

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

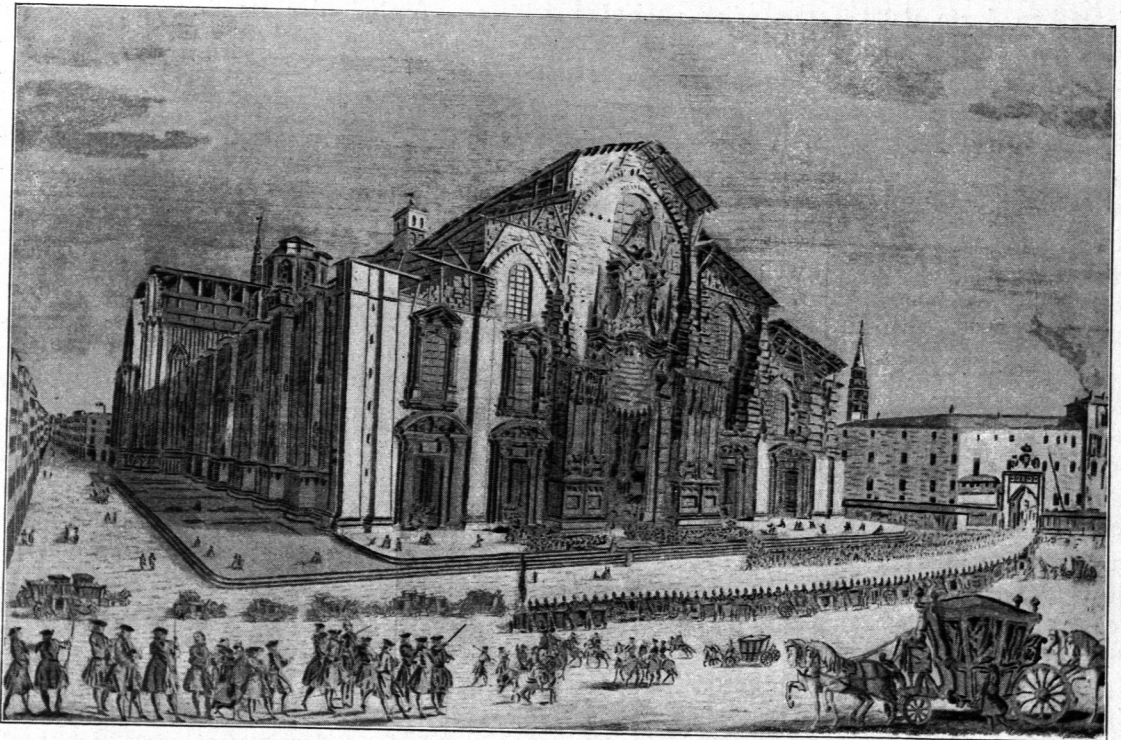


Abb. 2. Façade des Mailänder Domes bei der Trauerfeier Kaiser Karls VI. 1741
nach einem Kupferstich des Marc. Ant. Dal Rè.

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 Konsequenzen 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 ausgelöst 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,

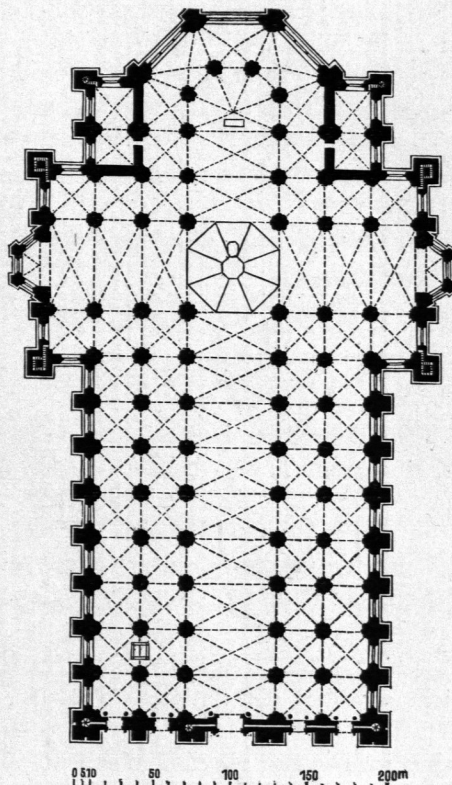


Abb. 3.
Grundriß des Mailänder Domes.

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 Vierungsturm, 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 Vierungsturmes 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.

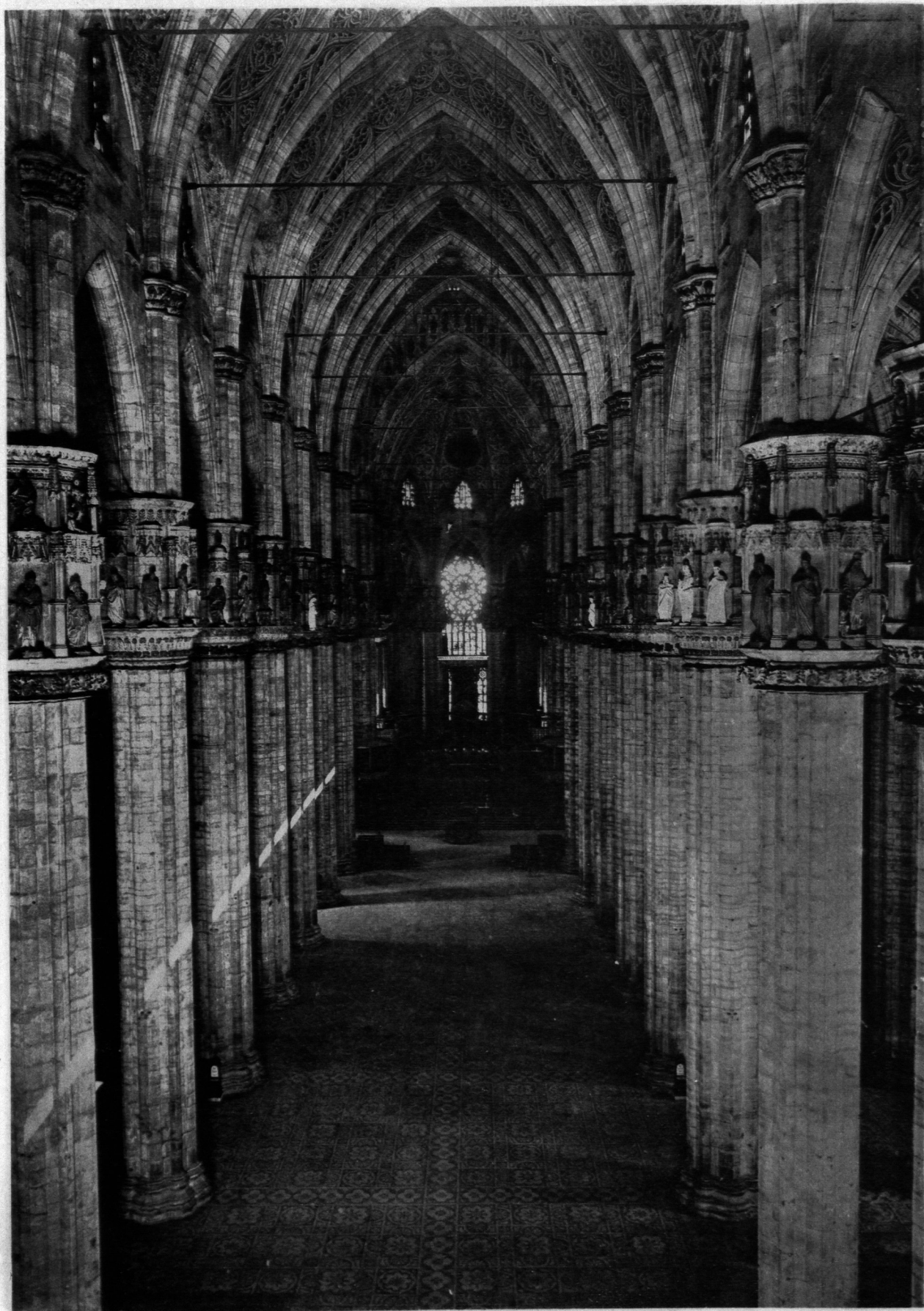
Dieser Pfad war zum Theil ein unfreiwilliger. Man wurde zu ihm von vornherein dadurch gezwungen, dafs man sich sehr bald genöthigt sah, fremden Rath einzuholen, und dafs man denselben dann nicht für das Ganze, sondern nur für die jeweilig in Frage stehenden einzelnen Theile beanspruchte, über die man 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 Bagedanken — 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 demgemäfs 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 müfste 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:

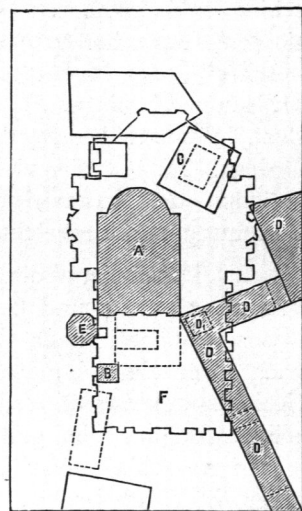
I. Ornamentale Decoration.

1. Der Schmuck der Strebe- und der Gewölbe-Pfeiler.
2. Das Fenstermafswerk.
3. Profile, Maßwerkdetails, 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 regelmäfsig 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

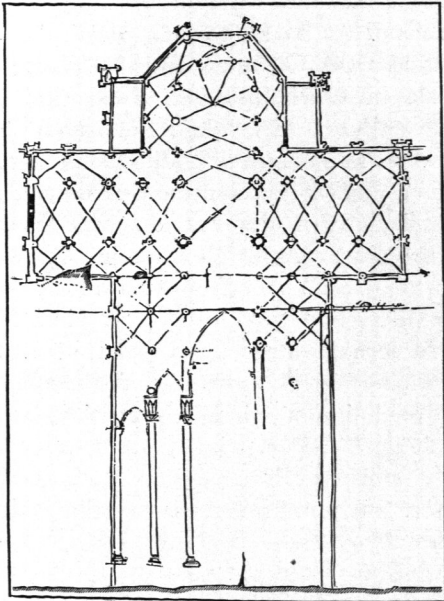


Abb. 5.
Skizze des Antonio de Vincenti
vom Grundriß und Querschnitt
des Mailänder Domes 1391.
(Nach Beltrami.)



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, dafs dieser Pfeilerkörper an sich unverjüngt emporsteigt und das Fialenthürmchen auf seiner von jener Wimpergalerie eingefafsten Plattform sich in seiner geringen Höhe und Breite ohne Vermittelung erhebt, allein man darf nicht aufser Acht lassen, dafs dieser Pfeiler gleichsam den Eckpfosten des ganzen mächtigen Chores bildet, dafs seine stämmige, wuchtige Gesamterscheinung füglich nicht unbegründet ist. Aehnlich unvermittelt ist das Verhältnifs 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“.

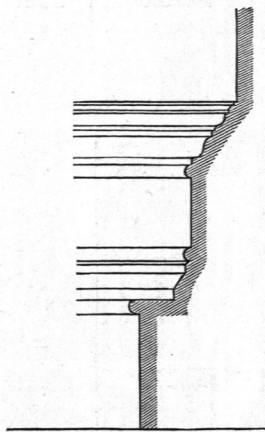


Abb. 7. Sockelprofil des Mailänder Domes.

Bedenklicher im Sinne gothischen Stilgeföhles aber ist es bereits, dafs man sich in Mailand im Mafsstab der plastischen figürlichen Schmucktheile, besonders der Giganten und der Wasserspeier, arg vergriff, indem man sie im Verhältnifs zur Gesamtgröfse 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 Spätgothik, als eine Vorstufe der sogenannten „deutschen Renaissance“, und dazu könnte auch der obere Abschluss der Pfeilerfelder durch die nach aufsen 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 aufsen die Guglia Carelli und die anstofsenden Theile vor Augen führen, und noch gänzlich abgesehen von allen figürlichen Theilen, gewissermafsens 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 Gröfse 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 gothischen 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 Spätgothik 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 Kelchcapitäl 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.

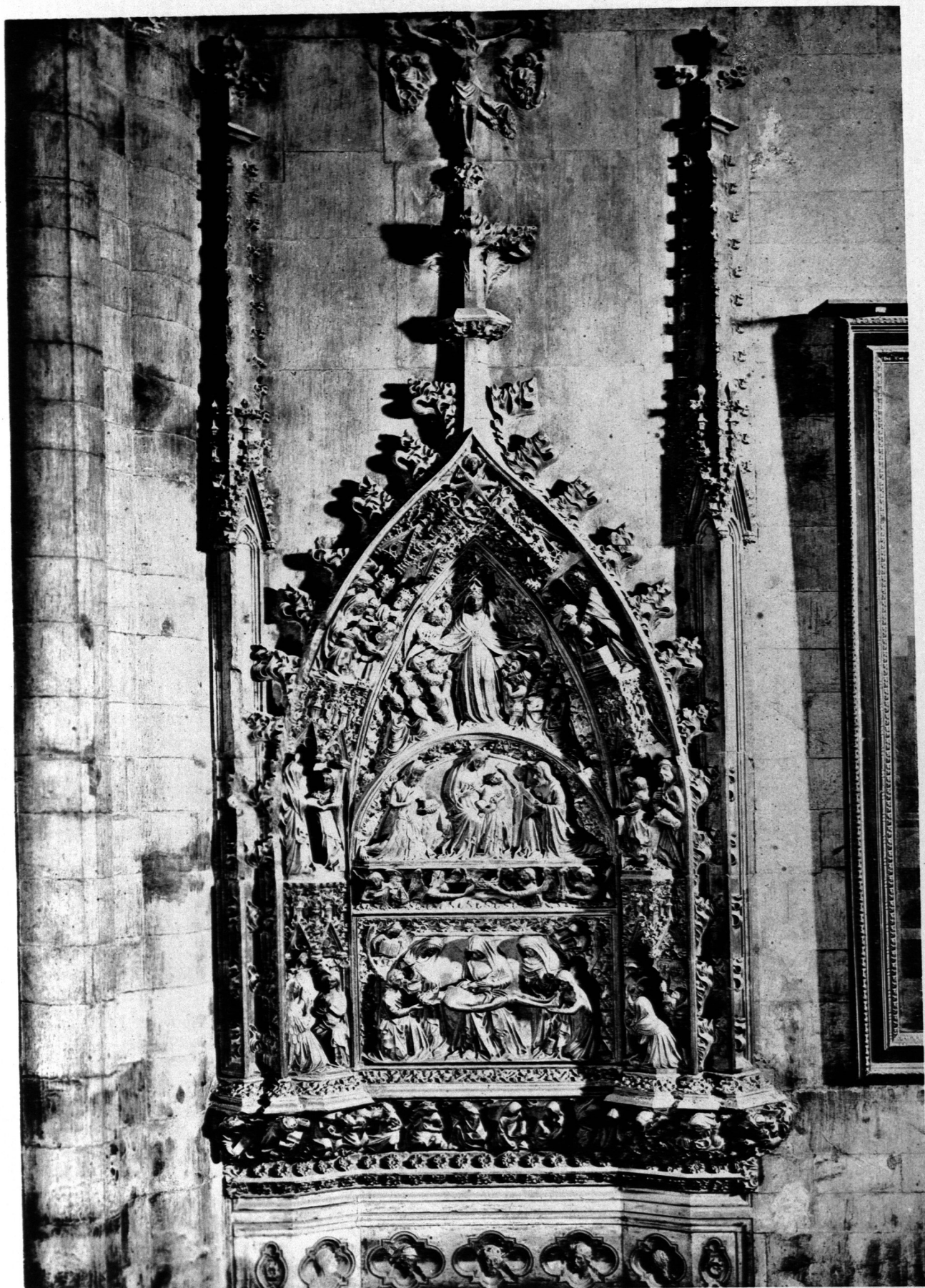


Abb. 9. Supraporte der nördlichen Sacristei des Mailänder Domes.

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 Gewölbe-träger 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 capitulum 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).

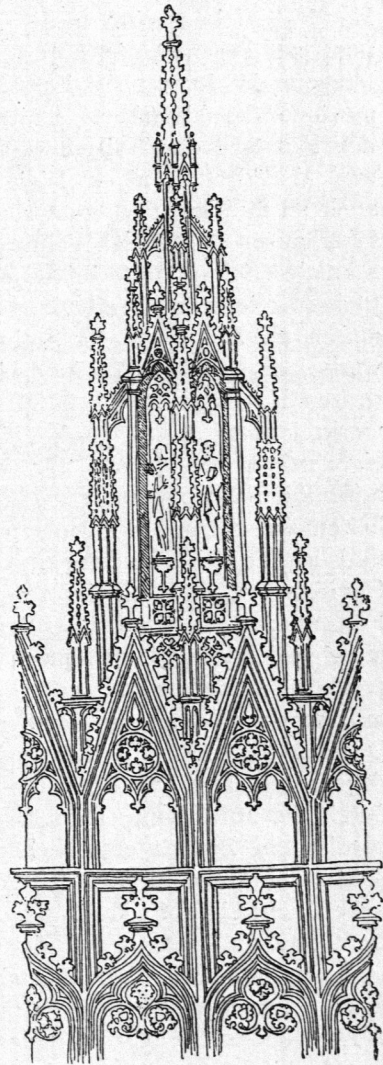


Abb. 10. Zeichnung der Spitze eines Strebepeifers in der „Ambrosiana“ zu Mailand. (Nach Beltrami.)

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

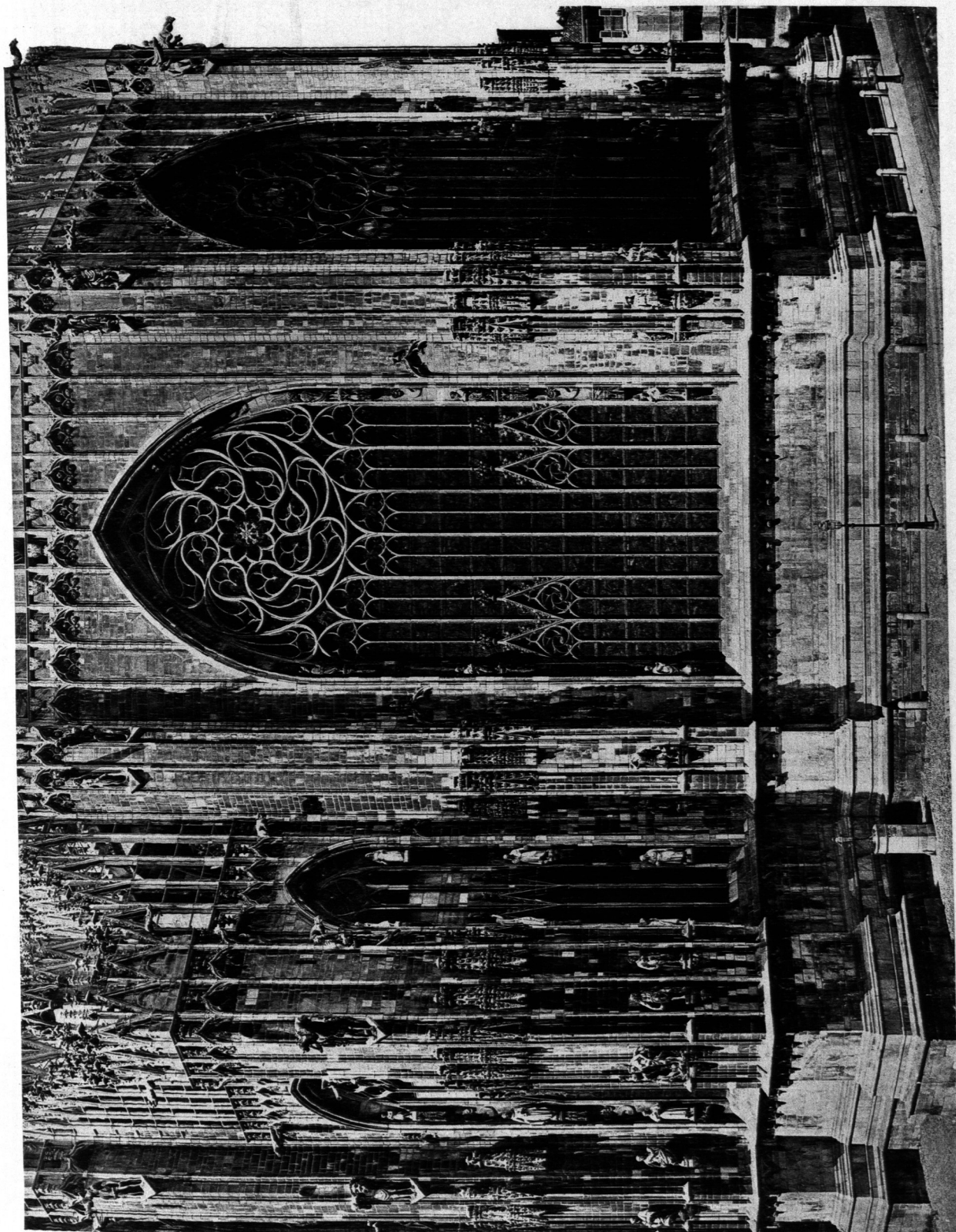
2) Nicht nur die im Text erwähnte Zeichnung des Mafswerks in seiner Gesamtheit wird für diese Unterschiede bezeichnend, sondern auch seine Detaillirung, seine Profilirung an sich.

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 Querschiffenster 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“. —

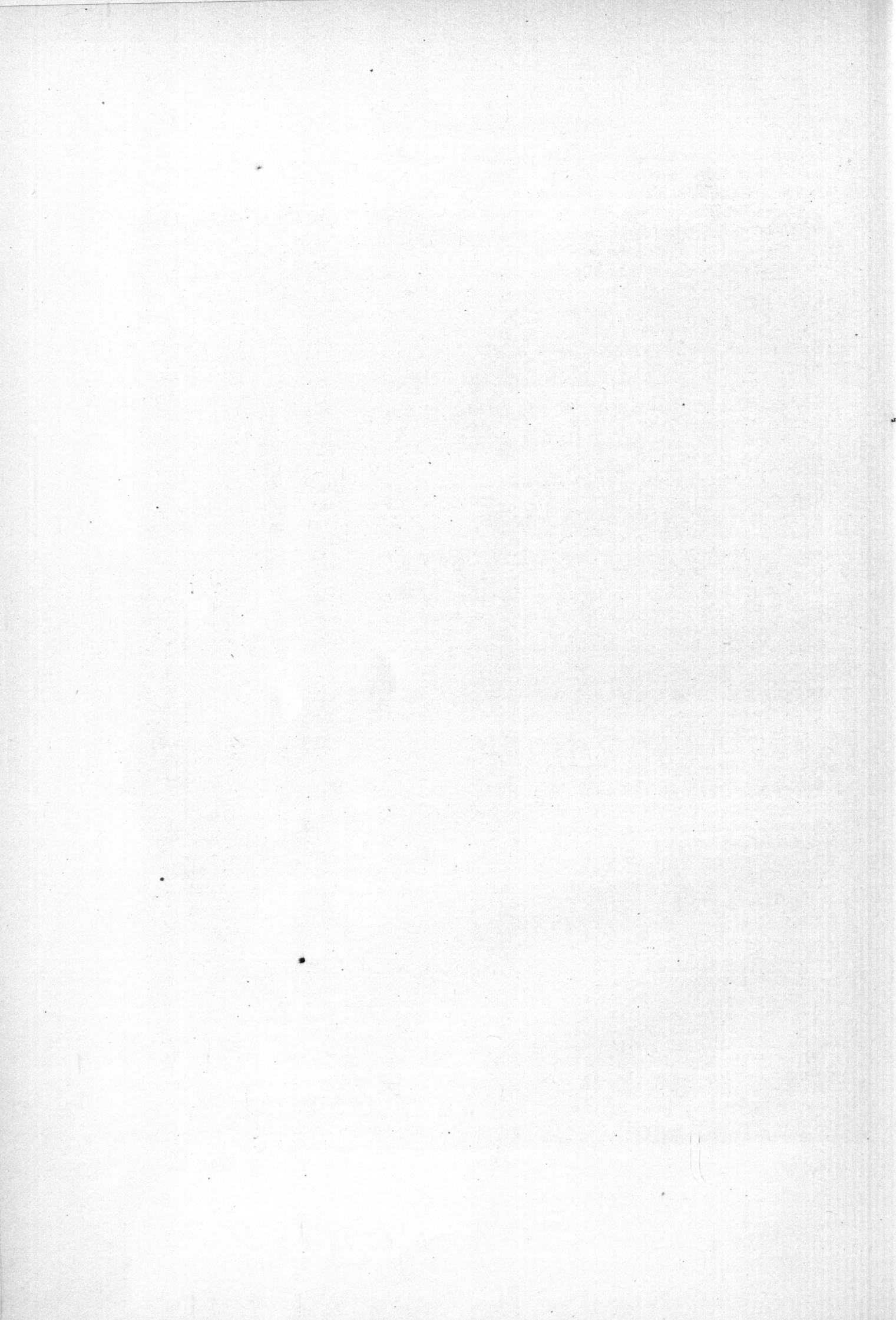
Einzelne von diesen Fenstern gehören schon dem Beginn des Quattrocento an, den Jahren 1402 und 1403, in welchen die Urkunden Zeichnungen des Antonino de Pa-

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 Filippos 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 Filippos 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 Füsseningen geweigert, (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 Verstoß, welcher an den Seitenfenstern vermieden ist. Die Kreuzblumen über den Giebeln der Theilfenster sind zu groß 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

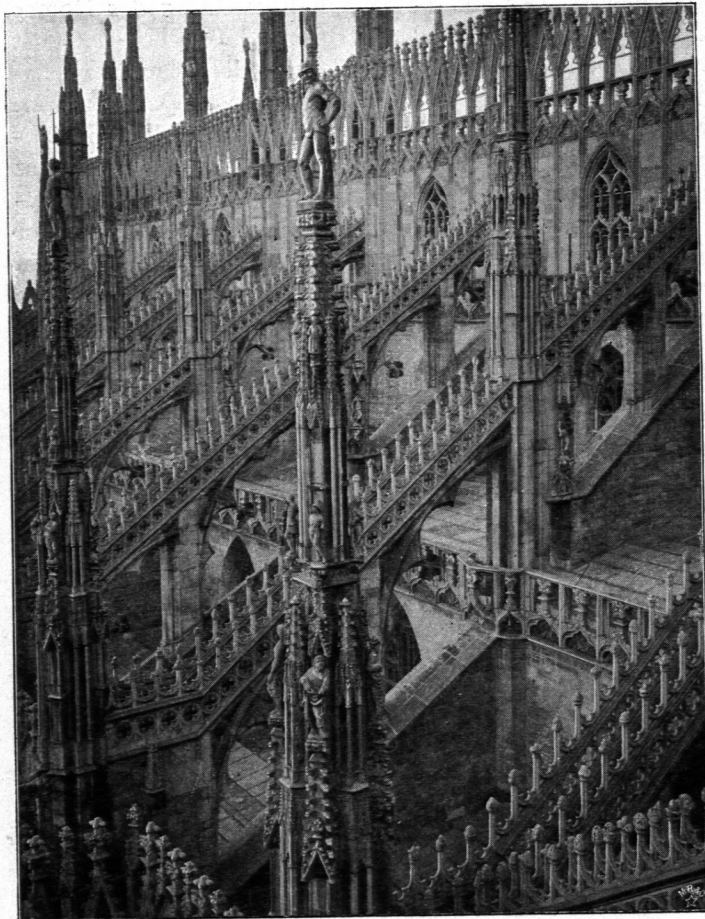


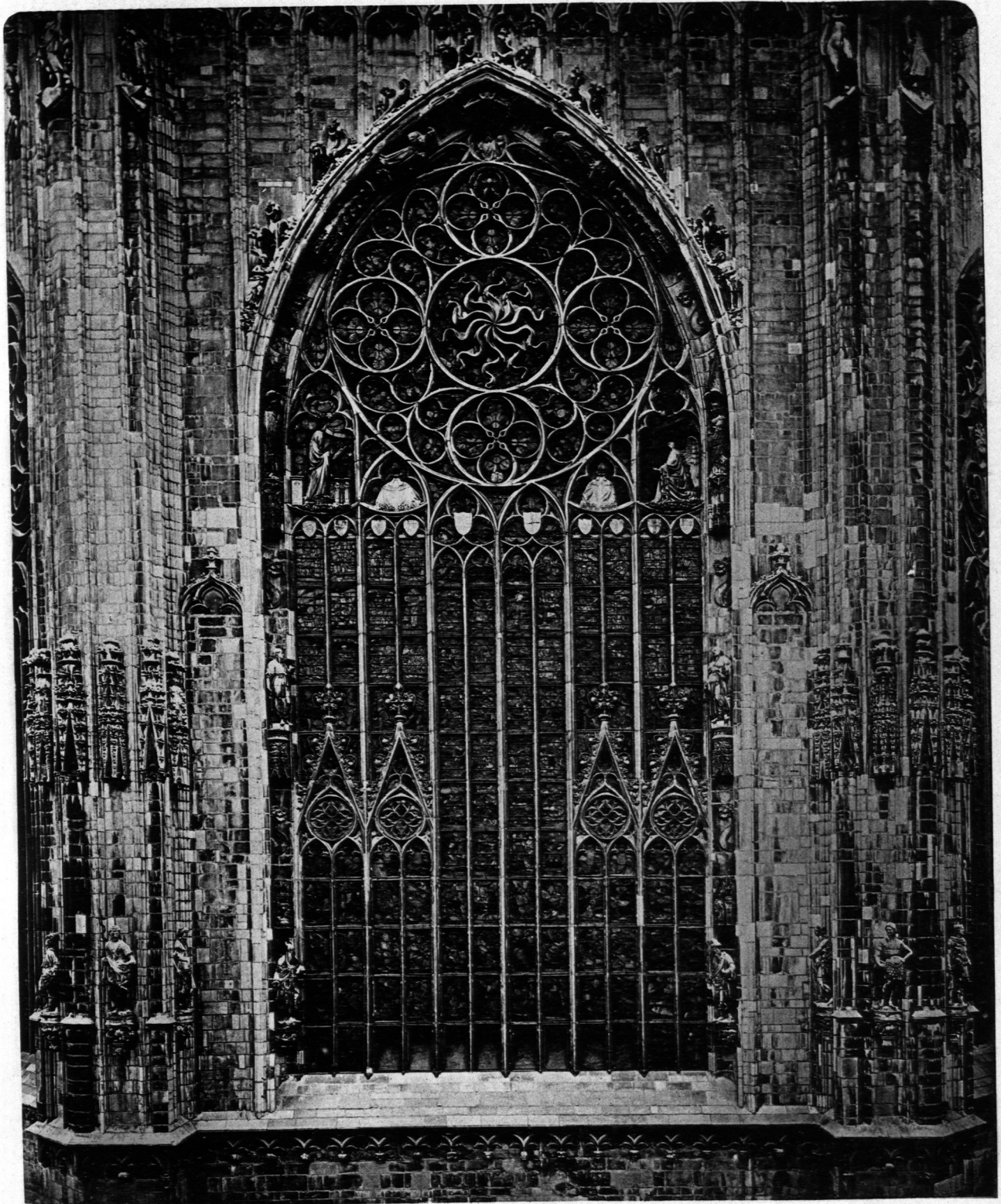
Abb. 11. Strebesystem des Mailänder Domes.

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, daß 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 predictae figurae omnes fiant et laborentur per modum quod respiciant versus partem interiorem fenestreae 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 kunst-



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

historischen 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-

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 Gandoglia, 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 Aufsendecoration an, beginnt in dieser überhaupt das ger-

manische Element, und zwar in einer durch die Terracotta-Decoration lombardischer Ziegelbauten vorgebildeten Stilweise. Lustig wölben sich seine mit je zwei Nasen ausgezackten Halbkreise, die in profilirten Stegen gleich gothischem Maßwerk der Fläche vorgelegt sind. An jenen figürlichen Knäufen vollends, welche die Ruhepunkte dieses bewegten Linienspiels in rythmischer Folge fixiren, gelangt der germanische Bildtrieb, die Gestaltenfreude der gothischen Steinmetzen-Phantasie, in überströmender Fülle zum Ausdruck. Da wechseln Blätter mit Figuren ab, Thiere und Menschen mit Fabelwesen, Masken und Köpfe mit Halbfiguren, ganzen Gestalten, ja ganzen Gruppen und Scenen. Die ornamentale Flora entfaltet sich in Einzelblättern, Kelchen, Rosetten, Knäufen usw.; die Thierwelt ist besonders reich vertreten: neben den symbolischen Evangelistenzeichen, dem Lamm Christi, und dem Pelikan, auch mannigfaches wohl vorzugsweise rein decorativ aufzufassendes Gethier, Löwen, Widder, Affen, Hunde, Hähne, Eulen, aber auch Drachen und Basilisken. Neben Porträtköpfen, welche unter ihren malerischen Kappen wie Bildnisse von Leuten der Bauhütte anmuthen, und — bald in voller Vorderansicht, bald in scharfer Profilwendung, bald vor sich, bald aufwärts blickend — oft packende Lebenswahrheit zeigen, stehen mehr ornamental gehaltene, zuweilen streng stilisirte Masken mit weit geöffnetem Mund, mit regelmäßig gewelltem Bart- und Haupthaar, bald lächelnd, bald mit abschreckend starrem Blick; und neben diesen nicht selten von Laubwerk umrahmten Masken finden sich dann wieder gekrönte Häupter, knieende Tragefigürchen, Engel und Cherubim. Gelegentlich knüpft das Darstellungsmotiv in naturalistischer Art an die Stätte selbst an — so wenn Hunde oder Drachen am Knauf herab- und heraufklettern —, oder aber es wird ein beliebiges Genrebild aus dem Thierleben vor Augen geführt. So beispielsweise an der Ecke zwischen dem nordöstlichen Chorfenster und seinem östlichen Pfeiler, wo sogar eine ganze Löwenfamilie, das Elternpaar nebst drei Jungen, ihr Wesen treibt (Abb. 13).

Schon diese Consolenknäufe werden kunsthistorisch für den ganzen decorativen Bildschmuck des Domes bezeichnend. Die von dem speciellen geistigen Gehalt unabhängige Formenfreude, welche aus ihnen spricht, ist Gemeingut mittelalterlicher Kunst. Diesseits wie jenseits der Alpen lebt sie bereits in der romanischen Epoche, um in der Gothik dann hier wie dort ihren Höhepunkt zu erreichen. Das „frische Hinausgreifen in die gesamte Erscheinungswelt“, die man dem decorativen Zwecke nutzbar macht, giebt auch den gothischen Kathedralen des Nordens einen besonderen Reiz. Nicht nur als große Constructeure muß man ihre Meister rühmen, sondern auch als Bildner von hoher Phantasie, von bewundernswerthem Fleiß, von großem stilistischem Tactgefühl. Den fesselndsten Einblick in diese Seite ihrer Thätigkeit gewährt bekanntlich das Skizzenbuch des Wilars von Honecort (um 1240), wo sich neben den Grundrissen, statischen Hilfszeichnungen, architektonischen Skizzen und Werkzeugen, Blattwerk und Ranken, die mannigfachsten Genrefiguren, Thiergestalten, Köpfe, Masken, Grottesken usw. finden: das Bild einer ganz erstaunlichen Vielseitigkeit im Wollen wie im Können. Und wer möchte bei dem Namen unseres Meisters Erwin neben der genialen Leistung des Architekten die wundervolle Arbeit des Ornamentisten vergessen, jene Flora von köstlichster Feinheit, welche die Portale des Straßburger Münsters, die Blendarcaden seines Langhauses und das Grabmal des Bischofs Konrad von Lichtenberg schmückt! — Gewiß sind diese Hunderte von Blättern und Blüthen, diese Figürchen und Köpfchen unter den Meißelschlägen zahlreicher fleißiger Steinmetzenhände entstanden, ebenso gewiß aber geht durch sie ein einheitlicher Zug, der beispielsweise an der Kathedrale von Amiens, am Straßburger oder am Freiburger Münster einen steten Antheil des leitenden Architekten bekundet, welcher sicherlich oft die Formen skizzirte und stets ihre Ausführung überwachte.

Aehnlich verhält sich dies bei der Decoration der Mailänder Kathedrale, nur daß hier zunächst keine einzelne Persönlichkeit, sondern mehrere Meister gleichzeitig in den Vordergrund treten, und die den Werken gemeinsame Eigenart das Ergebniß einer gleichen Schultradition ist. Innerhalb derselben hat das germanische Element hier den Ton angegeben. Das erhellt schon aus der soeben erörterten allgemeinen Beziehung dieser Decoration zu derjenigen nordischer Gothik. Es wird ferner in Italien selbst bestätigt. Diese Aeußerung des germanischen Bildtriebes läßt sich auf oberitalienischem Boden zurück-

verfolgen bis in die Anfänge mittelalterlicher Plastik, bis ins 12., ja bis ins 11. Jahrhundert. Es sei nur an die Sculpturen des Domes von Modena erinnert. Und diese germanische Tradition, an welcher neben Deutschland auch Frankreich einen wesentlichen Antheil hat,¹⁾ bleibt ohne Unterbrechung. In der Entstehungszeit des Mailänder Domes selbst hat sie dasjenige Werk hervorgebracht, welches den geschilderten Sockelsculpturen am aller-nächsten bleibt: das Südportal des Florentiner Domes, unmittelbar die Schöpfung eines Deutschen, des Pietro di Giovanni Tedesco.

Aber es wäre ein Irrthum, in diesen so zahlreicheren Kleinsculpturen des Mailänder Domes thatsächlich etwa nur die Arbeit deutscher und überhaupt unitalienischer Bildhauer zu sehen. Kein Zweifel vielmehr, daß an der Ausführung und wohl auch an der Erfindung schon hier der alten lombardischen Steinmetzschule der Hauptantheil zufiel. Bei aller Verwandtschaft mit analogen Sculpturen deutscher und französischer Kathedralen

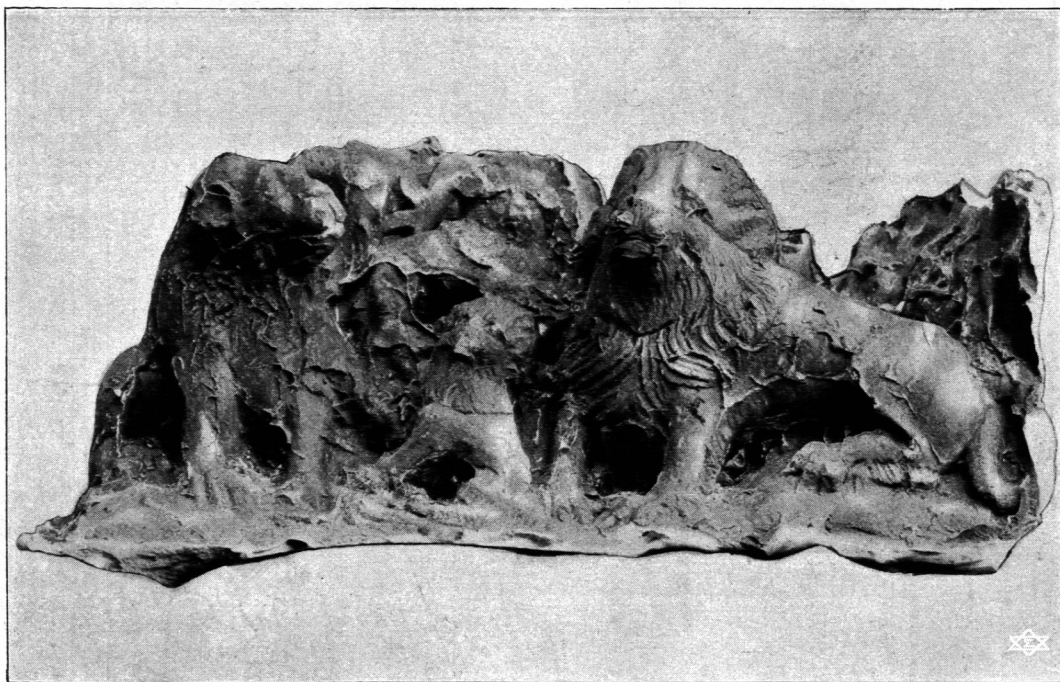


Abb. 13. Löwengruppe an einem Knauf des Bogenfrieses am Sockel des Mailänder Domes.

spürt man den italienischen Charakter doch deutlich genug. Denselben abzuleugnen, hiesse ja auch die ganze Entstehungsweise dieser Arbeiten verkennen. Zu deren rechtem Verständnis muß man unter des Dombaumeisters Cesa-Bianchis lehrreicher Führung die heutige Bildhauerwerkstatt (cantiere) der Dombauhütte aufgesucht haben, wo der tausendfältige Bild- und Ornamentenschmuck dieses Marmorberges fort und fort ergänzt, bezw. ersetzt wird. Gypsabgüsse nach den alten Stücken bilden die Muster — unter dem geschickten Meißelschlag des Arbeiters aber — und mancher Campionese ist noch heute unter ihnen, vielleicht mancher directe Nachkomme der alten *magistri picantes lapides vivos!* — entsteht doch keine slavische Copie, sondern ein Neues. Gypsformen nach Naturstudien und nach originellen Entwürfen des Meisters liegen und stehen ringsum, die Erfindungskraft des Steinmetzen anregend zu selbständigem Detail. Beim Blattwerk beispielsweise, bei den Krabben und Kreuzblumen, die, stark der Verwitterung ausgesetzt, am häufigsten zu erneuern sind, bringt er trotz allem Anschluß an die alten Modelle manchen neuen Schwung in die hergebrachte Linienführung hinein. Breiten doch selbst über der Werk-

¹⁾ Vergl. Marcel Reymond, *La sculpture florentine etc.* I. 1897, wo freilich vielfach die Analogie als ein Abhängigkeitsverhältnis geschildert ist.

statt italienische Bäume ihr Blätterdach aus; das tiefgelappte Feigenblatt zittert im Winde und Weinranken klettern an der Mauer entlang! Was Wunder, dafs da selbst in die Nachbildung deutscher und französischer Modelle ein italienischer Zug kommt! Und so war es auch im Trecento! Vor allem aber bedingt das Material selbst eine ganz bestimmte, von der nordischen Art abweichende Formenbehandlung.¹⁾ Stark krystallisirt ist der Marmor von Gan-



Abb. 14.

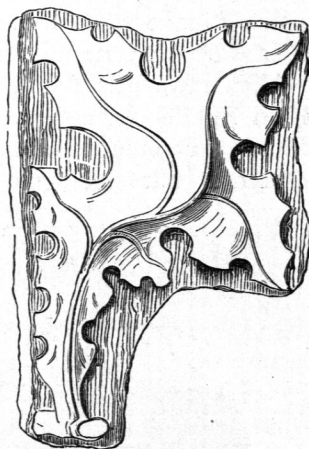


Abb. 15.

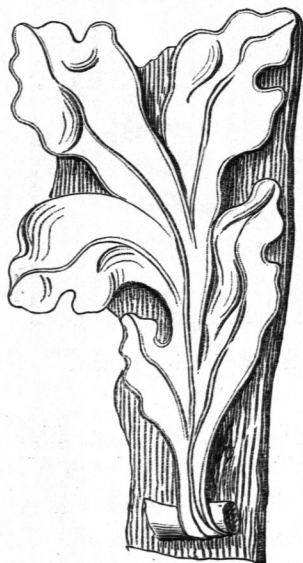


Abb. 16.

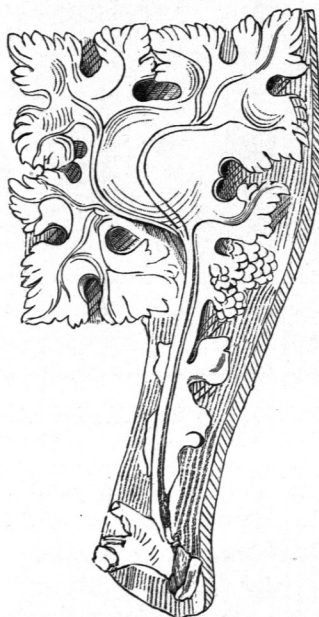


Abb. 17.

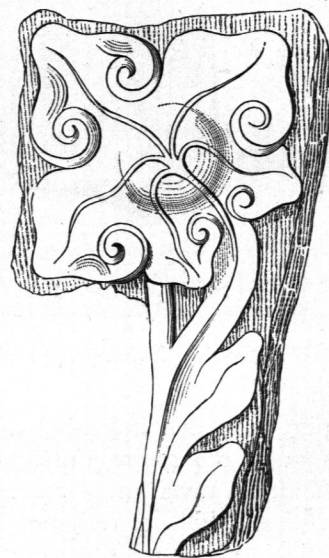


Abb. 18.

Kriechblumen am Mailänder Dom.

doglia, bei kräftigem Schlag zerspringt er leicht, und so sind tiefe Einkerbungen und Schlitze hier nur sehr schwer herzustellen, die Einschnitte und Aushöhlungen, die schlanken Birnstabprofile, alle einer Geraden genäherten Lineamente nordisch-gothischer Decoration, werden vermieden; rundliche, volle, knollige Formen, dicht aneinandergeschlossene, mit weichen Volutenendigungen, bevorzugt (Abb. 18). So duldet dieser Marmor auch nicht die kleinen nordisch-gothischen Rundstäbe mit winzigem Querschnitt, und daher werden

1) Darauf hat besonders Beltrami, a. a. O. Parte seconda. S. 26 f. u. 33 hingewiesen.

dieselben an den Fialenthürmchen durch gesägte Marmorleisten mit rechteckigem Profil ersetzt. — Und was hier von der Ornamentik gesagt ist, was sich vielleicht am klarsten aus einem vergleichenden Blick auf einzelne Haupttypen der Kriechblumen ergibt (Abb. 14 bis 22), das gilt in ähnlichem Sinn auch für das Figürliche, für die Formenbehandlung dieser reichen Gestaltenwelt, und wandelt sie, die ursprünglich der nordischen Steinmetzenphantasie entstammt, letzthin doch zu einer italienischen Schöpfung um.

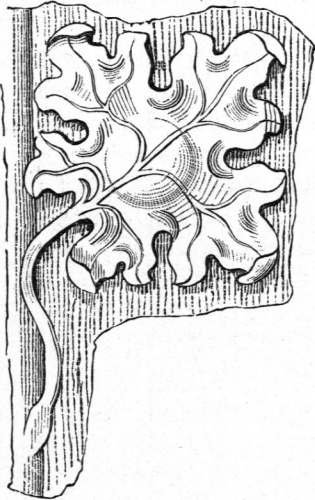


Abb. 19.

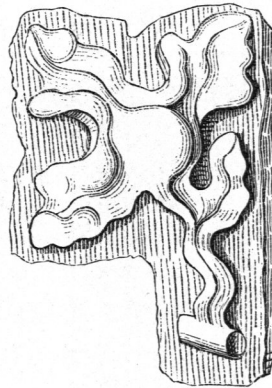


Abb. 20.

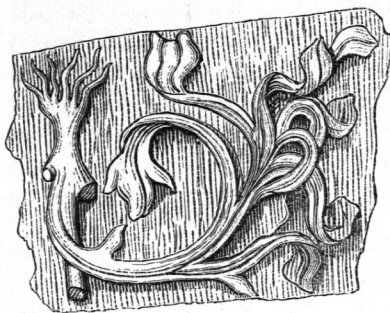


Abb. 21.



Abb. 22.

Kriechblumen am Mailänder Dom.

Die Reihe der Trecento-Arbeiten, welche hier vorerst allein berücksichtigt ist, reicht an diesen Bogenknäufen des Sockeltheiles etwa bis zum zweiten Langhauspfeiler, vom Chor aus gezählt.

Analoge Grenzen weist der figürliche Schmuck der Consolen auf, welche in den Fensterlaibungen und an den Strebepfeilern die großen Statuen tragen und ihrem Gesamtcharakter nach mit diesen Bogenknäufen des Gebäudesockels parallel gehen. Auch hier muthet vieles nordisch an, beispielsweise die Reihe reichgewandeter Männergestalten mit ihren Schriftbändern am mittleren Chorfester aufsen rechts unten, unter der Statue des S. Joachim und an der entsprechenden Stelle im Innern, links unten unter dem S. Sebastian, wo zwei zu einer Gruppe verbunden sind: an den Sockeln dieses Mittelfensters das einzige Figürliche, während die übrigen Consolen in der Laibung als Architekturbilder, an

den Pfeilern als Blattknäufe, gestaltet sind. An den beiden großen Seitenfenstern des Chores und ihren Pfeilern folgt reichere Figurenschmuck, der in seinen Motiven besonders lebhaft an Sculpturen der Kathedrale von Amiens erinnert, bald langgewandete, gegürtete Engel mit breiten Flügeln,¹⁾ bald Tragefiguren²⁾ in profaner Tracht, in denen man zuweilen wiederum Porträts von Werkmeistern erkennen möchte, allein oder zu Gruppen vereint,³⁾ nur tragend oder aber einem Löwen gesellt, dem die Gestalt den Rachen aufreißt.⁴⁾ Diese Gattung von Figürchen, die sich besonders an der Guglia Carelli findet, ist noch recht derb ausgeführt, dem burlesken Charakter entsprechend, aber wohl auch, weil es die ältesten sind.

Weitaus feiner, ja so reizvoll, daß man sie sogar als das Vollendetste in diesem ganzen Reiche decorativer Kleinsculpturen aus der Wende vom 14. zum 15. Jahrhundert rühmen muß, ist eine zweite durch ihre gleichartige Composition und durch die Formenbehandlung selbst zu einer stilistischen Sondergruppe verbundene Consolenreihe, welche sich an den Sacristei-, den Querschiff- und den ersten (östlichen) Langhausfenstern sowohl auf der Nord- wie auf der Südseite befindet. Ihr Typus ist gleichartig: unten Tragefigürchen, darüber ein aufgeschlagenes Buch, dessen Inschrift den Namen der oben folgenden, jetzt allerdings vielfach ver- oder ersetzten Statue trägt, dann ein derselben als unmittelbarer Sockel dienendes Abschlußgesims. Das letztere fehlt an einzelnen Consolen des Westfensters des nördlichen Querschiffes, sodaß man, mit Bianchi, hier vielleicht die ältesten Arbeiten dieser Reihe erkennen darf. Stilistisch aber sind sie sämtlich gleich, freilich nicht alle von gleicher Schönheit. Es verlohnt sich wohl, einige der besten hier ein wenig näher zu charakterisiren. Dazu zählen vor allem diejenigen der östlichen und der westlichen Querschiffenster.⁵⁾ Da ist beispielsweise der alte, langbärtige Mann, der tiefgebückt im Blattwerk kniet, nach vorn geneigt, sein Schriftband ausbreitend (Abb. 23), seinem gegenüber angebrachten Genossen stammverwandt, der mühsam sein Buch aufschlägt.⁶⁾ Auf der Südseite kauert am entsprechenden Fenster im Weinlaub ein bartloser Mann, um dessen Kopf eine große Sendelbinde geschlungen ist,⁷⁾ und ihm gesellt sich geradeüber ein puttenartiges Engelkind. Besonders reizend sind die Figürchen am östlichen Sacristeifenster, wo ein Cherubim mit seinem geöffneten Flügelchen aus dem Blattnest nur noch eben herausguckt, um sein Buch emporzuhalten,⁸⁾ und die verwandten Darstellungen an den beiden nach Westen zu folgenden Sacristeifenstern.⁹⁾ Mit erstaunlichem Geschmack ist hier die Figur mit dem vegetabilischen Ornament verbunden, unwillkürlich wird man bei diesen Cherubim an Vögel erinnert, die sich in den Baumblättern bergen. Nicht minder reizvoll aber sind jene Figürchen an den Westfenstern des Querhauses. Dort kauert¹⁰⁾ ein bärtiger Gesell in langem Kittel, auf seinen großen Stab gestützt, zwischen zwei gothischen Blättern, als schleiche er mit seinem Stecken vorsichtig spähend durch einen

1) Vergl. die Sculpturen am Eckpfeiler zwischen der südlichen Sacristei und dem Chorfenster, und auch die schöneren am Eckpfeiler der Sacristei selbst, die ein aufgeschlagenes Buch halten.

2) Am Gegenstück dieses Eckpfeilers auf der Nordseite und die Rückenfigur an der Westseite des Eckpfeilers der Guglia Carelli.

3) So die drei Männer an der Nordseite des eben genannten Pfeilers und eine Einzelfigur an der Ostseite.

4) Ebendort.

5) Nordseite, östliches Querhausfenster, links unten unter der Statue des S. Sinforianus, ähnlich rechts.

6) Die Inschriften lauten: „David Rex“ und „Salomon Sapiens“. Die alten Statuen fehlen; die Stelle des David nimmt eine Barockstatue des S. Sinforianus ein.

7) Südseite, östliches Querhausfenster, unten. Jetzt stehen oben die modernen Statuen der Sa. Matilde und des S. Eligio.

8) Südseite, östliches Sacristeifenster, unter der modernen Statue des „Noe“ und ähnlich (geradeüber) der „Ruth“.

9) Unter den modernen Statuen des Beato Angelico und der S. Eufemia, sowie unter denen der Sa. Dorothea und des S. Boldomero.

10) Nordseite, westliches Querhausfenster, unten links. Einmal findet sich unter diesen Consolenfigürchen der Nordseite auch eine Frau.

dichten Wald, und sein Genosse an der Wandung gegenüber, entrollt ruhig, aber tief gebückt, sitzend sein Schriftband. Beide Situationen sind ferner auch am Westfenster des südlichen Querhauses¹⁾ und an dem folgenden Langhausfenster aufs glücklichste abgewandelt.²⁾

Die Formenbehandlung entbehrt an diesen Figürchen keineswegs stillkritisch bezeichnender Eigenart. Sie bleibt im allgemeinen flächenhaft, mit starker Betonung der Conturlinien als solcher, und diese sind gern eckig, in scharfen Gegensätzen geführt. Spitze Winkel — vor allem an den Ellenbogen und Knien — und überschlankte Extremitäten fallen besonders ins Auge und geben der Gesamterscheinung etwas seltsam Unruhiges, Bizarres. Dazu kommt eine erstaunliche Feinheit der Arbeit, besonders an den Köpfen, die oft wahre Miniaturstücke der Plastik sind, ähnlich auch an dem reizvoll belebten Blattwerk.



Abb. 23. Sockelfigürchen einer Statue des Mailänder Domes.

Es bedarf nicht langen Suchens, um im Sculpturenschmuck des Domes durchaus dem gleichen Stile zu begegnen. Die den Stätten dieser Tragefigürchen im Innern unmittelbar benachbarten Bildwerke tragen ihn deutlich zur Schau, und dadurch ist der Forschung ausnahmsweise zugleich einmal das Mittel an die Hand gegeben, diese Consolfigürchen auch innerhalb der Künstlergeschichte des Domes etwas näher zu fixiren: ihr Stil ist — zunächst allgemeingültig gesprochen — derjenige der figürlichen Sacristei-Supraporten und des Brunnenschmuckes der Südsacristei (Abb. 24).

Aber im einzelnen lassen sich dort mindestens drei Stilweisen unterscheiden, und mindestens drei Künstler sind an ihnen betheilig: Hans von Fernach, Giacomo da Campione und Giovannino de Grassi. Hans von Fernach entwarf die Supraporte der südlichen Sacristei und arbeitete mit seinen Landsleuten Hans Brondefer und Peter von Vin daran; an dem Relief der nördlichen Supraporte meldet eine Inschrift: „Jacobus Filius zer Zambonini de Campilione fabricavit hoc opus“, und den Bildschmuck des Brunnens in der südlichen Sacristei schuf Giovannino de Grassi. Der letztere aber hat ferner auch an den Portalen der beiden Sacristeien Antheil: an dem südlichen geht auf

1) Südseite, westliches Querhausfenster, unter der Statue des S. Martino.

2) Südseite, erstes Langhausfenster nach dem Querschiff, unter Sa. Mistiola und Sa. Agnese.

ihn der reliefirte Architravbalken, an der nördlichen dieser und die ganze Lünette nebst ihrem Rahmenwerk bis zu jener Supraporte mit dem Relief des Giacomo da Campione zurück.

Der stilistische Unterschied zwischen dem Bildschmuck der südlichen Supraporte einerseits und dem ihres eigenen Architravbalkens, demjenigen der nördlichen Sacristei, sowie dem Brunnenrelief andererseits, ist augenfällig genug. Es ist hier auf dem Gebiet der figürlichen Darstellung eine ganz analoge Verschiedenheit, wie auf dem oben erörterten der Architektur und des Ornamentes: am Werk des Hans von Fernach fast ausschließliche Herrschaft transalpiner Gothik, an denen des Giovannino de Grassi der malerische, specifisch oberitalienische Stil.

Unitalienisch ist an der südlichen Supraporte („tabernaculum“) (Taf. 2) schon die quantitative Fülle. Man möchte glauben, Meister Hans von Fernach, derselbe, der 1391 vergeblich nach Köln entsandt worden war, um von dort einen tüchtigen Baumeister nach Mailand zu holen, habe in diesem Werk gleichsam eine Probe davon ablegen wollen, was Alles man nach deutschem Geschmack an einem solchen Zierstück anbringen könne, als sei ferner die Begutachtungs-Commission der Mailänder Hütte selbst sich dessen bewußt geworden, und habe diesen ihr nicht ganz erwünschten Uebereifer des Meisters Hans möglichst zu dämpfen versucht. Sie schränkt in dessen Supraporten-Entwurf die Bekrönung des Spitzgiebels auf die Kreuzblume mit dem Crucifixus ein, während Hans von Fernach noch eine weit reichere Spitze, wohl ein Tabernakel, geplant hatte, und sie warnt ihn dabei ausdrücklich, nichts mehr gegen den Willen der „fabbrica“ hinzuzufügen. Aber auch so blieb der Bildschmuck wahrlich noch reich genug: der oben beschriebene Rahmen, in dessen schmalem Feld selbst sich sechs winzige übereinandergereihte Reliefs befinden — Verkündigung, Heimsuchung, Anbetung der Könige, Beschneidung, Flucht nach Aegypten, Kindermord —, umgibt die in drei Felder getheilte Hauptdarstellung: eine rechteckige, oben durch einen schmalen Bildfries von Engeln abgeschlossene Relieftafel mit der Beweinung Christi, ein vom Halbkreis begrenztes Lünettenrelief, Maria mit dem Kinde in trono zwischen den beiden Johannes, und dann noch ein spitzbogiges Giebelrelief, „Maria Misericordia“. Eine solche Ueberladung liebt der selbständige italienische Brauch nicht, an nordischen Altären aber ist sie hergebracht. Und auch inhaltlich — so besonders in der in Italien verhältnißmäßig seltenen Darstellung der klugen und thörichten Jungfrauen, welche am friesartigen Consolstück des Mitteltheiles angebracht sind — äußert sich ein unitalienisches, deutsches Element. Dieses spricht allgemeingültig aber auch aus den Compositionen und den Formen, zumal in den figurenreichen Gruppen des Rahmens. Auf engstem Raum drängen sich dort die Gestalten dicht aneinander, trotz des Platzmangels mit starken Unterschneidungen vom Fond losgelöst, in dieser Hinsicht also in statuarischer Plastik. Aehnlich sind die Figürchen der klugen und thörichten Jungfrauen behandelt, die sich knieend und hockend in die Voute schmiegen, und die äußerlich als Tragefiguren aufgefaßten Männergestalten¹⁾ im Blattwerk unterhalb des Rahmenwerkes und der Eckfialen. Das ist der Stil deutsch-gothischer Schnitzaltäre, und diesem entspricht vielfach auch die Formenbehandlung im einzelnen, welche eckig, kantig und knorrig wirkt, nicht minder die naturalistische Durchbildung der — häufig recht häßlichen — Köpfe, und die übermäßige Schlankheit der Körper und Extremitäten.

Allein man kann auch hier nicht annehmen, daß lediglich deutsche Meister den Meißel geführt haben.²⁾ Zunächst bietet gerade diese ganze stilistisch geeinte Sculpturengruppe Anlaß, von neuem die Ein- und Nachwirkung französischer Plastik auf diejenige des Mailänder Domes zu betonen. Allgemeingültig setzt, wie schon erwähnt, gerade die plastische Decoration des Domes die Kenntniß französischer Kathedralen, wie der Notre Dame-Kirche von Paris, der Dome von Amiens, Chartres und Rheims voraus. Bei der zuletzt geschilderten Reihe von Bildwerken wird man aber auch stärker auf einzelne Analogien hingewiesen, so besonders auf den Reliefschmuck am Sockel der Chorkapellen

1) Einmal (links) ist auch ihnen eine Frau gesellt.

2) a. a. O. S. 145.

der Pariser Notre Dame-Kirche (Krönung und Himmelfahrt Mariä), welche dem ersten Viertel des 14. Jahrhunderts entstammen,¹⁾ und überhaupt auf fast alle diejenigen Schöpfungen französischer Gothik, die bereits Marcel Reymond als Verwandte der Bildwerke Andrea Pisanos aufgezählt hat.²⁾ Zu den Tragefigürchen an den Statuenconsolen lassen sich kaum schlagendere Analogien namhaft machen, als diejenigen, welche am Nordthurme der Kathedrale von Amiens unter den Heiligenstatuen an den Strebepfeilern angebracht sind (um 1375).³⁾ — Vereinzelte Stützpunkte für diese französischen Einflüsse liefern auch die Mailänder Dombauacten selbst. So sei an den „Rolando de Banillia regiminis dom. regis Franziae, qui laboravit figuram S. Agatae in lapide marmoreo“ erinnert, der dort im Juli 1398 genannt ist.⁴⁾

Das Unitalienische in diesen Sculpturen ist also nicht nur — wie die mit ihnen verbindenden Namen fremder Meister schliesen liefsen — auf deutsche, sondern mindestens in gleichem Grade auch auf französische Einflüsse zurückzuführen. Dafs aber trotz alledem Entwurf und Ausführung thatsächlich im wesentlichen auf Italiener zurückgehen, dafür giebt zuletzt, den Urkunden entsprechend, auch die Stilkritik gerade hier einen greifbaren Beweis, sobald man diese Sculpturen der südlichen Supraporte des Hans von Fernach mit dem von einem Italiener, von Giacomo da Campione stammenden Relief an der gegenüberliegenden Supraporte der nördlichen Sacristei vergleicht (Abb. 9). Dieselbe zeigt die Glorie Christi. Auf einem von Engeln getragenen Sitz thront er vor einer schmalen Mandorla, welche unten und seitlich von Heiligenschaaren, oben von singenden und musicirenden Engeln dicht umgeben ist. Auch hier ein ähnliches, principloses Nebeneinander zahlreicher, vom Fond möglichst gelöster Figürchen, auch hier eckige Formen und realistische Köpfe, sodafs man auf Grund der Stilkritik allein auf einen deutschen Meister schliesen könnte; dabei aber im Detail, besonders im Faltenwurf und dann auch in den Köpfen eine andere, vor allem eine feinere Arbeitsweise! Giacomo da Campione ist durch die Art der „Deutschen“ zweifellos wesentlich beeinflusst worden, aber er offenbart an seinem selbständigen Werke in diesem Relief der nördlichen Supraporte doch eine individuelle und, wie wir sagen müssen, mehr italienische Eigenart. Und in noch höherem Grade trifft dies für Giovannino de Grassi zu. Sein Lavabo-Schmuck in der südlichen Sacristei „Christus und die Samariterin am Brunnen“ (Abb. 24) ist ein völlig malerisch gehaltenes Reliefbild von geistvoller Durchführung, genrehaft-realistisch, ohne ausgesprochene Rücksicht auf Formenschönheit, aber in seinen beiden Gestalten von individueller Kraft. Und die gleichen Vorzüge tragen auch seine durchaus porträthafter Köpfe in den Architraven der beiden Sacristeithüren und in der Lünettenumrahmung.

Giovannino de Grassi war in erster Reihe Maler, aber er führte auch selbst den Meissel und griff auch in architektonische Fragen gelegentlich ein. Höchst wahrscheinlich hat er für den ganzen Bildschmuck der nördlichen Sacristei die Zeichnung, den Entwurf, geliefert, auch für das Relief der Supraporte, welches dann von Giacomo da Campione selbständig ausgeführt wurde. Auf ein solches Verhältnifs könnte auch der auffallende Ausdruck „fabricavit“ in jener Inschrift deuten. Möglicherweise besteht eine analoge Arbeits-



Abb. 24. Relief in der südlichen Sacristei des Mailänder Domes. „Christus und die Samariterin.“
(Von Giovannino de Grassi.)

1) Vergl. Musée de sculpture comparée. Palais du Trocadéro. Catalogue raisonné von Cou-
rajo und Marcou. Paris 1892. S. 1 ff. Taf. 1.

2) a. a. O. S. 145.

3) Musée ... du Trocadéro Nr. 658—661. Catalogue a. a. O. S. 46 ff. mit Abb.

4) Annali Append. I. S. 242.

theilung auch an dem Lünettenrelief, welches Christus, von Maria und Johannes verehrt, zeigt (Abb. 25). Christus hält einen Blitzstrahl in der Rechten, Johannes trägt sein (zweites!) Haupt in den Händen. Schon diese ungewöhnliche Auffassung weist auf die Arbeit eines dritten Künstlers hin, auf die Reliefs der Kaiserkanzel zu Monza, auf Matteo da Campione, wo jene drei Figuren der Mailänder Lünette fast genau wiederkehren,¹⁾ und mit ihnen auch ihr Stil, ihre ungenähten Schleppengewänder mit den linienartig harten Falten, ihre eckigen Bewegungen, ihre realistischen Köpfe.

Man darf also die specielle Künstlergeschichte an diesen Arbeiten nicht zu weit ins einzelne verfolgen, man muß sich damit bescheiden, hier eine Arbeitstheilung anzunehmen zwischen Giovannino de Grassi, der wahrscheinlich die Zeichnung zum Ganzen lieferte, und Campionesen, besonders dem Meister Giacomo, dessen Weise mit der Matteos innig verwandt ist.

Damit ist aber auch für jene köstliche Consolenreihe der äußeren Fensterlaibungen mit ihren Tragefigürchen sowohl die Datirung wie die Herkunft gefunden. Deren Analogien besonders zu den Sculpturen der nördlichen Sacristei-Supraporte sind unverkennbar. In allen Zügen gilt die obige Charakteristik der letzteren auch für jene Consolenfigürchen. Man beachte an diesen die eckigen Bewegungen, die überschlanken Extremitäten, die eigenartige Porträtköpfe! Man vergleiche die miniaturhafte Feinheit der Details und im einzelnen dann jene Tragefigürchen der Fronten mit denen unterhalb der Sacristei-Supraporte, die sich ebenfalls zwischen Blattwerk unter die Fialen schmiegen, und mit den Engeln und Cherubim in dem Relief Meister Giacomos, ferner jene bärtigen, am Stabe schleichenden Gesellen am westlichen Querhausfenster mit der Figur Johannes des Täufers in der Sacristei-Lünette, endlich aber auch das Blattwerk jener Consolen mit dem der beiden Zwickelfüllungen der Lünette! Es erhellt dann unzweifelhaft, daß jener reizendste Theil der figürlichen Aufsendecoration kleinen Maßstabes am Ende des Trecento von Meister Giovannino de Grassi entworfen und von ihm in Gemeinschaft mit Campionesen vom Schlage Giacomos und Matteos ausgeführt sind, ebenso sicher aber, daß diese italienischen Meister mit ihrer Kunst noch stark im Zeichen der deutschen und französischen Gothik stehen. —

Den Uebergang von diesen Trecento-Sculpturen winzigen Maßstabes an technisch untergeordneten Stellen, an den Knäufen des Bogenfrieses und an den Consolen der Fensterlaibungen, zum größeren Bildschmuck von mehr selbständiger Bedeutung können einzelne Figuren der Fenster vermitteln, und von denselben gehört eine Gruppe noch unmittelbar der an jenen Sacristeien herrschenden Kunstrichtung an. Es sind die Halbfiguren von weiblichen Heiligen in den Laibungen der beiden östlichen Querschiffenster. Rein malerisch sind sie angeordnet. Durch große, von Schriftbändern frei umwundene Blütenzweige getrennt, wachsen sie aus stilisirten Wolken heraus. In den wenig anziehenden Kopftypen und im Faltenwurf zeigen sich hier Analogien zu den weiblichen Gestalten der nördlichen Sacristei-Supraporte. Hier wird man in der That wohl wenigstens an einen starken Antheil deutscher Steinmetzen von der Richtung des Hans von Fernach denken dürfen, allerdings nur für die Figuren, denn jene Blütenstengel mit ihren üppigen, sternartigen Blumen sind wiederum im Geiste der malerischen oberitalienischen Decorationsweise erfunden.²⁾

Eine andere Stellung nimmt der Bildschmuck des großen, mittleren Chorfensters ein (Taf. 4). Er leitet zu einer neuen Künstlergruppe über und hat bereits durch seine documentarisch beglaubigte Entstehungsweise selbst hier Anspruch auf nähere Erörterung. Das Princip der Arbeitstheilung ist hier auf den Gipfel getrieben. Schon in Bezug auf die Zeichnung des Ganzen. Ihr liegt, wie bereits erwähnt, ein Project des Filippo da Modena zu Grunde, allein diesem selbst ging eine Zeichnung des Nicola de' Bonaventuri

1) Vergl. Meyer, Lomb. Denkm. des 14. Jhrh. S. 115 ff. Mit Abb.

2) Dieses Blumenmotiv an sich ist freilich ebenfalls deutsch-nordisch. Es findet sich u. a. an den Hauptgesimsen des Straßburger und Freiburger Münsters und an zahlreichen Kriechblumen der Kölnischen Hütte, z. B. an der St. Katharinenkirche in Oppenheim.

voraus, und Filippos eigene Vorschläge wurden von einer sehr bunt zusammengesetzten Achter-Commission überarbeitet. Bei der Detaillirung der Rose gab ein hier besonders wohl als heraldischer Beirath fungirender Kunststicker (?) („Ricamatore“), ein Landsmann Filippòs, Maffiolo da Cremona, genannt „della Rama“, den Ausschlag. Die figürlichen Sculpturen aber wurden durch mehrere Maler, Filippo da Melegnano,¹⁾ Isaach da Imbonate und Paolino da Montorfano²⁾ gezeichnet und zum Theil farbig bemalt, und als Bildhauer waren mehrere Meister an ihnen thätig, neben Filippo da Modena zum mindesten noch Nicolò da Venezia, Matteo Raverti, Pietro Monich und Alberto da Campione — Namen, denen wir in der Folge vielfach begegnen werden, und die innerhalb der Künstlergeschichte der decorativen Plastik des Domes an der Wende des Tre- zum Quattrocento in den Vordergrund treten.



Abb. 25. Theil der Supraporte der nördlichen Sacristei des Mailänder Domes.
(Von Giacomo da Campione.)

Nicht durchgängig bezeichnen sie hervorragende Bildhauer. Ueber die Probeleistung des Filippo da Modena wurde ein tadelndes Urtheil schon von der Begutachtungs-Commission selbst gefällt.³⁾ In der That ist dessen ganz oben, in der Spitze des Bogens angebrachte winzige Halbfigur Gottvaters ein dürftiges, unbeholfenes Machwerk. Besser

1) Vergl. Annali, App. I S. 260, 4. und 11. März 1402: „Filippolo de Melegnano pictori, pro ejus mercede designaturae diversarum figurarum super designamento raziae fenestrae magnae de medio ecclesiae majoris, designato et facto per Filippinum de Mutina, . . . factarum et designatarum per supradictum Filippolum de Melegnano, videlicet figurae beatae Mariae virginis cum eius filio in brachio, in summitate dicti designamenti, ac figurarum Annuntiatae, angelorum et seraphim a lateribus ipsius designamenti; et computato azuro per eum posito in dictis figuris“ l. 2 s. 8. Dieser wohl auf die Innenseite der Fenster bezüglichen Notiz folgt am 11. März eine den Bildschmuck der Außenseite betreffende . . . : „picturae Dei patris et Annuntiatae, ac ordinis angelorum et seraphim.“ — Vergl. die Notiz vom Juli 1416 (a. a. O. S. 314 und Anm. nebst Abb. am Schlufs) „magistro Paulino de Montorfano pictori super ratione pingendi et ordinandi insignas illustris domini dom. nostri et portarum Mediolani sculptas in fenestra magna fabricae“ . . . l. 22 s. 6.

2) Protocoll vom 30. Mai 1402. Annali I S. 249.

3) Annali, App. I S. 272, 24. Mai 1405, und S. 276, 27. September 1406, Honorarabzug, „quia dicta ymago non est perfecta nec bene sculpta et laborata prout debebat.“

sind die vier ursprünglich nur für die Innenansicht berechneten Reliefgestalten über den concaven Flachbogen der äußersten Theilfensterpaare: die Halbfiguren des S. Ambrogio und S. Galdino und die ganzen Gestalten Mariae und des Engels Gabriel, an deren Conturen unmittelbar die farbigen Glasfenster stoßen. Bezeichnend sind hier besonders die beiden Figuren der Verkündigungsscene. In ihrer Auffassung, zumal in ihrer Haltung, klingt noch die alte Pisaner Tradition nach, wie sie beispielsweise in der Darstellung dieser Scene am dritten Pfeiler der Façade des Domes von Orvieto formulirt worden war, aber der Reichtum des Faltenwurfs weist hier bereits auf das beginnende Quattrocento hin und nähert sich schon einem Stil, für welchen wir später die Art der Jacopino da Tradate maßgebend finden werden. Der gleichen Kunstweise gehören zunächst wohl die beiden an höchster Stelle der Laibung dem Gottvater Filippus benachbarten Statuen zweier Räuchergefäße schwingenden Engel in Chorknabentracht an. Mit ihren kindlichen, kraus gelockten Köpfen, in faltenreiche, lang herabwallende Gewänder gehüllt, tragen sie einen Typus zur Schau, welcher, wohl im Anschluß an toscanische Muster, besonders in Venedig Verbreitung gefunden hat. Erinnern wir uns schon hier daran, daß unter den hier thätigen Steinmetzen ein Venezianer genannt wird, Nicolò da Venezia,¹⁾ und daß auch ein zweiter hier verbürgerter Bildhauer, Matteo Raverti, in Venedig Arbeit gefunden hat. Archaischer wirken die beiden unterhalb dieser Engel in der Laibung folgenden Cherubim in voller Menschengestalt, ebenfalls in Schleppgewänder gehüllt, die jedoch von zwei mächtigen, gekreuzten Flügeln fast völlig verdeckt werden, während vier weitere Flügel die Häupter hoch überragen: ein eigenartiger Cherubimtypus, welcher schon an sich unitalienisch erscheint. Von den hier in Betracht kommenden Künstlernamen ist wenigstens einer ein deutscher, Pietro Monich,²⁾ und auf deutsche Arbeit könnte man bei diesen etwas derb behandelten Cherubim wohl schließen. Dieselben sind übrigens die Gegenstücke zu den Cherubimpaaren, welche im Statuenschmuck der beiden seitlichen Chorfenster allein noch dem Mittelalter angehören.

Aber nicht unter diesen größeren Statuen der Laibungen finden sich die besten figürlichen Trecento-Sculpturen dieses Fensters, sondern bezeichnender Weise vielmehr in den beiden winzigen Figuren, welche ausschließlichs im Dienst der Decoration stehen und inhaltlich ohne Bedeutung bleiben: in jenen beiden, mit keinem bestimmten Namen zu benennenden Gestalten, welche außen, am Beginn des Bogens, den Zwickel zwischen diesem und dem Stabwerkrahmen ausfüllen. Links ist es ein unten vom Mantel umhüllter, bärtiger Alter, welcher die erste der Kriechblumen in der Hand hält; rechts ein jüngerer, nur mit einem Schurz bekleideter Mann, der sich in bequemer Art lässig an den Bogen lehnt. Beide Gestalten sind vortrefflich gelungen und in ihrer lebenswürdigen, genrehaften Auffassung unmittelbare Genossen der später zu schildernden „Giganten“.

Der Bildschmuck der Pfeilercapitäle im Innern kann hier nur summarisch behandelt werden, denn bei der Höhe seines Ortes und dem meist ungünstigen Lichte liefse er sich genauer nur von Hängegerüsten aus studiren. Die ältesten trecentistischen Statuen, in deren Stil bald die Art der Campionesen, bald die deutsche die Oberhand gewinnt, befinden sich an den Querschiffpfeilern, und zwar schritt auch hier die Arbeit zeitlich von Osten nach Westen vor. An den Capitälern der drei östlichen Querhauspfeiler auf der Nordseite ist dieser Stil besonders klar repräsentirt.³⁾ Die Haltung der Statuen zeigt meist noch die „gothische“ S-Linie; S-förmig sind auch die Endigungen des überreichen Faltenwurfes. Die Köpfe haben oft lebhaften Ausdruck. Aehnlichen Gestalten werden wir an dem Carelli-Sarkophag wieder begegnen, und dort auch ihre kunstgeschichtliche Stellung noch näher zu erörtern haben. Sie spiegeln einerseits die Weiterbildung des Stiles der Pisani, wie er am Ende des Trecento durch Andrea in Florenz formulirt worden war, anderer-

1) Er arbeitete für das mittlere Chorfenster zwei Engelstatuen. Vergl. die Zahlungsverzeichnisse vom 24. Juli und 12. October 1403. Vergl. Annali, App. I S. 265.

2) Vergl. Annali, App. I. S. 267 (24. December 1403).

3) Einzelne Statuen dieser Gruppe sind später in die Nischen der Capitälern der vorderen Langhauspfeiler übertragen worden.

seits die für deutsche Spätgotik nach Art der Sculpturen des Regensburger Domportales.¹⁾ Bei diesen figürlichen Pfeilercapitälen handelt es sich ausschließlich um Heiligenstatuen, und das höchste Ergebniss eingehender Stilkritik dürfte darin bestehen, im einzelnen den Entwicklungsgang nachzuweisen, der von den Trecento-Arbeiten der Campionesen, wie sie in zahlreichen Mailänder Grabdenkmälern des 14. Jahrhunderts vorliegen, unter mehr oder minder starker Beeinflussung durch deutsche Elemente zu dem malerischen Stil des beginnenden Quattrocento, speciell zur Art der Jacopino da Tradate, führt.

Dieser Entwicklungsgang läßt sich am Mailänder Dom jedoch auch an einer anderen, leichter zu studirenden und schon durch ihre stofflichen Themata besonders interessanten Gruppe von größeren Bildwerken nachprüfen, die wohl überhaupt die kunstgeschichtlich wichtigste Leistung der decorativen Plastik des Domes innerhalb dieser ganzen Epoche ist: an den sogenannten „Giganten“ und den über ihnen befindlichen Wasserspeiern. Für die Geschichte der decorativen Phantasie der italienischen „Gothik“ und für die allgemeine Entwicklung der Genresculpturen Italiens haben sie eine ganz hervorragende Bedeutung. Um so auffallender ist es, daß sie bisher nirgends eine auch nur annähernd genügende Beachtung gefunden haben, und um so mehr erfordern die Gesichtspunkte unserer Untersuchung, genauer auf sie einzugehen.

Begonnen sei mit der verhältnißmäßig minder wichtigen Gruppe, mit den Wasserspeiern, den „garzullae“, „gargolae“, „gorgulae“, „gargouilles“, wie sie in den Dombauacten genannt werden.

Ihrem Typus nach sind dieselben international und allgemein auch in der italienischen Gothik eingebürgert. Obschon sie in derselben keineswegs in gleichem Grade beliebt und grotesk variirt sind, wie jenseits der Alpen, besonders in Frankreich und Deutschland, werden sie doch auch an den „gothischen“ Kirchen Italiens bunt und phantastisch genug gebildet; kein italienisches Bauwerk aber kann sich in dieser Hinsicht mit dem Mailänder Dom messen, und wenn irgend ein Theil in dessen älterem, decorativem Bildschmuck bekundet, wie wesentlich hier die transalpine Gothik gerade im Detail eingewirkt hat, so ist es dieser. Allein gleichzeitig bezeugt er auch hier wieder ein freies, selbstständiges Walten der italienischen Phantasie. — Schon die hier verwandten Thierfiguren

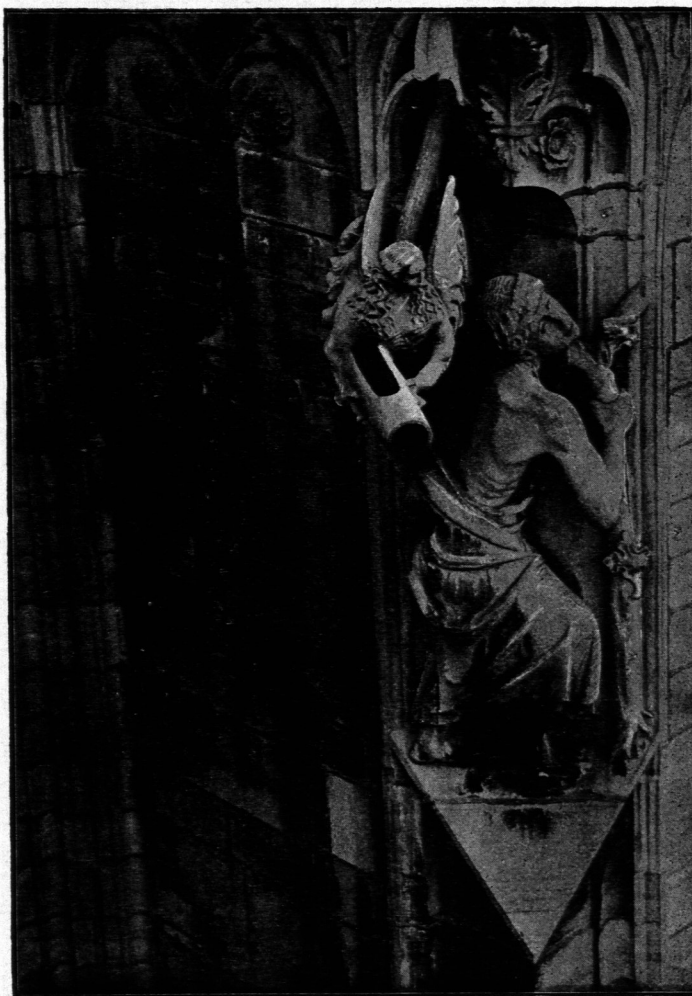


Abb. 26.

Gigant und Wasserspeier (Sirene) am Mailänder Dom.

1) Vergl. über den rund 1385—95 gearbeiteten Bildschmuck dieses Portales, welcher zu den Sculpturen des Mailänder Domes mannigfache Beziehungen hat, den Aufsatz von J. A. Endres in der Zeitschrift für christliche Kunst. VII. 1894. S. 257 ff.

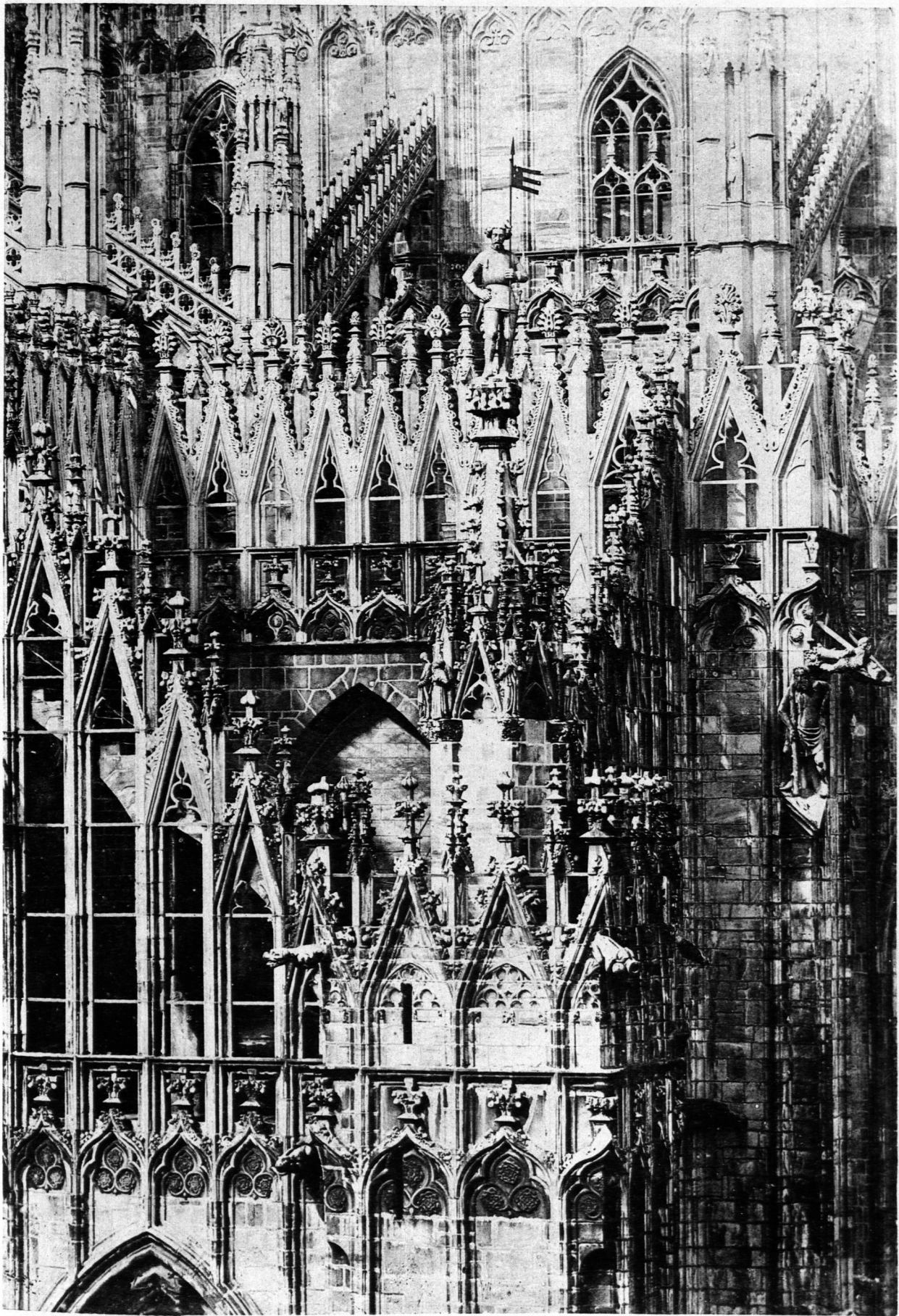
führen, abgesehen von einzelnen natürlichen Gestalten, besonders von den Hunden, Widern und Löwen, in ein bereits stofflich höchst anziehendes Fabelreich von Drachen, Ungeheuern, von Mischwesen und Groteskbildungen, die menschliche und thierische Formen witzig vereinen und dabei eine erstaunliche Erfindungskraft offenbaren. Selbst aus den rein sachlichen Notizen der Acten tönt dieselbe heraus, beispielsweise wenn es dort am 19. October 1406¹⁾ von einer nicht ganz gelungenen „gorgula“ des Michele di Benedetto da Campione heißt: „cum uno babuyno, qui habet caput ad modum unius serpentis cum parvo soldato ad collum circumcirca, cum alis unius avis et pedibus unius leonis, et cum certis aliis foliaminibus de post.“ Dabei bleibt die Verbindung so verschiedenartiger Theile meist recht geschmackvoll, von einem gewissen ornamentalen Tactgefühl bestimmt, das man bei ähnlichen Arbeiten des Nordens häufig vermißt. Ueberhaupt herrscht bei den nordischen Wasserspeiern das derb-burleske Element, das selbst vor argen Obscönitäten nicht zurückschreckt, stärker vor als in Mailand. Wo bei den dortigen Wasserspeiern menschliche Figuren verwerthet sind, werden sie meist genrehaft oder in einer halb tektonischen Function geschildert. Zuweilen sind sie den Drachen selbst gesellt, meist, indem sie furchtlos deren Mäuler aufreißen, häufiger jedoch ist dann der eigentliche Wasserspeier nur als Röhre oder als Ast gebildet, und die dann als Haupttheil dienende Figur in ihrer Stellung zu ihm ungemein geschickt motivirt. Hier klettert ein Kind behend an einem Zweig entlang, dort klammert sich ein Mann nur mühsam an den Ast; hier dient ein nacktes, junges Weib als Caryatide der Röhre, dort wieder ist die Figur mit dieser gleichsam materiell verknüpft: der Schlangenleib eines Drachens umwindet beide als eine lebendig wirksame Fessel. — Auch an diesen Wasserspeiern läßt sich der gleichmäßige Fortschritt in der Richtung von den Chorpfeilern aus nach Westen verfolgen, und auch unter ihnen finden sich — wie bei den oben behandelten Consolen — die schönsten und geistvollsten an den Umfassungsmauern der Sacristeien, besonders auf der Nordseite, am Pfeiler zwischen den beiden Fenstern, und an dem folgenden Eckpfeiler des Querhauses. Die Jungfrauengestalt, deren Büste mit dem von langem Lockenhaar umrahmten, lieblichen Köpfchen so graciös aus dem tief ausgeschnittenen Gewand hervortritt (Abb. 27) — eine Schwester von ihr, von ähnlicher Anmuth, hat ihren Platz am nördlichen Pfeiler des mittleren Chorfensters — und dicht dabei der behaarte Waldmensch, welcher sich am Ast hält und die ihr benachbarte Sirene (Eckpfeiler des Querhauses) mit ihren Fledermausflügeln und Krallen (Abb. 26) — das sind Musterstücke decorativer Plastik, in denen die Erfindung und der Formenreiz auf gleich hoher Stufe stehen. Für rein italienisch möchte man sie zunächst nicht halten, und stilistisch zum mindesten auf den Antheil transalpiner Meister schliesen — viel Verwandtschaft zeigen sie beispielsweise mit den Wasserspeiern von S. Urbain in Troyes²⁾ — allein trotzdem sind es wahrscheinlich gröfthestheils italienische Schöpfungen. Denn sie sind doch wohl mit jenen Figuren zu identificiren, welche das Protocoll vom 18. April 1404³⁾ als Entwürfe des Malers Paolino da Montorfano nennt, die von drei verschiedenen Steinmetzen — unter ihnen zwei Campionesen — ausgeführt wurden: mit dem „homo salvaticus“ (sic) des Alberto da Campione, der „figura nuda cum una bissa circum collum et dorsum“ des Annex Marchestem, und der „mulier juvenis nuda cum una olla in pectore“ des Bertollo da Campione.

Es ist das also eine analoge Arbeitstheilung zwischen Plastik und Malerei, wie an der nördlichen Sacristei und am mittleren Chorfenster, und Paolino da Montorfano nimmt eine ähnliche Stellung ein, wie Giovannino de Grassi, ja er muß als eine für diese Gattung decorativen Bildschmuckes damals in der Bauhütte maßgebende Persönlichkeit gelten, denn auf seine Entwürfe geht beglaubigtermassen auch eine Reihe der „Giganten“ zurück.

1) Vergl. Annali, App. I. S. 277.

2) Eine ganz ähnliche Sirene findet sich an der Kirche S. Jacques in Dieppe. Vergl. A. Raguenet, Matériaux et documents d'architecture et de sculpture classés par ordre alphabétique. Paris. E. Ducher editeur. 19^e Livraison „Gargouille“ pl. 14.

3) Annali, App. I S. 268.



MAILAND DOM: NORDOSTECKE DES CHORTHEILES.

Das Protocoll vom 12. Februar 1404, laut welchem eine ganze Anzahl dieser „Gigantenstatuen“ an Bildhauer verdungen werden, nennt sie: „figurae gigantium, fiendae in lapidibus marmoreis, occasione conductae aquae pro operibus fabricae“ und spricht damit ihre Verbindung mit dem Abwässerungssystem des Domsdaches aus, allein auch die oben erwähnten „Wasserspeier“ dienen nicht überall unmittelbar als solche, und vollends die Existenz dieser „Giganten“ ist eine rein künstlerische. Ihre Hauptaufgabe ist, die geraden Flächen und Linien des architektonischen Organismus figürlich zu beleben — den Pfeiler- und Fensterstatuen analog. Zweifellos sind sie mit den Wasserspeiern zusammen entstanden. Diese horizontal aus der Mauer hervorragenden Gebilde forderten eine Stütze ja geradezu heraus, und es lag nahe, auch diese als Lebewesen, als männliche Figuren, zu gestalten. Die Abwandlungen dieses Grundthemas ergeben sich dann fast unwillkürlich. Auf

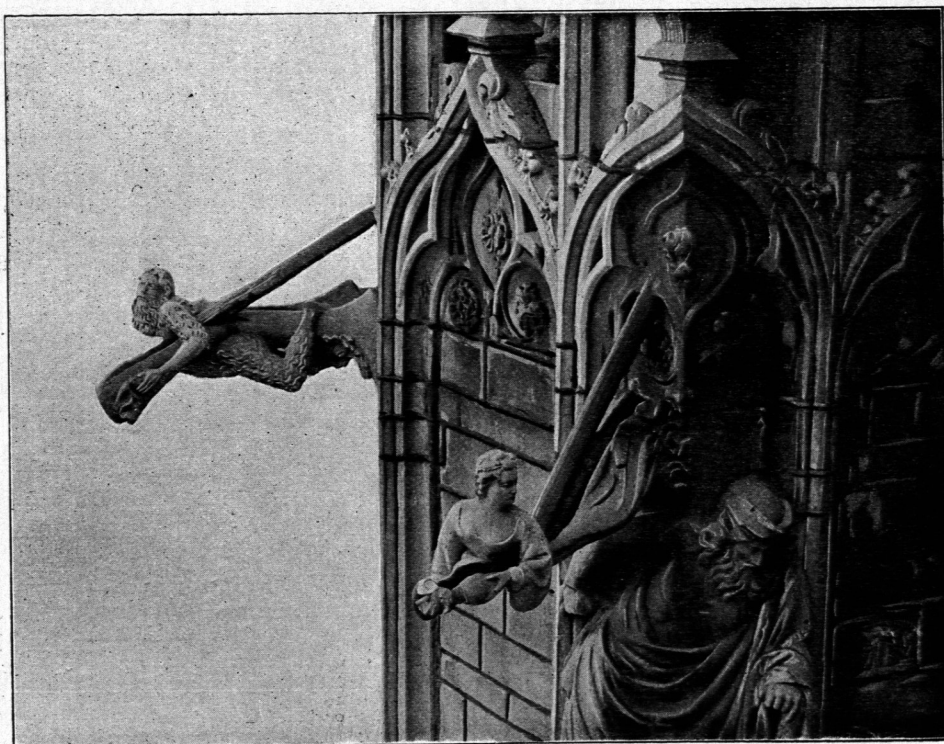


Abb. 27.

Wasserspeier („homo salvaticus“, Sirene) und Gigant am Mailänder Dom.

Tragefiguren, auf „Atlanten“ allein, konnte man sich im Hinblick auf die relativ geringe Anzahl von Lösungsformen nicht beschränken. Als unmittelbar functionirende Träger der Speier sind diese Statuen in der That nur selten aufgefaßt, meist ist die Thätigkeit des Stützens vielmehr durch die etwas gebückte Haltung nur leicht angedeutet. Oft aber fehlt selbst dies, und der Atlant wird zu einer Genrefigur, welche entweder thatsächlich nur als solche, in einer inhaltlich ziemlich gleichgültigen Situation wiedergegeben, gleichsam nur als Studie oder Act entworfen, oder aber mit dem über ihr befindlichen Wasserspeier durch Abwehr oder durch Angriff zu einer Gruppe verbunden ist.

So ist pragmatisch und a posteriori die Entstehung dieser Figuren unschwer zu erklären.

Auch der historische Weg, auf welchem sie erfolgte, läßt sich wenigstens im allgemeinen noch überschauen. Er geleitet durch die romanische Epoche hindurch bis zur Antike zurück. Die Atlanten des Alterthums und die mannigfachen figürlichen Stützen des antiken Kunstgewerbes fanden ihre freilich arg entartete Nachkommenschaft in jenen zahlreichen stehenden und kauern den Tragefiguren der romanischen Kunst, welche in

Italien, und besonders häufig in Oberitalien, vor allem als Stützen der Säulensockel an Kirchenportalen und Grabdenkmälern ihr Dasein führen. In den decorativen Sculpturen der Comasken und Campionesen sind diese Figuren hergebracht. Als bäuerisch-täppische Gesellen hocken sie lebensgroß unter den Säulen zahlreicher romanischer Domportale, roh gearbeitet, Schöpfungen handwerklicher Kunst. Sorgsamer, aber in winzigem Maßstab, hatte sie Ugo da Campione am stattlichen Grabdenkmal des Cardinals Gullielmus de Longis de Anderaria († 1319)¹⁾ und noch feiner und kleiner sein Sohn Giovanni am Verkündigungs-

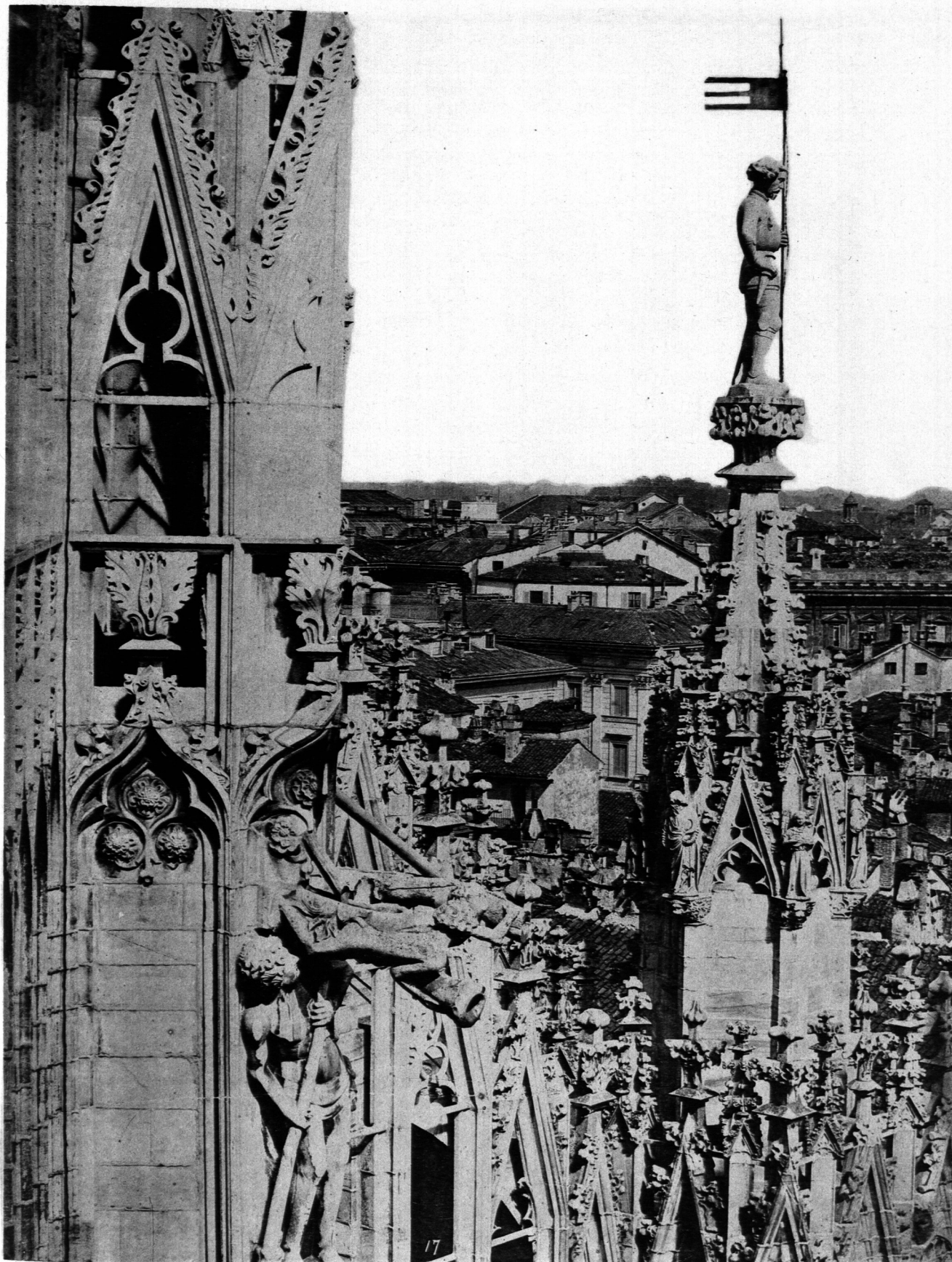


Abb. 28. Ritter im Kampfe mit einem Löwen.
„Gargouille“ an S. Urbain zu Troyes.

relief im Baptisterium am Dom zu Bergamo gebildet, wo sie die Aedicula der Maria tragen,²⁾ ähnlich wie an einem 1317 datirten Relief an der Rückwand des Altars im Dom von Como. Ueber das bäuerische Geschlecht dieser „gobbi“ gehen die im Trecento gelegentlich als Atlanten verwandten Statuen Gewappneter wie ihrem Stande nach, so auch in ihrem Maßstab und Kunstwerth bereits hinaus. Zu ihnen zählen in Oberitalien beispielsweise die vier porträthaft individualisirten Männer, welche den Sarkophag des Grafen Rizzardo VI da Camino († 1335) in Sa. Giustina zu Serravalle tragen, und im Zusammenhang mit diesen Grabeswächtern dürfen wohl auch die Ritterfiguren genannt werden, mit denen Bonino da Campione das Monument des Cansignorio della Scala in Verona umgibt, obgleich diese schon zu Heiligen geworden sind. Sie kennzeichnen die Grenze, auf welcher jene Profanplastik, die bei den hockenden Stützfiguren und den Sarkophagträgern ausnahmsweise lebensgroße, tektonisch functionirende Statuen zu schaffen sucht, wiederum in die Bahnen der Freisculptur und der Heiligendarstellung einlenkt. Von der letzteren abgesehen, werden wir diese Grenze auch in der Entwicklung der Gigantenstatuen des Mailänder Domes wiedererkennen.

Auch zu deren historischer Erklärung bedarf es eines Ausblickes über die Alpen füglich keineswegs unbedingt. Dennoch muß betont werden, daß all-

1) Vergl. Meyer, Lombard. Denkm. d. 14. Jhrh. S. 51 f. mit Abb.
2) Vergl. ebendort S. 48.



MAILAND DOM: GUGLIA CARELLI.

kanntesten sind diejenigen der Marcuskirche, des Domes von Como und der Loggia von Brescia.

Und trotz alledem bleibt die Gesamtheit dieser „Giganten“ des Mailänder Domes kunsthistorisch innerhalb der decorativen Plastik des mittelalterlichen Kirchenbaues ohne rechte Parallele, eine völlig eigenartige, prächtige Schöpfung. Mit ihrer ganzen Kraft scheint sich die bildnerische Phantasie auf diese Aufgabe concentrirt zu haben, und bei jeder Einzellösung derselben ward sie zu neuer Leistung geschult. Schon inhaltlich fällt diese Vielseitigkeit auf. Sehr wesentlich wird jener eben skizzirte hergebrachte Gestalten-

kreis noch ausgedehnt. Gänzlich fehlt das Geschlecht der Heiligen; innerhalb der profanen Welt aber steigt die Schaar dieser Figuren von den wilden, ungeschlachten Gesellen, mit denen Märchenphantasie die Natur zu bevölkern liebt, allmählich bis zu wohlgesitteten Vertretern des ritterlichen Gesellschaftskreises empor. Auf behaarte Waldmenschen, Rüpel und Unholde, für welche der volksthümliche Name „giganti“ im Grunde allein gilt, folgen Vertreter der dienenden Classe der realen Welt, schlichte Boten und Knappen; ihnen gesellen sich als blutsverwandte Genossen bäuerische Gestalten, Wanderer und Jäger und nackte Actfiguren; und von hier aus leiten stattlich ausgerüstete Pagen, Herolde und Schildträger endlich zum Rittergeschlecht selbst über, welches durch Gewappnete in Festgewändern vertreten ist (vergl. die Uebersichtstafel). Eine gleich große, bei allen Verschiedenheiten einheitliche Reihe von profanen und dennoch nicht der Porträtbildnerie zugehörenden Statuen dürfte in dieser Epoche in der ganzen decorativen Plastik Italiens nicht aufzufinden sein. In der That kennzeichnen sie unter mannigfachen Gesichtspunkten ungewöhnlich lehrreich eine allmähliche Entwicklung von fehlerhaften Anfängen zur Vollendung. Das gilt, selbst abgesehen von den reifen Renaissancearbeiten, bereits von den bis etwa zur Mitte des Quattrocento entstandenen Statuen. Schon im Hinblick auf das Aeufserlichste, auf den Maßstab! Lange währte es, bis man hier das Richtige fand. An der Guglia Carelli und an dem entsprechenden Eckpfeiler der Südseite sind die Giganten weit überlebens-

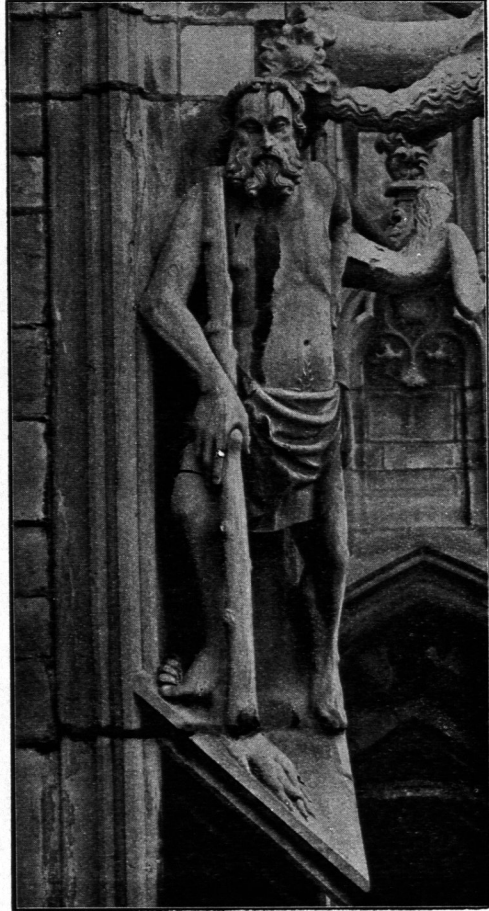


Abb. 29.
Gigant am Mailänder Dom.

groß, viel größer als an den benachbarten Pfeilern des Chores selbst, obgleich die letzteren doch soviel höher sind als die Guglia Carelli, und folglich auch größere Figuren erwarten ließen. Nicht zum wenigsten bewirken denn auch gerade diese unverhältnißmäßig großen Giganten, daß die Guglia Carelli und ihr Gegenstück im Widerspruch zum Geiste der Gothik so niedrig und wuchtig erscheinen. Wie unsicher man bezüglich des Maßstabes selbst noch im Beginn des 15. Jahrhunderts war, bekunden deutlich die an jeder Eckkante mit je zwei Giganten übereinander verzierten Pfeiler zwischen den Sacristeifenstern; zuweilen sind selbst die an benachbarten Kanten ein und desselben Pfeilers in gleicher Höhe angebrachten Statuen der Größe nach verschieden. Nur allmählich, vom Chor nach der Front zu vorwärtsschreitend, gelangte man zu dem günstigsten Maßstab, welcher ungefähr der Lebensgröße entspricht. — Offenbar fiel es den Meistern noch sehr schwer, dem hohen Standort der Figuren künstlerisch Rechnung zu tragen. Bei den ältesten Giganten, an den

Chorpartien, ist dies überhaupt noch nicht versucht; sie wirken von oben, vom Dach her, aus unmittelbarer Nähe gesehen, viel besser als von unten aus. Später ändert sich dies. Man beginnt, die Köpfe größer, die Extremitäten kleiner zu bilden als sie im Verhältniß zur Gesamthöhe der Figur an sich sein dürfen, offenbar mit Rücksicht auf den hohen Standort, und in der That erscheinen diese Statuen — besonders an der Nordseite des Langhauses — in der Nähe unförmlich, während sie für den am Fuß des Baues stehenden Beschauer ziemlich richtig proportionirt wirken. Dem entspricht es, daß die Arbeit selbst zuerst viel zu sehr und vor allem zu gleichwerthig ins Detail geht, sich dann jedoch allmählich mehr auf die wesentlichen, bei größerer Entfernung des Auges wirkungsvollen Formen beschränkt. — Hängt schon dies Alles mit der Entwicklung des allgemeinen künstlerischen Verständnisses und Könnens zusammen, so spiegelt sich diese noch klarer in der Stellung der Figuren an sich, in der ganzen Art, wie sie ihres Amtes walten. Nicht glücklich ist ihr Standort vor der schmalen Abfassung der Pfeilerecken, der mit ihrer Stabwerkumrahmung als eine hohe Flachnische wirkt; nicht günstig vollends ihre dreieckige, zur Förderung des Wasserablaufs stark nach unten geneigte Standfläche. Hier große Einzelstatuen aufzustellen, ohne daß sie unschön in den engen Raum hineingepreßt, an der Rückwand zu kleben und mit ihrer nothwendiger Weise abwärts geneigten Sohlen von ihrem gefährlichen Boden herabzugleiten scheinen — das ist selbst für die reifste Plastik wahrlich keine geringe Aufgabe! Dazu kam die nicht minder schwierige Forderung, die Haltung der Figuren durch eine rechte Scheidung von Stand- und Spielbein naturwahr und abwechslungsreich zu gestalten.

Die geringere oder größere Vollendung, in welcher diese Bedingungen erfüllt, der Grad, in welchem die oben angedeuteten Fehler überwunden sind, müssen hier allgemeingültig als Kriterien auch für die Entstehungszeit der einzelnen Statuen gelten, wobei freilich der Ungleichheit der hier thätigen Künstlerkräfte leider nicht genügend Rechnung getragen werden kann. Urkundlich sind nur wenige feste Anhaltspunkte gegeben. Die Hauptnotiz, welche schon oben erwähnt ist, das Protocoll aus dem Beginn des Jahres 1404,¹⁾ wirft auf die ganze Herstellungsweise dieser Giganten ein Streiflicht. Dieselbe bleibt rein handwerklich, fast möchte man sagen fabrikmäßig. Die Bildhauer sind an ein fremdes Vorbild, an Entwürfe des Malers Paolino da Montorfano, gebunden, und der Auftrag wird per Accord an den vergeben, der den geringsten Lohn beansprucht. Trotzdem ist dieses Actenstück kunsthistorisch auch durch seine Einzelnamen wichtig, denn dieselben kehren auch in den etwa gleichzeitigen auf die Heiligenstatuen der Chorfenster und Pfeiler bezüglichen Documenten wieder und lehren jedenfalls eine Hauptgruppe der damals am Bildschmuck des Domes beschäftigten „magistri picantes lapides vivos“ kennen. Ihr Obmann ist ein Deutscher, Walter Monich,²⁾ auch ein Peter Monich ist oft genannt; ferner der oft erwähnte Annex Marchestem, doch muß derselbe bald nach diesen Aufträgen, schon vor dem Juni 1404, gestorben sein.³⁾ Die Mehrzahl dieser Bildhauer aber besteht aus Oberitalienern, und meist aus solchen mit schon mehr oder minder bekannten Namen: Jacopino da Tradate, Nicolò da Venezia,⁴⁾ Alberto (Bertollo) da Campione,⁵⁾ Giorgio Solari (da Solaro), Marco Raverti (de Ravertis), Matteo Raverti u. a.

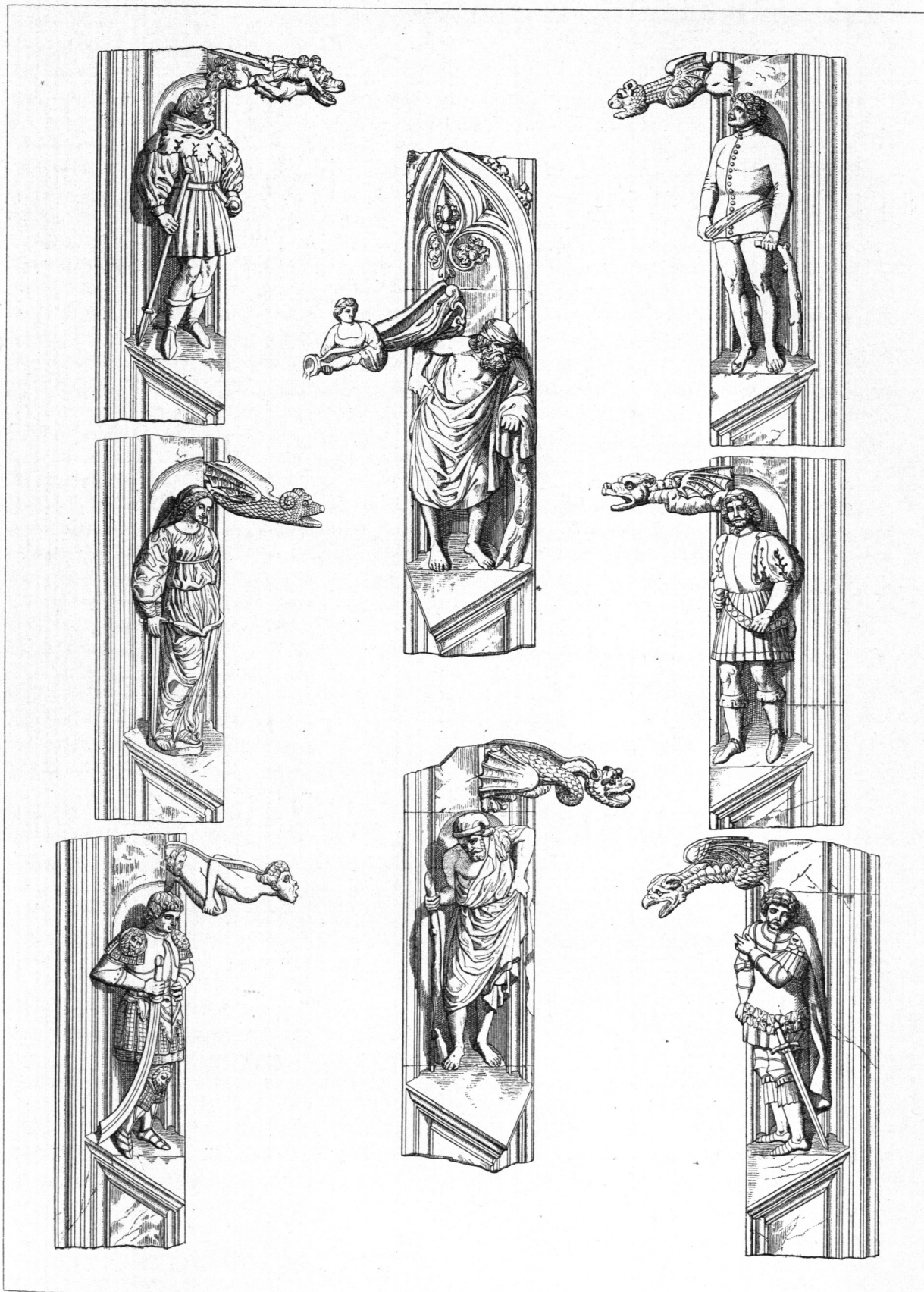
1) App. I S. 268; 12. Februar und 18. April 1404.

2) Ein Gigant von ihm unter anderen am 1. März 1407 erwähnt (Annali a. a. O. S. 279).

3) Vergl. die Notizen vom 3. und 4. Juni 1404 (App. I S. 269), laut welchen Jacopino da Tradate und Peter Monich zwei ursprünglich dem Annex Marchestem aufgetragene Prophetenstatuen „propter eius mortis interventum“ vollenden.

4) Annal., App. I S. 266: 24. December 1403: „Nicholaus de Venezia, magister fabricae, pro ejus mercede laboraturae unius figurae gigantis, per eum sculptae in lapide marmoreo ponendae in opere fabricae, l. 40.“

5) Albertus de Campilione magister fabricae, pro ejus solutione figurae unius gigantis per ipsum sculptae in lapide marmoreo pro operibus fabricae, l. 41, s. 12. App. a. a. O. S. 267. Da Alberto da Campione (vergl. oben S. 50) im April 1404 den „homo salvaticus“ als Wasserspeier (?) arbeitet, und man mit einiger Wahrscheinlichkeit annehmen kann, daß vielfach Speier und Gigant von ein und demselben Bildhauer ausgeführt wurden, so wäre der 1404 genannte Gigant des Alberto da Campione vielleicht mit dem nackten, schreitenden Mann am Pfeiler zwischen den beiden Fenstern der nördlichen Sacristei zu identificiren.



EINZELNE HAUPT-TYPEN DER »GIGANTEN« AM DOM IN MAILAND.

Nähere Bezeichnungen für die einzelnen Giganten sind in diesen Acten leider entweder überhaupt nicht vorhanden — wie z. B. bei deren frühesten Erwähnung vom 24. December 1403, zweier Arbeiten des Nicolò da Venezia und des Alberto da Campione —, oder sie sind so allgemein gehalten, daß eine Identificirung der Stücke nirgends mit voller Sicherheit erfolgen kann.

Dies gilt auch für alle in dieser Hinsicht im folgenden gemachten Versuche, da ja hier überhaupt zunächst mehr die innere, künstlerische Entwicklungsgeschichte dieser eigenartigen Werke, als die Persönlichkeit der an ihnen thätigen Steinmetzen interessirt. Denn als künstlerischer Schöpfer dieser, sowie wohl auch der meisten übrigen größeren Theile der figürlichen Decoration dieser Epoche muß Paolino da Montorfano gelten. Seine vielseitige Wirksamkeit als Zeichner und Maler — nicht nur von Bildern, sondern auch von Glasgemälden —, als vielgewandter Techniker und als erfindender Künstler ist wieder so recht bezeichnend für den Kunstbetrieb in der Dombauhütte, für die Erhebung der Arbeit von rein handwerklichem Boden — das „Vergolden“ spielt in den Nachrichten vom Wirken Meister Paolinos eine große Rolle — zum selbständigen, künstlerischen Schaffen. Wenn es sich darum handelt, den in der Decoration des Mailänder Domes ausgesprochenen Reichthum an decorativer Phantasie mit einem Künstlernamen zu bezeichnen, so steht in dieser Epoche unstreitig der des Montorfano, der ja auch in der späteren lombardischen Kunstgeschichte einen so guten Klang bewahrt, an der Spitze. Er, der Maler, liefert den Bildhauern die Vorlagen. Auch das ist höchst charakteristisch für die Vorherrschaft des malerischen Elements in dieser ganzen decorativen Kunst! Aehnliches zeigt sich um die Wende des 14. und 15. Jahrhunderts auch in Florenz. Dort entwirft beispielsweise 1380 der Maler Agnolo Gaddi die Tugendstatuen, welche die Loggia dei Lanzi zieren, und 1387 liefern die Maler Lorenzo di Bicci, Agnolo Gaddi und Spinello Spinelli Skizzen für den Bildhauer Piero di Giovanni Tedesco.¹⁾ Mit vollem Recht sagt daher Hans Semper²⁾ auch von der Florentiner Plastik dieser Zeit: „Das Vorherrschen der Malerei ging so weit, daß z. B. Statuen nicht nur nach ihrer Vollendung vom Maler bemalt, sondern auch vor der plastischen Ausführung von Malern auf Cartons entworfen wurden.“ Mit gleichem Recht betont er dann aber auch sofort die relative Selbständigkeit der ausführenden Bildhauer: „Doch wurden die Bildhauer dadurch wenig in ihrer Schaffensfreiheit und in ihrem Verdienst beschränkt. Vielmehr war es erst recht eine Probe ihrer Tüchtigkeit, wenn sie innerhalb der enggesteckten Grenzen dennoch eigenes Leben auszudrücken vermochten. Und gewiß waren ihnen während der Arbeit als nöthig befundene Abweichungen von der Zeichnung gestattet. Dadurch aber, daß ihnen ein Theil der Erfindung abgenommen war, konnten sie sich um so ungetheilte der Ausarbeitung der Form und Köpfe hingeben.“

Das gilt Wort für Wort auch für die Sculpturen des Mailänder Domes, und daher mögen diese im folgenden doch in Verbindung mit den Namen der einzelnen, meist Paolinos Entwürfe nur ausführenden Bildhauer behandelt werden.

Die ältesten „Giganten“ dürften diejenigen der „Guglia Carelli“ und dem ihr entsprechenden Eckpfeiler der Südseite sein (Taf. 5), jedenfalls sind dieselben für alle oben aufgeführten Gesichtspunkte am wenigsten gelungen und am derbsten gearbeitet. Gerade hier finden sich die wildesten Gesellen vereint: Unholde, welche zu den über ihnen als Speier dienenden Drachen trefflich passen. Dieselben ragen auch meist hart über ihren Schultern heraus, bald von ihnen getragen, bald mühsam abgewehrt. Da entstehen Scenen halb burlesken, halb phantastischen Charakters. Der eine packt das täppische Riesenungethüm, das ihm auf den Rücken gesprungen ist, schreiend bei Kopf und Beinen; der andere, ein Hornbläser, beugt sich, die Linke in die Hüfte gestemmt, tief zur Seite; und der dritte, mit einer Keule bewaffnet, hält einen jungen Drachen triumphirend empor. — Dieser Drache selbst ist eine Mißgeburt: der Unterkörper eines Kindes, endigend in eine Drachenfratze, aus welcher dann wieder ein Kindeskopf herausblickt, das würdige

1) Vergl. Marcel Reymond, *La sculpt. florent.* S. 182.

2) Die Vorläufer Donatello. I. Leipzig 1870. S. 8.

Junge des großen, als Wasserspeier fungirenden Drachens, dem es der Gigant offenbar geraubt hat, und der deshalb wüthend auf ihn herabspringt. Auf der Südseite soll der gewaltige Kerl, der einem zwischen seinen Beinen stehenden Löwen das Maul aufreißt, wohl einen Hercules darstellen. Ruhig blickt er zu dem als Hund gebildeten Wasserspeier empor, während sein Nachbar dem großen über ihm schwebenden Drachen auszubiegen sucht. Am bizarrsten ist der dritte Gigant dieses Pfeilers gestaltet, welcher mit seinen nackten Füßen ein schlangenartiges Ungethüm niedertritt. Bis tief über die Brust reicht ihm sein gewaltiger Bart herab, und sein ungeschlachtetes Riesenhaupt wirkt um so grotesker, als unmittelbar neben ihm der Wasserspeier sein gewaltiges Riesenmaul aufsperrt. — Das alles sind Bildungen, die innerhalb der decorativen Phantasie der italienischen Trecentokunst eine besondere Beachtung verdienen. Einen Widerhall der altromanischen Kunst glaubt man hier zu vernehmen, aber etwas Fremdes, Unitalienisches klingt mit hinein. An die Riesen mittelalterlicher Ritterromane wird man erinnert. Und in der That war ja die Volksphantasie in Oberitalien mit solchen Gestalten wohlvertraut, seit die franco-italische Ritterdichtung den Gedankenkreis der französischen „chansons de geste“ — wie beispielsweise der „Entrée de Spagne“ und der „Prise de Pampelune“ — dort allgemein verbreitet hatte.¹⁾

Allein nicht von gut geschulten ritterlichen Dichtern sind diese Riesen dem Volke dort am häufigsten geschildert worden, sondern von — Bänkelsängern. Jeder feinere, witzige Zug fehlt ihnen, und auf ihre äufere Nachkommenschaft bei einem Pulci, Bojardo und Ariost weist in ihnen wahrlich noch nichts hin! — So bleibt auch in diesen Sculpturen der Ausdruck rein handwerksmäßig. Unproportionirt, in unglücklichen Stellungen, mit verrenkten Gliedmaßen, dabei im Detail, besonders an den Haarpartien, stark stilisirt, wirken diese Figuren zwar drastisch genug, aber zugleich auch roh.

Ungemein fesselnd ist es, von diesen Anfängen aus den Fortschritt der Leistungen zu verfolgen. Derselbe zeigt sich bereits an den Pfeilern des mittleren Chorfensters. Dem Gesamteindruck nach — zumal von unten gesehen — scheinen einige der dortigen „Giganten“ ihren Genossen an den Sacristeifenstern kaum wesentlich überlegen, weder die beiden tief gebückt stehenden bärtigen Männer nebst dem ihnen benachbarten, gänzlich behaarten „Waldmensch“ („homo salvaticus“)²⁾ mit Mantel und Federhut, noch vollends die „Hornbläserin“ des Giorgio Solari (?)³⁾ am nördlichen Pfeiler, ein langgewandetes Weib, das sich in höchst unschöner Weise an die Hüfte faßt. Aus der Nähe, vom Dach aus betrachtet, gewinnen sie jedoch, und schon bei ihnen macht sich besonders im Faltenwurf ein größeres Formenverständnis und eine bessere Durchführung vortheilhaft geltend. Auch die mit geneigtem Haupt lässig stehende Actfigur eines jüngeren Mannes an der dem Fenster zugewandten Kante des Nordpfeilers ist trotz der zu breit und flach gerathenen Hüftpartie vortrefflich durchgearbeitet, und sein Kopf ist selbst nicht ohne psychologische Feinheit. Möglicherweise ist dies der am 18. April 1404 erwähnte „gigante deschalzi“ des Giacopino da Tradate, und sein Gegenstück an der Südkante, ein Gewappneter im wallenden Mantel, der, das baarhäuptige ausdrucksvolle Antlitz gesenkt, aufmerksam herabblickt, der „gigante armato“ des Matteo Raverti. Analoge Vorzüge zeigen die Figuren an den beiden Eckpfeilern des Chores, wo nördlich der auf seine Keule sich stützende nackte emporblickende Mann wohl einen antiken Helden darstellen soll, und sein nur halb vom Mantel umhüllter Nachbar — vielleicht der am 21. April 1405 genannte Gigant „cum capello super caput“ des Nicolò da Venezia — durch seinen individuellen, bärtigen Kopf fesselt. Auf der Südseite vollends bewähren die Actfigur eines Jünglings in halber Rückenansicht und sein mit gerafftem Gewand kräftig ausschreitender Genosse bereits ein treues Naturstudium und eine auf malerische Wirkung bedachte, sichere Modellirung. Aehnliches gilt bald in höherem, bald in geringerem Grade von den übereinander befind-

1) Es sei daran erinnert, daß sich noch Filippo Maria Visconti französische Ritterromane vorgelesen liefs. Vergl. Geiger, Renaissance und Humanismus in Italien und Deutschland. Berlin 1882. I. S. 160.

2) Vergl. S. 50.

3) Vergl. Annali, App. I S. 268. Zahlung vom 18. April 1404.

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

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

II. Meister und Werke der ersten Hälfte des Quattrocento.

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

1) Oder als Simson?