

Die Markuskirche in Venedig.

Studien

von

Dr. Carl Neumann (Mannheim).

La basilica di San Marco, herausgegeben und verlegt von Ferd. Dugania.
Venedig 1878—1888.

(Schluß.)

V.

Einige Bemerkungen über venetianischen Stil.

Restauration der Markuskirche. — Interiörcharakter der Bauten. — Baukontur. — Farbe. — Die Baustile. — Venetianische Phantasie.

Das neunzehnte Jahrhundert, zu künstlerischem Thun unfähig, hat sich an der Gewöhnung historischer Betrachtungsweise zu sehr erschläfft, um den Weg zum Dogma eines sicheren Geschmacks zurückzufinden. In seinem Kunsturtheil von Jahrzehnt zu Jahrzehnt schwankend, von Lernstoff überschüttet, hat es diese Fülle nur eben rubriciren und ordnen können und findet sich verlegen vor einem Werk, dessen Stil es ist, sich unter keinen Stil begreifen zu lassen. Wer, seine romanische, gothische oder Renaissancegrammatik im Kopf, vor die Markuskirche tritt, findet nichts als Verstöße und Abweichungen in der fremden und hochgesteigerten Individualität dieses Baues. Ein gut Theil der Fragen und Diskussionen, die seine Wiederherstellung in den letzten Jahrzehnten aufwarf, entspann sich daran und ward darum so heftig, daß keine anderswo gewonnene Erfahrung auf diesen Fall passen und ausreichen wollte. Seine Eigenart, die tausend Feinheiten und Kunstgriffe, die einzeln unbegriffen nur in ihrer Wirkung und Zusammenstimmung offenbar waren, sind langsam entdeckt und unter jahrelangen Beobachtungen,

Debatten und Aufregungen in ihrer künstlerischen Absicht nachgewiesen worden. Hierbei ist dann, wie nicht zu verwundern, je mehr sich die Ueberzeugung von dem unschätzbaren archäologischen Werth aller Einzeltheile und ihrer Unantastbarkeit ausbildete und verbreitete, die Würdigung des Ganzen und seine ästhetische Durchdringung in den Hintergrund gerückt. Gerade die begeisterten Verehrer des Baues haben neuerdings die Phrase nachgesprochen, daß der architektonische Werth gering sei, und daß man San Marco als ein baugeschichtliches Museum betrachten müsse*). Wäre dieß wahr, so möchte die Wissenschaft mehr Interesse finden an der Markuskirche als die Kunst, und es wäre überflüssig, hier viel mehr zu suchen als eine gute Gelegenheit, seltene Marmorarten, merkwürdige Capitelle zu studiren und die Entwicklung des Mosaiks durch so viele Jahrhunderte zu verfolgen.

Je weiter man sich von Venedig entfernt, je ausschließlicher sich die Beschäftigung mit dieser Kirche auf die Erinnerung und die dürftige Hilfe von Nachbildungen stützen muß, desto schwieriger wird es, sie zu begreifen. Mehr als bei einem anderen Kunstwerk ist hier Genuß und Verständniß an den Ort gebunden.

Wer aus Rom und Florenz, die große Monumentalwirkung dortiger Architekturen noch in den Gliedern spürend, nach Venedig kommt, kann nicht sogleich seiner so verschiedenen Baukunst gerecht werden**). Das

*) Schroff formulirt von Forzi: il pregio architettonico è l'ultima cosa, e prima invece la importanza storica ed archeologica; allerdings in einer polemischen Schrift, osservazioni intorno ai restauri interni ed est. della Bas. di S. M. Venedig 77 S. 65. Für die Geschichte der Restauration im übrigen Boito, architettura del medio evo in Italia 1880 p. 299—325; sui marmi di S. M., Nuova Antologia, serie II B. 50. P. Saccardo, i restauri della Bas. di S. M. nell'ultimo decennio. Venedig 1890. Saffardos gewissenhafter Leitung hat die Regierungskommission seit 1878 die Arbeiten anvertraut, nachdem vor dem allgemeinen Unwillen das frühere System, die Sache en bloc an einen Unternehmer zu vergeben, hatte weichen müssen. Die Skandale des alten Betriebs, deren größter der war, daß man den kostbaren alten Marmor der Bekleidung als Bauschutt nach England verkaufte und ihn durch gemeinen italienischen Marmor ersetzte, finden eine gewisse Analogie in der Thatfache, daß bereits im vorigen Jahrhundert Marmordiebstahl an der Kirche vorkam, wofür auch damals kein besserer Ersatz war als Carrara- und Genuamarmor (docum. 763). Die jetzige Verwaltung hat aus den Trümmerstätten von Aquileja und Concordia sowie aus der Marmorata in Rom alten Marmor beschafft, wodurch große Flächen statt der billigen wieder die kostbare alte Bekleidung erhalten haben. Als ein Zeugniß der Verunstaltung ist einstweilen und wohl noch auf länger die Südfassade stehen geblieben. Sogar ein Anlauf der stilpuristischen Doktrin ist hier mit der Begränzung des Altars hinter der cap. Zen vorgekommen. Boito nennt dieses Stück la più monotona, la più insipida, la più infame cosa, che si possa vedere, und Ruskin schrieb, jeder Maler, der die Piazzetta malen wolle, würde sich damit sein Bild verderben.

**) Selbst Burckhardt — auch du Brutus! — fand: „wo wäre die moderne Bau-

Anpassungsvermögen unseres Geistes hält nicht Schritt mit der Schnelligkeit, die heute den Raum überwindet. Zu sehr bildet Venedig eine Welt für sich. Mehr als eine andere der enggebauten mittelalterlichen Städte trägt es den Stempel der Abgeschlossenheit und Einheit, den insularen Charakter; das Wasser war allezeit der scharfgeschnittene Grenzgraben. Es trat um so zweifelloser hervor, je mehr sich die Stadt politisch zu ihrer Höhe hob. „Wenn es immer, sagt Ranke, ein auswärtiges Florenz gab, und das innere, der eigentliche Staat, sich in einem fortwährenden Kampf gegen dasselbe befand, so wurden in Venedig die miteinander kämpfenden Parteien in Ruhe gehalten.“ Man kann heut noch die Empfindung davon haben, wenn man von den rustifagepanzerten, thurmbewehrten Florentiner Palästen und ihren burgartigen Höfen nach Venedig kommt. Wie das Wasser von einem Ende bis zum anderen, kreuz und quer durch die Stadt läuft, so ist wenig Unterschied zwischen einem Innen und Außen. Die engen Gassen sind wie Corridore einer großen gemeinsamen Wohnung; wie häufig windet sich der Weg mit Durchgängen durch ein Gedräng von Häusern und Höfen. Die kleinen Canäle, ohne all den Lärm, den eine fortwährend sich stoßende Menschenmenge erzeugt, verstärken in ihrer Stille die Täuschung, als befände man sich auf privatem, abgesperrtem Eigenthum. Die Plätze mit den allen gemeinsamen Cisternen haben den Charakter von Interiörs; es ist nicht, als ob die Kirchen oder Gebäude, die hier stehen, der Deffentlichkeit angehörten; Alles ist eng und wie für eine Familie. So gebricht es am Anlaß zu monumentalen Außenwirkungen. Man hat gut einen Aufriß wie den von S. Zaccaria tadeln; aber es ist die Frage, ob eine weniger kleinliche Fassade an dieser Stelle besser wirken, ob sie den Raum genügend finden könnte, große Formen zu entfalten. Wie wenig ist doch der Versuch Palladios und seiner Schule, mit aller Gewalt durch große Disposition Monumentalwirkungen zu erzielen, in den Außenbauten Venedigs gelungen; man fühlt sich erleichtert, nach den gespreizten Tempelfassaden Palladianischer Bauten, wenn man Sardi in der Fassade der Scalzi wieder zu der Eintheilung in zwei Geschosse zurückgreifen sieht. Vollständig entspricht nun dem vorherrschenden Ausdruck freundlicher, auf Nahwirkung berechneter Intimität, der die Plätze der Stadt zu Binnenräumen, zu Sälen einer freudigen Geselligkeit gestaltet mit dem venetianischem Himmel darüber — das

kunst geblieben, wenn sie dauernd dem venetianischen Kunstschreiner- und Juweliergeist in die Hände gefallen wäre!“ Jedes Musterbuch, und sei es das beste, schafft nur Nachahmungen. Individuell zu sein, könnte man sehr wohl von Venedig lernen, wenn sich dieß überhaupt lernen ließe.

Wesen der Dekoration. Diese Wände wollen nicht in großen Verhältnissen gegliedert sein, sondern möblirt und geschmückt; der Spieltrieb einer reichen Phantasie will sich auf ihnen entfalten. Kann man sich eine so souveräne Verachtung von Axenlinien und logischer Ordnung denken und zugleich etwas so Echtvenezianisches wie die Ostseite im Hof des Dogenpalastes? Es ist Dekoration im Stil eines Bilderliebhabers. Statt die Theile zum Ganzen zu sammeln, das Bestreben, jedem Stück Aufmerksamkeit zu verschaffen. Ueberall Rahmenumschließung. Die Fenster, einzeln oder in Gruppen, werden durch Einfassungen, ornamentale Bordüren und Maßwerk, wie Beete in einem Garten, isolirt; auf den Flächen entfaltet sich die Zierlust in unerschöpflichen Kombinationen, sie greift hinüber auf Pilaster und Säulen und bedeckt sie mit Gewinden und Zierrath. Würde nun aber die Mauerfläche nichts anderes sein als ein Gerüst zur Auslage und Schaustellung all dieses angehefteten Schmucks; sie würde Ordnung vermissen lassen. Pilasterstellungen, Vorspringen und Zurücktreten der Bautheile, zeichnerische Komposition: dieß ist nicht der Geist venetianischer Dekoration. Ihre Dynamik ist eine malerische und beruht auf der Gegenwirkung von Licht und Schatten.

Sieht man einen Kanal entlang, die Biegung der Wasserlinie, die Folge von Brücken, die in ungleicher Höhe und Form sich darüberwölben, die unregelmäßig vorspringenden Balkone, die an den Fassaden aufsteigenden Ramine, die kleinen mit Grün überspannenen Terrassen: dieser ganze Wirrwarr wildgewachsener Linien wird beruhigt und ausgeglichen durch die Grade der Licht- und Tonvertheilung. Accente dieser ätherischen Art und nicht die Berechnung körperlicher Gewichtsvertheilung geben den venetianischen Bauten ihre eigenthümliche Kadenz. Diese geöffneten Fassaden haben unten die überwölbte Halle mit ihren schwarzen Schatten, darüber die helle Mauerfläche mit der eingeschnittenen Loggia, diesem vitalen Glied ihres Lebens und Athems. Eine Nische, die wie der Resonanzboden wirkt, durch den die lichten Töne erst ihren Vollklang gewinnen. In einer Abwandlung dieses Grundmotivs bewegt sich die venetianische Bauart, und nur wo sie auf diesen Ton eingeht, wie in der wunderbaren Reliefwirkung der Sansovinischen Bibliothek, hat z. B. die Renaissance vermocht, sich in Venedig zu lokalistren*). In dieser flimmernden Luft, wo ein freigestellter Körper seinen Umriß nicht mit scharfem Schnitt einzeichnet, sondern ihn zitternd verschwimmen läßt in die umgebende Atmosphäre, haben die Baukörper sich ihre besonderen

*) Von den anderen Sansovinopalästen, der heutigen Präfektur und Nationalbank kann man das nicht rühmen. Es giebt nichts langweiligeres als diese doktrinaire Renaissance in Venedig.

Sinnesorgane, Uebergangsglieder, ihren eigenthümlich schwingenden Kontur erfunden. Es giebt hier keine scharfe Kante, wie das Kranzgestims des Strozzipalastes in Florenz, die mit troziger Fraktur den oberen Horizontalabschluß des Baues bezeichnet, noch pflegen die Wände in scharfem Winkel zusammenzustoßen. Alles ist weich und ausgeglichen. An Ca'doro, am Dogenpalast findet man die Vertikalkanten des Baues mit gedrehten Stäben passepoilirt; nichts ist gewöhnlicher als Pilaster mit solchen gewundenen Schnüren einzufassen, um die Steifigkeit des Konturs geschmeidig zu machen. Mehr aber als in diesen vertikalen Begrenzungen wurde es eines der eigenartigsten Probleme venetianischen Geschmacks, das Massiv des Baues nach oben richtig aufzulösen. Der mittelalterliche Zinnenkranz mit seinen spizenartigen Durchbrechungen, die Rundgiebel, denen die Lombardi durch volutenartige Rollen am Ansatz und am Scheitel elastische Federkraft verliehen, die Balustraden mit Statuen, alle diese mannigfachen Akroterialbildungen wurden Gelegenheiten, das Leben eines Baues bis in die Extremitäten mit Empfindung zu füllen.

Der auflösende Tonwechsel vom Licht zum Schatten, der lockere Kontur läßt das haltgebietende Selbstgefühl großer Architekturen nicht aufkommen. Die venetianischen Bauten zeigen eine freundliche Geselligkeit mit dem sie umgebenden Element von Wasser und Luft; eine leichte Bewegtheit scheint auf sie übergegangen. Inmitten einer Atmosphäre von unbeschreiblicher Erregbarkeit und Reflexempfindlichkeit sind sie bemüht, Takt zu halten und im Ton zu bleiben. Nirgends in der Welt ist man gereizter und empfindlicher gegen Mißklänge als in Venedig. Auf Bildern des fünfzehnten Jahrhunderts sieht man die Häuser in gewissen gelben und rothen Ziegelttönen gehalten, die das Licht in wunderbarer Weise erwärmt. Auf Zusammenwirkungen dieser Art, auf die volle Funktion des Naturorchesters ist der venetianische Bau angelegt und gedichtet. Die Fassadenmalerei des fünfzehnten und sechszehnten Jahrhunderts schuf ein Farbenkonzert, von dem man sich jetzt, wo alles dieß verblühen und verklungen ist, kaum mehr eine Vorstellung machen kann*). Es ist doch nicht bloß Prokenthum gewesen und barbarische Freude am Glitzern und Glimmern, wenn im alten Venedig die Lust am Vergolden von Bauthheilen sich so steigerte, daß gesetzliche Verbote dagegen auftreten mußten. Diese farbigen Flächen kostbaren Marmors, der metallische Goldglanz geben in dem weichen Licht der Lagune gewisse Noten wie in einem mehrstimmigen Gesang die höchsten

*) Im Vorbeigehen sei auf die Untersuchung von Boni verwiesen über die polychrome Dekoration von Ca'doro, im *archivio ven.* 1887, 2, 115 ff.

Töne des Soprans. In rauschendem Fluß niederstürzend, zerstäubend und wieder emporsteigend, ist der Glanz venezianischen Daseins unerschöpflich. Der vergoldete Helm des Markusthürms, der nach den Worten einer Beschreibung des fünfzehnten Jahrhunderts den zur See ankommenden wie ein Stern entgegenstrahlte (*fulgor tamquam sydus quoddam salutiferum bei Sabellicus*), rief dieß verheißend in die Kunde; er war das Wahrzeichen der Stadt, der Edelstein auf dem Scepter der Lagunenkönigin.

Das leichtbewegte Temperament venetianischer Architekturen, in seiner Farben- und Lichtfreudigkeit, entfaltet sich auf einem körperlichen Substrat von Leichtigkeit und Formengrazie. Den Baustilen, die von Beginn des Mittelalters an einander abgelöst haben, zeigte Venedig immer ein in gleicher Weise bedingtes Entgegenkommen. Es wäre verkehrt zu sagen, der venetianische Stil habe eine verschieden starke Wahlverwandtschaft gegenüber diesen Stilen bewiesen, und etwa mehr Vorliebe und Verständniß gehabt für die Gothik als für etwas Anderes. Die venetianische Gothik ist genau so unächt (so unverstanden, würden die Stilpuristen sagen), wie die Assunta Dizians unhimmlisch ist: mit anderen Worten, es liegen hier Verschiebungen vor in Ausdruck und Haltung, die um so ächter venezianisch sind. Es ist wahr, auch in Venedig sind Beispiele genug von fremden Moden zu finden, und insbesondere der Fanatismus der Hochrenaissance in seiner Verständnißlosigkeit für lokale Besonderheit und seiner Intoleranz hat manchen Mißton hinterlassen; aber sie können nicht täuschen über das eigenthümliche Ingenium, über das Stilklima dieses Ortes. Kein bestimmter Stil, aber eine bestimmte Stilreihe ist es, was Venedig braucht; nur in einem gegebenen Zeitpunkt der Entwicklung können ihm Stile kongenial werden. Auf dem langen Weg, den ein Stil durchläuft in dem Bemühen, konstruktive Nothwendigkeiten allmählich und immermehr zum Schein und zur Illusion der Freiheit zu erheben, sind es nicht die Anfänge, die spröde Ungelenkigkeit eines unfertigen Charakters, die hierher passen wollen. Auch nicht die Höhe, jener wundervolle Augenblick des Gleichgewichts, wenn die technischen Hemmungen überwunden sind, und die Grundtriebe und -kräfte frei und rein zur Aussprache gelangen. Dann aber, mit einer leisen Verrückung, beginnt der Geist sich suverän zu fühlen; hinter dem Spiel der Dekoration verschwindet das logische Gerüste; die Phantasie, überwuchernd, steigert sich in Reizen, Verfüßungen, Effekten; — dann ist der Zeitpunkt erreicht, wo ein Stil sich „venetianistren“ kann. Man pflegt bei dem Ausdruck Barockstil an ein

bestimmtes Jahrhundert zu denken; aber die Antike wie die Gothik haben ihre Barockepoche erreicht, diese geistreiche, blendende Stilblüthe, wo das Befangene, das Provinciale sich ausgewachsen hat zu einer weltmännischen Gewandtheit und Leichtigkeit. Venedig, indem es die Barockblüthe aller Stile aufnimmt, giebt ihrer Vielsprachigkeit die höhere Einheit seiner vornehmen Eleganz und die bestimmte Würze und das Kolorit seines Geschmacks. In seiner Vorliebe für das Zusammengesetzte und Raffinirte bewahrt es gewisse Liebhabereien, merkwürdige, aber sichere Aeußerungen einer feinen und empfindlichen Organisation des Individuums, ein Hängen an einzelnen Motiven, die sich von Stil zu Stil durch alle Zeiten vererben*). Wer möchte nun dagegen sprechen, daß Ca'doro schöner ist als Palazzo Tiepolo (Papadopoli, obwohl man diesen Bau, zumal fern von Venedig, wenn man ihn in der Nachbildung vor sich hat, sehr bewundert) und daß Longhenas Palazzo Pesaro den Grimani von Sanmichele weit hinter sich läßt? Das Klassische, In sich vollendete hat etwas Zeit- und Raumloses: Venedig, mit seiner starken lokalen Bedingtheit, wie es kein Ort ist für den Purismus der Stile, so ist es auch keiner für den der Künste. Es liebt eine Häufung und Zusammenstimmung von Kunstmitteln und Künsten aller Art; nicht anders als das Wagnerische Ideal der „Gesamtkunst“. Keine Stadt ist reicher an theatralischen Effekten; nirgends wiederholt sich so stark die Täuschung und der Eindruck, daß in einem freien malerischen Geschmack Kulissen um eine Scene gestellt seien, gleich dankbar für den Zauber des Sonnenlichts wie für die Romantik des Mondenscheins. Wie eine Wandeldecoration gleitet der Canal grande vorüber. Es giebt in diesem Sinn kein vollkommeneres Gebäude in Venedig als den Dogenpalast. Wie man auch über seine Entstehung denken mag, die zwei offenen Hallen der unteren Hälfte und darüber — des gesunden Menschenverstandes in Sachen der Statik spottend — eine geschlossene Mauerfläche, mit Marmormosaik bekleidet, ist dieß doch der höchste Ausdruck venetianischer Improvisation. Als ein Wellenschloß, ein schillerndes Gewand um den Oberkörper geschlungen, offenbart es eine Bauphantasie, die ihre Gedanken aus dem Himmel des Dichtergeistes wie mit dem Zauberstab Aladins auf die Erde zu versetzen und zu verwirklichen mächtig ist. Architekturen wie diese scheinen neben den gewöhnlichen eine ganz andere Art Realität zu besitzen; indem man davorsteht, glaubt man sich auf

*) Die Vorliebe für das Kapitell als Bierstück; nie hat es die venetianische Gothik abgeprengt. Das Motiv der zweikämpfenden Thiere, so häufig an den in die Mauer eingefügten Rundscheiben, sieht man noch im vollen cinquecento an einer Fensterleibung im Treppenhaus der scuola di S. Rocco.

Momente durch eine Fata Morgana bezaubert. In dieser venetianischen Welt, wo der Widerschein des Wellenspiels hinaufzittert an den Wänden der Paläste, und die hellen Schatten sich so seidenweich schmiegsam auf das Wasser legen, scheinen selbst die Gebäude in der feuchten Luft von einem Tremulo ergriffen. Klänge es nicht paradox, man würde sagen, diese venetianische Baukunst sei dem transitorischen Charakter angelehnt. So ganz lebt und athmet sie im Genuß und Anhauch des ätherischen und flüssigen Elements. In unerschöpflich wechselndem Ausdruck gewinnt sie etwas von dem Geist der Wasser, von der berückenden Anziehungskraft lächelnder Sirenen.

Manchmal überkommt es einen, als sei etwas Gedankenloses in dieser venetianischen Kunst. Und man muß nur hin und wieder einen Tag in Padua sein, um dieß bei der Rückkehr nach Venedig lebhaft zu empfinden. Giotto, Donatello, Mantegna! es weht eine andere Luft, es klingt ein so viel schärferer Ton aus ihren Paduaner Werken als aus dem Lautenspiel Giorgiones und seiner Genossen. Die Gesamtkraft Venedigs ist wie ein starker Strom, der dem Krystallisationsproceß des Individuums keine Ruhe gönnt; der Staat war groß und in bewundernswerthem Gleichgewicht, weil die Kräfte der Einzelnen ohne Rest in ihm aufgingen, weil nicht das Individuum das letzte Wort behalten durfte. So glänzt auch die venetianische Kunst durch die socialen Tugenden des Wohltauts und des Geschmacks. Goethe meint:

Warum will sich Geschmack und Genie so selten vereinen?
 Vener fürchtet die Kraft; dieses verachtet den Zaum.

Venedig verstand die Freiheit nicht ohne Fesseln; es brachte keinen Michelangelo hervor. Aber Michelangelo überlebte die Freiheit seiner Vaterstadt und schuf im Herrendienst seine großen Monumente.

VI.

Die Fassade der Markuskirche.

Der Markusplatz. — Rhythmus der Fassade. — Säulen und Inkrustation. — Contur. — Gesamtstimmung.

Das Aeußere der Markuskirche war nie anders gedacht denn als ein Schrein für die Gebeine des Heiligen; schon die Kirche des elften Jahrhunderts stand in einem Gehäuse von vorwiegend horizontalem Charakter. — In Brügge, dem „nordischen Venedig“ sieht man den Ursulaschrein in den architektonischen Formen einer Kapelle mit be-

malten Wänden gestaltet; die Markuskirche umgekehrt zeigt die Dekorationsweise eines Heiligthumbehälters. Man kann streiten, ob dieß stilistische Fehler seien, und sie sind es in den Augen Derer, die das Stilgefühl der Antike und der Renaissance für das absolute Stilgefühl halten. Unsere Aufgabe ist eine andere. Ein Unikum von Kunstwirkung, welches die Jahrhunderte geschaffen haben, in seinen gestaltenden Bedingungen zu begreifen, in seinen Schönheiten zu analysiren, seine Partitur zu lesen.

Das Erste ist, den richtigen Standpunkt zu gewinnen, indem wir die Wechselbeziehungen zwischen Kirche und Platz ins Auge fassen. Der Markusplatz, ein Ort von so unwiderstehlich anziehender Gegenwart und so sicher in Jedermanns Erinnerung eingewurzelt, daß man sich fast überwinden muß, von seinem Werden zu sprechen. — Schon im dreizehnten Jahrhundert heißt er „der schönste Platz der Welt“; man hat die Beschreibung der Gebäude, die ihn damals umgaben*). Das Bild des Gentile Bellini zeigt ihn am Ende des fünfzehnten Jahrhunderts schmaler als heute, in der Flucht des Thurmes begrenzt von Hallen und Häusern. An seiner Schmalseite, der Markuskirche gegenüber, stand eine andere Kirche, San Geminiano, die der Ueberlieferung zufolge bis zur Mitte des zwölften Jahrhunderts in der Mitte des Platzes gestanden haben soll an einem Kanalarm, der das Feld des Platzes durchschnitt, seitdem aber, da der Kanal überdeckt wurde, zurückgerückt worden war. Als am Ende des sechzehnten Jahrhunderts die neuen Procuratieen erbaut wurden — von Stamoszi, eine Neuauflage der Sansovinischen Bibliothek, wenig geistvoll um ein Geschöß vermehrt —, ward ihre Front in die Flucht der Bibliothek zurückgeschoben, und der Thurm nach allen Seiten freigelegt. Es bestand nun, wie man es auf den alten Abbildungen sieht, ein symmetrisches Gleichgewicht; die beiden Profanbauten und die zwei Kirchen standen sich um den Platz herum wie in einem altväterischen Menuett gegenüber. Die Kirche San Geminiano, welche eine von Sansovino neuerbaute, wenig bedeutende Fassade besaß, fiel den Napoleonischen Zeiten zum Opfer; die neuen Procuratieen wurden mit der Bibliothek vereinigt zu einem Palast für den Herrscher des jungen Königreichs Italien, und an Stelle von San Geminiano ein neuer, den Platz abschließender Flügel dieses Palastes gebaut (1810—14). Die Markuskirche war ursprünglich ein Gebäude für sich, quergestellt vor den Ausgang einer breiten, von mannigfachen Bauten eingefassten Straße; sie steht jetzt in Opposition zu der archi-

*) Bei Martin da Canale, *archivio stor. ital.* VIII, 420.

tektonischen Einheit eines Platzes. Hatte das sechszehnte Jahrhundert durch die Freilegung des Thurmes das Nebeneinander seiner riesenhaften Masse und der zwergartigen Verhältnisse der Kirchenfassade auffällig gemacht, so war schließlich das Gewicht der Platzseite noch mehr verstärkt worden, indem man die drei Seiten disciplinierend zusammenschloß. Der so geschaffene hypätrale Saal erhielt eine Art Neigung, eine Strömung zur Kirche hin, gegen die er sich öffnet wie ein Zuschauerraum. Seitdem steht die Markuskirche, (leider) nicht dem Niveau nach, aber fühlbar für die Sinne, auf einer Bühne. Gegen die architektonische Gebundenheit des Platzes hat sich ihr „Benehmen“ (möchte man sagen) noch freier accentuirt; die leise Schrägstellung ihrer Fassade wirkt wie eine Laune und kleine Bosheit; es ist hier einer von diesen spitzen Kontrasten ausgebildet worden, die man theatralisch nennen kann, und die allemal das Auffassungsvermögen unserer Sinne zu einer ungewöhnlichen Feinheit steigern. Wenn man auf den Jahrhunderte alten Tadel, daß die Außenseite der Markuskirche dem Inneren nicht entspreche, antworten kann, daß gerade auf dieser Dissonanz ein gut Theil der unfehlbaren Wirkung beruhe, so ist es dieses gleiche Reizmittel, welches die Composition des Markusplatzes so pikant gemacht hat*).

Die Markuskirche vermag dem Platz Widerpart zu halten, sein Interesse zu absorbiren, nicht durch die physische Kraft einer massigen Architektur, sondern durch die Feinheit und die Blendkraft ihrer Kunstmittel. Die Fassade ist alles eher als das nach außen tretende Ergebniß der inneren Anlage der Kirche; die untere Hälfte ist die Außenseite der Vorhalle; die Kirchenwände selbst sind nur im Obergeschoß sichtbar, so daß die Fassade in zwei Stufen auseinandergelegt erscheint, durch das Podest der Terrasse getrennt. Diese räumliche Anordnung, welche an Stelle einer einzigen gegliederten Fassadenwand eine Folge von hinter einander zurückweichenden und sich vertiefenden Flächen setzt, abschließend mit den sphärischen Flächen der Kuppeldächer, hat die

*) Weniger Glück haben bekanntlich die Mailänder gehabt, denen die Erweiterung des Domplatzes und die Erbauung der Gallerie ihre Domfassade so verdorben hat, daß sie seit Jahren sich mit der (jetzt durch die Ausstellung des Beltrami'schen Modells wieder lebhaft besprochenen) Frage ihres Umbaues haben beschäftigen müssen. Als im Frühjahr 1887 die Entwürfe im Brerapalast ausgestellt waren, befand sich darunter einer mit dem Motto *noli me tangere*, wohl von einem Maler herrührend, welcher mitten über den Platz ein mächtiges architektonisches Gitter gezogen hatte mit Portalen in Barockformen, das Ganze zur Illustration, daß man statt die Fassade umzubauen auch den Stiel herumdrehen und den Platz corrigiren könne. Auch der verstorbene Mengoni, der Erbauer der Gallerie, hatte, soviel mir bekannt ist, die Absicht, eine Architektur auf den Platz zu stellen.

weitere Begleitererscheinung, daß durchlaufende Vertikallinien möglichst vermieden sind. Ja, man kann sagen, überhaupt durchlaufende Linien. Es sind gebrochene, sich überschneidende Linienzüge, die verschwinden und wiederansehn, das Auge in unendlicher Spannung erhaltend. Ein Versteckspiel, welches einen komplizirten Bewegungsrhythmus erzeugt. Man beachte z. B. die Axenlinien der Bögen des unteren und oberen Geschosses. Sie sind weit entfernt, zusammenzufallen, wie unsere Symmetriegewohnheiten uns fast als selbstverständlich annehmen lassen. Im Obergeschos nehmen die Spannungen von der Mitte nach außen regelmäßig ab; unten sind die beiden äußeren Spannungen im Lichten etwas weiter als die zwei dem Mittelbogen zunächstliegenden*). Der resultirende Rhythmus dieser beiden Linien, der oberen regelmäßig nach außen abschwingenden und der unteren mit dem Auftakt der kleinsten Bögen beginnenden und in unregelmäßigem Intervall zur Mitte anschwellenden, ist eine synkopenhafte Gegenbewegung. Gleichwohl erscheinen die Flügel der Fassade für den Anblick von vorn als zusammengeordnete Einheiten, indem die Kuppeln des Querschiffs über den Zwickeln der oberen Archivolten aufsteigen wie eine abschließende Krönung. Denkt man sich dann die Scheitel der entsprechenden Bögen in beiden Geschossen durch Linien verbunden, so entsteht eine konvergirende Neigung zur Vertikalaxe der Fassadenmitte, eine Anlehnung der Seitengruppen an den Mitteltrakt, welcher dann mit seinen in beiden Geschossen erhöhten Bögen und der Kurve des Kuppeldachs darüber das herrschende Motiv steigert und zur höchsten Wirkung bringt. Es offenbart sich in dieser Gewichtsvertheilung eine hohe Kunst der Gruppierung, und zugleich die Absicht, diese Kunst und jede Mechanik vollständig verschwinden zu lassen dem Endresultat zu Liebe. Es ist wie in der venetianischen Malerei, wo die strukturelle Anatomie der Körper sich verliert unter dem reizenden Spiel der belebten Hautoberfläche. Vielleicht wird das, was hier gemeint ist, wenn es überhaupt ohne Zeichnung sich verständlich machen kann, deutlicher, wenn man sich eine Ausführung der Fassade vorstellt ohne diese Feinheiten der Disposition. Auf einem Bild von Gentile Bellini, welches die Predigt des Evangelisten Markus in Alexandrien darstellt (Brera in Mailand), zeigt der Hintergrund eine Kirche oder Moschee, deren Aehnlichkeit mit der Venetianer Kirche immer bemerkt worden ist. Hier nun sind die durchlaufenden Linien da, große Säulen an den Ecken und vor der Fassade Pilaster, auf hohe

*) Ich fand nur bei Ruskin Auskunft über diese Erscheinung, *stones of Venice* II, 126 ff. Man findet hier die Maße nebst feinsinnigen Erläuterungen.

Piedestale gestellt und zur vollen Geschosshöhe sich erhebend. Die Linien haben mehr Zug und stoßen härter aufeinander; das Tempo der Fassade ist ein ganz anderes. Die Markusfassade operirt mit Schattirungen des Tones, mit Ausbeugungen der Linien, nicht mit groben Gegenwirkungen. Ihre Gliederung hat wohl etwas Rauschendes, etwa wie eine Figur bei Paul Veronese ihr Gewand zu tragen liebt; der Brokat in der Lichtwirkung kann den stärkeren Faltenschlag und die tieferen Schattentöne nicht entbehren. So liegen hier die Portale in tiefen Nischen, so sind die abgetreppten Profile der Archivolten auf Schattwirkung berechnet, so haben die fünf Portalnischen abwechselnd rechtwinkligen und geschwungenen Grundriß. Aber dieß sind mehr Aeußerungen eines prickelnden als eines leidenschaftlichen Temperaments; das Zeitmaß der Bewegung wird nicht so heftig, daß ein Triller unter das Pult fallen oder eine Nuance verloren gehen dürfte. Es bleibt nach allem bei der Bevorzugung der horizontalen Linien, welche Ruhe und Gleichmaß verbürgen. Das Vertikaltreiben hat ein zu starkes Gegengewicht erhalten an dem Doppelband kleiner Säulenreihen, die sich über das Untergeschoß der Fassade ziehen. Nichts wirkt zugleich stärker als diese Doppelordnung, indem sie die Vielgliedrigkeit vermehrt, um die Fassade für das Auge kleiner erscheinen zu lassen als sie ist.

Große Architekturen haben immer etwas Ornamentfeindliches; sie dulden keine Theilung der Aufmerksamkeit, um ihre Raum- und Massenwirkung zu entfalten. Aber eine Architektur wie die Fassade der Markuskirche, die ihre Kostbarkeiten zur Schau stellen und ihre Schönheiten auch im Einzelnen bewundern lassen will, muß wünschen, das Auge nicht durch große Dimensionen abzuschrecken*). Monotone Flächen spannen die Aufmerksamkeit der Sinne ab, und symmetrische Anordnung erlaubt, von einer Hälfte zu abstrahiren. Diese Fassade dagegen will durch Gliederung und Bewegung die Sinne in Spannung halten, damit sie nichts übersehen**). Denn der Schmuck, den sie trägt, ist nicht äußerlich angeheftet; es ist ein Theil ihrer sinnlich-geistigen Erscheinung. In einem schönen Bild sagt Ruskin, dieser Bau sei weniger als eine Kirche anzusehen, in der man betet, denn als eine Art Gebet-

*) Ruskin, stones of Venice II, 93: the temper in which the mind addresses itself to contemplate minute and beautiful details, is altogether different from that in which it submits itself to vague impressions of space and size.

***) An der linken Hälfte der Hauptfassade steht auf dem Architrav der unteren Säulenstellung eine kleine Figur mit einem Krug auf der Schulter. Bei der Restauration stellte man der Symmetrie zu Liebe, die uns nun einmal als erste Regel eingebläut ist, eine Wiederholung dieser Figur an der entsprechenden Stelle rechts auf; sie ist erst auf lebhaften Widerspruch fortgenommen worden. Boni in der römischen Riforma 15. Nov. 1886.

buch, ein großes altes Meßbuch mit Silbern, in Marmor gebunden statt in Pergament, Porphyrsäulen statt Edelsteine seine Beschläge und Bucheln, und innen und außen vollgeschrieben mit Buchstaben von Email und Gold. —

Die Säulen der Fassade sind nicht Glieder einer dekorativen Kette, sondern Individuen. Es ist nicht das Motiv, welches die Säule zum Element einer langen, gleichmäßig rythmisirten Linie macht wie in den bogenverbundenen Säulenstellungen, die vom Diokletianspalast in Spalato an bis tief in die Gothik hinein Wandflächen bekleiden, wie sie in gedankenloser Langweile über alle Bauten des Domplatzes von Pisa verstreut sind. An San Marco ist das Interkolumnium fast weggenommen, d. h. es ist der Säule gerade so viel Luft gelassen als sie für ihre Farben- und Lichtwirkung braucht. Die Säulen sind zusammengedrängt, gehäuft, damit die Last vertheilt sei, damit sie weniger als dienend erscheinen; viele haben in der That nichts zu tragen und haben das Kapitell wie eine Krone auf dem Haupt. Sie sind unkannelirt, damit die feine Verzweigung ihres Geäders, die Kraft ihrer Farbe ungebrochen zur Wirkung komme. Diese Säulenpracht ist über die Fassade gebreitet wie ein Solo, dem die Marmorinkrustation der Grundfläche als Begleitung dient. Dieses Verhältniß ist Ursache, daß die Inkrustation der Fassade eine andere ist als die des Inneren. Indeß innen an den Wänden jeweils vier Tafeln zu einem einheitlichen Muster kunstvoll zusammengeordnet sind, beschränkt sich die Inkrustation des Aeußeren auf eine zurückhaltende und einfache Führung; nur mit der Rücksicht sind hier die Tafeln geschnitten, daß ihre Adern in einem transversalen Sinn zu den Säulen zu stehen kommen, daß sie nicht parallel dazu und lothrecht (man hat gesagt: wie heruntergelaufenes Regenwasser) verlaufen, sondern von der Säule in einem spitzen oder stumpfen Winkel überschritten werden. Das Aeußerste von Linienaufwand, welches die Fassadeninkrustation sich gestattet, ist, die aufwärts strebenden Aderlinien zweier Platten so zu verbinden, daß sie eine Uebereinanderordnung spitzbogiger Winkel ergeben. Sie ist sich vollkommen bewußt, daß sie nur Hintergrund und Begleitung für die Säulen ist*). Nirgends wie in Berechnungen dieser Art zeigt sich deutlich, wie diese Fassade sich als ein Kabinetsstück giebt, welches in der Nähe gewürdigt sein will; es ist,

*) Die Italiener nennen die Inkrustationsweise des Inneren *a macchia aperta quadruplicata*. Auf der Verschiedenheit der Inkrustationsmethode innen und außen beruht die Möglichkeit, die früher genannte Stelle des Albertus Magnus mit Sicherheit auf das Innere der Kirche zu beziehen. — Dem Hanfenschen Akademiebau in Athen hätte es sehr genügt, die Markuskirche zu studiren, ehe man seine Außenwände mit Marmor bekleidete.

als ob dann geheime Fächer sich öffneten, um die diskretesten Kunstregungen zu erschließen.

Gegen das Untergeschoß ist das obere gestimmt wie ein zartes Echo. Es zeigt die gleichen Elemente, Bögen, Säulen, Mosaiken, Inkrustation, aber alles mehr flächenmäßig behandelt, mit schwachem Relief. Es ist wie ein gemalter Prospekt hinter der körperlichen Erscheinung der unteren Fassadenhäfte. Die Lünetten des Obergeschosses haben nicht die Lothrichtung, sondern eine beabsichtigte Neigung nach vorn, wie man Gemälde mit einem kleinen Winkel an die Wand hängt. Wie gut kannte man die optischen Wirkungen! Diesen Gemälden nun den passenden Rahmen zu geben, war der Gothik vorbehalten. Sie schuf den Abschluß der Fassade nach oben, die Auflösung des Konturs. Um die Rundbögen sind andere, aufgeschnepppte (die sogenannten Eßelsrüden der Spätgothik) gelegt worden, deren Scheitelblumen ein achteckiges Postament tragen, darauf die Gestalt eines Heiligen in die Luft ragt. In den Zwickeln der Bögen stehen halbnackte Figuren, Krüge für den Wasserablauf auf den Schultern, in Nischen, deren Säulenstützen in den Fluß der umgrenzenden Bögen gezwängt sind, als wären sie Wachs und nicht Marmor. Darüber Tabernakel mit heiligen Gestalten: vier Säulen tragen einen in Bögen geöffneten Würfelaufsatz, und dieser den achtfseitigen Helm; am Fuß jeder Helmseite glänzt ein diademartiger goldener Schmuck. — Dieser schwingende und gezackte Kontur ist bevölkert von Gestalten, die für dieses Terrain geboren zu sein scheinen*). Indes die Figuren in den Tabernakeln in monumentaler Ruhe verharren, glaubt man jene anderen, die auf den Scheiteln der Bögen sich aufgepflanzt haben, von einem mächtigen Wellenzug emporgehoben; sie schweben in den Lüften. Große Kriechblumen drängen sich längs den Rändern der Bögen empor, elastisch, wie voll Bewegung und Muskelkraft sich aufbäumend; ihrem Blattwerk entsteigt eine Fülle, ein Chor von Gestalten, mit dem Oberkörper sich heraushebend, flatternde Spruchbänder in den Händen, wie von einem Sturmhauch des Berbedranges erweckt. Am Mittelbogen sind es Engel, goldene Rauchfässer schwingend, die aus diesem zauberhaften Blattwerk herauswachsen, welches sich spreitet, bäumt und rollt und zu knistern scheint wie von der Glut einer unsichtbaren Flamme erfaßt. Sie beugen sich und singen Lob und richten sich empor zu dem Evangelisten auf der obersten Zinne, der den Reigen all dieser Gestalten anführt. Ueber den flammengleichen Kontur, über die

*) Nichts von dem bizarren Gegensatz wie etwa auf der Lateranfassade oder den Peterskolonnaden in Rom, wo die Barockfiguren auf dem schweren, geradlinigen Contur stehen.

Geisterwelt, die in ihm athmet, ergießt sich, zu allen Lücken und Durchbrechungen hereinfluthend, das blaue Licht, dieses ganze steinerne Gewühl mit Aether zu tränken. Der Stoff, Marmor und Metall, vergeistigt sich vor unseren Augen, verflüchtigt sich zu Schaum. An Feiertagen — in Erneuerung alten Brauchs — werden auf den Enden der Terrasse zwei Fahnen aufgezogen von schwerer karmoisinroter Seide, in sechs Wimpel sich auflösend, im Feld der goldene Markuslöwe; sie haben, wenn ein Luftzug sie erfaßt, einen schleppenden Faltenzug voller Majestät und Glanz. Eine Bewegung dieser Art rauscht über den ganzen Bau. Wenn der Goldgrund des Mosaiks in der Abendsonne aufleuchtet, scheint der Bau die Luft ein- und auszuathmen; in ekstatischem Zug drängt er sich dem Licht entgegen. Es ist ein Fluten und Blenden, welches die Sinne zum Springen füllt, daß sie die Vision des Ueberirdischen vor sich glauben.

Es giebt eine Grenze für Worte. Es ist hier eine Stimmung wie in der Schlußscene des Faust. Etwas von der Aetherzarthheit, wie

ein Morgenwölkchen schwebet
durch der Tannen schwanfend Haar;

etwas von dem Duft jener Rosen

Rosen, ihr blendenden,
Balsam versendenden . . .

etwas von dem Reigen jener Engelhöre, die um die höchsten Gipfel kreisen, und aus allem herauszuhören der tiefe Brustton der Väter:

O Gott, beschwichtige die Gedanken,
Erleuchte mein bedürftig Herz!

VII.

Das Innere der Markuskirche.

Lichtvertheilung in der Kirche. — Das Radfenster der Südseite. — Polychromie. — Formenkontur. — Flächenstil des Mosaiks. — Die künstliche Beleuchtung. — Zusammenwirkung der unteren und oberen Hälfte.

Und der Bau ihrer Mauern war von Jaspis, und die Stadt von lauterem Golde gleich dem reinen Glase. Und sie bedarf keiner Sonnen noch des Mondes, daß sie ihr scheinen; denn die Herrlichkeit Gottes erleuchtet sie.

Offenbarung Johannis 21.

In der Geschichte der venetianischen Malerei gebührt der Markuskirche eine wichtige Stelle; an den Werken der großen Meister hat sie mitgearbeitet, ein unerschöpfliches Studienfeld, die Augen zu öffnen und

für die geheimsten Lebensäußerungen von Farbe und Licht empfindlich zu machen; sie ist immer die Lieblingskirche der Maler gewesen.

Die Kostbarkeit des Materials, die Pracht von Marmor und Gold theilen mit der Markuskirche die Schloßkapelle in Palermo, der Dom in Monreale, die Sostienkirche in Konstantinopel; doch können sie auch nicht entfernt mit ihr verglichen werden nach ihren malerischen Eigenschaften. Was die Markuskirche zu einem einzigen Kunstwerk ihrer Art macht, ist die Verbindung des kostbaren Stoffs mit der Lichtwirkung. Die Markuskirche wäre nicht, was sie ist, ohne das Licht, in dem sie athmet.

Die Beleuchtungsweise der Kirche ist nicht das Werk ihrer Erbauer; man kann sie als das Resultat des Kunstsinnes ansehen, der ihre Wände mit Inkrustation von Stein und Mosaik bekleidet hat. Und da das eigentliche Lebensorgan der Kirche so spät erst seine entscheidende Gestaltung erhielt, so möchte man behaupten, daß die Markuskirche als Kunstwerk überhaupt eine Schöpfung des dreizehnten bis fünfzehnten Jahrhunderts sei.

Von der alten Basilika, die bis in das elfte Jahrhundert bestand, darf man wohl annehmen, daß sie die übliche Fensteranordnung in den Seitenschiffen und an den Oberwänden des Mittelschiffs besaß. Die Erbauung des Atriums, welches den westlichen Kreuzarm auf drei Seiten umschloß, verdunkelte die Seitenschiffe*); doch schufen die Kuppelfenster der neuen Kirche, die an die Stelle des dunkeln Balkendachs traten, eine reiche Lichtquelle, und überhaupt besaß die Kirche des elften Jahrhunderts noch ein starkes Licht; auf seine freie Cirkulation nach den Seitenschiffen ist jedenfalls die Anlage der Emporengallerieen als schmaler Brücken berechnet. Damals waren noch die Wände des Querhauses reichlich von Fenstern durchbrochen; sechs Fenster besaß die Hauptapsis, und an den Oberwänden des Langhauses waren sicher die drei Lünetten der Westfassade und wahrscheinlich auch die ganze Nord- und Südseite dem Lichteinfall geöffnet**). Alles dieses wurde verändert durch den Dekorationsplan. Der ununterbrochenen Marmorwandung der unteren

*) Ob vermauerte Fenster in den Wänden noch zu erkennen sind, ist meines Wissens bei keiner Restauration untersucht worden.

***) Dieß hängt mit der Frage zusammen, wie man sich die Räume, die der Süd- und Nordseite der oberen Hälfte des Langhauses vorgebaut sind, geöffnet denkt. — Ueber die Fenster, die sich in den Wänden des Querhauses, sowohl gegen die Kapelle S. Siforo wie gegen den Dogenpalast unter dem Marmor gefunden haben Saccardo, restauri S. 18 und 32. Cattaneo ist wohl durch den Tod verhindert worden, seine Untersuchungen nach dieser Seite auszu-
dehnen.

Hälfte des Baues fielen die Fenster zum Opfer, und die fortlaufende Mosaikfläche ließ nur wenige Lichtöffnungen an den östlichen und westlichen Oberwänden des Querhauses und in der Abfis übrig. Die Fassadenlunetten wurden verblendet mit einziger Ausnahme des großen Rundbogenfensters hinter den vier Bronceperden. Ob nun durch diese Verdunkelung des Innenraums sich in der Praxis Mißlichkeiten ergaben für den Kult und Gebrauch der Kirche oder welches der Grund war: es wurde in die obere Südwand des Querhauses jenes große gothische Rosettenfenster gebrochen, welches auf den Hof des Dogenpalastes hinauszieht. Vielleicht der einzige große Fehler, der die Kunstwirkung des Inneren stört. Ohne ihn war das künstlerische Ideal der Beleuchtung erreicht. Die Kirche war ein Raum mit Oberlicht und etwas Ost- und Westlicht in der Höhe, dieses aber weniger massig als heute. Denn die Oeffnung der Westfassade war (wie das Mosaik von S. Alipio zeigt) mannigfach durch Säulen und Bögen übergliedert, und die Fenster der Abfisswand im Osten besaßen wohl noch ihre alten Steingitter an Stelle der leeren Scheiben von heute. Hier, östlich und westlich, fällt das Licht nicht steil ein, sondern verbindet sich mit dem Kuppellicht, die obere Hälfte der Kirche durchfluthend und von dem unteren lichtlosen Raum allmählich absorbiert. Die Lichtstrahlen konnten nicht unmittelbar hinunterdringen. Was hier vermieden war, das hocheinfallende Südlicht, ist erst mit jenem gothischen Fenster möglich geworden; erst seitdem ist die Dämmerung des unteren Raums in den Tagesstunden zu sehr erhellt und an wesentlichen Theilen zerstört worden. Die früheren Jahrhunderte, welche mehr Bildung des Gesichtsinnes besaßen als das unserige, dämpften dieses Südlicht durch einen Vorhang. Heute ist selbst diese Korrektur in Vergessenheit gerathen*).

Genug, der Gedanke der Lichtvertheilung ist jedenfalls dieser, daß die oben verbreitete, durch die Goldreflere erwärmte Helligkeit nach unten immer mehr abnehme und in Dämmerung sich verliere; es sind Stellen da, unter den flachen Gewölben der Pfeilersysteme oder in den Seitenabsiden, welche in die Umfassungswand hineingelegt sind, an denen allezeit eine grabeschwarze Nacht herrscht. Der geringe Helligkeitsgrad der unteren Räume, ihr mählich sich lichtendes Dunkel erzeugt die ge-

*) Vielleicht fruchtet diese Anregung in Venedig. Ich hatte eine rechte Gemuthung, als ich beim Studium der Dokumente auf Nr. 445 stieß, eine Rechnung von 1637 über Leinwand nebst Schnur und Nägeln für einen Vorhang an das große Rundfenster der Fassade (*tenda alla finestra grande fatta in tondo nella fazzata*). Es ist mir fast unbegreiflich, daß von den Vielen, die über die Markuskirche geschrieben haben, Niemand diesen Fehler hervorgehoben und getadelt hat.

dämpfte Stimmung, ohne welche die Farbenwirkung dieser Kirche nicht denkbar wäre. Die Lichtstärke und die Polychromie stehen in engstem Zusammenhang.

Die Markuskirche hat vom Fußboden bis zur Decke weder einen farblosen weißen Fleck noch einen grellen, schreienden Ton. Oben Gold durchwirkt von farbigen Gestalten, unten der bald graubraune bald röthliche Ton des Marmors, Kapitele und Ornament vergoldet, die Säulen der Schiffe aus grauem Mabafter, das Steinmosaik des Bodens getönt; an den Kanzeln und kleinen Heiligthümern Säulen von seltsamer und abenteuerlicher Schichtung und Färbung, derart wie ein Poet der Justinianischen Zeit sie beschreibt: man glaubt weiße Lilien mit Rosenknospen vermischt zu sehen und mit den feinen Blättern der Anemone. An den Galleriebrüstungen, Simsen, Pflasterplatten ist der weiße Marmor vergilbt durch die Jahrhunderte. Aber auch ohne die ausgleichenden Pinselstriche der Zeit in Rechnung zu ziehen: es sind in der Aufeinanderfolge der Bauglieder wie innerhalb der Flächen Farbestufen von einer Feinheit der Uebergänge erzeugt worden, welche einen Sinn für Kolorit und Beobachtungen voraussetzen, wie wir sie höchstens in der neueren englischen Malerei wiederfinden. So ist die Nord- und Südwand des Langhauses; wie nebeneinandergehängte Teppiche ziehen sich grünliche, bräunliche, röthliche Marmorflächen zum Sockel hinab, in einer Stimmung, welche eines Ausgleichs durch das Helldunkel gar nicht erst bedarf*). Ist es nun das zurückhaltende Feingefühl dieser Polychromie oder die lösende Gewalt der Umgebung: es ist in dieser Kirche keine Lokalfarbe, welche nicht in ihrer Härte gebrochen würde und zum Schmelzen käme in dem sanften Licht, gegen die dunklen Gründe, welche die Farben zwar verdunkeln, aber vor fälschenden Reflexen schützen. Kann man sich eine größere Harmonie der Farben denken, als, was man an hohen Feiertagen sieht, das Roth und Weiß und Violett der Priestergewänder, das Gold der Gefäße und das Kerzenlicht auf diesem helldunkeln Grund! — Tritt man aus der blendenden Helle des Platzes in den geschlossenen Raum der Kirche, so sieht man auf Momente nichts als Farben, die vom Grunde der Dämmerung sich lösen. Die Formen, die ebenen und sphärischen Flächen, die den Raum begrenzen, scheinen in dem Gewoge der Töne völlig zu

*) Ich beobachtete eines Vormittags von S. Gregorio aus den gegenüberstehenden Palast Gritti (Salviati). Er ist wie Cavalli (Franchetti) im alten Stil abwechselnd in rothen und gelblichbraunen Tönen bemalt; die Vertikalkanten aus weißem Hausstein. Rechts und links ein Kanal und ein Campo im Schatten. Die langen Reflexstreifen dieser Farben auf dem grünen Wasser des canal grande waren wie das Vorbild jener Farbenfolgen der Inkrustation.

verschwinden. Indes würde man sich täuschen, wenn man dieß lediglich für eine Wirkung der auflösenden Eigenschaft des Hellbunkels hielte: die Architekturformen der Kirche kommen vielmehr dieser Wirkung entgegen durch eine sehr merkwürdige Besonderheit, die Unsicherheit, die Unschärfe ihrer Zeichnung. Die Flächen verlaufen undeutlich in einander; wo das Mosaik herrscht, verstumpft es alle Profile und macht die Grenzen flüssig; die Kuppeln haben keine exakt kreisförmige Grundlinie, sie sind etwas elliptisch; die vorderste Kuppel und nicht die der Vierung ist die größte. Etwas hat auch die Zeit mitgeholfen, indem sie durch das Ausweichen der großen Bögen die Formen ungenau hat werden lassen. Die Wände der großen Kuppel Pfeiler stoßen nicht in scharfen Kanten zusammen, sondern durchaus in gebrochenen*). Ueberaus zart sind die Profile der Bögen, die die Säulen der Schiffe verbinden; unkräftig die Frieße und Simse, welche die Flächen theilen, eigentlich nur trennende Farbstreifen, fast ohne Ausladung und plastische Wirkung. Es ist, als ob sie sich zurückhielten, um die Ruhe der unendlichen Fläche nicht zu stören.

Diese Fläche hat ihr eigenthümliches Leben. Durch kunstvolle Gruppierung des Marmorgäders ist eine Folge rautenförmiger, in einander verschachtelter Figuren gebildet, nicht regelmäßig, sondern wie ein Spiel von Schnörkeln, die die Phantasie erregen und allmählich betäuben, Züge einer Räthselschrift, die sich wie die mit Koranversen durchstickten Arabesken des Orients über die Marmorflächen hindehnen. Das Mosaik der Höhe ist durchwirkt mit Bildern ohne Rahmen, unterschiedslos gebreitet über Kuppeln, sphärische Dreiecke und ebene Flächen, über die breiten Gurtbänder und Tonnengewölbe, gleichmäßig, wie die Marmorinkrustation Pfeiler, Umfassungswände und die Uebermauerung der Bögen bekleidet. Eine Einförmigkeit der Gewandung, welche den Bau zu einer einheitlichen, rumpffartigen Masse zusammenballt. Dürfte man es mit etwas Abseitsliegendem vergleichen, so ist es wie mit dem Unterschied der Erscheinung zwischen der Augustusstatue von Primaporta (im Vatikan) und dem Bilde Justinians in dem Mosaik von San Vitale in Ravenna. Die Deutlichkeit der menschlichen Gestalt ist hier verschwunden unter dem Prachtkleid des Kaisers; was die körperliche Erscheinung

*) Dieß ist wieder ganz byzantinisch-orientalischer Charakter. Die Pfeiler der Zulunnmoschee in Kairo haben abgechrägte Ecken und Viertelsäulen davor. In der Markuskirche kommt es wohl auf die Rechnung der Inkrustations-epoche; die Pfeiler von S. Front in Perigueux haben scharf rechtwinklige Kanten. — Für die Kuppeln ist zu bemerken, daß die der Vierung im Längsdurchmesser einen Meter mehr hat als im Transversaldurchmesser (Cattaneo, Text 162).

verliert, gewinnt die Würde des Amtes, die Majestät seines Trägers. So ist auf Kosten der Deutlichkeit der Theile (der Extremitäten, wenn man so sagen will) durch die gleichmäßige Kostbarkeit ihres Staatskleides der einheitliche Eindruck der Markuskirche gesteigert. Ihre Räume fließen mit ihren wellenartig im Umriss schwankenden Formen, mit dem endlosen Linienspiel ihrer Flächen zu einem sanftwogenden Farbenmeer zusammen. Alles scheint in dem unsicheren Zwielicht zu verschwimmen. Alles, nur nicht der Raum selbst.

Wenn etwas fest bleibt und ruhig in dieser Kirche, so ist es durch die sichere Empfindung der Raumbegrenzung. Der Raum hat etwas Phantastieanregendes in seiner Perspektivwirkung, aber nichts Aufregendes, wie es das endlos Freie erzeugt. Von der raumzerstörenden Wirkung der naturalistischen Barockdekoration ist die Markuskirche deutlich geschieden. In der Hauptsache beruht dieß auf dem Stil der alten Mosaiken. Sie wollen durchaus nicht in Licht- und Schattengebung einen Schein von Rundung und Körperlichkeit erzielen; aufs strengste halten sie sich in den Grenzen der Flächendekoration. Dies ist es, was das Mosaik der späteren Jahrhunderte in seiner Unmaßlichkeit, mehr zu können, nicht einmal begriffen hat. Diese späteren Mosaiken erstreben das körperliche Leben und die Täuschung der Wirklichkeit; sie lösen sich ab von der Fläche und machen die Raumempfindung unsicher; von da ist nur ein Schritt zu der raumöffnenden Illusion der Barockzeit mit den durch Scheinarchitekturen emporfliegenden Gestalten, mit jenen Stuckwolken, die die Grenze der Bauglieder ignorirend, über die Profile hinübergeballt sind, mit all dem täuschenden Wechsel von Malerei und Plastik. Die alten Bilder stehen körperlos auf der Flächenbegrenzung des Raumes; es ist eine in der Architektur zum Stehen gekommene und gleichsam vereiste Malerei, den Caryatiden der Plastik ähnlich — halb Menschen und halb Säule. Auf dieser stilistischen Gebundenheit beruht der Eindruck dieser Gestalten, daß sie in ihrer schemenhaften Erscheinung, mit einer harten, eckigen Geberdenäußerung, in ihrer majestätischen Starrheit, in der Vorliebe für die enface-Ansicht mit dem durchbohrenden Blick, einen andachtvollen Schauer erregen und das Gefühl der Nähe außermweltlicher Wesen (*horrorem cum religione mixtum spectantium animis iniferentes bei Sabellicus*). Die neuen Mosaiken haben diese Wirkung nicht: losgebunden und in geräuschvoller Bewegung — von ihren taktlosen Farben gar nicht zu reden — drängen sich diese Weltkinder in den feierlichen Kreis ihrer älteren Genossen. Doch ist dieß noch die geringere Störung; ihre eigentliche Sünde ist der Mangel an Stilgefühl, daß sie die Fläche negiren und eine naturalistische Perspek-

tive erstreben; eine falsche Flächendekoration ist ein Attentat gegen die Würde und Ruhe des Inneren der Markuskirche*).

Dies ist nun die Kirche wie sie ist. Und schon in ihrer gewöhnlichen Erscheinung kann man sich kaum einen größeren Gegensatz denken zu der allen Reichthum der Gliederung beherrschenden Formendeutlichkeit, zu der Farblosigkeit der klassicistischen Renaissance als diese formenschwächende Polychromie von San Marco. Aber man darf fragen, wie sich der gewöhnliche Zustand verhält zu dem Ideal, und ob nicht eine noch höhere Wirkung möglich und dem Geist des Baues nach beabsichtigt ist. In der That ist leicht herauszufühlen, daß die Markuskirche einer starken künstlichen Beleuchtung der unteren Hälfte bedarf, um die ganze Kunstwirkung zu entfalten, deren sie fähig ist**).

An hohen Festtagen sieht man das aus bunten Glaslampen gebildete Kreuz, welches tief in das Hauptschiff herabhängt, in all seinen Lichtern erstrahlen. Ueber den Säulenkapitellen steigen Kerzen vor der Marmormwand empor; alle Gnadenbilder und Altäre sind beleuchtet; auf der Chorschranke, wo das Crucifix und die vierzehn Figuren stehen, in jedem Zwischenraum eine Kerze dick wie eine Säule; vor allem am Hochaltar, wo die Goldtafel enthüllt ist, auf dem Email ihrer Bilder, an ihren 4800 Edelsteinen, auf ihrem Metallgrund ein Gleißeln im Widerschein des Kerzenlichts aus dem Marmorbaldachin heraus. Alles dieß zusammen aber mag wenig sein gegen das Mögliche und Wünschbare gehalten. Man muß die Beschreibung, die Paul der Silentiarier von der Beleuchtung der Sofienkirche giebt, sich gegenwärtig halten, um zu ermessen, welchen Glanz der Kultus in den griechischen Kirchen entfaltete. Da liest man von Leuchtern auf dem Säulengebälk des Bema, die einem Fichtenbaum gleichen; der Stamm umgeben von nach unten sich erweiternden Kreisen, worauf Lichter wie Blumen stehen; darnach von den mannigfachen Formen der Kronleuchter, die hoch herab von der Decke hängen — Dinge, die höchstens noch in der Moscheenbeleuch-

*) Unsere Handbücher der Kunstgeschichte verrathen wenig Gefühl für die künstlerische Bedeutung des byzantinischen Mosaiks. Sonst würden sie es in einem Abschnitt über architektonische Dekoration behandeln und nicht in dem über Malerei. Robert Vischer hat im ersten Abschnitt seiner Studien zur Kunstgeschichte gute Bemerkungen über den Flächenstil des alten Mosaiks.

**) Schon Burckhardt hat dieß, wenn auch kurz, im Cicerone bemerkt. Seine Würdigung der Kirche daselbst gehört wie immer zum Besten, was gesagt werden kann. Dehio und Bezold verweisen in ihrem neuen Werk über die kirchliche Baukunst für die Beurtheilung der Markuskirche einfach auf den Cicerone. Immerhin ist fast allen Urtheilen Burckhardts, die sich auf venetianische Architektur beziehen, ein Aber angehängt, welches aus seiner deutlichen Antipathie gegen ihre malerische Gestaltung entspringt.

tung während des Monats Ramadan fortleben. Wenn man aus dem sechszehnten Jahrhundert liest, daß tausend Welt- und Klostergeistliche an der Procession Theil genommen, dazu die großen und kleinen Bruderschaften, alle, Mann für Mann, mit Kerzen in den Händen in der Kirche versammelt oder sie durchschreitend, so ist von diesem Bild in der heutigen Frohnleichnamprocession nur ein kleiner Rest übrig geblieben. Je deutlicher aber das künstlich erleuchtete Dunkel des Unter- raums in die Erscheinung träte, desto einfacher und mächtiger würde das ganze Innere des Baues zur Wirkung kommen. Fanden wir schon die bauliche Anlage gänzlich verschieden von der der Soffienkirche, so würde der Sinn der Beleuchtung uns die gleiche Wahrnehmung noch augenfälliger wiederholen. Der einheitliche Innenraum der Soffien- kirche hat ein gleichmäßig vertheiltes, starkes, allseitiges Licht von fest- licher Klarheit; die künstliche Beleuchtung ist für die Nachtgottesdienste bestimmt gewesen; auch sie stark, allseitig, da der Sims der Hauptkuppel für die Aufstellung von Lichtern berechnet war. Paul Silentarius in seiner bilderreichen Redeweise vergleicht dieses Kuppellicht dem Halsband der Königstochter und den Gesamteindruck dem des gestirnten Himmels. Die Markuskirche hat keine künstliche Kuppelbeleuchtung. Wenn die Soffienkirche auf Tageslicht oder Nachtbeleuchtung berechnet war, so beruht die Wirkung in Venedig auf einer Verbindung von beiden, auf dem natürlichen Tageslicht der Höhe und der kerzenerhellten Nacht der unteren Theile. Blickt man von der Empore über dem Eingang hin- unter in den Kirchenraum, so ermißt das Auge erst an dem warm- farbigen Gelb der brennenden Kerzen als an dem lichteften Ton das Dunkel, das in der Tiefe lagert. Der Dampf der Lichter und des Weihrauchs ruhen wie Wolken darüber; dem geglätteten Marmor giebt der Widerschein einen eigen stumpfen, nur schwach entzündlichen Glanz. Wie Seufzer flimmern die Lichter nach oben.

Die oberen Räume der Kirche sind eine andere Welt. In einer unvergleichlichen Perspektive reißen sich hinter einander wie Thore die großen Bögen auf; die Helligkeit von oben sich verbreitend rieselt an den sphärischen Flächen hinunter; durch die Durchbrechungen der Pfeiler, die eine unbezwingliche Finsterniß einschließen, erblickt man immer wieder neues Licht gegen das Dunkel heranwogen. In diesem Widereinander tauchen von dem Licht erweckt und emporgehoben jene Erscheinungen auf der Propheten und Märtyrer, des jüngsten Gerichts und der letzten Dinge, des Lebens Christi und seiner Heiligen, eine andere Luft athmend als die unserige. Wie die Temperamaler, da sie für das Himmelslicht die höchste Helle nicht fanden, ihre Gestalten auf Goldgrund setzten,

um in dem höchsten irdischen Glanz ein Aequivalent zu bieten, so leben alle diese Himmelsbewohner von San Marco in Gold; es ist der feinste, lichtempfindlichste geistige Aether. Dieses Gold, sei es, daß es in dem neutralen Tageslicht ruhig erglänzt, sei es, daß es im Abendschein zum Glühen eines durchsichtigen Karneols oder zu kupferfeueriger Flamme sich entzündet: immer schwebt es leicht dahin und täuscht den Sinn über die massive steinerne Belastung. Die Kuppeldecke, in der stofflosen Erscheinung von Farbe und Licht, scheint nicht mehr getragen von Pfeilern und Wänden als irdischen Behelfen: sie schwebt über dem irdischen Bedürfniß.

Die Markuskirche hat das Eigenthümliche großer Kunstwerke, daß sie über die Sättigung der Sinne hinaus wunderbare Ahnungsreihen öffnet. Es wäre vergeblich, ihre sehr bestimmte und individuelle Stimmung, ohne deren Reichthum zu verkürzen, auf einen Ausdruck und eine Formel von Worten bringen zu wollen. Doch erweckt das geheimnißreiche Leben dieser Kirche die Erinnerung an gewisse Wendungen Goethes, wenn er in seinem Alter von dem „oberen Geist“ sprach, dem das Irdische in sehnsuchtsvoller Bewegung sich entgegen-drängt. In dem Bedürfniß seiner Natur, das Geistige im sinnlichen Symbol zu erfassen, widmet er in der Mystik dieser Gedankengänge eine Art von Kult: der Cypresse.

An die Erde gebunden und ihr zugethan

— wie Wurzelfasern schleicht ihr Fuß
und buhlet mit dem Boden —

schien sie ihm jenes Lichtverlangen zu verkörpern:

Hebe mir die Hindernisse,
Neige Dich herab, Cypresse,
Daß ich Deinen Gipfel küsse
Und das Leben dran vergesse.

Spezia, am ligurischen Meer, Oktober 1891.