



Geschichte der deutschen Kunst

<<Das>> frühe und hohe Mittelalter bis zum Ausgang der Staufer : die Kunst des romanischen Stils / Georg Dehio

Dehio, Georg

Berlin [u.a.], 1930

1. Kapitel. Das deutsche Altertum

[urn:nbn:de:hbz:466:1-96180](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:hbz:466:1-96180)

Erstes Kapitel.

DAS DEUTSCHE ALTERTUM.

Der Krieg ist der Vater der Dinge. Die Deutschen sind ein Volk geworden im Kampf um ihren Wohnraum. Zugleich bedeutete dieser Kampf eine Neugestaltung Europas: das römische Reich ging in Trümmer, vom deutschen Volkskörper wurden viel edle Glieder für immer abgesplittert. Über die äußeren Umrisse dieser Vorgänge sind wir genügend unterrichtet. Was aber wissen wir von dem inneren Leben, von der Seelengestalt unseres Volkes in diesem langen Zeitraum? Wird die Kunst uns davon einige Kunde geben?

Hier sogleich ist an das zu erinnern, was in der Einleitung über die Einheit in der Vielheit der Künste und die im Zeitenlauf wechselnde Vorherrschaft der einen vor der andern gesagt wurde. Die Antwort auf die oben gestellte Frage müßte dürftig ausfallen, wenn der Begriff der Kunst sich in der bildenden Kunst erschöpfen würde. Aber dem ist ja nicht so. Soweit Kunst aus Augenerlebnissen entspringt, war die Jugendzeit unseres Volkes arm, ärmer als vieler anderer Völker auf derselben Lebensstufe; sie war reich, wo sie das Menschenleben dichterisch erfaßte. Religion, Recht, Sprache, ja auch der Brauch des täglichen Lebens waren durchtränkt mit dichterischer Phantasie und die Erinnerung an die Kämpfe der Wanderzeit verklärte sich im Heldengesang zu einer unvergleichlich reichen Spiegelung mächtiger Menschenbilder, heißer Leidenschaften, tiefen Schicksalsgefühls. Ein Volk, das zu solcher Selbstdarstellung fähig war, kann nicht arm an Kunst genannt werden.

Der Dichtung gegenüber, die das Tiefste und Höchste im Menschen aufregte, hielt sich die bildende Kunst in der engen Niederung der Alltäglichkeit. Etwas Schmuck des Leibes, des Hausrats, der Waffen, mehr wurde von ihr nicht verlangt. In ihren Hervorbringungen bezieht sich nichts auf die Religion, keine Nachbildung der Menschengestalt wird versucht, alles ist nur Ornament, abstraktes, naturfernes Linienspiel. Das wenige, was wir von der Baukunst wissen, genügt, um zu sagen, daß ihr die Region des Monumentalen fremd war. Kann doch auch die Baukunst ge-

deihen nur bei einem Volke, das sich dem Boden, auf dem es sitzt, fest verbunden fühlt. Wir wissen, wie spät die Germanen, erst nach Abschluß der Völkerwanderung, zu diesem Zustand gelangt sind. Sie hatten keine Götter, die in Tempeln verehrt werden wollten, keine Könige, die in Palästen wohnten, ihre Toten verbrannten sie oder bestatteten sie in tiefen Gräbern — die Sitten wechseln —, die durch kein künstlerisch geformtes Denkmal bezeichnet waren. In ziemlicher Zahl sind ausgedehnte Burganlagen nachgewiesen worden, einige bis in vorrömische Zeit hinaufreichend. Es waren Fluchtburgen, nicht Wohnburgen, am ehesten sind sie als befestigte Lager zu bezeichnen. Von Marbod hören wir, daß seine Königswohnung (*regia*) nicht in, sondern neben seiner Burg lag, und wir haben darum anzunehmen, daß dies Verhältnis die Regel bildete. Die Burgen aber entbehrten eines regelmäßigen Planes, sie bestanden aus Erdwällen und niedrigen Mauern, die sich dem Gelände anpaßten, in rundlicher oder eiförmiger Grundform. Die Wohnbauten nun waren durchaus in Holz errichtet. Allein schon aus der Sprachgeschichte ist das zu entnehmen. Denn in unserem Wortschatz sind nur die auf Bearbeitung des Holzes bezüglichen Wurzeln deutsch, alle auf den Stein und was mit ihm zusammenhängt hinweisenden sind Lehnwörter aus dem Lateinischen; deutsch z. B. *Wand* (ursprünglich Flecht- und Lattenwerk), entlehnt *Mauer*; deutsch *Tor*, entlehnt *Pforte*, ebenso *Fenster*, *Pfeiler*, *Ziegel* u. a. m. Am Rhein und an der Donau haben die Deutschen jahrhundertlang im Anblick römischer Steinbauten gelebt, ohne sie nachzuahmen; sie blieben Zimmerleute, wurden nicht Maurer. Ausgrabungen haben einige Grundrisse zutage gefördert, kleine Rechtecke mit tiefen Pfostenlöchern. Hausurnen zeigen dieselbe Grundform, dazu ein steil abfallendes Satteldach. Wie weit das große sächsische Bauernhaus zeitlich zurückgeht, bleibt dunkel. Die um das Jahr 700 aufgezeichnete *lex Bajuvariorum* gibt für den Fall der Beschädigung eines Hauses Bußsätze für jedes einzelne Bauglied; der Versuch, daraus das bairische Normalhaus zu rekonstruieren, kann nicht überzeugen. Ebenso ergibt sich aus der Beschreibung eines Holzhauses an der Mosel durch den spättrömischen Dichter Venantius Fortunatus kein klares Bild, jedenfalls kein typisches, da das Haus schon im Bereiche römischer Kultur lag. Der ländliche Herrenhof war ein erweiterter Bauernhof; was ihn vor diesem auszeichnete, war die abgesondert von Wohn- und Wirtschaftsbauten stehende große eingeschossige Halle. Eine Nachbildung in Stein glaubt man in einem westgotischen Königspalast auf spanischem Boden wiederzuerkennen. Ländliche Baudenkmäler des Mittelalters besitzen wir erst aus viel späterer Zeit; ihre Entwicklung aus Vorformen des Altertums können wir vermuten, doch nicht nachweisen.

Wir können also die Erörterung über den Hausbau mit der Einsicht abbrechen, daß die hier bestehende Lücke in unserem Wissen zwar sehr schmerzlich für die Altertumswissenschaft, aber unerheblich für die Kunst-

geschichte ist. Dieser letzteren steht in etwas anderem, in den Schmuckstücken, Waffen und Geräten, die uns die Erde in treuem Verwahr gehalten hat, eine reiche Fundgrube zur Verfügung. Wir treten erwartungsvoll an sie heran. Ist diese ornamentale Kunst das, was wir kennenzulernen vor allem begierig sind? Ist sie das Stammgut der germanischen Rasse, das reine, unverfälschte Dokument ihres uranfänglichen Formgefühls? Die Frage ist verwickelter, als sie scheint. Am wenigsten kann sie mit einem runden Ja beantwortet werden. Die Kunstgeschichte zuletzt darf mit dem Satze beginnen: Am Anfang war der Logos der Rasse. Die Anfangskunst der Germanen liegt beschlossen in der für unsere Erkenntnismittel nicht teilbaren Masse des mittel- und nordeuropäischen Gemeinguts. Es kann nach großen Epochen, nach Stein-, Bronze-, Eisenzeit unterschieden werden, aber nicht nach Nationen. Wissen wir doch noch immer nicht mit voller Sicherheit, wo die ältesten Wohnsitze der Germanen lagen. Aber auch wenn wir es wüßten, wäre das Ergebnis für die Kunst dasselbe: nämlich daß das Gemeinsame der Entwicklungsstufe und der natürlichen Lebensbedingungen weit mehr Bestimmungskraft hatte, als die erst schwach herausgearbeiteten rassenpsychologischen Besonderheiten. Außerdem hat die prähistorische Forschung auch überraschend frühe Fernwirkungen nachgewiesen; so tief wir in den Schoß der Zeiten hinabsteigen, nirgends finden wir eine absolute Urform, immer schon ein Geben und Nehmen, Übertragen und Befruchten. Anregungen aus der höherstehenden Mittelmeerkunst fanden vereinzelt schon in der späteren Steinzeit ihren Weg in den Norden und zunehmend in jeder folgenden Epoche. Dies hat aber die nordische Ornamentik an der Aufrechterhaltung eines sehr bestimmten Charakters nicht gehindert. Sie ist eine abstrakt geometrische Linienkunst, und alles, was sie aufnimmt, wandelt sie nach diesem Grundsatz um. Damit steht sie im entschiedensten Gegensatz zu dem, was die Höhlenfunde in einer südlicheren Zone, in Nordspanien, Südfrankreich und Südwestdeutschland aufweisen: obgleich nach Jahren gemessen noch weit älter als die nordische Ornamentik — manche Forscher sprechen von dreißig Jahrtausenden —, doch schon wirkliche Bilder, Tierdarstellungen von erstaunlich scharfem Wirklichkeitssinn wie nicht minder erstaunlicher Geschicklichkeit der Hand. Die Existenz dieser psychologisch und anthropologisch die schwersten Rätsel uns aufgebenden allerältesten Bilderwelt Europas macht es doppelt beachtlich, daß in der nordischen Völkergruppe, die Germanen eingeschlossen, von ähnlichen Versuchen auch nicht ein Schatten zu finden ist. Der Anfang der Kunst steht hier am entgegengesetzten Ende der Möglichkeiten: er weiß von Nachahmung schlechthin nichts. Sehen wir den Moment, wo ein Artefakt zum Kunstwerk wird, dort, wo ein zweckfreies Wohlgefallen an dieser oder jener Form eintritt, so war die erste Kunstregung bei den Germanen das Wohlgefallen an der frei geschaffenen, nur in der menschlichen Psyche,

nicht in der Natur vorgebildeten Form. Mit dieser Erkenntnis ist ohne Zweifel viel gewonnen. Es läßt sich von hier aus schon voraussehen, was dem germanischen Menschen bevorstand, wenn er im Fortgang der Zeiten und seiner eigenen Entwicklung mit der reifen Kunst der Griechen und Römer in unmittelbare Berührung trat: ein vollkommen neues Verhältnis zur äußeren Erscheinungswelt mußte er eingehen. Er mußte lernen, daß nicht Abkehr von der Natur, sondern geistige Bezwingung der Natur Ziel der Kunst sei. Der damit eingeleitete mühevollen Prozeß hat weit länger gedauert, als man sich gewöhnlich eingesteht. Wir werden atavistische Rückfälle noch in sehr später Zeit zuweilen wahrnehmen können. Ja, wer bürgt uns dafür, daß wir nicht heute noch durch den daraus entstehenden Konflikt beunruhigt werden?

Auf die erste Phase, in der allein der Handelsverkehr aus der Mittelmeerkunst einen letzten, dünnen Widerhall in den Norden hinüberleitete, folgte die zweite, in der Germanen und Römer sich Aug' in Aug' gegenüberstanden. Vergessen wir nicht, daß es mehr als bloß ein kurzes Zwischenspiel war, und daß es sich dabei nicht bloß um kriegerische Zusammenstöße handelte. Dreieinhalb Jahrhunderte lang war der dritte Teil Deutschlands römische Provinz, von römischer Kultur und Kunst vollkräftig erfüllt; römische Kaiser residierten in Trier, syrische Kaufleute erschienen am Rhein, germanische Söldner dienten in Italien. Die ersten christlichen Gemeinden wurden gegründet. Eine breite Berührungsfläche war gewonnen. Um so merkwürdiger ist, wie wenig dauernde Wirkungen zustande kamen. Von allem, was die Deutschen bei den Römern kennenlernten, war ihnen sicher die Kunst das Fremdartigste, Unverständlichste. Einiger Zuwachs an kunstgewerblicher Handfertigkeit war der einzige Ertrag, dem inneren Wesen der antiken Kunst waren die Deutschen am Ende um keinen Schritt nähergekommen. Nach wie vor blieb ihr Kunstwollen, wenn man diesen pompösen Ausdruck hier gebrauchen will, im Zierat stecken.

Dies ist der Grundzug auch des Stils der dritten Phase, des sogenannten Völkerwanderungsstils, der in Wahrheit bis ans Ende der Merowingerzeit dauerte. Es ist irrig, ihn als die natürliche Fortentwicklung der germanischen Frühkunst aufzufassen. Er ist aus den heterogensten Ingredienzien zusammengemischt: um ein Gleichnis aus der Gesteinkunde zu brauchen, eine Art Nagelfluh, ein loses Geschiebe zertrümmerter und zerriebener Formen, die durch die Ereignisse der Wanderzeit oft auf seltsam langen und verworrenen Wegen zusammengebracht sind. Vielleicht ist er im Völkergemisch der römischen Legionen zuerst entstanden. Die Archäologen sind auf ihn zuerst durch Bodenfunde in Deutschland und Skandinavien aufmerksam geworden, weshalb sie in ihm »deutsche Volkskunst« zu erkennen glaubten. Bei näherem Zusehen hat sich aber auch der Boden Italiens an Funden dieser Klasse so reich erwiesen, daß

die Erklärung aus Verschleppung durch wandernde Germanen nicht mehr zulässig ist. Dasselbe gilt von den umfänglichen Überresten dieses Stils im östlichen Küstenlande der Adria. Wie bedenklich es wäre, Fundort und Entstehungsort einander gleichzusetzen, zeigt die in Abb. 7—9 gegebene Zusammenstellung. Das eine dieser drei Beispiele stammt aus Thüringen, das zweite aus Ostpreußen, das dritte aus Oberitalien, — und trotz der weiten Entfernung der Fundorte, wie ähnlich sind sie einander. Zweifellos handelt es sich bei diesen in einem sehr engen Kreise von Motiven sich bewegenden Schmuckstücken und Waffen um eine von verhältnismäßig wenigen Zentren ausgehende Exportindustrie. Soll man nun glauben, daß vom Norden her der Süden mit diesen Erzeugnissen überschwemmt worden wäre? Sicher ist der umgekehrte Weg der allein wahrscheinliche. Und vollends wird jeder Zweifel beseitigt, wenn wir diesen Stil auf die Herkunft seiner Elemente prüfen. Er ist nichts anderes als eine Metamorphose der Antike! Freilich darf dabei nicht an die vornehme Kunst des kaiserlichen Roms und der klassischen Zeit gedacht werden, sondern an die verbauerte Provinzialkunst der Spätantike. Und zu diesen im volkstümlichen Empfinden der Massen frei werdenden Quellen gesellte sich ein starker und vielgestaltiger Zustrom aus dem wiedererwachenden Orient. So ist also nur das eine richtig: die »Völkerwanderungskunst« war in der Tat Volkskunst, aber nicht war sie germanisch in ihrer Grundsubstanz; von der klassischen Antike aus bewertet, mag man sie immerhin »barbarisch« nennen. Ebendies näherte sie dem Verständnis der deutschen Soldaten und Bauern. Sie kamen in ihren Besitz zuerst als Handelsware und als Kriegsbeute. Dann, als die Fabriken der römischen Grenzländer eingegangen waren, beginnen die Deutschen mit Nachahmungen. So müssen wir uns die Entwicklung vorstellen. Sie im einzelnen nachzuweisen, ist allerdings nicht möglich, trotz der großen Menge der Gegenstände, die die Gräber wiedergegeben oder alte Kirchenschätze aufbewahrt haben. Denn Altersbestimmungen sind meist nur innerhalb großer Spielräume durchzuführen, und es fehlen die Kennzeichen, um Importiertes und Selbsterzeugtes sicher zu unterscheiden. Daß Veränderungen eintraten, indem gewisse überlieferte Motive allmählich ausschieden, andere durch Umbildung und Variierung sich fortentwickelten, und zwar in folgerichtiger Weise, ist gleichwohl augenfällig, und dies bedeutet: die aufgenommenen Lehnformen werden durch langen Gebrauch zu Eigenformen; aus der ursprünglichen Völkerwanderungskunst, dem Gegenteil einer einheitlich national bedingten, schlägt sich am Ende eine wirkliche germanische Volkskunst nieder.

Wir wollen an einigen Beispielen — die in jedem Provinzialmuseum vervollständigt werden können — den Charakter dieses Formenkreises erläutern.

Arbeiten in Metall haben sich am besten erhalten, sie zeigen auch die

jeweilige Kunstfertigkeit auf ihrem Höhepunkte. Eine besonders kostbare Gattung ist das Zellenmosaik (Abb. 1—5). Zwischen schmalen Bändern aus Gold oder vergoldetem Kupfer, die auf den Grund aufgelötet werden, liegen Füllungen aus entsprechend zugeschnittenen Halbedelsteinen, Granaten, Almandinen (die aus Indien kamen), auch wohl Gläsern. In dem ornamentalen Bilde, das hierbei entsteht, bildet also das Liniennetz der Goldfassung das Muster, der Stein den formlosen Grund, und beide zusammen ergeben eine gleichmäßige glatte Fläche, in der Muster und Grund nur durch den Farbenunterschied sich voneinander abheben. Es wird hier also etwas wesentlich anderes erstrebt als in den durchaus plastisch gedachten Goldschmiedearbeiten der Antike. Das Zellenmosaik ist asiatischen, wahrscheinlich sassanidischen Ursprungs. Den Weg der Ausbreitung zeigen beispielsweise der Schatzfund von Petrossa in Rumänien, aus gotischem Besitz stammend (wenn auch nicht gerade dem des Königs Athanarich, wie man früher glaubte); die Schwertscheide und der Becher aus dem Grabe des Frankenkönigs Childerich (gest. 481); die Votivkronen der spanischen Westgotenkönige Svinthila und Receswinth (gest. 631 und 672). Nur die ältesten Stücke dieser Gattung sind asiatische Originale. Daß die Mehrzahl die Arbeit germanischer Goldschmiede ist, die damit schon eine hochausgebildete Geschicklichkeit der Hand bekundeten, kann aus mancherlei Nebenumständen entnommen werden, am sichersten aus den gelegentlich vorkommenden Inschriften, wie z. B. auf einem Reliquienkästchen des Klosters Saint-Maurice im Wallis ein Undiho und Ello sich als Verfertiger nennen und auf einer Gewandspange aus Oberschwaben, jetzt im Nationalmuseum in München, zu lesen ist: *Ufila vivas in deo*. Die beiden letztgenannten Stücke bezeugen außerdem durch ihre späte Entstehungszeit, Ende der Merowingerzeit, die feste Einbürgerung dieser Geschmacksrichtung. Warum die Deutschen, da sie doch gegen die klassische Antike sich andauernd verschlossen, an dieser exotischen Kunst Wohlgefallen fanden, ist nicht unverständlich: sie bewegt sich in ihrer Beschränkung auf das Lineare und Flächenhafte im Grunde auf derselben Linie wie der geometrische Stil der germanischen Vorzeit. Außerdem waren die Deutschen durch ihre Erlebnisse in der Wanderzeit Kenner der stofflichen Kostbarkeit und zierlich mühsamer Feinarbeit geworden.

Ein anderes typisches Verfahren ist der Keilschnitt oder Kerbschnitt (Abb. 6—11). Die Fläche wird hier mit einem System schräg abgeböschter Gruben überdeckt, die so geordnet sind, daß die Schnittlinien der Flächen ebenso an den höchsten wie an den tiefsten Stellen zusammenhängende Linienzüge, gleichsam Berggrate und Talsohlen, bilden. Um eine plastische Vorstellungsweise handelt es sich dabei nicht, sondern um Erzeugung eines Wechsels von Licht und Schatten, dessen flimmerndes Durcheinander gegenüber den Gratlinien — dem Muster — in ähnlicher Weise als

Grund wirkt wie beim Zellenmosaik die Steinfüllung. Die Zurückführung auf eine vermeintliche urgermanische Holzschnitzkunst war ein Irrtum. Die ältesten Proben des Keilschnitts finden sich vielmehr an metallenen Lederbeschlägen und Gürtelschnallen in Fundstätten Italiens und Illyriens (Abb. 10). Die Muster gehen von geläufigen antiken Ornamentmotiven aus, das flächenhaft malerische Darstellungsprinzip bedeutet allerdings einen merkwürdigen Abfall vom klassischen Formgefühl, vielleicht Rückfall in sehr alte, volkstümliche Gepflogenheiten, die, zeitweilig von griechischer Kultur zurückgedrängt, nun zeigten, daß ihre Rolle noch nicht ausgespielt war. — Der zeitliche Vorsprung der römischen Keilschnittfunde vor den aus germanischen Gräbern ans Licht gebrachten ist sicher. Und je älter die letzteren sind, um so näher stehen sie der südalpinen Formengebung. Zweifellos also hat hier Übertragung aus dem Süden nach dem Norden stattgefunden.

Die Betrachtung noch auf weitere technische Gattungen auszudehnen, ist für unseren Zweck entbehrlich. Vor allem muß uns interessieren, was sich in den auf die Völkerwanderung folgenden Jahrhunderten aus der damals gewonnenen Bereicherung des ornamentalen Formenschatzes weiterhin entwickelte. Es ist zuerst ein Wählen und Aussondern, danach ein Umformen. Für beides bleibt die auf das Abstrakt-Lineare eingestellte Grundrichtung der germanischen Phantasie maßgebend. Eine Veränderung geht nur mit dem besonderen Charakter dieses Linienspiels vor sich. Die in ihrer Einfachheit klaren und starren Motive der Frühzeit verschwinden. Von verwickelteren Zusammensetzungen geradliniger Elemente ist der antike Mäander am beliebtesten. Das Übergewicht erhalten gekrümmte Linien ohne geometrische Bedingtheit, in freier, rhythmischer Bewegung. Hinsichtlich der Motive wird indes auch hier aus dem Vorrat der Antike geschöpft. Die Spiralwelle und das Flechtband werden aufgegriffen, zuerst noch unverändert nachgeahmt, dann immer verkünstelter ausgebreitet, und endlich in ganz labyrinthische Verwirrung gebracht, wobei es bezeichnend ist, daß die maßlosesten Bildungen dieser Art doch erst bei den Nordgermanen zustande kommen, während auf dem heutigen deutschen Boden die Nähe der antiken Nachfahren noch einigermaßen zügelnd wirkte. Man meine nicht, daß hier eine naturalistische Nachahmung von Band- und Riemenwerk vorläge; alles ist reine, unbedingte Linienphantasie; soweit eine Anknüpfung an textile Vorbilder darin gegeben ist, ist sie aus der Antike herübergenommen in bereits dort vollzogener stilisierender Umformung.

Noch bezeichnender ist, was in der germanischen Phantasie aus dem antiken Tierornament wurde (Abb. 12—20). Antik gedacht war es, tierische oder menschliche Gestalten in tektonische Gebilde so einzufügen, daß sie deren Funktion anthropomorph versinnlichten: in der Baukunst durch Karyatiden und Atlanten, an Möbeln und Geräten etwa durch Endi-

gungen in Klauen oder Köpfe oder auch als freie, ornamentale Begleitung, z. B. an den Rändern von Gürtelbeschlügen als kauernde Tiere. Wir kennen in großer Menge germanische Fibeln, an denen ähnliches versucht ist. Nur glaube man nicht, daß diese Darstellungen von der Wirklichkeit ausgegangen seien; nein, ihre Vorbilder sind allemal im antiken Kunstgewerbe zu suchen. Das Bemerkenswerteste dabei ist, daß ihre Rezeption nicht etwa als Aufforderung zu eigener Naturbeobachtung wirkte, vielmehr war es allein die von der Sache unabhängige Linienphantasie, die durch sie in Schwingung versetzt wurde. Je weiter in der Zeit die Gattung sich fortentwickelt, um so schonungsloser werden die organischen Zusammenhänge zerrissen und wird die ursprüngliche Naturform in willkürliche Linienzüge aufgelöst. Der schwedische Forscher Bernhard Salin hat diese Entwicklung, die von der Antike aus gesehen eine fortschreitende Entartung ist, für das germanische Wollen aber eine geistreiche Umdeutung genannt werden darf, sehr überzeugend nachgewiesen. Wie sehr hat sich die ältere, landläufig gewordene Meinung getäuscht, wenn sie unseren Vorfahren eine hartnäckige Vorliebe für das Widerwärtige, für Würmer, Schlangen, Schreckgestalten aus einer im Alpdruck geträumten Fabelwelt zumutete. In Wahrheit hatten die Verfertiger dieser Sachen es schon vergessen, daß ursprünglich lebende Naturwesen mit ihnen gemeint gewesen waren. Man nenne dies auch nicht Stilisierung. Echte Stilisierung will die organische Lebensform klären, indem sie sie auf ein einfaches Grundschema zurückführt. Hier aber wird der Organismus mißachtet, zerdehnt oder zertrümmert; eine Klaue, ein Kopf, ein Schnabel, ein Auge werden herausgerissen und nur noch als Ornament empfunden. Was aus ihnen werden konnte, zeigt die von Salin zusammengestellte Reihe Abb. 13. Von der altgermanischen Tierornamentik führt kein Weg zur Naturempfindung; sie ist keine jugendliche Kunst, sondern in ihrer spitzfindigen Klügelei das Ende einer Entwicklung. Deutschland wurde noch rechtzeitig aus dieser Sackgasse befreit, Skandinavien aber blieb in ihr noch lange stecken, und in den Bilderhandschriften der Iren sehen wir sogar die menschliche Gestalt unter dem Zwange dieser Vorstellungsweise in bandartiges Geschlinge und Geschnörkel aufgelöst. Bis in die Karolingerzeit hinein haben irische Mönche auch in deutschen Klöstern diese Art gepflegt (Abb. 295), und es war vielleicht kein ganz leichter Kampf, den die karolingische Renaissance (Abb. 297—300) gegen sie aufzunehmen hatte.

Die im obigen geschilderten Schmuckformen sind uns fast allein durch Arbeiten in Metall überliefert, nur ganz spärliche Anschauung hatten wir bis vor kurzem von der Schnitzkunst in Holz, die doch eine beträchtliche Rolle gespielt haben muß. Da brachte das Jahr 1904 den großen Fund des Totenschiffs von Oeseberg in Norwegen. In ihm war die Leiche einer Wikingerfürstin versenkt mitsamt ihrem Besitz an Wagen, Schlitten und

Hausrat, alles mit geschnitztem Zierat überreich ausgestattet (Abb. 12). Die Entstehung wird in runder Schätzung in die Frühzeit des 9. Jahrhunderts zu setzen sein. Es waltet hier im allgemeinen noch derselbe Formengeist, den wir aus den Metallarbeiten früherer Jahrhunderte kennen, im einzelnen sind fremde Elemente hinzugekommen, vornehmlich aus der Welt des Ostens. Geschmack und Geschick der Ausführung sind vollendet. Es ist gewiß wahrscheinlich, daß ähnlichen Schmuck auch die Holzarchitektur getragen haben wird. Welche Folgerungen sind daraus für Deutschland zu ziehen? Venantius Fortunatus spricht in der Schilderung einer *domus lignea*, die er am Rhein oder der Mosel gesehen hat, von einem Umgang, an dem *sculpturata lusit in arte faber*. Die Möglichkeit ist nicht abzulehnen, daß die Sachsen, als Karl der Große sie unterwarf, eine den Skandinaviern verwandte Schnitzkunst besessen haben; aber wir wissen darüber nichts. —

Das deutsche Altertum erreichte sein Ende, als die Gesamtheit der deutschen Stämme dem Reich der Franken einverleibt und damit in die christliche Welt aufgenommen war. Eine durchaus neue und anders bedingte Epoche brach an. Das reiche Phantasieleben des deutschen Altertums hatte allein in der Dichtung sich auszudrücken vermocht, das Christentum brachte nicht als die kleinste unter seinen Gaben die Bau- und Bildkunst, mit der Forderung, sie als eine große, ja heilige Angelegenheit anzusehen.