

lichen Einfluß des Fürsten hierbei gänzlich leugnen will, können schon die Beziehungen der großen Mailänder Handelshäuser diese Einwirkung des Auslandes erklären, wie sie andererseits auch für die so ausgebreitete Thätigkeit lombardischer Bauleute in der Fremde von Bedeutung wurden. Die Steinmetzen aus dem oberitalienischen Seengebiet, die Comasken, sind kunsthistorisch fast international zu nennen. Diese Leute vom Lago di Lugano, von Campione besonders, zogen nach Frankreich und Spanien, nach Deutschland, nach den Niederlanden, nach England, ja bis nach Rußland, um — oft wohl unter Vermittelung lombardischer Handelshäuser — bei den dortigen Kirchenbauten Beschäftigung zu suchen und zu finden, und kehrten sie in die Heimath zurück, so wanderten mit ihnen auch die fremden Baugedanken und Decorationsmotive dorthin. Diese Internationalität der Comasken kann dann ferner aber auch den späteren Antheil der ausländischen Meister erläutern, sowohl wenn diese einzeln als maßgebende Berater nach Mailand gerufen werden, wie vollends, wenn sie zu Schaaren in untergeordneter Thätigkeit neben den italienischen Maurern und Steinmetzen arbeiten. In der Hütte des Mailänder Domes mag zwischen Comasken und nordischen Bauleuten manches Band, das lange zuvor in der Fremde geknüpft worden war, nur eben erneut worden sein! — Trotz dieser wechselseitigen Vermittelung konnten die nationalen Gegensätze jedoch auf künstlerischem Gebiet nicht überbrückt werden. Thatsächlich standen die Campionesen dem ganzen Project schon bald nach Beginn des Baues zweifelnd und unsicher gegenüber, denn ungewohnt und fremd schienen ihnen die Aufgaben, die es bot, wie es der herzogliche Kämmerer Francesco Barbaro gelegentlich offen ausspricht: „forte non sunt tam experti in his tantis et tam magnis haedifitiis, quorum similia nusquam vidimus, nos et ipsi, quantum conveniret.“ — Wenn man aber infolgedessen fremde Bauleute, besonders Deutsche und Franzosen, berief, wurde dieser innere Gegensatz nur um so fühlbarer, und bei demselben mußte naturgemäß zuletzt doch immer die heimische Art siegen. Fast belustigend ist die Lectüre jener Sitzungsprotocolle, laut deren die Baucommission den Ansichten der fremden Fachmänner ein ständiges: „quod non!“ entgegenruft, die grobe Art vollends, in der sie diese ausländischen Rathgeber zuletzt fast stets als unnütze Gesellen mit Tadel und womöglich noch mit der Klage auf Schadenersatz in ihre Heimath zurücktreibt. Freilich darf man aus diesen Urtheilen nur mit großer Vorsicht kunstgeschichtliche Schlüsse ziehen, denn die Mehrzahl, welche sie fällt, war aus gar vielen und vielerlei Elementen zusammengesetzt, und in dieser „veneranda fabbrica del duomo“ gewannen zeitweilig auch Laien — selbst „Handschuhmacher“, wie Guidolo della Croce 1401 spottend sagte — eine maßgebende Stimme. Im ganzen aber lehrt denn doch schon das Studium der Bauacten an sich, daß in dieser Mailänder Hütte allmählich ein sehr selbständiges, gegen alles Fremde scharf oppositionelles Element die Oberhand gewann: eine wohl erst langsam an dem Werke selbst erstarkte Macht, welche sich den ausländischen Kräften zunächst zur Seite stellt, um sie zuletzt überall zu durchdringen und zu beherrschen. —

Und was sagt darüber der Bau selbst aus?

I. Späthgothik des 14. Jahrhunderts

1. Die Raumgestaltung und die bauliche Decoration.

Kein rein italienisches Werk ist der Mailänder Dom, aber noch weniger ein nordisch-gothisches, am wenigsten in seiner Raumgestaltung. Nach Maßgabe der schulgemäßen Lösungen nordischer Gothik war dieselbe bereits „verpfuscht“, als man 1391, kaum fünf Jahre nach Beginn des Baues, den Deutschen Heinrich Arler von Schwäbisch-Gmünd nach Mailand „ad providendum circa negotia fabricae“ berief. Vor seiner Phantasie möchte derjenige Bau stehen, welcher die vollste Verkörperung der nordischen bzw. gothischen Idee nicht nur in Deutschland bedeutet: des Domes von Köln, und zweifellos lehrt das-

selbe trotz der scheinbaren Verwandtschaft der Grundrissdisposition über diese Mailänder „Gothik“ das schärfste Urtheil fällen. In Köln am Chor ein vieltheiliger Capellenkranz, in welchem der Innenraum gleichsam ausstrahlt; in Mailand ein schlichtes dreitheiliges Polygon;¹⁾ in Köln die so wirkungsvolle Fortsetzung der Seitenschiffe als Chorumgang; in Mailand — freilich abweichend vom ursprünglichen Plan — der starre Abschluss der beiden äußersten Seitenschiffe unmittelbar jenseits des Querhauses durch die Sacristeimauern, die sich nach dem Inneren mit selbständigen Oberfenstern öffnen. Und auch das constructive Gerüst des Aufbaues mußte dem Deutschen wenig schulgerecht erscheinen,²⁾ besonders durch die Höhe der Seitenschiffe, welche nur niedrige Oberlichter gestattete, und ferner durch die

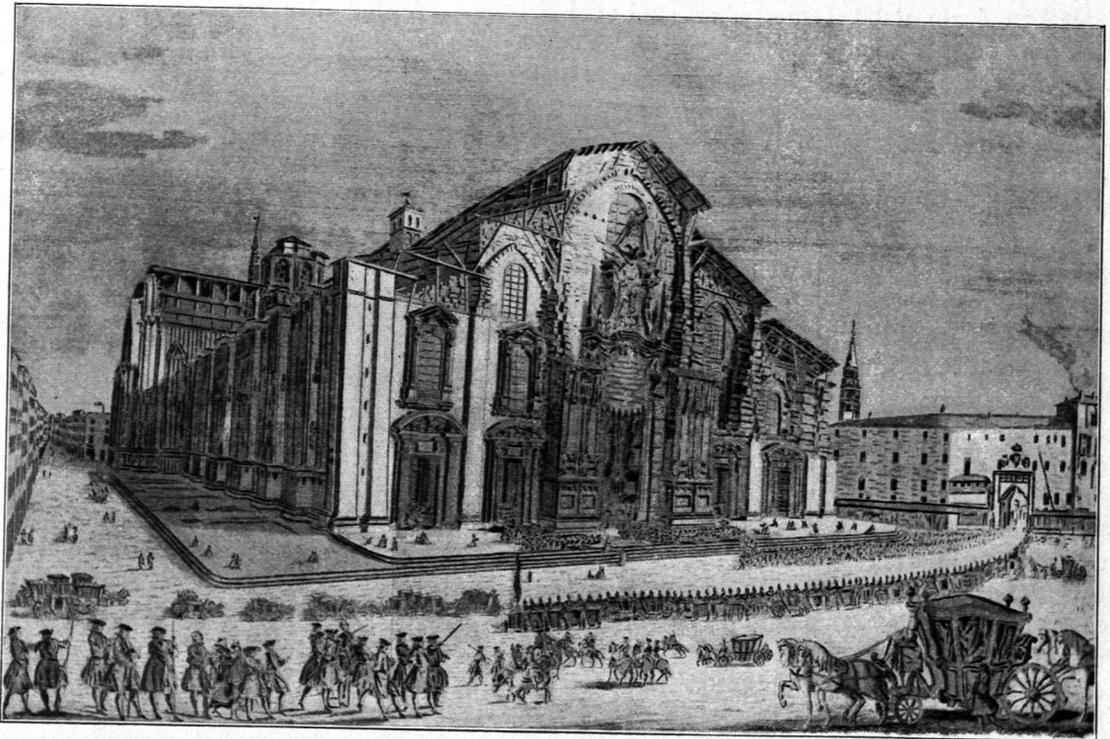


Abb. 2. Façade des Mailänder Domes bei der Trauerfeier Kaiser Karls VI. 1741
nach einem Kupferstich des Marc. Ant. Dal Rè.

gewaltige Ausdehnung der Chorfenster, die dagegen wieder für einen mit gothischen Kathedralen Englands vertrauten Meister nichts Auffallendes besafs.

Nur die Raumgestaltung und der constructiv maßgebende Aufbau ist bisher in Betracht gezogen worden, noch nicht die Decoration, und auch jene nur in solchen

1) Dieser Chorschluss entspricht allerdings am ehesten süddeutschen Mustern, ohne hierdurch die Annahme, der ganze Grundplan sei süddeutschen Ursprungs, genügend zu beweisen.

2) Hinsichtlich der Gewölbe seien ferner die Bemerkungen von F. v. Schmidt (a. a. O. S. 228) angeführt: „Bei dem Bau unserer (nordischen) Kirchen... ist es bekanntlich stehende Regel, die Widerlager der Fensterbögen bedeutend höher als diejenigen der Gewölbe zu verlegen, wodurch jene luftigen Fächergewölbe entstehen, welche dann nach außen zu jene mächtigen Strebe- und Pfeilersysteme bedingen, in welchen zum Theil der Reiz unserer Bauwerke beruht. Eine ähnliche Anordnung findet sich in Oberitalien nur ganz ausnahmsweise, die Widerlager der Fenster und Gewölbe liegen grundsätzlich auf derselben Höhe, und es ist einleuchtend, welche Consequenzen für den Bau sich daraus ableiten. Dieses System der Gewölbe ist auch bei dem Mailänder Dom in der consequentesten Weise eingehalten und charakterisirt ihn mehr als alles andere als einen echt lombardischen Bau. Hiermit im innigsten Zusammenhang steht die Gestaltung der Strebepfeiler im Aeußeren, welche zufolge der sich ergebenden höheren Aufmauerungen über den Fenstern und der geschlossenen Form der Gewölbe nicht jener mächtigen Ausladungen bedurften wie bei uns, und als Lisenen mit zumeist quadratischen Grundrissen behandelt werden konnten.“

Theilen, die 1391 verbürgtermaßen schon vorhanden waren. Wie skeptisch vollends hätte ein in den deutschen oder französischen Bauhütten geschulter Durchschnittsmeister mittelalterlicher Gothik vor und gar in dem vollendeten Bau gestanden! — Wenn er aber ein rechter, vorurtheilsfreier Künstler war, so hätte er die Bedenken seiner Schultradition wohl bald vergessen und nur noch staunend die Eigenart dieses Werkes bewundert. Von der Wirkung, welche das Innere einer stilgerechten gotischen Kathedrale, wie etwa das Langhaus des Strafsburger Münsters oder des Kölner Domes, ausübt, ist der Gesamteindruck, den man beim Betreten und Durchwandeln des Mailänder Domes erhält, allerdings grundverschieden. Die Schlagworte für den gotischen Stil: organisches Leben, Auflösung der Massen, Zerlegung in Einzelglieder, Verticalismus, haben hier keine Geltung.

Nicht als gotischer Pfeilerwald erscheinen die stützenden Glieder, nicht als Verkörperung hochstrebender Kräfte, die in den Gewölben aufgelöst werden, sondern nur als eine Schaar von gewaltigen Mauerpfeilern, wie sie etwa in antikerömischen Thermenräumen oder in den romanischen Kirchen Oberitaliens als Gewölbeträger fungiren, gleichsam mehr passiv, aber um so zuverlässiger hinsichtlich ihrer statischen Leistungsfähigkeit. Der majestätische, überwölbte Binnenraum (Taf. 1) wirkt hier weit mehr durch seine enormen Größenverhältnisse an sich, als durch jenes organische Leben der ihn umgrenzenden und theilenden Bauglieder, welches in der echten Gothik des Nordens selbst einen relativ kleinen Raum bedeutend erscheinen läßt. Aber welcher unbefangene Besucher des Mailänder Domes wollte leugnen, daß diese Raumwirkung an sich einen ganz eigenartigen Zauber besitzt? Der Höhenunterschied zwischen dem Haupt- und den angrenzenden Seitenschiffen ist so gering, daß der Gesamteindruck des Inneren fast dem einer dreischiffigen Hallenkirche entspricht, die Breitendifferenz aber so wesentlich, daß die beiden Seitenschiffe überhaupt nur als Einfassung der Mittelhalle erscheinen. Diese beherrscht das Ganze, und die gotische Baukunst vermag dieser majestätischen Triumphalstraße, diesem cours d'honneur der Kirche, welcher

Tausenden eine bequeme riesenhafte Wandelbahn gewährt, wenig Ebenbürtiges gegenüber zu stellen. Eher wird man an die mächtigen Mittelschiffe unserer deutsch-romanischen Dome gemahnt oder auch wieder an Römerbauten der Kaiserzeit. In ganz individueller Weise endlich eint sich dieser großartigen, festlichen Wirkung des Raumes die feierliche, mehr dem kirchlichen Charakter entsprechende seines Lichtes.¹⁾ In jene Haupthalle fällt es durch die niedrigen Fenster der Obörgaden und die schmalen Fenster der Außenwände nur spärlich, aber je mehr man vorwärts schreitet, dem Herzen des Ganzen, dem Altare, zu, um so heller und heller wird es: die Wände des Querschiffes sind fast völlig in Fenster aufgelöst, auf die Vierung strömt das Licht von oben in vollen Strahlen herab,

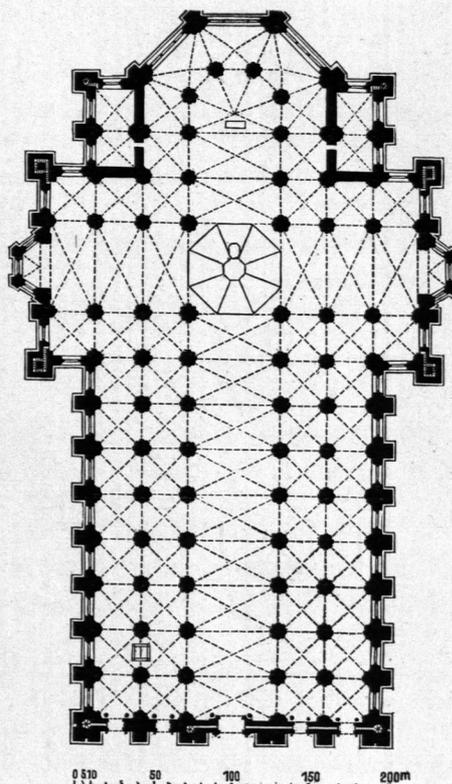


Abb. 3.
Grundriß des Mailänder Domes.

1) Allerdings kennzeichnet gerade die Beleuchtung und ihr Verhältniß zur Fensteranlage die fundamentalen Unterschiede der nordischen Gothik gegenüber, und die Thatsache, daß die Zahl der Fenster weit größer ist als die der Lichtquellen, charakterisirt sehr scharf die unconsequente Anwendung architektonischer Formen: so führt die obere Reihe der Langhausfenster ausen nicht dem Inneren Licht zu, sondern geht auf die Gewölbe.

und hinter dem Altar vollends breiten die drei Riesenfenster des Chores als schönsten Abschlufs ihren lichtgetränkten Farbenteppich aus.

So sind schon im Inneren Raum- und Lichtwirkung Ausdruck einer selbständigen architektonischen Phantasie, welche bereits an sich, ganz abgesehen noch von jeder decorativen Schmuckform, genügen könnte, um dem Mailänder Dom eine Sonderstellung in der Baugeschichte zu sichern. Und eine solche darf er dann vollends doch zweifellos durch seine Bekrönung beanspruchen. Diesen fünfschiffigen hohen Riesenbau mit flachen Dächern abzuschließen, die gestatten, auf ihm gleichsam wie auf der Plattform eines künstlichen Marmorberges zu wandeln¹⁾ — das ist ein Gedanke, welcher den Grundprincipien nordischer Gothik Hohn spricht, aber er ist echt italienisch und ruft wiederum unwillkürlich die jeder materiellen Schwierigkeit spottende Cäsarenbaukunst ins Gedächtniß. Und nicht minder eigenartig wirkt nordischer Gothik gegenüber der mächtige Vierungsthurm, der inmitten dieser Plattform aufragt, das von Anbeginn geplante, dann freilich veränderte „Tiburium“, welches sich in Deutschland mit ähnlichen großen Verhältnissen nur an romanischen Kirchen, in England und Frankreich ähnlich auch an gothischen Kathedralen findet, in Mailand selbst jedoch wohl unmittelbar unter dem Einflusse des großen Vierungsthurmes der Cisterzienserkirche von Chiaravalle entworfen wurde.

Der bauliche Organismus des Mailänder Domes in seiner Gesamtheit fügt sich also weder der italienischen Ueberlieferung, noch dem Schema nordischer Gothik; Theile von beiden treten in ihm nebeneinander zu einem Product, wie es nur aus der Eigenart der Aufgabe selbst und des bei ihrer Lösung eingeschlagenen Weges entstehen konnte.

Dieser Pfad war zum Theil ein unfreiwilliger. Man wurde zu ihm von vornherein dadurch gezwungen, dafs man sich sehr bald genöthigt sah, fremden Rath einzuholen, und dafs man denselben dann nicht für das Ganze, sondern nur für die jeweilig in Frage stehenden einzelnen Theile beanspruchte, über die man einzeln verhandelte und in Sonderconcurrenten entschied. Allein selbst hinsichtlich dieser einzelnen constructiven Theile, der Stärke der Mauern und Pfeiler, der Gewölbe und ihrer Widerlager, fügte man sich keineswegs unbedingt dem fremden Rath, sondern nahm ihn gleichsam nur „ad notam“, fast geflissentlich darauf bedacht, von den fremden Regeln abzuweichen.

Gewifs zeigt die Architektur des Mailänder Domes nur eine mißverstandene nordische Gothik, aber dieses Mißverständnis ist meist ein bewußtes, gewolltes. Es spricht aus ihm der nationale Ehrgeiz, trotz aller fremden Hülfe etwas Selbständiges zu leisten, und er hat sein Ziel glänzend erreicht. Einzelne constructive Elemente nordischer Gothik im Dienste oberitalienischer Baugedanken — das ist das Problem, dessen eigenartige Lösung der Mailänder Dom vor Augen stellt, darauf beruht die Individualität, welche er in der Reihe mittelalterlicher Kirchen baugeschichtlich besitzt. —

Dies gilt für die Bedeutung des Mailänder Domes innerhalb der Geschichte der gothischen Architektur, für seine Raumgestaltung und seinen constructiv bedingten Aufbau. Welches aber ist sein Verhältniß zum gothischen Decorationsstil, welcher Art sind die Schmuckformen, die sich in so unvergleichlicher Fülle über diesen Riesenbau breiten?

Seltsamer Weise fehlt für die kunsthistorische Beantwortung dieser Frage bisher fast jede Vorarbeit. In den Handbüchern begnügt man sich hier meist mit der Bemerkung, dafs nur der kleinste Theil der Decoration auf das Mittelalter zurückgehe, und an dem übrigen nur der äußere Reichthum zu rühmen sei; und selbst in den Monographien

1) Die Frage der Dachbildung wurde in der Hauptsitzung der Baucommission vom 1. Mai 1392 dahin entschieden: „quod ipsa ecclesia debet et habet plure pro majori fortitudine et claritate in tribus tectis et non in duobus“ (Annali I. S. 68), allein noch am 16. April 1411 wird darüber verhandelt, ob das Dach mit Metall oder mit Marmorplatten abzudecken sei (Annali I. S. 310). Wie jedoch schon Beltrami (a. a. O. S. 30. Anm. 1) hervorgehoben hat, bezieht sich diese Verhandlung auf einen dem ursprünglichen Plan widersprechenden Vorschlag, an Stelle des in Aussicht genommenen Marmordaches Metall zu wählen. Er wurde durch den Beschluß „tectamen fieri debere in ala cum copertura lapidum marmororum“ endgültig zurückgewiesen.



MAILAND DOM: LANGHAUS.

ist dieses Thema bisher nirgends eingehend und im Zusammenhang behandelt worden.¹⁾ Auch nach Mafsgabe der ausführlichsten Baugeschichte des Domes, der Acten der Bauhütte selbst, scheint es im ganzen erst im zweiter Linie gestanden zu haben. Fragen der Construction sind es meist, welche die Bauleute beunruhigen, welche sie veranlassen, sich Rath aus der Fremde zu holen, und den Streit der Meinungen dann mit doppelter Schärfe entfachen. Aber wie die hierauf bezüglichen Erörterungen und Concurrenzen, so werden in den Acten in kaum übersehbarer Fülle auch diejenigen verzeichnet, welche den Schmuckformen gewidmet sind. Vielfach wird über constructive und decorative Durchbildung der einzelnen Bautheile gleichzeitig entschieden, und zahlreiche, meist weniger bekannt gewordene Künstlernamen gehören lediglich der Geschichte der Decoration an. Und mehr noch, als die Documente, hätten die Monumente selbst zu einer eingehenden Behandlung dieses Themas locken müssen, denn sie bieten demjenigen, der sich die freilich große Mühe ihres Detailstudiums nicht verdriessen läßt, einen hohen Gewinn: sie entrollen allgemeingültig ein überraschend reiches, ungemein anziehendes Bild mittelalterlicher Kunst, und bieten in sich gleichsam eine Geschichte der decorativen Plastik der Lombardei.

Allerdings zeigt dasselbe noch keineswegs in allen seinen Theilen klare Züge. Die Decoration ist hier fast überall unmittelbar mit der Architektur verbunden, sodafs die hinsichtlich der letzteren noch offenen Zweifel und Fragen auch sie selbst treffen. Auch die Documente helfen dagegen nur wenig, da sich die Notizen der Acten mit den Einzelstücken der Decoration im ganzen doch nur selten identificiren lassen. Um in diesem schier unübersehbaren Schmuckteppich alle einzelnen Muster kunstgeschichtlich genau zu sichten, dazu bedürfte es zunächst wiederum der Lösung einer anderen Aufgabe: eines beschreibenden Inventares sämtlicher Einzelsculpturen des Domes, in Form eines historisch-kritischen Kataloges.²⁾ Aber ein solcher würde schon für sich allein ein umfangreiches Buch bilden und außerdem die speciellen Ziele unserer folgenden Betrachtung nur mittelbar fördern. Es gilt hier vielmehr nur, aus diesem quantitativ so ungeheuren Denkmälerbestand lediglich die kunsthistorisch bezeichnendsten Gruppen herauszuheben und in ihrer Beziehung zur lombardischen Stilgeschichte zu erörtern.

Dabei kann die Eintheilung unter doppelten Gesichtspunkten erfolgen: unter einem pragmatischen und einem speciell historischen. Der erstere scheidet die Arbeiten im wesentlichen nur nach ihrer Stellung innerhalb der Gesamtdecoration an sich, der zweite nach ihrer Entstehungszeit. Die Fülle des Stoffes mag hier die Berücksichtigung beider Gesichtspunkte rechtfertigen. Für den Schmuck des Mailänder Domes wurde kurz nach seinem Beginn der ganze decorative Apparat nordisch-gothischer Kathedralen mit allen seinen verschiedenen Theilen und Formengruppen entfaltet. Die letzteren — beispielsweise die Strebebogen, die Fialendecoration, das Mafswerk, und die Wasserspeier — auch in der kunsthistorischen Erörterung von einander zu trennen, liegt bei dem Studium der meisten deutschen oder französischen Kathedralen kein zwingender Grund vor, denn bei diesen sind die Arbeiten an diesen Theilen meist nach einem einheitlichen Plan, innerhalb einer einheitlichen Schultradition ausgeführt. Am Mailänder Dom aber sind diese beiden stabilen Elemente zum mindesten nicht von so wesentlicher Bedeutung, und die Lösung jener an sich gleichartigen Aufgaben erfolgte weder gleichzeitig noch zusammenhängend, sie spiegelt vielmehr mannigfache Entwicklungsphasen des decorativen Stiles und überhaupt des ganzen künstlerischen Könnens, und zur Charakteristik des letzteren in seiner Gesamtheit bedarf es demgemäß auch steter Ausblicke auf die Ausbildung jener einzelnen Decorationsmotive an sich.

1) Anfänge zu einer stilistischen Analyse der decorativen Formen finden sich natürlich fast in jeder wissenschaftlichen oder künstlerischen Würdigung des Domes. Vergl. besonders Beltrami. a. a. O. II. Lo Stile.

2) Derselbe dürfte sich jedoch nicht nur auf die noch vorhandenen Sculpturen beschränken, sondern müßte auch alle in den Acten genannten Bildwerke berücksichtigen, etwa wie dies E. Meyer-Altona für den Bildschmuck des Strafsburger Münsters begonnen hat. Vergl. Studien zur deutschen Kunstgeschichte. I. Band. 2. Heft. Strafsburg 1894.

Scheidet man die letzteren, den Zwecken unserer Betrachtung gemäß, zunächst nach dem Antheil, welchen die figürliche Plastik an ihnen besitzt, so dürften die hierdurch entstehenden beiden Hauptabtheilungen etwa in folgende Gruppen zu gliedern sein:

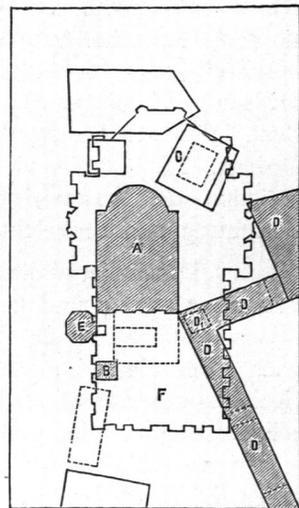
I. Ornamentale Decoration.

1. Der Schmuck der Strebe- und der Gewölbe-Pfeiler.
2. Das Fenstermafswerk.
3. Profile, Mafswerkdetails, Baldachine über den Statuen, Wimpergen-Galerien, Fialenkrönungen.

II. Vegetabilische und figurirte Decoration.

1. Die Knäufe des Bogenfrieses am Gebäudesockel.
2. Die Consolen für die Statuen an den Strebepfeilern und in den Fensterlaibungen.
3. Die Wasserspeier und die unter ihnen befindlichen „Giganten“.
4. Die Statuen an den Strebepfeilern, in den Fensterlaibungen, an den Pfeilercapitälen und an den Fialenthürmchen; dazu die reliefirten Schlußsteine der Gewölbe und der Fenster.
5. Die selbständiger wirkenden Theile der Innendecoration, besonders die Sacristei-Supraporten.

Auf diese inhaltlich gegebene Gruppierung ist jeweilig die zeitliche anzuwenden, welche dem Fortschritt des Baues selbst entspricht. Derselbe war bekanntlich sehr ungleichmäßig, besonders weil auf dem zu bebauenden Terrain noch eine Reihe älterer Gebäude standen¹⁾ (Abb. 4). Die neue Kathedrale umschloß zunächst noch die nothdürftig ausgebesserte Basilica Sa. Maria Maggiore, deren Front sich, vom Chor aus gezählt, etwa in der Linie der zweiten Pfeilerreihe des Langhauses erhob. An die Südwestecke der Basilica stiefs der mächtige Thurm des alten Broletto, des späteren Palazzo ducale, und dessen Hauptbau an der Piazza dell' Arengo. Erst Francesco Sforza gestattete, den in das Areal des Domes hineinragenden Theil des Palazzo ducale niederzulegen. Der Bau der neuen Kathedrale begann, wie stets, an den Chortheilen, allein man dürfte dabei wenigstens in der Detaillirung von den Hauptpunkten der ganzen Anlage, von den an die Vierung sich anschließenden Theilen des Chores, des Querschiffes und der beiden Sacristeien ausgegangen sein. Und ferner sind jeweilig die nördlichen und südlichen miteinander correspondirenden Glieder meist gleichzeitig in Angriff genommen worden, sodafs auch ihre Decorationsstücke sich fast durchgängig paarweise entsprechen. Die Hauptgrenze für alle diese Arbeiten nach Westen hin, soweit sie in diesem lediglich dem endenden Trecento und der bis etwa 1450 reichenden Uebergangszeit gewidmeten Capitel in Betracht kommen, reicht dem obigen gemäß bis zur zweiten östlichen Gewölbetravee des Langhauses. Es wird sich jedoch ergeben, dafs die Grenzen für jene einzelnen Gruppen der Decoration nicht völlig die gleichen sind — die dem Trecento und dem Anfang des Quattrocento angehörenden Knäufe des Sockelbaues reichen beispielsweise weiter nach Westen hin als die Trecento-Giganten —, und dafs auch die nördlichen und südlichen Theile trotz ihrer allgemeinen Corresponsion nicht vollständig gleichmäßig fortschritten, wie denn u. a. jene frühen Sockelknäufe auf der Nordseite zahlreicher sind als auf der Südseite. Man besitzt demgemäß in diesen decorativen Details, besonders soweit ihr Steinmaterial mit dem Mauerwerk im Verband



A = Basilica Sa. Maria Maggiore.
B = Campanile. C = Archivescovado.
D = Broletto, später Palazzo ducale.
E = Baptisterium. F = Piazza dell' Arengo.

Abb. 4.

Ehemalige Bauten auf dem Areal des Mailänder Domes.
(Nach Pagani.)

¹⁾ Vergl. hierzu besonders: Carotti, Arch. stor. dell'Arte, a. a. O., S. 113 ff., und Beltrami, Zeitschrift L'edilizia moderna. V. 1896. fasc. 2—5. „Vicende edilizie della piazza del Duomo di Milano.“

liegt, auch ein Regulativ für die Ergebnisse der eigentlichen Baugeschichte. Man erkennt an ihnen, wie die verschiedenen Phasen der letzteren, die durch die Aenderungen im Grundriß — z. B. durch den Wandabschluss der Sacristeien nach den Seitenschiffen hin, und, im Aufbau, vor allem durch die Einwölbung und Dachlösung — bedingt waren, sich thatsächlich vollzogen, wie z. B. um 1400 von den Umfassungsmauern der Chortheil schon bis zum Dach emporgestiegen war, während die westlichen Querschiffmauern und vollends die anstossenden Theile des Langhauses in weit geringerer Höhe, kaum wesentlich über den Sockel hinaus gefördert, waren, und entsprechend auch die Pfeiler im Inneren. Es entrollt sich daher hierbei gewissermaßen das Bild des ganzen Baubetriebes in den einzelnen, keineswegs völlig regelmässig und organisch gegliederten Etappen seines Schaffens.

* * *

Den schnellsten äußeren Anhalt für die Datirung der Decoration giebt neben den Acten die Skizze, welche um 1391 Antonio De Vincenti von den bis dahin aufgeführten Theilen des Domes als Muster für S. Petronio zu Bologna entnahm.¹⁾ Danach war über

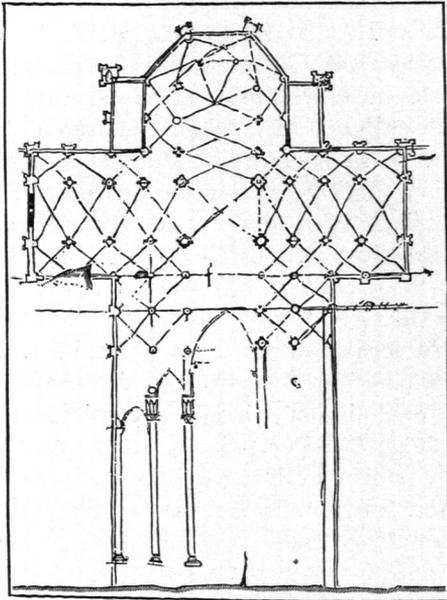


Abb. 5.
Skizze des Antonio de Vincenti
vom Grundriß und Querschnitt
des Mailänder Domes 1391.
(Nach Beltrami.)



Abb. 6.
Skizze des Antonio de Vincenti
vom Chor und von der Guglia Carelli
des Mailänder Domes 1391.
(Nach Beltrami.)

den Gesamtcharakter der Aufsendecoration schon damals endgültig entschieden, denn dieser Aufrifs der Nordostecke der nördlichen Sacristei nach der Via Sa. Radegonda zu — der Eckpfeiler, die sogenannte „Guglia Carelli“, mit der südlich auf ihn folgenden Fensterwand — wie ihn Meister Antonio hier mit ungeübter Hand gezeichnet hat, enthält bereits die Grundzüge der Decoration, welche für das Außere des ganzen Baues maßgebend werden sollten (Abb. 6; Taf. 5). Für den ersten Blick entsprechen dieselben durchaus der Gothik des deutschen Nordens. Nur der hohe, edel profilirte Sockel (Abb. 7), in dessen Zeichnung man eine Erinnerung an antik-römische Gebäudesockel — etwa an die römi-

¹⁾ Zuerst veröffentlicht von Luca Beltrami I: Per la storia della costruzione del Duomo i. d. „Raccolta Milanese“ Dec. 1887; und I. 1. Januar 1888.

scher Triumphbögen — wahrnehmen möchte, weist keine Beziehung zur Gothik auf, dieselbe beginnt erst mit dem ihn abschließenden Bogenfries. Dann aber bleibt sie unverkennbar. Schon in der architektonischen Gliederung! Die schlanken, mit eigenem Postament versehenen Fialen an den Ecken, und die drei dünnen Lisenen an jeder Seitenfläche des Pfeilers, durch welche diese in je zwei schmale Felder getheilt wird, ferner deren spitzbogiger Abschluss, und dann vollends die luftige Giebelgalerie, welche die Pfeilerwände bekrönt und über der Fensterwand nach dem Chor zu schräg ansteigt — diese ganze Leisten- und Stabwerkarchitektur, welche der Kernform gleichsam vor- und aufgesetzt ist, ist im Sinne nordischer Gothik erfunden. In einem gewissen Gegensatz zu derselben steht dann allerdings schon, daß dieser Pfeilerkörper an sich unverjüngt emporsteigt und das Fialenthürmchen auf seiner von jener Wimpergalerie eingefassten Plattform sich in seiner geringen Höhe und Breite ohne Vermittelung erhebt, allein man darf nicht außer Acht lassen, daß dieser Pfeiler gleichsam den Eckpfosten des ganzen mächtigen Chores bildet, daß seine stämmige, wuchtige Gesamterscheinung füglich nicht unbegründet ist. Aehnlich unvermittelt ist das Verhältniß zwischen Pfeilerkörper und Bekrönung an den Eckpfeilern der Front des Domes von Orvieto, aber der Pfeilerkörper ist dort weit schlanker, und wirkt durch sein viel dichteres, kantiger profilirtes Stabwerk ungleich straffer — in diesem Sinne „gothischer“.

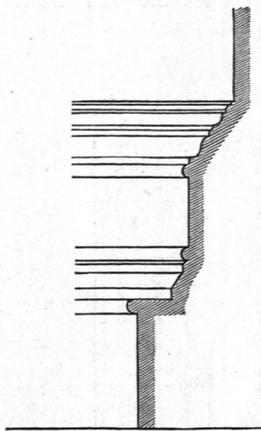


Abb. 7. Sockelprofil des Mailänder Domes.

Bedenklicher im Sinne gothischen Stilgefühles aber ist es bereits, daß man sich in Mailand im Maßstab der plastischen figürlichen Schmucktheile, besonders der Giganten und der Wasserspeier, arg vergriff, indem man sie im Verhältniß zur Gesamtgröße des Pfeilers viel zu wuchtig gestaltete. Die dann an allen übrigen Strebepfeilern wiederkehrenden Baldachine der Mittelflächen vollends wirken für den an nordischer Gothik geschulten Geschmack höchst plump, denn ihr Pyramidendach wird tief unter seiner Spitze von einer breiten, niedrigen, fast einer Krone gleichenden Kreuzblume durchschnitten. Allerdings zeigt sich Aehnliches zuweilen auch in der malerisch ausgearteten deutschen Spätgotik, als eine Vorstufe der sogenannten „deutschen Renaissance“, und dazu könnte auch der obere Abschluss der Pfeilerfelder durch die nach außen mit Kriech- und Kreuzblumen, nach innen mit Blütenranken so malerisch belebten Eselsrückenbogen passen; im ganzen aber haben diese Bildungen bereits etwas stilistisch Eigenartiges, national Ober-

italienisches, und gerade diese Bekrönung erinnert am unmittelbarsten an die malerisch-decorative üppige Gothik Venedigs.

Kunsthistorisch sind also schon in dieser ältesten Epoche der Decoration, wie sie außen die Guglia Carelli und die anstoßenden Theile vor Augen führen, und noch gänzlich abgesehen von allen figürlichen Theilen, gewissermaßen drei principiell zu scheidende Stilweisen zu einem ganz selbständigen Ganzen verbunden. Zunächst eine rein italienische: der nur architektonisch gegliederte Gebäudesockel mit seiner vortrefflichen Abstufung und Profilierung, über dessen classischer Vornehmheit ein Hauch antiker Größe und Harmonie liegt, etwas vom Wesen der Protorenaissance Toscanas, ein Anklang an die Kunst der Pisani.¹⁾ Dann erst folgt, mit dem Bogenfries beginnend, die Sprache der Gothik, aber auch sie nicht einheitlich, sondern zum mindesten in zwei verschiedenen Idiomen, die freilich verbunden und vermittelt sind. Das eine darf man als specifisch germanisch bezeichnen, wobei aber deutsche und französische Typen nebeneinander treten. An der Guglia Carelli spricht es besonders aus der Stabwerkgliederung der Pfeilerflächen, nur bleibt die

1) Dieser Sockel besteht aus einem granitartigen Material, dem sogen. „Serizzo ghiandone“. Vergl. Carotti, a. a. O. Anhang I. S. 151 f. Die für die Gesamtwirkung des Baues so bedeutsame Betonung des Sockels findet sich an gotischen Kathedralen allerdings häufiger, z. B. in Italien am Dom von Orvieto, in England an der Kathedrale von Lincoln, in Deutschland am Regensburger Dom; die in Mailand gewählte Profilierung aber bleibt ein selbständiges Meisterstück.

Profilierung germanischen Mustern gegenüber viel zu flach und weich. Das zweite ist im allgemeinen dem Stilbild der malerischen Spätgotik zuzuweisen, gehört jedoch seiner eigentlichen Natur nach mehr der spezifisch oberitalienischen Kunst an, wie sie besonders in Venedig zur Blüthe gelangt ist: es äußert sich an der Guglia Carelli bereits im Bogenfries des Postamentes, welcher unmittelbar auf Motive oberitalienischer Terracottadecoration zurückgeht, vor allem aber in jenen das Stabwerk verbindenden Kielbogen mit ihren vietheiligen Kriech- und Kreuzblumen, in der luftigen Galerie und überhaupt in der ganzen malerischen, fast barock-phantastischen Bekrönung.

Dieses stillkritische Ergebnifs fügt sich vollständig demjenigen der Künstlergeschichte. Dieselbe beginnt mit italienischen Meistern, welche in den ersten Jahren 1386—89 auch bei der decorativen Detaillirung maßgebend waren. Ihrer Weise entspricht vor allem der Gebäudesockel. Dann folgt etwa bis zum Jahre 1402 die Uebergangsepoche, in welcher sich die heimische Schule mit den transalpinen Meistern auseinandersetzt. Deren Hauptnamen — Nicola de' Bonaventuri aus Paris (1389—1390), Hans von Freiburg (1391), Heinrich von Gmünd (entscheidende Berathungen vom 1. Mai 1392), Ulrich von Füssingen (1394—1395) und der Pariser Jean Mignot (1399—1401) — nennen Deutsche und Franzosen, aber auch andere nicht-italienische Nationalitäten sind stark betheilig, so der in Paris thätig gewesene flandrische Meister von Brügge Giacomo Cova (1399). Neben diesen und in der Zwischenzeit ihres Aufenthaltes stehen jedoch dauernd die Lombarden ausschlaggebend im Vordergrund, vor allem die genannten Campionesen.

Man muß ferner stets im Auge behalten, daß ja auch jene transalpinen Meister, welche hier in Betracht kommen, zeitlich nicht der ersten Blüthe nordischer Gothik, sondern schon deren Spät-Zeit angehören, daß für ihre Einwirkung auf die Decoration des Domes nicht die streng organische, straffe Ornamentik der nordischen Gothik des dreizehnten, sondern die malerische, üppige, zum Theil schon phantastisch ausgeartete des endenden vierzehnten Jahrhunderts bestimmend wurde. Ihr entspricht in Oberitalien selbst vor allem die Decoration der venezianischen Trecentogothik, für welche die im vorgehenden Abschnitt charakterisirte malerische Schmuckweise der lombardischen Terracotta- und Haustein-Werke Vorstufen und Parallelen in Fülle bietet.

In der geschilderten Decoration des Mailänder Domes durchdringen diese drei Stilweisen einander, und ihre Scheidung läßt sich eher pragmatisch, als in zeitlicher Folge durchführen.

Diese drei innerlich verschiedenen Stilarten treten nun aber auch an zahlreichen anderen, noch der Wende des 14. zum 15. Jahrhundert angehörenden Theilen des Domes in analoger Art hervor. So zunächst an den Pfeilern des Innern. An ihren seltsamen Sockeln, mit geschweiften Kielbögen und ihrem unorganischen, aber in seiner Linienführung so reizvollem Profil, und an der verwandten Gliederung ihrer Schäfte, hat nordische Gothik sicherlich keinen maßgebenden Antheil. Eher könnte man auch hier noch eine ähnliche Richtung erkennen, wie an dem Sockel der Außenmauern, eine Nachwirkung Pisanesker Tradition, allerdings hier schon mehr im Charakter des oberitalienisch-malerischen Geschmackes. Die Capitäle vollends erscheinen ihrem ganzen Charakter nach als



Abb. 8.
Pfeilercapital im Mailänder Dom.

eine Versündigung am Geist nordischer Gotik.¹⁾ Wo im Norden der vom Boden zu den Gewölben emporgeleitete Blick nur einen flüchtigen Ruhepunkt findet, als sei die hochstrebende Kraft gewissermaßen nur zu neuem Anschwellen zusammengefaßt, wird er hier wie durch ein breites Band gehemmt; wo sonst Blätter und Blüten locker, wie spielend, das Kelchcapital umgeben, findet sich hier über einem niedrigen, ziemlich horizontal vorspringenden, flachen Blattkranz eine selbständige Zierarchitektur von fialenbekrönten Pfeilerchen und Nischen, welche dem Pfeilerkörper nur ganz äußerlich, ihn ummantelnd, anhaftet.

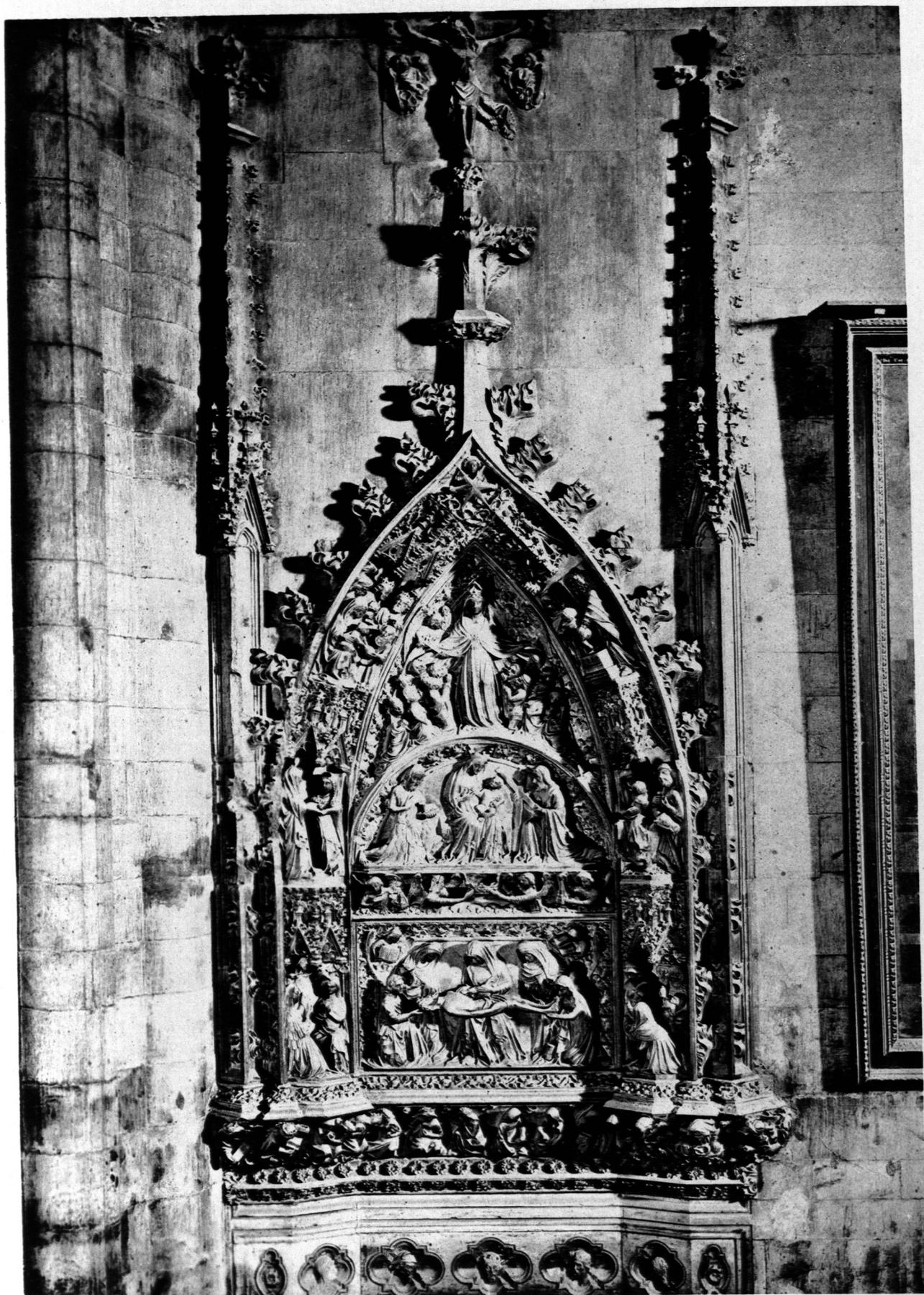


Abb. 9. Supraporte der nördlichen Sacristei des Mailänder Domes.

Die Detaillirung dieser Baldachine aber ist schon in sich nach zwei im Querschiff alternirenden Typen verschieden. Der eine, einstöckige (Abb. 8), mit seiner verhältnismäßig schlichten Reihe von Nischen und Pfosten, hat in seinen Formen mehr ein deutsches Gepräge. Der zweite aber, bei welchem die Gliederung viel weiter geführt, der Sockel der Nischenfiguren in sich wieder als gotisches Pfeilerchen mit kleinen Figürchen, Baldachinen und Spitzgiebeln behandelt ist, zeigt eine unorganische Häufung gleichartiger Gebilde in ganz verschiedenem Maßstab, eine unarchitektonische Kleinkunst, in welcher das nordische Muster sichtlich bereits überboten werden soll. Vollends die nicht figurirten Capitäle, welche die halbe Breite der Gewölbeträger der inneren Seitenschiffe und die Halbpfeiler der Außenwände im Querschiff und Chor bekrönen, tragen wieder ganz ausgeprägt den Stempel jener malerischen, oberitalienischen Gotik, die hier mit ihren vorstehenden Knäufen, ihrem durch Kielbogen verbundenen, so oft horizontal getheilten Pfostenwerk, ihren Verschränkungen und Ueberschneidungen, stilistische Analogien am ehesten an den Mittelstücken („Nodi“) spätgotischer, oberitalienischer Silberkelche besitzt; und auch die kleineren Blättercapitäle der äußeren Seitenschiffe im Langhaus sind in ihrem malerischen Detail mit spitzigen, unruhig contourirten Blättern ganz oberitalienisch.

Aehnlich finden sich diese stilistischen Gegensätze an den beiden wichtigsten mehr selbständigen Stücken der Innendecoration, die in dieser Periode, rund zwischen 1390 und 1395, fertiggestellt wurden: den Portalen der beiden Sacristeien. Auf der Südseite (Taf. 2) steht das schlichte, nur durch seine fein profilirten breiten Flächen selbst wirkende Rahmenwerk des Eingangs mit seinem nur durch einzelne umrahmte Köpfe gezierten Architrav zu dem üppigen Liniën- und Formenreichtum der obengenannten Supraporte in einem analogen Contrast, wie außen jener Gebäudesockel zu seinem Bogenfries, und ein ähnlicher Widerspruch besteht freilich bereits mehr vermittelt zwischen der Portalwandung und der Supraporte der Nordseite (Abb. 9), sowie endlich auch zwischen dem vornehmen Rahmenwerk und der Kriechblumenbekrönung des Brunnens in der südlichen Sacristei. An diesen drei Arbeiten aber wird dieser Mischstil besonders charakteristisch und stilkritisch bedeutungsvoll, zumal hier auch die Schöpfer desselben persönlich bekannt sind. Die südliche Sacristei-Supraporte ist das 1393 vollendete Werk eines Deutschen, Hans von Fernach, der mit seinen Genossen Hans Brondefer und Peter von Vin in der Bauhütte den Italienern

1) Ueber die Grundform dieser Capitäle wurde im Juni 1393 entschieden. Vergl. Annali I. S. 99. 8. Juni: „deliberatum fuit quod capitelum incoeptum pironi navis fabricae ecclesiae . . . finiatur.“ Begreiflich, daß Ulrich von Füssingen sich sträubte, diese Pfeilercapitäle auszuführen. Vergl. Annali I. S. 133 (25. März 1395).



MAILAND DOM: SUPRAPORTE DER SÜDLICHEN SACRISTEI.

gegenüber ausdrücklich zu den „teutonic“ gezählt wird. In der That ist diese Supraporte ihrem ganzen Aufbau nach durchaus unitalienisch, in allen ihren Theilen zusammengesetzt aus französischen, beziehungsweise nordisch-gothischen Motiven, welche sich besonders an den Kirchenportalen entwickelt hatten: ein schlankes, spitzbogiges Thor, von hohen Fialenthürmchen flankirt, umrahmt von einzelnen Figurengruppen unter vieltheiligen Baldachinen, die, dem Contur des Bogens folgend, von beiden Seiten schräg emporsteigen, wie es in den Kirchenportalen und Altären des Nordens — von Stein- und Holzbildwerken bis zu den gemalten Sculpturen im Rahmen der Altäre eines Rogier van der Weyden — hergebracht ist. Deutsch-gothisch muthen hier auch die überreich detaillirten Baldachine, die Krabben und Kreuzblumen an, wenn man sie mit den ruhigen edlen Linien des Architraves und der Thürwandungen darunter vergleicht. Mit vollem Recht hat man daher die Zeichnung der letzteren dem Meister Hans von Fernach ab- und einem Italiener zugesprochen, welcher in gleicher Weise auch an dem Portal der nördlichen Sacristei und an dem Brunnen der südlichen theiligt ist. Dennoch darf man auch die übrige Architektur und Ornamentik dieser südlichen Supraporte nicht vollständig als ein rein deutsches Werk ansehen, denn gerade in jenen Details der Baldachine, der Knäufe und des Blattwerks finden sich auch oberitalienische Züge. Die Supraporte der nördlichen Sacristei aber, welche mit ihrem Gegenstück den Contrast zu der mehr italienisch-classischen Thüreinfassung theilt, spiegelt in ihrer rein geometrischen, etwas allzu regelrechten und nüchternen Architektur, dem oberitalienischen Linien- und Formenreichthum der südlichen gegenüber, wiederum eine andere strenger nordische Richtung der Gothik, sodafs sich diese Supraporten der beiden Sacristeien in ihren unitalienischen, gothischen Theilen etwa ähnlich zu einander verhalten, wie die beiden geschilderten Haupttypen der Pfeilercapitälé. Auch an den Fialenthürmchen, welche die Strebepfeiler bekrönen, zeigen sich diese Gegensätze. Der einen Gruppe, welche die gedrückte, malerisch behäbige Form der Guglia Carelli wiederholt und der oberitalienischen Gothik entspricht, steht — über den Trennungspfeilern der Seitenschiffe — ein zweiter Typus von weit schlankerem Aufbau gegenüber, welcher allmählicher verjüngt und mehr im Sinne transalpiner Gothik detaillirt ist. Höchst charakteristisch sind beide Stilweisen im unteren und oberen Theil einer Fialenkrönung verbunden, deren Zeichnung (Abb. 10) in der Ambrosiana zu Mailand erhalten blieb.¹⁾ Diese beiden in sich verschiedenen Ausdrucksweisen gothischer Decoration lassen sich selbst noch an der Architektur der kleinen architektonisch gestalteten Baldachine nachweisen, welche den Statuen der Fensterlaibungen und der Strebepfeiler als Schutzdächer, und (an den Chorfenstern) auch als Consolen dienen.

Eine analoge Verschiedenheit weist endlich auch die Umrahmung und vor allem das Mafswerk der Fenster auf²⁾ (Taf. 3).

1) Veröffentlicht von Beltrami, a. a. O. II. S. 36.

2) Nicht nur die im Text erwähnte Zeichnung des Mafswerks in seiner Gesamtheit wird für diese Unterschiede bezeichnend, sondern auch seine Detaillirung, seine Profilirung an sich.

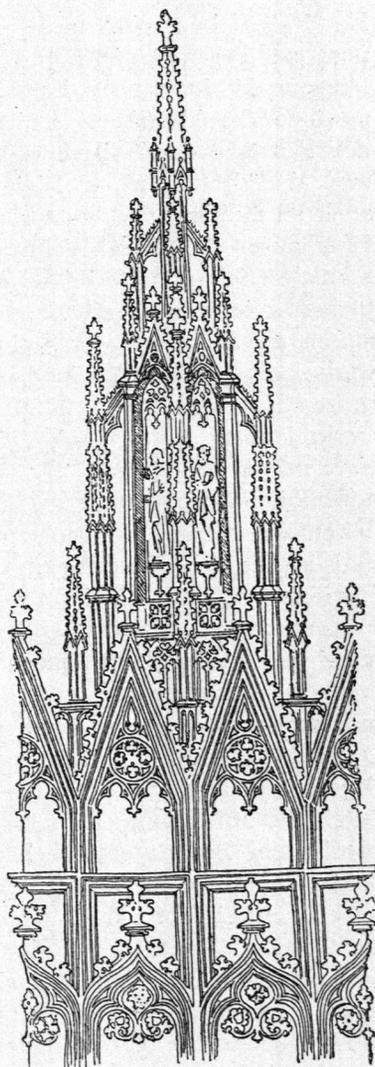


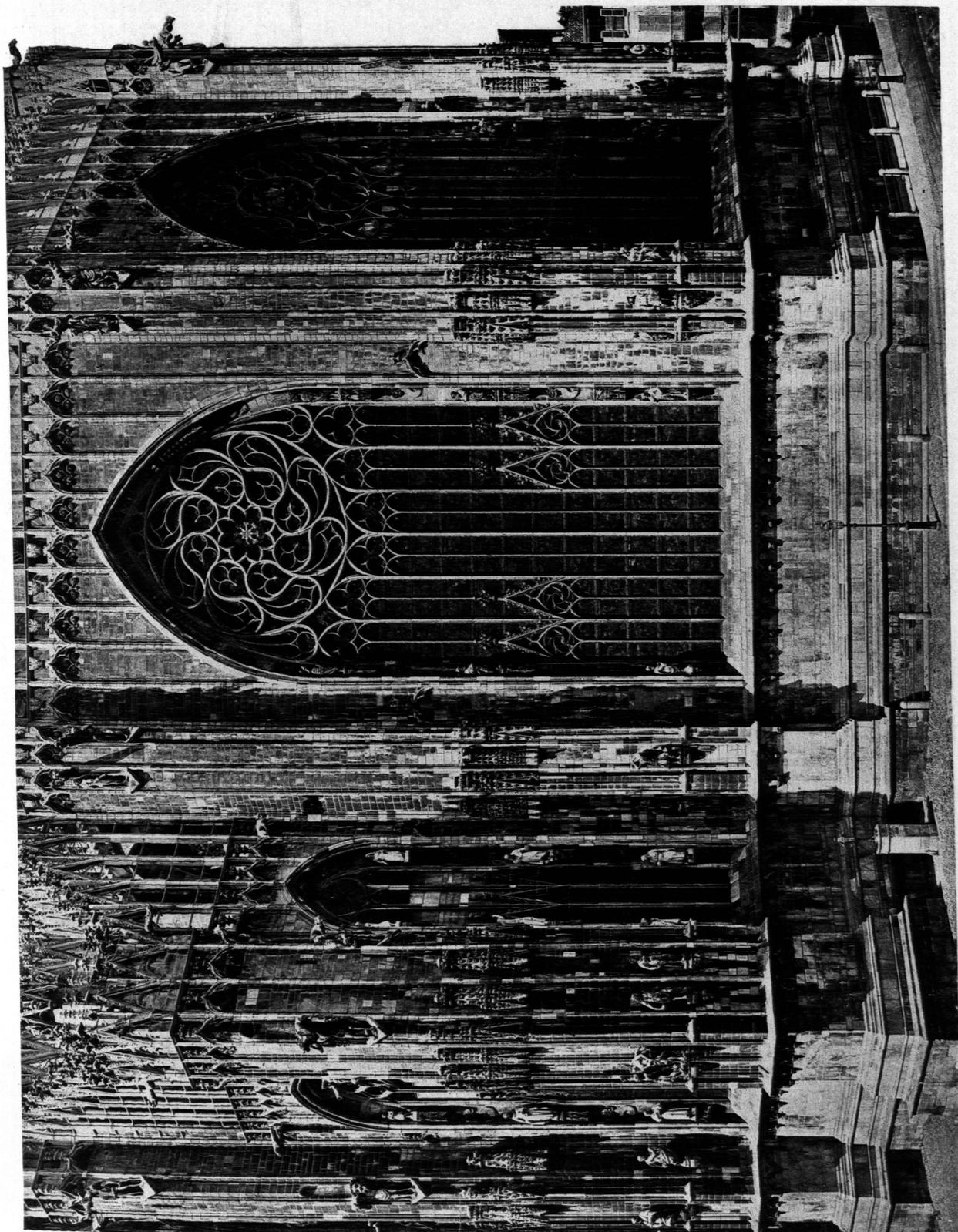
Abb. 10. Zeichnung der Spitze eines Strebepeifers in der „Ambrosiana“ zu Mailand. (Nach Beltrami.)

Am wenigsten italienisch ist dasselbe wohl an den beiden seitlichen Chorfenstern. Die Wirkung, deren das Maßwerk allein fähig ist, ist bis aufs äußerste ausgenutzt, wobei die Gesamterscheinung unruhig und kraus wird. Sechs hohe, schmale Theilfenster, der Breite nach — die beiden äußeren Paare auch der Höhe nach — halbirt, steigen zu der großen, den Spitzbogen füllenden Maßwerk-Rose empor, in welcher der Mittelstern von doppelten Fischblasen, wie von rollenden Wellen, flott und leicht aber zu kraus umspielt wird. Hier dürfte den Ausländern, und speciell dem Franzosen Ni olà de Bonaventuri, ziemlich freie Hand geblieben sein. In der That hat er, zusammen mit Giacomo da Campione, eine Zeichnung zu diesen Apsisfenstern geliefert. Gleichartig ist das Maßwerk der kleinen Sacristeifenster, die innen am Ende der Seitenschiffe die Abschlusswände oberhalb der Sacristeigewölbe durchbrechen. Unitalienisch, aber in anderem Sinne, ist auch das Maßwerk an den Fenstern der Außenwände der Sacristeien, welches mit seiner Betonung der Verticalen und den herzförmigen Linienzügen der etwas kleinlichen Theilung an englische, aber auch an süddeutsche Muster gemahnt. Anders wiederum ist endlich der Fenstertypus des Querhauses,¹⁾ welcher dann für das ganze Langschiff Anwendung fand. Als schlanker, schmaler Schlitz unterbricht seine Oeffnung die Mauer; nicht einmal bis zu den Strebepfeilern reicht ihre Breite, sondern seitlich bleibt dort je ein schmaler Wandstreifen, welcher außen als Basisglied der Stabwerkverkleidung behandelt ist. Der Höhe nach in zwei Stockwerke, der Breite nach in drei Theilfenster gegliedert, mit relativ flachem Spitzbogengiebel, dessen Kreis bis in die äußerste Spitze des Giebels hinaufgeschoben ist, und dessen Maßwerkzeichnung sehr winzige Compartimente bildet — so zeigt dieser Fenstertypus einen eigenartigen Charakter, für welchen sich trotz seines unitalienischen Gesamteindruckes aufseritalienische Analogien schwer nachweisen ließen. — Bemerkenswerthe Verschiedenheiten zwischen den einzelnen Fenstertypen finden sich endlich auch in der Umrahmung und in ihrer Verbindung mit ihrem Bildschmuck. An den beiden mächtigen seitlichen Chorfenstern sind die tief concav gehöhlten Laibungen im Verhältniß zur Gesamtbreite des Fensters zweifellos weitaus zu schmal. Der schlagendste Beweis dafür ist, daß die Laibungen jener soviel schmäleren Quer- und Langhaus-Fenster keine geringere Breite zeigen! Man möchte da schließen, es sei dieses Laibungsprofil von den Querhaus- auf die Chor-Fenster mechanisch übertragen worden. Auch im Maßstab der Kriechblumen herrscht an diesen Querschiffenstern ein weit besseres Verhältniß, als an denen des Chores. Am charakteristischsten aber weichen diese Querschiffenstern von denen der Ostpartien des Baues durch die Anordnung ihres Bildschmuckes ab. Bei jenen stehen die Statuen der Laibung nordischem Brauch entsprechend auf eigenen Consolen, unter architektonisch gestalteten Baldachinen, die ihrerseits wiederum den oberen Statuen als Sockel dienen, und über denselben schweben Spruchbänder über heraldischen Wolken. Am Querhaus aber wachsen die Gestalten — meist Halbfiguren — aus einer heraldisch stilisirten Wolkenmasse²⁾ heraus, und zwischen ihnen befinden sich starke, von gewellten Schriftbändern umschlungene Aeste, unten in naturalistisches Wurzelwerk, oben in reiche rosettenartige Blüten ausgehend. Diese Decoration ist rein malerisch gedacht, ohne inneren organischen Zusammenhang mit der Architektur, und vorwiegend auf malerischen Reiz geht auch die an Goldschmiedearbeit gemahnende Detaillirung aus. Das Ganze trägt wiederum einen völlig oberitalienischen Charakter und findet einerseits unmittelbar in Mailand an jenen Sacristei-Supraporten, andererseits aber auch in decorativen Werken der venezianischen Sculptur, aus der Uebergangsperiode vom Tre- zum Quattrocento gewisse Analogien, auf welche später in anderem Zusammenhang nochmals zurückzukommen ist. So spiegeln sich also auch in den Fenstern jene drei Stilnüancen der „Gothik“. —

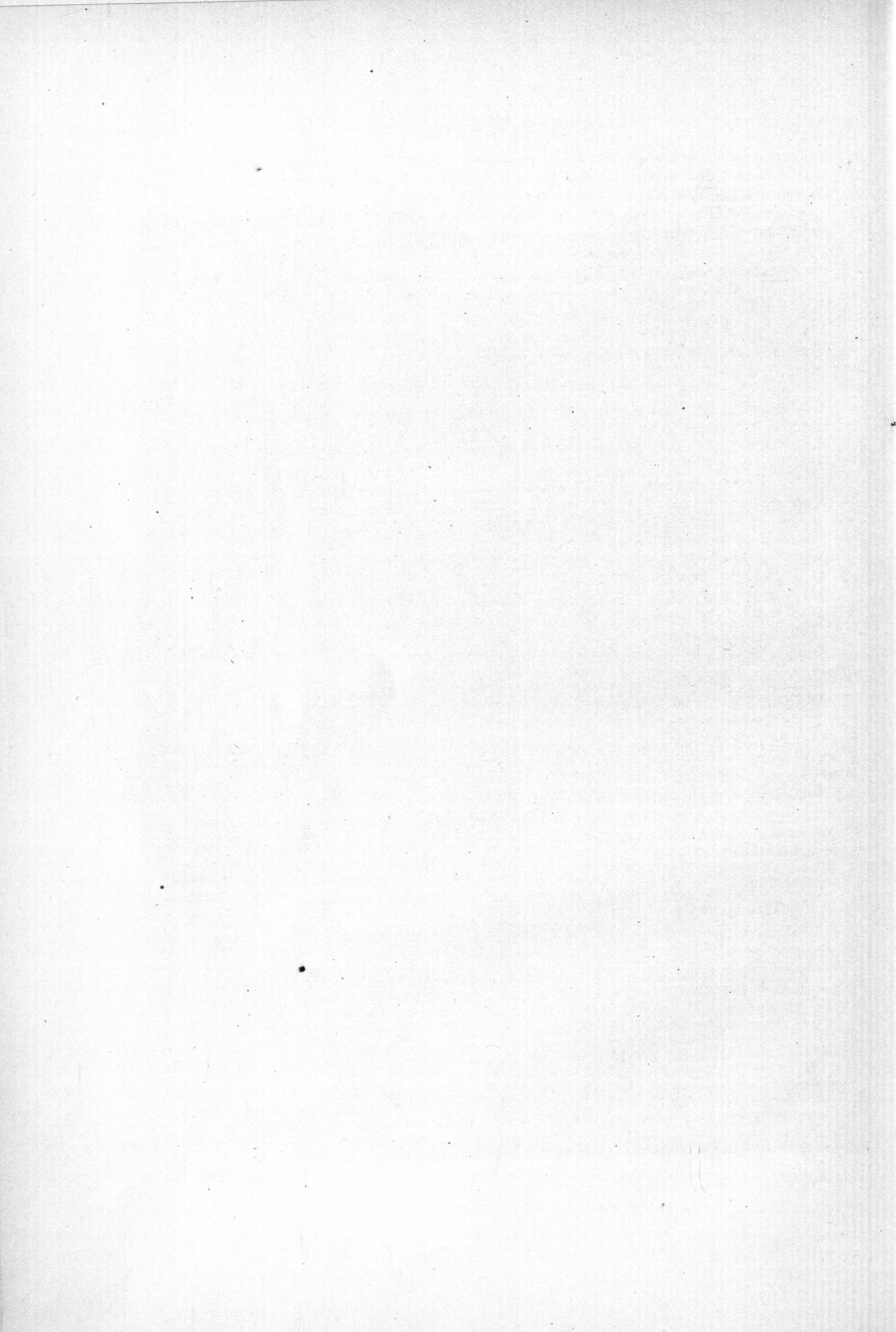
Einzelne von diesen Fenstern gehören schon dem Beginn des Quattrocento an, den Jahren 1402 und 1403, in welchen die Urkunden Zeichnungen des Antonino de Pa-

1) Im Querschiff waren ursprünglich viel breitere Fenster geplant, wie das über die Breite der heutigen Fenster seitlich weit hinausragende Fußgesims im Innern deutlich bezeugt.

2) Dieselbe zeigt die „krausenförmige“ Bildung, deren Seltenheit in der italienischen Kunst, und vollends in der italienischen Plastik, v. Frimmel mit Recht betont. Vergl. besonders: „Kleine Galerie-Studien“ IV. Sammlung Figdor. Wien 1896. S. 6.



MAILAND DOM: CHORSEITE.



derno für sie erwähnen.¹⁾ In dieser Zeit war in der Bauleitung nach dem französischen „Intermezzo“ des Parisers Jean Mignot (August 1399 bis October 1401), welcher bezüglich der schulgemäßen Construction der Gewölbeträger und Widerlager ähnliche Vorschläge, wie zuvor Heinrich von Gmünd, ebenso vergeblich befürwort hatte, eine bisher ungewohnte Stetigkeit eingetreten. Während eines halben Jahrhunderts nennt die Künstlergeschichte hier fortan unter den maßgebenden Persönlichkeiten der Bauhütte den gleichen Namen, diesmal den eines Vollblut-Italieners: Filippo degli Organi. Er ist unter den Dombaumeistern der erste, welcher schon für unser specielles Stoffgebiet, für die lombardische Frührenaissance, Bedeutung gewinnt.

Durch seinen Vater Andrea da Modena, der auf die bauliche Gestaltung des Domes zweifellos einen großen Einfluß geübt hatte, war ihm der Weg zur herzoglichen Gunst gebahnt worden. Mit warmem Geleitschreiben hatte ihn Giangaleazzo der „fabbrica“ zugewiesen, in deren Dienst der junge Meister demgemäß im Januar 1400 eingetreten war, um bis zum Jahre 1448 dauernd für dieselbe thätig zu sein: in den wechselvollen Schicksalen des Baues fürwahr ein wohlthuendes, stabiles Element, um so auffallender, als es historisch-politisch jene verworrenen Verhältnisse zum Hintergrund hat, in denen das Dynastengeschlecht der Visconti nach dem plötzlichen Tode von Filippus großem Gönner (1402) langsam erstirbt. — Gleichwohl wäre es verfehlt, wollte man annehmen, Filippo da Modena habe die am Mailänder Dom jeder persönlichen Entscheidung gesetzte Schranke durchbrochen und dem aus so mannigfachen Gegenströmungen entstandenen Werk plötzlich etwa seinen individuellen Künstlerstempel aufgedrückt. Davon kann schon nach Maßgabe des ganzen Baubetriebes nicht wohl die Rede sein, denn mehr als anderwärts galt es in der Mailänder Hütte für jeden, der sich am Ruder halten wollte, sich der bunten Mehrheit zu fügen und Compromisse zu schließen. Auch Meister Filippo muß dies vermocht haben, denn dauernd steht auch er in einer ganzen Schaar von Mitarbeitern, welche seine Entwürfe begutachten, und sie vor und bei der Ausführung wenigstens im Detail sehr wesentlich verändern.

Dies gilt schon von seinem ersten Werk, dem großen mittleren Chorfenster, und selbst seine Hauptschöpfung, die Decoration der mächtigen Strebebogen, ist zum weitaus größten Theil erst nach ihm, und nicht ohne Abwandlungen, verkörpert worden. Hier, wie bei dem Fenster, liegt dem Ganzen jedoch beglaubigtermaßen seine Zeichnung zu Grunde, und sicherlich stand die heutige Gesamterscheinung im wesentlichen schon vor seiner decorativen Phantasie. Und dieselbe bewährt hier in der That einen selbständigen Charakter, welcher die Bedeutung Meister Filippus für die „gothische“ Decoration des Domes während der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts wenigstens im allgemeinen klar erkennen lehrt. Der Grundzug seines Stiles ist: malerische Belebung und Auflösung der zu schmückenden Massen. Dies bot bereits der Commission, welche am 6. März 1402 seine Zeichnung für das Chorfenster zu begutachten hatte, die Motivirung ihres rühmenden Urtheils²⁾ (Taf. 4). Dieses Fenster schließt sich dem Typus seiner beiden seitlichen Nachbarn an, aber doch nicht ohne wesentliche, bezeichnende Abweichungen. Der Contour wird durch kräftige Kriechblätter und Kreuzblumen belebt. Die Anordnung der Statuen unter architek-

1) Die Notiz vom 6. Juni 1402 (Annali, App. I, S. 261): „Magistro Antonino de Paderno in zingherio fabricae, pro ejus solutione totidem per eum expendorum pro cartis sex magnis pecudum per eum emptorum pro designamentis per eum fiendis pro fenestris ecclesiae predictae, l. i. s. 4, d. 6“, bezieht sich wohl schon auf diese Fensterreihe. Am 1. September 1402 (a. a. O. S. 263) werden dann Zeichnungen für diese Querschiffenster ausdrücklich erwähnt: „Antonio de Paderno in zingherio fabricae pro cartis octo magnis pecudum pro designamentis unius fenestrae croxeriarum fiendis l. i. s. 12.“ Ferner am 19. Juli 1403 (a. a. O. S. 265) auch für ein Sacristiefenster: „... carta, pro designatis per eum Antoninum per transversum ecclesiae supraedictae et fenestrae unius pro sacristia ipsius ecclesiae.“ Den ursprünglichen Entwurf für dieses Fenster auszuführen, hatte sich Ulrich von Füssen gewweigert, (vergl. Annali I. S. 133; 25. März 1395) und dies, sowie der Widerspruch gegen die Form der Pfeilercapitäl, hatte seinen Rücktritt veranlaßt. Die genannte Stelle in den Annali bezeugt von neuem, daß die übrigen Fenster dem mittleren zeitlich vorangingen.

2) Annali I, S. 245.

tonischen Baldachinen¹⁾ und ihre Trennung durch gerollte Bänder ist die gleiche, aber die Zahl der Statuen selbst ist gröfser, indem auch die obersten pyramidalen Baldachine noch durch ganze Figuren bekrönt werden. Dabei zeigt die ornamentale Detaillirung im Mafstab manchen Verstofs, welcher an den Seitenfenstern vermieden ist. Die Kreuzblumen über den Giebeln der Theilfenster sind zu grofs und wuchtig, ihre Krabben klettern in gar zu steiler Buckelung empor, während die Kriechblätter des Hauptbogens wiederum allzu mager wirken und eine zu steife Ansatzlinie zeigen. Der unruhige, krause Contour dieser vieltheiligen, tief eingeschnittenen Blätter ist undeutsch und bezeugt in seinem malerischen Reiz — diese Blätter erscheinen wie vom Winde hin und her bewegt — wiederum die

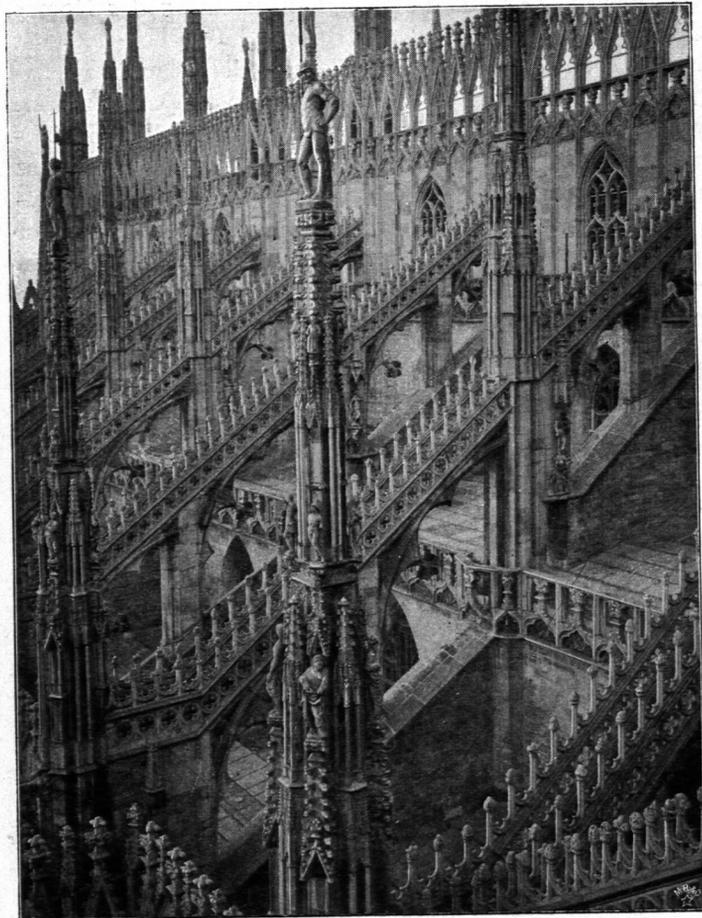


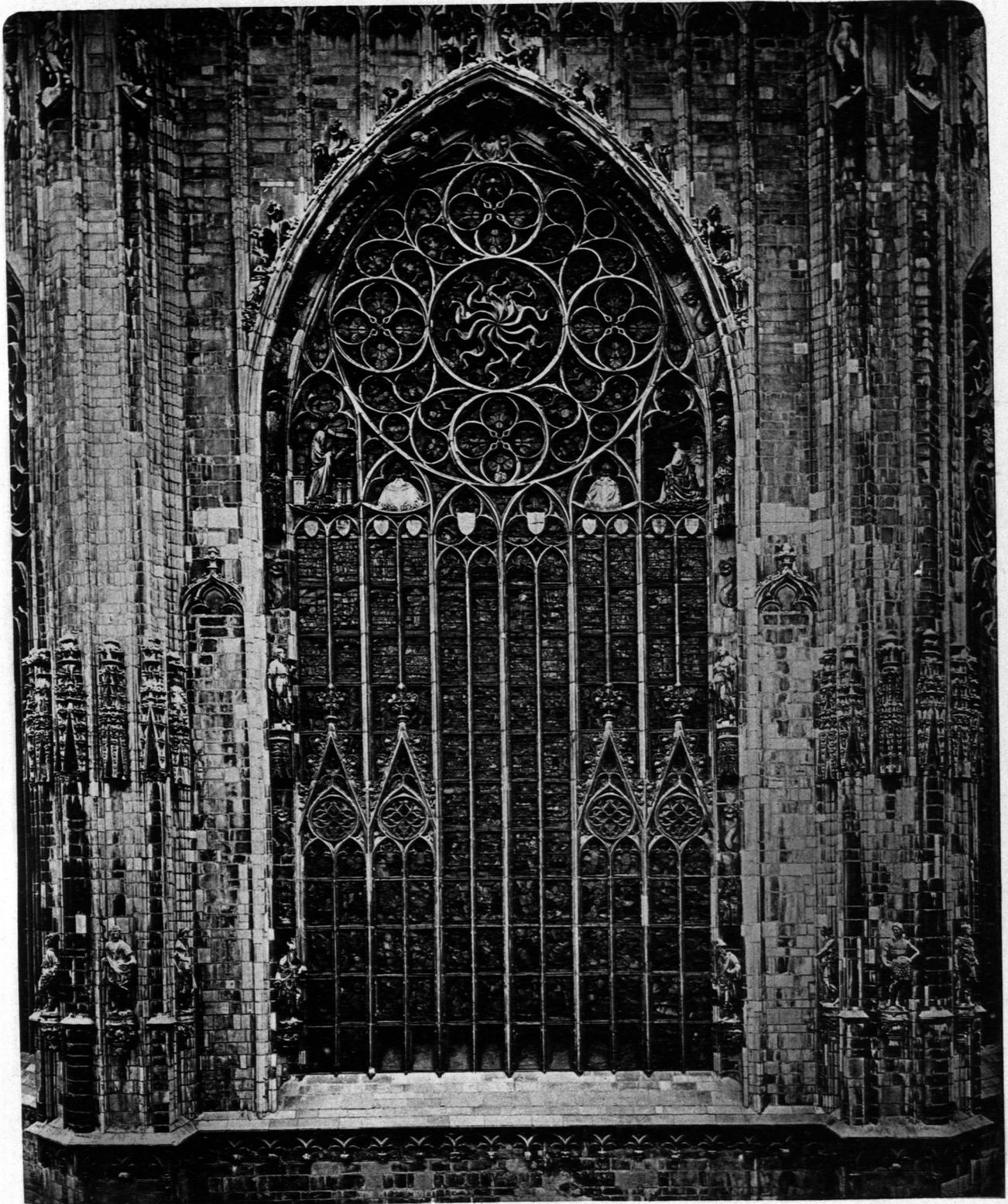
Abb. 11. Strebesystem des Mailänder Domes.

Geschmacksrichtung echt oberitalienischer Gothik. Malerisch originell ist auch die Zeichnung des Mafswerkes. Die „orifiamma“, ein heraldisches Emblem des Herzogs, giebt — in starkem Relief hervortretend — das Grundmotiv her, um welches sich in der Richtung der Kreuzarme vier von Kreisen umrahmte Vierpässe gruppieren, ähnlich wie an den Seitenfenstern, von doppelten, reichen Fischblasen umspielt: ein durchgängig bewegtes Lineament mit fast phantastischem Reiz, wie er ähnlich selbst im Mafswerk der französischen Spätgothik nur selten zu finden ist, vollends in der Blüthezeit der nordischen Gothik gegen das feine Gefühl für den tektonischen Organismus verstossen würde. Das letztere gilt besonders hinsichtlich der Vertheilung der Massen und die Verbindung des Mafswerks mit dem Figürlichen. Der untere Theil dieser Fenstergliederung bis zum Beginn des Fensterbogens, dessen Kämpferlinie durch die mit Wapenschildern besetzten, concaven Flachbögen über den beiden äußeren Theilfenstern fast wie durch einen Fries betont ist, wirkt viel

luftiger und leichter als der obere Abschnitt, als das Mafswerk selbst, in dessen ohnehin dichtem Gefüge jene „orifiamma“ mit ihren breiten, stark reliefirten Strahlen zu wuchtig erscheint. Und wie geschmacklos vollends ist die Anbringung der Figuren in diesem Mafswerk, welche ihre Rückseiten zum Theil nach aufsen wenden!²⁾ An der obersten dieser Gestalten, der Halbfigur Gottvaters, hat sich Filippo selbst — allerdings auch unglücklich genug! — als Bildhauer versucht, aber gerade die Vertheilung des Bildschmuckes scheint

1) Dieselben zeigen hier Architekturbilder von so liebevoller Detaillirung, dafs Bianchi geneigt ist, in ihnen ziemlich getreue Copien von Bau-Modellen der fabbrica — u. a. für das tiburium — zu sehen.

2) Das wurde im Protocoll vom 30. Mai 1402 ausdrücklich bestimmt: „Item quod praedictae figurae omnes fiant et laborentur per modum quod respiciant versus partem interiorem fenestrae et ecclesiae, habentes pro qualibet figura solum unum corpus et unam faciem, prout et quem ad modum habent et habere debent quaeque rationabilia et humana corpora“, vergl. Annali I, S. 249. — Abbild. Annali, App. I, Anh.



MAILAND DOM: MITTLERES CHORFENSTER.

weniger ihm als seinen zum Theil wenig berufenen Kritikern zuzuschreiben zu sein, während das Beste am Ganzen, die Zeichnung des Mafswerks selbst, wohl sein eigenes Werk ist.

Innerhalb seiner Laufbahn kann dieses Fenster aber immerhin nur die Bedeutung einer Erstlingsarbeit beanspruchen: erst zwei Jahre nach ihr, im October 1404, rückte Filippo da Modena in die Reihe der beim Bau entscheidenden Persönlichkeiten ein, indem er zum „ingegnere della fabbrica“ ernannt wird, und von nun an dürfte während mehrerer Jahrzehnte keine decorative Arbeit am Dom entstanden sein, deren Entwurf nicht durch seine Hände ging, um sein „placet“ zu erhalten. Aus dem weiten Feld dieser mehr organisatorischen Thätigkeit ragt jedoch nur eine Schöpfung kunsthistorisch greifbar heraus, freilich zweifellos auch Filippos

bedeutendste Leistung: die Decoration der Strebebogen, welche sich über die Dächer der Seitenschiffe spannen, jeder einzelne in vier paarweise verbundenen Wölbungslinien beziehungsweise in je zwei mächtigen, mit Nasen besetzten Bögen ansteigend, am Anfangs- und Endpunkt sowie in der Mitte durch schlanke Fialenthürmchen begrenzt und getheilt (Abb. 11). Das Verhältniß dieses Strebesystems zu den verschiedenen Entwicklungsphasen der so lange strittigen Gewölbeconstruction und überhaupt der Eindeckung der Seitenschiffe mag hier unerörtert bleiben. In seiner heutigen Gestalt geht es sicher letzthin auf das „designamentum magistri Filippi“ zurück, wie dasselbe im Protocoll vom 16. September 1410 bis ins kleinste beschrieben ist,¹⁾ und diese Thatsache darf genügen, um Filippo da Modena unter den gothischen Bildhauer-Architekten ganz Europas künstlerisch eine hervorragende Stelle zu sichern.

— Der märchenhafte Eindruck, welchen das Außere des Mailänder Domes trotz aller kunsthistorischen Bedenken zu allen Zeiten gemacht hat, beruht in erster Reihe auf dem Schmuck dieser Strebebögen, auf diesem fast unübersehbaren System schlanker, luftiger Marmorbrücken mit ihren durchbrochenen Krönungsgalerien und ihren Fialenthürmen, die sich vor dem Blick des auf der Plattform Wandelnden in immer neuen Perspektiven zu Architekturbildern von zauberhafter Pracht zusammenschließen, die zu der majestätischen Ruhe der Raumwirkung des Inneren einen so eigenartig reizvollen Contrast bilden, und, von unten gesehen, dem Dach des Domes seine unvergleichlich reiche Silhouette geben. Gewifs stammt auch dieser Eindruck, wie so mancher andere an diesem Bauwerk, letzthin von quantitativen Eigenschaften, von der Wiederholung gleichartiger Einzelmotive; dafs jedoch die einheitliche Wirkung dieser hundertfach wiederholten Details hier so echt künstlerisch berechnet ist, bleibt der persönliche Ruhm Meister Filippos selbst, den die Folgezeit nicht besser an-



Abb. 12. Strebebogen (Detail) des Mailänder Domes.

1) Vergl. Annali I. S. 302 ff.

erkennen und verewigen konnte, als indem sie das von ihm aufgestellte Decorationsprincip bis zum letzten, spätesten Strebebogen nächst der Façade befolgte.

In eigenartiger Weise kennzeichnet diese Leistung dabei nochmals prägnant die für den Schmuck des Domes bisher maßgebende Richtung der decorativen Phantasie. Das ornamentale Detail ist an sich durchgängig seinem Ursprung nach unitalienisch, Schöpfung nordischer Gothik. Aber es fehlt ihm eine organische Entwicklung aus dem tektonischen Kern. An der Bekrönung der Galerien beispielsweise (Abb. 12) sind die verticalen, in Knäufe ausgehenden Stege durch nach unten geschweifte, zum Theil unsymmetrische Kleeblattbögen verbunden: an sich ein ornamentaler Widersinn!¹⁾ Allein in der hundertfachen Wiederholung wirkt dieses Motiv oberhalb der mit Vierpässen („oculi francisci“) gitterartig durchbrochenen Brüstungswände ungemein malerisch und bringt über der Schräge auch die aufwärtssteigende Bewegung dieser Bauglieder vortrefflich zum Ausdruck. So sind auch die Fialenthürmchen in ihrem Aufbau und besonders in der Anbringung ihrer Statuetten keineswegs etwa Schöpfungen reiner Gothik, aber sie bieten zwischen jenen Krönungsgalerien, welche sie gleich Brückenköpfen unterbrechen, den wirkungsvollsten Formenwechsel. Ueberall ist diese Decoration auf den Gesamteffect berechnet, überall erstrebt derselbe vor allem eine Auflösung der Massen, und sie erscheint in diesem Sinne als der höchste, mit gothischen Details erzielte Ausdruck jener schon in den spätromanischen Backsteinbauten der Lombardei hervortretenden Freude an malerischer Wirkung; sie ist mit dem mittleren Chorfenster die charakteristischste Schöpfung jener specifisch oberitalienischen Gothik, deren Wirksamkeit hier nicht mehr, wie an den übrigen Theilen, einen Kampf mit anderen Richtungen, sondern eine Ausgleichung vor Augen führt. So empfängt der lange Assimilationsproceß zwischen der in der Lombardei hergebrachten malerischen Richtung und der Formensprache germanischer Gothik hier einen gewissen Abschluß, und jenes auch auf decorativem Gebiete von Anfang an im Widerspruch zu den fremden Einwirkungen thätige, aber im Trecento noch unsichere italienische Empfinden wird hier in der ersten Hälfte des Quattrocento besonders durch Filippo da Modena zu einer festeren, eigenen Bahn und einem bestimmten Ziel geführt. —

Das eigenartige Stilbild, welches sich im Obigen beim Studium einzelner decorativer Haupttheile des Domes entrollte,²⁾ ist in der lombardischen Hauptstadt um die Wende des Tre- zum Quattrocento auch sonst noch genügend vertreten, auch in der Profanarchitektur, an Fenstern und Portalen. Auch hier mag ein Hauptbeispiel genügen: das in jedem Sinne so charakteristische Portal der Casa Borromeo.³⁾ Schwer und wuchtig ist seine Gesamterscheinung in ihrer relativ geringen Höhe, aber der Umrahmung des Spitzbogens hat die spätgothische Decoration ihren malerischen Schmuck verliehen.⁴⁾ Schon der Contrast zwischen dieser letzteren mit ihrem vielgliedrigen, doppelten Rankenfries, und den ruhigen Flächen der tragenden Seitenpfosten gemahnt hier an den analogen Gegensatz bei den Sacristeipforten und dem südlichen Sacristeibrunnen des Domes. Auch das Detail, die noch gothische Zeichnung der Kriechblätter, bestärkt diese Analogie, jedoch hat auch hier der Naturalismus bereits kräftiger Fuß gefaßt, denn die Ranken dieses Portales steigen vom Felsgrund auf, und sie sind wenigstens theilweise als Früchte tragende Eichen- und Rebenzweige gestaltet. Malerisch, wie die Domfialen, wird der Bogengiebel durch das Wappenbild der Borromeo bekrönt, und die von einem gewundenen Stab be-

1) Man vergleiche damit die auf den ersten Blick verwandten und doch weit organischer gebildeten transalpinen Giebelkrönungen durch Kleeblattbögen, deren Achsen rechtwinklig zur Giebellinie — nicht aber vertical, wie in Mailand — angeordnet sind. So beispielsweise am Westgiebel der Heiligen Kreuzkirche zu Gmünd. (Paulus, Kunst- und Alterthums-Denkmäler im Königreich Württemberg. Stuttgart 1893.) Dieses Bauwerk bietet überhaupt mannigfache Analogien zu decorativen Einzelheiten des Mailänder Domes und bezeugt, daß Heinrich von Gmünd doch auch auf die Schmuckformen Einfluß gewonnen hat.

2) Seine Vorstufen besitzt es auch schon an einzelnen der Visconti-Monumente in S. Eustorgio.

3) Vergl. Reminiscenze etc. II. Taf. 1.

4) Man vergleiche damit die Spitzbogenarcaden an dem auf der Südostseite der Piazza dei Mercanti gelegenen Gebäudetracte (Mongeri, a. a. O. S. 412).

gleitete untere Archivolte setzt sich aus weissen und rothen Steinen zusammen. Das Material ist das des Domes, Marmor von Gandogia, dessen Benutzung ein Vorrecht der Borromeo war, und auch seinem Kunstcharakter nach fügt sich dieses Portal der an der Kathedrale entwickelten Stilweise der Uebergangszeit an.

2. Die figürliche Decoration.

Die bisherige Erörterung blieb auf die unfigurirten Theile, auf den architektonischen und ornamentalen Schmuck des Domes, auf seinen baulichen Decorationsstil im engeren Sinne beschränkt. Diesem Stilbild vollständig analog ist nun auch dasjenige, welches die figürlichen Decorationen selbst entrollen: auch hier eine gewisse Internationalität der Arbeit, bei welcher besonders das durch Hans von Fernach und seine Genossen vertretene deutsche Element hervortritt; auch hier aber bald ein maßgebendes Uebergewicht der Oberitaliener, vor allem der vielseitigen Maler Paolino da Montorfano und Giovannino de Grassi und der Bildhauer Giacomo da Campione und Jacopino da Tradate.

Bevor jedoch versucht werden kann, die allgemeine Kunstrichtung und vielleicht auch die individuelle Eigenart dieser Künstler näher zu charakterisiren, wird es nöthig, die decorative Sculptur dieser älteren Theile des Domes in ihrer Gesamtheit zu erörtern. Der Standpunkt der Künstlergeschichte muß dabei freilich im ganzen verlassen werden, so zahlreich immer die Namen der in den Urkunden überlieferten Arbeiter sind; einerseits, weil es nur in vereinzelt Fällen möglich ist, deren persönlichen Antheil genau zu fixiren, dann aber auch, weil diese Werke auf selbständige kunsthistorische Würdigung im einzelnen kaum Anspruch erheben können. Nur als Glieder des Ganzen sind sie gedacht und wirken sie richtig, nur als solche wollen und können sie beurtheilt werden.

Für das unendlich reiche Bild aber, welches sie in ihrer Gesamtheit entrollen, erhebt sich vor der Phantasie des Beschauers als kunsthistorischer Hintergrund unwillkürlich noch ein zweites, von persönlichen Kräften belebtes Gemälde: das ganze Treiben in der internationalen Steinmetzenwerkstatt einer solchen großen Kathedrale, jene Schaar „namenloser“ Leute, welche die Kunstgeschichte nur als ein Collectivum behandeln kann, die jedoch tatsächlich aus ungezählten Persönlichkeiten von verschiedenartigster Begabung und Schulung besteht, hier Mann neben Mann, Schulter an Schulter, arbeitend, zeichnend und meißelnd, in fröhlichem Wettstreit, ein jeder bedacht, das Werk des Nachbarn wenn nicht an Eigenart der Erfindung — meist arbeiten sie nach gegebenen Entwürfen —, so doch an Feinheit der Durchführung zu übertreffen, unbekümmert darum, daß seine Schöpfung zuletzt im ganzen aufgehen und verschwinden wird, wie das Einzelmuster eines buntgewirkten Teppichs. — Vom Boden bis zum Dachfirst ist derselbe ausgebreitet, vom Sockel bis hinauf zu den Kriech- und Kreuzblumen der Wimperge und den Statuen auf den Fialenthürmchen, aber sein Dekor läßt sich unschwer gruppen- und schichtenweis gliedern, je nach den constructiv gegebenen Hauptstellen, an welche sich der Bildschmuck anschließen mußte. Es sind dies vor allem die Fensterlaibungen und die Strebepfeiler nebst ihren Fialen. Im pragmatischen Sinn dürfte die Theilung jedoch noch viel weiter gehen, indem sie zunächst von den Figuren größeren Maßstabes und selbständigerer Bedeutung, den Heiligenstatuen in den Fensterlaibungen und an den Pfeilern, denen sich ferner auch diejenigen der Pfeilercapitäle des Inneren gesellen, sowie den Statuetten an den Fialen und den „Giganten“ unter den Wasserspeiern, die unübersehbare Reihe winziger Sculpturen scheidet, welche — wie die Consolen jener Statuen selbst — nur eine untergeordnete Rolle spielen. — In den Gesamtcharakter, gleichsam in den Geist dieser ganzen decorativen Kunst, führt gerade diese zweite, quantitativ so viel größere, qualitativ aber wenigstens für den ersten Blick um so viel unwesentlichere Gruppe vielleicht am besten ein. Es zählen zu ihr bereits diejenigen figürlichen Sculpturen, welche dem das Gebäude unten Umschreitenden am nächsten sind: die knaufartigen Consolen des dem Sockeltheil als oberer Abschluß dienenden Bogenfrieses. Erst mit diesem hebt, wie wir sahen, der eigentlich gothische Theil der Außendecoration an, beginnt in dieser überhaupt das ger-