

Einleitung.

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

Gregorovius.



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

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

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

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

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

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

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

Zunächst bleiben sie landschaftlich auf das Stammland beschränkt, ohne hinauszublicken auf die weitverzweigten Pfade, auf denen die lombardischen Meister die Kunstweise ihrer Heimath nicht nur durch Italien selbst, sondern durch fast ganz Europa, bis nach Spanien, ja bis nach Rußland trugen. Aber auch innerhalb Oberitaliens berücksichtigen die folgenden Studien nur die Lombardei. Für die zweite kunsthistorische Hauptprovinz, für Venetien, löst das im Erscheinen begriffene Werk Pietro Paolettis¹⁾ diese Aufgabe im größten Mafsstab; andererseits aber gebührt der Lombardei vor Venedig zeitlich der Vorrang, und die venezianische Frührenaissance ist ohne Kenntniß der lombardi-

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

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

Die Klage, daß die lombardische Renaissance von der Forschung ungebührlich vernachlässigt sei, ist heut allerdings nicht mehr so berechtigt, wie vor fünfzehn Jahren, als Rudolf Rahn¹⁾ sie an der Spitze seiner Studien über die Renaissance-Sculpturen von Como und Lugano aussprach.

Die vortrefflichen Wiederherstellungsarbeiten an einer ganzen Reihe lombardischer und speciell Mailänder Renaissancebauten unter der umsichtigen Leitung Luca Beltramis bedingten gleichzeitig die eingehendste Documentenforschung und Stilkritik, von welchen nun, neben den zu neuem Leben erstandenen Bauwerken selbst, eine Reihe von Abhandlungen, besonders von Beltrami,²⁾ Zeugnis ablegt. Das den österreichischen und deutschen Instituten ähnlichen Zweckes verwandte Ufficio Regionale per la conservazione dei Monumenti, dem jetzt Gaetano Moretti vorsteht, vereinigte diese Arbeiten und bereitet eine Inventarisierung sämtlicher Kunstdenkmäler vor. In beschränkten Grenzen sind ältere Bauten Mailands und seiner näheren Umgebung nach photographischen Aufnahmen von Carlo Fumagalli in den „Reminiscenze di Storia e d'Arte“ mit Erläuterungen von Beltrami und Diego Santambrogio veröffentlicht worden.³⁾ Wir besitzen seit 1889 eine geistvolle Monographie des Mailänder Domes von Camillo Boito⁴⁾ und die Centenarfeier zweier Hauptwerke lombardischer Kunst, der Certosa bei Pavia und des Domes von Como, hat die jüngste kunsthistorische Forschung zu regster Arbeit veranlaßt. Gleichzeitig mit der Ankündigung des nachgelassenen Lebenswerkes C. Magentas⁵⁾ über die Certosa hat 1896 die Publication einer „Storia documentata“ derselben durch Beltrami⁶⁾ begonnen, und in kleinerem Mafsstab bietet eine solche Dr. Santo Monti⁷⁾ für die Kathedrale von Como. Diesen Monographien gesellen sich ferner die feinsinnigen Erörterungen Giulio Carottis⁸⁾ über die Schätze des Mailänder Museo Archeologico, und die zahlreichen, von rührigem Localpatriotismus und eifrigem Spürsinn geleiteten Arbeiten Diego Santambrogios über eine ganze Reihe einzelner lombardischer Denkmäler. Zu den in italienischen Kunstzeitschriften veröffentlichten Studien lieferte der lombardische Boden in den letzten Jahren besonders stattlichen Stoff. Durch diese rüstige Arbeit der jüngsten Zeit haben die wohlbekannteren älteren Werke, vor allem die Künstlerbiographien Calvis,⁹⁾ die Arbeiten Caffis, Casatis, Paravicinis¹⁰⁾ und Mongeris¹¹⁾ „Cicerone“ durch Mailand, sowie die in jeder Weise so gediegene Veröffentlichung Heinrich Stracks¹²⁾ über die Central- und Kuppelkirchen, und die Studien Rudolf Rahns¹³⁾ reiche Ergänzung gefun-

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

11) L'arte in Milano. Milano 1872.

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

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

den. Endlich hat Merzario¹⁾ mit fleißiger, freilich durchaus nicht mit schöpferischer Hand das ganze bisher bekannte ältere Material der großen Künstlergeschichte der Comasken gesammelt.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Und ein Nachklang hiervon lebt auch noch in unseren Tagen.

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

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

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

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

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

„Noviter, non nova!“
