

## 5. Drei liturgische Schüsseln des Mittelalters.

(Hierzu Tafel III—V.)

Die mit der Düsseldorfer Gewerbe-Ausstellung (1880) verbundene Ausstellung kunstgewerblicher Alterthümer vermittelte den Archäologen die Kenntniss einer eigenthümlich geformten, offenbar zu liturgischen Zwecken bestimmten Schüssel. Dieselbe war im Innern auf's reichste mit eingravirten figürlichen Darstellungen geschmückt und entstammte der schönen Sammlung des Herrn Dr. Wings in Aachen. Eine in Form, Anordnung des Bildschmuckes und Schriftcharakter ganz ähnliche Schüssel hatte ich kurz vorher in der Sakristei des Domes zu Xanten gefunden, aber vom Kirchenvorstande die Herleihung derselben zur Ausstellung in Düsseldorf nicht erwirken können. Hier machte Herr Direktor Dr. Hettner aus Trier auf eine im dortigen Provinzialmuseum aufbewahrte ähnliche Schüssel aufmerksam. Er ertheilte auf mein Ersuchen, gleich den Besitzern der beiden vorgenannten Schüsseln, in dankenswerther Weise bereitwilligst Erlaubniss zu deren Veröffentlichung.

\* \* \*

Die drei liturgischen Schüsseln von Aachen, Xanten und Trier, welche den Gegenstand dieser Abhandlung bilden, zeigen bei fast gleicher Grösse dieselbe mässig vertiefte kreisrunde Form. Sie sind mit einem schmalen, umgebogenen flachen Rande versehen und aus Kupfer hergestellt, das ehemals, wie Spuren andeuten, vergoldet gewesen ist. Die sonstigen Aehnlichkeiten, welche auf eine feste Tradition für die Verzierung solcher Schüsseln schliessen lassen, werden wir bei der nachfolgenden Einzelbeschreibung besonders hervorheben.

Die Aachener Schüssel (Taf. III)<sup>1)</sup> zeichnet sich durch eine ganz vorzügliche Erhaltung aus. Sie misst 0,28 m im Durchmesser und 0,08 m in der Höhe. An der Innenseite der aufrecht gehenden con-

1) Katalog der Ausstellung kunstgewerbl. Alterth. in Düsseldorf. II. Aufl. S. 29 und 195 Nr. 755b.

caven Wandung läuft rings herum ein 8 Centimeter breiter Rand<sup>1)</sup>. Dieser ist, ähnlich der Anordnung im Rande der zu Köln auf der römischen Grabstätte in der Ursulagartenstrasse gefundenen, jetzt im British Museum zu London befindlichen grossen Glaspate<sup>2)</sup>, durch reich verzierte romanische Säulen in gleich grosse Felder abgetheilt. In den so entstandenen sechs nach oben sich entsprechend erweiternden Abtheilungen enthält die Schüssel sechs ungemein zart ausgeführte bildliche Darstellungen, und auf dem mässig erhöhten Mittelfeld des Bodens noch eine siebente Gruppe in gleicher Technik. Die Deutung der geschilderten Vorgänge bietet in leoninischen Versen der schmale Inschriftenrand, welcher die Darstellungen in der Wandung nach oben abschliesst, diejenige des Mittelfeldes kreisförmig umgibt. In diesen Versen sind die Namen der handelnden Personen vom Künstler nicht mitgetheilt. Wir werden aber nachweisen, dass in dem Bilderschmuck der Aachener Schüssel die vom frühen Mittelalter her populäre, im Laufe der Zeit fortgesetzt durch poetische Zuthaten erweiterte Ursulalegende in einer genau bestimmbareren Fassung dargestellt ist.

Bekanntlich besagt das älteste auf uns gekommene Document zur Ursula-Legende, die an der Südseite des Chors der S. Ursula-Kirche in Köln eingemauerte Clematianische Inschrift<sup>3)</sup>, lediglich Folgendes. Es hätten an jener Stelle fromme aus dem Orient stammende Jungfrauen unter grosser Standhaftigkeit den Tod um Christi willen erlitten; sie seien als Heilige verehrt worden; man habe ihrem Andenken eine Kirche errichtet, die aber zur Zeit, als Clematius die Inschrift verfasste, bereits zerstört war und von ihm wieder aufgebaut wurde u. s. w. Diese Inschrift weiss also noch nichts von einem Mar-

1) Unsere nach einer Zeichnung des Herrn Architekten A. Lambris in Aachen gefertigte Abbildung (Taf. III) gibt denselben zur besseren Veranschaulichung des Bildwerks in zwei Theilen.

2) Vgl. darüber A. Heuser in de Rossi's *Bulletino di archeologia cristiana* 1866 Nr. 3 S. 52 und in Kraus' *Realencyclopädie der christl. Alterthümer* I, 619, Fig. 224. — H. Düntzer in den *Jahrb. d. V. v. A. Fr.* XLII S. 168 ff. Tafel V.

3) Vgl. Düntzer in den *Jahrbüchern des Vereins von Alterthumsfreunden im Rheinlande* Heft 60/61 S. 136 ff. — Floss in den *Annalen des historischen Vereins für den Niederrhein* Heft 25/26. — de Buck, *de S. Ursula et millibus sociarum virginum*. . . Bruxeles 1858. — Kessel, *S. Ursula und ihre Gesellschaft, Köln*, Dumont-Schauberg 1863. — Stein, *die h. Ursula und ihre Gesellschaft. Köln*, J. P. Bachem 1879.

tyrium zahlreicher Jungfrauen durch die Hunnen, und konnte auch davon nichts wissen, da dieses ja erst 451 beim Rückzug der Hunnen von Chalons nach dem Rheine stattfand, die Inschrift aber nach dem Urtheil der namhaftesten Autoritäten (Ritschl<sup>1)</sup>, de Rossi<sup>2)</sup>, L. Blant<sup>3)</sup> u. A.) ein höheres Alter als das fünfte Jahrhundert zu beanspruchen hat. Es ist das Verdienst des unlängst verstorbenen Pfarrers Stein in Köln, durch seine interessante Monographie darge- than zu haben<sup>4)</sup>, dass die Clematianische Inschrift auf ein früheres, wahrscheinlich in der Diocletianischen Christenverfolgung stattgehabtes Martyrium weniger Jungfrauen sich beziehe.

Die erste uns erhaltene Aufzeichnung über das Martyrium von elftausend Jungfrauen (darunter aber auch einige Frauen, Wittwen und Männer), die aus Britannien stammten und in Köln durch die Barbaren hingerichtet wurden, findet sich in einer „Lobrede am Gedächtnisstage der h. 11000 Jungfrauen“<sup>5)</sup>. Stein macht aus inneren Gründen sehr wahrscheinlich, dass dieselbe zwischen 731 und 839 abgefasst sein müsse<sup>6)</sup>. Auch in dem ältesten Officium der h. Jungfrauen, das wohl noch ins 10. Jahrhundert hinaufreicht, in dem Martyrologium des Wandelbert von Prüm (ca. 847) und in Martyrologien und Kalendarien des 8. und 9. Jahrhunderts begegnen wir ähnlichen Angaben ohne wesentliche Erweiterung der Legende.

Eine solche erhalten wir erst in der um die Mitte des 11. Jahrhunderts entstandenen „Martergeschichte der h. 11000 Jungfrauen“<sup>7)</sup>, welche gewöhnlich nach ihren Anfangsworten „Regnante Domino“ citirt wird. Wir werden auf den Inhalt dieser sehr interessanten Ausschmückung der Legende im Folgenden näher eingehen müssen, da wir zeigen wollen, dass eben die in dieser „Martergeschichte“ ge-

1) Schreiben an Dr. Ennen abgedruckt in dessen Geschichte der Stadt Köln, I, 719, Anm.

2) *Bulletino di archeologia christiana* 1864 Nr. 2.

3) *Inscriptions chrét. de la Gaule antérieure*. Paris 1856. T. I, p. XLVI.; T II, p. 570.

4) Stein, a. a. O. S. 11 ff. und S. 20 ff.

5) *Sermo in natali sanctarum virginum XI millium* bei Crombach, S. Ursula vindicata S. 989 und dann unter Vergleich mit dem *Viridarium Ursulanum* des Carmeliten P. Paul Seger Lateinisch und Deutsch bei Kessel, a. a. O. und bei Stein a. a. O. S. 97 ff.

6) Stein, a. a. O. S. 22.

7) *Passio sanctarum XI millium virginum* bei Crombach a. a. O. S. 1 und bei Stein a. a. O. S. 107 ff. Vgl. über dieselben Stein a. a. O. S. 53 ff.

botene Form der Ursulallegende, keine frühere und keine der noch mehr erweiterten späteren Formen, dem Künstler vorgelegen hat, dem wir den Bildschmuck der Aachener Schüssel verdanken.

Der Bilder-Cyklus dieser Schüssel beginnt bei der in der Inschrift wie üblich durch ein Kreuz bezeichneten Stelle

+ UTENTES · VOTO · REDEVNT · DVM · FLVMINE · NOTO.

Das darunter befindliche Bild zeigt eine durch Mauern und Thürme gekennzeichnete Stadt, der sich auf den Wogen eines Flusses in drei eigenartig geformten Kähnen zahlreiche weibliche Personen nähern. Wer diese seien, darüber gibt uns die Inschrift auch in ihrem ferneren Verlauf keinen Aufschluss. Doch bleiben wir darüber nicht im Zweifel, wenn wir die Legende „Regnante Domino“ zu Rathe ziehen. Diese berichtet im 2. Capitel von einer Wallfahrt nach Rom, welche in Folge visionären Antriebs Ursula, die Tochter eines britannischen Fürsten Deonotus, mit vielen Gefährtinnen unternommen habe, nachdem sie, vom Winde in ihren Schiffen übers Meer getrieben, stromaufwärts auf dem Rheine nach Köln gelangt waren. Die Fahrt von Köln bis Basel sei glücklich verlaufen. Unter Zurücklassung ihrer Schiffe seien sie von hier zu Fuss nach Rom gepilgert und dann, nach Erfüllung ihres Gelübdes (votis peractis = utentes voto unserer Inschrift) auf demselben Wege nach Basel und von dort auf dem Rheine nach Köln zurückgekehrt. Wenn noch ein Zweifel obwalten könnte, ob im ersten Bilde der Aachener Schüssel, wie wir annehmen, die Rückkehr der Ursulanischen Gesellschaft nach Köln dargestellt sei, so würde dieser vollständig beseitigt durch die Ueberschrift des folgenden Bildes, welche ausdrücklich Köln nennt und berichtet, in welchem Zustande diese Stadt damals sich befunden hat. Die Fortsetzung der Inschrift über diesem zweiten Bilde lautet nämlich:

INDOLE · DEFESSA · GEMIT · HOSTE · COLONIA · PRESSA.

Darunter sehen wir die Belagerung der Stadt. Die bartlosen Krieger, welche auf dieselbe anstürmen, tragen weite, langärmelige Panzerhemden ohne Beinberge oder Rüstosen, aber mit Kapuzen, über welchen der konische deutsche Helm, jedoch hier ohne Nasenschirm, den Kopf bedeckt; der lange mässig gebogene, unten spitz verlaufende Schild ist mit einem spitzen Nabel versehen; ihre Waffen sind das kurze Schwert und der Speer oder die Framea. Barhäuptige Vertheidiger in Panzerhemden senden von den Mauern der Stadt mit

ihren Bogen und Schleudern Pfeile und Steine auf die Angreifer, deren mehrere tödtlich getroffen am Boden liegen. Einige sind jedoch in die Stadt gedrungen und suchen das Werk der Zerstörung mit Schwert und Brandfackel zu vollenden. Aus der Legende *Regnante Domino* (cap. 3) erfahren wir, dass bei der Ankunft der Ursula und ihrer Genossinnen vor Köln die Stadt von dem barbarischen Hunnenvolk eine Belagerung zu erdulden hatte, welche offenbar durch das eben beschriebene zweite Bild der Schüssel dargestellt wird.

Die Jungfrauen, so berichtet unsere Legende weiter, seien ohne eine Ahnung von der Belagerung Kölns an's Land gestiegen. Die Hunnen aber, welche ihre Ankunft ausgekundschaftet, hätten sich rasch über die Schaar hergemacht und dieselbe in unmenschlicher Grausamkeit niedergemetzelt bis auf Ursula. Diese habe durch ihre wunderbare Schönheit den Blick der Krieger bezaubert, und deren Anführer sei eifrigst bemüht gewesen, sie durch Schmeicheleien seinen Lüsten dienstbar zu machen. Aber trotzdem er, „vor dem das römische Reich zittert“, ihr seine Hand angeboten, habe sie im Hinblick auf ihren himmlischen Bräutigam ihn zurückgewiesen, dadurch aber seinen Zorn derart entflammt, dass er sofort das Todesurtheil über sie gesprochen. Von einem Pfeile sogleich durchbohrt, sei Ursula über die Schaar ihrer todtten Genossinnen niedergestürzt. Genau die hier geschilderten Vorgänge sehen wir im dritten Bilde, das die Ueberschrift trägt:

SANCTIS · MACTATIS · XPO · CADIT · HOSTIA · PACIS ·

Rechts sitzt mit einer eigenthümlichen Krone auf dem Haupte der Hunnenführer Attila. Zu seinen Füßen liegen viele Leichen weiblicher Personen, Krieger sind beschäftigt, mit gezücktem Schwerte andere niederzumetzeln. Mit erhobener Rechten verkündet Attila das Urtheil über Ursula, das ein Pfeilschütze vollzieht, indem er sein todbringendes Geschoss in den Hals der Jungfrau sendet, die ihre Hände flehend zum Himmel erhebt. Warum diese von der Inschrift als eine *hostia pacis* bezeichnet wird, erfahren wir aus der Legende. Damit Köln wisse, so heisst es dort, zu wie grosser Verehrung es den Reliquien der Jungfrauen (*sacratissimis virginum cineribus*) stets verpflichtet sei, habe es in seiner unerwarteten Befreiung von den Hunnen erfahren, wie kostbar in den Augen Gottes der Tod der Heiligen<sup>1)</sup> erscheine und wie glücklich diese nunmehr in der Gesellschaft der

1) Psalm CXV, 15 (Vulg.).

übrigen Heiligen lebten, da ihr Tod Grosses bewirkt habe. Die Hunnen hätten nämlich, als sie in ihrer thierischen Wuth ausgetobt, sich plötzlich von so vielen Schaaren Bewaffneter verfolgt gesehen, als Jungfrauen von ihnen getödtet worden. In eiliger Flucht hätte sich die wilde und nach all ihren Triumphen solchen Thuns ungewohnte Horde dem Angriff entzogen, und dadurch sei der über ihren Abzug hocheufreuten Stadt Köln der Friede wieder geschenkt worden. Der Angriff, vor welchem die Hunnen fliehen, scheint aber nur ein visionärer, nicht ein realer gewesen zu sein. Die Legende sagt nämlich, Gott habe ihnen beim Mordgeschäfte gleichsam handgreiflich den Becher des Zornes mit dem des Schwindels und Wahnsinns (*vertiginis et insaniae*) gemischt, und so hätten sie sich verfolgt gesehen d. h. gewähnt. Auch der Bildercyklus unserer Schüssel fasst die Verfolgung der Hunnen als eine visionäre auf. Im vierten Bilde erscheinen links in mächtige Wolken gehüllt eine Zahl geflügelter, durch den Heiligenschein ausgezeichnete Engel, mit Schwert und Schild bewaffnet die Hunnen verfolgend, die auf ihren in ängstlichem Lauf davoneilenden, theilweise schon durch die folgende Säule verdeckten Pferden sich scheu nach dieser ungewohnten Erscheinung umschauen. Dass die Kölner den Preis zu würdigen wussten, um welchen sie des Friedens wieder froh zu werden vermochten, dass sie die göttliche Hilfe erkannten, der sie die Befreiung von den Hunnen verdankten, lässt die Inschrift über diesem und dem nächstfolgenden Bilde erkennen:

QVO PRECIO · FRETA · CELESTI · VINDICE · LAETA ·

VRBS · STVDET · EXEQVIIS · TEMPLV · IVVAT · ADVEM · VOTIS ·

Unter letzterem Inschriftvers sehen wir in der linken Hälfte des fünften Bildes den an seiner Kleidung und der grossen Tonsur erkennbaren Klerus der Stadt der in offenen Särgen erfolgenden Bestattung der Jungfrauen beiwohnen. Die andere Hälfte zeigt uns mehrere Bauleute mit der Ausführung eines theilweise die Gräber der Martyrinnen überragenden Kirchenbaues beschäftigt.

Auch dieses Bild illustriert den Bericht der Legende Regnante Domino. Nach ihr sind, nachdem die Hunnen geflohen, die Kölner vor die Thore hinausgezogen, wo sie die Leichen der Jungfrauen fanden, denen ihre Rettung zu verdanken sie sich wohl bewusst waren. Sie hätten desshalb die zerfleischten Gebeine sorgsam aufgelesen, in Sarcophage gelegt und keine Kosten gescheut, denselben eine würdige Bestattung zu Theil werden zu lassen. Nach Verlauf einiger Zeit sei

ein frommer Mann, Clematius, durch häufige Erscheinungen vom Himmel aufgefordert, aus dem Orient nach Köln gekommen und habe, seinem Gelübde gemäss, zu Ehren der h. Jungfrauen über den Gebeinen derselben einen Kirchenbau begonnen und vollendet. Beide hier berichteten Vorgänge, die Beerdigung und den Kirchenbau über den Gebeinen, illustriert also das fünfte Bild unserer Schüssel, wie das folgende die im letzten Kapitel der Legende Regnante Domino erzählte wunderbare Erscheinung der h. Cordula im Frauenkloster zu Herse in Westfalen darstellt mit der Beischrift:

HEC · SE · CONSORTI · DOCET · ACCESSISSE · COHORTI ·

Im Kloster zu Herse lebte eine fromme Nonne Helentrudis oder Hiltrudis<sup>1)</sup>, die um das Jahr 1030 schon als Heilige in dem Martyrologium der Paderborner Domkirche eingetragen sich findet. Ihr soll gemäss dem Bericht der Legende, viele Jahre nach dem Ursulanischen Martyrium, in der Nacht eine den Namen Cordula an der Stirn tragende, vom Glanz himmlischen Lichtes umstrahlte Jungfrau erschienen sein und folgendes berichtet haben. Zur Gesellschaft der h. Ursula gehörend, hätte sie während der Nacht, wo jene das glorreiche Martyrium erduldet, sich im Schiffe verborgen gehalten, andern Tags aber aus freien Stücken den Mördern sich gestellt und ebenfalls den Martyrtod erlitten. Sie bat Helentrud, dies den in Köln bei den Gebeinen der Ursulanischen Gesellschaft die Hut haltenden Nonnen bekannt zu geben, damit auch sie eines Gedächtnisses werth gehalten werde. Auf Veranlassung der Helentrud sei dann der Sterbetag der Cordula in Köln, wie dies noch bis auf den heutigen Tag geschieht, am 22. Oktober, dem Tage nach dem Ursulafest gefeiert worden.

Das Mittelbild im Boden der Schüssel endlich zeigt eine Schaar weiblicher Gestalten vor einem prächtigen Thore. Die Umschrift:

+ VIRGINI · CCETVS · STVPVIT · TOT · MILIA · PETRVS ·

gibt dem freudigen Erstaunen des h. Petrus über die Ankunft einer so viele Tausende zählenden jungfräulichen Schaar Ausdruck und lässt uns nicht im Zweifel, dass im Bilde die Aufnahme der h. Ursula und ihrer Gesellschaft in den Himmel dargestellt sein soll, über welche die mehrerwähnte Legende sagt<sup>2)</sup>: „O Welch eine Freude entstand an

1) Stein, a. a. O. S. 60.

2) Bei Stein, a. a. O. S. 119.

diesem Tage im Himmel! Wie kamen ihnen die himmlischen Bürger entgegen! Welch ein Jubel für die Apostel! Wie gloriirten die Martyrer und h. Jungfrauen gemeinsam über den Zuwachs ihres Chores.“

Es dürfte durch die im Vorstehenden gegebene Zusammenstellung der Bilder der Aachener Schüssel mit dem Bericht der Legende Regnante Domino der Beweis für unsere Eingangs aufgestellte Ansicht über die Zusammengehörigkeit beider zur Genüge erbracht sein. Die vielen neuen Momente, welche im Gegensatz zu allen früheren Versionen gerade diese Form der Legende darbietet, sind sämmtlich in den Darstellungen der Schüssel markirt. Dagegen finden alle späteren Erweiterungen der Ursulalegende im Bildercyklus der Schüssel noch keine Berücksichtigung, so namentlich nicht die phantastischen Visionen der Benediktiner-Nonne Elisabeth von Schönau bei Oberwesel und des ungenannten Prämonstratenser Mönchs von Kloster Steinfeld in der Eifel, beide aus der Mitte resp. der zweiten Hälfte des zwölften Jahrhunderts.

Diese beiden Thatfachen zusammen lassen mit Sicherheit die Anfertigung unserer Schüssel in der Zeit zwischen dem Entstehen der Legende Regnante Domino und dem der Visionen der h. Elisabeth von Schönau, also zwischen 1050 und ca. 1170 annehmen, weil bei einer späteren Anfertigung der Künstler die letzteren nicht unbeachtet hätte lassen können, da sie rasch grosses Aufsehen erregten.

Die Behandlung des architektonischen Details, die Verzierung der Säulen, welche an die Knotenverschlingungen (*colonnes nouées*) des romanischen Stils erinnert, die Gewandung der Krieger und der Geistlichen, die Waffen und das sonstige Geräth, die Gestaltung der Wolken und die Auffassung der Scenen, dies Alles trägt unverkennbar die charakteristischen Merkmale der Miniaturmalerei vom Ende des 11. bis ins 12. Jahrhundert. Auf dieselbe Zeit verweisen uns auch die epigraphischen Eigenthümlichkeiten, die Verwendung der offenen Majuskel, die promiscue statthabende Anwendung von *Є* und *E*, *C* und *Ĉ* und die Art der Ligaturen. Kein Zweifel also, dass wir in der Aachener Schüssel eine dem zwölften Jahrhundert angehörende, somit älteste Darstellung der schönen Legende der h. Ursula und ihrer Genossinnen besitzen, die archäologisch und hagiographisch von höchstem Interesse ist. Ueber die muthmassliche Zweckbestimmung der Schüssel später. Woher dieselbe stamme, vermochte ich, da sie den Besitzer wiederholt gewechselt, nicht mehr festzustellen.



Nicht ganz so glücklich wie bei der Aachener Schüssel sind wir in Betreff der Deutung des bildlichen Schmuckes und der Inschriften auf der Schüssel des Domes zu Xanten (Taf. IV). Dieselbe misst 0,32 m in der Breite, bei einer Tiefe von 0,065 m. Auch bei ihr sind in der concaven Wandung sechs bildliche Darstellungen, und auf der Bodenfläche eine siebente bedeutend grössere angebracht. Aber hier sind es nicht wie auf der Aachener Schüssel Scenen, die wir erblicken, sondern symbolische, von Inschriftbändern umgebene und theilweise bedeckte Einzelfiguren. Diese sind sitzend dargestellt; links (vom Beschauer aus gesehen) befindet sich am Haupte derselben deren Name, rechts dagegen ein Vogelkopf. Dieser hält im Schnabel ein Spruchband mit der Abbriviatür SPS = spiritus und der Nennung je einer besonderen Gabe des heil. Geistes. Letztere folgen einander, wenn wir mit der oben in der Mitte befindlichen Figur beginnen, genau in der Reihenfolge, in welcher sie bei Isaias XI, 2 aufgezählt sind: et requiescet super eum spiritus Domini: spiritus sapientiae et intellectus, spiritus consilii et fortitudinis, spiritus scientiae et pietatis. Ueber den Knien einer jeden Figur ist ein Spruchband mit einer Stelle aus der h. Schrift angebracht. Ausserdem wird jede Figur sammt dem erwähnten Beiwerk halbkreisförmig von je einem leoninischen Inschriftvers umrahmt und von der folgenden durch eine säulenartige Verzierung getrennt, auf deren Kapitäl ein Thier steht, das die beim vorhergehenden Bilde genannte Gabe des h. Geistes symbolisirt. Die Hauptinschrift läuft nicht oberhalb der Bilder in der Schüsselwandung hin, sondern ist auf dem umgebogenen flachen Rande von etwa 0,008 m Breite angebracht, der bei der Aachener Schüssel auf Taf. III nur mit einem halbkreisförmigen Ornament verziert ist. Was die genaue Deutung dieser Xantener Schüssel so schwierig macht, ist einerseits die schlechte, vielfach fehlerhafte und geradezu unverständliche Handhabung der lateinischen Sprache, die dem Künstler, welcher die Schüssel offenbar nach einer Vorlage schmückte, nicht geläufig war, und anderseits der Umstand, dass die Schüssel durch häufigen Gebrauch sehr abgenutzt erscheint. Beide Umstände zusammen tragen die Schuld, wenn wir einige Inschriften, besonders auf der am meisten abgeriebenen Bodenfläche nur zum Theil, einige gar nicht mehr entziffern können. Auf unserer Abbildung sind an letzteren Stellen diejenigen Buchstabentheile in schwächerem Druck angedeutet, welche wir bei wiederholter Besichtigung unter verschiedenster Beleuchtung glaubten feststellen zu können, ohne aus ihnen freilich die Möglichkeit einer genaueren Deutung zu gewinnen.

Die erste barhäutig dargestellte Figur ist durch die Beischrift zu Häupten als ADAM bezeichnet; auf dem über die Kniee hingehenden, zu beiden Seiten herabhängenden Spruchband lesen wir die Stelle

ERVNT DVO IN CARNE VNA.<sup>1)</sup>

und in der Umschrift den etwas hinkenden leoninischen Vers:

+ SPIRITVS EST MENTIS HISC AMARE DEVM SAPIENTIS.

wobei statt HISC wohl DISCE zu lesen ist. Auf dem Spruchband steht SP̄S · SAPIENTIE. Auf der Säule zur Rechten befindet sich eine verschlungene Schlange als Symbol der Weisheit mit der Beischrift SERPENS. Dass gerade Adam als Personification für den Geist der Weisheit gewählt wird, mag seinen Grund darin haben, dass es von ihm in der Schrift heisst<sup>2)</sup>, er sei von der Weisheit beschützt und von seinem Falle gerettet worden, sie habe ihm die Kraft gegeben, seine Herrschergewalt über die Natur auszuüben.

Die folgende Figur mit einer kronenartigen Kopfbedeckung wird ebenfalls ADAM genannt, wohl irrthümlich für ABRAM. Die Schriftstelle des Spruchbandes lautet: SVP SENES INTELLEXI.<sup>3)</sup> Die confuse, nur im ersten Theil verständliche Umschrift lautet:

DANS · INTELL(C)TVM COR SVSTOLLIT RVHRSETV (?)

Das Spruchband im Vogelschnabel weist auf den SP̄S · INTELLECTAS (!). Als Symbol erhält der Geist des Verstandes das Bild des krähenden Hahns, der mit der Beischrift GALLVS auf der Säule erscheint, vielleicht mit Beziehung auf die Schriftstelle: quis dedit gallo intelligentiam?<sup>4)</sup>

Die dritte, ein Stirnband tragende Figur ist durch die Beischrift MOYSES gekennzeichnet. Beachtenswerth erscheint der überlange Zeigefinger der mahnend und warnend erhobenen Rechten. Diese Geste steht offenbar in Beziehung zu dem Inhalte der Inschrift, welche ebenso wie die untere Hälfte der Figur durch ein jetzt wieder vernietetes Loch stark beschädigt ist. Wir erkennen nur noch die Buchstaben SRAHEL MANDATA VITE., was wir ergänzen in: (audi I)srael mandata vitae<sup>5)</sup>. Die Umschrift lautet sinnig:

1) Genesis II, 24.

2) Sap. X, 1. 2.

3) Psalm CXVIII, 100.

4) Job XXXVIII, 36.

5) Baruch III, 9.

## (CON)SILII · FLAMEN · DVBIIS CÖFERT MEDICAMEN·

Durch das Spruchband im Vogelschnabel werden wir auf den SPS · CONSILII hingewiesen. Als Symbol sind für den Geist des Rathes fünf anscheinend im Wasser sich bewegende kaulquappenartige Thiere mit der Beischrift FORMICA zur Rechten angebracht, während die Ameise doch sonst Sinnbild des Fleisses, oder auch, bei Geiler von Kaisersperg in seinem Buch von der Emeis, Sinnbild der Demuth, Dienstfertigkeit und Einigkeit ist.

Die Gestalt im folgenden Bilde, welche barhäuptig mit gezücktem Schwert dargestellt ist, wird als HELYAS bezeichnet. Sein Spruchband enthält die Worte des Elias:

VIVIT DNS IN CVIVS CONSPECTV STO<sup>1)</sup>.

Das Spruchband im Vogelschnabel nennt uns den SPS · PORTITV · DINIS (fortitudinis), und die Umschrift sagt von ihm:

HIC EST CONFORTANS HIC SPS OMNA PORTANA (omnia portans).

Ein langgeschweiftes Thier mit der Beischrift LEO wird auf dreifacher Säule als Symbol für den Geist der Stärke dargestellt, wie ja der Löwe auch sonst als Sinnbild der Tapferkeit und Kraft gilt.

Der gekrönte Mann des nächsten Bildes ist SALOMON, dessen Spruchband die aus Sap. 6, 16 und 7, 7 combinirten Worte zeigt:

DATVS E (= est) MICHI SENSVS CONSVMMATVS·

Das Vogelspruchband weist auf den SPS · SCIENTIE, den Geist der Wissenschaft, dem als Symbol auf der Säule zwischen diesem und dem folgenden Bilde der suchende Hund mit der Beischrift CANIS gegeben ist. Die Umschrift sagt:

QVOD SCIVS EST DONAT QVE SPIRITVS ISTE CORONAT·

Die letzte Figur in der Schüsselwandung ist durch die Beifügung SAMEL (für Samuel) näher bezeichnet, das vom Vogelkopf gehaltene Spruchband zeigt die Aufschrift SPS · PIETATIS· Die mit erhobenem Kopfe dargestellte Taube mit der Beischrift COLVMBA erscheint als Sinnbild für den Geist der Frömmigkeit, von welchem es in der Umschrift heisst:

ESSE PIVM GRATIS DAT SILIRTVS (= spiritus) MIC (= hic) PIETATIS·

1) III. Reg. XVII, 1.

Auf dem Spruchband im Schosse des Propheten Samuel ist die treffend gewählte Schriftstelle

ABSIS (= absit) A ME VT DESINA(m) ORARE PRO VOIS (= vobis) eine veränderte Wiedergabe der Worte Samuels: absit autem a me hoc peccatum in Dominum, ut cesset orare pro vobis<sup>1)</sup>.

Somit hätten wir in der gebogenen Wandung der Xantener Schlüssel bereits Typen, Symbole und Schriftstellen für sechs Gaben des h. Geistes nachgewiesen. Es fehlt nur noch der bei Isaias<sup>2)</sup> mit den Worten: „et replebit illum spiritus timoris Domini“ als siebente Gabe aufgeführte Geist der Furcht des Herrn, und wir werden nicht fehlgreifen, wenn wir seine Darstellung in dem die ganze Bodenfläche der Schlüssel bedeckenden Bilde vermuthen. Hier findet sich in bedeutend grösserem Maassstabe als die übrigen Bilder die Darstellung einer gekrönten weiblichen Figur, welche auf einem mit hoher Rücklehne versehenen Thronsessel sitzt, neben dem zu beiden Seiten zwei äusserst roh und ungeschickt gezeichnete, in den Beischriften IOHANNES und PAVLVS genannte Figuren stehen. Die sitzende Figur hat zu Häupten die erklärende Beischrift SAPIENTIA. An den spiritus sapientiae als Gabe des h. Geistes ist hier natürlich nicht zu denken, da dieser bereits im ersten Bilde des Cyklus dargestellt wurde. Sichere Anhaltspunkte für eine Deutung dieser Hauptfigur vermöchten uns nur die Schriften der auch hier angebrachten Spruchbänder zu geben. Diese sind aber durch vielen Gebrauch und häufiges Scheuern der Schlüssel so abgenutzt, dass es uns nur mit grosser Mühe gelungen ist, die auf Tafel IV an den betreffenden Stellen wiedergegebenen Schriftzüge festzustellen, die wir im Folgenden zu ergänzen und zu deuten versuchen.

Auf den unter dem Thronsessel befindlichen, demselben gleichsam als Stufen dienenden zwei Bändern lesen wir:

SAPIE(ntia) SIBI DONVN (= domum)

EXCID(it) COLVMS VII-

Hierzu dürften noch als Anfangswort die an den Knien der Figur senkrecht herabgehenden, aber schwer erkennbaren Buchstabenreste AEDI auf der einen, und IICA (für FICAVit) auf der anderen Seite gehören. So erhalten wir den Ausspruch der h. Schrift: Sapientia aedificavit sibi domum, excidit columnas septem<sup>3)</sup>. In einem folgenden

1) I. Reg. XII, 23.

2) Isaias XI, 3.

3) Proverb. IX, 1.

Verse der Proverbien, denen diese Stelle entlehnt ist, heisst es weiter: *Principium sapientiae timor Domini*<sup>1)</sup>. Man wird daher annehmen dürfen, der Künstler habe die Personification der göttlichen Weisheit für die geeignetste Darstellung des Geistes der Furcht des Herrn gehalten, wie er die übrigen sechs Gaben des h. Geistes durch wirkliche Personen des A. T. dargestellt hatte.

Wird diese Deutung als zulässig anerkannt, so ergibt sich für die sieben Darstellungen der Xantener Schüssel das folgende interessante Schema:

Adam,	Geist der Weisheit.	Schlange.	Genesis II, 24.
Abraham,	Geist des Verstandes.	Hahn.	Psalm CXVIII, 100.
Moses,	Geist des Rathes.	Ameise.	Baruch III, 9.
Elias,	Geist der Stärke.	Löwe.	III. Regum XVII, 1.
Salomon,	Geist der Wissenschaft.	Hund.	Sap. VI, 16; VII, 7.
Samuel,	Geist der Frömmigkeit.	Taube.	I. Regum XII, 23.
Personification der Sapientia, Geist der Frucht des Herrn.			Proverb. IX, 1.

Soweit ich die ikonographische Literatur übersehe, hat die mittelalterliche Kunst, wo sie die sieben Gaben des Geistes und zwar die vom Menschen zu empfangenden Gaben<sup>2)</sup>, nicht die Attribute der Gottheit<sup>3)</sup>, in Miniaturen, Glas- oder sonstigen Malereien darstellte, dies stets unter Gestalt von Tauben<sup>4)</sup> gethan. So in einem Glasgemälde des Münsters in Freiburg i. B., wo sieben Tauben das Haupt der Maria umgeben, welche den Jesusknaben auf ihren Armen trägt<sup>5)</sup>. Sieben durch Bandstreifen verbundene Scheiben mit je einer Taube, von denen die mittlere als Sapientia bezeichnet ist, hält auch die zur Rechten der *Maiestas Domini* stehende h. Maria in dem aus der 2. Hälfte des XII. Jahrh. stammenden Antependium-Gemälde der Walpurgis-Kirche zu Soest, jetzt im Museum zu Münster<sup>6)</sup>. Eine ganz

1) Proverb. IX, 10.

2) Isaias XI, 2 und 3.

3) Apocalypsis V, 12.

4) Lucas III, 22; vgl. Menzel, Symbolik I, 324. — Didron, Iconographie chrét. n. 433, 488, 505.

5) Didron, Annales d'archéologie XVII, 481.

6) Vgl. dessen ganz vorzügliche Publication durch v. Heereman, die älteste Tafelmalerei Westfalens. Münster i. W. 1882, S. 23 ff. Taf. 1 und 2; sehr ungenügend abgebildet bereits bei de Caumont, Abécédaire d'archéologie, 5ième éd. p. 298 und bei Reusens, Eléments d'arch. I, 385.

besonders interessante Darstellung der Gaben des h. Geistes finden wir in einem Glasgemälde der Kathedrale zu Chartres (Fig. 1)<sup>1)</sup>. Hier hält eine sitzende weibliche Figur, die allgemein auf Maria gedeutet wird, sieben durch Bandstreifen in Verbindung stehende Scheiben. In den sechs äusseren Scheiben sind Tauben angebracht, deren mit Nimben versehene Häupter auf die mittlere siebente Scheibe im Schosse der Jungfrau gerichtet sind, in welcher wir den segnenden Heiland mit der Weltkugel erblicken.

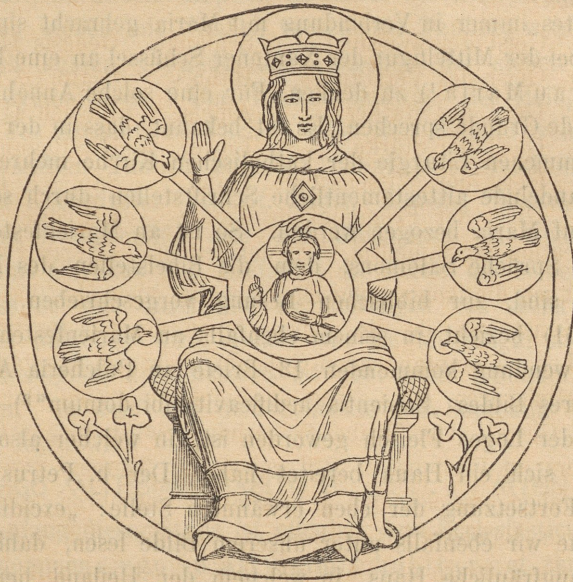


Fig. 1.

Unter allen bisher bekannt gewordenen Darstellungen der sieben Gaben des h. Geistes darf somit das Bildwerk der Xantener Schüssel schon wegen seiner Reichhaltigkeit eine hohe Bedeutung beanspruchen. Es steht in typologischer und symbolischer Beziehung wohl einzig da, insofern in ihm den sieben Gaben des h. Geistes unter Beifügung einer alttestamentlichen Schriftstelle hervorragende Personen (bezw. eine Personification) aus dem Alten Bunde als Typen gegenübergestellt und ausserdem noch die Gaben (mit Ausnahme der siebenten) durch ein charakteristisches Thier symbolisirt werden.

Mit der bisher gegebenen Deutung der Figur auf der Boden-

1) Didron, *Annales d'arch.* XVII, 180. — Müller und Mothes, *Archaeologisches Wörterbuch* S. 439, Fig. 537.

fläche des Bildwerks dürfen wir uns aber nicht begnügen. Der bei Ausführung dieser Figur gewählte grössere Maassstab, die Anbringung derselben in der Mitte des ganzen Cyklus, namentlich aber ikonographische Analogien und der Inhalt der wenn auch nur zum Theil erhaltenen Inschriften weisen auf eine weitergehende Absicht des Künstlers bezw. dessen hin, der zu seinem Werk die Idee gegeben hat.

Zunächst wird uns durch die bereits erwähnten Bildwerke aus dem Münster in Freiburg, der Cathedrale von Chartres und der Walpurgiskirche in Soest, wo die in Taubengestalt erscheinenden Gaben des h. Geistes immer in Verbindung mit Maria gebracht sind, nahegelegt, auch bei der Mittelfigur der Xantener Schüssel an eine Darstellung der Jungfrau Maria<sup>1)</sup> zu denken. Für eine solche Annahme würden noch folgende Gründe sprechen. Es ist bekannt, dass in der von altersher überkommenen Liturgie der katholischen Kirche mehrere von der Weisheit handelnde alttestamentliche Schriftstellen durch sog. Accommodation auf Maria bezogen werden. So ist an Marienfesten der Abschnitt der Sprüche Salomons, dem die Bibelstellen des Mittelbildes entnommen sind, zur biblischen Lesung vorgeschrieben. Papst Leo d. Gr. († 461) bezieht in seinem ebenfalls an Marienfesten zu liturgischer Verwendung kommenden 13. Briefe an Pulcheria Augusta die Worte unseres Bildes „Sapientia aedificavit sibi domum“<sup>2)</sup> auf Maria, in welcher der Logos Fleisch geworden ist, in welcher also die Weisheit Gottes sich ein Haus bereitet habe. Der h. Petrus Damiani<sup>3)</sup> deutet die Fortsetzung der eben erwähnten Stelle: „excidit columnas septem“, die wir ebenfalls unter unserem Bilde lesen, dahin, dass er sagt, das jungfräuliche Haus, in welchem der Heiland herabsteigend Wohnung genommen, habe auf sieben Säulen geruht, d. h. die jungfräuliche Mutter sei mit den sieben Gaben des h. Geistes ausgestattet. Albertus Magnus<sup>4)</sup> endlich bezeichnet Maria als das Haus, welches von der Weisheit erbaut, immer sicher stand auf sieben Säulen; diese

1) Aehnliche Darstellungen der sieben Gaben, welche die das Christkind tragende Maria umgeben, finden sich in einer Miniatur der Biblia aurea zu Paris und in einem Wandgemälde des Domes zu Gurk. Vgl. v. Heereman a. a. O. S. 35.

2) Prov. XI 1.

3) P. Damiani, Sermo XLV in nativit. b. v. Mariae Opp. II, 108 bei Migné, Patrolog. T. 144 p. 741 (224).

4) Albertus Magnus, de laudibus Mariae T. XXV, l. 10, c. 30 Nr. 5. Vgl. v. Heereman, a. a. O. S. 26.

sieben Säulen aber seien die sieben Gaben des h. Geistes, welche in Christus ruhten, der in Maria seine Wohnung genommen hat.

Noch mehr Werth aber dürfte die Annahme beanspruchen, dass wir in der so besonders ausgezeichneten Mittelfigur der Xantener Schüssel einen direkten Hinweis auf Christus selbst, nicht bloß auf seine Mutter Maria zu erblicken haben. In der Schlosskirche zu Landshut<sup>1)</sup> befindet sich in der Wölbung der Chorapsis eine Darstellung Gottes des Vaters, mit dem Leichnam Christi im Schoosse, dem h. Geist in Taubengestalt, zu seinen Häupten, im Rande der kreisförmigen Aureole umgeben von sieben mit Nimben versehenen Tauben, welche mit den Köpfen nach aussen gewandt das Ausgehen der sieben Gaben des h. Geistes symbolisiren. Der Psalter Ludwigs des Heiligen in der Bibliothek des Arsenal zu Paris<sup>2)</sup> zeigt den Heiland von sieben zu ihm hingewandten Tauben umgeben, ähnliche Darstellungen finden sich in den Kathedralen von St. Denis, Amiens, Beauvais u. a. m., und in dem Glasgemälde aus der Kathedrale zu Chartres (oben Fig. 1) nimmt Christus mit Absicht<sup>3)</sup> die Stelle der siebenten Taube ein, so dass er nur durch die Darstellungen von sechs Gaben des heil. Geistes umgeben wird, genau wie die Mittelfigur der Xantener Schüssel. Bezüglich der letzteren ist aber noch besonders folgendes zu beachten. In dem auf dem Schoosse der Sapientia befindlichen Spruchband lesen wir:

EGO ALTISSIMIS HABITO E . . . . . MTEN.

Der Anfang dieser Stelle ist offenbar dem Ecclesiasticus des Jesus Sirach entnommen: ego in altissimis habitavi et thronus meus in columna nubis<sup>4)</sup>. Die zweite Hälfte des Spruchbandes ist leider gänzlich unleserlich und es erscheint eine Beziehung der wenigen deutlichen Buchstaben am Schluss auf eine Stelle der h. Schrift unthunlich. Auf dem rechts von der Sapientia herabgehenden Bande lesen wir trotz theilweiser starker Abnutzung der Buchstaben

O ALTIVDO D SAPE ET SCIENTIE DĪ

o altitudo divitiarum sapientiae et scientiae Dei<sup>5)</sup>. In dem mit

NC ACCEPIMVS

1) Gef. Mittheilung des P. Lucas Steiner, O. S. B. im Stift Emaus zu Prag.

2) Didron, Iconographie chrét. n. 464, 469 ff.

3) Ferd. Piper in A. v. Zahn's Jahrb. für Kunstwissenschaft V, 126 ff.

4) Eccl. XXIV, 7.

5) Rom. XI, 33.



endigenden, sonst gänzlich zerstörten Spruch des gegenüberstehenden Bandes erkennen wir den Schluss der Schriftstelle: *gloriamur in Deo per Dominum nostrum Jesum Christum, per quem reconciliationem nunc accepimus*<sup>1)</sup>. Dazu berechtigt ausser den epigraphischen Anhaltspunkten auch der Inhalt der theils zerstörten, theils fehlerhaften äusseren Umschrift, welche die Darstellung der Sapiencia auf der Bodenfläche gegen die aufrechtgehende Wandung hin abschliesst. Sie lautet in leoninischen Versen:

+ EDITA DORDE (= de ore) PATRIS SAPIENT (ia cun)CTA CREAVIT  
NATAS (= natus) IN VA (= vulva) MARIS (= matris) HOMO IN GLASV  
(= in casu?) REPARAVIT.

Offenbar ist der Sinn dieser Verse: die Weisheit ist als der *lóγος* aus dem Munde Gottes hervorgegangen, sie hat bei der Erschaffung mitgewirkt (*cuncta creavit*); der aus dem Schoosse der Mutter (Maria) geborene Mensch (Christus) hat durch seinen Tod (*in casu* statt *in casu*?) alles wiederhergestellt d. h. erlöst. Im gleichen Sinn sagt die Weisheit in dem Ecclesiasticus des Jesus Sirach von sich<sup>2)</sup>: „Ich bin hervorgegangen aus dem Munde des Allerhöchsten als die Erstgeborene vor aller Creatur; ich bewirkte am Himmel die Schöpfung des immerwährenden Lichtes und bedeckte wie mit einem Nebel die ganze Erde; meine Wohnung ist in der Höhe und mein Thron auf den Säulen der Wolken.“ Und ebenso heisst es von der Weisheit in den Sprüchen Salomons<sup>3)</sup>: „Der Herr besass mich von Anbeginn, ehe denn er irgend etwas geschaffen; ich bin eingesetzt von Ewigkeit her, ehe denn die Erde geworden, als er die Himmel bereitete, da war ich dabei; als er nach genauem Mass einen Kreis zog um die Tiefen, . . . da war ich bei ihm und machte alles.“

Diese Stellen aus den Proverbien und dem Ecclesiasticus, welche in den beiden das Bild der Sapiencia umgebenden Versen nicht bloss dem Sinne nach, sondern wörtlich verwerthet werden, sind zusammen mit solchen aus dem Buch der Weisheit und Baruch<sup>4)</sup> gerade diejenigen, auf welche biblische Exegese und christliche Dogmatik von jeher sich berufen haben, wenn es galt, die neutestamentliche Trinitätslehre als im Alten Testamente vorbereitet nachzuweisen. Ja die Sapiencia,

1) Rom. V, 11.

2) Eccli. XXIV, 5—7.

3) Proverb. VIII, 22—30. Vgl. Sap. IX, 9.

4) H. Reusch, Erklärung des Buches Baruch (Freiburg 1853) S. 174 ff.

welche von Gott ausgeht (de ore patris), das allmächtige Wort (*λόγος παντοδύναμος*<sup>1)</sup>, welche Alles gemacht hat (cuncta creavit = cuncta componens<sup>2)</sup> oder, nach anderer Lesart, Jehova bei der Erschaffung der Welt als Künstlerin zur Seite war, diese Sapientia kann nimmermehr lediglich als eine Eigenschaft des göttlichen Verstandes gedacht werden. Vielmehr zwingt der Wortlaut der betreffenden Stellen geradezu uns die Annahme auf, dass mit der göttlichen Weisheit eine für sich bestehende, eine eigene göttliche Person<sup>3)</sup> oder Hypostase, und zwar die zweite Person der Trinität, gemeint sei<sup>4)</sup>, wie ja auch Paulus ausdrücklich sagt: praedicamus Christum . . . Dei virtutem et Dei sapientiam<sup>5)</sup>. Wenn aber dieses, so müssen wir auch in der Sapientia unserer Schüssel eben diese Hypostase, also Christus selbst dargestellt finden, auf welchen der zweite Vers der oben mitgetheilten Umschrift ja auch hinweist. In einer cyklischen Darstellung der sieben Gaben des h. Geistes darf uns, von den bereits erwähnten ikonographischen Analogien ganz abgesehen, das Bild Dessen nicht auffallend erscheinen, der nach biblischer Lehre den heil. Geist durch seine Bitten<sup>6)</sup> vom Vater den Menschen zum Beistand gesendet hat<sup>7)</sup>.

Das Bildwerk der wohl dem Ende des XII. Jahrh. angehörenden Xantener Schüssel reiht sich somit in Betreff seiner Anordnung durchaus den bekannten Darstellungen der sieben Geistesgaben an. Aber es zeigt eine Bereicherung, Erweiterung und zielbewusste Entwicklung des bezüglichen Theiles der frühmittelalterlichen Ikonographie, welche in vielfacher Beziehung ein hohes Interesse beanspruchen darf. Anklänge an die von uns gegebene Deutung finden sich auch in der Inschrift des umgebogenen flachen Randes. Dieselbe ist aber durch den, wie wir schon oben hervorgehoben, des Lateinischen offenbar nicht kundigen Künstler so schrecklich entstellt, dass wir auf eine genaue

1) Sap. XVIII, 15.

2) Prov. VIII, 30.

3) Dan. Bonif. Haneberg, Geschichte der bibl. Offenbarung 3. Aufl. S. 477. — Heinr. Reusch, Lehrbuch der Einleitung in das Alte Testament. 2. Aufl. S. 146.

4) Joh. von Kuhn, die christliche Lehre von der göttlichen Dreieinigkeit (Tübingen 1857) S. 28 ff. — F. X. Dieringer, Lehrbuch der kath. Dogmatik 4. Aufl. S. 160. — H. Zschokke, Theologie der Propheten des Alten Testaments, (Freiburg 1878) S. 74, 116.

5) I. Cor. I, 24.

6) Joh. XIV, 16 ff.

7) Joh. XIV, 26 ff.

Enträthselung verzichten müssen. Wir werden bei der Frage nach der Zweckbestimmung unserer Schüssel auf diese Inschrift noch zurückkommen und geben hier nur deren Wortlaut:

HEC TV NEVMA (πνεῦμα) DAH (= Dei?) SVPERO DE CARDIA ELATA ·  
 HIS · CARISMATIBVS · SANCTORVM · REGIA TRIBVS ·  
 VRAMTVR(?) FIRMATVR · GIORIFICATVR  
 (L)  
 ET DIVET D OVIDEM . . . . . A SED DATOR VNVS ET IDEM.

Die Trierer Schüssel<sup>1)</sup> hat einen Durchmesser von 0,28 m und eine Höhe von 0,05 m. Der Boden derselben ist ohne jede Spur von bildlichen Darstellungen, welche lediglich in der gebogenen Wandung sich befinden. Dort sind sie, entsprechend der Raumdisposition bei der Xantener Schüssel, in sechs durch Inschrift-Umrahmung gebildeten Medaillons angebracht, welche offenbar in traditioneller Weise auch hier wieder durch Säulen von einander getrennt werden, die mit Draperien verziert sind. In Ansehung aller stilistischen Eigenthümlichkeiten der Figuren, der Architektur, des Baumwerks und des Schriftcharakters muss dieselbe ebenfalls dem XII. Jahrhundert und zwar dem Beginn desselben zugewiesen werden, da das runde € in den Inschriften noch nicht vorkommt und die Stilisirung der Bäume noch als eine sehr strenge erscheint. In ikonographischer Beziehung ist sie vom höchsten Belang. Cyklische Darstellungen der Gleichnisse Jesu, welche in den Katakombenbildern noch gar nicht vorkommen, gehören selbst in den bilderreichsten Evangeliarien des X. und XI. Jahrhunderts zu den grössten Seltenheiten. Namentlich aber das Gleichniss vom barmherzigen Samaritan (Luc. X, 30 ff.), welches hier in sechs Scenen dargestellt wird, findet sich sogar im Codex Egberti zu Trier und im Codex Epternacensis zu Gotha gar nicht, von denen der letztere andere Gleichnisse in mehreren Scenen enthält<sup>2)</sup>. Der wahrscheinlich noch dem VI. Jahrh. angehörende Evangelien-Codex von Rossano in Calabrien<sup>3)</sup> hat das Gleichniss in zwei resp. vier zu zwei in einander fliessenden, Parabel und Erklärung höchst sinnig verbindenden Darstellungen: Jerusalem, Christus, von einem Engel bedient, giesst Wein

1) Vgl. über dieselbe Dr. F. Hettner in den Jahrbüchern des V. v. A. Fr. Heft LXIX, S. 28.

2) Lamprecht, der Bilderschmuck des Cod. Egberti zu Trier und des Cod. Epternacensis zu Gotha in den Jahrbüchern des Ver. v. A. Fr. Heft LXX S. 56 ff.; H. Otte, Handbuch der kirchlichen Kunstarchaeologie 4. Aufl. S. 917.

3) Herausgegeben von O. v. Gebhardt und A. Harnack (Leipzig 1880) Fol. VIIb, tab. XIII.

auf die Wunden des Beraubten, der Verwundete sitzt auf einem Maulthier, Christus reicht dem Wirth das Pflegegeld.<sup>1)</sup> Im Evangeliar Kaiser Heinrich's III., das für ihn im Kloster zu Echternach geschrieben wurde und jetzt in der Stadtbibliothek zu Bremen sich befindet, ist das Gleichniss vom barmherzigen Samaritan, aber blos in zwei Darstellungen (der zweiten und sechsten unseres Cyklus) Gegenstand bildlicher Wiedergabe geworden<sup>2)</sup>.

Die Darstellung des Gleichnisses vom barmherzigen Samaritan beginnt auf der Schüssel des Provinzialmuseums zu Trier (Taf. V oben rechts) mit dem Auszug des Mannes von Jerusalem nach Jericho. Aus dem geöffneten Stadthor tritt er heraus, barhaupt, in eng anschliessendem Gewande und einem auf der rechten Schulter geknoteten weiten Mantel, über dessen seitliche Oeffnung die Reisetasche herabhängt. Bewehrt ist er mit dem langen Tförmigen Wanderstab, auf den gestützt er wacker fürbass schreitet. Ueber die Bedeutung der Scene klärt uns die Umschrift auf in dem Verse:

VIR DE HIERVSALEM IERICH0 · DESCENDIT (in) VRPĒ ·

In sehr bewegter, effektiv gezeichneter Scene sehen wir denselben im folgenden Bilde von zwei nur mit engärmeligem Rock bekleideten, mit Keulen bewaffneten Räubern überfallen. Mantel und Tasche haben diese dem Wanderer bereits abgenommen und an den Aesten eines nahen Baumes aufgehängt. Der eine Räuber greift denselben, der knieend mit vorgestreckten, die Hilflosigkeit charakterisirenden Armen um sein Leben fleht, beim Barte, während der andere mit erhobener Keule auf ihn eindringt:

(L)ATRONES · PASSVS · HOMO · PLAGATVR · SPOLIAT(ur).

Wie sehr der Künstler sich die Beraubung des Unglücklichen als eine gründliche gedacht hat, zeigt die folgende Scene, wo er ihn nackt in einer grosse Schmerzen bekundenden Haltung unter einem Baume sitzend darstellt. Desselben Weges von Jerusalem nach Jericho zieht kalt, hartherzig und ohne Notiz von dem Wehklagenden zu nehmen ein Mann vorüber. Derselbe wird durch die Albe und die vorne offene, mit einer Agraffe am Halse zusammengehaltene Planeta, sowie durch den Krummstab in der abgewandten Rechten als christlicher Priester oder gar als Bischof bezeichnet. „Presul“ statt des „sacerdos“ der Vulgata nennt ihn die Umschrift:

1) Vgl. dazu S. Bonaventura in Luc. X, 30, ed. Lugdunensis 1668 II, 132, seq.

2) H. A. Müller, das Evangelistarium Kaiser Heinrich III. in den Mittheilungen der k. k. Centralcomm. Wien, 1862, S. 57 ff.

TRANSIIT · HVNC PRESVL · SED · NON · SVPER · HĠ · MISERE(tur).

Während nun dieser Priester in stolzer Geste an dem Beraubten vorübergeht, tritt im folgenden Bilde ein Mann auf den ganz hilflos Dasitzenden zu, erhebt wie zum Segen die Rechte, ohne aber zu irgend welcher Hilfeleistung Anstalten zu treffen. Auch diesen Hartherzigen denkt sich der Künstler als christlichen Leviten: über der Albe lässt er ihn mit dem Levitenrock, der weitärmeligen Dalmatika bekleidet sein, die mit blumiger Verzierung versehen, unten und am Halse mit einer Borde besetzt ist, wie uns solche in Miniaturen des XI. und XII. Jahrhunderts häufig begegnen; in der Linken hält derselbe das Buch, mit welchem Diakonen häufig dargestellt werden. Die Umschrift sagt:

TALĪ · ECCE · VĪĀ · TRANSIT · LEVITA · PER · ILLAM.

Ganz anders handelt der Samaritan, der von den Juden als halber Heide und Götzendiener angesehen und von der Theilnahme am Nationalgottesdienst ausgeschlossen war.

CVRAT VVLNVS (eius, quod unguis) SAMARITAN(us)

lehrt uns der Inschriftvers, der aber im Mittelgliede zerstört ist, ebenso wie das Bild des Samaritan in seiner oberen Hälfte. Dieser steht hinter dem Beraubten, offenbar beschäftigt, Oel und Wein, die gewöhnlichen Heilmittel, auf dessen Wunden zu giessen. Seine Kleidung, ein langschössiger Wams, ist im letzten Bilde besser erkennbar, dessen Umschrift lautet:

MISERV · PROPRI(o dein tra)NSVEXIT · ASEL(lo).

Der Samaritan hat den Verwundeten, an dessen Bein, Arm, Schulter der Verband erkennbar ist, auf sein Lastthier gesetzt, das er, daneben schreitend, antreibt, um rasch mit dem Armen in die Herberge zu gelangen.

Es würde von kunstgeschichtlichem Interesse sein, wenn im Anschluss an die Veröffentlichung des Bildwerks der Trierer Schüssel, die, zu Hof Mulbach bei Binsfeld im Kreise Wittlich 1879 gefunden, ihre Heimstätte ganz gewiss in Trier oder Echternach hat, nachgewiesen werden könnte, dass dieselbe unter dem Einfluss eines bislang nicht bekannt gewordenen Werkes der Miniaturmalerei entstanden sei. Wahrscheinlich ist uns dies gar sehr.

Wir glauben in der voraufgegangenen Detailbeschreibung dreier Schüsseln aus fast gleicher Zeit alle in ikonographischer und symbolischer Beziehung belangreichen Momente gebührend hervorgehoben zu

haben. Es erübrigt nun noch die Erörterung der nicht minder wichtigen Frage, welchem Zwecke dieselben gedient haben? Die absolut gleiche Form der Schüsseln bei nahezu gleicher Grösse legt natürlich die Vermuthung nahe, dass alle drei die nämliche Bestimmung hatten; die an der Schüssel aus dem Xantener Dome (Taf. IV) behufs Benutzung derselben als Giessgefäss angebrachte Ausbauchung des sonst flachen Randes ist späteren Ursprungs, wie die dadurch herbeigeführte Zerstörung der Randinschrift ergibt.

Aus den „Liber pontificalis“ genannten, dem Anastasius Bibliothecarius irrthümlich zugeschriebenen Lebensbeschreibungen der ältesten Päpste wissen wir, dass es ein bis in die frühesten Zeiten des Christenthums hinaufreichender Gebrauch war, Patenen (auch Discus oder Gabata genannt) aus Silber oder Gold gefertigt und theilweise von bedeutender Grösse und Schwere<sup>1)</sup> in die Kirchen zu stiften, wo sie an hohen Festtagen zum Schmucke des Altars (patenae ad ornatum) verwendet wurden<sup>2)</sup>. So wird z. B. gemeldet, dass Leo III. (795—816) für die S. Petersbasilica in Rom, „gabata ex auro purissimo“ habe anfertigen lassen. Unter demselben Papste werden „gabatae ex auro purissima XV pendentes in pergula ante altare“ und „gabatae sex cum cruce, quae pendent ante arcum maiorem dextra laevaue“ erwähnt<sup>3)</sup>, wie er auch der Kirche der h. Susanna drei Gabatae stiftete und in der Vaticanischen Basilika zwei silberne Schilde aufhängen liess, welche das Glaubensbekenntniss in lateinischer und griechischer Sprache zeigten. Zahlreiche Zeugnisse aus der gleichen Zeit sprechen dafür<sup>4)</sup>, dass bei diesen zum Schmuck des Altars dienenden grossen Patenen nicht die Kostbarkeit des Materials allein den Werth bestimmte, sondern dass dieselben auch mit kunstvollem Bildwerk geziert waren, mit Löwen,

1) J. Fontanini, Discus argenteus votivus veterum Christianorum Perusiae repertus. Romae 1727 beschreibt einen ehemals im Museum Albanum zu Perugia befindlichen, aus purem Silber gefertigten  $5\frac{5}{12}$  Pfund schweren Discus von nahezu 2 römischen Palmen Durchmesser, mit einer Darstellung der Besiegung des Maxentius durch Constantin an der Milvischen Brücke und der Umschrift **† DE DONIS DEI ET DOMNI PETRI VTERE FELIX CVM GAUDIO.**

2) Martigny, Dictionnaire des antiquités chrét. II. ed. p. 587; Reusens, Eléments d'arch. chrét. I, 219 ff.

3) Fontanini a. a. O. S. 5 ff. Den Ausdruck „pergula“ erklärt Jacobus Cuiacius, Observationum l. II, c. XIII dahin, dass darunter zu verstehen sei *exedra ante altare, in qua exponebantur sacra donaria.*

4) Fontanini a. a. O. S. 7.

Greifen, Engeln und selbst mit dem Zeichen Christi, d. h. wohl mit dem Monogramm oder, wie auf der bekannten von Graf Stroganoff publicirten Patene, mit der von Engeln umgebenen Crux gemmata<sup>1)</sup>.

Solche Patenen zum Schmuck des Altars können wir in den uns beschäftigenden drei Schüsseln nicht erblicken. Denn einerseits ist das Material zu wenig kostbar und anderseits sind auch die darauf befindlichen, theilweise freilich mit entschiedenem Kunstgefühl hergestellten Bildwerke, weil nur eingravirt und nur in der Nähe erkennbar, nicht geeignet, in der Ferne zu wirken.

Für die grosse Patene von Perugia weist Fontanini<sup>2)</sup> aus der in der Umschrift vorkommenden Formel „*utere felix cum gaudio*“ nach, dass sie nicht zum blossen Schmuck, sondern zum Gebrauch beim kirchlichen Dienst bestimmt gewesen sei. Nach seinen Auseinandersetzungen kann es nicht zweifelhaft sein, dass die Patene von Perugia zur Aufnahme der Eulogien<sup>3)</sup> bei der h. Messe gedient hat, d. h. jener von den Gläubigen geopfert, nur theilweise zur Consekration verwendeten Brode, deren Rest gesegnet und dem Klerus sowie den nicht sacramentaliter communicirenden Laien zum Zeichen der kirchlichen Gemeinschaft dargereicht wurde. Wir sind nicht abgeneigt, ähnlichen Schüsseln eine Bestimmung zur Aufnahme solcher Eulogien, ja selbst zur Aufnahme der für die Gläubigen bestimmten h. Communion (*patenae ministeriales*) zuzuerkennen. Dahin gehören unseres Erachtens die grosse Patene in S. Peter zu Salzburg mit den Figuren des Heilandes, der Apostel und des Gotteslamms, die durch Bischof Conrad 1203 aus Constantinopel mitgebrachte jetzt im Domschatz zu Halberstadt befindliche grosse silberne Patene mit der Kreuzigungsgruppe, den griechischen Worten der Einsetzung des Altarssacramentes, den Medaillon-Bildnissen von Kirchenvätern und Martyrern, sowie die grosse Patene im Domschatz zu Hildesheim, bei welchen in Rücksicht auf ihre Inschriften und ihren bildlichen Schmuck die Annahme einer solchen Bestimmung nahe liegt. Bei den von uns beschriebenen Schüsseln schliesst die stark vertiefte Gestalt wohl den Gedanken an eine Verwendung bei Vertheilung des h. Abendmahles oder der Eulogien direkt aus und macht es wahrscheinlicher, dass sie zur Aufnahme von Flüssigkeiten dienten.

1) Bulletin d'arch. chrét. 1871 pl. IX n. 1. — Martigny a. a. O. S. 588.

2) Fontanini a. a. O. S. 59 ff.

3) Vgl. über diese C. J. v. Hefele, Beiträge zur Kirchengeschichte, Archaeologie und Liturgik (Tübingen 1864) II, 287 ff. und Krüll in Kraus' Realencyclopädie der christl. Alterthümer I, 451.

Man könnte nun, den Bollandisten<sup>1)</sup> und Alteserra<sup>2)</sup> folgend, zu der Annahme gelangen, dass unsere vertieften Schüsseln (*patellae caevae*) als Oelgefäße zur Aufnahme des sog. ewigen Lichtes gedient und nach Art der Peristerien auf flachen, an Kettchen befestigten Tellern stehend vor dem Altar herabgehängt hätten. Aber abgesehen davon, dass, wenn sie zu einem solchen Zweck bestimmt gewesen, dann gewiss ihre Innenseite nicht mit Bildschmuck versehen worden wäre, hat bereits Fontanini<sup>3)</sup> darauf aufmerksam gemacht, dass die vorgenannten Autoren die *patenae* oder *gabatae* mit den *phari* verwechselt haben, und an solche ist bei unseren Schüsseln gewiss nicht zu denken.

Dagegen erscheint uns eine andere Bestimmung als die einzig mögliche, nämlich die zur Aufnahme des heil. Oels bei verschiedenen kirchlichen Salbungen.

Seit dem späteren Mittelalter sind die der Aufbewahrung der h. Oele dienenden Gefäße so eingerichtet, dass sie auch bei den kirchlichen Salbungen benutzt werden können. In früheren Zeiten aber wurde das h. Oel offenbar in besonderen Gefäßen aufbewahrt, aus denen dann bei der Vornahme der Salbungen je nach Bedürfniss ein Theil in die bereitgehaltene Schüssel gegossen wurde. In dem Sacramentarium Gregors d. Gr. werden die der Aufbewahrung dienenden Gefäße *ampullae* genannt, Bischof Johann von Neapel (um d. J. 842) liess für das h. Chrisam eine vergoldete Ampulla anfertigen und den Gebrauch gläserner Ampullen für das h. Oel<sup>4)</sup> verbietet das Provincial-Concil zu Trier von 1227. Drei einander ganz gleiche dem Anfang des 14. Jahrhunderts angehörende, mit dünner Ausgussröhre versehene zinnerne Ampullen für die drei verschiedenen h. Oele besitzt das Museum in Basel<sup>5)</sup>. Der Gebrauch von Schüsseln zur Aufnahme des in jenen aufbewahrten heiligen Oeles wird durch den Liber pontificalis für die altchristliche Zeit ausdrücklich bezeugt. Dort heisst es vom Papste Sylvester (314—335): *patenam chrismalem ar-*

1) Acta Sanctorum Maii d. XIV. Tom. III 395 col. 1: *gabata est lampas pensilis.*

2) Alteserra, Notae et observationes in Anastasium de Vitis Romanorum Pontificum Paris 1680 ad Gregorium III. „*gabatae sunt patellae caevae ex auro vel argento vel aere, in quibus ardebat oleum.*“

3) Fontanini a. a. O. S. 8.

4) Jos. Hartzheim, Conc. Germ. Tom. III, 529. Conc. Trev. cen. VI. G. Jacob, die Kunst im Dienste der Kirche II. Aufl. S. 209. Vgl. Otte a. a. O. S. 194.

5) M. Heyne, Kunst im Hause II. Reihe S. 12, Taf. XXIV.



genteam obtulit. Solche Schüsseln, die bei ihrer ansehnlichen Tiefe eine Gefahr des Verschüttens ausschlossen, erleichterten die Vornahme der Salbungen wesentlich, und es wäre schon in Rücksicht darauf wahrscheinlich, dass sie auch während der romanischen Periode im Gebrauche blieben, zumal anders geformte Gefässe für die h. Oele aus jener Zeit unseres Wissens nicht vorkommen.

Somit dürfen wir, da eine andere Zweckbestimmung sich nicht ergibt, in den von uns veröffentlichten drei Patenen aus Aachen, Xanten und Trier gewiss auch solche patenae chrismales sehen, in welche bei der Vornahme kirchlicher Salbungen und namentlich bei feierlicher Ausspendung der Sacramente der Taufe, Firmung und Priesterweihe aus grösseren Ampullen das zur Verwendung kommende h. Oel gegossen wurde. Die im Innern der Schüsseln angebrachten bildlichen Darstellungen der Parabel vom barmherzigen Samaritan, der nach Luc. X, 34 Oel und Wein auf die Wunden seines Mitbruders goss, die so überaus sinnige, tief symbolische Veranschaulichung der sieben Gaben des h. Geistes und die Verse auf dem äussersten flachen Rande der Xantener Schüssel enthalten einen directen Hinweis auf die Benutzung der Schüsseln bei Spendung der Sacramente als Patenen für das h. Oel. Man könnte freilich die Anbringung dieses Bildschmucks im Innern der Schüsseln auffallend finden, da derselbe ja beim Gebrauch durch das h. Oel verdeckt wurde. Aber zunächst wird die Quantität des hineingegossenen Oeles eine minimale gewesen sein und nur die Bodenfläche, nicht die Biegung des erhöhten Randes bedeckt haben, auf welcher sich bei jeder der drei Schüsseln die Hauptdarstellung, ja bei der Trierer Schüssel ausschliesslich der Bildschmuck befindet. Uebrigens entspricht es durchaus dem von altersher überkommenen Gebrauch, kirchliche Geräte auch auf der bei ihrer Benutzung völlig bedeckten und dem Anblick entzogenen Seite mit kunstvollem Schmuck zu versehen. Wir brauchen nur an die bereits erwähnten Patenen bzw. Eulogien-Schüsseln aus Perugia, Halberstadt und Hildesheim, an die in Köln gefundene, jetzt in der Sammlung des British Museums in London befindliche Glaspatene, an die reichen Vorderdeckel der Evangeliare zu erinnern.

Aus unserer Darlegung erhellt somit, dass die hier veröffentlichten Schüsseln aus Aachen, Xanten und Trier nicht blos, wie bereits hervorgehoben, in ikonographischer, sondern auch in liturgischer Beziehung die Beachtung der christlichen Kunstarchaeologie wohl verdienen.

Viersen.

J. Aldenkirchen.