

vorwaltend. Aber auch hier finden wir neben diesen Mängeln der figürlichen Darstellungen das Gefühl für ornamentale Schönheit in hohem Grade entwickelt, obgleich es sich hier nicht in der neuen eigenthümlich germanischen Weise, wie in den Manuscripten, sondern nur an der Nachahmung antiker Vorbilder geltend macht.

Viertes Kapitel.

Betrachtungen über die karolingische Kunst.

Die karolingische Kunst nimmt auf der Stufenleiter der Schönheit keine hervorragende Stelle ein. Nur in einer leichten, sehr entbehrlichen Gattung leistet sie Ausgezeichnetes. In den höheren Kunstzweigen ist sie unbefriedigend; die Architektur ist nur eine stumpfe, unvollkommene Nachahmung der Antike, die schwachen Versuche darstellender Kunst zeigen theils ebenfalls ein misslungenes Anschliessen an römische Vorbilder theils eine rohe und unbehülfliche Auffassung des Lebens. Aber sie ist lehrreich, vortrefflich geeignet, die Gesetze der geschichtlichen Entwicklung der Kunst darzulegen, die Vorurtheile, die dem Verständniss derselben entgegenstehen, zu zerstreuen. Wir dürfen uns daher ihrer näheren Betrachtung nicht entziehen.

Sehr merkwürdig ist zunächst, dass sich neben dem Schönheitsgefühl in Linien und Farben der handschriftlichen Ornamentation, neben der Festigkeit und Präcision ihrer Ausführung jene gewaltige Rohheit der figürlichen Darstellung erhielt. Den Augen, die für jene Linienführung und Farbenwirkung empfänglich waren, hätte auch die Schönheit der Natur, so sollte man meinen, nicht entgehen, den Händen, welche den Federzügen den wohlberechneten Schwung zu geben wussten, auch die Wiedergabe der natürlichen Form nicht misslingen können, wenigstens nicht bis zu diesen groben Abweichungen von der Natur, den übergrossen Augen, den verrenkten Armen und Füßen u. s. f. Dazu kommt dann noch, dass diese Fehler nicht bloss begangen wurden, sondern auch ungerügt blieben, dass nicht bloss die Künstler sich damit begnügten, sondern auch die Zeitgenossen sie nicht wahrnahmen. Sie rühmten vielmehr diese mangelhaften Zeichnungen, sie waren von ihnen völlig befriedigt. Wir finden zahlreiche Stellen, wo es heisst, dass die Gestalten gemacht wären, als ob

sie lebten¹⁾. Es war also jedenfalls nicht der Mangel der darstellenden Hand, sondern der Auffassung der Natur; man sah sie ungefähr so, wie sie in diesen Bildern erscheint.

An irgend ein äusseres Hinderniss, etwa an eine ascetische Verachtung der Natur, ist nicht zu denken. Nicht einmal bei den Mönchen, welche die Miniaturen ausführten; ihre Figuren zeigen keine Spur von Kasteiung und Abmagerung, sie sind vielmehr derb und voll, und die Thiergestalten, welche sie in Initialen und sonst willkürlich anbrachten, beweisen, dass ihre Phantasie gern in der Natur weilte. Und noch weniger bei den Laien, für welche diese Bücher bestimmt waren; Krieg, Jagd- und Landleben hielten die vornehmen Franken in beständiger Berührung mit der Natur. Wenn sie sie nicht verstanden, wenn sie mit so unvollkommener Darstellung zufrieden waren, musste dies in etwas Anderem liegen. Zum Theil ohne Zweifel in der Rohheit der Sitten. Es gehört eine gewisse sittliche und geistige Durchbildung dazu, sich in die Dinge zu versenken, sie nicht bloss als Gegenstände des Gebrauches und der Begierde, sondern um ihrer selbstwillen aufzufassen. Die Sitte wirkt auch auf die Erscheinung zurück; ist die sittliche Richtung der Menschen eine schwankende, unklare, sinnliche, so bleiben auch ihre Bewegungen, der Ausdruck ihrer Mienen, die Bildung ihrer Züge roh und unverständlich.

Dazu kommt dann aber, dass die Darstellung des individuellen Lebens eine Vorbildung des Formensinnes fordert, welche sich nur in dem Gebiete abstracter Verhältnisse, in der allgemeinen architektonischen Region erlangen lässt. Wir finden daher bei allen Völkern, dass der Schönheitssinn sich zuerst im Abstracten und Allgemeinen übt, dass die Kunst mit Formspielen anfängt, von deren Bedeutung sie keine Rechenschaft zu geben hat, und erst spät zur Darstellung des Wirklichen und Individuellen übergeht. Erst wenn die Architektur den Sinn für Maassverhältnisse, für die Bedeutung der Linien und Massen, für die Wirkungen des Lichtes erschlossen hat, ist eine künstlerische Auffassung des Lebens möglich. Aber auch die Architektur tritt im Leben der Völker nicht sogleich nach ihrem nationalen Erwachen hervor, sondern bedarf langer Vorübung, welche sie theils an Einzelheiten der noch kunstlosen Bauten, theils und hauptsächlich aber an leichteren Aufgaben, am Geräthe, an der Tracht, an Waffen und Aehnlichem erlangt. Erst wenn durch diese harmlose, fast spielende Thätigkeit der Geschmack gefestiget und zugleich die religiöse politische Bildung soweit gediehen ist, um nationales Selbstbewusstsein zu

¹⁾ Z. B. Agnellus (Vit. S. Maximiani c. VI. in Murat. Ser. rer. Ital. t. II. part. 1. p. 108) von Teppichen, in welchen die Wunder Christi eingewebt sind: *In carne omnes vivae sunt.* — Fortun. lib. I. carm. 12: *Artificemque putes hic animasse feras*

geben, entsteht die Architektur des Volkes, unter deren leitendem Einflusse demnächst allmählig die anderen Künste Gestalt gewinnen.

Die Geschichte gewährt uns selten oder nie vollkommene Anschauungen dieses Hergangs. Allerdings treffen wir bei rohen, zu höherer Entwicklung unfähigen oder nicht gelangten Völkern jene ersten Vorarbeiten, Verzierungen an Waffen und Geräthen, die nicht ohne Geschmack ausgeführt sind, während eine ausgebildete Architektur und ernsthafte bildnerische Leistungen ihnen völlig fehlen. Aber wir wissen dann nicht, ob und wie diese Anfänge zu wirklicher Kunst geführt haben würden. Bei den Culturvölkern dagegen hat die vollendete Kunst meistens jene Vorarbeiten so vollständig vertilgt oder verdeckt, dass nichts mehr von ihnen zu erkennen ist. Nur der lange Zeitraum, der bei diesen Völkern zwischen den ersten Aeusserungen ihrer geistigen Bildung und den ältesten uns bekannten Kunstwerken liegt, verräth, dass diesen, so primitiv sie der entwickelten Kunst gegenüber erscheinen, frühere, allmähliche Vorübungen vorhergegangen sein müssen, über deren Beschaffenheit uns dann vereinzelte Nachrichten und die Gestalt jener ältesten Kunstleistungen einige Andeutungen geben.

Bei den Germanen allein erlaubt uns die grössere chronologische Nähe und die Fülle des Materials einen tieferen Einblick. Wir sahen in den oben betrachteten Schmucksachen ihre ersten künstlerischen Anfänge, wir treffen sie in der karolingischen Epoche in weiterer Entwicklung, aber immer noch auf einer Vorstufe und dabei im ungleichen Kampfe mit einer fremden übermächtigen Civilisation. Auch die früheren Culturvölker haben schwerlich Alles sich selbst zu verdanken; wo wir die Geschichte ihrer Frühzeit kennen, finden wir, dass sie Ueberlieferungen älterer Nationen empfangen und benutzten. Aber diese Traditionen waren vereinzelt, von mehreren Seiten zusammentreffend, dem empfangenden Volke auf seinem heimischen Boden zugeführt und wurden durch den Einfluss der eigenen sittlichen und religiösen Anschauungen bald ihres fremden Charakters entkleidet und mit einheimischen Elementen verschmolzen. Hier dagegen stand die ganze bisherige Civilisation aller Völker, wie sie im römischen Reiche zu einer Einheit verwachsen und durch langjährige Uebung erstarkt war, der schwachen, unsicheren Bildung der germanischen Stämme gegenüber. Ihre nationale Eigenthümlichkeit war zwar zu tief begründet, um sich ganz römischer Weise hinzugeben, aber nicht stark genug, um davon unberührt zu bleiben. Sie erhielt sich nur im steten Kampfe und somit in innerer Beziehung und gewissermaassen in Abhängigkeit von ihr, bis endlich mit der Bekehrung zum Christenthum auch jener Widerstand aufhörte. Aber indem sie nun redlich und eifrigst strebten, sich die ihnen von der Kirche zugeführte römische Bildung anzueignen, machte sich unwillkürlich und fast gegen ihren Willen ihre in jenem

langen Kampfe erstarkte nationale Eigenthümlichkeit geltend. Der äussere Kampf war zum inneren Zwiespalt geworden, der in allen ihren Aeusserungen erkennbar ist, und der auch jene auffallende Verschiedenheit ihrer Kunstleistungen erklärt. Bei allen höheren Aufgaben waren sie ungeübte, und durch das innere Widerstreben ihrer Nationalität gehemmte Schüler, und nur bei untergeordneten Leistungen, wo keine Vorbilder sie hinderten dem nationalen Gefühl zu folgen, bewegten sie sich mit Freiheit und sicherer Hand. Erst in der folgenden Epoche, nachdem die römische Civilisation an Kraft verloren, die germanische Nationalität sich weiter entwickelt hatte, fand dieser Zwiespalt seine Lösung und es bildete sich eine Anschauungsweise, in welcher beide Elemente, das römische und das germanische, zu einer neuen Gestalt verschmolzen waren.

Die karolingische Zeit ist daher die letzte, wo wir hoffen dürfen, die germanische Eigenthümlichkeit in künstlerischer Beziehung noch in ihrer Reinheit zu erkennen, und so das Mittel zu gewinnen, ihre Spuren auch in jener späteren Gestaltung aufzusuchen. Freilich ist dies nicht ganz leicht. Die Individualität der Völker entwickelt sich, wie die der Einzelnen nur allmählig; die ersten Anfänge der Kunst gleichen sich überall in gewissem Grade. Der menschliche Geist beginnt überall damit, sich selbst, seine Anforderungen kennen zu lernen, er arbeitet aus sich heraus und seine erste künstlerische That ist, die Elemente der Form, die Gegensätze und symmetrischen Beziehungen, sich zu versinnlichen. Er lehnt sich dabei gern an die Erscheinungen an, welche er bei seinen ersten technischen Arbeiten hervorgebracht hat, die gewöhnlich dieselben, weil die leichtesten, sind, und hauptsächlich in der Bearbeitung des Holzes und im Flechtwerk bestehen. Es kann daher nicht befremden, wenn wir fast überall, selbst bei höchst entlegenen und viel tiefer stehenden Völkerschaften Züge wahrnehmen, die der Ornamentation jener germanischen Schmucksachen verwandt sind. Selbst bei den Wilden auf den Inseln der Südsee kommen an Kähnen, Waffen, Geräthen u. s. f. Verzierungen durch parallele Lagen von geraden oder gebogenen Strichen, Verflechtungen wie Tauwerk oder wie Matten, kühn geschwungene Züge, Kreise und Spirallinien, mithin dieselben Elemente und in ganz ähnlichen Verbindungen vor, wie auf germanischen Schmucksachen. Es ist merkwürdig, dass dies schon bei diesen rohen Völkern zu höchst geschmackvollen Anordnungen führt¹⁾. Aehnliche Motive kommen dann auch in der Frühzeit der Culturvölker vor. Noch die Säule vom Schatzhause des Atreus zu Mykenae, dieser vereinzelte, un-

¹⁾ Vgl. Owen Jones, Grammatik der Ornamente, Taf. I—III. und die den Text begleitenden Holzschnitte. Besonders schön und merkwürdig ist ein Ruder aus Neuseeland, Taf. III. Nr. 5 und 8. Auch die Tätowirung der Haut besteht oft in Spiralen.

schätzbare Ueberrest des frühesten griechischen Alterthums, ist an ihrem Stamme mit im Zickzack gelegten Bändern und innerhalb derselben mit aneinander gereihten Spiralen, also in einer Weise verziert, welche der germanischen sehr nahe kommt. Auch das Motiv des Bandgeflechtes ist keineswegs eine ausschliesslich deutsche Erfindung. In assyrischen Denkmälern lässt es sich nachweisen. In der Blüthezeit griechischer Kunst ist es ein beliebter Schmuck des Pfahls an der Basis, dem es den Ausdruck des schwellenden, elastischen, durch diese Bänder zusammengedrängten Stoffes giebt. Auch als Bezeichnung horizontaler Glieder oder des Umschliessenden kommt es schon an griechischen Monumenten und besonders häufig an römischen Mosaiken vor, wo es der Technik zusagte. Man darf dabei nicht an eine Uebertragung denken; es war eben eine einfache Form, auf welche verschiedene Zeiten und Völker hingeführt wurden.

Erst im Gebrauche dieser Formen zeigt sich die germanische Eigenthümlichkeit; während sie bei allen anderen Völkern nur gelegentlich, vereinzelt, mit bestimmter Bedeutung und in einfachster Weise angewendet waren, sind sie hier die beliebtesten, vorherrschenden und demnächst auch weiter ausgebildeten Ornamente. Aus dem einfachen, auf regelmässiger Wiederkehr derselben Biegungen beruhenden Bandgeflecht entsteht nun die complicirte Verschlingung, welche in mehr oder weniger dichten, wechselnden und unberechenbaren Wendungen eines oder mehrerer bald riemenartig spröder, bald weicher und beweglicher, auch wohl schlangenartig schwelender Körper besteht und an einem beliebigen Punkte durch das Verbergen oder sichtbare Hervortreten des Endes abschliesst. Statt der einfachen, klar zu Tage liegenden Regelmässigkeit ist also ein künstliches Formenspiel gegeben, welches dazu auffordert, nach seiner Regel zu forschen, und dadurch den Eindruck des Geheimnissvollen und Räthselhaften oder auch, wenn sich jene Riemen zu Thiergebildern gestalten, den des Schauerlichen, Schreckenenerregenden macht. In den karolingischen Miniaturen ist dann diese Richtung weiter entwickelt der Ausdruck des Schauerlichen, Wilden, Dunkeln ist verschwunden, aber die Neigung zu abstracten Formen und überraschenden Zusammensetzungen, zu künstlichen Beziehungen und kühnen Uebergängen in Thiergebilde geblieben und zu einem sinnreichen Spiele ausgebildet, in dem sich die Phantasie mit wunderbarer Meisterschaft ergeht. Es ist ein Spiel ohne äussere Zweckbestimmung und mit dem Scheine subjectiver Willkür, das aber, weil an die traditionelle Form der Buchstaben sich anschliessend und mit einem Aufwande von Kunstmitteln, zur Zierde der heiligen Bücher ausgeführt, einen ernsten Charakter annimmt und sich bald als ein andächtiger, festlicher Schmuck darstellt.

Erst bei der Vergleichung dieser Ornamentik mit der Kunst anderer

Völker werden wir uns der Gründe und des Umfanges ihrer Verschiedenheit bewusst. Die ganze alte Welt hatte ein so feines Phantasiespiel nicht gekannt; ihre Ornamente waren Bilder von Naturgegenständen oder Andeutungen der plastischen Form. Bei den Aegyptern herrscht das Natur-element so sehr, dass selbst die Säule eine Nachbildung der Blume wird. Bei den Griechen finden wir zwar in der dorischen Baukunst strenge, lineare Ornamente, aber sie sind offenbar nur die Trabanten der architektonischen Linien, nur die feinen inneren Schwingungen der mächtigen Töne des grossen Accordes; im ionischen und korinthischen Style gehen sie zum Theil zwar darüber hinaus, aber dann auch sofort in Thier- und Pflanzengestalten über. Und ebenso wie in der Baukunst verhalten sich die Ornamente der Vasen und anderer beweglicher Gegenstände. Sie sind entweder bildnerischer oder tektonischer Art, sie bleiben in dem Kreise der Naturgesetze.

Schon in den letzten Zeiten des römischen Reiches versucht die Phantasie sich von diesen zu emancipiren, durch überraschende, willkürliche Zusammenstellungen zu wirken, und in der byzantinischen Kunst bringt diese neue Richtung schon neue Formen hervor. Namentlich an den Kapitälern kommt eine Ornamentation auf, welche weder an Naturgebilde noch an die architektonische Function dieses wichtigen Gliedes erinnert, sondern in selbstständigen und eigenwilligen Linienspielen besteht. Auf ihrer Höhe finden wir dann diese Richtung bei den Arabern; sie sind unbestritten die Meister in diesem anmuthigen, abenteuerlichen Spiele, in der geistreichen, spitzfindigen Durchführung des Bedeutungslosen, in dem Märchen der Linie. Mit Recht hat die Arabeske von ihnen den Namen. Daneben ist dann aber sofort die irische und fränkische Ornamentik zu nennen, die obgleich in phantastischer Bildung mit den Arabesken wetteifernd, ganz unabhängig von den Arabern und selbst von jenen byzantinischen Anfängen, aus germanischen oder doch nordischen Elementen entstand¹⁾. Aehnliche Wirkungen setzen ähnliche Ursachen voraus; wir dürfen daher vermuthen, dass die Entstehung der gleichen Richtung bei den sonst so verschiedenen Völkern, auf einer, ihnen allen gemeinsamen Eigenschaft beruhe.

¹⁾ Man hat aus dem kurzen diplomatischen Verkehr Karls d. Gr. mit dem Kalifen auf einen künstlerischen Einfluss schliessen wollen. Allein abgesehen davon, dass derselbe an und für sich nicht dazu geeignet war, steht dem auch der augenscheinliche Zusammenhang der fränkischen Kunst mit den früheren germanischen Schmucksachen und den irischen Manuscripten entgegen; auch war die arabische Kunst in dieser Frühzeit kaum soweit entwickelt, um diesen Einfluss auszuüben. Noch weniger konnte ein solcher von den Byzantinern ausgehen, die, wie wir gesehen haben, gerade in dieser Beziehung keine Vorbilder gaben.

Ein Gemeinsames von hoher Bedeutung ist nun, dass sie alle Schüler einer schriftlichen Offenbarung sind, und die Frage ist nicht zu umgehen, ob dies mit jener künstlerischen Richtung zusammenhängen könne. Ein gewisser Zusammenhang der Schrift mit phantastischer Ornamentik ist augenscheinlich. In den Buchstaben selbst liegt ein phantastisches Element; sie bestehen aus Formen, deren Ursprung aus Naturbildern oder bestimmten Gesetzen, wenn ein solcher stattgefunden, nicht mehr zu erkennen ist und die dem Auge räthselhaft und fremdartig entgegentreten. Daher dienten den Arabern die Koranstellen vermöge ihrer Schriftzüge geradezu als Wandschmuck, und jene irische und fränkische Ornamentik entwickelte sich aus den Federzügen des Schreibers. So war also bei beiden die Schrift wenigstens die äussere Veranlassung oder ein Mittel zu jenen Arabeskenspielen.

Allein die Veranlassung ist nicht der Entstehungsgrund; sie würde unbenutzt geblieben sein, wenn nicht schon eine Neigung dazu vorhanden gewesen wäre. Den Griechen fiel es niemals ein, ihre Buchstaben zu Ornamenten zu gestalten, sie kannten keine anderen Verzierungen als die von Naturgebilden oder aus der organischen Bedeutung der Form hergeleiteten. Selbst als Byzantiner entschlossen sie sich schwer und spät die Initialen freier zu behandeln.

Der wahre Grund jener phantastischen Richtung liegt daher tiefer, nicht in der Schrift selbst, sondern in der Anlage der Völker, welche sie zum Schriftthum, zur Annahme und Ausbildung einer auf schriftlicher Offenbarung beruhenden Religion geeignet macht. Es giebt allerdings einen Unterschied zwischen den Völkern der Naturreligion und denen der Offenbarung oder der Schrift. Jedes erfordert eine andere Begabung. Zur Ausbildung einer reichen, in gewissem Grade befriedigenden Naturreligion gehört ein inniges Verständniss der Natur, ein Gemeinleben mit ihr, welches dann durch die Verwandlung der Naturmächte in göttlich menschliche Gestalten veredelt, ein Gleichgewicht der sinnlichen und geistigen Kräfte und ein Behagen gewährt, das der Offenbarung keinen günstigen Boden, wenigstens kein Bedürfniss und keine Sehnsucht entgegenbringt. Soll sie die richtige Stätte finden, so muss sie an Völker gelangen, die nicht so wie jene mit der Natur verwachsen und von ihr befriedigt sind, sondern hinter ihr ein höheres Geheimniss ahnen, und daher die ihnen gebrachte Lösung mit dankbarer Empfänglichkeit aufnehmen. Jenes erzeugt eine objective Stimmung, die in künstlerischer Beziehung zu plastischer Wirklichkeit und Fülle hinneigt, dies eine vorwaltende Subjectivität und Innerlichkeit, welche sich gern in freien, phantastischen Vorstellungen ergeht.

Der Gegensatz zwischen solchen Völkern hängt zum Theil mit der

Beschaffenheit ihres Wohnsitzes zusammen. Die Griechen in dem schönsten Lande der Welt erzeugten die vollkommenste Naturreligion, die Germanen in ihren nordisch rauhen Wäldern, und die Araber, die Wanderer der Wüste, waren für die Aufnahme der ihnen zugeführten Lehre vorbereitet. Aber er hat auch seinen historischen Grund. Schon in der alten Welt fanden wir Völker, deren Religion in einen Gegensatz zur Natur trat und daher mehr den Charakter der geoffenbarten als der natürlichen hatte; ich meine nicht bloss die Juden, sondern auch die Perser. Aber bei beiden war die geistige Lehre noch an ein Naturelement gebunden. Das Wort Zoroasters hatte nicht die Bedeutung göttlicher Erleuchtung sondern die der Einsicht eines weisen Mannes in göttliche Dinge; schon durch ihre Tendenz auf Nützlichkeit war seine Lehre an die Wirklichkeit geknüpft. Das Judenthum aber haftete an der natürlichen Abstammung des Volkes und an seinen äusseren Schicksalen; es war mehr Negation der Naturgötter, als selbstständige, den Einzelnen befreiende Weltreligion. Bei beiden war daher ihre abweichende religiöse Stellung ohne positive künstlerische Resultate. Auch bei den Griechen und Römern zeigten sich diese nicht sofort, nachdem die nicht mehr haltbare Naturreligion der Offenbarung Raum gegeben hatte. Die angestammte Auffassung der Natur erhielt sich noch Jahrhunderte lang, wenn auch getrübt, und nur bei den neu hinzutretenden, durch ihre Begabung für die Offenbarung vorbestimmten Völkern treten die ersten Keime einer neuen Richtung, wenn auch noch in sehr unscheinbarer Gestalt an das Licht. Auch bei ihnen geschah dies aber mit einer, in ihrer Lehre begründeten specifischen Verschiedenheit. Der Islam fasst die Sonderung des Geistigen und des Natürlichen schroff und ungemildert auf, er erkennt in der Natur nicht die Wirkungen Gottes, achtet ihre Gesetze nicht als göttliche, hält den Begriff des göttlichen Willens und der Vorherbestimmung mit aller Consequenz fest; Allah ist ein Despot wie die irdischen Herrscher des Morgenlandes, nur ein grösserer. Im Christenthume dagegen steht zwar die Offenbarung und der Wille Gottes hoch und frei über der Welt und ihren Gesetzen, aber auch diese sind Gottes Schöpfungen, sie werden geehrt, und beides, Göttliches und Irdisches, steht in einem im Einzelnen vielleicht schwer anzugebenden, aber nicht zu verkennenden Zusammenhange. Auch hatte die Schrift für die Christen nicht ganz denselben, ausschliesslichen Werth wie der Koran; dieser war das durch den Propheten gegebene abstracte Gesetz, während die heiligen Schriften der Christen, wie sehr man sie auch als unmittelbare Eingebungen Gottes ansehen mochte, doch immer theils auf die Geschichte des jüdischen Volkes, theils auf die Persönlichkeit Christi, auf seine göttlich-menschliche Erscheinung hinwiesen. Das Christenthum ist daher auf Schrift und Natur zugleich angewiesen, und es liegt nur in der menschlichen

Schwäche, dass die Vereinigung des Gegensatzes nicht leicht und mit einem Male, sondern allmählig, stufenweise erreicht wird. Bei den Völkern des Islam ist deshalb auch die Arabeske die einzige Aeusserung des Formsinnes, anmuthig und lockend, aber unfruchtbar; bei den Christen trägt sie dagegen gleich anfangs den Keim zu höherer Entwicklung in sich.

Dieses frühzeitige, den höheren Gattungen voraneilende Hervortreten des arabeskenartigen Ornamentes in der abendländischen Kunst giebt uns wesentliche Aufschlüsse über ihren Charakter und ihre Richtung. Um diese aber in ihrer vollen Wichtigkeit aufzuzeigen, ist vorher auf eine verwandte Erscheinung auf einem anderen Gebiete, auf dem der Poesie, aufmerksam zu machen. Auch hier nämlich zeigt sich bei den abendländischen und besonders bei den germanischen Völkern eine formelle Eigenthümlichkeit sehr viel früher, als die tiefere Durchbildung ihres moralischen Charakters, nämlich in der Anwendung des Reimes.

Bekanntlich hatten die Griechen und Römer ihn nicht; ihre Versmaasse bestanden in dem regelmässig durchgeführten, rhythmischen Wechsel langer und kurzer Sylben, ohne andere Bezeichnung des Ausganges der Verse als durch den Ablauf dieses Maasses. Für die Wirkung des Gleichklanges waren sie nicht unempfindlich, sie brauchten ihn aber nur selten und niemals in nothwendigem Zusammenhange mit dem Versmaasse, sondern immer nur als zufällige, überraschende Andeutung der Uebereinstimmung einzelner Begriffe oder wegen eines bestimmten, beabsichtigten Wohlklanges. Ebenso anerkannt ist dagegen die Wichtigkeit und fast Unerlässlichkeit des Reimes für die Poesie der modernen, christlichen Völker des Abendlandes. Wir sehen daher hier einen durchgreifenden Unterschied des Formgefühles, und es ist höchst bemerkenswerth, dass sich derselbe auch hier zuerst in dieser Periode geltend macht.

Schon die Dichter der lateinischen, christlichen Hymnen des 4. und 5. Jahrhunderts sagten sich von der Herrschaft der antiken Versmaasse los; sie mochten ihnen kalt und, besonders als seit der Zeit des Ambrosius der gemeinsame Kirchengesang üblich wurde, zu künstlich erscheinen. Statt derselben wählten sie einfachere Formen, vorzugsweise vier- oder achtfüssige Jamben oder Trochäen, wie sie auch schon bei den Römern in Volks- und Soldatenliedern vorgekommen waren, welche in ihrem Rhythmus und in ihrer correspondirenden Wiederholung einige Aehnlichkeit mit dem Tonfall der antithetischen Verse der alttestamentarischen Poesie hatten. In dieser Wiederkehr gleichtönender, zweitheiliger Versmaasse lag denn schon ein Element, welches den Reim erleichterte und fast darauf hinführte. In der That finden sich hier auch schon frühe einzelne gereimte Stellen, aber diese Form kam dennoch nicht zum vollen Bewusstsein und zu weiterer Ausbildung, und die gelehrten Dichter der karolingischen Zeit

kehrten sogar in ihren Hymnen wieder zu den antiken Maassen zurück¹⁾. Erst durch eine Regung des germanischen Volksgeistes kam der Reim in allgemeinen Gebrauch.

Die alten Germanen und ihre Stammverwandten, die skandinavischen Völker hatten ebenfalls den Reim in unserem Sinne des Wortes noch nicht, allein der feststehende Gebrauch der Alliteration zeigte sie schon für den Gleichklang empfänglich. Es ist nicht zu verkennen, dass der Reim mit der Wortbildung der Sprachen in engem Zusammenhange steht²⁾. Die alten Sprachen mit ihren langen Flexionsendungen, welche sich an die kurzen Stammsylben anhängen, sind schon deshalb für den Reim wenig geeignet, weil er nothwendig auf jene weniger bedeutsamen Endungen fallen müsste. Die nordischen Sprachen waren es aus einem anderen Grunde nicht, wegen der vorherrschenden Einsylbigkeit und Härte ihrer Wörter; allein ebensowenig besaßen sie die festausgeprägte Geltung der Sylben, welche eine Bedingung der antiken Versmaasse war. Sie bedurften daher zu ihrer poetischen Behandlung einer anderen Regelmässigkeit, welche ihnen nach alter Volksgewohnheit durch den Gleichklang, zunächst in der Form der Alliteration, gegeben wurde. Diese Form und ihr Gebrauch bei den nordischen Völkern vor der Annahme des Reimes zeigt also schon eine Anlage für denselben, welche es nicht gestattet, seine spätere Ausbildung bloss dem Vorgange jener christlichen Hymnen zuzuschreiben; es ist vielmehr sehr merkwürdig, dass auch hier das Christliche und das Germanische nach derselben Richtung hinwiesen.

¹⁾ Vgl. Daniel, thesaurus hymnologicus, Hal. 1841, desselben hymnologischen Blütenstrauss, Halle 1840, und Fortlage, Gesänge christlicher Vorzeit (in Uebersetzungen), Berlin 1844. Der h. Ambrosius († 397) und Prudentius haben noch keinen Reim, dieser braucht aber zuerst das Maass der achtfüssigen Trochäen, und man bemerkt an den Ausgängen der Verse schon eine Neigung zur Assonanz. Ob der dem Papste Damasus († 348) zugeschriebene gereimte Hymnus in dieser Form ächt ist, mag dahin gestellt bleiben, dagegen wendet der h. Augustinus († 430) den Reim schon wiederholt an, aber unregelmässig und zufällig; auch fand er nicht sogleich Nachfolge. Noch Fortunatus (um 600) scheint den Reim eigentlich nicht zu kennen; in seinem berühmten, mächtigen Kirchenliede: *Vexilla regis prodeunt, fulget crucis mysterium*, ist offenbar etwas Reimartiges beabsichtigt, aber es kommt gewöhnlich nur zur Assonanz. Jetzt finden sich immer mehr Spuren des Reims; so in dem bekannten Liede des Paulus Diaconus († gegen 800): *Ut queant laxis resonare fibris*. Allein Alcuin und sein Schüler Rhabanus Maurus († 856) brauchen in ihren Kirchenliedern Hexameter und selbst das sapphische Maass. Erst bei Notker († 912) finden sich in der lateinischen Kirchenpoesie deutliche Reimspiele.

²⁾ Es versteht sich, dass diese Bemerkungen den Gegensatz der Metrik und der gereimten Poesie nur in rein formeller Beziehung ins Auge fassen, und daher die tieferen, ebenfalls schon im Wesen der Sprache begründeten Gegensätze der Quantität und des Accents nicht berühren.

Oft hat man die Entstehung des Reimes bloss durch jene Eigenthümlichkeit der Sprache erklären, und daraus, wie aus einer natürlichen Nöthigung, herleiten wollen. Allein diese Nöthigung ist keine äusserliche; die Sprache ist nicht ein dem Nationalgeiste auferlegter Zwang, sie ist sein eigenstes, wenn auch im Einklange mit den natürlichen Verhältnissen vollbrachtes Werk, der treue Ausdruck seines inneren Wesens. Auch war diese Nöthigung nicht vorhanden. Die germanischen Dialekte, für die Schrift und für jede Cultur noch unausgebildet, schlossen sich in jugendlicher Fügbarkeit den antiken Sprachen an. Das Gothische des Ulfilas trägt deutliche Spuren griechischen Einflusses; der härtere Sinn des fränkischen Stammes, von den geographischen Verhältnissen unterstützt, widerstand zwar kräftiger, aber dennoch zeigen die ältesten deutschen Sprachproben, welche auf uns gekommen sind, eine Einwirkung der lateinischen Formen, namentlich auch in der Beziehung, welche dem Reime ungünstig war, in der Ausbildung langer Flexionsendungen. Es würde leichter gewesen sein, in diesen Sprachen Verse nach antiken Maassen zusammenzubringen, an welchen der unkritische Geschmack der Zeit keinen Anstoss genommen hätte, als sie zu gereimten Dichtungen zu verwenden. Es war daher nur die innere, zugleich christliche und germanische Richtung auf das Musikalische, Wohl lautende des Reimes, welche zu dieser Form hintrieb, und welche in der germanischen Sprache ein besser dazu geeignetes Mittel fand, als in der lateinischen, ungeachtet der Veränderungen, die sie bei dem Verfall der alten Literatur erlitt. Diese Neigung wirkte nun aber auf die Sprache ein, bildete sie mehr und mehr für diesen Zweck, sonderte die begrifflichen Bestimmungen als Hülfswörter von dem bedeutungsvollen Stammworte, und brachte nun bald wirkliche Reime in der neuen Sprache hervor. Bei den ersten deutschen und christlichen Versen, in der poetischen Version der Evangelien durch den Mönch Ottfried ist der Reim, wenn auch noch roh und unvollkommen, doch schon anerkannte und beständig durchgeführte Regel. Er fand nun allgemeine Nachahmung, sowohl in deutschen als in lateinischen Dichtungen, und behauptete demnächst auch in den übrigen Nationalsprachen des Abendlandes seine unbedingte Herrschaft¹⁾.

¹⁾ Die Ueberreste gothischer Sprache und das älteste Fragment eines deutschen Heldengesanges, das berühmte Hildebrandslied aus dem 8. Jahrh. haben nur Alliterationen, keinen Reim. Selbst noch die mit Ottfrieds Gedicht gleichzeitige niedersächsische Evangelienharmonie ist nur alliterirt. In lateinischer Rede brauchte man dagegen in Deutschland auch bei germanischen Stoffen (wie in dem Walter von Aquitanien des Mönches Ekkehard aus dem 10. Jahrh.) den Hexameter, und die skandinavische Sprache blieb auch in der Edda bei Alliterationen stehen. — Die Geschichte des Reimes in ihrer Beziehung auf die Sprache bedarf noch näherer Untersuchung, völlige Aufklärung

So zeigt sich also in der germanischen Welt der Reim, das Formprincip der neu entstehenden und künftigen Poesie, ungefähr gleichzeitig mit den ersten Regungen eines neuen Formprincipes für die bildende Kunst. Beide treten in ähnlicher Weise hervor, unbemerkt und anspruchslos neben der bewussten Nachahmung antiker Vorbilder; der Reim in den deutschen, für das Volk bestimmten Versen neben den lateinischen Poesien der gelehrten Dichter in Hexametern und im sapphischen Maasse, die Arabeske neben den antiken oder byzantinischen Formen der Architektur und der höheren bildenden Kunst. Wir dürfen daher einen inneren Zusammenhang vermuthen, natürlich nicht einen unmittelbaren des Reimes und jener Ornamente, wohl aber des Gefühles, welches beide hervorrief. Freilich nimmt der Reim eine andere Stelle in der Dichtkunst ein, als die Arabeske in der bildenden; diese erscheint neben den übrigen Schöpfungen wie ein zufälliger Zusatz, der sie nicht berührt, während der Poesie irgend eine Form, die des Reimes oder des regelmässigen Wechsels langer und kurzer Sylben oder eine ähnliche, nothwendig ist. Aber dennoch kann die Ausbildung des Reimes auf demselben Formgefühl beruhen, welches auch die Arabeske erzeugt.

In dieser Vermuthung werden wir bestärkt, wenn wir auf die Völker sehen, bei denen der Reim vorkommt. Früher, als bei den Deutschen, finden wir ihn bei den Arabern; schon in den frühesten ihrer Dichtungen vor Muhammed, in den s. g. Moallakats, ist er angewendet. An eine Uebertragung von ihnen zu jenen ist gleichwohl nicht zu denken, man hatte im Abendlande von diesen arabischen Versen nicht die entfernteste Kenntniss. Noch früher war der Reim auch bei den Indern in Gebrauch, ohne dass eine Verbindung zwischen ihnen und den Arabern angenommen werden kann. Er war bei allen diesen Nationen, getrennt entstanden, bildete sich auch in verschiedener Weise aus.

Der Völkerkreis des Reimes ist daher nicht ganz derselbe, wie der der Arabeske; das Gemeinsame, welches ihn in so verschiedenen Zonen hervorrief, muss daher auch von dem, welches jener zum Grunde lag, verschieden sein. Wir wollen versuchen, es aus der Beschaffenheit der gereimten Poesie zu entdecken.

In den antiken Versmaassen hat jede Sylbe eine Bedeutung; sie wird nicht bloss gezählt, sie ist nicht bloss eine Sylbe überhaupt, sondern eine charakterisirte, lange oder kurze Sylbe. Indem sich nun diese Sylben

würde sie wohl nur dann erhalten, wenn man die Veränderungen der Musik oder doch des musikalischen Sinnes unter der Einwirkung des Christenthumes und der germanischen Nationalität näher nachzuweisen vermöchte. Einzelne Bemerkungen darüber gab schon Herder in dem 2. Theile der Abhandlungen und Briefe über schöne Literatur und Kunst (Sämmtl. W. Bd. 16. S. 15 ff.).

nach einer bestimmten Regel aneinander schliessen, im vorgeschriebenen Gange ein Ganzes bilden, erscheint dieses nach einem festen Gesetze gegliedert, in welchem nichts Gleichgültiges, nichts Unbeachtetes enthalten sein darf. Dies ist nichts Künstliches und Conventionelles; vielmehr entsteht überall schon unwillkürlich in der prosaischen Rede ein Rhythmus durch die Verbindung der Worte; das Gefühl ordnet sie gern so, dass ihr Tonfall dem beabsichtigten Ausdrucke entspricht. Der Dichter erkennt nur dies Naturgesetz und bildet es aus. Die metrische Haltung des Gedichtes ist daher nur die künstlerische Regelung einer natürlichen Form; sie gleicht dem Umriss einer natürlichen, etwa menschlichen Gestalt auch darin, dass kein einzelner Strich oder Punkt selbstständig da steht, keiner willkürlich hingesezt werden kann, sondern jeder gerade so beschaffen sein muss, wie es in dem Gesetze liegt. Ein Unterschied zwischen den für die Form bedeutenden und den gleichgültigen, bloss ausfüllenden Sylben, wie in den gereimten Versen, ist daher hier durchaus nicht vorhanden. Das Ganze bildet eine vollkommene Einheit.

Im Reime herrscht dagegen das Princip des Gegensatzes und des Unterschiedes. Zwischen den wenigen bedeutsamen Sylben stehen viele, welche keine andere formelle Bedeutung haben, als die Entfernung jener anderen abzumessen. Diese haben daher keine Verbindung unter sich, sie erhalten sie erst durch den Reim. Der Gleichklang steht vereinzelt unter Ungleichem, er tritt dazwischen als eine plötzliche, unvermittelte Uebereinstimmung. Sich frei und mit blosser Symmetrie gehen lassen und durch einen kühnen Wurf zur Regelmässigkeit zurückkehren, das ist das Gesetz der gereimten Poesie. Man sieht, wie darin die spielende Phantasie eine viel grössere Freiheit hat; unter den gleichgültigen, frei hinfliessenden Worten erscheint das Wort des Reimes überraschend, wie eine Art Wunder. In der regelmässigen Verkettung der gemessenen Sylben herrscht dagegen durchweg ein festes Gesetz, eine Nothwendigkeit, wie in der plastischen Gestaltung der Naturkörper.

Der Reim geht daher aus einer Neigung zum Phantastischen und aus einer Stimmung hervor, in welcher der Gegensatz der Dinge, die Antithese, eine besondere Wichtigkeit hat. Bei den Arabern und bei den Germanen haben wir diese Richtung schon oben beobachtet; auch bei den Indern aber hat der grosse Gegensatz der Dinge, der Gegensatz von Ewigkeit und Vergänglichkeit, von schwelgerischem Geniessen und höchster Steigerung des Entbehrens, eine entschiedene Wichtigkeit, er verbindet sich hier bei den Brahmanen mit dem ganzen Reichthume eines polytheistischen Götterkreises, und tritt bei den Buddhisten mit aller Schärfe hervor. Mit diesen Völkern müssen wir aber auch die Juden in Verbindung bringen, bei denen der Gedanke des Gegensatzes noch tiefer aus-

gebildet, der Schwung der Phantasie noch kühner und voller ist. Hier finden wir nun in der hebräischen Poesie, wenn auch nicht die Form des Reimes, doch etwas sehr Verwandtes, die freie, von keinem festen Gesetze, sondern nur von einem feineren Gefühle geleitete Folge der Worte, und ihre Anordnung zu einer Antithese¹⁾.

Das geistige Element, welches bei allen diesen Völkern den Reim oder etwas Aehnliches hervorbrachte, ist daher hauptsächlich die Neigung zur Auffassung des Gegensatzes. Es hat hienach eine allgemeinere Bedeutung als das welches der Arabeske zum Grunde liegt, ist aber dessen Basis; denn die schriftliche Offenbarung ist gerade die entschiedenste Form des antithetischen, der Natur gegenüber tretenden Geistes. In der alten Welt gehört diese antithetische Richtung vorzugsweise dem Orient an. Die Culturvölker Europas, die Griechen und Römer mit ihren Vorgängern, sagen sich entschieden davon los, sie betrachten Himmel und Erde als eine grosse Einheit; bei ihnen verschwindet daher auch der Reim völlig, sie kennen nur die gegliederte, plastische Form des Maasses. Durch die Germanen kam jene Richtung wieder auf, sie brachten ein orientalisches Element in das europäische Leben und verschmolzen es mit den Resultaten jener klassischen Bildung, die sie als Erbschaft empfangen. Man kann diese Bemerkung in vielen Beziehungen weiter durchführen, und vielleicht darin die Eigenschaft finden, welche den neueren Europäern den universellen Charakter verleiht, und sie fähig macht, auf die Eigenthümlichkeiten der verschiedenartigsten Nationen einzugehen. Sie ist aber auch für das Verständniss der bildenden Künste, wie sie sich unter den Händen der germanischen oder halbgermanischen Völker entwickelten, vielfach wichtig. Gewiss trug die Bekanntschaft mit den hebräischen Dichtungen und ihrer formellen und geistigen Antithese dazu bei, diese Neigung zu begünstigen; dass man sie aber nicht ausschliesslich daher leiten darf, geht schon daraus hervor, dass bei den Byzantinern dieselben Vorbilder diese Wirkung nicht hervorbrachten. Die eigenthümliche Weise, wie dieses geistige Element bei den Germanen im Reime sowohl wie in der bildenden Kunst sich äusserte, zeigt endlich noch deutlicher, dass es seine Wurzel in ihrer Nationalität hatte.

Denn auch hier gestaltete sich das Princip des Gegensatzes und der Gebrauch des Reimes bei diesen Völkern nicht gleich, sondern in individueller Verschiedenheit. Bei den Juden finden wir auch hier eine Formlosigkeit, welche es zu fester künstlerischer Ausbildung nicht kommen lässt

¹⁾ Zuweilen geht schon hier die Antithese zum Gleichklange über, z. B. Jesaias 5. v. 7 (in de Wette's Uebersetzung): Er harrete auf Gutthat und siehe da Blutbad, auf Beglückung und siehe da Bedrückung.

Bei den Indern spricht sich in ihrem langgegliederten Versbau die ganze Weichlichkeit ihres Wesens aus. Bei den Arabern herrscht auch im Reime dasselbe Spiel zierlicher Willkür, wie in der Arabeske. Bei den christlich-germanischen Völkern endlich kommt es, wiewohl erst allmählig, noch nicht in dieser frühen Periode, und mit manchen Schwankungen und Uebergängen, zu einer geregelteren Ausbildung der gereimten Poesie. Ich darf dies nur andeuten, da die weitere Ausführung und Vergleichung dieser Verschiedenheiten im Gebrauche des Reimes mit den geistigen Eigenthümlichkeiten dieser Völker mich zu weit von meiner eigentlichen Aufgabe ablenken würde.

Dagegen bedarf es noch einiger Bemerkungen über die Verwandtschaft des Formprincipes, das sich in jener fränkischen Ornamentik, mit dem, welches sich im Reime zeigt, und über das Verhältniss dieses Formprincipes zu dem der griechisch-römischen Kunst. In dieser nahm die Ornamentation entweder die Gestalt eines natürlichen Gegenstandes an, oder wo dies (wie im Mäander, im Eierstabe und sonst) nicht der Fall war, folgte sie doch einem bestimmten Gesetze; nach diesem formte sie sich und lief so in horizontaler Richtung stets sich wiederholend einfach fort, ohne dass sich irgendwo ein Absatz, ein Mittelpunkt zwischen zwei entsprechenden, sich ineinander spiegelnden Seiten bildete. Sie hatte vorherrschend die Bedeutung der Reihe. In der fränkischen Ornamentik ist dagegen die geradlinige Verzierung (z. B. die innerhalb der Initialen) nur eine Wiederholung, ein Reflex der äusseren Umriß, während die gekrümmte Linie sich frei und ohne ein nöthigendes Gesetz bis zu einem Höhenpunkte bewegt, dann sich umwendet und denselben Gang in entgegengesetzter Richtung wiederholt, endlich abbricht wie sie angefangen und so ihren Lauf in steter Erneuerung symmetrischer Wiederkehr vollendet. Jede Seite einer solchen Verschlingung ist nur der Abdruck der anderen, das Gesetz freier Uebereinstimmung ist es, das sie beherrscht. Wir sehen daher zwei verschiedene, sich entgegenstehende Formprincipien; in der antiken Kunst das der fortlaufenden Einheit, in der christlichen das der Wiederkehr oder der Zweiheit. Indessen während durch jene antike Einheit jedes Glied fest in sich zusammenhängend und daher von den anderen gesondert ist, beruht hier die äussere Zweiheit auf einer inneren geistigen Einheit. Denn ihre beiden zunächst getrennten Seiten sind durch ihre Stellung und durch ihre zwar nicht völlige, aber doch relative Gleichheit aufeinander bezogen, sie deuten auf einen inneren Mittelpunkt hin und sind durch diesen zu einem untrennbaren Ganzen verbunden, das sein Gesetz in sich selbst trägt, nicht bloss in einer äusseren Begrenzung. Diese innere Einheit der einzelnen Theile giebt dann aber zugleich das Gesetz des Ganzen in ihrer Wiederholung.

Bei der Vergleichung des antiken Versmaasses mit dem Reimgesetze finden wir ganz dieselben Verhältnisse. Dort den festbegrenzten, geschlossenen Vers, der sein Gesetz in ununterbrochenem Verlaufe geradlinig erfüllt, hier das Abspringen und die Wiederkehr nach einer freien, ungemessenen Bewegung; dort die Einheit, hier die Zweiheit, der aber wieder eine innere Regel als Grundlage und Verbindung dient. In der bildenden Kunst sowohl als in der Poesie erscheint dies neue Stylgesetz in dieser Periode noch unvollkommen, es macht sich noch gleichsam zufällig geltend. Aber die Anlage dazu ist schon in diesen frühesten Anfängen vorhanden, und wir werden sehen, wie es später mehr und mehr auch in der höheren Kunst hervortritt. Da es auf der Verbindung entgegengesetzter, mannigfaltiger Formen beruht, die einem Mittelpunkte angehören, so können wir es vorläufig das Gesetz der Gruppierung nennen, welches dann dem Gesetze der Reihe, das in der alten Kunst herrscht, entgegensteht. Wollten wir bei der bildenden Kunst allein stehen bleiben, so könnten wir es das malerische Princip im Gegensatze zu dem Reliefstyl nennen, mit welchen dann die symmetrische Wiederkehr im Reime und der fortlaufende Gang des antiken Verses sich als höchst verwandt erweisen. Wir könnten dann darauf hindeuten, dass schon in den ersten christlichen Bildwerken diese symmetrisch-malerische Form sich zeigte¹⁾.

Dies führt uns auf eine zweite tiefere und mehr innerliche Verwandtschaft zwischem dem Reime und dem bildnerischen Sinne, welcher sich in dieser fränkischen Kunst schon geltend macht. Die Regel des antiken Versmaasses ist in der Natur begründet, sie geht aus dem Tonfall der Rede, aus dem Ausdrücke unmittelbar hervor. Aber mit dem Wesen des Wortes hat sie wenig oder gar nichts gemein, für dieses ist sie etwas ganz Aeusserliches; sie misst alles nach dem einförmigen Maasse von Länge und Kürze, die Mannigfaltigkeit der Bedeutung ist ihr gleichgültig. Im Reime dagegen kommt auch der Sinn der Worte in Betracht, und auch darin liegt ein Naturelement. Es ist ausser Zweifel, dass die Laute des Wortes keinesweges ganz willkürlich und ohne Beziehung auf die Bedeutung sind. Wenigstens gilt dies von der ersten Entwicklung der Sprache; bei den Stammwörtern ist eine Verwandtschaft des Lautes mit der Bedeutung nicht zu verkennen, gewisse Laute sagen einer Vorstellung zu, sie kehren in Wörtern ähnlicher Bedeutung wieder, werden bei geringen Abweichungen des Sinnes mit Modificationen gebraucht. Zum Theil ist die Verknüpfung gewisser Töne mit gewissen Begriffen so in der menschlichen Natur begründet, dass sie sich bei allen oder vielen Völkern findet, zum Theil beruht sie nur auf einer Gewöhnung, deren Ursprung nicht aufzu-

¹⁾ S. oben S. 90.

zeigen ist. Bei weiterer Ausbildung der Sprache herrscht zwar das Bedürfniss der Unterscheidung mannigfacher und freier Begriffe so sehr vor, dass darüber die erste Abstammung der Wörter vergessen wird, indessen behalten doch jene frühen Eindrücke noch ihre Kraft. Der Klang des Wortes hat daher eine Bedeutung, die wir eine musikalische nennen müssen, weil sie die Aeussere eines Geistigen und Individuellen im Reiche der Zeit und des Tones ist. Auch die Länge und Kürze der Sylben hängt, jedoch nur in den Stammsylben, mit dem Klange und der Bedeutung zusammen, bei der grammatischen Biegung und in der Zusammensetzung mehrerer Wörter geht aber diese Beziehung völlig verloren; für das Metrum ist daher jene Klangbedeutung des Wortes ganz gleichgültig, die Wörter werden wie Bausteine im Ebenmaasse aneinandergefügt. Im Reime dagegen tritt das Individuelle des Lautes deutlicher hervor, es wird durch die Wiederholung herausgehoben. Ist nun auch in einer entwickelten Sprache die Zahl der bedeutsam klingenden Worte nicht so gross, dass an diese Beziehung bei jedem Reime gedacht werden könnte, so wird doch dies musikalische Element der Rede in der gereimten Poesie vorzugsweise erhalten, und der Reim wird dem Dichter ein Mittel, durch die Art und den Wechsel der Klänge die Wortgebiete, in welchen sich seine Gedanken bewegen, und dadurch die Stimmung, aus welcher das Gedicht fliesst, auszudrücken¹⁾. Es ist nun bemerkenswerth, dass in der deutschen Sprache dies Bedeutsame des Lautes vorzugsweise gefunden wird; noch jetzt, nach den Einwirkungen so vieler fremdartiger Elemente, ist unsere Sprache reich an Wörtern, deren Klang bezeichnend ist. Sie war daher für die Anwendung des Reimes besonders geeignet.

Ganz ähnlich verhält es sich auf dem Gebiete der bildenden Kunst mit der Farbe. Auch sie ist an den Dingen charakteristisch, der höchsten Mannigfaltigkeit fähig und dadurch den feinsten Eigenthümlichkeiten sich anschliessend, dabei nicht bloss, wie das Maass, eine äussere, vergleichende Rücksicht, sondern wie der Klang eine selbstständige Aeussere der inneren Kraft. Sie kann daher als ein Ausdruck des Innersten, wenn ich so sagen darf: der Seele der Dinge, gelten, und ist es auch in der Wirklichkeit oft. Indessen verhält es sich hier ungefähr ebenso wie mit dem Klange der Worte in der Sprache; nur am Ursprünglichen, bei den Gattungen oder bei besonders kräftigen Dingen behält die Farbe diese Geltung, bei anderen wird sie durch Zufälligkeiten bestimmt. Auch die Kunst bedient sich ihrer daher nicht bloss in jener speciellen Beziehung,

¹⁾ Feine Bemerkungen in dieser Beziehung giebt die sehr beachtenswerthe Schrift von Poggel: Grundzüge einer Theorie des Reimes und der Gleichklänge, Münster 1836.

als charakteristisch für den einzelnen dargestellten Gegenstand, sondern sie benutzt sie im Ganzen, um durch die Wahl und Verbindung der Farben, welche im Bilde erscheint, ein Allgemeines, eine Region des geistigen und körperlichen Lebens, eine Stimmung, auszusprechen. Ganz so wie in der Poesie der Reim erhält also die Farbe eine mehr subjective als objective Anwendung.

Ueberdies giebt es bei beiden einen noch unbestimmteren Gebrauch. Das Ohr wird durch den Klang der Reime auch dann ergötzt, wenn eine so tiefe künstlerische Durchbildung, wie zum Ausdrucke der Stimmung erforderlich, nicht vorhanden. Das Auge erfreut sich mit grösserem Rechte an einem harmonischen Wechsel der Farben, auch wo keine bestimmten Gegenstände dargestellt sind, kein Werk der höheren Kunst beabsichtigt ist. Farbe und Klang erscheinen hier nur als Elemente, die höherer Gestalt fähig sind, sie geben nur Ahnungen ihrer höheren Bedeutung und gewähren eine unbestimmte, aber nicht verächtliche Anregung des Sinnes.

Der Reim der karolingischen Zeit und selbst des späteren Mittelalters ist meistens nur in dieser Beziehung angewendet. Nach den ersten Versuchen Ottfrieds schritt die Ausbildung der deutschen Sprache keinesweges rasch vor, während die romanischen Sprachen noch viel später hervortraten. Zwar machte sich der germanische Sinn auch im Lateinischen geltend und der Reim wurde in ihr fast durchgängig angewendet. Allein in der gealterten, todten Sprache war an ein Herausheben der Bedeutung nicht zu denken, höchstens als Wortspiel oder als Antithese (also gerade durch den auffallenden, aber meistens zufälligen Gleichklang des Nichtverwandten) kommt eine Rücksicht auf die Bedeutung vor. Bis zu dem Ausdrucke der Stimmung erhoben sich aber diese lateinischen Dichtungen nicht; nur bei geistlichen Liedern, und meistens auch da nur aus der späteren Zeit des Mittelalters findet man dies, und zwar oft in grosser Schönheit¹⁾; in der Regel dagegen liegt dem Reime bloss eine kindische Freude an dem Klingeln der Worte zum Grunde, es ist die erste Regung eines musikalischen Sinnes.

Auf ganz ähnlicher Stufe finden wir denn auch den Farbensinn in den Werken des frühen Mittelalters. An den einzelnen dargestellten Gegenständen ist die Farbe schwach und weit entfernt von tieferem Aus-

¹⁾ Die lateinische Sprache, obgleich für mannigfaltige Anwendung des Reimes nicht passend, eignet sich vortrefflich für das Kirchenlied; der Feierlichkeit, dem Gewaltigen, Uebermächtigen sagen ihre vollen Vocale wohl zu, und selbst die wiederkehrenden Flexionsendungen sind diesem Ausdrucke günstig, wie das volle, weite, schleppende Kleid dem ernsten Feste. Anderer Meinung ist, vielleicht in allzuweit getriebener Consequenz, Poggel a. a. O. S. 122.

drucke; noch weniger ist an eine künstlerische Behandlung des Farbentones ganzer Bilder zu denken. Dagegen ist in den Arabesken und später auch in der Polychromie der Gebäude eine wohlthätige, harmonische und oft überraschend neue Zusammenstellung der Farben anzuerkennen.

Wir sehen daher in beiden Beziehungen eine Regung des Sinnes in neuer Richtung, in unbestimmter Allgemeinheit und in harmlosem Spiele, nicht in der Anwendung auf Individuelles oder in der Gestaltung ernster Werke. Es bedurfte erst einer weiteren Durchbildung der Nationen, ehe der Sinn sich dazu erheben konnte.

