

so originell und dabei so geschmackvoll, dafs man die stilgeschichtlichen Einwürfe wohl vergifst. 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, gleichmäfsiger Fülle über den Bau, dafs 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 äufserlich 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, dafs man durch sie die Mängel der älteren Theile schnell vergifst.

* * *

I. Die Certosa bei Pavia.

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

Als ein Werk des Uebergangsstiles mufs 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 Pavia¹⁾ 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: dafs 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 mufs 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.

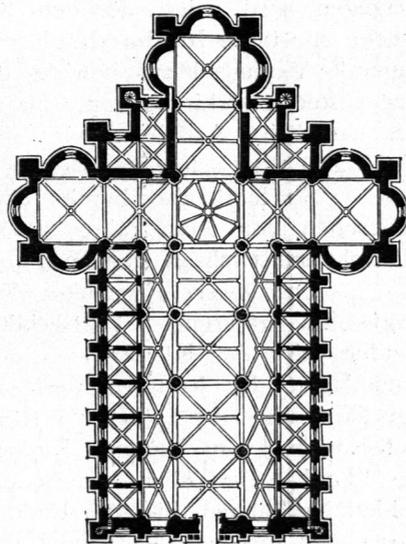


CERTOSA BEI PAVIA: CHORANSICHT.

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,¹⁾ 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 vermischen, 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,²⁾ von geringen Abweichungen abgesehen, nur den hergebrachten attischen Typus mit rundbogigen Profilen. Die Capitäle³⁾ 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.



0 10m

Abb. 78.

Grundriß der Certosa bei Pavia.

1) Durelli, Tav. E und 6.

2) Durelli, Tav. 59.

3) Durelli Tav. 60.

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 Strebssystem¹⁾ 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 Zwillingsbruder 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 Langhauses²⁾ 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 Uebergangstiles, den wir in Mailand und Como verfolgten, da trägt auch die Certosa noch die Zeichen eines stilistischen Compromisses, den die altlombardische 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 betheiligt. 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,¹⁾ 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

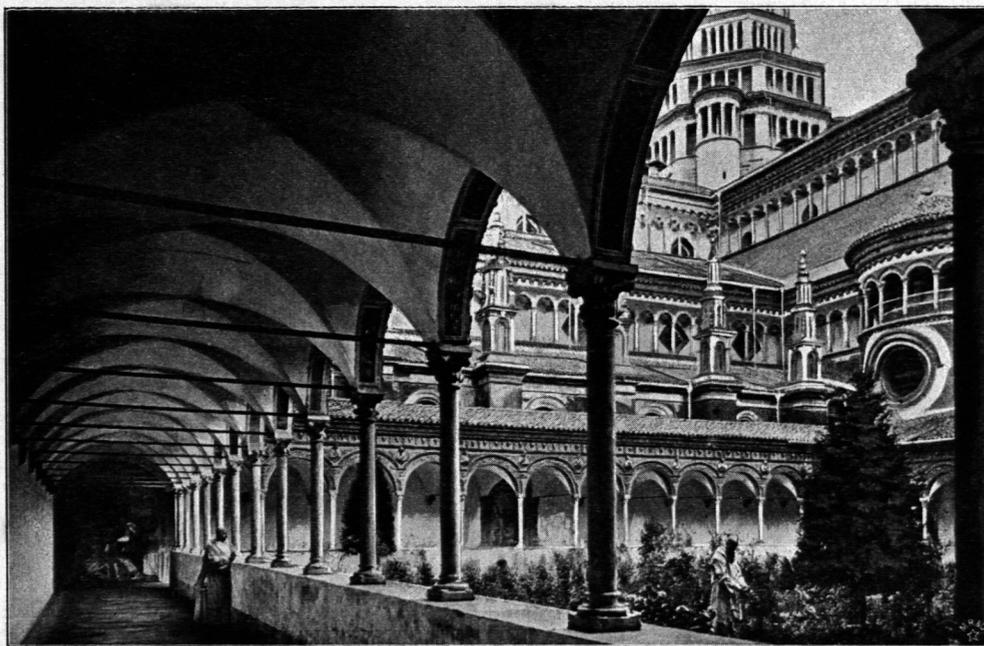


Abb. 79. Certosa bei Pavia. Blick auf die Vierung vom „kleinen“ Kreuzgang aus.

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 specifisch 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 falenartigen 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 Mafsgabe des national-oberitalienischen Geschmackes. Diesen spiegelt bereits das Gesamtbild in seiner Vielfarbigkeit von rothen Backsteinwänden, weissen Hausteinteilen¹⁾ 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.²⁾ 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.³⁾ 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 Blattcapitäle 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.⁴⁾

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!⁵⁾ 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 Formengebung, 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 Mafswerk. Schon an den winzigen Rauten-

1) Der Sockel und die Säulenschäfte aus Granit oder Sarizzo, die Gesimse, die Säulencapitäle, einzelne Fensterumrahmungen im Querschiff nebst ihrem Mafswerk 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 halbirten Fischblasen, mit Drei- und Vierpässen. Das ist die malerisch spielende, echt oberitalienische Spätgothik, welche — man erinnere sich der Tabernakel an der Front des Domes von Como — der reinen Renaissance selbst noch im endenden Quattrocento parallel geht. Zeichnung¹⁾ und Profilierung dieser Fenster finden ihre nächsten Analogien jedoch besonders in der venezianischen Kunst. In der That ist die reifste Phase spätgothischer, 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!²⁾ Durch diese venezianischen Werke wird man auch hier aber wiederum auf jene specifisch oberitalienische Fortbildung toscanischer Einflüsse hingeleitet, die wir in diesem Capitel erörterten. 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 Aeufseren 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.