

Vorstufen.

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

Antonio Averlino Filarete.



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



Abb. 1. Chiaravalle. Cisterzienserkirche.

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

Meyer, Oberitalienische Frührenaissance.

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

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

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

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