

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, 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.<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

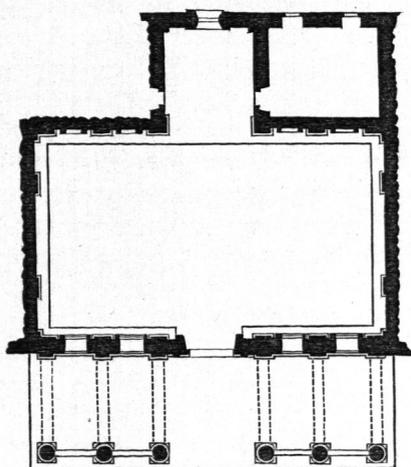


Abb. 65.  
Pazzi-Capelle bei S. Croce in Florenz.

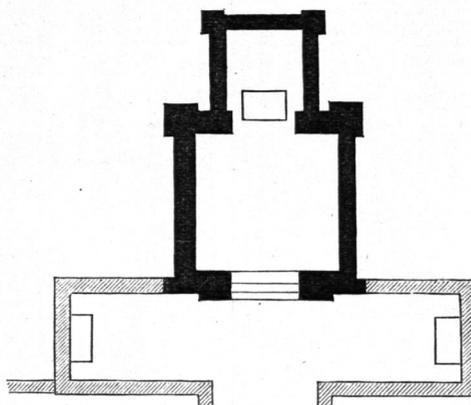


Abb. 66.  
Portinari-Capelle bei S. Eustorgio in Mailand.

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: „Pillegus 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

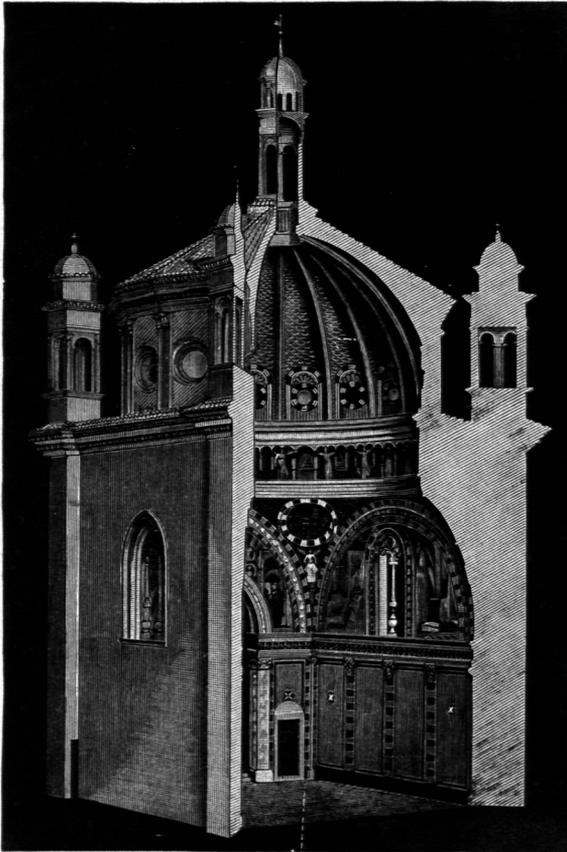


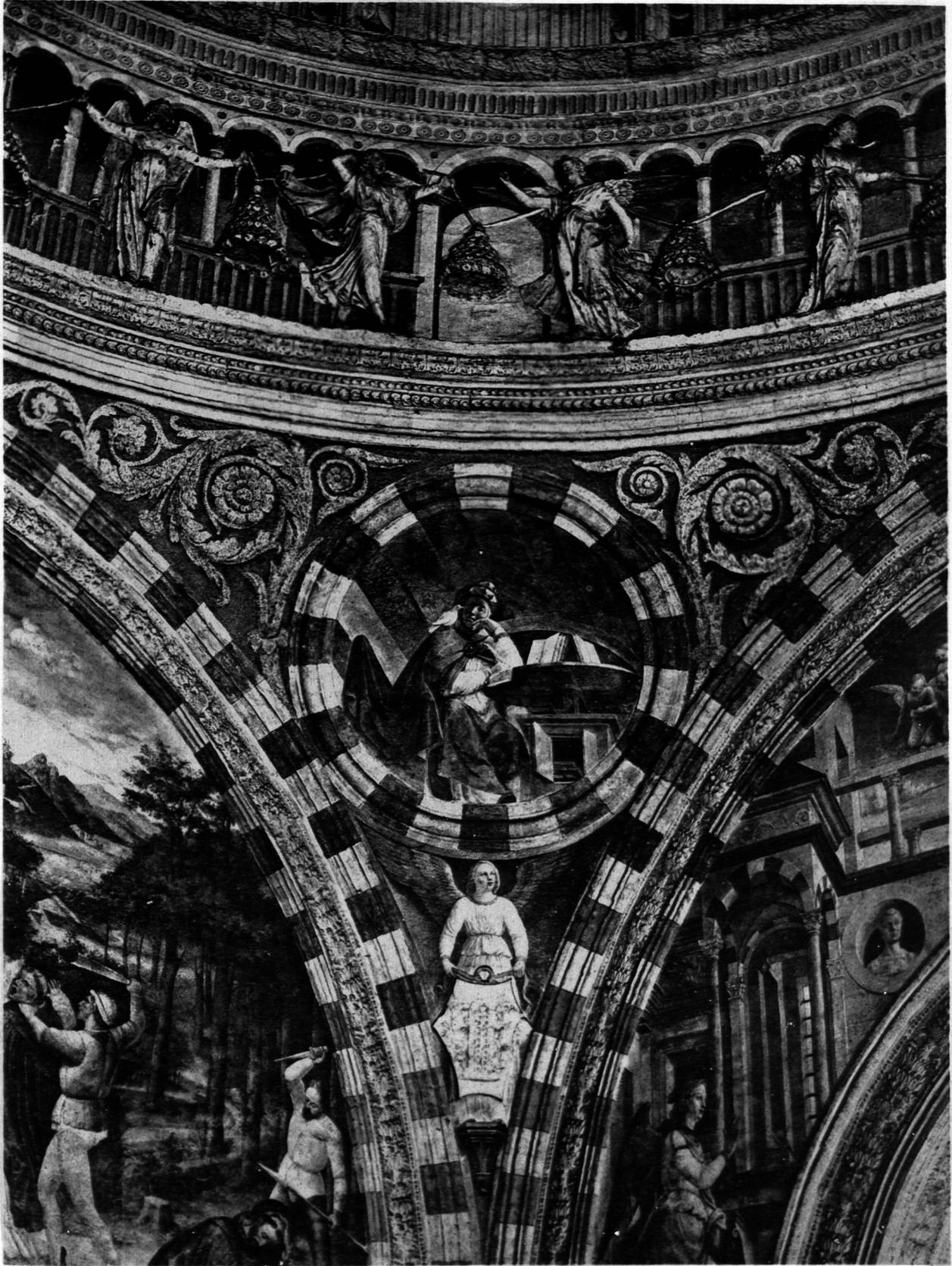
Abb. 67. Portinari-Capelle bei S. Eustorgio in Mailand, nach dem für das South-Kensington-Museum in London gearbeiteten Modell.

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 sculpirt 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 wahren diese Oeffnungen den Spitzbogen, sowohl in ihrer Gesamtumrahmung, wie über ihren beiden Theilfenstern, und hier begegnet man noch dem Dreipafs 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

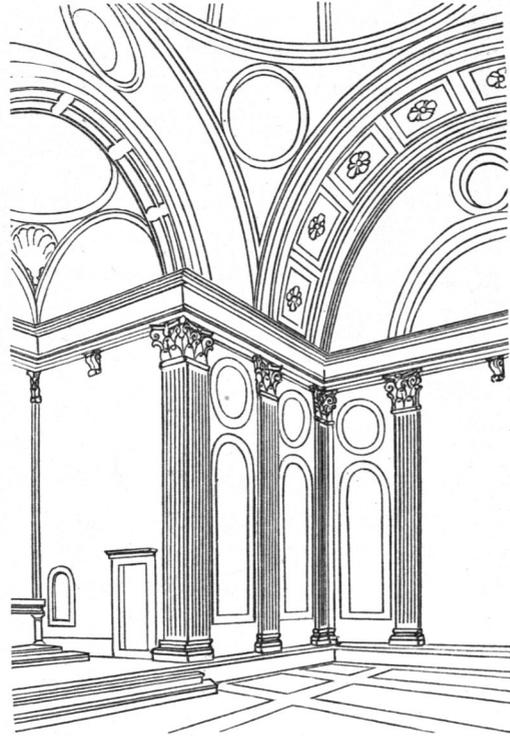


Abb. 68. System der Innendecoration der Pazzi-Capelle bei S. Croce in Florenz.

1) 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 Schaftringen 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 Mediceo, 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 Mediceo 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 Wetteifer 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

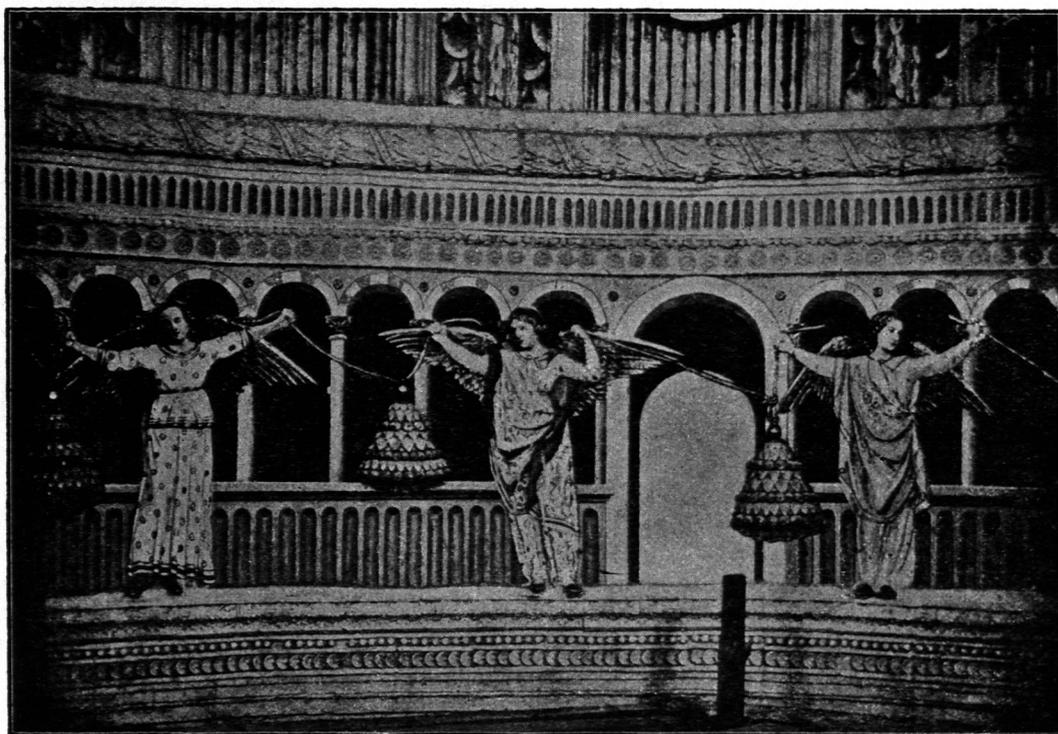


Abb. 69. Portinari-Capelle bei S. Eustorgio in Mailand. Engelreigen unter der Kuppel  
(nach einer Abb. im Archiv. Storico dell' Arte).

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 emporzureichen 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 „Krönung 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 gröfsere 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> Aehnlich sind die etwa lebensgrofsen 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 Füfse 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 grofszügigem 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 Weifs, 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 Gufs. Keine Gestalt drängt sich vor, jede dient nur dem Ganzen, und je länger man dies betrachtet, um so mehr mufs 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 schliessen 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 richtiges 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

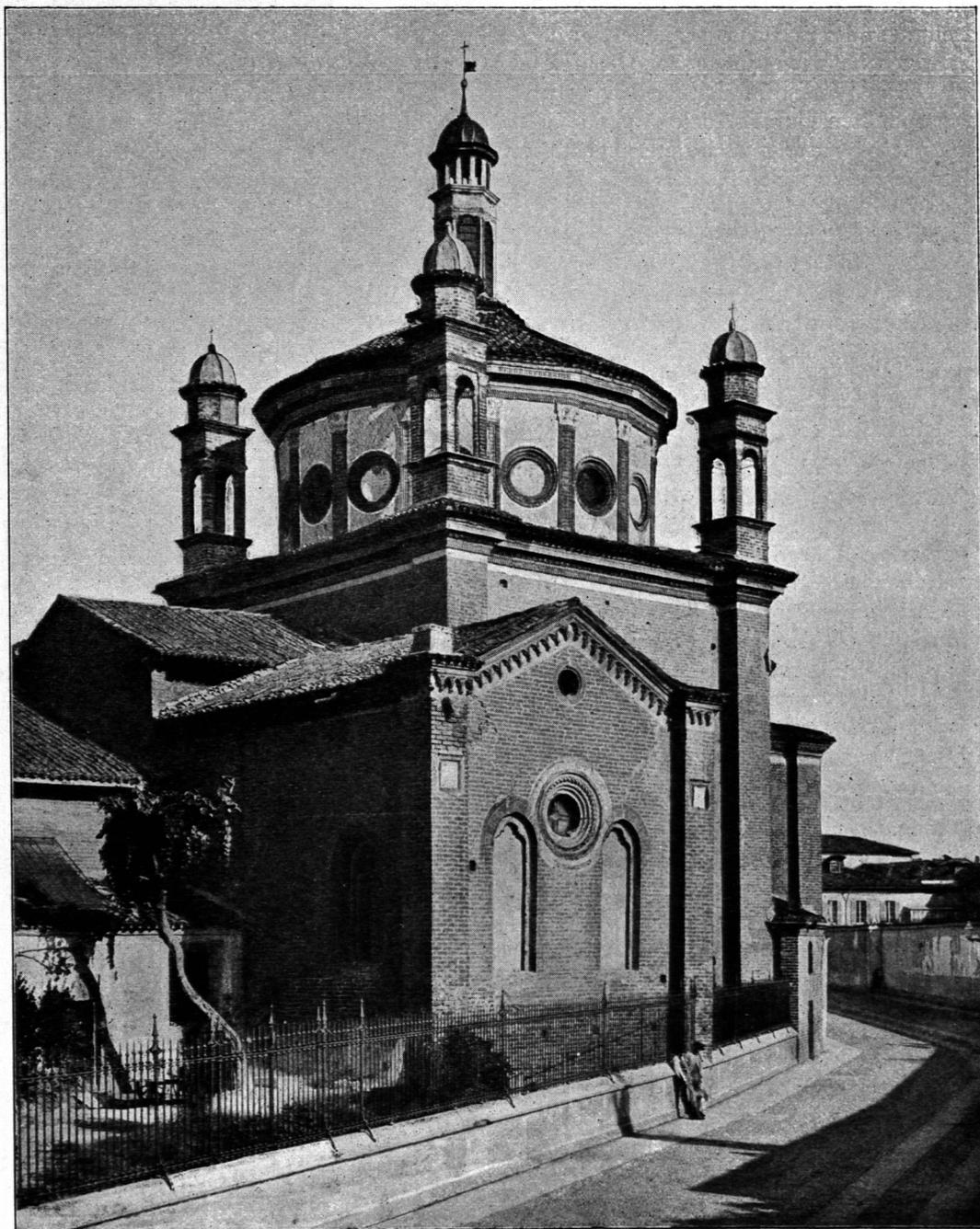


Abb. 70. Portinari-Capelle bei S. Eustorgio in Mailand.

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 restaurirte 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 entgegenggeht, — 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 hinauszurichten 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 Außenwand 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, daß die Portinari-Capelle in einigen Details Verwandtschaft mit dem ersten reinen Renaissancewerk Venedigs, mit dem Portal des Arsenalen (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*