
 — **Chiesa della Santa** 56.  
**Boni, Jacopino de'** 175 Anm. 3.  
**Borgo, S. Donnino, S. Donnino-Sarkophag** 163 Anm. 2.  
**Borromeo** siehe Isola Bella.  
**Bramante** 48 ff. und passim, besonders 84, 116, 123, 199 ff., 209 ff., 262 ff., 285.  
 — **Stich eines Kircheninneren** 37 Anm. 1, 272 Anm. 1, 274, 278, 282, 285.  
**Bramantino** siehe Suardi.  
**Bregno, Andrea** 179.  
**Breno, S. Antonio** 229.  
**Brera, Fra Filippo da** 285.  
**Brescia** 179, 225 ff., 251 ff.  
 — **Kirchen.**  
 — **S. Cristo** 229, 246.  
 — **Dom** sog. „alter“, **Altar** 229 Anm. 5.  
 — **S. Apollonio-Denkmal\*** 245 f.  
 — **Domenici-Denkmal** 245.  
**S. Francesco, Altäre\*** 237, 245 ff.  
 — **Chorgestühl** 248.  
 — **Romanino-Bild (Rahmen)** 236.  
 — **Sacristeischränke** 248.  
**S. Giov. Evangel., Rahmen\*** **Lambertis** 237, 247 Anm. 1.  
 — **Kirche vor Porta Pile** 229.  
 — **S. Maria del Carmine** 229.  
 — **S. Maria delle Grazie** 229, 246.  
 — **Averoldo-Denkmal** 248.  
 — **S. Maria dei Miracoli, Raumgestaltung** 227 ff., 263.  
 — **Bildschmuck, ältester** 228 f.  
 — **Façade\*** 230 ff.  
 — **Inneres\*** 230, 274, Taf. XIV.  
 — **Ornamentik\*** 232 ff.  
 — **Pelaboschi-Haus** 227.

## Brescia.

- Portale, Seiten- 228.  
 Porticus\* 231 f.  
 — S. Nazaro e Celso, Averoldo-Denkmal 248.  
 — Museo Civico 236 Anm. 1, 247 Anm. 1 (Portal aus Chiari).  
 — — 248 Anm. 3, Orsini-Sarkophag.  
 — — Martinengo-Denkmal 229 Anm. 1, 242, 246 f., 274.  
 — Paläste.  
 „Loggia“\* (Palazzo Municipale) 235, 238 ff., 251, 253 ff.  
 — Baugeschichte 238 ff.  
 — Decoration (Kaiserbüsten\*) 240 ff.  
 — Urnenträger 211.  
 Palazzi delle Prigioni e dei Monti di Pietà\* 243 f.  
 Privatpaläste 245.  
 Piazza della Loggia 226, 238, 243.  
 Pinacoteca Martinengo, Rahmen 237 Anm. 3.  
 Briosco, Benedetto 127, 149 ff., 153, 160 ff.  
 — Francesco 120 Anm. 4, 150, 178.  
 Brunelleschi passim, besonders 262 ff.  
 Busti 178, 188, 253 ff., 261, 284 Anm. 2.  
 Busto-Arsizio\*, S. Maria 112 ff., 207 Anm. 1, 286.  
 Buttinone 278, 286.

Cairano, Gaspare da 228, 235, 241, 248.

Cairate, Giovanni da 10.

— Silvestro da 177.

Campi 116.

Campione, Parochialkirche 257.

Campionesen 13, 23, 130, 265, 276.

— Giacomo da Campione 27.

— Matteo da Campione 144.

Campomorto, S. Maria di 163, 2.

Caradosso siehe Foppa.

Caravaggio, Fermo Stella da 219.

Carona, Triptychon 256 f.

— Marco da 257.

— Antonio Maria d' Aprile, da 261.

Carpi, Girolamo da 235.

Carrara, Alberto Maffiolo da 160, 166, 172 f.

— Severo da 93 Anm. 9.

Casale, Ambrogio Volpi da 178 Anm. 1.

Caselle, Castello delle 19, 26.

Casteggio b. Pavia 86.

Castelli, Agostino 242.

Castiglione d' Olona 10, 34 Anm. 1, 2, 87, 165.

— — Chiesa della Villa, Mon. Guido, Castiglione 165 Anm. 1.

Cavalli, Giovanni 10.

Cazzaniga, Francesco und Tomaso da 162 ff., 191, 213 Anm. 1.

Cellini, Benvenuto 285.

Cernobbio, Franchino della Torre da 215.

Certosa bei Pavia.

Capitolo dei fratelli, Relief\* 159, 282.

Capitolo dei padri, Relief 159.

## Certosa bei Pavia.

Chor, Gestühl 177.

— Glasfenster 177.

— Hochaltar 178.

— Tabernakel 177.

Front\* 125 ff., Modelle\* 126 ff., 153\*, Vollendung 154 und passim.

— Fensterstockwerk\* 146 ff., 274.

— Hauptportal 148 ff.

— Heiligenfiguren\* 143 ff.

— Modelle\* 126 ff., 146, 153.

— Reliefs\* 137 ff., an der Oberwand 177 Anm. 6, Hintergrundsarchitekturen\* 282 ff.

— Sockel\*, Medaillons\* 133 ff.

— Statuen\* 152 ff.

Höfe, Baugeschichte 5 ff.

— Steinbildwerke\* 7 ff.

— — Portal\* Omodeos 11 ff., 22, 38, Taf. I.

— — Thürumrahmungen im großen Hof 177 Anm. 6.

— Terracotta-Arcaden\* 14 ff., 144.

— — Nord- und Ostseiten 20 ff.

— — — Kleiner Hof 21.

— — — Großer Hof 22 f., Taf. II.

— — West- und Südseiten 14 ff.

— — — Kleiner Hof 14 ff.

— — — Großer Hof 18 ff.

— — Brunnen\* im kleinen Hof 21.

Museum, Relief, Geißelung Christi 278.

— Statuette eines Heiligen\*, Abb. S. 151.

— Grabstein\*, Abb. S. 179.

Sacristeien, Brunnen 173.

— Büste des Priors (?) 166 Anm. 1.

— Stanza del lavabo 166.

Seitencapellen, Lavabo 159 Anm. 1.

Querschiff 155 ff., 285, Grabmäler\* des Moro und der Beatrice d' Este 174.

— Grabmal Gian Galeazzo Visconti 127, 177 ff., 273 Anm. 3.

— Malerei, decorative 155 ff., 285.

— Plastik, decorative 158 ff.

— Porta della sagrestia vecchia 159 ff.

— Porta della stanza del lavabo\* 161 ff.

— Supraporte 158.

— Vierungskuppel 263.

Cesariano, Cesare 66, 119 Anm. 4, 183 Anm. 3.

Chiaravalle 184, 263.

Chiodelli-Sammlung, Cremona 17.

Civerchio 237, 278.

Chur, Dom, S. Lucius-Altar 216.

Colleoni siehe Bergamo.

Como, Broletto 208 Anm. 4.

— Dom, 85, 193 ff., 270.

Altäre der Rodari\* 199 ff.

Altar S. Abondio Taf. XIII, 216 ff.

Altare del Crocifisso 220.

Chor\* 213 ff.

Fenster\* 207 ff., 247 Anm. 2.

- Como.  
 — Dom.  
 Frontstatuen der Rodari 194.  
 Langhauswände\* 197 ff., Taf. XII.  
 Orgel-Pilaster 209, 254.  
 Orgel, figürliche Reliefs darunter 212.  
 Plinius-Statuen\* 194 f.  
 — Tabernakel\* 202 f., 271.  
 Porta della Rana\* 204 ff., 212.  
 Portale der Front\* 201, 251, 282.  
 Portal der Südseite\* 113, 206 f.  
 Prophetenstatuen\* 191 ff., 211 f.  
 Tabernakel 211 ff.  
 Taufbecken 216.  
 Querschiff 213.  
 Urnenträger, Wasserspeier 211.  
 — Museo Civico 214, 221 Anm. 1.  
 — Podestà, Palazzo del 215.  
 — Vitani, Haus der 213.  
 Cosmé Tura 144.  
 Cossa 144.  
 Crema, S. Maria della Croce\* 112 ff.  
 Cremona.  
 — Kirchen.  
 S. Agata, Trecchi-Denkmal 170 Anm. 2.  
 — Dom.  
 Allia-Denkmal 168 Anm. 5, 236 Anm. 4.  
 Altar, S. Niccolò 170 Anm. 2.  
 Front 166 Anm. 4.  
 Front-Statuen 170 Anm. 2.  
 Kanzelreliefs\* Omodeos 167 f. (SS. Marius, Marta, Habakuk, Audifax).  
 Krypta, S. Arealdo-Denkmal 236 Anm. 4.  
 — S. Imerio-Relief 169.  
 — SS. Pietro e Marcellino-Denkmal 168 f.  
 — Reliefs Omodeos 168.  
 Portal zum Hof 96 Anm. 4, 168 Anm. 5.  
 Torrazzo 94.  
 S. Girolamo, Relief 168 Anm. 1.  
 S. Omobono 94.  
 Oratorio del Cristo risorto 106.  
 S. Sigismondo 116.  
 — Kloster der Umiliati 106.  
 — Museo civico 106.  
 — Paläste.  
 Casa Conti 106.  
 Casa Cortese\* 16.  
 Monte di Pietà 94, 157, 274, 286.  
 Pal. Municipale, Treppenhaus, Thür 229  
 Anm. 5, Kamin 236.  
 Casa del Prete 106.  
 Palazzo Raimondi 93, 235 f., 254.  
 — Stanga, Hof 94 f., 248.  
 — — Portal siehe Paris, Louvre.  
 — Trecchi 93.  
 — Repellini, Terracotta-Fabrik 17.  
 Cronaca 266.  
 Cusago, Castell 109, 273.  
 — Casa Arcimboldi-Busca 109 Anm. 4.  
 Meyer, Oberitalienische Frührenaissance, II.  
 Desiderio da Settignano 266.  
 Dini, Leonardo 183.  
 Dolcebuono 72 Anm. 5, 85 Anm. 3, 111, 113, 117,  
 126, 154 f., 181 Anm. 2, 270.  
 — Fenster 117 Anm. 2.  
 Donatello 42, 136, 164, 277 f., 282 und passim.  
 Dozza, Francesco di 56.  
 Dunis, Giovanni Antonio de' 177 Anm. 9.  
 Ensingen, Ulrich von 184.  
 Erwin von Strafsburg 184.  
 Eustachi, siehe Caselle.  
 Fabriano, Gentile da 226.  
 Faenza, S. Bernardino 54.  
 — Palazzo Caldesi 54 Anm. 3.  
 — — Manfredi 54.  
 — S. Michele 54.  
 Fancelli, Luca 183.  
 Fernach, Anex von 184.  
 Ferramola 229 Anm. 2.  
 Ferrara, Malerschule 279.  
 — S. Giorgio, Roverella-Denkmal 179 Anm. 3.  
 Ferrari, Gaudenzio 115, 219 f.  
 Fiesole siehe Mino.  
 Filarete siehe Averlino.  
 Filippo, Fra, da Brera 285.  
 Florentiner Thonbildner 28.  
 Florenz 265 f.  
 — Baptisterium, Thüren 282.  
 — Bargello 160 Anm. 4.  
 — S. Croce, Aretino-Denkmal 266.  
 — — Kanzel 266.  
 — — Marzuppini-Denkmal 266.  
 — S. Lorenzo 264.  
 — — Sacristei 71 u. passim.  
 — S. Marco 69 Anm. 2.  
 — S. Maria Novella 130.  
 — S. Miniato. Denkmal des Cardinals von Portugal 266.  
 — Orsanmichele, Tabernakel 282.  
 — Palazzo Quaratesi 77.  
 — S. Spirito 71, 264.  
 — Strozzi-Palast 266.  
 Focaccia, Pietro 84.  
 Foix, Gaston de 176, siehe Mailand.  
 Folleville, Raoul de Lannoy-Denkmal 261.  
 Fondutis, Agostino de' 99, 102, siehe auch Sfondrati.  
 Foppa, Ambrogio, gen. Caradosso 66, 96 f., 103,  
 179, 241, 247 Anm. 2, 278 und passim.  
 — Vincenzo 144, 226, 229, 278 f., 283.  
 Forlì, S. Biagio 157.  
 — Castell 54.  
 — Casa Francia (Pettini) 54.  
 — Monte di Pietà 54.  
 — Melozzo da 157.  
 Formentone, Tomaso, da Vicenza 238 f.  
 Fossano, Ambrogio da, gen. Bergognone 112, 117,  
 125 ff., 157 und passim.

- Fostinelli, Giacomo 237.  
 Fusina, Andrea 115, 178 Anm. 5, 179.
- G**  
 Gaffurio siehe Treviso 178 Anm. 3.  
 Ganti, Isaie de, da Pisa 176 Anm. 1.  
 Garofalo 235.  
 Gaspare siehe Cairano.  
 — gen. „il Matto“ 229.  
 Gazini, Pace 90 Anm. 7, 150, 177 ff., 196, 261.  
 Gentile siehe Fabriano.  
 Genua, Palazzo S. Giorgio, Porträtstatuen 196.  
 Geremia, Cristoforo di 132, 134.  
 Ghiberti 280, 282, 285 und passim.  
 Ghisolfi, Ambrogio 214, 224.  
 Giorgio, Meister 54.  
 Giotto 276.  
 Gobbo siehe Solari.  
 Goethe 192 Anm. 1.  
 Gorgonzola, Pietro da 183.  
 Grassi, Filippo de' 240.  
 — Giovanni de' 27, 144, 283.  
 Grosio, S. Giorgio, Altar 219.  
 Gubbio, Palazzo di Corte 52.
- H**  
 Hammerer, Hans 183.
- I**  
 Imola, Palazzo dal Pozzo (Rossi) 55.  
 — — Riario-Sforza-Paterlini\* 54 f.  
 — — Sersanti 55.  
 — — Vaini 55.  
 — — della Volpe 55.  
 — Piratello siehe dieses.  
 — La Rocca d' 57.  
 — Tempietto di Giulio II. 57.
- Innsbruck, Maximilian-Denkmal 176.
- Isola Bella, Birago-Denkmal 178, 258 Anm. 2.  
 — Borromeo-Denkmal.  
 — Camillo Borromeo 202.  
 — Giovanni Borromeo Taf. X, 163 f., 197, 280 Anm. 1.
- Jacopo, Meister 235.  
 Juvara, Filippo 215.
- Lamberti, Stefano 236 ff., 242, 246.  
 Lampugnani, Giacomo 112, 116.  
 Landi, Palast der Landi (dei Tribunali) siehe Piacenza.  
 S. Lanfranco siehe Pavia.  
 Lanini 115.  
 Lecco, Antonio da 10.  
 Legnano, Bernardino da 214.  
 — S. Magno\* 112 ff.  
 Leonardo, als Architekt 108, 122 f., 183, 262, 269, 277, 284 f. und passim.  
 Leopardi 258, 284.  
 Lera, Bernardino da 93.  
 Lobia, Domenico de la, di Lugano 56.  
 — Zillio di Domenico de la, di Lugano 56.  
 Lodi, Battaggio da siehe Battaggio.
- Lodi, Incoronata\* 98, 111 ff., 285.  
 — Palazzo Modigiani (Mutigiani)-Crisoldi 89, 98 f., 274.  
 — Museo Civico, Holztar 216 Anm. 5.
- Lombardi 235, 255, 268, 284 und passim.  
 — Antonio 256.  
 — Cristoforo 119 Anm. 4.  
 — Pietro 284.  
 — Tullio 255, 258, 284.
- Lonati 112.
- London, Brit. Mus., Gebetbuch der Bona Sforza 42 Anm. 2.
- Luca, de Alemania 27 Anm. 1.  
 Luchino da Milano siehe Scharabota.  
 Luciano siehe Vrana.  
 Lugano, S. Maria degli Angioli 36 Anm. 1.  
 — S. Lorenzo 249 ff., 260 ff., 270 und passim.  
 — — Ciborium 256.  
 — — Front\* 250 ff.  
 — — Hauptportal 253\*.
- Luini 36 Anm. 1, 115, 120, 219.
- Luoni (Luvoni) Cristoforo 10.
- Lupi da Lodi 102 Anm. 6.
- Lurago, Amuzio da 197.
- M**  
 Madio, Beltramolo de 10.  
 Maffiolo siehe Carrara.  
 Magistris, Fabrizio de 115.  
 Magno, Cesare del 115.  
 — Giovanni Angelo del, da Pavia 219.
- Mailand.  
 — Kirchen.  
 — S. Ambrogio, Canonica\* 75 ff.  
 Decembrio-Denkmal 162.  
 Höfe 85 ff., 121, 264.  
 siehe auch S. Sigismondo.  
 — S. Angelo, Busca-Denkmal 174 Anm. 2.  
 — S. Antonio, Kreuzgang 121.  
 — Benedictinerinnen-Kloster\* 76 f., 77 Anm. 1.  
 — S. Bernardino 285.  
 — S. Carlo, Relief 163, 221 Anm. 1.  
 — S. Celso 263 f.  
 Kuppel 73 Anm. 4.  
 Vierungsthurm\*, Abb. 119.  
 Vorhof 118 f.  
 — Dom 118 ff., 268.  
 Busti-Altar\* 178, 258.  
 Caracciolo-Denkmal 178.  
 Giganten\* 190 ff.  
 Guglien 211.  
 Guglia Carelli 186, 191.  
 Kuppelwölbung 182.  
 Sacristeien.  
 Brunnenrelief Grassis 283.  
 Supraporten 283.  
 Christusstatue 179.  
 Statuen 191 und passim.  
 Tarchetta-Altar 188 Anm. 1.  
 Tiburium 182 ff., 263.

## Mailand.

- Dom.
  - Treppenthurm Omodeos\* 186 ff., Taf. XI.
  - Vimercati-Denkmal 178.
  - Visconti-Denkmal 162.
  - Wasserspeier 189 f.
- S. Eustorgio, Brivio-Denkmal 89, 162 ff., 274.
- Portinari-Capelle 43, 61, 157, 229, 274 und passim.
  - Relief, Anbetung der Könige 282.
- S. Francesco Grande, Birago-Denkmal 178, 258 Anm. 2.
- S. Lorenzo 78, 82 ff., 262 f. und passim.
  - Conte-Denkmal 178 Anm. 10.
- S. Maria delle Grazie, Chor\* 69 ff. und passim.
  - Portal 273.
  - Sacristei 270, 274, 285.
- Denkmäler.
  - Arcimboldo-Denkmal 178.
  - Castiglione-Denkmal 162 Anm. 1, 178.
  - Torre-Denkmal 89, 162 ff., 274.
  - Valle-Denkmal 178 Anm. 5.
- S. Maria dell' Incononata, Bazzi-Denkmal 178.
  - Bossi-Denkmal 178.
  - Tolentino-Denkmal 179 Anm. 2.
- S. Maria della Passione\*, 111 f., 117.
  - Birago-Denkmal 179.
  - Sacristei 285.
- S. Maria della Scala 258 Anm. 2, 273 Anm. 2.
- S. Marco 163 siehe Trivulzio.
- S. Maurizio 116, 120, 253 Anm. 3, 263 f., 285.
- S. Pietro in Gessate 64 Anm. 2, 121.
  - Grifo-Denkmal 174 Anm. 2.
  - Sacristei 285.
- S. Radegonda 57 Anm. 6.
- S. Satiro 57 ff., 111.
  - Ansberto-Capelle 58 f., 68.
  - Thongruppe, Beweinung Christi 115 und passim.
  - Chor 66 ff., 284.
  - Kirchenraum\* 58 ff., 66 ff.
    - Langhaus\* 67.
    - Querschiff\* 66.
  - Nordfront 68.
  - Sacristei Taf. VII, 16 ff., 241, 267 u. passim.
    - Kinderfriese\* 65 f. und passim.
    - Ornamente\* 63 f.
    - Römerbüsten\* 65 und passim.
  - Südfront\* 60.
- S. Sepolcro 115.
- S. Sigismondo b. S. Ambrogio 123, 285.
- S. Simpliciano 121, 285.
- Trivulzio-Capelle 120.
- Profanbauten.
  - Ambrosiana, Plato-Statue 197.
- Casa Bagatti-Valsecchi 213.
- — Bigli-Taverna-Aliprandi 91.
- — Borromeo 87.
- — Carmagnola 90.

## Mailand.

- Profanbauten.
  - Casa Castiglione 88.
- — Fontana\*-Scaccabarozi-Castiglioni-Silvestri 88, 99.
- — Grifi 91.
- — Landriani-Melzi 121.
- — Marliani 87.
- — Medici 88, in Via Terraggio 122, 265.
- — Missaglia 87.
- — Mozzanica-Serbelloni 89.
- — Orsini-Roma-Bozzotti 122 Anm. 1.
- — Pozzobonelli 91.
- — Prinetti-Panigaroli 108.
- — Via Torino Nr. 10—12, 89.
- — dal Verme 121.
- — Vimercati 87.
- — Zucchi-Castani 90.
- Castell bei Porta Giovia\* 2, 87, 107 ff., 123.
- Castell, Rocchetta-Arcaden 13, 264.
  - Sala delle Asse 285 siehe auch Museo.
- Palazzo Arcivescovile 90.
- — der Visconti, Salone, 276.
- Lazzaretto 75 Anm. 4, 93.
- Monte di Pietà, Relief 163 Anm. 2.
- Ospedale Maggiore 17, 28, 43, 73, 87, 91, 241, 264.
- Sforza-Denkmal 284.
- Museo Archeologico im Castell bei Porta Giovia.
  - S. Abondio-Altar, Reliefs 217 Anm. 1.
  - Bagaroto-Denkmal 179, 275.
  - Birago-Denkmal, Fragmente 258 Anm. 2.
  - Como, Reliefs aus 213 Anm. 1.
  - Curzio-Denkmal 178.
  - Kanzelbrüstung aus S. Pietro in Gessate 64 Anm. 2.
  - Rodari-Relief 221 Anm. 1.
  - Terracotten 100 f.
- Museo Trivulzio, Saliceto-Denkmal 163.
- Milano, Ambrogio da 179.
- Luchino da 197, 211.
- Majano, Benedetto da 266.
- Malojo 170 Anm. 1.
- Mantegazza, Antonio und Cristoforo 10 f., 13, 126 ff., 129, 136, 157 ff., 185, 191, 265.
- Mantegna 82 Anm. 4, 101, 157, 195, 277 f., 281\*, 283 f.
- Mantua, S. Andrea 80.
  - Castello di Corte 2, 82 Anm. 4.
  - Virgil-Denkmal, Skizze 195.
- Marchione, Nicolò di, da Firenze 56.
- Marini, Angelo 151 f., 178 Anm. 1.
- Martini, Francesco di Giorgio, da Siena 183.
- Masaccio, Tommaso di Bartolomeo 51.
- Massaglia, Gabriele 10.
- Matto, siehe Gaspare.
- Mayer, Hans 183.
- Mazzo, Portal hinter Baptisterium 223.
  - S. Stefano 222.

- Melioli 97, 206.  
 Melozzo, da Forlì 157.  
 Memling, Hans 282.  
 Messina, Antonello da 2.  
 Michelozzo 43 und passim.  
 Mignot, Jean 182, 184.  
 Mino, da Fiesole 136 Anm. 1, 266.  
 Modena, Dom 40 Anm. 2.  
 Moderno 203 Anm. 2, 206 Anm. 5—7, 278.  
 Molteno, Giov. da 214.  
 Montagna 144.  
 Monza, Dom 270.  
 — Tomaso Amici da 73.  
 — Dom, Varisio-Denkmal 178 Anm. 5.  
 Morbegno S. Antonio 223.  
 — S. Lorenzo (Bau) 223. Madonnen-Altar 219 ff.  
 Morcote, Vico, S. Fedele, Altar 256, Oratorium 257.  
 Moretto 227.  
 Mortanara, Antonio 112.  
 Motti, Cristoforo de' 157.  
 — Jacopo de' 157.
- Neapel** 52,  
 — Castelnuovo, Triumphbogen 176 Anm. 1.  
 Nexemperger, Hans 183.  
 Novi, Bernardino da 175 Anm. 3.  
 Nürnberg, Sixtus aus 45.
- Oggiono**, Giov. Antonio da 60.  
 Omodeo, Giov. Antonio 10 f., 22 ff., 32 ff., 84, 102 ff.,  
 111, 118, 126 ff., 138 ff., 165 Anm. 1, 166 ff.,  
 170 ff., 183 ff., 186 ff., 265 ff. und passim.  
 — Selbstbildnisse 146 Anm. 1, 149 Anm. 1, 156  
 Anm. 2, 171\* f.  
 — Protasio 10.
- Orcagna 282.  
 Organi, Filippino degli 182.  
 Orsolino 153, 178 Anm. 1.  
 Orta, Sanctuarium 115.  
 Orto, Vincenzo dell' 112.
- Padovani**, di Giovanni da Milano 73 Anm. 4.  
 Padua 277 ff.  
 — S. Antonio, Reliefs Donatellos 282 f.  
 — — Capelle 258 Anm. 1.  
 — Eremitani-Kirche, Jacobus-Fresco 281.  
 — S. Giustina-Denkmal 166.
- Palazzi, Lazzaro 93, 111.  
 Palladio, Andrea 180, 240, 242, 269.  
 Pandino, Antonio da 157, 183.  
 Paris, Louvre 159 Anm. 1, 167 Anm. 2, 177, 195.  
 — — Porta Stanga aus Cremona Taf. VIII,  
 95 ff., 274 und passim.
- Parma, Dom, Ciborium 166.  
 Passeri, Andrea da Turno 219.  
 Pavia, Castell 109.  
 — Kirchen.  
 — Certosa siehe diese.  
 — Dom\* 83 ff., 270 und passim.
- Pavia**.  
 — Kirchen.  
 — S. Lanfranco\*, Terracotten Taf. III, 26 f.  
 — — Denkmal 170 f., 274.  
 — S. Maria di Canepanova\* 20, 81, 111.  
 — S. Maria del Carmine, Front u. Sacristeibrunnen\*  
 25 ff., 38, 270.  
 — S. Salvatore 27 Anm. 3.  
 — S. Michele, Salimbene-Denkmal 171 Anm. 1, 270.  
 — Museo Civico 19, 26.  
 — S. Pietro 270.  
 — Ospedale di S. Matteo 159.  
 — Paläste.  
 Palazzo Bottigella-Carminali\* 92, 104.  
 Palast gegenüber der Carminekirche 105.  
 Palazzo del Maino 105.  
 Palazzo Vescovile, Dom-Modell 84.  
 Pusterla\* 20, 26 f.
- Pedoni, Cristoforo di Giovanni Gaspare 168, 236  
 Anm. 4.  
 — Domenico 168 Anm. 5.  
 — Giovanni Gaspare 93, 235 ff., 254 f.
- Pelesi, Bartolo e Giovanni 229.  
 Pesaro, Palazzo della Prefettura 52.  
 Perugia, S. Bernardino 160, 207.  
 — Cambio 195.  
 Perugino, Pietro 195.  
 Piacenza, Dom 263.  
 — Palazzo dei Tribunali Taf. IX, 97 f., 101, 274.  
 — Palazzo degli Scoti da S. Nazaro 97 f.
- Piatti, Giovanni Antonio 164 f., 191, 197, 278.  
 Piazza, Callisto, Cesare, Scipione, da Lodi 116.  
 Pienza 266.  
 Piratello, Campanile 111.  
 — Madonna\* del 55 ff.
- Pisa, Isaie de Ganti da 176 Anm. 1.  
 Piscina, Giovanni de 20 Anm. 2.  
 Plato, Thoma 196 f.  
 Polli, Bartolomeo de' 177.  
 Ponte, S. Maurizio 221.  
 Porta, Antonio della, genannt il Tamagnino 143,  
 148, 152 f., 177, 228, 230 Anm. 2, 235, 241,  
 261.  
 — Giacomo della 177.  
 — Paolo della 114 Anm. 2.
- Prandino, Ottavio 226.  
 Prato, Dom, Aufsenskanzel 275.  
 Predis, Ambrogio de 160.  
 Pyrgoteles 256.
- Ravenna**, Centralkirchen 110 Anm. 1.  
 — Museo, Terracottafrises 100, 248 Anm.
- Raverti, Matteo 163 f., 279.  
 Reggio, Palazzo Greppi\* 99.  
 — Terracotten 101 ff.
- Regisol von Pavia 37 Anm. 1, 141, 143\*, 171, 204,  
 273 Anm. 3.  
 Repellini siehe Cremona.  
 Rho, Giovanni Pietro da 170 Anm. 2.

- Ricchini 92.  
 Riminl, Tempio Malatestiano 51, 65 Anm. 1, 80.  
 Riva, S. Croce 111 Anm. 1.  
 Rizzo, Antonio 190 f., 284.  
 Robbia 28, 285.  
 Rocchi, Cristoforo d' Antonio 83, 85, 270.  
 Rodari, Bernardino 194, 221 f.  
 — Donato 194.  
 — Giacomo 194, 222.  
 — Giovanni 193.  
 — Tomaso, da Maroggia 97, 193 ff., 199 ff., 209 ff., 221, 252 ff. und passim.  
 Rom, Vatican, Nischenbau im Giardino della Pigna 81.  
 Romanino 227, 236.  
 Romano, Antonio 148.  
 — Cristoforo 160 Anm. 4, 170 Anm. 2, 176 f.  
 Rossellino, Antonio 266.  
 Rossi, Bernardino de 157.  
 — Dionigi da Milano 10.  
 Rusnati 118 Anm. 1, 178 Anm. 1.
- Sacca, Bramante, da Cremona 97 Anm. 9, 170 Anm. 1.  
 — Salvaggio-Büste 261 Anm. 5.  
 — Sappellegrino, Girolamo 236.  
 Sangallo, Giuliano da 122, 265.  
 Sansovino, Jocopo 240, 242, 258.  
 Saronno, Sanctuarium\* 112, 115, 274.  
 — Villa Ubaldo 109 Anm. 4.  
 Scala, Alessandro 260.  
 Scamozzi 180 Anm. 2.  
 — Muzio 45 Anm. 6.  
 Scarpagnino 235.  
 Scharabota, Luchino 193 f., 197, 211, 270.  
 Seravalle, S. Giustina, Camino-Denkmal 164.  
 Seregni, Vincenzo 178 Anm. 6.  
 Sesto, Giovanni Battista da 153, 178.  
 — Stefano da 148, 151 ff.  
 Settignano, Desiderio da 266.  
 Sevilla, Casa Ferdinando Colon 90 Anm. 7.  
 — — de Pilatos 90 Anm. 7.  
 — Universitätskirche, Denkmäler des Pedro Henriguez und der Catalina de Ribera 260.  
 Sfrondrati, Antonio da Cremona 73, 102 Anm. 3.  
 — Gabriele d' Antonio, da Cremona 73 Anm. 4.  
 Siena, Francesco di Giorgio da 181 Anm. 2.  
 Signorelli, Luca 195.  
 Sirtori, Simone da 183.  
 Sisto, da Norimberga 45.  
 Solari, Cristoforo il Gobbo 118, 121, 152 f., 175, 178 Anm. 1, 179, 185 ff., 214.  
 — Francesco 10.  
 — Giorgio 186.  
 — Guiniforte 10, 14, 17, 23, 92, 125 f., 263, 265 ff.  
 — siehe auch Lombardi.  
 Soresinas, Filippo 248 Anm.  
 Squarcione 278, 283.  
 Stanga siehe Cremona.  
 Stauris, Rinaldo de 14, 17.
- Stella siehe Caravaggio.  
 Strafsburg, Münster 184.  
 Suardi, Bramantino 68, 88, 120 Anm. 4, 278, 283.
- Tamagnino siehe Porta.  
 Testorino, Bartolomeo 226.  
 Thomas, Formentone da Vicenza 238 f.  
 Tirano, Madonna di 223, 259 ff.  
 Tizian 240.  
 Toledo, Avila-Denkmal 285 Anm. 1.  
 Torno, Kirchenportal 197 Anm. 4, 250 Anm. 4.  
 Torre, della, siehe Cernobbio.  
 Tradate, Jacopino da 279.  
 Trecchi siehe Cremona.  
 Treviglio, Altar 286.  
 Treviso, S. Maria Maggiore, Bua-Denkmal 178 Anm. 3.  
 Trivulzio-Denkmal 123 Anm. 2.  
 Trotti, Lorenzo 168 Anm. 5.  
 Tura, Cosimo 144.
- Urbana, Madonna della Riscotta 54.  
 Urbino, S. Bernardino\* 53, 59.  
 — S. Domenico, Portal 51, 74.  
 — Istituto di Belle Arti 52.  
 — Schlofs der Montefeltro 49 ff., 179 Anm. 3.  
 — Palazzo Passionei 53.
- Vailate, Pietro 177.  
 Vairone, Biagio da 150 ff., 177.  
 Valle-Denkmal 178 Anm. 5.  
 Vanvitelli 240, 243.  
 Varallo, S. Gaudenzio 220.  
 — Sacro Monte 115, 220.  
 Varese, Villen 109 Anm. 4, 258 Anm. 2.  
 Venedig 267 ff.  
 — Bernardo aus 125.  
 — Biblioteca 242, 269.  
 — Ca Doro 268.  
 — Dogenpalast 242.  
 — Porta della Carta 187, 268.  
 — Scala dei Giganti 256, 269.  
 — Fahnenstangensockel vor S. Marco 247, 269.  
 — S. Francesco delle vigne, Cappella Giustiniani 175, 256.  
 — S. Giobbe 256.  
 — SS. Giovanni e Paolo, Mocenigo-Denkmal 164, 268.  
 — — Vendramin-Denkmal 255, 258, 269.  
 — Loggetta 269.  
 — Lombardi-Sculpturen 284.  
 — S. Marco 227, 263, 267 f.  
 — Urnenträger (Wasserspeier) 190, 211.  
 — S. Marco, Scuola di 65 Anm. 1, 268.  
 — S. Maria dei Frari, Chorschranken-Reliefs 144.  
 — Tron-Denkmal 39, 268.  
 — S. Maria dei Miracoli 256, 268 f. und passim.  
 — S. Pantaleone, Christusbüste 175 Anm. 2.  
 — S. Rocco, Scuola di 269.  
 — S. Stefano 284.

**Venedig.**

- S. Trovaso-Altar 188 Anm. 1, 284 Anm. 2.
- S. Zaccaria 253, 256, 268.

Vercelli, Zuandomenego da 170 Anm. 1, 184.

Verona, Porta Borsari 147.

- Scaliger-Denkmal 176, 277.
- Scaliger-Schloß 276.

Vicenza, Colonna di S. Marco 239.

- Formentone da 239.

- Palazzo Vescovile 239.

Vico-Morcote siehe Morcote.

Vigevano, Castell 86.

Visconti-Denkmal siehe Certosa.

Vitellio 283.

Vivarini, Bartolomeo 144.

Volkman, J. J. 192.

Volpi, Ambrogio, da Casale 178 Anm. 1.

Volpino 178 Anm. 1.

Vrana, Luciano da 49 ff.

Zenale 278, 286.

Zürich, Landesmuseum, Altar aus Katzis 216.

Verlag von **Wilhelm Ernst u. Sohn, Berlin W. 66, Wilhelmstraße 90.**

---

# BERLIN UND SEINE BAUTEN.

Bearbeitet und herausgegeben vom  
**Architekten-Verein zu Berlin und der Vereinigung Berliner Architekten.**

Drei Bände in zwei Bänden.

Band I: Einleitendes. Ingenieurwesen. — Band II u. III: Der Hochbau: 1. Öffentl. Bauten. 2. Privatbauten.  
210 Bogen. 4°. 1896.

Mit 18 Lichtdrucktafeln, einer Stichtafel, 2150 Abbild. im Text und 4 Kartenbeilagen.

Preis 60 Mark.

In zwei feinen Leinenbänden mit Lederrücken und Lederecken 72 Mark.

## Ausgabe in einzelnen Bänden.

Auf vielseitiges Ersuchen, die beiden Bände von „Berlin und seine Bauten“ auch einzeln abzugeben, haben sich die Herausgeber und der Verleger entschlossen, diesem Wunsche zu willfahren.

Die Bände werden in dem bekannten gediegenen Halblederband nunmehr zum Preise von 35 Mark für Band I und 45 Mark für Band II abgegeben.

Die Bände sind durch jede Buchhandlung zu beziehen

Ausführliche Ankündigungen mit Inhaltsangabe des vollständigen Werkes und Probeabbildungen stehen unberechnet und postfrei zu Diensten.

---

## Geschichte der Kunst im Gebiete der Provinz Posen.

Von

**Hermann Ehrenberg.**

1893. 13<sup>1</sup>/<sub>4</sub> Druckbogen. Preis: geheftet 8 Mark.

Gegen Einsendung des Betrages durch Postanweisung erfolgt postfreie Zusendung.

---

## Italienische Reise-Eindrücke

von

**Hermann Muthesius.**

(Sonderdruck aus dem Centralblatt der Bauverwaltung, Jahrgang 1898.)

Mit 2 Holzschnitten. Preis 3 Mark.

---

## Architektonische Betrachtungen eines deutschen Baumeisters.

Mit besonderer Beziehung auf deutsches Wesen in deutscher Baukunst.

Von

**Robert Neumann**

1896. gr. 8. geh. 7 Mark.

---

## Architektonische Zeitbetrachtungen.

Ein Umblick an der Jahrhundertwende.

Festrede gehalten im Architekten-Verein zu Berlin zum Schinkelfeste am 13. März 1900

von

**Hermann Muthesius.**

1900. gr. 8°. geh. Preis 1 Mark.

Verlag von **Wilhelm Ernst u. Sohn, Berlin W.66, Wilhelmstraße 90.**

---

Die  
**Architektonischen Ordnungen**  
der  
**Griechen und Römer.**

Herausgegeben

von

**J. M. v. Mauch.**

Achte, durch 5 neue Tafeln vermehrte Auflage.

Nach dem Text von Professor **L. Lohde** neu bearbeitet von

**R. Borrmann.**

Hauptwerk mit 65 Tafeln. kl. Fol. 1896. 16 Mark.

Dazu

enthaltend:

Nachtrag,  
**die neueren Baumeister,**  
mit 40 Tafeln. kl. Fol. 8 Mark.

**Das Detailbuch.**

6 Tafeln. kl. Fol. 2 Mark.

Preis des Gesamtwerkes vornehm in Halbfranz gebunden 34 Mark.

Für die Besitzer der früheren Auflagen:

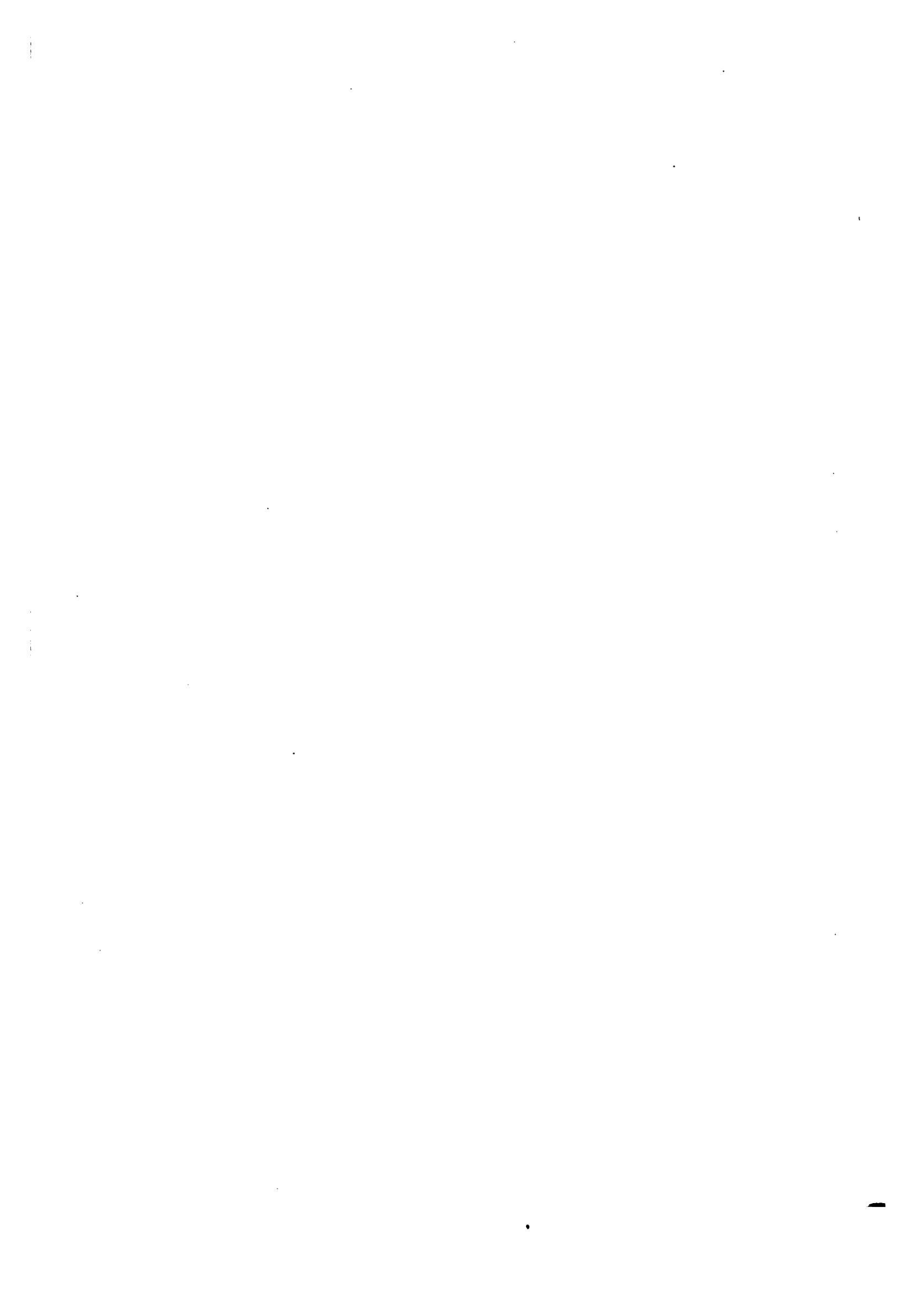
**Ergänzungsheft,**

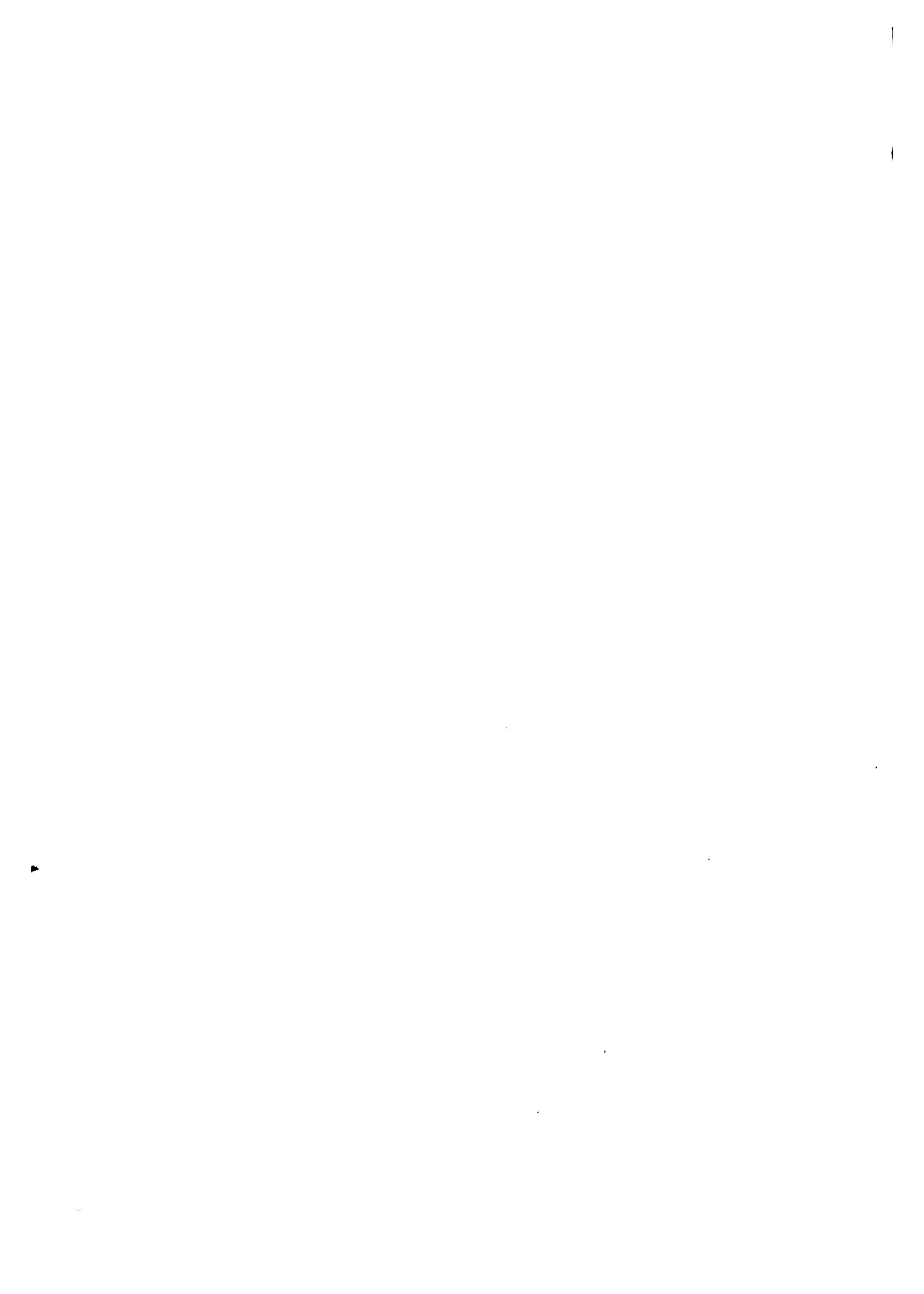
nach dem Text der achten Auflage zusammengestellt von

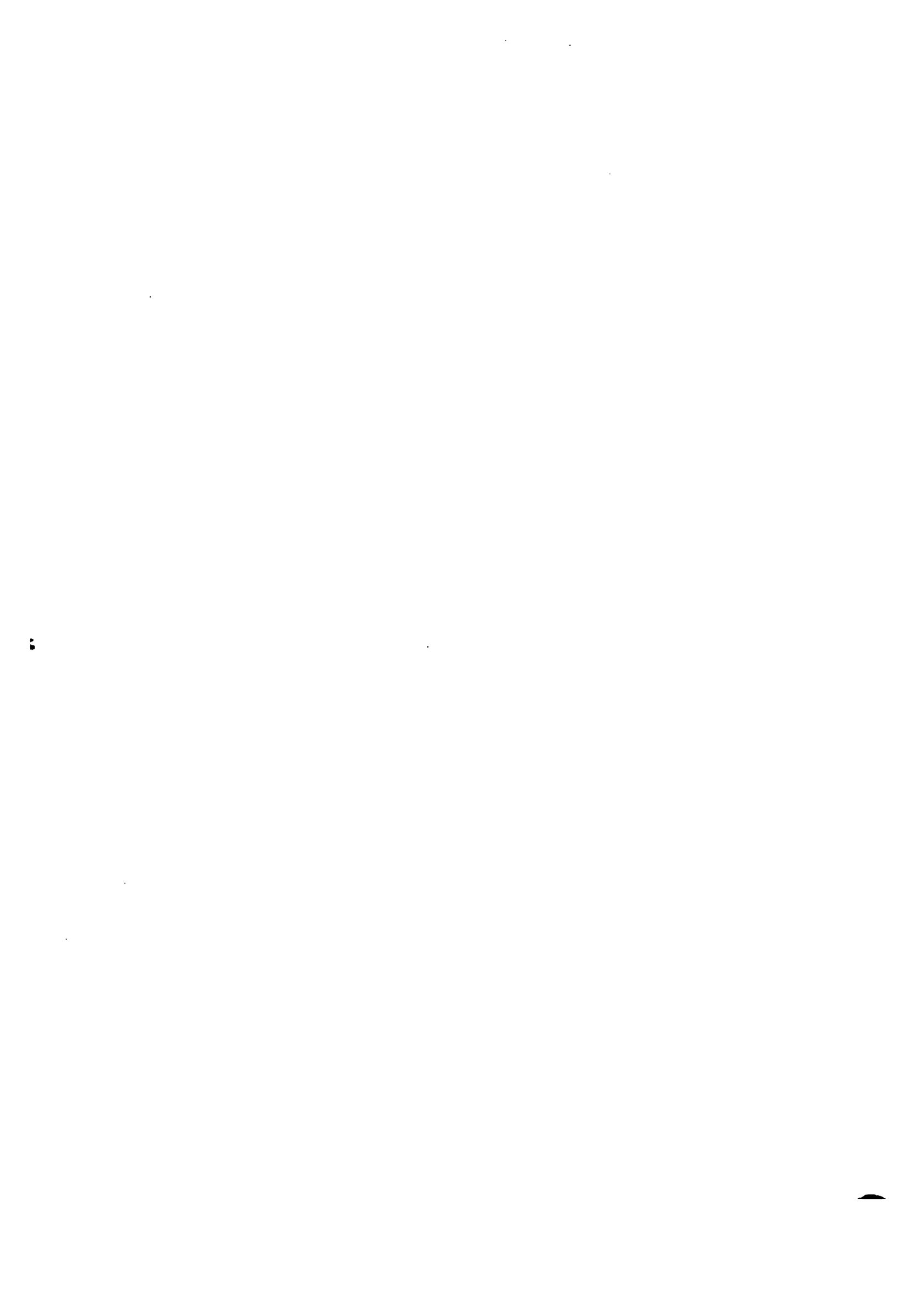
**R. Borrmann.**

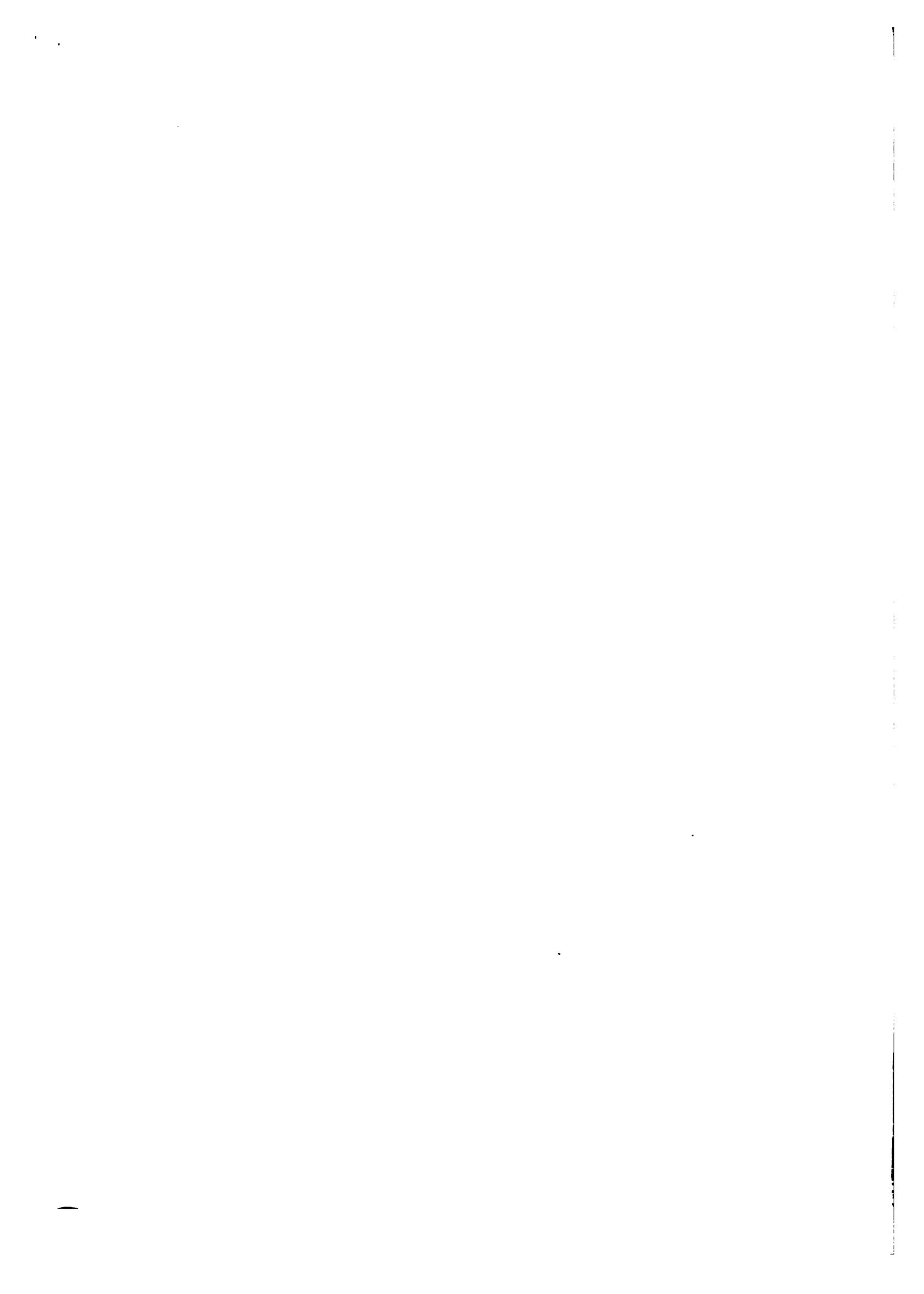
Mit 5 neuen Tafeln. 1896. 5 Mark.

Die „Kunst für Alle“ schreibt in Heft 18, Jahrgang 1897: Es ist gut, daß es noch Bücher giebt — wenig genug sind's —, die nicht veralten. Mauch's „Architektonische Ordnungen“ ist solch ein Werk, das im Reich der Architekten, wo Geschmack und Ausstattung sonst eine so umwälzende Rolle spielt, unbeirrt um künstlerische Störungen und technische Raffinements ein unentbehrliches Leben führt; es ist das ABC-Buch der reinen architektonischen Formen, an denen sich schließlichs alles messen muß, mag man noch so frei und neu mit den alten Elementen schalten und bilden. Der „Mauch“ aber ist außer dieser seiner Bedeutung als übersichtlichste Quelle der antiken Formen zugleich ein wissenschaftliches Buch, und damit es als solches nicht veralte, ist die neue Auflage ins Leben getreten. In den letzten Jahrzehnten ist auf dem Gebiet antiker Forschung gar manches Werk neu aus dem Schutt auferstanden, und Ausgrabungen, wie die des deutschen Reiches in Olympia, Studien, wie die über den Rundbau bei Epidaurus oder den Minervatempel bei Prienome haben unsere Vorstellungen von antiker Baukunst so vervollständigt, daß ein Bild der Architektur jener Zeit ohne sie lückenhaft sein würde. Die Resultate solcher Forschungen sind nun von R. Borrmann der alten Ausgabe in fünf vorzüglich gestochenen Tafeln eingefügt worden; zugleich aber sind sie auch als Sonderheft (Preis 5 Mark) erschienen, sodaß jedem Besitzer der alten Ausgabe in loyaler Weise ermöglicht ist, das Werk in einem zeitgemäßen Zustande zu besitzen, ohne zu völliger Neuanschaffung schreiten zu müssen. Der Verlag hat dadurch in doppeltem Sinne mit der neuen Auflage dafür gesorgt, daß der „alte Mauch“ nicht veraltet.









FA2185.240 Follo  
 Oberitalienische Frührenaissance; b  
 Fine Arts Library AZQ21  
 3 2044 034 213 215

This book should be returned to the Library on or before the last date stamped below.  
 A fine is incurred by retaining it beyond the specified time.  
 Please return promptly.

DUE DEC 1 '66 FA

DUE FEB 26 '76 FA

DUE FEB 22 '80 FA

RECEIVED  
 FEB 11 1980

FA 2185.240F  
 Meyer, Alfred Gotthold  
 Oberitalienische Frührenaissance

DATE	ISSUED TO
MAR 11 '64	<i>[Signature]</i>
NOV 1 '66	<i>[Signature]</i>
	200 4407
02 23 6	34 JAN
02 22 0	19

FA 2185.240F

