Piper, Ferdinand, 1811-1889.

Ueber einige Denkmaeler des koenigl. Museen zu Berlin von religions-geschichtlicher Bedeutung.

1846.

ICLASS Tract Volumes T.14-11

11

Piper

Herrn Professor Dr. Nitzsch

mit freundlicher Verehrung

Berlin, 5 Juni 1846.

J. Marx

11.

Ueber einige

Denkmäler der königl. Museen

zu Berlin,

von religionsgeschichtlicher Bedeutung.

Ein Vortrag, gehalten im wissenschaftlichen Kunstverein zu Berlin, den 16. Februar 1846,

von

Ferdinand Piper,
Professor der Theologie an der Universität zu Berlin.

Aus der „Zeitschrift für die historische Theologie."

Hiezu eine Tafel in Steindruck.

Indem ich Ihnen
Ehre mir erw
Ihnen Rechen
mit den Bestr

Die Verb
lage desselben
der Kunst ein
und Aesthetik,
näher als die

Selbst in
die Theologie
gaben sich stel
der Kirchenges
aussetzungen,
theologischem
ben auffaßt,
Gemeinde eine
hier das künst
wie ja gerade
behandelt ist. –
gewähren, da
danken zu wür
der Farben zu
als eine ganze
eine biblische
äußern Vorga

Indem ich Ihnen, m. H., meinen Dank darbringe, daß Sie die Ehre mir erwiesen in Ihren Kreis mich aufzunehmen, möchte ich Ihnen Rechenschaft geben, wie die Studien, von denen ich herkomme, mit den Bestrebungen dieses Vereins zusammenhängen.

Die Verbindung von Kunst und Wissenschaft, welche die Grundlage desselben ist, schließt zunächst wohl die eigenen Wissenschaften der Kunst ein; doch sind noch andere Disciplinen, als Kunstgeschichte und Aesthetik, ihr nahe verbunden, — und, wie mir scheint, keine näher als die Theologie.

Selbst in praktischer Hinsicht sind sie aufeinander angewiesen, die Theologie und die kirchliche Kunst. Denn wenn diese ältere Aufgaben sich stellt, also Gegenstände aus dem Kreise der biblischen oder der Kirchengeschichte behandelt, so hat sie nicht allein über die Voraussetzungen, sondern auch über den innern Gehalt derselben auf theologischem Gebiet sich zu orientiren. Und wenn sie neue Aufgaben auffaßt, wenn es sich etwa darum handelt, der evangelischen Gemeinde einen ihr entsprechenden Kirchenbaustil zu geben, so trifft hier das künstlerische und das theologische Interesse zusammen, — wie ja gerade dieser Gegenstand in neuerer Zeit von beiden Seiten behandelt ist. — Noch mehr kann umgekehrt die Kunst der Theologie gewähren, da man eben so sehr berechtigt ist, den künstlerischen Gedanken zu würdigen, als den Schwung der Linien oder den Schmuck der Farben zu bewundern, und oft ein Kunstwerk vielsagender ist, als eine ganze Schrift. Denn in der Anschauung des Künstlers, der eine biblische Scene darstellt, muß über manche Fragen sowohl des äußern Vorgangs als der Motive der betheiligten Personen entschie-

den sein, auf welche der biblische Exeget vielleicht nicht einmal aufmerksam wird, weil er seinen Gegenstand nicht bis zum Malen sich anschaulich macht. Und Werke der Kunst, in denen Gegenstände des christlichen Glaubens tiefsinnig dargestellt werden, müssen geradezu für eine Bereicherung der Glaubenswissenschaft gelten. Wenn Nicola Pisano in seinem jüngsten Gericht an der Kanzel zu Pisa den Heiland nicht in der Mitte, sondern mehr nach seiner Linken sitzen läßt, so daß die Schaar der Seligen weit über die der Verdammten wächst, so opfert er das Bedürfniß symmetrischer Anordnung einem schönen christlichen Gedanken [1]).

Noch mehr zeigt sich die Verbindung der Kunst und Theologie in geschichtlicher Hinsicht, da Beide eine gemeinsame große Vergangenheit zu behüten haben. Denn es war die christliche Kunst fast anderthalb Jahrtausende eine ausschließlich kirchliche: aus der Kirche ging sie hervor und sie wirkte auf dieselbe zurück. So gehen diese ganze Zeit hindurch Kirchengeschichte und Kunstgeschichte Hand in Hand: die Werke der zeichnenden Künste geben nicht minder als die der Poesie Zeugniß von dem Geist, der in der Kirche waltet. Wenn bei den Byzantinern Jahrhunderte lang der Erlöser am Kreuz nicht als Sieger über den Tod, sondern unter der Last der Schmerzen erliegend mit ausgesenktem Unterleib vorgestellt wird; so liegt darin nicht allein eine Verletzung des ästhetischen Gefühls, sondern es spiegelt sich darin die innerlich gedrückte Glaubenslage der griechischen Kirche. Dagegen stellt die Glaubens-Kraft und Erhebung von Jahrhunderten in den gen Himmel strebenden Bauwerken der germanischen Architectur sich dar, die man treffend einen tausendstimmigen Hymnus des Gebets genannt hat [2]). Daher sind die Denkmäler der Kunst eine der wichtigsten Quellen, nicht etwa um einzelne historische Data festzustellen (wozu sie auch dienen mögen), sondern für die Erforschung des gesammten kirchlichen Lebens. Man darf deshalb annehmen, daß Niemand mehr als die Theologen Augen und Herz offen hat, die unsterblichen Denkmäler der mittelalterlichen Kunst zu würdigen. Und nicht das allein, sondern auch mit dem Blick der Liebe dieselbe bis in ihre Kindheit zu verfolgen und ihre Anfänge zu erforschen mit dem Interesse, welches jedes Streben einflößt, dem man eine große Zukunft weissagt. — Von der andern Seite, da alle diese Werke eine kirchliche Bestimmung gehabt haben und aus dem Bewußtsein der Kirche erzeugt sind, so geht nicht allein das Ver-

---

[1]) Vergl. E. Förster, Beitr. zur neuern Kunstgesch. S. 37.

[2]) Kugler, Vorles. über die Systeme des Kirchenbaus. Berl. 1843. S. 19.

ständniß derselben im Einzelnen auf theologische Quellen zurück, da es gerade das Wesen der Theologie ist, das geschichtliche Bewußtsein der Kirche zu bewahren; sondern es muß auch der ganze Entwickelungsgang der Kunst im Zusammenhang mit der Kirchengeschichte begriffen werden.

Freilich nur was die Kunstideen betrifft, — während die andere Seite der Kunst, das gesammte Gebiet der künstlerischen Technik für sich dasteht und am wenigsten mit der Theologie etwas gemein zu haben scheint. In der That aber tritt auch hier ein Zusammenhang mit der Kirchengeschichte, sogar mit der allgemeinen Religionsgeschichte ein. Denn die Technik der christlichen Kunst ist großentheils abhängig von ihrem Verhältniß zum Studiren der Antike. Je weiter man von dem Alterthum sich entfernte, um so mehr nahm gleich anfangs die Kunst ab: und die Epochen der wiedererwachenden Kunst stehen unter dem Einfluß der Denkmäler des klassischen Alterthums. Das sind aber auch Epochen, in denen überhaupt die klassische Literatur, selbst die heidnischen Motive jener Denkmäler wieder Einfluß gewannen. Derselbe macht auf's stärkste auf dem Gebiet des kirchlichen Dogma wie des kirchlichen Lebens sich bemerklich; zumal der Wendepunkt, der im fünfzehnten Jahrhundert eintritt, geht eben so nahe die Kirchengeschichte wie die Kunstgeschichte an. So haben Beide auch da, wo sie einander fremd schienen, ein gemeinsames Interesse.

Diese Gemeinsamkeit des kunstgeschichtlichen und kirchengeschichtlichen Interesse in Beziehung auf das Alterthum will ich versuchen an einigen Beispielen darzuthun, welche durch Denkmäler der hiesigen königl. Museen an die Hand gegeben werden.

Eine der merkwürdigsten Perioden der Religionsgeschichte ist die Zeit des Uebergangs aus dem heidnischen Alterthum in das christliche Weltalter, — merkwürdig besonders auch dadurch, daß in der antiken Kunst Vorstellungen sich finden, die auf das Christenthum hinweisen, und in der christlichen Kunst Reminiscenzen des Heidenthums. Diese beiden Puncte sind es, die ich durch Denkmäler erläutern will.

I.

Erstens hatten in der That die alten Religionen sich überlebt; wie schon daran zu erkennen ist, daß sie nicht mehr ausschliessend sich verhielten, sondern in der Zulassung und Ueberhandnahme fremder Culte ihren eigenthümlichen Charakter verloren. Jene Naivität und

Unschuld, mit der in der Homerischen Zeit an die Bewohner des Olymp und ihr Eingreifen in die Schicksale der Sterblichen geglaubt wurde, — obwohl selbst die Lippen des Jonischen Sängers hin und wieder eine leise Ironie umschwebt, war nicht mehr zu finden. Denn einestheils hatte schon die physische Speculation der ionischen Philosophen und tiefer eingreifend die ethische Philosophie seit Sokrates eine Erkenntniß eröffnet, vor der, in dem Maaße als ihre Resultate durchdrangen, die alte Götterwelt in Trümmer sank. Anderestheils als die politische Freiheit und mit ihr die Einfalt der Sitten verloren und das Zeitalter schuldig geworden war, erschien Vielen dieser Götterglaube noch nicht äusserlich und sinnlich genug: durch Magie und Theurgie suchte man das Göttliche sich näher zu bringen. So hatte entweder Aberglaube oder Unglaube die Gemüther eingenommen. — Doch waren in dem alten Götterdienst als eine Ueberlieferung von der ersten Menschheit her Elemente erhalten, die einen Grund im Bewußtsein bildeten, aus welchem stets ein ächter Glaube hervorquellen konnte. Und die Philosophie, welche die alten Fabeln beseitigt hatte, — wenigstens manche Schulen derselben setzten etwas Besseres an die Stelle, indem sie von Ehrfurcht gegen die Gottheit erfüllt, reineren Vorstellungen von ihr Raum gaben, — und bahnten auch ihrerseits der Offenbarung den Weg.

Dabei fand man in dem Bedürfniß nach Einheit des Göttlichen auf zwiefache Weise von der Vielgötterei einen Ausweg. Entweder man ging von der vielfachen Verzweigung göttlicher Persönlichkeiten auf die Eine Wurzel derselben zurück und erkannte von den großen Göttern Einen, in dem man die Summe alles Göttlichen concentrirte, für die Gottheit schlechthin an. Oder man blieb, von der Person der Götter ganz abgesehn, bei den erhabeneren Eigenschaften derselben stehen, welche dafür angesehen werden dürften, für sich den Begriff der Gottheit zu erschöpfen. — Beides erhellt auch aus Kunstdenkmälern.

1. Eine solche Eigenschaft nehmlich ist vor allem die Ewigkeit: schon bei Homer gilt für das Wesen der Götter, wodurch sie von den Menschen, den Sterblichen sich unterscheiden, daß sie ewig sind. Nun findet sich die Aeternitas persönlich dargestellt auf Münzen seit Vespasian in mannichfaltigen Typen: sie hat in den Händen entweder Sonne und Mond, oder den Weltball auch mit dem Steuerruder des Schicksals, oder den Phönix, das Symbol der Verjüngung und ewigen Dauer. Noch mehr will es sagen, daß auch die Vorsehung persönlich gebildet ist, — wodurch der Begriff des Ewigen (der an sich nur formell ist) einen Inhalt bekommt und die Welt an eine

göttliche Leitung geknüpft wird. Es findet sich die Providentia auf Münzen seit Titus [1]): sie erscheint als eine hehre weibliche Gestalt mit dem Diadem auf dem Haupt, mit Scepter oder Füllhorn in der Linken, zu ihren Füßen liegt eine Kugel, über welcher sie segnend die rechte Hand oder herrschend einen Stab hält; auch ist zuweilen ein von dem Scheitel herabfallender Schleier angedeutet, das Geheimnißvolle des göttlichen Waltens zu bezeichnen. Belege zu allen diesen Vorstellungen giebt eine Anzahl Münzen der hiesigen königl. Sammlung. Unter ihnen ist von besonderem Interesse ein seltener Golddenar des Pertinax [2]), von dem die vorliegende Tafel (Fig. 6) eine Abbildung enthält. Hier ist die Providentia mit gegipfeltem Diadem auf dem unverschleierten Haupt und ohne Attribute gebildet: vor ihr schwebt eine strahlende Kugel, die Sonne, auf die sie scharfblickend die Augen gerichtet, und unter der sie vorsichtig die rechte Hand hält, um mit Blick und Hand sie vor Unfall zu wahren und im Geleise zu erhalten. Uebrigens beziehe ich mich auf einen sehr belehrenden Vortrag des Herrn G. N. Tölken, „Ueber die Darstellung der Vorsehung und der Ewigkeit auf römischen Kaisermünzen," gehalten bei Eröffnung der Numismatischen Gesellschaft vor zwei Jahren [3]), in welchem der Gegenstand zum erstenmal im Zusammenhang an's Licht gestellt und nach seiner Wichtigkeit gewürdigt ist. Namentlich wird dort auch bemerkt (S. 19), daß diese Versuche unendliche Begriffe in selbständige Bildungen zu fassen, auf zahllosen im täglichen Verkehr befindlichen Münzen, dem Christenthum den Weg bahnen mußten: „Die Gewöhnung, göttliche Eigenschaften ohne Beziehung auf eine besondere Gottheit für sich selbst persönlich zu denken, mußte zu der Zusammenfassung derselben in den hehren Begriff Eines Gottes führen."

2. Andererseits ward man zu diesem Begriff auch von der Person der Götter hingeführt, — indem man entweder Einen Gott über alle übrigen erhob, so daß jenem höchsten gegenüber die andern nur als untergeordnete Dämonen, nicht mehr als Götter erschienen; oder in-

---

1) Die mythologische Formel dagegen von ähnlicher Bedeutung findet sich auf Goldmünzen des Diocletian, auf denen unter der Aufschrift FATIS VICTRICIBUS die drei Parcen vorgestellt sind, *Eckhel* doctr. numm. T. VIII, p. 6; — wenn nicht die Fata victricia mit den Fortunae victrices zusammenfallen, vergl. Lersch in d. Jahrbb. des Vereins von Alterthumsfreunden im Rheinlande, H. 2. S. 131.

2) Beschrieben von Tölken in der gleich anzuführenden Abhandlung. S. 8. 26.

3) In Köhne's Zeitschr. für Münz-, Siegel- und Wappenkunde Bd. IV. und auch besonders abgedruckt.

dem man die Schranken, welche die Götter nach ihrer Individualität gegen einander bildeten, aufhob und aus den Hauptgottheiten zusammengenommen die Idee des Einen Gottes hervorgehen ließ.

Diese monotheistische Erhebung Eines der Götter knüpfte vor allem an den Cultus des Zeus an, dessen Name selbst den Begriff der absoluten Gottheit ursprünglich einschließt, sofern wahrscheinlich *Ζεὺς*, *Διὸς* mittelst der Dialectform *Δεὺς* mit deus und *θεὸς* zusammenhängt. Schon bei Homer und Hesiod erscheint Derselbe, als Vater der Götter und Menschen, mit monarchischer Herrschergewalt ausgerüstet; bei Aeschylus und Pindar wird er als der höchste (Hypsistos) gefeiert. Und dieser höchste Zeus hatte an manchen Orten einen eigenen Cultus, namentlich zu Theben, Korinth, Athen, auch zu Palmyra, — wie aus Inschriften erhellt. Zwei marmorne Votivreliefs mit dieser Widmung besitzt auch das hiesige königl. Museum [1]).

Wie nun weiter Zeus, der höchste der Götter, für den einigen Gott selbst angesehen wurde, davon giebt eine merkwürdige Gemme Zeugniß, welche zuerst Spon bekannt gemacht hat [2]) und von der ich Fig. 1. eine Abbildung gegeben. Die eine Seite zeigt den thronenden Jupiter, dessen Gewand bis auf den Schooß niedergesunken ist, der in der Rechten das Scepter, in der Linken den Blitz hält, und zu seinen Füßen einen aufblickenden Adler; auf der andern Seite lieset man die Inschrift ΙΑΩ CABAΩ. Das ist der alttestamentliche Name Gottes, Jehova Zebaoth: denn es ist kein Grund, die Gemme für gnostisch zu nehmen. So stehen auch dieselben Namen mit zwei anderen: *Ἰάω Σαβάω, Ἐλῶαι, Ἀδῶναι* d. h. Jehova der Heerschaaren mein Gott und mein Herr, auf einer christlichen Gemme, einem Jaspis ehemals im Monradschen Museum zu Kopenhagen [3]), dessen andere Seite auf griechisch die Inschrift „Jesus Christus, Sohn Gottes, Heiland" enthält. Wenn aber Jupiter als Jehova Zebaoth bezeichnet wird, so findet dieses eine Erläuterung in der Behauptung des Varro [4]): Jupiter werde, obwohl ohne Bild und unter anderm Namen, auch von den Juden verehrt. Und es liegt darin nicht allein eine Erhebung über den polytheistischen Standpunct, sondern auch

---

[1]) S. Panofka, die Heilgötter der Griechen. Philolog. und histor. Abhdl. der Berl. Akad. 1843. S. 258.

[2]) *Spon*, Misc. erud. antiq. p. 298, 14. Darnach bei *Matter*, Hist. crit. du Gnostic. Planches. Par. 1828. p. 94. Pl. IX, 1.

[3]) Beschrieben von *Thorlac.* De duabus gemmis antiq. Christ. illustr. 1813. in s. Prolus. et Opusc. Acad. Vol. III. Hann. 1815. 8. p. 20—25. und Tab. I, fig. 1. 2.

[4]) Bei *Augustin.* Civ. dei IV, 9. und De consens. evang. Lib. I, c. 22. §. 30.

über den religiösen Particularismus der alten Völker, indem ausser der Anerkennung der Einheit Gottes auf Grund der römischen Religion, die Verehrung auch der Juden und der Völker überhaupt für denselben einigen Gott in Anspruch genommen wird.

In späterer Zeit ward dagegen der Sonnengott Gegenstand monotheistischer Verehrung, der auch auf Münzen des Aurelian dominus imper. Romani heißt [1]). Und zwar übertrug man auf ihn die Attribute der andern Haupt-Götter, oder vielmehr man faßte deren Personen mit ihm zusammen, um ihn zu dem höchsten und alleinigen Gott zu machen. Dieser Cultus verbreitete sich vornehmlich vom Orient, — wobei sich von Aegypten aus an den Namen des Serapis die Idee des Einen Gottes knüpfte. Wofür auch dieser Gott bei den Aegyptern möge gegolten haben, die ägyptischen Griechen hielten ihn für den Pluto, als er unter den ersten Ptolemäern ihnen bekannt wurde. Später ward der Cultus des Serapis so mächtig, daß der des Osiris dagegen zurücktrat: da aber dieser von Alters her der Hauptgott Aegyptens gewesen, so wurden beide für identisch genommen, wovon schon Diodor und bestimmter Plutarch spricht. — Auf griechische Vorstellungen dies zurückgeführt, als Osiris allgemein für die Sonne erklärt wurde, ward also auch Serapis für den Helios gehalten. Und zu einer Zeit, wo Helios für den höchsten Gott galt, ja die Eigenschaften aller Götter an sich gezogen zu haben schien, war Serapis es denn auch, der den Zeus repräsentirte. — So preiset der Rhetor Aristides in seiner herrlichen Rede auf den Serapis denselben, daß er die Schlüssel habe der Erde und des Meeres: er sei es, der in Aether und Wolken herrscht, der auch groß ist im Meer und die Schiffe regiert, der auch nach dem Lebensende die Herrschaft über die Menschen behauptet. Es wird ihm also die vereinigte Gewalt des Zeus, Poseidon und Pluto zugetheilt: er wird charakterisirt als der, der Anfang und Ende aller Dinge in seiner Hand hat. Und Kaiser Julian [2]) beruft sich auf ein Orakel des Apollo, wodurch Zeus, Pluto und Helios mit dem Serapis identificirt werden: *εἷς Ζεὺς, εἷς Ἀΐδης, εἷς Ἥλιός ἐστι Σάραπις.*

Von dieser den Monotheismus anstrebenden Auffassung des Serapis geben nun auch zahlreiche Monumente Zeugniß. Vornehmlich die Widmung an den Zeus-Helios-den großen Serapis (*Διὶ Ἡλίῳ μεγάλῳ Σαράπιδι*), — eine Formel, die so häufig in Inschriften

---

[1]) *Eckhel* l. c. T. VII. p. 483.

[2]) *Julian.* Orat. IV. in reg.-Sol. p. 136. a. Spanh. Auch bei *Lobeck* Aglaoph. I. p. 462.

innerhalb und ausserhalb Aegyptens sich findet. — Und die Inschrift εἷς Ζεὺς Σάραπις, Zeus Serapis ist Einer, nämlich Ein Gott, — welche öfters vorkommt, namentlich auf Gemmen, die als Amulette gebraucht zu sein scheinen. Einige davon besitzt die hiesige königl. Sammlung.

Es ist erstens ein rother Jaspis in der Stoschischen Sammlung, der auch bei Schlichtegroll abgebildet ist [1]), — in der Beschreibung von Winckelmann Cl. II, n. 52., in dem Verzeichniß von Tölken Kl. I, Nr. 56. Dieser Stein zeigt den Kopf des Serapis mit dem Modius, und daneben steht jene Inschrift. — Bereits Spon [2]) spricht von einem Jaspis mit dieser Inschrift, den er in Constantinopel bei dem französischen Gesandten gesehen habe: ich vermuthe, daß dies dieselbe Gemme ist.

Ferner eine Stoschische Glaspaste, die nach einem antiken Werke gemacht, selbst aber modern ist, weshalb sie bei Tölken nicht mit aufgeführt ist, bei Winckelmann Cl. II, n. 353, — auf der vorliegenden Tafel Fig. 2. Sie enthält eine Vorstellung des Serapis, der in der Linken einen langen Scepter hält, die Rechte aufhebt, wie den Segen gebend, und zu den Füßen den dreiköpfigen Cerberus hat: es ist also Serapis als Pluto gebildet, wie er ganz ähnlich auf drei Gemmen des hiesigen Museum erscheint. Dazu kommt aber hier die Umschrift εἷς Ζεὺς Σάραπις. Von dieser berühmten Vorstellung haben schon Montfaucon [3]) und de la Chausse [4]), neuerdings Kopp [5]) Abbildungen gegeben: sie ist ausserdem öfters zur Sprache gekommen. Aber seltsamerweise hat man meist die Inschrift nicht richtig gelesen, wie de la Chausse, Lippert [6]), selbst Corsini [7]), — oder nicht in der richtigen Folge, wie Osann [8]) und Kopp: der Letztere beschwert sich über die Zerstreuung und verwirrte Ordnung der Buchstaben; es ist aber gar keine Verwirrung da, wenn man beachtet, daß sie βουστροφηδὸν geschrieben sind.

---

1) *Schlichtegroll* Dactyl. Stosch. T. II. Pl. 21. n. 52.

2) *Spon* Ignot. deor. arae in Gronov. Thes. T. VII. p. 245.

3) *Montfauc.* Antiq. T. II. P. 2. Tab. 121, 4. vergl. Suppl. T. II. p. 152.

4) *Causeus* Mus. Rom. T. I. Sect. I. Tab. 63.

5) *Kopp* Palaeogr. crit. T. III. p. 261.

6) Lippert Dactyliothek I. n. 859. S. 292. liest nach Causeus: Σάραπις μ(έγιστος) ἰο(ιακὸς) Ζεύς.

7) *Corsini* Animadv. in Gr. inscript. Asiat. in (Gori) Symb. litter. Vol. VII. Florent. 1751. p. 157; und hinter Froelich Animadv. in quosd. numos vet. urbium. ed. 2. cur. Gorio Ibid. eod. p. 157. Er bringt heraus: Ἄπις Ζεὺς Σάραπις.

8) *Osann* Syllog. p. 232.

Ganz rein aber, ohne polytheistische Götternamen ist der Monotheismus ausgedrückt auf einem merkwürdigen Jaspis ebenfalls der Stoschischen Sammlung, — der vorne die Pietas zeigt, eine betende Frau mit ausgebreiteten Händen, — und auf der Rückseite die Inschrift enthält: εἷς θεός: Gott ist Einer. Abgebildet auf der vorliegenden Tafel Fig. 3. — Winckelmann (Cl. VIII. n. 20.) hatte die Inschrift gar nicht beachtet und den Stein unter die Abraxas geworfen. Herr G. N. Tölken aber hat ihn gebührend ausgezeichnet und an die Spitze der altchristlichen Denkmäler der K. Gemmensammlung gestellt (Kl. IX. n. 127.); — wobei bemerkt wird, wie die Gemme einerseits durch die aus dem Heidenthum überlieferte Gestalt der Pietas, andererseits durch die in der Inschrift enthaltene Grundlehre des Christenthums an der Grenze zweier Zeitalter und zweier Religionen steht. — Diese Grenzstellung aber bringt es mit sich, daß man die Gemme auch darauf ansehen kann, ob sie nicht noch heidnischen Ursprungs ist. Und das ist mir allerdings das Wahrscheinlichere. Denn einestheils auch der Gedanke der Inschrift, das Bekenntniß des Einen Gottes, ist dem Alterthum nicht fremd, — wie die bisherige Ausführung schon darauf geleitet hat. In der That jene Rede des Aristides auf den Serapis gründet sich auf so würdige Vorstellungen von der Gottheit und athmet eine so ächte Frömmigkeit, daß man sie ohne weiteres auf den lebendigen Gott der Christen übertragen kann. So spricht auch eine griechische Inschrift aus Syrien, die wahrscheinlich stoischen Ursprungs ist [1]), schlechthin von dem ewig lebenden Gott, — und eine griechische Inschrift aus der Nähe Roms [2]) enthält eine Beschwörung, bei dem Einen und Alleinigen Gott, die Ruhe des Todten nicht zu stören, während zu Anfang der Inschrift die herkömmliche Widmung „den unterirdischen Göttern" sich findet. Anderestheils scheint mir ein so trockenes Bekenntniß des Monotheismus auf einem altchristlichen Denkmal befremdlich: — man würde nach der Weise der alten Christen dabei ein Zeugniß des christlichen Glaubens erwarten. Diese Weise des christlichen Alterthums ersieht man im Gegensatz gegen jene Gemme an einem ehernen Siegel aus Aegypten im Leydener Museum, welches vor kurzem Janssen bekannt gemacht hat, [3]); da ist dieselbe Inschrift, — aber mit dem Monogramm Christi:

E I C Θ
Ꝑ E O C.

---

[1]) Wie ich zu zeigen gesucht habe in einer besondern Abhandlung: Erklärung einer stoischen Inschrift in der Zeitschr. für die Alterthumswiss. Apr. 1845 No. 40.

[2]) Bei *Oderici* de argenteo Orcitirigis numo Conject. Rom. 1767. 4. p. 84.

[3]) *Janssen* Mus. Lugd. Bat. inscript. 1842. p. 63, 7.

II.

Ich wende mich jetzt zu der andern Klasse von Denkmälern der hiesigen Museen, — welche umgekehrt als Werke der christlichen Kunst heidnische Reminiscenzen enthalten. Und zwar sind es reine Kunstvorstellungen ohne Inschrift, welche hier in Betracht kommen.

Diese Erscheinung, das Vorkommen heidnischer Elemente in der christlichen Kunst, ist nicht zufällig: sie hat ihren nothwendigen Grund in dem Entwicklungsgange der Kunst. Denn zwar rief das Christenthum, da es neue Anschauungen der göttlichen und menschlichen Dinge gab und das Heil des Menschen auf eine heilige Geschichte gründete, auch eine neue und heilige Kunst hervor. Die christliche Kunst fängt ganz von vorne an: sie stammelt wie ein Kind, sie muß erst reden lernen, bevor sie die großen Worte des christlichen Geheimnisses in den Mund nimmt. Mit andern Worten: sie verfährt erst andeutend, indem sie der Symbole sich bedient, bevor sie zur Darstellung heiliger Geschichten übergeht: und durch diese gelangt sie erst stufenweise dazu, die übergeschichtlichen Ereignisse der Offenbarung vor Augen zu stellen. Das betrifft aber nur den Inhalt, die Kunstideen; in der Form ist sie von der antiken Kunst abhängig, — deren Technik sich auf die christliche Kunst fortpflanzt. Daher der merkwürdige Zwiespalt, daß diese Kunst, während sie innerlich sich entfaltet und Raum gewinnt, in den Formen zurückschreitet; da sie, in den Entwicklungsgang der antiken Kunst gestellt und deren Erbschaft übernehmend, in das Sinken derselben hineingerissen wird. Nun aber lassen sich Form und Inhalt in der Kunst nicht durchaus trennen; die antike Kunst brachte nicht allein mythologische Ideen zur Darstellung, auch ihre Sprache war mythologisch: sie zeichnete nicht eine Quelle, sondern die Nymphe der Quelle, nicht einen Berg, sondern den Berggott. So gingen von dieser Sprache der alten Kunst auf einem rein technischen Wege manche Elemente auf die junge christliche Kunst über. Dazu kommt, daß manche Mythen sich dazu anliessen, als Typen christlicher Vorstellungen zu dienen, daher sie als solche auch zu christlichen Kunstvorstellungen ausgeprägt wurden. Endlich läßt sich nicht verkennen, daß, wie auch in der christlichen Kirche von den Neu- aber nicht völlig Bekehrten heidnische Vorstellungen und Gebräuche fortwucherten, so auch zuweilen in der christlichen Kunst geradezu heidnische Motive mit christlichen sich gemischt haben.

Hiernach ist vornehmlich zu unterscheiden zwischen solchen Kunstvorstellungen, die aus dem geschichtlichen Mythus von Göttern und Heroen geschöpft sind, und solchen, durch welche Gegenstände

der Natur personificirt werden. Von beiden enthalten die hiesigen königl. Sammlungen Ein Beispiel aus altchristlicher Zeit.

Von der erstern Art ist die Vorstellung des Orpheus, der zur Leier singend die wilden Thiere, selbst Bäume und Felsen anlockte. So sieht man ihn, umgeben von wilden Thieren auf einem Karneol und zwei antiken Pasten der Stoschischen Sammlung (S. Tölken Kl. IV. n. 157 — 159.), die wahrscheinlich christlichen Ursprungs sind. Eine Abbildung jener Gemme in doppelter Größe enthält Fig. 4: hier sind um ihn Hirsch, Schlange, Löwe, Ziege, Adler, Eule u. a. Thiere versammelt. — Besonders bedeutsam erscheint der thracische Sänger in der Mitte biblischer Geschichten in zwei Wandgemälden eines römischen Cömeterium. Er ist hier überall ein Typus Christi, durch dessen Wort die Herzen barbarischer Völker umgewandelt sind und sie Gesittung und Bildung erhalten haben. — Ich will hierbei eines interessanten Miniaturgemäldes aus dem zehnten Jahrhundert gedenken, welches angeblich den Orpheus vorstellt, — nur um ein Mißverständniß zu beseitigen. Dies Bild ist von Duval in seinem Kupferwerk über die Sammlung Denon bekannt gemacht [1]): in der Mitte sitzt ein Mann die Leier spielend, umgeben von Schaafen, Ziegen und einem Hunde, rechts eine weibliche Figur, den rechten Arm auf seine Schulter lehnend, das ist nach der Unterschrift die Melodie. Links im Hintergrunde sieht hinter einer Säule ein weibliches Gesicht hervor, vielleicht die Poesie. Im Hintergrunde rechts sind die Gebäude von Bethlehem angedeutet, und vorne in der linken Ecke erscheint eine nackte männliche Figur, an einen Baumstamm sich lehnend, nach der Unterschrift der Berggott Bethlehem. Den Sänger nun in der Mitte des Bildes (bei dem kein Name steht) erklärt Duval ohne weiteres für den Orpheus; — er weiß aber nicht, was er dann mit der Stadt Bethlehem und dem ganzen Bilde anfangen soll. Es ist ihm jener Typus entgangen, wonach unter dem Bilde des Orpheus Christus vorgestellt wurde. Allein Orpheus ist hier gar nicht gemeint, sondern David: denn ganz dasselbe Bild findet sich zu Anfange eines Psalterium aus dem zehnten Jahrhundert in der K. Bibliothek zu Paris, woraus schon Montfaucon [2]) es beschrieben hat und neuerdings Herr Prof. Waagen [3]).

Von der andern Art sind die Bilder der Sonne und des Mondes, welche eine berühmte Lampe von gebrannter Erde enthält, unter

---

[1]) Monum. des arts du dessin rec. par Denon, décr. et expl. par *Duval*. T. I. Pl. XXXIX.

[2]) *Montfaucon* Palaeogr. crit. p. 11.

[3]) Waagen Kunstwerke und Künstler in Paris S. 218.

den Terracotten des hiesigen Antiquarium (nach dem neuen Katalog) No. 1018. Eine treue Abbildung ist auf der vorliegenden Tafel Fig. 5. Sie war schon früher öfters abgebildet bei Bartoli, zu dessen Sammlung sie ehemals gehörte, Bottari, Mamachi, Creuzer und Münter [1]); aber diese Abbildungen, besonders die von Bartoli und Mamachi geben eine viel zu günstige Vorstellung. Denn die Arbeit der Lampe ist nur roh ausgeführt und die Bilder erscheinen wie verwischt. Sie ist übrigens häufig Gegenstand der Erörterung gewesen oder kürzer erwähnt, namentlich von Buonarroti, Passeri, Schöne, Kopp, Raoul-Rochette, Bellermann. — In der Mitte des kreisrunden Feldes sieht man Christus in Gestalt des guten Hirten, der ein Schaaf auf seinen Schultern trägt, und unter ihm, so wie zu beiden Seiten, im Halbkreise umher sieben Schaafe. Darauf folgt weiter hinauf aus der Geschichte des Jonas, links wie er von dem Ungeheuer wieder ausgespieen wird, und rechts, wie er unter der Kürbislaube ruht. Darüber auf der linken Seite die Arche mit der Taube und auf der rechten eine Taube. Endlich über dem guten Hirten sieben Sterne; und links und rechts Sonne und Mond in menschlicher Gestalt als Brustbilder, der Sol mit der Strahlenkrone auf dem Haupt, die Luna mit halbkreisförmig über dem Haupt ausgebreitetem Schleier. — Alle übrigen Vorstellungen sind aus dem Bilderkreise des christlichen Alterthums bekannt. Der gute Hirte erscheint nach der gewöhnlichen Auffassung: er ist, als Gegenstück zu dem Typus des Orpheus, ein Bild Christi, wie er gesandt ist zu den verlorenen Schaafen des Hauses Israel (Matth. 15, 24). Die Schaafe in der Siebenzahl deuten auf die sieben Gemeinden der Apocalypse. Die Alttestamentlichen Gegenstände haben typische Bedeutung: Jonas, der vom Wallfisch ausgespieen wird, bedeutet die Auferstehung Christi, die Arche Noä mit der Taube ist ein Typus der Kirche. Die Darstellung von Sonne, Mond und Sternen über dem guten Hirten aber ist allerdings nicht geläufig. Doch finden sich ganz ähnlich auf dem Barberinischen Diptychon [2]) aus der Mitte des vierten Jahrhunderts neben dem Brustbilde Christi auf der einen Seite Sonne und Mond, aber ohne mythologische Symbolik, nur durch einen Stern und die Sichel angegeben, auf der andern Seite eine Krone auch mit sieben Strahlen. Es ist die Bezeichnung des verherrlichten Christus, der gen Himmel aufgefahren und dem alle Gewalt im Himmel und auf

---

[1]) *Bartoli* De lucern. P. III. Tab. 29. *Bottari* Scult. e Pitture sagre T. III. p. 79. *Mamachi* Orig. et antiq. eccles. T. III. p. 78. Creuzer Symb. u. Mythol. Taf. VII. n. 2. Münter Sinnb. H. I. Taf. III. n. 39.

[2]) *Gori* Thes. vet. Diptych. T. II. p. 164. Tab. I.

Erden gegeben ist. Diese Vorstellung erinnert aber an die Symbolik römischer Kaisermünzen, auf denen nicht selten sowohl die Sonne als der Mond zwischen sieben Sternen erscheinen, namentlich das letztere auf Münzen des Pescennius Niger mit der Umschrift Aeternitas Aug., zum Beweis, daß dies ein Symbol der Ewigkeit und der Vergöttlichung sein sollte. — Auf unserer Lampe aber werden jene Bilder den Himmel als den Ort bezeichnen, von wannen Christus gekommen ist, und insofern auch seine ewige Existenz andeuten. — An eine gnostisch-christliche Symbolik, die man in diesen Bildern hat finden wollen, ist gar nicht zu denken: von gnostischen Elementen ist keine Spur. Auch ist es unnöthig auf die Vermuthung Münters zurückzukommen: es möge ein heidnischer Künstler die Lampe verfertigt und in dem Wahn, daß die Christen die Himmelskörper anbeteten, der Sonne und dem Monde die Attribute jener heidnischen Gottheiten gegeben haben. Denn eine künstlerische Allegorie ist noch keine Anbetung. Und auch sonst ist die Personification von Sonne und Mond der altchristlichen Kunst nicht fremd, — obwohl sie aus dieser Zeit, das heißt etwa bis zum sechsten Jahrhundert sehr selten ist.

Ich glaube nehmlich die Zeit der Verfertigung dieser Lampe mit Wahrscheinlichkeit bestimmen zu können. Sie enthält auf dem Boden die Inschrift FLORENT, — vielleicht FLORENS oder FLOREAT (die beiden letzten Buchstaben sind nicht ganz deutlich). Nun kommen auch auf einer Kupfermünze Justin's I. (518 — 527) die Worte FLURENS SEMPER [1]) und auf einer Kupfermünze des ostgothischen Königs Badvila (541 — 552), von der das hiesige K. Münzkabinet zwei Exemplare besitzt, die Worte FLOREAS SEMPER [2]) vor. Da diese Formel sonst auf christlichen Denkmälern nicht gebräuchlich ist [3]), so ist jener Inschrift wegen wohl anzunehmen, daß auch die Lampe der ersten Hälfte des sechsten Jahrhunderts angehört, — was auch der Arbeit derselben ganz entsprechend scheint.

Zur Vergleichung für jene Personificationen will ich nur eines noch älteren Miniaturbildes gedenken, nehmlich in der Handschrift der Genesis zu Wien, von welchem Lambek und d'Agincourt Abbil-

---

[1]) *Banduri* Numism. II. p. 627. *Eckhel* Doctr. numm. T. VIII. p. 207. Doch ist die Münze, von der kein zweites Exemplar bekannt ist, unsicher.

[2]) Friedländer, Die Münzen der Ostgothen. Berl. 1844. S. 50. Taf. II. (Badvila, 9.) vergl. S. 12. und (über die Münze Justin's) S. 15.

[3]) Dagegen findet sich der Ausdruck

Valen-	floreas
tine	in deo

als Aufschrift eines heidnischen Calendarium um 354 n. Chr., das unter dem Namen des Aucherius bekannt ist, in der K. Bibliothek zu Wien, Cod. ms. hist. lat. n. 56. s. *Kollar* Anal. Vindob. T. I. zu p. 961.

dungen gegeben haben [1]). Man sieht dort einen Schlafenden liegend, und vor ihm den Sol, ein Brustbild mit einer Krone und Strahlen, die von ihm ausgehen, ferner eilf Sterne und rechts die Luna, ein weibliches Brustbild mit einem Halbmond über dem Haupt, innerhalb eines nach oben offenen Kreises, ohne Strahlen. Es ist eine Darstellung von dem Traum des Joseph, den er seinen Brüdern erzählte: siehe, sagte er, mich däuchte, die Sonne und der Mond und eilf Sterne neigeten sich vor mir. Wenn irgendwo, so war hier die Personification an der Stelle, — ohne daß es mythologischer Vorbilder dafür bedurfte.

III.

Wenn wir von hier aus den weiten Entwicklungsgang der christlichen Kunst mit Rücksicht auf die Benutzung antiker Motive in's Auge fassen, so ergiebt sich eine Eintheilung derselben in drei Perioden.

1. Die erste Periode umfaßt jenes Zeitalter, dem die eben bemerkten Bildwerke angehören, welches noch unter dem directen Einfluß des Alterthums steht. Es nimmt daher mannichfaltige mythologische Motive auf, besonders Vorstellungen aus dem geschichtlichen Götter- und Heroen-Mythus, — während physische Personificationen, wie Flußgötter, Berggötter, die Figuren von Sonne und Mond, verhältnißmäßig seltener vorkommen.

Dies Verhältniß kehrt sich um in der zweiten Periode seit Karl dem Großen, in welcher die christliche Kunst eine selbständigere Stellung einnimmt und auch bei Völkern ausgeübt wird, denen die klassischen Vorbilder ferner lagen. Deshalb hören jetzt die antiken Vorstellungen von eigentlich mythologischem Gehalt auf. Wogegen die physischen Personificationen, die Figuren von Himmel und Erde, von Sonne und Mond, von Meer, Fluß und Berg, an der Tagesordnung sind.

Beweise hierfür geben zahlreiche Miniaturen und Elfenbeinschnitzwerke vom neunten bis zum zwölften Jahrhundert. Namentlich sieht man häufig Sonne und Mond in menschlicher Gestalt über dem Bilde Christi, zumal Christi am Kreuz. Drei Elfenbeinschnitzwerke dieser Art aus dem eilften oder zwölften Jahrhundert sind im Besitze der hiesigen K. Kunstkammer. Unter ihnen ist von besonderem Interesse ein Diptychon [2]), von dessen einer Tafel zum größern Theil (bis auf

---

[1]) *Lambec.* Comment. Bibl. Vindob. Lib. III. Tab. XXIX. *d'Agincourt* Pitture Tav. XIX, 9.

[2]) I. A. b. 12. f. (v. Ledebur) Leitfaden für die K. Kunstkammer S. 2. Ausführlicher beschrieben von Kugler Beschreibung der K. Kunstkammer S. 8 ff. n. 5.

die Füße der Figuren) auf dem vorliegenden Blatt Fig. 7. eine Abbildung gegeben ist. Auf dieser Tafel ist Christus dargestellt unter dem Bogen einer Nische auf einem Thron zwischen Petrus und Paulus; eben so auf der andern die Maria mit dem Christuskinde zwischen zwei Engeln; auf beiden Tafeln erscheinen ganz gleich zu den Seiten des Bogens Sol und Luna als Brustbilder, jener mit einer Strahlenkrone und einer Peitsche in der Linken, diese mit dem Halbmond über dem Haupt und einer Fackel in der Linken.

So häufig nun die Personification von Sonne und Mond ist, so selten sind Darstellungen wie diese, daß ihnen nehmlich mythologische Attribute gegeben werden. Dies geschieht auch noch in einem Miniaturbild der lateinischen Bibel Karls des Kahlen zu Paris: es bildet in großen Dimensionen den Buchstaben D, dessen Rand von den zehn übrigen Sternbildern des Thierkreises besetzt ist, mit Ausnahme der Jungfrau und der Fische. Diese nehmen den innern Raum ein: und zwar ist die Jungfrau vorgestellt mit zwei Kühen fahrend, mit dem Füllhorn in der Hand und der Mondsichel über dem Kopf, also in der Gestalt der Mondgöttin; — weiter oben sieht man die Fische, aber zwischen denselben eine männliche Gestalt, die mit zwei Rossen fährt und ebenfalls ein Füllhorn in der Hand hat, das soll der Sonnengott sein. Ohne Zweifel ist der Sinn der Composition, daß die Sonne im Zeichen der Fische und der Mond im Zeichen der Jungfrau gestanden hat, — zu einer Zeit, die gerade hier bezeichnet werden sollte, vermuthlich als der Abschreiber oder vielmehr der Künstler an dieses Werk gegangen ist. Das Bild ist gestochen bei Lenoir, und in Farben wiedergegeben in dem Werke des Grafen Bastard über die Miniaturen [1]).

Was übrigens den Zodiakus betrifft, so bemerke ich beiläufig, daß auch an einigen elfenbeinernen Reliquienkasten des zwölften Jahrhunderts in Lunetten über den zwölf Aposteln die zwölf Zeichen des Thierkreises gebildet sind. Eine Platte mit zwei Aposteln und zwei Thierkreiszeichen besitzt die K. Kunstkammer [2]). Ich glaube die drei andern Platten, welche ursprünglich dazu gehören, nachweisen zu können: in der Sammlung des Herrn von Reider in Bamberg nehmlich ist ein Reliquienkasten mit drei Seiten, an denen zehn Apostel

---

[1]) *Lenoir* Monum. des arts etc. de la France. Par. 1840. Pl. XI. p. 15. *Bastard* Peint. et Ornem. des Manuscr. Msr. Franc. Trois. Livrais.

[2]) I. A. b. 66. v. Ledebur a. a. O. S. 2. 3. Kugler a. a. O. S. 11. n. 9.

und zehn Thierkreiszeichen gebildet sind [1]); — wahrscheinlich gehören beide Stücke zusammen.

Mit dem dreizehnten Jahrhundert aber hören die physischen Personificationen wieder auf: namentlich kommen Sonne und Mond in menschlicher Gestalt gar nicht mehr vor an sonst gewohnter Stelle, oder sie erscheinen nur noch als Köpfe. Doch ist eine Handschrift aus dem Anfang des dreizehnten Jahrhunderts in der hiesigen K. Bibliothek zu bemerken mit dem Gedicht des Wernher von Tegernsee Maria und mit zahlreichen Miniaturbildern, deren eines die Sonne als ein rothes Brustbild mit Strahlen in einem Ringe darstellt, da nehmlich als erstes Wunder bei der Geburt Christi berichtet wird, daß die Sonne mit einem goldenen Ringe erschienen sei [2]).

Wenn man nun darauf achtet, daß diese Personificationen in der Regel ohne mythologische Attribute auftreten, und besonders, daß sie in der ersten Periode der christlichen Kunst noch nicht geläufig sind, in welcher doch der Einfluß antiker Motive am stärksten sich geltend machte, so wie seit der Wiederherstellung der Kunst im dreizehnten Jahrhundert nicht mehr vorkommen, da gerade dem Einfluß des klassischen Alterthums auf's neue Raum gegeben wurde; so wird man zu der Ueberzeugung geführt, daß sie in der Zeit ihrer Blüthe vom neunten bis zum zwölften Jahrhundert weniger durch den Einfluß der alten Kunst und ihrer Ideen hervorgerufen sind, sondern daß die christliche Kunst sie aus sich selbst erzeugt hat, — indem auch auf der mittelalterlichen Stufe der Kunst die Geltung jenes Ausspruchs von Simonides sich wiederholt, die Malerei sei stumme Poesie. — Aber nicht blos ein poetisches und künstlerisches Interesse haben diese Kunstvorstellungen, sondern wie sie mitten in der Kirche als freies Erzeugniß der christlichen Kunst sich darstellen, können sie auch einen Fingerzeig geben für die allgemeine Religionsgeschichte, — nehmlich für die Entstehung der physischen Personificationen als mythologischer Vorstellungen im Heidenthum. Dort hatten sie ja allerdings religiöse Geltung: man glaubte, „Alles sei der Götter voll," Luft und Aether und Erde und Meer. Aber ursprünglich werden sie eine nur künstlerische Bedeutung gehabt haben, d. h. Produkte des künstlerisch bildenden Geistes gewesen sein (wie denn der Geist der griechischen Nation wesentlich künstlerisch war), der die in der Natur waltenden Kräfte, den in

---

[1]) Wie ich aus Waagen Kunstwerke und Künstler in Deutschland Th. I. S. 115 f. ersehen habe.

[2]) S. den Abdruck des Gedichts nach dieser Handschrift bei Hoffmann Fundgruben Th. II. S. 200. Vergl. *Kugler* de Werinhero saec. XII. monacho Tegerns. p. 57.

ihr fühlbaren Lebensodem, als Aeußerungen zahlreicher Persönlichkeiten auffaßte, ohne daß davon der religiöse Glaube berührt werden durfte. Erst später, allerdings schon vor Homer, scheinen jene Kunstvorstellungen in denselben eingedrungen und so Elemente der heidnischen Mythologie geworden zu sein. — Das gilt natürlich nur von den Naturgottheiten, während für den tiefern Gehalt der Mythologie, die eigentliche Göttergeschichte, in den Katastrophen, welche das religiös-sittliche Bewußtsein der Menschheit erfahren hat, eine Erklärung zu suchen ist.

Wenden wir uns aber zur christlichen Kunst zurück, so erhellt, daß dieselbe seit dem dreizehnten Jahrhundert, indem sie von den physischen Personificationen wieder abläßt, in eine dritte Periode eintritt und den Uebergang macht zur modernen Kunst, in welcher an die Stelle jener repräsentativen Auffassung der Natur die Naturwahrheit selbst getreten ist.

2. Aber noch von einer andern Seite macht sich seit jener Epoche ein Uebergang zur modernen Kunst bemerklich, — wofür ein anmuthiges Elfenbeinschnitzwerk der K. Kunstkammer [1]), eine Arbeit des dreizehnten Jahrhunderts, von besonderem Interesse ist. Man sieht dort unter zwei gothischen Giebeln mit rundbogigen Füllungen einen Jüngling neben seinem Fräulein sitzen: er scheint in lebhaftem Gespräch mit ihr oder ein Minnelied ihr vorzutragen, sie aber windet aus den Blumen in ihrem Schooß einen Kranz, der ihm zum Lohne bestimmt sein wird. Ueber ihnen zwischen den beiden Giebeln erscheint auf einem Throne ein gekröntes und geflügeltes Frauenbild in jeder Hand mit einem Pfeil, womit sie auf den Jüngling und das Fräulein zielt, — das ist Frau Minne. Zur Seite in den Ecken zwei geflügelte Figuren, die eine mit der Handorgel, die andere mit der Laute. Eine Abbildung hat Herr von der Hagen zu seiner Abhandlung „über die Gemälde in den Sammlungen der altdeutschen lyrischen Dichter" gegeben [2]). Dies Bildwerk ist, abgesehn von der feinen und zarten Ausführung, zwiefach bemerkenswerth. Erstens erscheint hier die bildende Kunst auf einem neuen Wege, indem sie der Richtung folgt, welche die Poesie genommen hatte auf die Verherrlichung ritterlichen Frauendienstes, und welche neben der Kirche das ganze Zeitalter beherrschte. Zugleich zeigt sich hier auf's neue ein mythologisches Motiv: denn Frau Minne, welche so häufig als Göttin der Liebe von den Dichtern des Mittelalters angerufen wird, ist noch et-

---

[1]) I. A. b. 111. v. Ledebur Leitfaden S. 4. Kugler Beschreib. S. 40. n. 71.

[2]) In d. Philolog. und histor. Abhandl. der K. Akad. der Wiss. zu Berlin aus d. J. 1842; zu S. 441. Taf. I. Fig. 1.

was mehr als bloße Personification. Wie in der Winsbekin, einem Lehrgedicht des dreizehnten Jahrhunderts, die Tochter der Mutter die Frage vorlegt [1]):

nu sage mir, ob diu minne lebe,
unt hie bi uns uf erde si, ald ob uns in den lüften swebe?

Worauf die Mutter mit Berufung auf Ovid, der sie Venus nenne, von ihrer Macht spricht und antwortet:

si vert unsihtik als ein geist, si enhat niht ruowe naht noch tak;

also selbst auf eine mythologische Vorstellung zurückweiset. — Ueberhaupt äußert in dieser Hinsicht die Poesie zumal von Dante aus einen mächtigen Einfluß auf die bildende Kunst, in der seit dieser Zeit die Ideen des Alterthums neben denen der Kirche mehr und mehr Raum gewinnen.

Im Verfolg dessen geschieht es auch, daß besonders seit dem funfzehnten Jahrhundert die mythologischen Bilder der Himmelskörper zum Vorschein kommen, — indem die sämmtlichen Planeten in der Gestalt der heidnischen Gottheiten ihres Namens vorgestellt wurden. So zeichnete Sandro Botticelli die sieben Planeten als Gottheiten in ihrem Wagen, wonach der florentinische Goldschmidt Baccio Baldini seine Folge von sieben (oder eigentlich von acht) Blättern gestochen hat, die sich in dem Kupferstichkabinet des Louvre und des britischen Museum befinden. Eins dieser Blätter, das mit der Venus, bei der auch Amor erscheint, beide auf einem Wagen, der von Tauben gezogen wird, ist auch in dem hiesigen K. Kupferstichkabinet.

Diese Erscheinung steht nicht isolirt da. Sie hängt ohne Zweifel zusammen mit der Richtung auf das klassische Alterthum, die vornehmlich seit der ersten Hälfte des funfzehnten Jahrhunderts in der Kunst dauernd hervortritt. Und da man die Trennung der Jahrhunderte nicht achtend der antiken Kunst sich so nahe stellte, so wiederholen sich die Erscheinungen aus den ersten Zeiten der christlichen Kunst: auf's neue dringen mythologische Motive in sie ein und stellen sich christlichen Gegenständen zur Seite. Aber noch viel weiter reichte der Einfluß. Nachdem die christliche Kunst in der Kirche großgezogen und damit eine unvergängliche Erbschaft den folgenden Geschlechtern gesichert war, löste sich jetzt das Band, das zwischen Kirche und Kunst vom Anbeginn das ganze Mittelalter hindurch bestanden hatte: und es treten die mythologischen Ideen des Alterthums als ein selbständiges Element der neuern Kunst auf. Diese Geltung derselben, welche schon längere Zeit vorbereitet war, ward zumal durch Raphael entschieden, der auch dadurch bewun-

---

[1]) von der Hagen Minnes. Bd. I. S. 376. vergl. Jac. Grimm, Deutsche Mythol. 2. Ausg. S. 1230.

dernswürdig ist, daß er auf der Höhe der christlichen Kunst stehend und sie zur Vollendung führend, zugleich in die Ideen des Alterthums sich versenkte und ihnen Gestalt gebend mit den Meistern der alten Kunst auf ihrem eignen Gebiet wetteifern durfte.

Eine merkwürdige Zusammenfassung beiderseitiger Ideen, christlicher und antiker, findet sich in dem Entwurf der Schöpfung, die nach seinen Kartonen in der Chigischen Kapelle der Kirche S. Maria del Populo zu Rom im Jahre 1516 in Mosaik ausgeführt ist, wovon neuerdings (1839) Gruner treffliche Kupferstiche gegeben hat. Hier wird Gott Vater vorgestellt wie er die Himmelskörper in's Dasein ruft: diese aber sind ringsumher, bis auf die Sphäre der Fixsterne, in der Gestalt der heidnischen Gottheiten ihres Namens in halber Figur gebildet. Namentlich Sonne und Mond als Apollo und Diana, der eine einen Pfeil schiessend, die andere einen Pfeil aus dem Köcher nehmend, — wodurch ihre Strahlen bezeichnet werden. Jedem derselben ist nach einer Vorstellung des Mittelalters, die auch Dante aufgenommen hat, ein Engel beigegeben, zunächst wohl um bei ihrer Bildung thätig zu sein und ihren Pfad sie zu lehren, vielleicht auch mit der bleibenden Bestimmung auf ihrer himmlischen Bahn sie zu leiten. — Bei der Aufnahme dieser mythologischen Figuren hat den großen Meister wohl weniger ein Interesse für die Antike geleitet, als vielmehr ein allgemein künstlerischer und poetischer Gedanke, das Interesse, den Schauplatz der Schöpfung zu beleben und die ersten Werke aus der Hand Gottes nicht allein als organische Wesen erscheinen, sondern auch das Bewußtsein der ewigen Gesetze, denen sie folgen, auf ihrer Stirn leuchten zu lassen.

Uebrigens hat Raphael dies Motiv (die antikisirende Personification) in seiner frühern Composition der Schöpfung von Sonne und Mond in den Loggien des Vatican, ebenso wie Michelangelo in der Sixtinischen Kapelle vermieden: in beiden Gemälden sind diese Himmelskörper nur nach ihrer mathematischen Figur vorgestellt.

So kommen gerade an diesen Beispielen in dem Wendepunct der Zeiten die unterscheidenden Principien der modernen Kunst zur Erscheinung: auf der einen Seite das Streben nach Naturwahrheit, auf der andern die selbständige Behandlung mythologischer Aufgaben. Und es erhellt, daß dieselben Motive, welche die Kunst des christlichen Alterthums mit der antiken verbinden, es sind, wodurch die moderne Kunst von der mittelalterlichen getrennt wird.

Druck von F. A. Brockhaus in Leipzig.

Fig. 7.

Fig. 6

Fig. 2.

Fig. 1.

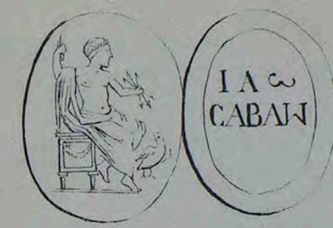

Fig. 4.

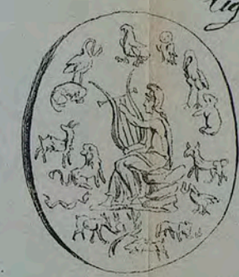

Fig. 3.

Fig. 5.

Druck v. M. W. Lassally, Hausv. Pl. 11.

Zu Ferd. Piper, über einige Denkmäler der K. Museen zu Berlin v. Religionsgesch. Bedeutung.

OVERBECK'S

TRACTS

14

MYTHOLOGY.

Digital ColorChecker® SG

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

A B C D E F G H I J K L M N

gmb GRETAGMACBETH

0 1 2 3 4 5 6 mm