

Bilder

aus der

neueren Kunstgeschichte.

Bilder

aus der

neueren Kunstgeschichte

von

Anton Springer.

Zweite vermehrte und verbesserte Auflage mit Illustrationen.

Erster Band.

Bonn,

bei Adolph Marcus.

1886.

Das Recht der Uebersetzung ist vorbehalten.

Vorrede zur zweiten Auflage.

Als ich mich entschloß, die seit vielen Jahren vergriffenen „Bilder“ abermals herauszugeben, wurde es mir alsbald klar, daß ein einfacher Abdruck nicht genüge. Seit der ersten Ausgabe der Bilder habe ich von anderen Forschern mannigfaches gelernt und mich selbst unablässig bemüht, in der Wissenschaft fortzuschreiten. Ich habe daher das Buch einer gründlichen Umarbeitung unterworfen.

Der Aufsatz über Raffaels Disputa und Schule von Athen erschien mir durch meine späteren Schriften über Raffael überflüssig geworden. Ich ließ ihn weg. Die anderen aus der ersten Auflage herübergenommenen Aufsätze blieben zwar im wesentlichen unverändert. Doch habe ich dieselben wo es nöthig war ergänzt, einzelne Punkte ausführlicher behandelt oder in eine klarere Form gebracht. Zu den neun alten Abhandlungen sind ebensoviele neue getreten. Mehrere derselben übergebe ich zum ersten Male der Oeffentlichkeit, andere waren an abgelegenen Orten gedruckt und schwer zugänglich.

Obgleich auch Gegenstände der mittelalterlichen Kunst erwähnt werden, habe ich doch den alten Titel beibehalten. Nicht bloß aus Bequemlichkeit, sondern auch um der Ueberzeugung Ausdruck zu geben, daß die mittelalterliche und neuere Kunst dem klassischen Alterthume gegenüber ein geschlossenes Gebiet darstellen und daß insbesondere zwischen der mittelalterlichen

und der Renaissancekunst der verbindenden Glieder mindestens ebenso viele vorhanden sind als der trennenden.

Die Illustrationen dienen nur dem bescheidenen Zweck, das Wort, wo dasselbe unzulänglich schien, durch das sinnliche Bild in seiner Beweisraft zu unterstützen.

Hoffentlich wird das Buch in seiner neuen Gestalt dem Ziele, welches mir vorschwebte: die wichtigsten Entwicklungsstufen der neueren Kunst durch Schilderung ihrer Hauptträger und zusammenfassende Beschreibung ihres eigenthümlichen Wesens anschaulich zu machen, wieder etwas näher rücken.

Leipzig im Juli 1886.

Anton Springer.

Inhalt des I. Bandes.

	Seite
Das Nachleben der Antike im Mittelalter	1
Klosterleben und Klosterkunst im Mittelalter	41
Die byzantinische Kunst und ihr Einfluß im Abendlande	79
Die deutsche Kunst im zehnten Jahrhundert	113
Die mittelalterliche Kunst in Palermo	157
Die Anfänge der Renaissance in Italien	209
Leon Battista Alberti	257
Leonardo da Vincis Selbstbekenntnisse	297
Das Ende der Renaissance	327
Der gotische Schneider von Bologna	375

1.

Das Nachleben der Antike im Mittelalter.

„Rom ist gothischer als Paris“, rief einmal prahlerisch ein fanatischer Verehrer des Mittelalters, der französische Archäologe Mr. Didron, in die Welt hinaus, als er in der Hauptstadt Italiens mannigfache Reste der mittelalterlichen Kunst entdeckt hatte, welche den Augen der meisten Romfahrer durch die riesigen Ruinen der klassischen Kunst und die Prachtwerke der neueren Zeiten verhüllt werden. Er glaubte damit einen gar gewaltigen Trumpf gegen die Verehrer der Antike und der Renaissance auszuspielen und ihre arge Verblendung siegreich zu beweisen. Mit dem gleichen Rechte könnte man aber Didron und seinen zahlreichen Anhängern ein anderes geflügeltes Wort entgegen schleudern: Das Mittelalter ist antiker als die Renaissance. Und diese Behauptung wäre nicht einmal so arg übertrieben. Die Antike übte allerdings auf das Auge und die Phantasie der Männer der Renaissance einen ungleich größeren Einfluß, als auf die Völker des Mittelalters. Sie läuterte den Formensinn der ersteren, bestimmte vielfach ihr Handeln, erschien ihnen in einem hellen idealen Lichte. Dagegen steht wieder der Vorstellungskreis im Mittelalter viel stärker im Banne des Alterthums. Wollte man aus dem Wissen des Mittelalters alles streichen, was dasselbe den antiken Ueberlieferungen verdankt, so würde (von den religiösen Ideen natürlich abgesehen) der Gedankenvorrath bedenklich schwinden. Bei der wesentlich receptiven, mehr in die Weite als in die Tiefe strebenden Natur des mittelalterlichen Geistes wurde aus der nächstliegenden Quelle, und diese war das römische Alterthum, der meiste Stoff geschöpft. Die Weltliteratur im Mittelalter, welche ganz Europa mit einem gemeinsamen Culturringe umschloß, bedeutet die Litteratur in lateinischer Sprache. Sie hätte sich nimmermehr entwickeln können, wenn die letztere nicht die Mittel zu einer allgemeinen Verständigung geboten hätte. Dadurch wurden die Blicke überhaupt auf das Alterthum zurück-

gelenkt, dieses auch sonst auf zahlreichen Gebieten des geistigen Lebens zur Grundlage genommen.

Zunächst sträubt sich noch unser Bewußtsein, die Thatfache rückhaltlos anzunehmen. Namentlich die Behauptung, der Einfluß der Antike erstreckte sich auch auf die Phantasiekreise des Mittelalters, dürfte viele Ungläubige finden. Kein Wunder. Unser Urtheil über das Mittelalter hat sich noch nicht abgeklärt. Das Mittelalter ragt vielfach in die unmittelbare Gegenwart hinein und ist doch längst nicht mehr der Boden, welchem unsere Anschauungen entfeimen. Dem Auge nicht fern genug, um einen vollkommen freien Ueberblick zu gestatten und doch auch nicht so nahe, daß alle Gegenstände gleich deutlich erscheinen, muß sich das Mittelalter eine gar verschiedenartige Auffassung gefallen lassen. Liebe und Haß, beide gern übertreibend, lenken häufig den Blick und bestimmen das Urtheil. Ist es dann wunderbar, wenn das letztere der unbefangenen Ruhe, ja nicht selten sogar der Wahrheit ermangelt?

Es werden Eigenschaften an dem Mittelalter bewundert, welche ihm vollkommen fremd sind; es werden Mängel betont, welche es ebenfalls nicht kennt. Man begeistert sich für die friedliche und freie Ordnung der öffentlichen Zustände, während doch in Wahrheit aus dem Mittelalter der Kampf der Stämme und Stände am lautesten entgegenschallt, persönliche Leidenschaften wenig beschränkt walten. Man rühmt die Kraft der inneren religiösen Ueberzeugung, während thatsächlich die Gefahr drohte, daß das religiöse Leben äußerlich gefaßt, die gläubige Hingebung in mechanische Werkthätigkeit verwandelt werde. Auf der anderen Seite ergeht man sich in Klagen über die Rohheit des mittelalterlichen Formensinnes und die mangelhafte Entwicklung des Schönheitsgefühles, obgleich zahlreiche Urkunden von der großen Rührigkeit des Mittelalters auf allen Gebieten der Kunst sprechen. Nur in einem einzigen Punkte herrscht vollkommene Uebereinstimmung, eine Eigenschaft wird dem Mittelalter von Tadlern und Lobrednern gleichmäßig zugeschrieben: Die Abkehr von der Antike, die Verschlossenheit gegenüber dem klassischen Alterthume.

Diese Ueberzeugung hilft eben so sehr die allgemeine Natur des Mittelalters bestimmen, wie sie die Ansichten von der Entwicklung der bildenden Kunst beherrscht und die Gliederung der kunsthistorischen Perioden regelt. Das fünfzehnte Jahrhun-

bert scheidet auf künstlerischem Gebiete zwei Weltalter; jenseits desselben in der mittelalterlichen Welt waltet als bezeichnender Zug die Unkenntniß der Antike, diesseits dagegen wird die Kunst des klassischen Alterthums den Zeitgenossen als Muster zur Nachahmung aufgestellt und durch den begeisterten Cultus der Antike der Umschwung der Kunst und ihr Aufschwung zur höchsten Blüthe bewirkt. Wenn eine Thatsache so beharrlich, so allgemein als wahr behauptet wird, geräth man leicht in die Versuchung sie gläubig anzunehmen. In diesem Falle treten noch sachliche Gründe hinzu, um das Mißtrauen gegen die Richtigkeit der Ansicht zurückzuweisen. Spricht nicht aus jedem Bildwerke des Mittelalters, aus den krausen Formen, dem verzerrten Ausdrucke, der mangelhaften Zeichnung die gewaltsame Abkehr von dem antiken Ideale, predigen nicht die Worte und Thaten hervorragender Männer des Mittelalters unverholen den Kunsthaß und Verachtung des Alterthums?

Da ist z. B. der Abt Cadmer von St. Albans, welcher ausgegrabene Erzbilder als heidnische Idole unbarmherzig zerschlagen läßt. Mit großer Seelenruhe erzählt Matthäus Paris diese That, ähnlich wie ein anderer Mönchschronist mit sichtbarem Wohlgefallen versichert, die Kaiserin Theophanu müsse ihre Vorliebe für die Künste des Luxus im Fegefeuer abbüßen. Wie abfällig sich der Vater des Cistercienserordens, der h. Bernhard über den Gebrauch des profanen plastischen Schmuckes an Kirchenbauten ausspricht, ist bekannt genug. Ebenso deutet es keine hohe Achtung vor dem klassischen Alterthume an, wenn einer der angesehensten Wortführer des Mittelalters, Petrus Damiani, das Studium der lateinischen Sprache mit einem unsittlichen Liebesverhältnisse vergleicht oder wenn in der Zeichensprache, deren sich die Benediktinermönche bedienten, als Zeichen für ein klassisches Buch das Krazen hinter dem Ohre, wie es Hunde zu thun pflegen, angegeben wird. Das stand in gutem Einklänge mit der Aeußerung eines päpstlichen Legaten im zehnten Jahrhundert, welcher die Geistlichen eindringlich warnt, Plato, Virgil, Terenz und das andere Philosophenvieh (*ceteros pecudes philosophorum*) als Lehrer zu achten. Aber dann darf auch nicht vergessen werden, daß am Hofe Leo's X. ein angesehener, gelehrter Cardinal, Adriano Castellesi, Plato und Aristoteles als Höllepack schildert und ein Sprichwort des

siebenzehnten Jahrhunderts die Barberini mit den barbari in Verbindung bringt.

Nicht aus strengen, oft überstrengen Sittenpredigten, die gerade durch die Leidenschaft ihres Tones die weite Verbreitung des Uebels, welches sie bekämpfen, darthun, nicht aus vereinzelt Bildwerken untergeordneter Kunsthandwerker, sondern aus dem Grundcharakter der mittelalterlichen Kunst und den allgemein herrschenden Anschauungen muß das Wesen der mittelalterlichen Kunstbildung erläutert werden. Wer dieses mit unbefangenen Sinne versucht, erkennt vielleicht zu seiner größten Ueberraschung, daß die Antike niemals, am wenigsten in den angeblich schlimmsten Zeiten der mittelalterlichen Barbarei aufgehört hat, einen nachhaltigen Einfluß auf die künstlerische Phantasie zu üben.

Die wechselnden Bedürfnisse, die veränderten Aufgaben zwangen zwar den mittelalterlichen Künstler, vielfach selbständig zu denken und zu schaffen. So legte die christliche Kultusform dem Architekten die Verpflichtung auf, für weite geschlossene Binnenräume zu sorgen, welche eine größere Zahl kirchlicher Gemeindeglieder in sich fassen können. Der griechische Tempel, die einfache Behausung des Götterbildes, erscheint in vielen Fällen neben der christlichen Kirche nur in der Größe einer Kapelle gehalten. Die Anlage ausgedehnter Hallen lenkt dann wieder die Aufmerksamkeit des Baumeisters auf die richtigste und sicherste Deckenform; Gewölbekonstruktionen werden gesucht und geprüft, schwierigere technische Probleme mit Eifer erörtert, mit Glück gelöst. Auch im Kreise der Plastik und Malerei verlangen zahlreiche neue Ideale ihre Verkörperung. Der christliche Glaube verherrlicht maßloses Leiden und unennbaren Schmerz, setzt den Bruch mit dem unmittelbaren Dasein als Bedingung des Heiles voraus und ergeht sich mit Vorliebe in Stimmungen, von deren künstlerischer Fruchtbarkeit das Alterthum wenig wußte. In allen solchen Fällen konnte das letztere natürlich nicht das Vorbild abgeben. Bei jenen Zügen des Kunstwerkes jedoch, welche ganz unmittelbar aus der Phantasie hervorquellen, wo der Künstler ungestört von Bedürfnisfragen, technischen Sorgen und religiösen Rücksichten ausschließlich seinem Schönheitssinn nachgehen kann, da hat gewiß auch das Muster der Antike seinen Antheil an der Schöpfung.

Aufmerksam, um zunächst das Beispiel des Architekten festzuhalten, lauscht der Baumeister des 11. und 12. Jahrhunderts, nachdem er die Forderungen der Zweckmäßigkeit befriedigt hat und an das Zieren und Schmücken seines Werkes geht, auf die Vorgänge bei den Alten. Wie die Fläche des Baues zu gliedern, die Säule durch einen Fuß mit dem Boden zu verbinden, oben durch ein Kapitäl zu krönen sei, welche Profile und Linien ein Gesims am kräftigsten von der Wand abheben, mit welchen Ornamenten das Ganze belebt werden könne, das Alles sucht und findet er in der Antike vorgebildet. Es bleibt nicht aus, daß sich auch im frühen Mittelalter, wie in jeder jugendstarken Zeit Ansätze zu einem selbständigen Vorgehen, zu einem unabhängigen Bilden und Formen zeigen. Das Mittelalter erfährt ein eigenes Kapitäl, das sogenannte Würfelkapitäl, welches, nebenbei gesagt, nicht einem rohen Holzmodell den Ursprung verdankt, sondern aus künstlerischer Berechnung, aus dem Streben, Säule und Bogen zu vermitteln, hervorgegangen ist. Es benutzt die Raute, das Zickzack, die schachbrettartige Verschiebung von Vierecken, den Halbkreis u. s. w. als Ornament. In dem Augenblicke jedoch, in welchem der mittelalterliche Architekt antike Muster kennen lernt, verzichtet er regelmäßig auf weitere Proben seines erfinderischen Sinnes und eifert unumwunden den alten Vorbildern nach.

Die Mehrzahl der mittelalterlichen Bauschulen macht folgende Entwicklungsstufen durch. Mit dem zufälligen Aufgreifen und Nachahmen einzelner Elemente der römischen Architektur beginnt die künstlerische Regsamkeit auch diesseits der Alpen; es folgt dann eine Periode verhältnißmäßiger Selbständigkeit, in welcher über dem Ringen und Kämpfen, den technischen Aufgaben gerecht zu werden, das Streben nach zierlichen Formen und damit auch die Beziehung zur Antike zurücktritt, aber nur um in dem nächsten Menschenalter mit verdoppelter Kraft und besserem Verständnisse wieder vorzubrechen. Während die Zeiten, welche an die karolingische Periode anstreifen, überall die Unfähigkeit verrathen, sich von den römischen Traditionen loszusagen, aber gleichsam nur mürrisch und widerwillig den Fußtapfen der alten Weltoberer folgen, ermannt sich das eilfte Jahrhundert, besonders in seiner zweiten Hälfte zu einer größeren Originalität und wagt, unbeirrt von aller Ueberlieferung auf

Kosten des Formgeföhles den in dieser Zeit erst erstarkten neuen Gedanken einen lebendigen Ausdruck zu geben. Kaum ist aber die Freude, neue Gedanken zu bilden und einen selbständigen frischen Inhalt der Kunst zuzuföhren, befriedigt worden, so regt sich auch schon wieder der Formensinn, mit der Belebung des letzteren erwacht gleichzeitig — am Schlusse des zwölften Jahrhunderts — die Sehnsucht nach der Antike und der Eifer sie wieder zur Geltung zu bringen, der seitdem, wenigstens in Italien, nicht mehr ausstirbt. So allgemein und tief wurzelnd ist dieser dem Alterthume zugeneigte Sinn, daß wir um den spätromantischen Baustil von den früheren und späteren Kunstweisen zu unterscheiden, kein auffälligeres Merkmal hervorheben können, als die Nachahmung antiker Formen.

Gar nicht selten mußten erst urkundliche Nachrichten in das Gesecht geschickt werden, um dem Mittelalter das Anrecht an einzelne Bauwerke zu sichern. Ihr antikes Aussehen glaubte man nur durch antiken Ursprung erklären zu können. So galt das Florentiner Baptisterium noch im sechzehnten Jahrhunderte als antiker Tempel. Und wenn es nicht anging, die Umwandlung eines römischen Tempels in eine mittelalterliche Kirche zu behaupten, so ließ man doch wenigstens die Bauleute aus Rom, der Bewahrerin antiker Kunsttraditionen, kommen. Karl der Große z. B. baute mit Hilfe römischer Architekten Kirchen in Florenz. Das sind Mythen, reine Wahrheit dagegen, daß einzelne Bauglieder und Ornamente in großer Zahl dem römischen Alterthum abgelauscht wurden. Freilich können diese Wiederholungen und Nachahmungen auch als dunkle, unbewusste Erinnerungen, auf langen und verschlungenen Wegen übermittelt, angesehen werden. Wenn aber in Corvey und Paderborn, dort im neunten, hier im elften Jahrhundert das ganze über dem antiken Säulenbau lastende Gebälke auf der Deckplatte der einzelnen Rundpfeiler, gleichsam abgekürzt, reproducirt wird, wenn in der Justinuskirche zu Höchst sämmtliche Kapitäle einem römischen (korinthischen) Muster gleichmäßig nachgebildet erscheinen oder an Gesimsen im Speierer Dome die Ornamentreihen in der gleichen Ordnung wie an römischen Denkmälern wiederkehren, wenn endlich da und dort z. B. in Hildesheim bestimmte antike Werke im Kleinen copirt werden, so kann man an der absichtlichen Nachahmung der antiken Kunstweise nicht füglich zweifeln.

An der Hand der Monumente läßt sich noch eine weitere, wichtigere Behauptung begründen.

Überall, wo antike Bauwerke von größerer Bedeutung und ansehnlichen Verhältnissen sich unverfehrt oder doch wenigstens kenntlich erhalten haben, werden sie von den Künstlern der umliegenden Landschaft als Vorbilder verwandt. Die sogenannten Kaiserbäder in Trier, jedenfalls eine römische Schöpfung, übten auf die Gestalt der niederrheinischen Kirchen, auf die reiche Entfaltung ihres Grundrisses entschieden Einfluß. Römische Triumphbogen gaben die Motive für die mittelalterlichen Portalbauten in Avignon, Vaison, Bernes u. s. w. ab; die römische Porte d'Arroux zu Autun lieferte das ängstlich befolgte Muster für die Dekoration der Kathedrale. Und nicht auf vereinzelte Fälle beschränkt sich diese unmittelbare Einwirkung der Antike. Der Charakter weitverbreiteter Baustile, wie, um bei den Ländern diesseits der Alpen zu bleiben, jener der Provence, Languedoc's und Burgund's wird durch die vorherrschende Nachahmung der Antike bestimmt, so daß wir an derselben ein wichtiges, vielfach untrügliches Merkmal für die geographische Einordnung eines mittelalterlichen Bauwerkes besitzen.

Auch in der Skulptur gehen die Spuren der klassischen Kunst während des tieferen Mittelalters nicht vollständig verloren. Noch hat sich kein Forscher die Mühe genommen, die mannigfachen Gesichtstypen romanischer Skulpturwerke auf ihre gemeinsame Wurzel zurückzuführen, dem formalen Ursprunge des Gewandwurfs, der Faltenmotive nachzugehen. Gewiß würde er überall zuerst auf unbewußte, im zwölften Jahrhundert aber auch auf bewußte und beabsichtigte Nachbildungen der Antike stoßen. Trotz der guten Muster schufen freilich die mittelalterlichen Künstler in vielen Fällen scheußliche Werke, und wer Formwidrigkeit und Häßlichkeit denselben als durchschnittlichen Charakter beilegt, übertreibt nicht in hohem Grade. Aber dieser barbarische Geschmack ist keineswegs der ursprünglichen Rohheit etwa indianischer Kunstprodukte gleichzustellen. Es mangelt die Fähigkeit, die neuen Gedanken sofort in die entsprechenden Formen zu kleiden; das Auge ist ungeübt, die Hand ungeschult, die Phantasie jedoch nicht ohne Ahnung des rechten Weges, welcher zur Vollendung führt, die Erinnerung an die Antike in zahlreichen Einzelheiten lebendig.

Die Köpfe auf frühmittelalterlichen Skulpturen erscheinen unverhältnißmäßig groß, ausdruckslos, verzeichnet; die starke Bildung der unteren Gesichtspartien, besonders der kräftige Zug der Wangenlinie deutet aber darauf hin, daß sich die Plastiker des elften und zwölften Jahrhunderts nach einer allerdings schlecht verstandenen künstlerischen Tradition richteten. Und wenn wir die Weise betrachten, wie die Gewänder drapirt, hier in enge Falten gezogen, dort wieder zu breiten Flächen auseinandergelegt werden, wie Bauch, Kniee in rundlichen Formen modellirt erscheinen, wie sorgfältig der Künstler darauf bedacht ist, daß das Kleid an der einen Stelle die nackte Gestalt durchschimmern läßt, an der andern nur seiner Schwere folgend selbständig herabwallt; so können wir gleichfalls das Nachklingen alter klassischer Ueberlieferungen nicht bestreiten. Daran liegt wenig, daß die Nachahmung himmelweit gegen das Muster zurücksteht, die Antike durch ein überaus trübes Medium hindurchgehen muß, um im Mittelalter wieder lebendig zu werden. Ist aber die Reproduktion nicht eine blinde und unbewußte? Dann könnte man nicht füglich von einem Zusammenhange der beiden Weltalter reden, besäße das Austausch einzelner antiker Elemente in der mittelalterlichen Kunst keine Bedeutung. In einzelnen Fällen mag es sich so damit verhalten, daß nur zufällig eine gewisse Ähnlichkeit zwischen der älteren und jüngeren Kunstweise besteht. Ueberall jedoch, wo nicht allein äußere Formen vielleicht mechanisch nachgeahmt, sondern mit diesen auch die gleichen symbolischen Beziehungen wie im Alterthume verknüpft wurden, muß auf einen bewußten Rückgang geschlossen werden.

Weise und feinsinnig, wie in allen ihren künstlerischen Gedanken, haben die Alten auch bei der Bildung tragbarer Geräthe, wie der Randalaber, Stühle, Laden auf eine schöne und lebendige Charakteristik Bedacht genommen. Um ihre Beweglichkeit, die Fähigkeit, von einem Ort zum andern geschafft zu werden, zu bezeichnen, gaben sie den Ständern die Gestalt von Thierbeinen und ließen sie in Klauen, Tazen auslaufen. Treu ahmt das Mittelalter diesen Vorgang nach, mitunter etwas derb in den Formen, phantastisch in der Zeichnung, aber stets mit vollkommenem Bewußtsein der Bedeutung dieser Symbole.

Nach althellenischer Sitte gilt der Löwe als Wächter des Heiligthums, besigt das Gorgonenhaupt eine faszinirende Eigen-

schaft und wehrt dem Profanen und Unreinen den Zutritt zu geweihten Räumen. Demgemäß schmücken Löwenmasken den Eingang zum Tempel und hebt sich das Gorgonenhaupt schreckend und zurückweisend von der Thürfläche ab. Löwenmasken sind auch in mittelalterlichen Kirchen die gewöhnlichen Portalwächter und wenn wir an der Säule der Domvorkhalle in Goslar ein Gorgonenhaupt mit stichtlichem Künstlerstolze gar sorgfältig und augenfällig gemeißelt gewahren, so können wir das nimmermehr einem bloßen Zufall zuschreiben, sondern müssen auch die Fortdauer des antiken Glaubens an die abwehrende Kraft des Gorgonenhauptes annehmen. Nicht so deutlich, wie in der Vorkhalle des Domes zu Goslar oder ehemals an der Severinskirche in Köln tritt uns dasselbe an anderen Denkmälern der mittelalterlichen Kunst entgegen. Haben wir aber einmal dort das ursprünglich antike Kunstgebilde erkannt, so kann es uns nicht schwer fallen, eine lange Reihe scheinbar räthselhafter, mild phantastischer Gestalten auf denselben antiken Ursprung zurückzuführen. Denn das Mittelalter liebt es, die einzelnen Elemente eines klassischen Kunstwerkes zu trennen, mitunter auch auseinander zu zern und sie dann in breiter Ausführlichkeit hinzustellen, jedes derselben zu vergrößern, deutlicher, selbständiger zu zeichnen. Oder es entlockt auch im Laufe der Zeiten der künstlerischen Gestalt einen allegorisch-moralischen Sinn, und nimmt von ihr den Anlaß, die eine oder die andere dramatische Vorstellung daran zu knüpfen, welche dann wieder ihrerseits auf den Formensinn belebend zurückwirkt und neue künstlerische Motive hervorruft. Auf diese Art wird es begreiflich, daß die ursprünglichen Kunsttypen bis zur Unkenntlichkeit verwischt werden.

Man meint reinen Originalschöpfungen der mittelalterlichen Phantasie gegenüberzustehen, wenn man unförmliche Menschenköpfe von Drachen und Schlangen bedroht, wenn man die Verkörperung der sündhaften Welt, oben hui, unten pfui, die gleichnerische Schönheit, die insgeheim von Kröten und Schlangen angegriffen wird, gewahrt. Man preist die so beliebte Darstellung des Glücksrades, die Schilderung des blinden Sudenthums mit der fallenden Krone und dem zerbrochenen Herrscherstabe als charakteristische Beispiele der mittelalterlichen Denkungsart. Und doch hält es nicht schwer, den Ursprung dieser Vorstellungen in der Antike oder in der noch antik fühlenden

altchristlichen Periode nachzuweisen. Es bedarf nur eines kurzen vergleichenden Ueberblickes, um die Urtypen dieser scheinbar räthselhaften Bilder in dem Gorgonenhaupte, in der Gaa, der Personifikation der fruchtbaren Erde, in der harmlosen Schilderung der *ecclesia ex circumcissione* auf altchristlichen Mosaikbildern zu erkennen oder bei dem klassisch gebildeten Boethius die Quelle der Inspiration aller späteren Glücksrabbildner zu entdecken.

Unbestreitbar ist die Thatfache der Entlehnung antiker Formen und Gestalten in der mittelalterlichen Kunst. Sie wird auch in einzelnen Fällen längst anerkannt. Auf bestimmte antike Vorbilder läßt sich nach allgemeiner Uebereinstimmung die eine und die andere plastische Figur des Niccola Pisano zurückführen, auf ähnliche unmittelbare Einflüsse des klassischen Alterthums weisen sächsische und provengalische Skulpturwerke des zwölften und dreizehnten Jahrhunderts hin. Wenn unter den Figuren eines Brettspieles aus dem zwölften Jahrhundert, welches im Berliner Museum bewahrt wird, neben der Personifikation der fruchtbaren Erde und Samson dem Löwenbändiger auch Achill vorkommt, welcher den Pfeil auf zwei Centauren abschießt, so mag bloß eine stoffliche Anregung zu Grunde liegen. Die Tracht Achills, die Centauren mit phrygischer Mütze auf dem Kopfe, mit den Stierleibern weisen nicht unmittelbar auf formale antike Muster hin. Schwer ist es schon, in einem in der Kathedrale von Chartres bewahrten Relief, gleichfalls aus dem zwölften Jahrhundert, die Abhängigkeit von einem antiken Bilde abzuweisen. (Fig. 1.) Ein gehörnter und geflügelter Satyr, in der wunderbaren Gestalt, welche das Mittelalter solchen Geschöpfen zu geben liebt, will einer Jungfrau Gewalt anthun. Sie klammert sich an einen Baum und ruft die Hilfe eines Centauren an, welcher in stürmischem Laufe herbeieilt und einen Pfeil auf den Satyr abschießt. Der Centaur mit mächtigem Kopfe und gut gezeichnetem Thierleibe hat auf dem Rücken einen nackten Knaben sitzen, der rückwärts blickt und einen Vogel als Jagdbeute in der ausgestreckten Hand hält. Für diese Gestalt dürfte Chiron mit Achilles auf dem Rücken auf irgend einem alten Kunstwerk als Vorbild gedient haben. Ein anderes Beispiel ist noch schlagender. Im Chore des Magdeburger Domes ist eine Bronzeplatte aufgestellt, welche ursprünglich den Sarkophag eines Erzbischofs deckte.

Fig. 1.



Leider läßt sich aus der Inschrift nicht der Namen des letzteren ermitteln, da sie nur den Todestag angibt¹⁾. Doch weist der Stil untrüglich auf die erste Hälfte des elften Jahrhunderts und die Hildesheimer Schule hin. Die in kräftigem Relief gearbeitete Figur des Beigesetzten offenbart noch eine große technische Angelenktheit. Der Kopf und die eine plumpe Hand sind beinahe in völliger Runde gehalten, der Bischofsstab durch Klammern an der Brust befestigt. Die Arme liegen hart am Körper, Augen und Ohren sind ganz schematisch behandelt. Damit steht in seltsamem Gegensatz die Pracht der Gewandung. Der Bischofsmantel ahmt die orientalischen Prachtgewänder mit ihren Thierbildern nach, welche im vorigen Jahrtausend im Gebrauch waren und einen wichtigen Einfuhrartikel aus Byzanz abgaben. Die Bilder sind mit einem feinen Stichel eingegraben.

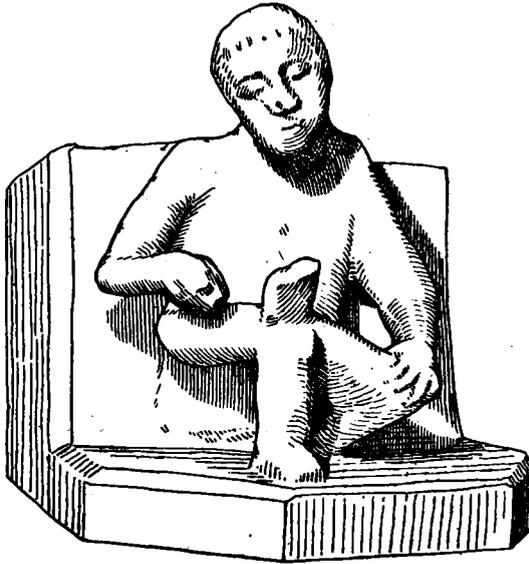


Fig. 2.

Am Sockel nun der Grabplatte ist ein winziges Figürchen angebracht, welches offenbar die bekannte antike Bronze: den Dornauszieher, wiedergeben soll (Fig. 2). Schon die völlige Nacktheit spricht für eine Entlehnung von einem fremden Kunstkreise. Das tiefere Mittelalter verwendet nicht ohne äußere Nöthigung

nackte Figuren. Dazu kommt, daß eine symbolische Beziehung vollständig ausgeschlossen ist. Es war die reine Formfreude, welche den Künstler des elften Jahrhunderts bewog, den Dornauszieher zum Schmucke der Grabplatte zu verwenden. Freilich blieb die Formfreude in der bloßen Absicht stecken. Die Ausführung ist, wie der Vergleich mit dem antiken Werke Fig. 3 darthut, von kindischer Rohheit. Die Thatsache aber, daß in Deutschland im frühen Mittelalter eine antike Skulptur die Phantasie eines Künstlers erfüllt, wird dadurch nicht aufgehoben. Daß wir es hier nicht mit vereinzeltten Fällen zu thun haben, der Anschluß an die Antike vielmehr zu den dauernden Gewohnheiten des früheren Mittelalters gehörte, dafür spricht der Weg, auf welchem die mittelalterlichen Künstler zur Kenntniß und zum Cultus der Antike gelangten.

Wir modernen Menschen ahnen nicht den Werth mechanischer Kunstfertigkeit in den vergangenen Zeiten und glauben nicht an die Möglichkeit eines Enthusiasmus für das rein Technische in dem künstlerischen Wirken. Wir halten es geradezu für eine Herabwürdigung des Künstlers, wenn er sich ernstlich und vorzugsweise um das Handwerk kümmert. Theils ist das technische Verfahren so abgeschliffen und dem Einzelnen so bequem zurechtgelegt, daß es weiter keine Aufmerksamkeit verdient, theils begnügen sich in



Fig. 3.

unseren Tagen nicht bloß Dilettanten, sondern auch angesehene Künstler mit der bloßen Erhitzung ihrer Einbildungskraft, mit der Jagd auf sogenannte poetische Ideen, unwissend, daß die gediegene Fachphantasie ohne die vollkommene Herrschaft über die entsprechende Technik gar nicht bestehen

kann. Erst in den letzten Jahren ist in dieser Hinsicht eine Wandlung zum Besseren eingetreten.

Im Mittelalter — und auch in der ersten Renaissanceperiode — war es damit anders bestellt, für die künstlerische Technik, ihren Erwerb und ihre Entwicklung eine förmliche Begeisterung vorhanden. Die Barbarei des Mittelalters ist nicht als Gedankenarmuth aufzufassen. Es fehlt nicht an reichen und tiefsinnigen Vorstellungen, nicht an stofflichen Anregungen der Phantasie. Aber das Auge des Künstlers gebot nicht über mannigfache Anschauungen, seine Hand war nicht regelmäßig geschult und stetig geübt. Was für die fräftige Entwicklung der Kunst so wichtig ist, der ununterbrochene Betrieb der Technik, die freie Gewalt über das Material, die ungehinderte Benutzung der äußeren Kunstmittel, das konnte sich der Einzelne in den kampfreichen Jahrhunderten des Mittelalters, bei der engen Begrenzung seiner Wirksamkeit nicht leicht schaffen. Dieser Mangel war den frühmittelalterlichen Künstlern wohl bewußt, ihr eifrigstes Streben darauf gerichtet, die technischen Schwierigkeiten zu beseitigen.

Mit großem Stolge läßt Bischof Bernward von Hildesheim die Inschrift auf einem Kandelaber erzählen, derselbe sei ein edles Metallwerk und doch nicht aus Gold oder Silber gebildet. Je nachdem ein Land in der einen oder anderen Kunstgattung eine größere technische Fertigkeit offenbart, stellt sich im Mittelalter das Urtheil über seine artistische Bedeutung fest und wenn ein Chronist von dem Aufschwunge der Kunst in seiner Zeit berichtet, so knüpft er denselben gewiß an die Berufung technisch geübter Arbeiter. Auch für die technischen Traditionen nun blickt man auf die Antike zurück. De coloribus et artibus Romanorum betitelt Heraclius oder der Italiener, welcher unter dem Namen des Wundermannes Heraclius schrieb, im zehnten Jahrhundert seine Sammlung von Kunstrezepten. Einzelnes hatte sich bei den Byzantinern erhalten, Anderes mußte aber vollständig von Neuem ergründet werden. Bei diesem Spähen und Suchen nach den richtigen technischen Methoden heftete sich unwillkürlich das Auge auch auf die künstlerischen Formen und Gestalten; die Herrschaft über das Material wurde nicht immer gewonnen, dagegen mit mancher antiken Kunstvorstellung und manchem Linienzuge eine vertrautere Bekanntschaft gemacht.

Die Metallarbeiter, welchen wir die Bronzethüre am Augsburger Dome verdanken, vielleicht Klosterleute von Tegernsee, hatten bei ihrem Werke offenbar auf antike Erzgüsse ihre Aufmerksamkeit gelenkt. Es gelang ihnen nicht die Technik des klassischen Alterthums sich anzueignen. Die einzelnen Tafeln haben mehr den Schein getriebener als gegossener Arbeit. Wohl aber ahnen die Gießer des elften Jahrhunderts den Relieffstil der Römer. Sie wissen, daß das Basrelief nichts mit entzwei geschnittenen Rundfiguren gemein hat, sie halten sich in Zeichnung und Auffassung innerhalb der Grenzen der antiken Tradition und benutzen die Gelegenheit, um auch Centauren-Kämpfe und bacchische Figuren ihrem Bilderkreise einzuverleiben. Das Alles, das Forschen nach der alten Technik, das Abschauen antiker Gedanken und Formen war aber nur möglich, wenn wir eine häufige Verührung des Mittelalters mit antiken Kunstwerken voraussetzen. Eine ausgedehnte Kenntniß der Antike im Mittelalter wird gewöhnlich bestritten. Mit Recht, wenn große statuarische Werke allein unter der Antike verstanden werden. Doch waren auch Beispiele der letzteren Gattung dem Mittelalter nicht ganz unbekannt. Von einer im zwölften Jahrhundert ausgegrabenen Statue berichtet Wilhelm von Malmesbury; römische Topographen des zehnten und elften Jahrhunderts erwähnen noch mehrere größere Bildsäulen und plastische Gruppen als aufrecht stehend. Selbst der Handel mit Antiken war dem tieferen Mittelalter nicht fremd. Als Henry von Blois, Bischof von Winchester (1129 bis 1171), sich in Rom aufhielt, um seine Suspension vom Bisthume durch Papst Eugenius rückgängig zu machen, kaufte er daselbst mehrere alte Statuen und brachte sie in seine Heimat. Diese Handlung erregte allerdings bei seinen Landsleuten großes Erstaunen²⁾. Auch antike Gemälde hatten sich erhalten und regten die Aufmerksamkeit an. Der Verfasser des Buches von den Ungeheuern (*liber monstrorum*) im zehnten Jahrhundert beschreibt ausführlich das „griechische“ Gemälde (*pictura*) eines Zuges der Meeresgötter³⁾. Die naive Art seiner Schilderung beweist, daß er die Stelle nicht aus einem alten Autor abschrieb, sondern persönliche Eindrücke wiedergibt. Er erkennt die mannigfachen Thiergestalten, versteht aber nicht den Sinn der Darstellung. Im Allgemeinen muß man freilich zugeben, daß vorwiegend die zahlreich vorhandenen Werke der Kleinkunst

und des Kunsthandwerkes zu einer reicheren Anschauung der Antike verhelfen. In erster Reihe sind die Sarkophage zu nennen.

Noch während der Dauer der Römerherrschaft hatte sich die altchristliche Sarkophagskulptur entwickelt. Mit der heidnisch-römischen besaß sie nur in einzelnen Kunstvorstellungen Berührungspunkte, aber in der äußeren Anordnung, in der Zeichnung und Modelirung schloß sie sich eng an diese an. Da die christlichen Sarkophage im Mittelalter häufig als Altäre benutzt, als Reliquiensärge hoch geachtet wurden, so konnte das Auge mit den antiken oder antikisirenden Formen derselben leicht vertraut werden. Die große formelle Verwandtschaft mit römischen Sarkophagen übertrug dann die Duldung auch auf die letzteren. Und so kam es, daß nicht bloß in Italien, sondern auch diesseits der Alpen z. B. in Südfrankreich antikes Geräthe für den kirchlichen Gebrauch ruhig verwendet, eine ganze Reihe von Kunstmotiven, wenn auch ihre Bedeutung verloren gegangen war, Jahrhunderte lang fortgepflanzt wurde. In der Sage von Nikolaus von Pisa, durch den Anblick eines antiken Sarkophages mit der Jagd des Melcager sei seine Phantasie entzündet und der Aufschwung der italienischen Plastik begründet worden, klingt das Bewußtsein von der Bedeutung dieser Kunstgattung noch deutlich nach.

Die Kenntniß der Antike schöpften die Künstler des Mittelalters ferner aus den zahlreichen Elfenbeinschnitzereien, Tafeln, Büchsen, Kästchen, welche sowohl zu kirchlichen wie profanen Zwecken gebraucht wurden. Ob dieselben noch in spätrömischer Zeit gearbeitet oder im Mittelalter nachgebildet wurden, läßt sich in vielen Fällen schwer bestimmen. Garucci erwähnt im römischen Bulletin 1860 eines in der Pariser Arsenalbibliothek bewahrten Elfenbeindeckels, welcher Sokrates, die Musik lehrend, schildert, ganz in Uebereinstimmung mit dem pompejanischen Relief: Sokrates und Diotima. Er beschreibt ferner eine Elfenbeinfassette in der Kathedrale zu Veroli, die nicht allein antike Vorgänge: Sphigenias Opfer, Bellerophon, den Raub der Europa, Bacchus' Triumphzug wiedergiebt, sondern theilweise auch genaue Repliken antiker Kunstwerke enthält. Italienische und rheinische Kirchen, außerdem verschiedene Museen bergen unter ihren Schätzen Elfenbeinreliefs, deren Gegenstände gleichfalls der Antike entlehnt sind, deren Zeichnung unzweifel-

haft auf das klassische Alterthum zurückweist. Bald werden uns griechische Mythen im Zusammenhange vorgeführt, wie Achilles auf Skyros, bald Kämpfer, Centauren, Bacchantinnen, Schlangenorakel isolirt dargestellt. Mehrere Umstände berechtigen zu dem Schlusse, daß wenigstens das eine oder andere dieser Werke im Mittelalter entstanden sei. Auch in der spätesten römischen Periode würde ein Künstler einen besseren Zusammenhang zwischen den einzelnen Figuren bewahrt, die Schwierigkeit der verschiedenen Stellungen mit größerem Geschicke besiegt haben. Aber selbst in dem Falle, daß das Mittelalter die fertigen Arbeiten aus dem Alterthume übernommen hätte, zeigt doch ihre sorgfältige Erhaltung, ihre Aufbewahrung in geheiligten Räumen, ihr lebendiger Gebrauch, daß man sie schätzte, an ihnen sich freute.

Ueber eine dritte, vielleicht die reichhaltigste Quelle, von welcher die mittelalterlichen Künstler ihre Anregungen hatten, sind wir leider, der Natur der Sache gemäß, am schlechtesten unterrichtet. Man wird wenige Lokalchroniken des tieferen Mittelalters nennen können, in welchen nicht von geschliffenen Steinen die Rede wäre, wenige Kircheninventare finden, welche nicht auch Gemmenspenden aufzählten. Unverfänglich genug klingen diese Nachrichten, geradefo wie die häufigen Erzählungen von Schatzgräbern. Und doch müssen wir in jenen Gemmen, in diesen der Erde entlockten Schätzen eine mächtige Fundgrube antiker Kunstanschauungen erblicken⁴⁾. Wir haben kein Recht anzunehmen, daß nur der materielle Werth, nur die Kostbarkeit dieser Gegenstände das Mittelalter lockte. Wenn auch nicht die Ueberzeugung, daß selbst die rohste Kunstübung ohne den Stachel des nach Vollendung strebenden Formensinnes kaum bestehen kann, uns eines besseren belehrte, so besitzen wir doch der schriftlichen Belege eine hinreichende Zahl, welche darthun, daß auch das Mittelalter vom Standpunkte der formellen Schönheit, dem einzig richtigen, die Schöpfungen der bildenden Kunst beurtheilte. Viel zu häufig entstiegen dem Schooße der Erde die hier vergrabenen Schätze der antiken Steinschneide- und Goldschmiedekunst, viel zu sehr reizten dieselben das Auge der Menge, als daß die vorsorgliche Kirche, die alle menschlichen Neigungen zu regeln und ihrer Aufsicht zu unterwerfen liebte, sich dabei hätte gleichgiltig verhalten können.

Es ging noch an, daß weltliche Fürsten sich antiker ge-

geschnittener Steine zu Siegeln bedienten, es konnte stillschweigend geduldet werden, daß unter den Urkunden eines englischen Bischofs ein Serapiskopf mit der Umschrift: *caput Seti*. Oswaldi prangte. Aber das gläubige Volk fand auch keinen schöneren Schmuck für kirchliche Geräthe, keine würdigere Einrahmung für christliche Bildwerke, Reliquientafeln als antike Gemmen, Arbeiten, an welchen doch der Makel des Heidenthums haftete. In dem gerühmten Onyx z. B. des Reliquienschreines von St. Albans, welchen der Goldschmied und spätere Mönch Anketill gearbeitet hatte, mit dem Bilde eines Mannes, an dessen Speer sich eine Schlange hinaufwindet, einen Knaben zur Seite, wird man ohne Mühe Asklepios mit Telesphoros erkennen⁵⁾. Die Kirche, stets weltflüg, half aus der Noth. Was sie zu vernichten außer Stande war, unterwarf sie ihrem Dienste. Sie ordnete die symbolische Reinigung aller aufgefundenen antiken Gemmen, geschnittenen Steine und Gefäße an. Ein feierliches Gebet mußte über derartige Funde gesprochen werden, die antiken Schätze wurden exorcisirt. „Allmächtiger, ewiger Gott, so lautete die kirchliche Formel, hilf und reinige diese durch Heidenkunst geschaffenen Geräthe, auf daß sie von den Gläubigen benutzt und zu Deinen Ehren verwendet werden.“ In diesem Compromisse ist aber die Anerkennung des Kunstwerthes dieser Gegenstände offen ausgesprochen, daß auch die formelle Schönheit einen unwiderstehlichen Reiz ausübe, willig zugestanden.

Dem Sinne des Mittelalters sagten die geschnittenen Steine und die anderen dekorativen Arbeiten des Alterthums nicht allein als Kirchenzier vortrefflich zu, auch sonst beschäftigte sich die Einbildungskraft gern mit den ersteren. Wie es eine mystische Zoologie des Mittelalters gab, einen sogenannten Physiologus, vielbeliebt und in allen Sprachen bearbeitet, in welcher fabelhafte Eigenschaften der Thiere berichtet wurden, so kannte man auch eine mystische Steinkunde. Gar wunderbare Künfte liegen in den Edelsteinen verborgen. Geheimnißvoll ist bei den meisten ihr Ursprung, übernatürlich ihr Wesen, zauberisch die Wirkungen, die sich auf ihre Träger verpflanzen. Diese Naturmythen entstammen keineswegs dem dunklen Geiste des Mittelalters. Der Glaube hat das letztere vom klassischen Alterthume getrennt, der Aberglauben vereint wieder die beiden Perioden. Aus Plinius, Solinus und anderen Autoren haben die mittelalterlichen

Schriftsteller den größten Theil ihrer Kunde geschöpft, auf die antike Superstition ihre Fabeln gegründet. Schon dieser Umstand bezeugt eine Erschlossenheit des Mittelalters gegen das klassische Alterthum und offenbart den Einfluß des letzteren auf einem Gebiete, das man gern und gewöhnlich als ein dem Mittelalter ausschließlich angehöriges betrachtet. Wenn ein französischer Bischof aus dem Ende des 11. Jahrhunderts, Marbod, in seinem Gedichte über Edelsteine die Sage erzählt, König Pyrrhus habe einen Achatring besessen, in welchem durch ein Naturspiel Apoll im Kreise der Musen abgebildet erschien, so ist das zunächst nur ein aus Plinius wiederholtes Citat. Wir müssen aber weiter annehmen, daß Bischof Marbod auch von dem Bilde Apollo's mit den Musen eine deutliche Vorstellung sich macht und dessen künstlerischen Werth ahnt, sonst hätte er schwerlich über das Naturwunder „*naturae non artis opus mirabile dictu*," so begeistert gesprochen⁶⁾.

Die genauere Beleuchtung der mittelalterlichen Naturfabeln bestätigt die Ansicht, daß sich die Bewunderung der antiken Kunst dem Glauben an die Zaubermacht der Natur beismischt. Die mittelalterlichen Schriften über die mythischen Kräfte der Edelsteine zerfallen in zwei Gruppen. Die eine Gruppe, welche auf einen angeblichen Zeitgenossen Kaiser Nero's, den arabischen Fürsten Evag zurückgeführt wird, verlegt den Zauber und die magische Wirkung der Edelsteine in den natürlichen Stoff. Es ist der Smaragd, der Zaspis, der Berill u. s. w. an und für sich, welchem eine dämonische Kraft innewohnt. Die andere Gruppe stellt die Meinung auf, nicht die Natur des Steines, sondern das im Steine geschnittene Bild, die „Sculptur“ übe Wunder und verleihe dem Besitzer desselben beneidete Eigenschaften. Cethel, der zweite Nachfolger Josuas im Priesteramte, soll zuerst über die Zauberkräft der Gemmen geschrieben haben. Die Phantasie des Mittelalters verband damit die Sage von Salomon, welcher Dämonen in Ringe einschloß und fand an dem jüdischen Ursprunge der Steinmagie um so weniger Anstoß, als seine historische Anschauung überhaupt auf der freilich willkürlichen Verknüpfung der biblischen Geschichte mit der antiken Sage beruhte. In Wahrheit ist aber der Glaube an die Zauberkräft der Gemmen aus der phantastischen Bewunderung antiker geschnittener Steine hervorgegangen. Hören wir, was die mittel-

alterlichen Lapidarien über die magische Kraft der Edelstein-
skulpturen erzählen. Ein Stein mit dem Bilde des Pegasus
oder Bellerophon verleiht Kühnheit und einen hochfliegenden
Muth; ist in dem Steine das Bild Andromedas geschnitten, so
wird der Besitzer ein inniges eheliches Glück finden; Gemmen
mit Merkur machen beredt; ist in denselben Herkules Gestalt
eingegraben, so passen sie für den Krieger; ein Jupiterkopf auf
einem Steine giebt Macht, Perseus mit dem Gorgonenhaupt
wehrt dem Blitze und sichert gegen die Anfechtungen des Teufels;
Sirenenbilder bewirken die Unsichtbarkeit des Trägers u. s. w.

Ohne eine beiläufige Kenntniß, was die Gemmenbilder
vorstellen, ohne die sinnige Betrachtung der Gestalten, konnten
die magischen Eigenschaften der Edelsteine nicht entwickelt werden.
Aus den Linien und Formen heraus errieth und dichtete man
geistige Bezüge, verknüpfte damit, was man sonst aus der My-
thologie von den Eigenschaften der dargestellten Personen wußte
und gewann auf diese Weise neue phantastische Begriffe. Die
Beispiele zu sammeln, welche den Gemmenbeschreibungen in den
Lapidarien zu Grunde liegen, kostet nur eine geringe Mühe.
Die Schilderungen sind trotz mancherlei Mißverständnissen deut-
lich genug, um alsbald wohlbekannte Gemmen mit den Bildern
Merkurs, Bacchus, Perseus, Amors, der Sirenen und Cen-
tauren erkennen zu lassen. Aus der Thatsache, daß dem Mittel-
alter zahlreiche Gemmen vor Augen lagen, folgt allerdings noch
nicht ihr unmittelbarer Einfluß auf den Formensinn seiner
Künstler. Ein unmittelbarer Beweis dürfte auch dafür nicht
leicht gegeben werden. Die Wahrscheinlichkeit wächst aber, wenn
man eine lebendige ästhetische Anschauung und eine wirkliche
Achtung der Antike in der mittelalterlichen Cultur entdeckt.

In einem beliebten Unterhaltungsbuche des Mittelalters,
Gesta Romanorum betitelt, handelt das 47. Kapitel „von
einer schönen frauen hieß florentina“ 7). Sie hatte durch ihren
Schönheitszauber viel Unheil gestiftet, vom Gerüchte ihrer Reize
war die ganze Welt erfüllt. Auch an den Kaiser gelangte das-
selbe. Er begehrte, Florentina zu sehen, sie war aber bereits
gestorben. Darüber sehr betrübt, ließ er alle Maler des Reiches
kommen und gab ihnen den Auftrag: Malet mir ihr Antlitz
mit allem Fleiß, als sie gewesen ist, da sie lebte. Die Maler
verwiesen ihn auf einen Meister, der da wohnend ist in den

Bergen. Dieser wurde herbeigeholt, ging auch auf den Wunsch des Kaisers ein, doch unter der Bedingung, daß alle schönen Frauen des Reiches eine kleine Stunde vor seinen Augen verweilen mögen. Als dieses geschehen, wählte er vier aus allen, hob mit rother und klarer Farbe dieser Frauen Schöne ab, was an jeglicher wohlgestaltet war und vollbrachte also das Werk. Die Erzählung ist antiken Quellen entlehnt. Von Zeuxis wird berichtet, daß er, als ihm die Krotoniaten den Auftrag gaben, ein Bild der Helena zu malen, das Recht verlangte und empfing, aus den Jungfrauen der Stadt die fünf schönsten auszuwählen, um die Vorzüge einer jeden in Helena's Gestalt zu vereinigen. Die phantastische Einkleidung der Künstleranekdote ist Eigenthum des Mittelalters. Aber gerade aus der Einkleidung spricht unverholene Formenfreude und Anerkennung sinnlicher Schönheit. Daß mit der Schönheit der Florentina ein böser Zauber verknüpft wird, darf uns so wenig irre führen, wie das geflügelte Wort eines Cluniacenser Mönches: die Frauen wären ein süßes Uebel (*dulce malum*)⁹⁾. In Bezug auf die Frauen lebten im Mittelalter zwei Seelen. Die kirchliche Anschauung erblickte in den Weibern die gefährlichsten Fallstricke des Teufels, setzte aber zugleich ein Weib in die unmittelbare Nähe des göttlichen Thrones. Schließlich siegte doch die Frau über ihre Verächter und Gegner. Es war kein kleiner Triumph, daß das Frauenideal, welches Dichter und Maler frühzeitig aufgestellt hatten, auch den Männern für ihr eigenes Auftreten maßgebend erschien und von ihnen in ihrer Tracht, ihrem ganzen Gebahren nachgeahmt wurde.

Dem klassischen Alterthume ging es im Mittelalter ähnlich wie den schönen Frauen. Es wurde gefürchtet, von den strengen Moralisten schiel angesehen, es lockte aber doch unwiderstehlich die Phantasie und fesselte dauernd die Augen. Die Chronik des Klosters von Novalesa am Fuße des M. Genis, noch im eilften Jahrhundert geschrieben⁹⁾, ist für den Geschichtsforscher, welcher nur dem Gange politischer Veränderungen nachspürt, von geringer Bedeutung; sie gewährt dagegen dem Culturhistoriker, da sie Fragmente der altdeutschen Heldensage in sich schließt, und den Dichtungen der Volkspanthasie einen großen Raum gönnt, kein gewöhnliches Interesse. Auch für den Cultus der Antike im Mittelalter darf sie als Zeuge angerufen werden.

Der Autor, offenbar ein Mönch, erzählt mit liebevoller Ausführlichkeit, Abt Abbo habe aus glänzendem Marmor einen Bogen von wunderbarer Schönheit und Höhe in dem benachbarten Susa gebaut und auf demselben alle dem Kloster gemachten Schenkungen, alle Giebigkeiten, auf welche es Anspruch erheben könne, mit Riesenbuchstaben einschreiben lassen. Wir sind über den Ursprung des noch gegenwärtig aufrechtstehenden Bauwerkes besser unterrichtet. Der Triumphbogen zu Susa wurde von dem Präfecten Cottius dem Kaiser Augustus zu Ehren errichtet. War es nun frommer Betrug, welcher im Mittelalter dem römischen Werke eine so ganz andere Bestimmung zudachte, dasselbe in ein monumentales Grundbuch verwandelte? Dann müßte wohl bei dem Volke eine ganz besondere Achtung und Verehrung antiker Denkmäler vorausgesetzt werden, daß auch drückende Rechtsverträge geheiligt erschienen, wenn sie jenen einverleibt waren. Oder glaubte man ernstlich an den mittelalterlichen Ursprung des Augustusbogens? Dann gab es keine Kluft zwischen der mittelalterlichen und antiken Phantasie, hatte sich der Formsinn in der gleichen Richtung erhalten, wenn er auch nicht den gleichen Grad der Ausbildung erreicht hatte.

Man muß es zugeben, abenteuerlich genug kleidet sich in diesem Falle der Cultus der Antike. Wir kennen aber auch Neufierungen einzelner Schriftsteller des frühen Mittelalters, aus welchen ein so richtiges Verständniß der Kunst und eine so feine Charakteristik antiker Werke spricht, daß selbst die Renaissanceperiode kaum treffendere Schilderungen aufzuweisen vermag. Unter den Trümmern eines angeblichen Marstempels wurde im elften Jahrhundert in Meaux ein Kopf ausgegraben mit geöffnetem Munde und den Zügen furchtbarer Wildheit, welcher den Dichter Fulcoius zur Bewunderung hinriß: „Horrendum caput, ruft er aus, et tamen hoc horore decorum, feritate sua speciosum“¹⁰). Kann man mit wenigen Strichen, die einzige Kunst der Alten, auch das Schreckenerregende fesselnd zu gestalten, besser zeichnen? Ist nicht darin z. B. der ganze Unterschied zwischen einer antiken Medusa und einem christlichen Teufel glücklich wiedergegeben? Im Anfange des zwölften Jahrhunderts schrieb Hildebert, Bischof von Le Mans, ein elegisches Gedicht auf Rom. Es wurde im Mittelalter viel gelesen und zwei Verse aus dem-

selben sind auch noch heute wohlbekannt, in welchen er Roms Schicksal, nicht als Stadt leben, nicht als Trümmerhaufen sterben zu können, tief beklagt.

*Tantum restat adhuc, tantum ruit, ut neque pars stans
Aequari possit, diruta nec refici.*

Hilbert trauert nicht allein über die verschwundene Herrlichkeit Roms, er preist auch die Größe der alten Kunst. Die Götter selbst staunen über die Fülle von Schönheit, welche die Künstler über sie ausgegossen haben. Könnten sie doch ihren Bildern gleichen! Die Natur hätte sie nicht so wunderbar erzeugen können, wie sie die Kunst geschaffen hat. Dem Künstler verdanken sie vor allem ihre Verehrung als Götter. „Potius coluntur artificum studio quam deitate sua“¹¹⁾. Erinnert das nicht an den antiken Spruch: Homer und den Dichtern verdankten die Griechen ihre Götter?

Solche offene Anerkennung der alten Kunst mag sich allerdings nur bei einzelnen besonders feinsinnigen Männern des Mittelalters finden. Daß aber auch im allgemeinen Volksglauben des zwölften und folgenden Jahrhunderts eine dunkle Ahnung von der Herrlichkeit und unerreichbaren Größe der antiken Kunst herrschte, die Menschen mit ehrfurchtsvoller Scheu zu ihr emporblickten, zeigt die bekannte Virgiliussage.

Roth hat in seiner berühmten Abhandlung über den Zauberer Virgil „die Entstehung und den Ursprung der Sage, ihre mannigfachen Wurzeln und späteren Schicksale“ gründlich beleuchtet und bewiesen, wie außer dem litterarischen Cultus der gleichfalls dem Alterthume entstammende Glaube an Talismane den merkwürdigen Mythos aufbaute. Von Comparetti besitzen wir eine eingehende Darstellung der Schicksale Virgils im Mittelalter¹²⁾. Die Schulen der Grammatiker erhielten die Erinnerung an den großen Dichter lebendig; gläubige Gemüther begeisterten sich für den Seher, welcher gleich den Propheten und Sibyllen Christi Ankunft verkündigt hatte. Die märchenhaften Erzählungen schildern ihn als den größten Weisen und Astrologen. In den Augen des Volkes aber lebte der „Pfaff“ Virgil nur als Zauberer. Er schuf eine Reihe von Werken, welche von der Stadt, die sie in sich barg, Unheil abwehrten, die unverkehrte Fortdauer der ersteren sicherten, so lange sie selbst erhalten blieben. Die ältesten Aufzeichnungen der Virgil-

sage, dem zwölften Jahrhunderte angehörig, nennen Neapel als die Stadt, welche Virgil mit zauberhaften Schutzwerken, Telesmen, beschenkte. Durch dieselben wurden die Fliegen- und Schlangenplagen, die Verwüstungen des Vesuv, Krankheiten der Menschen und Thiere von Neapel ferngehalten. Bald verlor sich die lokale Beziehung auf Neapel. Außer dieser Stadt wurde auch Rom als der Schauplatz der magischen Wirksamkeit Virgils bezeichnet. Man sieht, daß man allmählich ebenso sehr wie die Zaubergewalt der Werke, die Person ihres Schöpfers betonte; dieser aber, der berühmteste lateinische Dichter konnte nicht von Rom getrennt gedacht werden. Wir stoßen dann aber noch auf einen anderen, bisher völlig übersehenen Punkt. Kaum viel jünger als die Erwähnung des Zauberers Virgil bei Johann von Salisbury, dem Zeitgenossen Thomas Bedets, ist die Schilderung Virgils, der „die erzene Fliege bildet,“ in einem köstlichen Gedichte des zwölften Jahrhunderts, der Apokalypse des Goliass¹³). Ähnlich wie der Evangelist Johannes die sieben Siegel erbrochen schaut, so hat auch der Bischof der lustigen Brüder, Goliass, Visionen, Offenbarungen von den schlechten Sitten des Clerus. In der Einleitung zu diesen Gesichten nun wird unter den Dichtern und Weisen auch das Bild Virgils „formans cereas muscas“ dem Goliass enthüllt.

Und wenn wir die späteste Form der Virgilsage in das Auge fassen, ehe Virgil sich zu einem warnenden Beispiele, wie die Liebe auch den Weisesten zum Thoren macht, verflüchtigt, und nur noch in derben Schwänken auftritt, so lernen wir ihn abermals als Künstler kennen. Ein Meisterlied in der Kolmarer Handschrift „in des Marner's langem Dön“¹⁴) läßt den „Her Filius“ in einer stat, diu heizet Laterân, einen Zauberspiegel verfertigen und erzählt dann von ihm, daß er

ein bilde göz
von êre wol getân
mit rehter Künste, lanc und gröz,
geliich gefüleret als ein man.

Summirt man endlich die Zauberverke, welche schon im zwölften Jahrhundert Virgil zugeschrieben wurden, die Talismane von Neapel, wie die Wunder von Rom, so entdeckt man beinahe durchgängig plastische Arbeiten. Von Virgil stammt der eiserne Mann mit gespannter Armbrust, welcher dem Lava-

regen wehrt, die Fliege von Erz in Froschgröße, die alle lebendigen Fliegen aus Neapel vertreibt, das eiserne Pferd, dessen Anblick alle kranken Pferde heilt, die Bilder und Skulpturen im Neapolitanischen Heilbade, der lachende und weinende Marmorkopf am Stadthore, die kupferne Cicade, der eiserne Schilde in Rom, die Statue, die alle Gesezübertretungen verräth u. s. w. Wie kam das Mittelalter dazu, so beharrlich mit dem gefeiertesten Namen des Alterthums eine bildnerische Thätigkeit zu verbinden, und namentlich Erzwerke auf ihn zurückzuführen?

Von wirklichen Kunstwerken nahm die Virgilsage den Ausgangspunkt. Sie waren in der Technik und in dem Materiale gearbeitet, nach deren Erwerb das Mittelalter sehnsüchtig blickte, deren Wirkung es gewaltig anstaunte. Die Unfähigkeit, solche Werke gleichfalls zu schaffen, ließ sie in einem phantastischen Lichte schauen. Als wären es natürliche Wesen, mit Leben und Athem, mit geistiger Kraft begabt, einer anderen, aber mächtigeren Welt entstammend, wie alles Zauberische anziehend und abstoßend zugleich, so erscheinen diese Kunstwerke dem Mittelalter in sagenhafter Umhüllung. Sie sind das Höchste, was der Mensch erfinden kann und daher ist es nur billig, wenn sie mit dem Manne verknüpft werden, der seinerseits dem Mittelalter als Ideal menschlicher Größe vorschwebte, als der größte Held des Alterthums gepriesen wurde. Wir stellen die antiken Heroen in anderer Rangordnung auf. Für uns bedeutet Virgil weder den höchsten Dichter, noch den tiefsten Weisen, am allerwenigsten erblicken wir in ihm die antike Weltanschauung am reinsten verkörpert. Dem Mittelalter aber galt er als wahrer Lebensführer, damals bildete er eine feste Brücke, durch welche das Mittelalter mit dem Alterthume zusammenhing. Ohne die Ahnung von der Macht und Größe der antiken Kunst, ohne den Glauben, daß die künstlerische Phantasie im Alterthume zur reichsten Blüthe emporsteigt, in der bildenden Kunst das Wesen der altklassischen Bildung am glänzendsten sich entfaltet, hätte man nimmermehr die plastischen Zauberwerke mit dem höchsten Repräsentanten des Alterthumes verknüpfen können. In ihrem lokalen Ursprung besitzt die Virgilsage nur ein culturgeschichtliches Interesse, in ihrer späteren allgemeinen Fassung ist sie eine kunsthistorische wichtige Thatsache, ein Zeugniß für das Nachleben der Antike im Mittelalter.

Allerdings ist diese Art des Nachlebens der Antike von dem Einflusse, welchen wir gegenwärtig dem klassischen Alterthume auf unseren Kunstsinne gönnen, weit verschieden. Zwei Gesichtspunkte machen sich für uns moderne Menschen, sobald wir an die Betrachtung der Antike schreiten, geltend. Wir sehen entweder die Antike als ein in sich abgeschlossenes, unerreichbares Ideal an, das den reinen Gegensatz zu der getrübbten, in sich gebrochenen wirklichen Welt bildet. Oder wir verfolgen sie mit dem Auge des Historikers. Jedes Kunstwerk wird von uns nicht als eine einzelne Erscheinung betrachtet und genossen, sondern vertritt eine bestimmte Entwicklungsstufe der hellenischen oder römischen Kunstbildung und nimmt im Kreise der verwandten Werke eine feste Stellung ein. Auch das schönste griechische Bauglied läßt die Mehrzahl moderner Kunstgebildeten gleichgültig, und gewinnt erst dann ihr Interesse, wenn ihre Phantasie noch andere Glieder an dasselbe anschließen läßt, so daß die Kultusstätte der Hellenen in ihrer geschlossenen organischen Gestalt, das Wesen des Tempels vor ihren Augen sich aufbaut. Und wenn wir ein plastisches Werk betrachten, gewiß können wir unsere Formfreude daran befriedigen, aber außerdem werden sich auch mit Nothwendigkeit historisch-kritische Gesichtspunkte herandrängen, welche die ästhetischen Empfindungen in wissenschaftliche Begriffe verwandeln.

Unstreitig führt diese Auffassung der Antike schwere Verluste mit sich. An dem Zwiespalte, daß die griechische Kunst in sich beschlossen sei, nichts Fremdes, auch nicht die leiseste Abweichung dulde, und daß auf der anderen Seite jede künstlerische Schöpfung doch bis zu einem gewissen Grade ein selbständiges Vorgehen der Phantasie voraussetze, müssen alle Künstler, welche die Antike unmittelbar neu beleben wollen, verderben. Aber was der Künstler verliert, gewinnt die wissenschaftliche Kunstbildung. Das Bewußtsein, daß in der klassischen Zeit alle Bedingungen zusammentreffen, um die künstlerischen Schöpfungen der höchsten Vollendung entgegenzuführen, macht es möglich, daß wir an der Antike erproben, was für die Schönheit des einzelnen Werkes mustergültig ist und die Gesetze klar erkennen, deren Beobachtung die dauernde Gesundheit unseres Kunstlebens bestimmt. Gegen die gegenwärtig herrschende Auffassung der Antike läßt sich also nichts einwenden; sie ist durch

den Gang unserer Bildung bedingt, sie hat sich seit mehreren Menschenaltern mit Nothwendigkeit entwickelt. Nur darf sie nicht den Anspruch auf absolute Gültigkeit erheben, nicht hochmüthig ableugnen wollen, daß auch ein anderes Verhältniß zur Antike möglich war. Ein solches, durchaus naiv und unmittelbar, bestand in den Zeiten des Mittelalters.

Als Naturwesen traten die antiken Gebilde der Phantasie des Künstlers entgegen. Dieser betrachtete sie niemals in ihrem Zusammenhange, nahm sie nicht als Zeugnisse einer abgeschlossenen Bildung an, er holte herbei und verwerthete, was ihm an denselben brauchbar erschien, verhielt sich zu ihnen nicht anders als wie zu der wirklichen Natur.

Wer eine solche Anschauungsweise dem Mittelalter wehren wollte, müßte folgerichtig auch über das fünfzehnte und sechzehnte Jahrhundert das Verdammungsurtheil aussprechen. Denn auch diese Zeit, bei aller ihrer Sehnsucht nach der Antike, geht nicht auf eine zusammenhängende, geschlossene Uebersicht des klassischen Alterthums aus, sie wird durch das einzelne Kunstwerk, oft durch ein Fragment desselben erfreut und gefesselt. Nach seiner Bedeutung und näheren Herkunft fragt sie nicht, genug daß es besteht und dem Auge volle Befriedigung bietet. Und um die Uebereinstimmung mit dem Mittelalter vollkommen zu machen, so holt auch noch im fünfzehnten Jahrhundert der abergläubige Sinn aus dem Alterthume Stoff und Nahrung und knüpft in seinen astrologischen und nekromantischen Träumen, in seiner Lehre von Talismanen und Zauberern an dasselbe an¹⁵⁾.

Als Schatzgräber schildert das Mittelalter den Papst Sylvester den Zweiten und andere Männer, welche nach den in der Erde begrabenen Werken der Antike forschten. Dem Verdachte der Schatzgräberei unterliegen auch im fünfzehnten Jahrhunderte florentiner Architekten, die in den römischen Trümmern nach brauchbaren Baumotiven spähen, einzelne Gesimse, Säulentöpfe zeichnen und messen. Wie das Mittelalter an antike Zauberwerke glaubt, die Entstehung klassischer Arbeiten ohne Arg in die mittelalterlichen Zeiten versetzt, so fragt auch noch am Schlusse des fünfzehnten Jahrhunderts der wißbegierige Reisende in Italien zwerft nach Virgils Zauberwerken, er horcht aufmerksam Ohres auf die Legenden von Nero's Grab und dem von Teufeln bewohnten Brunnen darüber, er hegt keinen Zweifel

an der Wahrheit der Sage, Friedrich Barbarossa habe die bekannten Hesse an der Marcuskirche in Venedig dahin gestiftet, er lenkt seine Schritte nach dem Venusberge bei Norcia und vernimmt staunend die endlose Reihe giltiger Prodigien und untrüglicher Augurien, womit sich die Italiener, die Humanisten obenan, eifrig beschäftigen.

Es wandelt, um es mit einem Worte zu sagen, das Mittelalter mit dem Zeitalter, welches wegen seiner begeisterten Verehrung der Antike in bezeichnender Weise die Renaissance genannt wird, vielfach auf gleichen Bahnen, es ist insbesondere das Verhältniß zum klassischen Alterthume hier und dort kein grundsätzlich verschiedenes. Die naive Auffassung, welche bloß die schönen, unmittelbar ansprechenden Einzelheiten, niemals das Ganze erkennt, die Antike nur als eine andere Art von Naturerscheinungen versteht, ist beiden Perioden gemeinsam. Niemand wird aus diesem Grunde die Renaissance dem Mittelalter vollkommen gleichsetzen. Um die Kunst Italiens im fünfzehnten und sechzehnten Jahrhundert ihrer mächtigen Blüthe entgegenzuführen, traten zur Nachahmung der Antike noch viele gewichtige Umstände hinzu. Aehnlich würde sich auch Jener einer großen Uebertreibung und Befangenheit schuldig machen, welcher in das Nachleben der Antike das ganze, volle Wesen des Mittelalters setzte.

Das Nachleben der Antike verfällt zeitlichen Schranken. Seit dem dreizehnten Jahrhunderte ist der Cultus der Antike ein Bestandtheil der nationalen Bildung Italiens geworden. Was er dadurch an Kraft und Innigkeit gewann, verlor er an der Allgemeinheit der Verbreitung. Die nordischen Stämme traten mit dem klaren Bewußtsein ihrer Eigenthümlichkeit in das künstlerische Leben ein. Es vollziehen sich jetzt auch auf geistigem Gebiete Völkerscheidungen und wie das politische Interesse sich von den Römerzügen und den Nachklängen des römischen Imperiums zur Entwicklung der inneren Verfassungsverhältnisse und zur Ausbildung der Territorialherrschaft wendet, so erlangt auch in Litteratur und Kunst das nationale Element gegen früher eine große Bedeutsamkeit.

Aber auch in der älteren Zeit von den Karolingern bis tief in das zwölfte Jahrhundert herrschen antike Erinnerungen und Musterbilder keineswegs unumschränkt. Das germanische

Heidenthum dämmert in diese Zeiten hinein, aus den Stimmungen, Gewohnheiten und Bedürfnissen der Gegenwart entwickelt sich ein selbständiger Gedankenkreis, welcher dann wieder von der Phantasie weiter verwebt wird. Die Schwierigkeiten eines weiten und regelmäßigen Verkehrs, der Zwang, sich selbst zu genügen, in einem ärmlichen Materiale zu arbeiten, übten gleichfalls auf den künstlerischen Sinn Einfluß. Sie riefen anfangs eine bittere Kunstnoth zwar hervor, weckten aber dann den erfinderiſchen Geist und gaben den Anstoß zu mannigfachen künstlerischen Versuchen. Der Unfähigkeit, weißes Glas herzustellen, verdanken wir z. B. die mosaikartigen Fensterfüllungen, die Vermllichkeit des Steinmaterials empfahl die Verkleidung der Wände mit Teppichen, an deren Muster sich das Auge der Maler und Bildhauer bildete.

Nachdem so zugestanden ist, was Recht und Billigkeit verlangen, muß um so nachdrücklicher die Fortdauer antiker Anschauungen im Mittelalter neben den anderen Gedankenkreisen betont werden. Die Bedeutung dieser Thatsache könnte vielleicht von Einzelnen geringer geschätzt werden, wenn sie sich ausschließlich auf dem Gebiete der bildenden Kunst nachweisen ließe. Denn noch hat die Ueberzeugung, daß auch Baumeister, Bildhauer und Maler historische Thatsachen vollführen, nicht tiefe Wurzeln gefaßt. In der Poesie des Mittelalters treten uns aber ganz ähnliche Verhältnisse entgegen und das ist für das Gewicht und für die Allgemeinheit antiker Nachklänge entscheidend.

Eine Geschichte der mittelalterlichen Poesie, von welcher die mittellateinischen Dichtungen ausgeschlossen sind, bleibt nothwendig unvollständig. Der poetische Werth zahlreicher kirchlicher Hymnen und Segnungen wird jetzt auch völlig anerkannt. Das Mittelalter schuf aber auch mannigfache profane Dichtungen. Gar Manches darunter ist müßige gelehrte Spielerei, entbehrt der natürlichen Frische und des anschaulichen Lebens. Unmittelbare Nachbildungen der antiken epischen Poesie mißglücken gewöhnlich. Es blühte aber namentlich im zwölften Jahrhundert eine lateinische Poesie, welche nicht allein auf die Entwicklung der Dichtung in den verschiedenen Volkssprachen günstig einwirkte, sondern auch vollkommene Ebenbürtigkeit mit der letzteren ansprechen kann. Sie hat es wahrlich nicht verdient, daß sie nur in engen Kreisen bekannt ist, daß an ihr

gegen jedes Recht der Vorwurf der Unfruchtbarkeit, der Abgestorbenheit haftet. Man darf überhaupt nicht die lateinische Sprache des tieferen Mittelalters schlechtweg zu den todtten Sprachen rechnen. Ganz abgesehen davon, daß sie in der Kirche, im Staate, in der Wissenschaft, im Verkehre der Gebildeten ausschließlich angewendet wurde, zeigen so viele Härten, so viele Verrentungen der ursprünglichen Form ihren Gebrauch für den unmittelbaren Gedankenausdruck. Und wenn sie bereits todt gewesen wäre, so haben sie die mittellateinischen Dyrker wieder neu belebt, durch den Reim, die strophische Harmonie, die mannigfachen Rhythmen sie volksmäßig gemacht. Lebendig ist aber nicht nur die Sprache der Gedichte, voll Lebenskraft und Lebenslust sind auch die Sänger.

Als Vaganten, als fahrende Schüler werden sie geschildert. Sie haben sich namentlich auf den franzossischen Schulen die gelehrte Bildung, die Kenntniß der lateinischen Sprache angeeignet, aus der Schule traten sie aber nicht in den Klosterhof, sondern sprangen keck in das einladende Gewühl des profanen Lebens, sie widmeten ihre Dienste nicht der Kirche, sondern boten ihr Talent und ihre Kunst Allen, die unterhalten sein wollten, an. Sie wurde bald in allen Landen diesseits der Alpen heimisch, von Vielen gefürchtet, von Keinem verachtet, von Manchen insgeheim mit Huldigungen überhäuft, bis sie selbst im Schlamme genialer Viederlichkeit versanken. Mit diesen traurigen Ausläufern der Vaganten, die nur noch unter Bauern und Magden ihre Verehrer finden, in den Kamistern, den gelehrten Bettlern, welche nicht gerne studiren, sich schließlich verlieren, haben wir es nicht zu thun, sondern mit den Gründern des freien Dichterordens, dem *Ordo Goliardorum* im zwolfsten Jahrhundert¹⁶⁾.

Auch die Goliarden kommen schlecht weg, wenn sie mit dem Maßstabe morosier Sittlichkeit gemessen werden. Sie bekennen offen, daß ihnen nichts verhafter sei, als ein Pfaffe mit langem Barte, ein eifersüchtiger Ehemann, ein kleines Stück Fleisch im großen Kessel, wenig Wein mit viel Wasser gemischt. Sie schwärmen für gefällige Damen, für muntere Gelage und finden ihr Paradies an dem kühlen Plätzchen nahe an der frischen Waldquelle, das Liebchen im Arm. Sie versöhnen aber durch

ihren festen Humor, ihre unverwüßliche Lebenskraft, ihren gefunden Genußsinn, ihren ehrlichen Haß aller Heuchelei.

Ein „wilder Auswuchs der Schulgelehrsamkeit“ sind die Vagantenlieder bezeichnet worden. Daß ihre Verfasser den gelehrten Kreisen nicht fern standen, äußerlich dem clerikalen Stande angehörten, darüber herrscht kein Zweifel. Die mit sichtlich Vorliebe angewandten Wortspiele, die Parallele zwischen den Stufen des menschlichen Lebens und der Steigerung der Adjectiva, die Durchhechelung Kom's nach allen Casus vom Dativ bis zum Ablativ und anderes weisen auf die Schule hin. Doch hat sie die Schule dem Leben nicht abtrünnig gemacht. Die unverwüßliche Laune, die Schnellkraft, welche jeden Druck überwindet und sich von keiner Schicksalsstücker am Boden festhalten läßt, spricht aus allen ihren Liedern.

Ueber die persönlichen Verhältnisse dieser Dichter sind wir schlecht unterrichtet. Kann der vom Orden als Haupt und Führer verehrte Bischof Goliath auf den „Parasiten Goliath“ zurückgeführt werden? Giraldus Cambrensis schildert ihn als einen unterrichteten aber lieberlichen Menschen, welcher gegen die päpstliche Curie berüchtigte Spottgedichte schleuderte. Oder wurde ein alter Schimpfname, der Welt zum Troste, von den Vaganten auf ihre Fahne geschrieben? Auch der in Paris in Armuth lebende Primas, welcher den Abt von Cluny durch seine Geistesgegenwart mildthätig stimmte und der rheinische Erzdichter aus der Zeit Barbarossa's schweben im Dunkeln. Wohl werden historische Namen, wie der Cisterzienserfeind Walter Mapes, welcher am Hofe Heinrich II. von England lebte und der Dichter der Alexandreis, Walter von Lille mit den Vagantenliedern in Verbindung gebracht: feste Anhaltspunkte für ihren hervorragenden Antheil an denselben sind aber bisher nicht gefunden worden. Man kommt wohl der Wahrheit am nächsten, wenn man die Vagantenlieder an keinen bestimmten Ort und auch nicht an eine kurze Spanne Zeit bindet. Sie sind ein ganzes Jahrhundert lang gedichtet und umgedichtet worden. Die Spuren ihres Ursprunges weisen bald auf Oberitalien, bald auf Frankreich, bald auf England und den Rhein hin. Ueberall wo es fröhliche, mit ihrem Stande zerfallene, aber von Lebenslust entflammte und mit dem Leben,

feinen Genüssen und feinen Plagen vertraute Cleriker gab, fanden die Lieder lauten Wiederhall.

Dieselben umfassen ein weites Programm. Die Vaganten besitzen einen regen politischen Sinn. Die Siege Saladins über die Kreuzfahrer, die Ermordung Philipps von Schwaben gehen ihnen zu Herzen. Ihre historische Bildung läßt sie selbst Troja's Untergang und Dido's Klagen als Sangesstoffe wählen. Sie sind geschworene Feinde der römischen Curie und unerbittlich im Kampfe gegen die Mißbräuche der Kirche. Der Name papa stammt von papare oder pagare her, das Evangelium Marcus heißt richtiger Evangelium der Mark. Sie parodiren die Messe und das Vater unser und schleudern in der besonders in England vielverbreiteten Apokalypse des Goliath eine der giftigsten Satiren gegen die kirchlichen Vertreter. Vom Papst und Bischof bis zum Priester und Mönch werden alle durch die Hechel gezogen und ihre Laster schonungslos an den Pranger gestellt. Das Ganze schließt aber nicht mit einem schrillen, höhnnenden Mißton ab, sondern klingt, für die Stimmung des Dichters bezeichnend, in einem lustigen Trinkliede aus. Das Beste sind und bleiben doch die einfachen Trink- und Liebeslieder.

Mit feinem Tact wird regelmäßig gleich in den ersten Versen die Scenerie kurz angedeutet, durch die Naturbeschreibung auf den frischen Naturton, welcher Inhalt und Form des Liedes durchzieht, artig vorbereitet, auf die Wahrheit der Schilderung stets das gleiche Gewicht gelegt, wie auf den sinnlichen Reiz des Ausdruckes. Mit warmen Farben wird der Frühling, die Zeit der Freude begrüßt und die Sängerin Nachtigall belobt, die Nacht, wenn Dianas Lampe zu leuchten beginnt, die Zephyre leise sächeln, der süße Schummer sich auf die Augen legt, gepriesen. Schwer wird des Winters Härte empfunden. Fahl sind die Blätter, öde das Feld, nackt die Erde. Nur über die Liebe hat der Winter keine Gewalt. Doch bleibt immer der Frühling die beste Liebeszeit. Wenn alles blüht, erglüht auch des Knaben Herz. Auf der blumigen Wiese steht ein schattiger Baum in der Nähe des murmelnden Baches. Plato könnte keinen reizenderen Ort malen. Die Nachtigallen flöten, die Nymphen singen, es ist ein wahres Paradies. Während der Knabe hier verweilt, um sich zu erquicken, erblickt er eine reizende,