

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.¹⁾ 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.²⁾ 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.³⁾ 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 kauflcut innen.“
Ritter - Hof- und Pilger-Reise des Ritters Leo von Rozmital durch das
Abendland (1465 — 1467), beschrieben von Gabriel Tetzcl 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's⁴⁾ 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 liefs 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 87½ vermehrt wurde. Auch zahlreiche Malereien wurden auf sein Geheiß dort ausgeführt, so besonders in einer Loggia Scenen aus dem Leben Kaiser Trajans und dabei, zwischen Ornamenten, die Bildnisse Francesco Sforzas, 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. Milanese II. S. 447.

Bianca, ihrer Kinder und vieler anderen Herren und Grofsen 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 eingehend¹⁾ und berichtet bezüglich seiner Wiederherstellung, dafs die Baugelder von dem Florentiner Geschäftsträger der Medici in Mailand, dem Leiter der dortigen Filialbank, Pigello Portinari ausgezahlt wurden, aber den Namen Michelozzo nennt er nicht, er erwähnt denselben in seinem ganzen Werk überhaupt nur ein einziges Mal²⁾ 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 nicht³⁾ — so kann dieselbe füglich höchstens als Ausdruck einer zu seiner Zeit in Florenz verbreiteten Ueberlieferung gelten.



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

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, dafs dieser den ihm von Sforza 1455⁴⁾ geschenkten Mailänder Palast von demselben Künstler vergröfsern und verschönern liefs, der seinen Familienpalast in Florenz selbst geschaffen hatte.

Zeitlich führt uns Filaretets 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, dafs 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, dafs er, der seine Leistungen doch so gerne erwähnt, im übrigen diesen Bau nicht unter seinen eigenen Werken aufzählt, beweist, dafs er einen wesentlichen, unmittelbaren Antheil an demselben nicht besitzt.

Stilgeschichtlich steht dieser banco Mediceo mit der durch Filaretets 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 Filaretets 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 skizzirte 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

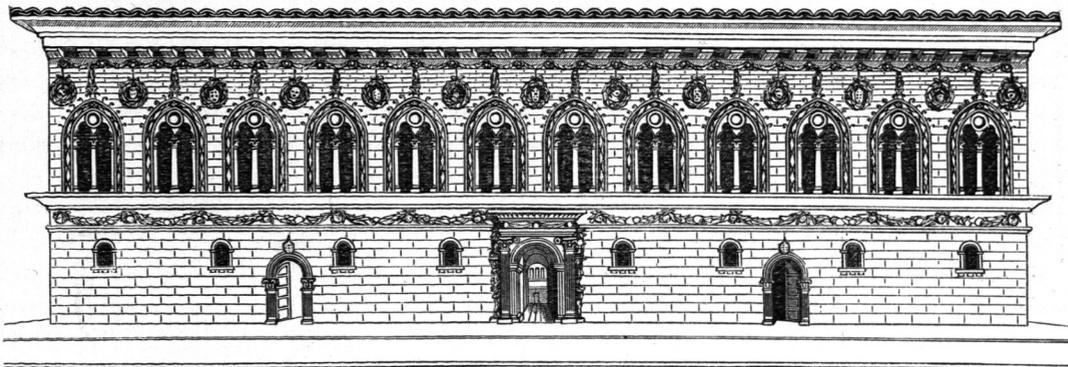


Abb. 59. Front-Entwurf der Mediceer-Bank in Mailand in Filaretes „Tractat“
(nach v. Oettingen).

symmetrisch angeordneten Oeffnungen; das Erdgeschofs 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.¹⁾ 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 Cassetting 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 Filaret's Palastentwurf für Venedig,¹⁾ endlich besonders an die Front des abgebrochenen Palazzo Marliani gemahnt Filaret's Skizze²⁾ 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 Abwechselung 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 maafsgebend 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 Filaret's Beschreibung und Abbildung dennoch, um die kunsthistorische Stellung des Werkes im obigen Sinne sicher zu bestimmen.³⁾ Die von Caravati reconstruirten⁴⁾ 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.⁵⁾ 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 Wappenschilde und Köpfe umschliessen, durchaus der Frührenaissance. Die grofsen 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 Schriftbändern⁶⁾ 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 Größenverhältnisse 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.¹⁾ (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 fufsen! 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,²⁾ 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 grofsen, 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 Klosterhöfe³⁾ 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 grofsen Federn und dem Wort „semper“, sowie die Casette mit dem Wort „droit“, umschließen.⁴⁾ Das Blattwerk hat hier einerseits die bisherige Fülle und Vielgliedrigkeit gothischer Herkunft eingebüfst: es ist flach gehalten, wie bei einer Palmette,⁵⁾ 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 Renaissancedecoration 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 Fontana¹⁾, 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

¹⁾ 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 Mafsstab 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.¹⁾ 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 hinauszudeuten. Wie am Dom, so hat man auch hier eine starke Arbeitstheilung vorauszusetzen, 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

¹⁾ 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.¹⁾ Immer bedeutsamer tritt er dabei neben das Triumvirat Ghiberti, Brunelleschi und Donatello. In der Raumgestaltung der erste, unmittelbarste 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.²⁾ 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 Schmarzow, 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 „Schlußbetrachtung“ zum Text v. Stegmanns, a. a. O. S. 29 und sein selbständiger Aufsatz im Jhrb. d. Preufs. Kunstsamml. XV. 1894. S. 247 ff.: „Die architektonische Entwicklung Michelozzos und sein Zusammenwirken mit Donatellos“, 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,¹⁾ Thatsache aber bleibt, dafs jenes Portal wenigstens in seinem geschlossenem 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 Mafsstabes so unorganisch, rein malerisch dem architektonischen Kern nur eben ganz äufserlich 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 Fruchtgürlenden, welche am Fries der Thür von S. Croce zwischen den vier Cherubinköpfen ausgespannt sind, auferordentlich nah. Und auch alles das, was an diesem Mailänder Thor und weiter an den Fenstern der Front noch als ein Zugeständniß 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,²⁾ 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.³⁾ 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 Schmarsow⁴⁾ 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 heifst: „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 Aufnahmefähigkeit, 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.¹⁾ 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.²⁾ Und gegen Michelozzos persönlichen Antheil spricht der Kunstwerth und Stil selbst. Nach allem, was wir von Michelozzos figürlicher Plastik grossen Mafsstabes 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 Standartenträgerinnen 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,

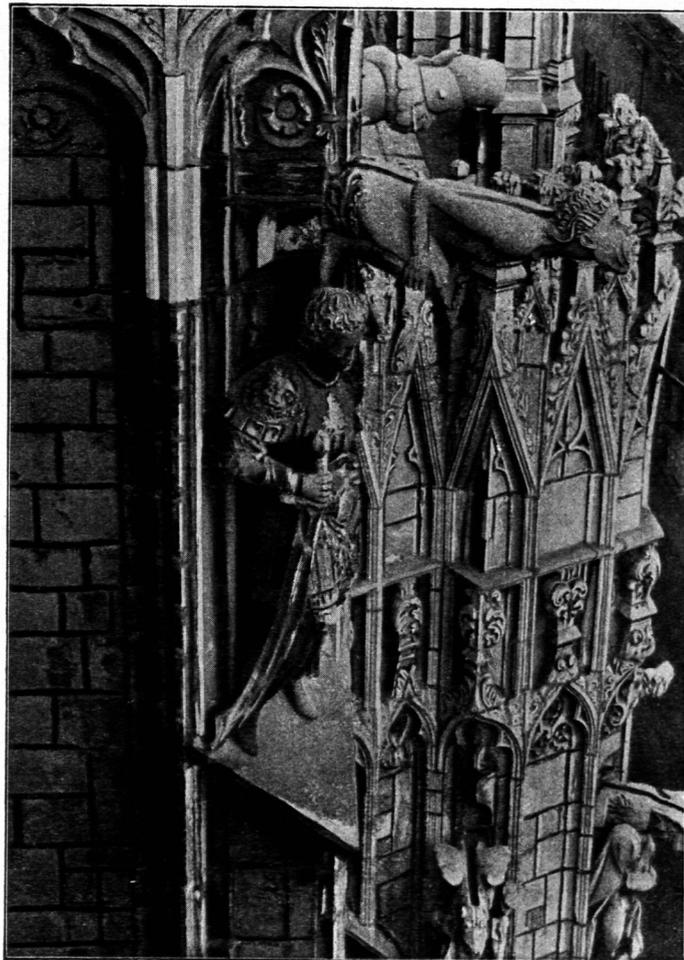


Abb. 64. Gigant am Mailänder Dom.

fort und fort Analogien zum 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,

1) Ein mittelbarer Einfluß der florentiner Kunst läßt sich auch bei anderen gleichzeitigen Mailänder Bauten voraussetzen, an denen die Portinari als Spender der Baugelder betheilig 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.

2) 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 porträtartige 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, vieltheiliger 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 Lieblingsschöpfungen der Renaissance-decoration bewahrt: die Cappella di S. Pietro Martire in S. Eustorgio.¹⁾

¹⁾ 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.