

lichen Gigantenpaaren der Pfeiler zwischen den beiden Sacristeifenstern, obgleich hier die unteren, von unten gesehen, wenig glücklich scheinen. Zwei von ihnen, die ganz in Rückenansicht gegebene Figur eines nackten Atlanten, welcher mit völlig unnatürlicher Kniebeugung unter der Last des riesigen Widder-Speiers vorwärts schleicht, und sein zwei Gefäße haltender Nachbar, an dem ein Affe emporklettert, gehen in ihrer Gesamterscheinung sogar über die Giganten der Guglia Carelli kaum wesentlich hinaus. Allein bei näherer Prüfung zeigen doch auch sie die gut durchgearbeiteten Köpfe und die tüchtigen Details der oberen Reihe. Dieselbe besteht aus gebückten, bärtigen Männern, Mantelfiguren genrehafter Art, und einem emporblickenden Jüngling in kurzem Wams. Aehnliche Arbeitsweise bei freilich oft recht steifer Haltung bekunden dann die Giganten an den folgenden Wandpfeilern: schreitende Jünglinge und Actfiguren in Rückenansicht, wenn die obige Identificirung zutrifft, wohl meist von den Händen des Matteo Raverti und des Jacopino da Tradate.

Diese im obigen bezeichnete Gruppe der Giganten hat eine nicht geringe kunstgeschichtliche Bedeutung. Eine Reihe vereinzelter Beobachtungen, welche bei der vorangehenden Erörterung der baulichen und figürlichen Trecentodecoration des Domes nur gelegentlich hervorgehoben worden sind, schließens sich hier folgerichtig zusammen und eröffnen einen überraschenden Ausblick auf die kunstgeschichtliche Stellung der lombardischen Plastik in den ersten Jahrzehnten des Quattrocento, auf der Schwelle der Frührenaissance. Zum ersten Male tritt dabei die bisher nur gestreifte Beziehung der lombardischen Uebergangskunst zu den schon bekannten Stilbildern der gleichzeitigen venezianischen und Florentiner Plastik in ein einheitliches, klares Licht.

II. Meister und Werke der ersten Hälfte des Quattrocento.

Innerhalb jener Gigantenreihe, deren genaueres stilistisches Studium durch ihren Standort oft recht erschwert, ja theilweise fast unmöglich wird, ist eine kleine Anzahl dem Auge des Beschauers auf das bequemste nahegerückt, und gerade diese sind für den Gesamtcharakter der ganzen Gruppe höchst bezeichnend. Es sind die beiden Paare an den Pfeilern zu Seiten der Querschifftribunen, deren Plattform jeder Besucher des Domes betritt: auf der Südseite der bartlose Mann im gegürteten Arbeitskittel, mit Stock und Strick (Abb. 30), und ihm gegenüber der nackte Jüngling, welcher, auf einen langen Stab gestützt, abwärts blickt; auf der Nordseite der emporschauende jüngere Mann im knappen Wams (Abb. 31), und sein Partner, der sich mit der Linken auf den Baumstamm stützt (Abb. 32). Neben ihm mögen noch sein Zwillingsbruder auf der Südseite, der Genosse jenes nackten Jünglings an der anderen Pfeilerkante, sowie der Pilger mit Stab und Flasche (Nordseite) erwähnt werden. Alle diese Figuren sind genrehafte Gestalten des Alltagslebens. Die Riesen und behaarten Unholde sind verschwunden. Selbst die Absicht, antike Heroen wiederzugeben, kann man hier nicht mehr voraussetzen. Die einzige Ausnahme macht die prächtige Männerfigur mit dem Löwen an der Ostecke des Strebepfeilers östlich neben der Tribune der Nordseite, die als Hercules¹⁾ zu deuten, vor den übrigen aber auch schon durch den größeren Maßstab ausgezeichnet ist. Alle anderen sind lediglich als „Studien nach dem Leben“ anzusehen, und sie eröffnen auch in diesem Sinne die Reihe der späteren Renaissance-Giganten, jener Reisigen, Knappen und Herolde, jener Ritter und Nobili, die dort bald Wacht zu halten, bald auf ihrem Pfade nur flüchtig zu rasten scheinen, unbekümmert um die Ungethüme über ihnen, unbehelligt von der Last, die ihnen ursprünglich zu tragen oblag — eine lebensfrohe, abwechslungsreiche Gestaltenwelt

1) Oder als Simson?

rein genrehaften Charakters, die erst in der Barockzeit wieder einem Riesengeschlecht sich krümmender Atlanten weichen sollte! Es sind Figuren, wie sie in italienischen Darstellungen der Heilsgeschichte und der Legenden seit dem Ende des Trecento der Haupthandlung als mehr oder minder beteiligte Zuschauer beizuwohnen pflegen, Leute ohne bestimmte Namen, oft auch thatsächlich ohne irgend welche Beziehung zur Hauptscene, aber selbst dann noch künstlerisch von hoher Bedeutung: denn sie breiten über den Vorgang den frischen Hauch des wirklichen Lebens und erweitern die trockene Sachlichkeit der legendarischen Erzählung zu einem reichen künstlerischen Bild. Sind doch

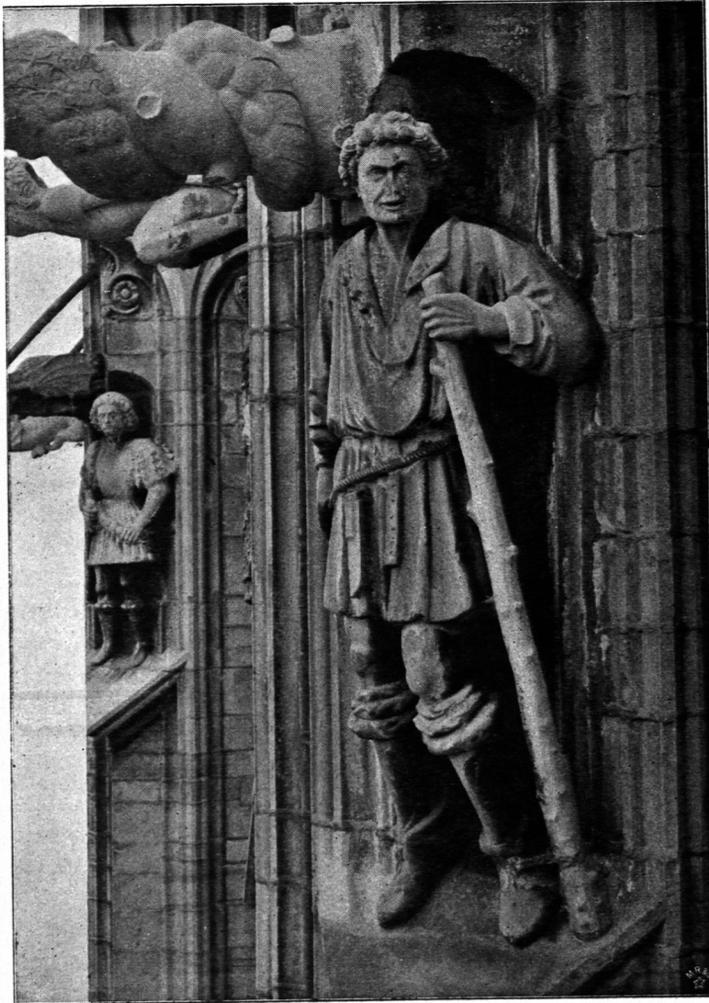


Abb. 30. Gigant am Mailänder Dom.

durchaus individuell und porträthaft wirken. Ein liebevolles Naturstudium spricht aus diesen Werken, im Ausdruck vielfach allerdings noch befangen und selbst ungeschickt, im Wollen aber und im Fleiß schon dem Geist der Renaissance würdig. Nur fehlt jegliche Beziehung zur Antike. Von einem Nachklang an dieselbe, wie er durch die Ueberlieferung der Pisaner Bildhauerschule nach Oberitalien getragen worden war, findet sich nichts mehr. Diese Pisaner Tradition ist aus den hier maßgebenden Factoren der Stilbildung überhaupt gänzlich ausgeschieden. Aber auch das besonders am Bildschmuck der Sacristei vereinte germanische Element macht sich im einzelnen nicht mehr so stark geltend. Keine Spur von jenem harten, knitterigen, an nordische Holzschnitzereien erinnernden Faltenwurf eines Hans von Fernach, eines Matteo oder Giacomo da Campione! Ueberall

in der italienischen Malerei des Quattrocento gerade diese Nebenfiguren die beredtesten Verkünder der Renaissance, nicht nur durch ihre Gegenwart an sich, sondern vor allem durch die Natürlichkeit und Frische ihrer Erscheinung in allen ihren Theilen! Und schon lange zuvor, gelegentlich selbst schon in der romanischen Kunst, erscheinen die Ahnen dieser Genrefiguren in ähnlichem Sinne als Vertreter einer gewissermaßen realistischen Darstellungsweise, besonders da, wo sie zu Trägern der eigentlichen Handlung selbst werden. Man denke etwa an die Genrescenen in den Folgen der Monatsbilder aber auch an die Fülle von Werken, in denen solche Genrefigürchen schon im Trecento dem ihnen benachbarten Blattwerk und Ornamente rein decorativ eingefügt sind.

Auch an dieser Gigantengruppe des Mailänder Domes bewährte das genrehafte Thema seine von Unnatur und Regelszwang befreiende Kraft, auch diese Gestalten sind Schöpfungen einer gesunden, realistischen Kunst, sind Herolde der Renaissance. Erstaunlich gut sind vor allem die Köpfe, die

vielmehr breite Massen, rundlich geschlungene Linien, im Nackten sogar auffallend weiche Formen. Das einzige, was hier noch als ein Widerhall an germanische Kunstweise anmuthet, ist der malerische Zug, aber derselbe ist — wie sich ergab — im Trecento in Oberitalien selbst hergebracht.

Und als Erzeugnisse echt oberitalienischer Kunst muſs man diese prächtigen Arbeiten betrachten. Es zeigt sich hier die höchste Entwicklungsstufe derselben Kunstweise, welche an jenen köstlichen Sockelfürchen der Sacristeiwände langsam hervortrat, wie denn auch selbst im einzelnen jene dortigen gebückten und schleichenden Männergestalten fast wie Verkleinerungen einiger Giganten anmuthen.

Aber die allgemeinen Charakterzüge dieser Giganten führen hier über Mailand und selbst über die Grenzen der Lombardei noch hinaus; sie weisen unmittelbar zunächst auf die zweite Centralstätte hin, an welcher diese realistisch-malerische Uebergangskunst der oberitalienischen Plastik vom Tre- zum Quattrocento ihre Hauptschöpfungen hinterlassen hat: auf Venedig.

Schon bei der Erörterung der malerischen Trecento-Ornamentik des Domes ist dieser Beziehung hier gelegentlich gedacht worden. Besonders die fast barock wirkenden Eselsrückebogen mit ihren Blütenansätzen am Pfeiler der Guglia Carelli, die wuchtigen Baldachine über den Statuen, die Reihe der lediglich ornamental gehaltenen Typen der Pfeilercapitäle im Kircheninnern und in den Sacristeien, ferner jene naturalistischen Blüthenzweige in den Laibungen der Querhausfenster¹⁾ — sie finden an der malerischen Quattrocentogothik der Lagunenstadt ihre kunstgeschichtlichen Parallelen. Und diese bestehen auch für die figürliche Plastik decorativer Gattung. Der Statuenschmuck für die gothischen Ziergiebel der Marcuskirche und die decorative Plastik des Dogenpalastes boten nahverwandte Aufgaben wie die Mailänder Kathedrale, und auffallend verwandt sind gelegentlich auch deren Lösungen. Das gilt besonders für die zuletzt erörterte Gigantenreihe und einige Sculpturen des Dogenpalastes, vor allem für die bekannte „Noahgruppe“ an seiner Südostecke (Abb. 33). Schon der Standort dieser Figuren, die Abschrägung der Bodenplatte, bewirkt auch hier hinsichtlich der Stellung selbst Analogien zu den Mailänder Giganten. Die Abschrägung kann hier wie dort lediglich aus der gleichen praktisch gegebenen Forderung des Wasserablaufs erklärt werden, diese Anordnung bleibt aber denn doch immerhin ungewöhnlich, und ihre Uebereinstimmung an beiden Bauten daher beachtenswerth. Wichtiger aber ist die Verwandtschaft der Figuren selbst, in den Costümen, in den Typen und in der ganzen realistisch-malerischen Kunstweise. Man vergleiche den Noah des Dogenpalastes mit den beiden einander unter sich so ähnlichen bärtigen „Giganten“

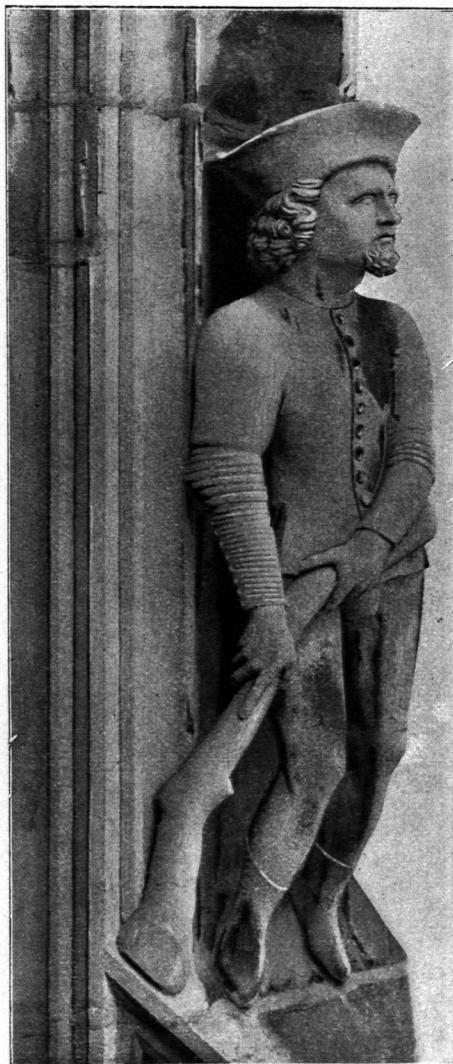


Abb. 31.
Gigant am Mailänder Dom.

1) Vergl. S. 32.

an den östlichen Eckpfeilern der beiden Querschifftribunen des Domes auf der Nord- wie auf der Südseite (Abb. 32); ferner den einen der Söhne Noahs mit dem nackten jugendlichen Giganten am Pfeiler neben dem Dach der Südtribüne; dann auch den „Adam“ des Dogenpalastes mit den nackten Giganten des Domes! (Abb. 29.) Gewiß fehlt es hier nicht an wesentlichen stilistischen Unterschieden. Die auffallend scharfe Detaillirung des Nackten an der Noahgruppe, wo die Adern fast bandartig scharf ausgearbeitet sind, findet sich bei



Abb. 32. Gigant am Mailänder Dom.

den Mailänder Giganten nicht, diese zeigen vielmehr meist weiche Formen. Auch sonst spricht manches entschieden gegen die Annahme, daß etwa thatsächlich ein und derselbe Meister am Dogenpalast und am Dom thätig gewesen sei. Allein die Kunstrichtung ist zweifellos die gleiche.

Und dies wird durch die documentarisch beglaubigte Künstlergeschichte erläutert. Meister venezianischer Herkunft sind auch in der Mailänder Hütte vertreten. Des Nicolò da Venezia, welcher in Mailand 1403 an den Sculpturen des mittleren Chorfensters beteiligt war und mehrere Giganten lieferte, ist oben schon gedacht worden. Ein „Jacomolus de Venetiis“ ist mit seinem Bruder bereits 1399 an der Mailänder Kathedrale, sodann in Pavia am Castell beschäftigt, wohl der Vater des Paolo dalle Masegne, welcher sich am Monument Cavalli in S. S. Giovanni e Paolo in Venedig nennt. Weit größer aber ist die Zahl der in der Lagunenstadt nachweisbaren Lombarden. Die Forschungen Paolettis haben darüber neues Licht verbreitet. Sie belegen die schon längst bekannte Thatsache, daß das reiche Arbeitsfeld, welches sich der decorativen Plastik während der

ersten Hälfte des Quattrocento in Venedig bot, zahlreiche Bildhauer von den oberitalienischen Seen nach dort führte. Diese Thätigkeit der Lombarden ist ein Hauptelement, welches die eigenartige nationale Blüthe der venezianischen Plastik spätgothischen Charakters im zweiten Drittel des 15. Jahrhunderts vorbereitet. Am wichtigsten aber ist, daß aus der Reihe dieser in Venedig beschäftigten lombardischen Bildhauer am meisten gerade dieselbe Persönlichkeit hervorragt, auf welche die Acten des Mailänder Domes unsere Aufmerksamkeit schon wiederholt gelenkt haben, und die dort, wie noch zu zeigen ist, ein anderes, für den soeben erörterten Stil jener Giganten besonders bezeichnendes, größeres Bildwerk geschaffen

hat: der Mailänder „Mattheus de Ravertis“. ¹⁾ Seine Hauptarbeit in Venedig, das Grabdenkmal eines Borromeo in deren (1418—20 erbauten) ²⁾ Cappella di S. Elena auf der gleichnamigen Insel, welches seinen Namen und das Jahr 1422 trug, wird bereits in Sansovinos „Venetia descritta“ (1581) sehr rühmend erwähnt. ³⁾ Leider ist es nicht erhalten. Er hat jedoch auch an der Ca' d'Oro gearbeitet, ja er scheint an der Spitze der zahlreichen, an diesem köstlichen Bau beteiligten Steinmetzen gestanden zu haben. Schon das erste Jahr der Baugeschichte nennt seinen Namen und bezeichnet ihn als wohnhaft zu Venedig: im Mai 1421 empfängt „Maestro Matteo Reverti da Milano, lapicida domiciliato in Venezia a S. Felice“ Zahlungen. In den Ausgabebüchern findet er sich von nun an häufig. Offenbar nahm er eine leitende Stellung ein. Er bestimmt den Einkauf der Steine („piera viva“) in Istrien (1425), er hat eine ganze Reihe von Steinmetzen unter sich, und naturgemäß meist specielle Landsleute: Gasparino Rosso detto da Milano, Giacomo, Giorgio und Antonio de Rigezzo da Como u. a. Bis 1434 ist er in Venedig an der Ca' d'Oro nachweisbar, früher und länger als die Venezianer Giovanni und Bartolommeo Buon, denen man bisher diesen Palast zuschreiben pflegte. Nach den von Paoletti edirten Urkunden gehen an der Ca' d'Oro, von anderen minder wichtigen Theilen abgesehen, das Maßwerk am piano nobile, die große Treppe im Hof und das Hauptportal direct auf den Mailänder zurück. ⁴⁾ Leider aber ergibt sich hieraus nur im allgemeinen, daß Matteo de Revettis ein tüchtiger Vertreter der male-rischen, spätgothischen Ornamentik ist. Das flott geschwungene, vollsaftige Blattwerk mit den so charakteristisch verwertheten Bohrlöchern, die Blattknäufe mit ihren maiskolbenartigen Fruchtendigungen, die Bogenfriese mit ihren Nasen, die Zeichnung des Maßwerkes, abgesehen von der Profilierung — alle diese Motive der Ca' d'Oro finden sich am Mailänder Dom gelegentlich ähnlich wieder. Einen sicheren stilkritischen Maßstab für weitgehende Zuweisungen von statuarischen Werken gewinnt man aus diesen spärlich erhaltenen Arbeiten an der Ca' d'Oro allerdings nicht. Um so beachtenswerther ist die beglaubigte Thätigkeit des Meisters in seiner Heimathstadt Mailand selbst. In den Dombauacten kehrt seine Name zwischen 1398 und 1404 häufig wieder. Im September 1398 legt er die letzte Hand an eine Magdalenastatue des Johannolus de Trizio, an welcher nicht weniger als sechs Künstler nach- und nebeneinander arbeiten, ⁵⁾ am 5. December 1403 empfängt er, wie schon erwähnt, eine Zahlung für einen Engel des mittleren Chor-



Abb. 33. „Noah's Verspottung.“
Gruppe am Dogenpalast in Venedig.

1) Die Schreibweise seines Namens ist in den Acten des Mailänder Domes unter sich verschieden und ebenso in den von Paoletti veröffentlichten venezianischen Documenten. Am richtigsten ist wohl noch die oben im Text durchgeführte Form: Matteo Raverti.

2) Vergl. Paoletti, a. a. O. S. 57. Not. 1a u. S. 75 ff.

3) S. 76 verso 77.

4) Nach Paoletti (a. a. O. S. 23) stammt von Matteo Raverti ferner das letzte Loggiacapitäl zur Linken. Die prächtige, reich figürliche Brunnenmündung im Hofe ist eine reifere Arbeit.

5) Vergl. Annali, App. I S. 242 ff.

stehenden Knien.¹⁾ Eine gewisse Steifheit ist unleugbar. Es fehlt jener künstlerische „Rythmus“, der auch einer sitzenden Figur das Gepräge schneller Bewegungsfähigkeit zu verleihen vermag, analog der rechten Scheidung zwischen Stand- und Spielbein beim Standbild. Dazu kommt, das die Füße unter dem langen Mantel völlig verborgen sind. Aber diese Auffassungsweise bietet auch wiederum ihre Vortheile, und dieselben kommen trefflich zur Geltung. Etwas Unnahbares hat diese thronende Gestalt, das Gepräge der Würde und Majestät. Und die Ausführung selbst ist von großer Feinheit. Das individuelle Haupt besonders zeigt eine prächtige Sicherheit der Arbeit und diese spricht noch weit deutlicher



Abb. 35. Statue Papst Martin V.
von Jacopino da Tradate im Mailänder Dom.

aus dem Faltenwurf dieser un-
gemein stoffreichen Gewandung,
welche die Formen in reichstem
Schwung umgibt, um sich unten
in zahlreich s-förmig geschwun-
genen Fältchen über die Basis
zu breiten, dieselbe gleich Wellen
umspielend. Dieser Faltenwurf
ist stilkritisch höchst bezeichnend.
Sicherlich ist er nach einem
Modell genau studirt. Dabei wirkt
er nicht durch große plastische
Massen in scharfen Licht- und
Schatten-Gegensätzen, sondern
mehr durch die Fülle der weichen
Bogenlinien. Er bleibt ohne starke
Unterschneidungen und wird
stellenweis nur durch flache, kan-
tige Erhebung der Flächen be-
lebt. Das ist eine mehr zeich-
nerische Schulung. Es ist in
diesem Sinne die weitere Aus-
bildung der an den Sculpturen
der Sacristeien herrschenden Art.
Und der Faltenreichthum, über-
haupt der Detailreichthum ist
echt monumentaler Auffassung
noch fern. Ein Zug zur Klein-
kunst geht noch durch das Ganze.
Man spürt, daß man in Mailand
an monumentale Plastik noch
nicht gewöhnt war. Gleichet doch
das ganze Werk vor seinem
rechteckigen, durch Kriech-

blumen belebten Leistenrahmen einem in Marmor übertragenen Wandgemälde!

Malerischer Realismus also charakterisirt auch dieses Hauptwerk Meister Jacopinos, und in dieser Hinsicht steht er noch unmittelbar auf dem gleichen Boden mit Matteo Raverti. Allein dessen S. Babila-Gruppe ist die Papststatue denn doch wesentlich überlegen. Ihr gegenüber kennzeichnet sie — innerhalb der gleichen Richtung — das Stadium der Reife. In der That ist sie zeitlich von ihr mindestens durch fünfzehn Jahre getrennt. Ist es aber lediglich ein durch dieses zeitliche Intervall bedingter, selbständiger Fortschritt auf

¹⁾ Es ist sehr lehrreich, diese Statue einerseits mit derjenigen des Papstes Bonifacius VIII. im Florentiner Dom (Anfang des 14. Jhrh., vergl. Reymond, a. a. O. S. 177 mit Abb.) und andererseits mit der bekannten Gruppe im dortigen Museo Nazionale, der Krönung eines deutschen Königs durch einen Bischof (Ende des 14. Jhrh.); vergl. Reymond, a. a. O. S. 159 und Bode-Bruckmann, Denkm. d. Ren. Sculpt. Toscanas (Taf. 20) zu vergleichen.

gleicher Bahn, dem dieses Werk entstammt? Trat nicht vielleicht auch ein fördernder Einfluß von außen hinzu? — Der Kenner der gleichzeitigen Florentiner Plastik wird das letztere bejahen. Bei ihm muß die ganze Charakteristik, welche hier bisher von der Kunstrichtung der Maler Giovannino de Grassi und Paolino da Montorfano und der Bildhauer Matteo Raverti und Jacopino da Tradate gegeben worden ist, von neuem schon längst eine durchaus analoge Entwicklungsphase der Florentiner Plastik in Erinnerung gebracht haben, die sich nur wenige Jahre vor der Wirksamkeit dieser lombardischen Meister in der toscanischen Hauptstadt besonders an den Sculpturen der Kathedrale und des Campanile zeigt. Die Kunstweise jener älteren Bildhauergruppe, an deren Spitze Giovannino de Grassi, Hans von Fernach, Giacomo und Matteo da Campione stehen, jener Kleinsculpturen der Domsacristeien aus dem Ende des Trecento — sie entspricht in ihrem malerischen Realismus und ihren Anklängen an deutsche Kunst getreu jenem Stilbild der Florentiner Plastik im Uebergang zur Renaissance, wie es zuerst Hans Semper in seiner Schrift über die „Vorläufer Donatellos“ 1870 mit so sicherer Hand entworfen hat. Der Südthür des Florentiner Domes, deren plastische Decoration die Thierwelt und genrehafte Figuren in ebenso erstaunlicher Fülle verwendet, wie die beschriebene decorative Sculptur der Sockelknäufe, der Consolen und der gothischen Zierformen der Mailänder Kathedrale, mußte schon oben mehrfach gedacht werden. In Florenz wie in Mailand bezeugt diese Kunstweise das Walten germanischer Bildkraft. Eine Parallelerscheinung zu jener obengenannten Gruppe Mailänder Bildhauer aus den letzten Jahrzehnten des Trecento bietet in Florenz der Deutsche Pietro di Giovanni und seine italienische Umgebung. Diese kunstgeschichtliche Analogie aber führt von diesem Geschlecht auch zum folgenden weiter. Ja sie wird dort noch lebhafter, greifbarer. Und diesmal ist ihr persönlicher Träger ein Italiener, ein Toscaner. Sie verkörpert sich vor allem in dem Hauptschöpfer des nördlichen Florentiner Domportales, der „Porta della Mandorla“: in Niccolò d' Arezzo. In dessen Florentiner

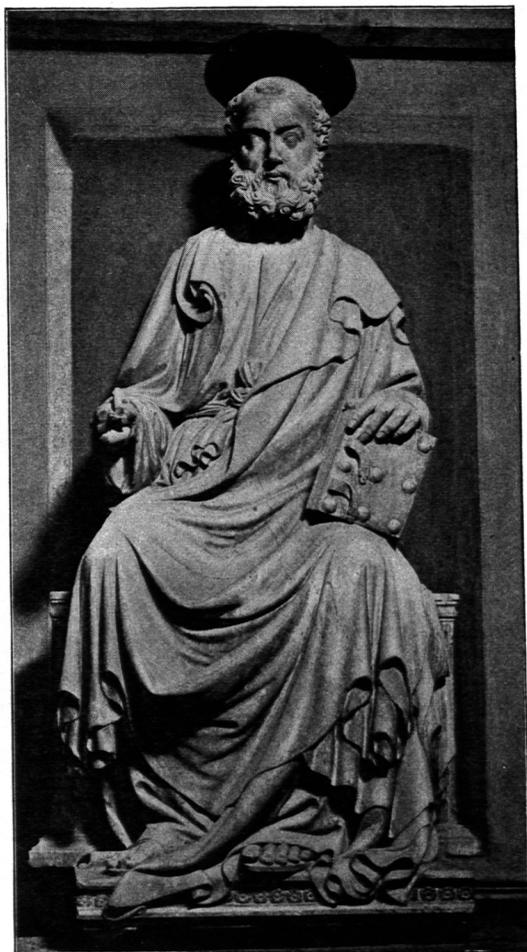


Abb. 36. Evangelist S. Marcus
von Niccolò d' Arezzo im Florentiner Dom.

Sculpturen findet die Reihe der zuletzt geschilderten Bildwerke des Mailänder Domes die deutlichsten kunstgeschichtlichen Parallelen. Vor allem besitzt das beglaubigte Hauptwerk Meister Jacopinos, die Statue Martins V., kein näheres Analogon in der italienischen Kunst, als die Figur des Evangelisten Marcus im Florentiner Dom, welche Niccolò d' Arezzo 1408—15 für dessen alte Façade gearbeitet hat (Abb. 36). Da zeigt sich in der Gesamtcomposition bei ähnlichem Realismus ein ähnlicher Mangel an Bewegungsfähigkeit und besonders an monumentaler GröÙe; im Faltenwurf wenigstens theilweise dasselbe kleinliche, sich auf Kosten der Totalwirkung ins Detail verlierende Modellstudium. Allerdings bleibt das Florentiner Werk doch noch immer das Bedeutendere. Es weist schon auf die Wucht der Kunst Donatellos hin. Der Kopftypus ist durch den Anschluß an alt-römische Porträts der Renaissance genähert, der Wurf der unteren Gewandpartien freier und wuchtiger. — Aehnliche Fäden verbinden die Mailänder Papststatuen noch mit einer

ganzen Reihe anderer Florentiner Sculpturen. Die Faltenbehandlung vor allem bringt dieses Werk stilistisch mit jener stattlichen Gruppe von Bildwerken an Florentiner Bauten in Verbindung, welche am Ende des Trecento die Art Andrea Pisanos und gleichzeitig auch transalpine Einflüsse spiegeln. Denn auch die letzteren treten im Stil Jacopinos ebenfalls deutlich genug hervor. Der Faltenwurf dieser Papststatue folgt im Grunde noch immer dem gleichen nordischen Princip, welches in der französischen und deutschen Gothik des 14. Jahrhunderts herrscht! Zum Belag hierfür sei auch hier nur auf die Statuen vom Nordthurm der Kathedrale von Amiens¹⁾ (um 1375) und des Regensburger Domporthales hingewiesen.



Abb. 37. Statuen des Carelli-Sarkophages im Mailänder Dom.

Der Hauptname aber, der im Sinne der kunsthistorischen Parallele dem des Jacopino da Tradate gegenüber zu stellen ist, bleibt doch der des Niccolò d' Arezzo. Wird derselbe doch mit dem Mailänder Dom von Vasari²⁾ bekanntlich auch unmittelbar in Verbindung gebracht! Vasari berichtet, „nach der erfolglosen Bewerbung um die Broncethür des Florentiner Baptisteriums sei Niccolò zum „capo mastro“ der Mailänder Domopera geworden . . . und habe dort einige sehr bewunderte Marmorwerke geschaffen.“ Diese sehr bestimmt klingende Notiz Vasaris über seinen Landsmann findet in den Dombauacten leider keine Bestätigung — nur bei der Certosa von Pavia wird ein Niccolò (Selli) d' Arezzo genannt — allein es wäre doch möglich, dafs sie wenigstens einen wahren Kern besitzt, dafs Niccolò damals sich thatsächlich nach Mailand begab und für den Dom zwar nicht als capo mastro, wohl aber gelegentlich als Bildhauer thätig war, sei es auch nur, indem er — wie so viele Andere — gelegentlich Zeichnungen und Modelle für die lombardischen Scar-

1) Catalogue des Trocadéro a. a. O. Abb. zu S. 46.

2) Ed. Milanese. II. S. 138.

pellini machte. Diese Hypothese besitzt eine stilkritische Stütze, die theilweise bereits von Luigi Calvi¹⁾ benutzt ist. Im Innern des Domes ist das beachtenswertheste selbständige Denkmal unserer Periode der an der rechten Wand nah dem Eingang angebrachte Sarkophag des Marco Carelli. 1608 ist derselbe hierher übertragen worden, als man die diesem reichen Wohlthäter der fabbrica zwischen 1394 und 1408 im Campo Santo am Dom errichtete Grabcapelle niederrifs. Deren Entwurf stammt beglaubigtermaßen von Filippo degli Organi, und zweifellos hat derselbe auch den Sarkophag selbst gezeichnet, dessen Nischendecoration durchaus mit der Gothik des Stabwerkes und der Strebebögen Meister Filippus übereinstimmt. Die Statuetten in den Nischen aber — seltsamerweise sind dieselben besser als seine Porträtfigur — kann man ihm nach Maßgabe seiner dürftigen Probearbeit am Chorfenster nicht zuschreiben (Abb. 37). Diese vier Evangelisten und vier Kirchenväter stehen freilich noch in unmittelbarem Zusammenhang mit den bisher geschilderten Domsulpturen, besonders mit jener durch Giovannino de Grassi und seine deutschen und italienischen Genossen bestimmten älteren Gruppe. Sie theilen mit dieser vor allem den Faltenreichtum und die Ponderation mit ausgebogener Hüfte, also specifisch gothische Züge. Ihre noch echt gothischen Verwandten befinden sich in nicht geringer Anzahl draußen in den Fensterlaibungen und innen an den Pfeilercapitälen; ja selbst auch an dem prächtigen Hochaltar in S. Eustorgio.²⁾ Allein sie gehören doch einem anderen Geschlecht an. Nicht schlank ist ihr Körperbau, sondern im Gegentheil breit untersetzt; und die verhältnißmäßig auffallend kleinen Köpfe haben etwas in Mailand Fremdes. Es spricht aus diesen Statuetten eine ähnliche Verbindung von Pisaner und deutsch-nordischen Reminiscenzen, eine ähnliche Uebergangskunst, wie aus jener Reihe von Florentiner Sulpturen, auf welche neuerdings besonders Reymond die Aufmerksamkeit gelenkt hat. Genannt seien nur die vier Heiligenstatuen an der Südfront des Campanile³⁾ (um 1380) sowie die des S. Lucas (ehemals an Or San Michele, jetzt im Bargello und des S. Jacobus der Arte dei Vaiai in Or San Michele⁴⁾ (um 1400), den Reymond ebenfalls für Niccolò d' Arezzo in Anspruch nimmt, wie sie denn auch den beiden von Baldachinen überragten Prophetenstatuetten zu Seiten der Lünette des nördlichen Domporthales, der Porta della Mandorla,⁵⁾ nah verwandt sind (Abb. 38).

Im Zusammenhang mit der Nachricht von der Thätigkeit des Niccolò d' Arezzo am Mailänder Dom wird bei diesen Statuetten des Carelli-Sarkophages daher auch dessen unmittelbarer Antheil wahrscheinlich.

In etwas geringerem Grade gilt dies dann aber auch vom Statuenschmuck eines Theiles des Kirchengebäudes selbst, welcher ebenfalls mit dem Namen des Carelli verbunden ist: des schon früher eingehend geschilderten Eckpfeilers der nördlichen Sacristei nach der Via Sa. Radegonda zu, der „Guglia Carelli“. Die steife S. Georgsstatue mit der Fahne, welche die Dachspitze dieses Thürmchens bekrönt (Taf. 6), fügt sich stilistisch noch völlig der oben geschilderten Reihe der schwächeren Giganten ein, und ist noch nicht besser als die gewappneten Heiligenstatuen, mit denen lange zuvor Bonino da Campione den Cansignorio-Sarkophag in Verona umgeben hat. Sie stammt von Giorgio



Abb. 38.
Propheten-
Statuette an der
Porta della
Mandorla des
Florentiner
Domes.

1) a. a. O. I. S. 153 f.

2) Abbildung Meyer, Lomb. Denk. d. 14. Jahrh. zu S. 130.

3) Vergl. Reymond, a. a. O. S. 168 mit Abb. Diejenigen der Nordfront sind älter.

4) Vergl. Reymond, a. a. O. S. 200 f. mit Abb.

5) Bode-Bruckmann, a. a. O. Taf. 14. Es sei noch hervorgehoben, dafs auch die gleichzeitige venezianische Plastik stilistisch analoge Schöpfungen aufzuweisen hat: so die Statuen der Apostelfürsten am Grabdenkmal des Antonio Venier († 1400) in S. S. Giov. e Paolo (Paoletti, a. a. O. I. Taf. 5). Reifer sind schon die Heiligenfiguren an der oberen Wandverkleidung des Denkmals des Dogen Tommaso Mocenigo († 1423) von den Toscanern Pietro di Niccolò und Giov. di Martino ebendort (Paoletti, a. a. O. Taf. 22), bei denen sich der Einfluss Donatellos bereits viel ausgesprochener zeigt.

Solari und wurde im November 1403 vollendet.¹⁾ Die Statuetten dagegen, welche am Ansatz des Pyramidendaches zwischen den Ziergiebeln die sechs Eckpfeiler des Fialenlaibes bekrönen, sind weit reifer.²⁾ Es wechselt dort (Abb. 39) je ein Engel mit einem Propheten, beide in lange Schleppgewänder gehüllt, beide höchst individuell aufgefasst: die Engel mit jugendlichen, reich gelockten Mädchenköpfen und grossen, muschelartig gewölbten Flügeln; die Propheten prächtige Männergestalten, baarhäuptig, sodass der Contur der hohen Schädel trefflich zur Geltung kommt, mit ausdrucksvollen, selbst momentan erregten Zügen. Diese Figuren sind denen der Arca Carelli stammverwandt, nur zeigt sich in ihnen noch schärfer als dort das Nachwirken nordisch-gothischer Kunstweise. Allein dies steht zur Art des Niccolò d' Arezzo ja keineswegs in Widerspruch. Würde doch auch ihre Entstehungszeit, um 1403, zu der Angabe Vasaris genau stimmen!

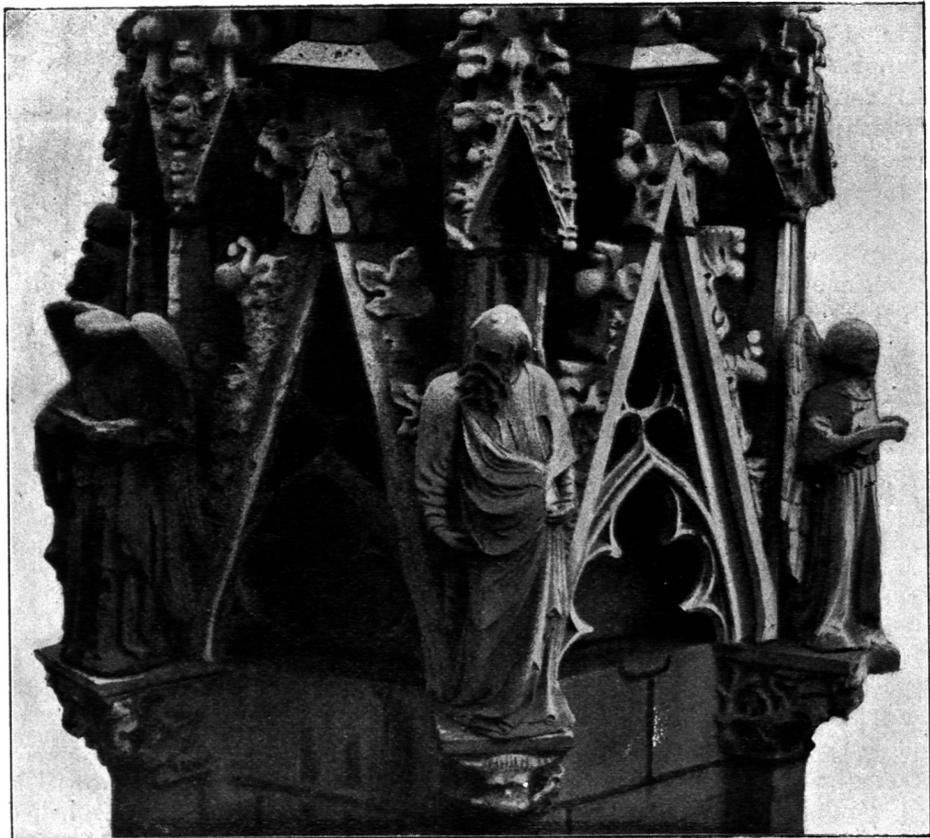


Abb. 39. Statuen an der Guglia Carelli am Mailänder Dom.

Durch Niccolò d' Arezzo also hätte dann Jacopino da Tradate, der damals gerade zu arbeiten begann, jene Florentiner Anregungen empfangen, welche später bei seiner Papststatue hervortreten, möglicherweise, indem er auch unmittelbar bei der Ausführung dieser Figuren unter Leitung oder nach der Zeichnung des Aretiners thätig war. Denn dass diese Statuetten auch mit Jacopinos Papststatue stilistisch innig verwandt sind, ist nicht zu leugnen, nur scheinen diese Analogien im Hinblick auf die Verwandtschaft mit dem Stil des Niccolò d' Arezzo nicht in dem Grade zwingend, dass man hier, wie Mongeri³⁾ und Boito,⁴⁾ unbedingt auf Jacopino allein schliessen müfste. — Die doppelte Beziehung

1) Vergl. Annali I, S. 266 f. 20. Nov. 1403 und die Zahlung vom 24. Dec. an „Georgius de Sollario“.

2) Diese Figuren sind auch Calvi entgangen.

3) a. a. O. S. 154.

4) a. a. O. S. 126.

sowohl zu den Florentiner Dompotalen, wie zu der Trecento-Tradition der lombardischen Steinmetzen zeigt übrigens auch die Kleinplastik dieser Guglia Carelli. An den Consolen jener Statuetten bilden Masken die Mittelstücke von Blattrosetten, und Einhörner, Hunde und Löwen treiben dort ihr Wesen. Ja selbst in die der Plattform als Galerie dienende Reihe der Fialenkrönungen ist dieser fröhliche Bildschmuck gedrungen: unmittelbar von deren Blattwerk umschlossen finden sich dort (auf der Nordseite) paarweise verbunden der nackte Act und die Gewandfigur eines Mannes und einer Frau, rein decorativ, ohne inhaltliche Bedeutung, aber in genremässiger, fast porträtlicher Auffassung. Auch in diesem Sinne also entspricht die Guglia Carelli den Florentiner Dompotalen! Und wie die Decoration dieses Fialenthürmchens, so auch noch ein stattlicher Theil der dieser Epoche entstammenden Kleinplastik an anderen Bauheilen, am Bogenfries des Sockels, an den Fensterlaibungen und den Pfeilercapitälen. Auch da, besonders im Blattwerk, jene fesselnde Entwicklung von nordisch-gothischer Naturcopie zu freierer Stilisirung!

Den breiten, getheilten Sockel von Jacopinos Papststatue umspinnen üppig gewundene Weinreben, dicht und kraus, wie an den Holzschnitzarbeiten nordischer Gothik, an den Consolen der jenseits der Sacristeien nach Westen folgenden Bauheile aber weicht dieses Rebenblatt bereits mehr und mehr jenen kräftigeren, malerisch geschwungenen, schon akanthusartigen Blättern, welche für die vegetabilische Ornamentik des Uebergangsstiles in Florenz und dann auch in Venedig so charakteristisch sind. Und schon beginnt, wie in Florenz, auch der lebenswürdigste Herold der Renaissance sich häufiger und häufiger zu zeigen: der Putto. Bereits Bonino da Campione hatte ihn am Grabmal Cansignorios rein decorativ verwerthet, und am Mailänder Dom selbst sind die geflügelten Engelkinder der Sacristeisculpturen bisweilen schon fast wie Putten gestaltet (Abb. 40). Der echte Renaissance-Putto aber erscheint erst in der Zeit des Jacopino da Tradate. Er nistet sich selbst noch in jenes gothische Blattwerk ein: in die Sockelknäufe des Bogenfrieses, in die Statuensockel, ja er steigt selbst bis in die Schlußsteine der Gewölbe empor, und er gewinnt dabei immer mehr an echt kindlicher Frische und Formenschönheit. Nur auf zwei Beispiele sei hier hingewiesen. Das eine bietet die unterste Statuenconsole am Strebepfeiler westlich neben der Tribuna des südlichen Langhauses.¹⁾ Da birgt sich im dichten Rebenlaub, das vollständig demjenigen am Sockel der Papststatue entspricht, ein echtes, nacktes Puttenkind. Freilich ist seine Haltung noch recht ungeschickt, und seine Gliedmaßen sind hölzern wiedergegeben, ähnlich wie bei seinen Genossen am Südportal des Florentiner Domes. Weit reifere Kunst mit ähnlichem Fortschritt, wie zu Florenz am Nordportal, bezeugt dagegen der prächtige nackte Knabe, der am Schlußstein der zweiten Gewölbetravee neben der südlichen Sacristei in einem üppigen Blattkranz kniet (Abb. 41). Das Blattwerk ist auch dort noch mittelalterlich, wirr und kraus, wie Seetang, die nackte, vortrefflich bewegte Knabenfigur aber verkündet lebhaft das Nahen der Renaissance. — Dafs diese neue Kunstweise auch den übrigen figürlichen Schmuck der Sockelknäufe und Statuenconsolen durchdringt, ist selbstverständlich. Individueller werden die einzelnen rein decorativ verwertheten Köpfe, reifer erscheint die Formenbehandlung. Auch hier nur ein Beispiel für viele: die weibliche Büste unterhalb der soeben erwähnten Blattconsole mit dem Putto, dieser feine Frauenkopf, der nicht nur durch seine „Kugelhaube“ so intim genremässig wirkt, und dessen sorgfältige Durchführung auf die gleiche Hand zu schliessen veranlafst, die das Porträt Martins V. schuf. In anderen, minder bedeutenden Köpfen, gewinnt wenigstens der frische Realismus, der schon jene weiblichen Halbfiguren der westlichen Querschiffenster vor ihren östlichen



Abb. 40.
Südliche Sacristei. Detail
von der Nischenumrahmung
am Lavabo des Giovannino
de Grassi im Mailänder Dom.

1) Auf der Ostseite dieses Pfeilers.

Genossinnen auszeichnete, immer mehr an Kraft, und er erhebt sich bei einzelnen größeren Figuren schon zu gewinnender Schönheit. Man betrachte die reizende Gestalt der Sa. Agnes, welche den Schlussstein des Bogens am ersten südlichen Langhausfenster nächst dem Chor ziert, eine anmuthige Jungfrau, über deren Antlitz und Körper das lange Haar herabfluthet. Gar zierlich hält sie in der Linken ihre Broncepalme, während sie mit der Rechten das zu ihr emporspringende Lamm umfaßt. 1426 gab ihr Paolino da Montorfano den Goldschmuck, wahrscheinlich also hat er auch für sie die Zeichnung geliefert.¹⁾ — Diese Kunstweise des Paolino da Montorfano, des Matteo Raverti und des Jacopino da Tradate tritt dann endlich auch in vielen großen Heiligenstatuen der Fensterlaibungen und der Strebepfeiler hervor.²⁾ Immer wieder wird man bei ihnen an französische und an deutsche Art erinnert. Allein trotzdem ist auch bei ihnen wohl nicht auf fremde Arbeit zu schließen. Nähere Analogien besitzen sie vielmehr in Mailand selbst, vor allem an den Statuetten jenes Hoch-



Abb. 41. Gewölbe-Schlussstein im Mailänder Dom.

altares von S. Eustorgio, der ganz zweifellos der Richtung des Giovannino de' Grassi und des Paolino da Montorfano angehört. Und dort wie hier stammt jenes nordisch-gothische Element nur aus mittelbarer Ueberlieferung, vor allem wohl von dem gelegentlichen Aufenthalte lombardischer Scarpellini in französischen und deutschen Bauhütten, und ist — man betrachte die Köpfe! — mit echt italienischen Typen verbunden. —

Es war geboten, diesen langsamen Uebergang der Mailänder Plastik von der Gothik zur Renaissance hier eingehender zu schildern, denn bereits in ihr wurzeln einzelne Elemente, welche der specifisch lombardischen Frührenaissance das Gepräge geben. Der malerische

1) Von ähnlichem Liebreiz ist die Halbfigur der Jungfrau mit dem Schwerte an der gleichen Stelle des Westfensters am nördlichen Querschiff. Die benachbarte Halbfigur eines bärtigen Bischofs am ersten nördlichen Langhausfenster, dessen energisches Haupt ebenfalls die Art Jacopinos spiegelt, ist wohl der S. Ambrogio, den Paolino da Montorfano kurz vor der Sa. Agnes bemalt und vergoldet hatte.

2) Genannt seien: die Prophetenstatue der zweiten Reihe in der Laibung des westlichen Fensters des nördlichen Querschiffs, diejenige an der Südseite des südlichen Eckpfeilers des großen Mittelfensters und der S. Bartolomeus am ersten Pfeiler des nördlichen Querschiffs neben der Tribuna. Eine Statue dieser Gruppe, die des S. Andreas, ist in das Museo Archeologico der Brera gelangt.

Realismus, welcher diese Domsulpturen aus dem Beginn des Quattrocento kennzeichnet, sollte erst am Ende des Jahrhunderts seine reifsten Blüthen treiben. Unter diesem Gesichtspunkt werden die Paolino da Montorfano, Matteo Raverti und Jacopino da Tradate kunsthistorisch zu Vorläufern der Renaissancemeister, der Cazzaniga, der Mantegazza, der Rodari! —

Aber auch das Fremde, das Unlombardische in diesem Stilbild ist gewissermaßen kennzeichnend für die zukünftigen Schicksale der lombardischen Plastik. Schon im nächsten Capitel werden wir die lombardische Frührenaissance unmittelbar unter dem Zeichen der Florentiner Kunst zu behandeln haben. Auch dafür ist jetzt der Boden gewonnen. Der ausgesprochenen Vorherrschaft des toscanischen Einflusses seit der Mitte des Quattrocento ist, wie sich ergab, schon in dessen ersten Jahrzehnten kräftig vorgearbeitet worden. Und mit dieser Thatsache rückt die geschilderte Entwicklungsphase der lombardischen Kunst in unmittelbaren Zusammenhang mit der allgemeinen Kunstgeschichte ganz Oberitaliens. Ist sie doch lediglich eine bisher unbeachtete Aeufserung eines längst bekannten kunsthistorischen Vorganges! Im ganzen Norden der Halbinsel beginnt in dieser Epoche der Widerschein jenes Feuers sich zu zeigen, welches in Florenz durch Brunelleschi, Ghiberti, Donatello und Masaccio schon zu leuchtender Flamme geschürt wurde, und seine Strahlen bewirken schon damals aller Orten einen Läuterungsproceß der heimischen Art. Für die Lombardei ist diese Erscheinung außerhalb der Hauptstadt erst vor kurzem von mehreren Seiten eingehend erörtert worden.¹⁾ Der kleine Burgflecken Castiglione d' Olona, wenige Meilen von Mailand entfernt, war durch die Fresken des Florentiners Masolino längst als eine Pflanzstätte toscanischer Kunst berühmt. Neuerdings hat das Studium dieser Malereien die Aufmerksamkeit auch auf den dort erhaltenen stattlichen Sculpturenschatz gelenkt, und auch in ihm hat man mit Recht das Walten florentinischer

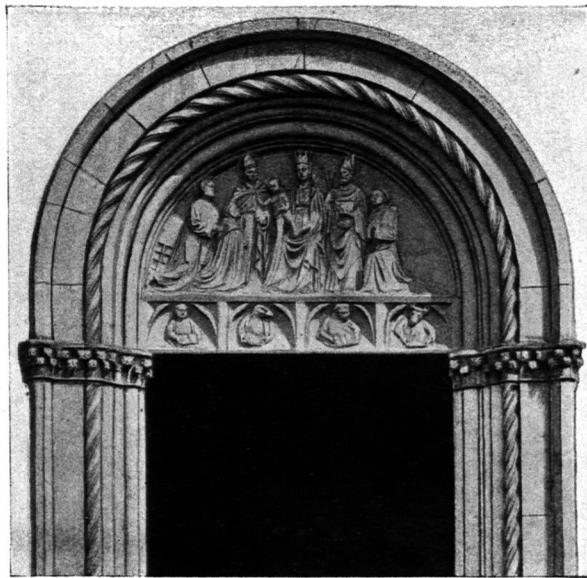


Abb. 42. Hauptportal der Collegiatkirche
in Castiglione d' Olona
(nach Fumagalli).

Art erkannt. Dabei ist jedoch die schlagende Analogie, welche die im obigen geschilderte Entwicklung der Mailänder Plastik, speciell diejenige des Domes, zu den figürlichen und ornamentalen Bildwerken von Castiglione d' Olona bietet, noch nicht einmal beachtet worden. In der That stößt man in Castiglione auf die Zeugen des gleichen Entwicklungsprocesses, den wir am Mailänder Dom verfolgten. Das figurenreiche Lünnettenrelief am Portal der dortigen Collegiatkirche von 1428 (Abb. 42) zeigt noch genau jenes Stadium der Florentiner Plastik, unter dessen Einfluß die zuletzt erörterte Phase der lombardischen Plastik entstand. Diese Verbindung von „gothischer Tradition und Frührenaissance“ in der Haltung, besonders aber in der Gewandbehandlung, in diesem „fließenden Faltengehänge, das zwischen allen Vorsprüngen und Höhepunkten seine Bogenlinien ausspannt und als wallende Draperie auf den Boden gleitet,²⁾ ist allerdings durchaus „im Geschmack“ der früheren Arbeiten“ der Toscaner Niccolò d' Arezzo und Ghiberti. Aber wir fanden

¹⁾ Vergl. Diego Santambrogio, *Il Borgo di Castiglione Olona presso Varese*, Milano 1893, und Schmarsow, *Masaccio-Studien. I. Castiglione d' Olona mit den Malereien des Masolino*. Erste Lieferung. Kassel 1895.

²⁾ Schmarsow, a. a. O. S. 10.

diese Art auch bei Lombarden, vor allem bei der Papststatue des Jacopino da Tradate, und diese ist vor dem 1428 datirten Lünettenrelief in Castiglione entstanden (1419 bis 1424). Ja, ein analoges Stilbild — immer mit der gleichen Parallele zur Florentiner Kunst — zeigt sich in der figürlichen Plastik des Mailänder Domes vom Beginn des Quattrocento an, überall im Kreise des Paolino da Montorfano, des Matteo Raverti und des Jacopino da Tradate. In Mailand kann die Beziehung zu Florenz möglicherweise durch den Aufenthalt des Niccolò d'Arezzo selbst erläutert werden — in Castiglione aber bleibt dessen persönlicher Antheil aus chronologischen Gründen so gut wie ausgeschlossen.¹⁾ Auch Schmarsow sieht den „Florentiner“, welcher jenes Lünettenrelief schuf, nur „in der unmittelbaren Nachbarschaft“ des Aretiners.²⁾ Vor der näheren Bestimmung dieses Künstlers fordert er mit Recht eine selbständige Sichtung der oberitalienischen Plastik im Hinblick auf die „Florentinischen Ableger“ innerhalb der oberitalienischen Lokalkunst. — Soweit diese Aufgabe unser Specialthema, die Plastik des Mailänder Domes, berührt, ergab sie dort unmittelbaren Florentiner Ursprung am wahrscheinlichsten für jene Heiligenstatuetten der Arca und der Guglia Carelli, und zwar dort vielleicht einen Eingriff des Niccolò d'Arezzo selbst. Dieser müßte dann aber jedenfalls schon zwei Jahrzehnte vor der Entstehungszeit der Sculpturen von Castiglione erfolgt sein, und in diesen zwanzig Jahren konnten wir am Mailänder Dom einen stetigen Fortschritt auf den Bahnen jener zur Renaissance führenden Florentiner Uebergangskunst feststellen, als dessen Träger Lombarden gelten müssen, besonders Matteo Raverti und Jacopino da Tradate. — Möglich bleibt es also jedenfalls, daß auch der Bildhauer von Castiglione ein Lombarde aus dem Kreis der beiden genannten Meister gewesen. Liegt es doch an sich nahe, daß der Stifter jenes Reliefs, der Cardinal Branda — mochte er für die Malerei immerhin einen Toscaner berufen — sich bei der plastischen Ausschmückung seiner Bauten, ebenso wie bei deren Errichtung selbst,³⁾ eines Lombarden, eines der zahlreichen Bildhauer der fabbrica des Mailänder Domes bediente. War doch auch der zum Prior der neuen Collegiatkirche ernannte Geistliche ein

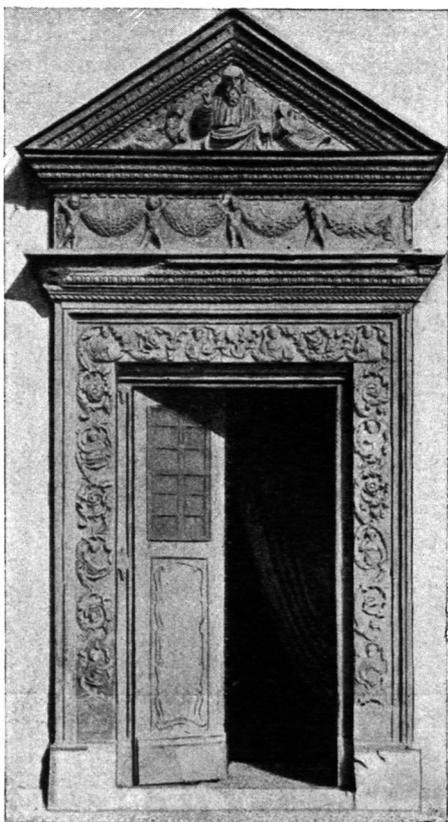


Abb. 43. Hauptportal der
Chiesa della Villa in Castiglione d'Olona
(nach Fumagalli).

Erzpriester der Mailänder Kathedrale! Und auch einige unter den zahlreichen übrigen Sculpturen von Castiglione könnten dem das Wort reden, so die beiden Colossalfiguren an der Front der Chiesa della Villa,⁴⁾ S. Antonius Abbas und vor allem der Riese Christoforus mit dem Christkind. Wer die geschilderten „Giganten“ des Mailänder Domes näher mustert, wird Schmarsows Behauptung,⁵⁾ „kein Bildner Oberitaliens habe damals diese Herrschaft über naturwahre Formen besessen“, nicht zustimmen können.⁶⁾

1) Vergl. Milanesi in der Vasari-Ausgabe. II. S. 139 Note 2.

2) a. a. O. S. 20.

3) Vergl. Schmarsow, a. a. O. S. 8.

4) Abbildung bei Santambrogio, a. a. O. Taf. 26.

5) a. a. O. S. 16.

6) Es sei hervorgehoben, daß auch Schmarsow bereit ist, in der Marmorfigur des toten Christus am Altar der Chiesa della Villa (Abb. bei Santambrogio. Taf. 28) ein Werk eines Lombarden, eines Sohnes des Jacopino da Tradate, Samuele, zu sehen; a. a. O. S. 18.

Allein es soll nicht bestritten werden, daß dieser S. Christoforus die unmittelbarste stilistische Verwandtschaft mit dem Lünettenrelief der Collegiatkirche hat, und die übrigen Bildwerke von Castiglione, die Schmarsow unter Annahme eines zeitlich bedingten graduellen Fortschrittes fast sämtlich dem gleichen Meister zuzuschreiben geneigt ist, führen noch ein gutes Stück auf dem Pfad der Renaissance weiter, als selbst die bisher erörterten Sculpturen des Mailänder Domes: besonders das Portal der Chiesa della Villa (Abb. 43) mit seinem zierlichen Rankenwerk, aus welchem die Halbfiguren von Propheten und Kirchenvätern herausragen und vollends mit seinem echten Renaissancefries Festons tragender Putten, wie sie Masolino am Palast des Herodes auf dem Salome-Fresco im Baptisterium gemalt hat.¹⁾ Diesen Putten ist in Mailand noch nicht einmal der reifste unter den Genannten, jener nackte Knabe im Gewölbeschlussstein neben der Sacristei, an Formenschönheit ebenbürtig, und das Gleiche gilt auch von den Terracotta-putten, die an dem Castiglione-Palast die Rankenumrahmung des Fensters beleben, und von ihren nach Varedo gelangten Brüdern;²⁾ es gilt von den Putten an den Langseiten des Branda-Sarkophages in der Collegiatkirche und an den noch viel reiferen am Taufbecken im Baptisterium;³⁾ es gilt endlich analog, im Vergleich mit den Mailänder Giganten, von den feinen Krieger- und Frauenfiguren („Krieg“ und „Frieden“) an den Seitenwandungen jenes Palastfensters (Abb. 44).

Auch durch diese Sculpturen von Castiglione d' Olona aber wird der Blick ferner wiederum nach Osten, nach Venedig gelenkt. Der lebenswürdige Typus üppig gelockter Mädchenengel, welche in Castiglione am Branda-Sarkophag die Inschriftrolle halten,⁴⁾ über dem Seitenportal der Chiesa della Villa knieend die Monstranz, das Zeichen der Congregatio del SS. Corpo di Cristo tragen, und in handwerksmäßiger Vergrößerung auch an dem kleinen Ciborium im Chor der Collegiata die Thür bewachen (Abb. 46), ist am häufigsten in Venedig anzutreffen. Es sei nur das Antependium des Altares der „Madonna dei Mascoli“ in der Marcuskirche (1430) (Abb. 45), das köstliche Relief über dem Seitenportal von Sa. Maria dei Frari⁵⁾ und die minder bekannte Gruppe über der Sacristeithür in S. Stefano namhaft gemacht. Daß dieser Typus jedoch florentinischen Ursprungs ist, lehrt seine höchst charakteristische Ausbildung in den Engelfiguren, welche am Grabmal des Brenzoni in S. Fermo zu Verona (um 1420) den Sarkophagdeckel des auferstehenden Christus heben: an dem Werk des Florentiners Giovanni di



Abb. 44. Fenster des Castiglione-Palastes
in Castiglione d' Olona
(nach Fumagalli).

1) Vergl. Schmarsow, a. a. O. S. 72.

2) Abbildung bei Santambrogio, a. a. O. Taf. 20 und 21.

3) Abbildung bei Santambrogio, a. a. O. Taf. 50.

4) Abbildung bei Santambrogio, a. a. O. Taf. 45.

5) Abbildung bei Paoletti, a. a. O. I. Taf. 11.

Bartolo il Rosso.¹⁾ Ja diese Florentiner Herkunft kann in Castiglione d'Olona selbst erkannt werden, denn denselben Typus tragen die Engel Masolinos. Man beachte nur die beiden unteren zur Linken Gottvaters schwebenden Adoranten in der Halbtonnenwölbung des Chores im dortigen Baptisterium! Nicht minder augenfällig sind diese Analogien zu



Abb. 45.

Engel an der Predella des Altares der Madonna dei Mascoli in der Marcuskirche zu Venedig.

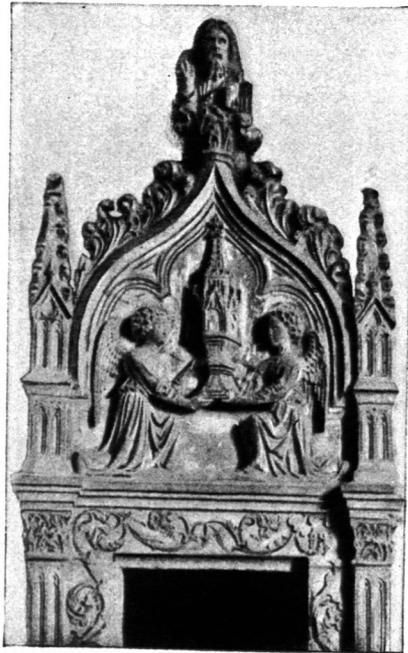


Abb. 46. Ciborium-Tabernakel über der Chorthür in der Collegiatkirche zu Castiglione d'Olona (nach Fumagalli).

venezianischen Werken in der Decoration und in der ornamentalen Detaillirung. Dem Aufbau des eben genannten Altares der Madonna dei Mascoli kommt in der Collegiata zu Castiglione der des dreitheiligen Altares²⁾ am Ende des linken Seitenschiffes — seine Statuen sind dürftigste Arbeit — außerordentlich nahe. Das gothische Stabwerk an den Seitenpfosten des reichen Steinportales am Castiglione-Palast (Abb. 47) mit seinen üppigen Blattcapitälen kehrt in Venedig sehr häufig genau wieder, beispielsweise an dem interessanten Marmoraltar in der S. Pietro-Capelle der Frarikirche (Abb. 48). Die für Castiglione am meisten charakteristische Form des Rankenwerks mit den „breitblättrigen Sternblumen, aus deren Mitte hier und da ein langer Staubwedel hervorwächst“, jener Typus, der dort am Portal der Chiesa della Villa, im Fensterfries des Palastes, ja selbst noch an jenem kleinen Ciborium in der Collegiata auftritt, stammt allerdings zweifellos vom nördlichen Florentiner Domportal, aber er findet sich gleichzeitig auch in Venedig häufig, ja auch am Mailänder Dom, an den Sacristeifenstern. Und neben diesem Rankenwerk herrscht in Castiglione in Stein und Terracotta, besonders an den Kriechblättern des Palastportales und seiner Fenster, aber auch an den Consolen der Thonstatuen in der Chiesa della Villa³⁾, und selbst noch am Taufbecken im Baptisterium jene malerische, akanthusartige Form reich gelappter Blätter vor, deren Leitpunkte durch Bohrlöcher bezeichnet sind: der bekannte Haupttypus spätgothischen Blattwerkes in Venedig, wo er von der noch schlichten Behandlung an den Säulencapitälen des Dogenpalastes durch mannigfache Zwischenstufen bis zur üppigsten Gestaltung an der Front von Sa. Maria del Orto, am Portal von S. Stefano, an jenem Seitenportal der Frarikirche und endlich an der Porta della Carta gelangt ist.

Also auch durch die Sculpturen von Castiglione d'Olona wird man zunächst auf die in Venedig vertretene Gruppe Florentiner Künstler gelenkt. Allein bezeichnender Weise nicht auf deren bekannteste Persönlichkeiten, auf die Schöpfer des Mocenigo-Monumentes (um 1423) in S. S. Giov. e Paolo, Pietro di Niccolò und Giovanni di Martino, denn diese gehören unmittelbar in den Kreis Donatellos, dessen Weise in Castiglione an keiner einzigen Stelle auch nur annähernd so lebhaft anklingt, wie an jenem venezianischen Dogengrab; eher noch darf man auf die bis jetzt nur als die „Florentiner

Thonbildner“ bekannte Künstlergruppe schließen, deren Wirksamkeit zuerst von Wilhelm Bode in das rechte Licht gerückt worden ist.⁴⁾

1) Vergl. des Verfassers Studie: Das venezianische Grabdenkmal der Frührenaissance. Jahrb. d. K. Preufs. Kunstsamml. 1889 S. 92.

2) Abbildung bei Santambrogio, a. a. O. Taf. 44 bis.

3) Abbildung bei Santambrogio, a. a. O. Taf. 31.

4) Vergl. besonders dessen grundlegenden Aufsatz in den gesammelten Studien: „Italienische Bildhauer der Renaissance“. Berlin 1887. IV. S. 58 ff. und neuerdings im Text zu der im Erscheinen begriffenen Bruckmann'schen Publication: „Denkm. d. Ren.-Sculpt. Toscanas.“ S. 7 ff. „Florentiner Thonbildner.“

Zu deren Arbeiten stehen in der That auch die bemalten Terracottastatuen im Innern der Chiesa della Villa, die Terracottafenster des Castiglione-Palastes, und das kleine, arg zerstörte Thontabernakel mit der thronenden Madonna in der Via Castiglioni¹⁾ in Beziehung. — Leider aber sind auch innerhalb dieses Zusammenhanges, wie bereits Schmarsow andeutet, die Analogien zu einzelnen ja auch unter sich verschiedenen Hauptwerken, wie zu den Thonreliefs der Pellegrini-Capelle in Sa. Anastasia in Verona und zum Grabmal des Beato Pacifico Buon in der Frarikirche zu Venedig, das mit dem Brenzoni-Monument Rossos so nahe Verwandtschaft zeigt, stillkritisches nicht greifbar genug, um auf eine Identität der Meister zu schließen. Der Hinweis auf die Identität des Schulzusammenhanges muß vorerst



Abb. 47. Hauptportal des Castiglione-Palastes
in Castiglione d' Olona
(nach Fumagalli).

genügen. Und er liefert den speciellen Zielen unserer Untersuchung eine neue, überraschende Bestätigung der obigen Hypothesen über einen Hauptmeister der Mailänder Domsulpturen: unmittelbar neben jenen Toscanern in Venedig, neben jenem Pietro di Niccolò da Firenze, der als Sohn des Niccolò d' Arezzo²⁾ gelten darf, arbeitete 1434 an der Ca' d' Oro Matteo Raverti!³⁾ Also wiederum ein Beleg dafür, dass jene auffällige Vorherrschaft toscanischer Einflüsse, die man in Castiglione d' Olona feststellte, und die wir in der Mailänder Dombauhütte verfolgt haben, hier wie dort und wie in Venedig in erster Reihe wohl durch eine persönliche



Abb. 48.
Pfeiler
am
S. Pietro-
Altar in
Sa. Maria
dei Frari
in
Venedig.

Begegnung, durch gleichzeitige Arbeit toscanischer und lombardischer Meister im Dienste der gleichen Aufgaben zu erklären ist.

Das reichste und reifste Werk dieser Stilweise hat man bisher infolge der jetzt mit ihm verbundenen späteren Renaissanceheile in seiner stilistischen Eigenart seltsam verkannt. Es ist der Untertheil des großen mittleren Borromeo-Monumentes auf Isola Bella.⁴⁾ Sein Schmuck steht in seiner Verbindung von mittelalterlicher Tradition und einer sowohl inhaltlich wie formal klar ausgesprochenen Renaissancekunst fast schon neben den

1) Abbildung bei Santambrogio, a. a. O. Taf. 22 (Casa già Magenta).

2) Dieser selbst war vergeblich nach Venedig berufen worden: 1403 erklärt die Signoria von Florenz, man könne ihn nicht entbehren.

3) Vergl. Paoletti, a. a. O. S. 26.

4) Vergl. den Aufsatz Diego Santambrogios in der Zeitung: „La Perseveranza“ am 14. Juni 1892 und seine reich illustrierte Monographie: I Sarcofagi Borromeo etc. all' Isola Bella. Milano 1897. Der dort auf Grund einer Urkunde aus dem Jahre 1475 als Meister dieses Denkmals angesprochene Bildhauer Gian Antonio Piatti könnte eher für die Sarkophagreliefs und den oberen Theil des Monumentes in Betracht kommen, deren Stilweise von dem unteren ganz verschieden ist.

späteren seitlichen Domportalen von Como und der Guglia Omodeos am Mailänder Dom, inniger aber scheint er doch noch mit der Porta della Mandorla in Florenz und mit den Quattrocento-Sculpturen des Dogenpalastes in Venedig verknüpft. So laufen also auch hier die im Obigen aufgedeckten Fäden zusammen. Und wieder wird dies in der Lom-

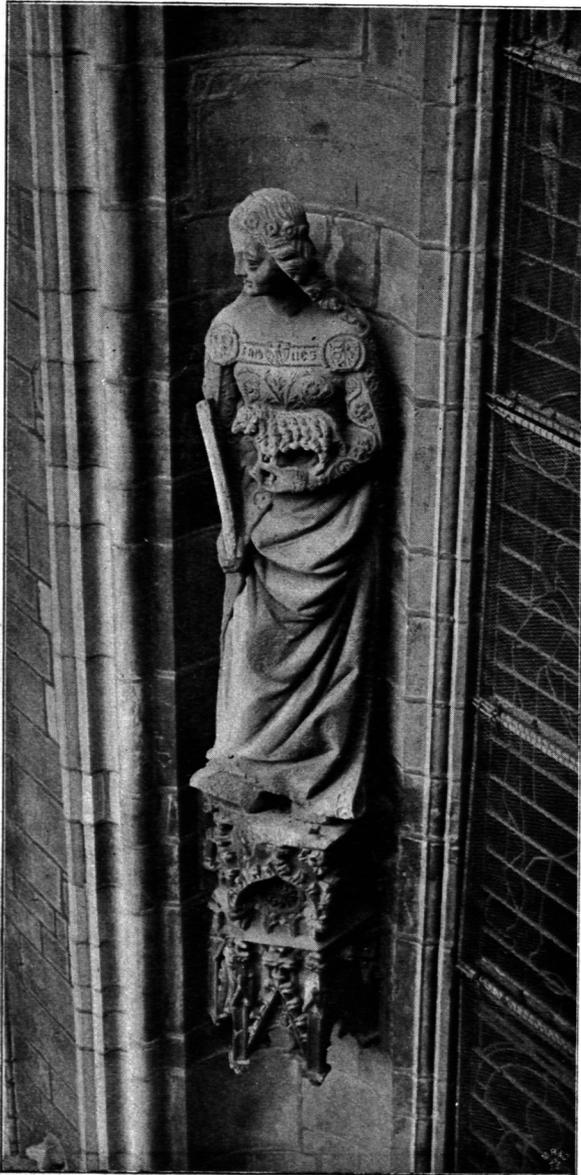


Abb. 49. Statue der S. Agnes am Mailänder Dom.

kämpfer der kommenden Zeit? — Die nähere Erörterung dieser Frage muß der Monographie des ganzen Denkmals im zweiten Bande unserer Untersuchungen vorbehalten bleiben.

1) Nach Santambrogio trägt einer der Krieger ein von den Borromeo angeblich erst 1487 aufgenommenes Wappenzeichen. Ist diese Datirung gesichert, und ist das Wappenzeichen nicht vielleicht erst später hinzugefügt worden? — In einem soeben (24. Juni 1897) in der Zeitung „La Perseveranza“ veröffentlichten ebenso knappen wie gehaltreichen Artikel kündigt Giulio Carotti eine umfassende Untersuchung über das Borromeo-Denkmal an, in welchem auch er jenem Hauptteil desselben die oben gekennzeichnete kunsthistorische Stellung giebt. Zugleich aber bringt er für diese Datirung eine neue

bardei selbst durch die geschilderten Bildwerke des Mailänder Domes und der Bauten von Castiglione vermittelt. Der Hauptteil des Borromeo-Monumentes, die Reihe seiner sechs Kriegerfiguren mit den Wappenschilden, schließt sich an die zuletzt erörterten Giganten des Domes an und hat mit diesen die Beziehungen zu den Figürchen am Portal und am Fenster des Castiglione-Palastes gemein. Dort (Abb. 44 und 47) kehren auch die über das Grabmonument mit so freigebiger Hand vertheilten Putten, die gelockten Engel, und das Blattwerk nebst der ganzen gothisirenden Gestaltung der Pfeiler wieder. Damit würde dieser Theil des Borromeo-Denkmales füglich, der heutigen Datirung entgegen,¹⁾ in die erste Hälfte des Quattrocento zurückrücken, und stilistisch kann dies nur durch die ganz auffallend starke Durchsetzung dieses decorativen Bildschmuckes mit echt antiken Elementen in Frage gestellt werden. Bei diesem stilkritischen Ergebniss drängt sich nun zuletzt auch bei diesem Werk wiederum der Name des Künstlers auf die Lippen, dessen Schaffen diesem gemischten Stilbild am ehesten entspricht, und der mit dem der Borromeo auch geschichtlich — durch das venezianische Grabmal — verbunden ist: des Matteo Raverti. Hat dieser Meister, der nach Maßgabe seiner bisher geprüften Arbeiten an der Wende der lombardischen Spätgothik steht, hiermit sein Lebenswerk gekrönt, indem er — über jene seine früheren, mehr decorativen Mailänder und venezianischen Sculpturen allerdings weit hinausgehend — die heimische Kunst hier schon unmittelbar in die Bahnen der Florentiner Renaissance hinübergeleitete, als der kühnste Vor-

Hier möge vorerst nur betont werden, dafs auch dieser zweifellos schönste Theil des erst jüngst so eingehend gewürdigten Borromeo-Monumentes im Sinne pragmatischer Stilkritik mit der geschilderten Epoche der Mailänder Kunst zu verbinden ist.

* * *

Ein selbständiger malerischer Realismus, nordisch-gothische Einwirkungen und eine Beeinflussung durch die in ganz Oberitalien verbreitete Uebergangskunst von Florenz — das also sind die drei Elemente, aus denen sich das Stilbild der Mailänder Plastik um 1450 zusammensetzt. Am schwächsten ist in ihnen diejenige Seite der Frührenaissance, welche man letzthin als deren Hauptkennzeichen anzusehen gewöhnt ist: die bewufste Wiederbelebung der Antike im Ornament und im Figürlichen. Dagegen nimmt in Mailand der malerische Realismus und die Einwirkung bald französischer, bald süddeutscher Gothik eine wichtigere Stelle ein als in Toscana und in Venedig. Gerade dadurch wird das Stilbild dieser Mailänder Sculpturen oft so eigenartig. Die gothische Weise hallt in ihnen noch lange nach. — Ein köstliches Beispiel bietet die Statue der S. Agnes, welche jetzt, offenbar versetzt, oben in der Laibung des westlichen Fensters des nördlichen Querhauses steht (Abb. 49). Das Frauenideal der Minnesängerzeit glaubt man in ihr zu erblicken, in dem schlanken Leib, vor allem aber in diesem lieblichen Kopf mit dem langgelockten Haar, welches ein Blumenkranz umwindet. Es ist eine Weiterbildung eines echt gothischen Typus, und auch die Haltung wirkt durch die leichte Neigung des Hauptes und des Oberkörpers gothisch. Allein es ist zugleich ein echt oberitalienisches Werk, allerdings nicht die „S. Agnes“ des Benedetto Brioschi von 1491, sondern wohl vor 1440 entstanden.¹⁾ Auf dieser Statue ruht in der That jener ganz eigenartige Zauber, den die Verbindung germanischer und italienischer Elemente in dieser Epoche zuweilen gewinnt.

Mit diesen Ergebnissen ist das Studium des reichen Schmuckteppichs, welchen das Ende des Tre- und die erste Hälfte des Quattro-centos über den Mailänder Dom gebreitet hat, vorerst zu beenden. In der Baugeschichte des Domes ist schon das Jahr 1418, in welchem gelegentlich des Aufenthaltes Papst Martins V. die bis dahin ausgebaute östliche Hälfte des Baues durch die Weihe des neuen Hochaltars einen gewissen Abschluss empfangt, ein Markstein. Die folgenden Jahrzehnte setzen eben fast lediglich die decorative Kunst in Thätigkeit, und immer spärlicher fliefsen nun selbst deren Aufgaben: auch dies wohl eine Folge der Thatenlosigkeit, in welcher das künstlerisch einst so regsame Geschlecht der Visconti in seinem letzten Vertreter, Filippo Maria, hinsiecht. Bezeichnend genug, dafs der kommende Umschwung der politischen Verhältnisse sich auch in der Künstlergeschichte des Domes spiegelt! Filippo da Modena wird 1448 seines Amtes als „ingegnere della fabbrica“, welches er seit 1404 bekleidet hatte, enthoben. Angeblich geschah dies seiner „allbekanntnen“ misflichen Privatverhältnisse wegen. Aber dieses Disciplinarverfahren scheint doch mehr ein Vorwand zu sein, der erst ausreichte, als Filippus Gönner, der letzte Visconti, selbst vom Schauplatz abgetreten war. Darauf deutet die sonst befremdliche Thatsache hin, dafs der neue Machthaber, Francesco Sforza, sogleich den Sohn Filippus, den Meister Giorgio degli Organi, mit ähnlich warmen Worten zum ingegnere vorschlägt, wie einst Filippo selbst im Hinblick auf seinen Vater von Giangaleazzo empfohlen worden war. Das muthet wie die fürstliche Remedur einer republicanischen Ungerechtigkeit an! Wie dem aber auch sei: das Geschick Filippus ist im Sinne der lombardischen Kunstgeschichte bedeutungsvoll. Dem Zeitalter der Sforza gegenüber war er ein Vertreter der „alten Zeit“. Wie politisch und wirthschaftlich, so fand dieselbe auch künstlerisch mit der Herrschaft des Sforza ihren Abschluss, und von neuem sollte toscanische Kunst ihre läuternde Kraft in Mailand bewähren.

Stütze, indem er diesen Theil des Monumentes mit dem vom conte Vitaliano Borromeo († 1449) für die Sa. Giustina von Padua in S. Francesco Grande zu Mailand gestifteten Denkmal identificirt. (Vergl. dagegen Santambrogio, a. a. O. S. 38f.) Carotti glaubt die Autorschaft Ravertis zweifellos machen zu können.

1) Das Wappenzeichen auf den Mantelschliesen giebt keine sichere Datirung.