

Frühchristliche Kästchenbeschläge aus Ungarn.

(Fig. I—V.)

Von Dr. G. SUPKA, Budapest.

Die frühchristlichen Denkmäler des ungarischen Bodens erhielten schon des öfteren ihre, dem jeweiligen Denkmälerbestande angemessene Bearbeitung. Czobor¹⁾, Gyárfás²⁾ und Hampel³⁾ sammelten manche der hierauf bezüglichen Daten, zumeist natürlich in ungarischer Sprache; aufgrund ihrer eingehenden Vorarbeiten ließe sich ja auch ein vorläufig abschließendes Bild der frühchristlichen Kultur auf dem Boden, besonders des einstigen Pannoniens, rekonstruieren; doch haben eben die intensiver betriebenen Spatenarbeiten der letzten Jahre, so besonders die unter der Leitung der Herren Dr. Ed. Mahler und Dr. Ant. Hekler vorgenommenen Ausgrabungen des Ungar. Nationalmuseums im Gebiete des einstigen Intercisa (heute Dunapentele) recht viel neues Licht über dieses Grenzgebiet frühchristlicher Kultur verbreitet. Dort, wo Hampel vor einigen Jahren noch (1906) bei einer zusammenfassenden Uebersicht der Ausgrabungsergebnisse von Intercisa, außer den gemeinrömischen, den thrakischen und den mithrischen Kulturen noch keine Spur von anderweitigen Kulturen finden konnte, mehrten sich nun

¹⁾ Czobor Béla, Encyklopädie der christlichen Altertümer (ung.) 1880, Budapest.

²⁾ Gyárfás Tihamér, Urchristliche Denkmäler aus Pannonien, (ung.) Budapest, 1884.

³⁾ Hampel, Joseph, Christliche Denkmäler aus dem früheren Mittelalter (ung.) Archeologiai Értesítő, XXIV, 1894, S. 23—53. Auch deutsch in dem dreibändigen Werke: Altertümer des frühen Mittelalters in Ungarn. Braunschweig, 1905.

von Jahr zu Jahr die Anzeichen eines intensiven Influxes frühchristlicher Elemente, ob nun von Rom oder vom Osten her, mag vorläufig dahin gestellt bleiben. Nach den bisherigen Prämissen auf pannonischer Erde konnte es ja auch garnicht anders kommen. Wir hatten doch schon aus dem Jahre 314, also dem Zeitalter Konstantins d. Gr., aus der Prägestatt Siscia, Münzen mit dem Christusmonogramm. Wichtig waren ferner die Inschriftsteine aus Sabaria (Szombathely = Steinamanger) deren einer von der Anwesenheit wandernder christlicher Maler dortselbst zeugte¹⁾. Der Sarkophag aus Kolozsvár (Klausenburg) C. I. L. III. 3205 spricht für ein christliches Begräbnis im III. Jahrhundert. Im bekannten Schatzfund von Krászna in Siebenbürgen²⁾ finden wir das Christusmonogramm sogar auf zweien der Goldbarren angebracht; einmal im amtlichen Stempel der Münze von Sirmium, dann neben dem Feinheitsstempel des Lukianos; sie stammen aus dem 7. Jahrzehnt des IV. Jahrhunderts. In dieser Stadt tagte ja auch das berühmte Konzil vom Jahre 351, in der Frage der Homoiousie³⁾. Aus dem IV. Jahrhundert mag das von de Rossi (Taf. VI, Nr. 1) abgebildete Weihegeschenk der Sammlung Bruckenthal in Nagyszeben (Herrmannstadt) in Siebenbürgen, mit der Inschrift EGO ZENOVIVS VOTVM POSVI und dem konstantinischen Christusmonogramm, entstammen.

Aus dem konstantinischen Jahrhundert besitzt auch das Ungar. Nationalmuseum einige nicht uninteressante Denkmäler. Es ist das erstens ein Oellämpchen, wahrscheinlich italienischer Provenienz mit dem Christussymbol⁴⁾, dann eine Bronzescheibe, ebenfalls mit

¹⁾ Die fragliche Inschrift lautet:

MEMORIAM PICTORIBVS
DVOBUS PELEGRINIS LAVNIONI
VIXIT ANNIS :L: ET DIES : XI
ET SECVNDIVS VIXIT ANNI
:XXV: ET DIES VII:
//CERVNT COLLEGASF

Von den beiden Namen in der Inschrift besitzt nur der eine einen römischen Klang, während der andere zumindest „barbarisch“ klingt.

²⁾ Oeflers publiziert. Zuerst im Arch. Ért. 1887, S. 392—395. Deutsch u. A. Arch. epigr. Mitt. aus Oesterr.-Ungarn, 1889, XII.

³⁾ Ueber die Rolle des Erzbistums Sirmien s. Gyárfás, 1. c. S. 21 ff.

⁴⁾ Arch. Ért. XIII, 1879. S. 169—180.

dem Christusmonogramm. Derselben Epoche mögen die beiden Silberbeschläge eines Gürtels entstammen (Fundort Buda-Ofen, in der sog. Drasche'schen Ziegelei) die in Nielloarbeit vertiefte Malteserkreuze als Ornamente aufweisen ¹⁾. Das in einem heidnischen Sarkophage vorgefundene *vas diatretum* mit christlichen Symbolen und einer griechischen Aufschrift, die sich auf den guten Hirten bezieht, ist auch schon einem größeren Kreise der Fachgenossen bekannt ²⁾. Ein anderes Glasgefäß mit der vermutlich ebenfalls christlichen Aufschrift: $\diamond\diamond$ ΠΙΕ ΖΗΧΑΙC ΚΑΛΩC ΑΕΙ konnte das Ung. Nationalmuseum im Laufe des letzten Jahres aus dem bekannten frühchristlichen Fundorte Sopiana (Pécs = Fünfkirchen) erwerben. Dieselbe Sammlung, aus der das Museum dieses wertvolle Stück erwarb, enthielt auch die Porträtbüste, en miniature in vergoldeter Bronze, eines jugendlichen Cäsars aus nachkonstantinischer Zeit, wahrscheinlich einen der Söhne Konstantins d. Gr. darstellend ³⁾. Dieser Fundort bot uns auch einen ganzen frühchristlichen Friedhof, zugleich mit einem hypokausten Cubiculum, das in der Fachliteratur — bisher zwar ohne eine geziemende Publikation der Fresken — genügend bekannt ist; es wurde des öfteren für ein Werk der Mitte des IV. Jahrhunderts angesehen, doch gewinnt Strzygowski's Ansicht ⁴⁾, mit dem frappanten Hinweis auf das Peter-Paulsmosaik der Galla-Placidia, immer mehr an Wahrscheinlichkeit; das Cubiculum stünde diesem Werke des V. Jahrhunderts zunächst. Es mag sich bei beiden um einen starken östlichen Einfluß handeln.

Wir sind hiermit unversehens mitten in das tosende Wogen der Völkerwanderung geraten, ein Territorium, aus dem heraus das eigentümliche Wesen des frühen Christentums im Grenzlergebiete erst verständlich wird. Schon der starke syrische Einschlag in dem Kulturbilde Intercisa's, wovon uns Hampel in seiner oben bez. Uebersicht einen Einblick gestattete, stellte es uns nahe, anzunehmen,

¹⁾ Ebd., XIV, 1894, S. 25.

²⁾ Garrucci, Storia, III. 107, dessen Meinung vom heidnischen Ursprung des Glasgefäßes seither wohl schon als überholt gelten mag.

³⁾ Abgebildet im Jahresbericht des Ung. Nationalmuseums über das Jahr 1912. Das Stück, das ich ins Museum brachte, wird demnächst von Dr. Anton Hekler publiziert. Meiner Ansicht nach handelt es sich wahrscheinlich um ein, bei Gelegenheit der Reichsteilung zu Sirmium (338) verfertigtes Erinnerungsstück.

⁴⁾ Kunstgesch. Charakterbilder aus Oesterr.-Ungarn, S. 56.

daß man dort doch nicht so einfach mit der landläufigen Annahme von den Religionsverhältnissen einer Zollwache sein Auskommen finden werde. Es wurde festgestellt, daß sich die *cohors miliaria Hemesonorum* während ihres ganzen Bestandes aus Syrien rekrutierte; auch war es sicher anzunehmen, daß dem Militär auch manches Zivilvolk aus der fernen Heimat hieher folgte. Ja sogar einer der Zollvorstände, allerdings ein Libertiner der kaiserlichen Familie, entstammte zwischen den Jahren 222—235 der palästinischen oder syrischen Stadt Cosmos. Dann kam im Jahre 1908 eine sassanidische Münze Schapurs d. II. (309—380) aus Intercisa zum Vorschein, ein Umstand, der in den bisherigen Bearbeitungen des Territoriums keine Beachtung fand¹⁾. Alle Fingerzeige weisen daraufhin, daß es hier wohl auch an der mächtigsten Erscheinung der östlichen Reichshälfte, dem Christentume, kaum mangeln dürfte.

Es bestand leider auch hierzulande eine vorgefaßte Meinung über das *Noli me tangere* des römischen Reichsgrenzwalles, wo kein Herüber und kein Hinüber stattgefunden habe; da konnte man denn erleben, daß selbst akademischerseits Schriften, und zwar von dem amtlichen Vertreter der Kunstgeschichte an der Universität, erschienen, in denen die Zollbefestigungen des römischen Limes sogar ganz dramatisch personifiziert erschienen, die vom einen ans andere Donauufer den wildwogenden Völkerschaften entgegenriefen: „Wir gehen nicht hinüber, Ihr dürft aber auch nicht herüber!“ (sic!) Welchen Wert konnte aber so eine schreibetischbegrenzte Wissenschaft haben, wenn sich eben für Intercisa die Merkmale eines an Stärke immer mehr zunehmenden südöstlichen Einflusses fortwährend vermehrten? Schon das Kästchen aus Fünfkirchen-Pécs²⁾ aus den Jahren 330—358, mit den Stadttychen von Carthago, Constantinopolis, Rom, Nikomedia und Siscia mußte doch,

¹⁾ Ein Umstand, der aber umsomehr Beachtung verdient, als er wahrscheinlich mit der Verfolgung der syrischen Christen unter diesem Herrscher, und deren Landesverweisung in engstem Zusammenhange steht. Vgl. meinen Bericht im N. P. J. vom 12. November 1908.

²⁾ Zuerst publiziert in der Zeitschrift für Altertumswissenschaft 1839, Nr. 42, S. 336; neuerdings mit Abb. bei R. Engelmann, Ein pannonisches Kästchen aus dem Nationalmuseum in Budapest, (Röm. Mitt. XXIII, 1908, S. 349—367, und Taf. X).

abgesehen von allen andern Kleinfunden, darauf hinweisen, daß selbst in so früher Zeit nicht alles in Pannonien von Rom aus kam. Der dem „Deo aeterno“ gewidmete Stein aus Intercisa mit den enygmatischen Worten: spondilla synag(ogae), der seine Entstehung wahrscheinlich einem syrischen Juden von Intercisa verdankte ¹⁾, die aegyptischen Todessymbole auf pannonischen Grabsteinen ²⁾, besonders aus Intercisa, waren sämtlich Marksteine gegen den Orient zu. Nicht als das mindeste Merkmal dieser Wandlung mag der eigentümliche Stilwechsel in der Verzierung mancher Grabsteine gelten, der weder in dem keltischen Untergrund der pannonischen Kultur (er zeigt sich ja meistens in den späteren Grabsteinen), noch aber in dem landläufigen Worte der „Verprovinzialisierung“ eine genügende Erklärung findet. Es sind das Merkmale einer langsamen Infiltration der syrischen Volkskunst (ich verweise nur auf das typisch Syrische der Schweifbildung einiger Lagerlöwen mit dem Blatte statt der Quaste am Schwanzende und dergl. mehr), die, die saecula obscura überdauernd, später auch im Westen zur Blüte der syrischen Kunst am Hofe Karls des Gr. führt ³⁾.

Das von der Ostseite des Mittelmeerbeckens im steten Vordringen sich emporarbeitende Asiatentum besitzt nun in dem Christentum seinen monumentalsten Beleg. Und mag es auch in der Maske des Hellenismus erscheinen, sei es der Pastorbonus oder der Sokratestypus, die seelische Disposition, die gehaltliche Unterströmung bleibt doch die syrische Allegorie, das alexandrinische Pseudophilosophentum, die semitische Talmudüberlieferung oder das vorderasiatische Thaumaturgenwesen.

Die folgenden Ausführungen über Kästchenbeschläge, zumeist

¹⁾ Jahrbuch der Ung. Israel. Gesellschaft (ung.) Budapest 1912. — Dr. Sam. Krausz, Römische Denkmäler des pannonischen Judentums.

²⁾ Dr. Ed. Mahler, Der Mond als Symbol der Auferstehung und Unsterblichkeit auf pannonischen Grabsteinen. Orient. Literaturzeitung, 1907, Aug.-Heft.

³⁾ Statt mich hier über diese Frage zu erweitern, verweise ich auf die, leider nur etwas abseits erschienene Arbeit Adolf Michaelis, Eine Frauenstatue pergamenischen Stils im Museum zu Metz (Jahrb. f. Lotharing. Altertumsk. XVIII, 1905, S. 213—240), sowie die im selben Heft erschienene Studie von G. Wolfram: Der Einfluß des Orients auf die frühmittelalterliche Kultur und die Christianisierung Lothringens, S. 318—352.



Fig. I. Frühchristlicher Bronzebeschlag aus Császár, mit Jahreszeiten- und Tagesgötterdarstellungen.

aus Intercisa, mögen als Belege dieser Geistesverfassung der frühchristlichen Zeit in Pannonien gelten.

1. Unter den, mehrere Hunderte betragenden Grabsteinen, die bisher aus Intercisa gehoben werden konnten, fand sich meines Wissens bisher keiner mit ausgesprochen christlicher Inschrift. Und doch waren hier Christen begraben: die im Folgenden zu besprechenden Kästchenbeschläge christlichen Inhalts fanden sich in einer Anzahl vor, wie wir solche bisher nirgends nachweisen können. Infolgedessen müssen wir annehmen, die Inschriften seien kryptochristlich, und es bleibt einer weiteren Forschung vorbehalten, die Indizien dieser Inschriften auf's Christliche hin zu sondern. Es wäre dies eine Besonderheit dieser Gegend, wie sie für die frühchristlichen Zeiten auch anderswo, z. B. für Kleinasien bezeugt ist ¹⁾. Dieses Fehlen des ostentativen religiösen Gefühls wird überall dort verständlich, wo entweder durch zeitliche und territoriale Entfernung das lebendige Mitgefühl für die „ecclesia militans“ in den Gläubigen verblaßte, oder aber wo kontaminative Einflüsse die reinchristliche Religion, zugunsten anderer Kulte in einen ihr nachteiligen Synkretismus vermengten. Für Pannonien bot sich hiefür bereits vor einiger Zeit ein glänzendes Beispiel in einem Kästchenbeschlage aus Császár. Das Stück wurde schon im Jahre 1902 von Hampel in ungarischer Sprache besprochen ²⁾; die Abbildungen des Stückes kamen bei dieser Gelegenheit gleichfalls zur Veröffentlichung. R. Engelmann bezog sich im Rahmen anderweitiger Untersuchungen ebenfalls auf dieses Stück, ohne aber sich des Näheren mit dem Kästchen zu befassen und, leider, auch ohne eine Abbildung davon einem größeren Kreise, als die ungarische Zeitschrift besitzt, zugänglich zu machen ³⁾. Da wir nun das Stück sowieso in einen größeren Kreis der Beobachtungen einbeziehen möchten, so geben wir davon ebenfalls eine Abbildung. (Fig. I.) Die Beschläge stammen sonder Zweifel von einem und demselben Kästchen. Sie wurden im selben Grabe gefunden, und ihre Maße entsprechen der gewöhnlichen Form der pannonischen Schmuckkästchen. Zunächst fällt eine längere Arkadenreihe ins Auge, wo

¹⁾ Vgl. Kaufmann, Handb. d. chr. Arch., S. 207.

²⁾ Arch. Ért. XXII, 1902, S. 38—47.

³⁾ Engelmann, op. c., S. 358.

unter sieben Arkaden je eine männliche oder weibliche Figur untergebracht ist. Die Gestalten werden durch ihre Attribute hinlänglich als die Personifikationen der sieben Planeten gekennzeichnet. Die Reihe eröffnet — immer nach Hampels Bestimmungen — Saturnus, n. r., in einem bis unter die Kniee reichendem Gewande; vom Haupte hängt ihm ein schleierartiges Kleidungsstück auf die Schultern und auf den linken Arm hernieder; in der Rechten hält er wahrscheinlich ein Sensenmesser; in der Linken mag ihm, in Verkürzung dargestellt, ein Szepter an die Schulter gelehnt sein. In der zweiten Nische steht ein nackter Mann, n. r., nur hinten hängt ihm von der Schulter ein Mantel nieder; die erhobene Rechte hält wahrscheinlich eine Peitsche; die Linke umfaßt eine Kugel, welche die Gestalt als Sol kennzeichnet. In der dritten steht Luna-Diana in einem bis zur Erde reichenden Gewande n. r.; die Rechte hält mit gebogenem Gelenke einen Becher; hinter den Schultern streben die beiden Enden des Halbmondes hervor. In der nächsten Arkade sehen wir den behelmt Mars sitzen; die Rechte stemmt sich auf eine steil aufgerichtete Lanze; die Linke stützt sich vielleicht an die Lenden. In der fünften steht Merkur en-face, in kurzem Gewande und mit längerem Mantel hinter sich; mit der Rechten hält er einen Geldbeutel; die Linke umfaßt das Kerykeion. Die sechste Gestalt ist Jupiter; die erhobene Linke ruht auf dem langen Szepter; die Rechte hält das Blitzbündel. Venus ist die letzte der Gestalten; sie ist mit langem Kleide bekleidet, mit der rechten Hand hebt sie ihren Spiegel.

Wir bezeichneten die Gestalten — nach Hampel — mit ihrem römischen Namen, da wir sie als Wochentage-Bezeichnungen in unser Mittelalter in dieser Form überkamen. Doch haben sie eigentlich nichts mit Rom zu tun, das sie ebenso aus dem hellenistischen Oriente übernahm, wie die Provinzen selbst. Man vergleiche, was hierüber Maaß an reichem Material zusammenstellt¹⁾.

¹⁾ Maaß, Ernst, Die Tagesgötter in Rom und den Provinzen, Berlin 1902, bes. S. 276 f. und auch bes. die Bezeichnung des Weges, den das Siebengöttermotiv, vom Osten über das griechische Massilien nach Gallien kommend, beschreibt. Es trifft sich schlagend damit, was Michaelis in seiner bez. Arbeit über diesen Influx sagt, sowie mit dem bei P. Weise, Beiträge zur Geschichte des römischen Weinbaues in Gallien und an der Mosel, beigebrachten Materiale. Es ist auch nicht zu vergessen, daß der Verkehr zwischen Rom und Südfrank-

Auch die nächste Analogie unserer Gestalten ist ein syrisches Armband griechischer Arbeit ¹⁾, mit den Aufschriften: ΚΡΟΝΟΣ, ΗΛΙΟΣ, ΣΕΛΕΝΕ, ΑΡΗΣ, ΕΡΜΗΣ, ΖΕΥΣ und ΑΦΡΟΔΙΤΗ. Es handelt sich auch hierbei offensichtlich um die durch Planeten personifizierten Wochentage vom Samstag bis Freitag. Um die Lokalisierung des Stückes noch eindringlicher gegen Osten zu gestalten, vergleiche man die Arkatur, wie auch das wenige, was vom Rankenwerk übrig blieb, mit dem Zierrat des Bleisarges aus Saida ²⁾; wenn man in Betracht zieht, daß beide Stücke auch schon durch das Kleinwerk der Erztechnik sich nahestehen, so muß dies einen schlagenden Beweis der östlichen Herkunft unseres Stückes abgeben. — Dem reiht sich noch die obere Arkadenfolge mit den vier Nischen an. Die Darstellung ist hier nicht so klar. Es läßt sich vorerst nicht bestimmen, ob wir in den vorhandenen vier Nischen die ganze Reihe besitzen. Wäre dies der Fall, was sich voraussetzen läßt, wenn man annimmt, je zwei der Nischen wären an den Schmalseiten des Kästchens angebracht gewesen, so dürfte man in diesen Darstellungen eventuell die Personifikationen der Jahreszeiten sehen.

In der Nische links steht eine Tänzerin, mit hochgehobenen Armen, nach links schreitend, den Kopf zurückgewendet. Die Arme sind frei; ihr Kleid ist ein leichter wehender πεπλος mit dem charakteristischen, an das Rokoko gemahnenden, herabfallenden Ueberschlage an den Lenden. Es ist die hellenistische Bacchantin mit den Kastagnetten, im Uebergang zu dem syrischen Niketypus, wie ihn das palmyrenische Katakombengemälde am charakteristischsten auf uns überliefert hat ³⁾. Ihre schlagende Analogie finden wir in der

reich im III. und IV. Jahrhundert, sehr beschwerlich war; vgl. Mommsen, Röm. Gesch. V., S. 71 ff., 100 ff. und 104 ff.

¹⁾ Abgeb. bei De-Witte, in der Gaz. Arch. III, 1877, Taf. 8, 5.

²⁾ Abgeb. bei Kraus, Gesch. d. chr. Kunst, Bd. I, S. 236.

³⁾ Strzygowski, Orient oder Rom, Taf. I. — Vgl. jetzt auch K. Felis' Studie im letzten Jahrgange dieser Zeitschr. — Natürlich gehen alle die einschlägigen Darstellungen letzten Endes auf ein skopasisches oder lysippisches Original des IV. vorchr. Jahrhunderts zurück. Vgl. hierüber: Joubin bei Arndt, Photogr. Einzelaufn. ant. Skulpt. V, 1902, col. 83, no. 1419, bei einem Mänadenmotive aus Arles. In Bronzeblech finden wir diese Bacchantin auch auf der Tensa Capitolina, Rein. Rep. Rel. 379, VIII, — und Römische Mitt. 1906/XXI. S. 356, Fig. 7, 5.

Darstellung des Monats April in dem Londoner Mosaik aus Karthago ¹⁾; die Tänzerin hier trägt dasselbe Gewand; den linken Fuß streckt sie in leichtem Tanzschritt weit vor; der hintere Fuß verliert sich, wie bei unserem Stücke, in den reichen Falten des Kleides; der Kopf ist rückwärts gewendet; die im Schwunge gehobenen Hände lassen die Klappern spielen. Es ist die Darstellung des Frühlingsjauchzens, in dem der Venus geheiligten Monat April.

At sacer est Veneri mensis, quo floribus arva

Compta virent, avibus quo sonat omne nemus,

wie die in dem Cod. Sangallensis enthaltene Abart des Chronographen vom Jahre 354 unter dieses Bild schreibt. Die Cerealien fanden VII. Idibus Aprili statt. Der Typus der Tänzerin ist durchaus dem Orient eigen: die Ortokidenschüssel in Innsbruck ²⁾ wiederholt noch im zwölften Jahrhundert dasselbe Motiv, mit dem Unterschiede, daß die Tänzerin hier nach orientalischer Sitte den Schleiertanz vorführt. Wirkt sie hier auf der Schüssel des Daula-daud eher im Sinne des Genre, so würde ich für ihr Ebenbild auf der Monomachoskrone im Ung. Nationalmuseum ³⁾, wo sie augenscheinlich eine representative Rolle innehat, die Deutung auf den Frühling vorschlagen. — Nun zurück zum Kästchen aus Császár! Ohne ein besonderes Gewicht darauf legen zu wollen, halte ich es nämlich für ganz gut möglich, die besprochene Gestalt unseres Kästchens als die Personifikation des Frühlings ansprechen zu können; und dies um so eher, als sich die nächste Figur, ein bukolisch aufgefaßter Jüngling, mit dem Hirtenstabe in der Linken, und mit der Rechten eine Blume von der Staude brechend, aufs engste mit dem nackten Hirten des Wandgemäldes aus S. Domitilla (Wilpert, Malereien § 18.) verbinden läßt; dabei handelt es sich hier sicher um die Personifizierung des Frühlings.

Die dritte Nische birgt eine nur bis zur Hälfte sichtbare Gestalt. Allem Anscheine nach ist ein Mann dargestellt, der mit der rechten Hand ein Gefäß oder einen Korb auf die Schulter hebt und ein ähnliches Behältnis unter dem linken Arm an sich preßt.

¹⁾ Franks, On recent excavations at Carthage, Archeologia, Bd. 38, T. XI, 2.

²⁾ Vgl. den Aufsatz im Arch. Ért. 1909, XXIX, S. 306 ff.

Falke, in Monatshefte f. Kunstw., Bd. II, S. 5.

Der Mann ist uns aus verschiedenen Jahreszeiten-Darstellungen wohl bekannt. Ein Bronzebeleg aus dem pannonischen Fundort von Fenék (in der Nähe des alten Mogentiana) mit der Darstellung der Jahreszeiten bringt den korbtragenden Mann zweimal¹⁾. Einen Korb mit Trauben trägt der Monat September des Oktateuchs auf dem Rücken²⁾; einen Korb, mit darunter gezeichneten Trauben, hebt auch der mit September bezeichnete Mann des Chronographen vom Jahre 354 in der Linken³⁾. In dem karthaginiensischen Mosaik CIL 12588 halten Herbst, Winter und Frühling mit beiden Händen Körbe empor. Endlich steht unserer Darstellung inhaltlich wie formal (nur im Sinne der koptischen Steinarbeit entsprechend verflacht) das Jahreszeitenrelief der Sammlung Golenischeff aus Aegypten ganz nahe⁴⁾. — Die vierte (weibliche?) Gestalt bemüht sich mit dem Fortschaffen eines Weinschlauches. Ungezwungen denkt man hierbei an die bekannten alexandrinischen Weinlese-szenen, und es liegt ganz nahe, in den beiden Figuren ein Herbst-idyll zu erblicken. — Wir besäßen somit je zwei Darstellungen des Frühlings und des Herbstes. Es könnte leicht möglich sein, daß die fehlenden je zwei Figuren des Sommers und des Winters zu Grunde gingen⁵⁾; einen zwingenden Grund hierfür gibt es jedoch nicht, da ja eben die Gegenden des östlichen Mittelmeerbeckens auch noch in den ersten christlichen Jahrhunderten nur zwei Jahreszeiten unterschieden; das klassische Zeugnis hierfür ist (ganz abgesehen vom Alten Testament) das Neue Testament, das nur *ἰηρὸς* und *χειμῶν* kennt (Matth. 24, 20, 32).

Bewegten wir uns bis jetzt in einem durchaus heidnischen Gedankenkreis, so wird man umso schärfer den Gegensatz empfinden, der zwischen den bisherigen Darstellungen und jenen der beiden seitlichen Beschläge herrscht.

Jede der Platten ist durch je zwei, in kreisförmige Medaillons eingefasste Szenen verziert. Ihre Deutung liegt auf der Hand. Links

¹⁾ Hampel, *Altert.*, Bd. III, Taf. 181.

²⁾ *Repert. f. Kunstw.*, XI, 1888, T. 7, S. 32.

³⁾ Strzygowski, *Die Kalenderbilder des Chronogr. vom Jahre 354* (Erstes Erg.-Heft zum Jahrb. des kais. deutschen arch. Institutes) Taf. XXVII.

⁴⁾ Strzygowski, in der *R. Q. S.* XII, 1898, S. 6.

⁵⁾ Die Vierzahl zur Bildung der Jahreszeiten verwendet, findet sich z. B. am Severusbogen und auf Kaisermünzen seit Kommodus bis Konstantin. Vgl. Maaß, *Die Tagesgötter*, S. 93.

oben steht der Pastorbonus inmitten seiner Herde ¹⁾, darunter der nackte Daniel in der Löwengrube. Auf der rechten Platte oben dürfen wir wieder eine christologische Szene (etwa die Majestas, im Sinne der kleinasiatischen Pyxis des Berliner Museums, oder die Bergpredigt) vor uns haben, was ich insofern betone, als die Szene seinerzeit von Hampel auf den ägyptischen Joseph gedeutet wurde, der seine Brüder empfängt, eine Deutung, die für die altchristliche Kunst sonst kaum belegbar wäre (vgl. Kraus, RE. II, 74) ²⁾. Das untere Medaillon enthält die Opferszene Isaaks, nach dem typischen frühchristlichen Formular; sie gehört zur Gruppe mit der *Hand Gottes* ³⁾. Ich möchte hervorheben, daß Isaak nackt dargestellt ist, ein Typus, für den Kaufmann — im Gegensatz zur römischen Praxis — syro-ägyptische Herkunft, wie auf den beiden Pyxiden in Berlin und Bologna, sowie auf einem Knochenstück im Berliner Kaiser Friedrich-Museum, annimmt ⁴⁾.

Außer diesen beiden, den heidnischen und den christlichen Darstellungsgruppen befindet sich noch eine Anzahl kleinerer Darstellungen auf dem Beschlage, die sich wohl in keine der bisherigen Gruppen einfügen lassen dürften.

Sie sind auf den christlichen Stücken in den Zwickeln der Medaillonkreise untergebracht. Auf dem linken Beschlag sehen wir links oben einen Flammenstern (?), rechts eine Muschel; unterhalb des Medaillons links eine runde Scheibe, rechts eine Schlange. Das untere Medaillon wird an der linken Seite oben von einem nach rechts, unten von einem nach links liegenden Delphin flankiert. Rechts oben scheint irgend ein Tier (vielleicht Vierfüßler) aus dem Blech herausgetrieben gewesen zu sein; der Rost hat hier das Material zu sehr ruiniert, als das man sicher sehen könnte. Das rechte Beschlag ist oben stark beschädigt. Ich glaube in der

¹⁾ Der gute Hirte gilt als Seelenführer beim Uebergang ins Jenseits besonders auch dort, wo er in den Katakombenbildern zwischen den Bildern der Jahreszeiten, in denen die Auferstehung und die ewige Seligkeit symbolisiert sind, erscheint. Vgl. Kraus, Gesch. I, 101.

²⁾ Sie fielen auch schon aus der Symmetrie der Szenen heraus, da die zwei unteren Medaillons Darstellungen des A. T., die oberen aber solche des Neuen veranschaulichen.

³⁾ Vgl. besonders in Bezug auf den gleichen Altartypus die Bronzebeschläge aus Werden (Westfalen) Garr. Storia, Bd. VI, T. CDXLII.

⁴⁾ Kaufmann, Handbuch, S. 337.

linken oberen Ecke das Medaillon mit den beiden kleinen Gestalten erkennen zu können, das dann rechts, ober dem unteren Medaillon wiederholt wird. Es läßt sich dies umso leichter annehmen, als das darunter befindliche Symbol rechts unten ebenfalls wiederholt wurde. Die kleine Ellipse mit den beiden Figürchen wird wohl vorläufig kaum zu allgemeiner Befriedigung gedeutet werden können. Hampel sah hierin das Quellwunder Mosis¹⁾. Das Motiv kehrt an einem heidnischen Kästchen aus Intercisa öfters wieder²⁾; weiland R. Engelmann³⁾ kam dem Sinne dieses Motivs — m. E. — näher, indem er es „Idole“ benannte. Die beiden unteren Medaillons enthalten — dies sah schon Hampel — je eine Hand. Nur mag er sich geirrt haben, als er annahm, die Hände hielten irgend einen Gegenstand zwischen den Fingern; es ist einfach die gewöhnliche Darstellung der apotropäischen *f i c a*, des gemein orientalischen Schutzmittels gegen den bösen Blick, wie es sich im Wege der Graecia Magna auch in Italien allgemein einbürgerte⁴⁾. Ein Zeichen läßt sich noch mit Sicherheit deuten: der Stern links oberhalb des unteren Medaillons.

Sterne, Scheibe, Muschel, Schlange⁵⁾, Delphine, Idole und *f i c a* sind, ob wir sie nun als magische oder hermetische Amulette gegen Faszination, als apotropäische oder direkt mantische Phylakterien eines superstitionösen, astrologisch gefärbten Ophitismus, oder aber als einfache Abraxassymbole eines demonologischen Dokerismus betrachten, zu aller Ende doch nur Emanationen der syrischen Abart der Vulgaergnosis, figurale Gleichwerte — im dogmatischen Sinne — der Zauberpapyri, der Fluchtafeln und des

¹⁾ Arch. Értésítő XXII, 1902, S. 40. Vgl. auch Marucchi-Segmüller, S. 376, Fig. 201.

²⁾ Auch auf einer, unten noch zu erwähnenden Bronzebulle aus Intercisa. Sollte es sich vielleicht um eine Art von sog. Alsengemmen handeln? Vgl. Zeitschr. f. Ethnol. 1887, S. 691 u. 698; 1893, S. 161, 162, 197 u. 198; 1910, S. 968-9; 1913, S. 207-220.

³⁾ Engelmann, l. c., S. 350 und Taf. X.

⁴⁾ Wir finden die apotropäische Hand in Medaillons eingefaßt ebenfalls auf einem heidnischen Kästchen aus Intercisa viermal angewendet (hier nicht abgeb., im Journal der Altertumsabt. des Ung. Nat.-Museums 64/903 18).

⁵⁾ Vgl. Stephani, Die Schlange in den orphischen Mysterien, St. Petersburg. 1874, S. 13 f.

ganzen Poimandrescorpus, und als solche bei der westlichen Kirche stets und streng verpönt. Auch das Abendland konnte sich zwar ihres Einflusses nicht ganz erwehren; um nur ein landläufiges Beispiel zu erwähnen: die Gorgo-Fratzen an christlichen Sarkophagen und — wie weiter unten ausgeführt wird — an Kästchen, die den Christen mit ins Grab gegeben wurden. Es sind Survivals von Gepflogenheiten, wie wir sie z. B. am reichsten in den großen heidnischen Nekropolen der Krim wiederfinden ¹⁾.

Wie konnten nun Tagesgötter, gnostische Zeichen und reinchristlicher Sepulkralzyklus ²⁾ auf einem und demselben Gegenstand Platz finden?

Es muß einmal festgestellt werden, daß das Christentum im Westen sich dem Planetenkulte, und hiermit den Tagesgöttern gegenüber nicht nur ablehnend verhielt, sondern sie auch auf das schärfste bekämpfte: sie waren eben das letzte Bollwerk des untergehenden Heidentums. Daß dem so sei, läßt sich aus den christlichen Schriftstellern der ersten vier Jahrhunderte bis zur Völle nachweisen. „Der Kampf der Christen gegen die Planetenwoche — sagt Maaß ³⁾ — war auf der ganzen Linie entbrannt, wurde leidenschaftlich geführt“. Aus dem reichen Material, das Maaß hierzu aufbringt, genügt den auf christliche Archäologie eingeschulten Lesern dieser Zeitschrift ein kurzer Hinweis auf Tertullian („De idololatria“ 9, und „Ad nationes“ II 15), auf Augustin „De civ. dei“ VII 15, „Psalmenkommentar“ 93 (Migne XXXVI p. 1192 sqq),

¹⁾ Roschers Myth. Lex., I. Sp. 1697, und Rieß in Wissowa-Pauly, II. Sp. 1988.

²⁾ Darüber möchte ich natürlich nicht viel Worte verlieren, daß wir sowohl an diesem Kästchen, als auch an den folgenden, die biblischen Illustrationen der Funeralliturgieen (vgl. Kraus, Gesch. I. S. 69 ff.) und der Apostolischen Konstitutionen (V 10, al. 7), also gewissermaßen die Koiné der frühchristlichen Kunst wiederfinden. „Derjenige — heißt es in den Constitutiones — welcher Lazarus, der seit vier Tagen tot war, der des Jairus Töchterlein und den Sohn der Witwe zum Leben erweckte, der Jonas nach drei Tagen lebendig und unversehrt aus dem Leibe des Meerungeheuers, und die drei Jünglinge aus dem Feuerofen zu Babylon, und den Daniel aus dem Rachen der Löwen herausführte usw., der wird auch uns dem Tode entreißen“.

³⁾ Op. cit. S. 257.

und Gregor von Tours (Script. rer. Merov. I 1 pag. 123). Hiergegen ist für Syrien sowohl literarisch, als in den Denkmälern das Siebengöttersystem gesichert. Der Syrer Kommodian aus der Philisterstadt Gaza, in der zweiten Hälfte des IV. Jahrhunderts, „warnt seine Landsleute vor dem Heidentum mit seinen Götzen, denen auch er einst angehangen habe, vollends vor der Astrologie und den Planeten. Die Planeten sind ihm die wirksamsten und verderblichsten Heidenmächte. Er glaubt an sie im Grunde wohl noch, höhnt aber: „Die Gestirne des Himmels soll Jupiter verwaltet haben, dieser unzüchtige Gott, welcher den Krieg gegen die Trojaner veranlaßt, den irdischen Vogel geliebt hat? Oder Mars sollte selbst den Sternen zugerechnet werden, der Ehebrecher, welcher durch des Gatten Eifersucht mit seiner Liebsten (Venus) abgefaßt worden ist?“ u. s. f. „Von Bedeutung — schreibt weiterhin Maaß — ist die durch hellenistische Münzen gerade für Syrien, Kommodians angebliche Heimat, festgestellte Verwendung gewisser Tierkreiszeichen zu Wappen der Städte, zu öffentlichen Amuletten, darf man sagen. Das hat der Hellenismus bis auf das Mittelalter in diesen Gegenden weiter vererbt. Wichtig ist, daß der Syrer Tatian um die Zeit der Antonine das Schaf, wie er verächtlich sagt, als Gegenstand religiöser Verehrung „bei den Hellenen“ in einem Zusammenhange kennt, welcher auf astrologische Beziehungen mit Notwendigkeit hinführt“. So erscheint es wahrlich nicht als Wunder, wenn der Freund des Kaisers Konstantius, Bischof Eusebius von Hemesa (gest. c. 360), unter der Anklage der Astrologie und Magie durch einen Volksaufstand gezwungen wurde, sein Bistum zu verlassen (Socrat. H. e. II 9; Sozom. H. e. III 6, der Hinweis bei Kraus RE. II 1006).

Eine Darstellung der Planeten, welche mit den übrigen Himmelskörpern in gewissen gnostischen Systemen eine so große Rolle spielen, ist in der altchristlichen Kunst nicht nachzuweisen. Wenn wir nun diese Feststellung bei Kraus ¹⁾ damit vergleichen, was wir für Syrien sowohl an literarischen, wie an geistesgeschichtlichen und archäologischen Zeugnissen zusammenstellten, so läßt sich für die Entstehung unseres Kästchens schwerlich irgend eine andere

¹⁾ Gesch. d. chr. K., . 240.



Fig. II. Frühchristlicher Bronzebeschlag aus Intercisa mit der Darstellung der „Dii consentes“.

Gegend beibringen, als eben Syrien, das bei einer oberflächlichen christlichen Uebertünche im Grunde genommen doch noch Jahrhunderte hindurch das notorische Nest von allerhand gnostischen und sonstigen astrologischen Superstitionen verblieb. Bei alledem, was wir heute über den syrischen Influx nach Pannonien im III. und IV. Jahrhundert wissen¹⁾, liegt die Annahme auf der Hand, dieses stark kontaminative Kästchen haben Syrer in ihre neue Heimat mitgebracht.

2. Ebenfalls einen gewissen Grad von Synkretismus weist das nächste Stück auf, das in Intercisa im Laufe des Jahres 1903 zum Vorschein kam. (Fig. II.). Es ist aus einem dortigen Funde durch das Ung. Nationalmuseum zugleich mit einer Bronzebulle käuflich erworben worden, auf deren einer Seite ein stark stilisiertes schweinartiges Tier, auf der anderen aber die beiden anthropomorphen Idole dargestellt sind, wie wir sie schon oben auf dem Császárer scrinium beobachten konnten. Zu dem Kästchen gehörten noch — laut Fundbericht (64/903, 21 des Journals des Altertumsabt. des Ung. Nat. Museums) — Medusenköpfe, die aber leider verschollen sind.

Zu beiden Seiten des Belages laufen breite Bänder nieder; die Darstellungen auf denselben sind der antiken Mythologie entnommen: Zeus zweimal, Minerva (im Typus der Pallas-Athene) einmal, Hermes zweimal und Ares dreimal. Das mittlere Feld enthielt Beschläge mit christlichen, christologisch-heidnischen und alttestamentarischen Szenen; sie sind arg beschädigt; auch scheint der größte Teil zu fehlen.

Das rechte Beschlagstück bringt zweimal den Zeus, stehend, n. r., in der Linken den Szepter, den er neben dem linken Spielbein auf die Erde stützt; die Rechte hält den Blitzbüschel, hinter der nackten Gestalt sieht man den herniederhängenden Mantel durch die beiden Ränder desselben gekennzeichnet. Neben dem rechten Standbein sitzt der Gestalt zu Füßen der Adler des Gottes, den Kopf zurück zum Gotte gewendet. Die Darstellung gehört zum bekannten Götterkatalog der hellenischen Welt. Um nur der, eine der unserigen nahestehenden Repliken auf provinzialem Boden zu erwähnen: der

¹⁾ Vgl. Ant. Heklers demnächst erscheinenden Bericht in den Jahresheften des k. k. öst. arch. Inst. 1913.

Zeus des Altars aus Trinquetaille, im Museum zu Arles, mit dem Szepter, dem Blitzbüschel und der Chlamis ähnelt dem unserigen bis auf den Adler, der dort links vom Gotte steht; als merkwürdiges Zufallspiel erwähne ich, daß das Stück in christlichen Zeiten mit einem Kreuze versehen wurde¹⁾. — Das dritte Viereck stellt die Pallas-Athene sitzend dar, in der Linken das Götterszeptrum; die vorgestreckte Rechte hält die Nike auf dem Globus²⁾. Das vierte Carreau des rechten und das dritte des linken Beschlages bietet uns die Gestalt des Hermes. Nackt, nur mit der Chlamis bekleidet, hält er in der Linken das Kerykeion; die Rechte ist in der Gruß- oder Gebetsgebärde hoch gehoben. Diese Geste des Gottes ist in der bildenden Kunst nicht oft belegt: wir kennen die Erzstatue vom Helenenberge³⁾, dann eine in der Farnesina (?⁴⁾), und den Hermes auf dem Steine der „Dii consentes“ in Mavilly⁵⁾. — Auf der linken Bordüre kehrt Ares-Ultor dreimal wieder. Die Attitude ist bekannt⁶⁾; der behelmte und bepanzerte Gott mit der Chlamis steht n. l., die rechte Hand auf eine Lanze, die linke auf einen neben ihm stehenden Rundschild gestützt. Doch auch diese Darstellung besitzt eine Einzelheit, welche sie aus der Reihe der gewöhnlichen Darstellungen heraushebt. Ares blickt auf eine, sich vor seinen Augen dahinschlängelnde, kriocephale Schlange, die in Augenhöhe frei in der Luft zu schweben scheint. Ich kenne eine Replik dieser Darstellung in Stein von gallischer Erde. Es ist der oben schon beigezogene Zwölfgötterstein aus Mavilly⁷⁾. Den Typus besprach Sal. Reinach in seinem Kataloge der Bronzen des Musée

¹⁾ Espérandieu, Recueil général des Bas-reliefs de la Gaule-Romaine, I 136. Das Motiv geht unzweifelhaft auf den Jupiter-Tonans des Leochares zurück (vgl. Overbeck, Griech. Kunstmythol. S. 55) und wurde in der paganen Kleinkunst sehr oft wiederholt, vgl. u. A. die Münze des Galerius Maximianus.

²⁾ Scheinbar Replik der Minerva in der Villa Medici.

³⁾ Schneider, Erzstatue vom Helenenberge, im Jahrb. des Allerh. Kaiserh. 1893.

⁴⁾ Reinach, Rep. Stat. II. 152.

⁵⁾ Reinach, Revue Arch. 1891, I. p. I., T. I und II. Außerdem einen Altar mit den fünf Göttern: Aphrodite, Ares, Hermes, Apollo, Zeus, aus Plumpton (Abbotsford); vgl. Rein. Rep. Rel. II. 152.

⁶⁾ Vgl. u. A. den Ares der Mainzer Säule, in den Oesterr. Jahresh. 1907, X. S. 85 ff., wo auch eine nahestehende Replik unseres Zeus zu ersehen ist.

⁷⁾ Gute Reproduktion bei Espérandieu, I. c. Bd. III, S. 161 ff.

St.-Germain¹⁾, wobei er sechs verschiedene Erklärungsversuche zusammenstellt, ohne eine befriedigende Lösung zu finden. Im Allgemeinen kommt er in Anbetracht der zwölf Götter dieses Steines zum Schluß, „les douze dieux reproduiraient un type antérieur aux influences directes de l'art grec sur l'art romain“. Auf jeden Fall müssen wir feststellen, daß die hier erscheinenden vier Göttertypen nicht zum Gemeingute der späthellenischen Götterserie gezählt werden können; zu mindest müßten wir einige Merkmale finden, die sich dem umlaufenden trivialen Skema nicht einverleiben lassen.

Die Reihe der christlichen Darstellungen setzt zu oberst mit dem Bruchstücke eines Rundmedaillons ein. Um eine anscheinend sitzende, asiatisch gekleidete männliche Gestalt herum sind Tiere, soweit sie erkennbar sind: Löwe, Hase, Schlange, Huhn, Schaf und Pferd gelagert; es handelt sich also um eine typische Orpheus-Darstellung. Gerade diese Gruppe ist ein starker Beweis dessen, daß das Kästchen unmöglich italienischer Import sein kann. Es kann vor allem leicht festgestellt werden, daß der ganze Beschlag frühestens dem III. Jahrhundert angehört; die lineare Verderbtheit der Gestalten, die Analogien der heidnischen Götterbilder mit denen vom Territorium Galliens, besonders aber die Aehnlichkeit unseres Orpheus-Typus mit jenen auf gallischen und englischen Mosaiken²⁾, welche de Rossi in seiner *Roma Sotteranea*, S. 358, mit gutem Rechte in die Zeit vom Ausgang der Antonine bis in den Anfang des IV. Jahrhunderts setzt, gestatten uns nicht, unser Stück höher, denn in die Mitte des III. Jahrhunderts zu stellen. Nun wissen wir aber³⁾, daß, während die christlichen Schriftsteller des Orients, sowie auch die bildenden Künstler dieser Gegenden das Orpheus-Motiv auch in der Folge recht oft als Symbol Christi auffaßten und deuteten (vgl. das Orpheusmosaik beim Damaskustor zu Jerusalem⁴⁾, das wohl füglich dem V. oder VI. Jahrhundert zugeteilt werden mag), die römische Kirche die bildliche Darstellung des Motivs nicht begünstigte⁵⁾. Der Grund dafür ist in den syn-

¹⁾ Reinach, *Catal. des bronzes du Musée St. Germain*, S. 195.

²⁾ *Rev. Arch., nouv. Sér.* I. 128; *Bull. Ist. Arch.*, 1840, S. 115.

³⁾ Vgl. Kraus, *RE.* II. 564.

⁴⁾ Kaufmann, *Handbuch*, S. 451.

⁵⁾ Wilpert, *Malereien*, § 18.

kretistischen Versuchen zu erblicken, welche seit dem Anfange des III. Jahrh. die christlichen und heidnischen Ideen mit einander versöhnen wollten. Es ist bekannt, daß Kaiser Alexander Severus in seinem Lararium maius neben den Statuen anderer großen Männer auch die des Orpheus und die des Heilandes aufstellen ließ. Wie nun die Kirche diesen Versuchen gegenüber sich entschieden abwehrend verhielt, so mußte sie nun auch fortan die weitere bildliche Darstellung des Orpheus reprobieren. Wenn sich nun die römische Christenheit mit Ende des zweiten Jahrhunderts dem Orpheusmotiv gegenüber verschloß, das konstantinische Christusmonogramm unseres Stückes aber eine Datierung vor das dritte Jahrzehnt des IV. Jahrhunderts nicht zuläßt, so müssen wir annehmen, das Stück sei außer Italien entstanden.

Wir beriefen uns schon im vorhergehenden auf das Christusmonogramm des Beschlages unterhalb des Medaillons; es ist, in einen Kreis gefaßt, links unten untergebracht, während rechts — ebenfalls in einem Kreise — eine Taube dargestellt ist. Sie ist hier nicht rein ornamental verwendet, dagegen spricht die Gleichstellung mit dem Monogramm; in Beziehung gebracht mit dem Orpheus und den anderen christlichen Bildern des Beschlages, kann sie nur als Symbol der Auferstehung gelten, wie sie u. A. auf einem Titel aus Trier ¹⁾ angewendet erscheint. Unterhalb des Taubensymbols erscheint ein weiblicher Kopf, dem ich aber keine Bedeutung beilegen möchte, da er scheinbar ganz ornamental angebracht wurde.

Das untere Segment der bisher besprochenen Reliefs wiederholt sich genau auf dem oberen Ende des christlichen Beschlages, was als Beweis dessen gelten mag, daß Orpheus, Monogramm und Taube nicht durch verschiedene Stanzen, sondern durch ein und dieselbe Stanze getrieben wurden. (Es ist nicht gut möglich anzunehmen, die beiden Darstellungsgruppen seien gleichzeitig getrieben worden, da die Niete unterhalb des Monogramms auf der anderen Replik fehlt). Es folgen nun sechs Quadrate untereinander (in der Photographie sind sie aus Versehen auseinandergerückt) sämtliche in eine und dieselbe Platte, mit e i n e r Stanze getrieben.

¹⁾ Le Blant, Inscr. chrét. de la Gaule, I. 330.

Wir sehen die Erweckung des Lazarus (Christus mit dem Thaumaturgenstabe); den guten Hirten, neben einem Baume mit rechtem Spielbein stehend; Jonas in der Laube, mit der aus koptischen Funden bekannten halb sitzenden, halb schlafenden (der rechte Arm unter das Haupt gelegt) Pose; das Seetier mit dem langen Halse ist in der rechten Ecke dahingelagert. — Die rechte Reihe beginnt oben mit dem Quellwunder Mosis, der Refrigeriumszene, wenn ich nicht irre; unterhalb scheint Moses dargestellt zu sein, wie er sich die Sandalen vor dem brennenden Busche löst (oberhalb ragt Gottes Hand hervor?). Die unterste Szene ist durch die oberhalb der kleineren Gestalt angebrachte Taube als Taufe Christi zu deuten. Das Stück ist zu plump gearbeitet, die Oberfläche ist zu hart mitgenommen, als daß sich etwelche Konsequenzen in Bezug auf Datierung — nach Strzygowski's Zusammenstellung — ziehen lassen. Es ließ sich nur soviel über das Beschlag feststellen, daß es unmöglich auf italienischem Boden entstanden sein konnte: die späte Orpheusdarstellung zwingt uns geradezu, orientalischen Ursprung anzunehmen, wobei die aus Gallien herbeigezogenen Analogien der Götterbilder kein Gegensatz hierzu ist, da ja der griechische Influx nach Gallien als bekannt vorausgesetzt wird, für Konstantinopel aber die Darstellung der „*dii consentes*“ noch in theodosianischer Zeit, auf der Säule des Theodosius, in den Nischen einer dort dargestellten Basilika, nachgewiesen werden kann. Eine Divergenz im Stil der beiden, der heidnischen und christlichen Gruppe, ist unleugbar. Jene steht auf der völdurchgereiften hellenistischen Grundlage fest auf; nur wo sie dieser Kunst heterogene Elemente beizufügen hat, spürt man den Hauch einer ungelenten, neuen „barbarischen“ Weise, so in der wesensfremden Geste des Hermes, so in der vollständig untektonisch hingehangenen Schlange des Marsbildes. Und nun erst die christlichen Szenen! Wo man nach vorhandenen alten Vorlagen arbeitete, in dem Bilde des Chrioforos-Pastor bonus, fühlt man noch ein Unterleben der Antike; aber in der reindekorativen, raumfüllenden Tendenz des Jonasbildes, in der isokephalen Darstellung der Lazarusszene, in der ideologischen Verkleinerung des Christus in der Taufszene, in der völligen Verkennung der Proportionen der Tiere im Orpheusbild, klingt überall eine fremde

Tendenz an, die zu Gunsten des ideellen Gehaltes die Formen vernachlässigt. Außer dem ideellen Inhalte, spricht hier auch jeder Hammerschlag des „Künstlers“ gegen die Annahme von antiker Tradition; das Stück konnte nur entstanden sein, wo diese beiden Einflüsse: Antike und Orient, in einem inkohärenten Zusammenspiele zu einer neuen Kunstart hindrängten, mag dies nun Konstantinopel, wo durch Fürstengunst die Prämissen zu solcher Neubildung geschaffen wurden, oder irgend eine andere orientalische

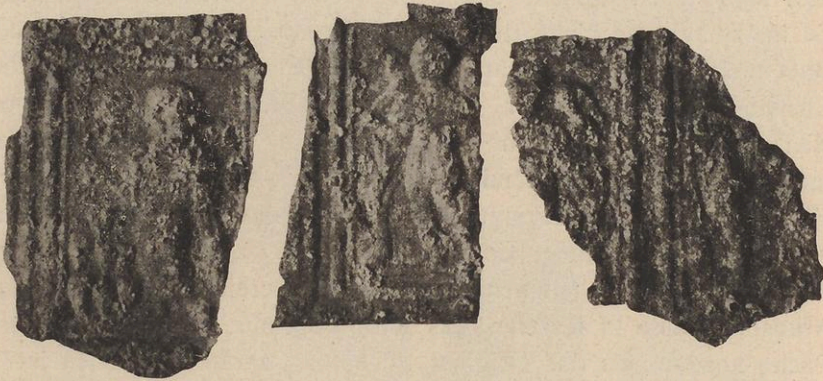


Fig. III. Bruchstücke eines frühchristlichen Bronzebeschlages aus Intercisa, mit christologischen Darstellungen.

Kunststätte der späten Antike gewesen sein, wo der gutfundierten hellenistischen Kunstart schon die Germkeime einer neuen ideologischen, dekorativen Weise innelagen.

3. Im Jahre 1912 kamen während der Ausgrabungen des Ung. Nationalmuseums in Intercisa, unter einigen heidnischen, auch die Beschläge zweier christlicher Scrinien zum Vorschein, von denen das eine leider nur in ganz unansehnlichen Bruchstücken erhalten blieb, was umso mehr zu beklagen ist, als die Proportionen dieses Stückes in den Einzelfiguren die gewöhnliche Größe übertrafen und hierdurch wahrscheinlich auch feiner gearbeitet waren, als die bisher bekannten Stücke (Fig. III). Das linke Viereck stellt das kanaische Wunder dar: der durch das seitlich vom Kopfe stehende Monogramm gekennzeichnete Heiland breitet die Rechte über drei Krüge; das dreiviertel Profil der Gestalt und die pathetische Pose der degagierten Kniee sind dem Typus der hellenistischen Heroengestalten entlehnt. Die zwei folgenden Bruchstücke

entstammen derselben Darstellung und ergänzen sich gegenseitig: es ist der gute Hirt in einem kurzen Chiton mit dem Lamme auf den Schultern. Als Charakteristikum für das Genre, dem die Gestalt entnommen ist, wächst neben dem Hirten ein Strauch aus der Erde. Der Typus des Gotthirten entstammt dem Oriente. Das in der orientalischen Kirche als kanonisch geltende, und im Gottesdienste des Ostens eine hervorragende Rolle spielende Buch des Hermas, der „Pastor“, das gerade in diesem Teile sicher noch dem I. Jahrh. entstammt, enthält schon das Bild des Gotthirten. Es ist zwar hier nicht der Heiland damit gemeint, sondern der Bußengel; doch entspricht dessen Rolle vollständig jener des Christus. Der Verfasser der Aberkios-Stele, der Bischof von Hieropolis, bekennt sich als Nachfolger des keuschen Hirten¹⁾. Klemens von Alexandrien zieht öfters das Symbol des guten Hirten bei, und in dem Hymnus, der dem zweiten Buche des Pädagogus einverleibt ist, nennt er Christus den „ποιμην ἀρνων βασιλικων“. Eine der ältesten uns erhaltenen christlichen Malereien des Orients, das Arkosolgemälde in Kyrene, das wir leider nur aus der Kopie des Pacho kennen, da das Original scheinbar zerstört worden ist²⁾, bietet gleichfalls den guten Hirten. Die Beliebtheit dieser Darstellung ist aber im östlichen Mittelmeergebiet ganz verständlich, wo die hellenistisch geschulte Gedankenwelt „alle möglichen mythologischen Gestalten, deren Legende nur die geringste bukolische Anspielung gestattete“, mit pastoralen Attributen ausstattete³⁾. — Das unansehnliche Bruchstück des letzten Vierecks hatte anscheinend die Taufe Christi zum Gegenstand. Hierauf deutet die kleine Gestalt, neben der eine größere stand, von welcher aber nur mehr die der Vorigen übers Haupt gelegte Hand noch zu erkennen ist.

Nach Mitteilung des die Ausgrabungen leitenden Dr. Anton Hekler kam gleichzeitig mit den jetzt besprochenen Bruchstücken auch ein vollständigerer christlicher Kästchenbelag zu Tage. Er bestand aus vier Streifen, von denen je zwei, nämlich die mitt-

¹⁾ „μαθητης ποιμενος αρνων“, — bald nach 216 Chr.

²⁾ Pacho, *Rélation d'un voyage dans la Marmarique, la Cyrénaïque etc.* (1827—1829, Taf. 51. — Garr. Stor. Taf. 105 C.

³⁾ Zum Typus vgl. Clausnitzer, *Die Hirtenbilder in der altchristlichen Kunst.* Halle, 1904, S. 1, 14, 30, 40 ff.



Fig. IV. Frühchristlicher Bronzebeschlag aus Intercisa.

leren zwei und die seitlichen zwei Streifen identische Darstellungsgruppen einschlossen. Außerdem ist noch das Bruchstück eines schmälere Streifens erhalten, der als oberer (oder unterer) Abschluß verwendet ward (Fig. IV).

Dieser schmalste Streifen enthielt in fortlaufender Reihenfolge die Darstellung eines, einen Hasen verfolgenden Hundes. Man kennt diese Szene aus zahlreichen Repliken, besonders auf Sigillaten, auch auf Bronze ¹⁾. — Sowohl die zwei seitlichen, wie die zwei mittleren Bänder wiederholen je drei Motive. Auf dem oberen und untersten Bande sind dies in Kreisen untergebrachte Köpfe, und zwar sind im mittleren Kreise immer die Köpfe der zwei Apostelfürsten einander gegenübergestellt, im nächsten Kreise folgt immer eine Gorgonenmaske, und im dritten endlich immer eine Porträttherme. Zwischen den einzelnen Kreisen, die durch einen Astragalus gebildet werden, befinden sich einzelne Figürchen oben und unten in den durch die Kreise gebildeten Zwickeln. Jeder der Streifen wird oben und unten durch eine aus aneinander gereihten strigili gebildete Zeichenfolge eingesäumt.

Das Rundmedaillon mit den Köpfen der beiden Apostelfürsten gehört zu dem traditionellen Typus, welches wir in schönster Ausführung in dem Bronzediskus des Museo cristiano, aus der Domitillakatakomben, kennen ²⁾; es gehört zum sogen. realen Typus, ist in unserem Falle aber stark skematisiert. Konventionelle Buchstabenzeichen hinter jedwedem Kopfe mögen vielleicht als ETR und ULU, Bruchstücke der beiden Apostelnamen, gedeutet werden. Inmitten der zwei Köpfe erscheint oben das konstantinische Christusmonogramm, was zur Genüge den Abstand in der technischen und bildlichen Ausführung unseres Exemplars und jenes des Museo cristiano, das durch de Rossi in die Zeit der Antonine gesetzt wurde, erklärt.

Es darf uns kein Wunder nehmen, auf einem par-excellence christlichem Stücke das Gorgoneion wieder zu finden. Es ist eben

¹⁾ Strzygowski, Cat. gén. 9037, II, nebst weiteren Repliken.

²⁾ Vgl. Armellini, Eine Bronzeplatte mit den Bildnissen Petri und Pauli etc. R.Q.S., 1888, S. 130—136. Sonst in Medaillonform nachzuweisen bei Garr. Stor. für die Kleinkunst: CCCCXXXI ^a, CCCCXXXV 2, 3, 7, 8, 10 und CCCCLXXIX —; auf Grabsteinen: CCCCLXXXIV 11, und auf Gemälden: CIII 2.

eines der besteingeführten Typen der späten Antike. Gaedechens¹⁾ schreibt hierüber: „Die griechisch-römische Kunst hat uns keinen figürlichen Schmuck so häufig überliefert, wie das Medusenhaupt“. Es verdankt seine außerordentliche Häufigkeit dem apotropäischen Zweck, den es als Sinnbild der widerwärtigsten, abschreckendsten, erstarrendes Entsetzen hervorrufenden Häßlichkeit besser als irgend ein anderes Symbol zu erfüllen vermochte²⁾. Die weite Verbreitung des Glaubens an den bösen Blick und an die Möglichkeit, durch den höchstgesteigerten, übertriebensten Ausdruck des Hohnes und der Wut, wie er im Gorgoneion lag, jeden bösen dämonischen Eindruck zu brechen, verbunden mit der ornamentalen Anpassungsfähigkeit, die dem Rund des Fratzensgesichtes eignete, erklären den unübersehbaren Gebrauch, der von diesem Symbol, vom Beginn bis zum Ausgang des Altertums, gemacht wurde. Wir finden die Gorgonenmaske denn auch öfters auf Bronzekästchen in der unserigen gleichen Verwendung: nämlich abwechselnd mit Porträtmedaillons. Das Berliner Kaiser Friedrich-Museum erwarb eines aus Aegypten (IV. Jahrh.³⁾; auch die ägyptische Abteilung desselben Museums besitzt eines⁴⁾.

Das dritte Rundmedaillon enthält die Porträtbüste eines Mannes, mit einem diademartigen Bande im Haare; leider ist der Gesichtsausdruck des Kopfes durch den anliegenden Sinter sehr beeinträchtigt; es wäre ein kaum lohnendes Unternehmen, aufgrund dieser Reste den Kopf ikonographisch festzustellen.

Wir gehen zu den kleinen Figürchen über, die in den Zwickeln zwischen den einzelnen Kreisen herausgetrieben wurden. Links vom Petrus-Paulusmedaillon befindet sich oben eine Figur, deren Deutung — trotz der mehrfach wiederholten Repliken — mir nicht gelungen ist. Am nächsten ließe sich an einen senkrecht gestellten Vogel denken, eine Annahme, die umso mehr für sich hat, als sämtliche weitere Figürchen der Tierwelt entnommen sind. Unterhalb der eben erwähnten Figur sehen wir eine in Rückenansicht

¹⁾ Gaedechens, R., Das Medusenhaupt von Blariacum, Bonn, 1874, S. 12. Auch ders. „Eberkopf und Gorgoneion als Amulette“, Jahrb. d. Vereins v. Altertumsfr. im Rheinlde. 46, 1869, S. 26—39, T. V.

²⁾ Ziegler in Pauly-Wissowa RE. XIV, 1650 f.

³⁾ Strzygowski, Cat. gén. 1046—1049, abgeb. Wulff, Bildwerke T. XL 822.

⁴⁾ Ausf. Verz. d. ägypt. Altert. 1899, S. 395, Nr. 10530.

dargestellte Biene, bessere Wiederholung derselben rechts im letzten Zwickel nach dem Porträtmedaillon. Die Biene ¹⁾ besitzt in spätantiker Zeit eine markante symbolische Bedeutung in Bezug auf das Funeralwesen; nach Plinius (XI 63), Vergilius (Georg. IV 256) und Johannes Tzetzes (Chil. IV 129) schaffen die Bienen die Toten hinaus, ein Hinweis auf den Aberglauben der wiederkehrenden Toten, — sie setzen sich auf keinen verwesenden Stoff (Ar. IV 8, 16. VIII, 11., Man. Phil. an. propr. 38) — worin sich in funerals Beziehung der Unsterblichkeitsglaube deuten läßt. Die Biene ist aber zugleich ein ethisches Symbol für den Christen; sie ist Sinnbild des Friedens (Anth. Pal. VI 236); gerechte und fromme Seelen wurden Bienen genannt (Porphyr. de abst. 18, 19; vgl. Schol. Eurip. Hipp. 77). Eustathius, einer der besten Kommentatoren antiker Texte, vergleicht die Christen mit den Bienen (op. XVII 1, 2); derselbe Verfasser spricht auch von den Bienen des Hermes (op. XXV 11), was bei der synkretistischen Neigung einzelner frühchristlichen Sekten, die Gestalt des Hermes-Psychopompos mit Christus zu vermengen, hier ebenfalls in die Wagschale fällt. Links oben neben dem Gorgoneion läßt sich (wohl etwas klarer auf dem untersten Streifen) eine Art Reptilie — vielleicht Eidechse — bestimmen. Rechts vom Gorgoneion oben, erkennen wir einen Pfau. Ueber dessen symbolische Rolle sprach Strzygowski bei Erörterung der nach dem Typus der Lebensbrunnen gestalteten syrischen Kanonesbogen ²⁾; auf jeden Fall gehört er zu den ständigen Requisiten der Refrigerienszenen; in der koimeterialen Malerei kehrt er vielfach als das ausgesprochene Sinnbild der Unverweslichkeit im Paradiese wieder ³⁾ und findet infolgedessen seine logische Verwendung bei einem funerals Gegenstande, wie es unser Kästchen ist. Rechts und links unterhalb der Gorgonenfratze befindet sich je ein Delphin, der aus der Nase Wasser emporspritzt. Ohne auf die bekannte Müntz-Schultze-Kraus'sche Kontroverse in Sachen der christ-

¹⁾ Vgl. zur Deutung den Artikel Melissa in Roschers Myth. Lexikon II 2. Sp. 264 f., und den Art. Biene in Pauly-Wissowa RE. V 446—449. Außerdem Glock, Symbolik der Biene, Heidelberg 1891, und Jahn, Ueber den Aberglauben des bösen Blicks bei den Alten (Ber. ü. d. Verhdl. d. k. sächs. Ges. d. Wiss., Leipzig, 1855, S. 99—100).

²⁾ Strzygowski, Der Dom zu Aachen und seine Entstellung, Berlin, 1904.

³⁾ Kaufmann, Handbuch, S. 313.

lichen Deutung des Delphinsymbolen einzugehen, läßt sich im Allgemeinen behaupten, daß der Delphin in funerals Verwendung eine Anleihe des christlichen Ideenkreises an die alexandrinische pagane Gedankenwelt darstellt, da es feststeht, daß das Tier auch im christlichen Sinne als Führer der Seele nach dem Paradiese gilt. So finden wir eine pagane Anspielung auf die von göttlichem Schutze geleitete Fahrt zum Todesreiche, wenn auf dem Igeler Sekundinergrabmal uns eine Reihe von Delphinreitern begegnet¹⁾: die Reise ins unbekannte Jenseits und der Schutz der Gottheit für die Seele des Verstorbenen scheinen damit angedeutet: man wünscht dem Verewigten durch das Symbol des Delphins eine glückliche Fahrt ins Jenseits²⁾. Gleichbedeutend ist es, wenn eine große Reihe römischer Grabsteine in den beiden oberen Ecken je einen Delphin aufweisen (doch vgl., was Münz in Kraus RE. I S. 353 hiergegen einwendet, sowie V. Schultze in seinen Arch. Stud. S. 12, 61, 106, der den Delphin überhaupt nur als Ornament ohne symbolischen Bezug gelten lassen will). Das Motiv wird auch variiert, wenn z. B. in der Mitte des Giebels zwei Delphine neben einer Muschel erscheinen. Eine weitere Derivation des Motivs ist, wenn besonders auf Sarkophagen und Grabaltären an Stelle der Muschel eine Porträtbüste tritt³⁾.

Die christlichen Darstellungen in den Vierecken der beiden mittleren Streifen beschränken sich auf drei thaumaturgische Szenen. Der nackte Daniel in der Löwengrube steht in der Oranshaltung zwischen zwei Löwen; den Rahmen der Darstellung bilden rechts und links je eine Palme. In der zweiten Szene erweckt Christus den Lazarus mit dem, über den ganz klein dargestellten Toten ausgestreckten Thaumaturgenstab; über den spiralartig verzierten Mumiensarg, hinter Lazarus, steht das Christusmonogramm. Die dritte Szene stellt das kanaische Wunder dar, diesmal mit zwei Christusmonogrammen rechts und links zu Häupten des Heilandes. Es fällt die auch sonst in der Sarkophagskulptur belegte Sechszahl

¹⁾ Vgl. für das folgende: Keller, Tiere des klass. Altertums, Innsbruck, 1887, S. 230.

²⁾ Griechische Grabinschriften tragen öfters die Ueberschrift: εὐπλοὶ vgl. Gerhard, Prodr. 258.

³⁾ Stephani, im russischen Comptes-Rendu vom Jahre 1870, S. 135.

der Krüge auf, die scheinbar auf eine apokryphe Tradition zurückgeht. Es handelt sich bei diesen Darstellungen offensichtlich um Illustrationen aus dem urchristlichen Gebetswesen, wie wir solche in dem pseudozyprianischen zweiten Gebete kennen lernten, wozu sich allerdings ein, wahrscheinlich eschatologisch zu erklärendes



Fig. V. Türchen aus Bronze mit der Porträtdarstellung der Apostelfürsten.

Paradigma des Alten Testaments gesellt. Auf jeden Fall scheint mir festzustehen, daß wir in dem Kästchen nicht einfach ein Schmuckkästchen zu erkennen haben: es muß, zumindest in den christlichen Stücken, ein direkt zu Funeralzwecken verfertigtes Behältnis sein. Hiegegen spricht zwar der große Fund im Grabe der Kaiserin Maria, der Tochter des Stilicho und Gemahlin des Honorius, im kaiserlichen Mausoleum neben St. Peter, wo in silbernen Kassetten eine große Reihe von Schmucksachen, Edelsteinen und Perlen zum Vorschein kam ¹⁾. Der in diesen Kästchen vorgefundene und von Lucius Faunus (*Antichità romane* V c. 10) verzeichnete mundus muliebris trägt aber so sehr den Stempel des Vereinzelteten an sich, daß wir unmöglich an eine diesfällige allgemeine

¹⁾ De Rossi, im Bull. 1863, S. 53f.

Gepflogenheit denken können. Es fehlt uns in den Ausgrabungsberichten jeder Anhaltspunkt für den ehemaligen Inhalt unserer Kassetten; der Gedanke liegt nahe, daß sie als Reliquienbehältnisse dienten, die dem Verstorbenen ins Grab mitgegeben wurden, eine Sitte, für die wir eine große Zahl literarischer Anhaltspunkte besitzen ¹⁾.

4. Höchstwahrscheinlich bildet den Rest einer Lipsanothek (vielleicht eines Reliquiars aus einer Altarmensa) das Türchen aus Intercisa (Nr. 29, 1906, 4 des Journals der Altertumsabt. des Ung. Nat.-Museums), das auf einer Seite zwar Drehscharniere aufweist, auf der anderen aber sicher niedergenagelt war (Fig. V). Das Stück wurde käuflich erworben; es fehlen uns die näheren Angaben der Fundumstände. Das Türchen war ringsherum mit einem Perlstab verziert, um den ein Eierstab läuft. Die Mitte des Feldes nahm ein, durch einen Perlstab eingerahmtes Rundmedaillon ein, innerhalb dessen wir die schon oben behandelten Porträtbüsten der beiden Apostelfürsten erkennen. Leider läßt die Erhaltung des Stückes zu wünschen, die Photographie verzerrt durch die unvorteilhafte Schattengebung die beiden Köpfe; doch läßt sich bei gut einfallendem Lichte die wenn auch etwas barbarische Nachbildung des im Bronzediskus der Domitillakatakombe vertretenen Typus erkennen. Spuren von kleineren Zieraten, die das Rundmedaillon im Viereck umgaben, sind noch zu erkennen.

* * *

Unsere Darstellung führt zu der Erkenntnis, wie die auf hellenischer Grundlage beruhende antike Formenwelt im einzelnen durch das hereinsickernde orientalische Wesen überwuchert worden ist. Bedeutete dieser Synkretismus den Untergang der antiken Religion im Sinne Albrecht Dieterichs, so beweist er auch wieder einmal, und diesmal in guter Nutzenanwendung, die Wahrheit des oft mißverstandenen Philosophenwortes: *παντα ῥεει*.

¹⁾ Vgl. hierzu: Kraus RE. II 881 f., sowie H. Swoboda, Frühchristliche Reliquiarien des k. k. Münz- und Antikenkabinetts (Mitt. d. k. k. Zentralkommission, Wien, 1890).