

6. Altchristliches Relief

im Museum rheinischer Alterthümer zu Bonn.

Taf. V. VI.

Das altchristliche Relief, welches auf der fünften und sechsten Tafel zu diesem Hefte abgebildet ist, hat der Adjunkt des Museums rheinischer Alterthümer zu Bonn, Herr Dr. *Lersch*, in dem genannten Museum aufgefunden. Wie dieses Relief in dasselbe gekommen und welche Bestimmung es gehabt, darüber ist aus äussern Nachrichten nichts zu ermitteln gewesen; wir sind daher in dieser Beziehung einzig auf die vorliegenden Bruchtheile selbst angewiesen.

Was die Deutung der einzelnen Bilder betrifft, so ist diese leicht zu finden. Das erste Bild, auf dem Bruchstücke No. 1., stellt das blutflüssige Weib aus der evangelischen Geschichte dar, das zweite Moses, der Wasser aus dem Felsen schlägt, und das dritte Abraham, der den Isaak zu opfern im Begriffe ist. Auf dem zweiten Bruchstücke erblicken wir zuerst eine mit Sicherheit nicht zu ermittelnde biblischbildliche Darstellung, dann die Auferweckung des Lazarus und zuletzt die drei Männer im Feuerofen. Auf dem dritten Fragmente kehren die schon bekannten Darstellungen von dem Opfer Abrahams und den drei Männern im Feuerofen wieder; auf dem vierten hingegen erblicken wir Daniel in der Löwengrube, und auf dem fünften den geheilten Gichtbrüchigen, welcher am See Bethesda oder dem sogenannten Schaafteiche lag, der auf das Wort des Heilandes gesund wird und sein Bett fortträgt.

Alle diese Bilder gehören ihrer Erfindung und Ausführung nach dem höchsten christlichen Alterthume an,

und vermehren die bildlichen Darstellungen, welche von den Verfassern der Roma sotteranea, *Bosio, Severani, Aringhi*, von *Boldetti* und Anderen ans Licht gestellt worden sind. Mit diesen reinchristlichen Abbildungen stehen die Köpfe in den Medaillons 6. 7. 8. auf unserer Tafel im Gegensatze, indem dieselben dem Kreise christlicher Darstellungen fremd sind und den antiken Bildwerken angehören.

Nachdem wir die Idee der einzelnen Bilder im Allgemeinen bezeichnet haben, wollen wir dieselben durch folgende archäologische Bemerkungen in ein grösseres Licht zu setzen versuchen.

Nro. 1. Die Geschichte, welche hier dargestellt worden, wird von den drei ersten Evangelisten erzählt; der Künstler hat sich an die Erzählung des Evangelisten Matthäus gehalten, und den Moment der Handlung gewählt, wo der Heiland sich umwendet und zu dem Weibe spricht: „sei getrost meine Tochter, dein Glaube hat dir geholfen.“¹⁾

Extimum vestis sacratae furtim mulier attigit,

Protinus salus secuta est; ora pallor deserit,

Sistitur rivus, cruore qui fluebat perpeti.²⁾

Christus trägt auf unserm Bilde das Pallium.

Das Pallium, *χιβών*, war die eigenthümliche Kleidung der griechischen Philosophen, es stand, so lange die Philosophie selbst nicht ausgeartet war, beim Volke in hohem Ansehen, und es fehlte nicht an fürstlichen Knaben, welche dasselbe anlegten³⁾. Gelehrte Christen trugen dasselbe, um darin den Heiden leichter nahetreten zu können und der christlichen Lehre eine willfährigere Aufnahme bei den Heiden vorzubereiten. Zu jenen Gelehrten gehören

1) Matth. 9, 20. »Und siehe, ein Weib, das zwölf Jahre am Blutflusse litt, trat von hinten hinzu und berührte den Saum seines Kleides. Jesus aber wandte sich um und sprach.«

2) Prudent. Cathem. 9, 40.

3) Jul. Capitol. in Marco. c. 2.

unter Andern Justin der Philosoph und Märtyrer in Griechenland, und Tertullian in Carthago. Der letztere wurde von seinen Landsleuten deshalb verspottet und verfasste zu seiner Rechtfertigung seine merkwürdige Schrift *de pallio*. Ausserdem gab es aber noch einen andern Umstand, welcher jene gelehrten Christen bestimmte, sich mit dem Pallium zu bekleiden; es war nämlich bequemer als die Toga, und vor Allem war es weit bescheidener ¹⁾.

Ein sehr schwieriges Kapitel in der Geschichte der alten Kunst ist das Kapitel von der Bekleidung der Figuren. Man überzeugt sich hiervon, wenn man erwägt, dass selbst *Winckelmann* mit allem seinem Scharfsinn und bei seinen aufmerksamen Betrachtungen antiker Kunstwerke, dennoch vieles in diesem Punkte dunkel gelassen und selbst falsch gedeutet hat ²⁾. Es kann daher weniger auffallen, wenn man in der Bekleidung der Figur des Heilandes auf Bildern, wie das unsrige, das *χιτών* hat erkennen wollen, während es in der That der bei den Griechen übliche Mantel ist. Dass die älteste christliche Kunst in Rom den Heiland in dem griechischen Mantel und nicht in der Toga darstellte, das hat eines Theils seinen Grund ohne Zweifel darin, dass die griechischen Künstler ihn

1) Tertullian schreibt darüber also :

Pallio nihil expeditius, etiamsi duplex, quod Cratetis; mora nusquam vestiendo cum ponitur, quippe tota molitio eius operire est solutum. Id ex uno circumiectu licet, equidem nusquam inhumano; ita omnia hominis simul contegit. Humerum velans exponit vel excludit, ceteroquin humerum adhaeret, nihil circumfulcit, nihil circumstringit, nihil de tabularum fide laborat, facile sese regit, facile reficit; etiam cum exponitur, nulli cruci in posterum demandatur. Si quid interulae subter est, vacat zonae tormentum; si quid calceatus inducitur mundissimum opus est, aut pedes nudi magis, certe viriles magis quam in calceis. De pallio §. 5.

2) S. *Winckelmanns* Werke. 3. Bd. 6. Buch und die Noten dazu.

früher schon so abgebildet hatten ¹⁾, und dass die Künstler in Rom, die meistens Griechen waren, bei dem Herkommen blieben. In Rom, wo die Klasse unserer Bilder gefertigt worden, den Heiland in der Toga, d. i. in der Landestracht darzustellen, das würde man für eine Art Profanation gehalten haben.

Die ältesten christlichen Künstler bildeten daher den Heiland, wie wir auf unserm Bilde sehen, und ebenso die Apostel durchgängig mit dem Pallium ab.

Wenn das griechische Pallium auch eigentlich eine Kleidung für die Männer war, so fehlte es in Italien nicht an christlichen Frauen, welche dasselbe aus Bescheidenheit trugen. Es war dieses um so weniger auffallend, da überhaupt, und besonders im Oriente, der Unterschied zwischen der männlichen und weiblichen Kleidung sehr gering war. Vornehmlich waren es solche Jungfrauen, die sich Gott opferten und das Gelübde ablegten, sich dem jungfräulichen Stande zu widmen ²⁾, welche das Pallium trugen, dann aber auch andere, und nicht selten reiche und angesehene Frauen. Auch die Demetrias, an welche das bekannte Schreiben Julians in den Werken des h. Hieronymus gerichtet ist, und ihre Mutter trugen ein solches Pallium ³⁾.

Wir begreifen hieraus um so mehr, warum der Künstler das Weib auf unserer Tafel, in seiner traurigen Lage, in welcher sie als Bittende erscheint, mit dem Pallium dargestellt hat, als dieser Wahl auch in künstlerischer Beziehung gar nichts im Wege stand.

1) S. unten die Stelle aus Eusebius.

2) Solent quaedam cum futuram virginitatem sponderint pulla tunica eam induere et furvo operire pallio. Hieronym. ep. 12.

3) Aviae matrisque sinu et pallis tegebaris — vili tunica induitur, viliori tegitur pallio l. c. Astabat virgo pulla veste, et pallio philosophiam professa. Asterius in martyrio s. Euphemiae.

Zur Zeit der steigenden Reichthümer und des zunehmenden Luxus verwandten die Römerinnen grosse Sorgfalt auf ihren Kopfputz. Nur sehr sittsame Frauen machten davon eine seltene Ausnahme, indem sie statt alles Kopfschmuckes nur einfache schlichte Kopfbinden trugen. Der Apostel Paulus hatte in dem ersten Briefe an die Korinther den christlichen Frauen vorgeschrieben, sie sollten beim Gottesdienste verschleiert erscheinen. Aber es gelang ihm so wenig als den spätern Kirchenvätern und christlichen Schriftstellern diese Sitte allgemein einzuführen. Die Jungfrauen waren gleich von Anfang an schon von dieser Regel ausgenommen worden, und es gelang auch der beredten Schrift des Tertullian, *de virginibus velandis*, nicht, sie zu einer andern Ansicht und anderm Verhalten zu bewegen. Man ist geneigt anzunehmen, die christlichen Schriftsteller hätten durchweg gefordert, die Frauen sollten sich das Angesicht verschleiern, in der Weise, wie es im Oriente geschieht; ich glaube aber, dass ein aufmerksames Lesen der Quellen die Ansicht herausstellen werde, man habe oft nur verlangt, dass sie den Kopf bedecken sollten, und zu diesem Ansinnen hatte man um so mehr Grund, als der Kopfputz der Frauen des ersten Jahrhunderts des Christenthums in einem hohen Grade abentheuerlich war 1).

Das Pallium, mit welchem das Weib auf unserer Tafel bekleidet ist, verhüllt zugleich den Kopf desselben und entspricht somit auch den Forderungen der christlichen Disziplin und der Bescheidenheit. Wir finden fast auf

1) Selbst Tertullian sagt *de virginibus velandis* am Ende: *Iudicabunt vos (die christlichen Jungfrauen) Arabiae feminae ethnicae, quae non caput, sed faciem quoque ita totam tegunt, ut uno oculo liberato contentae sint dimidiam frui lucem, quam totam faciem prostituere.*

allen bildlichen Darstellungen das gedachte Weib in derselben Gewandung.

Eusebius erzählt in seiner Kirchengeschichte im sieben-ten Buche, achtzehnten Kapitel, das gedachte Weib habe aus Dankbarkeit dem Heilande zu Paneas, ihrer Vaterstadt, eine bronzene Statue errichtet, vor welcher sie mit gebogenem Knie und in bittender Stellung, mit ausgestreckten Armen dargestellt war. In derselben Stellung erscheint das genannte Weib, auf den Abbildungen bei Aringhi u. A. Die Figur des Heilandes war mit der *διπλοῦς*, d. i. dem Pallium bekleidet. Eusebius versichert, er habe diese Statue selbst gesehen ¹⁾.

Die Darstellung des Bildes, von welchem wir bis jetzt gesprochen haben, findet sich sehr oft auf den ältesten Kunstdenkmälern des Christenthums wiederholt. Die Kirchenväter stimmen in der Deutung desselben nicht überein; mehre unter ihnen sagen, das gedachte Weib, welches eine Heidin war, repräsentire das Heidenthum, insofern es sich in die Kirche habe aufnehmen lassen; wie das Weib durch die Berührung des Saumes an dem Gewande des Heilandes gesund geworden, so hätten die Heiden durch den Eintritt in die Kirche, das Leben des Glaubens erlangt.

Auf dem zweiten Felde ist Moses dargestellt, wie er mit seinem Stabe an den Felsen schlägt, aus dem Wasser quillt, damit das Volk trinke.

Cui ieiuna eremi saxa madentibus

Exeunt scatebris, et latices novos

Fundit scissa silex, quae sitientibus

Dat potum. — — ³⁾

¹⁾ Γυναικὸς ἐκτύπωμα χάλκεον ἐπὶ γόνυ κεκλιμένον καὶ τεταμέναις ἐπὶ τὸ πρόσθεν ταῖς χερσίν, ἰκετευσούση ἑοικώς.

²⁾ 2 Mose 17, 6.

³⁾ Prudentius Cathem. Hymn. 5, v. 89.

Moses ist in dem Pallium dargestellt, und die kleine Figur am Fusse des Felsen, welche man für einen Knaben halten möchte, repräsentirt das israelitische Volk. Auf den ältesten bildlichen Darstellungen der Christen werden sehr häufig die Personen, wie die Figur, die wir hier erblicken, in sehr kleinem Maassstabe dargestellt. So erscheinen die Blinden, die Lahmen, überhaupt die sämtlichen evangelischen Personen, welche vom Heilande geheilt worden, meistens, was ihre Gestalt betrifft, im Verhältnisse von Kindern und Knaben. Dieselben Bemerkungen bieten auch antike Kunstwerke dar. So erscheint auf einer Gemme, vor dem weit grössern Apollo, ein Weib in Miniaturgestalt. Eben so erscheinen zwei Figuren in ganz kleinem Maassstabe auf einer Münze des Gordian ¹⁾. Die christlichen Künstler wollten durch dieses Verhältniss der Grösse die Bescheidenheit und Demuth der Bittenden und Geheilten aussprechen, während sie zugleich den Gestalten des Heilandes, der Apostel u. s. w. ein hehres Ansehen und eine höhere Stellung verleihen wollten. Dieselbe Idee ist auch später wirksam geblieben; denn auf den Musivwerken treten die genannten heiligen Gestalten in einer Stellung und mit Geberden hervor, welche Ehrfurcht bei dem Beschauenden erwecken sollen ²⁾. Unser Bild kommt auf den ältesten christlichen Denkmälern sehr häufig vor; der Grund hiervon ist vornehmlich die Deutung, die man dieser Begebenheit gab. Paulus in dem ersten Briefe an die Corinther 10, 4. erblickt in dem Felsen, Christus: „Sie tranken aus dem geistigen Fels, der

1) Mus. Florent. tom. 1. Tab. LXVI. num. IX.

2) Italienische Forschungen von Rumohr S. 172. 4 Th.

3) Bonoratti. Osserv. Medagl. Tavola XIV. num. 1.

4) Non est pax impiis et qui non meruerunt bibere de petra, cuius ut nove loquar, latus lancea vulneratum aquis fluxit et sanguine baptismum nobis et martyrium designant. In Jes. c. 48.

ihnen folgte, der Fels aber war Christus.“ Der h. Hieronymus führt diese Deutung noch weiter aus, indem er in dem Felsen ein Vorbild der Seite Christi erblickt, aus welcher Blut und Wasser floss. Bei *Boldetti* wird auf einem antiken Glase unser Bild einmal mit der Ueberschrift *Petrus* dargestellt, so dass man dasselbe auch zum Vorbilde Petri gemacht hat 1): Die Veranlassung gab offenbar der Name Petri, πέτρος, סֶבֶר, Fels.

Auf dem Bilde, welches die Opferung Abrahams darstellt, erblicken wir den Erzvater, das Gesicht nach oben gerichtet; er ist in dem Augenblicke dargestellt, in welchem ihm der Befehl gegeben wird, das Schwerdt zurückzuziehen. Die Figur oben in der Ecke des Bildes, auf welche sein Blick hingerrichtet ist, stellt eine Wolke und eine Hand vor, welche aus derselben hervorragt.

In der h. Schrift wird gesagt, der Engel Jehova's habe vom Himmel Abraham zugerufen und befohlen, seine Hand nicht an den Knaben zu legen. Der Künstler ist hier von der h. Schrift abgewichen. Auf den ältesten christlichen Bildwerken sowohl in Skulpturen als Malereien kommt fast nie die Figur eines Engels vor, und auch Gott wird nur äusserst selten in dem höchsten christlichen Alterthume bildlich dargestellt. Statt dieser Darstellung wurde die Wolke und die Hand, welche aus derselben hervorragt, als das Symbol der unmittelbaren und persönlichen göttlichen Gegenwart und Einwirkung dargestellt. Wir erblicken daher diese Hand sehr häufig auf den Kunstdenkmälern, welche in der Roma sotterranea abgebildet sind, auf den ältesten Musivgemälden in Rom, in Ravenna und auf Münzen, welche nach den Zeiten Constantins geschlagen worden. Zuweilen hält diese Hand eine Tafel, zuweilen eine Rolle oder ein Buch; jene bedeutet Gott, welcher die zehn Gebote,

1) *Boldetti* osservazioni sopra i Cemeteri p. 200.

dieses Gott, welcher das Evangelium verleihet. Die Juden, stets zum Götzendienste geneigt, brachten, wenn sie zu dem Christenthume übergingen, den Geist ihrer gesetzlichen Bestimmungen gegen alle bildliche Darstellungen Gottes in das Christenthum mit hinüber, und den Heidenchristen, welche an die Verehrung der Götzen gewohnt waren, mussten alle bildliche Darstellungen Gottes und der Engel fern gehalten werden, um ihnen keine Veranlassung zu geben, in einen neuen Götzdienst zu verfallen. Später machten die Anthropomorphiten selbst, welche in den letzten Jahren der Regierung Constantins des Grossen entstanden, solche Rücksichten doppelt nöthig und wir begreifen daher die entschiedene Sprache des Augustinus und anderer Kirchenlehrer gegen Missverständnisse solcher Art ¹⁾.

Die h. Schrift sagt, Abraham habe einen Altar gebaut, habe das Holz geordnet, habe seinen Sohn gebunden und ihn auf den Altar über das Holz hingelegt. Viele unter den ältesten christlichen Künstlern sind in ihrer Darstellung von der biblischen Erzählung abgewichen; einige lassen Isaak auf freier Erde, andere auf einem Holzstosse, wieder Andere auf einem Altare knieen; unser Künstler hat sich ebenfalls der künstlerischen Freiheit und mit Glück bedient, indem er den Isaak stehend und das Feuer auf dem Altare bereits angezündet darstellte. Der Widder, den Abraham im Dornstrauche verwickelt fand, ist hier mit Hörnern abgebildet; auf andern alten Abbildungen ist er ohne Hörner dargestellt. Die Kirchenväter finden in demselben ein Bild Christi mit der Dornenkrone ²⁾, andere ein Bild der Kreuzigung und Opferung Christi ³⁾.

1) Quidquid quum ista cogitas, corporeae similitudinis occurrerit, abige, abnue, nega, respue, fuge. August. Ep. 120. n. 13.

2) Aries cornibus in vepre detentus, spinis christum coronatum ostendens pro Isaac immolandus apparuit. Prosper de promiss. Dei pars 1, c. 17.

3) August. in Ps. 50. sermo 19. Enarrat. 3 in Ps. 30.

Ich glaube hier einer Stelle aus einer Rede des heil. Gregors, seit 372 Bischof von Nyssa in Kappadocien, erwähnen zu müssen, in welcher er ein Gemälde beschreibt, das er, wie er sagt, oft gesehen und welches von solcher Wahrheit und von solchem Ausdrücke war, dass er dasselbe nie ohne Thränen ansehen konnte. Auf demselben war Isaak vor seinem Vater und an dem Altare knieend, die Hände auf dem Rücken zusammengebunden, dargestellt. Abraham stand hinter dem Isaak, er hatte denselben mit der linken Hand beim Haare gefasst, zog den Kopf seines Sohnes zu sich hin und blickte ihm ins Angesicht, während das Auge des Isaak mit leiderregendem ¹⁾ Blicke auf seinen Vater gerichtet war. In dieser Stellung führte Abraham mit der Rechten den Streich, und erst als die Spitze des Schwerdtes den Isaak erreicht hatte, erscholl die Stimme vom Himmel, welche Abraham befahl, sein Schwerdt zurückzuziehen ²⁾. Auf den Bildern bei *Aringhi* wird Isaak meistens vor dem Altare knieend und Abraham dessen Kopf, um dem Streiche einen Widerhalt zu geben, mit der linken Hand fassend, dargestellt. Aber Abrahams Blick ist von Isaak abgewendet und auf die Hand gerichtet, welche in der Wolke erscheint.

Die drei Männer im Feuerofen auf dem dritten Fragmente haben die Arme erhoben und ausgestreckt, zum Zeichen, dass sie beten. Auch der Heide erhob seine Hände zum Himmel, wenn er betete ³⁾. Unter den Christen wurde dieses ebenfalls Sitte, jedoch mit dem Unterschiede, dass sie die erhobenen Arme zugleich ausstreckten ⁴⁾.

1) Ἐλευωδς.

2) Oratio de Deitate Filii et Spiritus sancti. Oper. t. III, p. 476. edit Paris 1638.

3) Tendoque supinas, Ad caelum cum voce manus. 3 Aeneid. v. 177. Supinus, rückwärts gebogen, gleichsam um die erbetene Gabe in Empfang zu nehmen.

4) Nos vero non attollimus tantum sed etiam expandimus (manus

Wir fügen hierüber folgende Bemerkung hinzu. Die christlichen Apologeten suchten in ihrem Kampfe mit den Heiden überall, in der Natur, in der Wissenschaft und in der Geschichte, selbst in der Poesie und Mythologie Anknüpfungspunkte für ihre Lehren und Einrichtungen zu finden. So fanden sie das Kreuz in den Fahnen und Siegeszeichen der Römer, in dem Vogel, der mit ausgestreckten Flügeln durch die Lüfte fliegt, in dem Schiffe, welches mit ausgespannten Segeln durch die Fluthen zieht, sie fanden es in dem Menschen, der in stehender Stellung seine Arme betend ausgestreckt hält 1).

Nach der Anweisung des h. Paulus beteten die Christen mit entblösstem Haupte 2). Die drei Männer im Feuerofen haben das Haupt bedeckt und schliessen sich in dieser Beziehung an die Sitte der Juden und sämmtlicher Orientalen an, welche mit bedecktem Haupte zu beten pflegen. Als Grund zu dieser Sitte der Christen gibt Tertullian an, sie hätten sich nicht zu schämen 3). Die ältesten Künstler kommen in der Darstellung unseres Gegenstandes nicht überein, mehre haben den drei Männern römische Kleidung gegeben; unser Bild schliesst sich an das Geschichtliche und die älteste Anschauungsweise an. »Wie, sagt Tertullian, Gott sollte uns, wenn wir mit der paenula bekleidet, beten, nicht erhören, da er doch die drei Heiligen in dem Feuerofen des Königs von Babylon, in ihren langen weissen Bein-

Tertullian de oratione. c. 12. — Expansis ad caelum manibus (Montanus Cypriani discipulus) exoravit. Acta s. Montani ap. *Ruinart* p. 235.

- 1) Si statueris hominem manibus expansis, imaginem crucis feceris Tertull. lib. 1. ad nationes. Crucis signum est quum homo porrectis manibus Deum pura mente veneratur. Minutius Felix 29. c.
- 2) I. Corinth. 11, 4.
- 3) Sursum suspicientes Christiani manibus expansis quia innocuis, capite nudo, quia non erubescimus. Tertull. Apologet. 30.

kleidern und mit ihren Tiaren erhört hat¹⁾. Sarabara, richtiger Saraballa, lange weite Beinkleider, von dem Chaldäischen ܫܪܒܪܐ, bedeuten die menschlichen Beine und dann die Beinkleidung; Symmachus hat dieses Wort mit ἀναξυρίδας übersetzt²⁾, die Griechen nennen diese Hosen von ihrer Gestalt auch θύλακοι, Säcke. Mit solchen Saraballis bekleidet erblicken wir die drei Männer auf unserer Darstellung. Ihre Kopfbedeckung ist die *Tiara*, die übliche Kopfbedeckung der Perser und Chaldäer, oder die sogenannte phrygische Mütze. Auch die drei Könige werden mit dieser phrygischen Mütze auf den ältesten Denkmälern öfter dargestellt, weil sie aus dem Morgenlande oder aus Persien nach Jerusalem kamen.

In derselben betenden Stellung erblicken wir auch (Nr. 4) Daniel in der Grube zwischen zwei Löwen, die er, τῆ τῶν χειρῶν ἐκτάσει, wie Gregor von Nazianz³⁾ sagt, überwunden hat und die nun zahm wie Hunde zu seinen Füßen sitzen. In der Figur, welche zu Daniel hintritt, erkennen wir den König Darius, der nach der h. Schrift sich der Grube näherte um zu erfahren, ob Daniel noch lebe⁴⁾. Diese Figur fehlt auf allen Bildern, welche sich bei *Aringhi* finden, indem dort Daniel allein, ohne diese dritte Person, zwischen zwei Löwen dargestellt ist. Während die drei Männer im Feuerofen immer, mit einer einzigen Ausnahme, in jenen ältesten Bildwerken bekleidet dargestellt werden, wird Daniel wie auf unserm Bilde meistens ohne alle Bekleidung und einigemal mit einem schmalen Ueberwurfe zur Bedeckung der Lenden abgebildet.

1) Deus scilicet non audiat paenulatos, qui tres sanctos in fornace Babylonis regis orantes cum sarabaris et tiaris suis exaudivit?

Tertull. de oratione c. 12. p. 134. ed *Rigalt*.

2) Vgl. Hieronymus Comment. in Daniel. c. III.

3) Gregor Nazianz. Orat. 22.

4) Daniel 6, 21.

Daniel sowohl als die drei Männer im Feuerofen sind in betender Stellung, aber nicht kniend, sondern aufrechtstehend dargestellt. Die ältesten Christen liessen sich sehr häufig auf ihren Grabdenkmälern betend darstellen, weil Beten die vornehmste Beschäftigung des Christen sein sollte. Wir finden sie meistens in aufrechter Stellung abgebildet, wie Daniel und die drei babylonischen Männer auf unsern Bildern. Aber die Christen beteten nicht immer aufrechtstehend, sondern auch kniend. Lucas 22, 4. Apostelgeschichte 21, 5. und viele Zeugnisse der Kirchenväter beweisen dies. Man machte einen Unterschied in dieser Stellung beim Beten, indem man der Natur der Gemüthsaffekte entsprechend, bei traurigen Anlässen und Erinnerungen kniete, bei freudigen aber aufrecht stehen blieb. Prudentius singt

Te voce, te cantu pio,
Rogare curvato genu,
Flendo et cauendo discimus ¹⁾.

Der Sonntag dem Andenken an die Auferstehung Christi gewidmet, ist, wie jeder Festtag, dem Christen ein Freudentag; so die Ostertage, die Pfingsttage u. s. w. Man hielt es dem Charakter der Freude widersprechend, an solchen Tagen in kniender, in unfreier, sklavischer Stellung zu beten, man stand und steht noch an diesen Tagen beim Gebete aufrecht.

Dass auch die Alten, und selbst wenn sie von hohem Stande waren, sich auf die Knie warfen, wenn sie eine

1) Cathem. hymn. 2, v. 50. Tertullian de corona milit. c. 3. Permansit autem (Paulus) Ephesi usque ad pentecosten tempus laetitiae atque victoriae, quo non flectimus genua nec curvamus in terram, sed cum domino resurgentes ad coelorum alta sustollimur. Hieronym. Prooem. in Epist. ad Ephes. Vgl. Quaest. ad Orthodox. in den Werken Justin's des Märtyrers Resp. 115.

Gnade oder eine Gunst von einem Andern erflehten, hat *Fea* in seinen Anmerkungen zu *Winckelmann's* Geschichte der Kunst in mehreren Beispielen nachgewiesen ¹⁾.

Daniel sowohl als die drei Männer im Feuerofen waren in einem glorreichen Zustande, in dem Zustande des Sieges über die Natur und die Elemente, daher sind sie betend, aber in stehender Stellung dargestellt.

Es ist eine bekannte Meinung, die christliche Bildhauerei gestatte das Nackte nicht, und da man zu der irrigen Annahme geneigt ist, ohne das Nackte gebe es keine Bildhauerei, so ist man folgericht so weit gegangen auch die Behauptung aufzustellen, es gebe keine christliche Bildhauerei. Andere, Gelehrte und Schriftsteller von Geist, *Schelling*, *Börne* z. B. ²⁾ haben vornehmlich durch ihre geistreichen Spekulationen herausgebracht, der Gegensatz zwischen dem Christenthum und dem Heidenthume bedinge nothwendig das Vorherrschen der Plastik im Alterthume, der Malerei in der neueren Welt. Es ist unsere Absicht diese Meinungen zu prüfen.

Falsch ist es erstens, dass die christliche Bildhauerei schlechthin das Nackte verwerfe. Die Darstellung des Daniel auf unserm Relief, die Darstellung der drei Männer im Feuerofen und mehre ähnliche Bilder der ältesten christlichen Kunstgeschichte liefern den Beweis des Gegentheils. Hierzu kommen die Darstellungen der Kreuzigung, der Grablegung und die Abbildung einzelner Heiligen, wie die des Sebastianus. Wie wenig Anstoss die alten Christen an dem Nackten überhaupt nahmen, das beweiset allein, um Anderes nicht zu erwähnen, der Umstand, dass die erwachsenen Katechumenen, männlichen wie weiblichen Ge-

1) *Winckelmann's* Werke von *Fernow*. 4 Bd. S. 374.

2) *Schelling's* Rede über das Verhältniss der bildenden Künste zu der Natur. München 1807. S. 49. *Börne's* gesammelte Schriften. 3 Th. S. 351.

schlechtes, unbekleidet die Taufe empfangen ¹⁾. Es ist überdies durchaus falsch, dass die Bildhauerei den Kreis ihrer künstlerischen Darstellungen auf das Nackte beschränken müsse.

Was die Behauptung von dem nothwendigen Vorherrschen der Plastik im Alterthum, der Malerei im Christenthume betrifft, so hat dieselbe weder in der Geschichte noch im Begriffe und im Wesen der Kunst einen hinlänglichen Stützpunkt. Wir wollen zuerst nachweisen, dass jene Behauptung keinen Stützpunkt in der Geschichte habe oder dass sie geschichtlich falsch sei. Die Antwort, welche aus dem Wesen der Kunst zu führen ist, wird hierdurch erleichtert oder gar überflüssig.

Ueber das Vorherrschen der Bildhauerei, über die Malerei im klassischen Alterthume würden wir mit Sicherheit ein Urtheil fällen können, wenn die Werke der Malerei in derselben Zahl und Beschaffenheit auf die Nachwelt gekommen wären, wie die Werke der Skulptur. Was wir von den Kunstdenkmalen letzterer Art besitzen, ist nicht in den Hauptstädten des Reichthums und des Luxus, sondern in verhältnissmässig unbedeutenden Provinzialstädten aufgefunden worden. Ueberdies gehören die pompejanischen Wandgemälde einer späteren Zeit an und sind nicht geeignet eine Anschauung von der Blüthezeit der griechischen Malerei zu geben. Und dennoch wie Vortreffliches, wie Vollendetes enthält das bourbonische Museum in Neapel! Ein Urtheil, welches unbedingt den Vorrang der Skulptur vor der Malerei unter den Alten aussprechen wollte, wäre somit, da die Malerei ausser Stande ist, ihre Ansprüche durch ihre Werke geltend zu machen, ein nicht hinlänglich begründetes. Was aber das Verhältniss der

1) *Ciampini vetera monumenta. Romae. 1699. tom. II. p. 19.* —
Winckelmann's Werke von Fernow. 1 Bd. 15 u. 146.

Malerei zur Bildhauerei in der christlichen Zeit betrifft, so ist es ausgemacht, dass die Skulptur bis zum Ende des fünfzehnten Jahrhunderts und in einzelnen Zeiten, wie unter Nicola Pisano ¹⁾, auf eine glänzende Weise den Vorrang über die Malerei behauptet hat. Und dennoch hatten die Nachtheile, welche die Bilderstürmerei den bildenden Künsten gebracht hatte, vornehmlich die Skulptur, weit weniger die Malerei betroffen. Wenn aber seit dem Anfange des sechszehnten Jahrhunderts das Verhältniss ein umgekehrtes geworden, so würde es jedenfalls eine Uebereilung sein, die Ursache dieser Erscheinung nicht zuvörderst in zufälligen Umständen, sondern sogleich im Wesen dieser Künste selbst finden zu wollen. Dieser Ansicht, die durch die spekulativen Sentenzen eines Philosophen von dem Ansehen *Schelling's* ein grosses Gewicht gewonnen, widerspricht ein Mann von Fach, der grösste Meister der Bildhauerei der neuern Zeit. „Die Patriarchen, Christus, Maria, Johannes, die Apostel, so behauptete *Thorwaldsen*, gäben die trefflichsten Gegenstände für die Skulptur, wenn es nur nicht an Bestellern und Abnehmern fehlte, und er hoffe an Christi Einzug in Jerusalem zu zeigen, dass er eben so gut ein christliches Basrelief zu machen verstehe, als an dem Zuge Alexanders ein heidnisches.“ „Freilich, setzte *Thorwaldsen* hinzu, solche abgemagerte Fratzen als Manche unter dem Namen von Christus einschmuggeln wollten, könne die Bildhauerei nicht brauchen noch bilden.“ ²⁾ Dasselbe lässt sich auch auf die Malerei anwenden, und wenn wir trotz der skeletartigen Darstellung ältere Bilder bewundern, so liegt der Grund anderswo als in diesen abgemagerten und verzerrten Gliedmassen. Jene

1) Vgl. Anfänge der italien. Kunst, von *Fr. A.* im Kunstblatt von *Schorn* 1826. Nro. 73.

2) *Solger's* Schriften, 1 Bd. S. 547.

Künstler wollten in ängstlicher Gewissenhaftigkeit und mit jungfräulicher Schamhaftigkeit Alles von ihren Bildern fern halten, was irgendwie einen lüsternen Gedanken in dem Beschauer hätte hervorrufen können. Wenn jene älteren, vornehmlich deutschen Künstler, das Sittliche auf Kosten des ästhetischen Gefühles zu pflegen suchten, so sind die Neuern nicht selten in das andere Extrem verfallen, indem sie auf christlichen Gemälden Männer, Jünglinge und Frauen darstellen, welche ihre körperlichen Reize unter religiösen Verzuckungen und unter erkünstelten Thränen der Busse zur Schau legen, und einen Eindruck auf den Beschauenden machen, welcher keineswegs den Anforderungen christlicher Kunst entspricht.

Die *Schelling'sche* Spekulation sowohl wie die nachsprechende Ansicht *Börne's* beruhen zum Theil auf einem falschen Begriffe vom Wesen des Christenthums, indem sie dasselbe in einen leidenden Pietismus setzen, während es in der höchsten Freiheit und in der Entfaltung des grösstmöglichen Grades der sittlichen Kraft besteht. Diese Kraft bewährt sich aber auch im Leiden und im Dulden, und sie kann hier dieselbe Grösse und Bewunderung wie in der freien That erwecken und dem Künstler, sowohl dem Maler als dem Bildhauer, die grössten Gegenstände für seine künstlerische Darstellung bieten. Was aber das Wesen der beiden Künste selbst betrifft, so ist jener Satz in sich selbst falsch, „weil die Bildnerei der Malerkunst keineswegs so entschieden entgegensteht, dass man annehmen dürfte, bestimmte Richtungen des Geistes würden bald nur in der einen, bald wiederum nur in der andern sich ausdrücken können. In beiden Künsten beruht die Darstellung an und für sich auf derselben Bedingung einer innern, gegebenen, nothwendigen Bedeutsamkeit von Formen, deren Beziehung zur menschlichen Seele durch die körperliche Nachbildung der einen, durch die scheinbare

der andern nicht wesentlich verändert wird; denn jene Verbreitung über den Reiz des Erscheinens an sich selbst, welcher der Malerei gewährt ist, jenes vielseitige, erschöpfende Eingehen in die mannigfaltigsten Verschmelzungen und Theilungen der Form, welches die Bildnerei zulässt, gehört, wie es einleuchten musste, durchhin zu den untergeordneten Evolutionen dieser einzelnen Kunstarten. Es wird daher jedes Geistige, so überall durch Formen auszudrücken ist, eben so wohl in diesen Formen selbst, als durch deren Anschein, also eben so wohl malerisch, als bildnerisch auszudrücken sein, mithin auch eine antike Malerei, eine moderne Bildnerei geben, wenn anders die klassische und die moderne Zeit, oder eine von beiden, jemals für die bildende Kunst ernstlichen Beruf und ächte Anlage gezeigt haben.“¹⁾

Nro. 5. Auf diesem Bilde erscheint der Heiland wie gewöhnlich mit dem Pallium bekleidet; der Gichtbrüchige²⁾ aber in der tunica. Seine tunica ist aufgeschürzt (cincta), wie dieses bei den Sklaven zu sein pflegte. Andere schürzten sie auf, wenn sie eine Arbeit verrichteten, wenn sie verreisten³⁾. Diese Sitte und Sprache ist auch den ältesten Christen bekannt, wie folgende Ausdrücke aus der h. Schrift beweisen: Sint lumbi vestri praecincti⁴⁾. Praecinget se et faciet eos discumbere⁵⁾. Der Gichtbrüchige wird mit aufgeschürzter tunica dargestellt, weil er damit beschäftigt ist, sein Bett (*χοάββατον*) fortzutragen. Die Darstellung der Heilung des Gichtbrüchigen ist eines der Bilder, welche auf den ältesten christlichen

1) Italienische Forschungen von C. F. von Rumohr. 2 Th. S. 408.

2) Ev. S. Joh. 5, 5.

3) Puer alte cinctus; pueri praecincti. Horat. Serm. lib. 2. Sat. 8. v. 10. u. v. 70.

4) Lucas 12, 34.

5) Ibid. 37.

Denkmalen am häufigsten vorkommen. Unsere Darstellung weicht von den meisten übrigen darin ab, dass das Bild des Gichtbrüchigen hier eben so gross ist als das des Heilandes, während auf jenem, aus den bereits angegebenen Gründen der Bescheidenheit und Ehrfurcht, der erstere immer sehr klein, fast wie ein Knabe, abgebildet wird. In Ansehung der Gestalt des Bettes, welches der Geheilte nach Hause trägt, ist zu erinnern, dass die ältesten Künstler in der Darstellung desselben sehr oft voneinander abweichen. Auf einigen Basreliefs hat dasselbe zwei Füsse, auf andern vier, auf einigen gar keine, wie es auf unserm Bilde der Fall zu sein scheint, und wieder auf andern ist dasselbe in der Form eines Ruhebettes, mit einer erhöhten Rückseite an dem einen Ende abgebildet. Unser Bild stellt bloss das Bettgestell dar, in dessen Mitte das übliche Gurtwerk, auf welches das Bettzeug (*culcitra*) aufgelegt wurde, zu sehen ist ¹⁾.

Die Auferweckung des Lazarus bot der Erfindungsgabe der ältesten christlichen Künstler eine schwierigere Aufgabe dar, als alle andern Bilder unseres Basreliefs. Die Form desselben ist auf dem unsrigen, wie überhaupt auf den ältesten Versuchen bildnerischer Darstellung christlicher Ideen, überall die antike, sowohl in der Technik als im Stile, und selbst die Erfindung konnte sich in vielen Stücken nachahmend an antike Bildwerke anschliessen. Wenn man aber in der neuesten Zeit die Ansicht geltend macht, die christliche Kunst habe in ihrem Ursprunge mit der Form auch die Idee der Antike herübergenommen, so hat man die Wahrheit so wenig auf seiner Seite, als wenn man behaupten wollte, die christliche Religion habe, mit den klassischen Sprachen, welcher sie sich bediente, auch

1) S. *Bonarotti osservaz. vetr. Tav. IX. num. 1 et 2. Boldetti osservazioni sopra i Cimiteri p. 197.*

ihre Ideen und Dogmen der klassischen Welt entlehnt. Die Auferweckung eines Todten, eines Todten, der nicht nach römischer Sitte verbrannt, sondern dessen Leiche nach jüdischem und christlichem Gebrauche in einer Grabhöhle war beigesetzt worden, fand in der antiken Plastik kein geeignetes Vorbild, und der Künstler war hier lediglich auf sein eigenes Talent der Erfindung angewiesen. Wenn daher die Auferweckung des Lazarus auf den ältesten Sarkophagen nach verschiedenen Auffassungen dargestellt worden, so hatte dies in der relativen Schwierigkeit der Aufgabe seinen Grund. Unsere Darstellungsweise hat aber über alle andern den Sieg davon getragen, indem sie bei Weitem am Häufigsten auf den altchristlichen Denkmälern wiederkehrt. Christus, was auf unserm Bilde nicht mehr zu erkennen ist, hält in der rechten Hand einen Stab, mit welchem er auf das Grab schlägt, während er in der linken Hand eine Rolle oder ein Buch trägt. Der Stab ist das Symbol für die Wunder seiner Macht, das Buch für die Wunder seiner Lehre und Weisheit. Der Stab (*virga*) war auch im klassischen Alterthume das Zeichen der Macht ¹⁾ und ein eigenes Attribut des Merkur ²⁾ und der Sonne ³⁾. Ersterer ruft durch die Macht desselben die blassen Seelen aus dem Orkus zurück.

Das Grabmal des Lazarus bildet ein rundes Tempelchen, zu welchem eine Stiege hinaufführt. Hier zählt sie nur einige, auf andern Darstellungen viele Stufen. Die Stufen sollen entweder andeuten, dass das Grab des Lazarus in einem Berge erhöht gelegen hat, oder es erinnert

1) *Virga insigne potestatis est. Servius ad Aeneid. 4. 242.*

2) *Tum virgam capit, hac animas ille evocat orco pallentes; alias sub tristia tartara mittit. 4. Aeneid. v. 242.*

3) *Virga solis potestatem asserit qui cuncta moderatur. Macrobius Saturn. lib. 1. 21.*

an die alten Tempel, zu welchen gewöhnlich mehre Stufen hinaufführten ¹⁾).

Lazarus ist auf unserm Bilde grösser als gewöhnlich dargestellt, gemeinhin sieht sein Bild mehr einem Kinde in den Windeln, als einer Mumie ähnlich. Die Künstler haben sich aber in diesem Stücke an die jüdische Sitte gehalten, nach welcher die Leiche an allen Gliedern mit Binden umwunden wurde. Daher spricht der Heiland, Joh. 9, 44.: »löset ihm die Binden, damit er gehen könne.« Nachdem der Stein vom Grabe hinweggenommen war (V. 41), sprach der Heiland: »Lazarus, komme hervor, und der Todte trat heraus« ²⁾. In diesem Momente ist unser Bild aufgefasst und dargestellt.

Nachdem wir dasjenige, was zum Verständniss der einzelnen Bilder nöthig zu sein scheint, mitgetheilt haben, können wir die Frage erheben, ob diese einzelnen Bilder in keinem innern Zusammenhange stehen, oder ob ihnen eine gemeinsame Idee zu Grunde liege. Die Annahme, dass dieselbe ohne Wahl und ohne einen allgemeinen Gedanken, nur wie der Zufall es gewollt, zusammengestellt worden, ist eine solche, zu welcher wir uns ohne hinreichende Gründe nicht bekennen dürfen. In der That glauben wir auch eine solche Idee aufgefunden zu haben, welche die Bilder, obgleich getrennt, zu einem grossen Ganzen verbindet. Die allgemeine Idee derselben ist nämlich: die Verherrlichung des Glaubens. Man verherrlichtet etwas, wenn man die grossen und guten Eigenschaften einer Person oder Sache ans Licht stellt. »Im Glauben, sagt der Apostel Paulus, opferte Abraham

1) *Templa manent hodie vastis innixa columnis,*

Perque quaterdenos itur in illa gradus.

Ovid. de Pont. lib. 3. ep. 2. v. 50.

2) *Καὶ ἐξήλαθεν ὁ τεθνήσκων.*

den Isaak«¹⁾, im Glauben haben sie die Münde der Löwen (Daniel) verschlossen, die Gewalt des Feuers gelöscht (die drei Männer im Feuerofen)²⁾. »Tochter, sprach der Heiland zu dem Weibe, dein Glaube hat dir geholfen«³⁾. »Wenn du glaubst, so wirst du die Herrlichkeit Gottes sehen, sprach der Heiland zu der Schwester des verstorbenen Lazarus«⁴⁾. Nehmen wir an, dass unser Relief zur äussern Verzierung eines Reliquienkästchens gedient habe, welches die Ueberbleibsel eines Märtyrers enthalten, in welchem der Glaube durch den Märtyrertod verherrlicht worden, so springt das Entsprechende dieser Idee und Deutung in die Augen.

Wir finden ausser den Bildern unseres Reliefs mehrere andere, welche unzähligemal auf den ältesten christlichen Denkmälern, insbesondere auf den Sarkophagen vorkommen; hieher gehört die Heilung des Blindgeborenen, die Geschichte des Propheten Jonas, die Himmelfahrt des Elias u. s. w. Es ist nicht unwahrscheinlich, dass die verlorenen Theile unseres Reliefs diese Abbildungen trugen. Hier entsteht nun aber die Frage: welche Deutung hatten diese Bilder auf den Sarkophagen und Grabdenkmälern? *Kugler* in seiner Kunstgeschichte S. 371, 3. Auflage, hat folgende Antwort auf unsere Frage gegeben:

»Man hatte sich gewöhnt, die Begebenheiten, von denen das alte Testament Kunde giebt, als Vordeutungen auf das Leben des Messias zu betrachten; man reihte Scenen aus den Erzählungen der ersteren aneinander und wusste durch sie, mit eigenthümlich poetischem Sinne, die Wunder des letzteren zur Anschauung zu bringen. Der Wasserquell, den Moses aus dem Felsen schlug, deutete

1) Brief an die Römer v. 34. Macc. II, 39. πιστεύσαντες ἐσώθησαν ἐκ φλογός.

2) Matth. 9, 10.

3) Joh. 11, 40.

4) Brief an die Hebräer 11. 17.

auf die wunderbare Geburt des Heilandes, der selbst der Brunnen des Heiles war; die Darstellung des Lazarus deutet auf sein Leiden, die Opferung des Isaak auf sein Opfer, Daniel in der Löwengrube auf seinen Tod, die Himmelfahrt des Elias auf seine Rückkehr zum Vater, u. dergl. m. Vornehmlich beliebt war die Darstellung der Geschichte des Propheten Jonas in Bezug auf den Tod und die Auferstehung des Erlösers.«

Wir können diese Ansicht nicht als die richtige gelten lassen. Wir leugnen nicht, dass man in den bezeichneten Bildern öfter die Typen des Lebens und Leidens des Heilandes erkannt und als solche dargestellt habe, aber man darf das Besondere nicht ohne Noth verallgemeinern, und wenn solche Deutungen auch oft bei den Kirchenvätern vorkommen, die aber nicht selten darin von einander abweichen, so darf man nicht ausser Acht lassen, dass sie meistens als Homileten sprechen, denen in diesem Gebiete der Deutungen ein weites Feld offen stand, und die sich hierbei von ihrem jedesmaligen Zwecke leiten liessen. Die gedachten Bilder kommen meistens auf Sarkophagen und Grabsteinen vor, und die Berücksichtigung dieses Umstandes ist geeignet uns weiter zu führen, um die rechte Deutung derselben zu finden.

Es ist bekannt, dass der Gedanke an den Tod und die Vernichtung durch alle Freuden und Genüsse der alten Welt einen schwarzen Faden zog, dass durch ihn »die unermessliche Blüthe des Lebens in dunkle Worte, wie in Staub und Lüfte zerfiel«, und dass er, ein entsetzliches Traumbild

— Furchtbar zu den frohen Tischen trat,
Und das Gemüth in wilde Schrecken hüllte;
Hier wussten selbst die Götter keinen Rath,
Der die beklommne Brust mit Trost erfüllte ¹⁾.

1) *Novatis* Schriften. 2. Bd. S. 7.

Aber was die Götter nicht wussten, das wusste der christliche Glaube; er lehrte persönliche Fortdauer nach dem Tode, und damit diese persönliche Fortdauer vor jeder Missdeutung bewahrt würde, trat die Lehre von der Auferstehung des Fleisches hinzu. Der Glaube entfaltete daher seine ganze Macht an dem Grabe, er sammelte alle seine Strahlen auf diesen Einen Punkt, um die Nacht des Todes aufzuhellen und seine Schrecken zu verschrecken. Hatte der Glaube die Macht »die Mäuler der Löwen zu verschliessen«, »die Gewalt des Feuers zu löschen«, »dem Schwerdte seine Schneide zu nehmen«, hatte der Glaube in allen diesen Beispielen die Macht die Natur zu besiegen, dann stand der Annahme seiner Gewalt und seines Sieges über den Tod nichts mehr entgegen. Diese seine Macht wurde am vorzüglichsten durch das Wunder des Jonas, ganz besonders aber durch die Wiederauferweckung des Lazarus in das hellste Licht gestellt, und deswegen gerade haben diese Bilder häufiger als alle andre auf den Sarkophagen eine Stelle gefunden.

Unter den bezeichneten biblischen Darstellungen findet sich nicht selten die Figur des Heilandes selbst so abgebildet, dass die Flüsse des Paradieses unter seinen Füßen nach den verschiedenen Weltgegenden hin ausströmen; sie symbolisiren alle Gnaden und Gaben, die vom Heilande, dem Anfange und dem Vollender des Glaubens ausfliessen, und welche sich in den dargestellten Begebenheiten offenbarten. Dass aber jene alttestamentlichen Bilder, die auch auf unserm Relief vorkommen, so häufig wiederholt wurden, das hat einen besondern Grund in dem zehnten Kapitel des Hebräerbriefes, welches, wie für den christlichen Theologen, so auch für den christlichen Künstler von besonderer Wichtigkeit war, und in der ältesten christlichen Kunstgeschichte überhaupt eine Berück-

sichtigung verdient, welche demselben bisher nicht zu Theil geworden ist.

Die Berücksichtigung des genannten Briefes an die Hebräer hat indessen neuerdings den Schlüssel gegeben zu der Erklärung der Deckengemälde der Abtei zu Brauweiler, welche der Landgerichtsrath Herr *Reichensperger* in einer scharfsinnigen und gelehrten Abhandlung veröffentlicht hat ¹⁾. Herr *Reichensperger* hat mit Recht der oberflächlichen Meinung widersprochen, als seien in jenen Gemälden vereinzelt Scenen im bunten Aneinander dargestellt. Wenn er aber die Ansicht aufstellt, es sei der Brief des heiligen Paulus an die Hebräer, insbesondere das eilfte Kapitel dieses Briefes, welches allein diesen Bildern zu Grunde liege, und ihnen die Einheit des Gedankens gewähre, so können wir ihm nicht ganz beipflichten. Herr *Reichensperger* fügt hinzu: »jener Brief habe bekanntlich die Verherrlichung des unwandelbaren Reiches Christi, gegenüber dem wandelbaren Gesetze Mosis zum Gegenstande, so wie die Nothwendigkeit der Busse und des Gebetes, vor Allem aber des unerschütterlichsten Glaubens, welcher zugleich durch die Gnade des göttlichen Heilandes ein Band um die Gerechten des alten und des neuen Testaments schlinge.« Man muss bei jedem Kunstwerke, welches diesen Namen verdient, nach der Einheit des Gedankens fragen, welcher dasselbe trägt. Wir müssen aber gestehen, dass in der Rede des Hrn. *Reichensperger* diese Einheit nicht zu finden, dass vielmehr darin Mancherlei nebeneinandergestellt ist, wovon sich in den Deckengemälden selbst keine Spur findet. Hätte der Künstler die Idee des Hebräerbriefes darstellen wollen, so hätte er ein ganz anderes Bild liefern müssen, ja wir zweifeln, ob eine polemische Schrift wie der Hebräerbrief, sich überhaupt zur

1) S. diese Jahrbücher, Bd. XI S. 93.

bildlichen Darstellung geeignet haben würde, und wenn dieses der Fall war, ob ein Künstler wie der unserige und aus jener Zeit, dieser Aufgabe gewachsen gewesen wäre. Der Brief an die Hebräer ist nicht das zehnte Kapitel, und das zehnte Kapitel dieses Briefes ist nicht der ganze Brief an die Hebräer. Wir glauben, dass der einfache Gedanke, der in den genannten Deckengemälden einen künstlerischen Ausdruck gefunden, kein anderer ist, als der Sieg, die Verherrlichung des Glaubens. Der Künstler entlehnte aus dem zehnten Kapitel des Hebräerbriefes Anregung und Mittel, diesen Gedanken zur bildlichen Darstellung zu bringen. Die Macht des Glaubens ist hier nicht durch die Verschiedenheit der Testamente getrennt, er wählte daher seine Bilder ebensowohl aus dem alten als aus dem neuen Testamente, und selbst, mit besonderer Berücksichtigung der Lokalverhältnisse, aus der Geschichte und dem Leben späterer Heiligen. Christus steht als das Einheitsprinzip zwischen beiden Testamenten, als der Anfang und Vollender des Glaubens da, und die zwei Engel, welche ihm auf Schriftbändern die Sprüche entgegen halten: *Hi omnes testimonio fidei probati inventi sunt*, und der Andere: *Sancti per fidem vincunt* ¹⁾, bestätigen die aufgestellte Ansicht ²⁾.

1) S. diese Jahrbücher, Bd. X. S. 149.

2) „Allegorische Vorstellungen, wie die vom jüngsten Gericht, vom Sündenfall und dem Siege des Glaubens, an bedeutenden Stellen der alten Kirchen, wie Eingang und Kanzel in der Mitte des Schiffs, sind nicht für blosse Zierrathen zu halten. Die Bedeutung war das vornehmste Ziel jener alten Künstler, und man kann nicht zweifeln, dass sie oftmals die bestimmte und bewusste Absicht hatten, in den sichtbaren Gebäuden der Kirche, die Kirche selbst im geistigen Sinne nämlich, den Begriff derselben, nach den verschiedenen Verhältnissen darzustellen und auszudeuten, da sie bald als streitend, bald als triumphirend gedacht wird.“
Fried. von Schlegel's Werke 6. Bd. S. 240. ält. Ausg.

Wir kehren nach dieser Abschweifung zu unserm Relief zurück.

Die ältesten christlichen Künstler, denen die heiligen Schriften alten und neuen Testaments die Quelle waren, aus denen sie, wie die griechischen Künstler aus dem Homer, ihre Bilder entlehnten, verschmähten es nicht, gewisse Symbole und Personificationen des klassischen Alterthums, insofern dieselben dem christlichen Sittengesetze nicht widerstrebten, in reinchristliche Darstellungen aufzunehmen. Wir finden dieselben indessen ihrer Natur gemäss nur in den Beiwerken, in welchen sie sich bis ins Mittelalter hinein erhalten haben.

Auf den ältesten christlichen Sarkophagen finden sich Köpfe, welche in die bezeichnete Kategorie gehören, durch welche die Sonne und der Mond gesinnbildet werden, um dadurch die Flüchtigkeit der Zeit, den Wechsel und die Vergänglichkeit des Irdischen zu bezeichnen. Dieser Art von Ornamentik gehören auch die Köpfe 6, 7 und 8 auf unserer Tafel an.

Bonn.

Braun.