

## Erstes Capitel.

# Die Gothik des Mailänder Domes und ihre decorative Plastik bis zum Jahre 1450.

„La grande originalità di questo monumento, che non è tedesco, nè francese, e neppure italiano.“

Giuseppe Brentano.



rotz aller ihr so eifrig und erfolgreich gewidmeten Studien bietet die Mailänder Kathedrale dem Kunsthistoriker noch immer eine Fülle unbeantworteter Fragen, deren Zahl und Tragweite ihm um so empfindlicher wird, je mehr er sich mit ihnen beschäftigt. Nicht nur auf das Auge, sondern auch auf den historisch-kritischen Sinn übt dieses Bauwerk einen ganz eigenartigen Zauber aus. Seine Wirkung durchläuft gleichsam drei Stufen, von denen die meisten Besucher freilich nur die beiden ersten zu kennen pflegen. Der Eindruck des Auferstehens an der Chorseite und der gewaltigen Hallen des Inneren muß auf jeden Unbefangenen überwältigend wirken: so bedeutend, daß der vergleichenden Kritik vorerst kein Feld bleibt. Sobald diese aber einsetzt, beginnt die zweite Etappe, und sie endet auf Grund der hergebrachten, aus der Gothik des Nordens abgeleiteten Stillehre in einer Verurtheilung, welche dem Bau die höhere Einheit, die innere Folgerichtigkeit und Harmonie abspricht und in ihm nur die arg verkümmerte Entwicklung eines auf falschen Boden gerathenen Keimes sieht. Die schönste Blüthe, ja die Lebenskraft nordischer Gothik scheint in ihm verständnißlos zerstört, und das Ganze letzthin nur dem laienhaften Geschmack an stofflichen, quantitativen und allenfalls phantastischen Reizen erfreulich! — Wer sich jedoch durch diese, gerade von kunstwissenschaftlicher Seite gar zu eindringlich gepredigte Lehre nicht von einem weiteren liebevollen Studium dieses stilistischen Zwittergeschöpfes zurückhalten läßt, wird für dessen gerechte Würdigung noch andere Gesichtspunkte gewinnen. Je nähere Zwiesprache man mit diesem Bauwerke hält, um so mehr vergiftet man die bei der kunsthistorischen Classification hergebrachten Formeln, lauscht wieder nur unmittelbar auf das, was das Denkmal selbst erzählt, auf diesen wechselnden Ausdruck einer völlig eigenartigen Entwicklung, und ist zuletzt bereit, in diesem Sinne dem Mailänder Dom eine selbständige Bedeutung einzuräumen, welche auferhalb aller theoretisch zu begründenden Stilregeln und Stilwidrigkeiten liegt. Der ganze Bau wird dann gleichsam zu einem mit durchaus persönlichem Leben begabten Organismus, der nur genetisch, nur aus seinen völlig eigenartigen Lebensbedingungen heraus verstanden und erklärt werden kann und den richtigsten Maßstab für seine Werthschätzung in sich selber trägt. — Aber es gilt dann auch, die Geschichte dieses Organismus bis in ihre feinsten und verschlungensten Fäden zu verfolgen, die Nachrichten der — übrigens noch keineswegs stets vollständig und genau veröffentlichten — Bauacten Schritt für Schritt auch in allen Einzelheiten zu sammeln, zu illustriren und gegebenen Falles zu berichtigen; kurz, dem bisherigen Gesamtbild der Baugeschichte, welches besonders Camillo Boito<sup>1)</sup> mit künstlerischer Hand so geistvoll

1) Il Duomo di Milano. Milano 1889. Die ungemein reiche, seit 1889 aber nur unwesentlich vermehrte Literatur über den Dom hat als Anhang zu diesem Werk Filippo Salveraglio zusammengestellt. Eine knappe vortreffliche Skizze der Baugeschichte bietet Giulio Carotti in den ersten Capiteln seines kleinen Buches: Il Duomo di Milano e la sua facciata. Milano 1888; vergl. ferner dessen Aufsatz: „Vicende del Duomo di Milano e della sua facciata. Archivio storico dell' Arte. II. 1889, S. 113 ff.

entworfen hat, eine ins Einzelne gehende Monographie an die Seite zu stellen, begleitet von Abbildungen des Baues in allen seinen Theilen und kunsthistorisch bezeichnenden Details. — Eine solche auch den höchsten wissenschaftlichen Ansprüchen genügende Monographie des Mailänder Domes wäre jedoch eine Lebensaufgabe, und nur demjenigen möglich, der in dauerndem Verkehr mit dem Werk selbst stehen kann, am ehesten wohl dem Manne, der, seit nunmehr fast 25 Jahren Architekt der fabbrica, heute sicherlich der beste Kenner des Domes ist, Cesa-Bianchi,<sup>1)</sup> der seine Belesenheit im künstlerischen Riesentext des Domes bisher nur den gelegentlichen Arbeiten Anderer nutzbar machte, wie er mit derselben denn auch den Verfasser in freundschaftlichster Weise unterstützt hat. — So lange eine solche Monographie des Domes noch aussteht, bleibt auch jede auf ihn bezügliche Einzeluntersuchung zum mindesten unvollständig, und die folgenden, im wesentlichen auf den Decorationsstil des Domes beschränkten Erörterungen, welche die Kenntniß der Baugeschichte selbst voraussetzen, werden diesen Mangel fühlbar hervortreten lassen, besonders da, wo sie ihr Specialgebiet selbst überschreiten und nothgedrungen allgemeinere Fragen der Baugeschichte und des Baubetriebes streifen. Aber schon dieser Mißstand ist vorerst leider überhaupt unüberwindlich, und ihm gesellen sich ferner auch noch einige „Probleme“, für welche das heutige „ignoramus“ wohl schon jetzt mit einem „ignorabimus“ vertauscht werden muß, da dieselben auch durch die genaueste Forschung kaum sicher zu lösen sind. Diese Probleme sind hier nur im allgemeinen, lediglich im Hinblick auf unser specielles Hauptthema, die Decoration, zu erörtern. Es gehört zu ihnen bereits die Frage nach dem Schöpfer des Bauplanes. Der corporative Zug der ganzen oberitalienischen Kunst und besonders ihres Baubetriebes macht am wahrscheinlichsten, daß ein Mitglied der Genossenschaft der Campionesen eine Skizze vorlegte, welche in gemeinsamer Berathung bearbeitet wurde. War diese aber von vornherein „ad hoc“ in Mailand nach Maßgabe der dort vorhandenen Raumbedingungen gezeichnet worden, oder war sie in ihrer ursprünglichen Gestalt gleichsam nur ein Normalproject einer großen Kathedrale, ähnlich wie etwa im frühen Mittelalter jener berühmte, uns erhaltene Idealentwurf für das Kloster S. Gallen? Und wie weit hat schon auf diesen Urplan die Kenntniß transalpiner Kirchenarchitektur eingewirkt? Ist er, der Hypothese Boitos gemäß, jenseits der Alpen entstanden und in Mailand nur umgeformt worden, oder lag umgekehrt zunächst ein rein lombardischer Plan vor, der das nordisch-gothische Gepräge erst nachträglich empfing, wie von den italienischen Forschern besonders Beltrami<sup>2)</sup> und Carotti, von den deutschen vor allem F. von Schmidt<sup>3)</sup> zu beweisen suchten? — Für beide Annahmen lassen sich gewichtige Gründe geltend machen, und welche von ihnen zu Recht besteht, bleibt kunstgeschichtlich letzthin belanglos. Denn das kunstgeschichtlich Wesentliche ist, daß schon nach den ersten Jahren der Bauausführung eine stilistische Verschmelzung oberitalienischer und nordisch-gothischer Elemente eintritt, die über die heimische Ueberlieferung hinausweist und mit unbedingter Sicherheit auf die Kenntniß und den Einfluß der großen transalpinen Kathedralen schließt. — Das wird bereits durch die Beziehungen Giangaleazzos selbst befürwortet. Sobald dieser der von der Geistlichkeit und der Stadtgemeinde begonnenen Dombau-Angelegenheit näher trat, war zweifellos sein Wunsch, daß etwas ganz Außerordentliches, in Italien Neues entstände. Das entspricht seinem so vielfach bezeugten Imperatorencharakter. Von den großen Kathedralen Frankreichs und Deutschlands aber mußte er gute Kunde haben, mit Frankreich vor allem war er persönlich durch mehrfache Familienbeziehungen verbunden. Besaß er doch, als Mitgift seiner Gattin Isabella, der Tochter König Johanns des Guten, die Grafschaft Vertus in der Champagne, den Ruhmestätten nordfranzösischer Gothik benachbart. Nicht unwahrscheinlich also, daß gerade Giangaleazzo auf die dortigen Muster hinwies. Aber selbst wenn man diesen persön-

1) Vergl. dessen kleine Schrift: *Alcune considerazioni unite ai progetti... per la nuova facciata del Duomo di Milano*. Milano 1888.

2) *Per la facciata del Duomo di Milano. Parte seconda. Lo stile*. Milano 1887.

3) Vortrag in der Wochenversammlung des österreichischen Ingenieur- und Architekten-Vereins am 10. April 1886. Bericht in der „Wochenschrift“ des Vereins. XI. 1886. Nr. 25. S. 228 ff.

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-