



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Architektonische und ornamentale Formenlehre

Seemann, Theodor

Leipzig, 1890

Dritter Abschnitt.

[urn:nbn:de:hbz:466:1-76212](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:hbz:466:1-76212)



Dritter Abschnitt.

Das Pflanzen- und Tierornament.



Von höchster Wichtigkeit für die Kunst ist die Pflanze, die als Schmuck die mannigfachste Verwendung findet und daher in allen Stilen einen wesentlichen Bestandteil des Schönen bildet.

Die Richtung der Pflanze ist in der Hauptsache die senkrechte und horizontale. Mit ihren Wurzeln in der Erde haftend, strebt sie vermöge der in ihr treibenden Kraft nach oben, um dann zugleich nach allen Seiten hin ihre Äste und Zweige, Blätter und Blüten unter verschiedenen Winkeln auszubreiten und den in ihr liegenden Richtungsgegensatz zum Ausdruck zu bringen.

Für die Ornamentik kommt nur das Blatt, die Blüte und Frucht der Pflanze in Betracht. Die Gestalt derselben ist eben so mannigfaltig, wie die Pflanze hinsichtlich ihrer Abstammung, Gliederung und Verbreitung. Mit Rücksicht auf den allgemeinen Umriß des Blattes sprechen wir von lanzettförmigen, spießförmigen, eiförmigen, niereenförmigen, herzförmigen und anders gestalteten Blättern; in Bezug auf die Gestalt des Randes der letzteren an Pflanzen von gekerbten, einfach gezähnten, doppelt gezähnten, gesägten, gelappten, gefingerten, gefiederten, zerteilten, gebuchteten, gespaltenen und zerschnittenen Blättern.

Die erste Stelle unter den Schmuckpflanzen der Alten gebührt der Lotosblume (*Nymphaea lotus*), welche wie die *Victoria regia* Amerikas, sowie die gelbe fünfblättrige Teichrose (*Nuphar luteum*) und die weiße vierblättrige Seerose (*Nymphaea alba*) zur Familie der Seerosengewächse gehört. Als Symbol der weltbauenden Substanz (*Brahma*) von den Indern verehrt und den Hals *Krishnas* schmückend, ist die dem *Osiris* und der *Isis* geweihte Lotosblume mit ihren süßschmeckenden Samenkörnern bei den Ägyptern das Sinnbild des Überflusses des ihnen geheiligten Nilstromes und deren symbolisch-strenge Behandlung in der Kunst Gesetz.

Ähnlich verhält es sich mit dem in der assyrischen und persischen Ornamentik vorkommenden Lotos, dessen eigenartige Form der Stilrichtung der Assyrer und Perser vorzüglich angepaßt ist.

Am meisten weicht die in der griechischen Kunst verwendete Lotosblume von derjenigen der Ägypter ab, da sie aus einem gestielten zweiteiligen oder doppelten Kelch besteht, aus welchem letzterem sich der blattartige Stempel erhebt, der zuweilen auch wohl in einem wenig schön ausgebildeten Fruchtkolben endet.

Im Verhältnis zur Lotosblume sind andere Pflanzengattungen, wie Lorbeergewächse und Akazie, in der ägyptischen Kunst wenig in Gebrauch gekommen, wohingegen die Papyrusstaude und die Palme im Bündelpfeiler und am Kapital ihre kunstvolle Nachbildung erhalten haben.

Im Ganzen genommen, ist die ägyptische Ornamentik arm an Pflanzenformen und in dieser Hinsicht also mit jener der Perser und Inder nicht zu vergleichen, die in der üppiger keimenden Natur eine so reiche Fülle von schönen Vorbildern fanden, daß es unerklärlich sein würde, wenn sie sich nur auf die Lotosblume beschränkt und die dem Lande eigene reiche Flora nicht besser ausgenützt hätten. Dies gilt besonders von den Indern, deren Liebe zur Natur einen hervorstechenden Zug ihres Charakters ausmacht, welche jedoch im Gegensatz zu den die Blumen naturalistisch behandelnden Chinesen und Japanesen, nicht das Blatt und die Blumen selbst, sondern nur ihre zierlichen Formen wiedergeben.

Ebenso hält der Pflanzenschmuck der Israeliten keinen Vergleich mit demjenigen der Inder aus, wiewohl neben der Palme noch die Früchte und die Blüten des Granatapfelbaumes, der Rose, Lilie und Koloquinte ornamental verwendet wurden, namentlich der Granatapfel, mit dem die Knäufe der beiden vor dem Tempel stehenden Säulen Jachim und Boas geschmückt waren, und welcher ebenso in den israelitischen Geweben vorkommt, sowie in der christlichen Kunst als Schmuck anzutreffen ist.

Die für die griechische Kunst charakteristischsten Pflanzenornamente sind die aus dem Geißblatt (*Lonicera Caprifolium*) entstandene, mit der Lotosblume oft zusammen angewendete Palmette und der Akanthus, von welchem letzterem vier Arten: der weichblättrige (*Acanthus mollis*), der dornige (*Acanthus spinosus*), der sehr stark dornige (*Acanthus spinosissimus*) und der breitblättrige (*Acanthus latifolius*) Akanthus existieren, denen die deutsche Albart, der Bärenklau (*Heracleum sphondilium*) gegenübersteht.

Fast in allen südlichen Ländern, hauptsächlich in Griechenland und Italien wildwachsend, lag es nahe, daß diese in ihren Blättern so schwungvolle Pflanze, aus deren Blütenbüschel die Blütenstängel bis zu einer Höhe von 1,5 Meter aufsteigen, in der Ornamentik der Griechen und Römer eine so hervorragende Rolle spielt und im korinthischen Kapital seine stilistisch-schönste Behandlung erfahren hat. Denn wiewohl sich die Griechen nicht genau an die Natur hielten, sondern die Nebenrippen der Blattfelder wie die Blätter selbst einzeln auf der Basis enden resp. ruhen ließen und den mittleren Spitzen eine nach vorn überspringende Neigung gaben, behielt der Akanthus bei aller Strenge seiner symbolischen Gestaltung eine die Natur erkennen lassende Form bei. Die Römer, welche am Kapital den Blütenkranz des Akanthus verdoppelten und ihn sogar in dreifacher Reihung über einander anbrachten, unterschieden drei Arten von Akanthusblättern: den am häufigsten angewandten olivenblattartigen, den kleingezackten und krautblattartigen Akanthus, von denen letzterer am Kapital des Vestatempels zu Tivoli zu finden ist.

Am meisten weicht der olivenblattartige Akanthus von der gewohnten Behandlung der Pflanze ab, da die einzelnen Blattzacken keine Mittelrippe haben, die langen Blätter der einzelnen Partien durch ein Überlegen länglich geformte Ösen bilden, die Hauptrippen tiefe Einschnitte zeigen und der mittlere Teil sich stark nach vorn überbiegt, so daß zwischen dem der Natur viel näher kommenden, kleingezackten, elegant geschwungenen und dem unruhiger geformten, zerknitterten krautblätterigen Akanthus ein sehr wesentlicher Unterschied besteht.

Nächst der Palmette und dem Akanthus benutzten die Griechen und Römer die Weinrebe, den Lorbeer, die Myrthe, den Efeu, den

Ölbaum, die Eiche und die zur Bildung der Blätterwelle Veranlassung gebende geöffnete Frucht der Koffkastanie am meisten, insbesondere die Weinrebe (*Vitis vinifera*) und den Epheu (*Hedera Helix* und *Hedera chryso-carpa*), welche beide dem Bacchus geweiht, als Verzierung der Trinkgefäße oder Schmuck anderer Geräte diente und aus symbolischen Gründen bei bacchischen Festen zu Kränzen gewunden, von den Priestern getragen wurden. Die Myrthe, die der Aphrodite geweiht war, kommt nach Plinius im Altertum auch als Symbol des Todes auf Grabsteinen vor, und Virgil sagt in seiner *Aeneide*, es seien diejenigen in einen Myrthenhain der Unterwelt versetzt worden, welche in unglücklicher Liebe gestorben wären.

Gleiche Wichtigkeit hatte der dem Apollo geheiligte Lorbeer (*Laurus nobilis*), dessen Zweige die Sieger und Dichter schmückten, und welcher nicht allein als Sinnbild der Tapferkeit und des Verdienstes in der Kunst und Wissenschaft galt, sondern auch wegen seiner Eigenschaft als Bandornament mit gerader Mittelrippe bis auf die Gegenwart reiche Verwendung findet.

Das Christentum, der Erbe der Antike, hat sich sämtliche Pflanzenornamente der Griechen und Römer angeeignet und symbolisch ausgebildet, denn der Weinstock und die Weinrebe beziehen sich auf Christus und seine Jünger, auf dessen Leiden, Sterben und Auferstehung, die Palme ist das Sinnbild des errungenen Sieges und gefundenen Friedens, die Cypresse das Symbol der Trauer und zugleich das der Unsterblichkeit, weil sein Holz nicht so leicht fault, wohingegen der Epheu, mit dem die Toten bekränzt wurden, die über das Grab hinaus dauernde Freundschaft und vertrauende Hoffnung andeutet, und der Ölbaum, das Attribut der Pallas Athene, die Fruchtbarkeit in guten Werken, Barmherzigkeit und Rechtschaffenheit bezeichnet. Wo eine Umbildung des Pflanzenornaments vorgenommen worden ist, wie z. B. bei dem sehr unschön stilisierten Akanthusblatte und dem ohne Haupt- und Nebenrippen gebildeten, drei-, fünf- und sieben-spitzigen Weinblatte, da ist der Hang zum Symbolisieren die Ursache der Umformung, denn das dreispitzige Weinblatt gilt als Sinnbild der Dreieinigkeit, das fünfblättrige symbolisiert die fünf Wundmale des Heilandes und das siebenblättrige Weinblatt wird auf die sieben Todsünden bezogen.

Die arabisch-maurische Ornamentik, in der ebenfalls das Akanthusblatt und die Akanthusranke, das Weinblatt, die Koffkastanie, die Orangenknope, der Pinienzapfen, der Granatapfel, die Palme, die Lotosblume, das Farrenkraut und noch einige andere Pflanzengattungen auftreten, folgt nur dem wechselvollen Spiel der Phantasie, die unerschöpflich in ihren Kombinationen des Linien- und Rankenwerks (*Arabeske*), sich oft über die ganze Fläche ausbreitet und die Pflanze hier in einer der Natur sich nähernden, dort durch Umbildung und Auslassung von Blättern von ihr sich entfernenden, d. h. stilisierten Form wiedergibt, wenn sie nicht zur Belebung des wunderbar in einander verschlungenen geometrischen Flächenmusters dient, oder wie in der arabisch-sarazenischen Kunst, mit der sonst nur eine Ausnahme bildenden Tiergestalt vereint vorkommt und durch den Reiz der Farbe doppelt wirksam wird.

Die reichste Anwendung als lebendes und symbolisches Ornament hat die Pflanze in der Kunst des Mittelalters gefunden, die sich zwar des Akanthus und Lotos wenig oder gar nicht bedient, dafür aber fast eine jede der bekanntesten heimischen Pflanzen zum Gebrauch heranzieht, sofern sie geeignet erscheint, dem religiös-idealen Zwecke unter der Voraussetzung ästhetisch-praktischer Verwendbarkeit dienen zu können.

Die am frühesten in der mittelalterslichen Ornamentik vorkommenden Pflanzen sind neben dem Weinblatt der altchristlichen Kunst, die Lilie,

der Klee, die Haselnuß, der Apfel und der gemeine Frauenschuh, von welchen die vier ersteren bereits insofern in dem auf dem Gotteshause errichteten Kreuze auftreten, als die Enden der Schenkel dieses auf Christus hinweisenden Symbols die Form der Lilie, des Kleeblattes, des Apfels und der Haselnuß zeigen; denn der Klee symbolisiert die Dreieinigkeit, die Haselnuß die Unsterblichkeit und Vermehrung, die schon frühzeitig stilisierte Lilie ist das Sinnbild der Seelenreinheit, Keuschheit und Unschuld, der Apfel das Zeichen der Herrschaft, das die Könige des Morgenlandes dem Christuskinde in Gold als ein von Alexander dem Großen stammendes Geschenk überreichten, und der Frauenschuh (*Cypripedium calceolus*), der im Mittelalter „unser lieben frauen Schüchlein“ hieß, wird auf Maria bezogen, die sich der Schuhe des *Cypripediums* bediente, als sie mit ihrem Kindlein nach Ägypten floh.

Von den verschiedenen Lilienarten kommen hier nur die weiße Lilie (*Lilium candidum*), die Feuerlilie (*Lilium bulbiferum*), der Türkenbund (*Lilium Martagon*) und die Schwertlilie (*Iris*) in Betracht. Sie sind sämtlich in der Ornamentik vortrefflich verwendbare Pflanzen, namentlich die als Attribut der Jungfrau Maria beigegebene weiße Lilie mit ihrem hohen Stengel und die Schwertlilie, deren zurückgeschlagene Kelchzipfel und aufrechtstehenden Abschnitte der Blumenkrone die Stilisierung wesentlich erleichtern und häufig deshalb in Verbindung mit den Initialen der mittelalterlichen Schrift zu finden ist.

Eine für die ornamentale Behandlung außerordentlich gut verwendbare Pflanze haben wir ferner in dem schon erwähnten Frauenschuh, der mit dem Ahorn-, Eichen-, Wein- und Distelblatt gebraucht, aufgerollt oder gebuckelt, die Fialen, Helme, Giebel als s. g. Krabbe, Basse oder Kriechente schmückt oder für die Bildung der Kreuzblume der Thürme und Fialen Verwendung fand, wie wir dies z. B. an der mächtigen Kreuzblume des Kölner Domes sehen, die aus drei Blütenkränzen des Frauenschuhs gebildet ist, während das Kleeblatt hauptsächlich im Maaßwerk der Fenster, Giebel und Portale als Drei-, Vier- und Fünfspaz auftritt und zum Symbol der Dreieinigkeit, frommen Demut und himmlischen Liebe erhoben wurde.

Eine ebenso tiefe poetisch-symbolische Bedeutung legte man auch dem Epheu bei, von dem die Blätter der nicht blühenden Zweige bei herzförmigem Grund fünfklappig, die der blühenden Zweige dahingegen lang zugespitzt und ungeteilt sind. Die Blüten bilden einfache Dolden, deren 5- bis 10blättrige Blumenkrone von gelblich-grüner Farbe eben so viele Staubgefäße und einen Griffel haben. Der Epheu, welchem der Volksmund den Namen Mauerpfau und Eppig beigelegt hat, und der schon in der frühchristlichen Kunst Sinnbild der Freundschaft und Beständigkeit war und die Hoffnung auf die zukünftige Glückseligkeit ausdrücken sollte, hat in seiner stilisierten Form entschieden an Schwung verloren und wirkt im Vergleich zu seiner naturalistischen Behandlung aus dem Anfange des 13. Jahrhunderts steif und nüchtern, wohingegen umgekehrt die an den Sims und Kanten der Giebel im gothischen Stile vielfach vorkommende Weinrebe in der Spätzeit durch die ihr gegebene Entwicklung kräftig in die Erscheinung tritt.

Dasselbe gilt von dem in seinen Umrissen noch lebendigeren, dem Feigenblatte ähnelnden Ahornblatt (*Acer campestre*), welches in der Frühgotik am Kapital und Sims gleichfalls mehr der Natur nachgebildet ist, wie alle vegetabilische Elemente nur lose als Dekoration an den struktiven Bauteilen angeheftet erscheint und erst in der Spätzeit des Stils einer strengen Behandlung unterzogen wurde.

Mit dem Frauenschuh und dem Weinblatt hat das in der Gotik mannigfach gebrauchte und wie das Ahornblatt als Füllung oft angebrachte

Eichenblatt das gemein, daß es nicht allein als Kapitältschmuck und Rosette, sondern ebenso zur Belegung der Giebel und Helmfanten in der Form der Krabbe von der Kunst herangezogen wird, wiewohl es nicht gelingen wollte, dem sonst nicht unschönen Blatte einen dem Auge angenehmen Schwung zu verleihen. Dies ist indessen auch bei vielen anderen in der Ornamentik des Mittelalters vorkommenden Pflanzen der Fall, die lediglich ihrer symbolischen Bedeutung wegen, darunter die „zum Aufmerken auf das Wort Gottes“ hinweisende Haselwurz (*Asarum europæum*), die gegen Heterie schützen sollende Jaunrübe (*Bryonia dioica*) und das Pfeilkraut (*Sagittaria sagittifolia*) zu vegetabilen Schmuckteilen erhoben worden sind. Von den verschiedenen Eichenarten ist die s. g. Stiel- oder Sommerliche (*Quercus pedunculata*) mit ihren langgestielten Früchten die für die ornamentale Behandlung dankbarste, weniger formschön das buchtig gelappte Blatt der Trauer-, Stein- oder Winterliche (*Quercus sessiliflora*) mit ihren am Blatte sitzenden Eicheln.

Um so größeren Wert für uns hat das in der Frühgotik an Friesen und Kapitälern mit Vorliebe gebrauchte Schöllkraut (*Chelidonium majus*) und die Akeley (*Aquilegia vulgaris*).

Erstere Pflanze, der man im Mittelalter allerlei wohlthätige Eigenschaften zuschrieb, und welche dieserhalb bald Blutkraut, Lichtkraut und Herrgotteskraut genannt wurde, oder auch die Bezeichnung Schellwurz führte, wächst an Zäunen, auf Schutt, in Gärten und Gebüsch, enthält einen giftigen Saft, hat ein langgestieltes Blatt mit kerbigen Einschnitten und einen zweiblättrigen Kelch mit Stempel, aus dem sich eine schotenförmige Kapsel entwickelt. Die Akeley oder Hahnenfuß, deren es mehrere Arten giebt, gehört zur Klasse der krautartigen Gewächse mit gestielten, häufig geteilten, nicht unschönen Blättern und blumenartig gefärbtem Kelch mit vielen Fruchtknoten. Sehr zierlich sind die Blätter des Wasserhahnenfußes (*Ranunculus aquatilis*). Im Mittelalter hieß die Akeley Gotteshütlein, Elfenhandschuh, „unser Frauenhandschuh“ und Adlerblume, letztere Benennung mit Rücksicht auf die Krümmung der Spitzen der Fruchtschoten während der Zeit der Reife derselben.

Einen auffallenden Gegensatz zu der in ihrer Struktur reich gegliederten Akeley bildet wie der Sauerflee (*Oxalis Acetosella*), der in der Frühgotik als Dekorationsmittel an den Kapitälern auftretende Wegerich (Wegbreit, Wegetritt und Schafzunge) mit seinen länglich geformten Blättern. Der große Wegerich (*Plantago major*) folgt nach den gemachten Beobachtungen den Weißen im Westen Nordamerikas bei ihrem Vordringen, weshalb ihn die Indianer den Fuß des weißen Mannes nennen. Auf Tristen und an Wegen wuchernd, ist der bis 30 cm hohe Schaft stielrund und die Form des langgestreckten Blattes eiförmig. Von ihm unterscheidet sich der mittlere Wegerich (*Plantago media*) durch elliptisch kurz gestielte, der lanzettblättrige Wegerich (*Plantago lanceolata*) durch seinen gefurchten Schaft und seine lanzettförmigen Blätter und der auf Sandfeldern Norddeutschlands vorkommende Sand-Wegerich (*Plantago arenaria*) durch linealisch gegenständige Blüten.

Eine ebenso volkstümliche mit den verschiedensten Bezeichnungen belegte Pflanze ist der Löwenzahn (*Leontodon taraxacum*). Besonders als Wegelattich, Butter- oder Kuhblume bekannt, ist diese in der Blätterform an die dekorativ außerordentlich gut verwendbare Zichorie (*Cichorium Intybus*) erinnernde Pflanze wegen ihrer charakteristischen Blattform, (Blütenkörbchen), wegen ihres Hüllkelches und ihrer Früchte halber oft genug als Vorbild benutzt worden.

Wertvoller für die Zwecke der Kunst erscheinen der Mohn und die sonst so verachtete Distel (*Carduus acanthoides*). In der Bedeutung der Trauer und des Schmerzes der Natur treu nachgebildet oder nach strengen Stilregeln behandelt, finden wir in der Ornamentik des Mittelalters Blatt und Blüten der Distel in eben so reichem Maße vertreten wie die symbolisch auf den friedlichen Schlaf bezogene Mohnpflanze.

Von dem Mohn unterscheiden wir zwei Arten: die Klatschrose oder den Klatschmohn (*Papaver Rhoeas*) mit fiederig eingeschnittenen Stengelblättern und den Gartenmohn (*Papaver somniferum*). Die Kapseln des letzteren, dessen Blumenblätter nicht rot, sondern weiß und violett gefärbt sind, zeigen auch im Querdurchschnitt wie der obere Teil der Stempel eine symmetrische Zeichnung und lassen dieselbe für uns wertvoll erscheinen. Dasselbe läßt sich von der schafstartig gebildeten Schote und den umgebogenen Staubblättern sagen, deren Stengelblätter indessen hinsichtlich ihrer äußeren Form von denen des weißen Senfs (*Sinapis alba*) an Schönheit übertroffen wird.

Für das Rankenornament kommen namentlich die Osterluzei (*Aristolochia clematis*), die schon angeführte Schwertlilie und die Winde (*Convolvulus*) in Betracht. Bei der Jaunwinde (*Convolvulus sepium*) haben die pfeilförmigen Blätter abgestufte Ohrchen und die weißen Blumenblätter zwei große Deckblätter, bei der Akerwinde (*Convolvulus arvensis*) sind die zwei kleine Deckblätter zeigenden Blumenkronen rosa gefärbt und die pfeilförmigen Blätter mit spitzen Ohrchen versehen.

Schwerverständlich ist die große Menge von Bezeichnungen, welche der in der Ornamentik der Natur mit Absicht nachgebildete Aronsstab (*Arum maculata*) durch den Volksmund erhielt. Die langgestielten, schwarzgeleckten Grundblätter des nebenbei Pfaffenblüte, Drachenwurz, Eselsohr, Aronsmütze und auch deutscher Ingwer genannte Aron mit seinen scharlachroten Beeren, seiner langen lappenförmigen Blüten Scheide und seinem fruchtkolben sind wie alle Teile der Pflanze giftig, in ihren Windungen aber nicht unschön, so daß die möglichste Annäherung an die Natur hinsichtlich der ornamentalen Nachbildung erklärlich wird.

Streng stilisiert erscheinen als Kunstgebild neben der Petersilie (*Petroselinum sativum*) das Löwenmaul oder Dorant (*Antirrhinum majus*), der Zapfen der Fichte (*Pinus silvestris*) an den Schlusssteinen der Kreuzgewölbe und die Schwarzwurz, auch Wollwurz genannt (*Symphytum officinale*), deren dreimal so langes als breites Blatt oben und unten sich verschmälert, und deren purpurrote, violette oder gelblichweiße Blumenkrone unten röhrig ist und sich nach oben glockenförmig erweitert.

Zu der Familie der Vereinsblüter gehört, wie der Dorant (Löwenmaul), desgleichen der Hufslattich (*Tussilago farfara*) mit seinem dem Hufe der Pferde gleichenden Blatt und seiner schönen Röhrenblüte, die für die Stilisierung außerordentlich günstig gestellt ist.

Strenger behandelt tritt in der Frühgotik der Sauerampfer, Schmerbel, gute Heinrich zc. (*Rumex pratensis*), in der Spätgotik der in der Blütezeit von einer Scheide eingeschlossene Lauch (*Allium ursinum*), die Mondraute oder das Walpurgiskraut, Leberraute (*Botrichum lunaria*), die Mauerraute (*Adiantum album*) und die Malve auf, welche letztere stilisiert wiedergegeben wird, und von der in der Natur drei Arten: die gemeine Malve (*Malva vulgaris*), die rundblättrige Malve (*Malva rotundifolia*) und die wilde Malve (*Malva silvestris*) vorkommen. Die letztgenannte Malve hat herzförmige rundliche Stengelblätter und rosa gefärbte, tief ausgerandete Blumenblätter, die erstangeführte Blätter mit 5 bis 7 abgerundeten Lappen und abgerundete Trockenfrüchte, wohingegen die

Trockenfrüchte der rundblättrigen Malve scharf berandet, grubig und runzelig sind. Von der Mondraute glaubte man im Mittelalter, daß sie gegen Zauberei Schutz verleihe und Bestandteile enthalte, welche man mit Hilfe der Alchemie in einen die Menschen unsichtbar machenden Stein verwandeln könne u. dergl. mehr.

Auch die Erdbeere (*Fragaria vesca*), die Birne (*Pirus communis*), das Vergißmeinnicht (*Myosotis palustris*), die Sternblume (*Stellaria Holostea*), die Bohne (*Phaseolus vulgaris*) und die Tulpe (*Tulipa*) finden sich in der Ornamentik entweder der Natur nachgebildet oder stilisiert wieder. Von der *Stellaria* giebt es zwei Arten: die *Stellaria media* oder Vogelmiere mit eiförmigen, kurz zugespitzten, die *Stellaria Holostea* oder das großblättrige Vogelkraut mit lanzettlichen Blättern an vierkantigem Stengel.

Trefflich verwertbar sind die einen geschuppten Fruchtzapfen bildenden Blüten des ebenfalls im Blatt schönen Hopfens (*Humulus Lupulus*), an origineller Form die Blätter des körnigen Steinbrech (*Saxifraga granulata*) und ungemein reich in den Biegungen des Blattes die kultivierten Arten des Kohls (*Brassica*), insbesondere der Grün- und Braunkohl.

Selbst das in der antiken Kunst am Kapital vorkommende Schilfblatt (*Arundo Phragmites*) ist mit dem gemeinen Bärenklau in der mittelalterlichen Ornamentik wie das Immergrün (*Vinca minor*) oder Sinngrün in seiner die Hoffnung verbildlichenden Bedeutung eine beliebte Pflanzenart, und ebenso wurde die Stechpalme (*Ilex aquifolium*) in jener Epoche vielfach verwendet. Daß außer der Eiche und dem Ahorn auch die von den Poeten aller Zeiten vielbesungene süßduftende Linde (*Tilia grandifolia*), die Ulme (*Ulmus campestris*), die Buche (*Carpinus Betulus*), die Palme (*Palmae*), namentlich die im Gewölbesystem auftretende Fächerpalme und andere Waldbäume ornamentale Verwendung gefunden haben, versteht sich bei der denselben beigelegten Bedeutung von selbst. Die Stechpalme mit ihren Beeren, welche ihre stacheligen Blätter, wie die Sage meldet, wegen des Jesus verurteilenden Ausrufs „Kreuzige!“ erhielt und ihre Früchte den Hezen zur Erzeugung herleihen muß, steht hinsichtlich ihrer sinnbildlichen Verwendung der in den Handschriften des Mittelalters häufig vorkommenden Passionsblume (*Passiflora macrocarpa*) am nächsten.

Von den Farnarten sind hier nur das Engelsfüß (*Polypodium vulgare*), der Adler-Saumfarn (*Pteris aquilina*) und der weibliche Streifenfarn (*Asplenium Filix femina*) anzuführen. Letzterer in schattigen und feuchten Wäldern wachsend, hat doppelt bis dreifach gefiederte Blätter, der Adler-Saumfarn, die größte Farnart in Europa, dreieckig eiförmige, zwei- bis dreifach gefiederte, oft wagerecht ausgebreitete Blätter in energischer Form und das Engelsfüß federteilige Blätter mit lanzettlichem Umriß, welche die Künstler noch heute passend zu verwenden verstehen.

Im 15. und 16. Jahrhundert brach die Kunst mit dem Althergebrachten. An die Antike wieder anknüpfend und dieselben im Geiste des modernen Lebens umgestaltend, war es selbstverständlich, daß auch die Ornamentik von diesem Umschwung nicht verschont blieb.

Das Ornament verliert seinen struktiv-symbolischen Charakter und folgt einzig und allein dem Prinzipie des Schönen und Gefälligen. Ganz besonders ist es die Frührenaissance, welche wegen ihrer reichen dekorativen Ausschmückung der Wandflächen, Pilaster und Frieße mit anmutig komponierten Arabesken, Fruchtschnüren und Blumenfestons, verbunden mit Vasen, Masken, Kandelabern, Ständern, Füllhörnern, Vögeln, vierfüßigen Tieren, Fruchtschalen zc. mit und ohne Rahmenwerk in die Erscheinung tritt und sich durch eine freiere Behandlung und elegantere Linienführung von dem Ornament

der Hochrenaissance unterscheidet. Die Stengelbildung der vegetativen Dekoration ist zarter, die Bedeckung des Grundes der Fläche maßvoller gehalten und das ornamentale Relief flacher, als das kräftige, vom Grunde sich abhebende und zwar meist auch stark unterschrittene, mehr der Antike nachgebildete Ornament der Hochrenaissance.

Die wichtigste Stelle fällt in dieser Zeit dem aus der Akanthusstaude oder ähnlichen Pflanzen gebildeten Rankenornament zu, welches mit seinen auf- und abwärts gebogenen Blättern entweder um eine Mittelrippe gruppiert und oben am Pilaster in eine Palmette, eine Schale oder Blumenkrone übergeht, oder in zierlichen, schneckenartigen Windungen an den Friesen und Pilastern seine Stengel und Ranken ausbreitet und einen herrlichen Gegensatz zu dem aus Blättern, Blumen und Früchten bestehenden, wulstartigen Fruchtstrang bildet, der als Umrahmung der Portale, Fenster, Felder und Gemälde angewendet wird, während der Feslon zur Füllung neutraler Felder dient und nach dem aufgehängten Ende zu sich verdünnt. Der Unterschied zwischen dem s. g. Fruchtgehänge und dem Sträußchenfeslon besteht darin, daß der erstere vertikal herabhängt, der letztere bogenförmig an der Wand befestigt erscheint.

Mit dem Relieforament seinem pflanzlichen Wesen nach verwandt, ist das aufgemalte Ornament, das ebenfalls durch seine schöne zarte Stengelbildung und den Reichtum der Form auffällt und durch den kräftig abgetönten Untergrund und die farbig abgeschattierte Ausführung eine noch lebhaftere Wirkung äußert. Es wird von dem eigentlichen Flachornament (Intarsia, Sgraffito) wesentlich unterschieden, indem bei letzteren darauf gesehen werden muß, daß die konventionell scharfe Zeichnung die Fläche gut füllt und die einzelnen, oft nur durch dünne Stengel mit einander im Zusammenhange stehenden breiten Blätter und Rosetten gleichmäßig verteilt sind, wobei es selbstverständlich ist, daß die Form der Fläche für die Art der dekorativen Behandlung maßgebend bleibt.

Mit dem Beginn des 17. Jahrhunderts verliert das Pflanzenornament nach und nach seine stilvolle Schönheit und Reinheit der Form. Schwülstig und gesucht, mit allerlei Dingen, wie mythologischen Figuren, Gartengeräten und Waffen oft untermischt, an unregelmäßig gebogenem Rahmen resp. Gitterwerk, Schnecken und Muscheln aufgehängt, mit flatternden Bändern zusammengebracht oder um geborstene Säulen und chinesische Tempelchen geschlungen, macht das Pflanzenornament entweder in seiner zopfig überladenen oder kümmerlich mageren Formenweise einen oft recht kläglichen Eindruck.

Eine sehr bedeutende Beeinflussung erfuhr das Ornament im 17. Jahrhundert infolge der Einführung des chinesischen und japanischen Porzellans insofern, als dadurch der in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts seinen Höhepunkt erreichende Naturalismus zu unangefochtener Herrschaft gelangt.

Die französische Revolution und das ihr folgende Kaiserreich machen dieser Stilrichtung zwar ein Ende, indem die Künstler sich wieder den antiken Vorbildern zuwenden; allein die Auffassung war doch eine viel zu kalte und nüchterne, als daß sie der lebhafter empfindenden Zeit hätte genügen können und sie im Stande gewesen wäre, die Erinnerung an die lustige Dekorationsweise ganz zu verdrängen.

Einen ähnlichen Rückschlag hat die in unserem Jahrhundert oft bis zur Lächerlichkeit übertriebene Liebe zur deutschen Renaissance hervorgebracht, wengleich das Bemühen einzelner Künstlerkreise, das Rokoko zu dauerndem Leben zu bringen, vergeblich sein durfte, da es sich dabei nicht um ein

ästhetisches Bedürfnis, sondern nur, wie von jener Seite auch zugegeben wird, darum handelt, den Kunstgeschmack durch Abwechslung anzuregen und in neue Bahnen zu leiten.

Gleichwichtig wie die Pflanze, ist für das Ornament die Tiergestalt, die entweder mit ersterer verbunden oder als selbständiger Schmuckteil in demselben auftritt und schon im Altertum symbolisch angewendet wurde.

Eines der ältesten Tiersymbole ist der Phönix. Nach einer Sage aus Indien stammend und in Arabien sterbend, bedeutet der bereits auf einem Grabe in Ägypten als die Seele Osiris abgebildete Phönix das abgelaufene Jahr, wenn ihn die Kunst gestorben darstellt. Ezechiel nennt ihn den König der Vögel, und die Juden, welche ihm den Namen Chul beilegen und ihn tausend Jahre alt werden lassen, sehen in seinem Tode deshalb eine Wiedergeburt, weil er im Paradiese nicht vom Apfel der Erkenntnis aß und infolgedessen sündlos blieb. Den Römern war der Phönix das Sinnbild der Unsterblichkeit und den alten Griechen das Symbol der Auferstehung, während der mit umstrahltem Haupte auf den Münzen der ersten christlichen Kaiser abgebildete Phönix auf die Wiederherstellung des Reiches durch Konstantin und dessen Söhne sich bezieht.

In ähnlichem Sinne, wie bei den Römern ist der Pfau, der der Göttin Juno geheiligte Vogel, auf christlichen Denkmälern zu finden, da man annahm, daß sein Fleisch unverwesbar sei, wiewohl keiner der Kirchenväter diesen Grund der Deutung erwähnt. An einem Sarkophage auf einem Baum sich wiegend und sogar an einem Kreuze vorkommend, findet er sich im Coemeterio Vaticano mit Christus, neun Aposteln, Johannes und Maria als Symbol der Unsterblichkeit dargestellt.

Wie viele andere Sinnbilder, ging der Pelikan gleichfalls in die christliche Kunst über, die ihn, an die Sage anknüpfend, nach welcher sich derselbe die Brust öffnet, um die Jungen mit seinem Blute zu ernähren, auf den für die Menschheit sich opfernden Heiland bezog und seine Gestalt deshalb an Kapitälern (Kirche des heil. Cäsarius in Rom) anzubringen pflegte.

Das vornehmste und älteste christliche Symbol ist die im Altertum stets als Attribut der Aphrodite verwendete Taube. Bis heute als Sinnbild des heiligen Geistes in den Taufkapellen, an den Lehrstühlen der Bischöfe, über den Altären und an den Kanzeln, auf Gemmen, Lampen, Steinen und Gemälden vorkommend, ist die Taube sowohl das Symbol der Redlichkeit — seid ohne Falsch wie die Tauben — als das Sinnbild Christi, dem oft der Name columba beigelegt wird, wenn sie nicht symbolisch auf die Gemeinde frommer Christen und Apostel oder verdoppelt, in der Bedeutung von Eintracht und Treue, auf Ehegatten bezogen, oder endlich auf Grabsteinen als Sinnbild der Keuschheit, Tugend und Unschuld angetroffen wird. Die wilde Taube am schwarzen Meere war bei den Amazonen das Symbol der Gattentreue und die eine oder die andere Taubenart das der Fruchtbarkeit.

Die heute noch, wie die Ameise, als Zeichen des Fleißes angesehene Biene wurde von den Alten als das Symbol der reinen Nahrung betrachtet. Die Erfinderin des Honigs ist die Nymphe Melissa (Biene), und die Priesterinnen, welche den Fruchtbau lehrten, hießen Melissen, weil sie es waren, die den reinen Gottesdienst, die erste religiöse Nahrung den Menschen darboten, aus welchem Grunde denn auch Pindar die pythische Priesterin die Biene von Delphi nennt. Gleichzeitig war den Griechen die Biene das Sinnbild der Kolonien im Allgemeinen, weil die Musen in der Gestalt von Bienen

den Joniern der attischen Küste den Seeweg nach Asien gezeigt hatten und ihnen treue Führerinnen in der neuen Heimat am Flusse Melos gewesen waren.

Was den Adler, den geheiligten Vogel des Zeus, anbelangt, so ist derselbe bekanntlich nach Hieronymus und Augustin Attribut des Evangelisten Johannes, nach Irenäus das des Evangelisten Markus, wohingegen die Greifen in der persischen Mythologie auf die bösen Dews, die Gehilfen Ahrimans, bezogen und der Hahn von den alten Christen als Symbol der Wachsamkeit auf den Türmen angebracht wurde.

Nicht so einfach ist die Deutung des Raben, der als Vogel Odins die Weisheit symbolisiert, gleichzeitig das Sinnbild der Sünde und des Teufels sein soll, als „Unglücksrabe“ sprichwörtlich geworden ist und endlich als Vogel der Schlachtfelder eine ebenso unheimliche Würdigung erlangte.

Die Vögel im Allgemeinen waren den Indern das Sinnbild der wachsamten, scharf sehenden Geister. Von den Magiern in goldenen Käfigen im Palaste zu Babylon gepflegt, glaubte man, daß diese Dolmetscher des Himmels und Feinde des Bösen nur in der Nähe der Götter weilten, von denen Ormuzd, der weiseste der sieben Amshaspands, durch die Gestalt des Adlers und des Habichts personifiziert wird.

Unter den vierfüßigen Tieren sind das Lamm, der Löwe, der Ochs, der Stier, der Hirsch, der Elefant, die Kuh, das Pferd und das Einhorn die allgemein gebräuchlichsten, in der Kunst am meisten vorkommenden Symbole.

Von diesen ist das Lamm neben der Taube das heiligste Symbol der christlichen Kunst. Direkt auf Christus, welcher „der Welt Sünde trägt“, gedeutet, finden wir es von zwölf Schafen begleitet (Christus und die zwölf Apostel) auf Sarkophagen, mit dem Kreuze oder dem Monogramm Christi auf dem Haupte abgebildet, wenn es nicht von Christus, dem „guten Hirten“, auf dem Arm oder der Schulter getragen wird. Trotzdem das Trullanische Concilium im Jahre 692 verbot, dasselbe als Symbol Christi zu benutzen, hat es die mittelalterliche Kunst dennoch vielfach in diesem Sinne angewendet, wie dies aus zahlreichen Gemälden jener Zeit hervorgeht.

Selbst der Löwe dient der christlichen Kunst als Sinnbild Christi; weit häufiger allerdings ist er das Symbol des Teufels; denn „der Teufel geht umher“, heißt es, „wie ein brüllender Löwe und suchet, wen er verschlinge“, weshalb derselbe mit dem Höllenrachen verglichen wird, während andererseits der Löwe auch wohl in der Bedeutung eines Widersachers des Teufels auftritt. Alle Löwenkämpfe des alten Testaments sind dahingegen Kämpfe mit dem Teufel. Simson, welcher den Löwen zerreißt (Gemälde der Vorhalle des Münsters zu Freiburg), ist das alttestamentarische Vorbild Christi, der die Pforten der Unterwelt sprengt und die teuflischen Gewalten bändigt, der Sieg über den Löwen nichts anderes, als der Sieg Christi über den Erbfeind des Menschengeschlechts. (Pugnavit ecclesia prioribus temporibus adversus leonem, pugnat modo adversus draconem. August. Hom. 34.) Ebenso soll der in der Löwengrube unangetastet bleibende Daniel den Sieg über den Teufel verbildlichen, der Drache und der Löwe an der Kirche zu Wechselburg als Sinnbild der Bösen aufgefaßt werden und der Löwe nur das Symbol der Einsamkeit, sowie der Träger und Wächter des Heiligtums sein, wo er allein vorkommt. Der Löwe, den der Stamm Juda in seinem Panier führte, und welcher auf das dem Heidentum feindliche Vorbild Christi hinweist, ist zugleich das Attribut des sieghaften Sonnengottes Apollo, sowie das des Mithra und des Evangelisten Markus und war schon über dem Throne von Mykene in der Bedeutung eines das Heiligtum schützenden Wächters angebracht.

Auch der Ochs, das Attribut des Evangelisten Lukas, welcher mit der

Taube zusammen die Unschuld, Rechtschaffenheit und Arbeitsamkeit der christlichen Lehrer oder die den Glauben verkündenden Apostel symbolisiert, fand selbst als Symbol Christi auf christlichen Denkmälern hier und dort Verwendung und galt bei den Indern als Sinnbild Schiwa's, wohingegen die der Allmutter Lakshmi und Bhavani geheiligte Kuh gewöhnlich auf die reinigende Wiedergeburt bezogen wird, weshalb die Tochter des Königs Micerinus von Caïs sich die Gunst erbat, nach ihrem Tode zur Sühnung einer von ihrem Vater an ihr begangenen Unthat in einer goldenen Kuh begraben zu werden. Nach dem indischen Zeremoniengesetz wird noch jetzt das Hindurchkriechen unter einer goldenen Kuh als eine Reinigung von begangenen Sünden angesehen und die Tötung einer Kuh, deren Schwanz der Sterbende aus demselben Grunde in die Hand nimmt, unter allen Bedingungen mit dem Tode bestraft. In gleicher Weise verehrten die Perser den Stier als das Sinnbild der die Keime in sich tragenden Materie oder als Symbol des Mondes und der rascher sterbenden Zeitlichkeit, die da sterben muß, wenn ein neues Jahr entstehen soll, wie dies bildlich durch den einen Stier tötenden Mithra ausgedrückt zu werden pflegte.

Symbol der reinen Tierwelt und Keuschheit war bei den Persern und Indern das Einhorn, das der Klugheit und Stärke bei letztern der Elefant. Der Märtyrer Justin vergleicht das zum Symbol der Macht erhobene Horn des ersteren Tieres mit dem Zeichen, welches das Kreuz bedeutet. Zoroaster, der das Einhorn mit drei Füßen, sechs Augen und neun Mäulern ausstattete, nennt das Tier den reinen Esel, der jedoch nicht mit dem wilden Esel verwechselt werden darf, der nach Gregor dem Großen auf Christus zu beziehen ist.

Dem Einhorn sinnbildlich nahe steht das Pferd, das Symbol der vom Körper befreiten reinen Seele und das den Sieg über den Tod bedeutende, die Flüchtigkeit des Lebens versinnlichende Roß, welches die Römer auf den Sieg im Allgemeinen bezogen oder als Hinweis auf das Hineilen zum Ziele symbolisch in der Kunst verwerteten.

Eine ganz verschiedenartige Deutung liegt dem in der christlichen Symbolik gebräuchlichen Hirsch zu Grunde; denn während Homer mit ihm den Begriff der Feigheit verbindet und die Hirsche in der Krone der rhamnussischen Nemesis die schimpfliche Flucht der Perser in der Schlacht von Marathon andeuten sollen, sagt der heilige Ambrosius von ihm, daß Christus wie ein Hirsch in die Welt gekommen sei. Für seine hohe Bedeutung in der alten Kirche spricht ferner das mit Hirschen geschmückte Wandgemälde in den römischen Katakomben, ferner die vom Papst Hilarius verfügte Aufstellung zweier silberner Hirsche in der Johanniskirche zu Rom, aus deren Mäulern das Wasser in den Taufstein floß, das Vorkommen dieses Tieres in einem von Aringhi angeführten, die Taufe Christi darstellenden Gemälde, sowie die dem Hieronymus nachgesagte Behauptung, die Apostel und die übrigen Lehrer des Christentums seien durch Hirsche verbildlicht worden.

Noch häufiger finden wir den Fisch, namentlich den Delfin in den Katakomben als sinnbildlichen Schmuck, denn der Delfin ist, wie alle Seetiere, das Symbol der Glückseligkeit und Christus der Fischer, der die in den unsicheren und falschen Wogen des Lebens schwimmenden Menschen (Fische) aus der Tiefe in die Höhe zieht.

Ein viel älteres Symbol der christlichen Kunst ist die Schlange. Nach der Genesis ist ihr tiefe Erkenntnis und Verstand, aber nicht minder List und Verschlagenheit eigen und sie im Christentum das Sinnbild der Klugheit, von der Christus sagt: „Seid klug, wie die Schlangen“, wemgleich das Mittelalter sie als das Symbol der im Teufel wirkenden Bosheit und verderblichen

Schlaueheit ansah und die alexandrinische Schule sie direkt auf die Wollust bezog. Bei den Ägyptern als Simmbild des Weltgeistes und Welterschöpfers um das Haupt der Isis geschlungen und den Helm der griechischen Pallas schmückend, bedeutet sie am Dreifuß die das Gegenwärtige und Zukünftige erkennende Weisheit und um den Stab des Asklepios gewunden oder von Hebe genährt, die Gesundheit, die der Sohn Apollons dem Menschen verleiht. Der Schlangendrache ist Ahriman, der Gott der Finsternis und Unlauterkeit, der Drache jedoch der die Unachtsamen verführende und verschlingende Teufel. Mephisto im „Faust“ spricht von seiner Ruhme, der alten Schlange und in der Apokalypse wird der böse Geist öfter die alte Schlange oder der alte Drache genannt.



Sonstige symbolisch verwendete Gegenstände.

Von den übrigen Symbolen der christlichen Kunst kommen hier in Betracht Sonne und Mond, das Herz, das Kreuz, der Anker, der Wagen, das Haus, das Schiff, der Fels, das Dreieck etc. Erstere auf Gemmen vielfach vorkommende Zeichen des Sternendienstes beziehen sich auf Christus, das Herz mit und ohne Flügel auf die Engel. Der im Coemeterio Calixti und Praetertati abgebildete Wagen mit daneben liegender Peitsche soll andeuten, daß der Lebenslauf vollbracht sei, wohingegen der bei den Griechen als Sinnbild blühender Staaten und sicherer Häfen geführte Anker in der christlichen Kunst das Zeichen der Hoffnung ist. Chrysostemus sagt: „Selig ist, wer seine Hoffnung auf Gott setzt, halte dich daher von allem anderen getrennt, an diesem Anker fest“, und Clemens von Alexandrien riet den Christen, sich dieses Symbols zu bedienen, das übrigens auch als das der Standhaftigkeit in Leiden Geltung hatte und auf Gemmen neben Fischen bald mit, bald ohne den Namen des Heilands zu finden ist.

Besonders stark war der Glaube an die Macht des unter verschiedenen Gestalten vorkommenden Kreuzes. Wenn Paulus von Nola sagt, die Christen hätten die feindlichen Fürsten (Dämonen) im heiligen Zeichen des Kreuzes, dessen Gestalt durch das griechische T (Tau) ausgedeutet werde, besiegt, so bemerkte dem gegenüber Minucius Felix: „Wir beten das Kreuz nicht an, wünschen es aber auch nicht“, was nicht anders zu deuten ist, als daß er das Kreuz als ein Sinnbild der Widerwärtigkeiten aufgefaßt wissen wollte. Den Ägyptern, deren heiliger Nilschlüssel die Form eines Kreuzes zeigte, war es das Sinnbild der Fruchtbarkeit und des zukünftigen Lebens. Das in den Katakomben auf dem Kleide eines Totengräbers vorkommende 

welches in derselben Form auf der Brust des japanischen Götzen Kaca gefunden wurde, stammt nach der Ansicht Münters aus Indien und ist ein mystisches Zeichen, das auch in der Gestalt von vier aneinander gesetzten Beinen gebräuchlich war und Vierfuß (Fylfot) heißt. Die gewöhnlichste Form ist die dreiarmige, die seltenere das in einen Anker auslaufende und auf den Münzen der Kaiser Konstans und Konstantius ausgeprägte Ankerkreuz. In der Hauptsache unterscheiden wir 16 Arten von Kreuzen, nämlich das vorhin genannte Ankerkreuz, das aus vier gleichlangen Armen gebildete Andreaskreuz, das alttestamentliche (Tau, ägyptisches oder Antonius-) Kreuz ohne Oberarme, das in seinen Schenkeln gleiche griechische Kreuz, das die

Gestalt des Kreuzesstammes verbildlichende lateinische Kreuz, das aus dem Andreas- und griechischen Kreuz zusammengesetzte Doppelkreuz und das die Form eines Y habende Gabel- oder Schächerkreuz, dem sodann das statt des Oberarmes mit einem Henkel oder Ohr versehene Henkelkreuz, das breit-endigende Johanniter- oder Maltheserkreuz, das Kleeblattkreuz, das Krückenkreuz, das mit zwei langen Querarmen ausgestattete, mit dem s. g. Patriarchenkreuz leicht zu verwechselnde lothringische Kreuz, das in seinen drei Querarmen nicht gleich lange päpstliche Kreuz, das Kardinal- (Patriarchenkreuz) Kreuz, das einem vierstrahligen Stern gleichende Sternkreuz und das an seinen vier Armen die Kreuzform zeigende Wiederkreuz.

Ein sehr wichtiges Symbol ist das Schiff, welches Clemens von Alexandrien den Christen empfiehlt und die Kirche bedeutet. Von den Römern auf das öffentliche Wohl bezogen, symbolisiert das Schiff das Hineilen zum Ziele des Lebens, zur Ewigkeit, wenn es nicht, wie auf dem Fischerringe der Päpste, an das Fahrzeug Petri erinnern soll. Auch unter dem Bilde der Arche haben wir nach Firmilianus von Caesarea die Kirche zu begreifen, die in diesem Falle dem Schiffe sinnbildlich gleichsteht.

Nur ganz vereinzelt kommt auf den Denkmälern des christlichen Altertums der Kelch vor. Mit der Hostie und zwei Fackeln vereint, war der Kelch im Orient das Zeichen der Johannes besonders verehrenden Tempelherren, im Mittelalter einerseits das Symbol des Priestertums, andererseits das Sinnbild unschuldigen Leidens.

Noch weniger finden wir den Fels an sich als Sinnbild Christi dargestellt, während der Fels, aus dem Moses Wasser schlägt, in Wand- und Deckengemälden öfter abgebildet erscheint.

Ein geradezu geschmackloses Symbol ist das Faß, das als Zeichen der ehelichen oder kirchlichen Eintracht sowohl im Coemeterio der heiligen Agnes, als im Coemeterio Priscillae, hier von zwei Ochsen, dort von acht Männern gezogen, angebracht wurde, ja sogar inmitten von zwei Tauben und mit dem Monogramm Christi gezeichnet, sich abgebildet erhalten hat.

In die Reihe der christlichen Sinnbilder gehört ferner die aus allerlei Laubwerk bestehende Krone (Kranz), deren im Neuen Testamente als Krone der Gerechtigkeit, der Ehre und des Lebens Erwähnung geschieht. Als Dornenkrone zum Zeichen des Leidens unseres Heilands oder zum Symbol des siegreichen Märtyrertums werdend, wurde sie von den Priestern des Altertums als äußeres Merkmal ihrer Würde getragen und den Siegern im Wettkampf von den Preisrichtern verliehen.

Heidnischen Ursprungs wie die Krone ist die goldene Eier Apollos. In den Gemälden der Katakomben ruhet sie in der Hand des auf das Christentum gedeuteten Orpheus. Als Mittel die Leidenschaften zu zähmen und den rohen Menschen für die Bildung empfänglich zu machen, war sie den Christen zugleich das Symbol des durch Lobpreisungen Gottes geheiligten Kirchendienstes.

Das auf Grabsteinen mehrfach vorkommende Haus bedeutet immer die Kirche als Haus Gottes, das die in der Welt zerstreute Gemeinde Christi bewohnt, und Chrysostomus nennt die Kirche ein von den Seelen der Menschen errichtetes Gebäude. Obgleich das Gleichnis von dem Turm, nach dem die Kirche ein aus dem Wasser emporsteigender Turm genannt wird, den alten Christen sehr geläufig gewesen zu sein scheint, ist nichts destoweniger der Turm unter den christlichen Symbolen nirgends anzutreffen.

Häufig dahingegen ist der siebenarmige Leuchter der Stiftshütte und des Tempels Salomonis, wie ihn ein Relief am Triumphbogen des Titus veranschaulicht, unter den christlichen Sinnbildern zu finden. Namentlich ist

daselbe aber auf Grablampen mit Bezug auf die Worte Christi: „Ich bin das Licht der Welt“ (Joh. 8, 12) angebracht; auch in der Offenbarung Johannes (1,12) wird von sieben goldenen Leuchtern gesprochen, welche der Seher erblickte und welche die sieben Gemeinden vorstellen.

Das schon im Altertum auf die heilige Dreizahl bezogene Dreieck als Symbol der christlichen Kirche erklärt sich von selbst. Bei den Ägyptern ist die Grundlinie des Dreiecks die Göttin Isis, die daselbe in zwei gleiche Rechtecke teilende Vertikale Osiris und die Seitenlinien auf beiden Seiten Horus, der Sohn der Isis und des Osiris, wohingegen die Pythagoräer in ihrem arithmetischen und geometrischen System unter der Dreizahl und dem Dreieck die Göttin Minerva begriffen und das in sechs rechtwinkelige Dreiecke oder Elemente zerlegte Dreieck Athene Tritogenia nannten. Sonst aber bedeutet das Dreieck oder drei in einander geschlungene Kreise in der christlichen Kunst die Dreieinigkeit, die, wie wir gesehen haben, symbolisch auch das Kleeblatt versinnlicht.

Was endlich die menschliche Gestalt anbetrifft, welche bei den Griechen und Römern als stützende Karyatiden diente und in der Kunst des 16, 17. und 18. Jahrhunderts in ganz gleichem Sinne verwendet wurde, so war die Nachbildung derselben aus Furcht vor Abgötterei den ersten Christen so streng untersagt, daß Künstler nur dann zur Taufe zugelassen wurden, wenn sie feierlichst erklärten, sich der Darstellung von Menschen enthalten zu wollen.

Der Widerwille gegen menschliche Darstellungen schwand indessen schon gegen Ende des 4. Jahrhunderts dahin, wiewohl Bischoff Epiphanius auf seiner Reise durch Anablata in Palästina den mit menschlichen Figuren geschmückten Thürvorhang zerriß und den Kirchenvorstehern den Rat gab, in die Fugen des Gemäldes „die Leiche eines Armen hineinzuwickeln und zu begraben“, während im Gegensatz hierzu Gregorius B. v. Nyssa in seiner Lobrede auf den heiligen Theodorus die Darstellungen der Heldenthaten des Märtyrers in der ihm zu Ehren errichteten Kirche als erhebende und sprechende Wandgemälde preist und Erzbischoff Basilius von Caesarea die berühmten Maler seiner Zeit auffordert, die Thaten des heiligen Barlaam durch die Kunst zu verherrlichen und deutlich zu machen.

Das ganze Mittelalter hindurch waren es vornehmlich die Gestalten des Adam und der Eva, welche auf die durch sie in die Welt gekommene Sünde bezogen, an den Portalen und anderen Teilen der Kirchen angebracht wurden und also sinnbildliche Bedeutung hatten.

