

Rückblick.

Für das historisch maßgebende Stilbild der lombardischen Frührenaissance bezeichnen die in diesem ersten Bande erörterten Denkmäler lediglich die Vorstufen. Sie führen nur bis an die Grenze, jenseits welcher die reine Renaissance auf dem lombardischen Boden erst ihre schönsten Blüten entfaltet.

Das geschah dort, zumal auf dem Gebiete der Decoration, weit später als in Mittelitalien, ja seltsamerweise sogar etwas später als in Venedig. In Florenz ist der Sieg der Renaissance-Decoration durch Brunelleschi schon um 1430 endgültig entschieden; Venedig erhält sein erstes reines Renaissancewerk, das Thor des Arsenalles, um 1460. Ungefähr gleichzeitig entstand in Mailand das Portal des Mediceer-Palastes, aber nach dem Entwurf eines Toscaners, und die zugehörige Front zeigte noch manche gothische Elemente. Die Hauptwerke der specifisch lombardischen Frührenaissance beginnen erst um 1470.

So langsam fand die Renaissance-Decoration in der Lombardei Eingang.

Hierdurch ist bereits eine wesentliche Eigenart des lombardischen Uebergangsstiles charakterisirt. Seine Beziehung zur Antike wird im Grunde überhaupt erst durch die Toscaner, durch Filarete und Michelozzo, vermittelt, und zwar unter offenem Widerspruch der einheimischen Meister. Auch der größte oberitalienische Vorkämpfer des Classicismus, Andrea Mantegna, hat auf die von uns geprüften Denkmäler noch keinen entscheidenden Einfluss ausgeübt. Es fehlte in der Lombardei eben die ununterbrochene, intimere Berührung mit der antiken Kunst, welche in Toscana schon so früh zu einer „Protorenaissance“ geführt und Schöpfungen wie das Florentiner Baptisterium und die Front von S. Miniato al Monte gezeitigt hatte. Damit entbehrte die lombardische Quattrocento-Decoration aber auch allgemeingültig die mätsigende, verfeinernde Zucht, und das zeigt sich auch in ihrer Verwendung der gothischen Motive. Wie unbedingt die letzteren in der Lombardei bis etwa zum Jahre 1460 noch vorherrschen, ist an den einzelnen Denkmälern erörtert worden. Den äußeren Grund dafür bietet die Thatsache, dafs in der Lombardei doch dauernd der Mailänder Dom die decorativen Künste centralisirte; den inneren aber, dafs die spätgothische Decoration dem dort stets maßgebenden malerischen Geschmack so genehm war.

Und dieser formte sie selbständig um und wirkte dann auch auf die Einflüsse mittelitalienischer Renaissance bestimmend zurück.

Die so entstandene Eigenart selbst liefs sich am besten an den bekannten Erscheinungsformen des venezianischen und des toscanischen Uebergangsstiles prüfen. Zahlreiche Berührungspunkte hat sie mit diesen, und es war eine Hauptaufgabe unseres Studiums, dieselben aufzudecken. Daneben aber dürfen zum Schluß auch die unterscheidenden Eigenheiten nicht vergessen bleiben. Diese beruhen nicht nur auf dem Verhältnifs zur Antike, sondern sie äußern sich auch in demjenigen zu der gothischen Ueberlieferung. Spielt diese doch während der Uebergangsepoche in ganz Italien eine wesentlichere Rolle, als man gemeinhin annimmt,¹⁾ zumal in der Decoration. Die italienische

¹⁾ Vergl. hierzu neuerdings die Bemerkungen Schmarsows in der Abhandlung: „Barock und Rococo“. Leipzig 1897, besonders Abschnitt I. S. 37 ff.

Renaissance ist dem Frühling verwandt, aber die Gothik, welche durch sie verdrängt wurde, darf auch in Italien keineswegs mit winterlicher Erstarrung verglichen werden. Den italienischen Decorationsstil der Spätgothik hat Jacob Burckhardt mit vollem Recht „ihren letzten prachtvoll lebenden Sprößling“ genannt; ja, diese italienische Spätgothik ist derjenigen jenseits der Alpen, die sich in jenen „Astwerkarchitekturen“ mit kleinlich nachgebildeten Zweigen, Blättern und Blüten und in technischen Spielereien gefällt, an Frische entschieden oft überlegen. Jenem theilweise erkünstelten Naturalismus der nordischen Spätgothik gegenüber schafft sie durch ihre malerisch-reizvolle Stilisirung der Formen eine selbständige Ornamentik. Das lehrt vor allem die Spätgothik Oberitaliens. Die schönste Eigenart gewinnt dieselbe dort aber zweifellos in Venedig. Die Front der Ca' d'oro und die Porta della Carta bleiben in ganz Italien unerreicht. In der Lagunenstadt scheint auch dieser spätgothische Uebergangsstil wie von einem Hauch orientalischer Phantasie gestreift. Gelegentlich ließen sich ähnliche Züge auch in Mailand wahrnehmen, und die Künstlergeschichte gab dafür ausreichende Erklärung, im Ganzen aber ist die lombardische Spätgothik doch von vornherein durch den Mailänder Dom im Grundcharakter ihrer Decoration stärker mit dem germanischen Norden verbunden. Dadurch wird auch ihr Verhältnifs zur gleichzeitigen Florentiner Stilweise bestimmt. Auch in Florenz hat diese spätgothische Uebergangskunst einer ganzen Reihe von Denkmälern das Gepräge verliehen, welche infolgedessen den geschilderten lombardischen Monumenten nah verwandt scheinen. Aber dem Werthe nach stehen diese Werke Toscanas zweifellos höher. Auch bei größtem Reichthum waren sie noch eine eigenartige Vornehmheit und maßvolle Feinheit. Wenn man die Gothik des Mailänder Domes an der Decoration des Campanile und der Chorthelle der Kathedrale von Florenz mißt, versteht man, warum sie von Filarete und Vasari als „Barbarenstil“ bezeichnet wurde. Aehnlich auch bei einem Vergleich kleinerer Arbeiten! Schon lange vor dem Beginn der Mailänder Kathedrale waren in Florenz Zierstücke wie das Tabernakel Orcagnas in Orsanmichele, die Fensterfüllungen dieses Baues, und das Bigallo entstanden! Für den spätgothischen Decorationsstil des Mailänder Domes selbst, wie er sich dann auf Grund der transalpinen Formen vor allem unter Filippo degli Organi entwickelt, bieten in Florenz besonders die Fenster und Portale des Domes, sowie die älteren Nischenumrahmungen von Orsanmichele charakteristische Gegenbilder, deren künstlerische Ueberlegenheit ebenfalls kaum bestritten werden kann. In der toscanischen Luft selbst liegt gleichsam ein verfeinernder Zauber, wie einst für die antik-griechische Kunst in derjenigen Atticas. In der Lombardei wird Alles effectvoller, in gewissem Sinne gröber. Bezeichnend dafür ist besonders auch, daß die Lombardei jene farbige Marmorincrustation in der Technik der sogen. „Cosmatenarbeit“, welche in Florenz selbst noch in der Renaissance oft so prächtig fortlebt, nicht kennt. An deren Stelle trat dort die zu einer malerisch üppigen Formenbehandlung lockende Terracotta. In gleichem Sinne wird es bedeutungsvoll, daß die ersten echt lombardischen Hauptmeister dieses Uebergangsstiles, Pietro und Giuniforte Solari, zugleich Hauptvertreter der Backstein-Decoration sind. Ihre Formenbehandlung ist auch da, wo sie sich, wie bei der Gesims- und der Arcadenbildung, classischer Details bedienen, vor allem effectvoll. Auch in der Frührenaissance selbst stellt sich diese Kunstweise, soweit sie echt lombardisch bleibt, durchaus nur in den Dienst malerischer Pracht, und kennt in ihrer schmückenden Zuthat kein die Formen- und Farbenfülle beschränkendes Maß, keine streng organisch gebundene Anordnung, keine unvereinbaren Gegensätze der Stilweisen. Die architektonische Zucht, die Vertiefung der decorativen Aufgabe, und die Verfeinerung ihrer Mittel ward der Lombardei auch dann erst von außen her zugeführt, durch eine persönliche Kraft, welche alle bisher geschilderten Sendboten mittelitalienischer Renaissance¹⁾ in königlicher Größe überragt: durch Bramante. Trotzdem sollte auch dieser dem lombardischen Geschmack innerhalb der oben angedeuteten Richtung Zugeständ-

1) Ein persönlicher Einfluß von Bramantes größtem mittelitalienischen Vorgänger, Brunelleschi, auf die lombardische Decoration scheint nach den neueren Erörterungen über dessen Mailänder Aufenthalt ausgeschlossen, denn dieser, wahrscheinlich zwischen 1428 und 1432, galt höchstens constructiven Aufgaben. Vergl. v. Fabriczy, a. a. O. S. 373 ff.

nisse machen, und seine lombardischen Genossen und Nachfolger lassen wenigstens bis zur Hochrenaissance die innere Verwandtschaft mit den Meistern des Uebergangsstiles nicht verkennen.

Alles dies gilt zunächst von dem unmittelbaren Arbeitsgebiet der Decoration, besonders von der Ornamentik. Für die figürliche Plastik der hier erörterten Epoche ist vor allem charakteristisch, daß auch sie vollständig im Zeichen einer nur decorativen Kunst bleibt, nicht nur äußerlich — das theilt sie ja mit den größten Meisterwerken der toscanischen Bildnerei — sondern auch der Bedeutung und dem künstlerischen Werthe nach. Wie bei den Sculpturen der großen gothischen Kathedralen des Mittelalters jenseits der Alpen herrscht im Bildschmuck des Mailänder Domes die Masse über das einzelne Werk. Zum ersten Male ist in diesem Buch versucht worden, diese Gestaltenfülle stilkritisch im Sinne eines Schulzusammenhanges, ja selbst einer Künstlergeschichte, zu sichten, und es ergab sich dabei eine ganze Reihe stilistisch geeinter Gruppen von Sculpturen, die sich mit einzelnen Künstlerpersönlichkeiten und Schulen in Verbindung bringen ließen. Meister wie Giovannino de' Grassi, Hans von Fernach, Giacomo und Matteo da Campione, dann besonders Paolino da Montorfano, Matteo Raverti und Jacopino da Tradate, wird man künftig in der Geschichte der italienischen Plastik wohl unter den Bildhauern des Uebergangsstiles zu nennen haben. Allein sie halten sich noch innerhalb der Grenze, welche im Sinne welthistorischer Betrachtung die Kunstgeschichte von der Künstlergeschichte trennt. Sie wissen ihren Gestalten noch nicht jenes Sonderdasein zu verleihen, ihnen noch nicht das mit jener persönlichen Sprache begabte Leben einzuhauchen, die uns zwingen, in den Werken die Kraft einer scharf ausgeprägten Künstlerindividualität anzuerkennen; und die Theilung der Arbeit unter zahlreiche nur ausführende Hände ist nur allzu geeignet, den persönlichen Charakter noch mehr zu verwischen. In dieser Hinsicht ist es nicht zulässig, die genannten Meister mit den bekannten Vertretern des Uebergangsstiles der toscanischen Sculptur unmittelbar auf gleiche Stufe zu stellen, so wesentlich die stilistischen Analogieen zu deren Werken sein mögen. Zählt doch selbst auch der einzige Toscaner, der auch innerhalb seiner persönlichen Leistungsfähigkeit ihnen nah verwandt bleibt, Niccolò d'Arezzo, keineswegs zu den toscanischen Großmeistern vom Range eines Quercia, Ghiberti und vollends eines Donatello. Ja selbst ein Nanni di Banco bleibt ihm als entschlossenerer Vorkämpfer der Antike überlegen!

Von diesem „Vorläufer und Nebenbuhler Donatellos“, ist sehr richtig gesagt worden,¹⁾ er kennzeichne das normale Verhältniß, in dem ein Florentiner der Uebergangszeit zur Gothik und Renaissance steht. Nun vergleiche man mit dessen Statuen, mit seinem S. Lucas im Dom, seinem S. Philipp, den vier Heiligen und dem S. Eligius an Orsanmichele, die reifsten unter den geschilderten Figuren des Mailänder Domes! Bei solcher Gegenüberstellung rücken diese lombardischen Künstler fast völlig in den Kreis der Gothiker zurück, denn der Einfluß der Antike scheidet aus den für ihre Kunstweise bezeichnenden Elementen vollständig aus, und nirgends empfängt man von ihnen den Eindruck jener geschmeidigen Bewegungsfähigkeit oder aber jener fast trotzig standhaften Muskelstärke, auf der die neue Lebenswahrheit der florentiner Plastik im Kreis Donatellos vor allem beruht. Das einzige bedeutende Werk in der Lombardei, von welchem dieser frische Hauch der Frührenaissance ausgeht, der Engelreigen in der Portinari-Capelle, wird gerade dadurch am bestimmtesten der florentiner Kunst zugewiesen und steht zeitlich völlig jenseits der durch jene Domsulpturen gekennzeichneten Grenze. —

Und trotzdem war es berechtigt, auch den geschilderten Bildschmuck der Mailänder Kathedrale bereits im Zeichen der Uebergangskunst von der Gothik zur Renaissance zu behandeln. Wenn man die stilkritische Sonde tiefer senkt, fühlt man gerade bei einem Vergleich mit der florentiner Plastik, besonders soweit dieselbe der Richtung Andrea Pisanos angehört, eine innere Verschiedenheit des Kunstcharakters.

Auch Andrea selbst ist dem Wesen seiner Kunst nach noch Gothiker. In seinen Gestalten lebt noch das zarte, aus der mittelalterlichen Empfindungsweise geborene Körper-

1) Cornelius, Jacopo della Quercia. Halle. 1896. S. 178.

ideal der Gothik fort, wie es vor allem in der französischen Sculptur vor Augen steht, nur hat er dasselbe durch einen hohen Wohllaut der Linien und Formen zu echt monumentaler Würde geläutert. Seine eigene Kunst wurzelt in einem seltenen Gefühl für das harmonische Maß ruhiger Schönheit. Darin möchte man gern einen der ersten Strahlen der zu neuem Licht erstarkenden classischen Sonne sehen. Vielleicht ist es in Wahrheit eher das Abendroth der gothischen Kunstweise im Widerschein südlichen, italienischen Formensinnes. Seine letzte, köstlichste Verklärung im Spiegelbild einer künstlerisch gereiften Kunst fand dasselbe dann in den Schöpfungen Ghibertis. Das war, wie Cornelius vortrefflich sagt, der „Schwanengesang der Gothik“ in Italien.

Eine solche Entwicklung hat die gothische Bildnerei im Norden, speciell am Mailänder Dom, im Ganzen nicht genommen, obgleich wir einzelne Werke dieser Gattung auch dort nachweisen konnten, und deren Charakter zuweilen sogar auch noch innerhalb der Quattrocentokunst fortlebt, beispielsweise in jener feinen Statue der S. Agnes (Abb. 49). Aehnlich, wie auf dem Gebiet der Decoration, geht auch die gothische Bildnerei in der Lombardei vielmehr von vornherein von gleichsam gröberen Anschauungen aus, welche aber gerade in ihrer kernigen Kunstsprache voll drastischer Deutlichkeit einem Hauptzug der wahren Renaissance vielleicht näher bleibt, als die oben berührte Richtung der florentiner Plastik. Ein dem herben Realismus nordischer Holzschnitzereien verwandter Geist herrscht in einer Reihe der ältesten Domsulpturen vor, besonders in denen der Sacristei-supraporten, in den Werken des Hans von Fernach, des Giacomo und Matteo da Campione, und in der ganzen Zeit, in welcher Giovannino de Grassi für den decorativen Bildschmuck des Domes maßgebend ist. Das bleibt zuletzt der wichtigste Zuschuß transalpiner Kunstweise zum Stilbild der lombardischen Uebergangszeit.

In der zweiten, durch Paolino da Montorfano, Matteo Raverti und Jacopino da Tradate gekennzeichneten Künstlergeneration büßt dieser Realismus seine herbe Schärfe zu Gunsten einer mehr malerisch-decorativen Wirkung wieder ein, und es sollte bis zum letzten Drittel des Quattrocento währen, bis die lombardische Plastik wenigstens äußerlich auf jene transalpine Stilistik wieder zurückgriff. Die Anregung dazu ging später von der oberitalienischen Kunst selbst aus, und zwar von der Malerei und Zeichnung, vor allem von Mantegna. —

Jene zweite, bis etwa zur Mitte des Quattrocento tonangebende Reihe lombardischer Bildhauer vollends zählt zweifellos zu den Vorkämpfern der neuen Kunst, in ähnlichem Sinne wie in Toscana Niccolò d' Arezzo. Sieht man von der unsicheren Haltung und der Faltenfülle ihrer Statuen ab, so bekunden dieselben eine verhältnißmäßig unbefangene, auf rein genrehafte Reize ausgehende Naturbeobachtung. Vorboten dafür sind bereits viele jener Kleinsulpturen, jener Porträtköpfe und Thiere, die am Sockel und an den Consolen angebracht sind, unmittelbar aber zeugen dafür fast sämtliche „Giganten“, eine Heiligenfigur, wie der S. Babila, und ein Bidnifs, wie das Martins V. Allerdings spricht der Realismus der Darstellung, welcher den Beginn einer neuen Zeit verkündet, in diesen Sulpturen oft weniger aus den Details, als aus dem Charakter des Gesamtentwurfes, obgleich man auch nach Maßgabe der ersteren wenigstens die Mehrzahl der Giganten als Schöpfungen einer realistischen Kunstweise betrachten darf.

Die auf die Thätigkeit der genannten Bildhauer der Dombauhütte dann folgende Epoche eines unmittelbaren florentiner Einflusses konnte auf dem Felde der Bildnerei nicht so tiefe Furchen ziehen, wie auf dem der Decoration. Die Befähigung Filaretos zur Plastik war derjenigen der Lombarden selbst wohl kaum wesentlich überlegen und kam wenig zur Geltung. Stärker vermochte Michelozzo zu wirken, und der Bildschmuck der Portinari-Capelle, vor allem der Engelreigen, beweist dies in der That deutlich genug. Allein auch dort haben lombardische Meister noch Antheil. In dieser Hinsicht sind die in Mailand einflußreichen Toscaner selbst nicht einmal den Donatello-Schülern Giovanni di Bartolo gen. il Rosso und dem Piero di Niccolò da Firenze und Giovanni di Martino da Fiesole gleich, welche die Kunstweise Donatellos in Verona und Venedig vertreten. Eine so unmittelbar Donatelleske Gestalt, wie der Gewappnete an der linken Ecke des Sarkophages des Tommaso Mocenigo in S. S. Giovanni e Paolo zu Venedig ist uns in der

Lombardei überhaupt nicht begegnet. — Will man den Grundcharakter der lombardischen Bildnerei, soweit wir sie bisher kennen lernten, in ein Schlagwort zusammenfassen, welches ihre Beziehung zu der allgemeinen italienischen Frührenaissance ausdrückt, so bleibt dies: „malerischer Realismus“. Dieser Rechtstitel kann äußerlich allerdings genügen. Er ist sogar weit bedeutungsvoller, als die Beglaubigung, welche ihr die beiden Herolde der Renaissance, die Putten und die altrömischen Kaiserköpfe, bringen. —

Allein solche Schlagworte reichen für einen höheren Standpunkt der geschichtlichen Betrachtung selbstverständlich nirgends aus, am wenigsten für ein aus so complicirten Grundbedingungen erwachsenes Charakterbild einer Uebergangskunst, wie es sich vor uns entrollt hat, der Uebergangskunst eines Grenzlandes, in der die nationale Eigenart im Wechsel zahlreicher Einwirkungen vom germanischen Norden, vom mittelitalienischen Süden und vom venezianischen Osten noch um ihren klaren Ausdruck ringt. Als Grundlage der späteren Entwicklung, der national-lombardischen Renaissance, sind die hier geschilderten Stilbilder — sowohl für das decorativ-ornamentale, wie für das figürliche Arbeitsgebiet — eben nur im lebendigen Fluss der erörterten Wechselwirkungen an sich zu erfassen. Dieser selbst bleibt während der etwa hundertjährigen Periode vom Beginn des Mailänder Domes bis 1470 das geschichtlich maßgebende Lebenselement der lombardischen Kunst, und nur durch die Verbindung mit neuen, weit mächtigeren Kräften konnte diese zu einer einheitlichen, stilistisch in sich abgeschlossenen, stilkritisch leicht greifbaren, nationalen Ausdrucksweise erstarken. Denn noch fehlte in der Lombardei die höchste Form, in welcher sich der Fortschritt des künstlerischen Schaffens zu vollziehen vermag: der Eingriff wahrhaft großer, genialer Persönlichkeiten. Das sollte ihr erst die Folgezeit bringen, dann aber in bewundernswerther Freigebigkeit. Ueber der lombardischen Renaissance erstrahlen die Namen: Donatello und Mantegna, Bramante und Lionardo da Vinci.