

Symbolik der germanischen Baukunst des Mittelalters.

In dem Programm von 1847 hatte ich mir die Aufgabe gestellt, die Frage zu beantworten: wie es dem Mittelalter möglich wurde, solche Bauten zu schaffen, welche die Bewunderung aller Zeiten gewannen, und hatte dabei namentlich der geheimnißvollen Bauhütten des Mittelalters gedacht. Nun bleibt mir noch übrig, von den Ideen des Mittelalters bei seinen Kunstschöpfungen, von der Art, sie auszudrücken, von der Symbolik der germanischen Baukunst zu sprechen. —

Die Baukunst war bei allen Völkern, wo sie eine höhere Stufe der Vollendung erreichte, eine stumme Zeichensprache, die Kunst, in Bildern und Formen den Gedanken für das Auge zur Anschauung zu bringen, welchen die Sprache des Mundes durch ihre Laute und Töne im Worte dem Ohre vernehmbar macht. Ferner lehrt die Geschichte, daß die Sprache durch Bilder früher war, als Schrift, und daß in Stein geformte Bilder den gemalten vorangingen. Die Gebilde der Baukunst sind gleichsam das Uralphabet der Menschheit, die verkörperten Ideen derselben. Ehe noch der Indier seine Pagoden (verdorben aus Bhagavati = heiliges Haus) mit Sculpturen verzierte, ehe der Aegyptier in Hieroglyphen und der Babylonier in Keilschrift schrieb, — erhoben sich schon jene ungeheuren Massen selbst, denen später die Sculptur und die Hieroglyphen als Schmuck beigegeben wurde. Die Pagode wurde aus Felsblöcken aufgethürmt, Pyramiden und Baalstempel stiegen zum Himmel empor und verkündeten laut den erstaunten Völkern, daß in der Menschenbrust ein höherer Götterfunke glühe, als der leicht befriedigte Trieb nach Speise und irdischem Wohlbehagen. Ein Streben über die Erde hinaus, empor zum Licht, zur Vollkommenheit, spricht sich unverkennbar in allen ältesten, uns bekannten Denkmälern der Baukunst aus; mögen sie nun als Tempel zum unmittelbaren Dienst der Götter, oder als Monumente auf Gräbern, zur Erinnerung an hingeschiedene Sterbliche, errichtet worden sein. Sie zeichnen sich durch physische Größe, durch Massenhaftigkeit vor den Werken der späteren Kunst aus; denn der noch unentwickelte Mensch wußte das, was in ihm lebte, das geistig Große noch nicht anders außer sich darzustellen, als durch das körperlich Große, durch colossale Massen, deren Ueberwältigung der erste Triumph war, den die Menschenkraft feierte.

Auch im Leben galt der Stärke Recht, und der körperlich Mächtigste war König. Späterhin vertrat oft geistige Kühnheit die Stelle der rohen Kraft, aber erst nach Verlauf von Jahrtausenden trug die Idee den Sieg davon über alles bloß Materielle oder auch geistig Kräftige, aber Ideenlose. Diesen Stufengang findet man genau auch in den Schöpfungen der Kunst wieder, in der Baukunst und Plastik, wie in der Musik und Poesie.

Zuerst überall das Massenhafte, durch Größe Imponirende, dann das Kühne, Strebende, Gewagte, — in der Architektur bereits in der Pyramide, noch mehr im Belustempel und in der Spitzsäule ausgesprochen, im Gewölbe und in seinen verschiedenen Bogen schon mit der Idee vermählt; — endlich das rein Ideale, das der Form, mithin des Materiellen nur bedarf, um dargestellt, für Andre wahrnehmbar ausgesprochen zu werden. Daher statt der imponirenden Masse die gefällige, schöne Form.

Symbol¹⁾, Darstellung einer Idee durch eine sinnliche Form, war also schon das erste Werk, welches menschliche Kunst schuf. Nur war diese Idee noch einfach und der Culturstufe der ältesten Völker gemäß. Gewöhnlich war es die Erhabenheit und Macht der Götter, oder das Streben des menschlichen Geistes nach etwas Höheren und die damit zusammenhängenden Ideen, was die Werke der Baukunst ausdrücken sollten. Als man nicht mehr bloß Massen auf Massen thürmte, sondern dem rohen Steine Form und Gestalt zu geben gelernt hatte, erweiterte sich das Gebiet der Symbolik immer mehr. Die Ideenzahl stieg täglich bei den vorwärtstrebenden Völkern, aber die Bildnerkunst bot auch vermehrte Mittel dar, sie auszudrücken.

¹⁾ Der Unterschied zwischen Symbol, Hieroglyphe, Emblema und Allegorie, — Namen, die oft wechselt werden, — läßt sich am einfachsten so auffassen:

Das Symbol verkörpert eine Idee oder eine ganze Ideenreihe.

Die Hieroglyphe ist bloß Zeichen eines Wortes d. h. eines einzelnen Begriffs oder auch mehrerer zusammengehörenden Begriffe. Sie gehört mehr dem Verstande an, ist keiner mehrfachen Deutung fähig, sondern, wie der Begriff selbst, ein für alle Mal bestimmt. Das Symbol, aus der Hieroglyphe hervorgegangen, als der Mensch sich von Begriffen zu allgemeinen Ideen erhob, ist zwar auch bestimmt und keiner willkürlichen Erklärung Preis gegeben, läßt aber doch, nach der subjectiven Verschiedenheit und der Bildungsstufe der Anschauenden, verschiedene Auffassungsweisen zu, weil sein Gegenstand die Idee, das Unbegrenzte, Unendliche ist. Die Hieroglyphe sagt Jedem dasselbe und Keinem mehr oder weniger. Das Symbol sagt auch dasselbe, aber in höherer oder niederer Auffassung, in größerem oder geringerem Umfange, je nach dem Standpunkte des Betrachtenden. Sein Gebiet ist das Reich der Gefühle, der Phantasie und des Gemüths; es gehört daher recht eigentlich der Kunst an, wie die Hieroglyphe der Wissenschaft. Durch die Schriftsprache ist die Hieroglyphe überflüssig geworden, und wo man sie noch anwendet, geschieht es aus besondern Gründen, z. B. der Kürze wegen in der Mathematik, Astronomie, Chemie u.; denn unsre gewöhnlichen Sternbilderzeichen und Apothekerfiguren sind noch Ueberreste der ursprünglichen Hieroglyphenschrift.

Emblem ist die bildliche Darstellung einer Wahrheit durch Zeichen, die ihr zwar entsprechen, sie aber nicht notwendig ausdrücken. Daher bedarf das Emblem noch einer erklärenden Aufschrift oder vielmehr Beischrift, die auf den Sinn des Bildes hinweist, einer sogenannten Devise, wie sie sich sonst auf den Schilden und Wappen häufig finden. Gewöhnlich bezeichnet das Emblem eine Eigenschaft einer einzelnen bestimmten Person. So war das Stachelschwein das Emblem Ludwigs XII. mit der Devise: „in der Nähe und in der Ferne.“ (cominus et eminus), wie sich Kaiser Karl V. die Säulen des Herkules mit der Devise: „plus ultra“ wählte.

Die Allegorie endlich ist der Ausdruck eines Gedankens durch ein entsprechendes Naturbild, dessen Ähnlichkeit mit dem dargestellten Begriffe in die Augen fallen muß, was beim Symbol nicht gefordert wird, mit dem man auch stets die Vorstellung von etwas Ernstem und Würdigem verband. Sie ist eine durch Handlung oder Zusammenwirken mehrerer symbolischen Figuren ausgedrückte Idee; z. B. wenn der Fuchs den Gänsen, oder der Wolf den Schafen predigt. Sie hat eine doppelte Bedeutung, eine besondere und eine allgemeine, die sinnfällige und die verborgene; jene beruht auf dem gewöhnlichen Sinne des Zeichens, — diese auf dem über die Anschauung hinaus liegenden Idealen.

Es liegt in der Natur der Sache, daß die Sculptur sich anfänglich ganz der Baukunst angeschlossen, für deren Zwecke sie wirkte, und erst später sich von ihr losriß und als selbstständige Kunst auftrat. Die in Stein gegrabene Hieroglyphe führte erst zum Bas relief, dieses dann zur freien Bildsäule. Bildungen aus Thon und andern weichen Massen gingen wahrscheinlich der eigentlichen Sculptur voraus.

Wenn nun aber auch die Bildhauerkunst, unabhängig von der Baukunst, ihre eigenen Zwecke verfolgte, so blieb sie doch zugleich, ihrer ersten Bestimmung treu, im Dienste der letzteren und ist es bis auf diesen Tag geblieben. Ja beide sind so verschwistert, daß es oft nicht zu entscheiden ist, welcher von ihnen dieses oder jenes Gebilde, z. B. die Säule, eigentlich angehört. Außer der Bildsäule, die blos historische Bedeutung hat, ist das symbolische Bild, als Verzierung des Gebäudes selbst, die Aufgabe der Sculptur, von der die Malerei nicht in der Idee, sondern nur in der Art und Weise der Ausführung verschieden ist. Daher in einem Geiste, wie Michel Angelo's, leicht alle drei verwandte, obgleich in der Technik verschiedene Künste, sich vereinigen konnten. Die Natur des Materials bedingte es, daß die Malerei nicht, wie die Sculptur, ursprünglich in den Dienst der Baukunst treten konnte; auch machte die Sculptur sie entbehrlich. Nur als die Malerei als selbstständige Kunst die Farbe in ihr Gebiet gezogen, ja die farbige Darstellung zu ihrer Hauptaufgabe gemacht hatte, konnte ihr die Sculptur nicht mehr folgen, und nun bewarb sich die Baukunst auch um ihren Beistand. Zeugen sind die Wandgemälde in den ägyptischen Katakomben, in den Todtenpalästen von Theben, eufontische Malereien, deren Farben sich bis heute zum Theil frisch und lebendig erhalten haben, und auf denen kriegerische Scenen und Kämpfe aller Art mit den Bildern des Friedens wechseln, die uns das Leben der Aegypter, wie Pompeji und Herkulanum das der Griechen, aufdecken.

Auch der christliche Tempel hat die Frescomalerei, theils in historischen, theils in allegorischen und symbolischen Darstellungen, zu seiner Verzierung nie verschmäht. Wie aber die Sculptur mit der Architektur im unmittelbaren Zusammenhange stand, so erscheint sie auch mit der Malerei innig verbunden: Sculpturen wurden bemalt, und auf Gemälden besonders hervorzuhobende Theile im Relief dargestellt. — Dies Alles vorausgesetzt, können wir nun zur näheren Betrachtung der Symbolik selbst, wie sie in christlich-germanischen Denkmälern der mittelalterlichen Kunst, und namentlich in den heiligen Gebäuden vorkommt, und zur Erklärung der einzelnen Symbole übergehen. Wir unterscheiden, der Ordnung wegen, die Symbolik des Ganzen von der Symbolik der Theile und der Verzierungen und theilen unsre Abhandlung ihrem Inhalte nach in drei Abschnitte.

I. Die Symbolik des Ganzen.

Wie die Bauwerke der frühesten Weltalter schon durch ihre Masse und äußere Form geistige Ideen versinnlichten, so finden wir dies auch noch in den spätesten Zeiten, und es ist ganz den Forderungen des Geistes gemäß, daß jedes wahre Kunstwerk schon durch sein Erscheinen als Ganzes seine Bestimmung ankündige, die Idee, aus der es hervorgegangen, symbolisch ausspreche; sonst wird es charakterlos, wie so manche Gebilde der neueren Kunst, von denen man oft nicht sagen kann, ob sie ein Schauspielhaus oder ein Tempel Gottes sein sollen. Es läßt sich voraussetzen, daß jedes Volk nach seinem besonderen Charakter, der durch Klima, Religion und Staatsverfassung auf der einen, durch natürliche Organisation und Geistesstimmung auf der anderen Seite bedingt wird, auch eigenthümliche Richtungen in der Kunst verfolgt, eigene Ideen durch ihre Gebilde symbolisirt haben werde, wie es in der That der Fall ist. Wer es

verstände in der colossalen Steinschrift der Völker zu lesen, würde in den gedrückten, grotesken, durch Größe mehr als durch Schönheit wirkenden Formen der Hindutempel leicht den in sich gefehrten, ernstern, phantasiereichen, aber für das Schöne in der Form unempfänglichen Geist jenes Urvolkes der Menschheit herausfinden; ja er würde die ganzen Veda's und die ältesten Epopöen Ramayan und Mahabharat mit ihren ungeheuren, aber wenig erquicklichen Mythen, den vergeblichen Kampf des Geistes mit dem Stoffe und das fruchtlose Streben des Endlichen, das Unendliche zu begreifen, — in jeder Pagode und ihren Formen ausgedrückt sehen.

Einen ähnlichen großartigen, aber noch finstern und phantasiereicheren Geist würde er in den Denkmälern der älteren Aegypter erkennen, in der Spitzsäule aber die jüngere Zeit und ein kühneres Streben nach Licht und Wahrheit angedeutet finden, wie es sich auch in der Religion des Osiris ausdrückt, der mit seiner menschenfreundlichen, allliebenden und Alles belebenden Isis die dunklen Systeme des uralten Kneph und seiner räthselhaften Götterfamilie verdrängte.

Eben so unterliegt es keinem Zweifel, daß die seltsamen, phantastisch verschörkelten, mit einem bunteschweifigen Dache versehenen Thürme, Gärtenhäuser und Tempel der Chinesen, die sich seit Jahrtausenden mit keinem andern Volke vermischt, aber auch von keinem etwas gelernt haben, — dem wunderlichen, formenreichen, aber poesiearmen, aller wahren Kunstbildung völlig unfähigen Geiste dieses räthselhaften Urvolkes entsprechen.

Den reinsten Gegensatz zu jenen tiefsten, geheimnißvollen Gebilden und den ihnen entsprechenden Weltanschauungen der Inder und Aegypter trafe der Wanderer dann in Vorderasien und Griechenland, bei den ewig heiteren, alles Geheimnißvolle flihenden, aber für alles Schöne und Anmuthige empfänglichen Hellenen, die sogar die Tugend nur unter der Form der Schönheit (*η καλοκαγαθία*) zu denken wußten, und deren gesammte Götterwelt, den Olymp = Erschütterer Zeus nicht ausgenommen, von Aphrodites Zaubergürtel bezwungen wurde. Hier, wo die Göttin der Anmuth und ewigen Jugend dem Vater der Götter selbst die Nektarschale bekränzte, wo in jedem Hain eine Nymphe, auf jedem Berge eine Dreaide, in jeder Quelle eine Najade wohnte, wo die Götter zu den Menschen herab-, oder die Menschen, die es würdig waren, in den Olymp hinaufstiegen, — hier war es nicht möglich, daß Pagoden und Pyramiden entstehen, Velus = Tempel emporsteigen und Spitzsäulen sich erheben konnten. Die Sehnsucht nach dem Höheren, Unendlichen war dem lebensfrohen Griechen unbekannt. Er fand sein Ziel auf dieser Erde; die Himmlischen kamen zu ihm; er hatte nicht nöthig, nach ihnen zu feußen. Der Olymp selbst war in seiner Nähe, kein fabelhafter Meru, den nur die Phantasie kannte, kein Alborbschi, dessen Gipfel über die Sterne ragte. So ist auch sein Tempel, weniger erhaben, als schön und freundlich; seine Säulen sind zierlich, die Stempel niedrig, die Dächer flach; Alles — dem Mythos des Griechen selbst und seiner ganzen Lebensphilosophie entsprechend. Kurz, der Standpunkt der Religion und des Lebens erklärt die ganze Kunststrichtung des Hellenen; sie entzückt das Auge, wie das oberflächliche liebliche Wesen des heiteren Kindes; wir vermissen die höhere Seele, nie aber Grazie und Anmuth.

Die Römer waren, wie in Allem, so auch in der Baukunst, Nachahmer der Griechen. Was sie Eigenthümliches dazu thaten, trägt den Charakter der Festigkeit, Dauer und Stärke, wodurch sie sich selbst vor den Griechen, wie vor allen andern Völkern auszeichneten. Daher erhalten ihre Bauwerke eine gewisse Großartigkeit, ohne in's Massenhafte zu verfallen. Ihr auf das Praktische und Nützliche gerichteter Sinn trieb sie mehr zur Ausführung großartiger Wasser- und Straßenbauten, als zur Uebung und Ausbildung der schönen Baukunst an. Ihre Heerstraßen und Wasserleitungen, wie die Via Appia, die regina viarum von Rom bis Brundisium

und der 46,000 Schritte lange Aqueduct des Kaisers Claudius von unverwüßlicher Bauart, erregen noch heute die höchste Bewunderung. Auch haben sie das Verdienst, die Wölbungskunst ausgebildet und durch Kuppeln und Kreuzgewölbe, wie überhaupt durch ihre Basiliken Vorbilder für spätere Zeiten gegeben zu haben. Ihre Bogen sind Theile des Kreises oder nähern sich ihm, ihre Säulen sind strebend, aber zugleich stark; alles überflüssige Schmuckwerk ist verbannt — einfache Größe überall die Regel.

Den kriegerischen Geist dieses Volkes, seine unersättliche Eroberungssucht, die von der Baukunst nicht ausgedrückt werden konnte, hat die Poesie der Volkssage, die wahrhafteste, die es giebt, vielleicht unbewußt und unwillkürlich, treuer symbolisirt, als der Scharfsinn des größten Künstlers es hätte ersinnen können. Die von der Wölfin ernährten Knaben werden sinnbildlich verkünden, was Rom war, so lange Livius leben wird, wenn auch von Rom selbst kein Stein mehr steht, und Capitol wie Coliseum, Engelsburg wie Pantheon in Staub zerfallen sein werden.

In ganz andern Formen und andre Ideen verkörpernd erscheint die Kunst bei den Arabern, diesem wunderbaren Volke, das kaum seinesgleichen in der Weltgeschichte findet, das nie ein eigenes Reich im Vaterlande gehabt, und doch im Osten und Westen mächtige Reiche gegründet, nirgends heimisch und überall zu Hause, rein für die Erde lebend, und doch für den Himmel Alles opfernd, ernst, wie kein anderes Volk, aber nie traurig; durch den Glauben an das Unabänderliche gegen Uebermuth und Verzweiflung gleich geschützt, alle Kräfte des Körpers und Geistes in Harmonie, tief in die Wissenschaft eindringend, aber nur für die Poesie begeistert, dieser als einer Geliebten huldigend, jene nur als eine nützliche Dienerin achtend.*)

Wenn irgendwo, so finden wir hier, bei Ismael's Söhnen, Charakter des Volkes und seiner Gebäude im Einklang. Zwischen der Pagode und dem griechischen Tempel steht die Moschee mitten inne, nicht so erhaben und mächtig wirkend, wie jene, nicht so ästhetisch vollendet und zierlich, wie dieser; aber auch nicht so plump und grotesk, und auf der anderen Seite nicht so rein irdisch, so klein, wie diese beiden. Sie ist erhaben und schön, steht fest auf der Erde und in der Erde wurzelnd, erhebt sich aber kühn und strebend zum Himmel, und die den Himmel selbst nachahmende Kuppel überfliegt weit das gedrückte griechische Dach. Ueber das Ganze der Moschee, wie über den Palast des Arabers, verbreitet sich ein phantastischer Anflug, ein Zauber, der auch dem erhabensten griechischen Tempel fehlt. Denn der Grieche war zwar poetisch, aber nicht romantisch, und auch in seinen Kunstwerken siegte stets der Verstand über die Phantasie. Ihm ist Alles klar und durchsichtig, wie sein Himmel. Er kennt weder Ossianische Nebelgestalten, noch die Wundergebilde des orientalischen Märchens. Der Araber ist klar, wie der Grieche, aber zugleich romantisch und vor Allem phantastereich. Das Eigenthümlichste seiner Baukunst, der Brennpunct und die Blüthe des ganzen Gewächses ist das Minaret, diese, der alten Welt unbekannt,

*) Die Araber waren im Mittelalter die Träger der allgemeinen asiatisch-europäischen Cultur, und wir haben ungleich mehr von ihnen gelernt, als sie von uns. Sie haben Nichts erfunden, als den Reim in der lyrischen Poesie, wozu ihre Sprache von selbst hinführte, einige Arzneimittel und die Namen einiger Sternbilder. Aus Hinterasien brachten sie durch ihre Handelsverbindungen mit Indien die nach ihnen benannten Zahlzeichen (den Formen des Sanscrit nachgebildet), das Papier, die Magnetnadel und das Schießpulver. Die Destillation des Alkohols war in Indien vor Christi Geburt schon bekannt, daher diese Erfindung mit Unrecht den Arabern zugeschrieben wird. In der Medicin führten sie ihn zuerst ein, und er macht jetzt einen Bestandtheil unserer meisten Arzneimittel aus. Daß er als Branntwein sich, wie eine Pest, über alle Welttheile verbreitet hat, daran sind weder die Araber, noch die ersten Erfinder desselben, die Inder, Schuld.

von der neuen nicht nachgeahmte Form, die Alles sagt, was das innerste Wesen des Ismaeliten ist. Lustig emporsteigend, nicht strebend, mit einer Leichtigkeit, die keine Anstrengung kennt, kaum noch mit der Erde verbunden, und doch fest in sich selbst ruhend, nicht schwächlich, wie ein Rohr, vielmehr kräftig und sicher, der Palme gleich, deren schlanker Schaft eben so unerschüttert den Stürmen trotzt, als der Riesenstamm der tausendjährigen Eiche. Das Minarett ist nicht, wie die Moschee selbst, eine Mittelform, sondern das eine Extrem. Zwischen ihm und der Pyramide in der Mitte steht — der abendländische Thurm. Das Minarett ist das verkörperte Märchen, die höchste Lyrik der Poesie; die Pyramide und Pagode sind das Epos, und der christliche Thurm mit seinem Zubehör, — Glocke und Uhr —, das Drama. Das Epos wie die Pyramide steht fest und erstarrt in der Zeit, das Drama und der Glockenthurm lebt und tönt fort mit der Zeit. Das Minarett und das Märchen stehen außer aller Zeit. —

Wenden wir uns nun zu unsrer eigentlichen Aufgabe, den Werken der christlichen Baukunst des Mittelalters! — Wenn bei den bisher betrachteten Bauwerken nichtchristlicher Völker, Volkscharakter und religiöse Anschauung innig in einander flossen, da bei der Freiheit des Polytheismus jedes Volk sich leicht jedes religiöse System, — stammte es auch von Außen her, — nach seinen Eigenthümlichkeiten umformen, es sich, wie der Körper die fremde Nahrung, assimiliren konnte; wenn der Islam aus dem Volksbedürfnis selbst hervorgegangen und schon von seinem Stifter nationalisirt war, so daß dieser geistige, völlig formlose Cultus sich auch in jede Form gießen, mit jeder Nationalität verschmelzen läßt; — wenn also überall Religion und Volksthümlichkeit zusammen wirkten, so gestaltete sich die Sache ganz anders im Christenthume. Hier verschwindet der Mensch vor dem Gotte, die Volksthümlichkeit geht in der allgemeinen Idee der Menschheit auf, deren Individuen als Brüder und Schwestern, als Kinder des Einen Gottes angesehen werden, und Goethe's Wort: „Wie Einer ist, so ist sein Gott“ gilt im Christenthume nur zum Theil. Denn hier schafft sich der Mensch nicht den Gott, sondern Gott ist, er ist der Ewige und Unwandelbare, der Mensch sein Geschöpf, wiedergeboren aus dem heiligen Geiste Gottes*) und in Christo eine neue Creatur**), alle sich gleich, sie mögen unter Afrika's Palmen in ewiger Sonnengluth, oder auf Grönland's Eisfeldern wohnen, Teut oder Abraham ihren Stammvater nennen, Alle von Adam her verwandt, für Einen Himmel bestimmt, der ihr ewiges Vaterland ist; die Erde nur ein Prüfungsort, wo sie eine kurze Zeit als Pilger weilen.***)

Es konnte zwar nicht fehlen, daß sich der Volkscharakter trotz dem, und bei aller Entschiedenheit des christlichen Dogma, dennoch geltend machte; aber dies konnte er nur in Hinsicht der äußeren Formen, zufälliger Gebräuche und Nebenlehren; den Geist des Christenthums konnte er nicht mit sich amalgamiren, wie es im Heidenthume möglich gewesen war. Das Evangelium bewies sich überall als eine Gotteskraft, der jede andre Potenz sich unterordnen muß. Der Deutsche und der Slave, der Hellene und der Römer wurden christianisirt, nicht das Christenthum germanisirt, slavonisirt, gräcisirt oder romanisirt. †)

*) Joh. 3, 5.

**) 2. Cor. 5, 17. Gal. 6, 15.

***) Hebr. 13, 14. Phil. 3, 20, wo Luther etwas ungenau: „unser Wandel“ statt unser Bürgerthum, unsre Heimath (*τὸ πολιτεῖμα*) übersetzt hat.

†) Daß dies mit den polytheistischen Systemen anders war, können wir leicht sehen, wenn wir den Buddhismus in China, Japan und Tibet mit dem Brahmanenthum, — den Shivaismus in Indien selbst mit seinen verschiedenen Formen in Vorderasien, — die Religionsysteme in Aegypten und Griechenland, so wie die Eddalehre mit den asiatischen Quellen derselben vergleichen. Zwar erscheint die höhere Cultur überall als eine

Wenn nun aber doch ein Volk das Christenthum nicht ganz so auffasste, wie das andre, so ist es längst anerkannt, daß, außer dem Morgenländer selbst, bei dem es entstand, Niemand dasselbe richtiger auffasste, als der Deutsche und die mit ihm verwandten Stämme. Der Südländer trug seine polytheistischen Ideen hinein und hat sich bis heute noch nicht von ihnen frei machen können. Statt der gestürzten Götter des Olymps bevölkerte er den Himmel mit zahllosen Heiligen, die er verehrte und um Schutz anrief; statt der Saturnalien und Bacchanalien feierte er Carnevale und andre eben so sinnliche Feste; die religiösen Umzüge (pompa) verwandelte er in christliche Processionen und auf den Thron der gestürzten Himmelskönigin erhob er eine andere, auf die er sogar viele Ausdrücke aus den alten heidnischen Hymnen wörtlich übertrug. Ein sinnlich anschaulicher Cultus war ihm Bedürfnis und wird es ihm immer bleiben. Sein gemüth- und phantastischer Geist, sein glühendes Blut, selbst sein heiteres, poetisch stimmendes Klima erfordern dies, und der kalte, ruhig verständige Bewohner des höheren Nordens soll ihn deshalb nicht tadeln. Gewiß würde auch die christliche Baukunst in Italien eine andre geworden sein, als sie es in Deutschland ward; aber auch in Deutschland ohne südlichen Einfluß eine andre, als sie es jetzt, als ein Product nördlicher und südlicher Factoren geworden ist. Wie sie aber jetzt ist, gleichviel aus welchen Elementen sie zusammengeslossen, ist sie ohne Widerspruch das Vollendetste, was der Menschengestalt für diesen Zweck erfinden konnte. Diese gewaltigen Massen, die aber nicht, wie im indischen Tempel, gedrückt auf einander liegen, sondern kühn und leicht emporstreben, der früher unbekannte Spitzbogen, der die Grenze des Kreises sprengt und gleich der Flamme des Lichts, dessen Gestalt er nachahmt, zum ewigen Lichte hinauf will, und endlich die alle Kuppeln und Spitzbogen weit überragenden, die höhern Luftgegenden berührenden Thürme, keine ägyptischen Steinblöcke, aber auch keine luftigen, nur die Phantasie beschäftigenden Minarets, — Alles dieses giebt uns schon beim ersten Anblick ein anschauliches Bild von dem Wesen derjenigen Religion, der diese Gebäude geweiht sind. Ein heiliger Schauer ergreift uns, wenn wir durch die Riesenportale treten, er vermehrt sich und wird zur Anbetung, wenn wir im innern Heiligthume selbst stehn. Wir blicken um uns und fühlen uns in einer neuen, wunderbaren Welt, wir blicken über uns und sehen den Himmel offen. Die Erde sinkt unter unsern Füßen, und die Unendlichkeit thut sich vor uns auf; wir erwarten nur noch, auch Bewohner dieser überirdischen Räume zu erblicken und glauben jeden Augenblick Engelgesang und den Ton der himmlischen Harfen zu hören. Unwillkürlich rufen wir mit Jacob *): „Hier ist nichts anders, denn Gottes Haus, hier ist die Pforte des Himmels!“ — Was Lamartine **) von der Peterskirche sagt, welche er eine „transfiguration monumentale de la religion du Christ“ nennt: „on sent que c'est un temple qui ne peut être habité que par l'idée de Dieu et que toute autre idée ne remplirait pas,“ — das paßt auch auf unsre Dome. —

übertragene; zwar weisen die ältesten Ueberlieferungen der Völker auf Südasien als die Wiege aller Religion, als die Heimath aller Bildung hin; zwar läßt sich der innigste Zusammenhang und die engste Wechselwirkung der indischen, ägyptischen, westasiatischen und griechischen Mythen nicht läugnen; zwar fällt die Verwandtschaft des Cultus der Isis, Astarte, Mylitta und Aphrodite mit dem der Maja, — des Osiris, Baal und Dionysos mit dem Schwatams in die Augen; zwar zogen unsre Väter höchst wahrscheinlich aus dem fernen Asien in den Norden; zwar ist auch das Urbild der Religion unsrer Väter in Indien zu suchen; — aber kaum läßt sich noch zuweilen der gemeinsamen Ursprung aller dieser Religionen nachweisen, so sehr haben Klima und Volkscharakter Alles umgestaltet.

*) 1. Mos. 28, 17.

**) Les confidences. Paris 1849, p. 174.

Es ist keine Poesie, kein Spiel einer glühenden Einbildungskraft, was ich hier zu schildern versuchte; es ist die treueste von Allen, die je einen christlichen Dom zum ersten Mal betraten, empfundene Wahrheit. Und wer sie nicht empfunden hat, nicht empfinden würde, wenn er an der heiligen Stätte stände, der bleibe fern — ihm ist das Heiligthum auf ewig verschlossen, durch einen Vorhang verhüllt, den keine Kraft, und wenn sie selbst Helsen sprengt, zu zerreißen vermag.*)

Wo aber, außer im christlichen Dome, ergreifen den Geist des Menschen ähnliche Gefühle? — In der nüchternen, schmucklosen Moschee gewiß nicht, aber auch in der größten Pagode nicht, und wenn die Peterskirche zweimal darin Raum fände. Staunen würden wir vor den gewaltigen Colossen, das Gefühl des Unendlichen würde uns ebenfalls in ihrem Innern ergreifen, vielleicht auch ein banges Gefühl unsers eigenen Nichts, aber die Ahnung eines höhern Seins, das Streben darnach und die Hoffnung, einst dahin zu gelangen, „wo Freude die Fülle und liebliches Wesen zu Gottes Rechten ewiglich wohnt,“**) — dies Alles würde nicht in uns erweckt werden, das jubelnde: Zum Himmel zu! ***) würde nicht in unserm Busen ertönen.

Kurz, das innere Wesen, der Grundgedanke des Christenthums: „wir sind nur Pilger auf dieser Erde und gehören einem höhern, schönern Vaterlande an, nach welchem wir streben sollen“ ist durch den ganzen Bau des christlichen Tempels symbolisirt. Er dient einer Religion, deren erstes und letztes Gebot ist: „Trachtet nach dem, was droben ist, nicht nach dem, was auf Erden ist.“****) — Das Aeußere bereitet vor, das Innere des Baues vollendet die Idee, Spitzbogen und Thürme weisen wie mit Riesenfingern nach Oben hin; das Feste des ganzen Baues verkündet die Wahrheit und die Unererschütterlichkeit unsers Glaubens, was auch durch das Viereck angedeutet wird.†) Eine Rotunda kann ein Weltendom, ein Tempel der Menschheit sein, eine christliche Kirche ist es nicht, weil ihr Umriß zu allgemein ist; nächst dem aber trug wohl die Absicht, die Kreuzesform durch den Umriß der Kirche darzustellen, das Meiste dazu bei, daß man das Viereck wählte. Den deckenden Himmel, das Ziel alles Strebens auf Erden, versinnlicht noch im Kleinen die wölbende Kuppel, die sich über das Ganze erhebt. Aber sie ist nur Bild des Himmels, er selbst schwebt in der Wirklichkeit über uns, und nach ihm zeigen die Thürme hin; darum sind sie höher, als die Kuppel. Und diese Thürme, die in einen Knauf von Eichenblättern in Kreuzesform endigen,

*) „Als ich das erste Mal — schreibt Goethe im J. 1773 — nach dem Straßburger Münster ging, hatt' ich den Kopf voll allgemeiner Erkenntniß guten Geschmacks. Auf Hörensagen ehrt' ich die Harmonie der Massen, die Reinheit der Formen, war ein abgesagter Feind der verworrenen Willkürlichkeiten gothischer Verzierungen — — und so graute mir's im Gehn vor'm Anblick eines mißgeformten krausborstigen Ungeheuers. Mit welcher unerwarteten Empfindung überraschte mich der Anblick, als ich davor trat. Ein ganzer, großer Eindruck füllte meine Seele, den, weil er aus tausend harmonirenden Einzelheiten bestand, ich wohl schmecken und genießen, keinesweges aber erkennen und erklären konnte. Sie sagen, daß es also mit den Freuden des Himmels sei. Wie oft bin ich zurückgekehrt, diese himmlisch = irdische Freude zu genießen, den Riesengeist unsrer älteren Brüder in ihren Werken zu genießen. Wie oft bin ich zurückgekehrt, von allen Seiten, aus allen Entfernungen, in jedem Lichte des Tages zu schauen seine Würde und Herrlichkeit. Schwer ist's dem Menschengestir, wenn seines Bruders Werk so hoch erhaben ist, daß er nur beugen und anbeten muß.“

**) Psalm 16, 11.

***) Col. 3, 1. 2. — v. Quandt nennt den Styl der germanischen Baukunst „den Styl der Erlösung von der irdischen Schwere.“

†) Nach einer Inschrift am Thurme des Straßburger Münsters soll ihn einst ein Erdbeben so erschüttert haben, daß das Wasser aus dem offenen Behälter viele Fuß hoch in die Höhe geschleudert worden, er selbst aber unbeschädigt geblieben sei. Welch ein Beweis der Festigkeit des Baues! Wie groß erscheint hier der menschliche Geist! —

oder in ein Kreuz auf einer Weltkugel, oder in einen Wetterhahn, — sollen nicht bloß symbolisch zum Auge reden und durch dasselbe das Herz zum Himmel erheben, sondern auch durch das Ohr den Weg zum Himmel finden; daher hängen in ihnen die Glocken, diese ehernen Lippen, die eine bedeutungsvolle Sprache reden:

„Was unten tief dem Erdensohne
Das wechselnde Verhängniß bringt,
Das schlägt an die metallne Krone,
Die es erbaulich weiter klingt.“

„Und, wie der Klang im Ohr vergehet,
Der, mächtig tönend, ihr entschallt;
So lehret sie, daß nichts bestehe,
Daß alles Irdische verhallt.“

Von Außen betrachtet haben Pagode, Belustempel und vor allen die Moschee, etwas Aehnliches mit der christlichen Kathedrale —, doch nur wie Schatten zum Wesen. Am fernsten steht der griechische Tempel, der reinste Gegensatz sowohl zur Pagode als zum Dom.

Noch ist zu bemerken, daß die Lage der christlichen Kirche selbst, die Stelle des Hochaltars im Osten, die schönste Symbolik ist, die mit so einfachen Mitteln erreicht werden kann; obgleich nicht zu leugnen ist, daß die ersten Urheber dieser Idee an etwas Anders dachten, als was im Allgemeinen, für Christen und Nichtchristen, darin liegt. Das Altar steht im Osten; der Betende wendet also sein Gesicht dahin, wo die Sonne aufgeht, und Licht und Leben über die ganze Erde verbreitet. Dies ist in der That schön und ergreifend. Die alten Christen dachten aber nicht an die irdische Sonne, als Symbol des Lichts, sondern an Jerusalem, wo Jesus, die „Sonne der Gerechtigkeit“ *) und das ewige Licht des Geistes wandelte und starb. Diese Deutung ist allerdings noch schöner und vom christlichen Standpunkte aus die allein richtige.**) Der Blick des betenden Christen war also gegen Osten, die Quelle alles Lichtes und aller Erkenntniß, gerichtet, wie man auch die Todten begräbt; auch in dieser Anordnung liegt ein Gegensatz gegen das Heidenthum und Judenthum, deren Tempel stets vom Morgen gegen Abend gerichtet waren, so daß die Strahlen der aufgehenden Sonne in den Eingang dringen konnten. — Eben so sinnvoll ist die Grundform der christlichen Dome, die Kreuzesform; denn das Kreuz ist das allgemeinste Sinnbild des Christenthums und sein Siegespanier, es ist das Symbol für Alles, was dem Christen das Heiligste auf Erden ist; Alles, was er that, geschah in diesem Zeichen, es gehörte zu jeder christlichen Handlung; denn es hat eine mythische, Leben gebende Kraft. Das Kreuz, an welchem der Heiland gestorben, und das die heilige Helena mit den beiden Kreuzen der Schwächer entdeckte, wurde nach der Legende daran erkannt, daß ein Todter, den man damit berührte, zum Leben auferstand.

*) Malacchi 4, 2. — Auch die Juden richteten beim Gebet das Angesicht nach der heiligen Stadt, wie die Befenner des Islam nach Mecca; so hatte Daniel an seinem Sommerhause offene Fenster gegen Jerusalem. Dan. 6, 10.

**) Im Abendlande fällt jene naturalistische Erklärung vom Aufgang der körperlichen Sonne zufällig mit ihr zusammen. Wie es aber die Christen halten, welche östlich, nördlich und südlich von Jerusalem wohnen, ob sie ihre Altäre ebenfalls nach Osten, oder nach der Himmelsgegend stellen, wo die heilige Stadt liegt — kann ich nicht bestimmen. Leider aber sind in unsern Tagen die Baumeister christlicher Kirchen von diesem alten Baugesetze oft abgewichen. (Vgl. Kirche von Cunnerwig bei Görlitz.) Noch ist zu erwähnen, daß ein Dorf bei Bernau, unweit Berlin, deßhalb vom Volke allgemein „Verkehrt Ladeburg“ genannt wird, weil seine Kirche den Thurm im Osten und den Altar im Westen hat.

II. Symbolik der Theile.

So wie der christlich-germanische Bau schon als Ganzes bedeutungsvoll und symbolisch ist, so sind es auch alle einzelnen Theile; alle entsprechen dem Geiste des Ganzen, das Kleinste ist nicht ohne Bedeutung. Die Theile führen nämlich weiter aus, was durch das Ganze als allgemeine Grundidee schon ausgesprochen war. Unter ihnen verstehe ich hier alles, was wesentlich zum ganzen Gebäude gehört, namentlich die Thür, den Fußboden, die Seitenwände, die Fenster und die Decke. Da diese Theile an sich Nichts symbolisiren konnten, weil sie zu einfach und ihrer Form nach überall dieselben sind, so ersetzte man den Mangel durch besondere Figuren, die man an geeigneten Stellen anbrachte, und deren Ausführung man der Steinmetzkunst überließ.

Die Eingangspforte, schon durch sich selbst bedeutungsvoll, weil Christus sich die rechte Thür nennt*), war verhältnißmäßig klein, weil die Pforte zum Himmel eng ist. Die perspectivische Verengerung derselben deutet nach Hegel**) darauf hin, „daß das Aeußere zusammengehen, schmal werden, verschwinden soll, um den Eingang zu bilden. Das Innere ist der schon sichtbare Hintergrund, zu welchem hin sich das Aeußere vertieft, wie das Gemüth beim Eintreten in sich selbst als Innerlichkeit sich vertiefen muß.“ Auch die gewaltige Rose (das Rundfenster über dem Eingange) soll als Symbol der Verschwiegenheit darauf hinweisen, daß hier alles Weltliche verstummen müsse. Das Hauptportal wurde bisweilen, wie die goldene Pforte zu Freiberg,***) mit aller Pracht der Kunst ausgestattet und mit Sculpturen von Menschen und Thieren geschmückt. Es wurde nämlich durch besondere Gestalten bezeichnet, die sich theils als Standbilder an den schräg einlaufenden Anschlagmauern, theils als Hochbilder in dem Felde über der Oeffnung der Pforte befanden. Es sind dies häufig böse Geister, dämonische Wesen, welche den Eintritt in's Heiligthum wehren wollen. Weiter hin, im Innern selbst, hat das Reich der Finsterniß keine Macht mehr; aber bis an die Schwelle kann es sich wagen, und es muß, seiner Natur gemäß, hier noch einmal seine ganzen Kräfte aufbieten. Daher ist es auch oft der wohlbekannte Drache, dieses uralte Symbol des Bösen überhaupt, wie es schon in den indischen Tempelfiguren vorkommt, später der personifisirte Fürst der Finsterniß selbst, wie er besonders in Vorderasien, durch Einfluß des Zoroastrischen Dualismus, gedacht wurde, dieser geschworene Feind alles Guten, der an den Kirchthüren Wache hält und den frommen Seelen den Eingang streitig zu machen sucht. Um aber anzudeuten, daß durch die göttliche Vorsehung keine Macht des Bösen, das überall sichtbar und unsichtbar umhererschleicht, dem Guten, dem Gottgeweihten Eintrag thun könne, sind neben den bösen Geistern auch Schutzgeister angebracht, wie der unerbittliche Gegner des Teufels, der Erzengel Michael, †) der Heerführer der Streiter für das Gute, der ihn auch aus dem Himmel warf, wo er früher noch immer Zutritt hatte; ††) oder dessen irdischer Stellvertreter, der Ritter St. Georg, der Vertreter des christlichen Heldenmuths und das Vorbild aller geistlichen Streiter, der den Bösen mit sieggewohnter Waffe bekämpft. Denn ohne Kampf kein Sieg, ohne Prüfung keine Tugend. Diese Idee symbolisirt die Eingangspforte. †††) Wie die mit architektonischen und plastischen Verz-

*) Joh. 10, 9.

**) Aesthetik II., 344.

***) Puttrich, Denkmale der Baukunst des Mittelalters. Bd. 1.

†) Offenb. 12, 7—9.

††) Hiob 2.

†††) Auch die Flügel der Tempelthüren der Griechen hatten symbolische Bilder des Schutzes und der Abwehr (*φυλακτήρια, ἀποτρόπαια*) als Gorgonen- und Löwentöpfe, Schlangen und Stiere.

zierungen ausgestattete Hauptthüre die erste Bedeutung des emporstrebenden Werkes ausspricht, so zeigt der oft mit Bildwerken reich geschmückte Giebel der Kirche bedeutungsvoll das Dreieck als Zeichen der Dreieinigkeit, wie das Kleeblatt in den Fenstern, und die Thürme, von denen zwei das Portal schmücken und der dritte auf den sich durchschneidenden Armen des Kreuzes sich erhebt, — auf dieses tief sinnige, für die christliche Weltansicht entscheidende Symbol zurückführen.

Treten wir in das innere Heiligthum selbst, so umgeben uns symbolische Wesen aller Art und auf allen Seiten. Sie dienen dazu, die Bedeutung der einzelnen Theile des Baues näher zu bezeichnen, und sind daher wesentliche Symbole, von den bloßen Verzierungen wohl zu unterscheiden. Der ganze innere Bau stellt im Kleinen das Weltall vor; eine Idee, die man schon im Salomonischen Tempel zu finden glaubte. So giebt es nach Philo zwei Tempel: den von Gott und den von Salomo erbauten. Und ein idealer Tempel Salomo's, von dem Ezechiel 40—42 und 46, 19—24 eine visionäre Schilderung liefert, und von dem der wirkliche mehr oder weniger verschieden gewesen war, ist das Urbild der Baumeister des christlichen Mittelalters, und das Symbol aller vollkommenen Baukunst. Auch suchten sie zugleich das himmlische Jerusalem*) nachzubilden. Sie gaben daher auch einzelnen Theilen desselben eine höhere, idealere Bedeutung, als sie ursprünglich gehabt hatten, und so fand man Manches in jenem Tempel schon vorgebildet, was erst spätere, im Christenthum entstandene Idee war, wie überhaupt das Christenthum der früheren Zeit überall im Alten Testament, wenn auch oft ohne allen Grund, da Vorbild und Typus sah, woran sich die neuern Vorstellungen und Weltanschauungen desselben bequem und ohne Zwang anknüpfen ließen. Man vergleiche die Briefe an die Galater und Hebräer und die ganze Theologia typica und mystica der vorigen Jahrhunderte. So sollten Noths Leiden an die des Heilandes erinnern, Daniel in der Löwengrube an die Höllenfahrt des Erlösers und die Himmelfahrt des Elias an seine Rückkehr zum Vater ic.

Genug, die Bauwerke der christlichen Kunst sollten, wie die Tempel Indiens, Aegyptens und Salomo's Tempel, ein Abbild des Universums sein; dem das Universum ist ja die einzige würdige Wohnung des Weltenschöpfers. Fußboden und Seitenwände sollten symbolisch die Erde und das Meer mit dem, was darauf und darin ist, — die obere Wölbung aber den Himmel mit dem Luftreich darstellen. Dieser Ansicht gemäß schmückte man jeden Theil mit den entsprechenden Figuren, die entweder an sich symbolische Bedeutung hatten, wie die Delphine, verschiedene Bäume, Landthiere und Vögel, — oder auch nur dazu dienten, die symbolische Idee, die man mit Fußboden, Wänden und Decke verband, näher zu bezeichnen. So findet man auf dem Fußboden neben dem geheimnißvollen Delphin, dem Könige der Wasserthiere, der, wie das Schiff, die ganze christliche Kirche bildlich darstellt, auch eine Menge anderer Wasserthiere, mancherlei Fischgestalten, besonders aber viel Conchylien, die sich schon wegen ihrer ästhetischen Form gut zu Verzierungen eigneten, sonst aber hier keine weitere Bestimmung hatten, als die, das Wasserreich anzudeuten.

An die Seitenwände sind meistentheils die Landthiere, aber auch Vögel und die symbolischen Bäume, besonders die aus dem Orient stammende, unserm Klima völlig fremde Palme, verwiesen. Die Vögel streben himmelan, ein Kreuz mit den Flügeln bildend, vielleicht ein Bild der Märtyrer.**)

*) Offenb. 21, 10—23.

**) Nach der Legende vom heiligen Polycarpus († 167 zu Smyrna unter Marc Aurel) soll aus der Mitte des Scheiterhaufens eine weiße Taube emporgestiegen sein. Trefflich erklärt Herder die dieser Sage zum Grunde liegende Idee:

An der Decke begegnen wir wiederum verschiedenen Vögeln und andern phantastischen Gestalten, mit welchen die Poesie des Alterthums das Gebiet der oberen Luft bevölkerte. Dort glänzen Sterne, von dort schweben Lichter und Engel hernieder. Die letzteren erscheinen entweder als geflügelte und aus Wolken schauende Köpfe, oder in voller schwebenden Menschengestalt. Diese Engelgebilde waren besonders geeignet, den höhern Himmel der Herrlichkeit und die Nähe des großen Unsichtbaren anzukündigen, wie wohl man auch kein Bedenken trug, diesen Unsichtbaren selbst, oft auf eine sehr sinnliche Weise, sichtbar darzustellen. *) Seine Darstellung hätte aber nie versucht werden sollen, sie mußte stets verunglücken; denn Gott ist eine übersinnliche, abstracte Idee, der ihrem Wesen nach kein Körper zukommen kann. Selbst Michel Angelo's Gemälde in der firinischen Kapelle und Raphael's Bild im Vatican sind verfehlt, wie van Eyck's Altarstück zu Gent. Gott der Vater erscheint gewöhnlich als kräftiger, Ehrfurcht gebietender Greis mit der Königskrone und im weiten königlichen Talar. In der rechten Hand hält er das Scepter, in der linken den, mit einem Kreuze geschmückten Erdball, was nach damaliger Ansicht die ganze Welt bedeuten sollte. In diese Ansicht müssen wir auch eingehen, wenn wir uns das Symbol nicht zu kleinlich und in einem zu beschränkten Sinne denken wollen. Nicht nur die Erde ist des Herrn, sondern alle Himmel und was darinnen ist. Der Himmel ist sein Thron, die Erde nur seiner Füße Schemel. Das Kreuz auf dem Globus bezeichnet das einst auf der ganzen Erde verbreitete Christenthum. **)

Die zweite Person der Gottheit, verkörpert erschienen in Jesus von Nazareth, behält auch im Symbol die historische Gestalt des Erlösers, wie wir sie uns als 30jährigen Mann denken, das Gesicht zum Theil nach der Beschreibung des unächten Briefes des römischen Proconsuls Publius Lentulus, ***) oder auch nach der freien Phantasie des Künstlers †) gebildet,

„Du lächst der weisen Taube? Soll einmal
 „Ein Geier dir, dem Sterbenden, die Brust
 „Durchbohren? dem Gestorbenen das Aug'
 „Ein Rab' aushacken? aus der Asche sich
 „Moth und Natter winden? — Spotte nicht
 „Des Bildes, das die Sage sich erschuf:
 „Nur Einfalt, Unschuld giebt im Tode Muth!“ —

*) Dies geschah erst seit dem Ende des 13. Jahrhunderts; die alte christliche Kunst trug schriftgemäß (2. Mos. 33, 20. Joh. 1, 18.) gerechte Scheu, Gott den Vater bildlich darzustellen und symbolisirte ihn nur durch den aus den Wolken reichenden Arm (Ps. 144, 7.), oder als Stimme vom Himmel (Matth. 3, 17.), indem man entweder Schallstrahlen anbrachte, oder die Worte schrieb: „das ist mein lieber Sohn.“ Auch finden wir die Gottheit bezeichnet durch einen lichten oder bewölkten Kreisabschnitt, welches den Himmel andeutet, den Lichtraum, den Gott erfüllt, — oder durch ein Dreieck mit dem Namen: Δ oder mit einem Auge, — oder endlich durch ein Auge allein. Vgl. Brauer: „von Bildern Gottes“ in Illgen's Zeitschrift für die historische Theologie, Bd. V. St. II. S. 69—183.

**) Aus dieser symbolischen Weltkugel ist der heraldische Reichsapfel hervorgegangen, der dann freilich einen sehr beschränkten Sinn hat und nicht einmal die Erde, viel weniger die Welt, bedeutet.

**) Nach Gabler in authentiam epist. Lentuli Jen. 1819 lautet die Prosopographie so: „homo quidem staturae procerae, spectabilis, vultum habens venerabilem, quem intuentes possunt et diligere et formidare. Capillos autem circinos et crispis aliquantum caeruleiores et fulgentiores, ab humeris volitantes, discrimen habens in medio capitis, juxta morem Nazarenorum: frontem planam et serenissimam, cum facie sine ruga ac macula aliqua, quam rubor moderatus venustat. Nasi et oris nulla prorsus est reprehensio, barbam habens copiosam et rubram, capillorum colore, non longam, sed bifurcatam, oculis variis et claris existentibus. In increpatione terribilis, in admonitione placidus et amabilis, hilaris servata gravitate.“

†) Die neueren Künstler halten sich vorzüglich an das Christusideal, das von Giotto im 13. Jahrhundert gebildet und von Leonardo da Vinci und Raphael vervollkommen wurde.

jedenfalls, wenn es nicht verfehlt genannt werden soll, Hoheit mit Milde und Sanftmuth vereinend; ein in höchster Vollendung gedachtes Christusbild ist noch ein unerreichtes Ideal. Im Arm hält er die Siegesfahne, die von den ältesten Zeiten her sein Attribut ist, und die ihm auch beigegeben wird, wenn er symbolisch als das Lamm Gottes (Agnus Dei)*) dargestellt wird. Merkwürdig ist, daß die christliche Kunst das Bild des Lammes vorgezogen hat, auch wenn Christus als Sieger erscheint, während er in den biblischen Urkunden in diesem Falle „der Löwe vom Stamm Juda“**) heißt und mit dem Lamm nur als Dulder und Sünden-träger verglichen wird.***) Wahrscheinlich schien das körperliche Bild des Löwen nicht würdig und edel genug zur Symbolisirung des Helden, der noch am Kreuze für seine Feinde bat und selbst seinen Sieg nicht irgend einer Macht, weder einer körperlichen, noch einer geistigen, sondern eben seiner Hingebung und Aufopferung verdankte. Jedenfalls ist der Löwe kein Symbol für den, der die Liebe selbst war, der als Mittler und Versöhner zwischen Gottheit und Menschheit steht, und zu dem das bange Herz sich nahen soll, wie zu einem „Gnadenstern, mit Freundigkeit und Vertrauen.“†) In der Dichtung ist dies anders, — hier steht das Bild nicht körperlich vor uns, wie in den Werken der bildenden Kunst. Auch in der Offenbarung (5, 5) wird er nur als Löwe genannt, Johannes aber schaut ihn (5, 6) als Lamm, und in seiner höchsten Majestät, mit dem Flammenschwert des Richters bekleidet, erscheint er in menschlicher Gestalt (14, 14). — Ferner ist unter den symbolischen Bildern des Heilandes noch das vom guten Hirten††) zu erwähnen. Man sieht ihn entweder Lämmer weiden, oder das verirrte Schaaf auf den Schultern tragen.†††) Es ist einer der ältesten Gegenstände der christlichen Kunst und bezeichnet den Erlöser, der die verlorene Seele sucht, und, wenn er sie gefunden hat, mit seiner Liebe trägt. — Bisweilen wird Christus auch als der thrazische Sänger Orpheus abgebildet als Bildner der Menschheit; seiner Lyra schrieb man die Kraft zu, die wildesten Leidenschaften zu bezähmen und die rohesten Menschen für Bildung empfänglich zu machen. Von diesen Darstellungen war aber der Uebergang zu der persönlichen Abbildung leicht, und die zweite Trullanische Kirchen-Versammlung oder das vierte Concil zu Constantinopel v. J. 691 verordnete: auf Bildern statt des ehemaligen Lammes das Bild des Erlösers in menschlicher Gestalt (*κατὰ τὸν ἀνθρώπινον χαρακτήρα*) darzustellen; doch ist dieser Beschluß nicht vollzogen worden.

Der heilige Geist endlich schwebt gewöhnlich bei der Darstellung der heiligen Dreieinigkeit über den beiden ersten Personen, unter seinem uralten Bilde, als Taube, wie er auch oft ohne Verbindung mit Vater und Sohn, für sich allein erscheint. Dieses Symbol, an sich wenig der Idee entsprechend, die es darstellen soll, ist doch innig mit der ganzen christlichen

*) Joh. 1, 29. Offenb. 5. Apostg. 8, 32. 1. Petri 1, 19.

**) Offenb. 5, 5. 1. Mos. 49, 9. 10.

***) Joh. 1, 29. Jes. 53, 7.

†) Hebr. 4, 16. — Wolf sagt trefflich von Christus: „Als ein Held steht Christus mitten auf dem Kampfsplatz der Weltgeschichte, aber nur ein gar anderer, ein gar viel höherer, stärkerer Held, der Held der Liebe, die vom Himmel stammt und auf Erden Alles über sich ergehen läßt; im Kampfe für das himmlische Vaterland ist er uns Allen vorangegangen, mitten im heißesten Gedränge, wo die Gefahr am größten und der Sieg am schwersten war, angegriffen von allen kriegerischen Leidenschaften bössartiger Selbstsucht, von der Arglist umlauert, von der Treulosigkeit verrathen, vom Neide angeklagt, von der Ungerechtigkeit verurtheilt, von der Rohheit verspottet und verhöhnt und endlich zum Kreuzestode geführt: an Muth ein Löwe und an Geduld ein Lamm, das seinen Mund nicht aufthut.“ Wolf's Predigten Bd. 1. S. 122.

††) Joh. 10, 12.

†††) Luc. 15, 5.

Bei vielen Malen wird auch

1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. 9. 10.

Vorstellungsweise verwebt, durch Jahrhunderte in seinem Besitz so fest begründet, daß es durch kein anderes, und wäre es noch so deutungsvoll, verdrängt werden kann.^{*)} Das Christenthum nahm vielleicht das Bild aus den Evangelisten, die den Geist Gottes als Taube über Jesus herabschweben lassen,^{**}) als er getauft wurde. Es ist aber weit älter und von Außen her zu den Evangelisten selbst gekommen. Schon in der Schöpfungsurkunde^{***}) ist der Geist Gottes — nicht ein großer Wind, wie einige Neuere gegen den Geist der hebräischen Sage behaupten — dargestellt über dem Wasser webend und waltend, wie eine brütende Taube; denn dies sagt das Wort $\eta\eta\eta$ ^{***}) eigentlich, was Luther sonst sehr gut durch: „schwebte“ übersetzt hat. Als allbelebende, Alles durchdringende Gotteskraft scheint das Symbol der Taube besonders in Vorderasien bekannt gewesen zu sein. Spätere Zeitalter zogen alles Geheimnißvolle und Tiefe in's Natürliche, Einfache, auch wohl in's Einseitige und Alltägliche herab. †) So wurde denn die heilige Urtaube, die das Weltel befruchtet hatte, aus der schaffenden Gotteskraft später zur zeugenden Naturkraft, und die sinnlichen, aller tieferen Auffassung unfähigen Griechen spannten sie endlich gar vor den Wagen ihrer meerschäumgebornen Aphrodite. Die tiefere Bedeutung blieb aber im Orient, wahrscheinlich auch in den Mysterien des Mithras, des Ersten aller Zeds der Perser, und ging von da, wie so Vieles, in das älteste Christenthum über. ††) Gewiß war den Evangelisten das Bild der Taube als Symbol des Gottesgeistes bekannt, das erhellet schon aus ihrer Uebereinstimmung; denn nicht nur Matthäus und Marcus, sondern auch der aus ganz andern Quellen schöpfende Lukas hat es. Sonst kommt es im Neuen Testamente nicht mehr vor, und auch bei der sichtbaren Ausgießung des Geistes über die Apostel †††) wird dessen nicht gedacht. Doch war es in alten Zeiten, am Pfingstfeste, dem Feste des heiligen Geistes, Sitte, eine große hölzerne Taube von der Decke der Kirche herabhängen, oder eine lebendige weiße Taube an einem Bande in der Kirche umherflattern zu lassen.

Endlich müssen wir noch ein Wort über die Fenster sagen, die, an sich ein nothwendiges Bedürfniß des Gebäudes, zugleich ein Gegenstand der schönsten und sinnvollsten

*) Bisweilen ist auf alten Gemälden der heilige Geist unter der Gestalt eines schönen Jünglings dargestellt, wenn er im Verein mit den beiden ersten Personen der Gottheit erscheint; vielleicht war der Grund, daß man nicht zwei Thierfiguren (Lamm und Taube) zu einer menschlichen setzen wollte. Vgl. D. Augusti, die Kirchen=Thiere in seinen Aufsätzen über verschiedene Gegenstände aus der Theologie und Moral, III. 52. 1c.

**) Matth. 3, 16. Luc. 3, 22. Marc. 1, 10. Joh. 1, 32. Die Conjectur: $\omega\sigma\iota\eta\eta\sigma\alpha$ oder $\omega\sigma\iota\eta\sigma\alpha$ statt $\omega\sigma\epsilon\iota\ \pi\epsilon\iota\sigma\iota\eta\eta\sigma\alpha$ zu lesen, ist ganz unstatthaft, — eine Conjectur, welche vom ehemaligen Corrector des Gymnasiums zu Sorau und späteren Prediger zu Büllendorf, D. Joh. Philipp Leisner († 1821), aufgestellt und nach dessen Tode im Programm jener Anstalt vom J. 1822 abgedruckt wurde.

Nicht bloß ein Evangelist, sondern alle haben $\pi\epsilon\iota\sigma\iota\eta\eta\sigma\alpha$, und Lukas setzt noch hinzu: $\epsilon\acute{\iota}\delta\epsilon\iota\ \sigma\omega\mu\alpha\tau\iota\omega$. Das Bild eines Sternes wird übrigens nie vom heiligen Geiste gebraucht, das der Taube war dagegen allbekannt und älter als die Evangelisten.

***) 1. Mos. 1, 2.

†) Vgl. die ganze griechische Mythe mit ihren ägyptischen, phöniciſchen und indischen Quellen, die drei auf Kreta lebenden Brüder mit der Trimurti der Inder, den ganzen zankenden, leidenschaftlichen Olymp mit der Götterwelt auf dem unnahbaren Meru, die griechischen Göttinnen insgesammt, auch die hohe Athene und die majestätische Juno nicht ausgenommen, mit der ewig verschleierten Isis und der „großen Göttin“ der Inder, der Weltmutter Maja.

††) Vgl. die Offenbarungs = Taube Muhamed's, welche Körner aus seinen Ohren pickend, ihm den Koran eingegeben haben soll.

†††) Aposß. 2, 2. 3.

Symbolik geworden sind. Den vorchristlichen Tempeln fehlten entweder die Fenster ganz, oder es waren einfache Oeffnungen, die für jede Symbolik unbrauchbar waren. Als besonders im Abendlande die Glasfenster allgemein, namentlich im 7. Jahrhunderte, eingeführt wurden, bemächtigte sich ihrer auch bald die Kunst und gestaltete sie nach ihren verschiedenen Zwecken. Wenn der Luxus unserer Tage nach möglichst großen Scheiben strebt, so wählte der Geschmack des Mittelalters möglichst kleine, und wenn unsre Zeit selbst in den Kirchen — im Prunksaale ist es ganz zweckgemäß — die größte Helle liebt, so zog die Symbolik der christlichen Kunst ein heiliges Halbdunkel vor, und nicht etwa bloß, um die Sinne zu befriedigen, oder im Gemüth des Eintretenden einen stillen Schauer zu erregen. Dieses Halbdunkel, welches durch die zwar hohen, aber schmalen Fenster, und durch die kleinen, mit vielem Blei gedämpften Scheiben bewirkt wurde, versinnlichte vielmehr auf die anschaulichste Weise das Wort des Apostels: „wir sehen jetzt durch einen Spiegel in einem dunklen Wort;*) denn wir wandeln im Glauben und nicht im Schauen.**) Dieses Mystische, Geheimnißvolle des ganzen Christenthums, das weit mehr ahnen und hoffen, als klar erkennen ließ, wurde durch das dämmernde Licht des Tempels vortrefflich angedeutet, und die Wirkung auf das gläubige Gemüth war nicht zu bezweifeln. Ein Blick in die Höhe, eine heilige Ahnung in der Brust ergänzte den Spruch, und freudig fühlte es der Christ: „dort aber von Angesicht zu Angesicht!“ *)

Welcher Tempel der Vorwelt konnte solche Gefühle, gleich beim Eintritt, ehe ein Dergelton erklang, ehe ein Wort gesprochen wurde, erwecken? Welche Religion vermochte aber auch zu solchen Tempeln zu begeistern? welche unter allen erregte in der Brust solche Hoffnungen, solche Ahnungen und Gefühle? Hat es doch kein Auge gesehen und kein Ohr gehört, was Gott bereitet hat denen, die ihn lieben! ***)

Die Systeme der vorchristlichen Völker hatten kaum eine Ahnung von etwas Höheren jenseits der Sinnenwelt. Die Vorstellungen von dem Zustande nach dem Tode waren entweder höchst dunkel und mangelhaft, wie die trübhe Lehre der Hebräer selbst, nach welcher man im Scheol (חַיִּים) sich nicht mehr freuen, Gott nicht mehr danken kann, †) — wo auch Gott der Todten nicht mehr gedenkt; ††) — oder wo man eine bestimmte Vorstellung von einer andern Welt hatte, war sie ganz sinnlich und dem nach Höheren strebenden Geiste wenig genügend. Das Jenseits war in der Regel nur eine Fortsetzung des jetzigen Lebens, in einem etwas idealern Sinne und ohne die irdischen Leiden und Mängel. So das Elysium der Griechen, das Walhalla der nordischen Völker und die Himmel aller andern polytheistischen Völker. Bei dem Juder, dessen höchste Weisheit schon hier in der Verleugnung aller sinnlichen Freuden bestand, konnte freilich das Leben nach dem Tode kein sinnliches sein; aber die Rückkehr in das Absolute, oder in das ewige Nichts, wie es zuweilen übersezt worden ist, das Verschwimmen in den allgemeinen Weltgeist, ohne Persönlichkeit, ohne Wiedersehn u. s. w., dies war doch auch eine traurige Fortdauer, nach der ein strebender Geist sich wenig sehnen, mit der höchstens ein für alle Genüsse erlödeter Hindu sich begnügen konnte. Wie schön Muhammed seinen Gläubigen das Paradies malt, aber auch wie sinnlich und irdisch zugleich, ist bekannt; und der Schoß Abrahams †††), in dem die späteren Hebräer ihre Seligkeit fanden,

*) 1. Cor. 13, 12. ἐν ἀνίχνυται, unklar.

**) 2. Cor. 5, 7.

***) 1. Cor. 2, 9.

†) Ps. 6, 6.; 30, 10.; 115, 17. Jes. 38, 18.

††) Ps. 88, 6. 11.

†††) Luc. 16, 22.

war nicht viel geistiger, als das muhamedanische Paradies; ganz sinnlich aber sind die himmlischen Freuden, wie sie der Talmud schildert.

Wenn nun aber die Unsterblichkeit der höchste Gedanke ist, dessen der menschliche Geist überhaupt, nächst der Idee der Gottheit, fähig ist, so ergiebt sich von selbst, daß in Religionen, wo die Vorstellungen von Gott und Unsterblichkeit mangelhaft sind, höhere Ideen und Ahnungen überhaupt nicht geweckt und genährt werden können.

Eine eigenthümliche Erscheinung in den christlichen Tempeln sind die bunten Fenster, die man gewöhnlich mehr vom archäologischen und technischen, als vom religiösen Standpunkte betrachtet; auch diese bunten Glasscheiben waren nicht bloße Spielerei, sondern hatten symbolische Bedeutung. Daß durch sie das Sonnenlicht noch mehr gemildert, das magische Hell Dunkel im innern Raum also verstärkt wurde, ist wahr, konnte aber auch nicht der Grund sein, solche Scheiben zu wählen, die dem ersten Anschein nach sogar mit der ernstesten Bedeutung und dem Zweck des Gebäudes im Widerspruch standen. Denn der Ernst und das Bunte befreunden sich nicht leicht. Bedenken wir indeß, daß durch buntes Glas das Licht ganz anders erscheint, als durch ungefärbtes, der Tempelraum also nicht bloß dunkler, sondern auf eine ganz eigenthümliche Weise erleuchtet wird, so bekommt die Färbung an sich schon eine besondere Bedeutung, die leicht zu symbolischen Zwecken benutzt werden konnte. Daß die Farben nicht bloß auf die Sehnerven wirken, sondern auch besondere Vorstellungen im Geiste und analoge Gefühle in der Seele wecken, zur Freude oder Traurigkeit stimmen, läßt sich leichter wahrnehmen, als erklären; diese Receptivität, dieser Zusammenhang zwischen den Sinnen und dem Geiste ist ein Geheimniß. Aber schon die Alten beobachteten genau, welche Wirkung die verschiedenen Töne des Lichts und das mannigfaltige Farbenspiel in der Natur auf das Gemüth hervorbringen.

Wie mystische Erregten die Farben der zwölf Edelsteine in Aarons Brustschilde und der Grundsteine des neuen Jerusalems *) deuteten, so hat schon im täglichen Leben jede Farbe eine symbolische Bedeutung, wenn man sich auch der Gründe für jede einzelne Deutung nicht immer bewußt ist. So bezeichnet das Roth im Allgemeinen die Liebe, wohl von der Farbe der Rose entlehnt, die von den ältesten Zeiten an und bei den meisten bekannten Völkern der Liebe geweiht war. Im Christenthum erhielt das Blutroth eine weit höhere Bedeutung, weil man dabei an das Blut Christi und dessen Wirksamkeit, folglich an das ganze durch seinen Tod vollbrachte Erlösungswerk dachte. Hellroth bedeutete Freude, eine Bedeutung, die ihm seiner Natur nach zukommt. Denn wie Roth überhaupt die heiterste Farbe ist, den höhern und hellsten Tönen der Musik vergleichbar, so ist Hellroth ganz natürlich Farbe der Freude, eine der Liebe sehr verwandte Empfindung. Der Purpur hat in der Symbolik die Bedeutung des Göttlichen und Erhabenen; daher wurden die Könige mit dem Purpur geschmückt. **) Feuerfarbe, aus Roth und Gelb gemischt, symbolisirt die Wahrheit, wobei man wohl mehr an das reine, unzerstörbare Licht, als an das Feuer selbst dachte. Feuer und Licht sind übrigens in der Idee sehr oft identisch.

Goldgelb war immer die Farbe der Jugend, der Rechtlichkeit, überhaupt des Sittlichguten; — Anlaß gab die Feuerbeständigkeit, so wie der hohe Werth des Goldes, Eigenschaften, die beide dem Sittlichguten entsprechen.

Blaußgelb oder Schwefelgelb bezeichnet allgemein den Neid, der nicht nur eine Störung in das Gemüthleben bringt, sondern auch, wie alle niedrigen Leidenschaften, hemmend

*) Offenb. 21, 19. 20.

**) Hoh. Sal. 7, 5. Dan. 5, 7.

auf das Körperleben einwirkt und sich schon im Neuzern in widernatürlich gelber Färbung der Haut ausdrückt.

Grün, die freundlichste, mildeste aller Farben, konnte wohl nichts Anderes bezeichnen, als was es wirklich bedeutet, die ewig grüne, nie täuschende, wenn auch oft spät erfüllte, Hoffnung. Das wieder erwachende Frühlingsgrün führte ganz natürlich darauf.

Blau, namentlich Himmelblau, war die Farbe der Beständigkeit und Treue, — vom Himmel selbst entlehnt, den Wolken wohl bedecken, aber nicht verändern können. Die Sophi's in Persien wollten mit ihren blauen Mänteln andeuten, daß sie sich mit himmlischen Dingen beschäftigten.

Weiß ist so natürlich die Farbe der Reinheit und Unschuld, daß selbst in der Sprache ein Wort oft beides, weiß und sittenrein zugleich bezeichnet, wie candidus. „Wenn eure Sünde gleich blutroth ist, soll sie doch schneeweiß werden.“*) So tief liegt diese Symbolik im Menschen, daß die weiße Farbe bei allen Völkern, oft sogar unbewußt, das Symbol der ethischen Reinheit ist; denn selbst die Neger, welche sich den Teufel als weiß denken, kleiden auch ihren Fetisch und dessen Priester weiß.***) Als Stellvertreter der Gottheit auf Erden hatten die Könige und die Priester der Aegypter und anderer Völker weiße Gewänder, und auch die Priester in Jerusalem***) trugen, wie ihre Vorbilder im himmlischen Jerusalem, die Engel, †) die Farbe desjenigen, dessen Kleid Licht ist. ††) Weiß war ferner ausschließlich die Kleidung der christlichen Geistlichkeit in den ältesten Zeiten, und nur am Todestage des Erlösers und an den Gedächtnistagen der Verstorbenen kleideten sie sich schwarz, um die tiefste Trauer auszudrücken. †††)

Schwarz ist die unendliche Tiefe des Alls; daher die Farbe des Ernstes und der Gründlichkeit. Als Symbol der Grabesnacht ist sie auch die Farbe der Trauer, doch nicht bei allen Völkern. Die Chinesen trauern blau, um an den Himmel als den Aufenthalt der geschiedenen tugendhaften Seelen zu erinnern; andre Orientalen gelb, wie die Farbe der fallenden Blätter im Herbst; — die Polen und Wenden weiß, *†) wie die Neger, bei denen Schwarz die Lebensfarbe ist. Warum auch Violet hier und da Trauerfarbe ist, wie einst bei den französischen Königen, läßt sich nur aus der Annäherung des Violetten zum Schwarz oder Blau herleiten. In der Regel aber ist die violette Farbe, namentlich bei neueren Dichtern, der Bescheidenheit geweiht, deren Blümchen das Weilschen ist.

Braun und Grau haben in der Symbolik noch keinen festen Platz finden können; doch wird das erstere zuweilen zur Bezeichnung des sittlichen Ernstes gebraucht. —

So viel über die symbolische Bedeutung der Haupttheile des christlichen Doms. — Wie der salomonische Tempel drei Abtheilungen hatte, den Vorhof, den eigentlichen Tempel oder das Heilige und das Allerheiligste, — so zerfiel das christliche Gotteshaus in Chor, Kirche und Vorkirche nach der Längeneintheilung und nach der Breitereintheilung in Frauen-, Priester- und Männerschiff. Ein Vorhof im Sinne der Alten ist aber im Christenthume nicht zulässig. Alle

*) Jes. 1, 18.

**) Ritter, Erdkunde von Afrika, S. 329.

***) 3. Mos. 16, 4. 32.

†) Dan. 12, 6. 7.

††) Ps. 104, 2.

†††) Vgl. endlich die weißen Kleidungen der Essäer, der Ueberwinder (Offenb. 7, 9.), das weiße Gewand der Täuflinge (daher Quasimodogeniti der weiße Sonntag, Dominica in albis).

*†) Auch die slavische Göttin des Todes, Morjana, erscheint als weiße Frau.

Menschen sind Brüder, und der Standes-, Glaubens- und Volks-Unterschied hört wenigstens im Hause Gottes auf.

„Ein Tempel, wo wir knien,
Ein Land, wohin wir ziehen,
Ein Himmel mir und Dir.“

Novalis.

III. Symbolik der Verzierungen.

Wir kommen endlich zu den Allegorien und symbolischen Figuren, die nicht wesentlich zum Tempel selbst und seinen nothwendigen Theilen gehören, sondern entweder ganz zufällig und von der Bedeutung des Ganzen unabhängig hie und da angebracht wurden, oder doch nicht nothwendig zum Ganzen gehörten, wenn sie auch mit ihm und seinen Theilen in Beziehung standen. Diese Classe ist ziemlich reich an Bildern, von denen nur die vorzüglichsten erwähnt werden können. Es würde schwer sein, sie ihrer Bedeutung nach zu ordnen, und man würde zu diesem Behufe ein System der ganzen christlichen Dogmatik und Moral aufstellen müssen, um jedem Glaubensfakt und jeder Tugend die ihnen entsprechenden Symbole anzuweisen; — eine Arbeit, die bei aller Mühe doch belohnend genug wäre, indeß hier nicht zweckmäßig sein würde, wo es mehr auf eine Uebersicht der Figuren selbst, als ihrer Bedeutung ankommt. Wir ziehen daher die Anordnung vor, welche Figuren gleicher und ähnlicher Art zusammenstellt, unbekümmert darum: ob sie der Bedeutung nach zusammen gehören, oder nicht? Demnach finden wir:

a) menschliche Figuren.

Malerei und Bildhauer haben gewetteifert, die kirchlichen Gebäude mit Scenen oder einzelnen Gestalten der biblischen Geschichte alten und neuen Testaments, mit Darstellungen aus der Legende und dem Leben der Heiligen, ja mit imaginären Scenen aus Himmel und Hölle auszuschnücken. Sie haben den Dom zu einer großen Bilderbibel gemacht, um die Geschichten zur Anschauung zu bringen, von welchen in seinen Räumen fortwährend die Rede war. Es sollte aber nicht nur die Geschichte, sondern auch, wie Luther will, die Lehre gesehen werden. Es liegt also in der Aufstellung dieser Gemälde und Statuen ein tieferer Sinn, als die bloße Absicht, die leeren Wände auszufüllen. Vom Paradiese aus, in den Lauben der Eingänge aufgestellt, wandert ein Zug ehrwürdiger Gestalten in die inneren Räume. Ihn eröffnen in der Mittelhalle des Kreuzes die Boten der Zukunft, die zwölf kleinen und die vier großen Propheten, an welche sich links und rechts die Patriarchen, Gesetzgeber, Richter und Könige der Israeliten reihen. Dann folgen um den Lettner (lectorium), wo das Wort zum Volke gesprochen wird, die vier Evangelisten; ihnen zur Seite stehen ihre Erklärer, die Kirchenväter, und die Bekenner, die Heiligen und Märtyrer. Im Chor finden wir die Apostel, vorzugsweise Petrus und Paulus, so wie endlich Maria und Jesus, — jene mit entschiedener Vorliebe als gottesgeborene Jungfrau mit gen Himmel gerichteten Blicke*), als ideale Mutter mit dem Kinde, als mater dolorosa unter dem Kreuze und als glorreiche Himmelskönigin mit der Sternenkronen, umgeben von Engeln**); — diesen vorzugsweise mit der Dornenkrone (Ecce

*) Die Jungfräulichkeit der Mutter Gottes ist auf Gemälden der van Eyck'schen Schule, welche die Verkündigung vorstellen, besonders zart ausgedrückt: die Lilien am Blumenstengel, welchen der Engel trägt, oder im Blumentopfe, der oft neben der Jungfrau steht, haben in ihrem Kelche keine Antheren.

***) Zuweilen sieht man auch eine schwarze Marie, welche von denen angerufen wurde, die um Vergebung ihrer Sünden suchten und durch harte Büßungen die Büßende zu sühnen hofften.

homo!)*), am Kreuz und als Auferstandenen. Aus dem alten Testamente wählte man, was man als Vorbild auf den Erlöser betrachtete, aus dem neuen das ganze Leben des Heilandes von seiner Geburt bis zu seiner Himmelfahrt. Aus der Legende sind besonders der Ritter St. Georg und Christophorus Lieblingsgegenstände der Kunst geworden.

Es versteht sich nun von selbst, daß von den rein historischen Personen hier nicht die Rede sein kann. Es giebt aber einige Figuren unter ihnen, die zugleich symbolische Bedeutung haben, so wie andere, die sogar bloß eines symbolischen Zweckes wegen da sind und wahrscheinlich nie wirklich gelebt haben, ob sie gleich als historische Personen aufgeführt werden. So müssen Kain's Brudermord, Sodom's Untergang, Lot's Weib, die Sündfluth, Isaak's Opferung, David's Sieg über Goliath, Jerusalem's Fall etc. zugleich als symbolische oder typische Darstellungen angesehen werden, da nicht die historische Thatsache an sich, sondern die moralische Lehre, die darin liegt oder hineingelegt wurde, der Grund ist, diese Scenen in den heiligen Gebäuden darzustellen. So war Kain's Mord die erste wirkliche Sünde, die seit dem Fall in der Welt begangen wurde; Sodom's Schicksal, wie der Untergang der ganzen ersten Welt durch die große Fluth, symbolisirte die unausbleibliche Strafe Gottes, wenn die sündige Menschheit unverbesserlich blieb. Jerusalem's zweimalige Zerstörung ist eine jüngere Wiederholung desselben Strafgerichts, und Babylon's Fall in der Offenbarung St. Joh. ist eine Nachbildung davon, prophetisch auf die Zukunft angewendet; — Lot's Weib ist das treffendste Symbol Aller, die auf dem Wege zur Rettung still stehen und über die Sorge um das Irdische das Ewige und sich selbst verlieren.***) Isaak's Opferung galt den alten Christen als ein Typus auf das wirkliche Opfer, das Christus 2000 Jahr später, auf einer anderen Spitze derselben Gebirgsreihe darbrachte. Auch der Sieg David's über Goliath wird häufig allegorisch und typisch auf Christus angewendet, der den höllischen Goliath bekämpfte und glücklich besiegte. — Diese und so manche andre Scenen haben des tieferen und symbolischen Sinnes wegen eine Aufnahme gefunden.

Wahrscheinlich bloß symbolisch und nicht historisch sind die schon erwähnten St. Georg und Christophorus.

Ersterer bezeichnet offenbar den Kampf des Christen mit dem höllischen Drachen, der alten Schlange, unter der man alles Böse und Gott Widerstrebende von den ältesten Zeiten an versinnlichte, und die als Todesschlange Kail schon in der indischen Mythe eine so wichtige Rolle spielt, wo sie den Vishnu in seiner achten Verkörperung selbst verwundet, als er durch den Todtenfluß Jumna geht. In den Felsenpagoden von Ellora ist die Scene en relief dargestellt, und die Stelle 1. Mos. 3, 15. scheint eine Uebersetzung einer solchen Hieroglyphe in die Schriftsprache. Im Himmel bekämpfte Michael, einer der sieben Engelfürsten oder Erzengel, welche den Amshaspands der Perser entsprechen, wie die Schutzengel den Fervers, — den Drachen fortwährend und warf ihn endlich aus dem Himmel.***) Es ist nun zwar Ruhe dort oben, und die Himmelsbewohner stimmen ein Sieges- und Freudenlied deshalb an, aber desto schlimmer wird's auf der Erde. †) Hier begann der Kampf des Guten und Bösen auf's Neue; ja es ist Lieblingsidee der alten Christen, besonders des Apostels Paulus selbst, das ganze Leben

*) Joh. 19, 5.

***) Luc. 17, 32. — Bei der Verschüttung Pompeji's hatten Viele, die schon auf der Strafe waren und nach ihren Schätzen zurückkehren wollten, wenigstens körperlich dasselbe Schicksal, wie Lot's Weib.

***) Offenb. 12, 7—9.

†) Offenb. 12, 10—12.

des Christen als einen fortwährenden Kampf*) darzustellen, und in seinem Sendschreiben an die Epheser**) beschreibt der Letztere die ganze geistliche Rüstkammer mit Angriffs- und Verteidigungswaffen.

Einer so durchgreifenden Idee durfte es an einer symbolischen Form nicht fehlen, und sie fand sie im kühnen Ritter Georg, der den höllischen Lindwurm siegreich bekämpft und die hohe Königstochter befreit. Diese Königstochter selbst ist, je nachdem man die Allegorie im weitern und allgemeineren, oder im engern und speciellern Sinne nimmt, — entweder die gesammte Christenheit als moralische Person gedacht, oder die Seele des einzelnen Christen, beide in der Bibel häufig als die Braut des Erlösers dargestellt, die hier geistiger Weise mit ihm verlobt ist und einst in der Herrlichkeit das ewige Hochzeitfest feiern wird.***) Die Idee zu dieser Vorstellung ist schon im A. T. gegeben.†)

Die zweite der genannten Allegorien, der große Christophorus††), hat eine eben so großartige Bedeutung. Auch hier ist die Christenheit personificirt unter dem Bilde eines starken Mannes, der aber nicht mit dem Urfeinde, wie St. Georg, kämpft, sondern das Leben des Christen überhaupt, wie es in dieser Welt geführt wird, darstellt. Im engern Sinn ist nämlich auch hier der Repräsentant der Christenheit überhaupt zugleich der einzelne Christ. Er ist, wie jeder Mensch von Natur, Heide, aber in ihm liegt die Kraft, etwas Großes — und der Wunsch, das Höchste zu werden, was ihm in seinen Verhältnissen möglich ist. Zum Herrschen ist er nicht bestimmt, das fühlt er, aber er will dem Mächtigsten dienen, den er finden kann. Dieser Trieb in ihm erhebt ihn über das Gemeine, in welchem so Viele untergehn, und führt ihn endlich dem Höchsten zu, — er wird Christ. Als solcher dient er seinem Herrn treu; er trägt ihn durch das Meer dieses Lebens an's jenseitige Ufer des höheren Daseins. So wird er das Vorbild jedes Christen und zugleich Träger der Grundidee des ganzen Christenthums. — Streben nach dem Höheren und Christum bei sich, gleichviel ob auf den Schultern oder im Herzen, — so kommt man glücklich durch die wilden Wasser dieser Welt.†††)

*) 1. Tim. 6, 12. 2. Tim. 4, 7.

**) Eph. 6, 14—17.

***) Offenb. 19, 7; 21, 2. 9. Eph. 5, 25—32.

†) Hosea 2, 19. 20. — Nach der Legende war der Ritter St. Georg ein christlicher kappadocischer Prinz, der zur Zeit des Kaisers Diocletian lebte, und, wie Perseus die Andromeda, eine Königstochter Asa befreite, die ein Drache zu verschlingen drohte.

††) Ein altes Wand-Gemälde dieser riesenhaften Gestalt findet sich im Dome zu Erfurt.

†††) Man hat diese Allegorie vielfach benutzt, auch auf mancherlei Weise erweitert und durch Nebenumstände ausgeschmückt. Ein Beispiel ist Jacob Boehme's Fensterscheibe, welche von der jetzigen Besitzerin seines in der hiesigen Reichsstadt gelegenen Hauses aus Pietät eingerahmt worden ist. Man findet darauf außer dem Christophorus und Christus noch andre allegorische Figuren, nämlich im Rücken des Riesen die Stadt Babel, einen Flötenbläser, ein liebendes Paar, eine lesende Jungfrau, ein untergehendes Schiff, — über ihm Engelsköpfe, — um ihn Seeungeheuer, die ihn zu verschlingen drohen, — vor ihm am jenseitigen Ufer Gott den Vater mit einer Laterne, auf den in den Wolken thronenden Weltheiland mit dem Lamme hinweisend. Ein Abdruck dieses Glasgemäldes ist der D.- und N.-Laufiger Chronik, Heft 4. Bief. 2., beigegeben.

(Fortsetzung folgt.)

R a u m a n n.

