

## 7. Die Deckengemälde in dem Kapitelsaale der Abtei zu Brauweiler bei Köln.

Seitdem die Aufmerksamkeit der Alterthumsforscher sich mehr und mehr den Wandmalereien in den älteren kirchlichen Bauwerken zugewendet hat, bringt fast jeder Tag eine neue Entdeckung auf diesem Kunstgebiete. Leider sind es meist nur die Schatten der ehrwürdigen Gestalten aus der christlichen Vorzeit, welche wieder hervor ans Licht treten, und zwar nicht selten, um sofort unter der Tünche oder gar unter dem Kratzeisen abermals zu verschwinden. Den Kindern der Gegenwart will es nicht recht heimlich werden gegenüber diesen Erscheinungen aus einer andern Welt, mit den starren, aszetischen Gesichtern und dem überirdischen Ernste in Ausdruck und Haltung; dann aber greift eine solche Entdeckung in der Regel auch störend in den betreffenden Restaurationsplan ein, indem sie namentlich der so beliebten Symmetrie und Eintönigkeit in den Weg tritt. Je weniger Veranlassung demgemäss die »Praktiker« haben, auf Entdeckungen der in Rede stehenden Art auszugehen, und die etwa zufälligen vor das Publikum zu bringen, um so dringender ist die Pflicht der Kunst- und Alterthumsfreunde, eine jede Spur zu verfolgen, und zu retten, was nur immer zu retten ist; das schlechterdings unrettbare aber wenigstens durch Zeichnung und Beschreibung so viel möglich zu erhalten, es gleichsam als Saamen für eine fruchtbarere, günstigere Jahreszeit aufzubewahren. In Frankreich geht man in dieser Beziehung unstreitig mit dem nachahmungswerthesten

Beispiele voran; die Privaten, die Kunstvereine und die Regierung wetteifern förmlich miteinander, die zerstreuten Ueberreste von alten Wandmalereien zu erforschen und ein neues Licht auf eine Kunstgattung zu werfen, welche vor wenigen Jahrhunderten noch in voller Blüthe stand und unseren Gotteshäusern die sublimste Sprache lieh. Vor Allem ist hier ein Prachtwerk zu erwähnen, dem kaum ein ähnliches wird zur Seite gestellt werden können, die auf Staatskosten veranstaltete Aufnahme und Beschreibung der Fresken von Saint-Savin bei Poitiers <sup>1)</sup>, dessen Text von *Merimée*, einem der ausgezeichnetsten Kunstkennner Frankreichs, besorgt wird. Die Abbildungen der fraglichen Gemälde, deren Entstehung *Merimée* in die zweite Hälfte des eilften und die erste des zwölften Jahrhunderts setzt, sind sämmtlich colorirt und dabei in einem Formate (gr. Folio), welches die sorgfältigste Ausführung der Details gestattet. Ausser diesem Musterwerke ist noch eine grosse Zahl ähnlicher Arbeiten auf Veranlassung und Kosten der Regierung und unter der Leitung des, einen Zweig des Unterrichtsministeriums bildenden, comité des arts et monuments in der Ausführung begriffen, oder bereits vollendet (so z. B. die Wandmalereien in den Cathedralen von Auxerre und Autun, den Abteikirchen zu Vezelay und Poitiers u. s. w.) und es ist sogar dem Maler *Alexandre Dénuelle* der allgemeine Auftrag geworden, die sämmtlichen Wandgemälde, welche sich noch in mittelalterlichen Bauwerken jeder Art finden möchten, zu ermitteln und aufzunehmen.

---

1) Peintures de Saint-Savin (département de la Vienne). Texte par *M. P. Merimée*, inspecteur général des monumens historiques, dessins de *Mr. Gérard Séguir*, lithographiés en couleurs par *E. Engelmann*. Paris imprim. royale. Das Werk erscheint in Hefen zu 10 Tafeln ein jedes und sind deren bis jetzt 3 erschienen. Der Preis des Heftes beträgt 20 Francs.

Was solchergestalt in Frankreich eine mit den grossartigsten Mitteln ausgerüstete Regierung für den fraglichen, viel zu lange vernachlässigten, ja gänzlich ignorirten Kunstzweig thut, das hat in Italien fast in gleichem Maasse ein einzelner Mann gethan, dem keine anderen Hülfsmittel zu Gebote standen, als die er in sich selbst, in seiner Liebe zur Sache, seiner eisernen Willensstärke und in seinem seltenen Talente schöpfte. Dieser Mann aber ist ein Deutscher, *Anton Ramboux* aus Trier. *Ramboux's* Compositionen zur göttlichen Comödie des Dante, welche sich im *Städel'schen* Institute zu Frankfurt befinden, würden schon allein genügen, um darzuthun, dass er nicht blos ein Zeichner vom ersten Range ist, sondern dass es ihm auch keineswegs an Produktionskraft gebricht, so dass er vielleicht mit wenig Meistern den Wettlauf hätte zu scheuen brauchen. Als *Ramboux* zum erstenmale den Boden Italiens betrat, war es denn auch wohl seine Absicht, den Weg zu gehen, den so Viele vor ihm gegangen sind, nämlich den *Raphael*, den *Michel Angelo* und was Alles sich um dieselben gruppirt, zu bewundern, zu studiren und demnächst, so gut es eben gehen möchte, in ihre Fuss-tapfen einzutreten. Bald aber machte er die Entdeckung — an welche freilich selbst zur Stunde nur noch Wenige glauben wollen — dass die grosse italienische Kunst keineswegs das ausschliessliche Eigenthum des 16. oder auch des 15. Jahrhunderts ist, dass noch viel weiter zurück, tief in dem, was man gemeinhin das »finsterste« Mittelalter zu nennen beliebt, gar viele hellglänzende Sterne leuchten und zwar grossentheils in reinerem himmlischerem Lichte, als die Sonnen des »goldenen« Zeitalters. Nicht lange, und der Entschluss stand bei unserem Künstler fest, auf das eigene Schaffen ganz und gar zu verzichten und seine ganze Kraft in den Dienst jener verachteten Meister zu stellen, deren Werke er überdies zum Theil vom unmittel-

barsten Untergange bedroht sah. Und so hat er denn anspruchslos und still, wie diese Meister, volle fünfzehn Jahre damit zugebracht, ihre Werke sorgfältigst zu kopiren, oder vielmehr, um den richtigeren Ausdruck zu gebrauchen, zu reproduziren, indem er den schon halb dahingeschwundenen neues Leben einzuhauchen wusste. Keinen Winkel Italiens hat er so zu sagen unerforscht gelassen, um seinen lieben alten Meistern auf die Spur zu kommen; mehr als eine ihrer Schöpfungen hat er unter der Kalkdecke wieder hervorgerufen, mehr als eine der Nachwelt erhalten, von welcher schon jetzt keine Spur mehr an Ort und Stelle vorhanden ist. Wer Gelegenheit hatte, die Sammlung seiner Abbildungen von Wandmalereien zu sehen, welche sich in Düsseldorf befindet, und zu denen noch die Schätze zu rechnen sind, die seine eigenen Mappen beschliessen, wird es kaum für möglich halten, dass so viel Kunstgeschick und Combinationsgabe mit so viel Resignation und Ausdauer sich verbunden finden konnten. Ja, es darf behauptet werden, dass die Arbeiten *Ramboux's* ein unentbehrliches Material zu jeder Kunstgeschichte bilden, welche nur irgend auf Vollständigkeit Anspruch machen will. Man verzeihe es mir, dass ich, statt sofort auf den in der Ueberschrift bezeichneten Gegenstand einzugehen, bei der Charakteristik eines Mannes verweilt habe, den vielleicht die Mehrzahl der Leser dieser Blätter nicht einmal dem Namen nach kennt, und der mir es jedenfalls am wenigsten Dank wissen wird, dass ich, dem inneren Drange nachgebend, ihn so vor die Oeffentlichkeit gezogen habe. Wer darauf ausgeht, Dank und allgemeine Anerkennung zu erndten, wird sich gewiss nimmer so weit von der Heerstrasse verlieren, wie solches *Ramboux* gethan hat. Es wird sich übrigens weiter unten ergeben, wie das Vorstehend einleitungsweise Gesagte in ganz naher Beziehung zu den Wandmalereien von

Brauweiler steht, zu welchen nunmehr übergegangen werden soll.

Die Benediktinerabtei Brauweiler wurde um die Mitte des eilften Jahrhunderts gegründet; sie erlitt jedoch in der Folgezeit so viele Veränderungen in baulicher Hinsicht, dass nur eine nicht hierhingehörige, genaue kritische Untersuchung die wenigen noch von der ersten Gründung herrührenden Reste wird ergeben können. Der hier zunächst in Frage stehende Kapitelsaal, welcher nördlich von der Kirche liegt, scheint der ersten Hälfte des zwölften Jahrhunderts anzugehören. Er hat seinen Eingang (vgl. den beigefügten Plan Lit. A.) auf der Westseite vom Kreuzgange her und ist im Osten durch drei Fenster (B. B.) erleuchtet. Die ihn überdeckende Wölbung zerfällt in sechs Hauptabtheilungen, von denen eine jede ein Kreuzgewölbe mit vier Kappen bildet, wie solches der eben angeführte Plan ergibt, so dass die Decke im Ganzen vierundzwanzig dreieckigte Kappenfelder enthält, deren Länge 14 bis 15, die Höhe aber 7 bis 8 Fuss beträgt. Die sechs Kreuzgewölbe werden durch ziemlich breite Gurtbögen getrennt, welche in ihren zwei Durchkreuzungspunkten auf freistehende Pfeiler (C. C.) gestützt erscheinen. Jene vierundzwanzig Kappenfelder nun sind sämmtlich mit bildlichen Darstellungen versehen, welche sofort auf den ersten Blick ein sehr hohes Alter bekunden und im Ganzen genommen noch ungewöhnlich gut erhalten sind. Diese Erhaltung haben sie wohl zunächst dem Umstande zu danken, dass sie bis vor etwa zwanzig Jahren noch gänzlich überlüncht gewesen sind und so die Blicke der Neuerer und Verderber nicht auf sich zogen, welche in jenen, sich vorzugsweise aufgeklärt dünkenden, Zeiten gegen alle Werke dieser Gattung einen systematischen Vertilgungskrieg führten. Nachdem Brauweiler in ein Arbeitshaus, das in Rede stehende Lokal aber in einen Betsaal für die evangelischen

Häuslinge verwandelt worden war, traten diese Bilder allmählig aus der Hülle, unter welcher sie überwintert hatten, hervor und es richtete sich seither mehrfach die Aufmerksamkeit von Kunstkennern auf dieselben hin, ohne dass indessen auffallenderweise irgend Jemand im Ernste deren Deutung und nähere Würdigung unternommen hätte. So beschränkte sich u. A. *Kugler* darauf, in den Nachträgen zu seinem Handbuche der Kunstgeschichte (S. 867) sie nur obenhin, unter Beifügung einer ganz allgemeinen Bemerkung, der spätern Zeit des romanischen Styls zu vindiziren. In der so eben erschienenen ersten Lieferung der zweiten Auflage seines Handbuchs der Geschichte der Malerei (S. 154 u. 155) ist der Bilderzyklus von Brauweiler zwar mit etwas mehr Ausführlichkeit, jedoch mit eben so wenig Gründlichkeit besprochen, obgleich derselbe doch ausdrücklich als »das wichtigste Denkmal romanischer Malerei am Rheine« anerkannt wird <sup>1)</sup> und überdies der Schlüssel zur Erklärung des Ganzen in den Bildern selbst

---

1) Ich lasse die oben berührte Stelle bei *Kugler* hier wörtlich folgen, indem ich die Rechtfertigung des über dieselbe gefällten Urtheils dem Verfolge der Abhandlung vorbehalte: „Das wichtigste Denkmal romanischer Malerei am Rheine sind jedoch die Gemälde in dem Kapitelsaale des ehemaligen Klosters Brauweiler und zwar an den sechs Kreuzgewölben. Ein Kreuzgewölbe enthält das Brustbild Christi und mehrere Heilige; in den übrigen sieht man alttestamentliche und legendarische Scenen, die sich auf die Mysterien der christlichen Religion zu beziehen scheinen, erstere als Vordeutungen des neuen Testaments, letztere als dessen Bewährungen. Die vier Felder eines Kreuzgewölbes stehen unter sich im Zusammenhang; so sieht man z. B. eine Kreuzigung Christi, von drei andern Martyrien begleitet; sodann in einem andern Gewölbe mehrere Kampfszenen, unter denen man den Simson mit dem Eselskinnbacken in der Mitte von Erschlagenen erkennt, ein drittes Gewölbe enthält lauter Einsiedlerlegenden u. s. w.“

ziemlich nahe gelegt ist. Auch Hr. Dr. *Weyden* gedachte in seiner trefflichen Abhandlung über die Wandgemälde des Kölner Domchores der Deckengemälde zu Brauweiler (S. Domblatt 1845. No. 12.); allein er geht eben so wenig irgend näher auf dieselbe ein, sondern bemerkt nur im Vorbeigehen, dass sie »in bunter Anordnung einzelne Scenen aus dem Leben verschiedener Martyrer und aus der Bibel« darstellten.

Nachdem vor etwa vier Jahren *Ramboux* die Stelle eines Conservators des städtischen Museums in Cöln erhalten hatte, war es, wie wohl kaum bemerkt zu werden braucht, sein erstes und sorgfältigstes Bemühen, die Kunstalterthümer des Museums nicht blos, sondern auch der Stadt und ihrer Umgebungen zu erforschen und davon so viel als möglich den nachkommenden Geschlechtern zu erhalten. Eine nicht geringe Zahl der bedeutendsten Kunstschätze haben ihm in der That bereits ihre Rettung zu danken. Namentlich fasste er auch die in Rede stehenden Deckengemälde ins Auge und liess dieselben vor allen Dingen unter seiner Leitung auf das sorgfältigste durchpausen. Die Reduktionen der also gewonnenen Umrisse liegen dem Unterzeichneten vor und wagt er es, mit Hülfe derselben, so wie der Notizen, welche er früherhin, während eines längeren Aufenthaltes in Cöln, sich gemacht hat, eine Erklärung zu versuchen, deren Vervollständigung er gerne Kundigeren überlässt, und kann er nicht umhin, gleich hier den Wunsch auszusprechen, dass die Meisterhand *Schnaase's*, welche sich ganz neuerlich noch an der Beschreibung der Wandgemälde in der nunmehr zerstörten (!) Kapelle von Ramersdorf bethätigt hat, sich auch diesem, jedenfalls noch weit dankbareren und ergiebigeren Stoffe zuwenden möge.

Was zuvörderst das Material und die Technik anbelangt, so ist vor Allem zu bemerken, dass unsere

Bilder nicht al fresco, sondern mit einer der Wasserfarbe sehr nahe kommenden Temperafarbe ausgeführt sind, wodurch es denn auch gekommen ist, dass viele Parthien gänzlich abgestorben und an andern Stellen das Pigment sich als Pulver abzulösen im Begriffe steht. Bei der Wahl der einzelnen Farben hat eine grosse Sorgfalt und selbst eine Art von Luxus obgewaltet: so ist z. B. statt der gewöhnlich üblichen Smalte das weit kostbarere Ultramarin für das sehr häufig vorkommende Blau angewandt u. dgl. m. In der Ausführung waltet die Zeichnung bedeutend über die eigentliche Malerei vor. Die sehr entschiedenen und dabei doch feingefühlten, dunkel gehaltenen Contouren verrathen eine und dieselbe geübte, sichere Hand; zum Coloriren sind nur die einfachsten Farben genommen und erinnert dasselbe einigermassen an die Behandlung gewisser antiker Vasenbilder: die Färbung ist nämlich eintönig ohne Angabe von Licht und Schatten. Die meist faltenreichen und natürlich motivirten Drappirungen zeigen viel Mannigfaltigkeit und sprechen für ein tüchtiges Studium der Natur; die verschiedenen Gruppen, obgleich oft auf eine sehr unbehülfliche Weise in die dreieckigten Felder eingezwängt, bekunden im Einzelnen doch stets eine gewisse Freiheit und Originalität in Anordnung und Bewegung. Ueberhaupt gibt sich durch das Ganze eine entschiedene, in keinerlei stereotyper Manier befangene Individualität zu erkennen, welche den Sinn für Harmonie und Maass unmittelbar an der Antike gebildet zu haben scheint, wie denn auch die Ausfüllung der einzelnen Compartimente, überhaupt das Prinzip der Anordnung, an die eigenthümliche Basrelief-Gruppierung, wie sie in den plastischen Werken der Griechen und namentlich in der Ausschmückung der Giebelfelder durchherrscht, lebhaft erinnert. Nirgendwo gewahrt man jenen Hang zum Phantastischen, Seltsamen, Ungeheuern, wie er in den Werken des spätern Mittelalters





der allen diesen Bildern zum Grunde liegt und ihnen die Einheit des Gedankens gewährt. Die Wahl dieses Stoffes für diesen Ort darf wohl gleich von vorne herein als eine überaus passende bezeichnet werden, wie solches auch nicht anders von den auf dem Gebiete der Religion wie aller Kunst und Wissenschaft voranleuchtenden Benediktinern zu erwarten war. Jener Brief hat bekanntlich die Verherrlichung des unwandelbaren Reiches Jesu 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 Heilands ein Band um die Gerechten des alten und des neuen Testamentes schlingt.

Gleich beim Hereintreten in den Kapitelsaal gibt sich ein kolossales Brustbild des Erlösers, welches aus dem blauen Grunde hervorleuchtet, als die Hauptfigur des ganzen Zyklus sofort zu erkennen. Dasselbe nimmt das Kappenfeld unmittelbar oberhalb des Mittelfensters, gerade der Eingangsthüre gegenüber, ein (No. 19 des Plans) und zwar nimmt es dieses Feld allein und ungetheilt ein, während die sämtlichen übrigen Felder mehrere Figuren in kleinerem Maassstabe einschliessen. Im Geiste des Hebräerbriefes ist Christus als Herrscher im Reiche Gottes hier und dort, als »Anfänger und Vollender des Glaubens« dargestellt, das Haupt von einem gekreuzten Nimbus umstrahlt, mit langem Haare, unbärtig, mit ausgestreckten Armen, in der Linken das verschlossene Evangelienbuch haltend, mit der Rechten segnend und zwar, was wohl zu merken ist, nach griechischem Ritus, indem der Daumen auf dem etwas heruntergebogenen drittletzten Finger ruht, der Zeige- und Mittelfinger aber geradeaus gerichtet sind. (vgl. Taf. III.) Die Gestalt erinnert sehr an die grossen Christusdarstellungen des Cimabue. Die Tracht besteht

in einem Unterkleide (Tunika) und einem Mantel, welcher über die beiden Armen hingebreitet liegt, so dass nur die Hände und etwa die Hälfte des mit der Tunika überdeckten Unterkleides aus demselben hervortreten. An Christus, »welcher der Leib ist«, schliessen sich nach den verschiedenen Richtungen hin die Heiligen, »seine Glieder« (Ephes. V. 30. Col. I, 18.). Die beiden Kappenfelder zur Seite (No. 20 u. 18) sind durch die oben erwähnten Perpendicularstreifen in zwei Hälften getheilt und befindet sich in jedem der vier also gewonnenen Dreiecke eine gleichfalls mit Tunika und Mantel bekleidete ganze Figur so angebracht, dass die Füsse in den spitzen Winkel fallen, die Köpfe aber den gedachten Streifen berühren. Diese vier, zunächst an das Christusbild sich anreihenden Figuren haben sämtlich Heiligenscheine um die Häupter. Eine von den beiden Figuren eines jeden Kappenfeldes hält ein grosses Spruchband, welches quer über die Brust geht, vor sich. Die Schrift der auf denselben befindlichen Legenden ist, wie überhaupt alle Schrift auf diesen Wandgemälden, die reine römische Kapitalschrift, und enthält viele Abreviaturen. Auf einem der hier in Rede stehenden Spruchbänder (Feld 20), welches der Träger desselben in der Rechten hält, während die Linke auf Christus hinweist, lassen sich noch die Buchstaben *S—I PER FIDĒV—R—A* (Sancti per fidem vicerunt regna) erkennen, auf dem anderen Spruchbande aber, dessen Träger das Haupt nach Christus hinwendet, die Worte: *Hi omnes testimonio fidei probati sunt* (Hebr. XI, 32.). Die zweite Figur auf dem Felde 20 hat beide Hände mässig erhoben; die Behandlung ihres Anzugs, an welchem unterhalb der Brust rauhes Pelzwerk sichtbar wird, so wie des Kopfes, insbesondere des struppigen Haares, legen die Vermuthung nahe, dass hier Johannes, der Vorläufer Christi, der letzte Prophet und zugleich der erste Bekenner, dargestellt ist.

Auch die drei übrigen Figuren werden Propheten sein, welche, ganz entsprechend dem Hebräerbriefe (I, 1.), sich hier um den Gegenstand ihrer Verheissungen, den Zielpunkt ihrer glühenden Sehnsucht, gruppiren.

Unter dem Fusse der beiden Kappenfelder (18 u. 20) befand sich eine fortlaufende Schrift, von welcher indess nur einzelne Buchstaben noch erübrigen, in die ein Zusammenhang nicht zu bringen ist.

In dem Felde No. 17, welches gleichfalls in zwei Hälften abgetheilt ist, sieht man in einer jeden die Gestalt eines Kriegers in antikem Waffenrocke mit Schild und Speer und Nimben um die Häupter: wahrscheinlich Gideon (Hebr. XI, 32.) und Judas der Machabäer, der letzte Martyrer des alten Bundes (vgl. Maccab. I, 2. 66. und weiter unten die Erklärung des Feldes No. 12). Ich gebe übrigens gerne zu, dass in Betreff dieser Einzelfiguren der Conjectur noch ein ziemlicher Spielraum offen bleibt, da sie nicht hinreichend charakterisirt erscheinen, um sie mit voller Zuverlässigkeit deuten zu können.

Wenn in dem so eben betrachteten Kreuzgewölbe der allgemeine Gedanke des Hebräerbriefes, die Verklärung und Vollendung des alten Bundes im neuen durch Christus, zur Darstellung gekommen ist, so wird uns in den übrigen der speziellere Inhalt dieses Briefes, insbesondere aber des von dem Wesen, der Nothwendigkeit und der Macht des Glaubens handelnden eilften Kapitels desselben vor das Auge geführt.

Das Feld No. 16 des, vom Eingange aus gesehen, zur Rechten des Christusbildes befindlichen Gewölbes ist durch unregelmässige wellenförmige Linien in drei Compartimente von ungleicher Grösse abgetheilt, wovon zwei die spitzen Winkel ausfüllen, das dritte aber ungefähr die Mitte des Dreiecks einnimmt. Auf die Höhenpunkte dieser

Abtheilungen sind Bäume hingemalt, und soll hiermit ohne Zweifel angedeutet sein, dass wir bewaldete Berge vor uns sehen. Bekanntlich stellte die alte Kunst derartiges Beiwerk meist durch conventionelle Zeichen, gleichsam hieroglyphisch, ohne irgend ein Streben nach Naturwahrheit dar; es werden den Figurengruppen graphische Erklärungen zum Zwecke des näheren Verständnisses beigegeben. Inmitten dieser drei Waldberge nun sind Felder in elyptischer Form eingezeichnet, von welchen zwei je ein Brustbild mit Heiligenschein und kuttentartiger Bekleidung einschliessen. Beide Figuren sind bärtig und halten die bis zur Höhe der Brust erhobenen Hände vor sich hin. Das eine dieser Brustbilder nimmt ungefähr die Mitte, das andere den spitzen Winkel des Dreiecks zur Rechten ein. Unter ersterem erkennt man noch deutlich folgende Inschrift: SPAVL<sup>S</sup> RHE<sup>F</sup> (S. Paulus Erhemita).

In dem Winkel zur Linken sieht man in einer grösseren elyptischen Umfassung eine Gesellschaft von sieben Heiligen in starrer Haltung, meist die Köpfe auf die rechte Hand stützend, zusammengedrängt. Von der unterhalb dieser Gruppe befindlich gewesenen Schrift sind nur noch folgende Buchstaben erhalten: EP—IENT. Den Schlüssel zu diesen, beim ersten Anblicke sehr befremdlichen Darstellungen haben wir in dem 38. Verse des eilften Kapitels des Hebräerbriefes zu suchen: »Quibus dignus non erat mundus: in solitudinibus errantes, in montibus et speluncis et in cavernis terrae.« Das Brustbild in der Mitte stellt, wie schon die Unterschrift besagt, den h. Paulus, den ersten Eremiten und Begründer des Mönchslebens, dar; das zweite rechts von ihm ohne allen Zweifel seinen Freund und langjährigen Genossen in der Wüste, den h. Antonius<sup>1)</sup>; das dritte Bild endlich die

1) Vrgl. Hieronymus de vitis patrum lib. I.

hh. Siebenschläfer, welche, um den Christenverfolgungen des Kaisers Decius zu entgehen, in einer Höhle bei Ephesus sich verborgen hatten und daselbst bis zu den Zeiten des jüngern Theodosius schliefen, wo sie dann mit dem triumphirenden Christenthum wieder aufgewacht und dem Leben zurückgegeben worden sein sollen <sup>1)</sup>. Das oben mitgetheilte Schriftfragment ergänzt sich von selbst zu: »SEPTem DormIENTes.« Die in die bewaldeten Berge eingeschriebenen elypsenförmigen Räume stellen sonach Berghöhlen dar und das ganze Kappenfeld führt uns die namhaftesten Einsiedler und Höhlenbewohner vor, die in gläubiger Hingebung und Selbstverläugnung der Welt den Rücken kehrten (»quibus dignus non erat mundus«), um durch Gebet und Kasteiungen das Leibliche in das Geistige aufgehen zu machen, gleichsam die Wurzeln des materiel- len Daseins von der Erde abzulösen und in den Himmel einzusenken.

In der innigsten Beziehung zu dem eben beschriebenen Bilde steht die Darstellung auf dem daranstossenden Felde No. 14. Wir sehen hier im Ganzen sechs Figuren, zwei weibliche und vier männliche, welche, wie mir scheint, in drei Gruppen zerfallen. Links im Winkel befindet sich ein sitzender Heiliger mit sehr langem Barte in enganliegendem Gewande, welches die Arme und Beine entblösst lässt. Seine Füße stehen auf Steinen, seine rechte Hand mit etwas gehobenem Zeigefinger zeigt die Geberde eines Lehrenden; hinter ihm ist eine Höhle angedeutet, welcher er den Rücken zukehrt. Alles dies so wie der ganze Ausdruck der Figur lässt auf den heil. Hieronymus

---

1) S. Gregorius Turonensis de gloria martyrum lib. I. c. 95. und Laur. Surius de probatis Sanctorum vitis S. 313. Die Erzählung ist einem griechischen Hagiographen, Simon Metaphrastes, entnommen. Auch die Bollandista (acta Sanctorum) handeln ausführlich von diesen Heiligen unter dem 27. Juli.

schliessen, der, selbst Höhlenbewohner (in der Nähe von Betlehem), Kirchenlehrer, ein Muster der Abtötung und Beschaulichkeit, uns zugleich die wunderbar anziehende Schilderung jener heiligen Einsiedler während des dritten und vierten Jahrhunderts hinterlassen hat, wie dieselben »durch die strengste Disziplin des nationell wilden, unbändigen Naturelles Meister wurden und als Muster dessen da standen, was die Begeisterung der neuen Lehre Wundersames vermöge: den Heiden ein Gegenstand der Achtung und des Erstaunens; den Christen der Verehrung und Nacheiferung; der Welt ein Vorbild im Kleinen dessen, was ihr im Grossen, innerhalb der Bedingungen ihres Daseins, durch Selbstbeherrschung erreichbar wäre«<sup>1)</sup>. — Hieronymus dient hier zugleich als Mittelglied zwischen den Höhlenbewohnern und Anachoreten des 16. Feldes und den heiligen Einsiedlerinnen, welche sich ausser ihm noch auf dem vor uns liegenden 14. Blatte befinden. Gleich oberhalb des sitzenden Heiligen, durch die Felsenhöhle von ihm getrennt, sieht man eine ganz unbekleidete weibliche Figur von der Seite mit einem Heiligenscheine, im Fortgehen zurückschauend und mit der Linken ein Gewand erfassend, welches ein mit abgewendetem Haupte dasitzender Heiliger ihr zu reichen scheint. Offenbar ist es die heilige Einsiedlerin Maria mit dem Beinamen die Egypterin (*Maria aegyptiaca*), welcher der Priester Zosimas ein Kleid hinreicht, um sich zu bedecken. Die Beschreibung, welche der h. Hieronymus in seinem »Leben der Väter« (lib. I. c. 7.) von dieser Szene und von der genannten Einsiedlerin gibt, passt genau auf die gegenwärtige Darstellung<sup>2)</sup>. An den Priester Zosimas reiht

1) S. die meisterhafte Charakteristik dieser christlichen Heldenzeit  
Görres: *Mystik* Bd. I. S. 181 u. fgg.

2) Irrthümlich, wie es scheint, ist in den drei neuesten Handbüchern

sich nach der Rechten hin eine Gruppe von drei Personen, einer weiblichen mit Heiligenschein und zwei männlichen ohne einen solchen, welche zu der sitzenden Heiligen hin-gekehrt sind. Die Letztere hält in der Rechten ein Spruchband, worauf nur noch die Buchstaben —NI V zu lesen sind; einer der beiden Männer hält gleichfalls ein Spruchband mit der Aufschrift —ASSISII ——. Diese spärlichen Schriftreste genügen, um uns Aufschluss über die Personen zu geben, auf welche sie sich beziehen, zumal wenn man den ganzen Gedankengang des Künstlers und die zunächst sich anschliessenden Darstellungen ins Auge fasst. Jene Heilige ist nämlich keine andere als Melania die ältere (*MelaNia Virgo* auf dem Spruchbande), eine besonders in der griechischen Kirche sehr hochgehaltene Heilige und Stifterin eines der ersten Nonnenklöster in Jerusalem. Bevor sie sich an letzteren Ort begab, stattete sie in dem berühmten Kloster Nitria in Egypten einen Besuch ab und lernte hier unter Andern, wie uns berichtet wird <sup>1)</sup>, einen gewissen Assisius, dessen Namen wir auf dem zweiten Spruchbande lesen, kennen. So also bilden die beiden zuletzt erläuterten Felder (14 u. 16) ein eng

---

über Ikonographie die h. Maria von Egypten als von sehr langem Haare umhüllt bezeichnet (s. Ikonographie der Heiligen. Berlin 1834; Christliche Kunstsymbolik. Frkf. 1839 und die Attribute der Heiligen. Hannover 1843 u. d. W. Maria). Der h. Hieronymus, doch wohl die gewichtigste Autorität, sagt in Betreff dieses Punktes: «et capillos capitis habens ut lana albos, modicos et ipsos, non amplius quam usque ad cervicem descendentes» (de vitis patrum I, 7 in fine) und ganz so findet sie sich auch auf unserem Bilde dargestellt. — Auch die legenda aurea (auch wohl Historia lombardica genannt) von Jacob von Voragine, welche noch in Betreff der in Rede stehenden Heiligen zu vergleichen ist, thut keine Meldung von langen Haaren derselben.

1) S. Heraclidis paradisus. Anhang zu den vitae patrum. S. 96 f.



verbundenes, sinnreich componirtes Ganzes, dessen Fundament in dem bereits angeführten Verse des Hebräerbriefes ruht.

Auch das Feld No. 15 steht noch in Beziehung zu der obengedachten Bibelstelle, während es zugleich in einen andern Kreis von Vorstellungen hinüberführt. Dasselbe enthält zwei Gruppen, welche durch ein, gerade in der Mitte des Dreiecks aufsteigendes Bauwerk von einander geschieden sind. Dieser Bau müsste schon durch seinen architektonischen Charakter an die s. g. Porta Nigra in Trier erinnern, wenn auch nicht, wie solches wirklich der Fall ist, durch eine Aufschrift bestimmt darauf hingedeutet wäre. Es befindet sich nämlich das Wort »Treviris« auf dem thurmartigen Vorsprunge der vorgekehrten Nebenfassade in der Art geschrieben, dass die einzelnen Buchstaben untereinander gesetzt sind. Die Gruppe rechts von diesem Baue ist es nun, welche sich ihrer Idee nach an die Felder 14 und 16 anschliesst. Ein Heiliger im Mönchsgewande ist einem aus dem Nebenwinkel des Dreiecks zur Rechten hervorgallopirenden Centauren gegenübergestellt, welcher die rechte Hand hoch emporhebt, während er die Linke auf die mit dem Pferdekörper zusammentreffende Hüfte stützt. Die Stellung der beiden Figuren so wie ihre Bewegungen (der Heilige stützt sich mit der Rechten auf einen kurzen Krückenstock und streckt die Linke abweisend gegen den Thiermenschen hin) berechtigen zu der Annahme, dass der Heilige den Verlockungen zur Sinnlichkeit und Weltlust, welche das christliche Alterthum bekanntlich unter dem Bilde des Centauren symbolisirt hat <sup>1)</sup>, sich zu entziehen, überhaupt der Welt Lebewohl

---

1) Auf einem Thürsturze an der Kirche zu Pachten im Kreise Saarlouis sieht man ein sehr altes Basrelief, welches den Kampf eines Mannes gegen einen Centauren, der auf der einen Seite einen Pfeil gegen ihn abschießt, und einen Drachen, welcher einen

zu sagen im Begriffe steht. Falls die Vermuthung, dass das Bauwerk zur Seite des Heiligen die, frühe schon in eine christliche Kirche umgewandelte, Porta Nigra darstellt, begründet ist, scheint es mir kaum noch einem Bedenken zu unterliegen, dass hier der h. Simeon, ursprünglich Mönch auf dem Berge Sinai, dargestellt ist, welchen Erzbischof Poppo im Beginne des 11. Jahrhunderts aus dem gelobten Lande mitbrachte und welcher sich in der später nach ihm benannten Porta nigra (porta martis), damals bereits zur Ehre des Erzengels Michael eingeweiht) lebendig in einem engen Raum einmauern liess, »um seiner grossen Innigkeit und Liebe willen, die er zu Gott hatte« <sup>1)</sup>, im J. 1035, nachdem er eine lange Zeit in dieser künstlich geschaffenen Höhle zugebracht, dort starb und im J. 1400 canonisirt wurde. Wir hätten sonach hier einen Höhlenbewohner der (damals) neuesten Zeit vor uns, welcher zugleich dem Orient und dem Occident angehört und so zu sagen die Mitte hält zwischen den Einsiedlern der Wüste und den einsamen Bewohnern der Klosterzellen. Die Darstellung im entgegengesetzten Winkel des Dreiecks scheint mir auf den h. Bischof Martinus bezogen werden zu müssen. Die betreffende Gruppe besteht aus drei Personen. Aus einem grossen Becken ragen mit dem Oberleibe ein Bischof im Costüm, mit einem Nimbus um die Mitra, und zugleich eine kleinere Figur ohne Nimbus her-

---

menschlichen Körper im Rachen hält, darstellt. Der Angegriffene hält dem Centauren das Evangelium, dem Drachen aber das Kreuz entgegen. — Auch dem h. Paulus dem Einsiedler vertrat ein Centaure den Weg, als er sich in die Wüste begeben wollte. cf. vitae patrum a. a. O. und legenda aurea XV. Vrgl. F. Piper Mythol. und Symbolik der christl. Kunst. I, 1. S. 393. ff.

- 2) Vrgl. *Johannes Enen* kurzer Inbegriff der Geschichte von Trier, zuerst gedruckt im J. 1514, neu herausgegeben 1845 bei Manz in Regensburg. S. 152.

vor. Der Bischof reicht die Rechte einem vor ihm sitzenden, mit einer Art von Mantel bekleideten Manne (gleichfalls ohne Nimbus), welcher mit dem Rücken gegen den von uns als *Porta nigra* erkannten Bau gelehnt ist, während die Linke des Bischofs in feierlicher Haltung nach dem Kopfe dieses Mannes hingestreckt erscheint. — Vergleichen wir mit dieser Darstellung, was der so eben zitierte *Enen* (S. 178) vom h. Martinus meldet, dass derselbe nämlich »einen edelen Heiden Tetradius in Trier getauft«, so wie durch die Macht seines Glaubens »einen Todten daselbst erwecket« habe, und erwägt man ferner, dass der genannte Heilige in der engsten Beziehung zur Stadt Trier steht, und ihm dort stets eine ganz besondere Verehrung gezollt worden ist<sup>1)</sup>, so wird wohl die Annahme gerechtfertigt erscheinen, dass hier jene Taufe sowohl, als die Todten-erweckung abgebildet sind, indem das brunnenartige Gefäß, aus welchem der h. Bischof nebst einer zweiten untergeordneten Figur hervorragen, ohne allen Zweifel eine Taufwanne vorstellt. In den ersten christlichen Jahrhunderten wurde aber bekanntlich das Sakrament der Taufe durch Untertauchen vollzogen. Ein Spruchband, welches quer durch die Gruppe von dem Täuflinge aus bis zur Brust der sitzenden Gestalt sich hinzieht, könnte uns den besten Aufschluss geben, die Legende desselben hat jedoch so

---

1) So befindet sich der h. Martinus unter den sechs, im ehemaligen Kapitelsaale des Simeonsstiftes (*Porta nigra*) in Relief dargestellten Hauptheiligen Triers mit der Aufschrift: «*Trevirium miraculis illustrat beneficiis cumulat.*» Ann. 374 & 384. Die auf die sämtlichen 6 Heiligen bezügliche generelle Inschrift lautet: «*Hi testimonium fidei nostrae perhibent.*» Zwar sind diese Sculpturen neuere Arbeit; ich bezweifle indess nach allen Umständen nicht, dass die Idee und die Anordnung des Ganzen aus einer sehr frühen Periode stammen und die geschmacklosen Restauratoren des vorigen Jahrhunderts nur ihre Formen dazu geliehen haben.

sehr gelitten, dass es mir nicht gelingen wollte, sie zu entziffern. Vielleicht deutete sie indessen auch nur auf die Beziehung zwischen der Taufe (der Befreiung des geistigen Menschen aus den Banden des Todes) und der Wiederbelebung eines physisch Verstorbenen.

In der Mitte des Feldes Nr. 13 erhebt sich in mehreren stufenförmigen Absätzen ein Felsen, auf dessen Höhe sich ein Baum befindet. Links von diesem Felsen liegt ein entseelter, in ein langes Gewand gekleideter Körper am Boden; die Hände sind noch wie zum Gebete zusammengelegt; das vom Rumpfe getrennte, bärtige Haupt liegt da mit einem Heiligenscheine umgeben. Zur Seite steht der Henker, im Begriffe, das entblösste Schwert an seinem mit der Linken zusammengefassten Gewande vom Blute zu reinigen. Gegenüber dem Henker, links vom Felsen, steht ein Heiliger mit Untergewand und Mantel bekleidet, dessen Gebärde seine Theilnahme für den Enthaupteten zu erkennen gibt. Von Schrift findet sich keine Spur auf dem Bilde. Ich bin der Ansicht, dass wir hier das Martyrium der Heiligen Marcellin und Petrus vor uns haben, welche zu den hervorragendsten und ältesten Märtyrern gehören und als solche auch im Canon unter dem 2. Juni vorkommen. Dieselben wurden in einer waldigten Einöde, dem s. g. schwarzen Walde, welcher ihnen zur Ehren später den Namen des weissen Waldes erhielt <sup>1)</sup>, von einem Henker Namens Dorotheus hingerichtet, der sich in Folge dieser Hinrichtung feierlich bekehrte (»publicam egit poenitentiam«). Die Leiber der beiden Heiligen brachte man unter Gregor IV. nach Gallien, und sie genossen namentlich in den Rheinlanden einer beson-

---

1) — — in sylvā nigra, hodie in honorem eorum sylvā candida —  
cf. Vitae sive res gestae Sanctorum auctore Zach. Lipetoo.  
Colon. Agripp. 1603. p. 867 u. 868.

dern Verehrung, so dass nicht wenig Kirchen (u. a. die Pfarrkirche zu Vallendar) ihnen gewidmet sind. Es bedarf nach dieser Darlegung wohl nicht erst einer näheren Rechtfertigung der von mir aufgestellten Hypothese. Den Text des Hebräerbriefes aber, welcher hier zur bildlichen Darstellung gekommen ist, finden wir im V. 37 des eilften Kapitels: »Alii vero — — in occisione gladii mortui sunt.«

Das dritte Gewölbe zeigt auf dem Felde No. 10 eine Szene aus dem Leben des Hiob. Derselbe sitzt in der Mitte da mit nacktem Oberleibe und im Uebrigen nur kümmerlich bedeckter Blösse. Sein bärtiges Haupt ist mit einem Nimbus umgeben; die linke Hand stützt sich auf einen Krückenstock, während die Rechte ein Spruchband mit einer unleserlich gewordenen Legende hält. Vor ihm steht eine schlanke weibliche Figur in faltenreichem, sehr weitärmeligem Gewande. Ihr rechter Arm ist in lebendiger Geberde bewegt; der ausgestreckte Zeigefinger ist auf den Dulder hingerrichtet; die Linke hält ein Spruchband, worauf noch zu lesen ist: BENEDI — O — MORERE. Es ist dies die Frau des Hiob, von welcher es im Buche Hiob (cap. 2. v. 9.) heisst, dass sie ihm, als er mit Geschwüren bedeckt im tiefsten Elende sich befunden, höhrend zugerufen: »Adhuc tu permanes in simplicitate tua, benedic Deo et morere! — In dem Winkel zur Rechten befinden sich in trefflich charakterisirter Gruppe die drei Freunde des Hiob, Eliphaz, Baldad und Sophar, in sitzender, durchaus passiver Haltung: »et sederunt cum eo in terra septem diebus et septem noctibus, et nemo loquebatur ei verbum: videbant enim dolorem esse vehementem.« V. 13 a. a. O. Der Zusammenhang dieser Szene mit der Grundidee des Ganzen ergibt sich aus dem 37. Verse des mehrgedachten Kapitels des Hebräerbriefes: »Alii vero — — tentati sunt.«

Das anstossende Feld No. 9 zeigt uns den Apostelfürsten Petrus im Kerker, bewacht von vier Kriegern, welche zu je zwei in den Winkeln am Fusse des Dreiecks sich theils in sitzender, theils in liegender Stellung befinden. Der Kerker ist durch ein einfaches Bauwerk mit einem Giebelfelde, über welchem sich eine Art Kuppelthurm erhebt, versinnlicht. Die Vorderseite des Baues ist in Gestalt der Hälfte eines vierblättrigen Kleeblattes geöffnet, welches der sitzenden Figur des Apostels, dessen Kopf den traditionellen Typus zu erkennen gibt, als Rahmen dient. Durch eine Drappirung, die in symmetrischer Anordnung von dem erwähnten Kuppelthurme zu beiden Seiten herabfällt und wie ein zurückgeschlagener Zeltvorhang mit den Enden auf der Bedachung des Baues ruht, wird in die strenge, gleichmässige Anordnung des Bildes ein gewisses Leben gebracht. Nicht ohne Absicht sind gerade vier Wächter beigegeben: es ist dies die Wurzelzahl der »quater quaterniones«, von denen die betreffende Stelle der Apostelgeschichte spricht <sup>1)</sup>. Die auf dieses Bild bezügliche Stelle des Hebräerbriefes (c. IX. v. 36.) aber lautet: »Alii vero ludibria et verbera experti, in super et vincula et carceres.«

Das Feld No. 11 enthält das Martyrium eines Heiligen, welcher von zwei Henkersknechten von oben nach unten zersägt wird. Der untere Theil des Bildes ist beinahe gänzlich zerstört; dahingegen sind die Köpfe ziemlich gut erhalten. Der Heilige ist mit den Händen und Füßen kreuzweise an zwei Pfosten festgebunden und schon haben die Henker den Kopf bis unterhalb des Halses mitten durchgespalten, so dass die zwei Kopfhälften etwas von einan-

---

1) »Quem cum apprehendisset, misit in carcerem tradens quatuor quaternionibus militum custodiendum, volens post pascha producere cum populo.« Act. apost. XII, 4.

der getrennt erscheinen und zwei mit einem Heiligenscheine umschlossene Gesichtsprofile silhouettenartig darbieten. Hinter dem Märtyrer ragt ein Baum hervor, dessen blätterreiche Krone den oberen stumpfen Winkel des Dreiecks ausfüllt. Es ist die Passion des Propheten Jesaias, welcher am Fusse einer Eiche in Jerusalem auf Befehl des Königs Manasse zersägt wurde <sup>1)</sup>. Die hierhin gehörige Stelle des Hebräerbriefes findet sich im Vers 37 (c. XI.): »Alii vero — secti sunt.«

Das letzte Feld (No. 12) des in Rede stehenden Gewölbes zeigt die Steinigung des h. Stephanus, wovon die Apostelgeschichte (Kap. 7.) einen so ergreifenden Bericht erstattet. Der Protomartyrer kniet in ein langes Gewand gekleidet in der Mitte des Bildes. Sein aufwärts gekehrtes Antlitz schaut die Vision, welche hier in dem oberen Winkel sich dargestellt findet <sup>2)</sup>. Man sieht nämlich hier, in einer kreisrunden Aureole stehend, Christus in byzantinischer Herrschertracht, die Rechte zum Segnen ausstreckend (und zwar hier in lateinischer Weise), in der gleichfalls ausgestreckten Linke das Evangelium haltend <sup>3)</sup>. Eine Gruppe von drei Männern befindet sich zur Linken des Heiligen; dieselben halten schwere Steine hoch über sich, im Begriffe, den begeisterten Jünger Christi damit zu zerschmettern. Im entgegengesetzten Winkel des

1) »Isaias mortuus est autem Hierosolymis sub rege Manasse, sectus in duas partes conditusque sub quercu est prope fontem Rogel.« cf. Dorothei episc. tyri synopsis vo. Esaias.

2) »Cum autem esset plenus spiritu sancto, intendens in coelum, vidit gloriam Dei et Iesum stantem a dexteris Dei. Et ait: Ecce video coelos apertos et filium hominis stantem a dexteris Dei.« V. 55 a. a. O.

3) Ein höchst interessantes Basrelief über dem Neuthore in Trier zeigt genau dieselbe Darstellung Christi, zwischen den hh. Petrus und Eucharius stehend.

Dreiecks steht eine einzelne männliche Figur, unter deren Füßen ein Kleidungsstück, wie es scheint, ein Mantel, sich befindet, und dessen rechte Hand mit aufgehobenem Zeigefinger eine demonstrirende Geberde gegen den h. Stephanus hin macht. Es ist der junge Saulus, damals noch der eifrigste Verfolger des neuen Glaubens, dessen glorreichster Apostel er in der Folgezeit werden sollte <sup>1)</sup>. Die eben beschriebene Szene aber entspricht wieder dem zuvor angeführten Verse 37 des Hebräerbriefes: »Alii vero — — lapidati sunt.«

Das nunmehr folgende Kreuzgewölbe, welches sich gerade über dem Eingange in den Saal befindet, enthält auf seinen vier Feldern eben so viele Martyrien. Auf No. 7 ist die Geißelung eines Märtyrers in jugendlichem Alter dargestellt (»Alii vero — — verbera experti sunt.« V. 36. a. a. O.), welcher nackt mit den Armen an einen Pfahl gebunden ist, der quer durch zwei aufrecht stehende Posten läuft, welche ihn stützen, so dass das Gerüste ungefähr die Gestalt eines grossen griechischen Pi ( $\Pi$ ) annimmt. Ein Henker steht rechts, ein zweiter links; Letzterer holt mit einer langen Ruthe zum Schlage aus, Ersterer hat den Heiligen, welcher schwebend und mit aufwärts gekehrtem Gesichte an der gedachten Querstange hängt, eben auf den Leib getroffen. Die Beschreibung, welche die *acta primorum martyrum* von der Passion des zunächst der griechischen Kirche angehörenden Heiligen Dorotheus machen <sup>2)</sup>, entspricht auf das genaueste unserer

1) »Et eiientes eum extra civitatem lapidabant et testes deposuerunt vestimenta sua secus pedes adolescentis, qui vocabatur Saulus.« V. 57 a. a. O.

2) — — »Verum prae omnibus qui unquam sive apud Graecos, sive apud Barbaros admiratione digni et ob fortitudinem celebres extiterunt, gloriosos atque illustres Dei Martyres ea tempestas tulit (die Zeit des Diokletian) Dorotheum scilicet et reliquos cu-



Darstellung und rechtfertigt zugleich die Aufnahme dieses Martyriums in den Zyklus, so dass nicht wohl ein Zweifel über die Deutung wird erhoben werden können.

Das Feld No. 8 führt uns das Martyrium des h. Hippolytus, Bischofs von Oporto, vor und zwar genau so, wie dasselbe in der bekannten Hymne des Prudentius <sup>1)</sup> sich geschildert findet. Zwei in wildem Lauf begriffene Rosse, auf welchen ein Mann in kurzem, fliegendem, oberhalb der Hüften aufgeschürztem Gewande mit einer Geißel zu schlagen im Begriffe steht, schleifen den entkleideten Heiligen, um dessen Schienbeine Stricke geschlungen sind, von welchen ein jeder mit einem Ringe an das Halsstück eines Pferdes angeheftet ist. Die Pferde sind eben daran, über einen Steinhaufen zu setzen <sup>2)</sup>, welcher vor ihnen aufgeschichtet liegt. Der Martyrer erhebt die linke Hand, gleich als wolle er die Erhabenheit seiner Seele über Marter und Tod ausdrücken <sup>3)</sup>. Die Darstellung macht im Allgemeinen ganz den Eindruck einer Antike und ich trage kein Bedenken anzunehmen, dass mehr als ein Motiv unmittelbar aus vorchristlichen Kunstwerken, welche ähnliche Szenen (z. B. die Schleifung des Hektor, des jungen Hippolyt) darstellten, entnommen worden ist <sup>4)</sup>. (Vrgl. Taf. III.)

---

bicularios pueros — — — iussusque (Dorotheus) Diis sacrificare, cum id pertinaciter recusaret nudato corpore sublimis tolli praecipitur et verberibus concidi, quoad tandem vel invitus iussis obtemperaret etc.« cf. *Ruinart acta princ. mart.* Amstel. ed. 2da. p. 307. Als der Heilige die Geißelung standhaft ertragen hatte, ward er enthauptet.

1) Bei *Ruinart acta pr. m.* S. 170 u. fgg.

2) »per Saxa runut.« Prud.

3) Zweifelsohne schwebte dem Künstler der Ausruf des Heiligen bei Prudentius vor: »Hi rapiunt artus, tu rape Christe animam!«

4) Vrgl. u. A. A *Le Prévost mém. sur la collection de vases antiques trouvés à Berthouville.* Caen 1832. Pl. VII.

Auf dem Felde No. 6 sehen wir einen bärtigen alten Mann in langem faltenreichen Unterkleide und Mantel, das Haupt von einem Heiligenscheine umgeben, vor einem grandiosen Baue mit hohen rundbogigen und zum Theil gekuppelten Fenstern stehen. In der Linken hält er eine nicht sehr in die Augen fallende Rolle; die Rechte berührt die Schultern eines vor ihm stehenden Knaben, welcher sich mit lebhafter Geberde nach dem Heiligen umschaut, während eine Frauengestalt in langem Gewande mit sehr weiten herabfallenden Ermeln mit ausgestreckten Armen den Knaben, welchen ihre rechte Hand am Arme gefasst hält, in Empfang nimmt. Wie mir scheint, ist hier die Vertreibung Ismaels und seiner Mutter Hagar durch den im Hebräerbriefe mehrfach erwähnten (z. B. XI, 8. 17.) Abraham dargestellt. Die betreffende Stelle des alten Testaments (Genesis XXI, 9—12.) zeigt, wie Abraham gegen die Stimme seines Herzens in gläubiger Ergebenheit sich dem göttlichen Befehle unterwarf, indem er die Genannten aus seinem Hause hinwegwies. Das neue Testament (vrgl. epist. S. Pauli ad Galatas c. IV. v. 22 sqq.) legt diesen Begebnissen übrigens auch noch eine höhere, allegorische Beziehung (*»quae sunt per allegoriam dicta«* v. 24 l. c.) unter: die Gegensätzlichkeit des alten mit dem neuen Bunde und ihre Lostrennung von einander so wie die Erhebung und den Sieg des letzteren. Alles deutet darauf hin, dass der Künstler diese Symbolik im Auge hatte; das grossartige Bauwerk im Rücken Abrahams zeigt nicht die Proportionen und Formen eines Wohnhauses: es sollte zweifelsohne Jerusalem (*»illa autem quae sursum est Jerusalem, libera est, quae est mater noster«* v. 26 l. c.), die Kirche andeuten; die Rolle aber, welche Abraham in der Linken hält, während die Rechte den Ismael fortweist, den neuen Bund. Diese höhere Beziehung erklärt es denn auch, warum man gerade diese

Szene aus dem Leben des heiligen Erzvaters, obgleich sie nicht speziell im Hebräerbriefe erwähnt ist, auswählte, und nicht die dort angeführte (XI. v. 17.) Opferung des Isaak.

Das Feld No. 5 stellt eine Kreuzigung dar, welche von Hrn. *Kugler* für die Kreuzigung Christi angesehen wurde. Betrachtet man das Bild nur ganz obenhin, so erinnert es allerdings an den Kreuzestod des Erlösers, namentlich auch durch die Gestalt, die Haltung und das Haupt des am Kreuze Hängenden, wovon übrigens die Gesichtszüge nicht mehr zu erkennen sind, wohl aber das ziemlich lang auf die Schulter herabfallende Haupthaar und der kurze Bart. Tritt man jedoch nur etwas näher hinzu, so ergibt sich sofort, dass wir nicht die Schlusszene aus der Passion Christi, sondern das Martyrium eines Heiligen vor uns haben. Der Martyrer ist nämlich mit den Händen und Füßen an das Kreuz gebunden, sein Nimbus ist nicht gekreuzt; er hat kein Wundmal auf der Brust und endlich zeigt auch die ganze Umgebung und das Beiwerk (es fehlt z. B. die Schrifttafel über dem Haupte u. s. w.) nicht das Mindeste, was auf den Tod Christi Bezug haben könnte. Zu beiden Seiten des Feldes gewahrt man eine grössere Anzahl (11 zu jeder Seite) dicht aufeinander gedrängter Zuschauer, von welchen nicht ein einziger einen Heiligenschein hat, oder sonst hervorrägt, und die theilweise mit lebhaften Geberden auf den Heiligen hinzeigen. Ich halte das Martyrium unbedenklich für das des h. *Symeon*, Bischofs von Jerusalem, aus dem Stamme Davids und mit Jesus Christus verwandt. Derselbe wurde, nachdem man vorerst durch die grausamsten Marter ihn vom Glauben abwendig zu machen gesucht hatte, an das Kreuz geheftet, wo er im Beisein vielen Volkes den Geist aufgab. Die allgemeine, allem Anschein nach absichtliche Aehnlichkeit mit dem Chri-

stus-Typus soll wohl auf die zuvor erwähnte Verwandtschaft hindeuten <sup>1)</sup>).

Das nächste Kreuzgewölbe links vom Eingange zeigt auf dem Felde No. 1 Simson und die erschlagenen Filister zu seinen Füßen. Ersterer, eine wahre Heroengestalt mit fliegendem Haare, den Eselskinbacken in der rechten Hand schwingend, mit kurzem Unterkleide, ganz eng anliegenden Beinkleidern und Ärmeln und von einem Mantel umwallt, unter welchem der etwas gehobene linke Arm verborgen ist, nimmt die ganze Höhe des Feldes ein <sup>2)</sup>. In Haltung, Zeichnung und Gewandung spricht sich ein Stylgefühl aus, welches wieder unwillkürlich an die plastischen Meisterwerke der Hellenenzeit erinnert: von Manier, Steifheit und Dogmatismus keine Spur; es ist der verklarte Herakles, der Prototyp des Felsens, auf welchem die Kirche Gottes unerschüttert von den Zeiten ruht! Auf jeder Seite liegt ein pyramidalisch gruppirter Haufen von Erschlagenen und Verwundeten in wildem Durcheinander. Es sind Krieger in Ringelpanzern mit Schilden, kurzen Schwertern und bienenkorbformig gestalteten Helmen, von welchen nur zwei mit schmalen, bis in die Gegend des Mundes herabreichenden s. g. Nasenstücken versehen sind.

1) »Porro hunc Symeonem non absurde quis dixerit et spectatorem et auditorem Domini fuisse: cum et diuturnitas vitae ipsius, et Evangeliorum fides id astruere videatur, in quibus Maria quaedam commemoratur, Cleopae filia, cuius Symeonem filium fuisse supra docuimus — — donec Symeon supradictus Cleopae filius, eius qui patruus erat Domini accusatus similiter ab haereticis et ob eandem causam in ius vocatus est coram Attico Consulari et per multos dies acerbissimis tormentis excruciatum fidem Christi constantissime professus est; adeo ut Consularis ipse et omnes qui aderant magnopere mirarentur, qua ratione vir centum et viginti annos natus, tot tormenta perferre potuisset; tandem vero sententia iudicis cruci suffixus est.« Ex Hegesippo apud Euseb. lib. III. hist. eccl. c. 32.

2) Vrgl. Jahrb. d. V. v. A.-F. Heft X. Taf. VII.

Man zählt in jedem dieser Haufen zehn solcher Geharnischter; aus dem Knäuel zur Rechten ragt eine, gleichfalls niedergeworfene, aber noch am Leben befindliche Frauensperson (Delila?) etwas hervor. Es gehört dies Bild jedenfalls zu den besten des ganzen Zyklus. Der ihm unmittelbar zum Grunde liegende Text des Hebräerbriefes findet sich im V. 32 u. 34 des eilften Kapitels: »Et quid adhuc dicam? deficit enim me tempus enarrantem de Gideon, Barac, Samson — — qui fortes facti sunt in bello.«

Wir gehen zur Betrachtung des Feldes No. 2 über. Auf einem Bette liegt, bis über die Brust unter einer Decke verhüllt, den mit einem anliegenden Gewande bekleideten Oberleib aufrichtend, eine männliche Figur und streckt die gefalteten Hände einem vor ihr dastehenden Heiligen entgegen, welcher mit der aufgehobenen Rechte die Geberde eines eindringlich Redenden macht und in der Linken ein Spruchband hält, worauf folgendes noch leserlich ist und zwar wie nachstehend in zwei Zeilen:

ECCEADIT IAM S — MADIES

TVIS QVINDE I ANNOS.

Den Träger dieses Spruchbandes umhüllt ein langes faltiges Gewand mit ziemlich weiten Ärmeln. Er hat einen Heiligenschein um das Haupt, welches bärtig und mit starkem, oben gescheiteltem Haare versehen ist. Die auf dem Bette liegende Figur hat eine, nur im Umrisse noch erkennbare, niedrige Kopfbedeckung, vielleicht auch einen Kopfschmuck. Sowohl die vorstehend mitgetheilte Legende, als auch die Darstellung selbst lassen meines Erachtens keinen Zweifel übrig, dass die liegende Gestalt der König Ezechias ist, welchem der Prophet Jesaias verkündet hatte, dass seine Krankheit bald mit dem Tode enden werde, demnächst aber auf dessen inbrünstiges Gebet von Gott die Weisung erhielt, ihm noch ein fünfzehnjähriges Leben zuzusichern. — — »factus est sermo Domini

ad eum (Iesaïam) dicens: Revertere et dic Ezechiae duci populi mei: hoc dicit dominus deus David patris tui: audivi orationem tuam et ecce sanavi te — — et addam diebus tuis quindecim annos« (B. der Kön. IV. c. 20. V. 1—7.). Man sieht, die beiden Prophezeiungen, die des Todes sowohl, als die der Wiedergenesung, sind auf dem Spruchbände synkopistisch zusammen gedrängt. Die durch gegenwärtige Szene veranschaulichte Stelle des Hebräerbriefes ist der V. 34 des cap. XI: »Convaluerunt de infirmitate« sc. per fidem.

Das Feld No. 3 ist durch einen Baum in zwei gleiche Hälften abgetheilt. Den unteren Theil des Stammes umfaßt ein zur Erde niedersinkender Heiliger, vor welchem ein Henker steht, der augenscheinlich sich eben bereitete, den Heiligen zu enthaupten. Das von ihm bereits geschwungene Richtschwert erscheint indess gänzlich umgebogen, so dass die Spitze sich fast auf gleicher Linie mit dem Hefte befindet und die Enthauptung offenbar nicht damit vollzogen werden kann. Der Henker, dessen rechter Arm zu dem tödtlichen Streiche ausholt, hat den linken auf die Hüfte gestützt; er ist mit einem enganliegenden Wamms bekleidet, an welchem ein bis in die Gegend der Knie herabreichendes, über die beiden Hüften aufgeschürztes, Gewand herabhängt. Hinter dem niedergesunkenen Heiligen befindet sich eine Gruppe von drei Personen, welche den Vorgang beobachten und von denen die vorderste mit der aufgehobenen rechten Hand auf den Heiligen hindeutet, die hinterste aber einen Stab in einer Hand hält, von welchem jedoch blos der untere Theil sichtbar ist. Unterhalb des Feldes lief eine Legende hin, von der nur noch die Worte „tam nova“, unmittelbar unter dem Heiligen, lesbar sind. Die hier exemplifizierte Stelle des Hebräerbriefes findet sich im 34. Vers des 11. Kapitels: „effugerunt aciem gladii.“ Der Heilige, dessen

Martyrium das Bild vorstellt, ist der h. Aemilianus, welcher, in Klein-Armenien geboren, in Italien den Martyrertod erleiden sollte, und zu diesem Ende bereits an einem Oelbaum festgebunden war und eben den Todesstreich erwartete, als das Schwert in der Hand des Henkers wie Wachs sich umbog und seine Hinrichtung unterblieb. Sechs Liktores, welche bei dem Vorfalle zugegen waren, bekehrten sich in Folge dieses Wunders <sup>1)</sup>. Die drei Figuren im Rücken des Heiligen repräsentiren diese Liktores, wie dies auch schon durch den erwähnten Stab in der Hand des Einen angedeutet wird. Später erlitt der h. Aemilianus dennoch den Martertod und zwar durch Enthauptung.

Während die bisheran betrachteten Bilder stets eine Einzelfigur, oder doch eine bestimmte historische Thatsache zum Vorwurf hatten, sehen wir auf dem Felde No. 4 eine Darstellung allgemeinerer Natur, eine wilde Kriegesszene nämlich. Eine Schaar, in derselben Weise wie die Filister auf dem Felde 1, geharnischter, mit Spiesen bewaffneter Reiter bricht im Galopp von der Linken hervor und stürmt in ein Lager, welches durch drei neben einander stehende, nach Massgabe des Raumverhältnisses sich verjüngende, Zelte angedeutet wird. Im ersten Zelte gewahrt man fünf aufgeschreckte, nach den Angreifern sich umschauende Männer, von denen der vorderste mit der Linken das in der Scheide befindliche Schwert hält und im Begriffe ist, sich zur Wehre zu setzen, hieran aber durch einen Lanzenstoss verhindert wird, durch wel-

1) Cf. Acta S. S. Bolland. Tom. III. Febr. p. 160: »Oleae alligatum percussit lictor, gladio in caput impacto, qui cerae instar inflexus, nihil ei intulit noxae.« Auch die Martyrologien von Usuard, Ado, Wandelbert u. m. A. thun Meldung von diesem Martyrium, so dass dasselbe im frühen Mittelalter allgemein, wenigstens unter dem Clerus, bekannt sein musste.

chen der Anführer der heranstürmenden Reiterschaar ihn von hinten durchbohrt. Aus dem Eingange des zweiten Zeltes sieht man einen Mann entweichen, welcher in der Linken ein Spruchband hält, von dessen Legende nur noch die Buchstaben POPI zu erkennen sind. Im dritten Zelte endlich sitzt ein Jüngling, im Begriffe, den linken Fuss zu bekleiden. Mit wenigen Strichen und den einfachsten Mitteln ist so unter weisester Benutzung des überaus ungünstigen und beschränkten Raumes eine höchst bewegte Szene in ganz charakteristischer, erschöpfender Weise dargestellt, ähnlich wie die alte Bühne mit dem spärlichsten Apparate den Anforderungen eines Shakespear'schen Dramas zu genügen wusste, und zwar besser vielleicht als unsere Hoftheater mit ihren complizirten Maschinerien und Dekorationskünsten. Die Legende, welche auch unter diesem Felde sich hinzog, zeigt nur noch vereinzelte Buchstaben ohne Zusammenhang. Die einschlagende Stelle des Hebräerbriefes lautet: „Qui per fidem = — castra verterrunt exterorum“ (V. 33 u. 34. c. XI).

Das Feld No. 21 des nächsten Kreuzgewölbes, welches sich wiederum an das zuerst besprochene (17, 18, 19, 20) anschliesst, entlehnt seinen Stoff gleichfalls den eben zitierten Versen des Hebräerbriefes und zwar den Worten: „Per fidem — extinxerunt impetum ignis.“ Die eine Seite des Dreiecks wird nämlich durch die drei Jünglinge im Feuerofen eingenommen, welche man unter einer rundbogigen Wölbung inmitten der auflodernden Flammen zum Theil mit erhobenen Händen Gott loben sieht, während die Flammen sie unversehrt lassen. Auf der anderen Seite des durch den mehrgedachten Perpendikularstreifen halbirtten Feldes ragen aus einer Kufe zwei nackte Figuren, eine männliche und eine weibliche, mit dem Oberleibe hervor, welche durch ihre Nimben als Heilige bezeichnet sind. Die männliche Figur hält einen Spruchzet-



zel, dessen Legende indess zerstört ist. Auch am Fusse des ganzen Feldes läuft wieder eine Inschrift hin, von welcher noch die Schlussworte — — „*vim perdidit ignis*“, zu erkennen sind. Der Rythmus dieser Worte leitet auf den Gedanken, dass die sämmtlichen unterhalb der verschiedenen Felder durchlaufenden Inschriften allgemeineren Inhaltes leoninische Verse waren, wie denn auch auf keiner derselben ein der Bibel wörtlich entnommener Spruch angedeutet ist; vielmehr überall Umschreibungen gemacht zu sein scheinen. So lautet z. B. der dem in Rede stehenden Bilde zum Grunde liegende Text des Hebräerbriefes (XI, 34.): „*extinxerunt impetum ignis*“, welchen Satz man gewiss Wort vor Wort in die Inschrift aufgenommen haben würde, wenn nicht eine anderweite Rücksicht, und zwar wohl keine andere, als die auf Versifikation obgewaltet hätte. Diese versifizirten Legenden mögen um die sämmtlichen Gewölbkuppen sich hingezogen und ihren inneren Zusammenhang ausgedrückt haben. Es bleibt noch übrig, die beiden, in dem Bottich stehenden Heiligengestalten näher zu deuten. Sie sind zweifelsohne Cyprianus und Justina. Cyprianus, ein Magier und tiefbewandert in allen Gebieten des Wissens, war in Liebe für Justina, eine fromme Christin, entbrannt. Nachdem er vergebens unter der Beihülfe des Fürsten der Hölle, dem er zu diesem Ende seine Seele verschrieben, alle sein, Künste angewendet hatte, die Christin zu umstricken: ward sein Herz durch einen himmlischen Strahl getroffen er bekannte sich öffentlich zum Christenthum und wurde zugleich mit Justina verurtheilt, in einem mit siedendem Peche gefüllten Kessel den Martertod zu erleiden. Sie blieben indess beide unverletzt in der Gluth und wurden demnächst enthauptet <sup>1)</sup>. Calderon hat diesen Stoff

---

1) Vrgl. *Legenda aurea, de Sancta Iustina. cap. 137.*

zu jenem herrlichen Trauerspiele (*El magico prodigioso*) verarbeitet: der Gedanke des Faust auf die Höhe der christlichen Idee erhoben!

Das Feld No. 24 zerfällt gleichfalls in zwei Gruppen, welche die entgegenstehenden Winkel einnehmen und ebenso wie auf dem vorigen Bilde gehört die eine dem Kreise des alten Bundes, die andere dem neuen Bunde an. Die erstgedachte zur Rechten besteht aus einem Jüngling, dessen Haupt ein Nimbus umgibt, und welcher zwischen drei hingekauerten Löwen dasitzt, von denen zwei ihm gleichsam als Fusschemel dienen. Seine rechte Hand ist wie zur feierlichen Ansprache mässig gehoben; die Linke scheint einer der drei Löwen belecken zu wollen. Es ist der junge Daniel in der Löwengrube, welchen wir hier dargestellt sehen. Die andere Gruppe zeigt eine Heilige, gleichfalls unter wilden Thieren sitzend, denen sie die rechte Hand entgegenstreckt. Wir haben hier eine von jenen heroischen Dulderinnen für Christus und seine Lehre vor uns, welche die Verfolgungswuth den Bestien vorwarf, und zwar die h. Thecla, die durch den h. Paulus bekehrt und von der griechischen Kirche für die erste Martyrerin gehalten ward. Durch eine Handbewegung hält sie die wilden Thiere, denen sie vorgeworfen worden, in scheuer Ehrfurcht und wird von ihnen verschont<sup>1)</sup>. Die auf diese Darstellungen bezügliche Stelle des Hebräerbriefes ist der V. 33 des 11. Kapitels: „*Obturerunt ora leonum.*“

Das Feld N. 22 enthält in seiner einen Hälfte eine isolirte männliche Heiligenfigur, in kurzem faltigem Gewande, die mit der Darstellung auf dem Nachbarfelde No. 23 in Verbindung zu stehen scheint, und so sehr, na-

---

1) »Thecla, virginum protomartyr quam patres graeci et latini passim laudant.« *Ruinart* l. c. p. 319 n. 12. & p. 322.

mentlich an den oberen Parthien, gelitten hat, dass eine nähere Deutung derselben mir nicht möglich ist. Uebrigens scheint die Figur jugendlichen Alters zu sein: vielleicht Johannes? — Die rechte Hälfte dieses Feldes ist durch zwei, mit der Basis des Dreiecks parallel schreitende Gestalten ausgefüllt, von denen die vorderste, ein Heiliger in langem Gewande, mit erhobenen Armen und zusammengefesselten Händen, in der Behandlung des Kopfes namentlich sofort an den Typus des h. Paulus erinnert. Die zweite Figur hält einen Stab von derselben Form, wie der in den Händen des Liktors auf dem Felde No. 3, wagrecht in der Hand, indem er mit dem äussersten Ende desselben den Heiligen berührt, auf dessen Schulter seine andere, linke Hand ruht. Wie mir scheint, ist es ein Gerichtsdienner, der den Heiligen in Fesseln fortführt und ihn dabei zugleich mit dem Stabe misshandelt. Die Hypothese, dass wir hier den h. Apostel Paulus vor uns sehen, findet in den folgenden Worten, welche der h. Chrysostomus in Beziehung auf ihn sagt, ihre nähere Begründung: „Cumque vinctus per tam vastum pelagum ducebatur: ita gaudebat, tamquam in maximum imperium duceretur — — hoc autem in eo erat mirabile: quod cum vinculis, verberibus atque vulneribus longe splendidior erat diademate purpuraque fulgentibus.“<sup>1)</sup> — Der bezügliche Text des Hebräerbriefes ist der Schlusssatz des 36. Verses (c. XI.): „Alii vero ludibria et verbera experti, insuper et vincula et carceres“, und es lag gewiss sehr nahe, dem Verfasser des der ganzen Bilderreihe zum Grunde liegenden Briefes in derselben auch eine Stelle anzuweisen und zwar in der Nachbarschaft des göttlichen Erlösers, in dessen Kirche er einen Hauptpfeiler bildet. Die auch hier unterhalb des Feldes sich hinziehende Inschrift ist bis auf wenige vereinzelte Buchstaben und das Wort **DOMAT** verwischt.

1) cf. *Legenda aurea* c. 85.

Wir kommen zu dem letzten Felde No. 23, dessen Basis die Fortsetzung der Grundlinie desjenigen Triangels bildet, in welchem die Hauptfigur, der segnende Mittler, sich befindet. Zunächst dem letzteren, also in der rechten Hälfte unseres Feldes, erhebt sich aus dem Seitenwinkel ein Kreuzesstamm, an welchem Dismas, der gute Schächer, mit Stricken festgebunden ist. Obgleich die Arme des Kreuzes, und die oberen Körpertheile des daran befestigten sehr gelitten haben, so wird meine Auslegung doch durch die Legende eines Spruchbandes, welches eine oben aus einer Wolke herabreichende Hand hält, unzweifelhaft. Von dieser Legende sind nämlich noch die Worte: „— — hodie me — — — paradiso“ (hodie mecum eris in paradiso. Lucas XXIII, 45.) ganz leserlich.

Die Figur auf der anderen Hälfte des Feldes hat sammt dem Spruchbande dermassen gelitten, dass ihre Deutung schon schwieriger erscheint. Sie trägt ein weites, faltenreiches Frauengewand, welches bis herab zu den entblösten Füßen reicht. Auf dem Spruchbande, welches gleichfalls von einer aus dem oberen Winkel herabreichenden Hand gehalten wird, sind nur noch wenige Buchstaben, insbesondere E E zu erkennen. Ein Theil des Heiligenscheines ist noch sichtbar. Am wahrscheinlichsten ist es mir, dass die h. Magdalena hier dargestellt ist, welche zu dem guten Schächer eine passende Parallele bildet und überdies durch die Worte, welche Christus (bei Lucas VII, 50.) zu ihr gesprochen: „fides tua te salvam fecit“ in den Bereich des Hebräerbriefes fällt. Die beiden Spruchbänder auf diesem Felde werden um deswillen von Händen gehalten, welche aus einer Wolke herabreichen, weil ihre Legenden unmittelbare Aussprüche des Gottmenschen sind <sup>1)</sup>.

1) Vrgl. die christliche Kunstsymbolik und Ikonographie. Frkt. 1839. S. 80.

Wenn auch im Einzelnen das vorstehend Entwickelte gewiss mancher Berichtigung und Ergänzung fähig ist, so möchte doch hinsichtlich der Grundidee der Composition das gewonnene Resultat nicht leicht angefochten werden können: es steht demselben, wie mir scheint, die Evidenz zur Seite. Und so hätten wir denn auch hier wieder „ein Beispiel von einer der schönsten Eigenthümlichkeiten der mittelalterlichen Kunst, von der Gabe bedeutsamer Verbindung einzelner Darstellungen zu einem Ganzen.“<sup>1)</sup> Dieses reiche, bunte Leben, welches sich in jenen vierundzwanzig Feldern entfaltet, bildet einen festgegliederten Organismus, dessen Seele so zu sagen ein Wort der göttlichen Offenbarung ist. Je mehr die Forschung den christlichen Kunstdenkmälern, welche sie nur allzulange ausser Acht gelassen hat, sich wieder zuwendet, desto klarer wird es sich herausstellen, dass keine andere Kunstepoche es dem Mittelalter darin zuvorgethan hat, die weiseste Oekonomie mit unerschöpflichem Reichthum, die höchste Energie des Schaffens und des Concentrirens mit dem unermüdlichsten Fleisse in der Ausführung zu vereinigen. Die Schwächen der mittelalterlichen Kunstproduktion sind bei unseren heutigen Mitteln leicht zu vermeiden, wenn wir nur erst einmal wieder im Besitze ihrer Vorzüge wären! Indem wir die Natur bemeistern, macht diese nur allzuoft unseren Geist sich dienstbar.

Es wäre hier vielleicht die passendste Gelegenheit, die so heftig und vielfach bestrittene Frage über den Einfluss der byzantinischen Kunst auf die abendländische und die deutsche insbesondere in Betracht zu ziehen, da wohl kein anderes Kunstwerk von solchem Umfange in Deutsch-

---

2) Worte *Schnaase's* aus seiner Abhandlung über die Wandgemälde der Kirche zu Ramersdorf, in *Kinkels Taschenbuch*: »Vom Rhein.« bei Bädeker. 1847.

land zu finden sein möchte, welches zugleich auf byzantinische Anschauungen, Traditionen und Gebräuche und auf abendländischen Formensinn und Gestaltungstrieb hinweist, wie solches bei den Deckengemälden von Brauweiler der Fall ist, deren Entstehung überdies gerade in jene Zeit fällt, in welcher der Gährungsprozess zwischen den alten und den neuen Elementen auf das entschiedenste begonnen hat. Schon allein die nähere Constatirung des Verhältnisses, in welchem unsere Gemälde zu den ältesten Wandmalereien in Cöln (zu St. Gereon z. B.) und den Rhein entlang, so wie überhaupt zu der später hervorgetretenen s. g. kölnischen Schule stehen, bietet ein Thema von hohem kunstgeschichtlichen Interesse dar. Vor der Hand möge man sich indess mit dem bloßen Materiale und einem hier und da eingestreueten Winke begnügen und zugleich mit mir hoffen, dass Kundigere den Faden wieder aufnehmen, welchen ich hiermit aus der Hand lege. Nur ein Wunsch sei mir noch zum Schlusse auszusprechen gestattet: der Wunsch nämlich, dass das Eingangs gedachte Prachtwerk über Saint-Savin in Frankreich recht bald in Deutschland einem Seitenstücke begegnen möge!

Trier.

A. Reichensperger.

Nachschrift. Die bevorstehende Abhandlung lag bereits dem Vereins-Vorstande vor, als mir der Artikel des Herrn *Schnaase*: »Peintures murales du moyen âge en Allemagne et en Hollande« in den Annales Archéologiques von *Didron* A. VI. liv. 4. zu Händen kam, in welchem Herr *Schnaase* bei Besprechung der Deckengemälde von Brauweiler bemerkte, dass der auf dem Felde No. 19. im Brustbild dargestellte Christus nach lateinischem Ritus segne. Da ich dies für einen Irrthum halte und der Punkt nicht ohne Wichtigkeit ist, so füge ich nachträglich eine genaue Nachbildung der fraglichen, im Akte des Segnens begriffenen, Hand bei und wird hiernach Jeder sein Urtheil selbst bilden können (Taf. III.). Im Uebrigen kann ich nicht umhin, hier noch meine Freude darüber auszusprechen, dass die von mir über den künstlerischen Werth der fraglichen Gemälde ausgesprochene Ansicht mit dem, was Hr. *Schnaase* darüber urtheilt, in allem Wesentlichen übereinstimmt. Auf das Einzelne ist derselbe nicht eingegangen.

---