

Das germanische Tierornament und der Stil der Stabreimepik.

Soweit germanische Kunst der Völkerwanderungszeit unserer Beobachtung durch erhaltene Denkmäler unmittelbar zugänglich wird, treten uns Zellenverglasung, Band- und Tierornamentik als ihre hervorstechendsten Eigentümlichkeiten entgegen. Daß die Zellenverglasung auch eine bestimmte ästhetische Wirkung auslöst, also auch einem bestimmten Kunstwillen entspricht, wird man nicht leugnen mögen. Immerhin bleibt sie in erster Linie eine Technik. Die Bandornamentik reicht weit über das germanische Gebiet hinaus und ist in ihrem Ursprunge sehr zweifelhaft. So darf die Tierornamentik als die bezeichnendste Erscheinung germanischer Völkerwanderungskunst betrachtet werden.

Wie weit die germanische Frühkunst ihrem Wesen nach als bodenständig germanisch anzusprechen sei, unterliegt noch sehr geteilter Auffassung. Albrecht Haupt und Alois Riegl mögen etwa die Gegenpole bezeichnen. Vielleicht kann zur Lösung dieser Frage auch ein Nichtfachmann etwas Brauchbares beitragen. So möge dem Philologen gegönnt sein, hier eine kurze Betrachtung anzustellen, wieweit der Stil dieser Kunst etwa mit dem Stile der gleichzeitigen Dichtung zusammengehe. Sollte sich ergeben, daß er da und dort demselben geistigen Grunde entwachsen wäre, einer geistigen Einstellung, die wohl als eine ausgesprochen germanische auch sonst bekannt ist, so wird für die Kunst der Zeit doch ein ähnliches Ausmaß von Bodenständigkeit anzuerkennen sein, wie es der Dichtung von niemandem vorenthalten wird.

Eine solche Untersuchung wird freilich einiger Vorsicht bedürfen. Der Philologe sieht sich durch seinen Stoff wesentlich ungünstiger gestellt als der Kunstgeschichtler. Von der Dichtung der Völkerwanderungszeit gibt uns die Ueberlieferung keine unmittelbare Anschauung. Aber die Uebereinstimmung jener stabreimenden Epik, die uns seit karolingischer Zeit bei verschiedenen germanischen Stämmen überliefert ist, in den wesentlichsten Eigenschaften ihres Stils, gibt uns die Gewißheit, daß diese formalen Eigentümlichkeiten schon der Epik der Völkerwanderungszeit geeignet haben müssen. Sie waren offenbar schon in jenen Heldenliedern vorhanden — Heldensage ist der älteste Stoff dieser Epik — in denen die gotische, langobardische, burgundische, fränkische Sage über größere oder kleinere Bezirke der germanischen Welt hin gewandert ist. Dieser Stil der stabreimenden Epik ist durch zahlreiche Arbeiten von philologischer Seite klar gestellt. Zugleich aber hat gerade die Tierornamentik innerhalb der sonst noch vielfach ungesichteten germanischen Frühkunst eingehende Behandlung erfahren. Nach der typologischen Seite ist sie vorzüglich untersucht in dem klassischen Werke von Bernhard Salin¹⁾, nach ihren ästhetischen Voraussetzungen und Wirkungen nicht minder trefflich von August Schmarsow erläutert²⁾. Es bietet sich also für unser Vorhaben ein guter Ausgang.

Nach Salins Darstellung hat die germanische Tierornamentik ihren Stoff aus der Fremde empfangen, die besondere Formung aber, die sie ihm hat angeeignet lassen, ist ganz ihr eigen.³⁾ Salin hat ausgeführt, wie das kauernde

1) B. Salin, Die altgermanische Tierornamentik. Stockholm 1904.

2) Jahrbuch der kgl. preuß. Kunstsammlungen, Berlin 1911.

3) Diese These bedürfte m. E. freilich eine Nachprüfung auf Grund des neuen Stoffes, den Jos. Strzygowski in seinem anregungsreichen Buche „Altai-Iran und Völkerwanderung“ (Leipzig 1917) aus allen Enden der asiatischen Welt zusammengewirbelt hat. Insbesondere kann ich mir die birnförmige Gestaltung der Oberschenkel an den Bronzefigurinen vom Jenissei, die Strzygowski S. 212 abbildet, nicht ohne irgend eine Beziehung denken zu der auffallend ähnlichen Gestaltung in unserer Tierornamentik.

vierfüßige Tier spätantiker Zierkunst mit vorwärts oder rückwärts blickendem Kopf der Ausgangspunkt gewesen ist, aus dem diese Ornamentik sich eigenartig und in der bemerkenswerten Folge von drei einander ablösenden Stilarten entwickelt hat. Das Wesentliche bei der Umgestaltung durch den germanischen Kunstgeist ist die völlige Beseitigung der naturalistischen Einstellung.

Diese Germanisierung entwickelt sich stufenweise. Sie beginnt bei der Technik. Dabei ist wesentlich, daß die Tiergestalten der benutzten spätantiken Vorbilder zunächst eine erhabene Umrißlinie erhalten. Salin wollte diese technische Abwandlung erklären aus der Unfähigkeit des germanischen Künstlers in Relief zu modellieren: als er auf Goldbrakteaten die römischen Vorbilder nachzuahmen versuchte, sei er auf keine andere Weise imstande gewesen, die Figuren vom Grunde abzuheben, als dadurch, daß er sie — und zwar zunächst an den flachsten Teilen — durch einen erhabenen Saum begrenzte. Schwerlich möchte damit der Hauptgrund oder doch der einzige Grund für diese wesentliche Tatsache bezeichnet sein. Einfacher und wie mir scheinen möchte einleuchtender hat Schmarsow den Vorgang als eine Uebertragung von Forderungen und Gewohnheiten des Holzschnideverfahrens auf die Bearbeitung des Metalls gedeutet.

Es ist mehrfach, so besonders von Albrecht Haupt⁴⁾, ausgeführt worden, wie das Holz der Haupt- und Grundstoff gewesen sei, in und an dem germanische Kunst sich versuchte, die Zierkunst und das Kunstgewerbe nicht minder als die Baukunst. Die Vergänglichkeit dieses Stoffes hat uns wohl die Möglichkeit genommen, die Richtigkeit dieser Behauptung breit zu erweisen; immerhin genügt, was zufällige Umstände in Moorfunden und dergl. in Skandinavien und Deutschland, was insbesondere die Schiffe von Nydam, Gokstad und vor allem Oseberg uns erhalten haben, einen hohen Begriff von dieser Holzkunst zu geben. Und gewiß hat Haupt sich nicht vergebens bemüht, ihre Nachwirkungen in späteren Werken aus Stein und Metall sowohl als in unserer volkstümlichen Holzbau- und Holzzierkunst zu erweisen.

Für die Entstehung der germanischen Tierornamentik scheint die Verbindung mit der Holzschnidekunst auch darum naheliegend, weil sie nach Schmarsows überzeugender Darlegung noch eine weitere Eigenart dieser Ornamentik erklären hilft: die weitgehende Zerstückelung der antiken Vorlage durch den germanischen Künstler. Die einzelnen Teile des Tierkörpers: Kopf, Rumpf, Beine sondern sich in einer Weise ab, die unnatürlich erscheint, wenn man das Tier als sinnliche Erscheinung im Auge hat. Sie zeigen sich teilweise durch Stege von einander getrennt, ja es wird etwa der Kopf nochmals in einen Mund- und einen Augenabschnitt, das Bein in Ober-, Unterschenkel und Fuß zerlegt mit so einschneidender Teilung und Absonderung, daß es dem Auge nicht leicht wird, das Tier als Ganzes zu fassen.

Es wirken hier vermutlich Gewohnheiten der Holzschnidetechnik mit, die aus dem Wesen ihres Verfahrens fließen. Sie enthält, um Schmarsows Worte zu gebrauchen, „mit ihrem Ausstechen senkrechter Randstege oder schräg im Winkel gegeneinander stoßender Flächen, mit ihrem notwendigen Verfahren der Arbeitsteilung und der Isolierung jedes Elements durch den geschlossenen Kontur oder die Einpferchung jedes Reizkomplexes in einen besonderen Rahmen, der selbst wieder einem Netz von Kompartimenten angehören mag“, alle Vorbedingungen für das hier geübte Verfahren. „Es versteht sich für den germanischen Kerbschnitzer ganz von selbst, daß er das Bild eines kauernenden

4) Die älteste Kunst, insbesondere die Baukunst der Germanen, Leipzig 1909 an versch. Orten; Das Holz als maßgebender Stoff germanischer Kunstbetätigung, Mannus VI (1914) S. 85 ff. u. sonst.

vorwärts blickenden oder rückwärts schauenden Tieres, das ihm als Vorlage dient, in so und so viel einzelne Reizkomplexe zerlegt, die es beim Ueberblick schon seiner Ausbreitung in Profilansicht gemäß darbietet, das sind: der Kopf, der Hals, das Vorderbein, der Rumpf, das Hinterbein und dann noch der Schweif.“ Er behandelt jeden dieser Teile ebenso als Reizgruppe für sich, wie er bisher einen Stern, eine Rosette, ein senkrecht oder wagrecht gefurchtes Viereck in jener geometrischen Ornamentik zu behandeln gewohnt war, die bisher die germanische Zierkunst ausmachte. Daß dabei am Tierbilde der Kopf mit dem Auge als das wichtigste für die Einbildungskraft und das Bein als das bekannte Werkzeug der Bewegung vor dem Rumpfe in einer Weise bevorzugt wurden, die dem Tierbild als einem Ganzen Gefahr brachte, versteht sich leicht. Die Gewohnheit des germanischen Kerbschnitzers den gegebenen Raumabschnitt stets nach seiner ganzen Ausdehnung — in ausgesprochenem Gegensatz zur Antike — mit seinen Zierformen zu füllen, unterstützt noch weiter diese seltsame Vereinzelung und Zerstückelung.

Wie immer man sich aber zu dieser Auffassung stelle, so ist jedenfalls eines klar, daß die Wesensart dieser Tierornamentik keinesfalls bloß Folge der geübten Technik sein kann. Ihr Zusammenhang mit der älteren germanischen Kunstübung beschränkt sich nicht auf das soeben Angedeutete. Und bedeutender als diese Aeüßerlichkeiten der Technik muß erscheinen, daß sie sichtlich auf demselben geistigen Grunde ruht wie jene ältere Linienornamentik.

Wenn man von einer „Zerstückelung“ der antiken Vorlagen durch den germanischen Künstler redet, so muß man sich bewußt sein, daß mit diesem negativen und im gewöhnlichen Sinne als entwertend empfundenen Ausdruck, in Wirklichkeit kein Werturteil ausgesprochen sein will oder doch sollte, kein Urteil, das irgendwie auf künstlerisches Können zielt. Es kommt eben auf das künstlerische Wollen an, und das ist bei dem germanischen Künstler ein völlig anderes als bei dem antiken. Es ist in neuerer Zeit vielfach — in Bezug auf unseren Fall gerade besonders geistreich und beredt von W. Worringer⁵⁾ — betont worden, welch schweren Schaden die Kunstgeschichte als Wissenschaft und man darf hinzufügen: unser Volk im besonderen für sein ganzes völkisches Leben und Bewußtsein, davon gehabt hat, daß unsere gesamte wissenschaftliche Aesthetik so lange nichts anderes gewesen ist als, wie Worringer das weniger schön als treffend ausdrückt „eine stilpsychologische Interpretation des klassischen Stilphänomens“. Voraussetzung dieses „Stilphänomens“ aber ist der Schönheitsbegriff, wobei übrigens das Wort „Schönheit“ auch wieder in einem unzulässig auf antike Auffassung und Forderungen eingeengten Sinne genommen ist.

Die Tiere der germanischen Ornamentik wollen durchaus keine Abbilder der Wirklichkeit sein; es heißt sie mit einem ungeschichtlichen und darum falschen Maßstabe messen, wenn man sie unter dem Gesichtspunkte der Naturnachahmung betrachtet. Das Auge des Germanen suchte und fand seine Befriedigung nicht wie die Antike im Anschauen nachgebildeter organischer Schönheit; es ist vielmehr eine Idee, etwas durchaus Geistiges und Gefühlsmäßiges, was diese Kunst in freiem Formenspiel zum Ausdruck bringen will. Es ist, wie Schmarsow es in seiner Sprache und innerhalb seines Gedankenkreises formuliert, „die Gesetzmäßigkeit der unorganischen Natur, die kristallinische Schönheit und tektonische Struktur“, die den Germanen beschäftigte und entzückte.

5) Das Formproblem der Gotik, München 1910.

Man dürfte wohl sagen, daß dies künstlerische Wollen schon in der Ornamentik der Bronzezeit und ihrer reinen Linienkunst am Werke ist. Freilich auf einer anderen Stufe als in der Zeit der Völkerwanderung. Das Stille, Abgezirkte, in sich Ruhende jener Zierkunst, die neben einfacher Strichelung am liebsten den Kreis verwendet und auch in der Spirale, die ihre höchsten Leistungen so gerne anbringen, eine nur scheinbare Bewegung aufweist, die in Wahrheit doch auch am Orte bleibt und in sich zurückkehrt — diese Zierkunst scheint ein völlig angemessener Ausdruck für den damaligen Zustand der germanischen Völker. Erst die Wanderzeit wühlt ihr Inneres auf, ein erregtes Gemütsleben drängt in die Kunst. Schon die reine Band- und Flechtornamentik zeigt leidenschaftliche Bewegtheit, ein Vorstreben über Hemmungen hinweg. Die Ruhe ist dahin, kein fester Punkt bietet sich mehr für das betrachtende Auge; selbst gleichmäßig um einen Mittelpunkt geordnete Ornamente zeigen noch eine kreisende Bewegung am Rande. So wird die Linienführung in gesteigertem Maße Träger des geistigen Ausdrucks.

Mit der Tierornamentik wird nun auch die organische Welt hereingezogen in die Kunst. Aber in welcher Weise! Wer ihre Darstellung hier erwartet, muß völlig enttäuscht werden und mag sich verführen lassen, von Zerrbildern zu reden und Unfähigkeit des germanischen Künstlers zu angemessener Nachbildung der Natur. Und doch ist dies ganz verkehrt.

In Wahrheit ist es hier, wie schon ausgesprochen, in keiner Weise auf die Darstellung organischer Lebewesen abgesehen. Vielmehr dienen die Anklänge an solche nur als willkommenes Mittel die Bewegung und den Ausdruck der Linie zu steigern. Eben darum betont der Künstler an dem Tierkörper überstark jene Teile, in denen inneres Leben und Bewegung vor allem sich aussprechen: das Auge, die Beine, den schnappenden, züngelnden Mund. Und er behandelt die Teile vereinzelt; das Auge des Betrachtenden wird von einer Reizgruppe zur anderen gelockt, ohne auf einem Punkt sich gefesselt zu finden. Die Glieder dürfen mit kühner Steigerung und Zerbrechung der Wirklichkeit über den Raum verstreut werden, den der germanische Künstler, wie schon bemerkt, in ausgesprochenem Gegensatz zur Antike mit seinen Verzierungen vollständig auszufüllen gewohnt ist. Und doch bleibt — aber freilich rein geistig, als eine vom Beschauer zu leistende Zutat — die Einheit des Körpers bestehen, die der Betrachter aus seiner Erfahrung in sich trägt und der mangelnden sinnlichen Einheit des Zierstückes hinzufügt. Die unruhige Bewegung im Tierkörper wird in der weiteren Entwicklung dieser Tierornamentik noch gesteigert, indem die Glieder sich vorwärts und rückwärts biegen und übereinander legen, auf jener Stufe aber, die Salin als „Stil II“ bezeichnet, in eigenartiger Weise sich verschränken und verflechten. Auf dieser Stufe erfolgt dann eine noch weitere Verwirrung des einheitlichen Bildes: außer den Gliedmaßen und Rümpfen beginnen auch noch die Umrißlinien als solche sich zu verflechten, indem sie als selbständiger Teil, als Band behandelt werden. Hier wird der Einfluß der schon entwickelten Bandornamentik mitgewirkt haben; in ihr nahm, mag sie woher immer stammen, dies Kunststreben ein Wesensverwandtes auf, da in der Bewegtheit und Abgezogenheit ihres Linienspiels eine ähnliche Wirklichkeitsferne wie im Tierornament, ein ähnliches Ausdrucksziel sich verkündet. Der Tierornamentik wird damit eine kaum mehr zu überbietende geschmeidige Bewegsamkeit eingeblóbt.

Dieser Eindruck der Bewegtheit aber erscheint umso spannender, die Bewegung äußert sich umso drängender, als jetzt mit Steigerung von Ansätzen, die schon der vorhergehende Zeitraum keimhaft erkennen läßt, dieser unruhige, in sich unfaßbar sich ringelnde Tierleib in vollendeter Weise in einen Rahmen

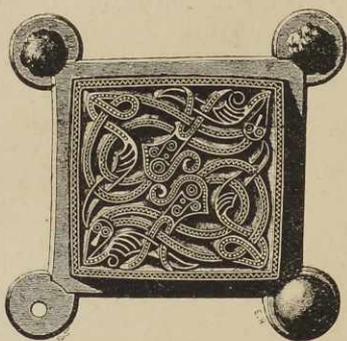


Abb. 1.

gespannt wird. Von der außerordentlichen Feinheit, mit der das künstlerisch durchgeführt wird, mag ein Stück wie der Bronzebeschlag aus Vendel im schwedischen Uppland (jetzt im Museum zu Stockholm), den unsere Abbildung 1 zeigt, eine Vorstellung geben.

Betrachten wir dies prächtige Stück, so gleitet unser Auge unruhig innerhalb des Rahmens umher. Es wird zunächst auf den Mittelpunkt sich einstellen, der durch die beiden Köpfe der zwei ganz symmetrisch angeordneten Tierleiber herausgehoben wird. Er fesselt zugleich als Schnittpunkt der beiden Diagonalen des Vierecks, die durch die Anordnung der Leiber, besonders aber die Nagelplatten an den vier Ecken des Quadrats stark betont sind. Notwendig aber gleitet das Auge sogleich von der Mitte ab auf die beiden Oberschenkel der Hinterfüße im linken unteren und rechten oberen Eck, in deren birnförmigen Umriß als stärkste Augenlockung Menschengesichter hineingezeichnet sind. Und doch wird der Blick auch von ihnen gleich wieder geleitet durch den unwiderstehlichen Linienschwung in den Randstegen der Leiber, die sich in sich, mit dem Vorderfuß und dem Schnabel durchflechten, der seinerseits auch noch in den Hinterfuß verflochten ist. Zugleich aber drängen alle wichtigen Glieder an den Rahmen, der aufs feinste noch dadurch in die Wirkung des Ornamentes mit hineingezogen wird, daß das Zickzackmuster der Randsteges des Tierornaments auf ihm wiederkehrt.

Dem „Stil III“, dessen Geltung auf Skandinavien beschränkt bleibt, gelingt eine nochmalige Steigerung in der Kraft der Ausdrucksbewegung, indem vor allem die Beine als Bewegungsorgane ausgebildet werden, während der Kopf zurücktritt. In die Schenkel dringt zugleich die Spirale ein und wird als Bewegungslinie zum Hauptmotiv, die Füße werden rankenartig aufgelockert. So vermag diese Stufe ein Höchstmaß von Geschmeidigkeit, feiner Zierlichkeit und Ausdrucksbewegung zu erreichen.

Den Gesamtcharakter dieser germanischen Kunst lassen wir uns noch einmal mit den Worten eines so feinen und eindringlichen Beobachters wie Schmarsow zusammenfassend bezeichnen⁶⁾: „Es ist eine leidenschaftliche Gebärdensprache, die hier mit innerlicher Kraft hervorbricht und, in die engen Grenzen des Flächenzierats eingefangen, sich in gedrängter Wiederholung nur Genüge schaffen kann. Gegen die Schranken des Rahmengehäuses drängen sich und stemmen sich die Gelenke wie runde Kniescheiben oder eckige Ellbogen: aber dazwischen erstrecken sich steil ansteigende oder lang ausgeschwungene Organe der Ortsbewegung, die sichtlich aus Bandstreifen erwachsen, aber am Gelenknoten verbreitert, am anderen Ende verjüngt sind, d. h. dem Wachstum der Glieder angelegentlich wurden. Neben diesem großen Geflecht aber erscheinen die Köpfe und Füße nur wie letzte Ausläufer und Endigungen von feinsten Verzweigung bis ins zarteste Linienspiel, das noch mitzittert zum Ausfibrieren der charakteristischen Hauptgebärde selber. Die animalische Natur dieser Phantasiegebilde nordischer Ornamentisten dient nur als das sinnliche Substrat, in das sich die verwandte menschliche Natur hineinlegen kann; sie gibt dem Betrachter den notwendigen Anhalt für sein eigenes Körpergefühl auf Grund der Tast-

⁶⁾ A. a. O., II S. 27 des Sonderdrucks.

empfindungen beim Gebrauch der Arme und Hände, der Beine und Füße oder des beweglichen Halses mit dem Kopf darauf, aber verfeinert und bis zu gewissem Grade entkörperert, über die zartesten Tastorgane der Fingerspitzen hinaus in zuckende Nervenenden, zu Ausdrucksträgern des inneren Lebens, das sich in Gliederstellungen und Muskelkontraktionen auszuprägen pflegt. Noch ist es vollgültige Tierornamentik, aber weit entfernt von jedem Absehen auf objektive Darstellung natürlicher Tiere aus dem heimischen Anschauungskreis, vielmehr den Tonbewegungen musikalischer Instrumente oder der menschlichen Stimme verwandt, und deshalb so wenig gebunden an ein bestimmtes und besonderes, dem Menschen doch als andersartig bekanntes Geschöpf, frei von der Gebundenheit an das Brutum, sei es Vierfüßler am Boden oder Vogel in der Luft, in beiden Regionen heimisch und doch nur im Menschen selber zuhause.“

Es wäre seltsam, wenn eine derart in der Tiefe germanischen Wesens verankerte Kunst nicht auch in der Dichtung der Zeit ihre Entsprechung fände. In der Tat fühlte schon Schmarsow sich bei ihrer Betrachtung an die Stabreimkunst erinnert. „Die Hauptglieder des tierischen Gebildes“, sagt er, „sind die Träger der Alliteration, die den Sinn des Satzes zusammenhalten und für das Gedächtnis des Sängers wie für die Aufnahme des Hörenden den notwendigen Anhalt geben. Was dazwischen liegt, ist mehr oder minder wandelbar, frei ausfüllend nach Bedarf, aber an sich das Unbedeutende, Beliebiges und dient nur zur Fortführung der kontinuierlichen Reihe. . . . Die Hausgesetze der germanischen Tierornamentik und der alliterierenden Verskunst sind also durchaus verwandte Aeußerungen derselben geistigen Organisation.“ Man wird dieser Vergleichung eine gewisse Berechtigung nicht absprechen können. Genauer dürfte man das Verhältnis vielleicht so ausdrücken. Der Stabreim steht nur auf den Hebungen⁷⁾, und zwar nur auf denen, die — sei es nach der überlieferten Betonungsabstufung, sei es durch besonderes gedankliches Gewicht im Einzelfalle — auf der höchsten Nachdrucksstufe stehen. Das bewirkt also, daß die Betonungsgipfel des Verses, der Rede, auch noch vom gleichen Anlaut umglüht, für Sinn und Gefühl übermäßig heraustreten, während das Dazwischenliegende im Schatten bleibt, ähnlich wie an den Tierleibern unserer Ornamentik die wichtigsten Glieder, Kopf, Oberschenkel, Füße von der Zeichnung zu Ungunsten des Sonstigen übermäßig herausgehoben werden.

Jenen tief innerlichen Dingen aber, die sichtlich im Hintergrunde der geschilderten germanischen Kunstäußerungen liegen, hält diese immerhin mehr äußerliche Tatsache starker Hervortreibung der betontesten Silben im Verse noch nicht das Gleichgewicht. Weiter eindringen können wir da wohl nur, wenn wir den Stil germanischer Stabreimdichtung heranziehen, und hier eröffnet sich uns wirklich nach mancherlei Seiten hin der Gleichlauf mit der Zierkunst.

Das auffälligste Stilmittel germanischer Stabreimdichtung, durch das sie auf den ersten Blick sich unterscheidet, ist die sog. Variation, d. h. die Gewohnheit, einen Vorstellungsinhalt — und zwar Einzelvorstellungen wie auch Gruppen von Vorstellungen — mit wechselnden Worten sprachlich zwei- oder mehrmal auszudrücken, ohne daß solche Wiederholung für das einfache Verständnis des Vorgetragenen notwendig wäre.

So stehen etwa im Hildebrandsliede gegen den Schluß hin in wenigen Versen hintereinander (53—62) diese Aussagen:

⁷⁾ Wenigstens im Verse der gewöhnlichen Dichtung. Ueber die Stellung im neuentdeckten „Sagverse“ s. Sievers, Metr. Studien S. 4.

Nun soll mich das liebe Kind mit dem Schwerte hauen,
Schlagen mit seiner Waffe oder ich ihm zum Mörder werden.
Doch kannst du nun leicht, wenn dir deine Kraft taugt,
Von einem so alten Manne die Rüstung gewinnen,
Den Waffenraub erraffen, wenn du dazu ein Recht hast.
Der wäre doch nun der Feigste unter den Ostmännern,
Der dich jetzt vom Kampfe abhielte, nun dich darnach so sehr gelüftet,
Vom gemeinsamen Streiten. Versuche, wer darf,
Wer von uns sich heute dieser Rüstungen rühmen dürfe
Oder dieser Brünen beider walten.

Viermal also innerhalb weniger Zeilen wird hier eine Vorstellung oder Vorstellungsguppe: schlagen — die Rüstung des Getöteten erwerben — Kampf — beide Rüstungen besitzen — je zweimal in wechselnden Worten ausgedrückt, während für das einfache Verständnis jeweils der erste Ausdruck völlig genügt hätte.

Aehnlich heißt es etwa im angelsächsischen Beowulf V. 1963 f. nach Gerings Uebersetzung:

Mit dem treuen Gefolge betrat nun der Held
Den sandigen Strand, des Seegestades
Weite Flächen. Die Weltleuchte schien,
Die Sonne von Süden. Die Seefahrer schritten
Rüstig dahin, bis die Halle erreicht war,
Wo Ongentheows Töter, der edle Jüngling,
Der ruhmreiche Kriegsfürst, die Ringe verteilte,
Der Hort seines Adels.

Hier sind nacheinander die Begriffe: Strand — Sonne — Hygelac (so heißt der Herr der Halle) „variiert“, der letzte nicht weniger als viermal. Dabei hat die Uebersetzung noch eine Variation übergangen; im Urtexte ist auch das rüstige Hinschreiten zweimal ausgedrückt (*hī sīð drugon, elne geodon*).

Und so heißt es denn, um auch noch einen nordischen Beleg zu geben, im alten Atliliede Str. 29 nach F. Genzmers Uebersetzung:

Nun hüte der Rhein
Der Recken Zwisthort,
Der schnelle den göttlichen
Schatz der Nibelunge!
Im wogenden Wasser
Das Welschgold leuchte,
Doch nimmer an den Händen
Der Hunnensöhne.

Hier werden die Begriffe „Rhein“ und „Nibelungenhort“ je für sich variiert, zugleich aber auch der ganze Gedanke: „Der Hort ruhe nun im Fluß!“

Die gesamte germanische Epik also kennt dies Stilmittel und schon die hier gegebenen Belege können zeigen, wie diese Variation der Darstellung einen ganz besonderen Charakter aufprägt. Durch dies eigenartige Zögern, Rückschauen, Wiederaufnehmen und Verweilen im beständigen Vorwärtsschreiten, dies überstarke Betonen einzelner Glieder der Erzählung durch die variierte Wiederholung entsteht der Eindruck einer heftigen Unruhe, der auf eine leidenschaftliche Erregung des Inneren schließen läßt. Man hat nicht das Bild eines gelassen Vorwärtswandernden, wie etwa die griechische Epik es bietet, eher den Eindruck eines starken Schwimmers, der mit den Wogen kämpft, immer

wieder sich zurückgeworfen sieht und doch stetig vorwärts dringt. Dieser Ein-
druck unruhiger Erregung erwächst in nicht geringem Grade daraus, daß die
Variationen häufig den syntaktischen Zusammenhang der fortschreitenden Er-
zählung unterbrechen, unendlich oft so, daß am Satzschlusse noch eine Varia-
tion angehängt wird, ehe der neue Satz und Gedanke beginnt, oft aber auch,
indem mitten im Satzzusammenhange die Variation den Fluß hemmt. Beide
Arten stehen z. B. auf engem Raum Beowulf 164 f. (ich muß hier den Urtext
anführen):

Swā fela fyrena feond mancynnes,
atol āngengea oft gefremede
heardra hynŋa: Heorot eardode,
sincfāge sel sweartum nihtum.

Wörtlich: „Soviel der Frevel der Feind des Menschengeschlechtes, der
böse Eingänger oft vollbrachte, der harten Verhöhnungen: Heorot bewohnte er,
den schatzbunten Saal, in schwarzen Nächten.“

Man bemerkt hier zugleich die ganz eigenartige Durchschlingung, in der
die Vorstellungen sich entwickeln. Die beiden Vorstellungsreihen: „Grendel
(d. i. der Feind und Eingänger) vollbringt Frevel — er bewohnt Heorot in der
Nacht“ sind so ausgedrückt: Frevel — Grendel — Grendel — vollbringt —
Frevel; Heorot bewohnt er — Heorot — in der Nacht.

Die Abfolge der Vorstellungen zeigt nicht selten eine noch viel verwickel-
tere Durchschlingung, besonders in der altsächsischen Epik, in der die Aus-
drucksfülle überhaupt in der höchsten Steigerung uns entgegentritt. Liest man
etwa im Heliand V. 1381 f.:

Sō sprac hē thō spāhlico endi sagda spel godes,
lērde the landes ward liudi sine
mid hlūttru hugi. Helidōs stōdun,
gumon umbi thana godes sunu gerno suīdō,
werōs an willeon: was im thero wordo niut

so ordnen sich hier die Begriffe, mit Buchstaben bezeichnet, so: „So sprach (a)
er (b) da klug (c) und sagte das Wort Gottes (a+c), lehrte (a) der Landes-
wart (b) seine Leute (d) mit lautrem Sinn (c). Die Helden (d) standen (e), die
Menschen (d) um den Gottessohn (b) überaus eifrig (f), die Männer (d) mit
Lust (f): sie trugen nach den Worten Verlangen (e+f).“ D. h. also, die Be-
griffe kehren in dieser Abfolge wieder: a b c a c a b d c d e d b f d f
e f und es ist vollkommen deutlich, daß die Darstellung, wollte man sie geo-
metrisch ausdrücken, nicht in einer Geraden verläuft. Umfinge man die ge-
setzten Begriffe in ihrer natürlichen Folge a b c d e f mit einer fortlaufenden
Linie, die jeden Begriff immer wieder umkreiste, wenn ihn die Darstellung
sprachlich ausdrückt, so erhielte man eine Zeichnung, ein „Ornament“, das an
Undurchsichtigkeit für das erste Zusehen und vielfältiger Verschlingung der
Linienführung hinter den entwickeltsten Darstellungen eines Organismus in der
Tierornamentik wie etwa auf der von den Kunstgeschichten⁸⁾ gerne als typi-
sches Beispiel abgebildeten Platte aus Gotland in Schweden um nichts mehr

8) So bei A. Haupt a. a. O., Worringer a. a. O., bei Graf Vitzthum, Malerei
und Plastik des Mittelalters, Berlin o. J., u. sonst, überall nach B. Salin a. a. O.
S. 277 Abb. 607. — Das Ornament gehört dab zu „Stil III“, ist also im Grunde
nicht sehr geeignet die germanische Gesamtkunst zu vertreten. Für das Wesent-
liche aber macht das nichts aus.

zurückbliebe. Wir bringen die Platte auch hier (Abb. 2) und erlauben uns die Sätze einzufügen, in denen ein fein empfindender Beobachter wie Graf Vitzthum ihren künstlerischen Eindruck schildert⁹⁾. „Die Signatur dieser Orna-

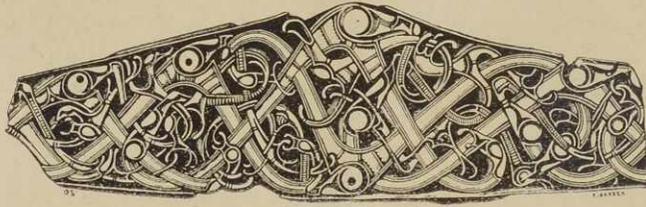


Abb. 2.

mentik ist die einer heftigen Unruhe, einer unaufhörlichen Bewegung, einer dauernden Spannung. Es gelingt nicht, das Ornament als eine in sich geschlossene Einheit, sei es von einem festen Mittelpunkte aus, sei es von einem festen Ausgangspunkte zu einem festen Ziele hin, zu erleben, sondern das Auge empfängt immer neue, einander widerstrebende Impulse, wird in entgegengesetzten Richtungen durchs Ornamentfeld hin- und hergezogen, löst und verbindet die verschlungenen und zerrissenen Formen, um sich schließlich doch wieder in dem wogenden Durcheinander des komplexen Gesamtbildes zu verlieren. Wie man auch diese Ornamentik erklären mag: sie bildet den schroffsten Gegensatz zu aller Kunstempfindung des Mittelmeerkreises, des Orientes sowohl wie der klassischen Antike; sie sieht den Kern des Kunstwerkes nicht in Klärung und Beruhigung der Erscheinungen, sondern in einer intensiven Gefühlserregung, die in den Formen sich verkörpert. Die gestaltete Form ist der Niederschlag eines außerordentlichen seelischen Erregungszustandes, und sie kann nur aufgefaßt werden, indem man sich im Nachleben ihrer Bildungen in die gleiche Erregung versetzen läßt. Die künstlerische Form ist sichtbar gewordener Gefühlsausdruck. Und das Gefühl ist ein unruhiges, das über alle Bildung hinausdrängt, die reale Erscheinung völlig durchdringt und auflöst.“

Wer auch nur die oben mitgeteilten Proben stabreimender Dichtung mit einiger Hingebung auf sich wirken läßt, wird zugeben, daß man die letzten Sätze dieser Schilderung von jener Dichtung genau so gebrauchen könnte wie sie hier von den Erzeugnissen bildender Kunst gebraucht sind: der Eindruck einer rastlosen, aus tiefster Gemütsregung quellender Unruhe wird von der Dichtung genau so hervorgerufen wie von dieser Zierkunst.

Wie weit der Gleichlauf zwischen Dichtung und Kunst in unserem Falle tatsächlich geht, das läßt sich vielleicht noch inniger empfinden, wenn man neben dem bisher allein herbeigezogenen Sprachstil auf die innere Form dieser Epik sein Augenmerk richtet, den geistigen Blickwinkel, unter dem die Außenwelt in ihr erfaßt und geschaut wird. Es darf festgestellt werden, daß hier durchaus das Wesentliche die aufs stärkste gefühlsbetonten Ideen sind, die hinter den erzählten Ereignissen stehen. Nicht die reine Darstellung der Außenwelt ist ihr eigentliches Augenmerk. Auch in den ereignisreichsten Erzählungen bleibt das ihr eigentlich Wichtige der geistige Grund, aus dem alles erwächst; die Geschehnisse sind für sie schließlich nur vorhanden als der sinnliche Abglanz von Gedanken und Gefühlen, die in Wahrheit den Inhalt dieser Dichtung abgeben.

Der Nachweis für das Gesagte ließe sich für diejenigen, die ihn begehren, nur an Beispielen erbringen. Am überzeugendsten vielleicht so, daß wir den Gegensatz zur antiken Art, auf den wir Graf Vitzthum vorhin gelegentlich der

⁹⁾ A. a. O. S. 16 f.

Tierornamentik hinweisen hörten, für die Dichtung an einem Belege durchführten. Wir vermöchten so leicht und einleuchtend zu zeigen, daß germanischer Epik nicht wie etwa Homer die ruhig fließende Darstellung äußeren Geschehens am Herzen liegt, daß in ihr vielmehr eine aus Erregung geborene, auf Erregung zielende Ausdruckskunst vorliegt, die von der Antike sich im gleichen Sinne entfernt wie jene Tierornamentik von irgend einem typischen Ranken- oder Palmettenornament griechischer Kunst. Leider steht uns hier der Raum nicht zur Verfügung, dies durchzuführen; wir hoffen es baldigst in anderem Zusammenhange nachholen zu können.

Nur eine Bemerkung möge hier noch Raum finden. Wie stark die Kraft dieses Völkerwanderungsstiles in germanischer Kunst und Dichtung ist, erweist sich am eindrucksvollsten dort, wo ein ganz fremder Stoff aus fernliegendem Kreise beiläufig von ihm ergriffen und alsbald zwingend geformt wird. In burgundischen Gräbern der Westschweiz sind wiederholt Gürtelschnallen gefunden worden, die eine menschliche Gestalt zwischen zwei Tieren zeigen. Die Darstellung geht letzten Endes gewiß auf orientalische Vorbilder zurück, wurde von den christlichen Burgundern aber offenbar auf Daniel in der Löwen-



Abb. 3.

grube gedeutet¹⁰⁾. Sie zeigt sich nun gelegentlich ganz in die Formensprache germanischer Tierornamentik übersetzt, so daß eine so verwunderliche Zeichnung entsteht, wie die in Abb. 3 wiedergegebene. Hierzu aber bietet offenbar unsere christliche Stabreimepik ein genaues Gegenstück. Auch hier wird der fremde Stoff von dem lebendigen Stilgefühl des germanischen Künstlers erfaßt und in eine ihm innerlich ganz fremde Formensprache überführt. So entsteht jene seltsame Erzählung heiliger Geschichte wie sie uns aus dem He-

liand geläufig ist in Bildern, die für uns genau so anziehend zugleich und in sich wunderbarlich und widerspruchsvoll sind wie diese burgundischen Schnallen.

Auch in den äußeren Beziehungen, in die Dichtung wie bildende Kunst der Völkerwanderungszeit hineingestellt sind, ließe sich manches Vergleichbare finden. Nur ein paar Punkte seien angedeutet. Die Zierkunst dieser Zeit zeigt bei vollkommener Einheitlichkeit ihres Wesens über das gesamte germanische Gebiet noch vielfache Unterschiede im einzelnen zwischen den verschiedenen Stämmen. Eine ost-, nord- und westgermanische Gruppe heben sich heraus. Es finden Beeinflussungen statt und zeigen sich geschichtliche Zusammenhänge; gotische Kunst hat Nord- und Westgermanen beeinflußt, Zusammenhänge zwischen Altsachsen und Angelsachsen, zwischen Angelsachsen und Nordgermanen treten hervor, eine burgundische, eine langobardische Kunst zeigen Besonderheiten und strahlen wieder manches aus, fränkische Kunst der Merovingerzeit hat weit über den fränkischen Bereich hinausgewirkt usw. Zu all diesen Feststellungen wäre es vielfach leichter aus der Sprachgeschichte die Parallelen zu geben als aus der Geschichte der Dichtkunst. Hier tritt eben besonders hindernd zu Tage, daß wir eine dichterische

¹⁰⁾ Das beweisen gelegentlich beigefügte Inschriften: „Daniril“ auf der Schnalle von Lavigny, „Vir Daniel duo leones pedes eius lenebant“ auf der Schnalle von Daillens. Vgl. Mitteilungen der k. k. Central-Commission 1898 S. 133 ff.

Ueberlieferung zu unmittelbarer Vergleichung nicht besitzen und durchaus auf Rückschlüsse aus späterer Zeit angewiesen bleiben. Unmittelbare Zusammenhänge werden für uns greifbar zwischen angelsächsischer und altsächsischer, ja auch althochdeutscher Epik, aber doch wesentlich in der christlichen Dichtung und auf Grund von besonderen geschichtlichen Voraussetzungen, die durchaus diesseits der Völkerwanderungszeit liegen. Mit Zuversicht aber darf auf die Dichtung aus dem Bereiche der Heldensage verwiesen werden. Hier liegt eine frühe Ausbreitung der Stoffe vor Augen: gotische, burgundische, langobardische Sage haben sich weit über die ursprünglichen Stammesgebiete, zum Teil über den gesamten germanischen Bereich hin verbreitet. Und gewiß wanderten diese Stoffe nicht in der Gestalt einer abstrakten „Sage“, sondern in und mit den Liedern, in denen sie gefaßt waren. Und mag man auch den Goten nicht, wie gerne behauptet wird, geradezu die Schöpfung des germanischen Heldenliedes zugestehen, so fällt ihnen für seine Ausbildung doch zweifellos eine Rolle zu, die ihrer Bedeutung für die Entwicklung der germanischen Völkerwanderungskunst deutlich parallel läuft.

Auf der anderen Seite beobachten wir in der überlieferten Stabreimdichtung bei aller Uebereinstimmung im Wesentlichen doch auch bedeutende Verschiedenheiten. Wir sehen deutlich, daß der Stil der Eddalieder ein recht anderer ist als der des Finnsburghruchstückes oder des Hildebrandsliedes, wie der Stil dieser Gedichte sich wieder vom Beowulf unterscheidet, dessen Art noch nicht die des Heliand ist. Selbst die oben als bezeichnendstes Stilmittel herangezogene Variation zeigt sich nach Maß und Art in den verschiedenen Stammesbereichen, Zeiten und Dichtungsgattungen sehr verschieden angewandt: Eddalieder und Heliand bilden etwa die Gegenpole, zwischen denen das Uebrige in vielfältiger Abschattung liegt ¹¹⁾. Wie weit diese Verschiedenheiten schon in die Völkerwanderungszeit zurückreichen, vermögen wir im einzelnen nicht auszumachen, so daß hier Vorsicht am Platze scheint. Nur auf einen Punkt möchten wir uns doch einen Hinweis gestatten.

Die Tierornamentik hat bei fortschreitender Ausbildung unter den Südgermanen insoweit eine abweichende Entwicklung erfahren, als hier der Stil III fast völlig fehlt, die Tiermotive aber in sehr weitgehendem Maße sich mit der Bandornamentik verbinden. Die zerstreuten Teile der Tiergestalten werden hier nicht bloß durch das innere geistige Band zusammengezwungen, sondern durch ein wirkliches Band aneinandergereiht. Das geschieht nun ganz gewöhnlich so, daß etwa von einem Kopf die Randlinien sich wegwinden: eine von ihnen wird zur Halslinie eines zweiten Kopfes, die andere zur Lippenlinie eines dritten, welche Köpfe weiter unten sich ansetzen, um ihrerseits Konturlinien mit ähnlichem Verlaufe auszusenden. Dies Spiel ließe leicht ins Unendliche sich fortsetzen, so daß ein Ornament ohne Ende sich ergibt. Die neben abgebildete Riemenzunge aus dem Mainzer Museum, in Abenheim in Rheinhessen gefunden (Abb. 4), gibt dafür einen Beleg. Es wird nicht unerlaubt scheinen, wenn wir den Gegensatz dieser südlichen Ornamentik zu den bei aller Zerstückelung doch in sich abgeschlossenen in Rahmen gespannten Tierleibern nordischer Zierkunst in Parallele setzen mit dem Unterschiede strophischer und stichischer Form in der Epik: jene der skandinavi-

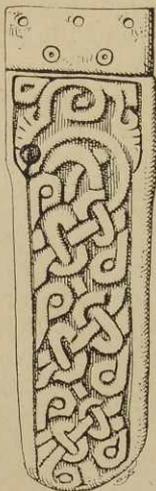


Abb. 4.

¹¹⁾ Vgl. hiezu jetzt die trefflichen Ausführungen von A. Heusler, Zeitschr. f. deutsch. Altertum 57 S. 1 ff.

schen, diese der westgermanischen Stabreimdichtung eigen, jene voll gedrängter, leidenschaftlich gespannter Energie, diese in freierer Beweglichkeit mannigfaltigeren Ausdrucks fähig, ungehinderter dahinströmend. Es fehlt dabei ja auch dieser südlichen Ornamentik nicht an unruhiger Bewegtheit, und das sehr eigenartige Ineinanderhängen der Tierleiber könnte im besonderen noch an den sogenannten „Hakenstil“ der stichischen Dichtung erinnern: indem hier die syntaktischen Einschnitte regelmäßig in das Innere des Verses gelegt werden, findet eine ähnlich starke Verklammerung statt und zugleich der Eindruck starker Erregung, da der Satzzusammenhang die Versenden unaufhörlich schäumend überflutet.

Im Süden kommt dabei die Tierornamentik zu früherer Auflösung als im Norden, ganz wie die Stabreimtechnik. Aeußere und innere Annäherung an die im Süden gewaltigere Antike spielen dabei da und dort ihre Rolle. Ein



Abb. 5.

fortlaufendes Ornament wie das in Abb. 5 wiedergegebene alemannische (aus Weißenbühl in der Schweiz, jetzt im Museum zu Bern) mit seinem übersichtlich geordneten Gleichlauf unterscheidet sich schließlich nicht mehr wesentlich von einem antiken Ornamente und mag uns zugleich an den Reimvers und die regelmäßige Bindung seines Ablaufs erinnern, in den die deutsche Dichtung des 9. Jahrhunderts nach lateinischem Vorbilde ebenso einmündet wie die Zierkunst in die wesentlich auf antiken Vorbildern ruhende Ornamentik der karolingisch-romanischen Kunst.

Heidelberg.

Friedrich Panzer.

AUS MUSEEN UND VEREINEN.

Münchener Gesellschaft für Anthropologie, Ethnologie u. Urgeschichte.

Wanderfahrt der Fachgruppe für Vor- und Frühgeschichte Bayerns nach Günzburg und Umgebung vom 16.—19. Juli 1920.

Die Wanderfahrten, die die Fachgruppe fortan alljährlich zu veranstalten gedenkt, sind gleichsam als Fortsetzungen der archäologisch-prähistorischen Kurse des bayerischen Landesamts für Denkmalpflege, die ihrerseits in der Hauptsache schon Landesbereisungen waren, gedacht. Sie sollen jedoch auf wesentlich breiterer Basis, unter Mitwirkung mehrerer Mitglieder der Fachgruppe und in enger Fühlungnahme mit den Lokalforschern, in der Form einer auswärtigen Sitzung und einer Bereisung eines eng umgrenzten Landesteiles durchgeführt werden.

Für die erste Wanderfahrt war der nordwestliche Teil des Kreises Schwaben mit Günzburg als Mittelpunkt gewählt. Die Vorträge behandelten geologische, archäologisch-antiquarische und historische Fragen und dienten durchweg zur Vorbereitung auf die Museumsbesuche und Gelände-

begehungen. Diese erstreckten sich auf die Stadt Günzburg, auf das untere Günzthal, auf das Donautal unterhalb Günzburg (Faimingen, Aislingen, Römerstraße am Aschberg, Bürgle bei Gundremmingen. — Refugium des 10. Jahrh. n. Chr. sowie Burg romanischer und jüngerer Zeit in Reisensburg, Grabhügelnekropole im Herrenfeld, Burganlage Landtrost, Burgstall über Neuöffingen u. a. m.) und auf die an und bei der römischen Donausüdstraße Unterfahlheim (B.-A. Neu-Ulm)—Iller gelegenen bemerkenswerten Punkte. In Verbindung damit waren die Besuche der Museen Günzburg, Lauingen, Dillingen, Neu-Ulm und Ulm gebracht.

Ueber die neuesten Ergebnisse der historisch-antiquarischen Forschungen in jenem Gebiet sei hier kurz Bericht erstattet.

a) Zur Geschichte des Rätischen Limes im 1. Jahrhundert. An der Donau war spätestens seit Claudius eine Kastellreihe vorhanden, deren einzelne Garnisonen noch in größeren Abständen folgten: (Hüfingen?), Mengen, Rißtissen oder Illermündung, Aislingen, Burghöfe, Oberstimm, Regensburg. In spätespasianischer Zeit wurde eine Verdichtung