

## 11. Kapitel.

## Ornamentik.

126.  
Griechisches  
Ornament.

Auch auf dem Gebiete des Ornaments hat das Mittelalter schliesslich die vernunftgemässeste und natürlichste Lösung gefunden, nämlich die Natur selbst. Hier zeigt sich gleichfalls der grosse Gegensatz zwischen dem Griechentum einerseits und dem Mittelalter nebst der neuen Zeit andererseits. Dort taufendjähriges Beharren bei denselben Formen, hier Neuschaffen ohne Ende. Wohl hatten auch die Griechen schon die Natur zum Schmucke ihrer Bauten geplündert und vor ihnen ihre Lehrer, die Aegypter; aber das hauptfächlichste Ornament blieb für die Griechen das sog. »stilifizierte« Ornament, und aus diesem Irrpfad haben sie sich nicht herausgefunden.

Die künstlerische Tätigkeit der Griechen ist bei ihrem Ornament die gleiche wie bei ihren sämtlichen Bauformen, ja wie am Ganzen — am Tempel. Ueberkommene und übernommene Formen, deren Herkunft, Sinn und Entstehung ihnen selbst unbekannt und unklar waren, haben sie zu klassischer Schönheit umgeformt. Wer sich des nie beendeten Streites erinnert, ob der griechische Tempel aus dem Holzbau oder aus dem Steinbau entstanden ist, ob die *Viae* die alten Dachsparren sind oder nicht, ob die *Guttae* Tropfen oder die alten Holznägel sind, warum die Triglyphen nicht ihrem Namen gemäss drei Einschnitte haben und warum die Metopen nicht, wie ihr Name es besagt, zwischen den Oeffnungen stehen, sondern wohl selbst die Oeffnungen waren u. f. w.; der kann darüber nicht im Zweifel sein, dass die Alten nicht wussten, was die Einzelformen ihrer Kunst bedeuteten. Schon zu *Augustus'* Zeiten findet man bei *Vitruv* denselben ähnlichen Streit, dieselbe Ungewissheit und Unmöglichkeit, den Sinn der griechischen Bauformen zu enträtseln. So hatten die Griechen ihre Ornamente aus allen möglichen Kulturen überkommen, aus der mykenischen, ägyptischen und chaldäisch-babylonischen Kunst. Mit Hilfe des Akanthusblattes und einiger weniger anderer Blätter und Blüten näherten sie diese ursprünglich recht wenig Natur verratenden Ornamente der Natur; aber die harte ungefüge Grundform warfen sie nicht über Bord; diese wandelte sich nur unter ihrer Künstlerhand zum »stilifizierten« Ornament um. Der Schluss nun, dass man Ornament nur schaffen kann, indem man es stilifiziert, ist ein völliger Irrtum, der grosse Irrtum, welcher jedes Neuschaffen heutzutage unterbindet.

Wo die Griechen und Römer die ihnen überkommenen Formen nicht verwendeten, auf den Friesen ihrer Tempel, auf ihren Bechern und Geräten, da nahmen sie die Natur, wie sie war, und verzierten damit Flächen und Geräte. Das Laub des Efeu und feine Beeren, das Weinlaub und die Trauben, den Hopfen, die Bohnen, sämtliche Früchte sehen wir da. Sind sie stilifiziert? Mit nichten. Die liebevollste Nachahmung und Beobachtung der Natur tritt uns entgegen. Selbstverständlich sind es keine Gipsabgüsse natürlicher Pflanzen. Künstlerhand hat sie geformt, für die betreffende Stelle gerichtet und gestreckt und sie dem Material angepasst. Will man dies mit »Stilifizieren« bezeichnen, dann hat man Recht. Dies ist aber auch das einzig berechnete Stilifizieren der Naturformen; dieses allein hat bleibenden Erfolg. Das künstlerisch geschulte Auge, nicht willkürliches Verzerren schafft für den gegebenen Ort aus der Natur das »stilifizierte« Ornament.

Wir werden diese einzig berechnete »Stilifizierung« beim gotischen Laubwerk wiederfinden.

Der irrige Gedanke, »stilisieren« zu müssen, treibt die Baumeister dazu, kein Gesicht ohne Grimassierung, keine Blüte ohne absonderliche Verzerrungen, kein Blatt, keinen Stiel ohne Zwang oder Gewalt zu zeichnen oder modellieren zu lassen. So sind aber weder die Griechen, noch die Römer, noch die Renaissancebaumeister vorgegangen, sobald sie sich vom überlieferten Ornament freigemacht hatten; noch führt irgend ein berechtigter und begründeter Gedankengang zu derjenigen »Stilisierung«, wie sie heutzutage verstanden oder missverstanden wird. So ist vor allem das gotische Mittelalter nicht verfahren.

Die Herkunft des romanischen Ornaments läßt sich am sichersten in Italien verfolgen. Dort haben wir in Ravenna heute noch die Umbildung aus dem römischen in das altchristliche Ornament vor Augen. Dieses altchristliche Ornament aus der Gotenzeit (zwischen 450 und 550) wandelte sich unter den Langobarden zu dem Ornament um, wie wir es nach dem Jahre 1000 in der oberitalienisch-romanischen Kunst sehen. Die Flechtwerke und die Flechtbänder sind besonders kennzeichnend. Sonst gibt es an den italienisch-romanischen Bauten eine recht unangenehme und unverständliche Anhäufung von Tieren, Darstellungen ganzer Sagen und Geschichten, die von einer ungerichteten Phantasie der Künstler erzählen. Besondere Schönheit kann man den wenigsten dieser Verzerrungen nachrühmen.

Erst im XII. Jahrhundert trat auch in Italien eine Wiederaufnahme des antiken Ornaments ein, und damit entstanden formvollendetere Beispiele. So besitzt der Dom zu Pisa (um 1150) innen recht schöne antike Kapitelle, wenn sie auch später mit Gips »verschönt« worden sind, und außen herrliche Rankenführungen. So finden wir in den zahlreichen Kirchen zu Lucca die antiken Kapitelle neben wirklich alten in den mannigfaltigsten Arten versucht und umgemodelt, ohne jedoch die Jahre ihrer Entstehung feststellen und damit die so verlockende Frage beantworten zu können: welches Land ist zuerst auf diese Renaissance der antiken Einzelheiten verfallen, Frankreich, Italien oder Palästina?

In Deutschland kann man natürlich nur in denjenigen Teilen, welche zum alten Römerreich gehört hatten, die Fortentwicklung des antiken Ornaments verfolgen. *St. Peter* auf der Zitadelle in Metz, das Aachener Münster, die Vorhalle zu Lorsch und die Miniaturen geben Auskunft. Aber merkwürdigerweise hört nach dem Jahre 1000 das Ornament an den Bauten fast völlig auf; dieselben sind ganz glatt. So *St. Michael* zu Hildesheim (1022 geweiht), die Klosterkirche zu Limburg a. d. H. (1040 begonnen), *St. Maria im Kapitol* zu Köln (1049 geweiht), die Krypta zu Brauweiler aus derselben Zeit u. s. w. Erst nach dem Jahre 1100 tritt an den romanischen Bauten überall reichstes Ornament auf. Man ist deswegen berechtigt, nach der Herkunft zu fragen. An das karolingische Ornament scheint dieses neue romanische Ornament gar nicht anzuschließen. Nur die Geflechte, welche die langobardische Kunst Italiens so sehr liebte, sind gerade schon an *St. Peter* zu Metz vorhanden. Die wirre und abstoßende Verzierungsart an *St. Jakob* zu Regensburg (1200) und ihm verwandten Bauten, wie die Krypta zu Freising, scheinen dagegen den Italienern anzugehören, welche als Comaciner in die Nachbarländer zogen, wie im vorhergehenden Hefte (Art. 170, S. 230) dieses »Handbuches« gezeigt wurde.

Die früheste Verzierungskunst in Sachsen, also diejenige der Schloßkirche zu Quedlinburg, der Liebfrauenkirche zu Magdeburg, der Klosterkirche zu Hamersleben und des Umbaus von *St. Michael* zu Hildesheim (nach 1186) sieht zuerst höchst befremdend aus. Antike Palmettenreihen, mit Tieren und anderen Verzerrungen

127.  
Romanisches  
Ornament.

gemischt, welche völlig morgenländisch anmuten, wollen sich anfangs gar nicht erklären lassen; aber die antiken Palmettenreihen finden sich auf byzantinischen, und zwar gleichzeitigen Bauten im Morgenlande. Daher dann auch die asiatischen Tiere, die mangels anderer Erklärungen sonst auf indogermanische Zusammenhänge zu deuten scheinen, d. h. auf eine nun an den Tag kommende, aus Asien mitgebrachte Holzschneidekunst der alten germanischen Stämme. Aber da dies erst nach Jahrhunderten geschah, will auch diese Erklärung bedenklich erscheinen. Die ganz fremden und absonderlichen Kapitelle von *St. Michael* zu Hildesheim und des Kreuzganges an der Kirche zu Königslutter (um 1180) scheinen dagegen jeder Erklärung zu spotten.

Während so in Sachsen im XII. Jahrhundert anscheinend morgenländische Einflüsse tätig waren, so fand sich am Oberrhein auch die Wiederaufnahme des antiken Ornaments ein. So besonders am Dom zu Speier (um 1180), in Frankenthal am sog. Erkenbertbau u. s. w. Dies beruht aber ersichtlich auf ausländischer Schulung, also in Speier auf französischer.

128.  
Wieder-  
aufnahme  
des  
antiken  
Ornaments.

In Frankreich hat seit der Römer Zeiten ein wenig schönes Ornament geherrscht, das sich schwer gliedern läßt. Besonders im Süden und Westen macht es einen geradezu wüsten und abstoßenden Eindruck. Es begann erst schön zu werden, als in der Ile-de-France, wie in Burgund und in der Provence, antike Vorbilder wieder aufgenommen wurden. Dies geschah aber zu gleicher Zeit, als sich aus der romanischen die gotische Kunst losrang, also gegen 1140.

Der Chor und die Westansicht von *St.-Denis* (1140—44), die Westansicht von Chartres (um 1140) und das Schiff der Kathedrale von Le Mans, *St.-Laumer* zu Blois (siehe Fig. 91, S. 54) bieten die reichsten und schönsten Beispiele im nördlichen Frankreich. Woher diese Wiederaufnahme des antiken Ornaments stammt, ist schwer zu entwirren.

Außer in Burgund, in der Provence und in der Ile-de-France finden sich in Italien und im Gelobten Lande, wie gesagt, ähnliche Herde der meisterhaftesten Uebung des antiken Ornaments; leider ist ihre Entstehungszeit nicht zu ermitteln, bzw. nicht sicher zu belegen.

Die Burgunder Bauten scheinen höchstens gleichzeitig mit denjenigen in Nordfrankreich zu sein; in der Hauptsache dürften sie sogar erst zwischen 1150 und 1200 das antike Ornament pflegen. Dies geschah in solch geistreicher Art, daß es einer förmlichen Weiterentwicklung der antiken Formen gleichkommt; die Kathedralen von Langres und Autun sind glanzvolle Beispiele. Aus Burgund scheint also die Wiederaufnahme des antiken Ornaments im XII. Jahrhundert nicht zu stammen.

In der Provence sind die bekanntesten und hervorragendsten Vertreter dieser Richtung die Westansichten von *St.-Trophime* zu Arles und von *St.-Gilles*. Hier ist nicht bloß das Ornament, hier ist der ganze antike Formenkanon: Postament, Säule, Gebälke und Giebel, wieder aufgenommen. Aber auch hier läßt sich bisher nicht feststellen, ob diese Renaissance früher, gleichzeitig oder später als diejenige im Norden Frankreichs (gegen 1140) geblüht hat.

Endlich finden wir im Heiligen Lande an der Grabeskirche ebenfalls diese Handhabung des schönsten antiken Ornaments, aber ebenfowenig römisch anmutend wie in Lucca und Pisa oder in Langres und Autun. Hier sieht es so »byzantinisch« aus, daß man die Gesimse der Seitenansicht von der heiligen Grabeskirche sogar für Simse aus *Justinian's* Zeit hält, welche die Kreuzfahrer bei ihrem Neubau

im XII. Jahrhundert wieder verwendet hätten. Doch dies ist irrig; diese Simpe paffen mit allen Kröpfen so vorzüglich in die Einteilung der Ornamente ihrer Einzelglieder, daß sie nur für diese Außenansicht angefertigt worden sein können.

Im Heiligen Lande scheint in der Tat der Schlüssel des geheimnisvollen Rätsels zu liegen, wie es kommt, daß nach jahrhundertelangen kindlichen Versuchen, die Antike festzuhalten und nachzutammeln, oder daß gar nach jahrhundertelanger Unterbrechung das antike Ornament plötzlich mit einer Meisterschaft und mit einer völlig ungeahnten Auffassung an einzelnen Punkten der bekannten Welt gehandhabt wird, die für jeden Künstler unverständlich ist. Der Künstler weiß, daß das Sehen antiker Formen gar nichts nutzt, wenn die Schulung fehlt. Hatten doch die Künstler der vorhergehenden Jahrhunderte die antiken Vorbilder ebenso vor Augen gehabt wie die Baumeister während dieser kurzen Jahrzehnte des XII. Jahrhunderts. Ja, die früheren Baumeister hatten die antiken Ornamente viel zahlreicher und besser erhalten gesehen; denn jedes Jahrhundert läßt ungezählte Ruinen verschwinden, wenn sie unbenutzt nicht unter Dach und Fach sind. Wenn das bloße Sehen von Kunstwerken etwas nutzte, dann müßte es jedem Künstler zu jeder Zeit möglich sein, die Alten nachzuahmen. Die Rolle eines *Niccolò Pisano*, welche ihn die kunstgeschichtlichen Bücher spielen lassen, wonach er sich wieder der Antike »zugewandt« und sie nun auch fogleich bewältigt habe, gibt es im Leben nicht. Hierzu gehört Schule und Schulung. Diese aber sind das Ergebnis der Bestrebungen von Geschlechtern! Wo konnte diese Schulung stattgefunden haben? Nur im Heiligen Lande. Dort gab es nicht nur alte Ueberreste; dort gab es auch noch Künstler, welche nach tausend Jahren genau noch so modellierten, wie es ihre Vorväter erlernt hatten. Wir haben im vorliegenden schon so häufig das in die Augen springende Kennzeichen griechischer Kunst hervorgehoben, nämlich das unentwegte tausendjährige Beharren bei denselben Formen, ein Beharren, das uns Westeuropäern gänzlich unverständlich ist, weil es unserer Natur völlig widerspricht.

Nachdem die antike Kunstübung tausend Jahre sich kaum merklich abgetönt erhalten hatte, geschah plötzlich der Sprung vom antiken Säulentempel zum Innenraum der *Agia Sophia*! Vom ängstlich gehüteten und geheiligten korinthischen Kapitell zum Würfelknauf der altchristlichen Säulen und von der Rankenführung, die einmal rechts und einmal links gewunden ist, zum gleichmäßigen Ueberspinnen der zu verzierenden Flächen mit spitzem Akanthuslaub. Jede Palmette, jede Anthemie gewinnt unvermittelt eine unverkennbar neue Gestalt. Nach diesem Sprung aber hielt Byzanz, das erst nach einem solchen gewaltsamen Aufschwung in der Kunst griechisch wurde, ebenso unentwegt durch tausend Jahre diese Formen fest. Die Griechen verharren — genau wie zur Zeit der klassischen Kunst — nun im »Byzantinismus«. Diese griechisch-syrische Bevölkerung lebte unter der mohammedanischen Herrschaft allorts weiter; dies beweisen die Berichte über den ersten Kreuzzug, nach denen die Kreuzfahrer in allen Städten die Christen in großer Anzahl vorfanden. Diese waren für die ungeschulten arabischen Horden die Lehrmeister in allen Künsten und Kunsthandwerken geblieben und waren die Künstler und Kunsthandwerker ihrer neuen Herren. Von der alten Bevölkerung des Heiligen Landes haben die Kreuzfahrer ersichtlich ihre plötzliche Renaissance des antiken Ornaments erlernt. So erklärt sich die völlig nichtrömische Fassung der in Rede stehenden Formen. Griechisch sehen sie in der Tat aus und nicht wie die Ueberreste, welche die römische Herrschaft allorten im Abendlande hinterlassen hatte.

Was den Kreuzfahrern vor Augen stand, als sie das Gelobte Land eroberten, sehen wir obendrein heute noch zum Teil erhalten vor uns stehen, und *de Vogüé*<sup>132)</sup> hat in der Mitte des vorigen Jahrhunderts diese Bauten für die gebildete Welt wieder entdeckt.

Hören wir vorab die Kreuzfahrer, wohin sie zuerst gekommen sind, in welchen Gegenden sie sich heimisch gemacht haben und wie sie sich sofort an das Aufbauen der Städte begeben haben.

»*Tandem his erepti periculis, descenderunt in regionem uberrimam, juxta Antiochiam minorem, quae Pisidiae metropolis est. Dehinc quoque turmas quasdam miserunt in diversas provincias, ut eas explorarent, possentque ad principes suos earum condiciones perferre. Turmae a castris divisae, Heracleam Lycaoniae urbem praetereuntes ad Iconium ejusdem regionis metropolim pervenerunt, quam omni habitatore vacuam, invenerunt. Turci enim civitates et castella deferentes, cognito peregrinorum adventu, non habebant fiduciam resistendi. Indeque Maratiam urbem transeuntes Ciliciam sunt ingressi. Habet autem Cilicia ab oriente Coelefyriam, ab occidente Yfauriam, a Septentrione juga montis Tauri, ab Austro Cypricum mare. Habet etiam duas urbes metropolitanas, Ananarzan et Tharsum, doctoris gentium Pauli natale solum, quae civitas subdita est Baldwino fratri ducis Godefridi. Robertus Normannorum dux quandam cepit urbem Azena vocatam, et dedit eam suo militi Simeoni. Dux Boamundus et comes Reimundus ceperunt aliam urbem, quam Petro de Alpibus contulerunt. Inde ad Oxan profecti, urbem obtinuerunt, et Petrus de Ruffilo cepit Rufam et plurima castella subegit. Guelfus quidam, natione Burgundus, Adama urbem subjugavit et Tancredum supervenientem, in ea benigne suscepit. Tancredus inde profectus, Maunstram venit, et Turcis interfectis, urbem subjugavit. Inde ad minorem Alexandriam descendens urbem obtinuit, et provinciam sibi totam subegit. Baldewinus frater ducis Godefridi, ad majorem reversum exercitum (assumpta militia) in partes Septentrionales descendit, et regionem totam usque ad Eufratem, in sua jura recepit. Exiit ergo fama ejus ad cives Edeffanos, qui trans flumen habitabant, quod tantus princeps de gente occidentis advenerat, qui vocantes eum humiliter rogabant, ut sibi et suae civitati praesse dignaretur. Est autem Edeffa nobilis Mesopotamiae civitas, quae alio nomine Rages appellatur, ad quam Tobias senior, Tobiam filium suum misit, ut a Gabelo cognato suo, reposceret decem talenta. Ad hanc veniens Baldewinus, a Duce urbis et populo universo, cum gloria suscipitur et honore. Inde urbem Samosatum accedens, cum vidisset eam quasi inexpugnabilem, datis aureorum decem millibus, emit eam a duce civitatis, et in sua jura recepit. Et inde ad Sororgiam transiens, obsedit illam, et cepit. Quod cum factum fuerat, liber commeatus ab Ediffa usque ad Antiochiam, transire volentibus, patebat. Major interea exercitus ad urbem Mareseam profectus (quam Turci prae timore, vacuam reliquerant) Christianos in ea solummodo invenerunt. Inde miserunt Robertum Ducem Normannicum ad urbem Artasiam, cum Comite Flandrensi, quorum adventum, cum cives cognoverunt, Turcos omnes, qui eos multo jam elapso tempore oppresserant, occiderunt, et extra urbem omnium capita projecerunt. Distat autem haec civitas ab Antiochia milliaribus quindecim, quae etiam Calquis alio nomine nuncupatur.*

*His ita gestis revocatae sunt omnes legiones dispersae per diversas provincias . . .*<sup>133)</sup>

[Nachdem sie diesen Gefahren endlich entronnen waren, stiegen sie in ein sehr üppiges Gefilde hinab, nahe bei Antiochia minor, das die Hauptstadt Pisidiens ist. Von hier entfannten sie wieder einige Abteilungen nach verschiedenen Provinzen, um sie auszukundschaften und womöglich ihren Führern die Uebergabebedingungen derselben zu überbringen. Die Abteilungen verließen das Lager, zogen an Heraklea, einer Stadt Lykaoniens, vorbei und kamen nach Ikonium, der Hauptstadt desselben Gebietes, das sie von aller Einwohnerchaft verlassen antrafen. Die Türken nämlich hatten, als sie von der Ankunft der Pilger erfuhren, Städte und Burgen verlassen, da sie nicht den Mut hatten, Widerstand zu leisten. Von hier zogen sie bei der Stadt Maratia vorbei und betraten Cilicien. Cilicien wird aber im Osten von Cölefyrien;

<sup>132)</sup> VOGÜÉ, M. DE. *La Syrie centrale etc.* Paris 1865—77.

<sup>133)</sup> Siehe: *Matthaei Paris monachi Albanensis Angli Historia major.* Editore Wats. London 1684. S. 27.

im Westen von Yfauria, im Norden von den Höhenzügen des Taurusgebirges, im Süden vom Cyprischen Meer begrenzt; auch besitzt es zwei Hauptstädte, Ananarza und Tharfus, das Heimatland des Lehrers der Völker, Paulus.

Diese Stadt wurde unter die Hoheit *Balduin's*, des Bruders des Herzogs *Godefrid*, gestellt. *Robert*, der Herzog der Normannen, eroberte eine Stadt namens Azena und gab sie seinem Ritter *Simeon*. Herzog *Boamund* und Graf *Reimund* eroberten eine andere Stadt, die sie *Petrus von den Alpen* verliehen. Von hier rückten sie nach Oxa vor, besetzten die Stadt, und *Petrus von Ruffilo* nahm Rufa und bezwang die meisten Burgen. Ein gewisser *Guelfus*, von Abkunft ein Burgunder, unterjochte die Stadt Adama und nahm *Tankred*, der vorüberzog, in ihr gastfrei auf. *Tankred* kam von hier aus nach Manafra, erschlug die Türken und unterwarf die Stadt. Von hier aus zog er nach Alexandria minor hinab, gewann die Stadt und unterwarf sich die ganze Provinz. *Balduin*, der Bruder des Herzogs *Godefrid*, zog mit den Rittern zum größten Unglück des Heeres in die nördlichen Gegenden hinab und brachte das ganze Gebiet bis zum Euphrat in seine Hand. Es gelangte daher von ihm das Gerücht zu den Bürgern von Edeffa, die jenseits des Flusses wohnen, daß ein gewaltiger Fürst vom Volke aus dem Westen herangekommen sei. Sie riefen ihn herbei und baten ihn ehrfurchtsvoll, er möge ruhen, ihrer Stadt Herr zu sein. Edeffa ist aber eine vornehme Stadt Mesopotamiens, die mit anderem Namen Rages heißt; dorthin entfandte *Tobias der Aeltere* seinen Sohn *Tobias*, um von seinem Verwandten *Gabelus* 10 Talente zurückzufordern. Als *Balduin* hierhin kommt, wird er vom Herrn der Stadt und der gesamten Bevölkerung ruhm- und ehrenvoll aufgenommen. Von hier zog er zur Stadt Samofata. Als er hier gesehen hatte, daß sie so gut wie uneinnehmbar sei, zahlte er 10000 Goldstücke, kaufte sie vom Herrn der Stadt und nahm sie unter seine Hoheit. Von hier setzte er nach Sororgia über, belagerte sie und nahm sie ein. Nach dieser Unterbrechung war von Edeffa bis Antiochia der freie Verkehr für diejenigen, die hindurchziehen wollten, ungehindert. Das größere Heer rückte inzwischen zur Stadt Marefea vor (die die Türken voller Furcht leer zurückgelassen hatten) und fanden in ihr nur allein Christen vor. Von hier schickten sie den Normannenherzog *Robert* mit dem flandrischen Grafen zur Stadt Artafia; als die Bürger von ihrer Ankunft erfuhren, erschlugen sie alle Türken, die sie schon seit langer Zeit bedrückt hatten, und warfen ihrer aller Häupter zur Stadt hinaus. Diese Stadt aber, die auch mit anderem Namen Calquis genannt wird, ist von Antiochia 15 Meilen entfernt.

Nach diesen Taten sind alle durch die verschiedenen Provinzen zerstreuten Heeresteile zurückgerufen worden.]

»*Comissa denique Antiochia Duci Hosmundo, propter vitandum taedium, et famem, et maxime propter Principum discordias proficiscunter in Syriam, et expugnatis urbibus Saracenorum Marta, et Barra, et multis regionis illius castellis, tanta ibi fame afflicti sunt Christiani, ut corpora Saracenorum jam faetentia edere compellerentur. Anno Domini MXCIX Christiani fortiter debellantibus, eorumque urbes, et castra sibi bellando vindicantibus, contingit apud quoddam munitissimum castrum, quod vocatur Archas, ab eo Jerusalem octo mansionibus situm, multos eorum perire. Inter quos Ancelinus de Riboldi monte in capite lapide percussus occubuit post acceptum vulnus, hoc solummodo verbum tertio repetens: Deus adjuva me. Post hoc exercitus Dei Divino monitu in Syriae interiora profectus, refocillatus est larga Dei manu. Et quia cives, et castellani Regionis illius Legatos ad eos cum multis donariis praemittebant, tradere eis urbes, castraque parati; a quibus securitate accepta, urbibus, et castris indicto tributo, multis, qui se tempore tribulationis subtraxerant, ad eos redeuntibus apud Tyrum, Aerlin tandem pervenerunt, eaque obsessa cum pro victus, et praecipue aquae penuria laborarent, ex conductu communi omnes quotidie nudis pedibus orando circumverunt civitatem«<sup>134)</sup>.*

[Nachdem man schließlich Antiochia dem Herzog *Hosmund* (*Boemund*) anvertraut hatte, marschierten sie nach Syrien, um dem Ekel und Hunger aus dem Wege zu gehen und hauptsächlich wegen der Zwistigkeiten unter den Führern. Nach Eroberung der Sarazenenstädte Marta und Barra und vieler Burgen jenes Landes wurden die Christen hier von einer so großen Hungersnot heimgefuht, daß sie gezwungen waren, die faulenden Leichen der Sarazenen zu verzehren. Im Jahre des Herrn 1099 ereignete es sich für die Christen, die tapfer den Kampf fortsetzten und mit Waffengewalt viele ihrer Städte und Burgen gewannen, daß vor einer sehr stark besetzten Burg, Archas mit Namen, — von ihr liegt

<sup>134)</sup> Siehe: MURATORI. *Rerum italicarum scriptores*. Mailand 1723. III, 353 ff. in: *Vitae pontif. Romanorum Cardin. de Aragonia et aliorum*.

Jerusalem 9 Raften ab — sehr viele von ihnen den Tod fanden. Unter diesen wurde *Anselm von Riboldi* oben auf den Kopf von einem Stein getroffen; er starb nach Empfang der Wunde, indem er nur dies eine Wort dreimal wiederholte: »Gott steh' mir bei.« Hierauf rückte das Heer Gottes auf göttliche Mahnung hin in das Innere von Syrien vor und ist durch die freigebige Hand Gottes neu gestärkt worden. Und weil Bürger und Befehlshaber jenes Gebietes Gesandte mit vielen Geschenken vorschickten, das sie bereit seien, ihnen Städte und Lager zu übergeben, nahmen sie Bürgerschaft von ihnen und legten Städten und Burgen Tribut auf. Nachdem viele, die sich zur Zeit der Bedrängnis davongemacht hatten, zu ihnen bei Tyrus zurückgekehrt waren, gelangten sie endlich nach Aelin und belagerten es, und da sie unter Mangel an Lebensmitteln und besonders an Trinkwasser litten, so umzogen sie täglich nach gemeinfamem Uebereinkommen mit nackten Füßen unter Gebet die Stadt.]

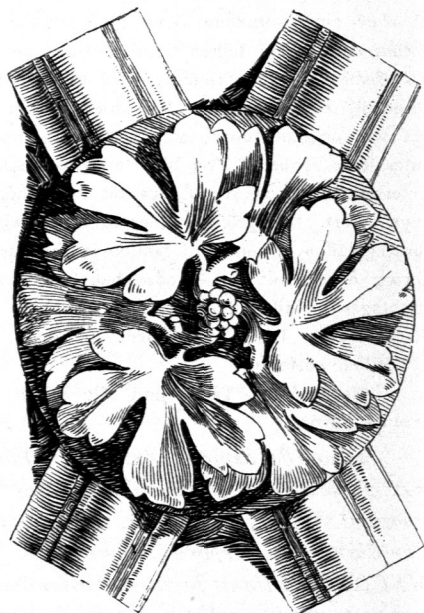
»Anno igitur Dominice Incarnat. 1099. Ecclesiae Romanae praesidente D. Papa Urbano II. Pisanus populus in navibus centum viginti ad liberandam Jerusalem de manibus Paganorum profectus est, quorum rector et ductor Daibertus Pisanus Urbis Archiepiscopus extitit, qui postea Hierosolymis factus Patriarcha remansit. Proficiscendo vero Leucatum, et Cefaloniam, urbes fortissimas expugnantibus expoliaverunt, quoniam Hierosolymitanum iter impedire consueverant. In eodem autem itinere Pisanus exercitus Maidam urbem fortissimam cepit, et Laudiciam cum Boamundo, et Gibellum cum ipso et Raymundo Comite S. Aegidii obsedit. Inde igitur digressi, venerunt Hierosolymam, quae anno millesimo centesimo a Christianis capta fuit, et retenta fuit; ibique Pisani morantes per aliquantum temporis, et inopem urbem reaedificantes ad propria regressi sunt«<sup>135</sup>).

[Im Jahre der Fleischwerdung des Herrn und während Papst *Urban II.* an der Spitze der römischen Kirche stand, zog das Volk von Pisa in 120 Schiffen aus, um Jerusalem aus den Händen der Heiden zu befreien; ihr Befehlshaber und Führer war *Daibert*, der Erzbischof von Pisa, der später zum Patriarch von Jerusalem gemacht (dort) zurückblieb.

Auf dem Marsche aber eroberten sie Leucata und Cefaloniam, sehr tapfere Städte, und raubten sie aus, weil sie immer den Weg nach Jerusalem gesperrt hatten. Auf diesem Wege aber eroberte das Heer von Pisa die sehr tapfere Stadt Maida und belagerte Laudicia im Verein mit *Boamund* und *Gibellum* gleichfalls mit ihm und mit dem Grafen *Raymund von St. Egidien*. Von hier brachen sie auf und kamen nach Jerusalem, das im Jahre 1100 von den Christen eingenommen wurde. Hier hielten sich die Pisaner eine Zeitlang auf, bauten die hilflose Stadt wieder auf und kehrten wieder in ihre Heimat zurück.]

Gerade in dem Dreieck zwischen Antiochien, Apamea und Edessa am Euphrat liegen alle Orte Nordsyriens, deren Bauten uns *Vogüé* vorführt: Moudjeleia, Serdjilla, Hafs, Babouda, Roueiha, Dana, Baqouza, Kokanaya, Behio, Qalb-Louzé, Tourmanin und Kalat Sema'n. In diesen Orten hatten sich die Kreuzfahrer zuerst heimisch gemacht, die Städte besetzt, Kirchen gebaut und unzählige Pilger nach sich gezogen. Wenn also *Dehio* behauptet, nach diesen Orten, die in der »Wüste« gelegen hätten, seien höchstens einmal versperrte Reiter der Kreuzfahrer gekommen, so lassen sich diese Behauptungen nicht aufrecht erhalten. Die in der Hauptsache aus Pisa und Frankreich stammenden Baumeister und Bildhauer der Kreuzfahrer haben die vorhandenen Künstler und Kunsthandwerker der eingeborenen Bevölkerung

Fig. 406.

Von der *Sainte-Chapelle* zu Paris<sup>136</sup>).

<sup>135</sup>) Siehe: MURATORI. *Rerum italicarum scriptores*. Mailand 1725. VI. 100 in: *Gesta triumphalia per Pisanos facta*.

selbstverständlich benutzt. So sehen wir an der heiligen Grabeskirche (um 1150) in unveränderter Gestalt die »byzantinischen« Ornamente wieder verwendet, wie sie seit Jahrhunderten daselbst gearbeitet worden sind, und so bringen die abendländischen Künstler in ihre Heimatsorte die neugewonnenen Griechenformen mit nach Hause. So erklärt sich ungezwungen das stellenweise Auftauchen derartiger Formen im Abendlande, ebenso ihr schnelles Verschwinden. Wer nicht im Morgenlande gewesen war, hatte kein Interesse daran. In solcher Weise erklärt es sich, daß hin und wieder bis in den Anfang des XIII. Jahrhunderts immer wieder, selbst in Deutsch-

Fig. 407.

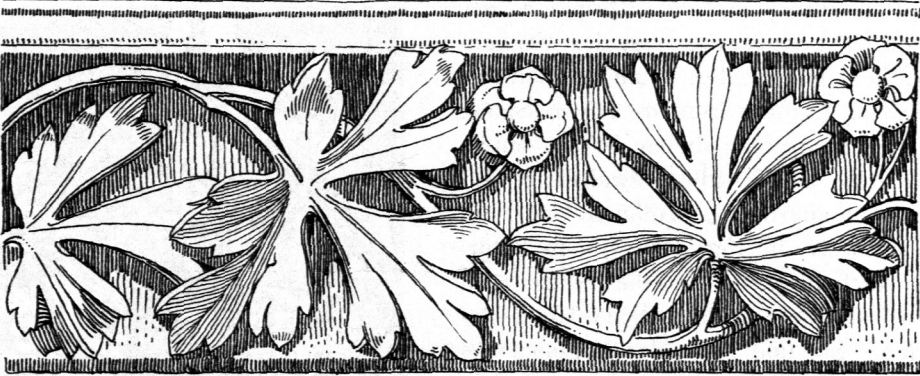
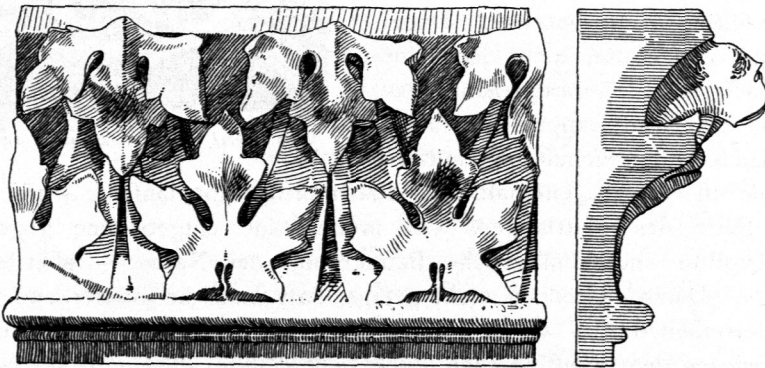
Von der Kathedrale zu Chartres <sup>136)</sup>.

Fig. 408.

Vom Münster zu Straßburg <sup>136)</sup>.

land, so in den Domen von Speier, Magdeburg, griechische antike und orientalische Formen auftreten; diese Baumeister hatten sich im Morgenlande dafür begeistert.

Nach der Mitte des XII. Jahrhunderts begann in Frankreich das Naturlaub wie mit einem Schlage jedes bisherige Ornament zu verdrängen. Hiermit setzte die geistvollste Neuschöpfung des Ornaments ein, die es je gegeben hat. Findet sich ein näherliegender Gedanke als der, die Bauten mit dem Laub und dem Getriebe der eigenen Heimat zu schmücken? Und doch, wie weit ab hat er jahrhundertlang gelegen? Aber es gehört die völlige geistige Freiheit des Künstlers dazu,

130.  
Auftreten  
des  
Naturlaubes.

<sup>136)</sup> Aus: DEHIO & v. BEZOLD.



welcher, Herr feiner Kunst, sie meistert und ihr innerstes Wesen durchschaut. Wer nur als Nachahmer über ihm stehender Geschlechter erzogen wird, mit der selbstverständlichen Voraussetzung, daß es uns Nachkömmlingen nicht beschieden ist, die Hellenen zu erreichen; wer die Kunst nur als einen unbegreiflichen Schatz unverständlicher und zusammenhangsloser Formen erkennt — der kommt gar nicht auf den Gedanken, daß all dies anders sein könnte, daß auch die Neuzeit selbstschöpferisch vorgehen kann, wenn sie sich nur nicht in phantastischen Willkürlichkeiten ergeht, sondern vernunftgemäß, dem Zweck entsprechend, die überkommenen Formen meistert und ändert oder neue dem Schoße der Natur entnimmt.

Betrachten wir das Vorgehen der frühgotischen Baumeister bei der Verwendung des Naturlaubes zum Ornament. Haben sie stilisiert in dem irrigen Sinne, den man heutzutage diesem Worte unterlegt? Nein; da ist nichts Gewaltfames und nichts Absonderliches. Nehmen wir z. B. das Laubwerk in Fig. 406<sup>136</sup>). In natürlicher Nachlässigkeit sind die Blätter des Ahorns auf dem runden Schlussstein angeordnet. Sie sind nicht der Abguß eines beliebigen Blattbüschels, das zur Gestalt des Schlusssteines in keiner Beziehung steht. Nein, die Hand des Künstlers hat sie um den Mittelpunkt der runden Scheibe in der reizvollsten Weise geordnet. Dabei ist die Gestalt des Blattes nicht der Natur entgegen nach einer Symmetrieachse geformt; seine einzelnen Lappen sind nicht einander gleich. Mit geschultem künstlerischem Blick ist die Eigenschaft der Blattumrisse abgelauscht: daß einer ausgebogenen Seite des Blattlappens fast immer eine eingebogene gegenübersteht. Kurz, liebevollste und künstlerische Betrachtung der Natur — aber nichts von »Stilisierung«. Damit ist jedoch nicht gesagt, daß man die Blätter und Blüten nur so aneinanderreihen dürfte, wie es die Natur getan hat. Man kann sie miteinander verbinden, wie es dem künstlerischen Blick behagt.

Fig. 407<sup>136</sup>) gibt die Blätter des Hahnenfußes wieder; sie schmiegen sich dem Verlauf einer Ranke an. Warum sollte man die Rankenführungen der Antike in den Bann tun, mit der die Griechen so große Erfolge erzielt haben? Warum sollte man weiter die Blüten und Früchte nicht verwenden, wenn sie auch das Mittelalter feltener modelliert hat. Die Gotik ordnet auch häufig die Blätter im Sinne der griechischen Blattwellen an. Die Kehlen der Hauptgefäße sind mit aufrechtstehendem Laub verziert (Fig. 408<sup>136</sup>), dessen Köpfe entweder lässig überfallen oder sich kraftvoll unter der überstehenden Höhlung hervorranken. Je weiter die Gotik vorschreitet, nach desto bewegteren und zerteilteren Blättern hält man Umschau. Die Kohl- und Distelformen nehmen überhand; selbst zu den Flechten greift der geistreiche Franzose (Fig. 409<sup>136</sup>). Ein kleiner Salamander rollt sich im

Fig. 409.

Vom Hôtel de la Tremouille zu Paris<sup>136</sup>).

Mittelpunkt zusammen. — Diesem Bedürfnis der Spätgotik nach bewegten Flächen mußten sich die einfacheren Blätter durch Buckelungen ihrer Flächen anbequemen (Fig. 410 u. 411); doch dies ist kaum noch künstlerische Verwendung der Natur, sondern Karikierung — eine andere Art des neuzeitlichen »Stilifierens«.

In der Herstellung dieser Bildhauerwerke hat man sich bei der Wiederaufnahme der mittelalterlichen Kunst den folgenschwersten Irrtümern hingegeben. Man meinte, im Mittelalter seien alle Bildhauerwerke, ob Laubwerk oder Menschen- und Tierkörper, ob halberhaben oder ringsum völlig ausgebildet, nach Zeichnungen aus dem Stein oder Holz ausgearbeitet worden. Und so verfuhr man nun ebenfalls. Daß diese Ansicht völlig irrig war, liegt schon in der Natur der Sache; es gibt aber auch keinerlei urkundliche Belege für diese so unkünstlerische Ansicht. Im Gegenteil, die wenigen urkundlichen Hinweise sprechen überall von Modellen, welche für diesen Zweck angefertigt worden sind.

131.  
Herstellung  
der  
Bildhauerwerke.

Fig. 410.

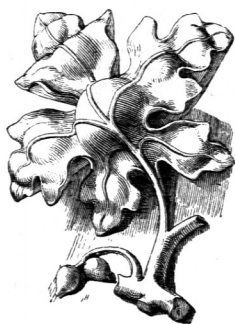


Fig. 411.



Laubwerk vom Dom zu Cöln.

Und in der Tat, was verlangt die Natur dieser Arbeiten? Die Bildwerke sind Darstellungen im Raume, nicht auf der Ebene. Es ist bei einfachen Körpern wohl möglich, mit Hilfe von zwei oder drei Projektionen die räumliche Gestalt auf einer Ebene festzulegen und zur Darstellung zu bringen. Bei halbwegs zusammengesetzten Körpern, wie Blätter, Leiber und Gewänder, ist schon die Darstellung mit drei Projektionen an sich völlig unmöglich. Solche zusammengesetzte Körper aber dergestalt zu entwerfen, jedes Blatt, jede Gewandfalte, jeden Gesichtsteil zu bilden, zu modeln und zu verändern — immer in drei Projektionen — bis er gefällt, ist ein so unmögliches Beginnen, daß sicherlich diejenigen, welche es anraten, solches nie versucht haben. Der Künstler, welcher sich bewußt ist, daß die schönen Einzelheiten, insbesondere aber der Schmuck mit Laubwerk und schönen Tier- und Menschenleibern, zu

den wesentlichsten Bestandteilen seines Kunstwerkes gehören, daß sie dem Bauwerk jenen Reiz verleihen, den das schönheitsbedürftige Auge am Laube des vergangenen Jahrhunderts so völlig vermisst, würde ganz von selbst sich nach einem anderen Mittel umsehen, um seine Gedanken leichter und wirklich in die Tat umsetzen zu können.

Die Bildhauerkunst ist ein Schaffen im Raume; folglich kann auch das Entwerfen ihrer Kunstwerke nur im Raume geschehen, solange und wie nur immer solches möglich ist. Am weichen Wachs und im schmiegsamen Ton kann jeder Blattlappen, jede Gewandfalte unermüdlich gerückt und geformt werden. Alle Unterschneidungen, welche jedem Bleistift spotten, aber welche die Natur zeigt und die Schönheit verlangt, sie formt die künstlerische Hand mühelos im nachgiebigen Ton, wie es das schönheitsgeschulte Auge verlangt.

Hat aber der Baumeister Laub und Getier nur in Zeichnungen hergestellt, so bleibt die Uebersetzung in den Raum dem Handwerker vorbehalten; der Stein- und Holzbildhauer ist der Handwerker jener Kunst. Der bildende Künstler selbst

stellt sich nicht an den Block, das Bildwerk zu meißeln. Solches zu tun ist er auch nicht befähigt; dazu mangelt ihm die Zeit; dies sind zwei völlig getrennte Tätigkeiten. Ebenfowenig mauert doch der Baumeister seinen Entwurf eigenhändig auf. Aber im Mittelalter stand alles auf dem Kopf! Die Baumeister zeichneten nicht; die Bildhauer modellierten nicht; die »Mönche« setzten jenen Stein dahin und jenen dorthin; Gottesbegeisterung stärkte ihre Hände; der Steinmetzgefelle liefs seiner Phantasie die Zügel schiefen; diese führte seinen »Meißel«, und da die ganze Bevölkerung umsonst unter Pfalmenfingen arbeitete, so wölbten sich jene Zauberrhallen stolz gegen den Himmel, vor denen wir staunend verstummen.

Dafs das Mittelalter die Ueberfetzung der Zeichnung in den Raum nicht dem Handwerker überlassen hat, d. h. dafs man im Mittelalter die Bildhauerwerke nicht nach Zeichnungen ausgearbeitet hat, dies beweist allein schon der Vergleich dieser mittelalterlichen Werke mit den neuzeitlichen, welche ohne Modell nur nach Zeichnung hergestellt worden sind. Dort der kühnste Faltenwurf mit den stärksten Unterfchneidungen; hier trockener Faltenzwang mit unkünstlerischen, harten Flächen und noch unschöneren Kanten. Man betrachte die herrlichen Zeichnungen *Viollet's*, und man vergleiche die öden Handwerkserzeugnisse, ob Bildwerk, Laub oder Tiere, die nach diesen Zeichnungen ausgearbeitet worden sind. Man kann jeden neuen Erfatz, jedes neue Stück mit der Hand greifen; schon von der Entfernung fühlt sich das Auge verletzt durch die Trockenheit und Härte dieser Bildwerke.

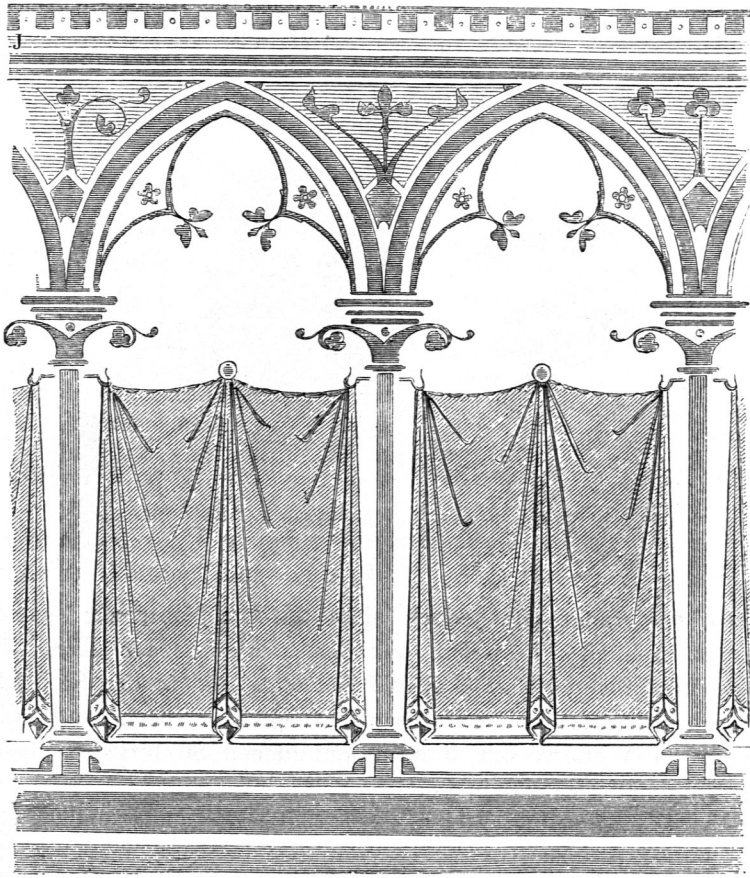
Ich fragte einmal einen solchen Bildhauergehilfen, welcher in einer berühmten Steinhauerwerkstätte nach den Zeichnungen eines großen Meisters gearbeitet hatte: »Haben Sie denn wirklich nach den Zeichnungen gearbeitet?« »Nein, das ging nicht! Wir haben uns kleine Modellchen nach den Zeichnungen hergestellt!« Also die Klippe der baren Unmöglichkeit hatten sie glücklich hinter dem Rücken des Meisters umschiff. Aber mittels welchen Vorgehens? Sie, die Handwerker, keine Künstler der Bildnerkunst hatten sich die Modellchen zurechtgefammelt! Und diese nicht in wirklicher Gröfse — sondern »natürlich« in verkleinertem Mafsstabe. Dieses Schaffen nur im kleinen Mafsstabe stammt aus den ärmlichen Zeiten, wo ohne die nötigen Mittel etwas hergestellt werden sollte. Bildwerke, wenn sie nicht hoch oben stehen sollen oder ganz übernatürliche Gröfsenverhältnisse besitzen, müssen immer in natürlicher Gröfse modelliert werden. Wie Formen wirken werden, welche in das Doppelte oder Dreifache zu übertragen sind, davon kann sich selbst der geübteste Künstler keine Vorstellung machen. Dies wäre gerade so gut, wie wenn man die architektonischen Details in halber wirklicher Gröfse zeichnen wollte; die doppelte Gröfse verlangt detailliertere Formgebung, d. h. mehr Einzelheiten. So verhält es sich mit dem Laub, so mit Gewändern und Gesichtern. Kleinen Gesichtern kann man nicht alle Einzelheiten geben, welche dem großen nötig und natürlich sind.

Doch damit sind der Irrtümer noch nicht genug, die es zuwege gebracht haben, dafs die neuzeitige Gotik so jeder Schönheit in Laub, Getier und Menschen entbehrt, so eigentlich von jeder Kunst im einzelnen verlassen ist. Wer wird z. B. je ein Standbild oder ein Laub der neueren Teile des Cölner Domes abgiefsen und in Museen aufbewahren? Man schuf nicht wie das Mittelalter; man griff nicht in die Natur; man nahm nicht das grüne Laub und den neuzeitigen Menschen zum Vorbild, sondern man ging nach St.-Denis bei Paris oder nach Xanten am Niederrhein und ahmte ängstlich das nach, was man dort sah. Solches hat das Mittelalter nie getan. Nicht nach Gipsen und Vorbildern schuf es, sondern nach der ewig

jungen und immer verschiedenen Natur. Und daher die unendliche Mannigfaltigkeit des mittelalterlichen Laubes; daher die geistvollen Gestalten; daher die unerschöpfliche Frische und Anmut. Kurz daher alles das an den mittelalterlichen Werken, was den neuzeitlichen ermangelt.

Deshalb sind auch all jene Handwerksregeln irrig, daß ein Blatt hohl, das andere ausgebogen fein müsse, daß es diese Art Flächenfüllung in der Gotik nicht gegeben habe und daß jenes kein mittelalterliches Gesicht sei. Einerseits hat das

Fig. 412.

Von der Abteikirche zu Fontfroide <sup>137)</sup>.

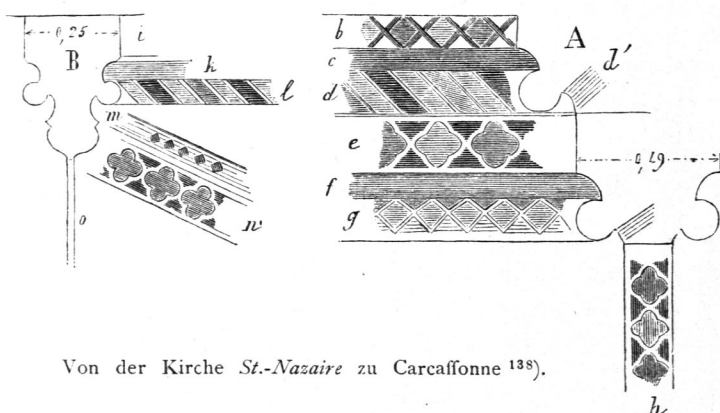
Mittelalter nie so gedacht und nie so gehandelt; andererseits sind noch so viele Schätze aus dem Mittelalter vorhanden, die den Regelmachern aber fremd sind, daß man für jeden »Stilfehler« zehn mittelalterliche Belege beibringen kann. Ist schon bei den Feinden die mittelalterliche Kenntnis sehr gering, so steht sie bei den »Freunden« zumeist auf noch viel schwächeren Füßen.

Kurz, man nehme die Natur, wie man sie findet; man verwende sie als Künstler, wie es der Zweck und der Ort erfordert, und man arbeitet »alleweil gut mittelalterlich«. Aber der Künstler gehört dazu, nicht der Handwerker! So war es auch im Mittelalter!

<sup>137)</sup> Nach: VIOLLET-LE-DUC, a. a. O., Bd. VII, S. 97.

Wir haben bisher nur das Ornament des Bildhauers in den Kreis unserer Betrachtung gezogen; wir können am gemalten nicht völlig vorübergehen. Davon ist natürlich sehr viel weniger erhalten als vom bildnerischen. Das gemalte Ornament der Frühgotik bietet aber besondere Fingerzeige für das Schaffen, die man nicht übersehen darf, will man selbst Neues leisten. Die frühe Gotik nimmt auch beim gemalten Ornament ihre Zuflucht zur Natur; aber sie sucht nicht das Blatt und die Blüte wie sie sind, mit Licht und Schatten körperlich darzustellen; sie zeichnet die Naturformen in der Hauptsache nur in Umrissen, die sie farbig ausfüllt, wie wir es bei den Gestalten der Wandbilder gesehen haben. In eben derselben Weise behandelt sie die Zierarchitekturen, mit der sie die Flächen schmückt. Die reizende Darstellung *Viollet's* aus der Abteikirche zu Fontfroide (Fig. 412<sup>137</sup>) veranschaulicht dies vortrefflich.

Fig. 413.

Von der Kirche *St.-Nazaire* zu Carcassonne<sup>138</sup>).

Die Gotik beschränkt sich jedoch nicht auf die Natur zur Herstellung ihrer malerischen Verzierungen; sie behält aus der überkommenen Kunst die Rankenführungen, die Flechtbänder und ähnliches bei. So sind in der St. Elisabethkirche zu Marburg ganze Fensterbreiten durch ein steigendes Flechtband eingenommen. Besonders auch die Weberei mit ihren orientalischen Stoffmustern bleibt ein gern ausgebeutetes Feld für die Wandmalerei.

Wie reich die Farbenabwechslung war, deren sich diese ebenso farbenkundige wie farbenfreudige Zeit auch bei solchen Aufgaben bediente, möge die Betrachtung von Fig. 413<sup>138</sup>) lehren.

Am Gurt *A* aus *St.-Nazaire* zu Carcassonne ist die Platte *b* mit abwechselnd zinnoberroten und rotbraunen Vierecken bemalt, die durch starke schwarze Striche eingefasst sind. Die verbleibenden Dreiecke sind gelber Ocker. Die Hohlkehle *c* ist braunrot; das gedrehte Band auf dem Rundstab *d* abwechselnd schwarz, gelber Ocker und braunrot. Weiße Striche trennen diese Farben. Die Hohlkehle *d'* ist braunrot; die Vierpässe der zweiten Platte *e* gelber Ocker und braunrot, eingefasst durch weiße Striche auf schwarzem Grund. Die Hohlkehle *f* ist braunrot, der Wulst *g* besitzt zinnoberrote Vierecke, weißumrandert auf gelbem Ockergrunde. Platte *h* ähnelt derjenigen bei *e*, ebenso die Platte *i* der Diagonalen *B*. Die Kehle *k* ist braunrot; der Wulst *l* entspricht demjenigen bei *d*. Die Kehle *m* hat schiefergraue Vierecke auf ockergelbem Grund mit weißem Strich darunter. Der Birnstab *n* hat zinnoberrote Pässe, weißumrissen auf schwarzem Grund. Durch diese große Mannigfaltigkeit sind die lebhaftesten Farben zum schönsten Zusammenwirken gebracht.

<sup>138</sup>) Nach ebendaf., S. 100.