

und in Sa. Anastasia zu Verona aus der Werkstatt Falconettos, kann sie nur die Gleichheit von Material und Technik in Parallele bringen. — Etwas anders ist die Beziehung zur späteren Renaissanceplastik in der Lombardei selbst. Ihre blühende Thonsculptur hat durch die Stuccoarbeiten der Portinari-Capelle Anregungen empfangen, die wir besonders in den Klosterhöfen der Certosa bei Pavia zu verfolgen haben werden. In dieser Hinsicht gesellt sich dieser Bildschmuck der Portinari-Capelle dem des ersten völlig reifen, ebenfalls durch einen fremden Meister geschaffenen Renaissance-Raumes Mailands: der Sacristei bei S. Satiro.

Das Werk Bramantes, das — wie später zu zeigen — auch unter vielen anderen Gesichtspunkten durch Analogie und Gegensatz für die Würdigung der Portinari-Capelle so lehrreich ist, stellt auch deren kunsthistorische Bedeutung innerhalb des Mailänder Uebergangsstiles in das richtigste Licht. Der Uebergangskunst, nicht schon der Renaissance, gehört die Portinari-Capelle an: dem Uebergang von der Gothik zur Frührenaissance, von der lombardischen Eigenart in die „Florentiner“ Stilweise! Noch immer stehen hier beide Elemente nebeneinander, aber ihre Verbindung ist doch mehr ausgeglichen und harmonischer als in den Arbeiten Filaretos. Man beachte da auch die allerdings stark restaurirte Aufsendecoration der Capelle in Backstein und Terracotta! (Abb. 70). Man mustere ferner auch die reizvollen Architekturbilder im Hintergrund der großen Fresken, die — das Werk eines Lombarden! — den lebhaftesten Einblick in die Formensprache dieses Uebergangsstiles in ihrer Vermischung lombardischer und toscanischer Motive gewähren (Taf. 8).

So bezeichnet die Portinari-Capelle in Mailand selbst den letzten Schritt auf jenem langen Pfad, auf welchem die heimische Weise unter Florentiner Führung der Frührenaissance entgegenggeht, — den letzten, denn hier ist die Grenze erreicht.<sup>1)</sup> Jenseits derselben beginnt die reine Frührenaissance selbst. Auch an ihrer Spitze steht dort zunächst ein fremder Führer. Auf Filarete und Michelozzo folgt Bramante; auf den lombardisch-toscanischen Uebergangsstil der „stile Bramantesco“.

Bevor unsere Schilderung jedoch im folgenden Band dieses zweite Hauptthema beginnt, gilt es, den Blick über die lombardische Hauptstadt hinauszurichten auf die beiden wichtigsten Schöpfungen, welche dieser Uebergangsstil in der Lombardei außerhalb Mailands als willkommene Zeugen seiner Lebenskraft und Vielseitigkeit hinterlassen hat, auf die beiden Denkmäler, die auch zu Hauptträgern der späteren echt lombardischen Frührenaissance werden sollten: den Dom von Como und die Certosa bei Pavia.

## IV. Der Uebergangsstil am Dom von Como und an der Certosa bei Pavia.

„quod comunitas cumarum possit et valeat in alto et lato edificari et reformari facere ecclesiam suam cathedralem.“  
Vertrag zwischen Mailand und Como.

### I. Der Dom von Como.

Ueber die Baugeschichte<sup>2)</sup> des Domes von Como berichtet an der Außenwand seines Chores eine der schönsten Inschrifttafeln Italiens. — Zwei nackte Putten halten die breite, rechteckige Platte, und als deren Bekrönung dient die Gruppe zweier symmetrisch zu Seiten des städtischen Wappenschildes angeordneter Sirenen. Phantasiereich sind sie

<sup>1)</sup> Paoletti hat (a. a. O. II. S. 141) darauf aufmerksam gemacht, daß die Portinari-Capelle in einigen Details Verwandtschaft mit dem ersten reinen Renaissancewerk Venedigs, mit dem Portal des Arsenalen (1460) hat. Die Mailänder Capelle steht aber, wie sich oben ergab, noch dem Uebergangsstil nahe.

<sup>2)</sup> Für dieselbe bietet das soeben in den Schriften der Società storica comense Periodico vol. XI. Como 1896 (veröffentlicht März 1897) erschienene Buch von Dr. Santo Monti, *La cattedrale di Como*, eine neue documentarische Grundlage, die mit vielen Ergebnissen älterer Schriften aufräumt. Von älteren Arbeiten vergl. neben den „*Historiae*“ des Benedictus Jovius (1625) und der „*Geschichte Comos*“ von Maurizio Monti (1829) und Cesare Cantù (1820–31) die Monographien: [C. F. Ciceri] *Selva di notizie autentiche riguardanti la fabbrica della Cattedrale di Como etc.* Como 1811. Ceresola, *Storia*

gestaltet. Aus ihren Schultern wachsen schön geschwungene Flügel heraus, ihre Leiber gehen in schlanke Akanthusblätter und in Ranken aus, deren Blütenkelchen wiederum weibliche Halbfiguren entsprossen, und ihre Fischschwänze endigen in Masken, die sich zwei auf den Schuppen fufsenden Adlern zuwenden (Abb. 71).

Echt oberitalienisch ist diese ganze formenfreudige, malerische, geistvoll-bizarre Composition; echt oberitalienisch die feine Ausführung: es ist ein Meisterwerk im Stil eines Hauptvertreters der lombardischen Renaissance, des Tommaso Rodari, dessen Name am Ende der Inschrift selbst genannt ist: „THOMAS . DE . RODARIIS . FACIEBAT.“ Allein nicht etwa — wie man gemeint hat — als die Künstlersignatur dieser ornamentalen Tafel selbst! Nicht in winzigen Buchstaben in einer Ecke ist der Künstlernamen der Inschrift



Abb. 71. Inschrifttafel am Dom zu Como.

gesellt, sondern in gleich grossen Majuskeln, als eine selbständige Zeile, formal wie inhaltlich mit ihr untrennbar verbunden. Und diese Hauptinschrift selbst lautet:

„Cum hoc templum vetustate confectum esset, a populo Comensi renovari ceptum est MCCCXXXVI. Hujus vero posterioris partis jacta sunt fundamenta MDXIII. XXII decembris, frontis et laterum jam opere perfecto.<sup>1)</sup>“

Mannigfache Perspektiven eröffnen diese Worte der kunsthistorischen Betrachtung. Auf den vom Volk beschlossenen Umbau einer frühmittelalterlichen Kirche, welcher 1396, ein Decennium nach dem Mailänder Dom, gleichzeitig mit der Certosa von Pavia, also in der „gothischen“ Epoche der oberitalienischen Architektur, begonnen worden war, folgt mehr als ein Jahrhundert später, im beginnenden Cinquecento, der Anbau eines Chores,

della Cattedrale di Como. Como 1821. Barelli, Notizie storiche sulla cattedrale di Como. Como 1857 und G. von Bezold, Der Dom von Como im „Wochenblatte für Baukunde“. VII. 1885, S. 173 ff. u. S. 181 ff. Material ferner in den Schriften der Società Storica comense. Die von A. Fustinoni in Como edirten Abbildungen sind stilistisch gänzlich werthlos.

1) Ueber die verschiedenen bisherigen Deutungen dieser Inschrift vergl. Monti, a. a. O. S. 14f.

also eine Schöpfung der endenden Frührenaissance. Am gleichen Bau stehen füglich die beiden Stilperioden nebeneinander, vielleicht in zwei scharf zu scheidenden Theilen, vielleicht aber auch durch allmähliche, zeitliche, in ihrem räumlichen Fortschritt nachweisbare Entwicklung vermittelt! —

Nachdem die Kathedralkirche von Como wiederholt ihre Stätte gewechselt — zuerst war es S. Carpofo, dann S. Abondio gewesen —, hatte sie als „Sa. Maria Maggiore“ seit 1013<sup>1)</sup> auf dem gleichen Platz, auf welchem sich der heutige, freilich in der Längsrichtung wesentlich vergrößerte Bau erhebt, mehr als drei Jahrhunderte hindurch gestanden. Sie mochte schon auffällig sein, als der neue Herr von Como, Azzo Visconti, 1335 ihr eine ihrem kirchlichen Zweck sehr wenig förderliche Umgebung schuf: eine Festungsanlage, deren Mauern sogar den Zugang zum Dom — wenigstens durch die Hauptthüren<sup>2)</sup> — abschnitt. Erst der Bischof Enrico da Sessa (1369—1380) erwirkte von dem Mailänder

Oberherrn, daß die Festungsmauer wieder geöffnet wurde. Die Linie der letzteren in ihrer Beziehung zur Kirche, sowie der theilweise vor deren Front liegende Broletto geben für die Ausdehnung der ehemaligen Kathedrale Sa. Maria Maggiore Anhalt. Ihr Areal entsprach der Breite nach dem Langhaus des heutigen Domes, der Länge nach aber reichte es nur etwa von der Mitte der jetzigen Chortravee bis etwa in die Mitte des Intercolumniums zwischen den ersten beiden heutigen Langhauspfeilern<sup>3)</sup> (vergl. Abb. 72).

Der Umbau begann laut jener Inschrift 1396. So berichtet auch Benedetto Giovio<sup>4)</sup> mit gleichlautenden Worten, die darauf schließen lassen, daß er selbst auch den Text jener oben wiedergegebenen Inschrift redigirt habe, und in dem gleichen Jahr melden die Acten des Mailänder Domes:<sup>5)</sup> „deliberaverunt quod licentietur magister Laurentius de Spatiis ad eundum Cumis (sic) pro labore ecclesie majoris civitatis Cumarum ad requisitionem Communis et hominum dictae civitatis Cumarum.“ Begreiflich also, daß man bisher in Lorenzo degli Spazii den ersten Leiter des Umbaues sah. Der neueste Geschichtsschreiber des Domes von Como, Dr. Santo Monti,<sup>6)</sup> macht dagegen geltend, daß sich dessen Name in den Bauacten sonst nicht weiter finde, daß actenmäsig die eigentliche Baugeschichte überhaupt erst von 1423 an zu belegen sei. Dies

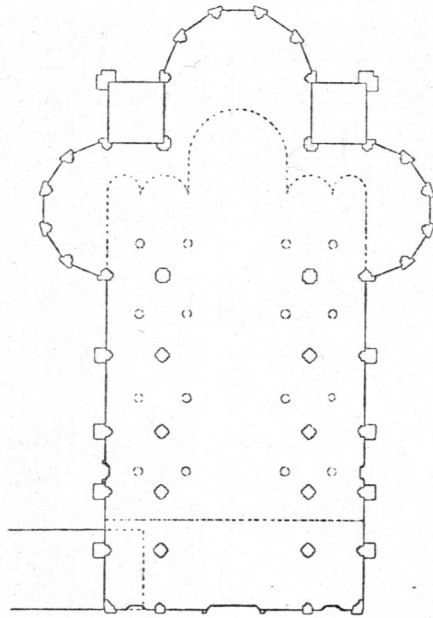


Abb. 72.  
Ursprünglicher Grundriß des Domes  
von Como (S. Maria Maggiore) in seinem  
Verhältniß zur heutigen Kathedrale  
(nach Monti).

erscheine ferner im Hinblick auf die unruhigen politischen Verhältnisse Comos erklärlich genug. Fährt doch auch Benedetto Giovio<sup>7)</sup> nach seiner oben erwähnten Angabe über den Beginn des Umbaues fort: „Sed, exorto civili bello, opus ipsum intermissum fuit, per annos plurimos!“

Allein dieser „Bürgerkrieg“ zwischen den Rusconi und Vitani begann erst nach 1402, nachdem in Mailand Giovanni Maria Visconti unter der Vormundschaft seiner Mutter zur Regierung gelangt war. Es bleiben also für den Beginn des Umbaues immerhin acht Jahre (1396—1402), und es genügt ein Hinweis auf das, was für den Mailänder Dom während des ersten Jahrzehntes seiner Baugeschichte geleistet worden ist, um die für

1) Schon 1006 war diese Kirche zur Kathedrale bestimmt. Vergl. Monti, a. a. O. S. 11. Ueber die Vorgeschichte Cap. I u. II.

2) Vergl. Monti, a. a. O. S. 13 und 16 ff.

3) Vergl. Ciceri, a. a. O. S. 7 ff.

4) Graevii Thesaur. Antiquit. Ital. IV. 1. Historiae Novocomensis lib. I. col. 41. Vergl. lib. II. col. 116 c.

5) Vergl. Annali, I. S. 163 Anm.

6) a. a. O. S. 30.

7) lib. II. col. 116 c.



die bauliche Gestaltung der Kathedrale von Como maßgebende Arbeit in der That dem Ende des Trecento zuzuweisen. Denn wie bei allen derartigen Fragen ist hier zwischen der Aufstellung des Bauplanes und seiner Ausführung scharf zu scheiden.

Ob der Entwurf des Umbaues in der That von Meister Lorenzo degli Spazii stammt, oder ob dieser — wie so häufig am Mailänder Dom — nur als Berather für einzelne wichtige Fragen der Construction nach Como verlangt wurde, läßt sich mit Sicherheit allerdings nicht entscheiden, der Wortlaut der Mailänder Notiz macht jedoch das erstere zum mindesten durchaus wahrscheinlich. Um so auffälliger bleibt es aber, daß die bauliche Verwandtschaft der beiden Kirchen so wenig belangreich ist, und daß auch der dritte Hauptbau der Lombardei, dessen Geschichte gleichfalls 1396 anhebt, die Certosa bei Pavia, zu beiden verhältnismäßig nur geringe Analogien bietet. Darauf hat schon Gustav von Bezold hingewiesen.<sup>1)</sup> Pfeiler- und Gewölbebildung sind verschieden und baugeschichtlich steht das Langhaus des Domes von Como — und nur dieses kann hier zunächst in Frage kommen — dem System von S. Petronio in Bologna und dem des Florentiner Domes näher, als seinen ihm örtlich und zeitlich benachbarten lombardischen Rivalen (Abb. 73).

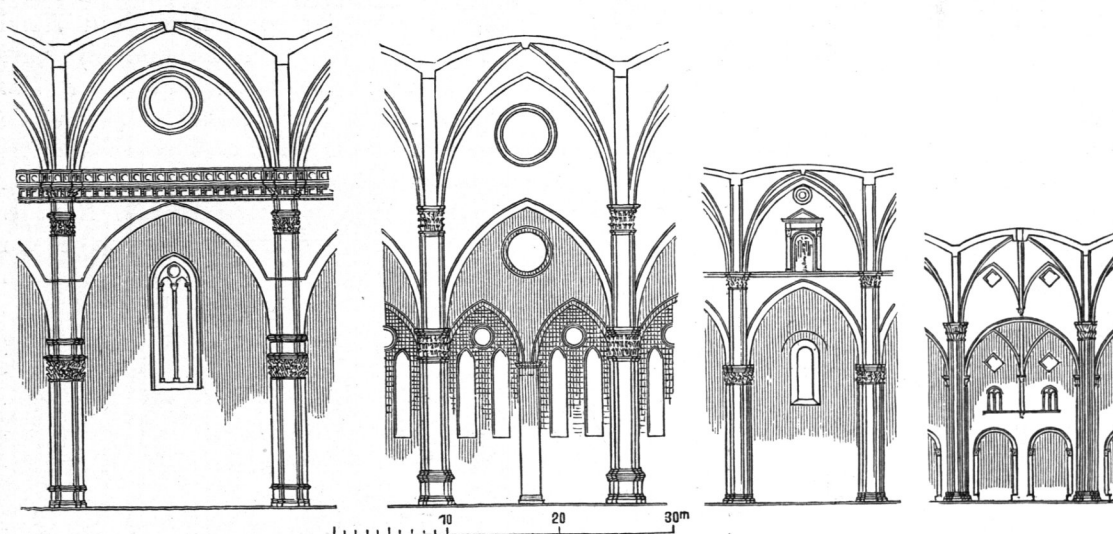


Abb. 73. Vergleichende Uebersicht über die Systeme des Domes von Florenz, S. Petronio in Bologna, des Domes von Como und der Certosa bei Pavia  
(nach G. v. Bezold).

Allein diese Fragen liegen im Grunde unseren Gesichtspunkten ferner. In deren unmittelbaren Bereich wird das Innere des Langhauses des Domes von Como überhaupt nur durch Zeit und Stil seiner tatsächlichen Ausführung gerückt, welche im wesentlichen erst dem Quattrocento angehört. Zwischen 1396 und 1402 kann nur der bauliche Kern des Langhauses vom Chor bis zur dritten westlichen Pfeilerreihe begonnen worden sein. Von der Decoration weisen dort lediglich die Pfeilercapitale auf diese Periode hin, die im allgemeinen der Trecentogothik des Mailänder Domes entsprechen.

Nach 1402 schritt die Ausführung zunächst nur mit großen Unterbrechungen sehr langsam vorwärts. Der mißglückte Versuch der Comasken, sich nach dem Tode Giangaleazzos (1402) von der Viscontiherrschaft zu befreien, führte zu noch schärferer Beschränkung ihrer Freiheit. Die Citadelle empfing eine neue Besatzung, ihre Mauern schlossen sich wieder. Die eigentliche Baugeschichte hebt erst 1426 wieder an,<sup>2)</sup> und gleichzeitig tritt in ihr dann auch wieder eine Persönlichkeit von bekannter Bedeutung auf: Pietro da Breggia.

1) a. a. O. im Wochenbl. für Baukunde.

2) Vergl. Monti, a. a. O. S. 34f.



Bei der Wirksamkeit dieses Meisters für den Dom dürfte der Schwerpunkt jedoch mehr auf constructivem Gebiet gelegen haben, denn dieser vielgenannte „Petrus dictus Breginus de Bregia“ erscheint in den von Angelucci<sup>1)</sup> zusammengestellten Nachrichten vorwiegend als Militäringenieur mit fortificatorischen Arbeiten betraut. Diese haben ihn offenbar zuerst bekannt gemacht: schon seit 1426 für die Befestigungen einzelner Comasker Castelle thätig, wird er bereits 1430 zum „ingegnere“ der Commune von Como und drei Jahre darauf von Filippo Maria Visconti zum „ingegnere ducale“ ernannt. Das mußte seinen Antheil am Dombau gelegentlich einschränken, denn durch dieses Amt als Militärarchitekt wurde er oft von Como fern gehalten, sowohl unter Filippo Maria selbst,<sup>2)</sup> wie auch unter seinem Nachfolger Francesco Sforza,<sup>3)</sup> nachdem er sich inzwischen der freien „Republik“ Como während ihrer kurzen Lebensdauer (1447—1450) zur Verfügung gestellt hatte. Auch schritt der Bau selbst nach 1426 noch keineswegs gleichmäÙig schnell fort.

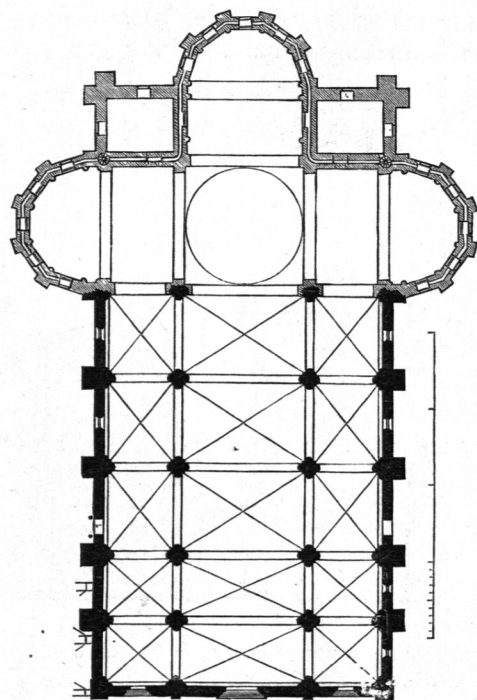


Abb. 74. Grundriß des Domes von Como  
(nach G. v. Bezold).

Noch immer machte der Herzog Schwierigkeiten;<sup>4)</sup> noch immer währten in der Stadt selbst die Parteikämpfe. Es ist bezeichnend, daß erst in dem gleichen Jahr 1439, in welchem die letzteren durch die endgültige Versöhnung der Rusconi und Vitani ihren Abschluß fanden, ein Document<sup>5)</sup> vom 19. Februar meldet: „incoatum fuit laborerium ecclesie majoris cumane per magistrum petrum de bregia ingegnierium.“ Darauf, oder schon auf den Beginn seiner Beziehungen zum Dom (1426), geht die Bemerkung zurück, mit welchem der Rath in einem Schreiben an Francesco Sforza noch am 19. Mai 1456 die Rückkehr des abermals abwesenden Pietro da Breggia zur Fortführung des Dombaues zu beschleunigen sucht: „quale dete principio a deta opera.“ Es ist das letzte Actenstück, welches den Namen des Bregginus mit der Baugeschichte des Domes verbindet; von 1426 beziehungsweise 1439 bis 1455 hatte er jedoch zweifellos die Oberleitung des Baues.

Was in dieser Epoche wirklich entstanden ist, lehrt am deutlichsten der Bau selbst. Querschiff und Chor, die 1513 überhaupt erst begonnen wurden, schloßen sich an ein Langhaus an, das aufs klarste zwei verschiedenen Epochen angehört. Die Grenzlinie wird etwa durch die zweite Pfeiler-

reihe bezeichnet (Abb. 72 u. 74). Schon die Maßverhältnisse der Mittelschiff-Traveen geben davon Zeugniß: die drei östlichen Rechtecke sind viel breiter, als die beiden westlichen. Auch die decorative Gestaltung der Pfeilercapitäle ist verschieden. An den östlichen Pfeilern werden sie sowohl durch den Stil des Blattwerkes, wie durch seinen figürlichen Schmuck meist noch dem Trecento zugewiesen, während sie an den vier westlichen Capitälen schon die für die Spätgothik des Quattrocento charakteristische akanthusartige Blattbildung und die uns von Mailand und Venedig her wohlbekannte Entwicklung zu malerischer Fülle im Verein mit naturalistischen und antikisirenden Theilen — mit Vasen und Putten — zeigen.<sup>6)</sup> Endlich ist hier auch verschiedenes Material verwendet. Im

1) Documenti inediti per la storia delle armi da fuoco italiane Vol. I, Parte 1 Torino. 1869. Doc. di Como S. 111 Anm. 14.

2) So 1446. Vergl. Monti, a. a. O. S. 45.

3) So 1456. Vergl. Monti, a. a. O. S. 47.

4) Brief des Corradinus vom 23. Juli und Actenstück vom 29. August 1426 bei Monti, a. a. O. S. 35 u. 36.

5) Monti, a. a. O. S. 37.

6) Die gleiche Stilistik wird uns an den Pfeilercapitälen der drei Frontportale wieder begegnen.



DOM VON COMO: FRONT.







Gegensatz zu dem schwarzen Marmor von Olcio, aus welchem die drei östlichen Pfeilerreihen errichtet sind, bestehen die westlichen aus dem hellen Marmor von Musso. — Schon dies hätte auch die Datirung bestimmen müssen, denn der Marmorbruch von Musso wurde, wie Benedetto Giovio berichtet, erst 1452 eröffnet.<sup>1)</sup> Und die gleiche Jahreszahl stand auch an dem zweiten Pfeiler der linken Reihe selbst, deutlich vor aller Augen. Er trägt die Inschrift:

„VN'S . ISSTE . PILONVS . FVIT . I'CEPTVS .  
MCCCCLII . XXIII . MARTII.“

1452 also begann der Bau dieses westlichen Theiles des Innenraumes, welcher das Langhaus bis zur Fluchtlinie des schon 1435 von Pietro da Breggia restaurirten Brolettos fortsetzte<sup>2)</sup> (Abb. 75); die östlichen Theile aber sind als Umbau der alten Kathedrale in der Zeit zwischen 1396 und 1452 mit langen Unterbrechungen entstanden, und zwar besonders in den beiden Epochen rührigen Baubetriebes von 1396 bis 1402 und von 1439 bis 1452. Im Beginn der ersten steht jene Nachricht von der Entsendung des Lorenzo degli Spazii aus Mailand nach Como. Da man damals sicherlich an den Umbau ging und ihn bis 1402 ungestört fortführen konnte, so bleibt es trotz der Einwände Montis durchaus wahrscheinlich, daß der Entwurf dieses Umbaues, der erste Plan, welcher auch später zu Grunde gelegt wurde, in der That von Lorenzo stammt. Auch dürften jene Pfeilercapitäle der östlichen Traveen in der That stilistisch eher dem 14. als der Mitte des 15. Jahrhunderts zuzuweisen sein. In der Bauleitung selbst jedoch gebührt von 1426 bis 1456 die erste Stelle allerdings dem Pietro da Breggia, und da in diese Periode die Fortführung des Werkes nach Westen hin fällt, so wird man diesem Ingenieur und Architekten die Vollendung des ganzen Kircheninneren zuzuschreiben haben.

Weit wichtiger als dieses ist für unsere Zwecke jedoch die Front des Domes, und deren Datirung weist über die Zeit des Bregginus wenigstens zum Theil bereits hinaus. Der Entwurf dieser Front muß freilich vor 1457 entstanden sein. Wird doch am 2. November dieses Jahres die Einfügung des großen Architravbalkens des Hauptportales gefeiert!<sup>3)</sup> 1459 begann man die Marmorverkleidung der Wand, wie der Sockelfries des Hauptportales durch das an der schrägen Laibung links befindliche Datum MCCCCLVIII die III Juli bezeugt. 1463 war auch die Marmorincrustation des Portales vollendet.<sup>4)</sup> Sicherlich lag damals bereits ein Plan für die Front vor, und die in den Acten am 29. Mai 1461<sup>5)</sup> erwähnte Zahlung für ein Pergament „pro designando fatiatam ecclesie“ bezieht sich kaum auf deren ersten Entwurf, sondern auf dessen Abänderung oder seine Detaillirung. Nun ist aber Pietro da Breggia höchstens bis 1455 in Como nachweisbar,<sup>6)</sup> während von 1460 ab ein erst durch Montis Forschungen bekannt gewordener Meister Florio da Bontà bis 1463 den weitaus höchsten Taglohn (34 soldi) erhielt, dann aber Luchino Scharabota da Milano von 1463 bis 1486 an die Spitze des Baues tritt. Der Hauptname, welchen man in der allgemeinen Kunstgeschichte bisher in Verbindung mit dem Dom von Como zu nennen pflegt, derjenige des Rodari, findet sich in den Acten erst 1484.

Ein Entwurf für die Front lag demgemäß schon 1457 vor. Möglich, daß er von Pietro da Breggia stammte. Möglich aber auch, daß er von den beiden Meistern, welche nach diesem die thatsächliche Ausführung der Frontdecoration leiteten, von Florio da Bontà und Luchino Scharabota da Milano, verändert wurde. Eine zufällig in den

1) Vergl. Monti, a. a. O. S. 41; ebendort die früher ganz sinnlos (Ciceri S. 210) gelesene Inschrift. Gelegentlich wird auch noch später der schwarze Marmor von Olcio benutzt. Durch die Patina der Jahrhunderte ist die coloristische Verschiedenheit der beiden Marmorarten allerdings jetzt ausgeglichen.

2) Vergl. schon Ciceri, a. a. O. S. 7f., 10 und 24. Auf das Verhältniß des Broletto zum Dom ist im zweiten Bande zurückzukommen. Siehe auch Monti, a. a. O. S. 75.

3) „occaxione lapidis magni positi super porta, qui continet ambas spalas ipsius porte.“ Monti, S. 47.

4) Monti, S. 49 (Notiz vom 10. September 1463). Andere auf den Bau der Façade bezügliche Nachrichten zwischen 1457 und 1463 ebendort S. 47 ff.

5) Monti, S. 49.

6) Sein 1463 und 1485 genannter Namensgenosse ist, wie Monti nachweist, mit ihm höchst wahrscheinlich nicht identisch (vergl. a. a. O. S. 50f.).

Acten erhaltene Notiz von einer Zeichnung für die Façade (1461) würde diese Umänderung der Details dann dem Florio da Bontà zuweisen. In der That wird sich zeigen, daß eine solche zeitliche Trennung der Arbeit an der Front des Domes auch stilkritisch belegt werden kann.<sup>1)</sup>

Zunächst aber sei diese Frontwand als einheitliches Ganze beurtheilt, wie sie heute vor Augen steht!

Architektonisch ist sie sicherlich kein ganz glückliches Werk (Taf. 9).



Abb. 75. Broletto und Domfaçade zu Como.

In ihrem Gesamtcontur dem Querschnittprofil des Kirchenkörpers entsprechend, überragt sie die Dächer desselben coulissenartig als freie Wand noch beträchtlich. Ihre Oeffnungen sind nicht zahlreich und gegliedert genug, um die große Wandfläche genügend zu beleben, auch nicht gerade günstig vertheilt. Bei der Dämmerung, wenn die großen Hauptformen eines Baues allein zu wirken pflegen, verlieren wenige bedeutende Kirchenfronten so stark, wie diese Domfaçade. Ungünstig sind ihre Hauptöffnungen vertheilt. Während sich vor den Seitenschiffen oberhalb der Portale je ein hohes, getheiltes Spitzbogenfenster befindet, enthält die Front des Mittelschiffes über der gleichen Grundlinie deren zwei, die jedoch, durch die volle Breite des Hauptportales von einander getrennt,

1) Diese Hypothese steht mit der Ansicht Montis, welcher die ganze Front dem Florio da Bontà zuweist (a. a. O. S. 66f.) in Widerspruch, ohne sein Verdienst, die Wirksamkeit dieses Meisters überhaupt erst entdeckt zu haben, zu schmälern.



zu stark nach den Seiten verschoben erscheinen. Dadurch bleibt oberhalb des Hauptportales eine unverhältnißmäßig breite Wandfläche, welche nach außen hin schwerfällig wirkt und nach innen dem Mittelschiff zu viel Licht nimmt, ein Mangel, dem auch die oberhalb jener Spitzbogenfenster folgende, an sich sehr stattliche und sehr fein detaillirte Rose nicht hinreichend abhilft. Auch die vier Pfeiler dieser Frontwand, welche die Schiffe trennen und die Ecken verkleiden, erscheinen schon ihrem Querschnitt nach zu schwach.<sup>1)</sup> So erregt die rein bauliche Kernform dieser Façade in ihren Verhältnissen zwischen Wand, Oeffnungen und Pfeilern, ästhetische und selbst auch praktische Bedenken.

Auch die Decoration ist nicht einwandfrei. Allzu freigebig breitet sie ihre kleinen und kleinsten Detailformen über den baulichen Kern, und kein organischer Zusammenhang herrscht zwischen der tektonischen Function und dem Schmuck der Bauglieder; ja auch die Bedeutung der einzelnen gothischen Motive an sich bleibt meist völlig unberücksichtigt. Aber den Vorzug frischer Originalität und einen großen malerischen, allerdings halb phantastischen Reiz wird man ihr nicht absprechen können.

Zu ihren besten Theilen sind die Portalwandungen zu zählen (Abb. 76 u. 77), an denen der Wechsel von polygonalen und rechteckigen Pfeilern mit zierlich gewundenen Stäben die reifste Entwicklungsstufe des schon von den Campionesen z. B. an den Portalen von S. Maria Maggiore zu Bergamo so glücklich angewandten altromanischen Decorationsprincips kennzeichnen, und die feinen Weinlaubranken den beginnenden Naturalismus der Ornamentik verkünden.<sup>2)</sup> Die gewundenen Stäbe dieser Portale kehren auch an den beiden Fenstern des Mittelschiffes als einzige Umrahmung der tief gehöhlten Laibung wieder, die — gleich den Gesamtverhältnissen und der Ausstattung mit Statuen auf eigenen, als gothische Baldachine gestalteten Sockeln — den Querschiffsfenstern des Mailänder Domes entspricht. Dies gilt auch vom Mafswerk, besonders von demjenigen der unteren quadratischen Brüstungsplatten, in welchem z. B. auch die Orifamma wiederkehrt; die Laibung der beiden Seitenfenster ist dagegen weit reicher profilirt als an denen des Mittelschiffes. Viel ungünstiger weicht das Sockelgesims des ganzen Gebäudes von dem so groß und vornehm gehaltenen Vorbild der Mailänder Kathedrale ab. Der Fries vor allem erscheint weitaus zu niedrig. Diesen Fehler läßt auch die sinnige Anbringung von Sprüchen, wie: „venite adoremus“; „pax vobis dicit (sic!) dominus“; „respice finem“; „pensa la fine“ nicht vergessen.

Dieser Sockelfries mit seinen Blattrosetten, Schriftbändern, Herzen, Fruchtschalen, Köpfchen und Einzelranken schlägt bereits den eigenartigen Grundton an, welcher an der Decoration der unteren, nicht völlig bis zur Höhe des Hauptportales reichenden Theile der vier Wandpfeiler fortklingt. Dieselben sind lediglich als Bildflächen behandelt, völlig mit aneinandergereihten, dürftig umrahmten Reliefplatten incrustirt, in deren Darstellungen Inhalt und Form, Mafsstab und Relieffhöhe beliebig wechseln. In den beiden obersten Felderzeihen zeigen sie reliefirte Heiligenfiguren über kleinen Consolen, z. Th. auch vor Nischen, am rechten Eckpfeiler freilich auch eine malerisch gehaltene Darstellung der Stigmatisirung des S. Francesco. Die unteren vier Felder vollends enthalten an allen vier Pfeilern gleichsam eine kirchliche, allegorisch-symbolische Bilderbibel. Da ist am Eckpfeiler links das J. H. S. von einem Baldachin überragt, neben zwei Fruchtschalen; darüber ein Engel mit einem Schriftband, welches mit den Worten: „supra sunt septem dona spiritus sancti“ auf diese in einem zweiten Schriftband über ihm aufgezählten Gaben: „Sapientia, Intellectus, Consilium, Fortitudo, Scientia, Pietas et Timor Dei“ hinweist, darüber dann zwei Platten mit dürftigen Blumen, einem Köpfchen und einer großen aus einem Blattkelch aufragenden Frucht; oben endlich das von einem Kranz umschlossene Brustbild Johannes des Evangelisten.<sup>3)</sup> Am zweiten Pfeiler<sup>4)</sup> folgt über einer Platte mit dem Brunnen des

1) Das tadelt schon 1776 Giov. Battista Giovio in seinem Discorso sopra la pittura (London). S. XXIX Anm.

2) Die gleiche Ornamentik zeigt das im Innern an der Frontwand neben dem nördlichen Seitenportal eingelassene Ciborium.

3) An der Seite neben dem Broletto nur einzelne Blätter, Früchte, Vasen, Köpfe, Rosetten etc.

4) Vergl. die Abbildung bei Müntz, La Renaiss. en Italie et en France etc. S. 13.



Lebens die Halbfigur der Sa. Caterina mit dem Spruch: „Dilige dominum deum tuum“, dann eine große Vase mit einem Blumenstrauß, endlich das aus einem Kelch herauswachsende Brustbild des „Zichus Simoneta“, des Secretärs des Sforza. Am Pfeiler zwischen den Mittel- und dem rechten Seitenschiff sieht man unten ein Häuschen mit dem Spruch:

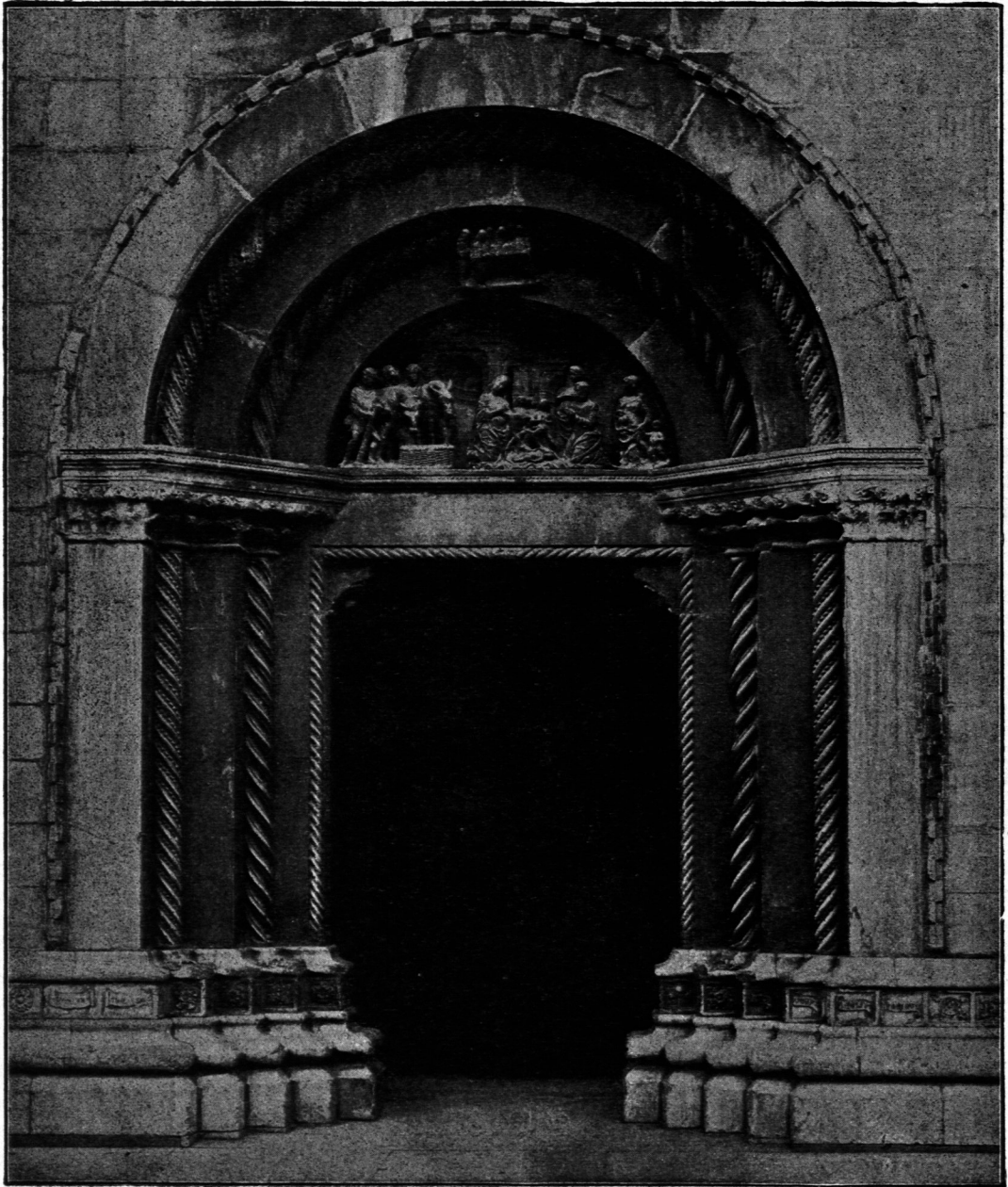


Abb. 76. Linkes Seitenportal des Domes von Como.

„Benefacite huic operi sancto“, ein gekröntes Brustbild mit der Mahnung: „Timete Deum!“ ein flaches, büchsenartiges Gefäß mit zwei schmalen Blättern und einem halben Fruchtkern (?), und den betenden S. Julianus in der Kufe; am rechten Eckpfeiler endlich neben großen mit Blattrosetten abwechselnden Schriftbändern mit Inschriften, wie „Caritas est animi motus ad serviendum deo propter se ipsum et proximo propter deum“ und „Caritas est dilectio qua deus diligitur propter se ipsum et proximus propter deum“ eine ganze Samm-

lung von Reliefbildwerken verschiedenartigsten Mafsstabes und Charakters: Flach- und Hochreliefs, ganze und halbe Figuren, einen halb der Front zugewandten sich entblößenden Mann, Heilige (S. Sistus, S. Fidelis), einen auf einer Violine musicirenden Genius nach antikem Muster, genienhafte Gestalten, einen Profilkopf mit seltsamer orientalisirender Mütze, Sterne, Blüten und Früchte, nochmals der Brunnen des Lebens, und acht auf einem Berge stehende Gebäude mit der Beischrift: „Pax Amor et Caritas est perfecta unitas“. — Inhaltlich ist dieser Pfeilerschmuck von nicht geringem Interesse. Ein archaischer Zug geht durch die ganze Erfindung. Von neuem belebt ist hier die altromanische Tradition der Lombardei, welche die Kirchenfäçade lediglich als Bildtafel ansieht, und dort,

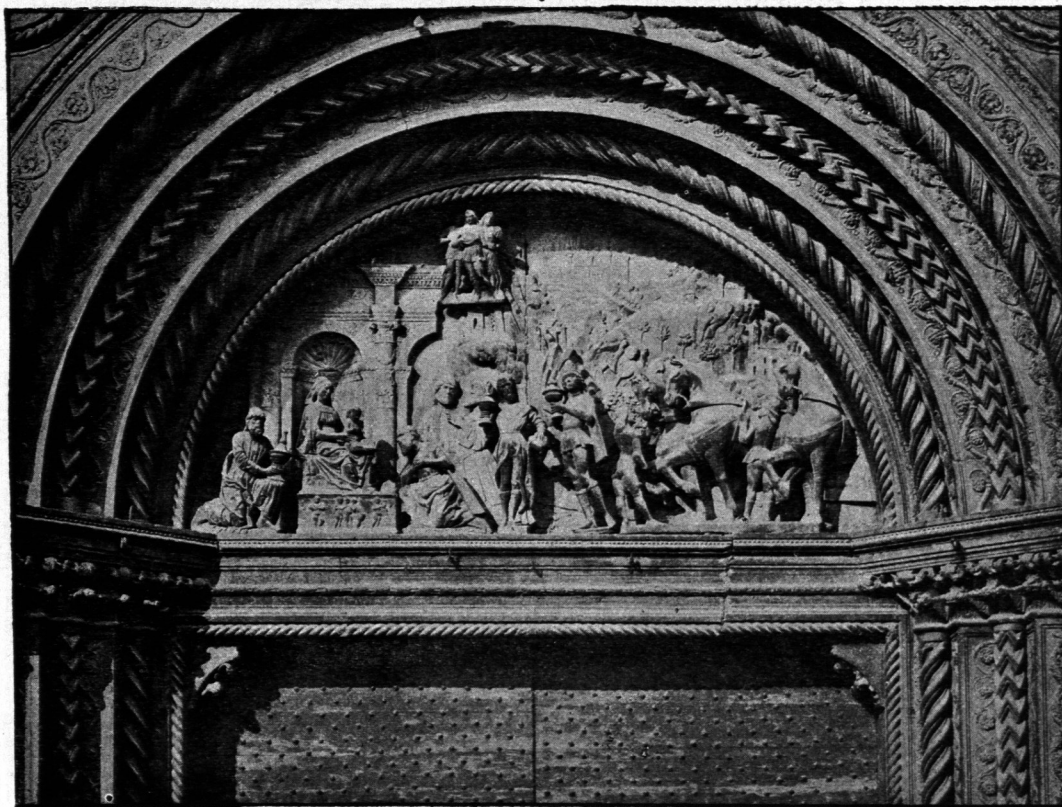


Abb. 77. Hauptportal des Domes von Como. Detail.

mehr redselig als geschmackvoll, aus der Bibel und dem Legendenschatz erzählt, zur christlichen Tugend ermahnt und an die Wechselfälle des Glücks erinnert, dann aber auch phantastisch gelehrt die Gestirne schildert, genrehaft die Monate vor Augen führt und diesem vielseitigen Bildschmuck endlich auch historische Gestalten und Scenen gesellt. Das didactische Element hat hier die Führung des künstlerischen. Unwillkürlich malt man sich die Scene aus, wie der Geistliche sich mit dem Werkmeister berieth, und ihm in Wort und Bild ein heut kaum noch in seinem richtigen Zusammenhang zu deutendes Programm gab. Künstlerisch aber steht dieser Schmuck in der That auf der denkbar niedrigsten Stufe, besonders hinsichtlich der Composition, welche principiell der Bilderschrift altägyptischer Tempel nicht wesentlich überlegen ist. Und auch die künstlerische Sprache selbst bleibt sehr dürftig. Kaum eines dieser Reliefs, das den Werth schlichter Steinmetzarbeit überragte, keines, das eine ähnliche Originalität bekundete, wie etwa jene Knäufe am Sockelabschluss des Mailänder Domes. Auch die Formenbehandlung bleibt derb. Im Figürlichen, wie in dem malerisch halb naturalistisch behandelten Blattwerk entspricht



sie etwa den Laibungen des östlichen Fensterpaares im Querschiff der Mailänder Kathedrale.<sup>1)</sup>

So bezeugt dieser älteste Theil der Frontdecoration noch eine große künstlerische Unreife. Man vergleiche ihn etwa mit der Front des Domes von Monza, und man wird sofort empfinden, wie arg die Decorationsweise der Campionesen seit dem Ende des Trecento vergrößert ist!

Die Grenze für diesen im Grunde noch ganz dem mittelalterlichen Geschmack angehörenden Theil des Façadenschmuckes ist deutlich markirt. Sie beginnt schon oberhalb der geschilderten Bildwerke der vier Pfeiler, welche — nach ihren Relieftplatten gemessen — vier Schichten der Marmorincrustation dieser Pfeiler einnehmen, und ihre Höhenlage entspricht etwa den Architravbalken des Hauptportales. Da mag die Thätigkeit des Florio da Bontà eingesetzt haben. Bereits in den Relieffeldern der beiden folgenden Schichten bis zum Gurtgesims zeigt sich ein reiferer Stil: graziöse, zuweilen etwas gespreizte Haltung, und inniger Gefühlsausdruck in den Köpfen, freilich noch keineswegs ohne ausgesprochen gothische Motive, die sowohl in der Ponderation, wie besonders in dem überreichen Faltenwurf deutlich hervortreten.<sup>2)</sup> Der gleichen Richtung gehören ferner die zwanzig Heiligenstatuetten in den Laibungen der beiden Mittelfenster, und die sechs nach Mailänder Muster die Fialenthürmchen des Mittelbaues krönenden Figürchen an. Die Laibungsfiguren sind im Verhältniß zur Gesamthöhe der Fenster und zu ihren meist als gothische Baldachine gestalteten Consolen weitaus zu klein gerathen, und wirken auf den ersten Blick daher recht dürftig, bei näherer Prüfung aber findet man manche recht anziehende Figur darunter, die zumal im Ausdruck des Kopfes bereits das Nahen der Renaissance verkündet. Schon hier gelangt schüchtern eine Uebergangskunst zum Wort, die allgemeingültig wiederum etwa mit der Vorstufe Ghibertis in der Florentiner Plastik verglichen werden kann, in der Lombardei selbst aber der Art des Jacopino da Tradate am nächsten steht, ohne sie an Wert zu erreichen.<sup>3)</sup> Endlich dürften auch von den großen Statuen in den oberen Pfeilern einzelne noch dieser älteren Weise entstammen.<sup>4)</sup> Im wesentlichen aber ist die ganze oberhalb der bezeichneten Linie folgende Façadendecoration erst dem letzten Drittel des Quattrocento zuzuweisen, und sie bietet schon in ihrer Anordnung und Ornamentik ein neues Beispiel für jene der Lombardei eigene Compromißkunst zwischen Gothik und Renaissance. Der Gesamteindruck ist wenig günstig. Bereits die Auflösung der Pfeilerwände in Nischen erregt Bedenken, zumal bei den mittleren Pfeilern, wo diesen Nischen jeder festere Seitenabschluss fehlt — allerdings ein in Oberitalien auch noch während der Renaissance gar zu häufig beliebtes Princip, für welches besonders auch Venedig viele Belege gewährt.<sup>5)</sup>

1) Diese Beziehung zur Decoration einzelner Mailänder Werke ist hier sogar besonders auffällig. So gleicht beispielsweise der reiche Fruchtkern am Eckpfeiler rechts fast vollständig demjenigen, welcher in Mailand den Portalbogen der Casa Vimercati krönt (Abb. 57).

2) Von jenem S. Francesco-Relief abgesehen, handelt es sich hier meist um Einzelfiguren, die allerdings mehrfach paarweise in Beziehung zu einander stehen.

3) Auch einzelne specielle Analogien mit den Mailänder Domsulpturen fallen auf, so besonders mit den Statuen der dortigen älteren Pfeilercapitäle des Querhauses, und mit den gleichzeitigen „Giganten“. An letztere erinnert die Figur des auf einen Stab gestützten Mannes oben am Eckpfeiler links — die Worte auf dem Schriftband der ihm von rechts her mit manierter Zierlichkeit nahenden Jungfrau konnte ich leider nicht entziffern — und mehr noch, am nächsten Pfeiler oben, der vortreffliche S. Georg(?), welcher den Drachen wie durch Beschwörung bändigt.

4) Genannt seien: der heilige Bischof in der untersten Nische des linken Eckpfeilers, der S. Hieronymus an der entsprechenden Stelle des Nachbarpfeilers links vom Portal, der Eremit S. Antonio in der vierten Nische des rechts von diesem folgenden Pilasters, sowie die Statue in der dritten Nische und der S. Bernardino da Siena in der fünften des rechten Eckpfeilers. Auch die eigenartigen, doch wohl kaum nur rein decorativ zu deutenden (?) Brustbilder eines nackten Mannes und einer nur leicht verhüllten Frau in reichem Kopfputz, welche in zierlichen Medaillons die Zwickel zu Seiten des Hauptbogens füllen, werden durch ihre ungemein sorgsame Arbeit dieser stilistischen Gruppe zugewiesen. Im Innern endlich gehört ihr wohl das Relieffragment an, das jetzt an der Wand neben dem S. Abbondio-Altar im rechten Seitenschiff eingelassen ist: die Halbfiguren Mariä und vier Heiligen, durch Pfeiler geschieden.

5) Beispielsweise in den Grabmonumenten der Dogen Nicolò Thron (S. M. dei Frari) und Pietro Mocenigo (SS. Giov. e Paolo).



Noch weit unorganischer wirkt die Bekrönung des Hauptportales. Ihre fünf durch Pfeiler geschiedenen, von gothischen Giebeln überragten Figurennischen selbst betonen die Breitenrichtung zu sehr, vor allem aber stört die Umrahmung dieser Nischenfolge durch den großen Rundbogen, welcher oben rein äußerlich mit der Rose verbunden ist, und dessen Stützen sich aus einer gewundenen Säule und einem quadratischen, ebenfalls in Nischen mit winzigen Figürchen aufgelösten Pfeiler aufbauen. Die Detaillirung verräth auch hier vielfach den Einfluß des Mailänder Domes. Entspricht doch jene Nischengalerie in ihrer Gesamtheit gewissermaßen den dortigen Pfeilercapitälen des Inneren, und weist doch auch die Gestaltung der Fialen, ihre Bekrönung durch Statuetten, und selbst die Zeichnung der Kriech- und Kreuzblumen auf Mailänder Vorbilder hin. Das gilt auch noch für einzelne andere Theile der Front, besonders für die beiden doppelstöckigen Fialenthürmchen über den Eckpfeilern; an anderen Stellen aber schreitet die Decoration kühner und freilich auch rücksichtsloser als in Mailand von der gothischen Ornamentik zur Renaissance, indem sie Motive beider Stilweisen keck nebeneinandersetzt. Da steht Eierstab und Zahnschnitt neben dem gothisch gewundenen Rundstab; da gesellen sich capitälartige Renaissanceconsolen dem gothischen Fischblasenmaßwerk und gothischen Krabben, oder sie tragen gewundene Säulchen, die einem Tudorbogen als Stütze dienen; andererseits wieder muß der gothische Bogenfries eine aus antikisirenden Pfeilern und Gebälk bestehende Aedicula begleiten, die dann mit einem gothischen Giebel abgeschlossen wird. Die drei Tabernakel mit den Statuetten der Verkündigungsscene und des auferstandenen Christus, welche die Frontwand des Mittelschiffes neben und über der Rose beleben, zählen zu den bezeichnendsten Beispielen dieser echt lombardischen Stilmischung. Zu deren glücklichsten Schöpfungen gehört dagegen das mit hohem decorativem Tact durchgebildete Speichen- und Maßwerk der großen Rose selbst: die 1486 vollendete Meisterleistung des Luchino da Milano, welcher selbst der Mailänder Dom kaum Besseres gegenüberzustellen hat. Auch den ebenfalls von ihm beendeten drei Krönungstabernakeln<sup>1)</sup> über dieser Mittelschiff-Front, bei denen jene krause Verquickung von Ornamenten der Gothik und der Renaissance den höchsten Grad erreicht, ist Originalität und Frische der Erfindung nicht abzuspochen, ebensowenig sogar eine echt nationale Eigenart, denn diese Thürmchen, die so lustig in den Himmel hineinragen, — vieltheilig und luftig durchbrochen, besonders das mittlere „tabernaculum magnum“ mit seinem auf Consolen frei vortretenden Säulenkranz — sind sie nicht immerhin geistvolle Fortbildungen der altlombardischen Thurmkrönungen, Nachkommen jenes Thurmes von S. Gottardo in Mailand? Entsprechen sie nicht so recht eigentlich dem malerisch-phantastischen Zuge des lombardischen Geschmackes? — Dabei darf freilich nicht übersehen werden, daß man es hier mit Schöpfungen einer Epoche zu thun hat, in welcher an anderen Denkmälern der Lombardei die Frührenaissance schon ihre reinste Formensprache entwickelt, sowohl im Anschluß an den stile Bramantesco, wie in ihrer selbständigen Weise. Denn diese Theile sind erst 1486 vollendet worden: Ihr figürlicher Schmuck zeigt in der That schon die reine Renaissance, die Epoche der Rodari, bei deren Wirken derselbe noch näher zu erörtern ist. Auch innerhalb der allgemeinen Geschichte der lombardischen Stilistik und speciell derjenigen des Mailänder Domes spiegeln diese zuletzt erwähnten Tabernakel nicht mehr die in den vorigen Capiteln geschilderten Phasen der Uebergangskunst, sondern schon das Nachleben gothischer Formen innerhalb der Frührenaissance, wie sie uns am Mailänder Dom vor allem in der Guglia des Omodeo entgegentreten wird. Dennoch empfahl es sich, sie schon hier zu berücksichtigen, da sie an der Front des Domes von Como selbst nur als die folgerichtigen Endergebnisse der dort von Anbeginn herrschenden malerischen Decorationsweise erscheinen.

Bei der stilkritischen Werthung der letzteren wird freilich doch der Mailänder Dom den Maßstab bieten müssen, und gerade er läßt ihre Mängel unter vielen Gesichtspunkten am deutlichsten hervortreten. Die auf malerischen Reiz bedachte Erfindungskraft, welche aus dem kecken Nebeneinander verschiedenster Motive spricht, ist oben gebührend anerkannt worden. Die Decoration der einzelnen Theile an sich, vor allem der Fensterrose, ist

1) Vergl. Monti, a. a. O. S. 70.

so originell und dabei so geschmackvoll, dafs man die stilgeschichtlichen Einwürfe wohl vergißt. Allerdings ist dies bei der Front des Domes von Como noch schwerer, als bei der Mailänder Kathedrale, denn bei dieser breitet sich die Decoration in so dichter, gleichmäfsiger Fülle über den Bau, dafs die Stilwidrigkeiten des Einzelnen innerhalb des strahlenden Gesamtbildes minder störend auffallen, in Como dagegen, wo man bezüglich der Vertheilung der Schmuckform auf den quantitativ so weitaus mafsvolleren Geschmack der altromanischen Kirchenfaçaden zurückgriff und sie mehr auf einzelne Punkte concentrirte, treten alle stilistischen Verstöße unangenehmer hervor. Davon aber bleibt das Urtheil über den Kunstwerth dieser Front in ihrer Gesamtheit unabhängig, und doch darf auch dieses nur wenig günstig lauten. Zu deutlich zeigt sich die Unfähigkeit, die Decoration einer großen Fläche künstlerisch befriedigend zu bewältigen, und wenn man beachtet, wie rein äußerlich die Verbindung zwischen dem Halbkreisbogen über dem Mittelportal, der Rose und dem darüber angebrachten Tabernakel bewerkstelligt ist, wie unschön diese ganze Verkleidung des Mittelbaues den Aufbau und den Gesamtorganismus der Façade zerstückelt, und wie unorganisch die drei Tabernakel oben an der mittleren Frontwand kleben, wird man nicht umhin können, die Façade des Domes von Como in diesem Sinne als das schlimmste Beispiel für die künstlerische Unzulänglichkeit des lombardischen Incrustationsstiles während dieser Uebergangsepoche zu bezeichnen. Erst die Renaissance selbst hat der Kathedrale von Como eine einwandfreie Schönheit gebracht, so siegreich freilich, dafs man durch sie die Mängel der älteren Theile schnell vergißt.

\* \* \*

### I. Die Certosa bei Pavia.

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

Als ein Werk des Uebergangsstiles mufs auch der räumlich gröfste Theil eines Baues gelten, der mit vollem Recht als die köstlichste Perle im Denkmälerkranz der Lombardei gepriesen wird. Die Certosa bei Pavia<sup>1)</sup> pflegt man in den Baugeschichten allerdings meist unmittelbar im Anschluß an den Mailänder Dom zu behandeln, als sei auch sie im wesentlichen eine ihm verwandte Schöpfung mittelalterlicher Gothik, und in der That fällt ihre Stiftung, 1396, in deren Blüthezeit. Allein schon die flüchtigste Prüfung des Baues selbst hätte lehren müssen, was jetzt durch neues Studium der Urkunden bestätigt wurde: dafs dieses Stiftungsjahr für den heutigen Bau stilgeschichtlich fast belanglos wird, zumal wenn man dabei von den beiden Hauptwerken lombardischer Trecentogothik ausgeht. Am 27. August 1396 legte Giangaleazzo Visconti zu dem Karthäuserkloster bei Pavia den Grundstein. Das war nur zehn Jahre nach dem Beginn der Mailänder Kathedrale, im gleichen Jahr, in welchem der Neubau des Domes von Como in Angriff genommen wurde. Eine nahe Verwandtschaft zwischen den drei Kirchen wäre füglich mit Sicherheit vorauszusetzen. Aber eine solche fehlt zwischen der Certosa und den Domen von Mailand und Como in noch höherem Grade, als zwischen diesen untereinander. Entweder also mufs schon der damals genehmigte Entwurf selbst von vornherein einen ganz selbständigen Charakter getragen haben, oder aber man wich bei der späteren Ausführung von ihm wesentlich ab. Die Unterschiede besonders vom Mailänder Dom sind auch bei dem ältesten Theil der Certosa-Kirche augenfällig. Schon das Planschema (Abb. 78) ist ein anderes. Die Raumdisposition des Langhauses, welche zweifellos die am Ende des Trecento bestimmte ist, steht S. Petronio in Bologna näher als dem Mailänder Dom. Eine Verwandtschaft mit diesem wird man zunächst überhaupt kaum wahrnehmen, zumal wenn man das heutige Bild des Langhauses, ohne Rücksicht auf seine Abweichungen vom ursprünglichen Plan, im Auge hat. In der That bieten die Eindrücke, die man beim Betreten dieser beiden Kirchenräume

<sup>1)</sup> Vgl. das Tafelwerk von Durelli, *La Certosa di Pavia*. Mailand 1853 und besonders die Monographien von Beltrami: „*La Certosa di Pavia*“. *Storia e descrizione*. 1396—1895. Mailand 1895 und: *Storia documentata della Certosa di Pavia*. Parte I. Mailand 1896. Das nachgelassene Werk von Magenta „*La Certosa di Pavia*“ ist erst angekündigt.





CERTOSA BEI PAVIA: CHORANSICHT.

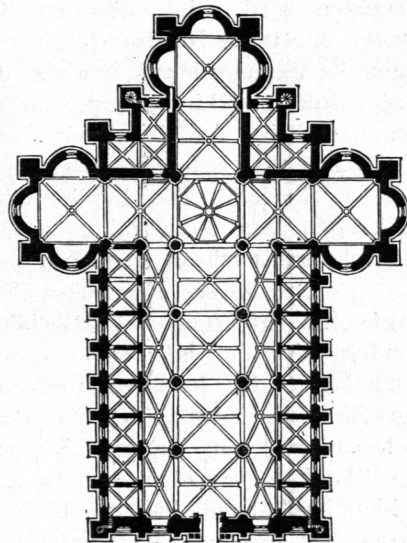
WILHELM ERNST & SOHN, BERLIN.





empfängt, scharfe Gegensätze. In Mailand eine ernste, majestätische Wirkung, schon durch die Hallenperspective mit ihrem Riesenmaßstab — im Langschiff der Certosa dagegen mehr festlich-heitere Pracht, bereits deshalb, weil hier der Raum auf nur vier Gewölbetraveen beschränkt ist und dadurch eher einem Saal als einer Halle gleicht. Mit dem Mailänder Dom theilt das Langhaus der Certosa,<sup>1)</sup> im Gegensatz zu gothischen Kathedralen des Nordens, den geringen Höhenunterschied zwischen den Haupt- und Nebenschiffen und die sich daraus ergebende Kleinheit der in den Obergaden angebrachten Lichtquellen. Aber die letzteren sind bei der Certosa noch weitaus dürftiger als in Mailand: in der Längswand jeder Gewölbetravee nur je zwei winzige Rautenfenster! Auch deren Anlage, und die mit ihr zusammenhängende Gliederung der Kreuzgewölbe selbst findet im Mailänder Dom keine Analogie und ist überhaupt ganz eigenartig. Die seitlichen Felder des quadratischen Kreuzgewölbes sind durch eine Mittelrippe gleichsam in je zwei Stichkappen zerlegt, das ganze Gewölbe also ist nicht vier- sondern sechstheilig. Die Anordnung jener Fensterpaare entspricht diesen doppelten Stichkappen, nur sind sie an den Mittelschiffwänden recht unschön bis hoch in die Spitze der Schildbogen hinaufgerückt. Und die schon an sich so geringe Fläche dieser Rautenfensterchen ist durch Maßwerktheilung noch beschränkt! Sie erinnern an die kleinen quadratischen Maßwerkblenden, die sich am Mailänder Dom rechts und links seitlich unterhalb der hochgerückten Mittelschiffenster befinden, nur daß diese, völlig geschlossen, dort nur einer decorativen Belebung der Wandfläche dienen. Aber auch das Langhaus der Certosa weist analoge Zeugen einer solchen unconsequenten Formensprache auf. Auch dort ist die Zahl der Fenster größer als die der Lichtquellen, denn auch dort sind die stattlichen, durch eine Mittelsäule getheilten Rundbogenfenster mit gothischem Maßwerk, welche, ebenfalls paarweise, unmittelbar oberhalb der Capellenarcaden die Wände scheinbar durchbrechen, „blind“, geschlossen und bemalt: ebenso rein decorativ und praktisch noch werthloser, wie es jene Halbierung der Gewölbekappen ist, deren Mittelrippe sich zwischen ihnen als Halbsäule fortsetzt und in einem diesen Fenstern gleichsam als Sockelglied dienenden Gesims als Consolenknauf endet (Abb. 73). Diese originelle Wanddecoration findet in Mailand ebensowenig Verwandtes, wie die etwas plumpe Anordnung von Säulen unterhalb der vorgekrugten Pendentifbögen der Vierungskuppel.

Analoge Verschiedenheit zeigt sich auch in der ornamentalen Detaillirung. Sie läßt an den älteren Bautheilen der Certosa gerade das vermischen, was am Mailänder Dom ihre Eigenart schafft. Jene Vereinigung von oberitalienischen, altpisanischen und germanischen Elementen, die wir in Mailand an so vielen größeren und kleineren Schmuckformen nachweisen konnten, findet sich in der Certosa nicht. Man vergleiche die dortigen Bündelpfeiler des Langhauses mit denen des Mailänder Domes, vom Sockel an bis hinauf zu den Capitälern! Die Basen, die in Mailand durch ihre elegant geschweiften Profile im Wechsel mit fast geradlinig profilirten Stegen durch ihr lebhaftes Licht- und Schattenspiel so originell wirken, zeigen in der Certosa,<sup>2)</sup> von geringen Abweichungen abgesehen, nur den hergebrachten attischen Typus mit rundbogigen Profilen. Die Capitäle<sup>3)</sup> mit ihren akanthusartigen Blattkränzen und Volutenstengeln enthalten auch nicht einmal mehr leise Anklänge an die nordisch-gothischen Blattformen, welche an den Capitälern der Arcadenpfeiler des Mailänder Domes herrschen.



0 10m

Abb. 78.

Grundriß der Certosa bei Pavia.

1) Durelli, Tav. E und 6.  
2) Durelli, Tav. 59.  
3) Durelli Tav. 60.



Dies Alles gilt im wesentlichen nur von dem Langhaus; Querschiff und Chor, deren Schmuck schon fast völlig der Renaissance angehört, blieb dabei noch ganz unberücksichtigt. Es gilt ferner auch bei dem Langhaus nur für den Innenraum, denn die decorative Gestaltung seines Aeußeren erhielt ihr Gepräge erst durch die reine Renaissance. Allein auch der mittelalterliche Kern, und der ursprüngliche Entwurf müßten die Certosa vom Mailänder Dom zum mindesten so weit trennen, wie jeder Backsteinbau von einem Marmorbau geschieden wird, und wenn man bedenkt, wie wesentlich die Stellung der Mailänder Kathedrale in der „gothischen“ Formenwelt gerade durch das Material, durch ihren hellen italienischen Marmor bedingt ist, wird schon dieser „stoffliche“ Unterschied auch kunsthistorisch maßgebend. Fehlt doch der Certosa das Mailänder gothische Strebssystem<sup>1)</sup> mit seinen Pfeilern und Bogen, seinen Thürmchen und Fialen, seinen tausendfältigen, ornamentalen Einzelgliedern, die sein Aeußeres der nordischen Phantasie anpaßt, vollständig. Dagegen wird jeder, der dem Kloster von der Chorseite aus naht, sofort an die Hauptstücke specifisch lombardischer Backsteinarchitektur erinnert. Schon allein der hochragende Vierungsturm bewirkt dies. Er erscheint fast als ein Zwillingbruder desjenigen der Cisterzienserkirche von Chiaravalle (Abb. 1). Diese Verwandtschaft ist an sich durchaus natürlich. Auffallend wird sie eben nur dadurch, daß der Mailänder Dom, das der Certosa zeitlich scheinbar nächste Bauwerk, so völlig aus dieser Art schlägt.

So lehrt also bereits ein flüchtiger Vergleich, daß die Karthäuserkirche, selbst abgesehen von ihren reinen Renaissancetheilen, von der Mailänder Kathedrale in vieler Hinsicht stilistisch zu trennen ist.

Und dieses Ergebniss erhält durch die Baugeschichte selbst auch eine chronologische Erklärung. Thatsächlich begann im Jahre 1396 nicht der Bau der Kirche, sondern der des Klosters. Bei Lebzeiten Giangaleazzos dürfte sich von den gesamten Bauanlagen der heutigen Certosa nur die Behausungen der Mönche selbst, also der „große“ und der „kleine“ Klosterhof nebst dem provisorisch als Kirche dienenden Refectorium, vom heutigen Kirchenbau aber höchstens die Umfassungsmauern und Pfeiler des Langhauses<sup>2)</sup> über dem Boden erhoben haben; ja noch während der Herrschaft seiner beiden Nachfolger, bis zum Ende seiner Dynastie, ist höchstens das Langhaus, und auch dieses nur theilweise, vollendet worden. Allerdings darf man dabei nicht vergessen, daß auch für die Kirche jedenfalls schon 1396 ein vollständiger Entwurf vorlag, und daß die Daten lediglich die Ausführung des Baues erst in soviel spätere Zeit verlegen. Sie lassen auch hier wieder die Frage noch offen, in wie weit bei dieser Ausführung der Trecento-Entwurf befolgt wurde, und für die im Obigen erwähnten Theile des Langhauses dürfte dieser Anschluß an den ursprünglichen Plan ein ziemlich enger gewesen sein.

Anders steht es um das Uebrige. Zwischen diesen noch halb mittelalterlichen Theilen und der Renaissance-Front kann das Stilbild vermitteln, welches Chor und Querschiff bieten. Da zeigt sich eine eigenartige Form des gleichen Uebergangsstiles, den wir in Mailand und Como verfolgten, da trägt auch die Certosa noch die Zeichen eines stilistischen Compromisses, den die altlombardische Ueberlieferung einging. Aber diese schloß denselben dort nicht, wie am Mailänder Dom, mit der transalpinen Gothik, sondern mit der mittelitalienischen Renaissance, und selbst die gothischen Elemente der Raumgestaltung, besonders aber der Decoration, gehören jener Uebergangsepoche an, in welcher sich die ausgebildete oberitalienische Spätgothik mit mittelitalienischer Frührenaissance vermählt, ähnlich wie am Ospedale Maggiore und der Portinari-Capelle in Mailand und am Dom von Como. Nur bleibt dieser Bund bei ihr äußerlicher und kürzer! Die Renaissance ist an der Certosa bald vollständig zur Herrschaft gelangt. Während einer kurzen Zeitspanne waren die mit ihrem Eindringen anhebenden Gegensätze in der Bauleitung wahrscheinlich auch persönlich verkörpert. Seit dem Jahre 1453 waren an dieser Meister Cristoforo di Beltramo da Conigo, ein bald achtzigjähriger Greis, und der jugendliche Giuniforte Solari betheiligt. Jener hatte zusammen mit Bernardo da Venezia und Giacomo

1) Vergl. Beltrami, Storia docum. S. 70 f. und 91.

2) Vergl. Beltrami, a. a. O. Cap. VII und Abb. S. 81.

da Campione noch den Beginn des ganzen Werkes überwacht — dieser war das Kind einer neuen Zeit, die ihre Anregung schon völlig aus dem Born der Renaissance schöpfte. Der Sieg blieb selbstverständlich dem jüngeren Meister, und das war, falls wirklich der ursprüngliche Plan der Certosakirche dem des Mailänder Domes näher verwandt gewesen sein sollte,<sup>1)</sup> zugleich ein Triumph der nationalen lombardischen Bauweise. Auf diese, nicht aber auf nordische Gothik, geht das breite, geräumige Querschiff, die Vierung und die Choranlage zurück, auf diese auch die Decoration in Backstein und buntfarbigen Terracotten mit Hinzuziehung von hellen Hausteinteilen: beide aber erhalten ihre Gestaltung erst in der Renaissance, erst nach der Mitte des 15. Jahrhunderts! — Die baugeschichtlichen Analogien für die östlichen Partien (Taf. 10) bietet auch hier der lombardische Boden selbst. Bis in die romanische Zeit lassen sich dieselben zurückverfolgen. Die halbkreisförmigen Abschlüsse der Querarme und des Chores, die Vierungskuppel mit

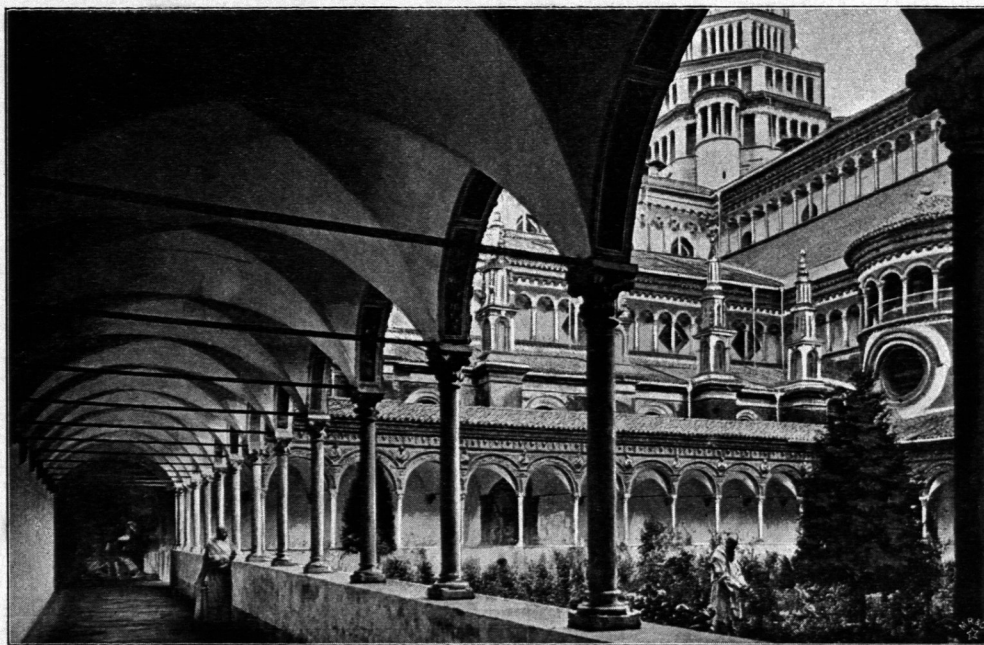


Abb. 79. Certosa bei Pavia. Blick auf die Vierung vom „kleinen“ Kreuzgang aus.

ihren vorgekragten Bögen, und die Zwerggalerien bezeugen dies hinreichend. Zur Erklärung des Planschemas könnte hier allein schon der Hinweis auf die Kathedrale von Parma genügen. Für die Anordnung von Zwerg- und Säulengalerien bot Pavia selbst und seine Umgebung zahlreiche Vorbilder, von denen beispielsweise die altherwürdigen Kirchen S. Pietro in Cielo d'oro und S. Lazzaro sogar auch die Anordnung dieser Säulencaden auf emporsteigenden Stufengiebeln zeigen, und die Vierungskuppel findet sich ähnlich unter anderm in den Kathedralen von Vercelli und Piacenza, sowie an der Cisterzienserkirche von Chiaravalle, welcher auch das Aeufere des Vierungsthurmes so nahe bleibt (Abb. 1). Die Decoration dagegen ist die der lombardischen Terracottaplastik des 15. Jahrhunderts, die im Innern wiederum eine venezianische Nüancirung empfängt. Die Außenmauern des Chores zeigen einen echt lombardischen Backsteinbau. Aber Gothisches haben sie nicht mehr, weder in ihrem Gesamtcharakter noch in ihren Details. Ueberall tritt die lombardische Schulung hervor. Der specifisch kirchliche Charakter fehlt. Einen schroffen, fast feindlichen Abschluss gegen die Außenwelt bilden diese starken, wenig gegliederten Backsteinmauern, denen die mächtigen, noch über die Höhe des Querschiffes hinaus empor-

1) Vergl. Beltrami, a. a. O. S. 70 f.



steigenden quadratischen Eckpfeiler ein nahezu festungsartiges Gepräge geben. Nur ganz schmale Gesimse gliedern sie, nur ganz winzige Fenster durchbrechen sie. An den Eckpfeilern der Sacristeien bleiben selbst die falenartigen Krönungstabernakel wuchtige, schwere Körper; nur über den Eck- und Mittelpfeilern des Querhauses werden ihre Massen nach gothischem Brauch luftig aufgelöst. In der Decoration selbst herrscht die Formensprache des reifen Quattrocento schon vollständig, und durchaus nach Mafsgabe des national-oberitalienischen Geschmackes. Diesen spiegelt bereits das Gesamtbild in seiner Vielfarbigkeit von rothen Backsteinwänden, weissen Hausteinteilen<sup>1)</sup> und bunten, meist grün glasierten Terracotten. Die Bogengänge sind Nachkommen der altlombardischen Zwerggalerien, die Detaillirung aber läßt mit wachsender Deutlichkeit die renaissancemäßige Schulung hervortreten, am wenigsten noch an den unteren Wandtheilen, immer nachdrücklicher, je höher sie emporsteigen. Auf den schlicht profilirten, niedrigen Sarizzo-Sockel folgt die glatte Backsteinmauer mit dürftigen, wenig ausladenden Gesimsen. Die Hausteinrahmen der rechteckigen Sacristei- und der halbrund abgeschlossenen Langhausfenster zeigen nur schlichte Profile, meist mehrere Rundstäbe.<sup>2)</sup> Reicher schon werden die großen Rundfenster der im Halbkreis heraustretenden Apsiden umrahmt: ihre Backsteineinfassungen bieten gefälligen Formenwechsel, und schon hier zeigt sich das antikisirende Kymation, schon hier ist der starkgewundene, gothische Säulenschaft einem feineren in gleichem Linienzug gedrehten Bande nebst Perlenschnur gewichen.<sup>3)</sup> Die Säulen der Galerien enthalten noch romanische Anklänge, ähnlich wie an den Frontarcaden des Ospedale Maggiore in Mailand, an deren Säulen ihre durch breite Eckblätter belebten Basen und ihre doppelreihigen Blattcapitäle nahe Analogien finden. Dem gleichen Geschlecht gehören ferner die Arcadensäulen der beiden Klosterhöfe selbst an, und dasselbe lieferte wohl auch die Säulen für die Hofenster des Castells von Pavia.<sup>4)</sup>

Diese Arcadengalerie der Certosa zeigt bereits den mit einem breitem Rand und, wenigstens an den Tribunen, auch mit reichen Profilen begleiteten Rundbogen. Das stattliche, wuchtige Gesims darüber vollends — sowohl das in der Höhe der Seitenschiffdächer, wie das Hauptgesims — ist in classischer Formensprache gehalten: prächtige Consolen, reich gewundene Horizontalbänder mit Perlstab und „Ave“-Spruch oder mit aufgereihten Scheiben, verticale Riefelungen, mächtige Eierstäbe und breite Blättersimen!<sup>5)</sup> Diese voluminösen Glieder, die einst, als ihre farbigen Glasuren noch frisch erglänzten, wohl leichter wirkten, sind ungemein sicher und zweckbewußt gezeichnet. Sie schliessen sich am nächsten den Gesimsen und theilweise auch den Fensterrahmen der Mailänder Hospitalfront an, nur sind sie noch wuchtiger und classischer gehalten, und bleiben ohne gothische Begleitschaft. Dies giebt ihnen ihre stilgeschichtliche Bedeutung. Es scheidet sie einerseits von den Terracottadecorationen der meisten übrigen Kirchen Pavias selbst, wo lediglich das große Radfenster von Sa. Maria del Carmine ähnliche Motive aufweist, während die übrige Terracottaornamentik gerade dieser Kirchenfront durch ihre noch meist gothische Sprache zu den geschilderten Theilen der Certosa einen bezeichnenden Gegensatz bildet, ähnlich, wie auch die Decoration von S. Francesco. Es scheidet sie aber auch von der eigenartigen Erscheinungsform des Uebergangsstiles, die wir am Dom von Como verfolgt haben. Es kennzeichnet sie vielmehr als die reifste Entwicklungsstufe der am Hospital und an der Portinari-Capelle in Mailand selbst unter Florentiner Einfluß entstandenen Formgebung, und diesmal stammt dieselbe von dem lombardischen Meister, der sich immer deutlicher als ihr Hauptvertreter bewährt: von Giuniforte Solari.

Allein auch die Decoration der Certosa hat im übrigen doch auch noch eine Reihe gothisirender Formen. Zunächst ist es auch hier das Lieblingsmotiv, welches die oberitalienische Kunst der Gothik entlehnte: das Mafswerk. Schon an den winzigen Rauten-

1) Der Sockel und die Säulenschäfte aus Granit oder Sarizzo, die Gesimse, die Säulencapitäle, einzelne Fensterumrahmungen im Querschiff nebst ihrem Mafswerk aus Marmor. Vergl. Durelli, Tav. 52 ff.

2) Am Fenster der Chortribuna werden dieselben in Kämpferhöhe von einem Gesims durchzogen.

3) Die gleichen Formen auch im großen Klosterhof.

4) Aus der Zeit des Galeazzo II. Visconti, 1360 — 1378 (restaurirt). Vergl. Beltrami, a. a. O. Abb. S. 44.

5) Durelli, Tav. 54.

öffnungen und an den größeren blinden Fenstern des Langhauses tritt es stattlich auf, bei den letzteren in Verbindung mit dem Rundbogen der Renaissance. Weit reicher aber ist es an den Fenstern gestaltet, welche — die Reihe jener Blenden des Langhauses im



Abb. 80. Certosa bei Pavia. Console für die Gewölberippen der nördlichen Sacristei.

Querschiff fortsetzend — den über den Sacristeien befindlichen Räumen Licht zuführen. Dort entfaltet es über der breiten, durch zwei Säulen getheilten Oeffnung, zwischen den an sich schon reich decorirten Bögen der drei Theilfenster und dem Hauptbogen, ein



ungemein bewegtes Linienspiel, mit hufeisenförmigen Rautenrahmen, mit halbirten Fischblasen, mit Drei- und Vierpässen. Das ist die malerisch spielende, echt oberitalienische Spätgothik, welche — man erinnere sich der Tabernakel an der Front des Domes von Como — der reinen Renaissance selbst noch im endenden Quattrocento parallel geht. Zeichnung<sup>1)</sup> und Profilierung dieser Fenster finden ihre nächsten Analogien jedoch besonders in der venezianischen Kunst. In der That ist die reifste Phase spätgothischer, schon mit Renaissanceelementen stark durchsetzter Decoration, wie sie in Venedig vor allem zur Zeit des Dogen Francesco Foscari herrscht, in der Certosa bei Pavia auch in der decorativen Plastik vertreten. Am bezeichnendsten sind da die üppigen, meisterhaft gearbeiteten Blätterconsolen, welche die Gewölberippen der Sacristeien aufnehmen (Abb. 80). Dieses im allgemeinen akanthusartige, aber rundlich conturirte, weich geschwungene Blattwerk mit seinen als Leitpunkte dienenden Bohrlöchern, in gefälligen Linien und malerischer Formenfülle bald aufwärts bald abwärts gewendet, diese sonnenblumenartigen Knäufe, diese Fruchtkelche und Kränze, und dazwischen dann diese feinen figürlichen Details, die Löwenköpfe und Frauenportraits — das Alles ist venezianischen Sculpturen der fünfziger Jahre innig verwandt. Man vergleiche nur den prächtigen Blattfries, der die Durchgangshalle zum Hof des Dogenpalastes gliedert, oder denjenigen am Grabmal Francesco Foscari in der Frarikirche; ferner aber auch das Blattwerk an der Ca' d' Oro und besonders an jener schon früher erwähnten reichen Brunnenmündung in ihrem Hof!<sup>2)</sup> Durch diese venezianischen Werke wird man auch hier aber wiederum auf jene specifisch oberitalienische Fortbildung toscanischer Einflüsse hingeleitet, die wir in diesem Capitel erörterten. Jener Blattfries im Durchgang des Dogenpalastes ist die reifere, originelle Gestaltung von Motiven, welche durch Toscaner, besonders durch Giovanni da Fiesole und Pietro da Firenze, an den Säulencapitälen der Fronten eingeführt worden waren. Aehnliche Blattformationen, die als Vorstufen gelten können, zeigt das Brenzoni-Monument in S. Fermo zu Verona, das Werk des Florentiners Rosso; ähnliche ferner vor allem die ganze früher geschilderte Sculpturenreihe in Castiglione d' Olona. Wir haben auch bereits während der ersten Hälfte des Quattrocento mehrere lombardische Meister kennen gelernt, die diese Florentiner Einwirkungen persönlich erfuhren und selbständig verarbeiteten. Es sei nur an Matteo Raverti erinnert. Aus diesem Kreis müssen auch die Bildhauer hervorgegangen sein, welche diese prächtigen Sacristeicapitäle der Certosa meißelten, ebenso die Meister der ihnen verwandten Pfeilercapitäle im Querschiff. Zeitlich fallen alle diese Arbeiten jedoch schon unter Giuniforte Solari, und ihre malerische, kraftvolle Fülle enthält keinen Widerspruch zu dessen decorativem Geschmack, mag sich derselbe an der Certosa auch sonst vorzugsweise schon in der Formensprache der Frührenaissance bewegen. Gerade durch das Nebeneinander der beiden Stilweisen empfangen auch diese Theile der Certosa ihr charakteristisches Gepräge, gerade durch sie nähert sie sich mehr, als durch ihre Raumgestaltung, stilgeschichtlich den übrigen oberitalienischen Bauten des Uebergangsstiles.

Die schon so echt lombardisch durchgebildete Frührenaissance am Aeufseren der Chortheile aber darf innerhalb unserer Studien die Stilweise einer ganzen Reihe von Werken vertreten, welche in Mailand in den fünfziger und sechziger Jahren des Quattrocento besonders durch Pietro und Giuniforte Solari geschaffen wurden. Bauten wie S. Maria Incoronata, S. Pietro in Gessate, das Langhaus von S. Maria delle Grazie und von S. Satiro, S. Maria della Pace und S. Maria del Carmine zeigen in den einzelnen Theilen ihrer Decoration das gleiche Stilbild. Noch während der Renaissance selbst, als der stile Bramantesco bereits seinen läuternden Einfluss ausübt, wird die Nachwirkung dieser frischen, aber etwas derben Stilistik zu verfolgen sein, noch bis in die gleiche Zeit hinein, in welcher die Certosa bei Pavia zum strahlendsten Denkmal der lombardischen Renaissance in ihrer Blüthezeit wurde. —

1) Durelli, a. a. O. Taf. 57 f.

2) Der gleichen Richtung gehört eine in die Sculpturen-Sammlung des Berliner Museums gelangte Brunnenmündung aus Venedig an. Vergl. Bode-v. Tschudi, Beschreib. d. Bildwerke d. christl. Epoche. Berlin 1888. Nr. 162.