

ZWEITES KAPITEL.

Der Mediaevalismus, d. h. die Hinwendung zum Mittelalter, die Beschäftigung mit seinen Lebens- und Geistesformen, vornehmlich aber seiner Kunst, die Kriterium und Vorbild wird, ist eine gemein-europäische romantische Tendenz. Sie wird entwickelt aus der romantischen Sehnsucht nach fernern, wunderbaren, primitiven Zeiten, in denen das Leben noch Glanz und Farbe und Pathos hat und in der Kunst aufgeht, wie die Kunst im Leben.

In Deutschland ist die Romantik im wesentlichen emotionell-metaphysisch gerichtet (?), in Frankreich literarisch-soziologisch, in England ist der künstlerische Aspekt bestimmend, wenn auch soziale (Carlyle) und religiöse (Oxford-Movement) Strömungen hier als stilbildende Faktoren mit heranzuziehen sind.

Ein solcher Eklektizismus, wie ihn die Renaissance des Mittelalters in der Romantik darstellt, kann nur auf einem so autonomen Gebiet wie dem künstlerischen wirklich Boden fassen und schöpferisch sein. Daraus ist zu erklären, daß die mediaevalistische Tendenz gerade in der englischen Romantik mit ihrer betont künstlerischen Haltung am schärfsten herausgearbeitet werden konnte. Die Renaissance des Mittelalters setzt hier zuerst ein, findet ihre konsequenterste Durchführung und ist auch mit dem Ausklingen der Romantik nicht abgeschlossen.

Die Geschichte des Mediaevalismus in England ist noch nicht geschrieben. Auch H. A. Beers' sehr wertvolle *History of the English Romanticism in the 18th and 19th Century*, die die Romantik überhaupt nur als Wiedererweckung mittelalterlicher Lebens- und Denkformen auffaßt (8), greift noch nicht weit genug aus. Im Rahmen literarhistorischer Untersuchungen kann sie die Zeugnisse der bildenden Kunst nur streifen. Und doch

ist gerade die bildende Kunst im Banne des Mittelalters die interessanteste Seite der Bewegung.

Nicht nur um der allgemeinen geistesgeschichtlichen Zusammenhänge willen, sondern auch um die speziellen Voraussetzungen für die extrem mittelalterliche Geisteshaltung von Morris darzulegen, ist es nötig, die Linie, oder vielmehr die Abbreviatur einer Linie der historischen Entwicklung anzudeuten. Es kann sich dabei natürlich nur um Exponenten der Bewegung handeln, die hier herausgestellt werden sollen.

Am überzeugendsten ist die Entwicklung des Mediaevalismus aufzuzeigen in der bildenden Kunst, und zwar in der Architektur. Sie zum Mittelpunkt dieser Ausführungen zu machen, glauben wir deshalb berechtigt zu sein, weil, wie das im weiteren noch eingehender darzulegen sein wird, Morris' mediaevalistische Haltung zumeist durch die bildende Kunst bestimmt wird. In der Architektur manifestierte sich ihm aber das transzendentale Wesen der Kunst schlechthin (9). Sie ist ihm zugleich Ausgang und Schnittpunkt aller Künste.

Es gibt in England etwas wie eine ununterbrochene gotische Tradition. Oft zwar ist sie fast verschüttet, aber immer wieder gelingt es einem kleinen Wasserlauf, sich ein Bett zu suchen, und nie versinkt und versandet der Fluß der Überlieferung ganz.

Wie England häufig die Dinge anders erfaßt und entwickelt als der Kontinent, so ist auch sein Verhältnis zur Gotik, mit Ausnahme Böhmens, beispiellos in Europa. Nicht mit Unrecht sieht Burger,⁵ der die gotische Tradition bis in die „japanistischen Impressionen“ Whistlers verfolgen möchte, im Nachleben der Gotik in England ihre historisch interessanteste Seite. Die englische Frührenaissance⁶ (Elizabethan style) ist noch äußerlich im Übernehmen und Überpflanzen antiker Formen in die architektonischen Formen des nationalen Stils. Die insulare Abgeschlossenheit verhinderte den Einbruch von außen, das Fluktuieren der Stile und stärkte den nationalen Widerstand.

⁵ Vgl. Burger: Die Malerei und Plastik des 19. und 20. Jahrhunderts.

⁶ Vgl. Gurlitt: Geschichte des Barockstils in Holland, Belgien, Frankreich, England.

Noch 1572 z. B. baute man eine gotische Festhalle im Temple. Bis zur Regierung Jakobs I. (1603) war die Profanarchitektur ausgesprochen mittelalterlich (10).

Eine eigentliche Renaissance gibt es so wenig wie in Deutschland, aber mächtig strömt der palladianische Barock ins Land. *Inigo Jones* (1573—1652), der Repräsentant englischer Architektur in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts, wie es Sir Christopher Wren (1632—1723) für die zweite Hälfte ist, inaugurierte den neuen Stil, den er in reiner und strenger Form darzustellen weiß. Aber so übermächtig war die Tradition: Inigo Jones brauchte erst eine zweite Reise nach Italien,⁷ ehe er sich völlig von gotischen Reminiszenzen befreite und seine ganz formenstrengen palladesken Paläste baute, der monumentale Ausdruck barocken Lebensgefühls.

Aber es ist ein Schauspiel ohnegleichen — dieser Barockmeister, der in schroffster Form mit der souveränen Tradition gebrochen hatte, dem es wie kaum je einem einzelnen Künstler gelungen war, ein neues Stilideal einzuführen und durchzusetzen: von ihm verlangten die bürgerlichen Gemeinschaften „.... daß er gotisch baue“,⁸ wie z. B. in der Kapelle von Lincoln's Inn (1621—1623).

Kann man das Nachleben der Gotik im Schaffen von Inigo Jones einigermaßen überzeugend begründet finden in der inneren Ungeklärtheit und Unsicherheit einer Übergangsepode, sowie unter dem Druck der Auftraggeber entstanden, so gewinnt man erst ein ganz klares Bild von der Macht nationaler, d. h. gotischer Tradition, wenn man das Werk Sir Christopher Wrens überblickt.

Der unerhörte Glücksfall, daß ihm nach dem Brand von London, 1666, die gesamte architektonische Neugestaltung dieser europäischen Stadt übertragen wurde, daß er die Paulskathedrale, eines der mächtigsten Bauwerke der Welt, beginnen und beenden konnte (1675—1710), war die rein materielle Voraussetzung dafür, daß er zum repräsentativsten Vertreter der

Barockarchitektur in England und der englischen Architektur überhaupt wurde. Aber er erfüllte diese Voraussetzung auch in Werken von hoher Qualität. Den palladianischen Barock Inigo Jones', von dem er ausging, behandelte er nicht mehr eklektisch, er leitete über zum römischen Barock. Das erforderte, anders als wenn man sich an das Paradigma des Meisters von Vicenza anschloß, eine über das Formale hinausgehende Assimilierung, schöpferische Verarbeitung und individuelle Gestaltungskraft.

Und auch dieser Hochmeister des Barock kann sich nicht lösen aus dem Gefüge gotischer Tradition. St. Margaret Patten's Church, 1687, zeigt bei Renaissancedetaillierung ganz gotischen Aufbau. Der Turm von St. Dunstan's Church in the East, 1699, ist in seiner gotischen Formensprache, Spitzbogenfenster mit reidem Maßwerk, Ecktialien und Wimpergen „eine... völlig bewußte Anlehnung an den Stil des fünfzehnten Jahrhunderts“. Noch strenger gotisierend war Wren beim Bau des Tom Tower, Christchurch, Oxford, 1682, vorgegangen, seiner besten und bedeutendsten gotischen Schöpfung. Die frappanteste Leistung des Barockmeisters sind indessen die Erneuerungsbauten der St. Peterskirche, Westminster, London, 1713, und der Kathedrale von Lincoln, 1669—1670, um ihrer in jener Zeit aufs höchste überraschenden historisierenden Stilauffassung willen. Über seinen Entwurf für Westminster schreibt Wren: "I have made a design... still in the Gothic form, and of a style with the rest of the structure, which I would strictly adhere to throughout the whole intention. To deviate from the whole form would be to run into a disagreeable mixture, which no person of a good taste could relish".¹⁰

Das ist Gothic Revival 100 Jahre vor ihrer Zeit!

Gurlitt erklärt diese in der ganzen Welt, mit Ausnahme der böhmisch-sächsischen Sonderentwicklung, einzig dastehende Tatsache, daß zwei, wenn auch gewissermaßen wesensverwandte Stile gleichwertig nebeneinander bestehen können, damit, daß

⁷ Vgl. Eastlake: History of the Gothic Revival, pg. 5.

⁸ Vgl. Gurlitt, l. c. pg. 5.

⁹ Vgl. Gurlitt, l. c. pg. 548.

¹⁰ Vgl. Eastlake, l. c. pg. 34.

Reformation und Renaissance, Katholizismus und Gotik in England nicht in so schroffer Gegensätzlichkeit aufgefaßt wurden wie z. B. in Deutschland; daß die religiöse Duldung und das eingeborene Freiheitsstreben sich auf alle Gebiete des menschlichen Geistes erstreckt habe. Noch mehr wäre aber die Macht der Tradition zu betonen, die, wurzelnd in fröhbwußtem Nationalgefühl, wenig gefährdet durch Einbrüche fremder Kunstauffassungen, wie so oft auf dem Kontinent, dem konzipierenden Künstler wie dem ausführenden Handwerker überhaupt erst die Voraussetzung, nämlich die mehr oder weniger (11) gewandte Beherrschung der gotischen Formensprache lieferte. Auch *Nicolas Hawksmoor* (1666–1735), ein Schüler Wrens und führender Architekt der Zeit, vergißt die gotische Tradition nicht, wie die Doppeltürme von All Souls' College, Oxford, beweisen.

In Schottland (12) übernimmt *William Adam* (gest. vor 1750) die Gotik auch für die Profanarchitektur.

Das mächtige Douglascastle ist wohl barock in dem streng axialen Grundriß, entwickelt aber in der ganzen Fassadengestaltung, nicht nur im Detail, nachformende Gotik von einer gewissen Großartigkeit: sechs gewaltige Rundtürme, Zinnenkranz, Spitzbogenfenster mit reichem Maßwerk, der barocke Mezzanin im Vierpaß aufgelöst — die repräsentativsten gotischen Formelemente sind verwandt und zu einer ganz reizvollen Einheit verschmolzen.

Robert Morris von Twickenham wird der Bau Vorbild für das von ihm geschaffene Inverary Castle (13) (begonnen 1745).

Diese schottischen Feudalsitze, die vor Percy, vor Ossian bewußt formal-romantische Gedanken zur Evidenz brachten, wirkten wieder zurück auf England, wo um 1750 der Mediaevalismus, d. h. das nunmehr bewußte, nicht das naiv-traditionelle Gotisieren in der Profanarchitektur mehr und mehr an Boden gewann. Es wurde unterstützt durch das Erscheinen architektonisch-antiquarischer Werke, wie etwa *Batty und T. Langleys* berühmte und berüchtigte: *Gothic Architecture, 1742* (14) (15).

Dadurch, daß die naiv-künstlerische Expression durch die bewußt historisierende Gebärde ersetzt wird, ist dem architekto-

nischen Dilettantismus alle Freiheit gegeben. Hatte bislang, genährt von der Überlieferung, die Gotik zwar keine künstlerisch bedeutenden, aber doch niveauhaltende Schöpfungen hervorgebracht, so wird nun das Tragikomische Ereignis: Von der Zeit an, wo nach intellektualistischem Antrieb eine Wiedergeburt der Gotik erstrebt wird und ethische, ästhetische, literarische Kriterien naiv-künstlerisches Schaffen beeinflussen, entwickelt sich eine Bastardgotik, voll Unsicherheit, schwädlicher Erfindung und hybrider Stilmischung. Erst mit Pugin, 70 Jahre später, kommt die methodische Klärung, und erst Morris, hundert Jahre später, verarbeitet die Ideen, die die Bewegung ausgesandt hatte, schöpferisch zu neuem Beginnen.

Der Exponent des antiquarisch-architektonischen Dilettantismus um 1750 war *Horace Walpole*.

Ein edtes Kind seines Jahrhunderts, Voltairianer, antiromantisch seinem innersten Wesen nach, hatte er doch genügend Spürsinn, Fingerspitzengefühl für die ästhetischen Werte, die im Mediaevalismus verborgen lagen. "Walpole is almost the first modern Englishman who found out that our old cathedrals were really beautiful. He discovered that a most charming toy might be made of mediaevalism."¹¹

Von 1750–1777 dauerte der Umbau seines Landsitzes Strawberry Hill (16) in ein Gebilde, das — halb Schloß, halb Kloster — eine barbarische Pseudogotik entwickelte. Es war der Rahmen für eine abstruse Sammlung gotischer und anderer Seltsamkeiten und Kunstwerke. Wertvolle und wertlose Dinge waren kritiklos gehäuft: "an old curiosity shop",¹² wie Austin Dobson es einmal nennt.

Der Mediaevalismus war bei Walpole nur "a thin veneering", die spielerische Laune eines nach neuen Emotionen (17) suchenden Geistes. Walpole nennt Strawberry Hill selbst "a phantastic, a paper fabric" und ist sich der Inkongruenzen wohl bewußt. "In truth, I did not mean to make my house so Gothic as to exclude convenience and modern refinements in luxu-

¹¹ Leslie Stephen, Hours in a Library, pg. 191/92.

¹² Austin Dobson, Horace Walpole, a Memoir.

ry..." (18). "It was built to please my own taste, and in some degree to realise my own visions"....

Strawberry Hill fand begeisterte Kopisten und wurde zum Ausgangspunkt der Gothic Revival, die, mächtig gefördert durch den literarischen Zustrom, die Mode des Tages wurde und Fergusson¹³ jenen berühmt gewordenen Ausspruch abnötigte: "Nothing was thought of or built but Gothic castles, Gothic abbeys, Gothic villas, and Gothic pigsties" (19).

Rückblickend erkennt man, daß die Neogotik, von Horace Walpole aus rein artifiziellen Gründen inauguriert, für England gar nicht „neu“ war. Traditionell gepflegtes wurde nur bewußt gemacht.

Jedenfalls erwarb sich der architektonische Mediaevalismus seine Existenzberechtigung in hartem Kampf mit dem gewichtigen Klassizismus von Sir William Chambers, Tite, Smirke, Soane (20). Zum Siege geführt wurde er durch die Kampfkraft eines Mannes, A. W. N. Pugin (1812—1852), der gleichsam mit Feuer und Schwert seinem Architekturideal Geltung verschaffte. "... it was the zeal and enthusiasm of this apostle of modern mediaevalism that brought out the fighting qualities of the younger generation, and won the day for Neo-Gothic."¹⁴ Es ist das tragische Verhängnis der Gothic Revival, daß die Bewegung — bis Morris kam — eigentlich nur Theoretiker gehabt hat.

Schon der ältere Pugin (A. Ch. P., 1762—1832) war kein praktischer Architekt. Sein Verdienst war, mit dem architektonischen Dilettieren ein Ende gemacht zu haben. Auf Reisen in der Normandie und in Frankreich brachte er wirklich sachliche und für den praktischen Gebrauch des Architekten bestimmte Aufnahmewerke mittelalterlicher Baudenkmäler zusammen.¹⁵ Ebenso liegt die eigentliche Bedeutung A. N. W. Pugins in seinen theoretischen Werken, obgleich er 42 Kirchen baute, viele restaurierte und großen Anteil an dem neuen Parlamentsgebäude hatte.

¹³ Vgl. James Fergusson, History of Modern Architecture.

¹⁴ Sir Reginald Blomfield, The Touchstone of Architecture, pg. 47.

¹⁵ Vgl. Pugin, Specimens of Gothic Architecture.

Seines Mangels an schöpferischen Fähigkeiten war er sich selbst bewußt (21). Es bleibt aber sein großes Können im ornamentalen Detail, das auch Ruskin in seinem heftigen Angriff (vgl. Stones of Venice, app. 12) gelten läßt. "Expect no cathedrals of him, but no one, at present, can design a better finial." Es bleiben seine Verdienste um Sammlung, Klärung und Vertiefung der gotischen Bewegung, die man bislang nur ganz oberflächlich und formal aufgefaßt hatte, ohne aber die Form technisch zu beherrschen und geistig zu durchdringen.

Was wir dann in ausgeprägter Form bei Morris finden, ist schon in Pugin vorgedeutet. Morris ähnlich in seinem feurigen Temperament, seiner Lebensintensität und ungeheuren Arbeitskraft, ist auch er mittelalterlicher Monomane (22). Allerdings ist er im wesentlichsten von Morris geschieden, der ein paganes Mittelalter sensualistisch-dekorativer Färbung heraufbeschwören möchte, während für Pugin das Mittelalter des Triumphs des christlich-katholischen Glaubens in der sakralen Kunst ist. Eine Übereinstimmung in der geistig-seelischen Haltung beider Männer glauben wir aber wiederum darin zu sehen, daß Pugin schon etwas ahnte von aesthetic discontent, wenngleich sein Leiden an den Dingen fast ausschließlich ein Leiden an der korrumptierten sakralen Kunst war.

Aus diesem Schmerz um die häßlich gewordene, utilitaristische Welt, — seine Welt, die katholische Kirche —, und um die Sehnsucht zu wecken nach der versunkenen und vergessenen Schönheit mittelalterlicher Architektur, schrieb er 1836 *Contrasts, or a Parallel between the Architecture of the 15th and 19th Centuries*.

Die Schrift wirkte wie ein Fanal durch ihren schroffen, einseitig katholischen Standpunkt, ihre flammende Sprache, ihr tendenziöses Bildmaterial, das sakrale und profane Gebäude des 15. Jahrhunderts konfrontierte (23).

Aber sie weckte die Gewissen und trieb zur Tat: die alten Baudenkmäler, kostbares nationales Gut vor dem Verfall oder brutaler Restaurierung zu schützen. 1841 erschien ein zweites, sehr einflußreiches Werk: *True Principles of Gothic Architecture*, dessen Ziel war: "to show Gothic architecture... as

the only correct expression of the faith, wants and climate of our country." Es enthielt die fundamentalen Sätze: 1rst, That there should be no features about a building which are not necessary for convenience, construction or propriety; 2nd, That all ornament should consist of enrichment of the essential construction of the building."

Was Pugin hier aus den Werken der mittelalterlichen Kunst abzog: Aufrichtigkeit und Konstruktionsmäßigkeit, Kampf gegen Unedliches in Material und Form, bereitete die Prinzipien aller modernen dekorativen Kunst vor. Hier berührt Pugin sich mit Ruskin und Morris.

Während in der Frühzeit der Gothic Revival — bis 1820 etwa — es eine Modeströmung war oder eine antiquarische Liebhaberei, die Architektur des Mittelalters nachzuschaffen, beginnt mit Pugin sich die Bewegung psychologisch zu vertiefen.

Was eingangs als die Zeitkrankheit des 19. Jahrhunderts aufgefunden war, als Agens der Werke von Morris, der aesthetic discontent, das kündigte sich in Pugins schroffer Ablehnung der zeitgenössischen Kunst und ihrer Substitution durch die mittelalterliche bereits an. Aber erst mit Ruskin "aesthetic discontent became conscious and scientific".¹⁶

Hatte bei Pugin das Religiöse seinem Mediaevalismus die Färbung gegeben, so waren es bei Ruskin moralische Kriterien, die ihn zum Mediaevalisten machten.

Für Ruskin war Gotik "not only the best but the only rational architecture" (24). Sie ist ihm das Symbol moralischer Vollkommenheit überhaupt. Seine ästhetische Theorie, die er in vielen, apostolisch gewerteten Schriften niederlegte, ist, daß es außerhalb des Mittelalters, — wie er es sah —, nichts Gutes und Schönes und keine echte Kunst gab. Er steigerte sich etwa zu solchen Antithesen: "Mediaeval art was religious and truthful, modern art is profane and insincere." "In mediaeval art thought is the first thing, execution is the second. In modern art, execution is the first thing and thought is the second."¹⁷

¹⁶ A. Clutton Brock, I. c. 15.

¹⁷ Vgl. Ruskin, Lectures on Architecture and Painting.

Ruskin ist wirklich der Verneiner der Gegenwartskultur, als den man Morris aufgefaßt wissen möchte. Er will, moralisch wie ästhetisch unbefriedigt, das neue Zeittempo, die Technik, den Maschinenindustrialismus ignorieren. So läßt er sich zu solchen Donquichotterien hinreißen wie *Fors Clavigera* und der Gründung der *St. Georg's Guild* (1871), Arbeitersiedlungen, in denen Landwirtschaft und Gewerbe auf kooperativer Grundlage in enger Anlehnung an das mittelalterliche Gilden- und Zünftewesen, getrieben werden sollte. Die Unternehmungen schlügen fehl (25).

Auf Morris übte Ruskin, besonders durch das Kapitel: *On the Nature of Gothic and the Function of the Workman therein* in *Stones of Venice*, den allergrößten Einfluß aus. Ganz bewußt hat Morris sich immer als Schüler gefühlt, wenn er auch die Grenzen des Meisters, die doktrinäre, moralisierende Kunstauffassung (26) nicht verkannte.

Was Ruskin für den Mediaevalismus rein künstlerisch bedeutet hat, bezeugte Morris in *Lectures on Art* ... "he [Ruskin] showed us the gulf which lay between us and the Middle Ages. From that time all was changed;" ... "I do not say that the change in the Gothic revivalists produced by this discovery was sudden, but it was effective. It has gradually sunk deep into the intelligence of the art and literature of to-day..."¹⁸ In den nun vorgezeichneten Bahnen lief die Bewegung weiter, immer größer ihre Kreise ziehend, wirksam auch auf dem Kontinent, immer gewandter im Beherrschenden der Form, immer korrekter und akademischer.

Um 1870 hatte sie ihre größte Ausbreitung erreicht. Um 1870 schließt aber auch Eastlake sein Buch über die Gothic Revival ab mit dem Resultat, daß bislang nur die Grammatik einer alten Kunst meistern gelernt ist. Er stellt die Frage: Shall we ever be able to pronounce its language... as our mother tongue?

Morris gab darauf die Antwort.

Bei einem Überblick über das Nachleben und die Wiederauf-

¹⁸ Morris, Coll. Works, XXII, 325 (The Revival of Architecture).

nahme des Mittelalters in der englischen Literatur kann es sich im Rahmen dieser Arbeit wie bei der Darstellung des Mediaevalismus in der bildenden Kunst nur um die Namhaftmachung einiger repräsentativer Vertreter handeln.

Von der allgemeinen Verachtung und Vernachlässigung mittelalterlicher Literaturdenkmäler im siebzehnten und achtzehnten Jahrhundert war nur Chaucer (27) ausgenommen gewesen. Erst um 1760, also als die Gothic Revival schon längst eingesetzt hatte, wandte man sich auch in der Dichtung wieder dem Mittelalter zu. Antiquarische Arbeiten hatten den Weg zu den Schätzen nationaler Vergangenheit freigelegt.

"The true pioneers of the mediaeval revival were the Warton brothers", schreibt Beers. Vor allem ist es *Thomas Warton* (28) (1728–1790), der mit der Bewegung verknüpft ist durch seine *History of English Poetry from the Close of the Eleventh to the Commencement of the Eighteenth Century*, 1774/78/81. Er schreibt auch *Observations on the Faerie Queene* (1754) und rückt energisch von Pope ab. Indessen sein Mediaevalismus ist doch mehr oder weniger nur eine literarische Attitüde, noch durchsetzt mit rationalistischen Elementen und ebensowenig innerste Angelegenheit wie bei Horace Walpole, der nicht nur die Gothic Revival inaugurierte, sondern auch die neue Form des gotischen Schauerromans schuf mit: "*The Castle of Otranto, A Gothic Story*", 1765.

Gezeugt in der pseudogotischen Atmosphäre von Strawberry Hill, das Walpoles Phantasien die nötigen Stimulantien gab, wird hier zum ersten Mal der ganze mediaevalistische Apparat aufgebaut: Schloß und Kerker, Feudalherr und greiser Priester, Geisterzimmer und Skelett.

Der Erfolg des Romans war ungeheuer und seine Kopisten Legion. Der gotische Schauerroman wurde die literarische Tagesmode. Als repräsentatives Beispiel ist etwa *Clara Reeves "The Champion of Virtue"*, 1777 (29), zu nennen. Morris las das Buch in seinen Kinderjahren.

Noch sind aber gleichsam nur einzelne Versatzstücke auf die Bühne gebracht, zwischen denen Menschen des achtzehnten Jahrhunderts agieren, sehr rationalistische Menschen, die selt-

sam auf dieser fragmentarischen Bühne stehen, die kein Prospekt, keine Kulissen illusionfähig machen.

Erst *Walter Scott* schob die Kulissen heran, steckte seine Figuren in echte historische Kostüme, lehrte sie ein regelrechtes Turnier fechten, zu denken, zu sprechen und zu handeln, nicht wie im 13. oder 14. Jahrhundert, aber jedenfalls anders, als im späten achtzehnten. Doch zwischen Walpole und Scott hatte *Chatterton* gestanden, der sich an der Kunst von St. Mary Redcliffe zu einer phantastischen und ausschweifenden Liebe zum Mittelalter, dem farbigen und geheimnisvollen, entzündet hatte. *Percey's Balladensammlung*, die Scotts Jugend beherrschte, hatte, der *Ossian*, antiquarische und historische Werke waren erschienen. Alles Voraussetzungen für das Werk des großen Epikers.

"At no time has mediaevalism held so large a place in comparison with other literary interests as during the years of his [Scotts] greatest vogue, say from 1805 to 1830."¹⁹

Scott ist es, der den Mediaevalismus durch die Literatur populär gemacht hat, wie Pugin durch das Medium der Architektur. Und wie Pugin seine gotischen Kirchen baute, mit dem heftesten Bemühen um das Verständnis gotischer Architektur und mit einem Schatz reichster Detailkenntnisse, ohne doch den Geist des Mittelalters beschwören zu können, so war auch Scott Mediaevalist seiner ganzen geistigen Struktur nach, auch er verfügte über ein profundes Wissen um mittelalterliche Dinge. Aber es gelang ihm ebensowenig wie dem Baumeister der Gothic Revival das immanente Sein des Mittelalters visionär zu erfassen und im Werk zu gestalten.

Scott hatte kein Verhältnis zur katholischen Religiosität, er wußte nichts oder wollte nichts wissen von der spirituellen Komponente des Mittelalters, nichts von seiner Phantastik, seiner wilden Entflammtheit, dem Morbiden und Makabren. Er liebte es um seiner Abenteuerlichkeit, seiner kriegerischen Grundstimmung, seiner Feudalität willen. Es war ihm ein bunter Festzug, ein großes Turnier, ein Spiel von Formen und Farben. Und es war ihm eine ganz einfache und klare seelische

¹⁹ Beers, I. c. II, 2.

Zuständlichkeit, gefaßt in den echten Farben des historischen Lokals.

Es sei ganz davon abgesehen, die Bedeutung der Neuschöpfung des historischen Romans zu würdigen. Hier ist nur wesentlich, was Scott für den Mediaevalismus bedeutete, und das war außerordentlich viel. «C'est de Walter Scott et de Walter Scott seul que commence cette fureur des dôses du moyen-âge, cette manie de couleur locale.»²⁰

Es war seine eine historische Tat, die ästhetischen Werte des Lokalkolorits für die Dichtung in ihrem ganzen Umfang entdeckt zu haben. Seine andere ist — einerlei wie man sie werten mag — als erster die mittelalterlichen Fakten, die ohne Zusammenhang und künstlerisch wirkungslos nur dem Gelehrten zugänglich waren oder eine artistische Liebhaberei bedeuteten, zusammengefaßt und sie — sei es auch in idealistischer Verklärung — zugänglich, lebendig, emotionell wirksam, künstlerisch in größtem Ausmaße fruchtbar gemacht zu haben.

Ruskin nennt Scott und Homer "my own two masters".²¹ Ebenso ist Morris Scott tief verpflichtet. Von seinem Einfluß wurde er schon ganz früh erreicht. Mackail berichtet: "By the time he was seven years old he had read all the Waverley novels"²² und in *The Lesser Arts of Life* (1882) schreibt Morris selbst von der wiederholten Lektüre und dem immer frischen Reiz des "Antiquary" (30).

Trotz der europäischen Weite seines Ruhms, wirkte Scotts Mediaevalismus über den Rahmen seiner Generation und seines Kunstgenres hinaus nicht eigentlich stilbildend. Nicht Scott wurde der Lehrer der Neuromantik, sondern Keats (31).

Keats ist nie Mediaevalist gewesen etwa in dem antiquarischen Sinne Scotts. Alles war fremd, feindlich und unwesentlich außer der Kunst und der Schönheit. "Hence pageant history! Hence gilded cheat." Julia in ihrem Blumenfenster, Heros silberner Tränenstrom, Imogens Ohnmacht, das sind würdige Gegenstände künstlerischer Kontemplation. Geschichte ist Desillusionierung.

²⁰ Louis Maigron: *Le Roman Historique à l'Époque Romantique*.

²¹ John Ruskin, *Praeterita*.

²² Mackail, I. c. I, pg. 9 (vgl. Coll. Works XXII, 254).

Nicht um seiner selbst willen wird bei Keats das Mittelalter in die Dichtung gezogen. Es ist Stilmittel, Farbe, dekorative Linie "white coursers prancing in the glen; a visor arched gracefully over a knightly brow."²³ Hatte Scott das Motorisch-Dynamische, der Elan des mittelalterlichen Lebens angezogen, so findet bei Keats sein ästhetischer Sensualismus und das Emotionelle seiner Kunst im mittelalterlichen *Fühlen*, der Romanistik seiner Liebeshöfe, die stofflichen Grundlagen.

Der junge Dichter suchte noch die ihm zugeordnete Form als er starb. Der Mediaevalismus von Keats war erst das Anschlagen eines Motivs. Wir wissen nicht, wie er es durchgeführt hätte, würde er länger gelebt haben.

Doch das Wesentliche, die Bestimmung der inneren Form, ist schon in den wenigen Versen von *Calidore, Specimen of an Induction to a Poem, The Eve of St. Agnes, The Eve of St. Mark, La Belle Dame sans Merci*, deutlich.

Die Addition von Formen und Farben und Geschehnissen hat Scott virtuos vollzogen. Er rückte vom Mittelalter. Erlebt, intuitiv erkannt hat es erst Keats.

Obgleich wir einschen, daß sein Mediaevalismus nicht die solide Grundlage hatte, es nur ein *Traum vom Mittelalter* war, den Keats dichtete, so ist der Traum wahrer als die Wirklichkeit, um soviel wahrer eine künstlerische Umsetzung als ihre historische Stofflichkeit ist (32).

Alles Historische ist irrational. Das ist der innere Widerspruch und die Unfruchtbarkeit des ganzen künstlerischen Historismus, der dieses Irrationale mit rationalen Mitteln darstellen will.

Solange der Mediaevalismus dem historisierenden Bedürfnis entwuchs, brachte er kein echtes Kunstwerk hervor. Erst Keats, dem der Mediaevalismus allein eine künstlerische Angelegenheit war, der ihn nicht irgendwie rationalisierte, konnte die ersten mediaevalistischen Kunstwerke schaffen (33). Von Keats führt die direkte Linie zu Rossetti und den Präraffaeliten.

Die Malerei hat die neuen Ideen später als die anderen Künste

²³ Specimen of an Induction to a Poem.

entwickelt. Erst 1848 erfolgte das klare Bekenntnis zum Mediaevalismus, das in Deutschland schon 1809 durch die Nazarenern ausgesprochen worden war (34).

Die Geschichte und die Ziele der ersten englischen Sezessionisten, der *Präraffaeliten*, sind zu bekannt und zu oft geschildert, als daß sie hier noch dargestellt werden müßten. Es ist nur hervorzuheben, daß die deutschen Nazarenern sich dem Mittelalter zuwandten, auch weil sie Wahrheit und Treue von Inhalt und Form dort suchten, vor allem aber um der christlichen Gläubigkeit und der Innigkeit des Fühlens willen. Sie gingen auf das nationale Mittelalter zurück, auf die Nibelungen, den Fauststoff, und wenn sie nach Italien sahen, so war die gefühlsbetonte Kunst Perugias das Ideal, und nicht die realistische Herbheit Gozzolis.

Ebenso sind die Präraffaeliten in den Zeiten der *Preraphaelite Brotherhood* Künstler, die sich um ein ethisches Ideal mühen, ja, Präraffaelismus ist überhaupt, wie man das einmal formuliert hat, "an ethic mode of seeing." Aber die artistische Komponente ist doch die stärkere, was schon die Tatsache beweist, daß sehr bald das außerkünstlerische, moralische, präraffaelitische Dogma aufgegeben wurde. Auch schon in der frühen Zeit ist das Streben der Präraffaeliten nach Wahrheit mehr pragmatisch als ethisch und zeigt sich in einem gesteigerten Realismus. Außerdem gingen die englischen Präraffaeliten nicht nur auf die nationale Vergangenheit zurück, sondern auch auf das italienische Mittelalter und die Frührenaissance, wohin Leigh Hunt und Keats den Weg gewiesen hatten. Das erste Kollektivwerk der Brotherhood sollte eine Illustration von *Isabella* sein. So bekam ihr Mediaevalismus dadurch, daß er über die Grenzen des Nationalen hinausging, eine reichere Farbigkeit und größere geistige Weite als der deutsche. Zugleich ist er aber viel konsequenter, kam er doch sogar in den Verdacht, die technischen Unvollkommenheiten der frühen Italiener, den Archaismus ihrer Formensprache, ihre falsche Perspektive, bewußt nachgeahmt zu haben.²⁴

²⁴ Vgl. Angus B. Reach in Town Talk and Table Talk: Illustrated London News, 1850.

Ruskin wies diesen Vorwurf zurück. Aber etwas war schon bedingt an dieser Kritik. Denn nicht nur die ethischen Momente: die absolute Treue gegen die Natur, die unpathetische, demütige, sich rückhaltlos dem Stoff ausliefernde Haltung der Trecentisten und Quattrocentisten hatte sie zur Nachfolge bewogen. Diese englische Künstlergruppe kam von Keats her (35), sie war schon empfänglich für einen so sublimen ästhetischen Reiz, wie ihn eine primitive Kunst ausübt, die nicht ausspricht, sondern verheißt, und versuchte, ihn mit ihren Mitteln, die aber nicht technische, sondern wesentliche waren, in ihre Bilder überzuführen.

Das Zauberhafte, Übersinnliche ist es, was sie anzog, und was sie im Mediaevalismus besonders ausgebildet haben. Es ist ein Mittelalter artistischer Konvention, das die Präraffaeliten geben, ein phantastisches Spielen mit mittelalterlichen Formen, die aber mit solcher Intensität der inneren Anschauung erfaßt werden, daß diese Phantasien über das mittelalterliche Thema nicht verblasen sind, sondern klar umrissenen Kontur haben.

Das zentrale Motiv ist immer die Schönheit an sich, der Zusammenklang der Farben und Linien, die um ihrer selbst willen da sind: das dekorative Prinzip also.

Es ist immer die Schönheit der Ruhe oder selbst der Trauer in ihren Werken. Eine hastige Geste, ein überlautes Gefühl hätte dieses sanfte Spiel der Formen jäh gestört, das dekorative Grundprinzip, schön zu sein, dramatisch durchbrochen und das Interesse auf einen Punkt gebannt, anstatt es gleichschwebend dem Ganzen zuzuwenden.

Aus dieser passiven Einstellung heraus wandte man sich von dem kampffrohen, lebensüberschäumenden Mittelalter, dessen Repräsentanz der pas d'armes ist, dem cours de l'amour zu: in der stillen Kemenate singen schöne sanfte Frauen den Weihnachtsgesang zum Virginal, der Ritter kniet zu den Füßen der geliebten Frau (*King Cophetua and the Beggar Maid*), er steht traurig neben dem getöteten Drachen (*St. George*), aber er wird nicht dargestellt, wie er mit eingelegter Lanze den Gegner bedrängt.

Wie Keats so haben auch diese Künstler nur das Spiegelbild aufgefangen, nur den Traum vom Mittelalter geträumt. Sie haben es entstofflicht oder vielmehr, sie haben das Stoffliche ins Geistige transponiert.

Von den Gründern der Brotherhood blieb nur *Holman Hunt* dem präraffaelitischen Dogma, das er immer mehr nach der realistisch-impressionistischen Seite ausbaute, buchstabengetreu (36). *Rossetti*, wenn er es überhaupt je anerkannt hat, verwarf es am ersten und verneinte es am gründlichsten. In Rossetti potenzierten sich die präraffaelitischen Stilmerkmale, aber sie wandelten sich auch. Ihm kommt die Bedeutung zu, die spirituellen (37) und die dekorativen Werte des Mittelalters für die Kunst im vollen Umfang erschlossen zu haben. Keats war ihm allerdings darin vorangegangen, auch *Blake* und *Coleridge*, aber was sie gebracht hatten, waren nur Ansätze zu einer ästhetischen Auswertung des Mittelalters gewesen. Erst Rossetti schuf den Typus des ästhetischen Mediaevalisten in seiner Vollendung.

Schon seine Jugend war mit mittelalterlichen Stoffen gesättigt gewesen. Sein Vater war ein berühmter Dantekommentator und die Atmosphäre des geistig und künstlerisch vielseitig interessierten Rosettischen Hauses regte den jungen Dante Gabriel an zu Übersetzungen aus dem Armen Heinrich, Faust und Nibelungenlied. Mit dem Erlös seines ersten Bildes besuchte der Maler Antwerpen, Brügge, Gent, wo er Memling, Rogier von der Weyden und Jan van Eyck studierte. Er hatte Villon übersetzt, die Dichter um Dante, die *Vita Nuova*. Die Begeisterung für die Kunst der Primitiven, die die Brotherhood zusammengeschlossen hatte, war bei Rossetti, der die überragende und führende Künstlerpersönlichkeit des Kreises war, am tiefsten gewesen, weil sie ihn in seinem wesentlichsten ergriffen hatte. Die mittelalterliche Materie, die Legenden und Chroniken, die illuminierten Manuskripte, die Bildtafeln der frühen Italiener und Niederländer, besonders aber die Dichtungen Dantes und der frühitalienischen Sonnettisten bildeten seine Welt.

Rossetti hatte wie sein Meister Keats keinerlei historisches In-

teresse am Mittelalter. In seinem schroffen Aesthetizismus, der sich eigensinnig alles fernhielt, was nicht Kunst war, erklärte er z. B. die historische Treue, die absolute Edtheit des Lokalkolorits, den Verismus, diesen Eckpfeiler des präraffaelitischen Dogmas, für unkünstlerisch.

Wir finden sein Verhältnis zum Mittelalter erschlossen in den Worten Stendhals, die Pater in seiner Rosettikritik anführt: «ces siècles de passions où les âmes pouvaient se livrer franchement à la plus haute exaltation, quand les passions qui font la possibilité comme les sujets des beaux arts existaient.»²⁵ In diesem Sinn und aus diesen Gründen ist Rossetti Mediaevalist. Die große Passion (die aber immer eine quietistische Färbung hat), den spiritualisierten Sensualismus, malte er in den Dantebildern, dichtete er in den Balladen von der Seligen Jungfrau und Helena von Troja. Die Freude an den schönen Dingen jener wundervollen Zeiten, da die *lesser* die *greater* arts waren, ist ausgebreitet über den Bildern, die die Atmosphäre burgundischer Miniaturen haben, und von denen man sagt, daß sie in ihrer leuchtenden Farbigkeit selbst wie Juwelen seien: *The Tune of Seven Towers*, *The Blue Closet*, *A Christmas Carol*, *The Wedding of St. George*, *Before the Battle*, *The Loving Cup*. An den Stickereien und Gobelins, den phantastischen Gewändern und Brokaten, den seltsamen Formen mittelalterlichen Gerätes, den strahlenden Farben berauschte sich der Ästhet, an diesem Material schulte der Maler seine dekorativen Fähigkeiten, die die Größe und Einzigartigkeit seiner Kunst bilden sollten.

Rossetti gab die letzte ästhetische Ausarbeitung des Mediaevalismus. Er wußte um alle koloristischen und linearen Reize, um die Halbtöne, die Grenzzustände, die imponderablen Dinge, die subtilsten seelischen Stimmungen und konnte sie in seinen Schöpfungen reinkarnieren. Er hatte die intensive mittelalterliche Atmosphäre — nicht historischer — sondern der wahren künstlerischen Observanz. In seinen Werken wurde der Mediaevalismus, dem immer noch etwas vom Akademismus

²⁵ Pater, *Appreciations*, pg. 216.

und Eklektizismus, d. h. Rationalismus geblieben war, als die einzige wesensgemäße Ausdrucksform völlig assimiliert. Aber bis ins Letzte vergeistigt und artistisch verwandelt war er zu einer sehr fragilen und esoterischen Kunst geworden: l'art pour l'art.

Es war Morris' Aufgabe, diesem spiritualisierten Mediaevalismus die substantielle Form wiederzugeben und seine nurmehr artistische Wirksamkeit in eine lebendige zu wandeln.

„Durch Morris wird der Mediaevalismus zum zweiten Male populär.“²⁶

Er wird sein Vollender, ohne sein Ende zu sein.

²⁶ Beers, I. c. pg. 320.

DRITTES KAPITEL.

Nur ein Segment aus dem Kreis Morrißscher Ideen und Gestaltungen ist der Gegenstand dieser Arbeit. Aber um das Segment begrifflich bestimmen zu können, muß man die Kreisfigur zu Hilfe nehmen. Bevor deshalb die Frage nach Aufnahme und Gestaltung des mittelalterlichen Komplexes bei Morris gestellt wird, sei in sparsamsten Linien der Kontur des aus der Fülle gelebten Lebens hier gezogen. Das reiche und leicht zugängliche biographische Material verbietet größere Ausführlichkeit (38).

William Morris wurde am 24. März 1834 in *Elm House*, Clay Hill, Walthamstow, Essex, als erster Sohn eines wohlhabenden Wechselmaklers geboren und wuchs auf in der behäbigen Fülle eines englischen Landsitzes und in engster Verbundenheit mit der Natur. Die Schuljahre in *Malborough College*, 1848—1851, greifen nicht irgendwie hemmend oder verwirrend in die Ausbildung eigenwilliger Neigungen und Fähigkeiten des geistig ungewöhnlich selbständigen Knaben ein. 1853 tritt Morris in Exeter College, Oxford, ein, wo er die Freunde seines Lebens und die Kameraden seiner Arbeit findet. Das ist vor allem *Edward Burne-Jones*, der, eine bedeutsame Fügung, am gleichen Tag mit ihm die Universität bezog; das ist *Dante Gabriel Rossetti*, der für beide zum Mann des Schicksals wurde, sie, die Geistlichen werden wollten, an ihren Künstlerberuf glauben machte. 1856 veröffentlicht Morris in einer Zeitschrift *The Oxford and Cambridge Magazine*, die er mit seinen Freunden gegründet hatte, seine ersten Gedichte und die Prosaerzählungen mittelalterlichen Geistes *The Story of the Unknown Church*, *Gertha's Lovers*, *Lindengborg Pool*, *The Hollow Land* und andere. Im gleichen Jahr verläßt Morris die Universität und tritt in das Architekturbüro von Street ein.

Bis dieser verschwenderisch und eigenartig begabte junge Mensch die ihm bestimmte schöpferische Form findet, vergehen Jahre. Es ist ein Tasten und Suchen in den verschiedensten künstlerischen Disziplinen: Architektur, Malerei, Plastik, Dichtung. 1858 erscheint und bleibt unbeachtet *The Defence of Guenevere and other Poems* (59). 1859 heiratet er die wunderschöne Jane Burden und baut sich in Upton das *Red House*. Von hier aus nimmt die Revolution des dekorativen Denkens ihren Anfang. *Red House* gibt Morris die Erkenntnis seiner Lebensaufgabe: die Schönheit der Welt und des Lebens den Menschen wiederzubringen. 1861 wird die *Morris Company* (40) gegründet, das Mittel zur Verwirklichung dieser Aufgabe.

Nach langem Intervall erscheint 1865 *The Life and Death of Jason*. Ein dramatischer Zyklus: *Scenes from the Fall of Troy* war Ende der fünfziger Jahre entworfen, blieb aber leider Fragment.

L. D. J. war ursprünglich für den größeren Zusammenhang des *Earthly Paradise* gedacht, einer Rahmenerzählung von überlebensgroßen Maßen — sie hat ungefähr den Umfang des ganzen homerischen Werkes, 42 000 Verse — und besteht wie die *Canterbury Tales* aus zwölf Verserzählungen antiker und zwölf mittelalterlicher Stoffwelt. Das E. P. erschien in den Jahren 1868—1870.

Schon während der Gestaltung des dritten Teiles (41) beginnt die Beschäftigung mit dem "matter of Island". Zwei Reisen nach Island bestätigen und vertiefen das neue Erlebnis, das künstlerisch fixiert wird in *Sigurd the Volsung*, 1876, und anderen Dichtungen. Es folgen die großen Übersetzungen der *Aeneis* 1874/75, der *Odyssee* 1886, des *Beowulf* 1893; die sozialistischen Dichtungen *A Dream of John Ball* 1886/87, *News from Nowhere* 1891, das Maskenspiel *Love is Enough* 1872; Gedichte, die in *Poems by the Way* gesammelt sind. Viele Aufsätze und Vorträge setzen sich mit dem Problem der Beziehung von Kunst und Leben auseinander. Seit dem Ende der achtziger Jahre knüpft der Dichter mit seinen Prosaromanzen wie *The House of the Wolfings*, *The Roots of the Mountains*, etc. wieder an die früheren Erzählungen des O. a. C. M. an.

Das literarische Schaffen des Künstlers ist immer nur Entspannung und Spiel. Seine eigentliche Berufssarbeit, aber auch sie niemals als Nötigung oder Zwang empfunden, ist die dekorative, kunstgewerbliche. Er schreibt und illuminiert Manuskripte, webt und färbt Stoffe, zeichnet und druckt Tapeten, — die weltberühmten Morris-chintzes und wall-papers entstanden so —, er knüpft Teppiche, webt Gobelins, schafft neue Stilformen für Möbel. Endlich revolutioniert er das ganze Buchgewerbe durch die Gründung seiner Kelmscott-Presse.

Auf tausend Gebieten schafft er, immer im Anknüpfen an alte, meist vergessene und verschleuderte Traditionen, Neues, Einzigartiges, Unerhörtes. Spielend und meisterhaft beherrscht er fast jede kunstgewerbliche Technik, die nicht gelernt, sondern wie erinnert wird.

Es ist keine Hyperbel, wenn man sich jetzt umschaut und findet: "a world that in most respects has been transformed, very largely through the work and influence of William Morris."²⁷

Die ungeheure Vitalität dieses Mannes, die fast eine Ausschweifung zu nennen ist, erschöpft sich nicht im künstlerischen Werk. Seit dem Ende der siebziger Jahre beschäftigt sich Morris besonders mit politischen und sozialen Fragen. Nicht nur in der Theorie. Er ist immer Aktivist. 1883 wird er eingetragenes Mitglied der Democratic Federation, 1884 gründet er die *Socialistic League*, jetzt offizieller Parteführer des radikalen Sozialismus.

Auch der beschwerlichsten Parteiarbeit entzieht er sich nicht. Jahrelang hält er allsonntäglich parteipolitische Werbereden an irgendeiner londoner Straßenecke. Er bereist zu Agitationszwecken das Land, er gründet, finanziert und redigiert das Parteiblatt *Commonweal*. Erst 1890 zieht er sich nach innerer Wandlung vom aktiven Parteileben zurück. 1896 erlischt rasch ein Leben, das sich in jeder Stunde rückhaltlos verschwendet hatte. Die Todesursache? Sein Arzt schrieb: "I consider the case is this: the disease is simply being William

²⁷ H. Halliday Sparling, l. c., pg. 1.

Morris and having done more work than most ten men."²⁸
Die Form, in der Morris sein Leben gelebt und sein Werk geschaffen hat, ist sein Mediaevalismus.

Es war zu Eingang dieser Arbeit versucht darzustellen, wie das Leiden an der häßlich gewordenen Welt Morris zu der Flucht in den Mediaevalismus getrieben hatte, dessen Geschichte weiterhin untersucht wurde mit der Absicht, die Voraussetzungen für die Wahl gerade dieser Epoche aufzuzeigen, den Künstler in eine lebendige Tradition einzugliedern, für sein Werk das Recht organischer Bedingtheit zu beanspruchen und es als letzte Konsequenz dieser Stilepoche darzustellen.

Damit sind aber noch nicht die Gründe angegeben, warum schon das Kind das Mittelalter (42) suchte und liebte, noch nicht die Rationale aufgefunden für die unerhörte Intensität im Erlebnis, diese bis ins letzte gesteigerte Einfühlungsmöglichkeit, zu der wir vergebens nach einer Parallele suchen.

Man hat viele mühsame Erklärungen erdacht: die kraftvolle Menschlichkeit, die Farbigkeit und Plastik des mittelalterlichen Lebens, seine sozialen Verhältnisse, die künstlerischen Möglichkeiten, die bunte Romantik sollten die monomanische Liebe geweckt haben, mit der das Mittelalter erfaßt wird.

Alles das sind wesentlich konstituierende Faktoren, von denen man einen wertbetonter machen kann als den anderen, je nachdem man die Künstlerpersönlichkeit erlebt hat und sich zu deuten bemüht. Aber es röhrt noch nicht an das Letzte.

Wahrscheinlich kommt man einer Auflösung nicht näher als Mackail, der die sehr schlichte Formel fand: "The love of the Middle Ages was born in him."

Das Entscheidende ist nicht von außen an ihn herangebracht, will das heißen. Es gibt keinen Punkt, auf den man den Finger legen kann: das war es, was diese fast mystische Verbundenheit mit dem Mittelalter schuf, diese monomanische Liebe, von der es kein Weichen gab, die nie zurücktrat hinter neuen Eindrücken und Interessen. Sein Dichten wandelte sich, seine Lebensauffassung und Weltanschauung. Nicht wandelte

sich das Gefühl, wie nach langer Metempsychose aus dem dreizehnten in das neunzehnte Jahrhundert wiedergeboren zu sein. Der Mediaevalismus ist bei Morris kein zerebraler Akt, wie mehr oder weniger bei allen anderen Mediaevalisten. Nur bei Pugin hatten wir ähnliches gefunden, allerdings in der Distanz des Niederkünstlers vom Künstler.

Was diese rätselhafte Besessenheit vom Mittelalter bedingte, entzieht sich also der Erkenntnis. Wir müssen uns begnügen, festzustellen, welche Einflüsse diese vorhandenen Neigungen weiterentwickelt haben und wie und wo sie hervortreten.

Das Leben auf einem englischen Landsitz um die Mitte des vorigen Jahrhunderts hatte sich noch nicht ganz von mittelalterlichen Überlieferungen gelöst, die nicht nur im Kunst- und Geistesleben der Nation ein so außergewöhnlich langes Nachleben hatten. *Woodford Hall*, wo Morris seine erste Jugend verlebte — "brewed its own beer, and made its own butter, as much as a matter of course as it baked its own bread. Just as in the fourteenth century, there was a meal at high prime, midway between breakfast and dinner, when the children had cake and cheese and a glass of small ale. Many of the old festivals were observed, Twelfth Night especially was one of the great days of the year, and the Masque of St. George was always then presented with considerable elaboration. Among Morris's toys curiously enough was a little suit of armour, in which he rode on his pony in the park."²⁹

Wenn auch die Erinnerungen an diesen Mediaevalismus des täglichen Lebens mit dazu beigetragen haben mögen, die unerhörte Unmittelbarkeit, mit der Morris das Mittelalter sah, zu schaffen, so darf man ihren Einfluß doch nicht überschätzen. Nicht durch das Milieu, sondern durch die Kunst wurden ihm die entscheidenden Erlebnisse vermittelt.

Es war die Lektüre der *Waverley Novels*, die er mit sieben Jahren bereits alle verschlungen haben soll, und Bücher im Stil des *Old English Baron*,³⁰ die ihm die Bilder des mittelalterlichen Lebens einprägten und in seine Träume trugen.

²⁸ Mackail, I. c. II, 352.

²⁹ Mackail, I. c. I, pg. 9 ffg.

³⁰ Vgl. K. II, pg. 18.

Und Traum und Leben war keine Dissonanz. Die Landschaft, in der das Kind aufwuchs, war seit jenen ritterlichen Tagen kaum verwandelt. Noch dehnten sich nur Wiesen und Felder und verstreute Weiler um Walthamstow, das jetzt einer der billig und häßlich gebauten Vororte von London geworden ist. Der Park des elterlichen Hauses grenzte an den romantischen Epping Forest, dessen geheimnisvolle Hainbuchendickichte in vielen Dichtungen von Morris wiederkehren. In dieser unberrührten Natur lebte das Kind. In seinen Tagträumen konnte an jeder Wegbiegung die Rüstung des Ritters aufschimmern, unter jeder Weide am Bach die Nixe singen.

Der Traum vom Mittelalter bekam seine Realität beim Anblick der alten gotischen Essexkirchen und der schönen Landhäuser des fünfzehnten und sechzehnten Jahrhunderts. Mackail berichtet,³¹ daß der achtjährige Knabe in Canterbury war und einen unverlierbaren Eindruck vom Glanz der Kathedrale empfing. Zu derselben Zeit sah er auch das Münster in Thanet. Nach fünfzig Jahren, ohne die Kirche wiedergesehen zu haben, war er fähig, Details aus dem Gedächtnis zu beschreiben.

Zwei für Morris bedeutsame Züge werden sichtbar hinter diesem Erlebnis. Einmal die scharfe und frühe Ausprägung des visuellen Typus: „das Auge war das Organ, womit er die Welt erfaßte.“ „No landscape, no building, that he had once seen did he ever forget, or ever confuse with another.“³²

Das ganz besondere Verhältnis zur Architektur ist schon in diesen frühen Jahren gebildet. Nur wo irgendwelche rational nicht faßbaren und erklärbaren Beziehungen schweben, erkennt man so deutlich und so tief, daß es für ein Leben reicht.

Ein anderes frühes Beispiel für die Aufnahmefähigkeit und Intensität und eben diese metaphysische Bezogenheit im Erleben mittelalterlicher dekorativer Kunst ist die Episode, die Morris in *The Lesser Arts of Life* (1882) erzählt: „How well I remember as a boy my first acquaintance with a room hung with faded greenery at Queen Elizabeth's Lodge, by Chingford

³¹ Mackail, I. c. I, pg. 11.

³² Mackail, I. c. I, pg. 11.

Hatch, in Epping Forest. (I wonder what has become of it now), and the impression of romance that it made upon me; a feeling that always comes back on me when I read, as I often do, Sir Walter Scott's Antiquary, and come to the description of the Green Room at Monk barns... yes, that was more than upholstery, believe me.“³³

In Malborough College, das, am Rande des Savernake Waldes in einer der schönsten englischen Landschaften gelegen war, umwittert von großen historischen Erinnerungen, fand der junge Morris eine reiche Bibliothek archäologischer und architektonischer Werke, die er, ohne Anleitung, ohne Hinweis, las und in so überraschender Vertiefung und Durchdringung verarbeitete, daß er, wie er später sagte: „left Malborough a good archaeologist and knowing most of what there was to be known about English Gothic.“

Auf langen Streifen durch das Land setzte er das Buchwissen in lebendige Anschauung um, sammelte bronzenen Grabplatten, sah Kirchen. Ein Brief an seine Schwester vom 15. April 1849 schildert diese ganz allein unternommenen kunsthistorischen Exkursionen: er erzählt von einem Besuch in Abury: „I also saw a very old church the tower was very pretty indeed it had four little spires on it of the decorated order, and there was a little porch a beautiful Norman doorway loaded with mouldings, the chancel was new and was paved with tessellated pavement this I saw through the window for I did not know where the sexton's house was so of course I could not get the key...“

Wie exakt ist diese Beschreibung, die doch aus dem Gedächtnis geschah! Wie ist das Wesentliche des architektonischen Eindrucks erfaßt! Wie entwickelt ist schon die Kenntnis der Stilunterschiede, wie lebendig das Interesse dieses Fünfzehnjährigen, der sich nur ungern mit einem Blick durch das Fenster begnügt!

In jenen Schuljahren wirkte auch zuerst die anglo-katholische Bewegung auf den jungen Morris ein. Es war weniger die

³³ Coll. Works XXII, pg. 254.

dogmatische als die rituelle Potenz der Bewegung, die ihn anzug. So trat er in den Kirdenhör der Schule ein, wo man hauptsächlich mittelalterliche Musik pflegte, die auf Morris immer den größten Zauber ausühte. Mackail schreibt: "The older church music appealed to him with a force only less than that of mediaeval architecture."³⁴

Bislang hatten die mediaevalistischen Einflüsse ohne inneren Zusammenhang und nur von wenigen Ansatzpunkten aus einwirken können. In Oxford schließt sich alles zusammen und vermittelt Morris ein einheitlich mittelalterliches Weltbild. Zugleich aber werden diese Einflüsse so vielgestaltig, daß sie hier nur in Umrisslinien angegeben werden können.

Das Stadtbild von Oxford um die Mitte des vorigen Jahrhunderts war "a vision of grey-roofed houses and a long winding street, and the sound of many bells."³⁵ Fast unberührt war die Schönheit und Geschlossenheit mittelalterlicher Architektur ins neunzehnte Jahrhundert hinübergetragen. Die Gotik hatte gerade in Oxford tief Wurzel gefaßt und das zähe Festhalten an gotischen Traditionen im Wandel der Stilepochen war hier besonders evident (45).

Oxford wird Morris ein ganz tiefes Erlebnis. Die kostbare Schönheit der Architektur brennt sich so in seine Seele ein, daß seine Traum- und Phantasiestädte immer anklingende Formen zeigen. In allen Zeiten ist Oxford von allen Städten "the most beautiful of them all," "a most precious jewel, whose beauty was to be preserved at any cost."³⁶

Morris kam nach Oxford bereits mit der Kenntnis der zwei ersten Bände der *Modern Painters*. 1853 erschien *The Stones of Venice* mit dem berühmten Kapitel *Of the Nature of Gothic* (44), das von Morris und seinen Freunden wie das Evangelium geglaubt und geliebt wurde. Carlyles *Past and Present*, das den mittelalterlichen Menschen im mittelalterlichen Staat darstellte, wirkte ebenfalls stark und richtunggebend. Mit-

³⁴ Mackail, I. c. I, pg. 18.

³⁵ Morris, A Dream of John Ball.

³⁶ Coll. Works XXIII, pg. 171, Art under Plutocracy.

telalterliche Chroniken und Versepen, lateinische Kirchenpoesie bildeten den Hauptteil seiner privaten Lektüre.

Mit den Ritterromanen *Fouqué*, die ihm in der Übersetzung zugänglich waren, machte ihn die Lektüre von *The Heir of Redcliffe*, Miß Yonges einst berühmtem Buch, bekannt. Fouqué, so sagt Mackail, "supplied Morris with the germ of his own early tales." Doch den Beweis für die Behauptung bleibt er schuldig. Gerade die frühen mediaevalistischen Erzählungen von Morris scheinen uns in allem, auch schon im „Keim“, im schärfsten Gegensatz zu der sentimental und ganz konventionellen, flachen Ritterromantik Fouqué zu stehen. Morris' Mediaevalismus ist keinesfalls durch den Einfluß des *Sintram* oder des *Zauberring* geformt worden (45).

Erst 1855 lernte Morris Malorys *Morte d'Arthure* in Southeys Übertragung kennen, während *Froissart*, in Lord Berners' Übersetzung, ihm schon früher bekannt war. Im selben Jahr (1855) liest er mit Burne-Jones den ganzen Chaucer.

Malory, Froissart, Chaucer: das sind die großen Namen, die für die Formbestimmung seines Mediaevalismus entscheidend wurden. Hier sah er die mystisch-symbolistischen, die aristokratisch-feudalen und die demokratisch-bürgerlichen Manifestationen des mittelalterlichen Lebens.

Der Stern Malorys flamme auf, funkelte über den frühen Prosaromanen und den Gedichten der D. o. G.-Sammlung. Er erblachte in den Jahren des Lebens- und Gestaltungswandels, der begrenzt wird von *The Defence of Guenevere*, 1858 und *The Life and Death of Jason*, 1865.

Allerdings ist der Einfluß des *Morte d'Arthure* auch aus den späteren Dichtungen von Morris nicht wegzudenken, nur gab er seiner Kunst nicht die spezifische Färbung wie bei Burne-Jones. Trotz seiner walisischen Abstammung war Morris für keltische Sagenstoffe wenig empfänglich. Nur dem nordischen Sagenkreis fühlte er sich wirklich verwandt (46). Die Umdichtung des Sigurdepos hielt er für seine bedeutendste Schöpfung, weil ihr Stoffliches für ihn das größte dichterische Objekt war: a world-wide and tremendous subject (47).

Neben den Zyklus der vom *Morte d'Arthure* inspirierten Ge-

dichte trat in der Sammlung von 1858 eine Gruppe, deren Motive Morris bei Froissart gefunden hatte, dessen Lebendigkeit und Schärfe der Charakterprofilierungen, behaglich breite und bunte Schilderung und genaue Detaillierung die Plastik seines Bildes vom mittelalterlichen Leben kräftig herausarbeiten geholfen hatte. Es sind Gedichte wie: *Sir Peter Harpdon's End*, *The Haystack in the Floods*, *Concerning Geffray Teste Noir*, *The Eve of Crecy*, um nur die repräsentativsten zu nennen.

In einem oft zitierten Brief, den Morris einem deutschen Studenten auf die Frage nach seinem Verhältnis zu Chaucer schrieb, heißt es: "I admit that I have been a great admirer of Chaucer, and that his work has had, especially in early years, much influence on me, but I think not much on my style" ... "the Icelandic Sagas, our own Border Ballads, and Froissart have had as much influence over me as (or more than) anything else."³⁷

Da hier nicht der Ort ist, den Einfluß Chaucers auf Morris zu untersuchen, sei auf Mackail verwiesen. Nach seiner Ansicht ist es die Bekanntschaft mit Chaucer, die die kruden, makabren und mystischen Töne des Morrißchen Mediaevalismus milderte und aufhellte. An Chaucer bildete der junge Dichter sein Erzähler talent, von ihm lernte er den ruhigen Fluß der Verse.

Von formal-kompositorischen Elementen übernahm Morris für E. P. nur die siebenzeilige Chaucerstrophe, das fünffüfige und das vierfüfige Couplet und den Wechsel antiker und mittelalterlicher Stoffe. Die Rahmenerzählung ist dagegen inhaltlich viel mehr mit Boccaccios Dekamerone verwandt. Idiomatisch steht der Dichter des E. P. im schärfsten Gegensatz zu seinem Meister, der, wie Morris einmal gesagt hat, nur eine Art normannisch-französischen Dialekt schreibt. Es ist dagegen die prägnanteste Stileigenart unseres Dichters, daß bewußt auf den sonoren romanischen Klang verzichtet wird und die Verse aus den vielfachen sächsischen Monosyllaben zusammengeknüpft werden.

Froissart und Chaucer waren die bedeutendsten mittelalter-

lichen Autoren, die Morris eine Kenntnis ihrer Zeit übermittelten. Aber sie waren nicht die einzigen. Wir wissen, daß Morris in diesen Jahren auch Monstrelet las, der das Werk von Froissart fortgesetzt hat. Er wird auch Chastellain und Molinet und Gerson und Commynes gekannt haben und neben den burgundisch-französischen Chronisten selbstverständlich alle ihm erreichbaren englischen Historiographen und Legenden schreiber. Verhältnismäßig spät, jedenfalls erst nach 1870, scheint Morris mit Caxton und dem ganzen Kreis mittelalterlicher romances, die auf Benoît de St. More und Guido delle Colonne zurückzuführen sind, bekannt worden zu sein.³⁸

Zwar war das dreizehnte und vierzehnte Jahrhundert die Zeit, in der die ganze Existenz des Künstlers verwurzelt war, aber auch die *Dark Ages* konnte seine mittelalterliche Katholizität einbeziehen in den magischen Kreis. Die nordisch-isländischen Epen gehörten ja jenen frühen Jahrhunderten an! Mit zunehmendem Alter wird sogar eine Schwerpunktsverlagerung in das frühe Mittelalter ganz deutlich. Seit 1868 begannen die isländischen Studien unter der Leitung Eiríkr Magnússons, der seinen Schüler mit der vorbereitenden einschlägigen Literatur schon vertraut fand: den Werken Desants, Thorpes und Mallets. Die Reisen nach Island waren Pilgerfahrten zu den heiligen Stätten, an denen sich das Leben der großen Sagahelden abgespielt hatte: Herdholt und Bathstead, Grettirs Lagerplatz, Gunnars Halle und die Stätte, wo Gudrun starb.

Von den Werken der östlichen Literatur, die er mehr schätzte, als man gewöhnlich anzunehmen pflegt, gehörten nur mittelalterliche in Morris' Interessenkreis, Omar Khayyam, Shahnámech, das er zum Teil übersetzte und andere arabische und persische Literatur der Zeit.

Das Interesse an der altenglischen Literatur wurde erst durch die Beschäftigung mit der nordischen Epik geweckt, manifestierte sich aber dann überzeugend in der Übersetzung des Beowulf. Ein anderer Beleg für die Würdigung altenglischer Zeugnisse findet sich in einem Vortrag, den May Morris in der

³⁷ Mackail, l. c. I, pg. 205.

³⁸ Mackail, l. c. I, pg. 172.

Einleitung zum 18. Band der Collected Works referiert: "[he] speaks of the lost poems of the ancient English with regretful longing, musing over the picture of what England might have been had its native genius been allowed to develop undisturbed," hätte nicht der „Schatten Roms“ sich über das englische Geistesleben gelagert. Morris war tief ergriffen von der Pathetik jener Pilgerströme, die alle Beschwerden und Gefahren nicht-achtend durch Europa zur Ewigen Stadt zogen, Könige und Fürsten, die ihre Kronen vor dem Stuhl des Heiligen Vaters niederlegten: "And yet all that pomp of religion does not make up to me for the loss of the stories I might have had of how the folk of Middlesex ate and drank and loved and quarrelled and met their death in the tenth century."³⁹

Burne-Jones erzählt einmal, daß man — in den Oxfordter Tagen — Morris als Lancelot oder Tristanmodell gebrauchen wollte, und er dazu eine Rüstung tragen sollte, die so altertümlich sein mußte, daß man kein entsprechendes Exemplar aufstreben konnte: "Therefore Morris, whose knowledge of all these things, seemed to have been born in him"⁴⁰ and who never at any time needed books of reference for anything, set to work to make designs for an ancient kind of helmet called a basinet and for a great surcoat of ringed mail..." Die fertig geschmiedete Rüstung wurde ein großer Erfolg.

Burne-Jones' Äußerung, von unbegrenzter Bewunderung für den Freund diktiert, entsprach wohl dem Geist, in dem Morris mittelalterliche Materie aufnahm, aber nicht den Tatsachen, denn der Dichter, und in erhöhtem Maße der Kunsthändler Morris, war immer bemüht, sich authentische Kenntnis mittelalterlicher Realien zu verschaffen: "how they ate and drank in Middlesex." Immer an alte, vergessene Traditionen anknüpfend, wenn er eine alte Kunsttechnik wieder beleben wollte, war es für Morris eine conditio sine qua non, die literarischen Zeugnisse dafür zu studieren, bevor "art got off the track," d. h. für ihn im ausgehenden Mittelalter.⁴¹ Auf mittelalterliche

³⁹ Coll. Works XVIII, pg. XVI.

⁴⁰ Von mir ausgezeichnet. — D. Verf.

⁴¹ Vgl. Kap. I.

Berichte mußte er deshalb meist zurückgehen, um Angaben über die verlorene Technik zu finden. Als er, unbefriedigt von den Resultaten der Anilinfärberei, sich über das Verfahren mit Kräuterfarben zu arbeiten, unterrichten wollte, fand er z. B. wertvolles Material in Gérards *Herbal* und anderen alten Herbarien.

Arthur Compton-Rickett stellt mit entschuldigender Geste die Behauptung auf, daß Morris trotz der gründlichsten und weitestgängigen Kenntnisse vom Leben des Mittelalters einer der am wenigsten literarischen Dichter gewesen sei.

Es ist gewiß nicht anders! Morris lebte und schaffte nie aus zweiter Hand. Um die Dinge selbst war es ihm zu tun, nicht um ihr Spiegelbild.

Dieser Wille, der auf jedes Medium verzichtete, war die Voraussetzung für die auffällige Unabhängigkeit, mit der der junge Künstler seine ersten Gedichte schrieb, der, wie Swinburne es aussprach, "held of none, stole from none, clung to none, as tenant, or beggar, or thief;" die Voraussetzung auch für den Eigensinn, mit dem der reife Gestalter in seinen dekorativen Arbeiten immer eigene, selbsterschlossene Wege ging, wenn er auch durch die Benützung fremder Vorarbeiten manchmal rascher zum Ziele gekommen wäre.

Morris beherrschte souverän die mittelalterliche Materie, aber er war kein Archäologe oder Antiquar. Er las mit der Intuition des Künstlers, der nicht nur die Dinge aufnimmt und registriert, sondern der sieht, was hinter den Erscheinungen steht, ihre immanente Idee, und der diese Idee sich anverwandelt und etwas Neues aus ihr schafft. So schien es, als ob Morris nie aus Büchern geschnüpft hätte, weil alles ihm Gestalt und zu eigen geworden war (48).

Die anglo-katholische Bewegung war die transzendentale Komponente unter den wirkenden Kräften, die das Weltbild des jungen Morris gestalteten.

The Oxford Movement war ja im Grunde nichts anderes als der Versuch, der englischen Kirche ihre mittelalterliche Macht wiederzugeben auf dem Weg über die faszinierende Wirkung ihres ästhetisch raffiniert ausgebildeten Ritus. Newmann, der

Führer, war: "a great mediaeval ecclesiastic astray in the nineteenth century."⁴²

Die religiös-mystische Seite des Mittelalters, selbst wie sie ästhetisch ornamentiert wurde durch den katholischen Ritus, konnte nur vorübergehend auf den ausgesprochen sensualistischen (im psychologischen, nicht im moralischen Sinne) und gar nicht spekulativ beanlagten Menschen ihre Anziehung ausüben.

Auch diese temporäre religiöse Erregung hat mittelalterlichen Stil. Morris will ein Kloster gründen im Sinn einer ästhetisch-religiösen Vereinigung (49). Künstlerische Interessen, die immer mehr in den Vordergrund treten, fangen diese religiösen Impulse auf und leiten sie ab in ihre eigene Sphäre. Die Brotherhood des O. a. C. M. entwickelte sich daraus; im weiteren Sinn die Morris Company.

Die mittelalterliche Kunst, die einen Pugin in die mittelalterliche Kirche geführt hatte und ihn dort verlor, erwies sich Morris gegenüber als die stärkere Kraft (wie auch bei Scott und Ruskin!). Er las seine mittelalterlichen Hymnen, Stundenbücher und Missale. Er druckte die Laudes Mariae Virginis und komponierte das feierliche Farbenspiel von Kirchenfenstern. Er liebte mit der ganzen Hingabe des Künstlers die sakrale Kunst des Mittelalters. Immer sind es aber die ästhetischen, nicht die spiritualistischen Ausdrucksformen der mittelalterlichen Kirche, die ihn anziehen und beschäftigen. Morris ging den umgekehrten Weg wie Pugin. Bestimmt für den geistlichen Stand, unter oxfordner Einflüssen fast bewogen, dem Beispiel von Wilberforce zu folgen, entwickelte Morris sich immer mehr — obwohl er ihm Rahmen der englischen Kirche blieb — zu dem *Diesseits-Typus* des mittelalterlichen Menschen, eine Haltung, die umschrieben wird in dem Bekenntnis: "In religion I am a pagan."⁴³ Die pagane, diesseitiggläubige Religiosität wird einer der bedeutsamsten Züge seines Mediaevalismus. Es

⁴² Beers, I. c. II, pg. 355.

⁴³ Notes of a biographical talk by W. M. at Kelmscott House, Nov. 28, 1892, taken by Mr. Cockerell. Coll. Works XXII, pg. XXXI/XXXII.

wird noch mehr davon zu reden sein, wenn die „Gestaltung“ der mittelalterlichen Erlebniswelt uns beschäftigen wird.

Den stärksten Akzent in das immer reicher, glühender, atmosphärisch sich verdichtende Bild des Mittelalters brachten die Kathedralenreisen in Nordfrankreich und Belgien.

1853 war Morris in den Großen Ferien im Land herumgereist und hatte englische Kirchenarchitektur studiert. 1854 sah er Amiens, Beauvais, Chartres. In Rouen wurden letzte Sehnsüchte befriedigt (50).

Alle andere Kunst, auch jede Architektur, vergeht vor dem Mirakel der gotischen Kathedralen. Sie werden sein Schönheitskanon, sein ästhetisches Kriterium, sein immer wieder aufgenommenes künstlerisches Motiv. Vor ihnen erkennt sich der Künstler.

Es war schon mehrfach darauf hingewiesen, wie für Morris die Architektur im Zentrum des Lebens und Gestaltens steht. Architektur ist Sammel- und Oberbegriff für alle Künste, die nur Ausstrahlungen dieser einen höchsten Kunst sind. Sie ist das mystische Zeichen für Schönheit und Gesetz, die Fundamente menschlicher Kultur.

Weit mehr noch als von der Literatur empfängt der hervorragend visuell veranlagte Künstler Entscheidendes durch die mittelalterliche Architektur. Erst wenn man diese Überwertung des Architektonischen bei Morris herausgestellt hat, findet man den Punkt, wo man ansetzen muß, um das dekorative Prinzip, dem Morris alles zu Gestaltende unterordnet, zu erklären, denn Architektur und Dekoration sind relative, wenn nicht identische Begriffe für ihn, das schöne und schön geschmückte Haus erst das vollendete Kunstwerk.

Die Beschäftigung mit der Architektur lag der Generation von 1850 sehr fern, wie Burne-Jones⁴⁴ bezeugt. Um so überraschender und überzeugender waren daher Morris' architektonische Interessen. Es war oben gezeigt worden, wie sie schon in früher Kindheit deutlich wurden.

Der junge Student las regelmäßig die Architekturzeitschrift

⁴⁴ Vgl. Memoir.

The Builder; alle Hefte und Bücher bekamen Marginalien von Fenstern, Bögen, Giebeln, Ornamenten, wozu die so sehr bewunderte Architektur Oxfords die Modelle lieferte. Seine freie Zeit verbrachte er mit kunsthistorischen Streifen durch die Umgebung.

Wie weit er mit den Arbeiten der Gothic Revivalists in Kontakt war, wissen wir nicht, aber Butterfield hatte eben Merton Chapel restauriert, Street, seit 1852 Diözesanarchitekt, hatte mittelalterliche Erneuerungsbauten vorgenommen und J. C. Buckler errichtete 1854 einen Neubau für Jesus College im Stil des fünfzehnten Jahrhunderts.⁴⁵ Es ist mit Wahrscheinlichkeit anzunehmen, daß diese Vorgänge den mit der gotischen Architektur so Vertrauten zu Vergleichen und neuen Problemstellungen angeregt haben.

Der Kathedralenreise von 1854 folgte die von 1855. Es war von neuem Überwältigung, Erschütterung, tiefstes künstlerisches Erlebnis vor den Kathedralen von Chartres und Amiens und Rouen.

Auf der Rückreise, in einer Augustnacht am Quai von Le Havre, faßten die Freunde, Morris und Burne-Jones, den endgültigen Entschluß: der eine Architekt, der andere Maler zu werden. «C'étaient les pierres du Moyen Age, qui lui avaient donné toute son éducation profonde, ... c'est l'architecture du Moyen Age, qui avaient donné à Morris son premier but dans la vie, c'est elle qui devait lui fournir, ... toute son éthique et sa philosophie sociale.»⁴⁶

Noch oft in seinem Leben sah Morris in Nordfrankreich und Belgien die Glorie der gotischen Kathedralen aufstrahlen, — nicht mehr im Sturm der Gefühle wie damals, aber mit einer durch Wissen und Werten-Können gesteigerten Liebe.

Es ist seltsam, daß Morris nie deutsche Gotik sah oder vielmehr nie dazu Stellung genommen hat, denn wahrscheinlich sah er den einen oder anderen der oberrheinischen Dome, als er 1858 den Rhein bis Basel hinaufreiste.

⁴⁵ Eastlake, I. c., pg. 390.

⁴⁶ Vgl. Lucien Wolff, *Le Sentiment Médiéval en Angleterre au XIXe siècle et la première Poésie de W. M.*

In Italien konnten nur die Bauten des zwölften und dreizehnten Jahrhunderts ihm etwas bedeuten. Aber die Intensität des Erlebnisses von Florenz oder Siena ist nicht im geringsten vergleichbar dem englischer oder französischer Gotik. Seine mittelalterlichen Sympathien waren eindeutig auf transalpine Kunst bezogen (51), wenn er sich auch verpflichtet fühlte, einzugreifen, als etwa St. Marco verrestauriert werden sollte. Die Wertschätzung jeder anderen großen Baukunst mußte der Monomane des Mittelalters seinem Intellekt abringen. Selbst innerhalb der gotischen Stilepoche ist Morris noch Eklektiker. Nur zu der englischen und französischen Gotik stand er in jener fast mystischen Beziehung, von der wir sprachen. Nur sie hat sein Schaffen entscheidend beeinflußt.

Es gab kaum ein Denkmal englischer Gotik, das Morris nicht kannte und um dieser oder jener Schönheit willen bewunderte, die er mehr noch mit dem Spürsinn des Liebhabers, als des Archäologen, entdeckt hatte. Alle seine Briefe sind durchsetzt von diesen liebevollen Beschreibungen englischer Architektur, zu deren Genuß er immer aufgeschlossen war. Es traf ihn wie ein Schmerz, wenn diese Liebe und Bewunderung einmal enttäuscht wurde. In seinem Tagebuch schreibt er so: "The chapel [of Roslyn Castle] strange indeed: unquestionably romantic, but the work coarse and quite lacking the deft skill and crispness of mediaeval work, the romance laid on with a trowel, as if by an amateur determined to be romantic; and all this before the end of the fifteenth century!"⁴⁷ Man sieht: schrankenlose Liebe mittelalterlicher Architektur ist nicht kritiklos bei Morris, wie man so oft behauptet hat. "It invariably was the work which counted, and counted for its inherent worth, not its age or the name of the man who had wrought it."⁴⁸ Morris erwähnt in einem Brief, wie er sich dabei gemüht habe, *Shadows of Amiens* zu schreiben, einen Aufsatz, der als Nr. 1 von *The Churches of North France* [nicht fortgesetzt] Februar 1856 im O. a. C. M. erschien.

⁴⁷ Coll. Works XX, pg. XXII.

⁴⁸ H. Halliday Sparling, I. c., pg. 31.

Solange er von der Architektur und der Landschaft und der grenzenlosen Hingabe an diesen Zusammenhang schreiben kann, schwungt prachtvoll der Rhythmus der Erzählung, die mühevoll und fast gequält wird, wenn er eine detaillierte Schilderung der Skulpturen geben will. Das beleuchtet sehr charakteristisch Morris' Verhältnis zur Plastik, — selbst mittelalterlicher Plastik —, für dessen Erkenntnis aus dem vorliegenden biographischen Material wenig zu entnehmen ist. Dieser Aufsatz ist eines der wenigen Zeugnisse seiner Stellungnahme, aus dem man wohl das intime Studium französischer gotischer Plastik ablesen kann, doch ist es mehr die Freude am Stofflichen, dem, was die plastischen Szenen vom mittelalterlichen Menschen aussagen, als eine Würdigung der künstlerischen Formgebung.

Morris sah die Skulpturen in ihrem Zusammenhang mit und als Teil der Gesamtarchitektur. Er wertete sie vor allem in bezug auf ihre dekorative Wirkung. Es wird bei Morris, wie überhaupt bei den Präraffaeliten, immer die Absicht deutlich, die Wirkungen im Kunstwerk gleichmäßig zu verteilen, nicht dem einen Teil zuungunsten des anderen stärkere Akzente zu geben. Dasselbe liegt zugrunde, wenn Morris in seinen Gobelins die Gesichter nicht ausdrucksvoller und weiter ausgeführt haben will, als Hände und Füße der Gestalten, ja, daß er bei seinen Gobelinenwebern besonderes Gewicht auf ihre Kunst, diese wiederzugeben, legte. Der dekorative Gesamteindruck wird gestört, wenn der Plastik zuviel Eigenwert gegeben wird, und man ihr womöglich dramatisches Ausleben gestattet. Eine Bestätigung dieser, in erster Linie dekorativen Wertung der Plastik, findet sich vielleicht in einem Urteil, das Morris über das Werk eines zeitgenössischen Bildhauers, George Tinworth, abgibt: "... very pictury sculpture," he called it, "not decorative or beautiful but certainly a genius in them: puritan works you understand akin to fifteenth century German ..." ⁴⁹ Trotzdem die Plastiken nicht dekorativ sind und dem puritanischen, d. h. asketisch-transzendentalen Typus deutscher Skulp-

turen des fünfzehnten Jahrhunderts verwandt, ist dieser Künstler ein Talent. Das Wünschenswerte und künstlerisch Wertvollere wäre also die nur dekorative und schöne Wirkung der Plastik. Es kommt außerdem, den Standpunkt von Morris erklärend hinzu, daß es keine bedeutend gotische Plastik in England gab, die ihren Eigenwertfordernd geltend gemacht hätte. Bronzene Grabplatten, die aber wieder mehr Votivcharakter hatten oder dekorativ wirken sollten, hat Morris eifrig in Originalen oder in "rubbings" gesammelt und studiert.

Die Malerei des Mittelalters trat erst sehr spät in die Einflußsphäre ein. Bis 1854 kannte Morris noch keinen der großen Namen: Giotto, Fra Angelico, Van Eyck. Erst auf der Kathedralenreise sah er im Louvre die Malerei der Primitiven. Unter dem faszinierenden Einfluß Rossettis, der die Parole ausgegeben hatte: Jeder Künstler muß ein Maler sein (52), wandte sich Morris, innerlich zwar widerstreitend, der Malerei zu. Aber er forderte Unmögliches von seiner künstlerischen Ausdrucks-kraft, die auf ganz andere Gebiete hinwies. Es waren die unbefriedigendsten und qualvollsten Jahre seines Lebens, als er Rossettis Jünger zu sein versuchte.

Es war selbstverständlich, daß nur mittelalterliche Motive gewählt wurden.

Das Fresko in der Oxford Union Debating Hall: *How Sir Palomydes loved la Belle Iseult* war unglaublich rasch entstanden. Es hatte dem jungen Maler Freude gemacht, weil es mehr eine dekorative und flächenhafte Arbeit gewesen war, bei der nicht eine geschlossene Bildwirkung erzielt zu werden brauchte.

„Ich habe sozusagen das literarisch-malerische Erinnerungsvermögen, nicht das rein malerische. Ich kann nur malen, was ich vor mir sehe, und ich kann nicht einen Ausschnitt, einen Rahmen um eine malerische Szene sehen,“ hat er in späteren Jahren einmal gesagt. Obgleich das malerische Element in seinen literarischen Werken ganz stark hervortritt, scheiterte Morris vor der Leinwand.

Sein einziges ausgeführtes Staffeleigmälde: *La Belle Iseult*⁵⁰

⁴⁹ Vgl. Abb. Coll. Works, Bd. XVI.

(früher genannt Queen Guenevere) ist im Stil der kleinen frühen Aquarelle Rossettis (*The Tune of Seven Towers, etc.*), auch ein ganz auf das Dekorative gestelltes Bild: Guenevere, die die schwermutsvollen Züge der Mrs. Morris trägt, steht in ihrer Kemenate vor einem Spiegel und schließt eine Gürtelspanne über dem schleppenden Gewand.

Die präraffaelitische Manier wird sehr deutlich: Koordination, nicht Subordination der Bildelemente. Dem Muster des Damaststuhles über der Truhe ist derselbe Wert zugewiesen wie dem Mund oder den Händen der Königin. Es ist ein unbeherrschtes Schwelgen im dekorativen Beiwerk, die künstlerisch nicht disziplinierte Freude eines Miniaturisten, alle die Dinge, die bislang nur in seiner Phantasie leben durften, malerisch gestalten zu können: die gestickten seidenen Bettvorhänge, das Lager mit dem Faltenwurf seiner Tücher, auf denen sich das Hündchen Petit-cru zusammengerollt hat, der bemalte Spiegel, das illuminierte Gebetbuch, getriebene Leuchter, bunte Teppichgewebe, das Funkeln eines Messingkrugs — das alles erdrückt und überwuchert den Hauptgedanken des Bildes: die schöne traurige Königin, der wohl eine zentrale Stelle in der Komposition gegeben ist, die aber diesen Platz nur äußerlich behaupten kann.

Es wiederholt sich in der Malerei, was schon in Morris' Verhältnis zur Plastik klar geworden war: auch die Malerei bekommt, — abgesehen von jener temporären Bedeutung, die sie während der Dauer des zwingenden Einflusses von Rossetti hat —, ihre Stellung nur im Gefüge eines architektonischen Zusammenhangs.

Allein das Fresko und die Bildweberei haben für Morris wirkliche Daseinsberechtigung, weil sie ganz den dekorativen Zweck erfüllen.

Der dekorative Künstler empfindet ein Tafelbild an der Wand als ein Aufreißen und Hineinstoßen in die Fläche. Es ist für ihn eine Störung des Raumkontinuums und der räumlichen Ponderation, wenn gar emotionelle oder dramatische Effekte versucht werden. Das, was an Burne-Jones' Bildern, die ohnehin von einer besonderen Verhaltenheit im Ausdruck sind, noch

auszusetzen war, ist die zu subtile Ausführung und die vom Gefühl geprägte Bildung der Gesichter, die Morris in seinen Gobelins sehr einfach und fast stilisiert haben wollte, um nicht die Aufmerksamkeit auf einige wenige Punkte konzentriert und vom Gesamtbild der Fläche abgezogen zu sehen.

Fra Angelico, Van Eyck, Holbein waren Morris' Lieblingsmeister. Botticelli kommt vielleicht noch hinzu. Von modernen Werken konnte er nur Burne-Jones' Werke aufrichtig lieben, eben um ihrer mittelalterlichen Grundstimmung willen.

Jedoch es scheint, als ob er Burne-Jones am höchsten wieder in seinen dekorativen Arbeiten geschätzt hat und vor allem als Buchillustrator, ebenso wie er die frühen italienischen und flämischen Meister gerade um ihres noch deutlichen Zusammenhangs mit der Miniaturmalerei willen so besonders liebte.

Bei aller Bewunderung für die Schätze der englischen Galerien hätte Morris sie doch, ohne zu zögern, gegen die illuminierten Manuskripte der Bodleiana und des British Museums eingetauscht. Das mittelalterliche Buch des 13. und 14. Jahrhunderts war ihm die vollendetste Objektivierung dekorativer Kunst. Dem gründlichen Studium illuminierter Manuskripte widmete er sich schon in der oxforden Zeit (53) und früh begann Morris Manuskripte und Inkunabeln zu kaufen, ohne indessen ein Sammler zu sein. Er konnte sich sogar von einem großen Teil seiner Bücher trennen, als er für Parteizwecke Geld gebrauchte. In den letzten Jahren seines Lebens brachte er aber wieder eine kostbare Sammlung ausschließlich mittelalterlicher Buchkunst zusammen, besonders Manuskripte des 13. und 14. Jahrhunderts (54).

Das mittelalterliche Buch war Morris' letzte große Liebe. Seine Neuschaffung: die Gründung der Kelmscott-Presse und die Anregungen, die von ihr ausgingen, werden von manchen für sein wichtigstes Lebenswerk gehalten. Es hat symptomatische Bedeutung, wenn die Freude seiner letzten Tage und Stunden das Betrachten einiger unschätzbarer Manuskripte des 13. Jahrhunderts war.

"I am simply steeped in mediaevalism" hat Morris sich einmal zu seiner monomanischen Liebe bekannt.

Die phänomenale Intensität seines Mediaevalismus war mitbedingt durch die Ausschließlichkeit, mit der alles, was andere Kulturepochen geben konnten, auch alle Kunst, abgelehnt wurde. Im sechzehnten Jahrhundert begann für ihn die verhängnisvolle Scheidung von Kunst und Leben, intellektueller und dekorativer Kunst. Das siebzehnte und achtzehnte Jahrhundert waren künstlerisch indiskutabel und "the epoch of piggery and periwiggery". Im neunzehnten Jahrhundert kulminierte der Prozeß der Verhäßlichung der Welt, der entwickelt worden war durch den Kunstreklektizismus der Renaissance. Es ist Pathos und Größe und doch auch etwas von kindischem Trotz, daß ein Künstler, der so die Schönheit geliebt und so unter der Häßlichkeit gelitten hat, in dieser einseitigen Kunstauffassung und selbstgewählten Beschränkung verharrete. Umso bedeutsamer und deutungsreicher ist die mittelalterliche Monomanie bei ihm, weil er alles andere als Esoteriker sein wollte, weil er nicht abseits vom Leben sich in ästhetischem Intellektualismus verkapselte, sondern führend und gestaltend in seiner Zeit stand und eine *vita activissima* lebte.

Schwächere künstlerische Potenzen hätten sich in unfruchtbarem Eklektizismus verloren. Morris hatte die Kraft, sich schöpferisch zu behaupten, denn was Pater von Winckelmann sagte, galt auch von ihm. "Within its severe limits his enthusiasm burns like lava."

VIERTES KAPITEL.

Es war versucht worden zu zeigen, aus welchen psychischen Tiefen Morris' Mediaevalismus aufsteigt, und daß er nichts Artificielles ist, keine angenommene mühsame Attitüde, sondern eine selbstverständliche, wesengemäße Geisteshaltung.

Wenn Max Nordau schreibt: „Morris überredet sich, daß er ein fahrender Sänger des 15. oder 14. Jahrhunderts sei, und er gibt sich Mühe, alle Dinge so anzusehen und in solcher Sprache auszudrücken, wie er es getan hätte, wenn er wirklich ein Zeitgenosse Chaucers gewesen wäre...“ oder wenn der Kritiker der Edinburgh Review⁵¹ von einer „gespielten Mittelalterlichkeit“ spricht, so heißt das, das Wesentliche nicht verstanden haben.

Morris überredet sich nicht und zwingt sich nicht. Es ist keine Preziosität. Sein Mediaevalismus ist das ihm Natürliche, so seltsam und selten diese Bemächtigung aller Lebensbeziehungen durch eine historische Zeit auch erscheinen mag.

Seine Werke sind die unangreifbaren Beweise dafür, daß der Mediaevalismus die konsequente Form seines Ausdruckswillens war. Nur wenn er seine Gestaltungen in das Mittelalter transponieren konnte, leistete er sein Bestes, strömte der Fluß der Ideen und Bilder. "But once in the nineteenth [century] his imagination is clogged and half crippled."⁵²

Im O. a. C. M. veröffentlichte Morris 1856 eine moderne Erzählung, *Franks Sealed Letter*. Es war ein mißglückter Versuch, die "whining introspective" Methode, wie er das später genannt hat, anzuwenden. Es ist, als ob er eine fremde Sprache

⁵¹ Ed. Rev. 1897, No. 379, pg. 63 ffg.

⁵² Mackail, l. c. I, 100.

spricht, wenn er seinen naiven Vortrag, mit dem er mittelalterliche Dinge behandeln kann, aufgeben muß, und man wird sich der Dissonanz bewußt, die entsteht, wenn er die komplexen psychologischen Vorgänge in modernen Menschen etwa auf die primitiv-naiven Gegensatzpaare gut und böse, schön und häßlich, seelenvoll und herzlos zurückführt.

In späteren Jahren begann Morris noch einmal einen modernen Roman. Er scheiterte bald und gab es für immer auf, ein Dichter seiner Zeit zu sein. "Nothing but landscape and sentiment" sagte er in späteren Jahren von diesem Romanfragment.

Man hat manchmal über der die dekorative Kunst des Viktorialzeitalters beherrschenden Persönlichkeit Morris' vergessen, daß die Stiltendenzen, die er in solcher Geschllossenheit vertritt, nicht auch von ihm geschaffen sind. Besonders neuere Kritiker haben ihm etwa *mittelalterliche Irrlichterei*⁵³ vorgeworfen: als ob er auf der Stilmusterkarte nach rationalen Erwägungen die mittelalterlichen Kunstformen als die besten und womöglich moralisch höchstwertigen herausgesucht habe, um sich dann künstlerisch in ihnen auszusprechen; als ob Morris' Mediaevalismus ein Willkürakt gewesen sei.

Demgegenüber bemühte sich die skizzierte Entwicklung des Mediaevalismus in England zu zeigen, wie alt und wie sicher fundiert die mittelalterliche Tradition hier ist. Morris wächst auf in ihren Bindungen, er zieht mit nieerlebter Schärfe ihre Konsequenzen, ist aber eine so einheitliche Künstlerpersönlichkeit, daß man den Eindruck eines ganz Neuen und Selbständigen bekommt (55).

Doch Morris ist ein Kind des Mediaevalismus, nicht sein Vater. Dieses Verhältnis ist immer wieder richtig zu stellen, wenn durch falsche historische Optik die Beziehungen sich umgekehrt haben und man den Künstler zum Inaugurator des im Jugendstil gipfelnden Romantismus ernennen will.

Zusammenfassend ist zu sagen: Begründet in psychologischen Gegebenheiten, ohne die nie ein so volles und reiches Werk auf dem mediaevalistischen Substrat sich aufgebaut hätte, ist es ein

organischer Ablauf stilgeschichtlicher Entwicklung, daß Morris sich ausschließlich dem Mediaevalismus zuwandte, dessen letzte Konsequenzen er zieht und durch den er auf das Neue vorbereitet, ohne es noch zu bringen.

Es war schon früher angedeutet, daß in Morris' persönlicher Entwicklung, wie auch in der Gestaltung seines Mediaevalismus zwei Phasen zu unterscheiden sind. Dieser Umbruch in seinen Lebensbeziehungen soll hier deutlich gemacht werden, nur insoweit sein Mediaevalismus dadurch berührt wird.

Die erste umfassende Gestaltung mittelalterlicher Materie sind die Prosaromanzen des O. a. C. M. und die Gedichtsammlung *The Defence of Guenevere*.

Es sind Traumfetzen, flüchtige Impressionen, dramatische Ausbrüche, dekorative Spiele, chaotisch, ohne die Klarheit der Struktur und die Erzählerkunst, die die späteren Werke hervorragend auszeichnen.

Das Neue, was sie für die Entwicklung des Mediaevalismus bringen, ist dies: Das Mittelalter ist mit einer Schärfe und Klarheit und geisterhaften Eindringlichkeit geschen, als ob ein zweites Gesicht dem Dichter dem mittelalterlichen Menschen gezeigt, oder vielmehr er selbst in jenen Zeiten gelebt hätte. Die Situation, das Detail werden formuliert, als ob der Künstler von Dingen spräche, mit denen er täglich umgeht, so selbstverständlich, so nebenbei geschieht es.

Dieser Eindruck der Nähe und der Wahrhaftigkeit wird vor allem dadurch erzielt, daß die Situation mit allen Sinnen erfaßt und bis in die subtilsten Einzelheiten verwirklicht wird. Es ist der Wille zu letzter Klarheit und Wahrheit im präraffaelitischen Sinn dahinter zu suchen. Man will sich nicht mehr mit einer Klishee gewordenen Attitüde des Schmerzes oder der Furcht oder der Liebe begnügen, sondern allen Gefühlen neue, wirkliche Inhalte geben.

Dieser Wille führte den jungen Künstler zu kruden und bizarren Übersteigerungen der Form. So findet sich etwa in *The Hollow Land* diese Szene: "Then the King understood what he meant, and took in his hand from behind tresses of his long white hair, twisting them round his hand in his wrath, but yet

⁵³ Werner Hegemann, Wasmuths Monatshefte für Baukunst, 7/8, 1924.

said no word, till I suppose his hair put him in mind of something, and he raised it in both his hands above his head, and shouted aloud, 'O knights, hearken to this traitor.'"⁵⁴

Oder in der gleichen Prosaromanze jenes seltsame und wirklich gesehene Bild: "So Harald turned, and rising in his stirrups, shook his clenched fist at our house; nonetheless, as he did so the east wind coming down the street caught up the corner of that scarlet cloth and drove it over his face, and therewithal disordering his long black hair, well nigh choked him, so that he bit both his hair and that cloth"⁵⁵ (56).

Die frühen Werke von Morris (57) kündigen das Verlassen der romantischen Auffassung vom Mittelalter an in einem ganz anderen Sinn, als Rossetti es tat, der doch noch auf der Grenze zögert. Es ist ein realistischer, fast naturalistischer Mediaevalismus. Aber es ist eigentümlich zu sehen, wie dieser Bruch mit der Romantik nur in den Jugendwerken vollzogen wird. Das E. P. und die späteren Prosaromanzen haben wieder ausgesprochen romantische Tendenzen. Gleichwohl ist es mittelalterlicher Romantismus, den nur ein Künstler wie Morris ausbilden konnte. Er hat keine Nachfolge gefunden.

Morris' Mittelalter hat nichts mehr von der Sentimentalität eines Fouqué (und in gewissem Sinne eines Tennyson), nichts von dem moralischen Pathos, das Ruskin hinein interpretierte, nichts von der Serenität der Jan van Eyck-Stimmung, in der Keats es gespiegelt sah (58).

Es ist eine barbarische, leidenschaftdurchglühte, fiebrnde, tief schwerküttige und zerrissene Zeit, deren Abbild der junge Künstler gibt. Die Spannung des Lebens im ausgehenden Mittelalter, „das den Duft von Blut und Rosen in einem Atemzuge vertrug,⁵⁹ ist schon erfaßt.

Kampf ist kein prächtiges Schauspiel mehr, das vor den Augen der Damen sich entrollt. Es ist grauenhafte Wirklichkeit, wo

⁵⁴ Coll. Works, Bd. I, pg. 267, zuerst veröffentlicht im September- und Oktoberheft des O. a. C. M. 1856.

⁵⁵ Coll. Works, Bd. I, pg. 264.

⁵⁶ Huizinga, l. c. pg. 30.

der Rauch verbrannter Knochen aufsteigt,⁵⁷ wo die Leichen der Erschlagenen, von Schmerz und Angst furchtbar verzerrt oder von den Steinen der Schleudermaschinen zerschmettert, auf dem Kampfplatz liegen,⁵⁸ und die Herrin nicht von geschmückter Tribüne das Theatergefecht verfolgt, sondern die geliebte Frau, um deren Rettung man kämpft, in der Agonie des Schmerzes am Boden ihres Gemachtes liegt.⁵⁹

Auffallend sind die makabren Züge, die besonders in den frühen Prosaromanzen hervortreten (59). In *The Hollow Land* findet sich diese grauenvolle Szene: Als Florian de Lilis in Traumland, mit Blut und Farbe besudelt, nackt, mit dem Maler jener seltsamen Jüngsten Gerichte, die nur in Gelb und Rot gemalt sind, gekämpft hat und sich nach stürmischem Gefecht über den tödlich Verwundeten beugt und ihm mit Rot und Gelb Quadrate auf das Gesicht malt, heißt es weiter: "and in each of the squares so made I put a spot of black, after the manner of the painted letters in the prayerbooks and romances when they are ornamented."⁶⁰

Die wilde Leidenschaftlichkeit und Morbidität des spätmittelalterlichen Menschen zeigt sich auch in *Gertha's Lovers*.⁶¹ Da rast Sebald im Wahnsinn unbefriedigter Rache: "O God! to think that I am disappointed in my revenge! yet still it is pleasant to do this ... and again his heel came down on the dead King's wretched face: then he stooped down and put his hands to the warm blood that flowed from the wounds, and raised them to his lips und drank, and the draught seemed to please him."

In *Lindborg Pool* steigert sich diese Tendenz zum Makabren und Morbiden fast bis zum Satanismus: der Priester, der zu einem angeblich Sterbenden gerufen wird, reicht stattdessen das Sakrament einer ihm durch Vermummung unkenntlich gemachten großen Sau, die mit Grunzen ihm die Hostie aus der Hand reißt.

⁵⁷ Coll. Works, Bd. I, pg. 78.

⁵⁸ Coll. Works, Bd. I, pg. 215.

⁵⁹ Coll. Works, Bd. I, pg. 306/7.

⁶⁰ Coll. Works, Bd. I, pg. 86.

⁶¹ Coll. Works, Bd. I, pg. 214.

In diesem Moment ertönt ein orgiastischer Schrei, satanisches Gelächter und viele Männer und Frauen, die als Männer gekleidet sind, umtanzen toll den Priester: "...the hundreds of people through all those grand rooms danced and wheeled about me, shrieking, hemming me in with interlaced arms, the women loosing their long hair and thrusting forward their horribly-grinning unsexed faces toward me till I felt their hot breath."⁶²

Mackail gibt an,⁶³ daß Morris in diesen Jahren seiner politischen und religiösen Überzeugung nach Aristokrat und Hochkirchler war. Auch der Einfluß Froissarts trug dazu bei, daß die frühen mediaevalisierenden Werke von Morris eine aristokratische Grundhaltung zeigten. Mit wenigen Ausnahmen werden immer ritterliche Motive in den Gedichten des Maloryzyklus, des Froissartkreises und der Prosastücke abgewandelt.

Seine Auffassung mittelalterlicher Religiosität kennt keine Sentsiments und keine Mystik. Er trägt die Mystik eher in das Leben seiner mittelalterlichen Menschen. Das Religiöse durchdringt aber in dem Maß echt mittelalterlich alles Denken und Fühlen, daß es völlig im Leben aufgeht und das Göttliche mit der naiven Selbstverständlichkeit einheitlich katholischer Weltanschauung in menschlichen Formen geschenkt wird. Alice de la Barde betet:

"..... come face to face,
O Christ, that I may clasp your knees and pray,
.....
Let us go, You and I, a long way off,
To the little damp, dark, Poitevin church;
While you sit on the coffin in the dark,
Will I lie down, my face on the bare stone
Between your feet, and chatter anything
I have heard long ago, what matters it
So I may keep you there, your solemn face
And long hair even-flowing on each side,....
yea, till o'er your chin,

⁶² Coll. Works, Bd. I, pg. 252.

⁶³ Mackail, I. c. I, pg. 48.

And cloven red beard the great tears roll down
In pity for my misery, and I die,
Kissed over by you.⁶⁴

Verschiedene Kritiker, auch Beers, weisen darauf hin, daß Morris Maeterlinck von seiner Abneigung, die er gegen zeitgenössische Autoren zeigte, ausgenommen, weil er sich dem Symbolismus der belgischen Schule verwandt gefühlt habe.

Indessen scheint uns ein eigentlicher Symbolismus, selbst in Gedichten wie *The Tune of Seven Tones* oder *Golden Wings* oder selbst *Rapunzel*, nicht beabsichtigt. Vielmehr sollte ein dekoratives Spiel von Linien und Farben in Klängen und Rhythmen gegeben werden.

May Morris lehnt überdies Morris' Sympathien für Maeterlinck ab. "When Maeterlinck came into the picture Father read one or two of the plays, was struck by the slender and delicate charm and then read no more.... Maeterlinck's unexplained mysteries, his vagueness, dissatisfied him..... The Belgian's representation of the Middle Age, too, in an atmosphere of unrelieved gloom and desolation rather bored him."⁶⁵

Das Inbeziehungsetzen zu Maeterlinck lag, wenn man sich an die ersten Werke von Morris erinnert, allerdings sehr nahe, obgleich sein Mittelalter eine viel festere Struktur und eine dichtere Atmosphäre hat als das des belgischen Dichters. Morris' spätere Ablehnung von "unrelieved gloom and desolation", obwohl sie ausgebreitet sind über alle seine frühen Schöpfungen, beweist, wie gründlich seine Auffassung vom Mittelalter sich gewandelt hat.

In der ersten Phase seines Mediaevalismus ist Morris flamboyant Gotiker. Er ist der Auffassung vom ausgehenden Mittelalter, wie wir sie jetzt haben: als einer Zeit der Polarität des Gefühls, der heftigen Leidenschaften und Spannungen, der Dürsterkeit und Schwermut und Zerrissenheit vor dem Hintergrund einer wesentlich aristokratischen Lebensauffassung, nie wieder so nahe gekommen, wie in diesen kostbaren frühen Stücken.

⁶⁴ Coll. Works, Bd. I, pg. 59.

⁶⁵ Coll. Works, Bd. XXII, pg. XXII.

Zehn Jahre vergingen, ehe im E. P. wieder mittelalterliche Stoffe dichterisch verarbeitet wurden.

Inzwischen war der Künstler aus seinem literarischen Kreis in weitere Bezirke getreten. Er hatte das Werk, das Handwerk des Mittelalters kennen gelernt und die Aspekte, unter denen er sein "beau idéal" sah, hatten sich gründlich verändert.

Schon in den Tagen der Rossettishülershaft war die Verzweiflung an der dekorativen Kunst der Zeit soweit gediehen, daß Morris und Burne-Jones selbst an die Umgestaltung ihrer Umgebung gingen. Sie ließen nach ihren Angaben Möbel gotischen Stils bauen, schwerfällig und riesig in den Maßen, *incubi* und *succubi*, wie Rossetti sie genannt hat. Burne-Jones und Rossetti bemalten die glatten Flächen, die nur durch strukturelle Gliederung aufgeteilt waren und auf jedes viktorianische Ornament verzichteten.

Als Morris dann einen Hausstand gründete und mehr als je zuvor darauf hingewiesen wurde, was oder vielmehr was nicht die "lesser arts" der Zeit dazu beitragen konnten, fanden die latenten Kräfte endlich die Möglichkeit, hervorzutreten und wirksam zu werden.

Morris, der trotz seiner übermächtigen architektonischen Interessen, aus dem Bewußtsein heraus, nicht genügend plastische Gestaltungskraft zu besitzen (60), nie ein Haus gebaut hat, wurde, was wir heute einen Innenarchitekt nennen. Ein unerhörtes Unterfangen im Viktorianitalter, das nur eine intellektuelle Kunst anerkennen wollte und das Ausüben der dekorativen Kunst für sozial minderwertig hielt.

Das ewige Widerspiel: Klassik und Romantik bekam im Jahre 1859, als Morris den Streetschüler Philip Webb mit dem Bau seines Hauses beauftragte, eine entscheidende Wendung. "This house was to be something more than a dwelling, it was to stand as a solid declaration of faith. It was to be the architectural statement of the beliefs of the *Arts and Crafts Movement*. It was to rescue architecture from the bonds of scholastic antiquarianism, whether Gothic or classic."⁶⁶

Die klassizistische Tradition war mit Sir *William Chambers* zugrunde gegangen. Es blieb "the utilitarian brick-box" oder die Pseudo- oder akademische Gotik der Revivalists.

Red House, schon in seinem Baumaterial: roter Backstein, ein Protest gegen den gebräuchlichen Stuck oder Schiefer, war ein neues Beginnen im Anknüpfen an alte Tradition originaler mittelalterlicher Architektur! An ihr hatte Morris, dessen Intentionen hinter seinem Baumeister standen (61), seine Formensprache gelernt.

Die Architektur, ihrer ganzen Bedingtheit nach zu einem langsamem Werden gezwungen und an bestimmte praktische Zwecke gebunden, kann nicht, wie die „freien“ Künste, sich kühn losreißen vom alten und in den leeren Raum springen.

Morris ist noch Gotiker, doch wie sehr er sich vom mediaevalistischen Akademismus und gotisierenden Historismus befreit hat und zu eigenem Schöpferischen gelangt ist, zeigt schon ein Vergleich zwischen *Red House* (62) und Pugins Haus (63).

Pugin baute sein Haus in möglichst korrekter und subtiler gotischen Formensprache, ohne die Elemente, die der gotische Formenkanon ihm zur Verfügung stellte, verschmelzen zu können. Morris zeigte seine Unabhängigkeit schon im Grundriß, der gemäß den Zwecken und in bezug auf den Garten gestaltet war. Wohl hatte er noch gotisches Detail, aber es wurde äußerst sparsam und frei behandelt, wurde nie als bloße Dekoration benutzt, sondern erwuchs organisch aus der Konstruktion. Von der Nachahmung war man endlich zur Neuschöpfung, geleitet von alter Tradition, vorgedrungen (64).

Wenn es auch *Philip Webb* und vor allem *Norman Shaw* waren, die die für den ganzen Kontinent vorbildlich gewordene englische Wohnkultur wesentlich bestimmt haben, so hätte sehr wahrscheinlich die Bewegung nicht solche Triebkraft besessen, wenn Morris sie nicht ausgelöst und durch seine dekorativen Arbeiten ihr neue, wichtige Kräfte zugeführt hätte. Das isolierte architektonische Beginnen wurde so in einen großen Zusammenhang: *The Arts and Crafts Movement* einbezogen, die von *Red House* ihren Ausgang nimmt. Denn als Morris an die Innenausstattung seines Hauses ging, zeigte es sich, daß

⁶⁶ C. u. A. Williams Ellis, *The Pleasures of Architecture*, pg. 44.

nur delfter Porzellan und Perserteppiche zu kaufen waren. Alles andere, von der Wandbekleidung bis zum Feuerbock im Kamin, mußte selbst geschaffen werden, wenn man nicht täglich Qualen des "aesthetic discontent" leiden wollte.

Der Gedanke einer Bruderschaft religiös-mittelalterlicher Färbung, der schon lange im Hintergrund gestanden hatte, trat wieder hervor, verwandelt zu einer Art Bauhüttingemeinschaft, in der man den „Palast der Kunst“ aufbauen wollte.

Das Unternehmen der Morris Company (65) war nicht ganz neuartig. Pugin hatte schon kunstgewerbliche Arbeiten, allerdings für ausschließlich sakrale Zwecke, ausgeführt. *Felix Summer-sault* gründete eine Künstlervereinigung (66) zur Herstellung von *Art Manufactures*.

Das fruchtbare Neue, was die Morris Company brachte, war, daß man den vagen Ideen von Schönheit der Form und Farbe und poetischer Erfahrung, wie Summersaults Vereinigung sie in ihrem Prospekt ankündigte, eine solide Basis durch ein Zurückgehen auf erprobte handwerkliche Erfahrungen gab. Man konnte sich aber seiner ganzen romantischen und antiklassischen Einstellung nach nicht entschließen, da wieder anzuknüpfen, wo durch den Kunsteklektizismus und Maschinenindustrialismus die letzte handwerkliche Tradition abgebrochen war, am Ende des achtzehnten Jahrhunderts. Es lag näher, die andere Verbindung, die nach rückwärts in artistische Zeiten führte, herzustellen, die ins Mittelalter. Das geschah nicht nur um seiner künstlerischen Vorzüge, sondern ebenso sehr um der handwerklichen Vollkommenheiten willen.

Es war das *Werk* des Mittelalters in seiner Edtheit und Schönheit, — Begriffe, die für die moderne Material- und Zweckästhetik Synonyme sind, deren Synonymität aber erst durch Morris im weiteren Umfange geschaffen ist —, was dem Künstler den Zugang zum Mittelalter erleichterte und die angeborene Liebe entwickelte und stärkte. Nicht romantische Sentimentalität machte ihn zum Mediaevalisten.

H. Halliday Sparling schreibt in seinem 1924 erschienenen wichtigen Buch: *The Kelmscott Press and William Morris Master-Craftsman*: "At no time did he advocate a return to or copying

of the Middle Age or any of its methods, even its methods of work, further than these were eternal and universal in their validity. What he did advocate,... was that we should learn from the Middle Age what it alone is able to teach us, *not revive or imitate*⁶⁷ it through undiscriminating admiration, and less yet condone its defects of any kind for the sake of pictur-esque ness."

Als Morris so z. B. die Druckerkunst für seine eigenen Druckversuche, an die sich das glorreiche Werk der Kelmscott Presse anschloß, studierte, untersuchte er genau die Arbeiten des großen venetianer Druckers *Nicholas Jenson*, aber nur, um dessen Methoden und Prinzipien zu verstehen, nicht um ihn nachzuahmen.

Sein Verhältnis zur alten Kunst hat Morris eindeutig festgelegt, Sparling, der oben zitiert ist, wiederholt nur: "Let us therefore study it wisely, be taught by it, kindled by it; all the while determining not to imitate it or repeat it; to have either no art at all, or an art which we have made our own."⁶⁸

Aus dieser Einstellung heraus wurde er auch zum Protagonisten der „Gesellschaft zum Schutz alter Baudenkmäler“.

Frühere, durch historische Kenntnisse unbeschwerlich und unverdorbene Zeiten ergänzten und veränderten ein altes Gebäude immer in ihren eigenen Stilformen. Es gibt keine Restauration im Sinne des ursprünglichen Bauwerks, wie man seit der Gothic Revival sie zu bringen beanspruchte (67). Sie wird immer von den Inhalten ihrer Zeit gefärbt und verändert sein. Es gibt keine Wiederherstellung, sondern sollte nur Schutz alter Baudenkmäler geben (68). Bei diesem Gefühl für das Stilphänomen, die Einmaligkeit, die Unwiederholbarkeit, war es für Morris eine formal-stilistische Unmöglichkeit, das Mittelalter zu kopieren. Wohl konnte er von ihm lernen.

„Die Romantik neigte dazu, Mittelalter und Ritterzeit kurzweg zu identifizieren. Sie sah da vor allem nickende Feuerbüschle,⁶⁹ wie Keats in seinen charakteristischen Versen:

⁶⁷ Von mir ausgezeichnet. D. Verf.

⁶⁸ Coll. Works, Bd. XXII, pg. 16.

⁶⁹ Huizinga, I. c. pg. 76.

"Lo! I must tell a tale of chivalry;

For large white plumes are dancing in mine eyc."⁷⁰
 Dieselbe Auffassung beherrschte auch den *jungen Morris*, den Morris der oxfordter Zeit. Aber dadurch, daß er durch seine kunstgewerblichen Arbeiten im Zusammenhang mit Red House und der Morris Company in die handwerklichen Verhältnisse des Mittelalters geführt wurde, verlor er die chevalereske Einstellung, die ihm besonders durch Froissart nahe gebracht worden war. Er sah das Mittelalter nunmehr vom Standpunkt des Handwerkers oder des Kunsthändlers, was für Morris dasselbe bedeutete (69). Der *artisan* wird ihm jetzt der Repräsentant mittelalterlicher Kultur (70).

Die Kunst des Mittelalters ist Gemeinschaftskunst. *Art of the people for the people* ist das Morrisse Schlagwort. Kunst und Leben war eine organische Einheit. Die ganze vom Menschen gebildete Welt war schön. Um die sozialen Voraussetzungen für eine Wiederkunft dieser idealen künstlerischen Verhältnisse zu schaffen, wurde Morris Sozialist.

Es sind also weniger kollektivistische Ideen als ästhetische Orientierungen, die seinen Sozialismus bestimmen: *Art of People for the People*, aber auf der *Kunst* liegt das Gewicht der Betonung. Deshalb glaubte Morris auch nicht so sehr durch eine soziale oder ökonomische Umschichtung eine Besserung der bestehenden Verhältnisse erreichen zu können, als vielmehr dadurch, daß das ganze Leben wieder in Schönheit gefaßt wurde. So, in bewußter Abwehr gegen das „Cockney Paradies“ und den Maschinenrausch von Bellamys *Looking Backward*, wurde die bezaubernde sozialistische Utopie *Neros from Nowhere* geschrieben, sozusagen eine invertierte Utopie, denn sogar die Zukunft kann der Monomane des Mittelalters nur unter mittelalterlichen Formen sehen.

Und diese Formen sind immer schön und heiter und alle Gegensätze, alle Schwierigkeiten sind durch die Kunst und die Schönheit ausgegliedert.

Es ist ein Mittelalter eigener Konvention, das Morris jetzt gibt,

ein demokratisch-pagan-dekoratives Mittelalter, ohne Lehnsvorhältnis, Monarchie und Kirche. Der Ritter hat seine Rolle ausgespielt. Es ist das vollkommen unhistorische Mittelalter des dritten Standes (?), das in den Spätwerken erscheint.

Neben dem Werkgedanken des Mittelalters hatte, wie bereits angeführt war, der Einfluß Chaucers zu einer Umstimmung im Sinne des bürgerlich-demokratischen Aspektes beigetragen. Es ist auch manchmal betont worden, daß Chaucer für Morris eine Annäherung an das wirkliche Leben bedeutet habe. Wohl wird der junge Dichter unter Chaucers Einfluß durchsichtiger, einfacher und im besten mittelalterlichen Sinn naiver. Die dramatische Krisenstimmung, die er von Browning übernommen hat, weicht der Romanzenstimmung, die sich in Liebe und Abenteuer ausbreitet. Er glaubt selbst an die wunderbaren Dinge, er macht uns nicht nur glauben. Seine Motive sind nicht mehr ineinander verknotet, der Aufbau bekommt architektonische Gliederung. Die Situation ist mehr mit malerischer als dramatischer Intensität gegeben, und jede exzentrische Geste wird vermieden. Eine Szene, wie die oben angeführte,⁷¹ ist seit dem L. D. J. nicht mehr möglich.

Aber nichts von dem Humor, dem Breughelhaften Chaucers, hat Resonanz gefunden, und auch seine Realität ist nicht erreicht.

Zwar hat Morris soviel wahrhaft mittelalterliche Atmosphäre in seinen Werken, wie kein anderer Mediaevalist, aber es ist die dünne Luft des Traums. Die Nähe und scharfe Deutlichkeit ist da, aber wie durch eine gläserne Wand, durch die man nicht in die Wirklichkeit stoßen kann, ist alles gesehen. Es war wohl dies: "Morris cared more for places and things than for men." Die Objekte leben bei Morris mehr als die Menschen und sie leben von sich aus ein geisterhaftes Leben. Das eben fehlte Morris, um vom großen *raconteur* zum großen Epiker sich zu entwickeln: das Menschliche war ihm fremd.

Oder vielmehr, es wurde ihm fremd, denn in den Gedichten der D. o. G. glauben wir, im Gegensatz zu der oben angeführ-

⁷⁰ Specimen of an Induction to a Poem.

⁷¹ Vgl. S. 51.

ten Auffassung, eine zwar phantastische und bizarre, aber doch lebenswirkliche und lebenswärmere Welt zu finden. Eine Strophe wie diese aus *Concerning Geffray Teste Noir*

"I saw you kissing once, like a curved sword
That bites with all its edge, did your lips lie,
Curled gently, slowly, long time could afford
For caught-up breathings..."⁷²

wird in den Werken nach 1865 etwa aufgelöst in ein "kisses sweet" oder in ein "she kissed him heartily."

Das bedeutet aber kein puritanisches Ausweiden vor aller Erotik, auch nicht den Verlust der Fähigkeit, geistiges Geschehen in Sinneseindrücke — fast immer sind es optische — zu verwandeln. Morris kann nicht anders, als stets das Ideogramm zu geben. Es ist vielmehr das Aufgeben einer individuellen Lebensäußerung zugunsten einer großen, einfach gezogenen Linie und einer durch die Stilisierung notwendig gewordenen Lebensorientierung. Die Rationale dieser Unterdrückung des Individuums hat man wohl wieder in der dekorativen Grundeinstellung Morris'scher Kunst zu suchen (?2). Ebenso ist die breite, flämische Lebensfreude, wie sie aus der Chronik Froissarts, des urbanen Chorherrn von Chimay, hervorklingt: Tanz und Gesang, das Knallen der Pfeifen, ausgelassene Geselligkeit, Tafeln, die unter der Last ungeheuerlich getürmter Schüsseln sich biegen, bei Morris nur sehr gedämpft ausgesprochen.

Trotzdem Morris einem heiteren und kraftvollen Lebensgenuss zugeneigt war, wofür nicht nur seine Biographen, sondern auch das in seiner vitalen Kraft so schöne Portrait von Watts zeugen; wenn er auch wissen wollte, „wie sie in Middlesex aßen und tranken“: bot sich die Gelegenheit, ein Bild derber mittelalterlicher Menschlichkeiten zu malen, wie etwa die Wirtshaussszene in *The Dream of John Ball* sie gegeben hätte, hört man mit Ausführlichkeit nur von der Wandbemalung in der Taverne „Zur Rose“, dem Kamin und wunderlich geschnitzten Schenkstisch, der Kleidung der Wirtstochter, die ein hellblaues

⁷² Coll. Works, I, pg. 80.

Tuchgewand mit schön gearbeitetem silbernen Gürtel trägt und einen Rosenkranz im aufgelösten Haar. Die animalischen Bedürfnisse wie Essen und Trinken sind immer sehr sublimiert und sehr vag bei Morris, im auffallenden Gegensatz zu seiner sonstigen genauen Detaillierung.

Vieelleicht ist es nicht ganz scharf gefaßt, wenn man Morris' Mediaevalismus der zweiten Phase bürgerlich-demokratisch nennt. Dazu beredtigt nur *The Dream of John Ball* und N. f. N., die auch beide für die Parteipresse geschrieben sind. Bürgerlich-demokratisch bedeutet für die literarischen Werke eine Festlegung in viel zu festen Formen. Sein Mediaevalismus ist eher anti-aristokratisch und anti-hieratisch.

Noch andere Einflüsse als das Kunsthhandwerk des Mittelalters und Chaucer nahmen teil an der Umstellung von Morris' Mediaevalismus. Es sind: die Einwirkung der nordischen Sagas, des Sozialismus und die Ausbildung ausgesprochen romantischer Tendenzen.

War Morris in seiner ersten Phase flamboyanter Gotiker gewesen, fin-du-siècle Mensch, mit dem deutlichen Hang zum Exzentrischen, Schwierigen, Nuancierten, Übersteigerten, mit dem Gefühl gerade auch für die ziselierte Ausarbeitung des mittelalterlichen Feudalsystems, zeigen ihm die Sagas die einfachsten tragischen Probleme und sozialen Verhältnisse, den Mann als einen freien, nur den Göttern und sich selbst verantwortlichen Menschen.

Ebenso führte ihn die Ausbildung seiner sozialistischen Interessen dazu, vorzugsweise das frühe Mittelalter darzustellen, als noch keine feudalen Bindungen und ständische Gliederungen die Menschen unfrei machten, sondern im Kommunismus der Sippengemeinschaft (vgl. *The House of the Wolfings*) die Freiheit des Einzelnen gewahrt blieb.

Schließlich war es das immer stärker werdende Bedürfnis, ohne alle Bindungen, in freiem, romantischem Spiel die Traumgestalten der Prosaromanzen zu bilden, was zu der ganz unmittelalterlichen Auffassung — um notgedrungen das Wort zu gebrauchen — vom demokratischen Menschen führte.

Man hat gerade mit Bezug auf die letzten Prosaromanzen von

einem "Wardourstreet"-Mediaevalismus gesprochen. Indessen hatte Morris gar nicht den Ehrgeiz, diese letzten Modifikationen seines Mediaevalismus für historisch unterbaut und echt auszugeben. Unbekümmert um jede Kritik, nur sich selbst zur Freude, wie wir unsere Tageträume träumen, schreibt er und ist traurig, wenn das Ende seiner Geschichten da ist. Trotz aller Phantastik der Sujets verzichtet Morris aber auch jetzt nicht auf die Genauigkeit des Details (73), das nur sparsamer und nicht mehr mit der übergroßen Schärfe der frühen Werke gegeben wird. Die epischen Elemente überlagern nun die malerischen.

Niemals steht der schließlich ganz unhistorisch und ganz romantisch gesehene mittelalterliche Mensch vor einem religiös-kirchlichen Hintergrund. Auch diese Bindung, die das Essentielle mittelalterlichen Geisteslebens überhaupt ist, wird aufgegeben. Das Transzendente wird bei Morris allein durch die Natur vertreten. Es ist eine pagan-antike Luft um seine Menschen. Ein ganz eigenartiger Chiasmus der Begriffe entwickelt sich. Um das auf eine, allerdings überspitzte Formel zu bringen: ein antikes [paganistisches] Mittelalter und eine mittelalterliche Antike.

Das paganistisch gesehene Mittelalter ist sowohl einer der bedeutsamsten Züge in Morris' Gestaltungen, als auch ein wichtiger Ausgangspunkt zum Verständnis seiner Auffassung der Antike, deren eigen- und einzigartige Formulierung später in Ausführlichkeit aufzuzeigen sein wird.

Morris hat stets verzichtet, transzendentale Bezogenheiten auszudrücken. Er war trotz der *vita activa*, die er gelebt, trotz seines Sozialismus ein sehr Einsamer (74) und sein Werk ist bis auf wenige Ausnahmen von ganz besonderer Unpersönlichkeit. Da die Diaphanität der Künstlerpersönlichkeit, wie sie etwa die Darstellung religiösen Lebens erfordert, vermieden ist, überrascht es kaum, wenn man bei Morris nichts von mittelalterlicher Transzendentalität findet. Er ist zwar ein Träumer, aber ein Tagträumer. Seine Träume reichen nicht in die andere Welt hinein, sie weben um irdische Dinge, sie verknüpfen und lösen diesseitige Verhältnisse. Der Dichter ist

mit seinem ganzen Sein und allen Sinnen an die Erde gebunden. Es ist das *irdische* Paradies, das er sucht, und dessen Verwirklichung seine ganze Lebensarbeit gilt. Morris ist ein Künstler von besonders geringen metaphysischen Bedürfnissen. Der Glaube an die Immanenz des Seins konstituiert so auch seine Weltanschauung und bestimmt wesentlich seine Auffassung vom Mittelalter.

Die mittelalterlichen Geistesformen scheinen ausschließlich unter der Herrschaft transzentaler Bewertungen gebildet zu sein. Indessen folgt Morris selbst da, wo er scheinbar dem Geist des Mittelalters sich entzieht, mittelalterlichem Vorgang. Die Immanenz der Werte ist auch im Mittelalter in mehr oder weniger verhüllter Form verkündet (vgl. z. B. Abälard, die Troubadourpoesie). Ganz offen und eindeutig war sie aber vertreten worden von einem Mensdhetypus, den *Hennig Brinckmann* in seinem Aufsatz⁷³ als den Diesseitstypus dem transzentalen (der diesen schließlich besiegt) gegenüberstellt (75). Er entsteht im Übergang vom 10. zum 11. Jahrhundert, also in jener Zeit, die vor der eigentlich ritterlichen liegt, und der Morris sich in seinen späteren Jahren immer mehr zugewandt hatte.

Die Vagantenpoesie ist nun die literarische Repräsentanz dieses Diesseitstypus, dessen Geisteshaltung charakterisiert wird durch religiösen Indifferentismus, Kult der Schönheit und des Genusses, was fast in ästhetischen Immoralismus sich ausweiten kann, sinnenhafte Erfassung der Welt, starke ästhetische Rezeptivität überhaupt. Fast alle diese Elemente finden wir auch bei Morris, und zwar in steigendem Maße sich entwickelnd, ohne daß aber eine literarische Abhängigkeit festzustellen ist, obwohl die Vagantenlieder internationalen Charakter haben und es möglich (nicht wahrscheinlich) wäre, daß Morris das Cambridge Textbuch (76) gekannt hat. Die Frage nach Beeinflussungen ist auch hier nicht wesentlich. Vielmehr scheint es wichtig, einen neuen Beweis für die tiefreichenden Wurzeln seines Mediaevalismus dadurch zu erbringen, daß auch dieser

⁷³ Diesseitsstimmungen im Mittelalter, pg. 772 ffg.

für Morris so bezeichnende und ganz modern anmutende Zug, keine Interpolation von ihm ist, sondern historische Analogien hat.

Das Religiöse hat für Morris immer nur einen bescheidenen Part in der großen Symphonie des Mittelalters bedeutet. Er wird in der ersten Phase seines Mediaevalismus indessen noch in gewissem Umfange durchgeführt,⁷⁴ schwindet aber in der zweiten mehr und mehr. In *A Dream of John Ball* wird der erwachenden Skepsis des Heckenpriesters das neue Evangelium der Bruderschaft und des Lebens verkündet. In N. f. N. ist auf die Kirche oder eine andere religiöse Gemeinschaftsform überhaupt verzichtet. Die späten Romanzen, insofern sie nicht vor der Christianisierung lokalisiert sind, haben kaum noch religiöse Motive, die dann immer nur ästhetisch ausgewertet werden: die Pracht einer Kirche oder einer kirdlichen Handlung wird geschildert. Jedoch ist es auffällig, wie knapp selbst diese ästhetische Ausgestaltung gegeben wird.⁷⁵ Wenn der Priester Leonard in W. W. I., von glühender Liebe zu Birdalone erfaßt, sie küssen möchte, wird durchaus nicht das Sündhafte dieser Liebesleidenschaft empfunden, und der Kampf, der im Priester vorgeht, ist nur, daß er liebt und diese Liebe nicht erwidert weiß.⁷⁶ Wohl schwören die Ritter und "carles" bei Allen Heiligen, aber von religiösem Inhalt liegt nichts mehr darin.

Die mittelalterliche Religiosität ist zur bloßen Dekoration herabgesunken, auf die Morris auch dann noch, soweit er kann, verzichtet. "In religion I am a pagan", oder milder gefaßt: religiöser Indifferentismus spricht aus seinen mediaevalistischen Gestaltungen.

In *A Dream of John Ball* hatte Morris geschrieben: "Friend, I never saw a soul save in the body". Das sind Walt Whitmansche Anklänge (behold, the body includes und is the meaning, the main concern and includes and is the soul, "*Leaves of Grass*") und mit Whitmans antiker Auffassung von

⁷⁴ Vgl. S. 52 ffg.

⁷⁵ Vgl. The Sundering Flood, Coll. Works XXI, pg. 239/40.

⁷⁶ Vgl. W. W. I., Coll. Works XX, pg. 156.

Mensch und Eros hat man Morris' sinnenhafte Menschengestaltungen mit Recht verglichen. Eine Abhängigkeit ist indessen nicht anzunehmen. Morris gestaltete aus seiner Diesseitsgläubigkeit, seiner sinnhaften Erfassung der Welt und des Lebens und seinem Streben nach dem Einfachen und Naturhaften heraus selbständig den neuen Menschen, dessen Beziehungen zu Antik-Paganen nach diesen Voraussetzungen klar sind. Es ist aber eine Auffassung, zu der Morris sich erst entwickeln mußte. Die frühen Werke — wobei L. D. J. als ein Übergang aufzufassen ist — sind noch von der spiritualistischen, mittelalterlich-mystischen und feministischen Erotik Rossettis erfüllt, und seine Frauengestalten zeigen den fragilen, phthisischen Typus Rossettischer Bilder. Wie dann mit den siebziger Jahren immer mehr virile Akzente in seinen Mediaevalismus hineinkommen, nach Klarheit und Vereinfachung aller Beziehungen und Gefühle gestrebt wird, wird auch die fieberhafte Atmosphäre mittelalterlicher Liebeshöfe verlassen und eine pagane, naturhafte, fast primitive (?) Form aufgefunden, die zu der mittelalterlichen Stilisierung und Kultivierung der Liebe in deutlichem Widerspruch steht und wieder nur ihre Parallele in der natürlich erfaßten Erotik der Vagantenpoesie hat, die auch bezeichnenderweise meist die schäferlich-ländliche Liebe besingt.⁷⁷

Morris zog sich den Vorwurf des Immoralismus zu, weil er in seiner mittelalterlichen Utopie N. f. N. auch keine festen Ehebindungen mehr kennt, und Mann und Frau sind zusammenfinden und trennen, wie das Gefühl sie treibt (78).

Dieser *Immoralismus* ist derselbe, den man Whitman zur Last gelegt hat. Es ist keineswegs eine Emanzipierung der Triebe im Genuß, — es ist bei ihm nur das Bestreben deutlich, zu Lebensformen zu gelangen, die ganz einfach, naturgegeben, unkonventionell sind (79). Trotzdem Liebe immer das zentrale Motiv ist, herrscht nie eine sinnliche Atmosphäre. Francesca und Paolostimmungen (80), wie sie aus den Versen: "I saw

⁷⁷ Vgl. z. B. C. B. 120, 1 C. B. 52, 4 C. B. 62; C. B. 119 (C. B. ist Carnina Burana).

you kissing once..." aufsteigen, sind, als sich die paganen Züge voll entwickelt haben, nicht mehr möglich. Die Menschen sind immer schön bei Morris, sie leben von der Schönheit und sie genießen und lieben nur die Schönheit aneinander, wie man die Schönheit eines Tieres oder einer Landschaft liebt. Das "love of loving" wandelt sich zu "love of beauty" und damit ist schon Distanz geschaffen und Kühle.

Mit diesem neuen Verhältnis zur Liebe verbindet sich auch ein neuer Frauentypus. Kinder von Sonne und Wind und Regen sind diese Frauen, Whitmansche Frauen, groß, schlank, gebräunt, mit gestählten Muskeln. Das Bild der sog. elischen Läuferin (Tänzerin)⁷⁸ oder einer Atalanta liegt näher, als selbst das der Frauen von Botticellis Primaverabild, wenn Morris in *Kilian of the Closes* die Fee, die Ritter Kilian am Quell des Durstes trifft, so schildert: "I shall tell thee that she is little like this fashion reputed of the faery kind, that they be as if wrought of blossoms and sunbeams, having nought to do with the wind and weather, and the rough earth of the woodland, and the raggedness of the thicket. For however she is of slender grace, und all carefully fashioned from head to heel, she is tall and well-knit, her arms strong, her limbs brawny and firm; nor is the skin of her made of snow and rose-leaves by seeming, however sweet and fragrant she may be; for her face is tanned by the sun and wind, so that the grey eyes gleam therefrom, and her lips be full red and sweet; and even so tanned or yet more are the hands of her from the wrists down; and her feet to the ankles not much less. So that again I tell thee that she is more like to a fair and dear lady who haunteth the summer woodland for her health and her pleasure, than any wight of strange fashion that hateth the race of Adam."⁷⁹

Ganz im Sinn antiker Ästhetik ist diese Freude am schönen, kraftvollen Körper, am Spiel der Glieder, am Zusammenklang von Mensch und Natur und ganz unmittelalterlich.

Immer wieder finden sich Schilderungen, die die Erinnerung

⁷⁸ Marmorkopie, Rom, fünftes Jahrhundert.

⁷⁹ Fragment aus der späten Romanzenzeit, vgl. Coll. Works Bd. XXI, pg. 289.

an antike Kunstwerke wachrufen, die aber für Morris nicht archäologische Reminiszenzen, sondern nachgelebte und nachempfundene Wirklichkeit sind. Wer dächte nicht an die Amazonen vom Mausoleum zu Halikarnass (British Museum), wenn es heißt: "... none of them hid over-much of their bare bodies; for either the silk slipped from the shoulder of her, or danced away from her flank,"⁸⁰ und an eine Dianaskulptur, als Birdalone sich rüstet: "Birdalone (81) ... did on the green hunting-gown and the sandal shoon, and girt her with the fair girdle... and drew up the laps of her gown therethrough till her legs were all free of the skirts... and took down her bow and hung her quiver at her back and thrust her sharp knife into her girdle..."⁸²

Wie pagan gerade die Gestalt der Birdalone gesehen ist, mögen die Verse darum, die Orpheus in L. D. J. den Verlockungen der Sirenen entgegengesetzt und die ein Bild nachzeichnen, oder vorzudeuten scheinen, das immer wieder in W. W. I. erscheint:

"There by the stream, all unafraid
Shall stand the happy shepherd maid,
Alone in first of sunlit hours,
Behind her, on the dewy flowers,
Her homespun woollen raiment lies,
And her white limbs and sweet grey eyes
Shine from the calm green pool and deep,
While roundabout the swallows sweep,
Not silent..."⁸³

Während die Menschen der D. o. G.-Sammlung noch in Burg, Halle, bower sich bewegten, streifen sie nun durch die Wälder und Wiesen, segeln sie übers Meer, schwimmen sie in der grü-

⁸⁰ Von mir ausgezeichnet. — D. Verf.

⁸¹ Coll. Works. Bd. XX, pg. 298.

⁸² Coll. Works, Bd. XX, pg. 330.

⁸³ Coll. Works II, L. D. J. XIV, pg. 301.

nen Kühle eines Waldsees und der Wind atmet um sie, und der Tau kühlst ihre Glut. Die atmosphärischen Erscheinungen sind es, die bei Morris am eindringlichsten gegeben werden, und so verstärkt sich noch die Stimmung des Pleinair, die seinen Mediaevalismus in steigendem Maße erfüllt.

Das Pleinair wird zuerst durch Morris in den Mediaevalismus eingeführt (82). Es ist seine eigenartigste Note. Ein ganz neuer Zugang zu Verständnis und Würdigung der mittelalterlichen Welt wird dadurch erschlossen.

Trotz seiner mittelalterlichen Monomanie ist keine antiquierte Atmosphäre um Morris, wie etwa um Scott oder Pugin. Er sammelte außer Manuskripten und Inkunabeln keine mittelalterlichen Dinge und umgab sich nicht mit gotischem Hausrat. Der Atem des Windes, des Korns und der Wälder ist immer spürbar in seiner Lebensgestaltung wie in seinen Werken. Das tritt z. B. hervor im Kontrast mit den deutschen Mediaevalisten, Schwidt (83), Schnorr von Carolsfeld, die ihre Gestalten „Aus niederer Häuser dumpfen Gemächern“ nur selten ans Licht bringen, und wenn sie es einmal tun, so ist das Licht Rampenlicht, und die Luft ist kleinbürgerlich und modrig.

Das Pleinair, die enge Verbundenheit mit der Natur, die Wechselbeziehung zwischen Mensch und Landschaft und Atmosphäre, die naturhafte Zeichnung der Menschen, die nicht nur in seinen literarischen, sondern ebensosch in seinen kulturgewerblichen Schöpfungen vollzogen ist (84), war das Fruchtbarste, was Morris dem Mediaevalismus zugeführt hat (85). Es ist aber nur ein Akzidenz jener größeren Tat: die Einigung von Idee (Mediaevalismus als historisch-antiquarische Gegebenheit) und Sinnlichkeit (Mediaevalismus als sinnenhaftes Erlebnis und sinnenhafte Gestaltung). Was Keats und Rossetti begonnen hatten, das vollendete Morris: Der Mediaevalismus wird nicht nur durch Intellekt und Gefühl, sondern nun auch durch die Sinne erfasst und bewältigt.

In der früheren Fassung des Titelgedichtes⁸⁴ von *The Roots of the Mountains* hießen die Schlussverse:

"I saw a thing and deemed it fair
And longed that it might tarry there
And therewithal with words I wrought
To make it something more than nought."

Es ist eines der seltenen Selbstzeugnisse des Dichters, wo er das Gesetz, unter dem er sein Leben stehen fühlt, aufdeckt: den Willen zur Schönheit: die Flüchtige zu bannen, die Tote wieder lebendig zu machen, die für immer Verlorene neu zu erschaffen.

Es war bereits klar geworden, wie dieser Wille zur Schönheit immer im Kampf mit den ästhetischen Gegebenheiten des neunzehnten Jahrhunderts liegen mußte (Morris als Typus des aesthetic discontent, vgl. K. I) und er gezwungen war, sich in anderen artistischen Zeiten die Form (Mediaevalismus) zu suchen, in der er sich erfüllen konnte.

Deshalb ist, trotz seiner "passion for the past" das Mittelalter bei Morris nicht Selbstzweck, wie bei Chatterton, Scott, Pugin, und z. T. auch bei Rossetti, sondern Medium; nicht Ziel, sondern Weg zur Schönheit, die nicht als ein Abstraktum außerhalb des Lebens gesetzt wird, sondern gerade im Leben sich offenbaren soll.

Die Projektion des Willens zur Schönheit auf die künstlerische Gestaltung ist die dekorative Kunst (86).

„Alle große Kunst ist Dekoration“ hatte Ruskin gezeigt: die Fresken Giottos, die Stanzen Raffaels, die Sixtina Michelangelo. Es bedurfte nicht erst dieser historischen Assoziationen, um die dekorative Kraft bei Morris zum Durchbruch zu bringen. Es war ein Urtrieb, der hervortrat und, wie gezeigt war, auf allen Gebieten der dekorativen Kunst wirksam wurde. In Morris finden wir vielleicht zum erstenmal seit den anonymen Meistern des Mittelalters wieder den ganz reinen Typus des dekorativen Künstlers (87), der die Kunst nicht als Selbstzweck (88), sondern nur in ihrer Beziehung auf das Leben wertet. Die Kunst soll dem Leben dienstbar sein.

Niemals darf aber das dekorative Wollen bei Morris verstanden werden im Sinn unorganischer Oberflächendekoration, des Schmuckes um jeden Preis, wie seine Nachfolger es verstanden

⁸⁴ Coll. Works, Bd. XV, pg. XXXII.

und verzerrt haben und was in den Schrecken des Jugendstils gipfelte.

Die dekorativen Arbeiten von Morris wachsen immer organisch aus den Zwecken heraus. Aller Illusionismus ist verhaftet. Um ein Beispiel zu geben: seine Teppichmuster zeigen keine Schattierungen, weil es ein Unding für ihn ist, auf einer Fläche die Tiefendimension vorzutäuschen.

Es ist auch nicht Schmuck um jeden Preis. Morris entdeckte als einer der Ersten wieder die Schönheit des leeren Raumes, den Reiz der schönen, einfachen Proportionen, die Zweckästhetik. Er predigte das "Learn to do without."

Suchte Morris seine ganze künstlerische Bildung im Mittelalter, welches für ihn die Zeit dekorativer Kunst überhaupt und der vorbildlichsten dekorativen Kunst dazu war, so betonte er in seinem Mediaevalismus naturgemäß neben den demokratischen und paganen Elementen auch stark das Dekorative.

Allerdings war die Herausstellung des Dekorativen nicht so absolut neu und eigenartig (oder nur in einem ganz besonderen Sinn neu: als Anwendung auf das tägliche Leben) wie sein mittelalterlicher Demokratismus und Paganismus. Schon für Keats hatte die dekorative Seite den Hauptanziehungspunkt bedeutet, was besonders in *The Eve of St. Marc* und *The Eve of St. Agnes* deutlich wird.

Weiterhin hatten die Präraffaeliten unter der Führung Rossetti das Mittelalter vor allem als Quellgrund stärkster dekorativer Reize angesehen und eine Zeitlang dem Dekorativen alles andere in ihren Bildkompositionen untergeordnet. Als dann Morris in der D. o. G.-Sammlung mit seinem dekorativ gefärbten Mittelalter auftrat, ging er im Gebrauch des Dekorativen weit über Rossetti hinaus. Besonders Farbenreize werden verwendet. Jedoch sind Farbenzusammenstellungen, die das konventionelle Schema mediaevalistischer Werke: Rot und Blau und Gold, abwandeln, meist vermieden. Sie sind auch weniger vom Symbolwert bestimmt. Malerisches Empfinden leitet vielmehr die exquisite Komposition dieser farbigen Spiele:

"Alicia wore a *scarlet*⁸⁵ gown
When the sword went out to sea,
But Ursula's was *russet brown*:
For the mist we could not see
The *scarlet* roofs of the good town,
When the sword went out to sea.
Green holly in Alicia's hand,
When the sword went out to sea,
With sere oak leaves did Ursula stand;
O yet alas for me!
I did but bear a peel'd *white* wand,
When the sword went out to sea.
O, *russet brown* and *scarlet* bright,
When the sword went out to sea,
My sisters wore, I wore but *white*:
Red, *bronze*, and *white* are three;
Three damozels; each had a knight,
When the sword went out to sea."⁸⁶

Diese Farben wiederholen sich dann in den Wünschen der drei Frauen: Alicia will einen *roten* Rubin, Ursula einen *braunen* Falken, die Sprecherin: come back, dear lord, to your *white* maid.

Es ist präraffaelitisches Erbe, das Morris antritt. Rossetti und sein Kreis hatten ja die satten, leuchtenden Lokalfarben wieder entdeckt. Es ist ein natürlicher Vorgang, daß Morris sich vor allem der Farben bediente, um sich dekorativ auszuleben. Hinzu kam der Reichtum schöner Formen, die das mittelalterliche Leben und die mittelalterliche Kunst vor ihm ausbreiteten. "I was half mad with beauty," sagt Guenevere.⁸⁷ Es ist Morris' Bekenntnis vor der sinnlichen Schönheit des Mittelalters. Die Betonung des Dekorativen ist in allen mittelalterlichen Gedichten dieses von Urbeginn dekorativen Künstlers überdeutlich. Ganz Selbstzweck geworden und bis zum Äußersten ge-

⁸⁵ Von mir ausgezeichnet. — D. Verf.

⁸⁶ Coll. Works I, pg. 102.

⁸⁷ Coll. Works I, pg. 4.

steigert ist sie aber in dem Gedicht *Golden Wings*.⁸⁸ Beschränkt man sich darauf, in diesen Versen nur die dekorativen Elemente aus der rein mittelalterlichen Stoffwelt (beinahe jede Zeile hat nämlich dekorativen Charakter; es sind, wie Bernhard Fehr⁸⁹ es genannt hat, ganze farbige Symphonien in diesen Strophen zur dekorativen Wirkung zusammengestellt) zu sammeln, so findet sich in den 238 kurzen, vierhebigen Verszeilen schon diese überschwellige Fülle dekorativen Details: Das alte Ritterschloß liegt in umwalltem Garten. Es hat eine farbig bemalte Zugbrücke, die in vergoldeten Ketten hängt. Schwäne schwimmen im Burggraben und werden von den Rittern und Damen mit Kuchen gefüttert. Das Schwanenhaus ist von bemaltem Holz mit rotem Dach, das vergoldete Spitzen trägt. Im Burggraben liegt ein Boot, geschnitzt, mit grünen Behängen am Heck. Banner rauschen vom Turmdach. Das Gesims trägt einen Blumenfries. Im Burggarten gehen die Ritter und Ritterfräulein spazieren, und aus ihren Namen werden wieder dekorative Reize gewonnen:

"Miles and Giles and Isabeau
Tall Jehane du Castel beau

.
Fair Ellayne le Violet,
Mary, Constance fille de fay."

Alle sind halb in Scharlach und halb in Weiß gekleidet und tragen Rosenkränze im Haar. Von der Galerie des Rittersaales herab singen Spielleute von Arthur in Avallon. Fair Jehane du Castel Beau — der Klang des Namens ruft Erinnerungen an burgundische Miniaturen oder Bildteppiche wach — erwartet ihren Ritter Goldflügel (89). Sie löst ihr goldfarbenes Haar und breitet es über das purpurne Bett aus, sie legt ihr Gewand, scharlach und weiß, daneben und ihre Scharlachschuhe. Wundervoll farbige Verse folgen, die auf Gold und Grau, Rot, Blau-weiß, Gold und wieder Gold abgestimmt sind:

"O Jehane! the red morning sun
Changed her white feet to glowing gold,

⁸⁸ Bernh. Fehr, Studien zu Oscar Wilde's Gedichten.

⁸⁹ Coll. Works I, pg. 116 ffg.

Upon her smock on crease and fold,
Changed that to gold which had been dun."

Golden Wings ist neben *Rapunzel*,⁹⁰ das Lucien Wolff bezeichnend "fresque décoratif" nennt, das Beispiel dafür, wie sehr Morris in seinen Jugendwerken den dekorativen Willen überspannen konnte. Die leuchtenden Farben der Manuskripte, der weiche Glanz der Seide und die starre Pracht des Brokats, die kunstvoll getriebenen und ziselierten Waffen und Rüstungen, das bemalte, geschnitzte und vergoldete Gerät, die reiche und kräftige Ornamentik der Vorhänge und Wandteppiche und die summa summarum: die gotische Architektur Englands, Nordfrankreichs und Belgiens kamen über den jungen, in seiner ästhetischen Rezeptivität bis zur Grenze getriebenen Künstler (*I was half mad with beauty*), wie ein Rausch (90). In der zweiten Phase seines Dichtens, die auch die zweite Gestaltung seines Mediaevalismus ist, tritt eine viel diszipliniertere Anwendung des Dekorativen hervor. Die späten Dichtungen verwenden das dekorative Element nur noch sehr sparsam. Träger sind vor allem die Menschen, die zufolge der fast ganz unterdrückten Psychologie überhaupt von ihrem Körper, dem Arrangement ihrer Gewänder und Farben, leben müssen. Die Umwelt wird wenig mehr zur Dekoration herangezogen. In N. f. N., das Felix Poppenberg, der frühgestorbene feinsinnige Kunstkritiker der Neuen Rundschau,⁹¹ überhaupt eine dekorative Utopie genannt hat, gibt Morris, anstatt nun im dekorativen Detail zu schwelgen, nur „Konturen“. Wieder sind allein die Menschen in ihrer Kleidung genau gesehen und detailliert, besonders die Frauen in ihren dünnen, schönfließenden Seidengewändern, die den Körper mehr modellieren als verhüllen. Das dekorative Element der späten mediaevalistischen Dichtungen ist kaum noch durch Farben oder Formen nach außen übersetzt, es ist ihnen vielmehr immanent, d. h. die ganze Konzeption und Komposition, die flächige Behandlung der Personen usw. stehen unter dem dekorativen Prinzip (91).

⁹⁰ Coll. Works I, pg. 62.

⁹¹ N. R. 1902.

Dieses äußerlich Unsichtbarwerden findet wohl darin seine Erklärung, daß der dekorative Formtrieb nunmehr seine Ausdrucksmöglichkeiten im Leben, im Wirkungsbereich der Morris Company fand. Er sollte sich zum Bereich der ganzen ästhetischen Kultur der Zeit überhaupt erweitern.

Was ist aber für Morris Dekoration in bezug auf das Leben? "... decoration is, in many cases, but a device or way we have learned for making necessary things *reasonable* as well as *pleasant* to us."^{92/93} Die nötigen Dinge zweckmäßig und schön zu machen, das ist Morris' Auffassung von Dekoration und das ist seine Lebensaufgabe.

Er hatte sie erkannt in seinem Hunger nach Schönheit; gelöst hatte er sie durch die tiefe Erkenntnis vom Wesen mittelalterlicher Kunst, von ihrer Einfachheit, Echtheit und Zweckmäßigkeit, Eigenschaften, die er wohl nicht immer klar im Einzelnen zum Ausdruck gebracht hat, die aber doch die Grundhaltung seines Werkes sind.

Die dekorative Seite des Mittelalters zu erkennen und für die Gestaltung des Mediaevalismus zu benutzen, war nicht neu. Neu ist aber, daß Morris die bislang nur artistische Wirksamkeit des Mediaevalismus in eine lebendige wandelte, dadurch, daß er die *nötigen Dinge* im Anknüpfen an die Werktradition des Mittelalters neu schaffte und damit den Weg wies, den Schmerz an der häßlich gewordenen Welt zu überwinden.

Wenn man sammelnd und rückblickend den Umriss von Morris' Mediaevalismus klar zu erkennen sich bemüht, so bekommt man vielleicht das schärfste Bild, wenn man ihn mit dem Rossetti vergleicht.

Es war gezeigt worden, wie Rossetti vom Mittelalter vor allem die spiritualistischen Elemente aufgenommen hatte, wie sein Mediaevalismus sinnlich-übersinnlich, schwül, zerbrechlich war, eine esoterische Kunst.

Morris hat es noch mit Rossetti gemein, daß für ihn das Mittelalter vor allem eine dekorative, farbige, sinnlich wirkende

⁹² Zit. nach Lewis F. Day, W. M. and his Art, pg. 18/19.

⁹³ Von mir ausgezeichnet. — D. Verf.

Zeit ist. Aber er sieht und formt sie maskuliner. Auch für ihn ist das Mittelalter die Zeit der großen Leidenschaften, aber diese Leidenschaften haben seit dem Eintritt in die zweite Phase seines Mediaevalismus nichts von der Kompliziertheit Rossettis, sie sind einfach und nur durch eine Linie ausgedrückt. Die Leidenschaftlichkeit ist ganz triebhaft, naturhaft gegeben, keine Reflexion verbiegt sie.

Rossetti hatte der so eng mit der Natur und dem Diesseits verbundenen Auffassung vom Mittelalter eine Interieurkunst und eine betonte Transzendentalität entgegenzustellen. Das soziale und demokratische Element, das Morris so hervorragend auszeichnet, fehlt ganz bei ihm; die lebendige Wirksamkeit, die Morris durch sein von mittelalterlicher Kunst befruchtetes Kunstgewerbe dem Mediaevalismus verlieh, hat er nicht angestrebt. Rossetti war Mediaevalist um der Kunst, Morris um des Lebens willen.

Bereits zu Beginn war der Auffassung entgegentreten, daß Morris pessimistisch und verantwortungslos sich der Gegenwart entzogen habe und ins Mittelalter zurückgekehrt sei. Dadurch, daß er in seiner Kunst sich rückwärts gewandt, habe er sich selbst die Quellen abgegraben. Sein Werk sei nicht wurzelnd.

Es ist schon oft gesagt worden, warum Morris ins Mittelalter zurückging. Möge Morris noch einmal selbst seine Haltung erklären.

"I will be bold to say, that many of the best men among us look back much to the past, not with idle regret but with humility, hope and courage, not in striving to bring the dead to life again, but to enrich the present and the future."

Morris litt, wie selten ein Mensch gelitten hat, unter der ästhetischen Unkultur der Gegenwart, er hat die Herrschaft der Maschine niemals als wertvolle Kraft empfunden (92), und sie künstlerisch zu bewältigen und einzurichten versucht, wie etwa sein Zeitgenosse Gottfried Keller es getan hat (93), aber er war kein Deserteur des Lebens, er bekannte sich tapfer zu ihm: "... it is unmanly and stupid for the children of any age to say: We will not set our hands to the work, we did not make

the troubles, we will not weary ourselves seeking a remedy for them: so heaping up for their sons a heavier load than they can lift without such struggles as will wound and cripple them sorely. Not thus our fathers served us, who, working late and early, left us at last that seething mass of people so terrible alive and energetic, that we call modern Europe, not thus those served us, who have made for us these present days, so fruitful of change and wondering expectation."⁶⁴

⁶⁴ Coll. Works XXII, The Beauty of Life, pg. 65.

INHALT.

I. AESTHETIC DISCONTENT	1
-----------------------------------	---

TEIL I, GRUNDLAGEN.

II. DER MEDIAEVALISMUS IN ENGLAND	6
III. AUFNAHME DES MEDIAEVALISMUS	25
IV. GESTALTUNG DES MEDIAEVALISMUS	47

TEIL 2, DARSTELLUNG.

V. VORBEMERKUNGEN	77
VI. SCENES FROM THE FALL OF TROY	85
VII. THE LIFE AND DEATH OF JASON	115
VIII. SCHLUSSBEMERKUNGEN	161

TEIL 3, KRITIK.

IX. ERMÖGLICHUNG UND NOTWENDIGKEIT	164
X. ÄSTHETISCHER GEWINN	179
XI. PSYCHOLOGISCHE BEGRUNDUNG	184
XII. PARALLELEN	191