

Venedigs „Früh“-Mittelalter in der Moderne

Der Titel meines Vortrags spielt auf die vielschichtige Problematik Mittelalter – Moderne an, erläutert am Beispiel von Venedig. Dabei soll weniger die Mittelalter-Rezeption in literatur- oder kulturgeschichtlichem Sinn, weniger die Anwendung von Geschichte als politisches ‚Argument‘, sondern die Form der Auseinandersetzung mit der Moderne behandelt werden, bei der die Konzeption, Imagination und Konstruktion von Mittelalter die entscheidende Bedeutung gewinnen: Mittelalter also als Epochenimagination, als ‚voreingebildete‘ Bezugsgröße, mit der die Gegenwart, die Moderne geprüft, an der sie ge- und vermessen wird. Imagination, Vorstellung vom Mittelalter gleichsam als Erläuterung und Darstellung von Problemen der Moderne,¹ als singuläres Exempel, an dem nach der Dialektik von Integration und Desintegration die Moderne entweder verklärt oder verurteilt werden kann.

Im anliegenden Zusammenhang heißt das Exempel ‚Venedig‘ – die Stadt an der Lagune also als ‚Fallbeispiel‘. Einen zusätzlichen Anreiz bietet ihre Sonderstellung. Italienische Städte heben sich in der europäischen Wahrnehmung vor allem als ‚amodern‘ heraus, unter ihnen gilt Venedig als die amodernste überhaupt; weit entfernt von moderner Industrie- und Städtebaukultur, ohne Hochöfen und Wolkenkratzer; eine gleichsam im Meer ‚versunkene‘ Stadt, die mit metaphorischer Kraft sowohl zeitliche wie auch (tiefen)psychologische Prozesse emporsteigen lässt.² Die Versenkung in die Vergangenheit, in die Zeitlosigkeit, in eine Traumwelt, in die tiefen Schichten des Unbewussten, schwingen also immer bei Beschreibung und Interpretation mit.

Unter dieser Prämisse sollen einige Etappen zu diesem komplexen Phänomen vorgestellt werden: von der Wiederentdeckung der byzantinischen Wurzeln innerhalb des ‚Gothic Revival‘ im 19. Jahrhundert bis zur ‚venezianischen Gotik‘ als Kategorie der Antimodernität.

1. Um Achtzehnhundert wurde byzantinische Kunst in Frankreich und Deutschland zunächst bei den Sakralbauten innerhalb eines allgemeinen Interesses für die Romanik entdeckt³ (beide Termini waren austauschbar⁴). Fachleute und Amateure wie die Gebrüder Boisserée und Schlegel in Deutschland, Ludovic Vitet (1783–1854), der erste „Inspecteur général des Monuments historiques“, und Hippolyte Fortoul (1811–1856), Erziehungsminister in Frankreich (1852), glaubten byzantinische Elemente an den Kirchen des Rheinlandes und des Périgueux auszumachen. Für Friedrich Schlegel stand eindeutig fest, dass der byzantinische Stil das erste und hauptsächlichste Vorbild für die abendländische Gotik war;⁵ für Fortoul, einen engagierten Publizisten

¹ Otto Gerhard Oexle, Die Moderne und ihr Mittelalter. Eine folgenreiche Problemgeschichte, in: Mittelalter und Moderne. Entdeckung und Rekonstruktion der mittelalterlichen Welt, ed. Peter Segl (Sigmaringen 1997) 307–364, hier 310–311. Ders., Bilder gedeuteter Geschichte. Eine Einführung, in: Bilder gedeuteter Geschichte. Das Mittelalter in der Kunst und Architektur der Moderne. Mit Beiträgen von Bernd Carqué, Ernő Marosi, Klaus Niehr und Otto Gerhard Oexle, ed. Otto Gerhard Oexle/Áron Petneki/Leszek Zygnier (Göttingen 2004) 11–30; Bernd Carqué, Sichtbarkeiten des Mittelalters. Die ikonische Repräsentation materieller Relikte zwischen Visualisierung und Imagination, in: Visualisierung und Imagination. Sichtbarkeiten des Mittelalters. Materielle Relikte des Mittelalters in bildlichen Darstellungen der Neuzeit und Moderne. Mit Beiträgen von Gabriele Bickendorf, Bernd Carqué, Ingo Herklotz, Daniela Mondini, Klaus Niehr, Andrea Worm, ed. Bernd Carqué/Daniela Mondini/Matthias Noell (Göttingen 2006) 13–50, bes. 18–19 und 38.

² Bernard Dieterle, Die versunkene Stadt. Sechs Kapitel zum literarischen Venedig-Mythos (Frankfurt/Berlin/Bern/New York/Paris/Wien 1995).

³ Zum Folgenden Barrie Bullen, Byzantium rediscovered (London 2003).

⁴ David B. Brownlee, Neugriechisch/néo-grec. The german vocabulary of French romantic architecture, in: Journal of the society of architectural historians 50, 1 (1991) 18–21, 18: „néo-grec ... was a broad term, encompassing even what we today call roman-sque“. Vgl. auch Villads Villadsen, Studien über den byzantinischen Einfluss auf die europäische Architektur des 19. Jahrhunderts, in: Hafnia. Copenhagen Papers in the History of Art (København 1978) 43–77, 43.

⁵ „Eine ältere, welche man wegen einiger Ähnlichkeit, mit der konstantinisch-byzantinischen christlichen Bauart, die gräzisierung nennen könnte“, zit. nach Brownlee, Neugriechisch 19 A. 4.

zu Kunst und Politik, war die byzantinische Kunst der „Traum“, den die europäische Kunst „in ihrer Kindheit in der Wiege“ geträumt habe.⁶ Die Wiederentdeckung der byzantinischen Wurzeln war gleichzeitig mit der Frage (und Polemik) zum „nationalen“ Ursprung der Gotik verflochten.⁷ Ihre Interpretation hatte schon im 17. und 18. Jahrhundert zwischen „indigener“ Vergangenheit und exotischer Alterität gewechselt; gotische Architektur galt damals entweder als indigen – der gotische Spitzbogen als Nachahmung der Astkrümmung in den von den Goten bewohnten Wäldern (!)⁸ – oder wurde dem Einfluss aus dem Orient zugeschrieben: schon nach Christopher Wren (1632–1723) galt die Gotik als „Sarazenischer Stil“.⁹

In diesem byzantinischen „Revival“ erscheint auch Venedig, besonders mit der Markus-Kirche: die Abteikirche St-Front, in Dedikation an den ersten Bischof von Périgueux in den Jahren 1020–1050 wiedererrichtet, ließ 1851 den Archäologen und Kunsthistoriker Félix de Verneilh in seinem Buch zur „Byzantinischen Architektur in Frankreich“ die Parallelen zu Markus-Kirche und Hagia Sophia herausarbeiten.¹⁰ Sein Werk schätzte Eugène Viollet-le-Duc, „einer der engagiertesten ‚Gotiker‘“:¹¹ sonst vor allen Dingen mit dem „Gothic Revival“ auf dem europäischen Festland verbunden, war er Befürworter einer französischen, byzantinischen Tradition und unterschied vielfältige Kanäle orientalischen Einflusses auf die Kirchenarchitektur: in der Auvergne und im Lyonnais, bei der Kathedrale von Le Puy etwa, zeige sich orientalischer oder besser adriatischer Einfluss in direkter Weise durch den Handel mit Venedig; der Nachweis von venezianischen Kaufleuten am Ende des 10. Jahrhunderts in Limoges, dazu von Nord-Osten her die Ausstrahlung byzantinischer Elemente bei den rheinischen Kirchen, dieses Zusammenwirken hätte die Einführung der Planimetrie und byzantinischer Details bei den Kirchen mit ihren Kuppelbauten in Aquitanien und im Midi gefördert.¹²

Neben dieser Aufarbeitung einer „vorgotischen“ Vergangenheit wurde Venedig auch zur Inspirationsquelle für eine Neuausrichtung der Architektur, aus einer „Invention“ dieser Tradition: 1826 gab Ludwig I. den Auftrag zur Errichtung einer „Hofkapelle“ für seine Residenz in München im neobyzantinischen Stil mit einer Innenausstattung nach dem Vorbild der Markus-Kirche in Venedig;¹³ 1843 ließ Friedrich Wilhelm IV. von Preußen das neun Jahre vorher erworbene Christos-Pantocrator-Mosaik aus der Basilika S. Cipriano auf Murano in der Friedenskirche von Potsdam anbringen, die selbst nach dem Vorbild der Basilika S. Clemente in Rom erbaut worden war.¹⁴ Die Markus-Kirche ihrerseits inspirierte 1852 Léon Vaudoyer bei der Neuerrichtung der Kathedrale von Marseille, einer damals bildlich als „Tor zum Orient“ gefeierten Stadt,¹⁵ sowie auch

⁶ Hippolyte Fortoul, *De l'art en Allemagne* 2 (Paris 1842) 118 : „Le byzantinisme est le rêve qui a bercé l'art européen dans son enfance“.

⁷ Vgl. Mario Kramp, *Heinrich Heines Kölner Dom. Die „armen Schelme vom Domverein“ im Pariser Exil 1842–1848*, (München/Berlin 2002) 90–95. Magdalena Bushart, *Der Geist der Gotik und die expressionistische Kunst: Kunstgeschichte und Kunsttheorie 1911–1925* (München 1990) 34–36.

⁸ Vgl. auch Friedrich Schlegel: „das Blumenhafte und Gewächsähnliche bildet die wesentliche Grundform und eigentümliche Schönheit in dieser Bauart, deren wahrer Ursprung und erster Grund in dem tiefen deutschen Naturgefühl ... zu suchen ist“ (Zit. nach Kramp, *Heinrich Heines Kölner Dom* 13).

⁹ John M. Ganim, *Native Studies: Orientalism and Medievalism*, in: *The Postcolonial Middle Ages*, ed. Jeffrey Jerome Cohen (New York 2000) 123–134, 125. Vgl. Paul Frankl, *Gothic Architecture*, revised by Paul Crossley (New Haven 2000) 263–264 („The Term ‚Gothic‘ and the Concept of the Gothic Style“).

¹⁰ „Saint Marc est un original dont Saint-Front n'est que la copie“ ; „quel qu'il soit, l'artiste qui a élevé la basilique Saint-Front, s'est constamment proposé pour but, l'imitation, la reproduction même de celle de Saint-Marc“ (Félix Joseph de Verneilh, *L'architecture byzantine en France. Saint-Front de Périgueux et les églises à coupoles de l'Aquitaine* [Paris 1851]). Noch nach Emile Mâle (1950), „Saint-Front de Périgueux ressemble à Saint-Marc de Venise et n'en dérive pourtant pas. C'est l'Orient qui a fourni le modèle de ces églises à cinq coupoles ... L'église des Saints-Apôtres à Constantinople, aujourd'hui détruite, paraît avoir été le prototype à la fois de Saint-Front et de Saint-Marc ...“ (Zit. nach François Loyer, *Une basilique synthétique*, in : Paul Abadie, architecte 1812–1884, 4 novembre 1988–16 janvier 1989, commissaire Claude Laroche (Paris 1988) 190–199, 196. Vgl. Bullen, *Byzantium rediscovered* 58–59, sowie Bruno Foucart, *L'homme du néo-roman*, in: Paul Abadie, architecte 1812–1884, 4 novembre 1988–16 janvier 1989, commissaire Claude Laroche (Paris 1988) 20–25, 23; Claude Laroche, *Saint-Front de Périgueux, ou la coupole réinventée*, in: *ibid.* 111–130, hier 113, 122; Laurence Madeline, *De la décoration de Saint-Front et du projet de Charles Lameire*, in: *ibid.* 130–133, 130.

¹¹ Kramp, *Heinrich Heines Kölner Dom* 98.

¹² Bullen, *Byzantium rediscovered* 59. Vgl. auch Loyer, *Une basilique synthétique* 198.

¹³ Bullen, *Byzantium rediscovered* 21.

¹⁴ Bullen, *Byzantium rediscovered* 25.

¹⁵ Bullen, *Byzantium rediscovered* 71–72.

einige Zeit später bei Sacré-Coeur in Paris durch Paul Abadie (1874),¹⁶ deren ursprüngliche Pläne nach der Auffassung von Projektgegnern eher denen einer Moschee als einer christlichen Kirche glichen.¹⁷ Bei dieser Wiederbelebung des europäischen Mittelalters stand also auch der Orient Pate – byzantinisch oder arabisch allgemein –,¹⁸ verstanden als „imaginierte Vergangenheit des Westens“,¹⁹ als dessen Vermittlerin und Vorbild zugleich Venedig erschien.

Ein ähnliches Bild bot sich in England, mit einiger zeitlicher Einschränkung: die Termini normannisch und romanisch wurden fast gleichlautend verwendet und oft mit byzantinisch gleichgesetzt, dazu eher diffus und ziemlich widersprüchlich, um einfach jedes Bauwerk vor der Gotik stilistisch einzuordnen. Noch 1842 dekretierte der „Ecclesiologist“, die Zeitschrift der konservativen Cambridge Camden Society: „Gotik ist die alleinige christliche Architektur“, und die byzantinische Kunst wurde als „Abgrund moralischer und intellektueller Entartung“ verurteilt;²⁰ gleichzeitig aber kündigte sich ein Paradigmenwechsel im Verständnis von europäischer Vergangenheit nach der griechisch-römischen Klassik an: um 1850 leiteten ihn die Werke John Ruskins über S. Marco und andere byzantinische Bauten in Venedig ein.

Ruskin hatte Venedig vor der Revolution von 1848 mehrmals bereist: aufgeschreckt durch in seinen Augen fortschreitende Akte der Barbarei, etwa den 1846 gebauten Eisenbahndamm zum Festland, die Beschießung Venedigs durch österreichische Artillerie während des Aufstandes zwei Jahre später, aber auch durch die kritiklose Kopierung gotischen Stils und die Beseitigung mittelalterlicher Baudenkmäler durch die fortschreitende Industrialisierung in seiner Heimat England, verfasste er ab 1849 seine bekannten programmatischen Schriften: „The seven Lamps of architecture“ und „The Stones of Venice“. Die sieben Leuchter entwarfen „moralische Kategorien“ als Vorschrift für eine vorbildliche Bauweise (etwa die des Leuchters der Wahrheit, der Aufrichtigkeit), die Ruskin in der zeitgenössischen Architektur angewendet wissen wollte. Schon in den „Leuchtern“ wurde der des Lebens beispielhaft durch die Lebensenergie der Markuskirche verkörpert; in der „Lamp of Power“ verfasste er umfangreiche Überlegungen zu Byzanz, die dann die Grundlage für die Studie zur Architektur in den „Stones“ wurden. Ruskin inspirierte die zeitgenössische Kontroverse über das ‚Gothic Revival‘, besonders über dessen „römische“ oder „High Church“-Tendenzen.²¹

In den „Stones of Venice“ – in der Zeit von 1851 bis 1853 in drei Bänden erschienen – wollte Ruskin die Werte der „Southern Gothic“ erläutern. Zur Charakterisierung ging er von der Spätantike aus: „While in Rome and Constantinople, and in the districts under their immediate influence, this Roman art of pure descent was practised in all its refinement, an impure form of it – a patois of Romanesque – was carried by inferior workmen into distant province; and still ruder imitations of this patois were executed by the barbarous nations on the skirts of the Empire“;²² aber diese ‚Barbaren‘ waren „in the strength of their youth“, und „while, in the centre

¹⁶ Bullen, *Byzantium rediscovered* 95.

¹⁷ „... cette plate mosquée ...“ (Abbé Carle): Claude Laroche, *Le concours de 1874*, in: Paul Abadie, *architecte 1812–1884*, 4 novembre 1988–16 janvier 1989, commissaire Claude Laroche (Paris 1988) 211–227, 223.

¹⁸ Vgl. Loyer, *Une basilique synthétique* 193, 196–198 (mythe oriental); Laroche, *Le concours de 1874*, 224–225.

¹⁹ Kathleen Biddick, *Coming out of exile: Dante on the Orient Express*, in: *The postcolonial Middle Ages*, ed. Jeffrey Jerome Cohen (New York 2000) 35–52, 35.

²⁰ Von A.F. Rio, durch N. Wisemann übernommen: Bullen, *Byzantium rediscovered* 83–84.

²¹ Vgl. zu Ruskin; Robert Hewison, *Ruskin, John*, in: *Oxford Dictionary of National Biography* 48 (Oxford 2004) 173–193; Bullen, *Byzantium rediscovered* 119–130; John Ruskin – *Werk und Wirkung*. Internationales Kolloquium, Stiftung Bibliothek Werner Oechslin, Einsiedeln 24.–27. August 2000, ed. von der Stiftung Bibliothek Werner Oechslin, Redaktion Elisabeth Sladek (Einsiedeln/Zürich/Berlin 2002); Michael W. Brooks, *John Ruskin and the Victorian Architecture* (London 1989); Robert Hewison/Ian Warrell/Stephen Wildman, *Ruskin, Turner and the Pre-Raphaelites. On the occasion of the exhibition at Tate Britain, London, 9 March–28 May 2000* (London 2000); *Ruskin e Venezia: la bellezza in declino. Convegno internazionale di studi*, 15 e 16 dicembre 2000, Fondazione Giorgio Cini, ed. Sergio Perosa (Firenze 2001); Jeanne Clegg, *Ruskin and Venice* (London 1981); John Unrau, *Ruskin and St. Mark's* (London 1984).

²² *The Works of John Ruskin on CD-Rom. The Library Edition* edited by Edward Tyas Cook and Alexander Wedderburn; with an Introduction by Michael Wheeler and a History of the Library Edition by James S. Dearden, (Cambridge 1996) 9, 37: „While in Rome and Constantinople, and in the districts under their immediate influence, this Roman art of pure descent was practised in all its refinement, an impure form of it – a patois of Romanesque – was carried by inferior workmen into distant province; and still ruder imitations of this patois were executed by the barbarous nations on the skirts of the Empire. But these barbarous nations were in the strength of their youth; and while, in the centre of Europe, a refined and purely descended art was sinking into graceful formalism, on its confines a barbarous and borrowed art was organising itself into strength and consistency.“

of Europe, a refined and purely descended art was sinking into graceful formalism, on its confines a barbarous and borrowed art was organising itself into strength and consistency“;²³ weiter: „The work of Lombard was to give hardihood and system to the enervated body and enfeebled mind of Christendom“.²⁴ Die ‚Invasoren‘, „opposite in their character and mission, alike in their magnificence of energy, they came from the North and from the South, the glacier torrent and the lava stream: they met and contended over the wreck of the Roman empire; and the very centre of the struggle, the point of pause of both, the dead water of the opposite eddies, charged with embayed fragments of the Roman wrecks, is VENICE“. Ihr „Ducal palace ... contains the three elements in exactly equal proportions – the Roman, Lombard, and Arab. It is the central building of the world“.²⁵

In diesem Zusammentreffen entsteht für Ruskin die venezianische Gotik, gleichzeitig das zentrale Thema der *Stones* und in einem großen Kapitel über die „Natur der Gotik“ abgehandelt, später als separate Arbeit publiziert vom prominentesten Schüler Ruskins, William Morris.²⁶ Danach ist die Gotik nicht nur ein Stil, sondern eine Geisteshaltung mit festumrissenen moralischen Charakteristika und „just as the rough mineral is submitted to that of the chemist, entangled with many other foreign substances, itself perhaps in no place pure, or ever to be obtained or seen in purity for more than an instant ... so in the various mental characters which make up the soul of gothic. It is not one nor another that produces it; but their union in certain measures“.²⁷

Eben weil für Ruskin die Gotik auch in einer moralischen Qualität jenseits von chronologischen und rein stilistischen Unterscheidungen besteht, kann er eine enge Verbindung zwischen romanisch-byzantinischer Kunst und dem „Geist der Gotik“ herstellen.²⁸ Die beiden Termini sind nicht antithetisch zu verstehen, ihre Grenzen sind fließend. Ruskin unterzieht die romanisch-byzantinische Kunst einer neuen Wertung; für ihn verwandelt sie sich im Laufe der Zeit in den gotisch-arabischen oder gotisch-byzantinischen Stil, der seinen vollendeten Ausdruck in der Markuskirche findet. Das Romanisch-Byzantinische wird so zu einem Bestandteil der Gotik in der venezianischen, bzw. arabischen oder byzantinischen Version. Dafür ist die Farbe charakteristisch: die Markuskirche „possesses the charm of colour in common with the greater part of the architecture, as well as of the manufactures, of the East, but the Venetians deserve especial note as the only European people who appear to have sympathized to the full with the great instinct of the eastern races“.²⁹ Ruskin schätzte die intensive Kraft des orientalischen Handwerks und anerkannte seine Schönheit und Vollkommenheit; für ihn war z.B. die indische Kunst fein und raffiniert, in der Farbgebung von Turnerischer Eindringlichkeit,³⁰ auch wenn es ihm nicht gelang, diese Faszination mit der moralischen Ablehnung, die er für eine Kultur hegte, die diese Wirkung hervorgebracht hatte, in Einklang zu bringen, und die ihn später zu viel radikaleren imperialistischen Positionen hinneigen ließ.³¹ Im Frühstadium hatte die „Hybridisierung“³² für ihn noch eine positive Valenz und

²³ The Works of John Ruskin 9, 37

²⁴ The Works of John Ruskin 9, 38: „the work of Lombard was to give hardihood and system to the enervated body and enfeebled mind of Christendom; that of Arab was to punish idolatry, and to proclaim the spirituality of worship. The Lombard covered every church he built with sculptured ...“

²⁵ The Works of John Ruskin 9, 38.

²⁶ Zur Gotik, Bruno Girveau, *Le Gothique monumental en Angleterre. Une affaire d'Etat*, in: *Gothic Revival. Architecture et arts décoratifs de l'Angleterre victorienne* (Paris 1999) 81–95; Clive Wainwright, *Le Gothic Revival en Grande-Bretagne*, *ibid.* 11ff. *The Gothic Revival, 1720–1870. Literary sources & documents*, ed. and with an introd. by Michael Charlesworth (Mountfield 2002); *Gothic Revival: Religion, Architecture and Style in Western Europe 1815–1914. Proceedings of the Leuven Colloquium*, 7.–10. November 1997, ed. Jan DeMaeyer/Luc Verpoest (Leuven 2000); Chris Brooks, *The Gothic revival* (London 1999); *Il neogotico nel XIX e XX secolo. Atti del convegno „Il neogotico in Europa nei secoli XIX e XX“*, Pavia 25–28 settembre 1985. 2 Bde., ed. Rossana Boscaglia/Valerio Terraroli (Milano 1990).

²⁷ The works of John Ruskin 9, 182–183: „just as the rough mineral is submitted to that of the chemist, entangled with many other foreign substances, itself perhaps in no place pure, or ever to be obtained or seen in purity for more than an instant; but nethertheless a thing of definite and separate nature“; „So in the various mental characters which make up the soul of gothic. It is not one nor another that produces it; but their union in certain measures. Each one of them is found in many other architecture beside Gothic; but Gothic cannot exist where they are not found, or at least, where their place is not in some way supplied“ (183–184).

²⁸ So übersetze ich the „Soul of Gothic“, in Anlehnung an Karl Scheffler, *Der Geist der Gotik* (Leipzig 1917). Vgl. Bushart, *Der Geist der Gotik*.

²⁹ The Works of John Ruskin 9, 98.

³⁰ John M. MacKenzie, *Orientalism: History, Theory and the Arts* (Manchester/New York 1995) 123.

³¹ Vgl. Edward W. Said, *Culture and Imperialism* (London 1993) 123–126. Suids Auffassung einschränkend, MacKenzie, *Orientalism* 35–36.

³² Im Sinne von Homi K. Bhabha, *The Location of Culture* (London/New York 1994).

entsprach einer Vision, die noch weniger von den späteren Rassen- und sozialdarwinistischen Ideen gegenüber den orientalischen Völkern im Spätviktorianismus eingefärbt war.

Ruskin verortet seine Überlegungen über den gotisch-arabischen/gotisch-byzantinischen Stil innerhalb seiner Auffassung der Gotik, die dazu neigt, das ganze Mittelalter zu umfassen: die venezianische Gotik verkörperte die Vergangenheit, das verlorene Paradies, all jene Werte, die in seinen Augen die Moderne verraten oder korrumpiert hatte. Sie stellte er der Renaissance gegenüber: das Kapitel „Byzantinische Paläste“ des zweiten Bandes der „Stones“ verfolgt das Schicksal Venedigs von den byzantinischen Anfängen bis zum Niedergang in der Renaissance. Gekleidet in der Farbe von Byzanz, durchläuft die Stadt einen Lebenszyklus von der Jungfrau zur Prostituierten, von der Unschuld bis zur Verderbnis: „Her glorious robe of gold and purple (Purpur ist für Ruskin die Farbe des Heiligen³³) was given her when first she rose a vestal from the sea, not when she became drunk with the wine of her fornication“³⁴ (Revelation 17:2). Humanismus, Luxus und Sinnenfreude verdarben die mittelalterlichen religiösen Malschulen:³⁵ die „effectual blows“ der „pestilent art of renaissance“ hatten sich durchgesetzt.³⁶ In der Architektur der Renaissance erkannte Ruskin teils die Wurzeln, teils den Ausdruck selbst aller Übel der Moderne, die seiner Meinung nach die eher organische Bauweise der Gotik verraten habe. Von daher gehen die Stones weit über den Rahmen einer herkömmlichen Architekturgeschichte hinaus: sie beschreiben die Geburt, den Aufstieg und den Fall von Imperien³⁷ (der Einfluss von Gibbon ist unverkennbar), ein Muster, das Ruskin zum England seiner Zeit in Verbindung setzt im Einleitungskapitel des ersten Bandes von 1851: „Since first the dominion of men was asserted over the ocean, three thrones, of mark beyond all others, have been set upon its sands: the thrones of Tyre, Venice and England.³⁸ Of the First of these great powers only the memory remains; of the Second, the ruin; the Third, which inherits their greatness, if it forgets their example, may be led through prouder eminence, to less pitied destruction“.³⁹ Für Ruskin ist Venedig die Nachfolgerin des verschwundenen Tyros, Miltons verlorenes Paradies – „like her in perfection of beauty“: „a ghost upon the sands of sea, so weak – so quiet, – so bereft of all but her loveliness, that we might well doubt, as we watched her faint reflection in the mirage of the lagoon, which was the City, and which the Shadow“.⁴⁰ So wollten die „Stones“ „den Spuren des ehemaligen, also vorwiegend gotischen Venedig nachgehen und ein Bild der verlorenen Stadt wiederherstellen“.⁴¹

Neben diesem Ideal musste auch die moderne Produktionsweise abfallen: „Wir haben in letzter Zeit die große Kulturerfindung der Arbeitsteilung sehr studiert und vervollkommnet, aber wir geben ihr einen falschen Namen. Richtig ausgedrückt ist nicht die Arbeit geteilt, sondern die Menschen. Sie sind in blosse Segmente von Menschen geteilt – in kleine Krumen – Bruchstücke und Krumen des Lebens gebrochen, so dass das kleine Stückchen Intelligenz, das einem Menschen übrig gelassen ist, nicht genügt, um eine Nadel oder einen Nagel zu verfertigen, sondern sich darin erschöpft, die Spitze einer Nadel oder den Kopf eines Nagels zu machen ... Und der große Schrei, der sich aus allen unsern Fabrikstädten erhebt, lauter als das Gebläse ihrer Hochöfen, entsteht wahrhaftig nur, weil wir alles dort fabrizieren, nur keine Menschen“.⁴²

³³ Michael Wheeler, Byzantine ‚purple‘ and Ruskin’s St Mark’s, Venice, in: *Through the Looking Glass. Byzantium through British Eyes, Papers from the Twenty-Ninth Spring Symposium of Byzantine Studies*, London, March 1995, ed. Robin Cormack/Elizabeth Jeffreys (Burlington-USA/Singapore/Sidney 2000) 9–18. „Byzantine ‚purple‘ is not only a colour of great ‚charm‘ for him; it is the colour of kingship and of sorrow, and thus, read typologically, the colour of redemption“ (18).

³⁴ *The Works of John Ruskin* 10, 177.

³⁵ Vgl. Robert Hewison, Venice and the Nature of Gothic, in: Robert Hewison/Ian Warrell/Stephen Wildman, *Ruskin, Turner and the Pre-Raphaelites. On the occasion of the exhibition at Tate Britain, London, 9 March–28 May 2000* (London 2000) 87–125, 123.

³⁶ *The works of John Ruskin* 9, 47: „It is in Venice, therefore, and in Venice only, that effectual blows can be struck at this pestilent art of the Renaissance“.

³⁷ Hewison, Venice and the Nature of Gothic 87.

³⁸ Die Metapher des Throns verweist auf Byron: Dieterle, *Die versunkene Stadt* 438.

³⁹ *The Works of John Ruskin* 9, 17.

⁴⁰ *The Works of John Ruskin* 9, 17.

⁴¹ Dieterle, *Die versunkene Stadt* 438; und vgl. 462.

⁴² John Ruskin, *Steine von Venedig*, ed. und mit einem Nachwort versehen von Wolfgang Kemp (Dortmund 1994) 2, 189 (*The works of John Ruskin* 10, 196). Vgl. Carlpeter Braegger, Ruskin, dithyrambisch. Zur Ruskin-Rezeption bei Hugo von Hofmannsthal (1874–1929), in: *John Ruskin – Werk und Wirkung. Internationales Kolloquium, Stiftung Bibliothek Werner Oechslin, Einsiedeln 24.–27. August 2000*, ed. von der Stiftung Bibliothek Werner Oechslin, Redaktion Elisabeth Sladek (Einsiedeln/Zürich/Berlin 2002) 171–201, 198.

Ruskins „Mediävalismus“ war die Antwort auf den Schock der Industrialisierung, mit einer Sehnsucht nach Handarbeit („Melancholy for work“).⁴³ Nicht zufällig ging die Wiederentdeckung der Handarbeit und des orientalischen Ornaments in den Jahren zwischen 1840 und 1860 mit einer Reaktion auf die frühe industrielle Massenproduktion einher: ein Zeitgenosse Ruskins, George C.M. Birdwood (1832–1917),⁴⁴ idealisierte das indische Handwerk im Zeichen eines romantischen „Primitivism“. Die Sozialkritik war dieselbe, „the difference was that he (Ruskin) used medieval Europe rather than contemporary India as his exemplar“.⁴⁵

Die Polemik der „Stones“ entsprach der Interpretation der gotischen Bauweise als Ausdruck kreativer Handarbeit, vollkommen verkörpert in Ruskins prominentesten Schüler William Morris (1834–1896). Für ihn war die Gotik die wahre Kunst der Moderne, die byzantinische Kunst die erste Ausformung, neu entstanden aus dem Niedergang Griechenlands und Roms,⁴⁶ „new-born Gothic“, „Eastern Gothic, but still Gothic“;⁴⁷ seine Bewunderung für das, was für ihn gotisch war, schwankte zwischen den Formen, die er in Byzanz, Frankreich und England im 12.–13. Jahrhundert vorfand. Morris war der wirkliche Vater des byzantinischen ‚Revival‘ mit der Popularisierung seiner „Arts and Crafts“, deren Einfluss über die Wiener Sezession und das Bauhaus bis in die Moderne reicht. Auch für ihn ist die Markuskirche eines der schönsten Bauwerke, im Mittelpunkt seiner Bewunderung steht jedoch die Hagia Sophia: „Elsewhere, St. Sophia, with its ‚stately simplicity‘, is placed above even St. Mark’s as the epitome of Morris’s highest artistic ideal“.⁴⁸ Der Kern byzantinischer Kunst besteht nach Morris mehr in der kollektiven Gesamtleistung als im Ergebnis genialen Einzelgängertums;⁴⁹ sie verband Architekt und Handwerker, Ost und West zu einer fruchtbaren Synthese:⁵⁰ „from the East came the love of freedom, color, intricate design, and mystery; from the West – particularly from Greece and Rome – a reverence for discipline, meaning, structure, and natural fact“.⁵¹

Diese eher „imaginierte“ byzantinische Gesellschaft im Zeichen von „Einheit und Gleichheit“ verdankt viel dem Kapitel über die Natur des Gotischen in den „Stones of Venice“, mit einer Überbetonung der sozialen Komponente, die besonders in der Rezeption von Ruskins Gedanken in Deutschland wiederzufinden ist.

2. Ruskin starb genau um die Jahrhundertwende; erst danach mit einiger Verzögerung setzte der genannte Prozess ein. Er erfolgte frühzeitig über Hermann Muthesius, Architekt und zum Zeitpunkt von Ruskins Tod technischer Attaché bei der deutschen Botschaft in London, Mitbegründer des deutschen Werkbundes und Verfasser eines ausführlichen Nachrufs auf Ruskin. Darin verglich er dessen Einfluss in England mit dem Winkelmanns und Julius Langbehns in Deutschland. Gerade Langbehn schrieb er in seiner Werkbundrede 1911 das Verdienst zu, „die Wichtigkeit der künstlerischen im Gegensatz zu der wissenschaftlichen Kultur ins Gedächtnis“ gerufen zu haben; genau wie Langbehn als „Prediger in der Wüste“, so sei Ruskin als künstlerischem Apostel der Aufschwung der englischen Kunst verdankt. „Obwohl eher bei Ruskin der soziale, bei Langbehn der nationale Charakter im Vordergrund stand, strebten sie beide in gleicher Weise mit der Reform der Kunst zugleich die des ‚gesamten Lebens‘ an, die es durch erzieherische Maßnahmen zu fördern galt“.⁵²

⁴³ Kathleen Biddick, *The Shock of Medievalism* (Durham/London 1998) 12–13: „Victorian intellectuals and artists (such as John Ruskin and William Morris) responded to the shock of industrialisation as a melancholy for work ... that is, they concentrate, not on the disturbing lost objects, all those disembodied industrial workers whose disembodiment threatened their own imagined integrity, but on a sense of loss that they articulated as the ‚hand‘ of an imagined Gothic handicraft“. Vgl. auch Kramp, Heinrich Heines Kölner Dom 96–99 („Gotik und Modernisierung“).

⁴⁴ George C. M. Birdwood, *The Industrial Arts of India*. 2 Bde. (London 1880).

⁴⁵ MacKenzie, *Orientalism* 124.

⁴⁶ Bullen, *Byzantium rediscovered* 164.

⁴⁷ Thomas McAlindon, *The idea of Byzantium in William Morris and W.B. Yeats*, in: *Modern Philology* 64 (1966–67) 307–319, 312.

⁴⁸ McAlindon, *The idea of Byzantium* 314.

⁴⁹ „The work of collective rather than individual genius“, vgl. McAlindon, *The idea of Byzantium* 316.

⁵⁰ „The collective genius of a people working in free but harmonious co-operation is far more powerful than the spasmodic efforts of the individual, because with the former the expression of life and pleasure is unforced and habitual, and directly connected with the traditions of the past, and consequently as unailing as the work of Nature herself. ... India Mesopotamia, Syria, Persia, Asia Minor, Egypt; the ideas and arts of all these countries touched her and mingled with the remains of the older art of Greece“ (zit. nach McAlindon, *The idea of Byzantium* 316 u. 317).

⁵¹ Zit. nach McAlindon, *The idea of Byzantium* 317.

⁵² Laurent Stalder, *John Ruskin als Erzieher: Muthesius, England und die neue „nationale Tradition“*, in: *John Ruskin – Werk und Wirkung. Internationales Kolloquium, Stiftung Bibliothek Werner Oechslin, Einsiedeln 24.–27. August 2000*, ed. von der Stiftung

Auch Julius Langbehn beschäftigte sich mit Venedig. 1890 erschien sein „Rembrandt als Erzieher“, ein sensationelles Erfolgsgeschichtsbuch, das innerhalb von zwei Jahren über 40 Auflagen erzielte;⁵³ nach Fritz Stern, „eine Rhapsodie der Irrationalität“, in der die ganze wissenschaftliche Leistung damaliger deutscher Gegenwartskultur, ihre angebliche Vernichtung von Kunst und Individualität, der allgemeine Zug zum Konformismus an den Pranger gestellt wurde.⁵⁴ Ziel Langbehns war eine nationale „Wiedergeburt“ durch die Macht der Kunst; da er sie mit Mystik gleichsetzte, wurde sie für ihn eine Form von Religion, eine Art Religionsersatz. Als Symbol der angestrebten Erneuerung erscheint der Maler Rembrandt, gleichsam ein wiedererstandener Prophet, der die „unwahre“ Kunst des zeitgenössischen Naturalismus zerstören und durch sein Vorbild beweisen sollte, dass Ziel und Zweck von Kunst nicht allein in der Schaffung von Schönheit, sondern mehr noch im Streben nach höchster und vollster Wahrheit liege.

Langbehns „Weltanschauung“ blieb in ihrem Wesen negativ bestimmt, der Vergangenheit zugewandt. Von daher ist sein Buch Beispiel für ein Mittelalterparadigma, das der Überhöhung der Vergangenheit durch Geschichte zu dienen hatte und der Kritik an einer (unbefriedigenden) Gegenwart dienstbar gemacht wurde. Langbehn plädierte politisch für einen „gemeinschaftsgebundenen Individualismus und für ein ‚aristokratisch gegliedertes‘, d.h. individuell in sich abgestuftes Staatswesen“.⁵⁵ Individualität bedeutet für ihn: „Einteilbarkeit, innere Abstufung, durchgaengige Organisation“, denn: „Persönlichkeit ist Blut, Individualität ist Geist der Scholle“, „Gleichheit ist Tod, Gliederung ist Leben“.⁵⁶

Venedig taucht nach dem Inhaltsverzeichnis unter drei der fünf großen Kapitelüberschriften auf. Sie lauten: I. Deutsche Kunst: (darunter findet sich Venedig). II. Deutsche Wirtschaft (merkwürdigerweise kommt Venedig hier nicht vor) III. Deutsche Politik (Hier wird auch Venetianische Politik behandelt). IV. Deutsche Bildung; und schließlich V. Deutsche Menschheit (Hier wird auf die Venetianisierung eingegangen).

Venedig wird hier ganz unter dem nationalen, ja nationalistischen Aspekt gesehen, einem nicht näher definierten „Deutschtum“ vereinnahmt, erscheint also völlig „eingedeutscht“: diese Subsumierung führt zu absurden Stilblüten, z.B.: „Venedig, ... eine alte deutsche Kolonie auf italischem Boden“⁵⁷ – die Anspielung auf die Konkurrenz zwischen England, Frankreich und Deutschland um Kolonien in Afrika muss hier mitgedacht werden; und weiter: „die einstige venetianische Politik stellt, ganz wie die jetzige preußische (1888 war das Dreikaiser Jahr, 1890 die Entlassung Bismarcks), eine Mischung von niederdeutscher Zähigkeit mit slawischer (Drei Kaiserbund) Gewandtheit dar; aber immerhin blieb das deutsche Element in Venedig doch das vorherrschende“;⁵⁸ überraschend verbindet Langbehn dann Rembrandt und Venedig: „Wenn Rembrandt kein Niederländer wäre, so verdiente er ein Venetianer zu sein“;⁵⁹ wie Rembrandt wird Venedig zum Vorbild: „Venedig zeigt dem deutschen Volke, im Spiegelbild und im kleinen Masstabe und in der Vergangenheit, was es in Wirklichkeit und in grösserem Masstabe und in der Zukunft sein könnte wie sollte. Es ist für das gesammte Deutschland, was Rembrandt für den einzelnen Deutschen ist: das historische Ideal“.⁶⁰

Das alte, „aristokratische“ Venedig sollte als Modell für das gegenwärtige (von der Demokratie bedrohte) Deutschland erhalten: „Diesem Pfahlbürgerthum entgegen zu wirken, scheint das alte Venedig noch heute berufen. Es ist so recht eine adelige Stadt ... etwas innerer und äusserer Aristokratismus, nach venetianischer und Rembrandt'scher Art, würde dem deutschen Volke darum sehr gut thun!“⁶¹ Dieser (-gelinde-) gesagt anachronistische Vergleich wird von Langbehn an anderer Stelle noch übertroffen: „Venedig, der einzelnen aristokratischen Stadt von einstmals steht Nordamerika, ein ganzer demokratischer Kontinent von heute gegenüber; indess dürfte den jetzigen Deutschen die Wahl zwischen beiden Mustern nicht schwerfallen. Venetianisierung ist besser als Amerikanisierung!“⁶²

Bibliothek Werner Oechslin, Redaktion Elisabeth Sladek (Einsiedeln/Zürich/Berlin 2002) 159–169, hier 160.

⁵³ Julius Langbehn, *Rembrandt als Erzieher: von einem Deutschen* (Leipzig 1890).

⁵⁴ Fritz Stern, *Kulturpessimismus als politische Gefahr. Eine Analyse nationaler Ideologie in Deutschland*. Übers. aus d. Amerikan. von Alfred P. Zeller (München 1986) 127f.

⁵⁵ Oexle, *Die Moderne und ihr Mittelalter* 333.

⁵⁶ Oexle, *Die Moderne und ihr Mittelalter* 333.

⁵⁷ Langbehn, *Rembrandt als Erzieher* 287.

⁵⁸ Langbehn, *Rembrandt als Erzieher* 137.

⁵⁹ Langbehn, *Rembrandt als Erzieher* 50.

⁶⁰ Langbehn, *Rembrandt als Erzieher* 287.

⁶¹ Langbehn, *Rembrandt als Erzieher* 49–50.

⁶² Langbehn, *Rembrandt als Erzieher* 286.

Langbehn geht nirgendwo zusammenhängend auf das Mittelalter in Venedig als „Epoche“ ein, doch die Bezugnahme wird an mehreren Einzelbeispielen deutlich, etwa in der Gegenüberstellung Rembrandt-Rafael und S. Marco-S. Pietro: „Wie Rembrandt das Gegentheil Rafael's, ist die Markuskirche zu Venedig das Gegentheil der Peterskirche zu Rom. Das dunkle und goldglänzende Innere der ersteren zeigt eine überraschende Ähnlichkeit mit dem von Rembrandt öfters gemalten Tempel Salomonis; der Weg von Amsterdam nach Jerusalem geht über Venedig; geographisch wie geistig. Und mehr als das. Die Innenräume jenes nationalen venetianischen ‚Tempels‘ entsprechen völlig dem Malprinzip des grossen Niederländers; ihre künstlerische Wirkung setzt sich zusammen aus mystischem Dunkel und mystischem Licht ... ganz so wie die Bilder des Helldunkelmeisters“.⁶³

Kein anderes Buch der sogenannten völkischen Kritiker hinterließ bei den Zeitgenossen tieferen Eindruck, keine andere Mischung von Kulturpessimismus und nationalistischer Hoffnung erlangte je solche Popularität: Langbehn hatte verstanden, im rechten Augenblick und in seiner suggestiven Sprache jenen Gedanken und Gefühlen Ausdruck zu verleihen, die später eine neue Epoche kennzeichnen sollten. Bedeutsamer noch war die Tatsache, dass Langbehns eigentümliche Ideenverbindung, sein von Ästhetik bestimmtes Verhältnis zur Politik und die Rechtfertigung des Imperialismus durch die Kultur, die Verbindung von Sittlichkeit mit einer Wunschvorstellung vom Wesen der ‚alten‘ Deutschen, bei den im Entstehen begriffenen rechtsgerichteten Gruppierungen zum allgemeinen Gedankengut wurde. Einfalt, Natur, Kraft, Volkstum, deutsche Kunst und eine neue deutsche Gemeinschaft, dies waren einige der Schlüsselbegriffe, die Langbehn unter Verwendung auch der Venedig-Metapher populär gemacht hatte. Kulturpessimismus und Antimodernität wurden in den neunziger Jahren zum zweifachen Ressentiment der unzufriedenen, konservativen Elemente des kaiserlichen Deutschland.

3. Gerade in der Zeitspanne des Auflagebooms von Langbehns Werk 1890–1892 schloss an der Universität Wien ein Student sein Geschichtsstudium mit einer Dissertation über den venetianischen Aristokraten Ludovico Gritti ab, der später als Forscher die erste, komplette und wissenschaftliche Darstellung der Geschichte Venedigs verfassen sollte: Heinrich Kretschmayr.⁶⁴

Kretschmayr war Schüler von Alphons Huber und nach seiner Dissertation Mitglied des Instituts für Österreichische Geschichtsforschung in Wien. Neben seiner Arbeit als Archivar und Dozent an der Universität und anderen öffentlichen Einrichtungen übernahm er nach seiner Antrittsvorlesung als Privatdozent 1898 zum Thema Venedig die Aufgabe einer Gesamtdarstellung für die von Karl Lamprecht herausgegebene Reihe „Allgemeine Staatengeschichte“. Das Werk besteht aus drei Bänden, der Erste erschien 1905 und deckt die Zeit bis 1204 ab; der Zweite, fünfzehn Jahre später (1920), bis zum Ende des 15. Jahrhunderts; der Dritte wiederum fünfzehn Jahre später bis 1797, dem Ende der Republik Venedig durch die napoleonische Eroberung (1805). Nach der Abfolge der Erscheinungsdaten fallen die Bände auch in jeweils starke äußerliche Zäsuren: der Erste vor dem ersten Weltkrieg, der Zweite nach der deutsch-österreichisch-ungarischen Niederlage und der Dritte ein Jahr nach Hitlers Machtergreifung. Der Gesamtumfang reicht bis an die 2000 Seiten heran – ein Monumentalunternehmen.

Im ersten Weltkrieg sah Kretschmayr seine Aufgabe darin, als „politischer Schriftsteller (seine) Dienstpflicht gleichsam für den Tag versehen zu müssen“;⁶⁵ nach der Niederlage von 1918 glaubte er durch seinen Eintritt in die großdeutsche Partei und die Pflege der deutsch-österreichischen Zusammenarbeit seiner konservativen Grundhaltung am ehesten gerecht zu werden. Seit 1928 erscheint er als Parteianwärter der NSDAP.⁶⁶

Aus den Vorlesungen, die Kretschmayr 1935/36 an der Universität Wien hielt, stellte er eine Geschichte Österreichs zusammen.⁶⁷ Für die Zeit unter Leopold VI., an der Wende vom 12. zum 13. Jh., wurde das „fern-

⁶³ Langbehn, Rembrandt als Erzieher 50.

⁶⁴ Heinrich Kretschmayr, *Geschichte von Venedig*, 3 Bde. (Gotha/Stuttgart 1905–34). Über den Verfasser: Österreichisches Biographisches Lexikon 1815–1950, 4 (Wien/Köln/Graz 1969) 263–264; Fritz Fellner/Doris A. Corradini, *Österreichische Geschichtswissenschaft im 20. Jahrhundert. Ein biographisch-bibliographisches Lexikon* (Köln/Weimar 2006) 240–241; Ingrid Epstein, Professor Dr. Heinrich Kretschmayr. *Leben und Werk*. (Dissertation zur Erlangung des Doktorgrades an der geisteswissenschaftlichen Fakultät der Universität Wien, Wien 1977) (maschinenschriftlich).

⁶⁵ Zit. nach Epstein, Professor Dr. Heinrich Kretschmayr 64.

⁶⁶ Epstein, Professor Dr. Heinrich Kretschmayr 33.

⁶⁷ Epstein, Professor Dr. Heinrich Kretschmayr 117.

ab gelegene, südostdeutsche Grenzland ... eines der reichstgepflegtesten Gebiete deutscher Zivilisation und Kultur⁶⁸ und gewann „einen Ehrenplatz im Bereich jener großen, als Gotik bezeichneten abendländischen Gesinnung“.⁶⁹ Darüberhinaus war das Land „Treffpunkt französisch-flandrischer und byzantinisch-slawischer Einflüsse“,⁷⁰ „empfing aus dieser Kulturdurchdrungenheit eine besondere Eigenart und vollbrachte mit der Einführung des Fremden in die heimische Art eine besondere Leistung“.⁷¹ „In der gegen diese Einflüsse eingenommenen ‚geistigen Zögerung‘ sieht Kretschmayr eine der vielen Parallelen“ Österreichs zu Venedig.⁷² Im Zusammenhang mit der Annexion 1938 führt Kretschmayr in seiner erwähnten Geschichte weiter aus: „Die ewigen Gewalten haben uns wie vor 1000 Jahren den grossen Kaiser aus dem Hause der Ottonen, so jetzt den grossen Führer Adolf Hitler gegeben, und wir danken Gott für diese hohe Gnade“.⁷³

Vor diesem Hintergrund verwundert nicht, wenn auch Kretschmayr Langbehn paraphrasiert, der sich zur Zeit des jungen Studenten auch in Wien aufgehalten hatte. Aus dem „Rembrandt“ übernahm Kretschmayr wenigstens zwei Charakterisierungen der Venetianer, freilich ohne sie als direkte Zitate auszuweisen;⁷⁴ ein drittes nimmt dagegen ausdrücklich Bezug auf Langbehn als den „Verfasser des Buches Rembrandt als Erzieher“, der spricht „von einer Poesie der Politik in Venedig“.⁷⁵ Diese Verbindung Langbehn-Kretschmayr ist bemerkenswert, da der „Rembrandt“ nach der schon erwähnten Auflagenfülle 1890–1892 plötzlich das breite Leserinteresse verlor und erst nach der Niederlage 1918 im Verkauf wiederanzog. Kretschmayrs Zitate stammen auch genau aus dem schon vorgestellten zweiten Band von 1920, also nach dem „Relaunch“ des Rembrandt im Gefolge des ersten Weltkriegs.

In der Geschichte von Venedig teilt Kretschmayr, wenn auch mit Einschränkungen, einige Deutungen Ruskins (Kretschmayr wertet seine „Stones“ als „geistvoll“)⁷⁶ zum fördernden Einfluss byzantinischer auf die venezianischen Kunst im Frühmittelalter: für ihn zählen die Monumente im alten Patriarchat Grado „zu den wenigen Resten der sinkenden, aber durch byzantinischen Einfluss noch einmal aufgefrischten italienischen Kunst des 6. Jh.“,⁷⁷ und noch im 8. Jh. machte sich nach ihm „jene ursprünglich wohl auch durch byzantinische Motive beeinflusste, wenn nicht hervorgerufene Umbildung der abendländischen Kunst geltend“.⁷⁸ Zu Lebzeiten Kretschmayrs hatte der (neo)byzantinische Stil auch Architekten und Künstler in Wien inspiriert, wie etwa um Neunzehnhundert Otto Wagner mit seinen ausgeprägten Anklängen an Byzanz für St. Leopold am Steinhof (1905–1907), oder noch eindrücklicher Gustav Klimt: den Effekt der Mosaiktechnik erzielte er in einer Reihe von Gemälden, besonders beim Porträt der Adele Bloch-Bauer (1907), deren Vorlage für die Kleidborde im Marmorfries der Apsis von S. Donato di Murano zu erkennen ist.⁷⁹

Bei Kretschmayr tritt aber die frühere Epoche eher zurück gegenüber jener „grossen, als Gotik bezeichneten abendländischen Gesinnung“. Im zweiten Band findet sich auch eine deutliche moralische Wertung zum Übergang von der Gotik zur Renaissance, vom Mittelalter zur Frühneuzeit: „Die Renaissance als Verderberin von Altvenedig“ lautet die Überschrift zu einer Untergliederung.⁸⁰ Dieses abschätzige Urteil durchzieht alle Wertungen wie ein roter Faden: „Nach hartnäckigem Widerstande, widerwillig genug“ öffnete sich Venedig der Renaissance. „Wie hätte es sich nun leichthin der Renaissance erschließen sollen, in deren ganzer Weltanschauung etwas für sie Feindseliges lag? Und hatte sie (die Stadt) Unrecht sich zu wehren? Verdarb dieser neue Geist nicht die Heimatsbaukunst, brachte er nicht ungesunden Luxus statt Wohlhabenheit, zerstörte er

⁶⁸ Zit. nach Epstein, Professor Dr. Heinrich Kretschmayr 123.

⁶⁹ Epstein, Professor Dr. Heinrich Kretschmayr 123.

⁷⁰ Epstein, Professor Dr. Heinrich Kretschmayr 123.

⁷¹ Zit. nach Epstein, Professor Dr. Heinrich Kretschmayr 123.

⁷² Epstein, Professor Dr. Heinrich Kretschmayr.

⁷³ Epstein, Professor Dr. Heinrich Kretschmayr 88.

⁷⁴ Kretschmayr, Geschichte Venedigs 2, 480.

⁷⁵ Epstein, Professor Dr. Heinrich Kretschmayr 486.

⁷⁶ Kretschmayr, Geschichte Venedigs 1, 453: „mit Vorsicht zu benutzen“.

⁷⁷ Epstein, Professor Dr. Heinrich Kretschmayr 81.

⁷⁸ Epstein, Professor Dr. Heinrich Kretschmayr 81; vgl. 428.

⁷⁹ Bullen, Byzantium rediscovered 48–51.

⁸⁰ Kretschmayr, Geschichte Venedigs 2, 480. Zum Folgenden vgl. auch Daniela Rando, Mediävistische Venedig-Forschung (1859–1950). Ein erster Überblick zu Themen und Problemen, in: Das europäische Mittelalter im Spannungsbogen des Vergleichs. Zwanzig internationale Beiträge zu Praxis, Problemen und Perspektiven der historischen Komparatistik, ed. Michael Borgolte (Berlin 2001) 171–184, hier 183.

nicht die alten guten Sitten des goldenen Jahrhunderts (*nämlich des 14.*)? ... Und als sie gesiegt hatte, war es nicht mehr das alte, herbe, harte, fromme Venedig, sondern die neue, verführerisch kosende, aber in tausend Wundern nicht mehr jugendfrische Weltstadt“.⁸¹

Noch ein zweites Zitat: „Die italienische Renaissance, die Geisteswelt des Westens und des Südens, überwältigte die venezianische Gotik, diese Welt des Nordens und des Ostens, und die lange zögernde und widerpenstige Stadt gab sich ihr endlich hin. Das Verlangen nach einem mehr von Rechten als Pflichten umstandenen Leben und nach einer alle dunkle Problematik in helle Harmonie auflösenden Ausgeglichenheit, das Freiheitsbewußtsein und Weltgefühl der sich selbst bestimmenden Persönlichkeit wurde, bei gleichzeitiger Minderung der sittlichen Kräfte, der beherrschende Zug, und der Drang nach Vereinigung von individueller Befreiung und allgemeiner Gebundenheit und nach Verbergung von Zweck und Inhalt hinter der Form die kennzeichnende Eigenschaft ...“⁸²

Am bezeichnendsten ist die Vorstellung von San Marco, für Kretschmayr das gotische Haus par excellence: „Mehr als durch ein Dritteljahrtausend ist [die Markuskirche] geworden, keines Meisters Werk, ein Organismus, der sich auslebt. Venedig selbst hat sie gebaut. So wurde die griechisch-romanische Markuskirche auch zu einem gotischen Hause. Die Renaissance hat hernach ihre Kunstschatze vermehrt, aber das unvergleichliche Bild nicht ernstlich zu stören vermocht ... Uns atmet die Markuskirche den Märchenzauber des Orientes und zugleich den nordischen Geist der Heimat zu. Wir spüren und wissen, sie sei auch von unserer Welt. Und ist es nicht als wollte sie uns ahnen lassen, was aus der Vermählung nordischen Geistes und orientalischer Einbildungskraft noch erblühen kann?“⁸³

Wie Burckhardt führt auch Kretschmayr einen Vergleich Venedig-Florenz, freilich mit unterschiedlichem Ergebnis: „Venedig, die Stadt der Gotik,⁸⁴ ist anders als Florenz und so viele italienische Festlandstädte mit ihren einander bedrohenden Burgpalästen im sinne gleichsam gegenseitiger Aufgeschlossenheit gebaut, ... Steigt im Angesichte des Weggewirres dieser wie für eine Familie gebautem Stadt, mit Strassen statt der Gänge, mit Palästen statt der Säle, eingefriedet vom Wasser, nicht das Bild der gotischen Burg mit ihrer Zusammengezogenheit der Linien vor uns auf? ... Ist es nicht, als ob in dieser Stadt der Farben und Lichter im Ineinanderspiel ihrer Künste sich von der Malerei her etwas ankündigte wie hernach von der Musik her das Gesamtkunstwerk der deutschen Germanen? Ist es nur ein Zufall, dass Richard Wagner den zweiten Akt von Tristan und Isolde hier ersann, dessen Melodien die Fassade von San Marco zu überrieseln scheinen, und dass er in Venedig starb?“⁸⁵

Diese Zitate belegen einerseits vordergründig Kretschmayrs Versuch, Venedig einen Synästhezismus ‚anzudichten‘, also das Zusammenspiel aller Künste, als sogenanntes Gesamtkunstwerk – Wagner ist mit seinem Tristan explizit genannt.⁸⁶

Die Züge, die Kretschmayr dem „gotischen Venedig“ beimisst, nämlich herb, fromm, hart, greifen auf dieselben zurück, die Ruskin für Venedig vorgesehen hatte. Auch das Bild der „Vermählung nordischen Geistes und orientalischer Einbildungskraft“ Venedigs evoziert Ruskins Vorstellung, wonach „the glacier torrent“ und „the lava stream“ der Araber im Frühmittelalter Venedig erreichen, um im Palazzo Ducale Gestalt anzunehmen, ebenso in der Beurteilung der Gotik und des anschließenden Verfalls.

⁸¹ Kretschmayr, *Geschichte Venedigs* 2, 498. Und vgl. 481: „Dürfte man nicht sagen, der dem echten venezianischen Wesen eigene nordische Zug sei wie aus der Kunst so auch aus der Lebenshaltung und Charakterbildung gewichen, die Renaissance habe das alte venezianische Lebensideal verdorben?“

⁸² Kretschmayr, *Geschichte Venedigs* 3, 192.

⁸³ Kretschmayr, *Geschichte Venedigs* 2, 504.

⁸⁴ Kretschmayr, *Geschichte Venedigs* 2, 504. Zum Vergleich Venedig-Florenz bei Jakob Burckhardt: Daniela Rando, *Mediävistische Venedig-Forschung* 181.

⁸⁵ Kretschmayr, *Geschichte Venedigs* 2, 504–505.

⁸⁶ Zum Ideal des Gesamtkunstwerks, woraus sich auch die expressionistische Architekturauffassung von der Gotik speiste: Ezio Godoli, *Il mito gotico nell'architettura dell'espressionismo. La cattedrale perduta*, in: *Il neogotico nel XIX e XX secolo. Atti del convegno „Il neogotico in Europa nei secoli XIX e XX“*, Pavia 25–28 settembre 1985. 2 Bde., ed. Rossana Boscaglia/Valerio Terraroli (Milano 1990) 370 (Gropius); Bushart, *Der Geist der Gotik*, passim. Vgl. Adolf Behne, *Wiedergeburt der Baukunst*, in: Bruno Taut, *Die Stadtkrone*. Mit Beiträgen von Paul Scheerbarth, Erich Baron, Adolf Behne. Mit einer Nachwort zur Neuausgabe von Manfred Speidel (Berlin 2002) 113–133, 120. Über Adolf Behne: Adolf Behne, *Essays zu seiner Kunst- und Architektur-Kritik*, ed. Magdalena Bushart (Berlin 2000), bes. dies./Adolf Behne, <Kunst-Theoretikus> 11–88, 33–34.

4. Die hier behandelten Autoren schrieben von der Mitte des 19. Jh. bis zum Ausbruch und Ende des Ersten Weltkrieges. In ihre Betrachtung von Venedig fließt für den Westen eine positive Strömung aus dem Osten ein, die die Gotik speist, ihrerseits der Renaissance gegenübergestellt: der byzantinische Einfluss bestimmt wesentlich die abendländliche Gotik mit. Der Mediävalismus verbindet sich auf komplexe Weise mit dem „Orientalismus“, in der Suche nach Ursprüngen, auf eine ‚imaginierte‘ Epoche zurückprojiziert, dazu ebenfalls an einen ‚imaginierten‘ Ort, den Orient. Die Verbindung zwischen „gotisch“ und „orientalisch“ zeigt sich später besonders deutlich bei Adolf Behne (1885–1948), Architekten und Architekturpublizisten, der auch Mitglied des Deutschen Werkbundes war.⁸⁷

Ruskin geht von einem Venedig aus, das den Höhepunkt seiner Geschichte schon längst überschritten hat und dem Niedergang geweiht ist; vor diesem Hintergrund benutzt er die Stadt als Modell zur Kritik der eigenen Gegenwart, also zur Kulturkritik im weiteren Sinne, durch die Projektion in das Mittelalter zurück, verkörpert in der Gotik. Diese Interpretation ist den behandelten Autoren gemein, freilich mit verschiedenen Akzentuierungen bis hin zur Jahrhundertwende mit ihrer „K und K Dekadenz“, der gesamteuropäischen „Menschheitsdämmerung“. Langbehn benutzt Venedig als Argument zum allgemeinen europäischen Kulturpessimismus, der auch bei Kretschmayr zu Tage tritt, besonders durch die Erfahrung des Ersten Weltkrieges. In seinem Monumentalwerk ist der beobachtete Mediävalismus nur eines von mehreren Deutungsmustern, das sich nicht immer mit den wissenschaftlichen Einzelergebnissen harmonisieren lässt. Immerhin ist seine Anti-Renaissance Haltung eine wichtige Komponente in dem organischen Erklärungsschema (Anfänge, Blüte, Niedergang), denn: sie bestimmt die Chronologie der „Krise“ und des „Niedergangs“ (der Niedergang ist der Titel des dritten und letzten Bandes). Hier finden sich Anklänge an die Sprache von William Morris und der Bauhausgemeinschaft (etwa wie die Markuskirche als keines Meisters Werk)⁸⁸; oder vom antimodernen Mediävalismus der „Gemeinschaft“, vom Soziologen Ferdinand Tönnies inspiriert (allgemeine Gebundenheit, die Markuskirche als Organismus; die Stadt für die Familie gebaut, als gotische Burg; der Geist der Heimat).⁸⁹ Die ‚Zeit‘ wird zum ‚Raum‘ mit Wertschätzung der orientalischen und nordischen Wurzeln gegen den schädlichen Einfluss aus dem Mittelmeer – Nord/Osten dem Süd/ Westen entgegengesetzt – unter strenger Betonung der germanischen Komponente, die bei Langbehn ihre politisch-ideologische Überhöhung erhält. All das vor dem Hintergrund einer literarischen Dekadenzbewegung – Venedig, wo, wie Kretschmayr erinnert, Wagner starb.

Mit dem Todesmotiv ließ auch Arthur Schnitzler seinen Roman „Casanovas Heimkehr“ aus dem Jahre 1918 beginnen, dem letzten Jahr des ersten Weltkriegs, in der Stadt unserer Tagung, Kretschmayrs Wien: „In seinem dreiundfünfzigsten Lebensjahre, als Casanova längst nicht mehr von der Abendteuerlust der Jugend, sondern von der Ruhelosigkeit nahenden Alters durch die Welt gejagt wurde, fühlte er in seiner Seele das Heimweh nach seiner Vaterstadt Venedig so heftig anwachsen, dass er sie, gleich einem Vogel, der aus luftigen Höhen zum Sterben allmählich nach abwärts steigt, in eng und immer enger werdenden Kreisen zu umziehen begann.“^{90*}

⁸⁷ „Indien ist nach dem modernen Impressionismus keine tote Vergangenheit, sondern mit mehr Recht unsere Zukunft“ (Adolf Behne, Wiedergeburt der Baukunst 115); „Wir müssen bis zum Sano di Pietro, bis zum Kathedrafenster hinaufgehen, um zu Dingen zu gelangen, die mit dem Anblick einer indischen Architektur überhaupt nur in einem Atem könnten genannt werden ... Aber ist Indien nicht noch mehr als die Gotik?“ (130); „unsere Gotik wieder ist nichts als ein herrlicher Traum vom Morgenland, den die Kreuzritter nach ihrer Heimkehr träumten. Die Gotik, wie alles Schönste bei uns, wie Venedig, ist nur zum zehnten Teile Europa – und darum so schön. Ewig kommt das Licht aus dem Osten...“ (131).

⁸⁸ Godoli, *Il mito gotico* 368: „Quello che Gropius enuncia è il mito gotico che percorre l’esperienza espressionista: il gotico dunque come emblema di un’arte prodotto della felicità di un operare artigiano che si contrappone alla divisione del lavoro industriale“ und vgl. 370. Differenziert Bushart, *Der Geist der Gotik*.

⁸⁹ Über Tönnies: Oexle, *Die Moderne und ihr Mittelalter* 325–326, 339, 342; ders., *Das entzweite Mittelalter*, in: *Die Deutschen und ihr Mittelalter: Themen und Funktionen moderner Geschichtsbilder vom Mittelalter*, ed. Gerd Althoff (Darmstadt 1992) 7–28 und 168–177, 17–18; und vgl. 19.

⁹⁰ Arthur Schnitzler, *Casanovas Heimfahrt. Erzählungen 1909–1917*. Mit einem Nachwort von Michael Scheffel (Frankfurt am Main 1999) 269.

* Für die Übersetzung danke ich Herrn Dr. Wolfgang Decker, der Gerda Henkel Stiftung für die Gewährung eines Stipendiums.

