VICTOR H. ELBERN

DER EUCHARISTISCHE KELCH IM FRÜHEN MITTELALTER



BERLIN 1964

DEUTSCHER VEREIN FÜR KUNSTWISSENSCHAFT

Der Deutsche Verein für Kunstwissenschaft dankt dem Kultusministerium des Landes Nordrhein-Westfalen und dem Landschaftsverband Rheinland für ihre Zuschüsse zur Drucklegung dieser Arbeit.

Die Arbeit ist auch erschienen in der Zeitschrift des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft Band XVII, 1963, auf den Seiten 1–76 und 117–188.
Satz und Druck: Otto v. Holten, Berlin · Druckstöcke: Lemke, Graphische Kunstanstalt, Berlin
Alle Rechte vorbehalten · © Deutscher Verein für Kunstwissenschaft e. V. Berlin

MONUMENTA GERMANIAE
HISTORICA
Bibliothek

Inhalt

Einleitung 1

TEIL I: DIE FORMENTWICKLUNG

1. Der sogenannte Liudgerkelch von Werden 3

2. Die Kelche vorkarolingischer und karolingischer Zeit 13

3. Die Kelche des 10. und 11. Jahrhunderts 34

4. Zusammenfassung: Zur Formentwicklung des Kelches im frühen Mittelalter 57

5. Die Datierung des Liudgerkelches 63

KATALOG DER ERHALTENEN EUCHARISTISCHEN KELCHE

DES FRÜHEN MITTELALTERS 67

TEIL II: IKONOGRAPHIE UND SYMBOLIK

1. „Calices imaginati et literati" und eine neue ikonographische Fragestellung 77

2. Der sogenannte Lebuinuskelch von Deventer 88

3. Der Lebensbrunnen in karolingischer Kunst und Literatur 90

4. Kelch – Lebensbrunnen – Grab Christi 97

a) Der Kelch und die frühmittelalterliche Kreuzigungsdarstellung . . . 99

b) Lamm Gottes und Kelch 109

c) Fons vitae – Taufbrunnen – Grab Christi 117

5. Der Lebuinuskelch im Umkreis verwandter Cimelien 124

6. Exkurs: Ikonographie der Patene im frühen Mittelalter 132

Verzeichnis der häufig abgekürzt zitierten Literatur 148

Einleitung

Der Abendmahlskelch, zusammen mit der Patene das vornehmliche Gerät im Vollzug des christlichen Kultes, nimmt in der Geschichtsschreibung des christlichen Altargerätes einen hervorragenden Platz ein. In der bis heute bestimmenden, zusammenfassenden Darstellung des gelehrten Jesuiten Joseph Braun erscheinen beide an vorderster Stelle. Aber der Kelch hat nicht nur als Gattung eines bestimmten Altargerätes gebührende Würdigung gefunden. Die in materieller Hinsicht wertvollen und reich mit bildlichem oder ornamentalem Schmuck ausgestatteten Kelche des hohen Mittelalters haben auch als Kunstwerke besondere Beachtung gefunden.

Der Abendmahlskelch aus der Frühzeit der christlichen Kunst dagegen ist lange Zeit relativ wenig beachtet worden. Man kann dabei eigentlich nur zwei Ausnahmen feststellen: Der große Kelch von Antiochia, jetzt im Metropolitan Museum zu New York aufbewahrt, geriet in den Mittelpunkt heftiger wissenschaftlicher Diskussionen, weil man seine Entstehungszeit allzu hoch in die Vergangenheit des Christentums hinaufrücken wollte und dann, in verständlicher Reaktion, lange Zeit seiner Echtheit mißtraute. Als zweite Ausnahme kann der große Spendekelch im oberösterreichischen Benediktinerstift Kremsmünster gelten, der durch eine Inschrift am Rande des Kelchfußes als Stiftung des Bayernherzogs Tassilo (gest. 788) und seiner Gemahlin Liutpirc gesichert ist. Die überreiche bildliche und ornamentale Ausstattung dieser historisch eindeutig festgelegten Cimelie erwies sich als kunstgeschichtlicher Festpunkt von unschätzbarem Wert. Man kann sagen, daß die immer genauer werdende Erkenntnis der formalen, ikonographischen und ornamentgeschichtlichen Umwelt des Tassilokelches, der im Laufe der Zeit eine Reihe von monographischen Bearbeitungen hervorgerufen hat, wesentlich geworden ist für jede Beurteilung des Abendmahlskelches in karolingischer und vorkarolingischer Zeit, die ihren Ausgang stets von diesem wohlgesicherten Werke genommen hat.

Der erste Versuch, eine Gruppe von Kelchen zusammenzustellen, die in karolingischer Zeit entstanden sein sollten, ist von Otto von Falke unternommen worden. Aber seine Gruppe ist nicht nur nach heutiger Kenntnis unvollständig. Auch die Argumente seiner Datierungen erscheinen in mancher Hinsicht problematisch, besonders da, wo sie sich auf historische Erwägungen stützen. Schon im Beginn eigener Bemühungen um den sogenannten Kelch des hl. Liudger, von der „communis opinio" der kunsthistorischen Forschung in die Lebenszeit des 809 gestorbenen Bischofs von Münster gesetzt, stellte sich aufs dringlichste die Frage nach den Formprinzipien, die der Gestaltung des Kelches im frühen Mittelalter zugrunde liegen. Da die bisherige Forschung die kunsthistorischen Arbeitsmittel der Stilanalyse und des vergleichenden Sehens zu ihrer Erkenntnis kaum eingesetzt hat, erwies es sich als notwendig, den ganzen Umkreis frühmittelalterlicher Kelche neu zu sichten und die daraus gewonnenen Formrelationen zu möglichst sicheren Festlegungen zu verdichten, die auch eine absolute Datierung mit hohem Wahrscheinlichkeitsgrad erlauben sollten. Als Ausgangs- und Bezugspunkt dient dabei der — scheinbar gut bestimmbare — Werdener Liudgerkelch. Wie von selber ergab sich aus dieser Arbeit ein korpusähnlicher Katalog der Abendmahlskelche des frühen Mittelalters, beginnend in merowingischer Zeit und hinauf bis zur Wende vom 11. zum 12. Jahrhundert.

Eine quasi-monographische Methode, die von einem bestimmten Objekt ausgeht und immer wieder darauf zurückgreift, ist auch für das Studium der ikonographischen Zusammenhänge am frühmittelalterlichen Kelch angewandt worden. Es konnte sich dabei nicht nur um die Erörterung der bildlichen und bildhaften Motive handeln, die bei der Ausstattung des Kelches verwendet werden. Diese Darstellung betrifft vielmehr auch unmittelbar die kultische Funktion dieses Gerätes, deren Mysterium in 1 Cor. 11,25 angedeutet ist:

Hic calix novum tesamentum est in meo sanguine.

Es erwies sich als fruchtbar, tief einzudringen in die literarischen Zeugnisse theologischer Spekulation im frühen Mittelalter. Nur auf diese Weise konnten die Ikonographie am Abendmahlskelch, Bilderschatz, Ornamentik und Inschriften, in ihrem theologischen Sinn verfolgt und im Lichte zahlreicher Texte erhellt werden. Der Kelch als Gerät tritt dabei bisweilen völlig zurück.

Er wird zum Requisit heiliger Darstellungen, Mittelpunkt sakraler Konfigurationen und Vehikel mystischer Gedankengänge. Wenn auf diese Weise der Abendmahlskelch konkret als *Fons vitae*, als *novum Christi sepulcrum* erwiesen werden kann, dann geht sein Gerätcharakter unter. Dagobert Frey hat in anderem Zusammenhange den ganz anderen Realitätscharakter des mittelalterlichen Kunstwerkes zum Ausdruck gebracht und gesagt: „Wie das Schöpferische, überschreitet auch das Sinnbildliche den Bereich des Künstlerischen grundsätzlich."* Indem die künstlerische Realität des Werkes hinter seiner kultischen Bedeutung zurücktritt, in ihr gleichsam untergeht, wird die jenseitige Welt des Mysteriums, das in ihm Gestalt gewonnen hat, transparent — so wie in mystischer Sicht der einzelne Christ sich selber aufgeben muß, will er dem Göttlichen Raum geben, das an ihm offenbar werden soll.

Wenn in die Studien zum Abendmahlskelch des frühen Mittelalters ein möglichst umfassender Komplex von morphologischen und von ikonographisch-ikonologischen Einzel- und Gruppenproblemen eingebracht ist, so geschah dies nicht zuletzt in der Hoffnung, auch hier „den Dualismus von Ikonographie und Stilgeschichte zu überwinden und die Ikonographie zu einem Teil der Formanalyse zu machen", wie Herbert von Einem dies schon vor langer Zeit als die vornehmste Zukunftsaufgabe der Kunstgeschichtsschreibung des Mittelalters bezeichnet hat.**

Am Zustandekommen dieser Untersuchung hat die „Arbeitsgemeinschaft für Forschung des Landes Nordrhein-Westfalen" beträchtlichen Anteil. Ein fast eineinhalbjähriges Forschungsstipendium ermöglichte die erste Niederschrift des Textes im Jahre 1959. Dem Kultusministerium des Landes Nordrhein-Westfalen sei dafür aufrichtig gedankt. Besonders den Herren Prof. Dr. Herbert von Einem und Prof. Dr. Franz Steinbach, Bonn, bin ich für die Vermittlung dieser großzügigen Arbeitsmöglichkeit, und zusammen mit ihnen den Herren Prof. Dr. Heinrich Lützeler und Matthias Zender für die Gastfreundschaft am Kunsthistorischen Institut und am Institut für geschichtliche Landeskunde der Rheinlande an der Universität Bonn, sehr zu Dank verpflichtet.

Darüber hinaus habe ich zahlreichen Fachgenossen sowie kirchlichen und weltlichen Behörden der Kunstpflege für Auskünfte und Fotos zu danken. Bei der bisher großenteils unzulänglichen Erfassung des Materials ist diese Hilfeleistung nicht hoch genug einzuschätzen. Unter allen Helfern möchte ich Herrn Studienrat Dr. theol. Nikolaus Hens mit besonderem Dank nennen. Er übernahm in freundschaftlicher Weise nicht nur einen großen Teil der Übersetzung der zitierten lateinischen Quellen, sondern war auch, ebenso wie P. Dr. Basilius Senger OSB, so liebenswürdig, den zweiten Teil der Arbeit im Manuskript durchzusehen.

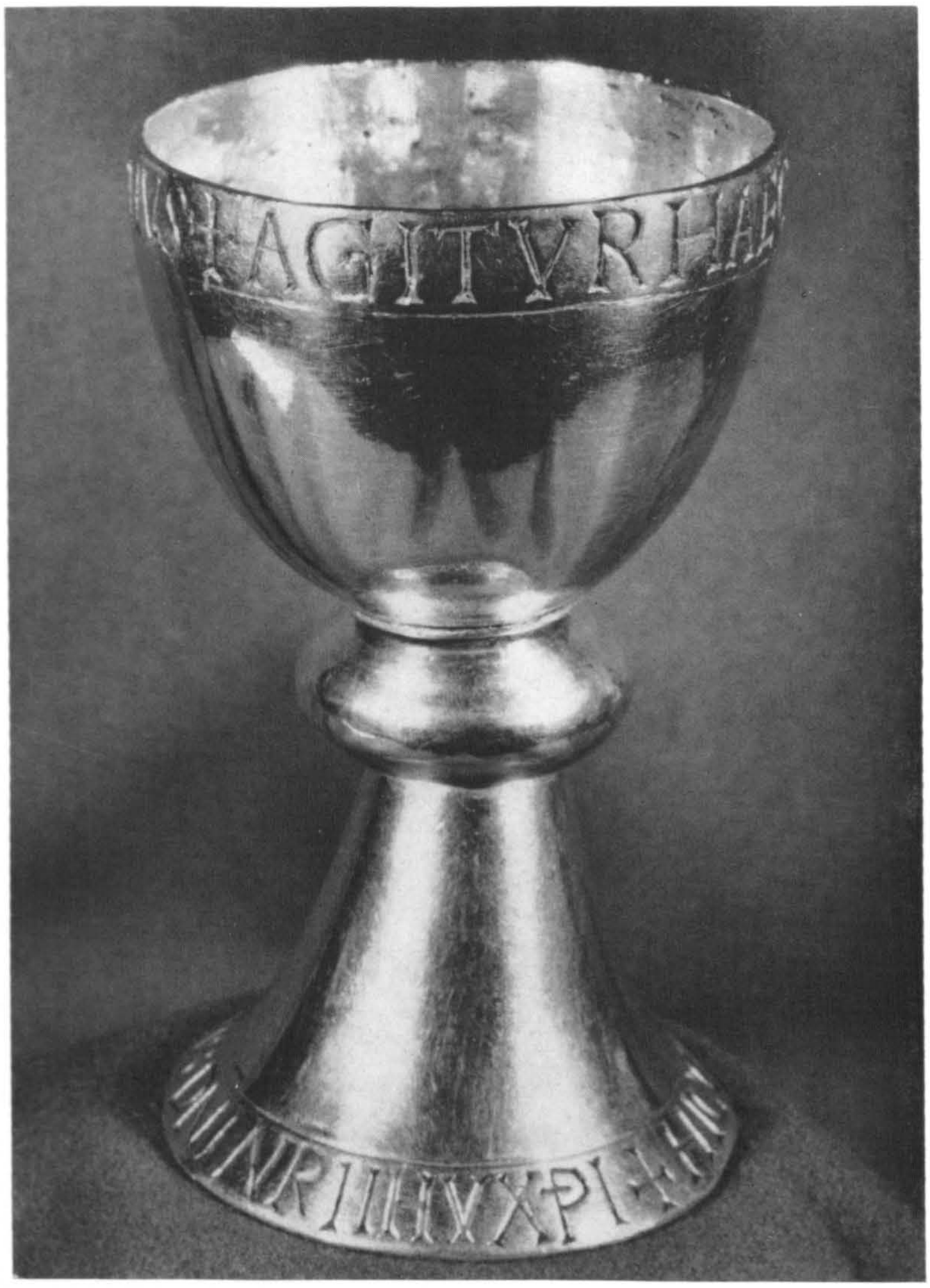
Dem Deutschen Verein für Kunstwissenschaft möchte ich für die Übernahme des Manuskriptes in seine Veröffentlichungen danken. Der Landschaftsverband Rheinland und das Kultusministerium des Landes Nordrhein-Westfalen ermöglichten durch einen Druckkostenzuschuß die reich bebilderte Drucklegung.***

* D. Frey, Kunstwissenschaftliche Grundfragen. Prolegomena zu einer Kunstphilosophie. Wien 1946, p. 21. Zum Realitätscharakter des Kunstwerkes ebda. p. 38 f. und p. 107 ff.

** H. von Einem, Aufgaben der Kunstgeschichte in der Zukunft, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte 5/1936, p. 3.

*** Es war aus technischen Gründen nicht möglich, die Abbildungen der Kelche stets den wirklichen Maßen anzugleichen. Größere Abweichungen davon sind jeweils angegeben.

1. Sog. Liudgerkelch (Kat. Nr. 9)
Essen-Werden, Propsteikirche

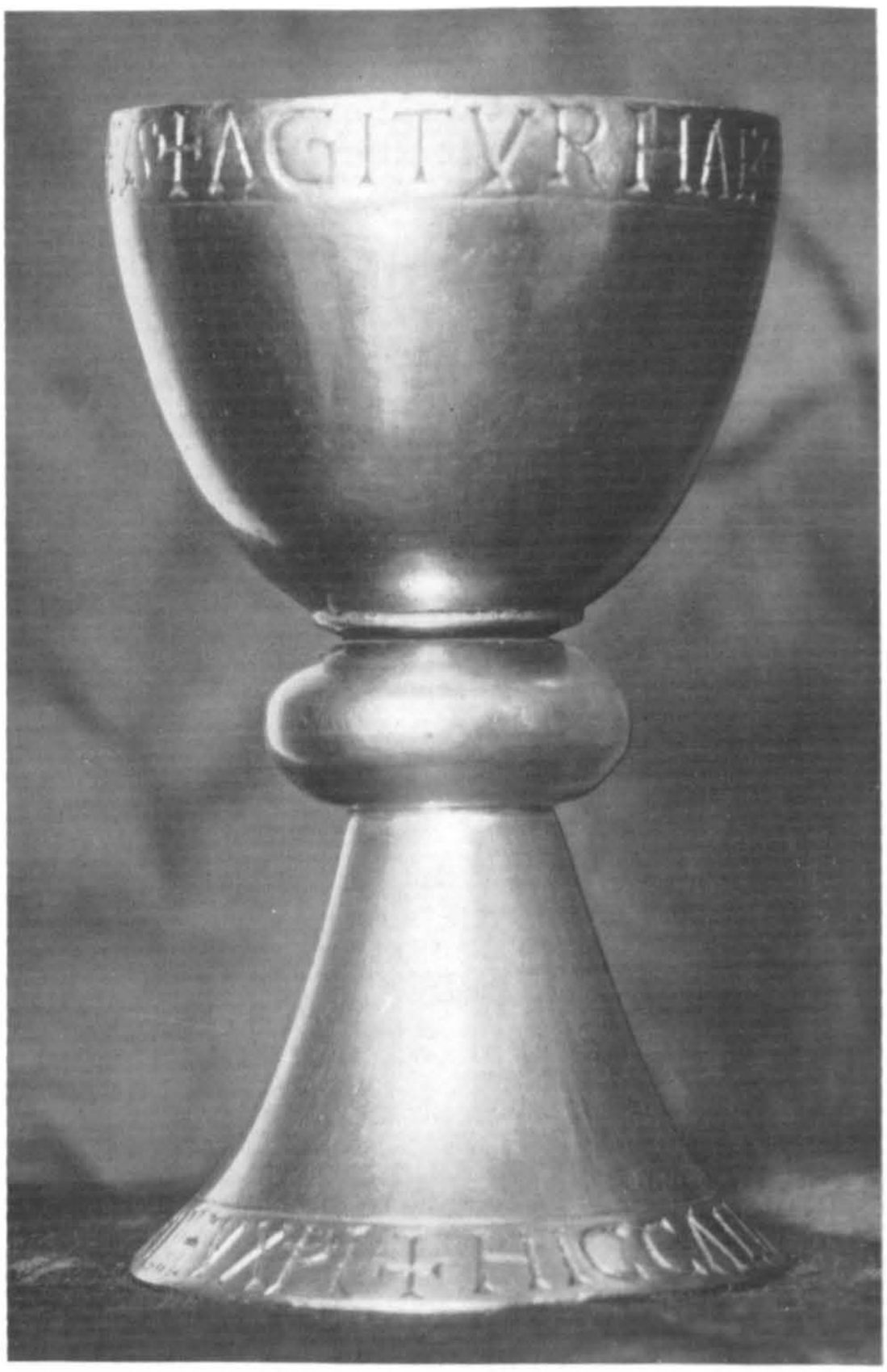


Teil I:
Die Formentwicklung

1. DER SOGENANNTE LIUDGERKELCH VON WERDEN

Der sogenannte Kelch des hl. Liudger im Schatz der ehemaligen Abtei- und heutigen Propsteikirche zu Werden an der Ruhr (Kat. Nr. 9) gehört zu den wenigen, in den Ländern des christlichen Westens erhaltenen sakralen Trinkgefäßen des frühen Mittelalters (Abb. 1–2). Sein materieller Wert ist ohne Belang. Er besteht aus Kupfer, eine Tatsache, der er seine Erhaltung zum guten Teil verdanken dürfte –, und ist lediglich vergoldet. In seiner bescheidenen Größe kann er es nicht mit dem berühmten Tassilokelch im oberösterreichischen Stift Kremsmünster aufnehmen. Anders als dieser weist er auch keinerlei bildliche oder ornamentale Ausstattung auf. Dennoch ist er seit dem Wiedererwachen des Interesses für die künstlerischen Werke der Vergangenheit stets hoch eingeschätzt worden. Er verdient diese Beachtung wegen der Seltenheit seiner Erscheinung, wegen seiner künstlerisch erlesenen Form und nicht zuletzt wegen der mit ihm verbundenen Liudgertradition.

Der Kelch ist klein, henkellos und von schlichter Form. Seine Maße betragen in der Höhe 12,2 cm, im Durchmesser der Kuppa 7 cm. Der Kelchfuß steigt in geschwungener, leicht eingezogener Umrißlinie zum Knauf an. Darüber wölbt sich, in schönem Kontrast und mit einem kleinen Rücksprung vom Nodus abgesetzt, die glatte Kuppa. Der Rand des Fußes wie auch der obere Kelchrand sind mit Inschriften versehen. Sie werden von den glatten Kelchteilen durch eine eingetiefte Linie getrennt und zeigen zwischen Anfangs- und Schlußwort ein kleines gleicharmiges Kreuzchen. Kuppa und Kelchfuß sind durch eine im Innern des Fußes sichtbare



2. Sog. Liudgerkelch, Profilansicht (Kat. Nr. 9)
Essen-Werden, Propsteikirche

Schraube aus neuerer Zeit verbunden. Der Kelch ist vollständig vergoldet, auch im Innern der Kuppa. Diese ist innen nicht geglättet, weist vielmehr zahlreiche Unebenheiten auf.

Die Inschriften, der einzige Schmuck des Kelches, sind in schönen, ausgewogenen Lettern in das Material eingetieft. Die Buchstaben der zweiten Hälfte des Verses am Kelchfuß sind stärker zusammengedrängt. In den Vertiefungen der einzelnen Buchstaben scheinen sich noch kleine Partikel einer vermuteten ursprünglichen, dunkelgefärbten Einlage zu befinden. Die Inschriften lauten:

Am Kelchrand:

AGITVR HEC SVMMVS P(er) POCLA
TRIVMPHVS.

Am Kelchfuß:

HIC CALIX SANGVINIS DNI NRI IHV XPI
(Domini nostri Jesu Christi) (Abb. 3).

Auf deutsch:

Durch diesen Opfertrank wird der höchste Triumph vollzogen.

Dies ist der Kelch des Blutes unseres Herrn Jesus Christus.

Von der ersten Erwähnung im 16. Jahrhundert an gilt der Kelch als einstiges Besitztum des Gründers von Werden, der lange Zeit auch als Gründer der Schwesterabtei Helmstedt angesehen wurde. Diese Beziehung hat durch die historisch bezeugte und von der Legende ausgestaltete Verbindung des ersten Bischofs von Münster mit Kaiser Karl dem Großen besondere Würde empfangen. Für die kunsthistorische Forschung hat jedenfalls die traditionelle Verknüpfung des Kelches mit der Person St. Liudgers bis auf den heutigen Tag Gültigkeit gehabt. Bei näherer Prüfung der historischen Überlieferung wie auch der formalen Gegebenheiten, begünstigt durch längeren Umgang mit der Cimelie, ergaben sich Zweifel an ihrer allgemein angenommenen Datierung in karolingische Zeit[1].

Der Liudgerkelch nimmt unter den Sekundärreliquien des Heiligen seit langer Zeit den vornehmsten Platz ein. Er wird zwar im Werdener Reliquienverzeichnis von 1512 nicht erwähnt, in dem fast alle übrigen, heute noch vorhandenen Reliquien und Erinnerungsstücke des Heiligen aufgeführt sind[2]. Aber bereits in den H. Saldenberg (gest. 1608) zugeschriebenen, bis zum Jahre 1604 geführten „Werdener Annalen" wird der Kelch zitiert:

Habent et conservant in eodem monasterio praeclara antiquitatum veneranda monumenta: exiguum et parvum calicem ex cupro factum pusillo aureo obductum st. Ludgeri, uti in pede ipsius calicis scriptum reperitur[3].

Aus dieser Erwähnung geht hervor, daß der Kelch schon seit dem späten 16. Jahrhundert in Werden hochgeschätzt und mit der Liudger-Tradition fest verbunden war. Die zum Zeugnis für die Richtigkeit der Zuweisung an den Heiligen angerufene Inschrift am Kelchfuß enthält freilich keinen Hinweis auf ihn. Auch läßt die

[1] Gang und Ergebnis der Untersuchungen, die im folgenden vorgelegt werden, sind in ihren wesentlichen Umrissen seit Ende 1957 verschiedentlich mündlich und brieflich mitgeteilt worden. Sie haben auch andernorts Zweifel an der bisherigen Datierung des Kelches laut werden lassen. Vgl. auch V. H. Elbern, Zur Entstehungszeit des sog. Liudgerkelches von Werden, in: St. Liudger und die Abtei Werden. Essen 1962, S. 63 ff.

[2] W. Diekamp, Die Vitae S. Liudgeri, in: Geschichtsquellen des Bistums Münster, Band IV. Münster 1881, S. 267 f. – W. Stüwer, Die Verehrung des hl. Liudger, in: Westfalia Sacra I. Münster 1948, S. 194 f.

[3] Insignis Monasterii S. Ludgeri Werthinensis Annales et Catalogus Abbatum, Berlin Eh. Preuß. Staatsbibliothek, Cod. Boruss. fol 578. Vgl. P. Jacobs, Werdener Annalen, in: Beiträge zur Geschichte des Stiftes Werden 5/1896, S. 106 f.

Bemerkung *pusillo aureo obductum*, die im Gegensatz zur heutigen Vollvergoldung steht, auf eine spätere Neuvergoldung schließen.

Glücklicherweise blieb der Kelch bei der Aufhebung der Reichsabtei Werden, bei welcher viel kostbares Kunstgut verschleudert wurde, unbehelligt[4]. In der vor 1825 geschriebenen Werdener Chronik F. C. L. Meyers, eines Ex-Konventualen von Werden, wird er erwähnt und auch seine Inschrift abgedruckt[5]. In einer wenig jüngeren Lebensbeschreibung St. Liudgers ist die bescheidene Gestalt des Kelches gar in Beziehung gesetzt zur asketischen Genügsamkeit des Heiligen[6].

Der Liudgerkelch ist erst im ausgehenden 19. Jahrhundert einem größeren Kreise von Kennern und Kunstfreunden als Kunstwerk bekannt und bewußt geworden, mit den ersten großen Ausstellungen mittelalterlicher Kunst in Köln (1876), Münster (1879) und Düsseldorf (1880), in deren Katalogen jedoch nur kurze Notizen darüber gegeben sind[7]. Im Bande der „Kunstdenkmäler der Stadt und des Kreises Essen" von 1893 kann P. Clemen bereits eine stattliche Reihe von Literaturhinweisen zum Kelche vermerken[8]. Darunter ist insbesondere der Aufsatz von W. Diekamp bemerkenswert, aus welchem Clemen selber im wesentlichen geschöpft hat und in dem das Fehlen einer Erwähnung des Kelches im Inventar der Werdener Reliquien festgestellt wird[9]. Aber Diekamp scheint, trotz einer gewissen Skepsis, keinerlei Folgerung daraus gezogen zu haben, denn im gleichen Text vermutet er wenig später, nach dem Brande der Werdener Abteikirche im Jahre 1256 und



3. Inschriften vom sog. Liudgerkelch



[4] Vgl. beispielsweise die Zusammenstellung von H. Schröter, Der Gemäldebestand der Abtei Werden bei der Säkularisation, in: Das Münster am Hellweg 12 / Essen 1959, Heft 2 S. 25 ff.

[5] F. C. L. Meyer, Werden und Helmstädt, ehem. kaiserlichen, freien und unmittelbaren exempten Abteien. Düsseldorf 1836, S. 6.

[6] „Daß Ludger wirklich das Einfache auch in kirchlichen Geräten und Gewändern liebte, siehet man aus einigen seiner noch vorhandenen Nachlaßstücke. So besitzt die Kirche in Werden einen von ihm ererbten Abendmahlskelch mit einem dazu gehörigen Becken, welche beide ganz schlicht von Bronze bearbeitet und erst später übergoldet sind ..." Vgl. P. W. Behrends, Leben des hl. Ludgerus, Apostels der Sachsen, und Geschichte des ehem. kaiserlichen freien Reichsklosters St. Ludgeri zu Helmstedt. Neuhaldensleben und Gardelegen 1843, S. 47. – In E. Martène / U. Durand, Voyage littéraire de deux réligieux bénédictins. Bd. II. Paris 1724, S. 233 heißt es zum sog. Liudgerkelch: « L'orgue est magnifique, l'architecture très riche et très belle, la lampe est la plus grosse que j'aie jamais vue, mais avec tout cela j'estime encore plus le calice de s. Ludger, quoiqu'il ne soit que de bronce doré, et qu'il soit très-petit; mais celui qui s'en servoit étoit un évêque tout d'or, et très-grand par ses vertus, et sur tout par son ardente charité. » V. H. Elbern, Ein Besuch in der Benediktinerabtei Werden im Jahre 1718, in: St. Liudger und die Abtei Werden S. 131 ff.

[7] Katalog der Kunsthistorischen Ausstellung in Köln. 1876, Nr. 480. – Ausstellung westfälischer Alterthümer und Kunsterzeugnisse. Münster 1879, Nr. 269. – Ausstellung kunstgewerblicher Alterthümer. Düsseldorf 1880, Nr. 567.

[8] Clemen, Kunstdenkmäler der Stadt und des Kreises Essen S. 97 f.

[9] „... Reisekelch des Heiligen, merkwürdigerweise in dem werdenschen Reliquienverzeichnisse vom Jahre 1512 ... nicht erwähnt. Doch ist seine Echtheit, soviel ich weiß, nirgends bezweifelt worden; von den sämtlichen Kunstverständigen wird ihm dagegen ein hohes bis in die Karolingerperiode reichendes Alter zuerkannt, womit allerdings ein vollgültiger Beweis, daß er gerade Eigentum des hl. Ludger gewesen, nicht erbracht ist. Der Kelch ist überaus klein, nur 12 cm hoch, somit außerordentlich zweckdienlich, da ja Liudger ihn auf seinen Missionsreisen mit sich führen mußte ... Es ist bisher nicht beachtet worden, daß diese Worte (scil. der Inschrift am Kelchfuß) ein Chronogramm mit der Jahreszahl 788 bilden, so daß sie bereits die Beziehung zum hl. Liudger auszudrücken scheinen." Als Anmerkung: „Hieraus mag beruhen, daß die spätere Tradition eben 788 als Gründungsjahr des Klosters bezeichnet." Cfr. W. Diekamp, Die Reliquien des hl. Liudger, in: Zeitschrift für vaterländische Geschichte und Altertumskunde (Westfälische Zeitschrift) 40/1882, S. 50 ff., v. a. S. 69 ff.

der bei dieser Gelegenheit vorgenommenen Öffnung des Grabes Liudgers seien „vielleicht auch die Inschriften der Trinkschale und des Reisekelchs angefertigt worden". Bei Rohault de Fleury[10] wird der Liudgerkelch fest mit dieser „Trinkschale", dem „Nap St. Liudgers", in Verbindung gebracht. Der gleiche Autor läßt ihn – unter Berufung auf den Brief eines Herrn Kessel vom 7. November 1881 – bei der Translation der Reliquien aus der Krypta in die Oberkirche, unter Abt Adalwig (1066–1081), aus dem Grabe des Heiligen entnommen sein. Diese Behauptung wird von F. Cabrol und H. Leclercq[11] übernommen und findet auf diese Weise weiteste Verbreitung. Im „Dictionnaire" wird auch eine Äußerung mitgeteilt, wonach „cette inscription, au jugement de J. B. de'Rossi, est antérieure à Ludger"[12].

H. Otto läßt den Liudgerkelch „aus purem Golde" sein, zugleich tritt er der Liudgertradition mit einiger Skepsis gegenüber und meint, der Kelch möchte „wohl spätestens aus dem 10. oder 11. Jahrhundert herrühren ..."[13].

Franz Xaver Kraus, der sich mit den Inschriften des Kelches (und des „Nap St. Liudgers") beschäftigt hat, weist die spätere Datierung Ottos zwar zurück und denkt selber an das 9. Jahrhundert. Offenbar hat er den Kelch aber nie selber in der Hand gehabt, denn er beschreibt ihn als „von dünnem Golde"[14].

Erst die neuere Forschung beginnt, die Verwirrung um den Liudgerkelch zu ordnen, die sich in den angeführten Zitaten widerspiegelt. J. Baum zweifelt nicht am karolingischen Alter des Kelches. Er vergleicht ihn erstmals mit dem Kelch von Petöháza, von dem noch die Rede sein wird[15]. Franz Rademacher ist bei seinen Forschungen um den Bronzekruzifixus in der heutigen Pfarrkirche zu Werden den Quellen nachgegangen. Aus der *Historia Regalis et Insignis Monasterii et Abbatiae Werthinensis per Fr. Henricum Dudenum Abbatem Werd. collata* zitiert er folgenden Abschnitt:

Comportavit secum idem d. abbas domum rediens ex eodem nostro monasterio Helmenstedensi calicem s. Liudgeri episcopi quo ipse usus fuit aliaque praeclara monumenta antiqua, praecipue crucifixi imaginem salvatoris ex aurichalco fusam . . .[16].

Der spätere Abt Heinrich Duden schildert in diesem Bericht die 1547 stattgefundene Reise seines Vorgängers Hermann von Holte zur St. Liudgersabtei nach Helmstedt, die dem Abt von Werden in Personalunion unterstand. Aus diesem von der Reformation bedrohten mitteldeutschen Kloster nahm Abt Hermann also vor allem zwei Gegenstände mit sich ins Mutterkloster nach Werden: den Kelch, der von der Tradition dem Gründer zugeschrieben wurde, und das Bronzekreuz, das mit der Person Kaiser Karls des Großen verbunden schien, an dessen Mitgründerschaft für das Kloster Helmstedt, ebenso wie für Werden, die örtliche Tradition heute noch gern glauben möchte. Das Kreuz war in Helmstedt und später in Werden mit einer Inschrifttafel versehen, auf der es hieß: „Düt Crütz hadde Karolus in siner Hand / Als he bekierde dat Saxenland."

Mit dem Nachweis der Herkunft des Liudgerkelches aus Helmstedt mußte es freilich fraglich werden, ob es sich mit ihm wirklich um einen „Reisekelch" des Heiligen handeln könnte, der zudem zu einer bestimmten Zeit des hohen Mittelalters aus seinem Grabe entnommen sein sollte. Auch das von Diekamp bemerkte Chronogramm zum Jahre 788 mußte nun fragwürdig erscheinen. Beides findet sich jedoch noch in neuester Literatur weitergetragen[17]. Eine Ausnahme macht Albert Boeckler, der weder das eine noch das andere gelten läßt[18]. Die Mitteilung, der Kelch sei im Grabe des Heiligen gefunden worden, mag nicht nur auf der Mitteilung bei Rohault de Fleury, sondern auch auf dem Mißverständnis der (falschen) Notiz bei Diekamp beruhen, in welcher von der Hinzufügung der Inschriften auf Kelch und Nap nach dem Brande von 1256 die Rede war. Davon kann freilich nicht gesprochen werden, man wollte denn annehmen, der Kelch sei damals von Werden nach Helmstedt gelangt, der Nap hingegen nicht[19].

[10] Ch. Rohault de Fleury, La Messe. Études Archéologiques sur ses Monuments. Paris 1883, Band IV. S. 99 Tf. CCVC.

[11] F. Cabrol-H. Leclercq, Dictionnaire d'Archéologie Chrétienne et de Liturgie (DACL), Bd. II, 2 (Paris 1925), Sp. 1636.

[12] G. B. de' Rossi, Inscriptiones Christianae Urbis Romae. Rom 1888, Bd. II, 1 S. 244.

[13] H. Otte, Handbuch der kirchlichen Kunst-Archäologie des deutschen Mittelalters, Bd. I. Leipzig 1868 (4. Aufl.), S. 166.

[14] Fr. X. Kraus, Die christlichen Inschriften der Rheinlande, Teil II. Freiburg/Leipzig 1894, S. 290.

[15] J. Baum, Die Malerei und Plastik des Mittelalters, Bd. II. Deutschland, Frankreich und Britannien. In: Handbuch der Kunstwissenschaft. Wildpark – Potsdam 1930, S. 46 u. S. 82.

[16] Fr. Rademacher, Der Werdener Bronzekruzifixus, in: Zeitschrift des deutschen Vereins für Kunstwissenschaft 8/1941 S. 141 ff. – Jacobs, Werdener Annalen S. 96 f.

[17] G. Haseloff, Der Tassilokelch. München 1951, S. 11. – V. H. Elbern, in Katalog der Ausstellung „Werdendes Abendland an Rhein und Ruhr". Essen 1956 (4. Aufl.), Nr. 335. – H. Schnitzler, Rheinische Schatzkammer, Düsseldorf (1957) Nr. 48, der das Chronogramm anzweifelt, hingegen an der Herkunft des Kelches aus dem Grabe St. Liudgers festhält. – Die konventionellen Überzeugungen zum Liudgerkelch zuletzt im Katalog Eucharistia, Deutsche Eucharistische Kunst. München 1960, Nr. 69. – V. H. Elbern, Das Erste Jahrtausend – Tafelband, Nr. 273.

[18] In Katalog der Ausstellung „Ars Sacra". München 1950, Nr. 12.

[19] In ähnlicher Weise scheint H. Swarzenski eine Wanderung des Bronzekruzifixus von Werden nach Helmstedt für möglich zu halten. Vgl. H. Swarzenski, Monuments of Romanesque Art. London 1954, S. 55 Nr. 94.

Wie bereits angedeutet, hat eine alte Werdener Tradition mit dem Kelch eine „Patene" als zugehörig in Verbindung gebracht, den soeben wieder genannten „Nap s. Ludgers, darynne Helichdom besloeten is van S. Jorgen, van S. Hubert und van der Geselschop s. Mauricii"[20]. Dieser Nap ist also in Wirklichkeit ein schalenförmiges Reliquiar, um dessen Rand außen folgende Inschrift umläuft:

IN HOC CIPO CO(n)TINE(n)T(ur) SANGVIS SCI LUDG(er)I ET PARS DE CINGVLO EIVS DE S. HVPERTO DE S. GEORGIO DE SOCIIS MAVRICII DE CILIC(i)O EIVS.

Die Form des Schalenreliquiars, einer teilvergoldeten Silberschüssel mit hochgezogenem Rande, von einem Gesamtdurchmesser von 20,1 cm bei einer Höhe von 4,3 cm, schließt eine Verwendung als Patene des Liudgerkelches aus. Wie A. Schnütgen anscheinend als erster gesehen hat, ist die Schale überhaupt nicht als Patene zu betrachten, auch nicht „in der ältesten Form", wie noch der Katalog der Ausstellung in Münster meinte[21]. Schnütgen bezeichnete sie als Trinkgefäß[22]. Darauf würde die Verwendung des Wortes CIPVS = *scyphus* in der Inschrift weisen können. Schnütgens Vergleich des Nap mit der sogenannten Trinkschale des hl. Servatius, im Schatz der Servatiuskirche zu Maastricht, ist allerdings gänzlich unzutreffend[23]. J. Braun, der beide Schalen zitiert, setzt sie nicht miteinander in Beziehung[24]. Der Nap St. Liudgers, der in seiner Form den Hansaschüsseln des Mittelalters nahekommt, ist erst durch die nachträgliche Einfügung einer Reliquienkapsel von ca. 9 cm Durchmesser zum Reliquiar geworden. Mit dieser Umgestaltung ist auch die Inschrift des 13. Jahrhunderts in Zusammenhang zu bringen. Diese besondere Form des Reliquiars dürfte gewählt worden sein, weil die enthaltene Hauptreliquie *sanguis sci. Ludgeri* war, das mit dieser Schale gleichsam aufgefangen wurde. Daß sich der kleine Liudgerkelch auf die flache Reliquienkapsel dieses „redenden Reliquiars"[25] stellen läßt, kann als reiner Zufall gelten. Das Mißverhältnis in der Größe beider Cimelien hätte von vornherein jeden Gedanken an einen Zusammenhang ausschließen können[26].

Bei der Bemühung, Kelch und „Nap" möglichst mit der Lebenszeit des Heiligen zu verbinden, befindet man sich beim Kelch nicht nur in ungleich besserer Lage. Man glaubt auch, in dem „Chronogramm" der Inschrift am Kelchfuß einen sicheren Anhaltspunkt auf das Jahr 788 zu haben. Es wird wie folgt gelesen:

HIC CALIX SANGVINIS DNI NRI IHV XPI = D CC L XX VV IIIII III = 788.

Wilhelm Diekamp glaubte als erster diese verborgene Zeitangabe zu lesen[27]. In Wirklichkeit hat vor ihm bereits F. C. L. Meyer die Inschrift als Chronogramm drukken lassen, ohne freilich auf diesen ihren besonderen Charakter ausdrücklich hinzuweisen[28]. Erst die Mitteilung des Chronogrammes in den „Kunstdenkmälern", durch Paul Clemen, hat der „Entdeckung" Diekamps weite Resonanz und fast allgemein anerkannte Gültigkeit gegeben. In Otto von Falkes Arbeit über die karolingischen Kelche wird das Chronogramm des Liudgerkelches ebenso als unbestrittenes Faktum hingenommen wie bei G. Haseloff[29], ein Kenner wie Albert Boeckler bekundete durch sein Schweigen Skepsis. Doch hielt er, mit der ganzen modernen Forschung, an der Datierung Ende 8. Jahrhundert fest[30].

Diese Datierung des Liudgerkelches ist begründet in den Überlieferungen der Abtei Werden, wie deutlich zu erkennen war. Die bisherigen Veröffentlichungen über frühmittelalterliche, insbesondere karolingische Kelche begründen, wenn überhaupt, die Datierung des Werdener Kelches mit der Liudgertradition und bekräftigen sie mit mehr oder wenigen flüchtigen kunsthistorischen Vergleichen[31]. Eine Einordnung des Liudgerkelches in den Ablauf der Formentwicklung frühmittelalterlicher Kelche fehlt bisher. Kein Wunder: diese Entwicklung selber ist niemals mit hinreichender Sorgfalt geprüft oder dargestellt worden[32]. So ist auch die übliche Datierung des Liudgerkelches auf dem Wege

[20] Diekamp, Die Vitae S. Liudgeri S. 276 f.
[21] Kat. der Ausstellung in Münster, 1879 Nr. 271.
[22] Bericht über die Generalversammlung des Historischen Vereins zu Werden am 18. 10. 1877, in: Annalen des histor. Vereins für den Niederrhein XXXII/1878, S. 206.
[23] F. Bock / M. Willemsen, Die mittelalterlichen Kunst- und Reliquienschätze zu Maastricht. Köln 1872, S. 21.
[24] J. Braun, Die Reliquiare des christlichen Kultes und ihre Entwicklung. Freiburg i. Br. 1940, S. 261.
[25] Zum „redenden Reliquiar" vgl. D. Frey, Kunstwissenschaftliche Grundfragen. Wien 1946, S. 109 ff. – Braun, Die Reliquiare S. 380 ff. und vor allem S. 453 ff.
[26] Vgl. zuletzt V. H. Elbern in: St. Liudger – Gedenkschrift S. 77 f., abgedr. in Ders., St. Liudger und die Abtei Werden S. 19 f.
[27] Diekamp, Die Reliquien des hl. Liudger S. 70.
[28] Meyer, Werden und Helmstädt S. 6. – Vielleicht ist bereits der oben zitierte Hinweis in Saldenbergs (?) Werdener Annalen vom Anfang des 17. Jahrhunderts, „uti in pede ipsius calicis scriptum reperitur", als erster Hinweis auf die in Werden übliche Lesung der Inschrift als Chronogramm zu verstehen.
[29] O. von Falke, Karolingische Kelche, in: Pantheon XV/1935, S. 138 ff. – Haseloff, Der Tassilokelch S. 11.
[30] Kat. Ars Sacra Nr. 12.
[31] Vgl. Anm. 29. Ferner J. Braun, Das christliche Altargerät in seinem Sein und in seiner Entwicklung. München 1932, v. a. S. 70 ff.
[32] Ein kurzer Versuch in dieser Richtung liegt vor in dem

über das „Chronogramm" im Grunde nichts anderes als eine Flucht aus der kunstgeschichtlichen Methode in das Feld historischer Beweisführung.

Wie aber steht es mit der Verläßlichkeit des Chronogramms am Liudgerkelch? Fragt man nach dem Alter der Sitte, Zeitangaben in einer Prosa- oder Versinschrift – Chronogramm bzw. Chronostichon – mitzuteilen, so ist zu sagen, daß dieser Brauch nicht eben tief ins Mittelalter hinabreicht. Erst kürzlich ist kategorisch für die Kunstgeschichte festgestellt worden: „In der Antike und im frühen Mittelalter ist das Chronogramm unbekannt . . .[33]." Das an gleicher Stelle als ältestes Beispiel angeführte Chronogramm der Inschrift vom Genter Altar der Brüder van Eyck ist allerdings nicht das früheste in Kunst und Geschichte des Abendlandes. Schon H. Grotefend zitierte zwei ältere Beispiele, von denen das eine, auf einem Kelch in der Marienkirche zu Danzig, im Chronostichon die Jahreszahl 1426 trägt, das andere sogar aus dem Jahre 1315 stammt[34]. Daß ein Chronogramm zu Lebzeiten des hl. Liudger (gest. 809) schwerlich denkbar ist, verdeutlicht ein Blick in die Geschichte der christlichen Zeitrechnung und ihrer Einführung im Abendlande. Die Ostertafeln des Dionysius Exiguus, die – mit dem Jahre 525 beginnend – durch die Zählung nach den Jahren der Fleischwerdung Christi eine Rechnung nach Regierungsjahren von (längst gestorbenen) Christenverfolgern vermieden, gelangten mit St. Augustinus nach England, wurden aber erst durch Beda Venerabilis der Annalenbezeichnung in England zugrunde gelegt. Die neue Zählung hatte den Vorteil, daß sie für alle Teilreiche Englands Geltung haben konnte, ohne Rücksicht auf die kleineren oder größeren Herrschaftsbereiche der einzelnen Könige. Zur Zeit des Todes Bedas (735) kann sie noch kaum allgemein üblich gewesen sein.

Mit aller Wahrscheinlichkeit durch Bonifatius bewirkt, hält sie dann mit dem „Concilium Germanicum" von 742 ihren Einzug ins Frankenreich. St. Willibrord benutzt sie allerdings schon im Jahre 728 in seinem Kalender. Ebenfalls aus dem Jahre 742 stammt ein auf die neue Weise datiertes Aktenstück des austrasischen Hausmeiers Karlmann. In Privaturkunden hat sich die neue Jahreszählung begreiflicherweise rascher durchgesetzt als in Königsurkunden, in denen sie nach Rühl nicht vor dem Jahre 876 nachweisbar ist[35].

Trotz der bekannten Vorliebe der Angelsachsen für mesostichische und andere Wort- und Versspielereien im Sinne der Spätantike – man denke insbesondere an Aldhelm[36] – erscheint somit die Verwendung von Chronogrammen an Kunstwerken der abendländischen Frühzeit des 8. und 9. Jahrhunderts als wenig wahrscheinlich. Es könnte nun freilich eingewendet werden, das Chronogramm am Liudgerkelch sei nicht das einzige nachzuweisende des 8. Jahrhunderts. Vielmehr glaubte man am Tassilokelch von Kremsmünster ein weiteres gefunden zu haben. Die Inschrift, ebenfalls am Fuße des Gefäßes zu lesen, lautet:

TASSILO DVX FORTIS – LIVTPIRC VIRGA REGALIS
= D C LLL X VVV IIII I = 781.

Die überraschende Übereinstimmung der beiden Kelche in einer so wichtigen und anscheinend sehr seltenen Eigenart – es sind m. W. bisher noch keine anderen „Chronogramme" aus karolingischer Zeit geltend gemacht worden – fordert eine genaue Nachprüfung, zumal die Geltung des Chronogrammes am Tassilokelch meistens bestritten wird[37].

Ausgehend von der Feststellung, daß die beiden Chronogramme der Kelche nicht besonders gekennzeichnet sind, kann versucht werden, solchen auch in anderen Inschriften nachzuspüren. Es liegt nahe, bei der Suche danach Inschriften auszuwählen, die in ihrer Anordnung oder im Textablauf eine ähnliche, relative Sonderstellung erkennen lassen, wie die Fußinschrift an einem Kelch sie einnehmen mag. Man wird also vor allem an Erstzeilen längerer Inschriften, an Widmungsverse oder an Einzelverse denken können. Auf korrekte Transskription ist natürlich besonders zu achten.

Der erste Versuch gilt einem Werk des Essener Mün-

Aufsatz von H. Christ, Der Kelch von Unterregenbach, in: Deutsche Goldschmiedezeitung 2/1956.

[33] G. Gall, Stichwort „Chronogramm" in Reallexikon der deutschen Kunstgeschichte III/1954, Sp. 750 ff.

[34] H. Grotefend, Zeitrechnung des deutschen Mittelalters und der Neuzeit, Bd. I. Hannover 1891, S. 88 f.

[35] F. Rühl, Chronologie des Mittelalters und der Neuzeit. Berlin 1897, S. 198 ff. – M. Treiter, Die Urkundendatierung in angelsächsischer Zeit, in: Archiv für Urkundenforschung VII/1921, S. 92 ff. – W. Levison, Bede as Historian, in: Aus rheinischer und fränkischer Frühzeit, ausgewählte Aufsätze. Düsseldorf 1948, S. 379 f. (Aufsatz erstmals 1935 veröffentlicht). – Th. Schieffer, Winfrid-Bonifatius und die christliche Grundlegung Europas. Freiburg i. Br. 1954, S. 213.

[36] Zu Aldhelm vgl. M. Manitius, Geschichte der lateinischen Literatur des Mittelalters, Bd. I. München 1911. – J. Fowler, Aldhelm. Sherborne 1947.

[37] P. Stollenmayer, Der Tassilokelch, in: Professoren-Festschrift zum 400jährigen Bestande des öff. Obergymnasiums der Benediktiner zu Kremsmünster, 1949, v. a. S. 59 ff. glaubt aus historischen Gründen nicht an eine Entstehung des Kelches in dem von der Inschrift „angegebenen" Jahre 781. – G. Haseloff erwähnt in seiner Monographie des Tassilokelches das Chronogramm überhaupt nicht, wohl hingegen dasjenige des Liudgerkelches. Für den Tassilokelch wird es als Zeitangabe voll akzeptiert bei J. Schmidt, Kremsmünster. Berlin 1944, sowie ursprünglich auch von mir im Kat. Werdendes Abendland Nr. 314.

sterschatzes, das von R. Drögereit[38] in Beziehung zum Werdener Skriptorium gesetzt worden ist: dem sogenannten Karolingischen Evangeliar von Essen. Ein Vers auf der Kreuzzierseite fol. 13v könnte sich einer weitergehenden Deutung anbieten:
CRVX ALMIFICA IN XPO CREDENTES BEATIFICA
Die Zahlbuchstaben lesen sich wie folgt: D CCCC L XX V IIIII = 980. Das Evangeliar läßt sich jedoch zuverlässig in die Zeit um 800 datieren[39]. – Weitere Beispiele bieten sich an. Im Codex 20 der Sankt Galler Stiftsbibliothek, der von Wolfcoz geschrieben ist und zu den älteren St. Galler Handschriften (ca 830–840) gehört, lautet der erste Vers des Widmungsgedichtes:
PSALTERIVM HOC DNO SEMPER SANCIRE CVRAVIT = D CCC L VVV III = 868[40]. Wenn das M(ille), wegen der Zeitstellung der Handschrift vor dem Jahre 1000, hier wie bei dem vorhergehenden und den folgenden Beispielen weggelassen wird, ergibt sich eine Zahl, die vorzüglich in die karolingische Epoche paßt, aber aus historischen, in diesem Falle paläographischen Gründen nicht zutreffen kann. – Weiter: aus den „Versus quos ipse abbas Eigil dictaverat sibi" lautet der letzte Vers:
CVM VENIET CREDO SVRGERE ME FACIET = D CCC VVV II = 817. Geschrieben sind die Verse um 822. Eigil war von 818 bis 822 Abt von Fulda[41]. Sollte hier etwa ein echtes Chronogramm vorliegen? – Ein Beispiel aus Rom sei beigezogen: die Widmungsinschrift in der Kirche Sta. Prassede, unter Papst Paschalis I. (817–824) erbaut, lautet:
EMICAT AVLA PIAE VARIIS DECORATA METALLIS = D CC LLL VV IIIII = 865[42]. Mit ähnlichen Worten beginnt auch die Widmungsinschrift des karolingischen Goldaltars von S. Ambrogio zu Mailand:
EMICAT ALMA FORIS RVTILOQVE DECORE VENVSTA = D CC LL VVVV III = 823
Stifter des Altars ist Erzbischof Angilbert II., der von 824 bis 859 regierte und im Dedikationsrelief unter dem Titel DOMNVS ANGILBERTVS genannt ist. Die Entstehung des Altares wird übereinstimmend zwischen 840–850 angenommen[43], obwohl ein etwas früheres Datum nicht kategorisch ausgeschlossen werden kann. Es fragt sich naturgemäß, ob solche „Zufälle" nur bei karolingischen Inschriften vorkommen. Darum seien einige ottonische Beispiele angefügt. Der siebenarmige Leuchter aus Bronze im Münsterschatz von Essen trägt die Inschrift:
MAHTHILD ABBATISSA ME FIERI IVSSIT ET CHRISTO CONSECRAVIT = D CCC L VV IIIII III = 868. Die Stifterin Mathilde regierte von 973 bis 1011[44]. – Die Widmungsverse des Hitda-Evangeliars aus dem ersten Viertel des 11. Jahrhunderts, das in Köln entstanden ist, mit dem Wortlaut:
HVNC LIBRVM SCE VVALBVRGAE HITDA ABBATISSA PRO SE SVISQ; ergibt den Zahlwert 834[45]. Auch hier ist das M als Zahlzeichen für Tausend noch wegzulassen. – Die beiden, auf den Stifter bezogenen Verse der Inschrift auf der Rückseite des Heinrichportatiles
EN CESAR SOPHIAE RENITENS HEINRICVS HONORE
XPE CREATORI DABIT HOC TIBI MVNVS HONORI
ergeben in ihren Zahlbuchstaben die Zahl 934. Die Entstehungszeit liegt im ersten Viertel des 11. Jahrhunderts[46]. – Ein sehr verführerisches „Chronogramm" ergibt sich aus den Versen des Krönungsblattes des Heinrichs-Sakramentars der Münchner Staatsbibliothek (Clm. 4456 fol. 11r). Die unmittelbar den König umgebenden Verse lauten:
ECCE CORONATVR DIVINITVS ATQ; BEATVR
REX PIVS HEINRICVS PROAVORVM STIRPE POLOSVS
Wieder wäre M(ille) wegzulassen und es ergibt sich:
D CCCC L X VVVVV VVVV IIIII II = 1012
Nach dem Urteil der Forschung ist der Kodex zwischen

[38] R. Drögereit, Werden und der Heliand, in: Beiträge zur Geschichte von Stadt und Stift Essen, H. 66. Essen 1950, S. 52 ff. Hiernach Datierung um 820. – V. H. Elbern, Der Münsterschatz von Essen. Mönchengladbach 1959, S. 18 ff. – Ders., Das Erste Jahrtausend – Tafelband, Nr. 274/275.

[39] Schnitzler, Rheinische Schatzkammer Nr. 47, gibt „Ende 8. Jahrhundert" an.

[40] A. Merton, Die Buchmalerei in St. Gallen. Leipzig 1912, S. 17 f. – A. Bruckner, Script. Med. Aevi Helvet. II. Genf 1936, S. 55.

[41] Mon. German. Hist. Poetae lat. Aevi Carolin. II. S. 117.

[42] M. van Berchem / E. Clouzot, Mosaiques Chrétiennes. Genf 1924, S. 230.

[43] V. H. Elbern, Der karolingische Goldaltar von Mailand. Bonner Beiträge zur Kunstwissenschaft Bd. II. Bonn 1952, S. 9 und p. 58. – Zuletzt Ders., Neue Studien zum Goldaltar von S. Ambrogio, in: Christliche Kunstblätter 99/Linz 1961, S. 131 ff.

[44] Werdendes Abendland Nr. 508. – Elbern, Der Münsterschatz von Essen S. 6 f und S. 18 ff. Ders., Das erste Jahrtausend – Tafelband Nr. 374/375. – P. Bloch, Der Stil des Essener Leuchters, in: ebda. Textband I., S. 534 ff.

[45] A. Goldschmidt, Deutsche Buchmalerei. Bd. II. Leipzig 1928, Nr. 88–87. – Werdendes Abendland Nr. 446.

[46] W. Messerer, Der Bamberger Domschatz. München 1952, S. 56 ff. – Werdendes Abendland Nr. 393. – Zuletzt H. Fillitz, Das Kreuzreliquiar Kaiser Heinrichs II. in der Schatzkammer der Münchner Residenz, in: Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst III. F. IX/X. 1958/9, S. 15 ff. – Elbern, Das Erste Jahrtausend – Tafelband, Nr. 306/307.

1002 und 1014 für Heinrich II. geschrieben worden, der ihn nach Bamberg schenkte[47]. Die Zeitangabe könnte demnach zutreffen. Wie schon bei anderen Beispielen, sind auch diese beiden Verse in keiner Weise vor den vielen anderen des gleichen Blattes ausgezeichnet. Mit dem beginnenden 11. Jahrhundert befinden wir uns dazu in einer Zeit, in der die Datierung nach den Jahren christlicher Zeitrechnung allgemeine Gültigkeit erlangt hatte. Wie aber hätte eine so verborgene Zeitangabe von den Zeitgenossen als solche erkannt werden können?

Um zu demonstrieren, wie leicht es ist, hier ein voreiliges Urteil zu fällen und wie schwierig, eine gültige Aussage zu machen, sei als letztes Beispiel wieder ein karolingischer Kelch angeführt. Es handelt sich um den Sardonyxkelch aus St. Denis, der auch – nach dem allein erhaltenen Oberteil – als „Coupe des Ptolemées" bekannt ist[48]. Die „Coupe", von der angenommen wird, daß sie das Geschenk des byzantinischen Basileus an einen westfränkischen Herrscher gewesen sei, kam mit ihrer Fassung aus Gold und Edelsteinen im Jahre 1790 aus dem Krönungsschatz von St. Denis ins Cabinet des Médailles, wurde aber bereits im Jahre 1804 gestohlen. Der goldene Fuß des Kelches war geraubt, als es gelang, den Sardonyxbecher zurückzuerwerben. Er befindet sich seither wieder im Cabinet des Médailles (Abb. 18). Glücklicherweise sind uns Abbildungen des Zustandes vor der Beraubung erhalten[49]. Die vieldiskutierte Frage, ob die Montur des Kelches byzantinischer Herkunft oder karolingische Arbeit sei, kann hier beiseite bleiben[50]. An dieser Stelle interessiert lediglich die eindeutig überlieferte Inschrift, die zweifellos karolingisch ist und folgenden Wortlaut hat:

HOC VAS XPE TIBI MENTE DICAVIT
TERTIVS IN FRANCOS REGMINE KARLVS

Über die Person des *tertius Karlus* besteht keine Übereinstimmung. Es kommen drei Herrscher in Frage: Karl der Einfältige (gest. 929), Karl der Dicke (gest. 888) und Karl der Kahle (gest. 877), der – wie Conway mitteilt – von Abt Suger von St. Denis selber an einer Stelle mit dieser Bezeichnung benannt wird[51]. Man wird mit Conway am ehesten dazu neigen, den Sardonyxkelch und seinen kostbaren, edelsteinbesetzten Fuß der Person Karls des Kahlen zuzuschreiben, von dessen hohem künstlerischem Interesse wir wissen. Versucht man jedoch, der oben angewandten Methode folgend, die Inschrift als Chronogramm zu lesen, so ergeben sich die Zahlbuchstaben D CCC L XXX V II = 887. Damit würde der Kelch in die letzte Phase der Regierungszeit Karls des Dicken datiert, in eine Zeit, als das karolingische Reich unter den Schlägen der Normannen wankte und durch die Untätigkeit des Herrschers ins Chaos zu versinken drohte. Im gleichen Jahre 887 mußte Karl bekanntlich auf dem Reichstag in Tribur abdanken[52]. Wird man von diesen historischen Überlegungen her die Richtigkeit des „Chronogramms" 887 in Zweifel ziehen können, so wird sie durch eine weitere Überlegung vollends ad absurdum geführt: die zitierte Dedikationsinschrift auf dem Fuße des Sardonyxkelches ist unvollständig. Die Restaurierung des Fußes unter Abt Suger hat einen Teil davon – vermutlich in jeder Zeile ein Wort – verdeckt. Zu *mente* fehlt ein näher bestimmendes Adjektiv, das gleiche ist von *regmine* in der zweiten Zeile zu sagen. Babelon schlägt, Visconti folgend, zur Ergänzung und Vervollständigung der Verse in der ersten Zeile die Lesung *tibi devota mente* vor, und in der zweiten: *Francos sublimis regmine*[53]. Mit einer Ergänzung würde in jedem Falle eine Lesung der Inschrift als Chronogramm gegenstandslos.

Zieht man die Summe aus den angeführten Beispielen, deren Zahl sich vermehren ließe, so wird man gut daran tun, die bisher bekanntgewordenen und die hier mitgeteilten frühmittellalterlichen „Chronogramme" als Produkte des Zufalls, als Pseudo-Chronogramme zu bezeichnen. Die überraschenden Übereinstimmungen, die sich in mehreren Fällen aus der Summe der Zahlbuchstaben einer Inschrift mit der gewußten oder erschlossenen bzw. vermuteten Entstehungszeit des betreffen-

[47] Messerer, Der Bamberger Domschatz p. 64. – Kat. Ars Sacra Nr. 120. – Die im Vorangehenden abgedruckten Beispiele geben nur einen kleinen Ausschnitt aus den geprüften Inschriften wieder.

[48] Vgl. ältere Beschreibungen bei D. Doublet, Histoire de l'Abbaye de St. Denys. 1625, S. 342. – M. Chabouillet, Catalogue Général et raisonné des Camées et Pierres Gravées de la Bibliothèque Nationale. Paris 1858, Nr. 279. – Rohault de Fleury, La Messe IV. S. 98. – Aus neuerer Zeit M. Conway, The Abbey of St. Denis and its ancient treasures, in: Archaeologia LXVI/1914, S. 120. – J. Colin, La plastique 'gréco-romaine' dans l'empire carolingien, in: Cahiers Archéologiques II/1947, S. 107.

[49] Félibien, Histoire de l'Abbaye Royale de St. Denys. Paris 1706, S. 542 und pl. III, fig. R und pl. VI. Abgedruckt bei E. Molinier, Orfèvrerie réligieuse et civile, in: Histoire Générale des Arts Appliqués á l'Industrie. Paris 1896, S. 88, und Rohault de Fleury, La Messe Tf. CCXCVI.

[50] Colin, La plastique 'gréco-romaine' a.a.O. – Zuletzt: E. Panofsky, Abbot Suger on the Abbey Church of St.-Denis. Princeton 1946, S. 202 f.

[51] Vgl. Conway, The Abbey of St. Denis S. 119 f und 143 f.

[52] E. Mühlbacher, Deutsche Geschichte unter den Karolingern. (2. Aufl.) Darmstadt 1959, S. 614 ff.

[53] Visconti, Museo Pio Clementino Bd. V. S. 71. – E. Babelon, Catalogue des camées antiques et modernes du Cabinet des Médailles. Paris 1897, S. 205. – H. Omont, Inventaires du Trésor de l'Abbaye de St. Denis en 1505 et 1739. Paris 1901, S. 12 Nr. 69.

den Werkes ergaben, stellen sich bei näherem Zusehen als trügerisch heraus. Wenn nun aber zugegeben wird, daß das Chronogramm des Liudgerkelches keine sichere Geltung beanspruchen kann, so wird man doch auf die alte Werdener Tradition pochen wollen, die den Kelch in die reiche karolingische Vergangenheit dieser Abtei eingebettet sieht. Auch hierzu bleibt kritisch Stellung zu nehmen.

Auf die allgemeine Neigung des Mittelalters, durch Brauchtum und Überlieferung geheiligte Gegenstände mit Gründung oder Gründer einer geistlichen oder weltlichen Institution fernster Zeit in Verbindung zu bringen, muß an dieser Stelle nicht ausführlicher eingegangen werden. Die Beispiele sind Legion. Für die reichsunmittelbare Abtei Werden war es naheliegend, die Gründungstat durch den Friesen Liudger auf Karl den Großen auszudehnen, von dessen fördernder Beziehung zu Liudger Vita und Legende manches zu sagen wissen[54]. Einer der engsten Berater Karls, der Angelsachse Alkuin, war Lehrer auch des jungen Gregorschülers Liudger aus Utrecht gewesen, der zweimal längere Zeit in York verbrachte, wo Alkuin lehrte, und auch später die Verbindung mit dem verehrten Lehrer aufrechterhielt, wofür Verse Alkuins an Liudger eindrücklich Zeugnis ablegen[55].

Es lag nahe, daß man unter den Kunstschätzen der Schatzkammer der Abtei, unter denen sich manche Erinnerungsstücke an St. Liudger befanden[56], auch nach Kostbarkeiten suchte, die zum großen Kaiser in Verbindung gestanden haben sollten. Als hervorragendste Cimelie dieser Art galt bis zur Aufhebung des Klosters das „Lehenszepter" des Abtes. F. C. L. Meyer[57] beschreibt es als ein „Belohnungszepter von Smaragd, in feinem Golde eingefaßt . . .", das auch schon von E. Martène und U. Durand im Jahre 1718 erwähnt wird[58]. Die H. Saldenberg zugeschriebenen Werdener Annalen vom Ende des 16. bzw. aus dem Anfang des 17. Jahrhunderts, sprechen von *Caroli sceptrum ex jaspide lapide factum quo utuntur abbates in ducalibus et magnorum infeudationibus post iuramenti praestationem . . .*[59]. Eine andere Nachricht, wieder aus dem 19. Jahrhundert, berichtet von einem Siegel Karls des Großen am Fuße dieses Zepters[60]. Diese Cimelie befindet sich jetzt im Kunstgewerbemuseum der Staatlichen Museen zu Berlin. Sie besteht aus Achaten in silberner, vergoldeter Fassung und ist eine Arbeit des späten 15. Jahrhunderts[61].

Neben dem „Zepter Karls des Großen" ist, wie bereits angedeutet wurde, auch der Bronzekruzifixus, der zusammen mit dem sogenannten Liudgerkelch von Abt Hermann von Holte im Jahre 1547 aus Helmstedt nach Werden verbracht wurde, als Werk aus der Zeit Karls des Großen, ja als sein *labarum* betrachtet worden:

„Es war dies die Standarte des Kaisers im Kriege, obgleich sehr schwer, doch von ihm im Steigbügel getragen[62]."

Wenn es auch nicht zu verwundern war, daß die Helmstedter Traditionen der Zuschreibung des Bronzekruzifixus an Karl den Großen und des Kelches an St. Liudger in Werden zunächst weitergeführt wurden, so ist es doch merkwürdig, daß die Forschung die legendäre Zuschreibung für das Kreuz längst korrigiert hat, weil es bald entwicklungs- und stilgeschichtlich eingeordnet werden konnte, für den Kelch hingegen nicht. Gewiß wird man die Tradition soweit gelten lassen müssen, daß dem Kelche ein beträchtliches Alter zukommt und daß er weit zurückreicht in die Geschichte der Liudgerklöster von Werden und Helmstedt. Da aber, wie erhellte, außer-kunsthistorische Hilfsmittel zu keinem sicheren Ergebnis führen, ist es erforderlich, dem Werdener Kelch innerhalb der Formenentwicklung des abendländischen Kelches seinen Platz zu suchen. Dies macht eine Umschau unter dem Bestande der erhaltenen und der bildlich überlieferten frühmittelalterlichen Kelche notwendig. Die Fragestellung weitet sich damit von der einen Cimelie aus zum allgemeinen Problem

[54] St. Liudger-Gedenkschrift passim, v. a. S. 18 ff., S. 94 und 97 ff. – A. Schröer, Chronologische Untersuchungen zum Leben Liudgers, in: Westfalia Sacra I. Münster 1948, S. 85 ff. und passim.

[55] Mon. German. Histor. Poetae lat. aev. Carolin. I. Berlin 1881, S. 304.

[56] Vgl. V. H. Elbern, Die künstlerisch-kulturellen Interessen Liudgers von Werden, in: Das Münster am Hellweg 13/Essen 1960 S. 91 ff. – Ders.: St. Liudger und die Abtei Werden, S. 45 ff.

[57] Meyer, Werden und Helmstädt S. 6.

[58] Elbern, in: St. Liudger und die Abtei Werden S. 134.

[59] Jacobs, Werdener Annalen S. 107. Nach einer Anmerkung ebda. wäre das Szepter über den ehemaligen Landrichter von Werden, Müller, an den Amtsgerichtsrat Max Müller in Bonn gekommen, aus dessen Besitz es für das Rheinische Landesmuseum erworben sein soll. Vgl. Annalen des hist. Vereins für den Niederrhein 1895, S. 249. Es handelt sich dabei jedoch um ein anderes Gerät. Vgl. V. H. Elbern, CAROLI SCEPTRUM EX JASPIDE LAPIDE FACTUM, in: Aachener Kunstblätter 24–25/1962–3, S. 150 ff.

[60] L. Meyer, Kurze Nachrichten von den Reichsprälaten der beiden Stifter Werden und Helmstädt. Essen 1810, S. 8.

[61] Zur Kaiser-Karls-Tradition in der Reichsabtei Werden vgl. ausführlich V. H. Elbern, Das Szepter Karls des Großen aus der Abtei Werden und die Werdener Karlstradition, in: Das erste Jahrtausend – Textband I. Düsseldorf 1962, S. 514 ff.

[62] (F. C. L.) Meyer, Werden und Helmstädt S. 6. – Vgl. auch die weiter oben zitierte Inschrift, die zugleich mit dem Kruzifixus aus Helmstedt nach Werden kam und in einer neueren Kopie dort noch vorhanden ist, S. 6 und Anm. 16.

der Formentwicklung des Kelches im Frühmittelalter[63]. Zur Vervollständigung und Präzisierung der eingangs gegebenen Beschreibung des Liudgerkelches seien die formalen Faktoren besonders hervorgehoben, die für ein vergleichendes Studium wesentlich erscheinen:

Der Fuß des Werdener Kelches ist von konkav-konischer, straff sich verjüngender Gestalt und vom Nodus scharf abgesetzt.
Der Nodus ist von gedrückter Form, etwa vom Querschnitt einer abgeflachten Ellipse. Die Kuppa wird vom Nodus durch einen Rücksprung abgesetzt, durch den die Kuppa deutlich vom Ständer getrennt ist. Sie hat die Form eines halben Eies und verengt sich an der Lippe fast unmerklich.
Eine gewisse Selbständigkeit der Einzelglieder – Fuß, Nodus, Kuppa –, durch klare Absetzungen betont, ist besonders hervorzuheben.

[63] Dieser Weg wird bereits von H. Christ in seinem Anm. 32 zitierten Aufsatz beschritten. Doch auch Christ nimmt den Liudgerkelch als den nach dem Tassilokelch ältesten deutschen Kelch diskussionslos hin. Die auf seiner Tafel zur „Formentwicklung des Abendmahlskelches von der karolingischen Zeit bis zur Gotik" gegebene Umrißzeichnung des Liudgerkelches ist teilweise irreführend, z. B. in der Kennzeichnung von Kuppa-Ansatz und Nodus.



4. Tassilokelch mit Kuppaeinsatz, verkleinert (Kat. Nr. 17)
Kremsmünster, Stiftssammlung

Nach Joseph Braun, der die ihm bekannten Kelche des frühen Mittelalters im Abendlande zusammenstellte, beschrieb und nach verschiedenen Gesichtspunkten einordnete[64], haben Otto von Falke und zuletzt Günther Haseloff den Kelchen karolingischer Zeit eigene kurze Darstellungen gewidmet, der letztere im Rahmen seiner Untersuchungen zum Tassilokelch[65]. Ihrer Forschungen wird man sich dankbar bedienen, sie werden im folgenden öfters herangezogen bzw. vorausgesetzt. Das von ihnen zusammengestellte Material karolingischer Zeit kann in mancher Hinsicht ergänzt werden. Insbesondere aber wird es sich als notwendig erweisen, den Gesichtskreis auszuweiten und manches vorkarolingische und vor allem nachkarolingische Material in die Untersuchung mit einzubeziehen.

Jede Darstellung karolingischer Kelche muß ausgehen vom *Tassilokelch* im oberösterreichischen Stift Kremsmünster (Abb. 4–5) (Kat. Nr. 17). Dieser große, aus Kupfer gefertigte Kelch, der in seinem kostbaren Dekor verschiedene Techniken frühmittelalterlicher Goldschmiedekunst vereinigt, trägt den historischen Ausweis seiner Entstehungszeit in der am Fuße umlaufenden Inschrift: TASSILO DVX FORTIS – LIVTPIRC VIRGA REGALIS Über die Inschrift hinaus erlaubt auch der reiche figürliche und ornamentale Dekor des Gefäßes eine genauere kunsthistorische Einordnung. Günther Haseloff hat in seiner Monographie die Entstehung des Kelches auf dem Kontinent nachgewiesen. Er ordnet ihn in eine „insulare Kunstprovinz" ein, die in der zweiten Hälfte des 8. Jahrhunderts unter anderem in Salzburg und in Salzburg nahestehenden Klöstern angenommen werden muß: „In Salzburg finden die hibernosächsischen Elemente des Tassilokelches ihre natürlichste Erklärung[66]." In der Darstellung Haseloffs treten einheimische süddeutsche Faktoren vielleicht allzu sehr zurück. Diese waren – wie von ihm selber bemerkt – sicherlich nicht nur aus nördlichen, sondern auch aus südlichen Quellen gespeist, wie schon aus der betonten Verwendung des „Zirkelschlagmotivs" hervorgeht[67]. Auch die Tatsache, daß die in der Inschrift erwähnte Gemahlin des Bayernherzogs, Liutpirc, welche Tassilo 768/769 geheiratet hatte, eine Tochter des Langobardenkönigs Desiderius war, mag darauf hinweisen[68].

In dem hier vorgetragenen Zusammenhang interessiert am Tassilokelch wesentlich seine Gesamtform. Bei ihrer Interpretation ist zu berücksichtigen, daß der Kelch nicht gerecht beurteilt werden kann ohne den Kuppaeinsatz aus Edelmetall, der aus der groben Beschaffenheit des Kuppa-Innern sicher zu ermitteln ist und von Anfang an vorhanden gewesen sein muß (Abb. 4). Ob die 1948 vorgenommene Rekonstruktion des Einsatzes die ursprüngliche Form genau getroffen hat, muß trotz der versuchten zeichnerischen Analyse bei Stollenmayer dahingestellt bleiben[69]. Im wesentlichen scheint sie wohl begründet.

[64] Braun, Altargerät v. a. S. 69 ff. – Vgl. auch die frühe Zusammenstellung frühmittelalterlicher Kelche bei Rohault de Fleury, La Messe Bd. IV.

[65] v. Falke, Karolingische Kelche S. 138 ff. – Haseloff, Der Tassilokelch v. a. S. 9 ff. – Weitere formenkundliche Zusammenstellungen bei Stollenmayer, Der Tassilokelch, v. a. S. 53 ff. – Ferner (als Resumé älterer Literatur) in D.A.C.L., Stichwort „Calice", sowie bei A. Beltrán, Estudio sobre el Santo Caliz de la Catedral de Valencia. Valencia 1960, v. a. S. 79 ff., endlich bei A. Lipinsky, Oreficerie e gioielli nei mosaici ravennati e romani, in: Corsi di Cultura sull'Arte Ravennate e Bizantina IX/1962, v. a. S. 370 ff. Vgl. auch oben Anm. 32.

[66] Haseloff, Der Tassilokelch S. 75. – Stollenmayer, Der Tassilokelch S. 93 möchte hingegen an der älteren Lokalisierung in den Kunstkreis der angelsächsischen, der irischen nahestehenden Kunst festhalten. – Kat. Eucharistia Nr. 68: „Salzburg, unter irisch-nordenglischem Einfluß".

[67] Vgl. auch V. H. Elbern, Der Adelhausener Tragaltar, Formenschatz und Ikonographie, in: Nachr. d. Deutschen Instituts für merowingische und karolingische Kunstforschung. Erlangen 1954, Heft 6–8 S. 10.

[68] In mancher Beziehung erinnert die Schwierigkeit, den Tassilokelch in die Kunstströmungen des 8. Jahrhunderts im Alpengebiet einzuweisen, an die Problematik der Fresken von Naturns, bei denen die insularen und die kontinental-mediterranen Form- und Stilelemente in ähnlicher Weise miteinander mit Streite zu liegen scheinen. Eine nähere Vergleichbarkeit zwischen den figürlichen Darstellungen des Kelches und den Gestalten der Fresken besteht übrigens nicht. Gute Abbildungen bei G. Gerola, Gli affreschi di Naturno, in: Dedalo VI/1925–6, S. 415 ff. – Die von Haseloff aufgrund eines Hinweises von B. Bischoff gezogene wichtige Parallele zwischen Tassilokelch und dem Psalter von Montpellier wird neuerdings weitergeführt in dem Buche von W. Neumüller / K. Holter, Der Codex Millenarius. Linz 1959, S. 88 ff., ferner S. 96, 104 und 115 f.: „Als eine dritte örtliche, wenn auch zeitlich etwas frühere Parallele (zum Codex Millenarius) haben wir die Evangelistenmedaillons des Tassilokelches gefunden, die in so vielen Einzelheiten übereinstimmen, daß sie dem gleichen Bilderkreis zugeordnet werden müssen. In der Überlieferung der vier Evangelistenbilder spiegelt der Kelch die ursprüngliche griechische Evangelistenreihe sogar vollständiger als die Handschriften, und auch die Symbole erweisen sich als konsequentere Parallelen zu den Darstellungen der Ravennater Mosaiken."

[69] Zum Kuppaeinsatz vgl. Stollenmayer, Der Tassilokelch S. 41 ff., Bild 19 und S. 65 f. Ebendort S. 42 urkundliche Anhaltspunkte für das Vorhandensein dieser inneren Kuppa. – Um gute Fotos des Tassilokelches hat sich Herr Dr. Hermann Fillitz, Wien, in freundschaftlicher Weise bemüht. Ihm sowie auch Herrn Hofrat P. Dr. A. Kellner, Kremsmünster, sei herzlich gedankt.



5. Tassilokelch, verkleinert (Kat. Nr. 17)
Kremsmünster, Stiftssammlung

Der 25,5 cm hohe Tassilokelch hat einen konischen, konkav schwach eingezogenen Fuß, der mit schön geschwungener Kehle in den Nodus übergeht. Zwischen Nodus und Kuppa sitzt ein beweglicher Perlring, der nach der einleuchtenden Darstellung Stollenmayers der leichteren Handhabung des Kelches zugute kam, wenn er als Spendekelch für die Gläubigen diente. Die eiförmige Kuppa kann 1730 ccm Flüssigkeit fassen. Ihre Wandung steigt merklich steiler an als beispielsweise die der Kuppa des Werdener Liudgerkelches. Aus dem stilistischen Befund ist vor allem hervorzuheben, daß die Glieder des Kelches ohne Härten, fugenlos, ineinander übergleiten, wozu die alles überziehende Ornamentierung optisch beiträgt. Insbesondere wirkt der Ständer als ein einheitliches Element. Kuppa (ohne Einsatz) und Ständer sind einander in der Höhe gleich. Mit dem Einsatz gewinnt die Kuppa hingegen ein spürbares Übergewicht.

Dem Tassilokelch wird der engen formalen Verwandtschaft wegen ein ebenfalls aus Kupfer gefertigter, nur 12,2 cm hoher Kelch an die Seite gestellt, der in einem Grabe bei *Petöhaza* (Ödenburg) an der österreichisch-ungarischen Grenze gefunden worden ist (Abb. 6) (Kat. Nr. 30). Er befand sich früher in amerikanischem Privatbesitz und wird jetzt im Liszt-Ferenc-Museum zu Sopron (Ödenburg) aufbewahrt[70]. Der auch hier trichterförmige Fuß buchtet gleichfalls ohne Absatz zum Nodus aus. Der Perlring zwischen Ständer und Kuppa ist recht eng, die Kuppa wirkt daher stärker vom Ständer getrennt, zumal sie weit ausladend ansetzt und niedriger bleibt als die des Tassilokelches. G. Haseloffs Urteil, der Kelch von Petöhaza entspreche diesem in der Form völlig, kann man daher nur mit Einschränkungen beipflichten. Auch im Dekor folgt der mit dem Liudgerkelch fast gleich hohe Kelch aus Ungarn einer anderen Tendenz. Er zeigt an Kelchfuß und Kupparand Flechtbandstreifen, von denen je vier Flechtbandknoten ausgehen, die in einem kleinen dreiblättrigen Kleeblatt endigen. Das Flechtband ist von recht grober Zeichnung. Ursprünglich war der Kelch von Petöhaza mit Goldblech plattiert. Eine Inschrift am Nodus nennt den Stifter oder Künstler: CVNDPALD FECIT. Der germanische Name weist, laut G. Haseloff und sicher mit Recht, die Entstehung des Kelches in den „süddeutschen" Raum. Man kann ihn um die Zeit des Tassilokelches[71] oder wenig früher entstanden denken und in ihm ein Zeugnis der karolingischen Mission im benachbarten Gebiete der Avaren erkennen.

Ein weiterer Kelch wird öfters mit dem Tassilokelch in Beziehung gesetzt: der Kelch von St. Martin-des-Champs, auch *Grimfriduskelch* genannt, früher in der Petersburger Eremitage, jetzt in amerikanischem Museumsbesitz



6. Kelch von Petöhaza (Cundpaldkelch) (Kat. Nr. 30)
Sopron, Liszt-Ferenc-Museum

(Abb. 7) (Kat. Nr. 36)[72]. Er ist 15 cm hoch, besteht aus ursprünglich vergoldetem Kupfer und ist mit Niello in Silberstreifen verziert. Die am Kupparand und Kelchfuß umlaufende Inschrift nennt den Namen „Grimfridus". Vor allem in der Bildung des Ständers weicht der Grimfriduskelch von den bisher besprochenen Exemplaren ab: der Fuß ist konisch gebildet und gerade hochgeführt. Er sitzt der besseren Standfestigkeit halber auf einem platten Ring auf. Der Nodus ist ein im Vergleich zu den bisherigen Kelchknäufen kompliziertes Gebilde. Er wird oben und unten von Perlringen eingefaßt und verbreitert sich in der oberen und unteren Hälfte ko-

[70] Der Leitung des Liszt-Ferenc Museums sei für die freundliche Überlassung guter Fotos aufrichtig gedankt.
[71] Haseloff, Der Tassilokelch S. 1 denkt für den Tassilokelch an das Gründungsjahr für Kremsmünster 777. Terminus post quem wäre die Heirat Tassilos mit Liutpirc 768/9, ante quem die Absetzung des Herzogs durch Karl den Großen im Jahre 788.
[72] Den Trustees der Dumbarton Oaks Collection danke ich für die freundliche Überlassung des Fotos.



7. Grimfriduskelch (Kat. Nr. 36)
Washington, Dumbarton Oaks Collection

nisch zu einem mit kleinen Kreislein verzierten Ring in der Mitte. Kuppa und Kelchfuß sind mit einfachen Rosettenmustern bzw. Dreierschleifen verziert, wie sie auf Zieraten des frühen Mittelalters nicht selten vorkommen, ohne daß eine verbindliche Datierung in jedem Falle möglich wäre[73]. Für den Grimfriduskelch möchte eine Datierung ins frühe 9. statt wie bisher ins 8. Jahrhundert möglich scheinen, wie weiter unten erhellen wird.

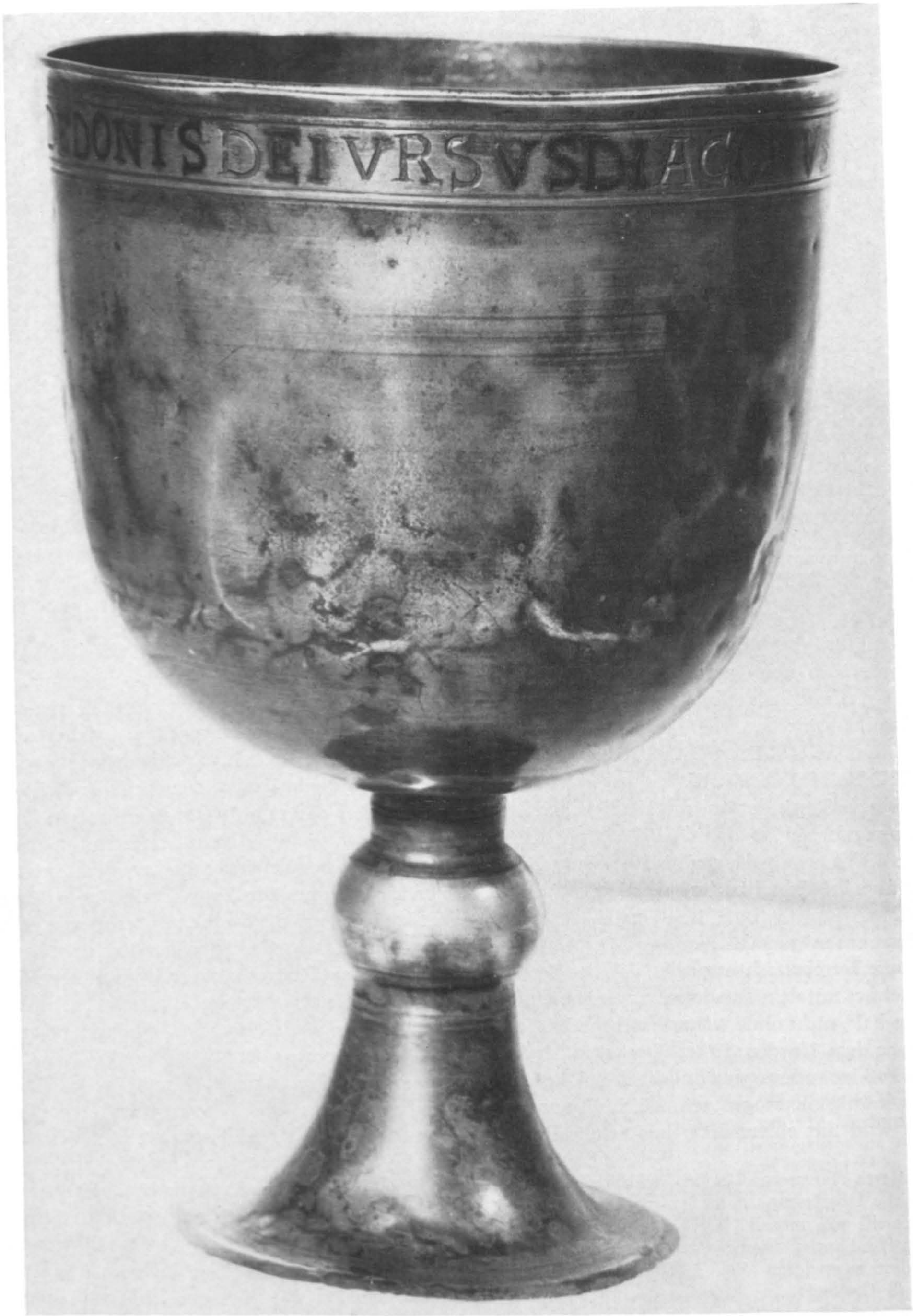
Die gestreckte Eiform der Kuppa des Grimfriduskelches kommt der Kuppa des Tassilokelches nahe, wenn man dessen Kuppaeinsatz in den Vergleich miteinbezieht (der Kelch von St. Martin wird am oberen Kupparand mit umlaufenden Ringen abgeschlossen). Was ihn aber von den bisher besprochenen Kelchen entschieden trennt, ist die Form des Ständers. Sucht man im kontinentalen Bereich nach Parallelen, so wird man für den platten Fußring dieser Form erst in ottonischer Zeit Vergleichbares finden können, beispielsweise beim Gauzelinkelch in Nancy, aus dem mittleren 10. Jahrhundert (Abb. 36)[74]. Vielleicht darf man schon in einer Kelchdarstellung karolingischer Zeit die Andeutung eines solchen Fußringes erkennen: in dem Bilde des Lammes mit Kelch aus der Alkuinbibel zu Bamberg (Abb. 28)[75]. Im übrigen haben diese beiden Kelche keinerlei Formverwandtschaft mit dem Grimfriduskelch, so daß für ihn die allgemeine Übereinstimmung mit dem Typus des Tassilokelches immer noch ein wesentlicher Hinweis für seine Einordnung bleibt. Die deutliche Differenzierung von Fuß, Nodus und Kuppa ist gleichwohl ein nicht zu übersehender formaler Faktor, der auch für einen zeitlichen Unterschied beider Cimelien spricht.

Das Größenverhältnis zwischen Ständer und Kuppa beim Grimfriduskelch ist allerdings fast noch stärker zugunsten der Kuppa als beim Tassilokelch (Kuppa Höhe 8 cm, Ständer Höhe 7 cm), zumal die Kuppa einen Durchmesser von nur 9 cm aufweist. Damit nähert sich der Kelch von St. Martin-des-Champs der Form eines früher fast allgemein für vorkarolingisch gehaltenen sakralen Trinkgefäßes, derjenigen des *Ursuskelches* von Lamon bei Feltre in Oberitalien (Abb. 8, Kat. Nr. 18). Der Kelch wurde 1875 in einer Grotte bei Trient

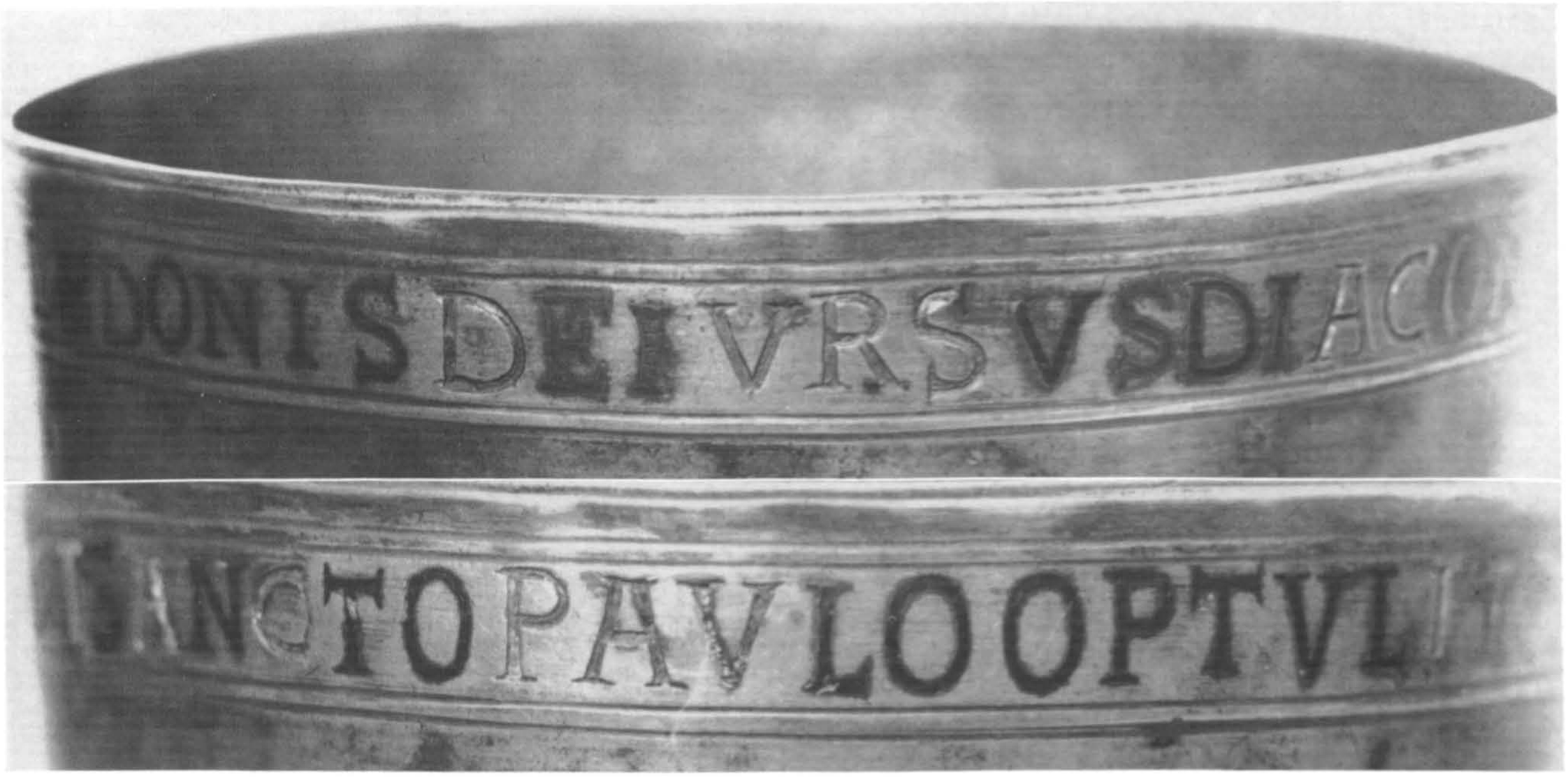
[73] Vgl. z. B. eine Kreuzfibel aus Canterbury, abgebildet bei Haseloff, Der Tassilokelch Tf. 11, 6, sowie ebendort Anm. 205–206.

[74] Siehe unten S. 34. – Auch der irische Kelch von Ardagh (Abb. 12) weist einen Standring auf.

[75] W. Koehler, Die karolingischen Miniaturen, Bd. I. Die Schule von Tours. Berlin 1930, Tf. 56 b. – Standringe an frühen Kelchen bzw. Pokalen finden sich an zwei bemerkenswerten und kostbaren Stücken aus Albanien, einem goldenen Gefäß im Museum zu Istanbul und einem Goldpokal mit vier Büsten von Städtepersonifikationen in der Sammlung P. Morgan zu New York, letzterer ins 6.–7. Jahrhundert zu datieren. D. T. Rice, Kunst aus Byzanz. München 1959, No. 82 datiert den Pokal in Istanbul ins 9. Jahrhundert. An einem dritten Goldkelch, gleichfalls in New York und wiederum aus Albanien (Tirana bzw. Durazzo) stammend, findet sich sodann ein Nodus von nahezu identischer Form, wenn auch noch von weniger starrer Bildung. Vgl. J. Strzygowski, Altai-Iran und Völkerwanderung. Leipzig 1917, S. 2 ff. und Taf. I/II und Abb. 7. Diese drei genannten Kelche sind von 15 bis 16,5 cm Höhe, ihre Ständer sind – darin den Kelchen aus dem byzantinischen Bereich gleich – sehr steil und schlank und von etwa gleicher Höhe wie die jeweilige Kuppa. Ein Rückschluß von diesen Vergleichsstücken auf die Vorbilder des Grimfriduskelches ist nicht von der Hand zu weisen.



8. Ursuskelch (Kat. Nr. 18)
Lamon bei Feltre, Pfarrkirche



9. Inschriftproben vom Ursuskelch

gefunden und für Lamon erworben[76]. Er besteht aus Silber (320 g Gewicht), ist 19,5 cm hoch und faßt 1,5 Liter. Wie beim Grimfriduskelch findet sich am oberen Kupparand eine Inschrift:
DE DONIS DEI VRSVS DIACONVS SANCTO PETRO ET SANCTO PAVLO OPTVLIT.
Gian Battista de'Rossi, der auf die Häufigkeit der frühen Widmungsformel *de donis dei* hingewiesen hat, setzte den Kelch aus paläographischen Gründen ins 5. Jahrhundert, bei Cabrol-Leclercq wird das 6. Jahrhundert angenommen, während J. Braun das 8.—9. Jahrhundert für durchaus möglich hält[77].
Eine genauere Formbetrachtung zeigt, daß der Vergleich des Ursuskelches mit dem Tassilokelch, wie Haseloff ihn für gegeben hält, nicht ohne weiteres angeht. Nicht nur ist die Kuppa dem Ständer stärker überlegen, der trichterförmige Fuß ist auch ungewöhnlich schmal. Er ist ferner konkav kräftig eingezogen, sein Abschluß unterhalb des Nodus wird mit einem doppelten feinen Reif gekennzeichnet. Der Nodus springt abgeflacht-kugelig aus dem Ständer vor, zwischen Nodus und Kuppa zieht sich der von mehreren Ringen umzogene Stengel eng zusammen, so daß die Wölbung der Kuppa daher um so mächtiger wirkt. An ihrem oberen Rande laufen wieder mehrere dünne Reifen um, die auch die Inschrift einfassen.
G. Haseloff hat recht, wenn er in diesem Kelch einen Kronzeugen für die Ableitung der Form des abendländischen Kelches aus dem mittelmeerisch-byzantinischen Bereich erkennt. Die Zeitstellung dieses Vorgangs ist freilich nicht mit Sicherheit zu ermitteln. Die paläographischen Besonderheiten der Inschrift, deren nahezu klassischer Duktus innerhalb des frühen Mittelalters kaum anders als ins 9.—10. Jahrhundert datiert werden kann, geben vielleicht einen entscheidenden Anhaltspunkt dazu. Bereits der Fundort des Kelches von Lamon, in dem unter besonders starkem byzantinischen Einfluß stehenden Teile Oberitaliens, würde jedenfalls schon eine Art natürlicher Erklärung für seine Verbindung mit dem mittelmeerischen Formenkreis geben.
Gute Beispiele für die Form des byzantinischen Kelches, die in ihren Grundprinzipien beständiger scheint als die des abendländischen, finden sich in verschiedenen Sammlungen. G. Haseloff hat mehrere angegeben[78]. Ihre Kennzeichen sind – mit dem Kelch von Lamon weitgehend übereinstimmend – ein schmalfüßiger Ständer mit kräftiger konkaver Einziehung, ein relativ flach vorgewölbter Nodus, und über einem eingezogenen Zwischenstück eine weit ausladende, zuweilen am Rande sich

[76] Dem H. Herrn Pfarrer von Lamon danke ich herzlich für die freundliche Überlassung guter Fotos. – Lipinsky, Oreficerie e gioielli nei mosaici ravennati e romani a.a.O. zitiert einen Fund eucharistischer Geräte aus Canoscio, dem 6. Jahrhundert zugewiesen. Vgl. E. Giovagnoli, Il tesoro eucaristico di Canoscio, in: Ricerche di storia e di arte cristiana umbra, I. Città di Castello 1940, S. 4 und passim.
[77] G. B. de' Rossi, in: Bollettino di archeologia cristiana 1871 S. 67. – Braun, Altargerät S. 70 – Haseloff, Der Tassilokelch S. 10
[78] Haseloff, Der Tassilokelch S. 10 Anm. 14.

verengende Kuppa von beträchtlichem Fassungsvermögen (Abb. 15)[79]. Zu den erhaltenen Kelchen dieses Typus gesellen sich mehrere Abbildungen auf Kultgeräten und in Miniaturen. Auf der Patene von Riha aus dem 6. Jahrhundert ist ein solcher Kelch zu sehen, und auf einer Miniatur des Pantokratoros 61 vom Berge Athos findet sich, ebenfalls in einer Szene der „Apostelkommunion", ein ähnlicher Kelch mit schmalem, fast stengelartigem Fuß und weit ausladender, bauchiger Kuppa, um deren Rand eine umlaufende Hohlkehle gezeichnet ist[80]. Kelche dieses Typus dienten wohl ausschließlich als Spendekelche. Ihre Form war den praktischen Erfordernissen der Eucharistiefeier nach griechischem Ritus und der Spendung der Kommunion unter beiden Gestalten auch an die Gläubigen aufs beste angepaßt.

Kehren wir zu der Gruppe erhaltener karolingischer Kelche zurück. Sowohl Otto von Falke wie Günther Haseloff unterlassen es, einen weiteren Kelch der Zeit zu nennen, den sogenannten *Lebuinuskelch* aus Deventer (Abb. 10–11), der freilich trotz seines bedeutenden Alters nichts mit dem hl. Lebuinus (Liafwin) zu tun haben kann, der noch vor dem Jahre 780 gestorben ist[81] (Kat. Nr. 35). Er ist dem Heiligen des Ortes in ähnlicher Weise posthum zugeschrieben worden wie der Liudgerkelch dem heiligen Gründer von Werden. Der Lebuinuskelch, der aus Elfenbein besteht, ist von den zahlreichen literarisch bezeugten karolingischen Kelchen aus nicht-metallischem Material der einzige erhaltene, der mit Sicherheit als sakrales Gefäß bestimmt werden kann[82]. Seit



10. Sog. Lebuinuskelch, verkleinert (Kat. Nr. 35)
Utrecht, Erzbischöfl. Museum

[79] Vgl. F. Volbach / G. Salles / G. Duthuit, L'art Byzantin. Paris 1931, Taf. 53 a. Es handelt sich um den Kelch von Riha, der Sammlung Royall Tyler in Paris, jetzt Dumbarton Oaks Collection, aus dem 6.–7. Jahrhundert, mit 17,5 cm Höhe und 16 cm Kuppadurchmesser. Cfr. sodann mehrere Kelche syrischer Schatzfunde, jetzt in Baltimore und Cleveland. Vgl. Kat. Early Christian and Byzantine Art. The Walters Art Gallery. Baltimore 1947, Nr. 392, 394–6. Ferner: Ch. Diehl, Un nouveau trésor d'argenterie syrienne, in: Syria 1926, S. 105 ff. – L. Bréhier, Un trésor d'argenterie ancienne au Musée de Cleveland, in: Syria 28/1951, S. 256 ff. Neuerdings sodann: Catalogue of the Byzantine and Early Mediaeval Antiquities in the Dumbarton Oaks Collection (M. C. Ross). Washington 1962, Nr. 9. und E. Cruikshank, Byzantine Silver Stamps. Washington 1961, Nr. 8, 13, 34, 80. – Der auf unserer Abb. 15 wiedergegebene Kelch gehört zur Sammlung des Marquis de Ganay, Paris. Er besteht aus Silber und mißt 21 cm an Höhe (Kuppadurchmesser ca. 15 cm). Am Kupparand eine Inschrift in dünn eingeritzten Lettern. Der Kelch ist ins 7. Jahrhundert datiert worden. Vgl. Kat. Masterpieces of Byzantine Art. Edinburgh/London 1958, Nr. 54. (Für Beschaffung der Abbildungsvorlage bin ich dem Leiter der Frühchristl.-Byzantinischen Sammlung des Louvre, M. Étienne Coche de la Ferté, zu Dank verpflichtet.)

[80] Vgl. zur Patene von Riha Catalogue of the Byzantine and Early Mediaeval Antiquities in the Dumbarton Oaks Collection Bd. I. Nr. 10. Siehe auch unten Teil II. Exkurs. – Die hier erwähnte Szene aus dem Cod. Pantokratoros 61 auch im Chludowpsalter aus dem 9. Jahrhundert und in anderen byzantinischen Psaltern, vgl. K. Weitzmann, Die byzantinische Buchmalerei des 9. und 10. Jahrhunderts. Berlin 1935, S. 54 ff. – E. Dobbert, in: Repertorium für Kunstwissenschaft XV/1892, S. 506 ff. zum ikonographischen Motiv. – Der gleiche Kelchtyp auch bereits im Dedikationsmosaik von S. Vitale in Ravenna (Theodora), aus den Jahren vor 547. Dazu Lipinsky, Oreficerie e gioielli nei mosaici ravennati e romani a.a.O. „Westliche" Beispiele etwa im Utrechtpsalter, siehe unten Abb. 22.

[81] Der Lebuinuskelch wird bei Braun, Altargerät S. 45 ins 12. Jahrhundert datiert.

[82] Hier vgl. Braun, Altargerät S. 44 ff. – Andere Beispiele aus nicht zu weit entfernten Bereichen: In einem frühen Bischofsgrabe in Auxerre, St. Germain, wurde ein vielleicht



11. Sog. Lebuinuskelch ohne gotische Fassung (Kat. Nr. 35) Utrecht, Erzbischöfl. Museum

langer Zeit im Erzbischöflichen Diözesanmuseum zu Utrecht aufbewahrt und gezeigt, steht er heute in einer silbernen Montierung des 14. Jahrhunderts vor dem Betrachter. Er erhielt diese Fassung wohl nicht nur als kostbare Reliquie, sondern auch im Hinblick auf eine weitere sakrale Verwendung, da die silberne Fassung eine vergoldete Kuppa aus Metall einschließt. Eine alte Aussparung am oberen Rande der elfenbeinernen Kuppa zeigt an, daß der Kelch schon früh, vielleicht von Anfang an, einen Rand oder einen Kuppaeinsatz aus edlem Metall gehabt hat, so wie er uns am Tassilokelch begegnete. Vielleicht war aber auch nur ein Schmuckbesatz vorhanden. Wie von W. Meyer-Barkhausen eindrucksvoll nachgewiesen worden ist, gehört der Kelch wegen seines reichen vegetabilischen Dekors ins beginnende 9. Jahrhundert und in den Umkreis der „Hofschule" Kaiser Karls des Großen[83]. In der Ornamentik stimmt er offensichtlich zusammen mit dem feinen pflanzlichen Dekor auf den berühmten Bronzegittern im Obergeschoß der karolingischen Palastkapelle zu Aachen[84].

Ohne die gotische Fassung mißt der Elfenbeinbecher in voller Höhe ca. 12 cm, bei einem Kuppadurchmesser von ca. 9,5 cm. Mit dieser ungewöhnlich stark überwiegenden Kuppa, die von der Gesamthöhe des Kelches etwa drei Fünftel ausmacht, tritt der Lebuinuskelch von Deventer in seinen Proportionen aus der Reihe der übrigen karolingischen Kelche heraus. Abgesehen von mehreren der byzantinischen Kelche des Schatzes von S. Marco zu

antikes, kelchähnliches Gefäß aus blauem Glas gefunden, das sich jetzt im Musée Archéologique zu Auxerre befindet. – Der von H. Kelleter veröffentlichte „Karolingische Laienkelch", in: Beiträge zur Geschichte des Niederrheins XV/1900 S. 327 ist offensichtlich weder karolingisch noch ein Laienkelch.

[83] Goldschmidt, Elfenbeinskulpturen I. 152 – Werdendes Abendland 260.

[84] W. Meyer-Barkhausen, Ein karolingisches Bronzegitter als Schmuckmotiv des Elfenbeinkelches von Deventer, in: Zeitschrift für bildende Kunst 64/1930–1931, S. 244 ff. Siehe ausführlich in Teil II.



12. Großer Kelch von Ardagh, verkleinert (Kat. Nr. 7)
Dublin, National Museum of Ireland

Venedig, die aber vorwiegend in späterer Zeit entstanden und außerdem in vielen Fällen durch die verwendeten kostbaren Tassen aus edlem Gestein bestimmt sind[85], finden sich ähnlich niedrig proportionierte Kelche nur im insularen Kunstkreis, ohne daß der Lebuinuskelch selber deshalb als insulare Arbeit betrachtet werden sollte[86].

Unter den insularen Kelchen ist in erster Linie der berühmte *Kelch von Ardagh* zu nennen, der sich jetzt im Nationalmuseum zu Dublin befindet (Abb. 12) (Kat. Nr. 7)[87]. Vom Künstlerischen her gesehen ist er, neben dem Tassilokelch, der bedeutendste und reichste aller frühmittelalterlichen Kelche. Er gehört zur Gruppe der Henkelkelche. Wenn auch die Henkel sehr zurückhaltend geformt sind, so kann man sich doch schwer vorstellen, wie das mächtige Gefäß beim liturgischen Gebrauch ohne sie hätte gehandhabt werden können.

Günther Haseloff hat die Fußplatte als gemeinsame Besonderheit von Ardagh-Kelch und Grimfriduskelch (Abb. 12, 7) bezeichnet. Mit mehr Recht wird man die schräg ansteigende Fußplatte des Lebuinuskelches vergleichen dürfen, ebenso in gewissem Sinne auch den kurzen Stamm des Ständers in beiden Fällen, der noch dazu von vergleichbarer Dicke ist. Die Proportionen des irischen Kelches, mit dem zusammen ein zweites kleineres, henkelloses Gefäß des gleichen Typs gefunden

[85] A. Pasini, Il Tesoro di S. Marco in Venezia, Tf. 39, 40, 42, 44. – Vgl. auch zu den Kelchen von S. Marco: H. Peirce/R. Tyler, Byzantine Art. London 1926, Taf. 58–66.

[86] V. H. Elbern, Eine Gruppe insularer Kelche des frühen Mittelalters, in: Festschrift Peter Metz. Berlin (vorauss. 1963).

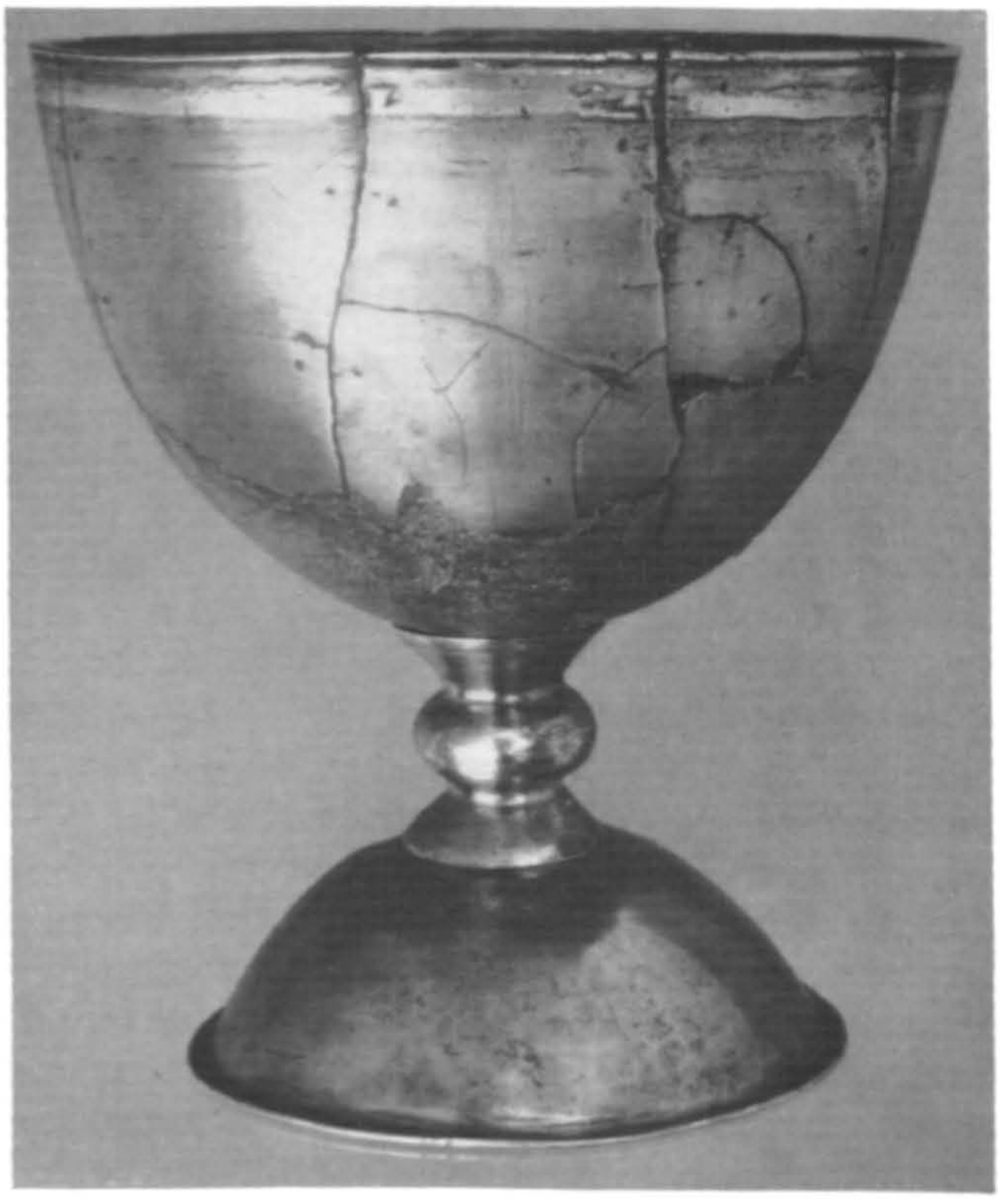
[87] Für Auskünfte und Fotos bin ich Herrn Dr. J. Raftery, Keeper of the Irish Antiquities im Nationalmuseum zu Dublin, sehr dankbar.



13. Kleiner Kelch von Ardagh, verkleinert (Kat. Nr. 8)
Dublin, National Museum of Ireland

worden ist (Abb. 13, Kat. Nr. 8), lassen sonst keinen Vergleich mit einem der anderen karolingischen Kelche zu. Der *kleine Kelch aus Ardagh* hat einen konkav gebildeten Fuß, um den oberen Rand der Kuppa läuft eine Hohlkehle, wie sie bereits bei einem byzantinischen Kelch begegnete (S. 19). Beide irische Kelche dürften Spendekelche gewesen sein (*calices ministeriales*).
Von seiner reichen Ornamentierung mit Filigranen und Emails her kann der große Kelch von Ardagh etwa in die Zeit nach dem Book of Lindisfarne datiert werden, gemeinhin in die ersten Jahrzehnte bis um die Mitte des 8. Jahrhunderts. Dies rückt ihn zwar zeitlich in die Nähe der karolingischen Kunst. Anderseits kann festgestellt werden, daß die Besonderheit der kesselähnlichen Gestalt, die auch bei byzantinischen Kelchen keine unmittelbaren Parallelen findet, am ehesten aus der Tradition der insularen „hanging bowls" erklärt werden könnte. Dahin weisen auch die Triquetra-Verzierungen an den Henkelansätzen. Der Zusammenhang der „hanging bowls" wiederum mit dem weithin exportierten „koptischen" Bronzegerät des frühesten Mittelalters mag erkennen lassen, daß auch die so erklärte Form letzten Endes dem mittelmeerischen Kulturkreis entstammt[88].
Von der englischen Insel kommt in karolingischer Zeit das einzige kelchähnliche Silbergefäß aus dem *Fund von Trewhiddle* (Cornwall), jetzt im Britischen Museum aufbewahrt (Abb. 14, Kat. Nr. 20)[89]. Es ist bemerkt worden, daß der Kelch von der auf dem Kontinent gebräuchlichen Form stark abweicht. Man sollte hinzufügen, daß er hingegen sichere Anklänge an die beiden soeben angeführten Kelche aus dem irischen Ardagh-Fund zeigt. Der Kelch von Trewhiddle hat einen gewölbten Fuß, der auf einem schmalen, platten Rande aufruht. Die ziemlich flache Kuppa lädt weit aus. Anzeichen lassen erkennen, daß der Kupparand ursprünglich einen Schmuckstreifen getragen hat. Anhaltspunkte für die Datierung des Kelches ergeben sich aus den Beifunden. Danach muß der ganze Komplex um 875 deponiert worden sein. Profane Geräte daraus ließen an dem Charakter des Kelches als Kultgefäß zweifeln[90]. Die neuere Forschung neigt jedoch dazu, in ihm ein solches zu erkennen[91]. Dies findet m. E. eine kräftige Unterstützung in der formalen Verwandtschaft des Kelches von Trewhiddle auch mit dem Lebuinuskelch von Deventer (Abb. 11). Mit diesem hat er nicht nur in der Form des Stän-

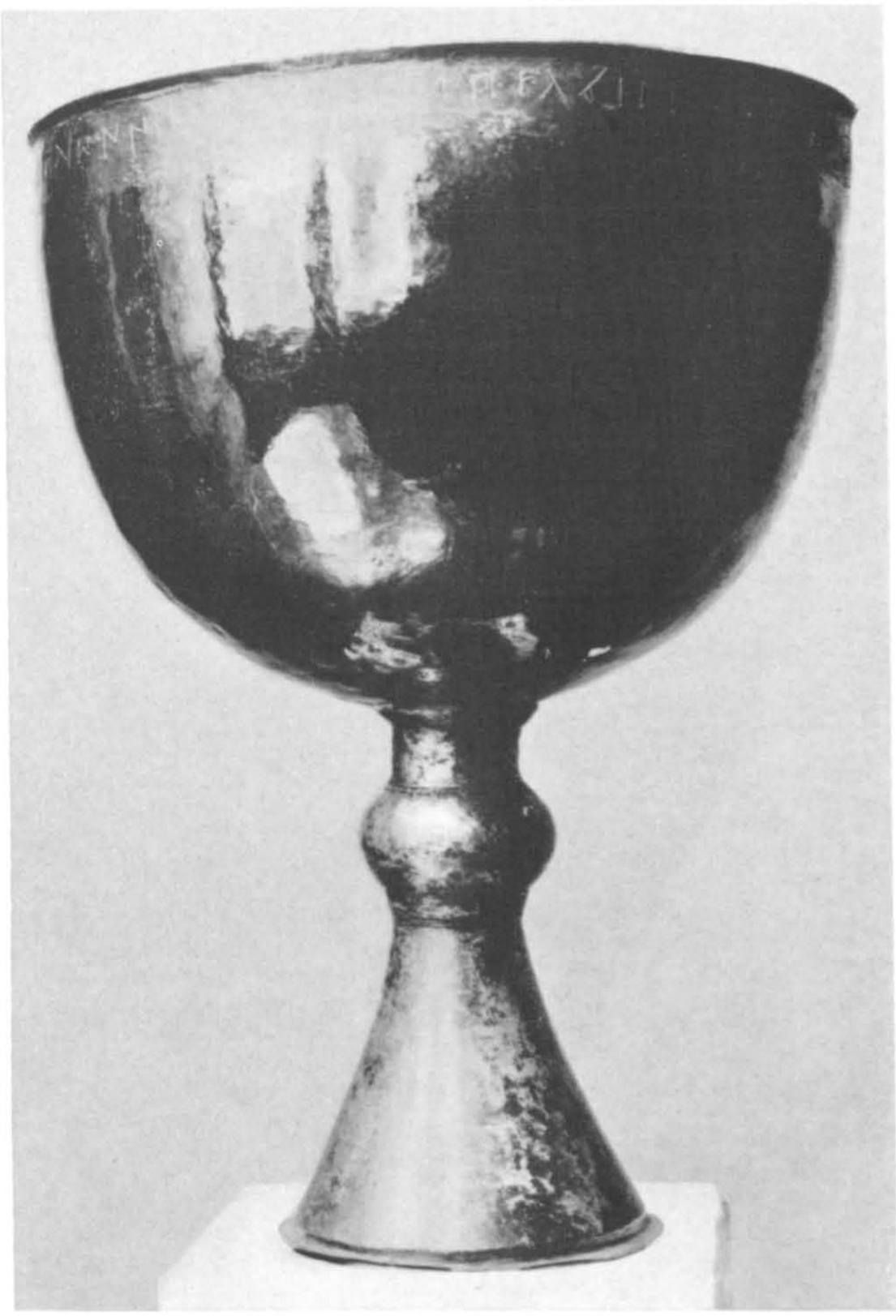
14. Kelch von Trewhiddle, verkleinert (Kat. Nr. 20)
London, Britisches Museum



[88] Zur Form und zum Dekor irischer und angelsächsicher „hanging bowls" vgl. Henry, Irish Art S. 37 ff., 69 f. u.a.O. – Ferner: F. Henry, Hanging Bowls, in: Journ. Soc. Antiq. Ireland LXVI/1936, S. 209 ff. – T. D. Kendrick, British Hanging Bowls, in: Antiquity VI/1932, S. 161 ff. – Zu koptischen Gefäßen J. Werner, in: Mnemosynon Th. Wiegand. München 1938, S. 74 ff., sowie der kritische Beitrag von J. Schwarz, in: Bull. de la Soc. d'Archéol. Copte XIV/1950–7. Kairo 1958, S. 51 ff.
[89] Für die Überlassung eines Fotos bin ich Mr. R. L. S. Bruce-Mitford vom Britischen Museum zu Dank verpflichtet.
[90] Braun, Altargerät S. 72.
[91] Oman, English Church Plate meint, es sei ein ‚Reisekelch' gewesen.

ders Gemeinsames. Auch im mächtigen Übergewicht der Kuppa bemerkt man eine Typenverwandtschaft. Es ist daher anzunehmen, daß der Lebuinuskelch selber, dessen von kontinentalen Kelchen abweichende Proportionen festgestellt wurden, insularen Einfluß aufgenommen hat. Leider ist von den in den Quellen genannten liturgischen Gefäßen der insularen Kirche nichts Näheres bekannt, so daß ein derartiger Zusammenhang sich nicht durch weitere Beispiele bekräftigen läßt[92].

Zwei der bekanntesten Kelche des frühen Mittelalters, die von Gourdon und Chelles, sind bisher noch nicht erwähnt worden, weil sie vorkarolingischer Zeit angehören, während zunächst von der bekannten Gruppe karolingischer Kelche auszugehen war. Mit ihnen kehren wir gleichzeitig auf den Kontinent zurück. Der kleine *Kelch von Gourdon* (Abb. 17), der mit einer als „Patene" bezeichneten, rechteckigen goldenen Platte zusammen gefunden worden ist, dürfte dem 6. Jahrhundert angehören (Kat. Nr. 23)[93]. Oströmische Münzen unter den Beifunden, aus der Zeit zwischen 457 und 527 (?) sowie der Fundort im Department Lôt haben die Zuschreibung an den Burgunderkönig Sigismund (gest. 524), den großen Förderer des Klosters St. Maurice d'Agaune im Wallis, nahegelegt. Der Kelch von Gourdon gehört wieder der Gattung der Henkelkelche an,



16. Kelch von Zalesie (Galizien)
Wien, Kunsthistorisches Museum



15. Byzantinischer Kelch, verkleinert
Paris, Sammlung Ganay

aus welcher das einzige andere erhaltene Exemplar vorottonischer Zeit im Abendlande, der Kelch von Ardagh, bereits besprochen wurde. Er ist nur 7,5 cm hoch und besteht aus kräftigem Goldblech, so wie auch die reich mit Almandineinlagen ausgestattete „Patene". Vier Eckverzierungen enthalten Einlagen in Türkis, die in den blattförmigen Einlagen am Halse des Kelches wiederkehren, wo sie in einer schönen alternierenden Weinranke aus gekörntem Golddraht erscheinen. Man hat in den beiden Geräten, von der angewandten Technik her urteilend, ostgotische Arbeiten erkennen wollen[94].

[92] S. Pfeilstücker, Spätantikes und germanisches Kunstgut in der frühangelsächsischen Kunst, nach lateinischen und altenglischen Schriftquellen. (Diss.) Berlin 1936, S. 189 ff. – Elbern, Eine Gruppe insularer Kelche des frühen Mittelalters.

[93] Dem Cabinet des Médailles in Paris verdanke ich ein Foto von Kelch und Patene.

[94] Braun, Altargerät S. 58 bezweifelt auch bei Kelch und Patene von Gourdon den Sakralcharakter.



17. Kelch und Patene von Gourdon, verkleinert (Kat. Nr. 23)
Paris, Cabinet des Médailles

Die Gestalt des Kelches von Gourdon weicht von derjenigen der bisher beschriebenen Altargefäße stark ab. Über einem geriefelten Fuß, welchen ein sehr kleiner Nodus mit Perlring abschließt, baucht sich die ebenfalls konkav geriefelte Kuppa. Der ausladende Hals des Kelches ist sehr stark hochgezogen. Geschwungene Henkel mit Tierköpfen verbinden Kuppa und Kelchrand. Gefäße von entsprechender Form finden sich vielfach im Umkreis der Spätantike – man vergleiche den auf der Platte des Theodota-Sarkophages in Pavia dargestellten Kelch zwischen zwei Pfauen –, aber auch noch in karolingischer und ottonischer Zeit[95]. Aus der letzteren wird

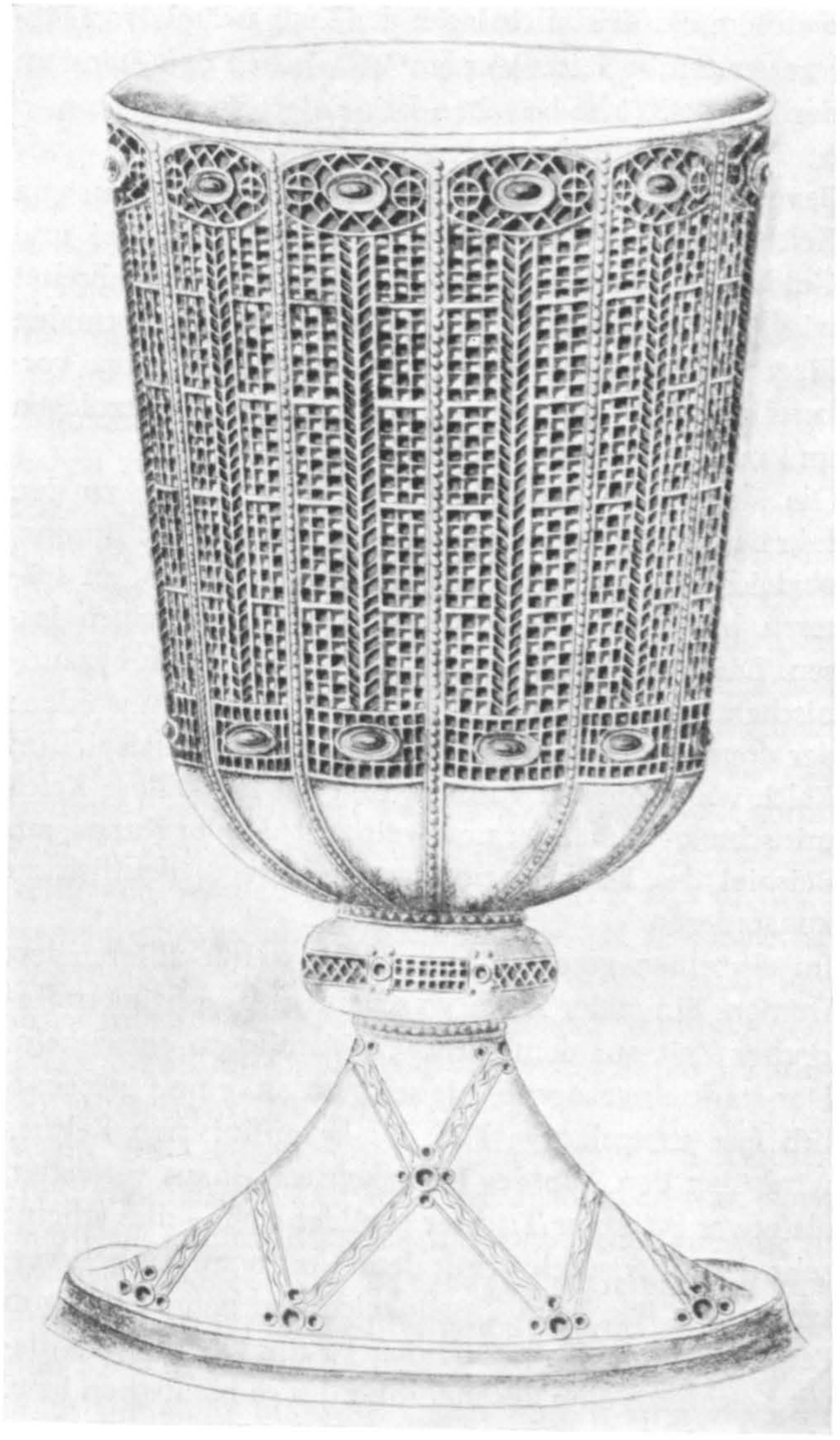
[95] Zum Theodota-Sarkophag s. A. Haseloff, Die vorromanische Plastik in Italien. Florenz/Berlin 1930, Tf. 44. – Weiteres in der Zusammenstellung bei Braun, Altargerät S. 55 ff. Als Vergleichsstück zum Kelch von Gourdon ist ein gläserner Henkelbecher des 5.–6. Jahrhunderts (?) aus Amiens genannt worden. Vgl. C. H. Read, A Guide to the Early Christian and Byzantine Antiquities. London 1921², S. 107 f., Abb. 64.

man nicht zuletzt an die Darstellung eines Henkelkelches auf einer Elfenbeintafel mit liturgischer Szene in der Stadtbibliothek zu Frankfurt am Main denken, der auch in den Proportionen völlig übereinstimmt (Abb. 32). Nur die Riefelung der Kuppa ist hier konvex statt dort konkav[96].

Das andere vorkarolingische Beispiel ist der *Kelch von Chelles*, der nur in einer allerdings vorzüglichen Zeichnung überliefert ist[97] (Abb. 19). Die Tradition hat ihn dem hl. Eligius (588–659) zugeschrieben, eine Beziehung, die nicht undenkbar, wenn auch unbeweisbar ist. Der Kelch von Chelles hatte einen von kräftigem Rand umzogenen, konkav leicht eingezogenen Fuß, der mit goldverzierten, gekreuzten Bändern geschmückt war. Der stark abgeplattete Nodus trug ein Schmuckband in Einlegearbeit, er war oben und unten mit je einem feinen Perlring abgesetzt. Die Form der Kuppa war ungewöhnlich zu nennen: über kugeligem Ansatz stieg sie steil an, nach oben sich verbreiternd, in voller Höhe mit „verrôterie cloisonnée" und oben wie unten mit Edelsteineinlagen überzogen. Der Kelch von Chelles hatte eine Gesamthöhe von 27 cm: ein Prunkstück königlichen Formates, dessen Fassungsvermögen selbst für einen Spendekelch beträchtlich gewesen sein muß.

18. Sog. Coupe des Ptolemées, verkleinert
(Nach Rohault de Fleury)





19. Sog. Eligiuskelch aus Chelles, verkleinert
(Nach Ch. de Linas)

Eine Parallele zum Kelch von Chelles hat sich im abendländischen Bereich bisher nicht nachweisen lassen. J. Braun macht auf die Übereinstimmung mit einem byzantinischen Kelch in S. Marco zu Venedig aufmerksam[98]. Dieser Vergleich läßt sich erweitern durch einen anderen byzantinischen Kelch des gleichen Schatzes, bei

[96] Goldschmidt, Elfenbeinskulpturen I. 121.
[97] Ch. de Linas, Les Origines de l'orfèvrerie cloisonnée. Paris 1877 ff., Bd. III. Tf. XX. – Ders., L'orfèvrerie mérovingienne, l'œuvre de Saint Éloi et la verrôterie cloisonnée. Paris 1884. – Braun, Altargerät S. 72. – Auch bei Martène / Durand, Voyage de deux réligieux bénédictins, Bd. II. S. 4 erwähnt. Die Autoren erwähnen, daß man in Chelles einst die zugehörige goldene Patene besaß, „mais il y a plus de 300 ans qu'on la fondit pour faire la châsse de Ste. Batilde."
[98] Braun, Altargerät Tf. 9 (unten rechts).

welchem die Kristalleinlagen der Kuppawände von Einlegestreifen begleitet werden[99]. Zwischen den Ständern der beiden Kelche bestehen keine Gemeinsamkeiten.

Bevor das umfangreiche Material an Abbildungen von Kelchen in Buchillustration, Elfenbeinschnitzerei und Goldschmiedekunst des frühen Mittelalters ausgebreitet wird, soll versucht werden, die wesentlichen formalen Eigentümlichkeiten der bisher vorgelegten Gruppe vorkarolingischer und karolingischer Kelche festzulegen und zu ordnen.

Die ältesten Kelche zeigen enge Beziehungen zu den sakralen Gefäßen des Mittelmeergebietes bzw. Byzanz, obgleich manche Übereinstimmungen sich erst an späteren byzantinischen Vergleichsstücken aufzeigen lassen. Die beiden Haupttypen des frühchristlich-byzantinischen Kelches sind im Westen aufgenommen worden: der doppelhenklige Kelch, dessen schönstes Beispiel im Kelch von Gourdon vorliegt, und der henkellose Kelch mit schmalem Ständer und weit ausladender Kuppa, am Beispiel des Kelches von Lamon (Abb. 8) deutlich zu konstatieren.

Im einzelnen gesehen, kann noch weiter differenziert werden. Ein erster Kelchtyp scheint sich in frühkarolingischer Zeit aus dem östlichen Vorbild zu entwickeln. Der stark eingezogene, oft sehr schlanke und gelegentlich fast stengelartige Fuß des byzantinischen Kelches wird über den Typ des Ursuskelches hinaus verfestigt, als etwas stärkerer Trichter gebildet und – dies scheint sehr charakteristisch – mit dem Nodus zur Einheit verschmolzen, wie beim Tassilokelch und beim Kelch von Petöhaza (Abb. 5–6). Offenbar ist die Übernahme dieser Kelchform eine Besonderheit des süddeutschen bzw. alpenländischen Gebietes, so daß der Typ des Tassilokelches nicht einfach als kennzeichnend für „den karolingischen Kelch" genommen werden dürfte.

Ein zweiter Typus kann für den insularen Bereich charakteristisch genannt werden. Offensichtlich machen sich bei ihm ebenfalls mittelmeerische, wenn auch anscheinend weiter zurückliegende Einflüsse bemerkbar. Die insularen Kelche bauen sich über einer kräftigen, teilweise gewölbten Fußplatte auf. Der Teil des Ständers zwischen Fuß und Kuppa ist von geringer Höhe und formaler Bedeutung. Die Kuppa bekommt ein überwältigendes Übergewicht gegenüber dem Ständer. Die Beispiele für diesen Typ, die Kelche von Ardagh und der Kelch von Trewhiddle (Abb. 12–14), zeigen eine gewisse Breite in der formalen Variation, sie sind henkellos, können aber auch Henkel tragen, wie der große Kelch von Ardagh. Offenbar hat der insulare Kelchtyp auch auf den Kontinent eingewirkt, wie am Beispiele des Lebuinuskelches (Abb. 11) gut nachgeprüft werden kann, der freilich nur in der Form, nicht aber in seiner antikisch-dekorativen Ausstattung mit dem insularen Kelch zusammengeht. Beim Tassilokelch ist das Verhältnis gerade umgekehrt: die Herkunft zahlreicher seiner ornamentalen Motive aus der insularen Kunst liegt zutage. Bei ihm sprechen die Form und die reiche Ausstattung mit Bildern für eine kontinentale Herkunft.

Neben diesen beiden Gruppen frühkarolingischer Kelche, die nach formgeschichtlichen bzw. stilistischen Kriterien wesentlich dem gleichen Zeitabschnitt zugehören, sind andere Kelchtypen als Sonderformen zu nennen. Hierzu gehört weniger der eindeutig vorkarolingische Kelch von Chelles (Abb. 19), auf dessen byzantinische Wurzel hingewiesen werden konnte, als der Kelch von St. Martin-des-Champs (Abb. 7), dessen Fußplatte und harte Betonung der einzelnen Glieder von der süddeutschen Gruppe hinwegweist, während er in der Kuppaform noch am ehesten zu den Kelchen von Lamon und Kremsmünster gehört.

Es fragt sich, ob der Liudgerkelch von Werden (Abb. 1–2) zu Recht mit den bisher erörterten frühmittelalterlichen Kelchen zusammengesehen und in die gleiche Zeit datiert werden kann. Nicht nur im Duktus der Kuppa, des trichterförmigen Fußes und in der Form des Nodus ergeben sich charakteristische und bedeutsame Unterschiede zu den bisher genannten karolingischen Geräten. Auch die betonte Selbständigkeit der Einzelglieder trennt das Werdener Gefäß besonders von der Gruppe süddeutscher Kelche, die ihm gleichwohl am nächsten kommen. Das muß im Zusammenhang mit der Liudgertradition der Abtei Werden merkwürdig erscheinen. Dieses Kloster ist von ältester Zeit an dem insularen Kulturkreis aufs engste verpflichtet, die insulare Schrift wird in dieser Gründung eines Schülers von York bis hoch ins 9. Jahrhundert hinauf gepflegt, wie sich an mehreren erhaltenen Handschriften nachprüfen läßt[100]. Sollte da nicht bei einem der Überlieferung nach mit der Person des hl. Liudger selber verbundenen kultischen Gerät insularer Einfluß anzunehmen sein? Davon aber ist keine Spur vorhanden.

Ein weiteres Argument ist anzuführen. Bei allen bisher genannten frühmittelalterlichen Kelchen überwiegt die Kuppa nicht nur an Masse, sondern auch an Höhe den Ständer (Fuß und Nodus). Zum Teil ist dieser Unterschied beträchtlich. Beim Liudgerkelch hingegen ist die Kuppa 5,6 cm, der Ständer 6,6 cm hoch. Diese Umkehrung der – wie man sagen darf – konstitutiven Proportion eines Gerätes in einer bestimmten Zeit muß mit

[99] Pasini, Tesoro di S. Marco Tf. XLV, 97, S. 61.

[100] Vgl. v. a. R. Drögereit, Werden und der Heliand, in: Beitr. z. Geschichte v. Stadt und Stift Essen, H. 66. Essen 1950. – Elbern, Das Erste Jahrtausend – Tafelband Nr. 267.

aller Aufmerksamkeit zur Kenntnis genommen und bei der stilgeschichtlichen Beurteilung gebührend in Rechnung gestellt werden. Das Verhältnis Ständer–Kuppa beim Liudgerkelch würde sogar günstiger für den Ständer bleiben, wenn man wegen des rauhen Kuppainneren einen Einsatz aus edlem Metall annehmen wollte, der – etwa in Parallele zum Kelch von St. Martin-des-Champs – mit einem schmalen vorspringenden Ring den heutigen Kupparand überragen könnte. Die Kuppa des Werdener Kelches würde selbst durch eine entsprechende Erhöhung im Umkreis der geschilderten karolingischen Kelche immer noch recht fremd wirken.

Man könnte einwenden, der Liudgerkelch sei eben, im Gegensatz zum Tassilokelch, kein *calix ministerialis* = *scyphus* = Spendekelch gewesen, sondern ein Reisekelch[101]. Nun ist der Terminus „Reisekelch", *calix viaticus*, sehr mißverständlich. Man versteht darunter vielfach Kelche kleinerer Größe, wie sie auch als Grabkelche benutzt wurden, so daß eine Vertauschung beider Begriffe in der Literatur nicht selten ist. Daß der Liudgerkelch kein Grabkelch gewesen ist, war oben festzustellen. Immerhin mag hier ein Wort über den Typ des Spendekelches angebracht erscheinen, um ihn von den anderen Kelchen abgrenzen zu können.

Der Typ des großen Kelches, wie er im Kelch von Chelles (Höhe 27 cm), im Ursuskelch (Höhe 21 cm) und im Tassilokelch (Höhe 25 cm) vor uns steht, ist der des Spendekelches oder *calix ministerialis*, in römischen Ordines des 8. bis 9. Jahrhunderts durchwegs mit der griechischen Bezeichnung *scyphus* benannt. Dieser Kelch diente zur Administration des eucharistischen Trankes an die Gläubigen, die bekanntlich erst im hohen bzw. späten Mittelalter wegfiel. Häufig wurde in den mit gewöhnlichem Weine gefüllten großen Kelch ein Teil des konsekrierten Weines gegossen und den Gläubigen mitgeteilt[102]. Andere Kelche großen Ausmaßes waren für weniger vornehme kultische Zwecke im Gebrauch: so der *calix baptismalis*, in welchem man Milch und Honig mischte, um die Neugetauften diesen symbolischen, an das „Gelobte Land" des Paradieses erinnernden Trank verkosten zu lassen, ferner der *calix offerendarius*, in dem der beim Opfergang gespendete Wein gesammelt wurde[103]. Für die privat gefeierte Messe ist der *calix quotidianus* (oder vielfach *calix minor*) die Entsprechung für den zum Gemeinde- bzw. Hauptgottesdienst benutzten *calix ministerialis*. Die Bezeichnung *minor* bezieht sich dabei ebensosehr auf die geringere Größe, wie sie den minderen Rang oder Wert bezeichnen kann, in ähnlicher Weise, wie der Terminus *calix maior* für den Spendekelch Größe und Bedeutung, auch materieller Natur, angibt[104].

Von den oben beschriebenen Kelchen sind die von Petöhaza (Höhe 12,2 cm), der Lebuinuskelch (ca. 12 cm), der Kelch von Trewhiddle (12,7 cm) (Abb. 6, 11, 14) von ungefähr gleicher Höhe. Der Kelch von St. Martin-des-Champs (Abb. 7) mißt 15 cm. Offensichtlich entsprechen alle diese Kelche auch einer bestimmten Verwendung in der Liturgie. Es ist leicht zu erklären, daß man Kelche gleicher Größe auch in späterer Zeit findet, in welcher die liturgischen Voraussetzungen unverändert geblieben waren. So mißt z. B. der (mit Henkeln versehene) Gauzelinkelch von Nancy 13 cm (Abb. 36). Unzweifelhaft haben alle diese Gefäße – ihrer Größe nach zu urteilen – als normale Konsekrations- bzw. Meßkelche gedient, möglicherweise gelegentlich auch als Spendekelche für wenige Gläubige. Die für manche von ihnen gebräuchliche Bezeichnung als „Reisekelch" dürfte nicht zuletzt daher kommen, daß der einfache Meßkelch seit der Zeit der Gotik und bis heute viel höher und größer ist als der frühmittelalterliche. Der echte *calix viaticus* und der Grabkelch aber weisen in der Regel weit geringere Höhenmaße auf als 12–13 cm. Auch der Liudgerkelch von Werden mit seiner Höhe von 12,2 cm wird somit treffender als *calix minor* bzw. als Meßkelch zu bezeichnen sein denn als Reisekelch. Seine Gestalt fügt sich damit in den Kreis entsprechender karolingischer, aber auch ottonischer Kelche, wie weiter unten ausführlich gezeigt wird, gut ein.

Wenn der Liudgerkelch von den erhaltenen Kelchen frühkarolingischer Zeit stilistisch abzuheben war, so ist damit die Unmöglichkeit seiner üblichen Datierung in die Zeit Liudgers noch keineswegs bewiesen. Um eine breitere Basis für die Beurteilung der formalen Entwicklung des frühmittelalterlichen Kelches zu gewinnen, seien nunmehr bildliche Darstellungen früher Kelche herangezogen. Solche Kelchabbildungen sind besonders häufig in Sakramentarien und auf ihren Deckeln, in symbolischen Darstellungen, zumal aber in Bildern des „Letzten Abendmahles" und der Kreuzigung Christi zu finden. Ihre Beurteilung ist nicht ohne Problematik. Einmal sind sie meistens sehr klein, so daß eine formale Beurteilung nicht immer leicht ist. Zum andern spielt die Bildtradition sowohl in Szenen des christologischen

[101] Vgl. zu den verschiedenen Kelchtypen Braun, Altargerät S. 19 ff. Zum „Calix Ministerialis" ausführlich DACL II. 2, Sp. 1646 ff.

[102] E. Renaudot, Liturgiarum Orientalium Collectio. Paris 1716, Bd. I. S. 293.

[103] Stichwort „Kelch" in Wetzer und Welte's Kirchenlexikon, 2. Aufl. Bd. VII. Freiburg i. Br. 1891, Sp. 355 f. – Lexikon für Theologie und Kirche. 2. Aufl. Freiburg i. Br. 1961, Bd. VI. Sp. 104 f.

[104] Braun, Altargerät S. 24 ff. mit weiteren Benennungen des Kelches im Mittelalter.



20. Henkelkelch vom karolingischen Goldaltar
Mailand, S. Ambrogio



21. Henkelkelch aus dem Drogosakramentar (fol. 15v)
Paris, Bibliothèque Nationale lat. 9428

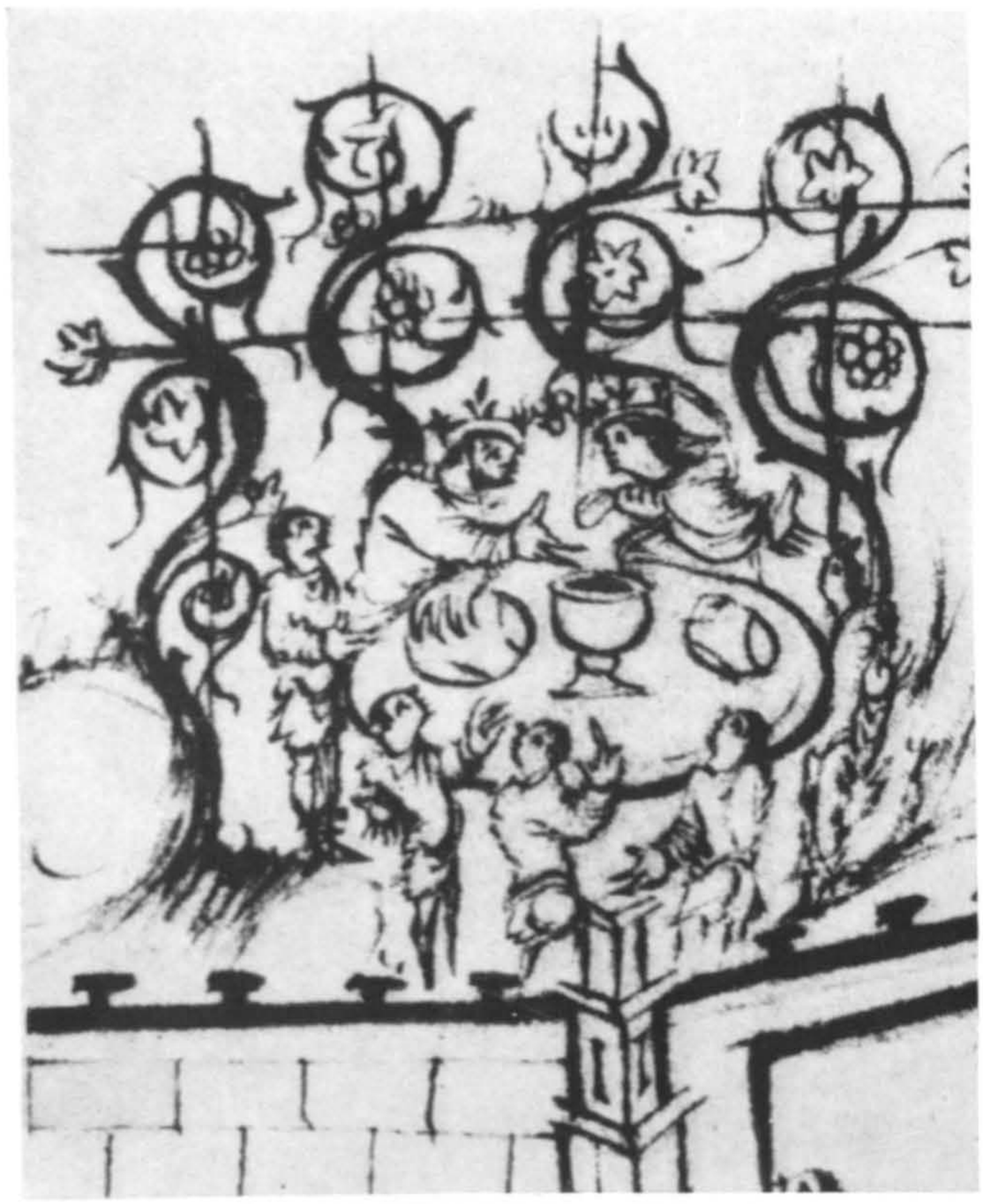
Zyklus wie auch in symbolischen Darstellungen keine geringe Rolle, und dieser tradierte Anteil läßt sich vielfach kaum trennen von dem Bildgut, in welchem man „zeitgenössische" Darstellungselemente vermuten zu dürfen glaubt.

Die folgende Zusammenstellung kann und will nicht vollständig sein, doch kommen in ihr alle wichtigen Kelchtypen gebührend zur Geltung. Soweit vorkarolingische Denkmäler berücksichtigt sind, sollen sie lediglich dem entwicklungsgeschichtlichen Verständnis karolingischer Kelchdarstellungen bzw. -typen dienen.

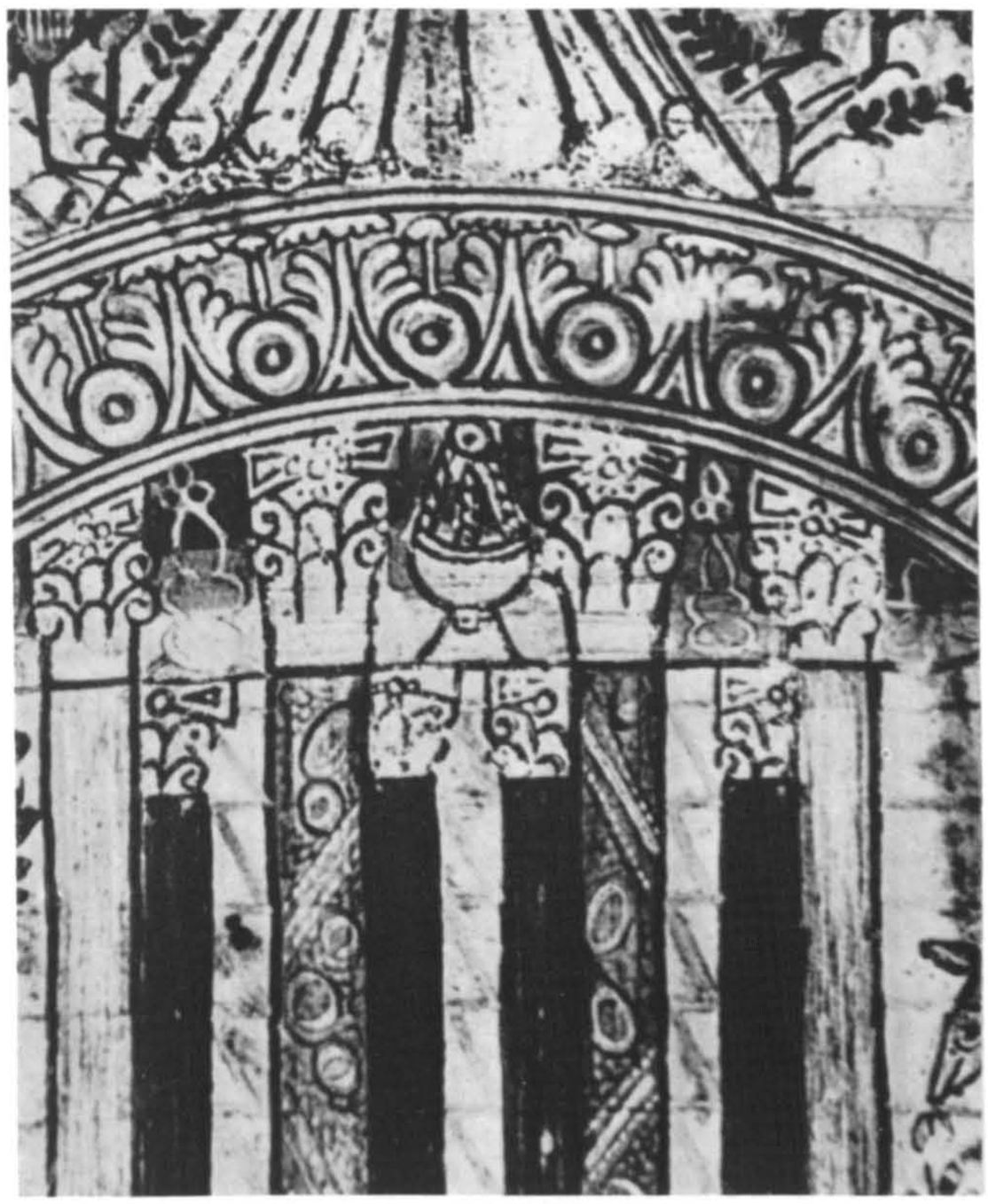
Zunächst mögen Beispiele zum Typ des doppelhenkligen Kelches folgen, der unter den erhaltenen Beispielen nur in Gourdon und in Ardagh in Erscheinung trat. Der Typ „Gourdon" kehrt in karolingischer Zeit auf einem der Reliefs des Goldaltars von S. Ambrogio zu Mailand wieder (Abb. 20)[105]. Die dargestellte „Fußheilung", durch den hl. Ambrosius bei der Austeilung der Kommunion bewirkt, kann aus dem vornehmlich im christlichen Osten verbreiteten Bildtyp der „Apostelkommunion" abgeleitet werden[106]. Der seitlich vom Altar stehende Diakon hält mit beiden Händen einen großen *calix ministerialis* mit Henkeln. Der Kelch steigt in der bekannten Gestalt über einem schmalen, wenig konkav eingezogenem Fuß auf zu einem starken Nodus, von welchem aus er sich schön gewölbt nach oben verbreitert. Der Hals der Kuppa ist mit doppeltem Ring abgesetzt, der Kelchrand nach außen gebogen. Eine Riefelung wie beim Kelch von Gourdon fehlt. Das Relief des Goldaltars, das auch mit der oben erwähnten Miniatur des Pantokratoros 61 vom Berge Athos bildtypengleich ist, zeigt eine von dieser abweichende Kelchform, so daß man darin vielleicht eine abendländische Einwirkung auf den byzantinischen Typus des Bildes erkennen darf. Die karolingische Bildkunst kennt noch einen zweiten Typ des doppelhenkligen Kelches. Man begegnet ihm

[105] Rohault de Fleury, La Messe IV. S. 29 f. – Braun, Altargerät S. 55 f. – Elbern, Der karolingische Goldaltar von Mailand S. 50.

[106] V. H. Elbern, Der Ambrosiuszyklus am karolingischen Goldaltar von Mailand, in: Mitteil. d. Kunsthistor. Instituts in Florenz, Bd. VII/1/1953, S. 1 ff.



22. Kelch aus dem Utrechtpsalter (fol. 73v)
Utrecht, Universitätsbibliothek



23. Kelch aus dem Godescalc-Evangelistar (fol. 3v)
Paris, Bibliothèque Nationale acq. nouv. lat. 1203

mehrfach im Drogosakramentar, sowohl an einem Relief des mit Elfenbeinen geschmückten Einbandes als auch in Miniaturen. Im Initial der *Praefatio comunis* (fol. 14 v), im Initial des *Te igitur* am Beginne des Kanons (fol. 15 v) und im Initial zum Festoffizium des hl. Paulus erscheint ein vasenartiger Kelch mit kurzem Fuß und bauchigem Unterteil, fast in der Art einer Pelike (Abb. 21)[107]. Diesen Doppelhenkelkrug, der seltener auch die Form einer Amphora annehmen kann, trifft man ferner noch in mehreren karolingischen Kreuzigungsdarstellungen an, in der Hand der Ekklesia, die darin das kostbare Blut des sterbenden Heilandes auffängt, oder auch zu Füßen des Kreuzes[108]. Die hier aufzuführenden Beispiele gehören sämtlich der sogenannten Metzer Elfenbeingruppe an und werden ins 9. Jahrhundert datiert. Der krugartige Kelchtyp kommt aber auch anderswo vor, zum Beispiel im Stuttgarter Psalter auf fol. 4 v, hier wieder im Bilde einer „Apostelkommunion".

Gegenüber den doppelhenkligen Kelchtypen überwiegen an Zahl bei weitem die Darstellungen henkelloser Kelche[109]. Die charakteristische byzantinische Kelchform, die wir weiter oben kennenlernten, findet sich in mehreren Zeichnungen des Utrechtpsalters aus dem Anfang des 9. Jahrhunderts: man sieht hier ein Gefäß mit niederem und gedrungenem Ständer, glatter Kuppa von Halbkugelform mit ausgebogenem bzw. von einem Ring umgebenen Rande (Abb. 22)[110]. Der Nodus ist im Unterschied zum Tassilokelch, dem diese Kelche im Umriß in etwa nahekommen, als eigenes Glied deutlich gekennzeichnet, ähnlich wie dies in einer Kelchdarstellung im Pentateuch von Tours der Nationalbibliothek in Paris

[107] L. Weber, Einbanddecken, Elfenbeintafeln, Miniaturen, Schriftproben aus Metzer liturgischen Handschriften, Bd. I. Metz o. J., Tf. II, IV, VI, XXI, 1.

[108] Goldschmidt, Elfenbeinskulpturen I. 85, 86, 88, 89.

[109] Es kann wohl als symptomatisch angenommen werden, daß von drei Kelchen, die Karl der Große nach seiner Krönung dem Papste schenkte, nur einer ein Henkelkelch war. Vgl. Lib. Pontif. Leo III. Nr. 377. – Bei den meisten in Inventaren des frühen Mittelalters aufgeführten Kelchen dürfte es sich um henkellose Gefäße gehandelt haben, so bei den neunzehn im Inventar von St. Trond erwähnten Kelchen oder beispielsweise den für die Reichenau zitierten zwölf *calices argentei*. Vgl. Schlosser, Karolingische Schriftquellen 261 und 486.

[110] E. T. DeWald, The Illustrations of the Utrecht Psalter. Princeton/London/Leipzig o. J., Tf. CXII, CXXXIX, CXXXVI.



24. Kelch aus dem Raganaldus-Sakramentar (fol. 1v)
Autun, Bibliothèque de la Ville Ms. 19 bis.



25. Kelch mit Patene (?) aus dem Raganaldus-Sakramentar (fol. 8v) Autun, Bibliothèque de la Ville Ms. 19 bis.

der Fall ist[111]. In einer anderen Miniatur des Utrechtpsalters ist der Kelch mit steilerem und schlankerem Ständer ausgestattet, während die Kuppaform unverändert bleibt. Es ist eine Darstellung der Kreuzigung Christi (Abb. 91)[112]. In gewissem Sinne erinnern die Kelche des Utrechtpsalters auch wieder an den Spendekelch auf der Silberpatene von Riha (Abb. 117). Interessant ist freilich, in welch unterschiedlichen Bildzusammenhängen dieselbe Kelchform im Utrechtpsalter verwendet wird: außer in der Kreuzigung bei einer Mahldarstellung, einer „Geburt Christi", wobei der Kelch als Gefäß für das Bad des Jesusknaben verwendet wird, und endlich in einer eher bukolischen Szene, in welcher der Kelch als Melkgefäß dient.

Im frühkarolingischen Godescalc-Evangelistar (782/783) finden sich zwei sehr verschiedene Kelchformen abgebildet. Die eine erscheint an einem *calix appensorius* im Bilde des Lebensbrunnens auf fol. 3 v des Kodex Abb. 23/88). Hier ist der Kelchfuß konisch gebildet, ein Nodus ist nicht deutlich erkennbar, die Kuppa ist im Umriß fast halbmondförmig geschwungen[113]. Die andere erscheint zweimal, und zwar in den ornamentierten Rahmenstreifen als dekoratives Motiv verwendet, auf foll. 9 v und 10. Über fast dreieckförmigem Fuß und abgeflacht-kugeligem Nodus sitzt hier eine große Kuppa mit Riefelung und ausgebogenem Kelchrand, stark an die Kelche des Utrechtpsalters erinnernd, wenn auch die Kuppawände steiler ansteigen[114]. Von gleicher Gestalt sind zwei Kelche in viel späteren touronischen Handschriften, und zwar im Sakramentar Cod. 184 der Bibliothèque Municipale zu Tours fol. 3[115] und auf fol. 1 v des Raganaldus-Sakramentars in der Bibliothè-

[111] Es handelt sich um das Blatt mit der Gesetzgebung am Berge Sinai, abgeb. in W. Neuß, Die Kunst der alten Christen. Augsburg 1926, Abb. 176. – Zum Ashburnham-Pentateuch zuletzt C. Nordenfalk, Die Buchmalerei, in: Die großen Jahrhunderte der Malerei, Das frühe Mittelalter. Genf 1957, S. 101 ff.

[112] DeWald, Utrecht Psalter Tf. CV.

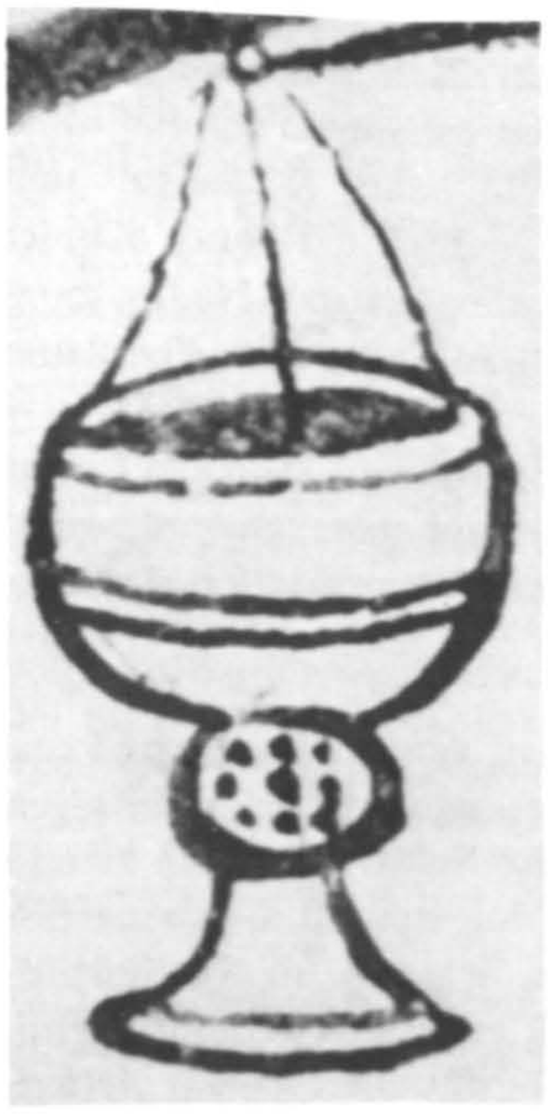
[113] Koehler, Die Hofschule Karls des Großen Tf. II, 4 a.

[114] Koehler, Die Hofschule Karls des Großen Tf. II, 9 a.

[115] Rohault de Fleury, La Messe I. Tf. VII. – Koehler, Die Schule von Tours Tf. 124 d.

que Municipale zu Autun (Abb. 24)[116]. Hier sind die Kuppawände betont steil geführt. Der Nodus ist wieder abgeplattet, der konkav eingezogene Fuß an der Standfläche breit ausgezogen. Fuß und Kuppa tragen je einen steinbesetzten Zierstreifen. Der Zusammenhang einer lehrhaften Darstellung, in welcher der Subdiakon den Kelch trägt, läßt annehmen, daß es sich hier wirklich um die „Abbildung" eines zeitgenössischen Gerätes handelt. Der Größe nach zu urteilen kann das gezeigte Gefäß nur ein *calix ministerialis* sein.

Im gleichen touronischen Sakramentar begegnet auf fol. 8 v eine betont abweichende Kelchform: der breite Fuß, der in seinem unteren Teil vom Rande einer Schüssel (Patene?) überschnitten wird, steigt konkav geschwungen zum sehr flachen, fast scheibenförmigen Nodus auf (Abb. 25). Darüber setzt eine gedrungene Kuppa mit geriefelter Wandung ein, die sich am Rande verengt. An Fuß und Kelchrand sieht man wieder Zierstreifen. Der gleiche Kelchtyp kommt im Kreise der touronischen Buchmalerei mehrfach vor[117]. Er wird auch in der symbolischen Darstellung des Lammes in der Bamberger Alkuinbibel verwendet, wenngleich hier der Kelchfuß gerade erscheint und die Kuppa nicht geriefelt, sondern mit Pflanzendekor überzogen ist (Abb. 28/99)[118]. In der Viviansbibel tritt uns die beschriebene Kelchform mit der verengten Kuppaöffnung entgegen, beispielsweise auch mit leichten Variationen im höheren, trichterförmigen Fuß und im kugeligem Nodus, ungeriefelt und mit Zierringen um die Kuppa (Abb. 26)[119]. Wenn man von der abweichenden „perspektivischen" Darstellungsweise absieht, ist dies in den wichtigsten Zügen immer noch die gleiche Art des Kelchaufbaues und der



26. Kelch aus der Viviansbibel (fol. 423r) Paris, Bibliothèque Nationale lat. 1.



27. Kelche aus der Viviansbibel (fol. 32r) Paris, Bibliothèque Nationale lat. 1.

Proportionierung seiner Teile wie beim Tassilokelch, wie er schließlich auch schon im Evangeliar von St. Augustin vorliegt[120], womit einmal mehr auf die mediterranen Wurzeln der karolingischen Kelchform hingewiesen ist. Noch einmal sei hervorgehoben, wie sehr in ihr die Kuppa in Höhe und Breite weiter dominiert.

Zum Entwicklungsgang des abendländischen Kelches im 9. Jahrhundert läßt sich somit allgemein feststellen, daß die Hauptteile des Kelches, Kuppa, Fuß und Nodus, in zunehmendem Maße einen individuell betonten Charakter annehmen. Insbesondere läßt sich beobachten, daß das geschilderte Verhältnis zwischen den beiden wichtigsten Kelchteilen, Kuppa und Ständer, seit dem 9. Jahrhundert einigen Schwankungen unterliegt. Auf fol. 327 der Viviansbibel erscheinen beispielsweise, zusammen mit anderen Geräten, mehrere Kelche mit ungewöhnlich kleiner Kuppa (Abb. 27)[121]. Leider sind die Ständer dieser Kelche angeschnitten, aber es läßt sich mit Sicherheit erschließen, daß sie höher sein müssen als die Kuppen. Diese Entwicklung läßt sich auch anderweitig ablesen. Ein schönes Beispiel findet sich auf fol. 27 des Stuttgart-Psalters, mit der Kreuzigung Christi (Abb. 29/93). Der Kelch, der als symbolisches Requisit seitlich vom Kreuze aufgestellt ist, hat einen mit Blattschmuck überzogenen Fuß, der sich konkav-trichterför-

[116] Koehler, Die Schule von Tours Tf. 61 a.

[117] Koehler, Die Schule von Tours Tf. 64 a. Die Verengung der Kuppa könnte hier durch den Versuch einer perspektivischen Darstellung bedingt sein.

[118] Koehler, Die Schule von Tours Tf. 56 b. Eine ikonographische Parallele dazu findet sich im sog. Gauzelin-Evangeliar im Domschatz zu Nancy, nur ist dort der Kelch geriefelt. Vgl. Koehler, Die Schule von Tours Tf. 35 c.

[119] Koehler, Die Schule von Tours Tf. 76. Es handelt sich bei den hier erwähnten Kelchen um *calices pendentiles* wie bei dem erwähnten in der Lebensbrunnen-Miniatur des Godescalc-Evangelistars (vgl. Anm. 113). Vgl. auch den Kelch in der Prudentius-Handschrift der Berner Burgerbibliothek Ms. 264; R. Stettiner, Die illustrierten Prudentius-Handschriften. Berlin 1905, Tf. 132.

[120] F. Wormald, The Miniatures in the Gospels of St. Augustine. Cambridge 1954, Tf. IV. – Siehe die gleiche Kelchform noch auf dem Nicasius-Diptychon der Schule von Tournai um 900, Goldschmidt, Elfenbeinskulpturen I. 160 (vgl. Abb. 139).

[121] Koehler, Die Schule von Tours Tf. 83.



28. Kelch aus der Alkuinbibel (fol. 339v)
Bamberg, Staatliche Bibliothek



29. Kelch aus dem Stuttgarter Psalter (fol. 27)
Stuttgart, Württ. Landesbibliothek

mig über einer verzierten Platte erhebt. Er wird von einem kleinen, trennenden Ring oben abgeschlossen, der Nodus darüber ist von stark abgeplatteter Eiform. Die Kuppa ist ungewöhnlich hoch und steil. Sie ist auch, wie der Fuß, mit gefächertem, fast wie Riefelung wirkenden Blattwerk bekleidet. Der kehlig eingezogene Kupparand wird von mehreren Ringen umzogen. Wenn sich auch von den Proportionen des Kelches kein ganz eindeutiges Bild ergibt, weil der Ständer im Profil, die Kuppa jedoch in Aufsicht gezeichnet ist: – soviel läßt sich sagen, daß der Ständer mehr Gewicht bekommen hat als die Kuppa[122].

Es dürfte weiterhin kennzeichnend sein, daß selbst der auf fol. 4v des Stuttgarter Psalters erscheinende doppelhenklige Kelch vom Typ des oben geschilderten pelikenartigen Henkelkruges nun mit höherem, trichterförmigem Fuß und ausgeprägtem Nodus erscheint. Die Verwendung im Bildzusammenhang einer „Apostelkommunion" macht deutlich, daß dieses Gefäß hier als Spendekelch gemeint ist. Damit ist zugleich die Bestätigung für eine wesentliche Erkenntnis gegeben, die sich schon an der Folge erhaltener karolingischer Kelche aufdrängt, nämlich, daß in karolingischer Zeit von einem verbindlichen Kelchtyp kaum die Rede sein kann: Kelche mit und ohne Henkel, mit Kuppen wechselnder Form, Ständer mit verschmolzenem oder selbständigem Nodus, geradem oder eingezogenem Fuß, mit oder ohne Fußplatte, um nur einige der wichtigsten Varianten zu nennen, – sie alle kommen in dieser Epoche vor. Dem steht nicht im Wege, daß bestimmte Typen bevorzugt werden und daß sich innerhalb der breiten Typenvariation eine Entwicklung andeutet.

Man wird aus der Überschau der erhaltenen und nur bildlich überlieferten Kelche insgesamt vielleicht sagen dürfen: der frühkarolingische Kelch des späten 8. und frühen 9. Jahrhunderts hat im wesentlichen jene fast archaisch anmutende Form, wie sie im Tassilokelch einerseits, im Lebuinuskelch anderseits gefunden wird. Noch im fortschreitenden 9. Jahrhundert scheint vielfach

[122] E. T. DeWald, The Stuttgart Psalter. Princeton 1930, fol. 27 und Farbtafel.

ein Übergewicht der Kuppa gewahrt zu bleiben. Leider fehlen erhaltene Kelche dieser Zeit, die dies bestätigen könnten. Nimmt man stellvertretend für die fehlenden Originale die winzigen Kelchfassungen am spätkarolingischen Deckel des Codex Aureus von St. Emmeram in der Bayerischen Staatsbibliothek zu München als Beispiele, dann erhält man einen gewissen Anhaltspunkt für das Verhältnis von Formbewahrung und zugleich Formwandel, das sich im Laufe des 9. Jahrhunderts am abendländischen Kelch aufweisen läßt: kräftiger, konkav leicht eingezogener Fuß, von Perlringen eingefaßter, abgeplatteter Nodus, mäßig breite und hohe, in der unteren Hälfte geriefelte Kuppa (Abb. 30)[123]. Die Kuppa ist ziemlich genau so hoch geblieben wie der ganze Ständer, die Teile sind klar voneinander geschieden. Zieht man vergleichsweise einen früheren Kelch mit geriefelter Kuppa aus dem östlichen Kunstkreis hinzu, den Kelch von Zalesie (Abb. 16), dann wird man sich schlagartig bewußt, welchen starken Wandel die Form des Kelches im Abendland durchgemacht hat. Hier ist der Fuß schlank und schmal und der Nodus gleichsam in den Stengel mit einbezogen. Die Kuppa wölbt sich überstark, so daß dieser Kelch des 6.–7. Jahrhunderts nur wenig Standfestigkeit gehabt haben kann[124].

Die im Laufe des 9. Jahrhunderts eintretende Wendung zum schlankeren Kelch mit betonten Einzelgliedern und zuungunsten der Kuppa veränderten Proportionen, wie sie sich bereits an Beispielen aus der Viviansbibel (fol. 327) und dem Stuttgarter Psalter abzeichnete (Abb. 27, 29), wird von mehreren spätkarolingischen Kelchabbildungen weiter bestätigt. Der winzige Kelch in der karolingischen Elfenbeinkreuzigung vom Deckel des Perikopenbuches Heinrichs II. (Abb. 91), aus dem 3. Viertel des 9. Jahrhunderts, spricht ebenso dafür wie das deutlicher zu unterscheidende Kelchlein im Blatt mit der „Anbetung des Lammes" aus dem bereits erwähnten Codex Aureus von St. Emmeram (Abb. 31/103)[125]: sehr steiler Fuß, kräftiger, kugelförmiger Nodus und straff



30. Kelch vom Deckel des Codex Aureus von St. Emmeram München, Bayerische Staatsbibliothek Clm. 14 000

31. Kelch aus dem Codex Aureus von St. Emmeram (fol. 6r) München, Bayerische Staatsbibliothek Clm. 14 000



[123] M. Rosenberg, Geschichte der Goldschmiedekunst auf technischer Grundlage, Bd. III. Granulation. Frankfurt a. M. 1918, Abb. 239. – O. K. Werckmeister, Der Deckel des Codex Aureus von St. Emmeran. Baden-Baden/Strasbourg 1963, S. 18.

[124] Kat. der Ausstellung „Vom Altertum zum Mittelalter". Wien 1958, Nr. O 2. Der Kelch mißt 8,5 cm in der Höhe. Zu Recht glaubt R. Noll, dem ich für Fotos von Kelch und Patene des Fundes von Zalesie zu Dank verpflichtet bin, an die sakrale Bestimmung des Gefäßes. Vgl. den profanen Kelch aus dem Funde von Nagy Szent Miklós, aus dem 9. Jahrhundert, im gleichen Katalog Nr. Q 22, 12. – Zum Kelch von Zalesie vgl. auch die Anm. 75 genannten Goldpokale aus Albanien. Weitere verwandte Stücke aus Pannonien bei: D. Csallany, Szegedi avarkori sirleletek és hunbolgár ivórkürtök régeszeti kapcsolatai in: Arch. Ert. 1946/8, Bd. 76, 1. – B. Svoboda, Poklad Byzantského kovotepce v Temianském Vrbovku, Památky Archeologické XLIV/1953, S. 33 ff. (Resumé in deutscher Sprache S. 101 ff.) erkennt als Meister der Goldarbeiten von Zalesie, wie auch von Zem. Vrbovku, einen Byzantiner, der nach Pannonien gekommen war.

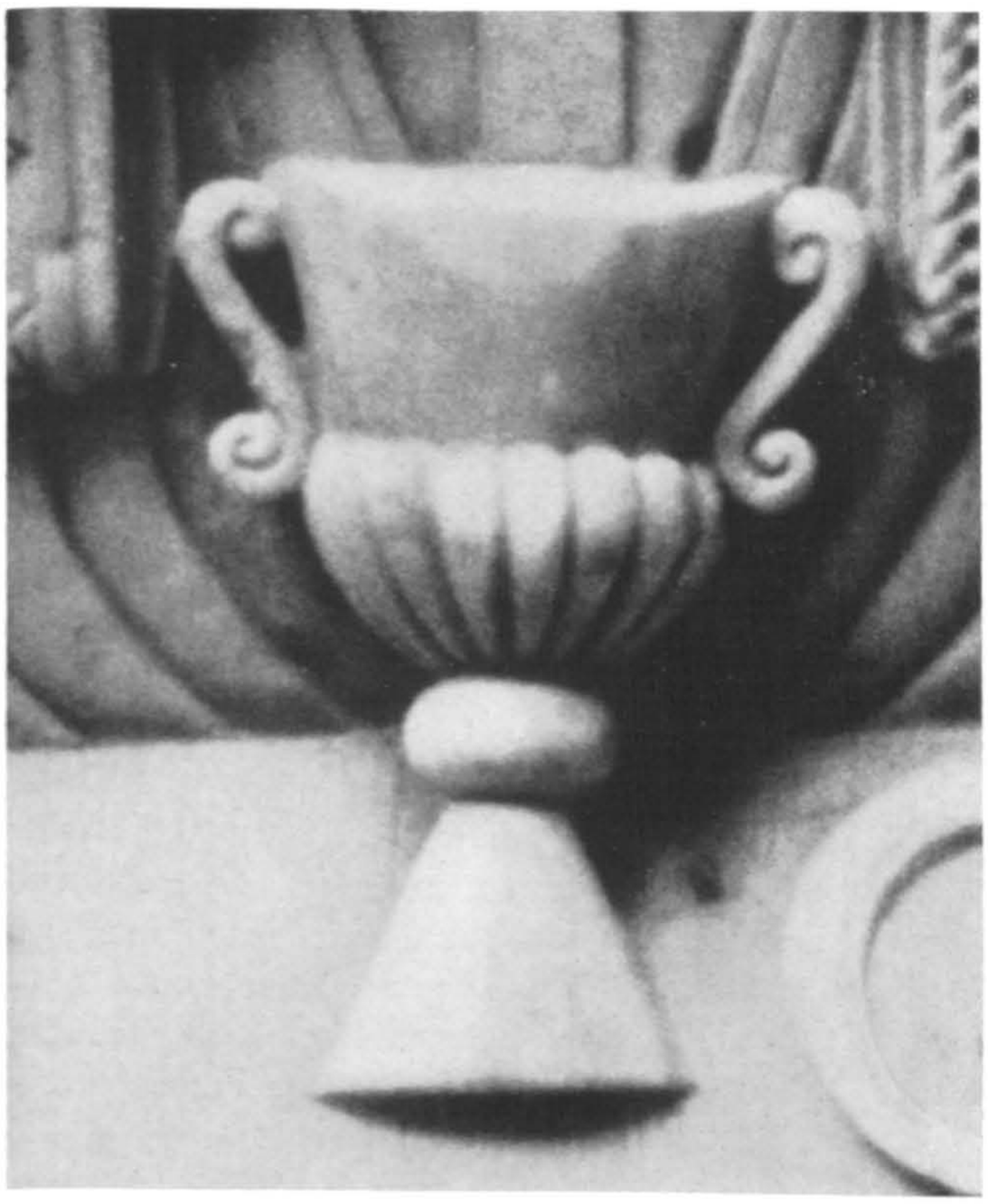
[125] Zum Elfenbein vgl. Goldschmidt, Elfenbeinskulpturen I. 41. – Zur Miniatur A. Boinet, La Miniature Carolingienne. Paris 1913, Tf. CXVI a.

hochgezogene, halbeiförmige Kuppa mit Zierstreifen am Rande, dem Ständer an Höhe merklich unterlegen.
Diese auffallende Verschiebung der Maßverhältnisse am wichtigsten Gerät der christlichen Liturgie, die hier in der zweiten Hälfte des 9. Jahrhunderts nochmals mit aller Deutlichkeit auftritt, erscheint auch am Liudgerkelch von Werden. Damit wäre jedoch erst ein *Terminus ante quem non* gewonnen, da man sich fragen muß, ob der Werdener Kelch ein frühes Produkt oder gar ein Vorläufer dieser Entwicklung ist, oder ob in ihm ein Glied jener spätkarolingischen Entwicklungsreihe vorliegt, in welcher die angegebenen Formtendenzen zur ottonischen Kunst hin weiterentwickelt werden. Diese Frage läßt sich – wenn überhaupt – nicht beantworten, ohne die Formentwicklung des abendländischen Kelches über das 9. Jahrhundert hinaus zu verfolgen.

3. DIE KELCHE DES 10. UND 11. JAHRHUNDERTS

Die bildlich dargestellten Kelche der Zeit nach 900 bleiben zunächst an den aus karolingischer Zeit vertrauten Typen orientiert. Auf dem bekannten und schon zitierten Elfenbein der Frankfurter Stadt- und Universitätsbibliothek mit der Darstellung des liturgischen Gesanges bei der Meßfeier, am ehesten ins letzte Drittel des 10. Jahrhunderts zu datieren, steht auf dem Altar ein doppelhenkliger Kelch von der oben geschilderten Art des Gourdon-Types (Abb. 32)[126]. Diese Form des Skyphus mit ziemlich steilem Fuß, geriefelter Kuppa und hohem Kuppahals begegnet uns in ottonischer Zeit nochmals an der Goldenen Altartafel von Aachen, aus der Zeit Heinrichs II. (Abb. 33). Sie ist hier allerdings von weniger gestreckter Gestalt und in den Einzelheiten eleganter: Fuß, geriefelter Kuppateil und Kuppahals sind konkav gewölbt, die S-förmigen Henkel größer und kräftiger ausfahrend[127]. Der Typ des pelikenartigen Henkelkruges ist zwar nach allem Anschein noch um 1100 bekannt[128], tritt aber stark zurück. Viel später als die Goldene Tafel von Aachen ist das von der Tradition mit Bischof Erpho von Münster (1085–97) in Verbindung gebrachte Reliquienkreuz in der Stiftskirche St. Mauritz in Münster (Westfalen) (Abb. 34/96)[129]. Hier ist unter den Füßen Christi am Kreuz ein großer Henkelkelch aufgestellt, der dem in Aachen abgebildeten nahe kommt, obgleich die Kuppa eher becherartig steil ansteigt. Der Kupparand wird von einem Zierstreifen umzogen, der Nodus von Perlringen eingefaßt.
Neben diese nur bildlich überlieferten Henkelkelche ottonischer bzw. salischer Zeit lassen sich glücklicherweise zwei erhaltene Exemplare stellen. Von ihnen ist der sogenannte *Gauzelinkelch*[130] der Kathedrale von Nancy das bedeutendere Gefäß (Abb. 36) (Kat. Nr. 22). Dieser ganz aus Gold gefertigte Kelch ist 13,2 cm hoch, bei einem Kuppadurchmesser von 11 cm. Die Kuppa ist um 2 cm höher als der Ständer. In dieser Proportion stimmt der Gauzelinkelch noch mit den karolingischen Kelchen überein, wie beispielsweise mit dem Spendekelch aus dem Raganaldus-Sakramentar (Abb. 24). Ebendort sah man bereits den mit Steinen besetzten Zierstreifen am Kupparand. Anderes, wie der breite Stellrand um den Kelchfuß und die aufsteigenden Zierstreifen auf dem trichterförmigen, gerade ansteigenden Kelchfuß, fand sich ebenfalls mehrfach in karolingischer Zeit. Vor allem aber kann man Parallelen zum Gauzelinkelch im Umkreis byzantinischer Kelche finden, die in den meisten Fällen jedoch nicht mit Henkeln versehen sind (Abb. 38)[131]. Aber auch am Gauzelinkelch haben die Henkel fast rudimentären Charakter, vor allem im Vergleich mit den soeben erwähnten Bildern ottonischer Henkelkelche. Sie reichen vom Kelchrand nur bis etwa zur Mitte der Kuppawand. Es kann wohl als aufschlußreich angesehen werden, wenn anstelle des aus der Spätantike kommenden Gourdon-Types des doppelhenkeligen Kelches nunmehr der mittelbyzantinische Kelch vorbildlich geworden ist. Es scheint daher fraglich, wieweit in der Tatsache, daß das Übergewicht der Kuppa gegenüber dem Ständer beibehalten ist, ein karolingisches Formelement gesehen werden darf[132].

[126] Goldschmidt, Elfenbeinskulpturen I. 121. – Kat. Ars Sacra 138. – A. Boeckler, Elfenbeinreliefs der ottonischen Renaissance, in: Phoebus II/1948/9, S. 145.
[127] E. G. Grimme, Aachener Goldschmiedekunst. Köln 1957, S. 151. – Schnitzler, Rheinische Schatzkammer Taf. 79.
[128] Goldschmidt, Elfenbeinskulpturen II. 170. Es ist ein Elfenbein der Majestas Domini mit Zepter und Kelch, aus dem französisch-belgischen Umkreis, im Victoria- und Albert-Museum zu London (vgl. Abb. 108).
[129] Werdendes Abendland 515. – Elbern, Das Erste Jahrtausend – Tafelband. Nr. 395.
[130] Dem Musée Historique Lorrain in Nancy habe ich für die Überlassung von Fotos des Kelches zu danken.
[131] Pasini, Tesoro di S. Marco Tf. 34, 38. – Braun, Altargerät Abb. 4, 24, 25. – Rice, Kunst aus Byzanz 139.
[132] Es ist hier nicht der Ort, die möglichen Zusammenhänge des Gauzelinkelches mit dem Buchdeckel bzw. Tragaltar der Sammlung Beuth im Berliner Schinkel-Museum bzw. allgemein mit einer frühen, Erzbischof Egbert vorausgehenden Trierer oder lothringischen Goldschmiedeschule des 10. Jahrhunderts zu erörtern. Es sei jedoch auf diese Fragestellung hingewiesen. Vgl. P. O. Rave, Die Kunstsammlung Beuth, in: Zeitschr. f. Kunstwissenschaft 1935, S. 483 f. – O. v. Falke/H. Frauberger, Deutsche Schmelzarbeiten des Mittelalters. Frankfurt a. Main 1904, S. 4 f. Der Zusammenhang des Kelches mit dem Bischof Gauzelin von Toul (922–962), der von einer alten Tradition gestützt wird, ist jedenfalls nicht von der Hand zu weisen.



32. Henkelkelch von einem ottonischen Elfenbeinrelief
Frankfurt/Main, Stadtbibliothek

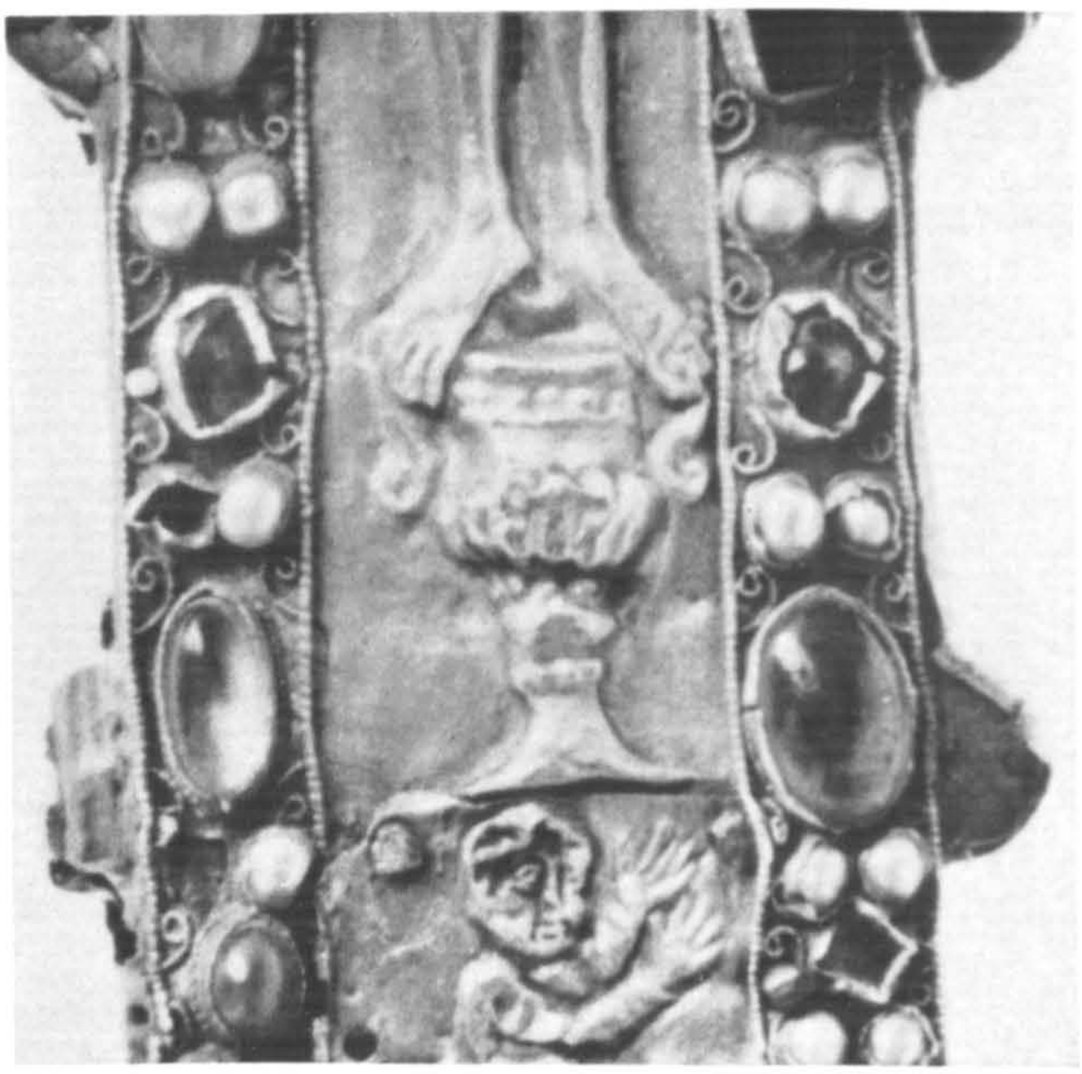


33. Henkelkelch vom Goldenen Altarvorsatz
Aachen, Münster

Das zweite Beispiel findet sich im Schatz der Kathedrale von Reims, mit dem *Grabkelch des Erzbischofs Gervasius* (gest. 1067) (Kat. Nr. 24). Der silberne, teilweise vergoldete Kelch, von dem auch die Patene erhalten ist, mißt 9 cm in der Höhe (Abb. 37). Der Fuß ist als Trichter mit flach ausfahrender Basis gebildet, ähnlich wie dies etwa am Trierer Grabkelch des Erzbischofs Ruodbert gefunden wird, der weiter unten zu besprechen ist (Abb. 54). Ganz in der Art von Kelchen des späten 11. Jahrhunderts ist der Nodus oben und unten von einem Perlring eingefaßt (vgl. Abb. 74). Die Kuppa selber – auch dies bleibt aus anderen Beispielen gleicher Zeit zu lernen (vgl. Abb. 60) – ist mit größerer Bestimmtheit gebildet als Kuppen des 9. bis frühen 11. Jahrhunderts. Offensichtlich macht sich gerade um die Mitte des 11. Jahrhunderts wieder ein Formwandel bemerkbar: der Becher der Kuppa fährt an der Basis breit aus und steigt mit fast gerader Wandung zum vollen Durchmesser auf. Die Kuppa weist zwei S-förmig gebildete, schmucklose Henkel auf, die fast wie Zutaten wirken, die man sich leicht wegdenken kann. Insgesamt wirkt der Kelch des Erzbischofs Gervasius trotz der ‚wuchtigen' Kuppa leicht und nicht ohne Eleganz in der Gesamtform. Dazu trägt die merklich überlegene Höhe des Ständers nicht unwesentlich bei. Es mag hervorgehoben werden, daß dieser Henkelkelch der einzige in einem Grabe gefundene des frühen Mittelalters ist[133].

Kehren wir nun zur Bildüberlieferung der Kelche in ottonischer Zeit zurück. Die Darstellung eines großen *Calix ministerialis* im Reichenauer Kommentar zum Hohen Liede, vom Ende des 10. Jahrhunderts, kann den

[133] Für Auskünfte und Fotos zu den Grabkelchen in der Reimser Kathedrale sei M. René Gandilhon herzlich gedankt. – Fast identisch in der Form, wenn auch massiger in den Proportionen sowie reich ornamentiert, ist der schöne Henkelkelch im Domschatz von Cividale, der aber schon der Zeit nach 1100 angehört und daher nicht eingehend berücksichtigt wird. Vgl. Braun, Altargerät Fig. 14, S. 61, 143. – Wohl kaum als Beispiel eines Henkelkelches des 11. Jahrhunderts kann der sogenannte Kelch Kaiser Heinrichs II. in München genannt werden. Seine Kuppa besteht aus einer fatimidischen Kristalltasse, die Gestalt und Verhältnisse des ganzen Werkes bestimmt. Die goldene Fassung ist neuerdings ins 11. Jahrhundert datiert worden, man kann sie aber richtiger – mit A. Boeckler – ins fortgeschrittene 12. Jahrhundert setzen. Vgl. Kat. Schatzkammer der Reichen Kapelle in der Münchner Residenz. München 1939, Nr. 6. – Ars Sacra 179. – Kat. Eucharistia Nr. 71. – Kat. Schatzkammer der Residenz München (H. Thoma). München 1958, Nr. 7, datiert die goldene Fassung „um 1020" und erkennt in ihr byzantinischen Einfluß.



34. Henkelkelch vom Erphokreuz
Münster, Pfarrkirche St. Mauritz

soeben gefundenen, bestimmenden byzantinischen Einfluß in mancher Hinsicht bestätigen (Abb. 35/98). Er scheint sich in der Art der Kuppaverzierung ebenso anzudeuten wie in dem hohen, fast klotzartigen Kelchfuß, der in einem Prunkkelch in S. Marco zu Venedig eine östliche Parallele hat[134]. Zu der anscheinend zeitgenössischen byzantinischen Formanregung tritt ferner ein frühchristliches bzw. byzantinisches Element, beispielsweise in den Miniaturen, die dem Codex lat.



35. Kelch aus dem Kommentar zum Hohen Liede (fol. 4v)
Bamberg, Staatliche Bibliothek

23631 der Bayerischen Staatsbibliothek in München beigeheftet sind. In der auf fol. 197 v. dargestellten „Apostelkommunion" findet sich ein Kelch von der charakteristischen Form der weiter oben geschilderten Spendekelche der Frühzeit, wie sie im Pentateuch von Tours gefunden wurde. Ein deutlicher Reflex der gleichen Kelchform begegnet weiter in der Szene des „Abendmahles" im Perikopenbuch Heinrichs II., ebenfalls in München (Abb. 40). Eine weitere entsprechende ‚historisierende' Kelchdarstellung sieht man auf der Situla von Kranenburg, wo sich ein typisch frühbyzantinischer Kelch mit dem Nodus in der Mitte des Ständers (vgl. Abb. 16) neben einem anderen Kelch abendländischer Form findet[135]. Auch in der genannten Szene des Perikopenbuches ist zu beachten, daß der Diener hinter der Gestalt Jesu sowie einer der Apostel Trinkgefäße abweichender Art halten, mit ziemlich flacher Kuppa und hohem, steilem Ständer. Vielleicht sind damit profane Trinkgefäße gemeint, während man sich für die Darstellung des Kelches beim „Letzten Abendmahle" Christi einer altehrwürdigen, überlieferten Form bediente, die im liturgischen Gebrauch schon nicht mehr zu finden war.

Für eine „zeitgenössische" Kelchform dürfte hingegen wieder der schöne, auf dem Erhardbilde im Kodex der Äbtissin Uta von Niedermünster in Regensburg (1002–1025) abgebildete Kelch sprechen (Abb. 41)[136]. Die Form – obwohl in ottonischer Zeit noch möglich, man vergleiche den Gauzelinkelch (Abb. 36) –, erscheint allerdings so sehr ‚karolingisch' mit der breit angesetzten, mächtig gewölbten Kuppa über niedrigerem Ständer, bei trichterförmigem Fuß, deutlich bezeichnetem Nodus und Perlring, daß man am liebsten annehmen möchte, der Kelch sei ebenso wie das abgebildete portable Ziborium ein sorgsam gehütetes Kultgerät der Zeit Kaiser Arnulfs oder vielleicht noch früherer Zeit gewesen. Die gleiche Kelchform lebt immerhin auch anderweitig in der ottonischen Bildkunst fort. Die Kelche am Kreuzfuß des sogenannten Passionsdiptychons aus dem Essener Münsterschatz (Abb. 42/95) und in der Kreuzigungsminiatur des Echternacher Evangeliars in der Königlichen Bibliothek zu Brüssel gehören ebenso dazu wie

[134] Pasini, Tesoro di S. Marco Tf. 39, 44. – Vgl. auch oben Anm. 99. – Aus der Miniatur des Kommentars zum Hohen Liede wird nicht ganz deutlich, ob es sich um einen Henkelkelch handelt.

[135] Boinet, La Miniature Carolingienne, Tf. II B. – Kat. Ars Sacra 58 und 91. – W. Messerer, Der Bamberger Domschatz. München 1952, S. 53. – Zur Situla von Kranenburg vgl. Goldschmidt, Elfenbeinskulpturen II. 71.

[136] Kat. Ars Sacra 121. – A. Boeckler, Das Erhardbild im Uta-Kodex, in: Studies in Art and Literature for Bella da Costa Greene. Princeton 1954, S. 219 ff.



36. Henkelkelch, sog. Gauzelinkelch (Kat. Nr. 22)
Nancy, Domschatz

die in der Hand der Ekklesia auf dem maasländischen Kreuzigungselfenbein des Brüsseler Museums und seiner späteren Replik am Theophanu-Deckel des Essener Münsterschatzes (Abb. 43/94)[137]. Alle genannten Werke gehören dem ersten und zweiten Drittel des 11. Jahrhunderts an. Eine leicht abweichende, steilere Kuppaform bei wesentlich gleichen Proportionen des Kelches zeigt die Miniatur der *Pax Domini* im Sakramentar Kaiser Heinrichs II. in München (Abb. 130)[138]. Die Annahme, daß die ottonische Buchkunst vielfach

[137] Goldschmidt, Elfenbeinskulpturen II. 89, 55, 58. – Werdendes Abendland 495, 479, 504. – Elbern, Das erste Jahrtausend – Tafelband Nr. 341, 383. – Ders., Das sog. Passionsdiptychon im Essener Münsterschatz, in: Das erste Jahrtausend – Textband II. Düsseldorf (im Druck).

[138] Messerer, Der Bamberger Domschatz S. 61.



37. Henkelkelch des Bischofs Gervasius (Kat. Nr. 24)
Reims, Schatz der Kathedrale

ältere, durch die Bildtradition geheiligte Formen selbst in so nebensächlich scheinenden Einzelheiten weiterführt, wie es die kleinen Kelchbilder sind, wird bekräftigt durch die bildliche Weiterverwendung des Kelchtyps mit geriefelter Kuppa. Er tritt an der gravierten Rückseite des Heinrichs-Portatile auf (Abb. 44/102)[139]; aber auch in der gravierten Darstellung des Lammes auf der Rückseite des Engerer Kreuzes scheint ein Riefelkelch gemeint, dessen Hals darüber hinaus mit einem breiten Zierstreifen geschmückt ist (Abb. 45)[140]. Eine etwas gedrungenere Redaktion des gleichen Typs sehen wir in zwei Exemplaren auf einem kölnischen Elfenbein mit der Kreuzigung Christi im Hessischen Landesmuseum zu Darmstadt, etwa aus der Mitte des 11. Jahrhunderts (Abb. 46)[141]. Schließlich ist auch die Form des Kelches mit verengter Kuppaöffnung in ottonischer Zeit wiederzufinden: in dem Blatt des „Agnus Dei" im Göttinger Sakramentar Ms. 231 fol. 111, einem Hauptwerk des Fuldaer Skriptoriums vom Ende des 10. Jahrhunderts, erscheint ein ziemlich hoher Kelch mit gewölbter Kuppa, deren Rand sich verengt (Abb. 101)[142]. Man denkt unwillkürlich an die Zierkelche aus der Viviansbibel zurück, obwohl freilich in der jüngeren Darstellung das karolingische Übergewicht der Kuppa verloren ist. Im fortgeschrittenen 11. Jahrhundert endlich tritt uns eine Sonderform des Kelches entgegen mit einer vasenartigen Kuppa und hochgezogenem, nach außen umgestülptem Rande. Sie findet sich an einem schönen Elfenbein im Musée de Cluny zu Paris, auf welchem Christus im Kolobium am Kreuze dargestellt ist (Abb. 47)[143]. Man kann fast alle diese Kelchformen gut aus der Tradition der karolingischen Zeit erklären, die immer wieder als das Formreservoir der ottonischen Kunst erscheint. Doch stößt man auch auf Bildungen von Kelchen, die bisher nicht begegneten. In dem soeben erwähnten Göttinger Sakramentar 231 aus Fulda hält die Ekklesia in der Miniatur auf fol. 9, mit dem blutspendenden Lamme, einen Kelch von sehr schlanken Proportionen empor (Abb. 48). Der Trichter des Fußes wölbt sich konvex, die Form des Nodus ist nicht zu erkennen. Die Kuppa ist sehr gestreckt und bildet fast die Form eines Eies ohne Spitze. Ein Zierstreifen umzieht die Mitte dieser Kuppa und den Rand des Kelchfußes[144]. Diese Gestalt der hohen, eiförmigen Kuppa findet sich in gleicher Zeit – kurz vor bzw. um 1000 – in der Darstellung des „Abendmahles" der Susterner Fragmente eine Reliquienschreines (Abb. 49)[145] wie auf einem Reliquienkästchen des Hildesheimer Domschatzes, im gleichen Bildzusammenhang (Abb. 50)[146], obwohl die schlanke Höhe der Kuppa des Kelches auf der Fuldaer Miniatur bei beiden nicht erreicht wird. Im allgemeinen geht Hand in Hand mit dieser formalen Streckung die seit spätkarolingischer Zeit registrierte Änderung des Verhältnisses der Kuppa zum Ständer. Einzelne Kelchdarstellungen des 11. Jahrhunderts, die von der konventionellen Bildtradition in der Kelchbildung abweichen und daher besonders zu beachten sind, zeigen denn auch eine zunehmende Höhe des Ständers und eine fortschreitende Verkleinerung der Kuppa, bei gleichzeitiger Verhärtung der Formen. Man vergleiche

[139] Werdendes Abendland 393. – Messerer, Der Bamberger Domschatz S. 56 ff.
[140] J. Braun, Meisterwerke der deutschen Goldschmiedekunst der vorgotischen Zeit I. München 1922, Nr. 42.
[141] Goldschmidt, Elfenbeinskulpturen II. 59.
[142] G. Richter/A. Schönfelder, Sacramentarium Fuldense saeculi X. Fulda 1912, S. 161 und Tf. 33 (– Kat. Ars Sacra 84. – Werdendes Abendland 534. – Elbern, Das Erste Jahrtausend – Tafelband Nr. 437–440).
[143] Goldschmidt, Elfenbeinskulpturen I. 48.
[144] Richter/Schönfelder, Sacramentarium Fuldense Tf. 9, S. 4.
[145] J. de Borchgrave d'Altena, Reliefs Carolingiens et Ottoniens, in: Rev. Belge d'Archéologie et d'Histoire de l'Art, XXIII/1954, S. 26 f. – Werdendes Abendland 281. – Elbern, Das Erste Jahrtausend – Tafelband Nr. 344/345.
[146] Swarzenski, Monuments of Romanesque Art Tf. 74. – Werdendes Abendland 558.

hierzu die Kreuzigungsdarstellung in einer Echternacher Handschrift um 1050 im Londoner Britischen Museum, ferner die Kelchform von der Darstellung auf dem Maastrichter Buchkasten im Louvre zu Paris und den Kelch mit facettiertem Fuß und ebensolcher Kuppa auf einem maasländisch-rheinischen Elfenbein im Aachener Domschatz, aus der Zeit um 1100[147].

Die Reihe der Vergleiche aus ottonischem Bildgut möge beschlossen werden mit der Kelchdarstellung aus einer Bamberger Handschrift, dem *Sacramentarium S. Gregorii* des Freisinger Skriptoriums unter Bischof Ellenhard (1052–1078). Zu Füßen des Gekreuzigten auf fol. 11 v ist ein sorgfältig gemalter Kelch abgebildet, dessen Umrisse in späterer Zeit nachgezogen zu sein scheinen (Abb. 51)[148]. Der leicht eingezogene Fuß steht auf einer verzierten Platte, der Nodus hat Kugelform, die Kuppa steigt mit wenig gewölbter Wandung an, der Ständer ist beträchtlich höher als die Kuppa. Bei diesem Kelch drängt sich ein Vergleich mit dem sogenannten Liudgerkelch in Werden auf (Abb. 1–2). Dem Betrachter werden aber auch die formalen Unterschiede nicht entge-



38. Byzantinischer Kelch mit Sardonyxkuppa, verkleinert
Venedig, Schatz von S. Marco



39. Kelch der Doña Urraca, verkleinert (Kat. Nr. 19)
León, Schatz von S. Isidoro

hen, wenn einmal der Blick dafür geschärft ist. Zu Grabkelchen des 11. Jahrhunderts, wie sie weiter unten zu erörtern sind (z. B. Abb. 66 ff.), weist der Bamberger

[147] London, British Museum, Ms. Egerton 608, vgl. A. Boeckler, Das Goldene Evangelienbuch Heinrichs III. Berlin 1933, Abb. 215. Bei der Kelchdarstellung dieser Miniatur fällt der leicht gekehlte Fuß, der kugelrunde Nodus und die ziemlich spitze, becherförmige Kuppa auf. Die ganze Form wirkt wie erstarrt. – Zum Maastrichter Buchdeckel im Louvre zu Paris vgl. Y. Hackenbroch, Italienische Emails des frühen Mittelalters. Ars Docta Bd. II. Basel/Leipzig 1938, S. 34 Abb. 16. – Zum Elfenbein im Aachener Domschatz vgl. Goldschmidt, Elfenbeinskulpturen II. 167.

[148] Bamberg, Staatl. Bibliothek Msc. lit. 2 (Ed. III. 11); E. Bange, Eine bayerische Malerschule des 11. und 12. Jahrhunderts. München 1923, Tf. 26 Abb. 65. – Kat. Aere Perennius. Bamberg 1953, Nr. 56. – Für das Detailphoto habe ich der Direktion der Bamberger Staatlichen Bibliothek zu danken.



40. Kelch aus dem Perikopenbuch Heinrichs II. (fol. 105)
München, Bayerische Staatsbibliothek Clm. 4452

Kelch jedenfalls bedeutend engere Beziehungen auf. Man wird nicht zuletzt auf die eleganteren Proportionen wie auch auf den strafferen Duktus von Fuß und Kuppaumriß achten müssen. Der Liudgerkelch bleibt

41. Kelch vom Erhardbild des Uta-Kodex (fol. 4)
München, Bayerische Staatsbibliothek Clm. 13 601



unentschiedener und schwankender in Form und Formverhältnissen.

Die Ergebnisse dieser vergleichenden Zusammenstellung, die durch weiteres Bildmaterial ergänzt werden könnte, ohne daß sich m. E. neue wichtige formale und entwicklungsgeschichtliche Gesichtspunkte ergeben würden, sollten nicht überschätzt werden[149]. Die bisher gewonnenen Anhaltspunkte erscheinen immerhin von Nutzen. Sie lassen sich etwa so zusammenfassen:

Die Kelchdarstellungen in der ottonischen und frühsalischen Bildkunst spiegeln vielfach nur die aus der Karolingerzeit übernommene Bildtradition wider. Neben karolingischen Kelchtypen treten immer noch Kelchformen frühchristlicher und byzantinischer Prägung auf[150], zum Teil aus der zeitgenössischen byzantinischen Kunst entlehnt. Solche Darstellungen allein können Sicheres über die Form des eigentlich ottonischen Kelches nicht aussagen. Immerhin kann mit einiger Gewißheit geschlossen werden, daß karolingische Kelchformen auch in ottonischer Zeit teilweise noch verbindlich geblieben sind[151].

Einer zweiten Gruppe mit wechselnden Abweichungen von den karolingischen bzw. traditionellen Kelchformen können Hinweise entnommen werden für die Entwicklung im 10. und vor allem im 11. Jahrhundert. Sie zeigt das Streben nach zunehmender Erhöhung des Ständers, wodurch das Übergewicht der Kuppa zurücktritt und Einzelform sowie Gesamtumriß gestreckt und gestrafft werden. Dies entspricht durchaus den bekannten Stiltendenzen des 11. Jahrhunderts.

Es fragt sich, ob die erhaltenen Kelche des 10. und 11. Jahrhunderts diese vorläufigen Ergebnisse unserer Analyse bestätigen können. Es ist aus dieser Epoche leider nicht viel mehr an eucharistischen Trinkgefäßen

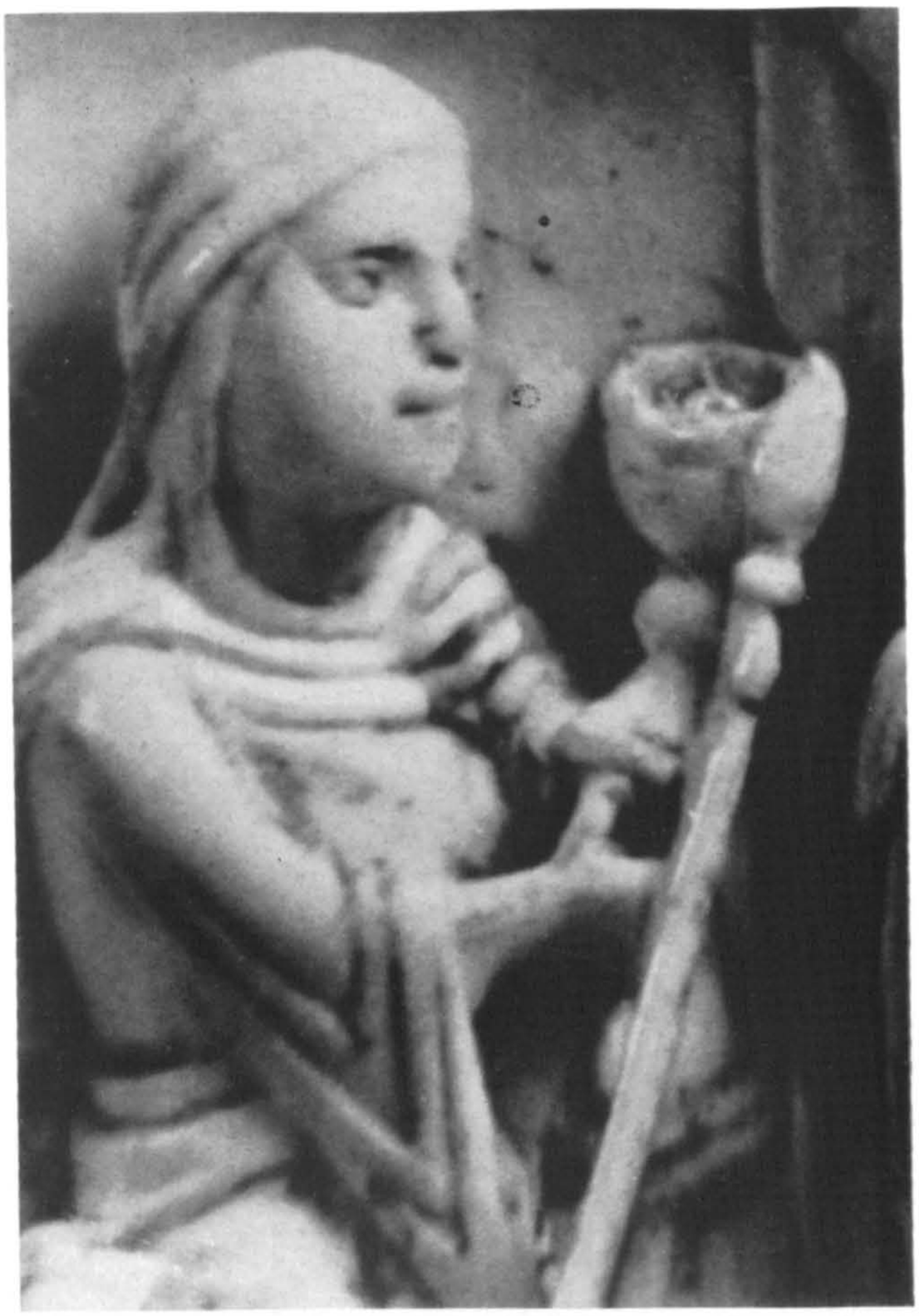
[149] Auch die möglichen Fehlerquellen sind nicht von der Hand zu weisen. So erscheint die von H. Christ angewandte Methode, Nachzeichnungen der oft winzigen Kelche nebeneinander zu stellen und aus ihnen eine Entwicklungsreihe von der karolingischen Zeit bis zur Gotik aufzustellen, als nicht hinreichend genau, zuweilen sogar als verfälschend. Die Nachzeichnungen enthalten nicht unbedenkliche Fehler. Man vergleiche beispielsweise das Foto des Kelches auf dem Essener Theophanudeckel mit der Nachzeichnung bei Christ, Der Kelch von Unterregenbach Nr. 17. In unserer Darstellung wurde daher die Wiedergabe nach Originalfotos bevorzugt.

[150] Diese von einer langen Tradition geheiligten Kelchformen leben auch später noch fort. Vgl. den Kelch der Ekklesia auf einem Einzelblatt der Zeit um 1160, Hannover, Kestnermuseum Cul. 73/2, sowie Ms. 142 des Domschatzes zu Trier auf fol. 90 v. Abbildungen bei F. Jansen, Die Helmarshausener Buchmalerei zur Zeit Heinrichs des Löwen. Hildesheim/Leipzig 1933, Abb. 25 und 30.

[151] Vgl. dagegen Christ, Der Kelch von Unterregenbach S. 4 oben.

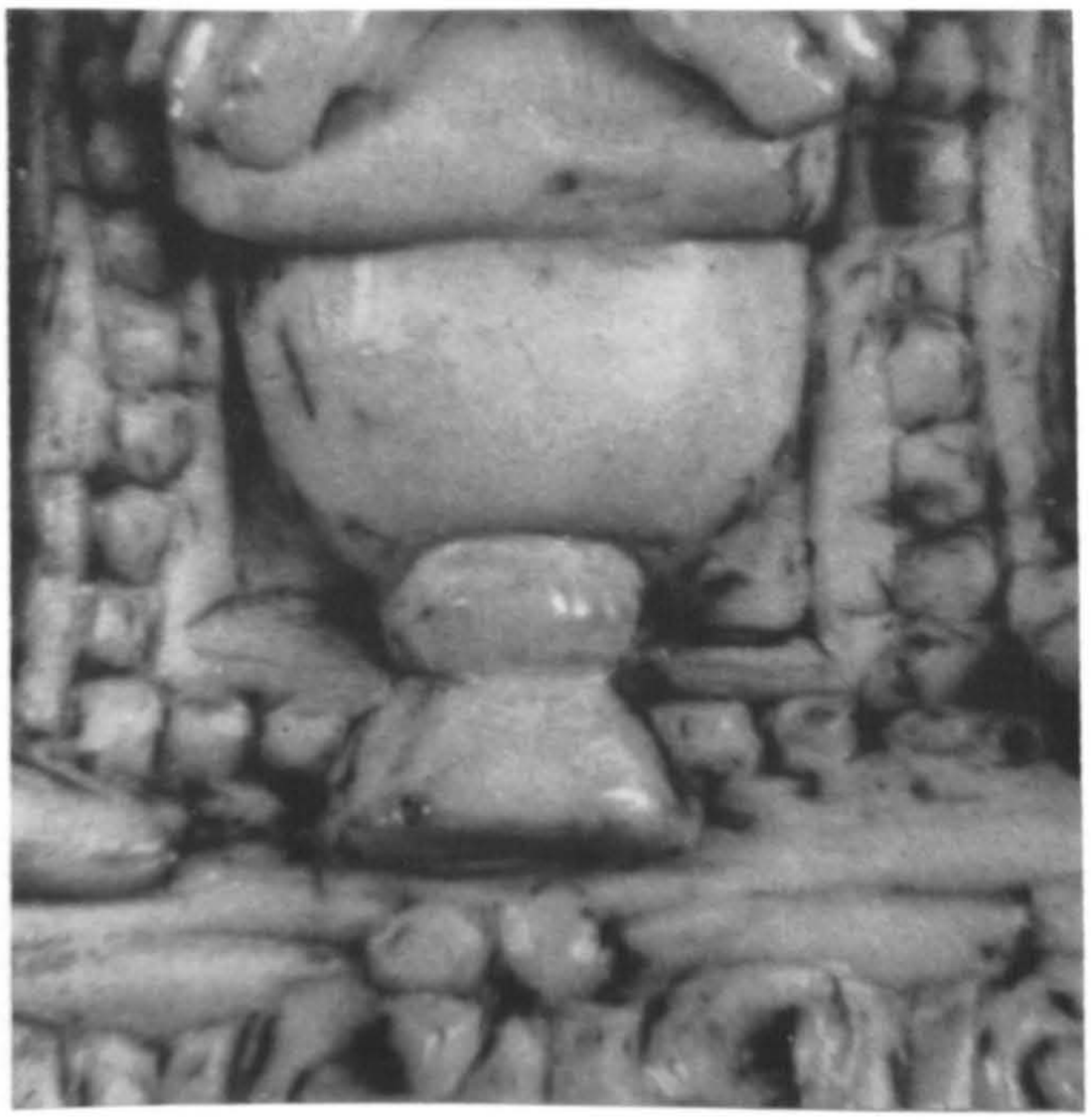
erhalten als aus karolingischer Zeit. Nach den bereits besprochenen Henkelkelchen seien zunächst einige Kelche aus Gebieten am Rande des christlichen Europa angeführt. Der älteste von ihnen stammt aus dem Kathedralschatz von *Braga* (Portugal) (Kat. Nr. 4)[152]. Er ist nach der Inschrift auf seinem Fuß eine Stiftung von Menendus Gundisalvi und Tuda Domna, die gegen Ende des 10. Jahrhunderts bezeugt sind (Abb. 52). Er besteht aus Silber, ist teilweise vergoldet und mit Niello verziert. Mit seinen formalen Besonderheiten fällt der Kelch von Braga aus dem Umkreis der abendländischen Kelche heraus, neben deren etwa gleichzeitigen Beispielen er recht altertümlich wirkt. Nach dem Urteil von M. Gómez-Moreno sind an ihm mozarabische Stilelemente deutlich zu verspüren. Der zweite iberische *Kelch, aus dem Kloster Santo Domingo de Silos* stammend, gehört dem mittleren 11. Jahrhundert an und ist laut Inschrift von Abt Dominico (1041–1073) gestiftet (Abb. 53, Kat. Nr. 27). Er besteht aus vergoldetem Silber, mißt in der Höhe 30 cm bei einem Kuppadurchmesser von 19 cm und ist ohne Zweifel ein *calix ministerialis*. Eine Dedikationsinschrift mit ‚wisigotischen' Schrifteigentümlichkeiten läuft am Kelchfuß um.

Der Kelch von Silos ist vor allem morphologisch sehr interessant. E. Roulin hat in der Überhalbkreisbogenform der Arkaden und dem anderen Dekor des Kelches maurischen Einfluß gesehen. Peter Metz hat die wichtige Beobachtung gemacht, daß der Kelch von Silos in formaler Hinsicht dem freilich viel kleineren und



43. Kelch vom Elfenbeindeckel des Theophanuevangeliars
Essen, Münsterschatz

42. Kelch von einem Elfenbein der Kreuzigung
Essen, Münsterschatz



schmucklosen Kelch von Trewhiddle (Abb. 14) entspricht, dessen kultischer Charakter damit auf das eindrücklichste bekräftigt wird. Metz macht mit besonderem Nachdruck auf die „spätantike" Überlieferung aufmerksam, aus welcher die Form abgeleitet sei. Dies bestätigt sich aus einem Vergleich des Fußes am Kelch von Silos und an demjenigen von Trewhiddle, mit dem Ständer eines „sassanidischen" Kelches, der in Malaja Pereschepina bei Poltawa in Rußland gefunden worden ist, dessen Kuppa sich jedoch am ehesten mit derjenigen des Kelches von Zalesie (Abb. 16) vergleichen läßt. Dieser Vergleich wirft Licht auf die Tradition, aus welcher die ‚insulare' Gruppe der abendländischen Kelche des frühen Mittelalters schöpft. Es kann kein Zweifel sein, daß der Skyphos von Silos mit dieser Gruppe in einem – freilich bisher nicht näher zu charakterisierenden – verwandtschaftlichen Verhältnis steht[153].

[152] Bemühungen um eine neue fotografische Aufnahme blieben leider erfolglos.

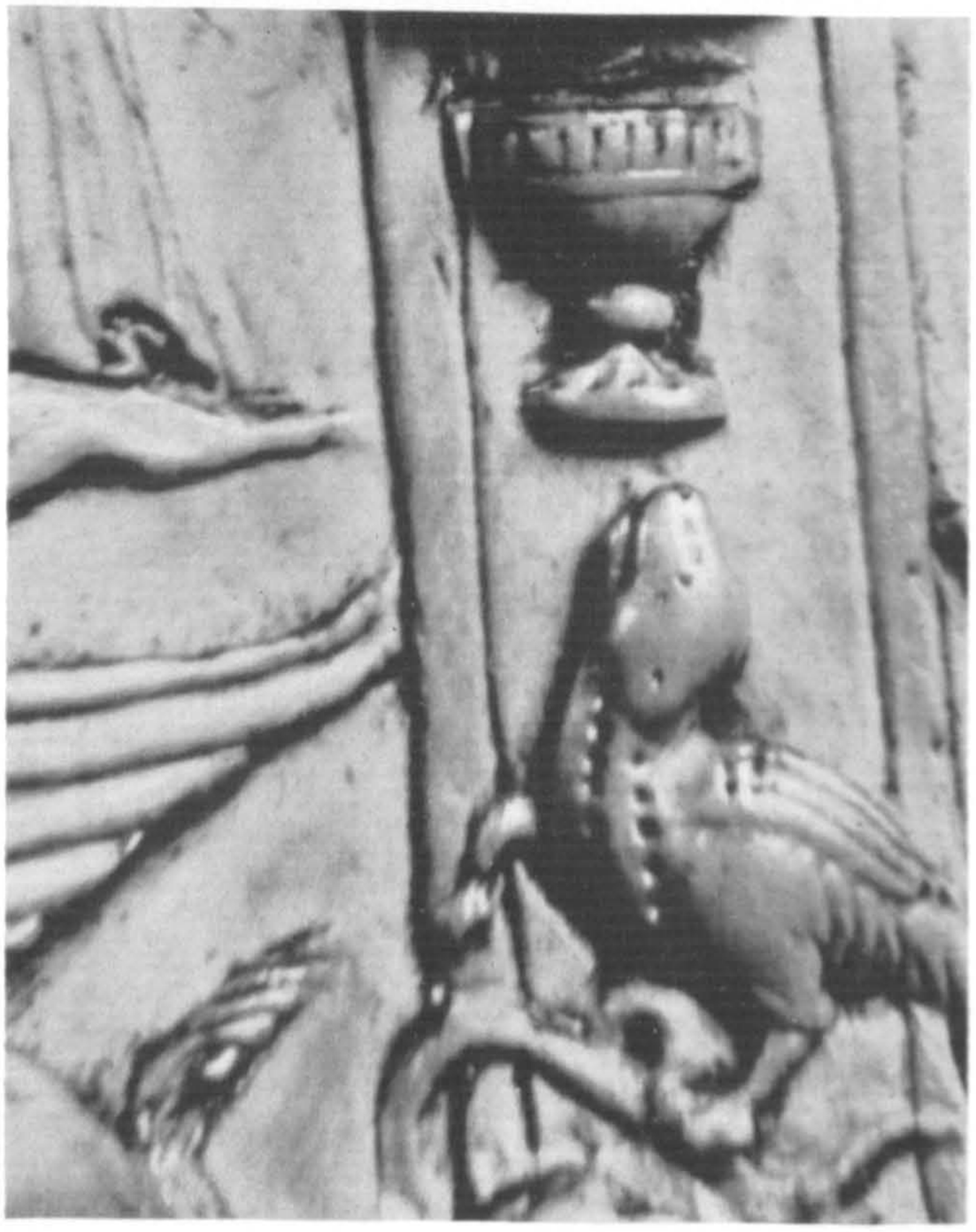
[153] Für Überlassung des Fotos habe ich dem Deutschen Archäologischen Institut, Abt. Madrid, zu danken. – Zum





45. Kelch von der Rückseite des sog. Engerer Kreuzes
Berlin, Staatl. Museen – Kunstgewerbemuseum

44. Kelch von der Rückseite des Heinrichsportatile
München, Schatzkammer der Residenz



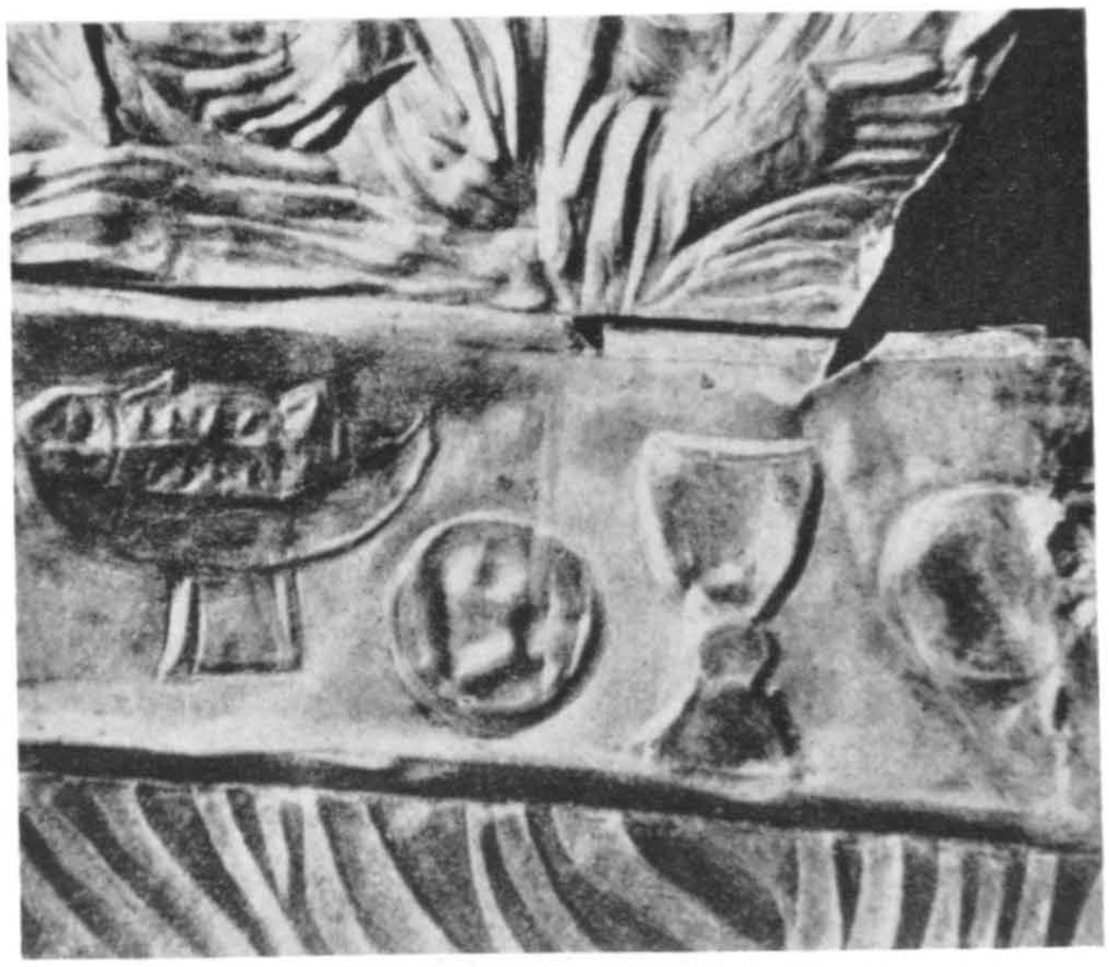
46. Kelch von einem kölnischen Elfenbein der Kreuzigung
Darmstadt, Hess. Landesmuseum

47. Kelch von einem Elfenbein der Kreuzigung
Paris, Musée Cluny





48. Kelch aus einem Fuldaer Sakramentar (fol. 9)
Göttingen, Niedersächs. Staats- und Univ.-Bibliothek Ms. 231

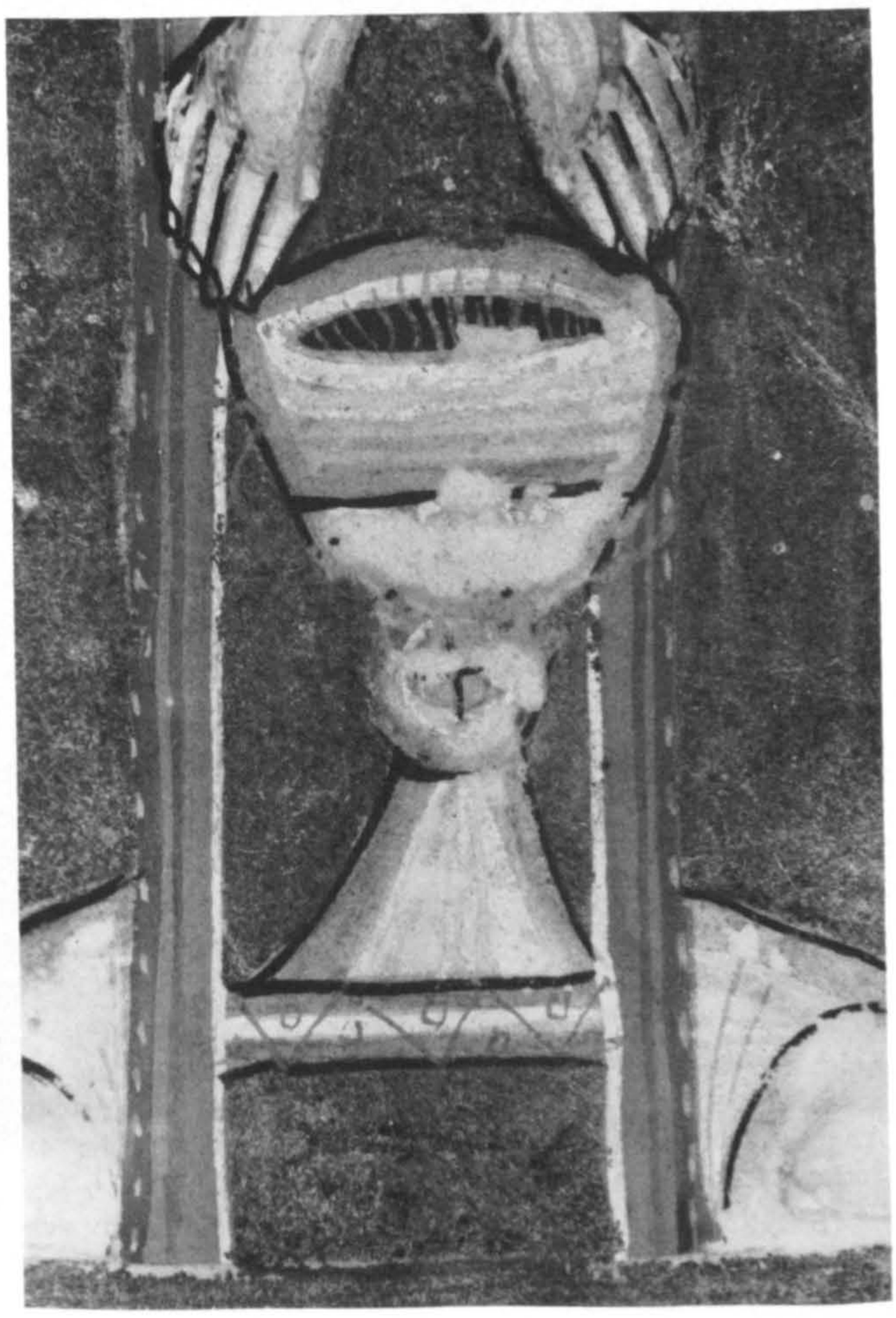


49. Kelch vom Fragment eines Reliquienschreines
Susteren, R. K. Pfarrkirche

51. Kelch aus dem Sakramentar des Bischofs Ellenhard (fol. 11v) Bamberg, Staatliche Bibliothek Msc. lit. 2

50. Kelch und Patene von einem Niellokästchen
Hildesheim, Domschatz







52. Kelch des Menendus Gundisalvi (Kat. Nr. 4)
Braga, Schatz der Kathedrale

Ein dritter erhaltener, frühmittelalterlicher Kelch von der iberischen Halbinsel ist der sogenannte *Kelch der Doña Urraca,* in der Real Colegiata de S. Isidoro zu León (Abb. 39, Kat. Nr. 19)[154]. Eine flache antike Achatschale dient ihm als Fuß, eine zweite, eher becherförmige Schale ist als Kuppa verwendet. Ein silbervergoldeter Kuppaeinsatz nahm den Abendmahlstrank auf. Eine überaus reiche goldene Fassung, mit Steinen, Perlen und einem Kameo besetzt, bindet die Teile zu einem höchst prunkvollen Altargerät. Unterhalb des Nodus läuft eine Inschrift um, die den Namen der Stifterin Urraca angibt, einer Königin von Zamora im 11. Jahrhundert. Seit der Schenkung hat der Kelch die königliche Stiftskirche in León nicht mehr verlassen. So sehr die goldenen Zierformen und die Gesamtgestaltung des Kelches von Interesse sind – in der Verwendung von Achatschalen erinnert er nicht nur an die byzantinischen Achatkelche in S. Marco zu Venedig, sondern auch an die „Coupe des Ptolemées" im Cabinett des Médailles zu Paris –, in morphologischer Hinsicht kann der Kelch der Königin Urraca außer Betracht bleiben. Aber selbst an ihm läßt sich das in ottonischer und frühromanischer Zeit beobachtete Anwachsen der Höhe des Kelchständers im Verhältnis zur Kuppa deutlich feststellen. Damit fügt sich auch dieses ungewöhnliche Gefäß in die allgemeine Entwicklung ein.

Im Gegensatz zu der spärlichen Überlieferung an eucharistischen ‚Gebrauchskelchen' mit und ohne Henkel des 10.–11. Jahrhunderts, die mit dieser Aufzählung im wesentlichen bereits abgeschlossen ist, liegt ein erfreulich breites Material an Grabkelchen vor, Kelchen also, die durchweg in Bischofsgräbern gefunden worden sind. Joseph Braun ist der Überzeugung gewesen, daß „alle diese Miniaturkelche ursprünglich Reisekelche waren, die zu den kleinen Portatilien gebraucht wurden, deren man sich auf Reisen bediente". Diese Ansicht mag für manche der zuweilen aus kostbarem Material gearbeiteten Kleinkelche wohl zutreffen, ohne daß es sich im einzelnen nachprüfen oder gar beweisen läßt. Gegen ein allgemeines Urteil solcher Art lassen sich freilich manche Einwände erheben. Man vergleiche etwa die oben erwähnte Abbildung des Reiseziboriums Kaiser Arnulfs auf dem Erhardbild im Utakodex (Abb. 41). Der dort abgebildete „Reisekelch" ist im Verhältnis zu dem bekannten kleinen Tragaltar, der zum Ziborium gehört, weitaus größer als irgendeiner der Kleinkelche, die in Gräbern des frühen Mittelalters gefunden wurden. Bei der Treue der Abbildung des Ziboriums besteht kein Anlaß, die richtige Wiedergabe des Kelches anzuzweifeln. Man weiß einerseits also wohl zu wenig darüber, als daß man generell eine Verwendung von Reisekelchen als Grabkelchen annehmen dürfte, wobei, wie bereits bemerkt, der Begriff des „Reisekelches" sehr unklar erscheint. Andererseits wird für manchen Grabkelch ein Gebrauch nicht nur als Reisekelch, sondern als regelrechter Meßkelch wahrscheinlich gemacht werden können. Die Vorstellung vom Meßkelch des (frühen) Mittelalters ist bisher allzusehr von den wenigen erhaltenen, prunkvollen Exemplaren bestimmt.

Unter den Klein- bzw. Grabkelchen des 10. und 11. Jahrhunderts nehmen die Trierer einen hervorragenden Platz ein. Als ältester von ihnen wurde im Grabe unter der Liebfrauenkirche der Kelch *des Erzbischofs Ruodbert* (gest. 956) gefunden (Abb. 54) (Kat.

Kelch von Malaja Pereschepina vgl. K. A. Orbeli/C. V. Trever, Sasanidskij Metali. Moskau/Leningrad 1935. – J. G. Cincik, Anglo-Saxon and Slovak-Avar Patterns of Cuthbert's Gospel. Series Cyrilomethodiana I. Cleveland/Rom 1958, Tf. VI, 2.

[154] Mitteilungen und Foto zum Kelch von S. Isidoro verdanke ich der Liebenswürdigkeit von Don Antonio Viñayo González, León.



53. Kelch des Abtes Dominico, verkleinert (Kat. Nr. 27)
Silos, Schatz der Abtei



54. Grabkelch des Erzbischofs Ruodbert, vergrößert (Kat. Nr. 34) Trier, Liebfrauenkirche

Nr. 34)[155]. Er wird im Schatz dieser Kirche aufbewahrt und besteht, wie auch die Patene, aus purem Golde. Der Ruodbertkelch hat die charakteristische Form eines ‚karolingischen' Kelches. Der mit gezwirntem Golddraht geränderte Fuß lädt, wohl der besseren Stabilität wegen, fast plattenartig aus und steigt zuerst sanft, dann steil an. Ohne Absatz geht er in den relativ großen, kugelartigen Nodus über. Die Kuppa zeigt eine kräftig gewölbte Ausladung, eher in der Art des Gauzelinkelches in Nancy als etwa in derjenigen des Tassilokelches (Abb. 5 und 36).

Auf den Ruodbertkelch als mit Sicherheit bereits vor 1000 datierbaren Grabkelch folgt der ebenfalls aus Goldblech bestehende *Kleinkelch des Trierer Erzbischofs Poppo* (gest. 1047), dessen Grab er mit Patene und Bischofsring im Jahre 1803 entnommen wurde (Abb. 55, Kat. Nr. 33)[156]. Bei einer Gesamthöhe von 5 cm – wie beim Ruodbertkelch – ist der Ständer nur ca. 2 mm niedriger als die Kuppa. Die Proportionen sind am Poppokelch ähnlich wie etwa die am karolingischen Kelch von Petöhaza (Abb. 6). Aber die Unterschiede sind nicht zu übersehen: vom Fuß klar abgesetzter Nodus, dichtere Verbindung zwischen Nodus und Kuppa, breiter ausladender Fuß und im ganzen eine entschiedenere und zugleich geschlossenere Form.

Ähnliches kann auch vom zeitlich nächststehenden der übrigen Trierer Grabkelche gesagt werden, dem *Kelch des Erzbischofs Udo* (gest. 1078), der über die ottonische Entwicklung bereits deutlich hinausweist (Abb. 56, Kat. Nr. 32)[157]. Er besteht aus Silberblech und ist größer als die beiden vorhergehenden Cimelien (Höhe 6,7 cm). Besonders bemerkenswert erscheint, daß der Fuß sich nun zu einem zarteren Stengel zusammenzieht. Trotz der als konservativ anzusprechenden Form des Udokelches ist der Ständer deutlich höher geworden als die Kuppa, ein Größenverhältnis, daß für den romanischen Kelch bestimmend geblieben ist. Zu diesem hinüber weist auch die breiter ausladende Form der Kuppa[158].

Die späteren Trierer Grabkelche der Erzbischöfe Albero (gest. 1152), Hillin (gest. 1169) und anderer können hier füglich beiseite bleiben, da sie außerhalb der frühmittelalterlichen Formentwicklung stehen. Ebenfalls wenig Gewinn für das Formproblem kann man sich begreiflicherweise von einem Grabkelch aus Leder versprechen, der kürzlich in einem Bischofsgrabe in St. Stephan zu Mainz gefunden worden ist und den ganzen Fundumständen nach frühmittelalterlich (ottonisch) sein dürfte (Abb. 57)[159]. Das unfeste Material hat seine ursprüngliche Form nur teilweise beibehalten. Die „Patene" ist mit dem Kupparande (jetzt) fest verbunden. Der mit einem Rautenmuster mit Kreuzchen gezierte Nodus liegt beweglich um den engsten Teil des Ständers, eine Besonderheit, die an den beweglichen Perlring des Tassilokelches denken lassen möchte.

Eine ebenso lange Reihe von Grabkelchen wie die Trierer Kirchen haben die Grabstätten der Bischöfe von Hil-

[155] Genaue Messungen sind nicht mehr möglich, da Kelch und Patene in Glasröhren fest eingeschlossen sind, um Beschädigungen zu vermeiden.

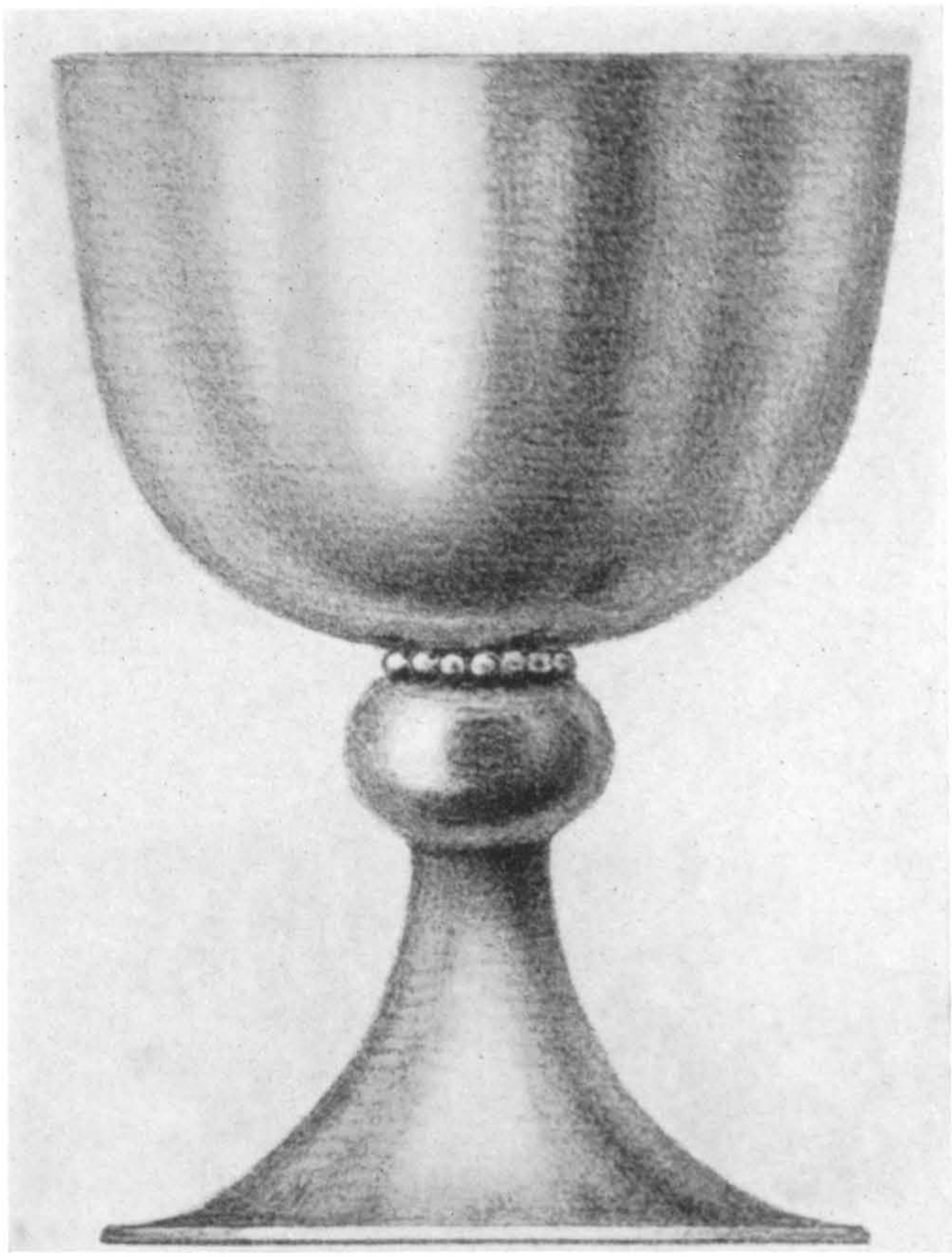
[156] Das vorzügliche Foto verdanke ich dem Rheinischen Landesmuseum Trier.

[157] Trotz wiederholter Bemühungen war es nicht möglich, ein Foto des Kelches vom Bischöflichen Museum in Trier zu erlangen. Daher muß die Zeichnung nach Wilmowsky, Grabstätten wiedergegeben werden.

[158] Vgl. hierzu den Gerhohuskelch von St. Peter in Salzburg, aus dem 12. Jahrhundert, als typisches Beispiel. Siehe weiter unten Abb. 79, S. 59/60 und Anm. 180.

[159] Herr Museumsdirektor Dr. K. H. Esser, Mainz, war so liebenswürdig, mir den Stand der Ausgrabungen in St. Stephan zu zeigen und das Studium des inzwischen präparierten Kelches im Laboratorium des Römisch-German. Zentralmuseums zu ermöglichen. Ihm verdanke ich auch das Foto. Die Publikation des Kelches und des ganzen Grabfundes bleibt abzuwarten.

desheim bewahrt. Von den fünf frühmittelalterlichen des Domschatzes sind seit dem Ende des letzten Krieges nur mehr die beiden der Bischöfe Osdag und Hezilo nachweisbar[160]. Der älteste von ihnen, der *Kelch* aus der Grablege *des Bischofs Osdag* (985–989), ist nach dem Ruodbertkelch von Trier der früheste der deutschen Grabkelche (Abb. 58, Kat. Nr. 11). Wie alle diese Hildesheimer Stücke besteht er aus Silber, als einziger jedoch besitzt er eine innen vergoldete Kuppa. Da er mit einer Höhe von 9 cm an das Maß der karolingischen Meßkelche in etwa heranreicht und im übrigen sorgfältig gearbeitet ist, darf man – mit Bertram – die Vermutung wagen, daß er als Kelch zur Zelebration der Messe gedient hat. Der Osdag-Kelch ist von schlanker Gestalt. Bemerkenswert ist die Facettierung von Fuß und Kuppa. Diese hat übrigens eine nach unten fast spitz zulaufende Form, wie sie bisher etwa am Beispiel der Susterner Schreinsfragmente (Abb. 49) und an dem in der Mitte des 11. Jahrhunderts gemalten Kelch aus dem Freisinger Sakramentar Bischof Ellenhards, in der Staatlichen Bibliothek in Bamberg (Abb. 51) und mehreren anderen Kelchen beobachtet werden konnte. Hingegen stimmen weder der Osdag-Kelch noch andere Hildesheimer Grabkelche mit den weiter oben herangezogenen Kelchdarstellungen auf dem Reliquienkasten von ca. 1000 im Domschatz (Abb. 50) überein.



55. Grabkelch des Erzbischofs Poppo, vergrößert (Kat. Nr. 33)
Trier, St. Antonius



56. Grabkelch des Erzbischofs Udo, vergrößert (Kat. Nr. 32)
Trier, Bischöfliches Museum

In den Proportionen des Osdag-Kelches, bei welchem der Ständer beträchtlich höher ist als die Kuppa, mag eine gewisse Entsprechung zu denen des sogenannten Liudgerkelches von Werden (Abb. 1–2) gesehen werden, obgleich dieser mit seiner etwas schwerfällig gerundeten Kuppa dagegen altertümlich wirkt. Mit den übrigen Hildesheimer Grabkelchen des 11. Jahrhunderts hat der Osdag-Kelch selber in formaler Hinsicht nur wenig gemein. Der (verlorene?) *Kelch Bischof Dithmars* (gest. 1044), nur 6,2 cm hoch, hat einen trichterförmigen Fuß mit leicht gewölbter, teilweise eingedrückter Wandung (Abb. 59, Kat. Nr. 12). Der Nodus ist,

[160] Jetzt im Hildesheimer Domschatz ausgestellt. Von den drei übrigen Kelchen können nur die alten Aufnahmen in dem Buche von A. Bertram reproduziert werden. – Dem HH. Herrn Domkapitular Prof. Dr. K. Algermissen sei für freundliche Auskünfte und Hilfen beim Studium der Hildesheimer Kelche herzlich gedankt.



57. Lederner Kelch aus einem Bischofsgrab in St. Stephan Mainz, Städtisches Altertumsmuseum

wie es scheint, deutlich vom Fuße abgesetzt, die Kuppa weniger spitz als beim Osdag-Kelch, ihre Wandung geradlinig geführt. Im Gegensatz dazu hat der gleich hohe silberne *Kelch* aus dem Grabe *des Bischofs Hezilo* (1054–1079) (Abb. 60, Kat. Nr. 13), einen trichterförmigen Fuß ohne Wölbung, der mit leichtem Knick in die Rundung des Nodus übergeht. Die Kuppa setzt sehr breit an, so daß sie fast wie eine Schale wirkt. Man ist geneigt, mit diesem einen *aus Hexham* in Northumberland stammenden vergoldeten *Bronzekelch* zu vergleichen (Abb. 63, Kat. Nr. 10)[161]. Er erinnert im gewölbten Fuße an die Beispiele der insularen Gruppe, der er als ein Spätling angehört, insbesondere an den bereits zitierten Kelch aus dem Trewhiddle-Fund (Abb. 14), von dem er sich jedoch in der Gesamtform sowie im Verhältnis von Nodus und schalenförmiger Kuppa unterscheidet. Obgleich Kelche dieser Art im 10. Jahrhundert denkbar sind – man vergleiche den schalenförmigen Kelch der Ekklesia unter dem Lamme auf fol. 1 im Fuldaer Festagslektionar[162], möchte eine Datierung des Kelches von Hexham etwa in die Zeit des Hezilo-Kelches, um die Mitte des 11. Jahrhunderts also, als wahrscheinlich erscheinen.

Im zeitlichen Ansatz ist der Kelch von Hexham versuchsweise mit dem *Kleinkelch von Hazleton* (Gloucestershire) zusammengebracht worden (Abb. 64, Kat. Nr. 37). In Form und Proportionen gehört dieses – durch Druck verformte – Grabkelchlein jedoch einer anderen, der kontinenalen Tradition an. Der geradwandige Trichter des Fußes, der fast zum Wulst reduzierte Nodus und die schön gewölbte Kuppa lassen an relativ frühe Vergleichsbeispiele denken (vgl. Abb. 42, 43). Die auch an anderen Kelchen von der englischen Insel angetroffene „provinzielle Bewahrung" älterer Formen (vgl. Kat. Nr. 20 und v. a. Nr. 10) scheint sich somit auch an diesem leider verschollenen Stück auszusprechen. Mit einer Datierung in die 1. Hälfte des 11. Jahrhunderts wäre der Kelch von Hazleton neben einem fragmentarischen Grabkelch aus Reims der früheste nachweisbare eucharistische Becher aus Blei.

Von den beiden anderen (leider ebenfalls nicht mehr nachzuweisenden) Grabkelchen des Hildesheimer Domschatzes wäre nur *der Kelch des Bischofs Udo* (gest. 1114) sicher einzuordnen (Abb. 61, Kat. Nr. 14). Hier erscheint die Form des Osdagkelches (Abb. 58) im wesentlichen wieder, nur in gesteigerter Schlankheit und Eleganz. Der Fuß hat starkes Übergewicht bekommen: bei einer Gesamthöhe von 7,2 cm nimmt der Ständer ca. 4,3 cm in Anspruch. Auffallend ist ferner, wie sehr Fuß und Nodus ineinander verschliffen sind, eine Erscheinung, die bei dem letzten Hildesheimer *Grabkelch* aus der Grablege *eines unbekannten Bischofs* noch stärker ausgeprägt ist (Abb. 62, Kat. Nr. 15). Bei knapp 6 cm Höhe, von ähnlichen Proportionen wie der Udokelch, aber in den Formen von Fuß und Nodus an den Hezilokelch erinnernd, dürfte er – nicht zuletzt wegen des weicher geschwungenen Duktus der Kuppa – dem Udokelch zeitlich vorausgehen.

Ein Übergang zur Form des romanischen Kelches, wie er sich bei den Trierer Kelchen als Frucht einer natürlichen Entwicklung anbot, ist in Hildesheim kaum zu erkennen. Es ist wohl anzunehmen, daß es auch für den Kelch, wie bei vielen anderen künstlerisch gestalteten Geräten, regional begrenzte Sonderentwicklungen gegeben hat. Das ließ sich schon mehrfach beobachten, beginnend im süddeutschen Bereich und bei den insu-

[161] Die Kenntnis des Kelches von Hexham verdanke ich dem freundlichen Hinweis von Herrn R. L. S. Bruce-Mitford vom Britischen Museum in London, und den Erläuterungen von Herrn D. M. Wilson. Diesem bin ich auch für Fotos und Mitteilungen zum (verschollenen) Kelch von Hazleton (Nr. 37) zu Dank verpflichtet.

[162] Zimmermann, Fuldaer Buchmalerei S. 33 ff. – Werdendes Abendland 533. – Elbern, Das erste Jahrtausend – Tafelband Taf. 436.

laren Kelchen, bei den eucharistischen Trinkgefäßen Spaniens, dann im ottonischen Trier und nun in Hildesheim. Freilich verbleiben diese landschaftlich bedingten Abweichungen gerade beim Abendmahlskelch durchwegs innerhalb eines recht engen Formenkanons beschlossen. Es könnten zuweilen auch gewisse retrospektive Entwicklungstendenzen gesehen werden, beispielsweise darin, wie der charakteristische verschmolzene Übergang vom Fuß zum Nodus an Grabkelchen des 11. Jahrhunderts am ehesten dem der frühkarolingischen Gruppe Süddeutschlands entspricht (vgl. Abb. 62, 65, 67, 70, 5 und 6). Es ist nicht anzunehmen, daß es sich etwa um frühe Kelche handelt, die ihres verminderten Wertes wegen mit ins Grab gegeben wurden, sondern eher um Rückgriffe auf ältere Stufen der Formentwicklung. Für die Datierung solcher Kelche ins 11. Jahrhundert spricht vor allem das anhaltende, ja zunehmende Übergewicht des Ständers über die Kuppa. Ausnahmen von dieser im 11. Jahrhundert zur Regel gewordenen proportionalen Eigenart, wie sie beispielsweise beim Adalvvard-Kelch (Abb. 66) und bei dem

58. Grabkelch des Bischofs Osdag (Kat. Nr. 11)
Hildesheim, Domschatz





59. Grabkelch des Bischofs Dithmar, vergrößert (Kat. Nr. 12)
Hildesheim, Domschatz

Grabkelch aus der Ruhestätte *eines unbekannten Bischofs* im *Mindener Dom* anzutreffen sind (Abb. 65, Kat. Nr. 21)[163], werden nicht selten gewesen sein. Bei dem Mindener Kleinkelch überragt die Kuppa den Ständer um ca. 3 mm an Höhe. Die Kuppaform und nicht zuletzt auch der wenig betonte Nodus, der ohne Absatz aus dem Fuße hervorschwillt, erinnern vielleicht am ehesten an den Hildesheimer Kelch des Bischofs Dithmar, dessen Kuppa freilich im Verhältnis zum Ständer viel kleiner ist (Abb. 59).
Ein weiterer Kelch des 11. Jahrhunderts mit betonter Kuppa ist glücklicherweise datiert, der erwähnte *Grabkelch des Bischofs Adalvvard* von Skara in Schweden (gest. 1072), im dortigen Dom gefunden (Abb. 66,

[163] Die Kenntnis des Mindener Grabkelches verdanke ich den freundlichen Mitteilungen von Herrn Prof. Dr. Hans Thümmler, Münster.



60. Grabkelch des Bischofs Hezilo, vergrößert (Kat. Nr. 13) Hildesheim, Domschatz

Kat. Nr. 28). Um den Kupparand des 6,4 cm hohen silbernen Gefäßes liest man die Dedikation ADALVVARDVS PECCATOR[164].
Die eiförmige Kuppa erscheint schlank und besonders hochgezogen. Der Fuß ist trichterförmig und ohne Kehlung, der Nodus nicht sehr kräftig gebildet, aber mit kleinen Absätzen gegen Fuß und Kuppa abgehoben.
Für die Kuppaform des Adalvvard-Kelches findet man kein Vergleichsstück unter den erhaltenen Kelchen. Hingegen ist ein Vergleich mit Kelchdarstellungen möglich. An erster Stelle wird man sich des bereits erwähnten Kelches aus der „Anbetung des Lammes" im Göttinger Sakramentar 231 erinnern (Abb. 48). Der hier von Ekklesia emporgehaltene Kelch entspricht in der Form der Kuppa weitgehend dem Kelch von Skara. Als zweiten Vergleich könnte man den Kelch vom Susterner Fragment hier erneut anführen (Abb. 49). Auch die Kelche vom Hildesheimer Reliquienkasten der Zeit um 1000 könnten im Umkreis noch genannt werden (Abb. 50)[165]. Es möchte scheinen, daß im Adalvvardkelch eine ältere Kelchform provinziell weiterlebt. Er trägt z. B. auch neben dem weiter unten zu erwähnenden Sunikelch aus Skara als einziger erhaltener Kelch des 11. Jahrhunderts die den oberen Kupparand umlaufende Inschrift, wie sie an mehreren frühkarolingischen Gefäßen festgestellt werden konnte, – es sei an den Grimfriduskelch und den Ursuskelch erinnert (Abb. 7, 8). Die Art schließlich, wie die Teile des Adalvvardkelches voneinander abgesetzt sind, könnte in manchem an den Liudgerkelch erinnern, dessen Proportionen freilich ganz andere sind (Abb. 1–2). Darf man die Vermutung wagen, daß dem Verfertiger des Kelches von Skara ein karolingischer oder zumindest ein frühottonischer Kelch als Vorbild gedient habe, dessen Kuppa dem Ständer in altertümlicher Weise an Höhe noch weit überlegen war?
Es bleiben noch mehrere weitere Grabkelche des 11. Jahrhunderts anzuführen, die zur Kenntnis der

61. Grabkelch des Bischofs Udo, vergrößert (Kat. Nr. 14) Hildesheim, Domschatz



[164] Für verschiedene Angaben sowie Fotos zum Adalvvardkelch habe ich Herrn Dr. H. Wideen vom Göteborgs Museum zu danken.
[165] Vgl. Anm. 144–146.



62. Grabkelch eines unbekannten Bischofs, vergrößert (Kat. Nr. 15) Hildesheim, Domschatz



63. Kelch aus Hexham (Kat. Nr. 10) Hexham, Priory Church

64. Kelch aus Hazleton (Kat. Nr. 37) (z. Z. nicht nachweisbar)



Formentwicklung beitragen. Der 7,2 cm hohe *Kelch aus einem Bamberger Bischofsgrab* hat leider eine stark beschädigte Kuppa (Abb. 67, Kat. Nr. 2). Der ziemlich flach auslaufende Trichter des Fußes und der aus diesem fugenlos sich entwickelnde, etwa birnenförmige Nodus mögen an frühe Beispiele wie den Trierer Ruodbertkelch erinnern (Abb. 54). Jedoch gibt die größere Höhe des Ständers am Bamberger Grabkelch (4 cm von 7,2 cm) den deutlichen Hinweis auf eine spätere Entstehungszeit. Es bleibt die Frage, ob er dem 1042 gestorbenen Bischof Eberhard I. oder dem zweiten Bischof dieses Namens (gest. 1170) zuzuschreiben ist. Das zweite Datum scheint reichlich spät für den Kelch. Wichtig ist in diesem Zusammenhang eine Gegenüberstellung mit einem in Speyer gefundenen, weiter unten genauer beschriebenen Kelch, der ebenfalls keinem Bischof sicher zugeordnet werden kann (Abb. 77). Er weist die gleiche Form des Fußes auf, allerdings eine noch stärker schalenförmige Bildung der Kuppa. — Der zweite Bamberger *Grabkelch* stammt aus dem Grabe *des Papstes Clemens II.* (gest. 1047) (Abb. 68, Kat. Nr. 3). Der Nodus dieses Kelches ist zerstört, die ursprüngliche Höhe daher nicht mehr genau zu bestimmen. Der gegenüber dem Eberhardkelch steilere Fuß unterscheidet ihn von diesem. In den Kuppen ist eine gewisse Vergleichbarkeit gegeben. Ein härterer und steilerer Umriß der Kuppa scheint für die Kelche des fortgeschrittenen 11. Jahrhunderts charakteristisch zu sein,



66. Kelch des Bischofs Adalvvard
(Kat. Nr. 28)
Skara, Domschatz

67. Grabkelch des Bischofs Eberhard (Kat. Nr. 2)
Bamberg, Domschatz



65. Grabkelch eines
unbekannten Bischofs
(Kat. Nr. 21)
Minden, Domschatz



zumal der Becher bei beiden Beispielen aus Bamberg nicht spitz, sondern breit ansetzt[166].
Diese Eigenart teilen die beiden Bamberger Stücke mit zwei silbernen Grabkelchen, die um 1892 im Dom zu Bremen gefunden worden sind. Einer von ihnen, der *Kelch eines unbekannten Bremer Erzbischofs,* dürfte der Form nach wohl in die zweite Hälfte des 11. Jahrhunderts zu datieren sein (Abb. 69, Kat. Nr. 6). Der Kelchfuß zeigt einen umlaufenden schmalen Standring zur Erhöhung der Stabilität, wie schon mehrfach angetroffen. Der Nodus ist vom trichterförmigen Fuß klar abgesetzt. Die Kuppa hat die bereits in Bamberg beobachtete Becherform mit breiter Basis, die sich nach oben hin mit einer gewissen Härte im Duktus verbreitert. Von der Gesamthöhe von 9 cm nimmt der Ständer 4,8 cm ein.
Von sehr ähnlichen Maßverhältnissen ist der zweite Bremer *Grabkelch,* der in der Bestattung *des Erzbischofs Liemar* (1072–1101) gefunden wurde und sich mit dem anderen Stück im Bremer Focke-Museum befindet (Abb.

[166] Nach A. v. Reitzenstein ist der Eberhardkelch auf den 1170 gestorbenen Eberhard II. zu beziehen, da er einem Bericht aus der Fundzeit (1831) zufolge in der Gertraudenkapelle des Bamberger Domes gefunden ist, in welcher nur Eberhard II. bestattet wurde. Vgl. S. Müller-Christensen, Das Grab des Papstes Clemens II. im Dom zu Bamberg. München 1960, S. 95. Eine Datierung des Eberhardkelches ins späte 12. Jahrhundert erscheint jedoch kaum möglich. Vielleicht ist ein älteres Kelchlein dem Bischof Eberhard II. mit ins Grab gegeben worden, denn auch gegen eine Datierung in die Zeit Eberhards I. bestehen Bedenken. – Um Fotografien und weitere Angaben zu den beiden Bamberger Grabkelchen hat sich H. Herr Regens Ernst Schmitt (Bamberg) in freundschaftlicher Weise bemüht, wofür ihm herzlich gedankt sei.

70, Kat. Nr. 5)[167]. Der Trichter des Fußes ist bei diesem zweiten Exemplar weniger starr im Umriß, der Nodus ist gedrückter als sonst gebildet. Ein Zwischenring zwischen Nodus und Kuppa ist verloren. Die Kuppa verbreitert sich von ihrer Basis zum Rande relativ wenig. Am ehesten wird man den Liemarkelch mit dem Clemenskelch von Bamberg, aus dem zweiten Viertel des 11. Jahrhunderts, vergleichen können (Abb. 69). Ob man daraus schließen darf, daß angesichts des langen Pontifikats Liemars ein mehrere Jahrzehnte alter Kleinkelch dem Toten mit ins Grab gegeben worden sei? Die Möglichkeit dazu muß offen bleiben, und gewiß nicht nur in diesem Falle. Übrigens ist der Liemarkelch kleiner als der andere Bremer Grabkelch (7 cm, davon die Kuppa 3,4 cm).

Wie sehr die Kelchformen des 11. Jahrhunderts innerhalb des erkennbaren Spielraumes variieren, erhellt aus der Gestalt des einzigen aus den Niederlanden bekannt gewordenen *Grabkelches von Bischof Bernulphus von Utrecht* (gest. 1054) (Abb. 71, Kat. Nr. 1)[168]. Der untere Teil des Fußes ist bei diesem Gefäß weggebrochen, Nodus und Kuppa hingegen sind unversehrt. Aus der erhaltenen Höhe von 7,5 cm läßt sich eine ursprüngliche Höhe von ca. 9 cm erschließen, eine für einen „Grabkelch" respektable, aber bereits mehrfach angetroffene Größe. In der Art, wie der Nodus sich aus dem Fuß entwickelt, erinnert der Bernulphkelch an den Grabkelch des Bischofs Udo von Hildesheim (gest. 1114) (Abb. 61). Der doppelt geriefelte Ring zwischen Nodus und Kuppa hat eine enge Parallele in dem erwähnten Grabkelch eines unbekannten Hildesheimer Bischofs, wohl aus der zweiten Hälfte des 11. Jahrhunderts (Abb. 62). Aber die Kuppaform des Utrechter Kelches, der jetzt im Rijksmuseum zu Amsterdam aufbewahrt wird, steht andererseits den Kuppen des Clemenskelches von Bamberg und des Liemarkelches aus Bremen nahe (Abb. 68, 70). Wenn nicht mehr eigens betont werden muß, daß bei allen zuletzt genannten Kelchen die Kuppa proportional von geringerer Höhe ist als der Ständer, so ist doch beim Bernulphkelch ein ungewöhnlich steiler Ständer festzustellen (Kuppa 3,5 cm, Ständer ca. 5,5 cm). Das gegenüber den karolingischen Kelchen geänderte Grundverhältnis hat sich seit der ersten Hälfte des 11. Jahrhunderts vollständig und allgemein durchgesetzt.

Es kann ganz selbstverständlich auch bei einem leider



68. Grabkelch des Papstes Clemens II. (Kat. Nr. 3)
Bamberg, Domschatz

69. Grabkelch eines unbekannten Erzbischofs (Kat. Nr. 6)
Bremen, Focke-Museum



[167] Der Custos des Bremer Focke-Museums, Herr Dr. Fliedner, stellte bereitwillig Fotos und Risse der Kelche sowie weitere Auskünfte zur Verfügung.

[168] Vgl. Kat. Willibrord-Herdenking, Vroeg-Middeleeuwsche Kunst. Utrecht 1939, Nr. 126. – Dem Rijksmuseum Amsterdam danke ich für die Überlassung der Fotografie.

nur fragmentarisch erhaltenen *Grabkelch* angenommen werden, der im Jahre 1921 bei Grabungen *in der Reimser Kathedrale* gefunden worden ist und ohne nähere Kennzeichnung unter der Nr. 116 in der Schatzkammer des Domes aufbewahrt wird (Abb. 72, Kat. Nr. 25). Erhalten ist die Kuppa mit dem Nodus. Der geringe, vom Fuß verbliebene Rest ist völlig verdrückt, so daß über die einstige Form und Höhe des Kelches nichts Verbindliches ausgesagt werden kann. Die Kuppa ist in der Form fast identisch mit derjenigen vom doppelhenkeligen Grabkelch des Erzbischofs Gervasius, gleichfalls in Reims (vgl. Abb. 37): mit unten breit ansetzendem Becher, der mit steiler gerader Wandung aufsteigt. Er dürfte daher auch mit dem Gervasiuskelch etwa in die gleiche Zeit datiert werden, d. h. in das 3. Viertel des 11. Jahrhunderts. Bemerkenswert ist die Einfassung des Nodus von leicht gestreckter Kugelform mit je einem Perlring oben und unten.

Diese beiden den Nodus begleitenden Perlringe, mit Ausnahme des Gauzelinkelches (vgl. Abb. 36) sonst nur von Abbildungen frühmittelalterlicher Kelche bekannt (vgl. Abb. 30, 34), scheinen als Kennzeichen mancher Kelche aus der zweiten Hälfte des 11. Jahrhunderts gelten zu dürfen. Sie finden sich auch auf dem gut erhaltenen und schönen *Grabkelch des Dietwin* (= Theoduin) *von Bayern*, im Jahre 1075 als Bischof von Lüttich gestorben. Der Kelch wird in der Kirche Notre-Dame zu Huy (Belgien) aufbewahrt. Er ist in Silber gehämmert und weist im Innern der Kuppa Spuren von Vergoldung auf (Abb. 73, Kat. Nr. 16)[169]. Mit einer Höhe von 7,1 cm gehört er zu den kleineren Grabkelchen. Zu Recht ist bereits früh vermerkt worden, die Vergoldung im Kuppainnern lasse darauf schließen, daß der kleine Kelch zu Lebzeiten des Prälaten als Reisekelch verwandt worden sei, eine Bestätigung des weiter oben über das Verhältnis von Grabkelch und *calix viaticus* Gesagten.

Der Fortgang der Entwicklung zur hohen Romanik hin ist am Kelch des Bischofs Theoduin von Lüttich gut zu beobachten. Er ist, abgesehen von den gedrückteren Proportionen, aufs engste verwandt mit dem schönen eucharistischen Trinkgefäß, das mit der zugehörigen Patene im Grabe *des Siegburger Abtes Reginhard* (gest. 1105) in der Abteikirche auf dem Michaelsberg gefunden worden ist (Abb. 74, Kat. Nr. 26). Der Kelchfuß steigt mit kräftiger Kehlung schlank auf. Der Nodus ist oben und unten von je einem Perlring begleitet. Die Kuppa steigt, vergleichbar den Bremer Grabkelchen, aber auch den Exemplaren aus Reims und Huy, über breitem Ansatz mit gerader Wandung konisch an.

Mit der betonten Abgrenzung seiner einzelnen Teile kommen der Siegburger Grabkelch und die soeben genannten vergleichbaren Stücke wieder in die Nähe zum romanischen Kelch, der sich von ihnen besonders durch eine stärker schalenförmige Bildung der Kuppa unterscheidet. Zwischen Kelchen wie dem Reginhardkelch von Siegburg und etwa dem oben (vgl. Anm. 158) zitierten Kelch von St. Peter in Salzburg (Abb. 79) möchte man einen kelchförmigen Taufstein einordnen, der in der Pfarrkirche von Oberhaun bei Hersfeld als Kanzelfuß Verwendung gefunden hat und auf diese Weise erhalten geblieben ist (Abb. 78). Der ziemlich derbe Ständer ruht auf einer kräftigen Platte auf, der abgeplattete Knauf wird oben und unten von je einem Perlring begleitet, die Kuppa, die nur wenig mehr als ein Drittel der Gesamthöhe ausmacht, ist fast halbkugelartig gebildet und nähert sich der Form der romanischen Schalenkuppa an. Dieter Grossmann, der den Taufstein bekannt gemacht hat, möchte ihn einerseits mit der „nahezu identischen Form, etwas schlanker und gestreckter" des Liudgerkelches von Werden, zum andern mit romanischen Kelchen in der Art des Kelches von St. Peter in Salzburg vergleichen (Abb. 79)[170]. Nach dem oben gezeigten Umkreis frühmittelalterlicher Kelche zu urteilen, scheint der schöne Taufbrunnen von Oberhaun nicht mehr ins 11. Jahrhundert, sondern in die Zeit um 1100 bzw. eher in den Anfang des 12. Jahrhunderts zu gehören. Ein Datum in vorromanischer oder gar karolingischer Zeit dürfte sicher nicht in Frage kommen, zumal der von Grossmann bevorzugte Vergleich mit dem Werdener Liudgerkelch (Abb. 1–2) bei genauerer Formanalyse nicht überzeugen kann. Er spiegelt vielmehr wiederum die verbreitete Ungewißheit über die Formentwicklung des Kelches im frühen Mittelalter wider.

Mit Ausnahme des doppelhenkligen Gauzelinkelches aus der Kathedrale von Nancy (Abb. 36), der trotz seiner relativen Kleinheit als Spendekelch gelten darf, konnten bisher nur Kelche aus Grabfunden angeführt werden, bei denen ein praktischer Gebrauch bei der Meßzelebration teils angenommen[171], teils skeptisch beurteilt wird. Obgleich bei vielen der kleinen Grabkelche wertvolles Material und sorgfältige Ausarbeitung den von J. Braun gezogenen Schluß nahelegen mögen, muß man doch wohl stärker differenzieren und von Fall zu Fall prüfen, wieweit eine praktische Ver-

[169] Herrn Pierre Dijon, Huy, sei für freundlich gewährte Auskünfte und für die Beschaffung einer Fotografie gedankt.

[170] D. Großmann, Der Taufstein zu Oberhaun, in: Kunstchronik 9/1956, S. 244 ff. – Das Foto verdanke ich der Liebenswürdigkeit von Herrn Dr. Großmann.

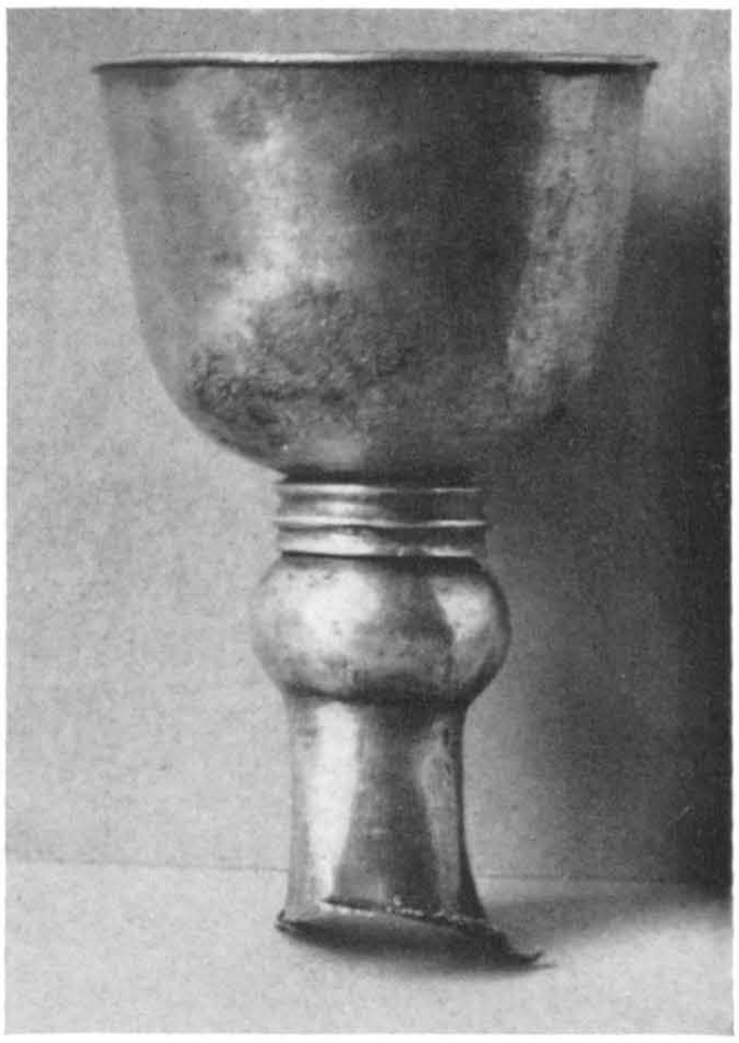
[171] Es sei an das Zitat aus Braun, Altargerät S. 73 erinnert: „Alle diese Miniaturkelche waren ursprünglich Reisekelche, die zu den kleinen Portatilien gebraucht wurden, deren man sich auf Reisen bediente."



70. Grabkelch des Erzbischofs Liemar (Kat. Nr. 5)
Bremen, Focke-Museum



72. Fragment eines Grabkelches, verkleinert (Kat. Nr. 25)
Reims, Schatz der Kathedrale



71. Grabkelch des Bischofs Bernulph von Utrecht (Kat. Nr. 1)
Amsterdam, Rijksmuseum

wendung dieser kleinen Gefäße nicht nur als „Reisekelche", sondern vielleicht auch als normale Kelche zur privaten Zelebration angenommen werden kann. Ein Argument zugunsten der letzteren Annahme mag in der freilich schwer zu beweisenden, aber mehrfach sich aufdrängenden Vermutung gesehen werden, daß manche Grabkelche eine für das Todesjahr des Bestatteten recht spät erscheinende Stufe in der Formentwicklung anzeigen. Auch die Größe manches der Grabkelche – man vergleiche den Osdagkelch aus Hildesheim, den Grabkelch eines unbekannten Erzbischofs in Bremen und den Utrechter Bernulphkelch mit je 9 cm Höhe, gegenüber 12 cm Höhe beim sogenannten Liudgerkelch – kann ernsthaft für eine praktische Brauchbarkeit dieser Gefäße als Konsekrationskelche bei der Messe sprechen.

Dies gilt mit Sicherheit für den schönen, zweiten *Grabkelch aus der Domkirche von Skara* (Schweden), der mit seiner zugehörigen Patene im Jahre 1949 im Grabe eines etwa 55jährigen Mannes, wohl eines Bischofs, gefunden worden ist (Abb. 75, Kat. Nr. 29). Kelch und Patene bestehen aus Silber mit einer Kupferbeimischung und bieten nach der Restaurierung das Bild einer vorzüglich erhaltenen Garnitur. Der Kelch mißt etwa 9 cm in der (rekonstruierten) Höhe, die Kuppa hat einen Randdurchmesser von 5,2 cm. Der Ständer ist relativ schlank, der Nodus von leicht gestreckter Form, ähnlich wie er an dem weiter unten zu besprechenden Unterregenbacher Kelch (Abb. 76) erscheint. Die Kuppa ist für einen henkellosen Kelch von einzigartiger Form: sie setzt breit und kugelig an, verengt sich aber sogleich wieder, so daß eine Art Wulst entsteht, aus dem die ausfahrende Wandung der eigentlichen Kuppa aufsteigt. Offensichtlich ist die Form der Kuppa von derjenigen des Henkelkelches, mit bauchiger Kuppa und geradem Hals, abgeleitet. Die Inschrift am oberen Rand bzw. auf dem erwähnten Wulst nennt in ihrer Widmung einen Namen: SVNI ME FECIT.

Ob damit der Künstler oder nicht eher der Stifter gemeint ist, kann nicht sicher entschieden werden. Für das letztere scheint der repräsentative Charakter der Widmung zu sprechen, die – ebenso wie die kultische Inschrift am oberen Kupparand – mit einem Weihekreuzchen ausgezeichnet ist. Die steile Gestalt des Kelches, sodann mehrere wichtige Einzelheiten, wie der kugelig gestreckte Nodus, der als schlanker Trichter gebildete Fuß, auf welchem übrigens Reste einer Akanthusranke zu erkennen sind, und auch die Form der Schriftzeichen, dürften für eine Datierung des Kelches ins späte 11. oder frühe 12. Jahrhundert[172] sprechen.

[172] Dr. Harald Wideen, dem ich Fotos auch dieses Kelches verdanke, wies mich freundlicherweise darauf hin, daß die Schriftformen in Skandinavien im 12. Jahrhundert noch gebräuchlich sind. – Die Kelche von Skara sind Eigentum des Statens Historiska Museum, Stockholm, jedoch als Dauerleihgaben in der Domkrypta von Skara ausgestellt. – Zur formalen Ableitung des Sunikelches wird man nicht nur an Henkelkelche vom Typ Gourdon (vgl. Abb. 17, 32, 33) den-



73. Grabkelch des Bischofs Dietwin von Lüttich, verkleinert (Kat. Nr. 16) Huy, Notre-Dame

Die Ausstattung von Kelch und Patene mit Inschriften, sowie die Stifter-(bzw. Künstler-)inschrift am Nodus, lassen deutlich erkennen, daß der zweite Kelch von Skara, den man in Anlehnung an andere Kelchnamen „Suni-Kelch" nennen kann, als Meßkelch gedient haben dürfte, bevor er als Grabbeigabe Verwendung fand. Er wäre damit ein neues Beispiel für die fließenden Grenzen zwischen *calix minor, calix viaticus* und Grabkelch. Durch ihn erhärtet sich die Vermutung, daß auch andere besser ausgestattete Grabkelche wirkliche, zur Meßfeier verwendete Kelche gewesen sind.
Beim Suni-Kelch von Skara wird man zum Vergleich am ehesten an einen Kelch denken dürfen, der – obzwar in vielen Details verschieden, dennoch – in seiner morphologischen Tendenz und in manchen seiner formalen Kennzeichen verwandt erscheint. Der *Kelch von Unterregenbach*[173] bei Langenburg in Württemberg kann zugleich als der bisher einzige des 11. Jahrhunderts gelten, der nicht aus einem Grabfund stammt und daher sicher nicht als Grabkelch, sondern als Meßkelch zu betrachten ist (Abb. 76, Kat. Nr. 31). Der Fundort war 14 Meter von der Krypta der Kirche entfernt. Hans Christ hat ihn vor einigen Jahren veröffentlicht, mit einer Anzahl bekannter Kelche und Kelchabbildungen des frühen Mittelalters zusammengehalten, und ihn schließlich aus mehr oder weniger historischen Gründen nach 1033 bzw. um die Mitte des 11. Jahrhunderts datiert. Obgleich unmittelbar überzeugendes Vergleichsmaterial nicht beizubringen ist, kann diese Datierung aus allgemeinen, formgeschichtlichen Erwägungen auf Mitte bis zweites Drittel des Jahrhunderts korrigiert werden. Bemerkenswert ist die schlanke, ja steile Gestalt des 10 cm hohen Gerätes. Auch der Nodus ist betont hochoval, eine nur selten anzutreffende Eigenheit. Die Härte der Formgebung, vor allem bei der Kuppa, gibt eine weitere Handhabe, den Kelch von Unterregenbach eher dem späteren Abschnitt der genannten Zeitspanne zuzuweisen. Es sei auf das weiter oben zu den

74. Grabkelch des Abtes Reginhard (Kat. Nr. 26) Siegburg, Benediktinerabtei



ken dürfen, sondern auch an Henkelbecher von der Art des Silberkelches des Ardaburius und der Anthusa in der Dumbarton Oaks Collection. Vgl. Catal. of the Byz. and Mediaeval Antiquities in the Dumbarton Oaks Coll. I. (M. C. Ross). Washington 1962, Nr. 5, S. 4 f., Tf. IV.

[173] Christ/(E. Raub), Der Kelch von Unterregenbach, a. a. O. (vgl. Anm. 32). – Statt der Beispiele, die in Christs Tafel „Zur Formentwicklung des Abendmahlskelches von der karolingischen Zeit bis zur Gotik" angegeben sind, wären vielleicht zutreffender folgende Vergleiche zu benennen: Kelch zu Füßen Christi auf der Kreuzigung des Echternacher Evangeliars in der Bibliothèque Royale zu Brüssel, und der linke Kelch auf der zitierten Abendmahlsdarstellung des Reliquienkästchens im Hildesheimer Domschatz, aus der Zeit um 1000. Vgl. Anm. 146 und Abb. 50.



76. Kelch von Unterregenbach (Kat. Nr. 31)
Stuttgart, Württ. Landesmuseum



75. Kelch des Suni, vergrößert (Kat. Nr. 29)
Skara Domschatz

späten Grabkelchen Gesagte verwiesen, besonders zu denen aus Hildesheim[174].

Weniger in ottonischer als in karolingischer Zeit üblich erscheint dagegen der materielle Befund des Unterregenbacher Kelches. Er besteht aus Kupfer. Bei der Reinigung traten auf der Innen- und Außenfläche der Kuppa, am Fuß und besonders an den Perlringen zwischen Fuß, Nodus und Kuppa Reste von Vergoldung zutage. Diese materiellen Eigenschaften teilt der Kelch von Unterregenbach mit dem Liudgerkelch, von dem er sich in formaler Beziehung wie auch – und nicht zuletzt – in der künstlerischen Qualität eindeutig unterscheidet.

[174] Daß eine Form dieser Art sich schon im späten 9. Jahrhundert andeutet, zeigte der winzige Kelch auf dem Blatt mit der Anbetung des Lammes durch die 24 Ältesten im Codex Aureus von St. Emmeram. Dort war allerdings die Kuppa gegenüber dem steilen Fuß noch von bedeutenderem Gewicht. Vgl. oben S. 33 f (Abb. 31).

4. ZUSAMMENFASSUNG: ZUR FORMENTWICKLUNG DES KELCHES IM FRÜHEN MITTELALTER

Der Umfang des im Vorhergehenden ausgebreiteten Materials zum Wandel der formalen Erscheinung des eucharistischen Kelches im Abendland zwischen 700 und 1100 darf nicht darüber hinwegtäuschen, wie geringfügig es im Vergleich zu dem einstmals vorhandenen Bestande ist. Auf zwei bereits kurz erwähnte Beispiele sei zurückverwiesen. In den „Gesta abb. Trudonensis" I. cap. 2 ist von einem goldenen und neunzehn silbernen Kelchen die Rede, im Kodex Nr. 6 von St. Paul in Kärnten, auf einem Vorsatzblatt des 9. Jahrhunderts als

„Liber Augie", also der Reichenau bezeichnet, werden für das Inselkloster *in summa calices argentei inter maiores et minores duodecim* aufgezählt[175]. Die große Zahl der in den einzelnen Kirchen vorhandenen Kelche hängt nicht nur mit der Anzahl der Priestermönche zusammen, sondern dürfte nicht zuletzt auch darin begründet sein, daß oft mehr als der vorschriftsmäßige eine Kelch auf den Altar kam. In Monte Cassino ist noch im 11. Jahrhundert von sieben Kelchen auf dem Altar die Rede[176]. Der hl. Bonifatius richtet im Jahre 726 an Papst Gregor II. eine dieses Problem betreffende Anfrage, auf die er aus Rom den Bescheid erhält, es sei nicht angemessen, *duo vel tres calices in altario ponere*[177].

Einem Anspruch, aus dem vorhandenen, bruchstückhaften Material eine gültige formale Entwicklungsreihe abzuleiten, stellen sich daher von vornherein gewichtige Bedenken entgegen. Wenn der Versuch trotzdem unternommen wird, dann nicht so sehr, um eine lückenlose Deszendenz zu rekonstruieren, sondern mit dem Ziele, verläßliche Anhaltspunkte über den Wandel der Formtendenzen am Kelch des frühen Mittelalters als Grundlagen für eine stilistische und zeitliche Ordnung des Materiales zu erhalten.

Für den Kelch mit Henkeln ist selbst eine solche eingeschränkte Festlegung kaum möglich. Die Kelchabbildungen, auf welche sie mangels erhaltener Beispiele gegründet werden müßte, zeigen die aus dem frühchristlichen Bereich bekannte und für die Merowingerzeit mit dem kleinen Kelch von Gourdon (Abb. 17) bezeugte Form. Zwischen diesem Kelchlein und dem Henkelkelch, der beispielsweise auf dem Aachener Antependium aus dem frühen 11. Jahrhundert abgebildet ist (Abb. 33), besteht wenig Unterschied, wenn man von den breiter gewordenen Proportionen absieht. Es dürfte sich bei dem Aachener Kelchbild jedoch wieder um eine eher traditionsbedingte, sozusagen literarische Form handeln und nicht um eine ‚porträthafte' Darstellung. Der Gauzelinkelch von Nancy und die – wesentlich spätere – Abbildung eines Henkelkelches am Erphokreuz aus Münster in Westfalen geben einen in den Ländern nördlich der Alpen anscheinend verbreiteten Typ des ottonischen Henkelkelches wohl richtig wieder (Abb. 34–36). Er ist gekennzeichnet durch eine gegenüber dem Gourdontyp vereinfachte und vereinheitlichte Form, die einerseits zum Typus des Tassilokelches (Abb. 4–5) eine gewisse Beziehung aufrechterhält, anderseits und offensichtlich betont nach byzantinischen Vorbildern ruft (Abb. 38). Die besondere Form des Henkelkelches ist vom 10. bis 11. Jahrhundert an wohl in zunehmendem Maße in der allgemeineren des henkellosen Kelches aufgegangen.

Der henkellose Kelch des Abendlandes entwickelt sich seinerseits aus dem in den Mittelmeerländern gebräuchlichen eucharistischen Trinkgefäß mit steilem, ziemlich schmalem Fuß und breit ausfahrender, stark ausgebuchteter Kuppa. Der Kelch von Lamon bei Feltre (Abb. 8) zeigt diesen Zusammenhang deutlich. Der Tassilokelch (Abb. 4–5) ist mit dem angenommenen byzantinischen Prototyp durch bemerkenswerte Übereinstimmungen verbunden, aber zugleich deutlich von ihm getrennt. Insbesondere gewinnt der Kelchfuß an Breite, während der Nodus in einheitlicher Umrißlinie mit ihm verbunden bleibt. Die Kuppa verliert die weit ausgebauchte Form der östlichen Kelche und steigt, so beim Ursuskelch gut spürbar, in knapperer, fast eiförmiger Umrißlinie an. Mit dem im Tassilokelch gewonnenen Aufbau hat der abendländische Kelch eine für lange Zeit ‚kanonische' Grundform gefunden.

Innerhalb dieser Grundform begegnen im 8. und 9. Jahrhundert, aber auch später, regional begrenzte Sonderformen, die von geringerer entwicklungsgeschichtlicher Bedeutung sind. Eine davon liegt schon im Grimfriduskelch (Abb. 7) vor, dessen Entstehungszeit im späten 8. oder vielleicht eher im frühen 9. Jahrhundert anzunehmen ist. Charakteristisch scheint für ihn einmal die Übernahme anderer, möglicherweise auf balkanische Anregungen zurückgehender Elemente, zum anderen die der Formverschmelzung am Tassilokelche entgegengesetzte Betonung der Einzelelemente des Kelches. Wichtig ist sodann die insulare Gruppe, in welcher sich ein – freilich nicht lückenloser – Entwicklungsgang vom irischen Kesselkelchtyp (Abb. 12–13) zum Kelch von Trewhiddle (Abb. 14) und, auf den Kontinent übertragen, zum Kelch von Deventer und schließlich zu den Kelchen von Silos und Hexham (Abb. 10, 53, 63), die letzteren schon aus dem 11. Jahrhundert, abschreiten läßt.

Das Bild der Entwicklung des Kelches bis zur hoch- und spätkarolingischen Zeit wird erst aus den Bildern in Miniaturen, Elfenbeinen und Werken der Goldschmiedekunst klar sichtbar. Sie bereichern es zugleich, obwohl manche dieser abgebildeten Kelche Traditionsformen von älteren, auch nur bildlich überlieferten Kelchtypen wiedergeben. Die Form des Kelches frühmittelalterlicher Zeit erscheint aber auch so als reich an Varianten. Wir lernen Kelche mit fast kugelförmiger, am Rande

[175] Schlosser, Karolingische Schriftquellen 261 und 486.

[176] E. Martène, De ant. eccles. ritibus. (2. Aufl.) Antwerpen 1736–38, Bd. I. S. 390.

[177] M. G. H. Ep. Merow. et Karol. Aevi, I. 276. – Vgl. auch J. A. Jungmann, Missarum Solemnia, Bd. II. Wien 1949, S. 64 Anm. 62, ebendort S. 377 ff. Zur Kelchkommunion der Gläubigen ebenda S. 467: „Seit dem 12. Jahrhundert beginnt man im Abendland mehr und mehr auf die Kelchkommunion zu verzichten."

enger werdender Kuppa kennen, mit verschiedenster Verzierung versehen. Ein Spendekelch im Raganaldus-Sakramentar (Abb. 24) weist eine Kuppa mit breitem Boden und steiler, hoher Wandung auf. Anderwärts nimmt der Kelch eine gestreckte Gestalt mit schlanker Kuppa an. Geschweiften Formen treten andernorts harte und knapp begradigte gegenüber. Diese Vielfalt gilt für die Einzelformen nicht weniger als für die Gesamterscheinung. Der Nodus beispielsweise kann kugelig oder konisch, hochoval und mehr oder weniger abgeplattet sein. Zuweilen verschmilzt er mit dem Fuß zu durchgehender Umrißlinie, oft ist er als betontes Glied selbständig gebildet.

Bei der Durchsicht der Kelchformen aus karolingischer Zeit gewinnt man den Eindruck, daß für die Gestaltung des Kelches, auch des Kelches von kleinem Format für die private Zelebration der Messe, das Vorbild des Spendekelches = *calix ministerialis* bestimmend gewesen ist. Dies geht nicht zuletzt aus den bis ins späte 9. Jahrhundert geltenden Proportionen aller Kelche hervor, die durch das Vorherrschen der Kuppa charakterisiert sind. Bei den zu kleinerem Format hinüberwechselnden Kelchen des 10. und 11. Jahrhunderts wäre es aus praktischen Gründen nicht gut möglich gewesen, die Größenverhältnisse des alten Spendekelches einfach verkleinert beizubehalten[178]. Der Kelch würde seine Stabilität eingebüßt haben. Man vergleiche das Beispiel des Kelches von Zalesie, der als eine solche Verkleinerung zu verstehen ist (Abb. 16). Die Formentwicklung mußte somit dahin streben, den Kelchfuß zu verbreitern bzw. überhaupt zu vergrößern. Diese Entwicklung kann an den erhaltenen Kelchen des 10. und 11. Jahrhunderts deutlich verfolgt werden, besser als an den bildlichen Zeugnissen, bei denen die Tradition stärkeren Einfluß behielt und bei denen es auf Stabilität schließlich auch nicht ankam.

Die frühen ottonischen Kelche – zum Beispiel der Ruodbertkelch in Trier (Abb. 54) und der Gauzelinkelch von Nancy (Abb. 36) – stehen ebenfalls noch weitgehend in der Formtradition des karolingischen Spendekelches. Es möchte fast scheinen, als seien die Beispiele aus dem westlichen Deutschland den Vorbildern dieser Zeit besonders eng verpflichtet, deren Wirkung bis in die zweite Hälfte des 11. Jahrhunderts spürbar bleibt – man vergleiche das erwähnte Kölner Elfenbein im Hessischen Landesmuseum zu Darmstadt (Abb. 46). In den Veränderungen der Kelchformen des 11. Jahrhunderts deutet sich – ebenfalls vorwiegend im westlichen Deutschland nachzuprüfen – die Entwicklung zum romanischen Kelch an, mit wachsender Höhe des Ständers und kräftiger, auch breiterer und später gar schalenförmiger Kuppa. Als Beispiele dafür mögen zunächst die frühen Trierer Grabkelche dienen (Abb. 55–56). Auch der Eberhardkelch aus Bamberg (Abb. 67) weist mit seinem flach ausfahrenden Fuß und maßvoll breiter Kuppa in diese Richtung. Seine Datierung in die 1. Hälfte des 11. Jahrhunderts ist daher auch durchaus nicht gesichert.

Zur Klärung des Formwandels zum romanischen Kelch hin mag es nützlich sein, noch zwei Beispiele ausführlicher zu betrachten. Ein bereits romanischer Grabkelch aus dem Kaiserdom in Speyer bietet durch seine vorzügliche Erhaltung eine ganz klare Formaussage. Mit flachem Fuß und einem – wie am Eberhardkelch – fast birnenförmig verdickten Nodus, vor allem mit der sehr breiten Kuppa weicht er von den gezeigten Kelchen des 11. Jahrhunderts deutlich ab (Abb. 77). Der Kelch, im Jahre 1900 im mittleren Grabe der dritten Reihe im Speyerer Königschor gefunden, kann keinem Bischof sicher zugewiesen werden. Von den vier dort bestatteten Bischöfen konnte keiner identifiziert werden. Es läßt sich lediglich sagen, daß die älteren Grablegen dem 12. Jahrhundert, vermutlich der zweiten Hälfte dieses Zeitraumes, zugehören. Das Kelchlein, 6,5 cm hoch, hat einen an Höhe merklich überwiegenden Ständer. Die Kuppa weist einen Durchmesser von 6–6,3 cm auf, entspricht also nahezu der Gesamthöhe[179]. Obwohl ihre Wandung recht steil ansteigt, bleibt sie im ganzen relativ flach. Sie nähert sich damit der romanischen Schalenform der Kuppa an, die mit einem abschließenden Beispiel aus dem 12. Jahrhundert vorgestellt sei: dem oben (vgl. S. 46, Anm. 158) bereits flüchtig erwähnten Gerhohuskelch im Schatz der Abtei von St. Peter in Salzburg. Er setzt sich von allen Kelchen des 11. Jahrhunderts ab durch einen stark abgeplatteten Fuß, vor allem aber durch seine flache und weite Kuppa (Abb. 79). Bei einer Höhe von 12 cm (Höhe der Kuppa 4,8 cm), mißt die Kuppa im Durchmesser 9 cm. Damit bleibt sie im Verhältnis hinter dem Kuppadurchmesser

[178] Bei einem Urteil hierüber ist wieder Zurückhaltung geboten, da uns aus ottonischer Zeit kein henkelloser Spendekelch erhalten ist. Die romanische Zeit hingegen kennt Kelche von beträchtlicher Größe, – z. B. den Kelch von Stift Wilten, den sog. Kelch des hl. Remigius zu Reims u. a. m. So müssen auch für das 10. und 11. Jahrhundert große Spendekelche angenommen werden. Immerhin mag die Tatsache, daß uns nur Kleinkelche erhalten sind, einen gewissen Anhaltspunkt zum zahlenmäßigen Überwiegen dieser und damit zu beginnenden Verschiebungen auch im kultischen Bereich geben.

[179] Der Kelch wird kurz erwähnt in: Kunstdenkmäler der Pfalz, Stadt und Bezirksamt Speyer. München 1934, S. 381. – Foto, Zeichnung und Angaben zum Speyerer Kelch verdanke ich der Liebenswürdigkeit von Herrn Prof. Dr. Erich Kubach, die Erlaubnis zur Reproduktion dem HH. Domkapitel von Speyer.



77. Grabkelch eines unbekannten Bischofs
Speyer, Domschatz

des Speyerer Kelches zurück. Die flache Kuppaform ist zum Kugelsegment von schön geschwungener Form geworden. Jedenfalls vermittelt der Salzburger Kelch in seinen ausgewogenen Maßverhältnissen, bei betonter Breitenerstreckung, das charakteristische Bild eines romanischen Kelches, dessen vollendete künstlerische Gestalt in den Großkelchen – von Wilten, Tremessen, Fritzlar u. a. – dieser Epoche vor uns steht[180].

Greift man noch einmal zurück auf die Gruppe der Grabkelche aus Hildesheim, so zeigen sich hier die Entwicklungstendenzen des 11. Jahrhunderts vielleicht am deutlichsten. Sie zielen einesteils auf merkliche Streckung der Gesamtgestalt des Kelches, beginnend mit dem Grabkelch des Bischofs Osdag (985–989), an dem insbesondere der Kelchfuß gewachsen ist (Abb. 58), während am Hezilokelch eine gedrücktere Gesamtform auftritt, vergleichbar dem Kelch von Hexham (Abb. 60–63). Diese Streckung läßt sich dann weiter verfolgen bis zu dem schlanken, hohen Kelch mit steilem Fuß in der Art des Grabkelches von Bischof Udo (gest. 1114) (Abb. 61). Die Kuppa ist vor allem im Ansatz breiter und massiger geworden. Man vergleiche daraufhin auch die Kuppen der Grabkelche aus Bremen und Bamberg, ferner diejenigen aus Reims, Huy und Siegburg (Abb. 67–70, 72–74). Retrospektive Tendenzen, wie sie in Details – z. B. dem mit dem Ständer verschmolzenen Nodus, oder der zuweilen noch überwiegenden Kuppa – vereinzelt nachwirken, so zum Beispiel in Minden und im Adalvvardkelch von Skara (Abb. 65, 66), bezeugen die anhaltende Vielfalt der Formmöglichkeiten am eucharistischen Kelch im ganzen 11. Jahrhundert.

Eine besondere, gleichwohl charakteristische Phase innerhalb des allgemeinen Formwandels am Kelch vertreten die am Schluß der Reihe beschriebenen Zelebrationskelche: der Sunikelch aus Skara und der Unterregenbacher Kelch (Abb. 75/76). Beide Gefäße sind gekennzeichnet durch betonte, „manieristische" Steilheit der Erscheinung. Nicht zuletzt ist bei ihnen der Ständer gegenüber der Kuppa eindeutig an Höhe überlegen. Mag auch der an entlegenem Ort gefundene Kelch von Unterregenbach als ein provinzieller Vertreter der Gattung angesehen werden, ebenso wie die als „retrospektiv" bezeichneten Kelche aus Minden und Skara (Adalvvard): ein Kelch aus Frankreich gibt den Hinweis, daß die steileren Proportionen dennoch eine Stilstufe kennzeichnen, die für weite Gebiete Mitteleuropas Geltung gehabt haben dürfte. Der nur in einer – vorzüglichen und offensichtlich verläßlichen – Zeichnung erhaltene sogenannte Kelch des hl. Martial aus Limoges, aus Silber bestehend, aber völlig schmucklos, ist von geradezu klassisch-einfacher Form (Abb. 80)[181]. Er vermeidet die unelegante Geradlinigkeit des Unterregenbacher Kelches, zeigt aber im übrigen eine vergleichbare Streckung der Form. Der trichterförmig-gerade Fuß ist unten zu einer Art Standring abgeplattet. Der Nodus hat fast vollkommene Kugelform, er ist

[180] Zum Gerhohuskelch vgl. H. Tietze, Die Denkmale des Benediktinerstiftes St. Peter in Salzburg, in: Österr. Kunsttopographie. Wien 1913, S. 46. Die Inschrift am oberen Rande der vergoldeten Kuppa lautet:
+ HOC TIBI DEVOTVS DAT MVNVS $\overline{\text{XPE}}$ GERHOHVS
Tietze macht darauf aufmerksam, daß der Stiftername Gerhohus nicht nur im 12., sondern auch im 11. Jahrhundert im Salzburgischen vorkommt. – Ins fortgeschrittene 12. Jahrhundert gehören auch die Grabkelche im Kathedralschatz von Kalocsa (Ungarn), von denen einer kürzlich in die Zeit um 1100 datiert worden ist. Vgl. M. Bárány-Oberschall, Baculus Pastoralis, in: Zeitschr. f. Kunstwissenschaft XII/1958, S. 21, Anm. 24. Andererseits scheint die von T. Gerevich, Magyarország románkori emlékei. Budapest 1938, Tf. CCLVI und S. 243 f gegebene Datierung dieser Kelche um 1200 allzu spät. – Für die Hilfe, die Herr Dr. Thomas von Bogyay mir bei der Bemühung um die einschlägige ungarische Literatur in freundschaftlicher Weise leistete, sei ihm herzlich gedankt.

[181] Die Zeichnung des St. Martial-Kelches findet sich in dem Buche von Bonaventure de Saint-Amable, Histoire de Saint-Martial. T. 11. Limoges 1683, S. 276. – Hinweise und Fotos verdanke ich der freundschaftlichen Hilfsbereitschaft von Herrn Prof. Jean Hubert (Paris) und Mme. Marie-M. Gauthier (Limoges). – In dem zugehörigen Text wird in ähnlicher Weise die Schlichtheit des Gefäßes mit der frommen Schlichtheit des Heiligen verglichen, wie dies weiter oben vom Werdener Liudgerkelch berichtet worden ist.

nicht von den üblichen Perlringen begleitet. Auch der Umriß der Kuppa weist einen kugelig gerundeten Duktus auf. Er kommt, wenn man diesen Vergleich wagen will, darin sogar der Kuppa des Liudgerkelches nahe (vgl. Abb. 1–2). Auch in den Ausmaßen stimmen beide Kelche überein, denn der Kelch des hl. Martial dürfte, wenn man die perspektivische Verzerrung der Abbildungen berücksichtigt, 12 cm hoch gewesen sein. Der Kuppadurchmesser, in der Zeichnung angegeben, betrug 7 cm. Entscheidend für eine Datierung des Kelches aus Limoges ist jedoch das Verhältnis der (schmucklos gehaltenen) Teile zueinander (das Medaillon mit dem Bilde des Heiligen am Kelchfuß ist viel später zugefügt worden, als der Kelch zur Reliquie des in Limoges hoch verehrten Heiligen wurde). Ständer und Kuppa weisen nahezu ein Verhältnis von 2:1 auf. Der Martialkelch kann entsprechend am ehesten ins mittlere 11. Jahrhundert gesetzt werden.

Fragt man im Anschluß an diesen Überblick über die morphologische Entwicklung des abendländischen Eucharistiekelches von der karolingischen Zeit bis zum Ende des 11. Jahrhunderts nach jenen eingangs vermuteten stilistischen Gesetzmäßigkeiten, die dem nur zu skizzierenden Formwandel zugrunde liegen und

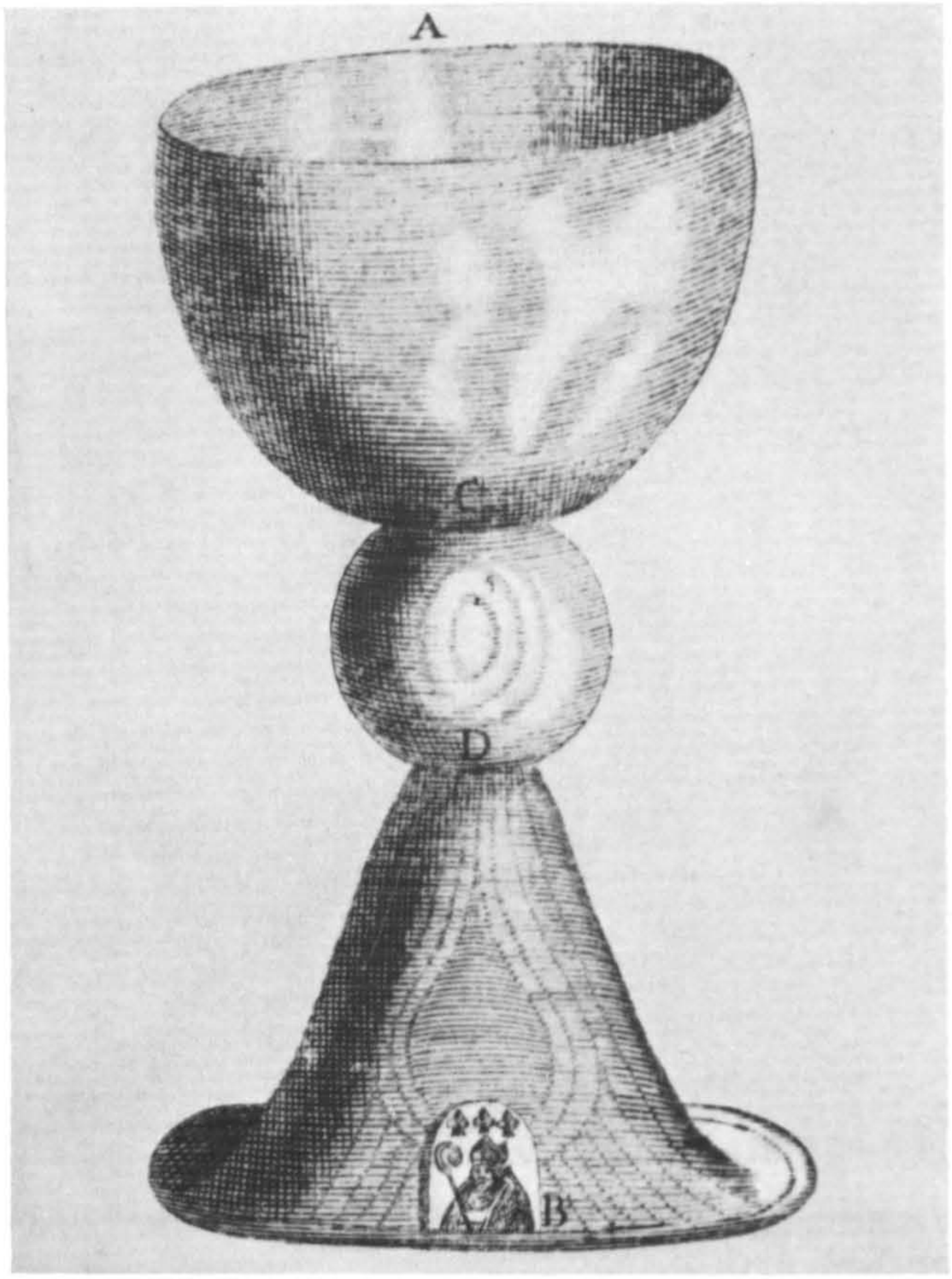


79. Kelch des Gerhohus, verkleinert
Salzburg, Abtei St. Peter

78. Kelchförmiger Taufstein, jetzt Kanzelfuß
Oberhaun, Pfarrkirche



nach außen eine Art von Konstanten bilden, so läßt sich für den karolingischen Kelch etwa folgendes sagen: In der Nachfolge des frühchristlichen bzw. frühen östlichen Kelches findet der frühkarolingische Kelch zu einer geschlossenen, wenn auch etwa dumpfen Gestalt, in welcher der ganze Kelch, Fuß, Nodus und Kuppa, als organisch gewachsenes Gebilde erscheint. Am hervorragenden Beispiele des Tassilokelches wird dies sehr gut deutlich (Abb. 4–5). Er steigt in einem einheitlichen Zuge auf, wobei der Ständer – Fuß und Nodus – zu einem geschlossenen Ganzen verschmolzen ist. Die Kuppa baut sich als selbstverständliche Fortentwicklung und Bekrönung darüber auf. Der pflanzenhaft organische Charakter dieses Gebildes mit wenig differenzierten Einzelteilen wird durch die alles überspinnende, teppichhaft ausgebreitete Ornamentik betont. Die Vollendung dieses exemplarischen Stückes wird von keinem der anderen Kelche erreicht, aber in seiner stilistischen Richtung steht beispielsweise auch der Kelch von Petöhaza mit seinen mehr bindenden als gliedernden vertikalen Flechtbandmotiven (Abb. 6). Ähnliche Tendenzen lassen sich, bei allen Formdifferenzen im einzelnen, auch aus der insularen Gruppe abziehen. Man vergleiche hier nochmals den gewächshaft mit Pflanzendekor überzogenen, in den frühen



80. Sog. Kelch des hl. Martialis von Limoges (Nachzeichnung)

Anfang des 9. Jahrhunderts zu datierenden Lebuinuskelch von Deventer (Abb. 11), ferner den Trewhiddle-Kelch des späteren 9. Jahrhunderts (Abb. 14).

Die ausgewählten Kelchabbildungen lassen den Weg der weiteren Formentwicklung im fortschreitenden 9. Jahrhundert wenigstens im allgemeinen erkennen. Es ergibt sich daraus ein zunehmendes Anwachsen des Ständers, eine Rückbildung der Kuppa, ferner eine betontere Bildung der einzelnen Elemente des Kelches, die schließlich von ihrem pflanzenhaft-organischen Zusammenhang zu einer auch logischen Verbindung führt. Man vergleiche hierzu die oben angeführten Kelche im Raganaldus-Sakramentar fol. 8 v (Abb. 25), im Stuttgarter Psalter fol. 27 (Abb. 29), an der Steinfassung des Deckels des Codex Aureus von St. Emmeram (Abb. 30), in der Viviansbibel (Abb. 26/27) und im Codex Aureus selber, im Blatt mit der „Anbetung des Lammes durch die Ältesten" (Abb. 31).

Die hier geschilderte Entwicklung entspricht dem allgemeinen Stilablauf von der frühkarolingischen zur hoch- bzw. spätkarolingischen Kunst. Albert Boeckler hat ihn treffend herausgearbeitet, und zwar am Beispiel von zwei Denkmälern, die auch für die hier aufzuzeigenden Unterschiede vorzüglich vergleichbar sind. Um Früh- und Spätphase der karolingischen Kunst anschaulich werden zu lassen, stellte Boeckler zwei Bursenreliquiare einander gegenüber: das Wiener Stephansreliquiar und das Bursenreliquiar von Monza. Verschwommenheit dort, bestimmte Gliederung hier; regelloser Reichtum des Dekors dort, Aufbau nach statischen und logischen Gesetzen mit klaren Begrenzungen hier[182]. Setzen wir an die Stelle des Wiener Reliquiars die Engerer Burse, die kunstgeographisch, ornamentgeschichtlich und stilistisch dem Tassilokelch besser entspricht, so klären sich die Begriffe noch eindeutiger[183]. Man vergleiche nur den Wildwuchs des Dekors an beiden Denkmälern einerseits, andererseits auch die bei näherem Zusehen sichtbar werdenden Ordnungsfaktoren.

Die Frage ist nun, ob sich unter den Kelchen des frühen Mittelalters eine Cimelie findet, die bei den verglichenen Bursen der vom Monzeser Reliquiar vertretenen späten Stilstufe entsprechen könnte. Hier kommen unter den als karolingisch angesehenen Kelchen nur zwei in Frage: der Grimfriduskelch (Abb. 7) und der sogenannte Liudgerkelch aus Werden (Abb. 1–2). Der erstere ist gleichwohl wegen seiner altertümlichen Proportionen und der Art des Dekors für das fortschreitende 9. Jahrhundert auszuschließen, wenn auch die an ihm zutage tretende Akzentuierung der Einzelelemente nicht übersehen werden kann. Das aber, was Albert Boeckler als Kennzeichen der späten Phase karolingischer Kunst rühmte: „Klärung, Ordnung, Gliederung im organischen Sinn und statischer Aufbau" trifft auf einen einzigen der als karolingisch betrachteten Kelche zu: auf den Liudgerkelch in Werden, an welchem zugleich jene gewisse Dumpfheit im allgemeinen Duktus, insbesondere der Kuppa, noch zu spüren bleibt, wie sie für viele Werke karolingischer Kunst kennzeichnend ist.

[182] A. Boeckler, Malerei und Plastik im ostfränkischen Reich, in: I Problemi della Civiltà Carolingia. Settimane di Studio del Centro Italiano di Studi sull'Alto Medio Evo. Spoleto 1954, S. 161 ff., besonders S. 178 f. Im Wortlaut heißt es hier: „Bei dem Frühwerk ist der Gesamteindruck der eines regellosen Reichtums, erst bei genauem Zusehen erkennt man, daß am Ansatz des oberen Teiles und an den Außenkanten die Steine sich zu Reihen fügen, aber sie sind unregelmäßig in der Form und verschieden groß . . . Bei dem Reliquiar in Monza dagegen finden wir eine deutlich herausgearbeitete doppelte Bordüre aus jeweils gleichen Steinen . . . Also Klärung, Ordnung, Gliederung im organischen Sinn und statischer Aufbau im Spätwerk gegenüber dem frühen. Vielleicht sind das doch Unterscheidungen, die für Früh- und Endphase karolingischer Entwicklungsreihen allgemeinere Gültigkeit besitzen . . ."

[183] Vgl. Abb. in Elbern, Das erste Jahrtausend – Taf. 286 – und Enciclopedia Universale dell'Arte, III. Rom 1958, Taf. 104a.

5. DIE DATIERUNG DES LIUDGERKELCHES

Damit gelangen wir zu der individuellen Fragestellung zurück, von welcher diese Untersuchung ausgegangen war und unter deren methodischer Wegleitung die Formentwicklung des frühmittelalterlichen Kelches gezeigt wurde: zum Problem der zeitlichen Einordnung des Liudgerkelches aus Werden (Abb. 1–2). Als die wesentlichen formalen Charakteristika seiner Erscheinung sind weiter oben hervorgehoben worden: der straff geführte und verjüngte, vom Nodus durch scharfen Einschnitt getrennte Fuß; der relativ flache, als selbständige Form gearbeitete Nodus; die durch einen Rücksprung vom Ständer abgesetzte und dadurch ebenfalls deutlich verselbständigte Kuppa; die Höhe des Ständers, die derjenigen der Kuppa eindeutig überlegen ist. Der Verzicht auf Dekor in der Art der frühkarolingischen Kelche macht die gegliederte Einheit der Gestalt des Liudgerkelches erst recht augenfällig. Die Erwägungen darüber stimmen mit dem überein, was Albert Boeckler von der künstlerischen Spanne zwischen früh- und spätkarolingischer Zeit sagte. Es möchte daher wohl begründet erscheinen, im Liudgerkelch ein Werk der zweiten Hälfte des 9. bzw. des 10. Jahrhunderts zu erkennen, nicht aber der Zeit vor bzw. um 800, wie bisher angenommen.

Es lassen sich einige Einwände gegen diese Datierung des Liudgerkelches, des frühesten Kelches im nordwestlichen Teile Deutschlands, erheben. Sie richten sich teilweise gegen das neue spätere Datum, teils auch möchten sie einen noch späteren Ansatz möglich erscheinen lassen. Zunächst könnte man einwenden, daß die Kuppa des Liudgerkelches mit ihrem rauhen Innern kaum zum Gebrauch bei der Eucharistiefeier geeignet gewesen sei. Der Tassilokelch mit ähnlich rauhem Kuppainnern hat einen Kuppaeinsatz aus edlem Metall gehabt (Abb. 4–5). Beim Liudgerkelch läßt sich ein Kuppaeinsatz nicht nachweisen. Leider ist der ganze Kelch im vergangenen Jahrhundert neu vergoldet worden, auch im Innern der Kuppa[184]. Andere Kelche, bei denen in ähnlicher Weise am oberen Kelchrand eine Inschrift umläuft (vgl. Abb. 7, 8, 66), haben zwar sicher keinen Einsatz gehabt. Es ist aber nicht erweisbar, daß ein solcher Einsatz den Kupparand wesentlich hätte erhöhen müssen, so wie dies beim Tassilokelch der Fall ist (Vgl. Abb. 4). Ein früheres Postulat, ein solcher Einsatz müsse dem Werdener Kelch einst die charakteristische karolingische Kuppaform gegeben haben, ein Argument, mit dem die frühkarolingische Datierung des Kelches bekräftigt werden sollte[185], entbehrt der Beweiskraft.

Ein zweiter Einwand könnte geltend machen, selbst noch mitten im 11. Jahrhundert, zum Beispiel am Adalvvardkelch von Skara (Abb. 66), erscheine ein betontes Übergewicht der Kuppa, und somit könne der Proportionswandel nicht unbedingt und in jedem Falle als Beweis für eine spätere Datierung gelten. Dies ist zweifellos richtig. So stark das Karolingische auch ins 10. und noch ins 11. Jahrhundert nachgewirkt hat: es ist unzulässig, von vereinzelten Stücken, zumal wenn sie – wie im Falle des Adalvvardkelches – an den Rändern der christlichen Oikumene jener Zeit erscheinen, die allgemeine Weitergeltung eines Formprinzips ableiten zu wollen, das nach Ausweis des überwiegenden Denkmälerbestandes überwunden ist.

Eine andere Frage ist die nach dem Material früher Kelche. Sie ist nicht einfach zu beantworten und kann noch weit weniger leicht als Datierungskriterium gelten. In den frühmittelalterlichen Quellen ist meistens von goldenen und silbernen Kelchen die Rede[186]. Offensichtlich lag es im Bestreben der Kirche, die Ehrfurcht vor dem Sakrament durch Gebrauch kostbarer Materialien gesteigert zu sehen. Die überwiegende Zahl goldener Kelche in den Schriftquellen kann das Urteil aber auch in die Irre führen, denn die häufig wiederholten kirchlichen Vorschriften zum Material des Abendmahlskelches bestätigen, daß Gefäße aus verschiedensten, teilweise unerwarteten Stoffen hierzu Verwendung fanden, und zwar zu allen Zeiten des frühen Mittelalters[187]. Im bekannten Testament des Markgrafen Eberhard von Friaul werden Kelche aus Gold, Silber, Elfenbein, Nußbaumholz, Glas und Horn erwähnt[188].

[184] „Beide Gefäße (d. h. Kelch und Nap St. Liudgers) sind ganz schlicht von Bronze und vor vier Jahren neu übergoldet." Lt. L. von Bornstedt, Der hl. Ludgerus, erster Bischof von Münster und die Bekehrungsgeschichte der Friesen und Westfalen. Münster 1856, S. 201. Da die Vorrede des Buches im Jahre 1841 datiert ist, kann die Neuvergoldung am ehesten um 1837 angenommen werden.

[185] Werdendes Abendland 335.

[186] Zu goldenen Kelchen vgl. Knögel, Schriftquellen Nr. 20, 56, 104 f., 146, 161, 312, 562, 727, 859, 948, 1051, 1076; silberne ebda. 117, 621, 672, 843. – Auch: Beltrán, Estudio sobre el Santo Caliz de Valencia a.a.O. S. 106 f.

[187] Aus mehreren vorkarolingischen und karolingischen Synoden kennt man das Verbot, Kelche aus verderblichem bzw. zerbrechlichem Material wie Holz, Horn und Glas zu fertigen. Bei Regino von Prüm (gest. 915) findet sich die Bestimmung erwähnt, der Kelch dürfe nie aus Kupfer oder Bronze bestehen, da er Grünspan hervorrufe (J. Hartzheim, Concilia Germaniae. Köln 1759–1775, Bd. II. S. 452). Bei Burchard von Worms (gest. 1025) wird das Verbot Reginos eingeschärft, Burchard dehnt es auch auf gläserne Kelche aus (Migne PL 140, 692). Hierzu Braun, Altargerät S. 39 ff. Man denke auch an den ledernen Grabkelch aus St. Stephan zu Mainz (Abb. 57).

[188] Hist. Eccles. Cisoniensis S. 87. Schlosser, Karolingische Schriftquellen 652.

Der elfenbeinerne Lebuinuskelch aus Deventer aus der Zeit kurz nach 800 wurde angeführt (Abb. 11). Aus Würzburg ist ein gläserner Kelch bezeugt; weitere entsprechende Beispiele, auch aus dem kostbaren Kristall, nennt J. Braun in seiner Übersicht über das Material früher Kelche. In die gleiche Reihe gehören auch Kelche aus Edelstein, vor allem aus Onyx und sogar aus „Smaragd"[189].

Die feierlichen Synodalbeschlüsse und kirchlichen Verlautbarungen, die sich gegen Kelche aus anderem Stoff als edlem Metall richten, sind im frühen Mittelalter offensichtlich nie als verbindlich angesehen worden, konnten es wohl auch – aus mannigfachen Gründen – zumeist gar nicht sein. Die Mehrzahl der erhaltenen karolingischen Kelche besteht aus Kupfer oder Bronze, dessen Gebrauch im 9. Jahrhundert mehrfach untersagt worden ist: der Tassilokelch, der Kelch von Petöhaza, der Grimfriduskelch und schließlich der Liudgerkelch. Wenn kupferne und bronzene Kelche in mittelalterlichen Schatzverzeichnissen nur selten erwähnt werden, so erklärt sich das wohl daraus, daß in ihnen vornehmlich die als wertvoll angesehenen Gegenstände aufgeführt sind. Noch aus dem späten Mittelalter haben sich so zahlreiche kupferne Kelche erhalten, daß Zweifel an der Wirksamkeit synodaler Verbote erst recht für das frühe Mittelalter erlaubt sind[190].

Wenn man somit dem Material keine Hinweise zur Datierung des Liudgerkelches entnehmen kann, so trägt dieser in seinen Inschriften (Abb. 1) doch einen Anhaltspunkt für seine zeitliche Einordnung auf sich. Zu ihrem Wortlaut hat sich eine gute Parallele bisher nicht finden lassen. Was ihren Tenor und ihren Sinn angeht, so sind sie dem 9.–11. Jahrhundert durchaus geläufig[191], können aber keineswegs auf eine bestimmte Zeit festgelegt werden. Ein Hinweis auf die Inschriften am Tassilokelch, Ursuskelch und noch an den Kelchen von Skara spricht für sich (vgl. Kat. Nr. 28, 29).

Nicht nur der Wortlaut, auch die Form der verwendeten Schriftzeichen scheint sich einer sicheren zeitlichen Einordnung zu entziehen (Abb. 3). Die Durchsicht karolingischer und ottonischer Vergleichsschriften förderte kein ermutigendes Ergebnis zutage[192]. Eine Stellungnahme zum Schriftcharakter findet sich bisher lediglich bei R. Conrad[193]. Daher sind mehrere namhafte Paläographen, unter Vorlage hinreichend vergrößerter Schriftproben von den Inschriften des Liudgerkelches,

[189] Traditiones quaedam factae eccles. Herbipolensi saec. IX nr. 17,4; Schlosser, Karolingische Schriftquellen 418. – Braun, Altargerät S. 45 f. – Der Sardonyxbecher aus St. Denis wird oben S. 10 erwähnt, ein Onyxkelch aus Zürich im Cod. ms. eccl. mai. Turicensis zitiert, vgl. Schlosser, Karolingische Schriftquellen 459. – Zu den Onyxkelchen aus Byzanz im Schatz von S. Marco zu Venedig vgl. Braun, Altargerät S. 45 u. a. O. und Pasini, Tesoro di S. Marco, passim. Ein Smaragdkelch aus St. Denis in Paris, Bibl. Nat. Cod. 7230 genannt. Vgl. Schlosser, Karolingische Schriftquellen 664 b. – Ebenso sind bei Bernward von Hildesheim ein Onyx- und ein Kristallkelch genannt. Vgl. Thangmar, Vita Bernwardi episc. cap. 8; Schlosser, Quellenschriften zur Kunstgeschichte S. 148. – Im Jerusalem-Itinerar des (Pseudo-)Antoninus aus Piacena (C.S.E.L. 39, 173) wird als Abendmahlskelch ein *calix onychinus* erwähnt. Adamnanus (der die Berichte des gallischen Bischofs Arculf von etwa 670 weitergibt) beschreibt den Abendmahlskelch in Jerusalem als ein Gefäß aus Silber, mit zwei Henkeln und von beträchtlichem Fassungsvermögen (7 Liter). Vgl. C.S.E.L. 39, 234). Vgl. auch Braun, Altargerät S. 31.

[190] Braun, Altargerät S. 43 f.

[191] Vgl. Teil II. 1 ausführlich zu Kelchinschriften. Sinngemäß in etwa nahe z. B. das Carmen des Johannes Scottus (gest. 877) *Christi triumphus de morte*, M. G. Poet. lat. med. aevi III. Carm. IV. – Vgl. ferner die bei Braun, Altargerät S. 166 zitierte Inschrift des Kelches Hincmars von Reims und des Adalberokelches in Reims, aus dem späten 9. bzw. 10. Jahrhundert. – Ferner Knögel, Schriftquellen 890. – Schlosser, Karolingische Schriftquellen 859.

[192] Verschiedene Schriften erscheinen verwandt. Vgl. insbesondere die Zusammenstellung von Schriftproben aus dem 8.–10. Jahrhundert bei K. Brandi, in: Deutsches Archiv für die Geschichte des Mittelalters I/1937, Tf. I–II, hier vor allem II,3 und II,5 aus den Jahren 882 bzw. 999. Ferner E. Diehl, Inscriptiones latinae. Bonn 1912, Tf. 40 b und 41 e, sowie Deutsche Inschriften, Der Mainzer Dom. (Hrsg. F. V. Arens), S. 4 f. Hier handelt es sich um den sogenannten „Priesterstein" von St. Alban, bei dessen Inschrift allerdings die für die Kelchinschrift von Werden charakteristischen Krähenfüße gänzlich fehlen. – Vgl. auch Bleiplatten mit Inschriften aus Bremer Bischofsgräbern: Bischof Liudericus (838–845) und Erzbischof Unni (918–936), jetzt im Focke-Museum zu Bremen. Diese Inschriften kommen aus dem bis 1823 erhaltenen großen Erzbischofsgrab mitten im Bremer Dom, das Erzbischof Adalbert (ca. 1060–1070) für seine vierzehn Vorgänger errichtete.

[193] R. Conrad, Niederrheinische Epigraphik vom 8. bis 13. Jahrhundert. Ein Beitrag zur Geschichte der monumentalen Schrift. (Diss.) Frankfurt/M. 1931, S. 13 ff. ist zu entnehmen, daß die ganze Inschrift „durch die Regelmäßigkeit der Buchstabenverteilung, durch die vollen Proportionen der einzelnen Lettern einen durchaus fortgeschrittenen Eindruck" macht. Manche Eigentümlichkeiten scheinen lt. Conrad auf westfränkische Einflüsse hinzuweisen. „Bei den engen Beziehungen, die Ludger vor allem in seinen späteren Jahren zum westlichen Frankenreiche hatte, ist die Tatsache nicht weiter erstaunlich". Allerdings kann der Kelch nicht mehr zu Liudger selber in Beziehung gesetzt werden, wenn man diese westlichen Einwirkungen ernst nimmt. Conrad selber fordert in diesem Falle eine Datierung „mehr nach der Jahrhundertmitte hin". Dieser widersprüchlichen Beurteilung der paläographischen Eigenheiten der Schrift steht die Sicherheit gegenüber, mit der ein Chronogrammcharakter der Inschrift als „im frühen Mittelalter ganz ungewöhnlich und sonst nirgends nachweisbar" zurückgewiesen wird.

um ihr Urteil zu deren Zeitstellung gebeten worden. Die Urteile fielen durchaus nicht übereinstimmend aus, lassen jedoch im Ergebnis recht konkrete Schlüsse zu[194]. Als Fazit läßt sich folgendes festhalten: der paläographische Befund spricht nach übereinstimmender Meinung gegen eine Frühdatierung des Kelches, d. h. in die späte Zeit des 8. Jahrhunderts bzw. um 800. Er läßt andererseits für eine spätere Datierung zeitlichen Spielraum bis gegen das Ende des 10. Jahrhunderts offen. Damit wird die Aufgabe einer genaueren Datierung des Liudgerkelches wiederum und endgültig an die Kunstgeschichte mit ihrer stilkritischen Methode zurückverwiesen. Es ist gezeigt worden, daß wegen des lückenhaften kunsthistorischen Vergleichsmaterials auch für eine stilkritische Beurteilung eine gewisser Spielraum verbleibt. Zur Abgrenzung der für den Werdener Kelch in Frage kommenden Zeitspanne nach unten ließ sich sagen, daß seine Form vor der Mitte des 9. Jahrhunderts kaum vorstellbar ist. Auch zur Abgrenzung nach oben, zur ottonischen Kunst hin, sind Vergleichsmaterial und formale Kriterien nun schon bereitgestellt. Es scheint am fruchtbarsten, die vom Ende des 10. bis zum Beginn des 12. Jahrhunderts reichende Reihe der Hildesheimer Grabkelche als die vollständigste Entwicklungsreihe heranzuziehen, zumal der Liudgerkelch schließlich aus dem niedersächsischen Helmstedt gekommen ist.

Unter den Hildesheimer Grabkelchen ist der 9 cm hohe Kelch des Bischofs Osdag (985–989) zweifellos der dem Werdener Kelch formal am nächsten verwandte (Abb. 1–2, 58). Aber schon seine scheinbar nebensächlichen Besonderheiten – schmaler Fußring, Facettierung des Fußtrichters und der Kuppa – deuten auf die Unterschiede, die aus einem Vergleich der beiden Kuppen deutlicher zutage treten. Die Kuppa am Osdagkelch setzt am Nodus ziemlich spitz an und weitet sich in konischer Form gleichmäßig aus. Die Kuppa des Liudgerkelches hingegen zeigt in der aufsteigenden Wandung einen voll geschwungenen Duktus, der uns an keinem der Kelche des 11. Jahrhunderts mehr begegnet, es sei denn am Kelch des hl. Martialis, der aber nur in einer Zeichnung überliefert ist. Wenn überhaupt eine ottonische Kuppa verglichen werden kann, dann die des frühottonischen Ruodbertkelches aus Trier, aus der Mitte des 10. Jahrhunderts (Abb. 54). Wie gezeigt wurde, nimmt der Ruodbertkelch seinen Ausgang noch vom frühmittelalterlichen *calix ministerialis*, während im Liudgerkelch der jüngere Typ des einfachen Konsekrations- bzw. Meßkelches zu erkennen ist. Wenn von der besonderen Bildung seiner Kuppa weiter oben gesagt wurde, sie sei im Vergleich zu ottonischen Kelchkuppen ‚dumpf' bzw. schwerfällig, so grenzt diese Charakterisierung sie vielleicht gegenüber der ottonischen, vor allem der spät- und nachottonischen Verhärtung der Form ab, die im allgemeinen mit zunehmender Klarheit und ‚Logik' des Aufbaus verbunden ist. Vergleiche mit dem Bernulphkelch von Utrecht (Abb. 71) und mit dem Udokelch von Hildesheim (Abb. 61) vermögen sogleich klar zu machen, was damit gemeint ist. Einer Einordnung des Werdener Liudgerkelches in die späte karolingische Zeit, vom späteren 9. bis etwa um die Mitte des 10. Jahrhunderts gerechnet, möchten somit sowohl seine stilistische Gesamterscheinung als auch die Einzelheiten in der Bildung von Fuß, Nodus und Kuppa gut entsprechen, ferner Tenor und auch kalligraphischer Duktus seiner Inschrift. Diese Kriterien reichen freilich nicht aus, um auch zur Lokalisierung des Kelches Verbindliches zu sagen. Die bemerkten formalen Beziehungen zu den niedersächsischen Grabkelchen, zusammen mit der urkundlich gesicherten Herkunft aus dem niedersächsischen Schwesterkloster Helmstedt, seien nochmals hervorgehoben.

Eine kunsthistorisch unanfechtbare Datierung des Liudgerkelches läßt sich also nicht geben, wenn darunter die Festlegung in einen ganz eng begrenzten Zeitraum verstanden wird. Mit Sicherheit aber läßt sich sagen, daß er einen anderen, späteren Platz in der Entwicklungsgeschichte des abendländischen eucharistischen Kelches einnimmt, als ihm bisher allgemein eingeräumt worden ist. Der neue zeitliche Rahmen, in den seine Entstehung nunmehr eingewiesen wird, läßt ihn nicht mehr

[194] Bernhard Bischoff (München): „Die Schrift in einen Bereich möglichen angelsächsischen Einflusses oder frühester karolingischer Formbesinnung, also um 780/790 zu setzen, widerstrebt mir freilich gefühlsmäßig, d. h. wohl aus Stilempfinden" (brieflich am 3. 7. 1957). Mit aller Schärfe lehnt Bischoff die chronogrammistische Deutung der Inschrift ab. – Dr. H. J. Rieckenberg (München): „Nach nochmaliger Überprüfung bin ich der Ansicht, daß sie (die Inschrift) auf keinen Fall in die Zeit um 800, sondern sicher in das 10.–11. Jahrhundert gehört" (brieflich am 18. 3. 1958). – Archivdirektor Dr. R. Drögereit (Stade): „Die Inschrift gehört ins 10. Jahrhundert. Soweit die wenigen Buchstaben ein weiteres Urteil erlauben, namentlich die Form des G, so möchte ich sie eher in die zweite Hälfte des 10. Jahrhunderts als in die erste setzen. ‚Um 1000' ließe sich wohl auch noch sagen. Doch scheint mir das 11. Jahrhundert kaum noch in Betracht zu kommen" (brieflich am 26. 7. 1957). – Bibliotheksrat Dr. Dreßler (Bamberg): „Ich habe keine so charakteristischen Abweichungen gefunden, daß ich behaupten könnte, der Kelch stamme nicht aus dem 9. Jahrhundert, dem die hiesige Alkuinbibel zugehört. Es ist bei solchen Inschriften in Großbuchstaben immer eine sehr heikle Sache" (brieflich am 31. 12. 1958). – Den genannten Herren sei für die Liebenswürdigkeit, mit welcher sie der Bitte des Verfassers um Stellungnahme entsprochen haben, auch an dieser Stelle herzlich gedankt.

unmittelbar mit der Person des heiligen Gründers von Werden verbunden sein, wie die fromme Tradition es will. Der wiederholte Hinweis darauf, daß der Kelch erst im Jahre 1547 aus der *Ecclesia s. Liudgeri in Helmestat, Werthinensi ecclesie vinculo fraterne karitatis sociata a prima fundatione ecclesiarum utrarumque*[195] nach Werden überführt worden ist, möge die Einwände, die gegen den mit seinem Namen verbundenen historischen Anspruch erhoben werden, aufs neue gegenwärtig machen.

Das Kloster Helmstedt ist nach dem heutigen Wissen nicht zu Liudgers Zeit, sondern später, aber wohl noch vor der Mitte des 9. Jahrhunderts, gegründet worden[196]. Der Kelch, aus bescheidenem und zugleich widerstandsfähigem Material gefertigt, scheint am ehesten für einen Außenposten geeignet, wie Helmstedt es im 9. Jahrhundert war. Es war das Bestreben, die Gründung des Klosters in Helmstedt mit den großen Gestalten von Liudger und Karl dem Großen zu verknüpfen, welches den Kelch mit dem Namen des Heiligen verbunden hat, – in eben der Weise, wie der salische Bronzekruzifixus des „Helmstedter Kreuzes" zum Träger der historisch in keiner Weise gesicherten Helmstedter Karlstradition wurde[197]. Als in solcher Weise zwar unhistorisches, aber von tausendjähriger Überlieferung geheiligtes Zeugnis der Verbundenheit der einstigen Helmstedter Liudgerabtei mit ihrem Patron trägt der kleine, kupferne Kelch im Kirchenschatz der Propsteikirche St. Ludgerus zu Werden an der Ruhr gleichwohl zu Recht den Namen „Liudgerkelch".

[195] P. J. Meier, Die Bau- und Kunstdenkmäler des Kreises Helmstedt. Wolfenbüttel 1896, S. 9.

[196] Vgl. J. König, Helmstedt, in: Lexikon für Theologie und Kirche. Bd. V. Freiburg i. Br. 1960, Sp. 224.

[197] Vgl. zuletzt den Anm. 61 zitierten Aufsatz über das Zepter Karls des Großen, v. a. S. 520.

KATALOG
DER ERHALTENEN EUCHARISTISCHEN KELCHE DES FRÜHEN MITTELALTERS

Die im Katalog zusammengestellten Kelche, unter denen auch einige zur Zeit nicht nachweisbare Stücke aufgeführt werden, sind nach ihren Aufbewahrungsorten geordnet und fortlaufend numeriert. Maßangaben in cm.

AMSTERDAM, Rijksmuseum

Nr. 1. Grabkelch des Bischofs Bernulphus von Utrecht (gest. 1054)

Silber. Fuß teilweise abgebrochen. Erhaltene H 7,5. Erschlossene ursprüngliche H etwa 9. Dm. der Kuppa 5. Zugehörige Patene Dm. 7,5. Gefunden im Jahre 1656 im Grab des hl. Bernulph, im Chor der St. Pieterskerk in Utrecht.

Der Bernulphkelch steigt über schlankem Fuß steil auf. Der Nodus ist ohne Absatz aus dem Fuß entwickelt. Die Kuppa ist als breit ansetzender Becher gebildet, ihre Wandung ist leicht ausladend hoch geführt. Der Kupparand springt ein wenig vor. Nodus und Kuppa werden durch einen zweifach gekehlten Ring voneinander getrennt. In der schlanken Gesamtform des Kelches ist der Ständer an Höhe der Kuppa überlegen.

Die Patene ist ein kleiner Teller mit vertieftem Mittelteil. In der Vertiefung findet sich die Ritzung eines Kreuzes mit der Hand Gottes davor.

Der Kelch dürfte zu Lebzeiten des Bischofs als Meßkelch – *calix minor* – gedient haben.

Literatur: Catalogus van het Goud- en Zilverwerk in het Nederlandsch Museum voor Geschiedenis en Kunst te Amsterdam. 1902, Nr. 2. – H. Pit, Het Goud- en Zilverwerk in het Nederlandsch Museum voor Geschiedenis en Kunst te Amsterdam. o. J. S. 1. – Katalog der Ausstellung „Willibrord-Herdenking". Vroeg-Middeleuwsche Kunst. Utrecht 1939, Nr. 126. – Braun, Altargerät p. 72.
Vgl. Text S. 53 Abb. 71.

BAMBERG, Domschatz

Nr. 2. Grabkelch des Bischofs Eberhard II. (?)

Silber, H 7,2. Dm. der stark beschädigten Kuppa 6. Zugehörige Patene Dm. 8,3. Gefunden 1831, angeblich in der Gertraudenkapelle des Bamberger Domes.

Über einem trichterförmigen, flach ausfahrenden Fuß wölbt sich fast birnenförmig breit und ohne Absatz der Nodus. Ständer und Kuppa sind durch einen engen Perlring voneinander getrennt. Die Kuppa setzt mit breitem Boden an und wirkt relativ massig. Im Verhältnis zum Ständer ist sie deutlich niedriger.

Die Zuschreibung des Kelches an Bischof Eberhard II. ist nicht sicher, es wird auch der Name Eberhards I. (gest. 1042) dafür genannt. Wie aus den Quellen hervorgeht, ist in der Gertraudenkapelle, wo der Kelch gefunden worden sein soll, kein anderer Bischof als Eberhard II. bestattet worden (gest. 1170). Wenn dieses Datum auch zu spät für den Grabkelch mit seinen formalen Eigenheiten zu sein scheint, so ist andererseits hervorzuheben, daß er noch weniger leicht in die 1. Hälfte des 11. Jahrhunderts datiert werden könnte. Vielleicht ist Bischof Eberhard II. ein älterer *calix viaticus* mit ins Grab gegeben worden. Morphologische Übereinstimmungen mit dem Kelch aus dem Grabe eines unbekannten Bischofs des 12. Jahrhunderts im Dom zu Speyer sprechen weiterhin für das spätere Datum.

Die zusammen mit dem Kelch gefundene Patene ist gleichfalls stark beschädigt. Sie weist die übliche mittlere Vertiefung für die Hostie auf, ist sonst aber völlig schmucklos.

Literatur: E. Bassermann-Jordan / W. M. Schmid, Bayerische Kirchenschätze I. Der Domschatz zu Bamberg. München 1914, Nr. 46, S. 26. – S. Müller-Christensen, Das Grab des Papstes Clemens II. im Dom zu Bamberg. München 1960, S. 95.

Text S. 51 Abb. 67.

Nr. 3. Grabkelch des Papstes Clemens II. (gest. 1047)

Silber. Ursprüngliche H etwa 6,5. Dm. der Kuppa 4. Nodus und Teil des Fußes zerstört, die Höhe daher nur annähernd zu bestimmen. Die Maße der Fragmente: Kuppa H 2,8. Dm. 4. Fuß H 2,3. Dm. 4,2. Gefunden in der Grablage des Papstes im Peterschor des Bamberger Domes, im Jahre 1942.

Das erhaltene Fragment des Fußes weist die Form eines kräftigen, gleichmäßigen Trichters auf, im Gegensatz zu dem unten ausfahrenden Fuß am Eberhardkelch (vgl. Abb. 67). Die Kuppa ist derjenigen dieses Kelches ähnlich, jedoch ebenfalls von etwas geschlossenerer Form.

Literatur: S. Müller-Christensen, Das Grab des Papstes Clemens II. im Dom zu Bamberg. München 1960, S. 95.
Text S. 51 f. Abb. 68.

BRAGA (Portugal), Kathedrale

Nr. 4. Kelch des Menendus Gundisalvi

Meßkelch, mozarabisch. Spätes 10. oder frühes 11. Jahrhundert. Silber, vergoldet und mit Nielloverzierung. H 10,5. Dm. der Kuppa 7. Dm. der Fußplatte 7,4.

Der Kelch von Braga ist von ungewöhnlicher Form und ohne Parallele in der europäischen Kunst des Mittelalters. Über einer breiten Standplatte steigt der Ständer als schlanker Zylinder mit knaufartiger Verdickung in der Mitte auf. Der Ständer weist Durchbrüche von der Form kleiner Arkaden mit Überhalbkreisbögen auf. Die Kuppa ist halbeiförmig gestaltet. Sie trägt eine alternierend geführte Ranke, in deren Windungen löwenähnliche Ungeheuer dargestellt sind. Eine Inschrift auf der Standplatte gibt die Namen der Stifter an:

IN NOMINE DOMINI MENENDVS GVNDISALVS ET TUDA DOMNA SVM

Die Stifter sind gegen Ende des 10. Jahrhunderts bezeugt. M. Gómez Moreno hat den mozarabischen Stileinfluß an diesem Kelch hervorgehoben. Die Zweifel, die J. Braun an der sakralen Bestimmung des Kelches hegte, sind unbegründet. Inschrift, Art der Anbringung und wesentliche Formelemente sprechen für die ursprüngliche sakrale Verwendung des Gefäßes.

Literatur: Rohault de Fleury, La Messe IV. 127 Taf. 314. – J. de Vasconcellos, Arte religiosa em Portugal. I. Porto 1914/5. – Braun, Altargerät S. 74 f. – M. Gomez Moreno, Arte mozarabe, in: Ars Hispaniae III. Madrid 1951, S. 394.

– R. dos Santos, Historia del Arte Portugués. Barcelona 1960, S. 282.
Text S. 41. – Abb. 52.

BREMEN, Focke-Museum

Nr. 5. Grabkelch des Erzbischofs Liemar (gest. 1101)

Silber H 7. Dm. der Kuppa 4,1. Patene 4–4,3. Um 1892 im Bremer Dom gefunden.

Der vorzüglich erhaltene Grabkelch hat lediglich den Perl- bzw. Zierring zwischen Nodus und Kuppa verloren. Der Ständer, bestehend aus trichterförmigem, wenig eingezogenem Fuß und dem abgeplattet-kugeligen Nodus, der sich unmittelbar aus dem Fuß vorwölbt, ist der Kuppa an Höhe leicht überlegen. Die Kuppa selber hat die Form des unten breit ansetzenden Bechers mit konisch steil ansteigender Wandung, wie an den meisten Kelchen des späteren 11. Jahrhunderts anzutreffen. Die Patene, am Rande beschädigt, weist im vertieften Mittelfeld die aus einem Zenit hervorragende Hand Gottes vor einem Kreuz mit schlanken Armen auf. Die Zeichnung ist so gut wie identisch mit derjenigen auf der Patene aus dem Grabe eines unbekannten Bischofs im Hildesheimer Domschatz (Nr. 15), vielleicht ein Hinweis auf die gemeinsame Herkunft der Bremer Patene und des Liemarkelches.

Literatur: Bisher unveröffentlicht.
Text S. 52 f., Abb. 70. Patene Abb. 122.

Nr. 6. Grabkelch eines unbekannten Erzbischofs

Silber H 9. Dm. der Kuppa 5,4. Patene Dm. 5,4. Um 1892 im Bremer Dom gefunden.

Auch dieser größere und bedeutendere Kelch aus Bremen ist sehr gut erhalten. Er entspricht in seiner Form weitgehend dem Grabkelch des Erzbischofs Liemar (vgl. Nr. 5). Jedoch ist der Fuß nicht nur als geradwandiger Trichter gebildet, sondern er weist auch einen schmalen Standring auf (Dm. des Fußes 5,2). Der Nodus ist vom Fuß entsprechend härter abgesetzt und von eher kugeliger Form. Der Becher der Kuppa entspricht ganz demjenigen des Liemarkelches. Der Zierring zwischen Nodus und Kuppa ist als dreifacher, geperlter Ring gebildet, dessen mittleres Element einen etwas stärkeren Durchmesser aufweist als die beiden begleitenden Ringe.

Die Datierung des Kelches, zu der im übrigen jeder historische Anhaltspunkt fehlt, dürfte entsprechend der oben gegebenen Zuordnung zum Liemarkelch am ehesten in die zweite Hälfte des 11. Jahrhunderts möglich sein, vielleicht auch erst in die Zeit um 1100. Größe und gute Verarbeitung des Kelches legen seine ursprüngliche Verwendung als Meßkelch nahe.

Die Patene, am Rande beschädigt, zeigt im vertieften Mittelfelde die Hand Gottes im Kreuznimbus. Auf dem Patenenrand liest man die von gravierten Kreisen eingefaßte Inschrift: + DEXTERA DOMINI.

Literatur: Bisher unveröffentlicht.
Text S. 52, Abb. 69.

DUBLIN, National Museum of Ireland

Nr. 7. Henkelkelch von Ardagh (Co. Limerick)

Spendekelch. Irisch, 1. Hälfte 8. Jahrhundert.
Bronze mit Silber. teilweise vergoldet. Kleinere Schmuckteile in Gold und Email. Der Kelch ist aus zahlreichen Einzelteilen zusammengeschmiedet bzw. -genietet. H 17,8. Dm. der Kuppa 23,1. H. des Ständers 7,7.

Der Kelch, zusammen mit einem kleineren Gefäß (vgl. Nr. 8) und anderen Gegenständen bei Ardagh gefunden, ist ein fast schüsselförmiges Gefäß auf niedrigem Fuß. Dieser besteht aus einer gewölbten Platte mit Standring, eine Besonderheit insularer Kelche (vgl. die Kelche von Trewhiddle und Hexham (Nr. 10 und 20). Vom Fuß verbindet ein kurzer, zylindrischer Stamm zur Kuppa. Diese ist von beträchtlicher Breite und mit zwei kleinen Henkeln versehen, die mit reichverzierten Attachen ausgestattet sind. Auf dem Kuppakörper sitzen, jeweils in der Mitte zwischen den Henkeln, in kreisrunden Medaillons Kreuze aus Filigran und mit zentralem Emailknopf. Unterhalb des Kupparandes läuft ein goldenes Filigranband mit zwölf Emailknöpfen um. Darunter finden sich die Namen der zwölf Apostel auf die Wölbung der Kuppa eingraviert bzw. -gepunzt.

Der Henkelkelch von Ardagh, aus stilistischen Gründen wenig später als das Book of Lindisfarne (um 720) anzusetzen und der berühmten Tara-Brooch nahestehend, diente unzweifelhaft als *calix ministerialis*, zur Spendung des Abendmahlweines an die Gläubigen.

Literatur: L. S. Gogan, The Ardagh Chalice. Dublin 1932. – A. Mahr, Christian Art in Ancient Ireland. Dublin 1932, Taf. 51 ff. – F. Henry, Irish Art in the Early Christian Period. London 1947 (2. Aufl.), S. 120 ff. – Haseloff, Der Tassilokelch S. 11. – Elbern, Eine Gruppe insularer Kelche des frühen Mittelalters.

Text I. S. 21 und II. passim, Abb. 12.

Nr. 8. Kleiner Kelch von Ardagh (Co. Limerick)

Meßkelch, irisch, 8.–9. Jahrhundert
Bronze H 9. Dm. der Kuppa 13. H des Fußes etwa 3. Fundort und -zeit wie der Henkelkelch von Ardagh. Nach den Beifunden ist der ganze Fund nicht vor der Mitte des 10. Jahrhunderts deponiert worden.

Die Grundform stimmt im wesentlichen mit derjenigen des großen Kelches überein, ausgenommen die fehlenden Henkel. Doch ist zu bemerken, daß der Fuß nicht wie dort gewölbt, sondern gekehlt ist. Auch ein Standring fehlt. Der Kupparand ist mit einer Hohlkehle ausgestattet, sodaß der Kelchrand eine kräftige Lippe aufweist. Der Kelch ist völlig schmucklos gehalten.

Es ist nicht unwahrscheinlich, daß dieser Kelch dem zelebrierenden Priester als Meßkelch – *calix minor* – diente, während der große Henkelkelch für die Spendung des Sakramentes an die Laien oder eine klösterliche Kommunität bestimmt war. So deutete bereits L. S. Gogan das Erscheinen der beiden Kelche in einem Funde.

Literatur: Gogan, The Ardagh Chalice a.a.O. – Mahr, Christian Art in Ancient Ireland Taf. 53,3. – Henry, Irish Art in the Early Christian Period S. 120. – Haseloff, Der Tassilokelch S. 11 f. – Elbern, Eine Gruppe insularer Kelche des frühen Mittelalters.

Text S. 22, Abb. 13.

ESSEN-WERDEN, Schatz der Propsteikirche

Nr. 9. Sog. Kelch des hl. Liudger

Meßkelch, wohl Niedersachsen, 2. Hälfte 9. oder 10. Jahrhundert. Kupfer, vergoldet. H 12,2. Dm. der Kuppa 7. Im Jahre 1547 aus der St. Ludgers-Abtei in Helmstedt, die mit

der Abtei Werden in Personalunion verbunden war, als Liudgerreliquie nach Werden verbracht.

Der Kelch steigt mit schlankem, trichterförmigem und leicht eingezogenem Fuß auf. Der ziemlich gedrückte Nodus ist vom Fuß scharf abgesetzt. Die Kuppa wird durch eine flache Zwischenplatte vom Ständer abgehoben und steigt in der Form eines halbierten Eies an, mit gerundeter Wandung. Am unteren Rand des Fußes und am oberen Kupparand sind Inschriften eingegraben:

Inschrift am Kelchfuß: HIC CALIX SANGVINIS DNI NRI IHV XPI

Inschrift am Kupparand: AGITVR HEC SVMMVS P(er) POCLA TRIVMPHVS

Die ursprünglichen dunklen Einlagen in den Buchstaben sind verloren. Der ganze Kelch, auch das Innere der Kuppa, wurde im 19. Jahrhundert neu vergoldet.

Literatur: V. Falke, Karolingische Kelche S. 140. – F. Rademacher, Der Werdener Bronzekruzifixus, in: Zeitschr. d. Dtsch. Vereins f. Kunstwiss. 8/1941, S. 141 ff. – Haseloff, Der Tassilokelch S. 11 u. passim. – Werdendes Abendland 335. – Schnitzler, Rheinische Schatzkammer I. 48. – V. H. Elbern, Zur Entstehungszeit des sogenannten Liudgerkelches von Werden, in: St. Liudger und die Abtei Werden. Essen 1962, S. 63 ff. – Ders., Das erste Jahrtausend – Tafelband, Taf. 273.

Text S. 3 ff., 63 ff. und passim. Abb. 1–3.

HEXHAM (Northumberland), Priory Church

Nr. 10. Kelch aus Hexham

Bronze, vergoldet. H. 6,5. Dm. der Kuppa 6,2. Drei Bestandteile, von einer durchgehenden Niete zusammengehalten.

Dieser kleine, bisher kaum beachtete Kelch weist als charakteristische Merkmale „insularer" Kelche, wie sie in besonders reiner Ausbildung am Kelch von Trewhiddle in Erscheinung treten (vgl. Nr. 20), einen gewölbten Fuß mit schmalem Standring auf, dann allerdings einen kugelig gearbeiteten Nodus, von dem ein Perlring zu der relativ flachen, zur Schalenform neigenden Kuppa vermittelt. Entgegen früherer Datierung in romanische Zeit wird man annehmen müssen, daß der Kelch von Hexham dem mittleren oder späten 11. Jahrhundert angehört. Einfluß von kontinentalen Kelchformen und provinzielle Bewahrung alter Formen wirken an ihm zusammen.

Literatur: W. Cripps, A Bronze Grave-chalice from Hexham Priory Church, in: Archaeologia Aeliana XV/1892. S. 192. – D. M. Wilson, The Trewhiddle Hoard, in: Archaeologia or Miscellaneous Tracts relating to Antiquity. XCVIII/1961, S. 90 ff. – Elbern, Eine Gruppe insularer Kelche des frühen Mittelalters.

Text S. 48, Abb. 63.

HILDESHEIM, Domschatz

Nr. 11. Grabkelch des Bischofs Osdag (gest. 989)

Silber, vergoldete Kuppa. H. 9. Dm. der Kuppa etwa 6. Patene Dm. 7, ebenfalls vergoldet. Im Jahre 1896 im Dom zu Hildesheim gefunden.

Dieser neben dem Ruodbertkelch aus Trier (Nr. 34) früheste in Deutschland gefundene Grabkelch ist von schlanker Gestalt mit betontem Ständer. Der Fuß steigt über einem schmalen Standring als kräftig eingezogener, facettierter Trichter auf. Der kugelige Nodus setzt sich deutlich, aber nicht betont vom Fuße ab. Ein geflochtenes, vergoldetes Zierglied vermittelt vom Ständer zur Kuppa, die miteinander vernietet sind. Die Kuppa selber ist zu charakterisieren als ein zur Basis spitz zulaufender Becher mit betont schräg geführter, ebenfalls facettierter Wandung. Die Vergoldung der Kuppa ist nur mehr innen gut erhalten, außen finden sich Spuren.

Größe und sorgfältige Bearbeitung des Kelches, besonders auch die (noch heute übliche) Vergoldung der Kuppa, erweisen den Osdagkelch mit Sicherheit als Meß- bzw. Reisekelch, der dann beim Tode des Besitzers mit ins Grab gegeben wurde.

Die Patene zeigt im vertieften Mittelfelde die Hand Gottes im Kreuznimbus.

Literatur: A. Bertram, Hildesheims Domgruft und die Fundatio Ecclesie Hildensemensis. Hildesheim 1897, S. 39 ff. – A. Zeller, Kunstdenkmäler der Provinz Hannover. Stadt Hildesheim, Kirchliche Bauten. Hannover 1911, S. 108. – Braun, Altargerät p. 72.

Text S. 47. Abb. 58.

Nr. 12. Grabkelch des Bischofs Dithmar (gest. 1044)

(z. Z. nicht nachweisbar)

Silber H 6,2. Dm. der Kuppa 3,9. Fuß teilweise eingedrückt. Zugehörige Patene Dm. 5,2. Gefunden bei den Grabungen von 1896.

Von dem geradwandigen, trichterförmigen Fuß, mit einem verstärkenden unteren Ring, ist der Nodus – von elliptischem Querschnitt – durch einen scharfen Einschnitt abgesetzt. Zur Kuppa vermittelt ein Perlring zwischen zwei begleitenden Ringen aus gezwirntem Draht. Die Kuppa, mit stumpferem Boden als der Osdagkelch, steigt mit schräger Wandung auf. Der obere Kupparand ist durch zwei umlaufende, glatte Ringe verstärkt und betont.

Die zugehörige Patene weist ein vertieftes Mittelfeld ohne Verzierung auf.

Literatur: wie Osdagkelch Nr. 11.

Text S. 47 f., Abb. 59.

Nr. 13. Grabkelch des Bischofs Hezilo (gest. 1079)

Silber H. 6,2. Dm. der Kuppa 5,1. Dm. der Patene 6,9. Bereits im Jahre 1667 in der Basilika des von Hezilo gegründeten St. Moritzstiftes gefunden. Die Patene trägt die Aufschrift: „Renovirt 1877".

Dieser Grabkelch weist bei gleicher Höhe nicht unbeachtliche formale Unterschiede zum vorhergehenden Kelch des Bischofs Dithmar auf. Der Fußtrichter fährt breiter aus, er geht mit flacher Kehlung in die relativ schwache Rundung des Nodus über. Ein kräftig geperlter, enger Ring vermittelt zur Kuppa. Diese setzt mit breit ausfahrendem Boden an, steigt schräg zu geringer Höhe auf und nähert sich so einer schalenartigen Form. Die Kuppa ist innen gut ausgearbeitet, sodaß der Kelch sicher einer kultischen Bestimmung gedient hat.

Die Patene ist ganz schmucklos, aber – der breiteren Kuppa entsprechend – von beträchtlichem Durchmesser.

Literatur: wie Osdagkelch Nr. 11.

Text S. 48, Abb. 60.

Nr. 14. Grabkelch des Bischofs Udo (gest. 1114)
(z. Z. nicht nachweisbar)

Silber H 7,2. An Kupparand und Fuß beschädigt. Dm. der Kuppa 4,7. Dm. der am Rand beschädigten Patene etwa 7. Gefunden im Grabe des Bischofs.

Neben dem Osdagkelch (Nr. 11) ist dieser der in der Form vollendetste und eleganteste unter den Hildesheimer Grabkelchen. Der schlanke Fuß steigt in steilem, eingezogenem Duktus auf; der hier wieder eher kugelförmige Nodus entwickelt sich organisch und ohne deutliche Trennung aus ihm. Der zur Kuppa vermittelnde Ring ist nur in seinem Kern erhalten. Der Becher der Kuppa steigt aus nahezu flacher, nicht sehr breiter Basis zu einem ungewöhnlich entschiedenen Gefäß mit sehr schräger, kaum die Andeutung einer Wölbung zeigenden Wandung auf. Trotz seiner späten Entstehungszeit zeigt er immer noch eine vorromanische Kelchform, am ehesten derjenigen des Bernulphkelches aus Utrecht im Rijksmuseum zu Amsterdam vergleichbar (Nr. 1). – Der vorzüglich gearbeitete Kelch dürfte als Meß- oder Reisekelch gedient haben. Die zusammen mit dem Udokelch gefundene Patene ist am Rande stark beschädigt. Im vertieften Mittelfelde erscheint die Hand Gottes vor dem Kreuz, umgeben von der Inschrift + DEXTERA DOMINI.

Literatur: Bertram, Hildesheims Domgruft a.a.O. S. 40 f.
Text S. 48, Abb. 61.

Nr. 15. Grabkelch eines unbekannten Bischofs
(z. Z. nicht nachweisbar)

Silber H 5,9. Dm. der Kuppa 4,1. Zugehörige Patene am Rande stark beschädigt. Dm. 6,1. Aus den Grabungen von 1896.

Im Vergleich zum Udokelch (Nr. 14) gehört dieser Grabkelch offensichtlich einer früheren Stufe der Formentwicklung an. Der Fuß ist streng trichterförmig gebildet, der Nodus schwillt in weicher Kehlung aus dem Fuß zu gedrückter Kugelform an. Zur Kuppa vermittelt ein dreifach geriefelter Ring. Der Becher der Kuppa ist von der Art des Hezilokelches (Nr. 13), mit leicht geschwungener Wandung, deren Ansatz in ästhetisch unbefriedigender Weise vom Ring über dem Nodus teilweise verdeckt wird.

Die zugehörige Patene ist am Rande beschädigt, die hier umlaufende Inschrift daher nur teilweise erhalten: + R. A. E. I. N. Z. A. . . . . H. I. E. S. G. I. D. (nach Bertram). In der vertieften Patenenmitte ist die aus dem Zenit herausragende Hand Gottes vor dem schmal gezeichneten Kreuz dargestellt. Die Zeichnung entspricht bis in Einzelheiten derjenigen von der Patene des Liemarkelches im Bremer Focke-Museum (Nr. 5). Diese Beobachtung und die formalen Eigenheiten des Kelches geben Anlaß, ihn in die Zeit des Erzbischofs Liemar (gest. 1101) zu datieren. Gemeinsame Entstehung beider Kelche und Patenen – in Hildesheim oder, allgemeiner, in Niedersachsen – kann angenommen werden.

Literatur: Bertram, Hildesheims Domgruft a.a.O. S. 40 f.
Text S. 48, Abb. 62.

HUY, Schatz der Kirche Notre-Dame

Nr. 16. Grabkelch des Bischofs Theoduin (Dietwin) von Lüttich (gest. 1075)

Silber H. 7,1. Dm. der Kuppa 6. Spuren von Vergoldung im Innern der Kuppa.

Über flach auslaufendem, ziemlich niedrigem Fuß konzentriert sich der bescheidene Zierat an diesem Kelch auf den Nodus von der Form einer abgeplatteten Kugel, die oben und unten von einem Perlring begleitet ist. Die Kuppa setzt unten breit an, ihre Wandung steigt steil auf, so wie bei zahlreichen anderen Kelchen der zweiten Hälfte des 11. Jahrhunderts (vgl. Abb. 67–69). Die schöne, gehämmerte Arbeit und die einstige Vergoldung des Kuppainnern lassen die sichere Annahme zu, daß das Kelchlein als Meß- bzw. Reisekelch diente, bevor es als Zeichen der priesterlichen Würde in das Grab dieses (aus Bayern stammenden) Lütticher Bischofs gegeben wurde.

Literatur: Elément d'Archéologie. Löwen 1875. I. S. 413. II. S. 346 f. – H. Demaret, Croix et calice du tombeau de l'évêque de Liège, Théodouine de Bavière, in: Leodium X/1911, S. 112 ff. – S. Müller-Christensen, Das Grab des Papstes Clemens II. im Dom zu Bamberg. München 1960, S. 95.

Text S. 54, Abb. 73.

KREMSMÜNSTER (Oberösterreich), Benediktinerstift

Nr. 17. Kelch des Herzogs Tassilo (788 abgesetzt)

Spendekelch, „Salzburger insulare Kunstprovinz", um 780. Kupfer vergoldet, mit Silbertauschierung und Niello. H 25,5. Dm. der Kuppa 15,7. H des Ständers 12,5. Innerer Kuppaeinsatz aus Edelmetall (rekonstruiert). H mit Einsatz 27.

Der Tassilokelch, ein *calix ministerialis* von beträchtlichem Fassungsvermögen (äußere Kuppa 1730 ccm), ist der bedeutendste erhaltene Kelch des frühen Mittelalters. Von seiner Gestalt und einer Gruppe von Ornament- und Bildmotiven her ist er dem mittelmeerischen Kulturkreis verbunden, andere Elemente weisen zum Bereich der insularen Kunst hinüber.

Das Gefäß steigt über eingezogenem, konischem Fuß auf. Der Nodus springt kugelförmig und kräftig aus der Verengung des Fußes vor, mit dem er im organischen Aufwachsen verbunden bleibt. Die Kuppa hat die Form eines halben Eies mit überhöhtem Rande. Zwischen Nodus und Kuppa sitzt ein beweglicher Perlring. Der ganze Kelch ist von reichem Dekor in verschiedenen Techniken einheitlich überzogen. Wichtig ist insbesondere seine bildliche Ausstattung. Die Kuppa trägt fünf mit Flechtbandmotiven gerahmte Bildmedaillons: in der Mitte Christus in Halbfigur vor einer rudimentären Architektur, ferner die vier Evangelisten mit ihren Symbolwesen. Am Kelchfuß finden sich in entsprechenden, etwas kleineren Medaillons vier mit Monogrammbuchstaben bezeichnete Heilige, darunter M T (Maria Theotokos) und I B (Johannes Baptista). Die Sigel der beiden anderen Halbfiguren T M und P T können nicht mit Sicherheit bestimmt werden. In jüngster Zeit ist der Zusammenhang des Figurenstils mit Handschriften aus dem Mondseer Skriptorium präzisiert worden. – Am unteren Rand des Kelchfußes läuft auch die berühmte Inschrift um, die den 788 von Karl dem Großen abgesetzten Bayernherzog Tassilo und seine Gemahlin, die langobardische Königstochter Liutpirc, als Stifter nennt:

TASSILO DVX FORTIS LIVTPIRC VIRGA REGALIS.

Die gelegentlich anzutreffende Lesung eines Chronogramms in dieser Inschrift ist gegenstandslos.

Literatur: M. Rosenberg, Geschichte der Goldschmiedekunst auf technischer Grundlage. Abt. Niello. Frankfurt/M. 1924, S. 88 u. a. O. – v. Falke, Karolingische Kelche S. 138 f. – R. Bauerreiss, Der Tassilokelch von Kremsmünster und seine

Inschriften, in: Studien u. Mitteil. z. Gesch. d. Bened. Ordens 50/1932. – Haseloff, Der Tassilokelch a.a.O. – Stollenmayer, Der Tassilokelch a.a.O. – E. Salin, La Civilisation Mérovingienne. Les Croyances. Paris 1959, S. 393 ff. – (W. Neumüller/K. Holter, Der Codex Millenarius. Linz 1959, S. 88 ff., u. a. O. – Elbern, Das erste Jahrtausend – Tafelband Nr. 282.

Text S. 13 f., II. passim, Abb. 4–5.

LAMON b. Feltre, Pfarrkirche

Nr. 18. Sog. Ursuskelch

Spendekelch. Oberitalien, 9. Jahrhundert (?).
Silber, H 19,5. Dm. der Kuppa 13,5. H der Kuppa 11,5. Im 19. Jahrhundert (1875?) in einer Grotte bei Trient gefunden und für Lamon erworben. Fassungsvermögen etwa 1500 ccm.

Er entspricht im Aufbau am ehesten dem Tassilokelch, unterscheidet sich jedoch in den Proportionen und in Details nicht unerheblich. Der Fuß ist von weniger lebendigem Duktus, steiler gebildet und läuft zu einer flacheren Standfläche aus, in der Art byzantinischer Kelche. Der kugelige Nodus ist kleiner gehalten und wölbt sich auch weniger entschieden vor. Zwischen Nodus und Kuppa ist ein zylindrisches Zwischenstück eingeschaltet, wie es sich in der Regel ebenfalls bei byzantinischen Kelchen findet. Die Kuppa ist von einer – im Verhältnis – übermächtigen Größe. Sie setzt mit ziemlich breitem Boden an und wird mit fast gerader Wandung hochgeführt bis zum lippig ausgebuchteten Kupparand. Unterhalb des Randes liest man die folgende Widmungsinschrift, die von doppelten, eingeritzten Ringen eingefaßt ist:

DE DONIS DEI VRSVS DIACONVS SANCTO PETRO ET SANCTO PAVLO OPTVLIT.

Die ältesten Beurteiler des Ursuskelches haben ihn in sehr frühe Zeit datiert: 5. Jahrhundert (de' Rossi) und 6. Jahrhundert (Cabrol-Leclercq). J. Braun hielt das 8.–9. Jahrhundert für möglich. G. Haseloff macht darauf aufmersam, daß weitere Beispiele dieser Kelchform erst aus karolingischer Zeit vorliegen (Tassilokelch), Lipinsky nimmt neuerdings die Frühdatierung noch einmal auf. Fundort und Gestalt des Kelches weisen auf seine enge Verbindung mit dem mittelmeerisch-byzantinischen Kunstkreis. Die paläographischen Merkmale der Inschrift dürften am ehesten ins 9.(-10.) Jahrhundert weisen.

Literatur: Rohault de Fleury, La Messe IV. S. 71 f. dort irrtümlich „Zamón". – G. B. de' Rossi, in: Bollettino di archeologia cristiana 1871, S. 67. – Cabrol-Leclercq, DACL Stichwort »Calice". – v. Falke, Karolingische Kelche. – – Braun, Altargerät S. 70. – Haseloff, Der Tassilokelch S. 10, und Anm. 15–16. – A. Lipinsky, Oreficerie e gioielli nei mosaici ravennati e romani, in: Corsi di cultura ravennate e bizantina IX/1962, S. 380 ff.

Text S. 16 ff., Abb. 8/9.

LEÓN, Schatz der Real Colegiata von S. Isidoro

Nr. 19. Sog. Kelch der Doña Urraca

Spendekelch, Spanien, 11. Jahrhundert.
Achatschalen mit goldener Fassung, besetzt mit Steinen, Perlen und Kameen, Filigranschmuck. H 18,5. Dm. der Kuppa (Silber, vergoldet) 11.

Seine Form wird bestimmt durch zwei antike Achatschalen bzw. -tassen, die in reichster goldener Fassung miteinander verbunden sind. Die Kuppa hat einen silbervergoldeten Einsatz. Der Fuß ruht auf einer von kleinen Arkaden durchbrochenen Platte auf. Der kräftige Nodus setzt sich zu der flachen Achatschale des Fußes mit einer Art Manschette fort, auf welcher die Stifterinschrift in aufgesetzten goldenen Buchstaben zu lesen ist:

IN NOMINE $\overline{\text{DNI}}$: VRRACA FREDINA$\overline{\text{DI}}$.

Urraca war eine im 11. Jahrhundert lebende Königin von Zamora. – Die ebenfalls ziemlich niedere Achatschale der Kuppa ist durch einen prachtvoll verzierten goldenen Rand überhöht. Die einzelnen Teile der Fassung werden von senkrechten Goldstreifen untereinander verfestigt.
Der Kelch der Doña Urraca ist wohl als *calix ministerialis* anzusehen.

Literatur: M. Gómez Moreno, Catálogo Monumental de España. Provincia de León. Madrid 1925, S. 205 f. – Braun, Altargerät S. 149, 170 (datiert ins 12. Jahrhundert). – A. Beltrán, Estudio sobre el Santo Caliz de la Catedral de Valencia. Valencia 1960, S. 103.

Text S. 44, Abb. 39.

LONDON, Britisches Museum

Nr. 20. Kelch von Trewhiddle (Cornwall)

Spendekelch (?). Südengland, spätangelsächsisch 9. Jahrhundert.

Silber, H 12,7. Dm. der Kuppa 11,4. Aus einem vor 900 deponierten Schatzfund des 18. Jahrhunderts (1774).
Er weist einen kräftig gewölbten Fuß mit schmalem Standring auf. Der Nodus verbindet als eigenständiges Gebilde aus Kehle-Wulst-Kehle Fuß und Kuppa. Die Kuppa, im Verhältnis zur Größe des Gefäßes übermäßig groß, hat reine Halbeiform. Löcher am oberen Kupparand lassen einen Schmuckstreifen oder eine Inschrift an dieser Stelle erschließen. Die drei Teile des Kelches waren durch Nieten zusammengehalten. An dem von J. Braun in Frage gestellten Sakralcharakter des Kelches von Trewhiddle kann nicht mehr gezweifelt werden, insbesondere angesichts der formalen Entsprechungen zu anderen frühmittelalterlichen Kelchen (vgl. die Kelche von Deventer, Silos und Hexham, Abb. 11, 53, 63. Seine Entstehung vor 900 ist durch die Beifunde gesichert. Andererseits kann der Kelch von Trewhiddle kaum vor dem 9. Jahrhundert gedacht werden. Bei der Größe der Kuppa könnte er sogar als *calix ministerialis* gedient haben.

Literatur: R. A. Smith, Some Anglo-Saxon Silver Ornaments found at Trewhiddle, Cornwall, in 1774, in: Proceed. of the Soc. of Antiqu. of London, 2. Ser. 20/1904, S. 49 ff. – C. H. Read, A Guide to the Early Christian and Byzantine Antiquities. London (2. Aufl.) 1921, S. 68, 108. – Haseloff, Der Tassilokelch S. 12. – Ch. Oman, English Church Plate. London 1957, S. 39. – D. M. Wilson, The Trewhiddle Hoard, in: Archaeologia or Miscellaneous Tracts relating to Antiquity. XCVIII/London 1961, S. 88 ff. mit Fig. 3 und Taf. XXV. – Elbern, Eine Gruppe insularer Kelche des frühen Mittelalters.

Text S. 22 f., Abb. 14.

MINDEN, Domschatz

Nr. 21. Grabkelch eines unbekannten Bischofs

3. Viertel 11. Jahrhundert.
Silber, H 5,5. Dm. der Kuppa 3,6. Vor den Stufen des Mindener Domchors im Jahre 1950 gefunden, mit zugehöriger Patene, Dm. 5,2.

Der konisch gebildete Fuß ruht auf einer kräftigen, am äußeren Rand schräg abfallenden Standplatte auf. Der Nodus schwillt aus dem geradwandigen Fuß kugelig an. Ein kleiner, beweglicher Perlring vermittelt zur Kuppa. Diese setzt unten ziemlich breit an. Mit schräger Wandung steigt sie zu einem Becher von relativer Größe auf, der weit gewichtiger ist als der Ständer. Darin, nicht aber in der Kuppaform, ist der Mindener Grabkelch dem Adalvvardkelch in Skara vergleichbar (vgl. Abb. 65).

Die Patene zeigt im vertieften Mittelfeld die Hand Gottes. – Der Kelch ist zuletzt mit Bischof Eilbert (gest. 1085) in Verbindung gebracht worden. Die Datierung „um 1100" bei P. Leo scheint tatsächlich zu spät.

Literatur: P. Leo / H. Gelderblom, Der Domschatz und das Dombaumuseum in Minden. Minden 1961, S. 18, Nr. 5.
Text S. 49, Abb. 65.

NANCY, Schatz der Kathedrale

Nr. 22. Sog. Kelch des Bischofs Gauzelin (Gozelin, (gest. 962)

Spendekelch. Lothringen, Mitte 10. Jahrhundert.
Gold, Besatz mit Edelsteinen und Emails: Filigranornamente. H 13,2. Dm. der Kuppa 11. Dm. der ebenfalls erhaltene Patene 15.

Als Henkelkelch ist er seinem Gebrauch nach ein *calix ministerialis* und unter den erhaltenen frühmittelalterlichen Kelchen der im Material und in der Ausstattung kostbarste. Sein Fuß ruht auf einem Standring, der für Edelsteine in Filigranfassungen Platz bietet. Vier Zierleisten begleiten den konisch ansteigenden Fuß zum abgeplattet-kugeligen Nodus, der von Perlringen oben und unten eingefaßt ist. Die Kuppa, ein kräftig gewölbter Becher, trägt zwei ziemlich kleine, s-förmig geschwungene Henkel, die wiederum mit Filigran und Steinen besetzt sind. Auf dem schön gehämmerten Körper der Kuppa sind an den beiden Hauptseiten rechteckige Schmuckplatten aufgesetzt, bestehend aus einem größeren, (ursprünglich) von vier Perlen begleiteten Edelstein, in der Disposition ähnlich den Kreuzkreisen auf der Kuppa des Henkelkelches von Ardagh (vgl. Abb. 12). Am oberen Kupparand verläuft wiederum ein breiter, mit Edelsteinen, Perlen und Emailplättchen besetzter Zierstreifen in Filigran. Da aus dem Spendekelch nicht getrunken wurde, brauchte die Kuppa nicht mit glatter Lippe versehen zu sein.

Im Typ entspricht der Kelch am ehesten byzantinischen Kelchen etwa gleicher Zeit (vgl. Abb. 38). Er mag um die Mitte des 10. Jahrhunderts in „Lothringen" entstanden sein. Die Überlieferung, nach welcher er von Bischof Gauzelin von Toul (922–962) der von diesem gegründeten Abtei Bouxières-aux-Dames gestiftet wurde, könnte zutreffen.

Die zugehörige Patene ist ebenfalls die reichste des frühen Mittelalters. Ein eingetiefter Fünfpaß, in den spitzen Zwickeln von Edelsteinen akzentuiert, wird umgeben von einem prachtvollen, breiten Zierrand. Zwischen Palmettenmustern in Goldfiligran sitzen Steine und Emails, begleitet von Perlen.

Literatur: Dom Calmet, Histoire de Lorraine. 1745, Bd. I. Sp. 894. – Auguin, Monographie de la cathédrale de Nancy. 1882, S. 266 ff. – E. Molinier, L'Emaillerie. Paris 1891, S. 73. – Kat. Chefs d'Oeuvre de l'Art Français. Paris 1937, Nr. 1181. – Braun, Altargerät S. 59.
Text S. 34, Abb. 36. Patene Abb. 120.

PARIS, Cabinet des Médailles

Nr. 23. Henkelkelch von Gourdon

Gold, mit Filigranverzierung und farbigen Einlagen (Türkis). H. 7,5, Dm. der Kuppa 4,4 (Höhe der Kuppa 5,1). – Sog. Patene von Gourdon, zusammen mit dem Kelch gefunden, 19,5 x 12,5.

Er ist der einzige, auf dem Kontinent erhaltene vorkarolingische Henkelkelch. Zusammen mit der großen, als Patene bezeichneten Platte wurde er im Jahre 1845 bei Chalon-sur-Saône gefunden. Über geriefeltem und durch einen gekehlten Randstreifen verbreitertem, trichterförmigem Fuß sitzt ein kleiner, abgeplattet-kugelförmiger Nodus mit Perlring. Darüber wölbt sich der kräftig geriefelte untere Teil der Kuppa vor. Der hohe Kuppahals trägt den wesentlichen Teil der Zierate: eine Filigranranke mit alternierenden, nach unten bzw. oben weisenden Blattformen oder Trauben, die mit Einlagen gefüllt sind bzw. waren. Zwei dünne, als drachenartige Tiere gebildete Henkel verbinden die Kuppawölbung mit dem oberen Kupparand. Der Kelch entspricht in seiner Form, vor allem durch das Übergewicht der Kuppa, dem aus manchen Bildern des vorkarolingischen und karolingisch/ottonischen Mittelalters vertrauten Typus des Henkelkelches.

Er wird oft als ostgotische Arbeit angesehen, aber auch dem Burgunderkönig Sigismund (gest. 524) zugeschrieben. Beifunde aus der Zeit zwischen 457 bis 527 weisen in dessen Lebenszeit.

Die „Patene", eine vertiefte Goldplatte rechteckiger Form über durchbrochenem Standstreifen, kann dem Typus nach auch als Portatile verstanden werden. J. Braun bezweifelte den Sakralcharakter des Kelches und der „Patene". Doch dürfte seine Verwendung zur Meßfeier als sicher angenommen werden. Am ehesten könnte er ein Reisekelch – *calix viaticus* – gewesen sein. Mit dieser Annahme würde die von uns als Tragaltar verstandene „Patene" sehr gut übereinstimmen.

Literatur: Cabrol-Leclercq, vox „Calice" Sp. 1628 f. – E. Molinier, Histoire Générale des Arts Appliqués à l'Industrie du V^me^ à la fin du XVIII^me^ siècle. Paris 1901, S. 5. – P. Besnard, Les origines et les premiers siècles de l'église Chalonnaise. Chalon-s. S. 1922, S. 90 f. – J. Hubert, L'Art Pré-Roman. Paris 1938, S. 134. – R. Hamann-MacLean, Frühe Kunst im westfränkischen Reich. Leipzig 1939, Nr. 11. – Braun, Altargerät S. 58.
Text S. 23 f. Abb. 17.

REIMS, Schatz der Kathedrale

Nr. 24. Henkelkelch, Grabkelch des Erzbischofs Gervasius (gest. 1067)

Silber, teilweise vergoldet. H 9. Dm. der Kuppa 5,7. Mit zugehöriger Patene (Dm. 8,5) gefunden.
Der trichterförmige Fuß dieses einzigen erhaltenen, als Grab-

kelch verwendeten Henkelkelches fährt ziemlich flach aus, so daß er dem Gerät einen guten Stand verleiht. Der im Verhältnis recht kräftige, kugelige Nodus ist unten und oben von einem Perlring begleitet. S-förmige Henkel sind an der Kuppa angebracht, die mit breitem Boden ansetzt und deren Wandung fast gerade aufsteigt. Die Henkel nehmen die ganze Höhe der Kuppa ein. Die sorgfältige Bearbeitung, die Teilvergoldung und der Typus des Henkelkelches lassen vermuten, daß dem verstorbenen Bischof ein kleiner Gebrauchskelch mit ins Grab gegeben wurde. Die Henkel könnten auf eine Benutzung als *calix ministerialis* deuten. Jedoch scheint eine solche Verwendung bei der Kleinheit des Gefäßes schwer denkbar.

Die Patene, von schlichter Form, zeigt im vertieften Mittelfelde die nimbierte Hand Gottes. Auf dem Patenenrand steht die Inschrift:

+ PERPETVIS XPI DAPIBVS PASCANTVR ALVNI.

Literatur: Unveröffentlicht.

Text S. 35, Abb. 37.

Nr. 25. Grabkelch eines unbekannten Bischofs (Nr. 116)

Blei (?). Fragmentarische H 6,7. Dm. der Kuppa 6. Bei Ausgrabungen im Jahre 1921 gefunden.

Erhalten sind Kuppa und Nodus des (als Nr. 116 bezeichneten) keinem bestimmten Bischofsgrabe zuzuweisenden Kelches. Der Fuß ist größtenteils weggebrochen.

Charakteristisch an dem Kelchlein ist der von zwei Perlringen begleitete kugelige Nodus und die mit breitem Boden ansetzende Kuppa. Sie ist darin dem Kelch des Bischofs Gervasius (Nr. 24) gut vergleichbar, dem sie auch in der gerade ansteigenden Wandung nahe kommt. Daher kann für ihn eine entsprechende Entstehungszeit (etwa Mitte 11. Jahrhundert) angenommen werden.

Literatur: unveröffentlicht.

Text S. 54, Abb. 72.

SIEGBURG (Rheinland), Benediktinerabtei

Nr. 26. Grabkelch des Abtes Reginhard (gest. 1105)

Silber, erhaltene H 10,9. Dm. der Kuppa 7,7. Im Jahre 1934 bei Grabungen in der Abteikirche gefunden, zusammen mit der Patene (Dm. 10,7).

Trotz der Beschädigungen am Fuße gehört er zu den besterhaltenen und formschönsten Grabkelchen des 11. Jahrhunderts. Über dem einst ziemlich flach ausfahrenden Fuß steigt der Ständer zügig zum Nodus auf, dessen abgeplattete Kugel von zwei Perlringen eingefaßt ist. Die Kuppa wird von einem Becher kraftvoll-breiter Form mit leicht ausfahrender Wandung gebildet. Größe und schöne Verarbeitung des Kelches deuten auf die Verwendung zu Lebzeiten des Verstorbenen als Reisekelch oder, wahrscheinlicher, als Meßkelch – *calix minor.*

Die Patene weist im vertieften Mittelfelde in Ritzzeichnung das „Lamm Gottes" mit Kreuznimbus und Schriftrolle im Clipeus auf, aber ohne Inschrift.

Literatur: Fundanzeige von F. Oelmann, in: Bonner Jahrbücher 149/1949, S. 371.

Text S. 54, Abb. 74. Patene Abb. 124.

SILOS, Abtei Sto. Domingo

Nr. 27. Kelch des Abtes Dominico (1041–1073)

Silber, vergoldet. Reiche Verzierung mit Filigran. H 30. Dm. der Kuppa 19. Fassungsvermögen etwa 1500 ccm.

Der Kelch ist ein *calix ministerialis*, ohne Henkel, von ungewöhnlicher Größe und Form. Der Fuß ist halbkugelig gebildet. Er steht auf einem Standring, in dessen untere, gewöhnlich also nicht sichtbare Seite die Widmungsinschrift eingraviert ist:

+ IN NOMINE DOMINI OB HONOREM SCI SABASTIANI DOMINICO ABBAS FECIT.

Der Fuß trägt als Verzierung zehn Arkaden aus filigraniertem, kordonniertem und geflochtenem Draht. Aus dem Fuß wächst ein zylindrischer, glatter Stamm auf, der sich in der Mitte zu einem kugelförmigen, gleichfalls mit Filigran überzogenen Nodus verdickt. Die Kuppa ist von halbeiförmiger Gestalt. Auch sie trägt Filigranarkaden, zwölf an der Zahl.

Morphologisch entspricht der Kelch von Silos am ehesten dem von Trewhiddle (vgl. Abb. 14). Von diesem aus lassen sich Verbindungen zu anderen Kelchen aus dem insularen Kunstbereich ziehen. Die östliche Wurzel der sonst im Abendlande ungewöhnlichen Kelchform läßt sich gut deutlich machen.

Mit seinem Dekor aus architektonischen Formen (Überhalbkreisbögen) in doppelgeschossiger Anordnung steht der Kelch von Silos zu seiner Zeit allein. Dieser Schmuck nähert sich den frühmittelalterlichen Bildvorstellungen von der Architektur der goldenen Himmelsstadt an, dürfte aber auch mit dem verbreiteten doppelgeschossigen Architekturtyp des Heiligen Grabes in Beziehung stehen.

Literatur: D. E. Roulin, L'Ancien Trésor de l'Abbaye de Silos. Paris 1901, S. 32 ff. – Braun, Altargerät S. 74. – P. Metz, Das Kunstgewerbe von der Karolingerzeit bis zum Beginn der Gotik, in: H. Th. Bossert, Geschichte des Kunstgewerbes aller Zeiten und Völker. Bd. V. Berlin 1932, S. 243 f. – A. Beltrán, Estudio sobre el Santo Caliz de la Catedral de Valencia. Valencia 1960, S. 107 und Anm. 36. – Elbern, Eine Gruppe insularer Kelche des frühen Mittelalters.

Text S. 41 und Teil II. passim, Abb. 53.

SKARA, Krypta des Domes (Leihgabe des Statens Historiska Museum, Stockholm)

Nr. 28. Grabkelch des Bischofs Adalvvard (gest. 1072)

Silber (Silber-Kupfer-Legierung), H 6,4. Dm. der Kuppa 3,4. Dieser vorzüglich erhaltene, älteste skandinavische Kelch trägt seinen Namen nach der von zwei umlaufenden Ringen eingefaßten Inschrift am oberen Kupparand:

+ ADALVVARDVS PECCATOR.

Die Form des Kelches, mit stark überwiegender Kuppa, wirkt altertümlich für die Zeit. Der Fuß ist von einem ziemlich breit ausfahrenden Trichter mit zwei Zierringen am unteren Rande gebildet. Der Nodus ist von abgeplattet-kugeliger Form, mit kleinen Absätzen bzw. Zierringen oben und unten. Die Kuppa hat die Gestalt eines sehr gestreckten, halben Eies. Eine Parallele zu dieser Kelchform hat sich bisher lediglich in der ottonischen Bildkunst (Fulda) gefunden. Von manchen wird der Adalvvardkelch als Import aus Deutschland angesehen.

Literatur: H. Hildebrand, Sveriges Medeltid, Bd. III. Stockholm 1898–1903, S. 650 f. – Braun, Altargerät S. 72, 143. – H. Wideen, Skara Domkyrka. Kort historik och vägledning. Skara 1953, S. 5. – Ders., Västsvenska Vikingatidsstudier. Göteborg 1955, S. 218.

Text S. 49 f., Abb. 66.

Nr. 29. Kelch aus einem unbekannten Bischofsgrab

Skandinavisch, spätes 11. oder frühes 12. Jahrhundert.
Silber. Rekonstruierte H ca. 9. Dm. der Kuppa 5,2. Im Grabe eines etwa 55-jährigen Mannes unter der Domkirche von Skara 1949 gefunden, zusammen mit der zugehörigen Patene (Dm. 7,2).

Er steigt über schlankem, kräftig eingezogenem Fuß auf, der leider stark beschädigt ist. Es läßt sich jedoch erkennen, daß er am unteren Rande mit einer Ranke verziert war. Der Nodus ist von kräftiger Kugelform und unten von einem, oben von zwei geperlten Zierringen begleitet. Die Kuppa setzt zunächst breit an, springt dann zurück und steigt mit sich verbreiternder Wandlung an. Diese formale Eigentümlichkeit erinnert an die Gestalt frühmittelalterlicher Henkelkelche, wie sie im Kelch von Gourdon u. a. vorliegen (vgl. Abb. 17). Am oberen Kelchrand liest man die auf die kultische Funktion des Kelches bezügliche Inschrift:

+ SANGVINIS VNDA $\overline{\text{DI}}$ LAVAT OMNIA CRIMINA.

Auf dem wulstig vorspringenden unteren Teil der Kuppa steht:

+ MVNDI + SVNI ME FECIT

Das erste Wort gehört noch zum Vers am oberen Kupparande. Der Name SVNI dürfte eher den Stifter als den Künstler des Kelches angeben.

Die Patene trägt im vertieften Mittelrund die aus den Wolken hervorragende Hand Gottes vor einem Kreuznimbus. Die auf dem Patenenrand umlaufende Inschrift lautet:

HEC EST DEXTRA $\overline{\text{DI}}$ QVE PELLIT NOXIA MVNDI.

Die Form des Kelches wie auch die Schriftcharaktere der Inschrift erscheinen im Ausgang des 11. Jahrhunderts gut möglich. H. Wideen macht jedoch darauf aufmerksam, daß gerade die Schriftform auch im 12. Jahrhundert in Skandinavien noch denkbar ist.

Literatur: Riksantikvariens årsberattelse vid Akademiens sammanträde på högtidsdagen den 20 mars 1950, in: Kungl. Vitterhets Historie och Antikvitets akademiens Årsbok. Stockholm 1950, S. 63 ff., Abb. 15, 16, 31. – Erwähnt auch bei S. Müller-Christensen, Das Grab des Papstes Clemens II. im Dom zu Bamberg. München 1960, S. 95.

Text S. 55 f., Abb. 75. Patene Abb. 123.

SOPRON, Liszt-Ferenc-Museum

Nr. 30. Kelch von Petöhaza (Ödenburg)

Meßkelch. „Bajuwarisch", um 780.
Kupfer, Reste der ursprünglichen Goldplattierung sichtbar. H 12,2. Dm. der (beschädigten) Kuppa 8,9. Im Jahre 1879 bei Bauarbeiten gefunden.

Der lange in amerikanischem Privatbesitz befindliche Kelch entstammt der gleichen Kunstlandschaft wie der Tassilokelch. Auch im Typus stimmt er wesentlich mit diesem überein. Der schwach eingezogene, trichterförmige Fuß geht ohne Zäsur in den kugeligen Nodus über. Ein enger Perlring trennt den Nodus von der mächtig gewölbten, fast halbkugelförmigen Kuppa. Kupparand und Rand des Kelchfußes tragen kräftige Flechtbandstreifen mit vier herunterhängenden bzw. aufsteigenden Knoten. Der Nodus trägt die Inschrift: + CVNDPALD FECIT. Mit diesem (germanischen) Namen dürfte eher der Stifter als der Künstler bezeichnet sein. Der Fundort Petöhaza, in dem von Karl dem Großen eroberten Gebiet der Avaren gelegen, macht wahrscheinlich, daß es sich in dem Kelch um ein Zeugnis der frühen Avarenmission handelt. Er kann aufgrund seiner Größe als Meßkelch – *calix minor* – bestimmt werden.

Literatur: J. Hampel, Alterthümer des frühen Mittelalters in Ungarn. Bd. II. Braunschweig 1905, S. 428 f. – Braun, Altargerät S. 36, 71. – Falke, Karolingische Kelche. – Haseloff, Der Tassilokelch S. 10. – Kat. Bayerische Frömmigkeit. München 1960, Nr. 139.

Text S. 15, Abb. 6.

STUTTGART, Württembergisches Landesmuseum
(Leihgabe des Pfarramtes Unterregenbach)

Nr. 31. Kelch von Unterregenbach (Württ.)

Meßkelch. Mitte bis zweites Drittel 11. Jahrhundert.
Kupfer, mit Spuren der einstigen Vergoldung. H 10. Dm. der Kuppa 4,3. Bei Anlage einer Wasserleitung im Jahre 1954 nahe der Pfarrkirche in der Hinteren Gasse gefunden.

Kennzeichnend ist ein ungewöhnlich steiler Bau des Kelches: der trichterförmige, fast unmerklich eingezogene Fuß ist unten von drei Ringen umzogen. Er erscheint deutlich abgesetzt vom kugeligen, zum Hochoval neigenden Nodus, der oben und unten von je einem Perlring eingefaßt ist. Die einzelnen Perlen sind durch ein eingekerbtes Kreislein verziert. Auch die Kuppa ist von schmaler und steiler Form wie der Fuß, nur leicht gewölbt und am oberen Rand ebenfalls mit (zwei) Ringen und Kehlen verziert.

Der Kelch von Unterregenbach dürfte – seiner Stellung in der Formentwicklung des frühmittelalterlichen Kelches nach – am ehesten nach der Mitte des 11. Jahrhunderts zu datieren sein. Er hat nicht als Grabkelch gedient, sondern kann mit Sicherheit als Zelebrationskelch – *calix minor* – angesprochen werden.

Literatur: H. Christ / E. Raub, Der Kelch von Unterregenbach, in: Deutsche Goldschmiede-Zeitung 54/1956, S. 54 ff.

Text S. 56 f., Abb. 76.

TRIER, Bischöfliches Museum

Nr. 32. Grabkelch des Bischofs Udo (gest. 1078)

Silber H 6,7. Dm. der Kuppa 5. Dm. der Patene 7. Mit anderen, späteren Grabkelchen bei Grabungen 1846–1852 gefunden.

Form und Proportion entsprechen weitgehend denen des älteren Poppokelches (Nr. 33). Die eingetretenen Veränderungen sind aufschlußreich. Der Fuß läuft flacher aus und steigt schlanker an, er wirkt dadurch leichter und eleganter. Der Nodus hat eher kugelige Form. Ein Perlring trennt Ständer und Kuppa entschiedener ab. Auch die Kuppa verharrt bei der Becherform des Poppokelches, ihre Wandung ist jedoch um eine spürbare Nuance gerader und härter geworden. Im Verhältnis zur Gesamthöhe des Kelches hat die Kuppa an Gewicht verloren.

Literatur: J. N. von Wilmowsky, Die historisch denkwürdigen Grabstätten der Erzbischöfe im Dom zu Trier. Trier 1876, S. 15, Taf. III.

Text S. 46, Abb. 56.

TRIER, Pfarrkirche St. Antonius (früher St. Gervasius)

Nr. 33. Grabkelch des Erzbischofs Poppo (gest. 1047)

Gold, gehämmert H 5. Dm. der Kuppa etwa 3,7. Patene, ebenfalls aus Gold bestehend, Dm. 5. Im Jahre 1803 dem Grabe Poppos entnommen.

Er besteht aus kostbarem Material und ist in allen seinen Teilen mit großer Sorgfalt gearbeitet. Der Fuß ist ein relativ breiter, schön gekehlter Trichter, der dem winzigen Gerät gute Standfestigkeit gibt. Der Nodus wird von einem wulstigen Goldreifen gebildet, der mit seinem unteren Rande nicht (mehr) fest am Kelchfuß befestigt ist. Ein Perlring, dessen einzelne Körner durch winzige Einkerbungen verziert sind, vermittelt zu der breit ansetzenden Becherform der Kuppa. In Form und Proportion befindet sich der Kelch auf dem Wege zum frühromanischen Meßkelch, obwohl der Ständer der Kuppa an Höhe noch unterlegen ist. Wie beim Trierer Ruodbertkelch (Nr. 34) ist die Frage nach einer ursprünglichen Verwendung als *calix viaticus* berechtigt.

Die zugehörige Patene besteht aus dünnem, gehämmertem Goldblech, ohne jede Verzierung.

Literatur: J. N. von Wilmowsky, Die historisch denkwürdigen Grabstätten der Erzbischöfe im Dom zu Trier. Trier 1876, S. 14, Taf. III. – Die kirchlichen Denkmäler der Stadt Trier mit Ausnahme des Domes. Düsseldorf 1938, S. 92, Abb. 74. – Braun, Altargerät S. 72.

Text S. 46, Abb. 55.

TRIER, Liebfrauenkirche

Nr. 34. Grabkelch des Erzbischofs Ruodbert (gest. 956)

Gold, gehämmert, mit Golddrahtverzierung. H etwa 5. Dm. der Kuppa etwa 3,5. Die zugehörige Patene mißt etwa 4,6 im Dm. (Kelch und Patene sind aus konservatorischen Gründen in Glasbehälter eingeschmolzen).

Der winzige, kostbare Kelch ist der früheste bisher in einem deutschen Bischofsgrab gefundene. Er zeigt in den Proportionen das für die karolingische Zeit charakteristische Übergewicht der Kuppa, die fast Halbeiform hat. Der mit gezwirntem Golddraht gerändelte Fuß ist niedrig und von ziemlich weit ausfahrender Standfläche. Der kugelige Nodus wirkt eher zu gewichtig für den niedrigen Ständer. Ein Ring aus gezwirnten Drähten mit glatten, geringelten Goldfäden dazwischen vermittelt zwischen Ständer und Kuppa. Am oberen Kupparand ist ein Zierstreifen entsprechender Art angebracht.

Die Patene ist nicht nur wegen der Verwendung des gleichen kostbaren und für einen Grabkelch ungewöhnlichen Materials bemerkenswert, sondern auch wegen der Sechspaßvertiefung im Mittelfelde. Eine doppelte Umrandung aus gezwirntem Golddraht, mit radial angeordneten Stegen dazwischen, ziert den Rand.

Schon früh ist vermutet worden, daß Kelch und Patene, des kostbaren Materials wegen, zu Lebzeiten des Kirchenfürsten als Reisemeßgerät dienten.

Literatur: Kat. Aus eucharistischer Kunst. Trier 1951, Nr. 5, 30. – Werdendes Abendland 432. – Kat. Eucharistia Nr. 70. Text S. 44 f., Abb. 54. Patene Abb. 121.

UTRECHT, Erzbischöfliches Museum (Leihgabe der St. Lebuinuskirche Deventer)

Nr. 35. Sog. Kelch des hl. Lebuinus (gest. um 780)

Spendekelch (?). Rheinisch, Anfang 9. Jahrhundert. Elfenbein, in Silberfassung des 14. Jahrhunderts. Gesamte H 18. Dm. der Kuppa 10. Elfenbeinbecher ohne Fassung H 11,8, Dm. der Kuppa 9,5.

Die karolingische Entstehungszeit dieses einzigen erhaltenen Elfenbeinkelches aus dem frühen Mittelalter ist erst in neuerer Zeit erkannt worden. Ein Rücksprung am oberen Rande des Bechers läßt die Möglichkeit offen, daß er schon früh einen Kuppaeinsatz bekam. Doch ist die Elfenbeinkuppa im Innern glatt poliert. Besonders bemerkenswert ist der vegetabilische, in architektonischen Formen zusammengefaßte Zierrat des Kelches. Der Ständer suggeriert die Basis einer Säule über einer palmettengeschmückten, leicht gewölbten Basis. Der Nodus wird von einer glatten Scheibe zwischen zwei kräftigen Perlringen gebildet. Die Kuppa, von übergroßen Außmaßen, trägt vier Palmettenkapitelle, und zwischen ihnen vier ebenfalls mit vegetabilischen Formen verzierte, schrankenartige Gebilde, wie sie sich ähnlich an spätantiken Glasgefäßen aus Köln finden. Über der Kapitellzone entfaltet sich, waagerecht abschließend, ein Rankenfries als eine Art Architrav.

Seit W. Meyer-Barkhausen glaubt die Forschung an die Verbindung der Zierformen des Lebuinuskelchs mit der Ornamentik der „Hofschule Karls des Großen", mit denen auch die besonders gut vergleichbaren vegetabilischen Ornamente von den Bronzeschranken des Aacheners Oktogons zusammenhängen. Seiner Gesamtgestalt nach gehört der Lebuinuskelch jedoch zu der Gruppe von „insularen" Kelchen mit gewölbtem Fuß, unbetontem Nodus und mächtig überwiegender Kuppa (vgl. Nr. 7, 20).

„Ikonographisch" sind die Zierformen zu deuten als Tempietto über vier Säulen, bzw. als Tholos, wie er von karolingischen Bildern des Lebensbrunnens bekannt ist. Die theologische Begründung dieser Deutung ergibt sich u. a. aus der karolingischen Literatur zum Thema des Lebensbrunnens.

Literatur: Goldschmidt, Die Elfenbeinskulpturen I. 152. – Braun, Altargerät S. 45 (hier Datierung ins 12. Jahrhundert). – W. Meyer-Barkhausen, Ein karolingisches Bronzegitter als Schmuckmotiv des Elfenbeinkelches von Deventer, in: Zeitschrift für bildende Kunst 64/1930-31, S. 244 ff. – Werdendes Abendland 260. – Elbern, Eine Gruppe insularer Kelche des frühen Mittelalters.

Text S. 19 f., Teil II. passim. Abb. 10/11.

WASHINGTON, Dumbarton Oaks Collection

Nr. 36. Sog. Grimfriduskelch

Spendekelch. Westfränkisch, spätes 8. bzw. frühes 9. Jahrhundert. Kupfer, ursprünglich vergoldet, mit Verzierung in Silbertauschierung und Niello. H 15, Dm. der Kuppa 9.

Der aus St. Martin-des-Champs stammende, lange in der Petersburger Eremitage gehütete Kelch wird, ebenso wie der von Petöhaza (Nr. 30), entwicklungsgeschichtlich vielfach mit dem Tassilokelch (Nr. 17) in Verbindung gebracht. Von diesen beiden trennen ihn jedoch mehrere, nicht unwesent-

liche formale Eigenheiten. Der konisch gebildete Fuß ruht auf einem ziemlich breiten Standring. Der Nodus ist nicht kugelig, seine wiederum starr-konisch gebildeten Hälften sind gegeneinander gesetzt und durch einen Ring verbunden, der mit Kreislein verziert ist. Im Gegensatz zu den übrigen karolingischen Kelchen ist der Nodus von zwei Perlringen begleitet. Die Kuppa hat Dreiviertel-Eiform. Ihr Körper wie auch der Konus des Fußes sind mit einfachen Rosetten und Dreierschleifen bestreut. Am oberen Rand der Kuppa liest man eine – leider nicht vollständig erhaltene – Inschrift:

IN NOMINE DEI OMNIPOTENTIS GRIMFRIDVS PRESB . . . A FIERI ROGAV . . .

Die formalen und dekorativen Besonderheiten des Grimfriduskelches möchten eine etwas spätere Datierung nahelegen, als sie in der Forschung gewöhnlich angegeben wird. Statt des späten 8. Jahrhunderts wird hier das frühe 9. Jahrhundert in Vorschlag gebracht. Angesichts seiner Maße und des Fassungsvermögens seiner Kuppa kann der Kelch als *calix ministerialis* angesprochen werden.

Literatur: V. Falke, Karolingische Kelche S. 138 ff. – Haseloff, Der Tassilokelch S. 11. – Kat. The Dumbarton Oaks Collection. Washington 1955, Nr. 134.

Text S. 15 f., Abb. 7.

Unbekannter Aufbewahrungsort

Nr. 37. Grabkelch (?) aus Hazleton (Gloucestershire)

Blei. Maße unbekannt. Durch Druck (im Grabe?) verformt, Rand der Kuppa beschädigt. – Im Jahre 1942 in der Society of Antiquaries, London, ausgestellt. Seit Kriegsende nicht mehr nachweisbar.

Über streng konisch gebildetem Fuß und wulstartig knapp vorspringendem Nodus wölbt sich eine fast halbkugelige Kuppa. Ständer und Kuppa dürften an Höhe ungefähr gleich sein. Dies wie auch die strenge, aber wohl abgewogene Formgebung lassen eine Datierung in die 1. Hälfte des 11. Jahrhunderts denkbar erscheinen. Wilson bezeichnet ihn als möglicherweise „angelsächsisch". Jedenfalls hebt sich der Kelch von Hazleton in der Formgebung deutlich von den anderen in England gefundenen Kelchen ab (vgl. die Kelche von Trewhiddle und Hexham Nr. 20 und 10). Unter den kontinentalen Kelchen könnte man sowohl ottonische Kelchbilder als auch z. B. den Dithmarkelch von Hildesheim (Nr. 12) zum Vergleich heranziehen. Kontinentale Entstehung des Kelchleins scheint nicht ausgeschlossen.

Literatur: unveröffentlicht. Erwähnt bei D. M. Wilson, The Trewhiddle Hoard, in: Archaeologia XCVIII/1961, S. 90.

Text S. 48, Abb. 64.

Teil II:
Ikonographie und Symbolik

1. „CALICES IMAGINATI ET LITERATI" UND EINE NEUE IKONOGRAPHISCHE FRAGESTELLUNG

Unter den Kelchen des frühen Mittelalters, die im ersten Teil zusammengestellt und auf ihre morphologischen Besonderheiten, ihre formgeschichtliche Entwicklung und Einordnung hin befragt worden sind, nahm der Tassilokelch aus dem Stift Kremsmünster (Abb. 4/5) einen besonders wichtigen Platz ein. Aber auch im Hinblick auf die dekorative und bildliche Ausstattung des eucharistischen Trinkgefäßes dieser Epoche steht er an hervorragender Stelle. Als einziger abendländischer Kelch aus karolingisch-ottonischer Zeit trägt er umfänglichen figürlich-bildlichen Schmuck. So kommt es, daß jede Erörterung der Ikonographie des Kelches jener frühen Zeit wieder beim Tassilokelch ansetzen muß.

Die folgende Untersuchung möchte sich aber nicht damit begnügen, die wenigen Elemente figürlicher Verzierung am vorromanischen Abendmahlskelch zusammenzustellen. Sie erhebt vielmehr zunächst ganz allgemein die Frage nach seiner Ausstattung. Neben der figürlichen Verzierung werden daher auch Inschriften und Ornamente berücksichtigt. Es entspricht neuerer ausgreifender Auffassung von Ikonographie, wenn insbesondere solche Elemente in den Umkreis der Untersuchung mit einbezogen werden, denen bisher eine vorwiegend oder ausschließlich ornamentale Funktion zuerkannt worden ist, deren sinnvolle Ordnung jedoch mehr bedeutet als nur dekorative Gesetzmäßigkeit.

Es kann endlich nicht genügen, den auf diese Weise verbreiterten ikonographischen Komplex vom Bildmotiv bzw. von der Bildgeschichte oder der Entwicklung des Ornamentes her zu befragen. Beim eucharistischen Kelch als dem zentralen Gerät des christlichen Kultes erscheint es nicht nur gerechtfertigt, sondern geboten, in den theologischen Gedankenkreis des Mysteriums einzudringen, in dessen Dienst und Mittelpunkt zugleich das Gefäß gerückt ist, um von hier aus tiefere Aufschlüsse zu seiner Ikonographie und zum Sinn seiner Verzierung zu gewinnen. Ins Zentrum dieser erweiterten Problemstellung soll – trotz seiner Bedeutung – nicht der Tassilokelch mit seinem reichen Bildschmuck gestellt werden. An einem anderen Denkmal läßt sich dartun, daß die enge Verbindung zwischen der kultischen Bestimmung des eucharistischen Kelches und seiner Ikonographie auf alle möglichen Elemente seiner Ausstattung zutrifft, vom reichsten bildlichen Schmuck bis zur einfachen Ranke oder Inschrift. Für den auf solche Weise verbreiterten und daher allgemeinere Geltung beanspruchenden Denkmälerkreis soll beispielhaft der auch im ersten Teile dieses Buches schon mehrfach erwähnte Lebuinuskelch von Deventer (Abb. 11) eintreten.

Joseph Braun, der den Tassilokelch richtig als das „früheste Beispiel eines mit Bildwerk versehenen Kelches, das im Westen auf uns gekommen ist" bezeichnet, hat gewußt, daß die Anfänge der Gewohnheit, den Kelch figürlich auszustatten, weit zurückreichen in die Frühgeschichte der christlichen Kunst[1]. Es scheint jedoch, daß die hierfür üblicherweise als Kronzeugen bemühten, bei Tertullian erwähnten gläsernen Gefäße mit dem Bilde des „Guten Hirten" nicht ohne weiteres als eucharistische, im Kult verwendete Trinkgefäße angesehen werden dürfen[2]. Schon Joseph Braun selber hat hervorgehoben, daß auch auf profanen Geräten frühchristlicher Zeit religiöse Darstellungen angebracht wurden. Theodor Klauser ist in jüngster Zeit so weit gegangen, das Vorhandensein eigener Eucharistie- bzw. Agapenbecher in der Frühzeit des 3. Jahrhunderts zu bezweifeln. Bei den von Tertullian erwähnten Glasbechern müsse es sich um jene als Festgeschenke beliebten profanen, metallenen oder gläsernen Trinkgefäße mit eingelegten, eingravierten oder auf andere Weise angebrachten Bildern gehandelt haben. Doch scheint uns diese Ablehnung zu allgemein, wie andernorts gezeigt worden ist[3].

[1] Braun, Altargerät, S. 178.

[2] Tertullian, De Pudicitia c. 7 und 10. CSEL 2, 1292 ff.

[3] Braun, Altargerät, S. 33 und 178. – Th. Klauser, Studien zur Entstehungsgeschichte der christlichen Kunst, I. in: Jahrb. f. Antike und Christentum I./Münster 1958, S. 24 f. Für die Deutung Klausers spricht, daß Tertullian selber in anderen Stellen des gleichen Textes „den schaftragenden Hirten, wie er auf den Bechern seiner großkirchlichen Mitchristen zu sehen war, einen *prostitutor christiani sacramenti*, einen

Wenden wir uns den Schriftquellen frühmittelalterlich-karolingischer Zeit zu, um Parallelen für die einzigartige Erscheinung des Tassilokelches zu finden, so bieten sich mehrere Texte an, in denen von figürlich-bildlichem Schmuck an Kelchen die Rede ist und aus welchen hervorgeht, daß der Dekor des Kremsmünsterer Kelches in eine breitere Tradition frühmittelalterlicher Kirchenkunst eingebettet ist. In Angilberts „De ecclesia Centulensis libellus" Kap. 1 ist die Rede von *item calix unus magnus aureus cum imaginibus simul cum patena sua*. In Hincmars „Vita Remigii episcopi Remensis" aus dem Jahre 878 erfahren wir aus dem angeblichen Testament des hl. Remigius von einem solchen Kelche: *... iubeo turibulum et imaginatum calicem fabricari ...*[4]. Eine Stelle der „Gesta abbatum Fontanellensium" (Ansegis 807–833) erwähnt *calices argenteos tres deauratos anaglifico opere patratos*[5], woraus erhellt, daß selbst mit (doch wohl figürlichen) Reliefs verzierte Kelche in der Karolingerzeit nicht selten gewesen sein können.

Als erhaltenes Beispiel eines solchen Kelches gibt der Tassilokelch gleichwohl die wichtigsten Anhaltspunkte. Seine bildliche Ausstattung läßt sich in zwei Bildgruppen teilen: die fünf ovalen Felder an der äußeren Wandung der Kuppa enthalten die halbfigurigen Bilder Christi und der Evangelisten mit ihren Symbolen. Die vier ebenfalls ovalen Felder am Kelchfuß zeigen vier Heilige in Halbfigur, deren Namen mit ihren Initialen angedeutet sind. In der Deutung von zwei Heiligenfiguren stimmen alle Interpreten überein: die Buchstaben MT werden als MARIA THEOTOKOS, IB als JOHANNES BAPTISTA verstanden. Für die beiden anderen Bilder mit den Monogrammen TM und PT hat sich eine übereinstimmende Lesung noch nicht durchsetzen können[6]. G. Haseloff hat darauf aufmerksam gemacht, daß es nicht einmal möglich ist, die Dargestellten als männliche oder weibliche Heilige zu bestimmen[7].

Die Bildmedaillons am Tassilokelch werden von Bändern umrahmt, die mit Flechtband oder Wellenranken gefüllt sind. Da, wo diese Rahmenstreifen einander tangieren, werden sie durch scharnier-ähnliche Verbindungsstücke miteinander verklammert. Sie bilden auf diese Weise gleichsam fortlaufende Bildketten rings um Kuppa und Kelchfuß. In ihnen erscheint die Halbfigur Christi zwischen den Evangelisten unverkennbar als Mittelpunkt der ganzen bildlichen Komposition am Tassilokelch. In frontaler Haltung, durch einen großen Kreuznimbus ausgezeichnet, ist Christus mit byzantinischem Segensgestus dargestellt. Seine Linke hält nicht, wie es zunächst scheinen möchte, eine Buchrolle. Sie ist vielmehr leer, wohl ein Mißverständnis der vorauszusetzenden Bildvorlage. Von P. Stollenmayer ist das Christusmedaillon in den Umkreis frühmittelalterlicher Darstellungen der Majestas Domini gestellt worden. Seine Interpretation des Bildes kann gleichwohl nicht vollständig überzeugen. Er sieht Christus einerseits vor einem Hintergrund von „Blumen mit ihren geöffneten Blütenkelchen", zu anderen spricht er auch von „einer Art Attika", auf welcher die Buchstaben Alpha und Omega eingeschrieben seien[8]. Der Widerspruch in dieser Analyse ist jedoch nur ein scheinbarer und löst sich bei genauerem Zusehen. Die „Blütenkelche" sind bis unmittelbar unter die „Attika" geführt, die auf ihnen aufruht. Wenn die Deutung des waagerechten Balkens als Attika angenommen wird, wie es richtig sein dürfte, dann können die „Blütenkelche" ebenfalls nur als architektonische Elemente verstanden werden, nämlich als Stützen, d. h. Säulen mit Kapitellen, von denen die Attika getragen wird. Dann also thront die Halbgestalt Christi vor dem Hintergrunde einer Architektur, die von einem über vier Stützen getragenen Architrav angegeben wird. Offensichtlich kann auch hier dem Künstler ein Mißverständnis seiner Vorlage nachgewiesen werden. Die konvergierenden – statt parallel laufenden – Muldenlinien der Stützen in der rechten Bildhälfte lassen dies deutlich erkennen. Der vor einer Architektur thronende Christus am Tassilokelch erinnert entfernt an die architektonische Umgebung des thronenden Christus in dem bedeutungsvollen und oft zitierten Apsis-

„Schänder der christlichen Taufe", ein *idolum ebrietatis* und ein *asylum moechiae* nennt". Klauser fährt fort: „Diese derben Charakterisierungen des Schafträgers sind im Munde Tertullians nur dann verständlich, wenn das Hirtenbild auf den Bechern der Psychiker nicht als ein Christusbild galt, sondern nur als das aus der Parabel vom verlorenen Schaf (Luc. 15, 4–7) entnommene Werbezeichen für eine weitherzige Bußpraxis." – Zum frühchristlichen Kelch aus Glas vgl. zuletzt V. H. Elbern, Ein christliches Kultgefäß aus Glas in der Dumbarton Oaks Collection, in: Jahrbuch der Berliner Museen IV/1962, S. 17 ff. – Vgl. einen eucharistischen Kelch aus Glas noch im 11. Jahrhundert. Miracula S. Stephani Calatiae, § 4. O. Lehmann-Brockhaus, Schriftquellen zur Kunstgeschichte des 11. und 12. Jahrhunderts für Deutschland, Lothringen und Italien. Berlin 1938, Nr. 2918.

[4] Schlosser, Karolingische Schriftquellen 782. – Knögel, Schriftquellen 430.

[5] Schlosser, Karolingische Schriftquellen 708.

[6] R. Bauerreiss, Der Tassilokelch und seine Inschriften, in: Stud. u. Mitt. z. Gesch. d. Benediktinerordens 50/1932, S. 508 ff. – Stollenmayer, Der Tassilokelch, S. 17 ff. bzw. S. 31 ff.

[7] Haseloff, Der Tassilokelch, S. 8 und Anm. 16.

[8] Stollenmayer, Der Tassilokelch, S. 24. – Haseloff, Der Tassilokelch, S. 4, spricht lediglich von einem „System von senkrechten und waagerechten Muldenlinien", mit denen der Grund des Christusmedaillons gegliedert sei.

mosaik von Sta. Pudenziana zu Rom: hier sitzt der Herr gleichfalls zwischen den vier Tieren der Apokalypse und den Aposteln als Beisitzern inmitten der Säulenhallen des irdischen, die himmlische Stadt vertretenden Jerusalem[9].

Dieser erweiternden Neuinterpretation des Christusmedaillons am Tassilokelch von Kremsmünster steht die Einordnung der Cimelie in den in jüngster Zeit gekennzeichneten stilistischen Umkreis natürlich nicht im Wege. Zu den hier zu nennenden Vergleichsstücken gehört insbesondere der Psalter 409 der Universitätsbibliothek von Montpellier, dessen Stilverwandtschaft von B. Bischoff bemerkt und von G. Haseloff kunsthistorisch begründet worden ist. Der Psalter, am Ende des 8. Jahrhunderts geschrieben, stammt mit höchster Wahrscheinlichkeit aus dem Kloster Mondsee unweit Salzburg. Zum stilistischen Vergleich sind ferner das Cutberht-Evangeliar der Wiener Nationalbibliothek, der Codex Millenarius Maior aus dem gleichen Stift Kremsmünster sowie die Fresken in dem St. Prokuluskirchlein zu Naturns im Vintschgau angegeben worden[10]. Nicht aus stilistischen, wohl aber ikonographischen Erwägungen sollte man dem Vergleich mit den „archaischen" Fresken von Naturns denjenigen mit der Altarwand in der nahen St. Benediktskirche zu Mals hinzufügen. Hier findet sich eine schöne Darstellung Christi zwischen Engeln und Heiligen in der Apsisnische und darüber als oberer Abschluß der Altarwand ein Arkadenfries mit Halbfiguren von Heiligen[11]. Diese doppelgeschossige Bildanordnung, als welche auch die zweifache Kette von Bildmedaillons am Tassilokelch verstanden werden muß, begegnet einer noch besseren ikonographischen Parallele in der getriebenen Rückseite des Engerer Reliquiars aus der zweiten Hälfte des 8. Jahrhunderts, also einem mit dem Tassilokelch etwa gleichzeitigen Werke. In zwei Arkadenreihen ist oben Christus segnend zwischen Engeln und darunter Maria zwischen Petrus und Paulus dargestellt. Es kann jedoch nicht übersehen werden, daß die Wiedergabe Marias und Johannes des Täufers in der Medaillonreihe am Fuße des Tassilokelches ikonographisch mit dem Bildtyp der Deësis zusammengehört, und zwar – unter Einbeziehung der oberen Medaillons – zu deren figurenreicher großer Redaktion[12].

Der Bildreichtum und die durchdachte, wohlgegliederte Anlage der bildlichen Ausstattung des Tassilokelches bestätigen das bereits aus den literarischen Quellen geschöpfte Wissen, daß er im frühen Mittelalter keine ganz vereinzelte Erscheinung gewesen sein kann. Die Ikonographie weist auf den christlichen Osten als Bildheimat der Deësis. Wie es im Osten selber jedoch um den christologischen Bildschmuck des eucharistischen Kelches bestellt gewesen ist, konnte beispielsweise J. Braun, nicht zuletzt wegen seiner Bedenken hinsichtlich der Echtheit einiger wesentlicher Kelche der Frühzeit, nur vermuten.

Die wichtigste, hier zu nennende Cimelie der ostkirchlichen Frühzeit wäre der berühmte und einst vielumstrittene Kelch von Antiochia, der sich jetzt im Metropolitan-Museum in New York befindet (Abb. 81). Dieses große, 19 cm hohe Altargerät, dessen Kuppa einen Durchmesser von 15 cm hat, ist im Jahre 1910 an der Stätte des antiken Antiochia gefunden worden. Es besteht aus Silber, Reste der ursprünglichen Vergoldung sind noch vorhanden. Für die Aufnahme der Flüssigkeit war eine innere Kuppa bestimmt, die von einer reichverzierten, dekorativ durchbrochenen silbernen Hülle umgeben ist. Auf ihr ist, in Rankenwerk mit Weinlaub eingearbeitet, auf der einen Seite der thronende Christus mit Lamm (?) und Taube, über einem Adler mit Korb dargestellt. Der Korb ist mit Broten gefüllt. Der jugendliche Christus selber scheint – die silbernen Formen sind teilweise stark korrodiert – eine Patene mit Broten in der Hand zu halten. Auch auf der Gegenseite des Kelches dürfte Christus dargestellt sein, wiederum sitzend. Über die ganze Wölbung der Kuppa, die am ehesten der Form eines halben Eies vergleichbar ist, verteilen sich im Rankenwerk zehn Apostel- bzw. Heiligengestalten, zusammen mit Tieren verschiedener Art. G. de Jerphanion vermutete in den einander gegenübergestellten Bildtypen die „Schlüsselübergabe" und die „Aussendung der Apostel".

[9] M. von Berchem/E. Clouzot, Mosaiques Chrétiennes. Genf 1924, S. 63 ff. – F. Meinecke, Das Symbol des apokalyptischen Christuslammes als Triumphbekenntnis der Reichskirche. Frankfurt a. Main 1908, S. 9 ff. – A. Grabar, Martyrium II. Paris 1946, S. 205, 266 f. – Chr. Ihm, Die Programme der christlichen Apsismalerei vom 4. Jahrhundert bis zur Mitte des 8. Jahrhunderts. Wiesbaden 1960, S. 130 ff.

[10] Zum Psalter von Montpellier vgl. Haseloff, Tassilokelch, S. 17 f. – Kat. Manuscrits à Peintures, Paris 1954, Nr. 20. Der Kodex befand sich schon vor 794 in der Benediktinerabtei Notre-Dame zu Soissons. – Zuletzt, auch zu Cutberht-Psalter und Codex Millenarius Maior, cfr. W. Neumüller / K. Holter, Der Codex Millenarius, Linz 1959. – Zu den Fresken von Naturns vgl. J. Garber, Die romanischen Wandgemälde Tirols, Wien 1928, S. 37 Abb. 3 ff. – G. Gerola, Gli affreschi di Naturno, in: Dedalo II/1925–6, S. 415 ff.

[11] Garber, Die romanischen Wandgemälde Tirols, S. 50. – H. Schrade, Vor- und frühromanische Malerei, Köln 1958, S. 26 Abb. 2.

[12] M. Rosenberg, Erster Zellenschmelz nördlich der Alpen, in: Jahrb. d. pr. Kunstsammlungen 39/1918, S. 90 ff. – Kat. Werdendes Abendland 323. – Elbern, Das Erste Jahrtausend – Tafelband Nr. 286. – Zur Deësis vgl. Th. v. Bogyay, in: RDK Bd. III. Sp. 1197 ff.



81. Sog. Kelch von Antiochia
New York, Metropolitan Museum

Die früher teilweise umstrittene Echtheit des Kelches von Antiochia kann als sicher hingenommen werden. Eine Entstehung in vorkonstantinischer Zeit ist von de Jerphanion zu Recht kategorisch zurückgewiesen worden. Seither gilt er als Werk der Zeit um 500[13]. Jedenfalls dürfte in ihm ein Beweis dafür gesehen werden, daß manche eucharistischen Kelche frühchristlicher Zeit reichen Bildschmuck getragen haben. In den verwendeten Bildtypen spiegelt sich einerseits der unmittelbare Zweck des Gefäßes in der Verwendung beim eucharistischen Mahle, andererseits vermag die am Kelch entfaltete Ikonographie über den unmittelbaren Mahl-Charakter hinauszuweisen.

Während von anderen frühchristlichen bzw. frühbyzantinischen „calices imaginati" weiter unten die Rede sein wird[14], mag an dieser Stelle noch ein Kelch erwähnt werden, der zeitlich dem abendländischen frühen Mittelalter näher steht. Er ist im Jahre 1931 in Shibiani bei Uschguli (Georgien) im Schatz der dortigen Kirche entdeckt und vor einigen Jahren von G. Tschubinaschwili

[13] M. Conway, The Antioch Chalice, in: The Burlington Magazine XLV / 1924, S. 106 ff. – G. de Jerphanion, Le Calice d'Antioche. Rom 1926. – Braun, Altargerät, S. 32. – Peirce / Tyler, L'Art Byzantin, Bd. I. Pl. 99, mit Datierung um 400. – Kat. Early Christian and Byzantine Art. Walters Art Gallery. Baltimore 1947, Nr. 388. – J. J. Rorimer, The Authenticity of the Chalice of Antioch, in: Studies in Art and Literature for Belle da Costa Greene. 1954, S. 161 ff. – Für die Abbildungsvorlage danke ich den Trustees des Metropolitan Museum of Art.

[14] Vgl. Abschnitt 5: Der Lebuinuskelch im Kreise verwandter Cimelien.

82. Kelch von Uschguli
Uschguli (Armenien), Kirche



veröffentlicht worden (Abb. 82). Der ursprünglich etwa 17 cm hohe Kelch von Uschguli, der mit silbernen Reliefs bekleidet ist und dessen Kuppa einen Durchmesser von 11 cm hat, wird von Tschubinaschwili als „Denkmal christlich-syrischer Kunst" und „als Vertreter jener mächtigen volkstümlichen Kunstbewegung der zweiten Hälfte des ersten Jahrtausends unserer Zeitrechnung in Syrien" vindiziert. Die technische Besonderheit des „Muldenniello" an ihm hat den glücklichen Entdecker des Kelches an den Tassilokelch von Kremsmünster denken lassen, dem die syrische Cimelie freilich weder in der Form noch im Bildschmuck entspricht[15]. Der Kelch von Uschguli weist auf der zylindrischen Wandung der Kuppa sechs getriebene, von schmalen Rahmungen umgrenzte Szenen auf: Geburt und Taufe Christi (letztere zweimal), Einzug Jesu in Jerusalem und Kreuzigung Christi, ferner einen Reiterheiligen. G. Tschubinaschwili hat seinerzeit einen engeren Zusammenhang zwischen diesen Bildern vermißt, wie uns scheinen möchte, nicht ganz zu Recht. Wie aus dem unten auszuführenden Zusammenhang hervorgeht, ist das Zusammentreffen von Szenen der Geburt Christi, der – sogar wiederholten – Taufe und der Kreuzigung von tiefem Sinn erfüllt. Die

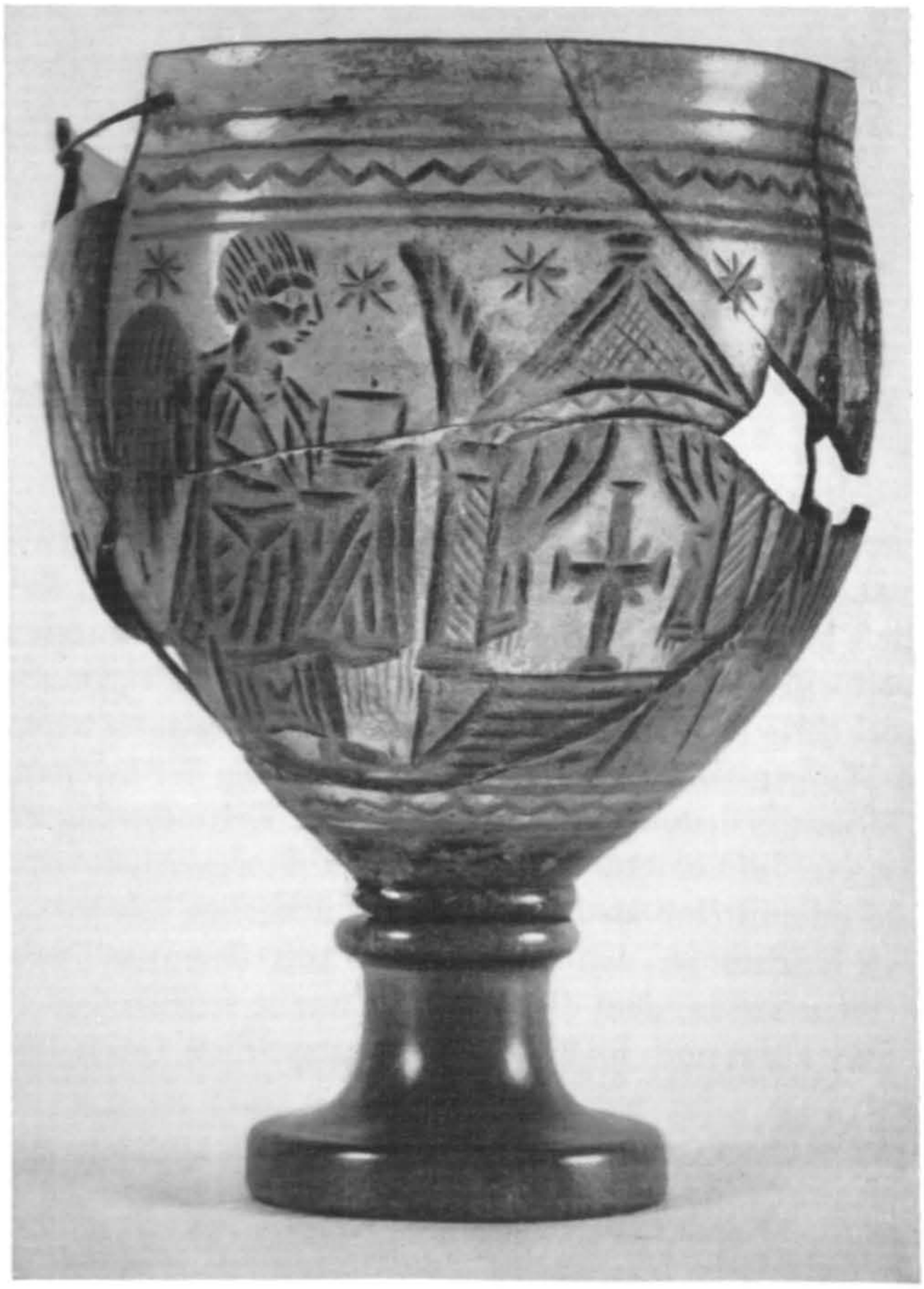
[15] G. Tschubinaschwili, Ein syrischer Kelch in Uschguli, in: Bulletin du Musée d'État de Géorgie. XI, B. Tiflis 1941 (mit deutscher Kurzfassung). Herrn Prof. Tschubinaschwili sei für die freundliche Überlassung eines Separatums seines Aufsatzes gedankt, sowie für die Beschaffung von guten Fotos. – Zum Muldenniello M. Rosenberg, Geschichte der Goldschmiedekunst auf technischer Grundlage. Niello bis zum Jahre 1000. Frankfurt a. Main, 1924, S. 87; zu seiner östlichen Herkunft bes. S. 61 ff.



83. Byzantinischer Silberkelch
Baltimore, Walters Art Gallery

Einzugsszene kann vielleicht im Hinblick auf das darauf folgende Abendmahl verstanden werden. So scheint mit dem Kelch von Uschguli wieder ein Hinweis auf weitgespannte theologische und bildliche Zusammenhänge am eucharistischen Kelch gegeben. Ferner ist es wichtig, daß wir neben dem straff geordneten ikonographischen Programm des Tassilokelches dieses Beispiel eines östlichen Abendmahlskelches mit scheinbar lokker gestreuten christologischen Bildern und einer hagiographischen Szene haben. Man möchte jedenfalls meinen, hier das entlegene Beispiel eines *calix imaginatus . . . anaglifico opere patratus* zu besitzen, wie es in einer abendländischen Schriftquelle überliefert ist.
Der Tassilokelch trägt am unteren Rande seines Fußes die bekannte Stifterinschrift, der er seine sichere Bestimmung und seinen Namen verdankt. Aus dieser Inschrift geht nichts hervor, was auf die sakrale bzw. liturgische Funktion des Kelches Bezug nähme. Einige frühmittelalterliche Kelche des Abendlandes jedoch tragen Inschriften, aus denen sich Andeutungen solcher Art ergeben, ja sogar quasi-bildliche Hinweise. Mit ihnen tritt neben die soeben erörterte Gruppe der „calices imaginati" eine zweite, die der „calices literati". Beispielsweise finden sich an der bildlosen Kuppawölbung des großen Kelches von Ardagh (Abb. 12) umlaufend die Namen der zwölf Apostel eingraviert. Hier kann man sich nicht nur an den syrischen Kelch der ehemaligen Sammlung Abukasem in Port Said erinnert fühlen, der sich jetzt in den Beständen der Walters Art Gallery in Baltimore befindet und dessen Kuppawölbung die Figuren von vier stehenden, Kreuze flankierenden Aposteln trägt[16] (Abb. 83), sondern auch an mehrere spätere, mit Apostelgestalten geschmückte abendländische Kelche[17]. Aber eine solche Parallele zwischen der Inschrift eines Kelches und einer bildlichen Darstellung scheint nicht häufig zu sein. In der Regel dienen Kelchinschriften der Mitteilung von Stifter-, Besitzer- oder

84. Byzantinischer Glaskelch
Washington, Dumbarton Oaks Collection (S. 125)



[16] Kat. Early Christian and Byzantine Art. Baltimore 1947, Nr. 394. Siehe unten Abschnitt 5, S. 125. – Braun, Altargerät, S. 178 f. und 79 f. zweifelte zu Unrecht an der Echtheit dieses und anderer östlicher Kelche. – Die Abbildungsvorlage verdanke ich der Walters Art Gallery.
[17] Vgl. den Kelch von 1152 im Museum zu Coimbra, Braun, Altargerät, S. 75 Abb. 35; in St. Peter, Salzburg, ebda., S. 75 Abb. 21 u. a. m. Zusammenstellung ebda., S. 190.

Künstlernamen, oder sie bringen den Charakter und den kultischen Sinn des Gefäßes zum Ausdruck.
Jedenfalls sind Inschriften das zugleich literarische wie dekorative Element, das verhältnismäßig vielen frühmittelalterlichen Kelchen gemeinsam ist. Vom Ursuskelch von Lamon und über den Grabkelch des Bischofs Adalvvard von Skara hinaus (Abb. 8, 66) reißt ihre Reihe nicht ab. Verständlicherweise fehlen Inschriften jedoch an den teilweise winzigen Grabkelchen des 10. und 11. Jahrhunderts. Bisher sind fünf abendländische Kelchinschriften der Zeit bekannt, die auf die sakramentale Bestimmung des Kelches unmittelbar Bezug nehmen[18]. Von einem angeblich durch St. Remigius (gest. 533) gestifteten Kelch der Reimser Bischofskirche, der im Jahre 882 durch den Erzbischof Hincmar als Beitrag zu einem Lösegeld in der Normannennot eingeschmolzen wurde, kennen wir den Text der Inschrift, der durch Flodoardus überliefert ist:
Hauriat hinc populus vitam de sanguine sacro
Iniecto aeternus quem fudit vulnere Christus
Remigius reddit Domino sua vita sacerdos[19]
(Es schöpfe von hier das Volk Leben aus dem heiligen Blut,
Das der ewige Christus aus der Wunde des Lanzenstichs vergoß.
Sein [eigenes] Leben gibt der Priester Remigius dem Herrn zurück).
Wenn man das von der Tradition angegebene Datum für diese Inschrift annimmt, dann folgt zeitlich darauf die oben mehrfach erwähnte Inschrift des sogenannten Liudgerkelches von Werden (Abb. 1–3):
Agitur hec summus per pocla triumphus
und:
Hic calix sanguinis Dni Nri Jhu Xpi
Eine zeitlich nicht genau zu bestimmende Inschrift von Kelch und zugehöriger Patene findet sich in der frühmittelalterlichen Sammelhandschrift Paris Bibl. Nat. lat. 8071, im Appendix einer „Anthologia Carminum":
(Kelch:)
Agitur hec summus cunctis p(er) pocla triumphus
Pectora quis dns roborat pedata fidei
(Patene:)
Clypeus hic vividam dabit postulantibus escam
Carnib(us) humana sciat qui vesera XPI
En fero dilicia suavitate scis animab(us)

In der Kelchinschrift ist unverkennbar eine Teilparallele zur Aufschrift am Kupparand des Liudgerkelches gegeben. Leider kann über ihre Herkunft nichts Näheres gesagt werden[19a].
Das vierte Beispiel stammt wiederum aus Reims. Es ist die von einem Kelche des Bischofs Adalbero überlieferte Inschrift mit dem Wortlaut:
Hinc sitis atque fames fugiunt, properate fideles
Dividit in populos has praesul Adalbero gazas[20]
(Durst und Hunger fliehen von hier, eilt herbei ihr Gläubigen!
Diese Schätze teilte der Bischof Adalbero unter das Volk aus.)
Als letzte bisher bekannte Kelchinschrift mit sakramentalem Bezug aus dem abendländisch-frühmittelalterlichen Umkreis ist diejenige vom Sunikelch aus Skara (Abb. 75) zu zitieren:
Sanguinis unda Dei lavat omnia crimina mundi
(Die Welle des Blutes Gottes wäscht alle Schuld der Welt)
Zu ihr gehört inhaltlich die Umschrift auf dem Rand der mit dem Kelch gefundenen Patene (Abb. 123), ein weiteres Beispiel für die gegenseitige, auch textliche Ergänzung von Inschriften am „diskopoterion":
Hec est dextra Dei que pellit noxia mundi
(Dies ist die Rechte Gottes, die das Übel aus der Welt verscheucht)
Im weiteren Sinn gehören natürlich auch die erwähnten, am Kelch von Ardagh eingravierten Apostelnamen zu den Kelchinschriften mit kultischer Aussage (vgl. Abb. 12).
Eine zweite, wichtige Gruppe der „calices literati" trägt Inschriften mit Stifternamen. Auf die Verwurzelung dieses Brauches in der Antike hat J. Braun hingewiesen. Er zitiert verschollene älteste Zeugnisse dafür, welche die Namen Kaiser Valentinians III. und der Kaiserin Galla Placidia trugen[21]. Es ist sehr aufschlußreich, daß gerade die Karolingerzeit sich diese antike Gewohnheit wieder stärker zu eigen macht, obwohl der Brauch auch in merowingischer Zeit nicht ausgestorben scheint, wie der erwähnte Remigiuskelch lehrte. Der Ursuskelch von Lamon (Abb. 8), der Grimfriduskelch (Abb. 7), der Tassilokelch (Abb. 4/5), der von Abt Suger restaurierte Kelch Kaiser Karls III. (Abb. 18) und der freilich schon dem späteren 11. Jahrhundert angehörende Adalvvard-

[18] Cfr. Braun, Altargerät, S. 165 ff. Die von Braun hier aufgeführten Gruppen lassen sich erst aus dem hochmittelalterlichen Material voll konstituieren. Die Kelchinschriften der frühmittelalterlichen Zeit können noch nicht in gleicher Weise differenziert werden.
[19] Flodoardi Hist. Eccles. Remens. lib. I. cap. 10, Migne PL 135,44.
[19a] J. B. de' Rossi, Inscriptiones Christianae Urbis Romae septimo saeculo anteriores. Rom 1888, Bd. II. 1, S. 244, XXI. Ziff. 1. Dort auch der Versuch einer Wiederherstellung des verderbten Textes. – Neuerdings mitgeteilt durch V. H. Elbern, Zur Inschrift am Liudgerkelch aus Werden, in: Das Münster am Hellweg 16/Essen 1963, S. 143 ff.
[20] Adalberonis epist. nr. 24. Migne PL 137,513.
[21] Braun, Altargerät, S. 170.

kelch aus Skara (Abb. 66) sind in diesem Zusammenhang erneut zu nennen. Eine kleine Anzahl weiterer, nur literarisch überlieferter Kelchinschriften mit Stifternamen kann den erhaltenen angeschlossen werden. Besonders aufschlußreich sind die „Versus in calice et patena" in den Carmina des Bernowin:

Bernwinus humilis sua reddidit vota tonanti
Hoc corpus humili praestat vitam beatam[22]

(Bernwinus hat in Demut seine Weihung dem Allmächtigen dargebracht.
Dieser Leib (des Herrn!) verleiht dem Demütigen ewiges Leben).

Denn hier verbindet sich, wie beim erwähnten Remigiuskelch, mit dem Widmungsvers eine Formel, die zugleich wieder auf den eucharistischen Charakter des Gefäßes verweist. Diese Beispiele stellen somit eine Art Übergang zwischen den beiden soeben charakterisierten Gruppen her.

Wie die Stifterinschriften, so sind auch die vereinzelten Stifter- oder Künstlerinschriften an frühmittelalterlichen Kelchen weniger vom Ikonographischen als vom Historischen her aufschlußreich. Die Inschrift CVNDPALD FECIT am Kelch von Petöhaza (Abb. 6) gehört hierher, vielleicht auch der erst vor einigen Jahren aufgefundene Sunikelch von Skara, mit der Aufschrift: SVNI ME FECIT (Abb. 75). In beiden Fällen muß freilich offen bleiben, ob der Name den Stifter oder den Künstler bezeichnet. Ebenfalls aus dem 11. Jahrhundert sei ein schönes Beispiel mit Stifter- und Künstlernamen zugleich beigetragen, der „Vita Gauzlini Abbatis" des Andradus Floriacensis entnommen:

Fecit et calicem aureum his versibus in subteriori labro coronatum:
Hoc opus Arnardus Gauzlini iussa secutus
Construxit Domino sanctoque patri Benedicto
Quem quisquis tulerit pereat de culmine caeli[23]

(Er ließ auch einen goldenen Kelch machen, der unter dem Kupparand folgende Verse trug:
Dies Werk fertigte Arnardus auf Anordnung Gauzelins an,
Für den Herrn und den heiligen Vater Benedictus.
Wer ihn wegnimmt, möge von den Höhen des Himmels niedergeschmettert werden.)

Es ist nicht zu übersehen, daß die Inschriften an Kelchen eine nicht unwichtige dekorative Funktion ausüben können. Dies erhellt zunächst aus der gleichbleibenden Art ihrer Anbringung am Kupparande oder am Rande des Kelchfußes, was schon von J. Braun gesehen worden ist. An diesen Stellen fügt sich eine Inschrift besonders gut in das dekorative Gefüge des eucharistischen Trinkgefäßes ein, wozu – abseits von bildlichem Schmuck – eine Vielzahl von motivischen und technischen Möglichkeiten aufgewendet wird: Zierstreifen aus Flechtband (Abb. 6) oder aus einfachen umlaufenden Ringen (Abb. 8), Besatz mit Steinen, Emails oder Zelleneinlagen (Abb. 19, 36, 38, 39), Riefelung der Kuppa und (oder) des Fußes (Abb. 16, 17), pflanzliche Ziermotive in Filigranauflage (Abb. 17) oder geschnitztem Relief (Abb. 11), um nur einige wichtige Möglichkeiten zu benennen. Es fehlt insgesamt kaum eine Technik in der Bearbeitung edler Metalle bei der Ausstattung der erhaltenen oder auch nur literarisch bezeugten eucharistischen Kelche des frühen Mittelalters[24]. Trotz mancher Übereinstimmungen und Regelmäßigkeiten in der Anbringung des Dekors läßt sich gleichwohl keine verbindliches oder auch nur regulatives Schema erkennen. Damit bestätigt sich für den Bereich des Dekorativen am Kelch eine Beobachtung, die für seine Formentwicklung im Frühmittelalter bereits gemacht wurde: daß nämlich innerhalb eines relativ engen Spielraums zahlreiche Varianten vorkommen können.

Ebenso wie sich formale Gruppierungen anboten, sind nun aber auch gewisse Ordnungen hinsichtlich der Ausstattung der frühmittelalterlichen Kelche möglich und sinnvoll, und zwar nicht nur im Bereich der bildlichen Ausstattung im engeren Sinne und für die mit Inschriften versehenen Kelche, sondern auch bei den Kelchen, die lediglich ornamentale Elemente auf sich tragen.

Es kann vor allem nicht damit getan sein, Gruppen rein äußerlicher Bestimmung zusammenzustellen, in denen

[22] Schlosser, Karolingische Schriftquellen 859. – Die Schreibung *humilis* im 2. Vers bei Schlosser ergibt keinen Sinn. – Weitere Beispiele: das Chronicon Mediani monasterii (Moyenmoutier) cap. 2 nennt *calicem maximum nomine suo insignitum*, vgl. Schlosser, ebda. 728. Ferner mehrere von Bischof Angelelmus von Auxerre gestiftete Kelche mit Widmungsinschriften, die seinen Namen enthielten. Gesta Episcoporum Autisiodorensium cap. 35. Schlosser, ebda. 594.

[23] Schlosser, Quellenschriften zur Kunstgeschichte, S. 183. – Die Damnationsformel dieser Inschrift ist beträchtlich älter als die von J. Braun angeführte früheste an einem Kelch der Reimser Kathedrale. Vgl. Braun, Altargerät, S. 173. – Nicht in den Umkreis der hier berücksichtigten Kelchinschriften gehören die frühmittelalterlichen Versbeschreibungen kostbarer „vasa sacra". Vgl. Knögel, Schriftquellen 890 und 1076. – Zum zweiten Grabkelch von Skara vgl. oben Teil I, Kat. Nr. 29.

[24] Vgl. die wohlgeordnete Zusammenstellung bei Braun, Altargerät, S. 146 ff. – Recht aufschlußreich die Erklärung des reichen Schmuckes an einem Meßkelch, in der „Fundatio et notae monast. Ensdorfensis", M. G. SS. XV, II. p. 1082 (geschr. 14. Jh.): der Kelch war ebenso aufwendig verziert wie ein zusammen mit ihm gestifteter Kodex für gottesdienstliche Zwecke, *ut que liber doceret, vas sacramenta representaret*. Lehmann-Brockhaus, Schriftquellen zur Kunstgeschichte des 11. und 12. Jahrhunderts, a.a.O., Nr. 2768.



85. Sog. Kelch des hl. Remigius. Reims, Schatz der Kathedrale (S. 127 f.)



86. Henkelkelch aus Stift Wilten. Wien, Kunsthistorisches Museum (S. 128)

bestimmte Ornamentmotive einen kleineren oder größeren Bestand an Gemeinsamkeiten ergeben. Die hier vorgelegte Darstellung will nicht in erster Linie versuchen, eine „Entwicklung" darzustellen, sondern das an frühen Kelchen aufscheinende Bildgut zu ordnen und ferner, den bildhaften Kern herauszuarbeiten, der in der ornamentalen Ausstattung mancher eucharistischer Gefäße verborgen ist. Bedenken wir, daß der Tassilokelch von Kremsmünster der einzige frühmittelalterliche Kelch ist, der figürlich-bildlichen Schmuck aufweist, dann erhellt die exemplarische Bedeutung dieser Fragestellung. So bedeutet die folgende Untersuchung einen weiteren Schritt auf dem Weg zu einer Aufschlüsselung nicht-figürlicher Bildzusammenhänge, wie sie auf anderen Feldern frühmittelalterlicher (und späterer) Kunst seit nicht allzu langer Zeit in Angriff genommen worden ist[25].

[25] H. Zeiss, Das Heilsbild in der germanischen Kunst des frühen Mittelalters, in: Sitzungsber. d. Bayer. Akad. d. Wiss., Phil.-Hist. Abt., Jahrg. 1941 Bd. II. Heft 8. – V. H. Elbern, Der Adelhausener Tragaltar. Formenschatz und Ikonographie, in: Nachrichten des Deutschen Instituts für merowingisch-karolingische Kunstforschung. Erlangen 1954, Heft 6–8. – Ders., Die Stele von Moselkern und die Ikonographie des frühen Mittelalters, in: Bonner Jahrbücher 155–156/1955–56,



87. Niellokelch von Tremessen. Tremessen, Pfarrkirche (S. 130)

Als Beispiel hierzu bietet sich ein karolingischer Kelch an, dessen Zierate weder figürlichen Charakter tragen, wie die des Tassilokelches, noch sich auf einzelne, nur gliedernde oder gestreute schmückende Motive beschränken, wie etwa die Flechtbänder am Kelch von Petöhaza oder die Rosetten am Grimfriduskelch (Abb. 6–7). Der Lebuinuskelch von Deventer (Abb. 10/11), von dem im folgenden ausführlich die Rede sein wird, ist vielmehr vollständig und – wie es scheint – systematisch mit pflanzlichen, geometrischen und architektonischen Zierformen überzogen, mit denen er eine Einheit bildet, deren Ensemble ihn geradezu erst konstituiert als das, was er ist. So scheint er gut geeignet, als Kristallisationspunkt zu dienen, an dem eine Ikonologie des eucharistischen Trinkgefäßes im frühen Mittelalter entwickelt wird.

S. 184 ff. – Ders., Die Dreifaltigkeitsminiatur im Book of Durrow, in: Wallraf-Richartz-Jahrbuch XVII/1955, S. 7 ff. – G. Bandmann, Ikonologie des Ornaments und der Dekoration, in: Jahrb. für Ästhetik IV/1958–9, S. 232 ff. – V. H. Elbern, Ein fränkisches Reliquiarfragment in Oviedo, die Engerer Burse in Berlin und ihr Umkreis, in: Madrider Mitteilungen 2/1961, S. 183 ff. – O. K. Werckmeister, Die Bedeutung der Chi-Initialseite im Book of Kells, in: Festschrift Peter Metz. Berlin (im Druck).

Die folgenden Untersuchungen können und müssen noch einen Schritt weiterführen. Es geht darum, die dem christlichen Kelch zugrunde liegende geistlich-theologische Intention aus seiner künstlerischen Gestaltung in Bild und Ornament möglichst deutlich werden zu lassen. Es geht dabei um mehr als die kunstgeschichtliche Erschließung einiger Cimelien. Denn im eucharistischen Kelch wird ein Geheimnis angesprochen, das tief im Wesen des christlichen Kultes verwurzelt ist. In der Inschrift am Kupparand des Liudgerkelches von Werden ist dieses Mysterium angedeutet:
AGITVR HEC SVMMVS PER POCLA TRIVMPHVS.

2. DER SOGENANNTE LEBUINUSKELCH VON DEVENTER

Die entwicklungs- und formgeschichtliche Stellung des Lebuinuskelches unter den frühmittelalterlichen Kultgefäßen ist weiter oben eingehend erörtert worden. Vom Morphologischen her konnte er einer „insularen" Gruppe von „vasa sacra" zugewiesen werden, die sich aus den Kelchen von Ardagh und Trewhiddle, Santo Domingo de Silos und Hexham bilden ließ. Dieser Formbestimmung widerspricht auch nicht die von Adolph Goldschmidt zuerst gesehene und dann von W. Meyer-Barkhausen genauer ausgearbeitete Einordnung des vegetabilischen Dekors am Lebuinuskelch in die „Adagruppe" bzw. „Hofschule Karls des Großen", ein Zusammenhang, der noch kürzlich von Carl Nordenfalk bestätigt worden ist. Man möchte sogar meinen, daß in ähnlicher Weise wie in der „Hofschule" die neuen antikischen bzw. graeco-italischen Elemente sich mit insularen vermengen, am Lebuinuskelch insulare Form und klassisches Akanthusornament eine innige Verbindung eingegangen sind[26].
Als einzig erhaltener Elfenbeinkelch des frühen Mittelalters nimmt der Lebuinuskelch schon vom Material her gesehen eine gewisse Sonderstellung ein, wenn er auch in seiner Zeit damit nicht allein steht. In dem zitierten Testament des Markgrafen Eberhard von Friaul, vom Jahre 867, wird ein elfenbeinerner Kelch erwähnt[27]. Auch eine Quelle des 11. Jahrhunderts, ein Inventar von Meschede aus der Zeit der Äbtissin Hitda (gest. im ersten Viertel des 11. Jahrhunderts) nennt ein Gefäß dieser Art, das trotz der Skepsis von J. Braun als eucharistischer Kelch angesehen werden kann, ein *vasculum eburneum ad usum sacrificii*[28]. Der Lebuinuskelch verdankt seine Erhaltung vermutlich der traditionellen Geltung als Reliquie des Gründers der Kirche von Deventer, Sankt Liafwin-Lebuinus. In seinem von den Friesen mehrfach gestörten Missionssprengel wirkte nach ihm seit etwa 775 der spätere Bischof von Münster und Gründer des Klosters Werden an der Ruhr, Liudger. Er fand die Gebeine seines Vorgängers wieder auf und errichtete in Deventer eine neue Kirchenanlage: dies war Liudgers erster selbständiger Missionsauftrag[29]. Es ist eine merkwürdige Koinzidenz, daß den beiden, räumlich, zeitlich und persönlich nahestehenden Männern je ein eucharistischer Kelch zugeschrieben wird. Wie auch für den sogenannten Liudgerkelch weiter oben festgestellt werden konnte, ist der Lebuinuskelch ohne Zweifel jünger als der vor 780 verstorbene Heilige. Wie das kostbare Gefäß in den Besitz der Kirche der kleinen Stadt an der Ijssel gelangte, ist unbekannt. Von der katholischen Pfarrgemeinde St. Lebuinus ebendort ist es schon seit längerer Zeit als Dauerleihgabe dem Erzbischöflichen Diözesanmuseum zu Utrecht überlassen worden.
Es ist wichtig, den vorwiegend vegetabilischen Dekor des Kelches genauer als bisher ins Auge zu fassen und zu beschreiben: Über einer Fußplatte mit Akanthusornament und einer darübergelegten Platte von geringerem Durchmesser mit Astragalrand erhebt sich der Kelchständer, unten in der Art einer attischen Säulenbasis profiliert. Unterer und oberer Wulst dieser Basis springen gleich weit vor, wie es in frühmittelalterlicher Zeit oft vorkommt[30]. Über der Säulenbasis sitzt ein ziemlich flacher Nodus, bestehend aus einem scheiben-

[26] Vgl. oben S. 19 f. und Kat. Nr. 35. – Zuletzt C. Nordenfalk in seiner Besprechung des Buches von W. Koehler, Die Hofschule Karls des Großen. Berlin 1958, in: Kunstchronik 12/1959, S. 314.
[27] *calicem eburneum cum patena auro paratum unum.* Vgl. Teil I. Anm. 187. Ferner P. Clemen, Merowingische und karolingische Plastik. Bonn 1892, S. 47 Anm. 110. – Braun, Altargerät, S. 45.
[28] E. Dümmler, Mitteilungen aus Handschriften, in: Neues Archiv d. Ges. f. ält. dtsche. Geschichtskunde. Hannover XI/1885, S. 409.
[29] Vita Lebuini Antiqua, in: M.G.H. SS. 30,2, S. 792 ff. – H. Börsting, Das Leben des hl. Liudger, in: St. Liudger-Gedenkschrift, S. 18. – B. Senger, Die benediktinische Prägung des hl. Liudger, in: Erbe und Auftrag, Benediktinische Monatsschrift. N. F. 35/Beuron 1959, S. 378.
[30] Vgl. G. Bandmann, Die Bauformen des Mittelalters. Bonn 1949, S. 103 ff. Abb. 150a. Vgl. z. B. auch die Rahmenprofile am Goldaltar von Mailand aus dem zweiten Viertel des 9. Jahrhunderts. Elbern, Der karolingische Goldaltar von Mailand, S. 7 f. Abb. 1–3. – Vergleichbar die Säulenbasen in den Miniaturen des Evangeliars von St. Medardus zu Soissons, womit der stilistische Umkreis der Hofschule Karls d. Gr. wachgerufen wird. Vgl. Koehler, Hofschule Tf. 76–77, 78.

artigen Mittelstück, das oben und unten von Perlringen mit fast gleichem Durchmesser begleitet ist. Unmittelbar darüber setzt die Kuppa an, deren Basis von einem Akanthusornament wie von einer Rosette umgeben und von einem leicht vorspringenden, doppelstreifigen Rand begrenzt wird. Die Kuppawandung ist vollständig beschnitzt. Ihren Hauptteil bedeckt ein breiter Streifen aus alternierenden Zierfeldern, abwechselnd korinthischen „Kapitellen" mit Akanthusblattreihe, Voluten-kelchen und Abakus mit Blüte und quadratischen Rahmenfeldern, die in der Art von Schranken diagonal unterteilt und deren dreieckige Zwickel wieder mit Akanthuspalmetten gefüllt sind. Der Dekor der Kuppa wird von einem ringartig umlaufenden, einfach geführten Wulst nach oben abgeschlossen, über welchem die oberste Zone einen fortlaufenden Fries mit Akanthusranke bildet. A. Goldschmidt hat das Motiv dieses architrav-ähnlichen Frieses in knappster Weise so beschrieben: „Motiv des oberen Bandes ist eine Blüte auf senkrechtem Stiel, von dessen Fuß aus nach beiden Seiten eine Akanthusvolute ausgeht."

W. Meyer-Barkhausen hat als erster den Zusammenhang der vegetabilischen und architektonischen Muster des Lebuinuskelches mit Motiven von den berühmten Bronzegittern im oberen Umgang des Aachener Oktogons erkannt. Er hat daraus den Schluß gezogen, daß in ihrem Kreise die unmittelbaren Vorbilder für die ornamentale Ausstattung des Kelches zu suchen seien[31]. Jedenfalls ist nicht nur anzunehmen, daß die Ornamentmotive beider Denkmäler dem Formenvorrat der „Adagruppe" bzw. „Hofschule Karls des Großen" entnommen sind. Die räumliche und zeitliche Nähe der Entstehung des Kelches zu den Bronzeschranken, die mit der Weihe der Aachener Palastkapelle im Jahre 805 vollendet gewesen sein müssen, ist vielmehr als gegeben zu betrachten.

Aus der Beschreibung des Lebuinuskelches geht hervor, daß neben den von Meyer-Barkhausen besonders beachteten pflanzlichen Ornamentformen eine Anzahl architektonischer Motive beobachtet werden können. Diese Architekturformen – Plinthe, Basis, Kapitelle und Architrav – stellen zwar nicht unmittelbar ein architektonisches Gebilde dar, sie suggerieren ein solches jedoch. Es bedarf lediglich gewisser gedanklich-bildlicher Ergänzungen, die unschwer zu vollziehen sind, um aus ihnen ein kleines Bauwerk über kreisförmigem Grundriß zu „rekonstruieren", mit vier Stützen, die in den Ständer des Kelches zusammengenommen worden sind, wie es den Formgesetzen des eucharistischen Trinkgefäßes entspricht, für das ein griffiger Fuß erforderlich ist. Der obere Teil des Rundtempelchens kann an der Wandung der Kuppa vollständig abgelesen werden. Die hier zwischen den schön gebildeten Kapitellen angebrachten Schrankenfelder sind tiefer unten, in den Interkolumnien des rekonstruierten „tempietto" anzunehmen. Schranken dieser Art sind nicht nur aus dem Aachener Münster, sondern aus der spätantiken und frühchristlichen Kunst allgemein bekannt[32]. Die Möglichkeit der „Rekonstruktion" eines architektonischen Gebildes aus den Angaben der Ornamentik des Lebuinuskelches ist weder von Goldschmidt noch von Meyer-Barkhausen gesehen worden. Wenn man sie ernst nimmt, dann ist auch die eigene frühere Interpretation des Dekors an diesem Kelche – „Paradiessymbolik am umgrenzten Sanktuarium des eucharistischen Kelches" – eine allzu vage Umschreibung seiner konkreten architekturbildlichen Lesbarkeit[33].

Fragt man nach eventuellen Parallelen zu dem viersäuligen Rundtempelchen des Lebuinuskelches, dessen oberer Abschluß – die Dachlösung – nicht architektonisch, sondern erklärlicherweise durch die Patene gegeben war, so ist unter den erhaltenen und den – soweit mir bekannt – literarisch bezeugten Bauwerken karolingischer Zeit ein unmittelbares Vergleichsstück nicht aufzufinden. Es sind jedoch in der karolingischen Buchmalerei mehrere Darstellungen eines Rundtempelchens (Tholos) bekannt, und zwar aus demselben Umkreis der „Hofschule", welcher auch die Ornamentik des Kelches wie der Aachener Bronzeschranken zugehört. In drei Handschriften des 8. und 9. Jahrhunderts finden sich diese Bilder. Auf fol. 3 v des Godescalc-Evangelistars (Paris, Bibliothèque Nationale. nouv. acq. lat. 1203), einem für Karl den Großen gefertigten und in die Jahre 782/3 sicher datierbaren Prunkkodex, ist die früheste karolingische Darstellung des „Lebensbrunnens" zu sehen, in deren Mittelpunkt ein solcher Tholos steht. Die zweite und dritte Redaktion des gleichen Bildthemas gehören zur malerischen Ausstattung

[31] Meyer-Barkhausen, Ein karolingisches Bronzegitter, S. 247. – V. H. Elbern, Die bildende Kunst der Karolingerzeit zwischen Rhein und Elbe, in: Das erste Jahrtausend – Textband I. Düsseldorf 1962, S. 418 und Detailabb. 9.

[32] Gute Abbildungen der Aachener Schranken bei H. Schnitzler, Der Dom zu Aachen. Düsseldorf 1950, S. IX f. und Abb. 18 ff. – Zum Vergleich siehe die Marmorcancelli aus dem „Titulus Equitii" und aus der Basilika S. Lorenzo zu Rom, abgebildet bei H. Grisar, Geschichte Roms und der Päpste im Mittelalter, Bd. I. Freiburg 1898, S. 486 ff. Fig. 155.

[33] Werdendes Abendland 260. – In einem Vortrag vor dem Bonner Kunsthistorischen Colloquium habe ich im Dezember 1957 die im folgenden ausgeführte Deutung des Kelches von Deventer als Darstellung des Lebensbrunnens erstmals im Umriß dargelegt. Vgl. Kurzbericht im Wallraf-Richartz-Jahrbuch XX/1958, S. 291.

des Evangeliars von St. Medardus in Soissons (Paris, Bibliothèque Nationale lat. 8850). Der Kodex wurde zu Ostern 827 von Ludwig dem Frommen und seiner Gemahlin Hildegard dem Angilbert, Abt von St. Medardus, geschenkt. Die beiden Bilder des Lebensbrunnens stehen auf fol. 6 v (ganzseitig) und auf fol. 11 (im Tympanon eines Kanonblattes). Das vierte der karolingischen Bilder des Lebensbrunnens ist eine Kopie nach dieser kleineren Darstellung, die in den Codex Aureus von St. Emmeram in Regensburg (München, Bayer. Staatsbibliothek, Clm. 14 000) Eingang gefunden hat. Diese Handschrift ist für Karl den Kahlen von Beringar und Liuthard geschrieben und im Jahre 870 vollendet worden[34].

3. DER LEBENSBRUNNEN IN KAROLINGISCHER KUNST UND LITERATUR

Es drängt sich nun freilich zunächst die Vorfrage auf, ob es erlaubt ist, den aus den ornamentalen Details am Lebuinuskelch erschlossenen Tempietto in Beziehung zu setzen zu den Architekturen der Bilder des Lebensbrunnens in den genannten karolingischen Handschriften. Die Frage, ob der architektonische Dekor am Elfenbeinkelch aus Deventer als Darstellung des Lebensbrunnens verstanden werden kann, ist in zweifacher Richtung zu stellen und zu beantworten, zur praktischen und zur theoretischen Seite hin. Hinsichtlich der ersten sind die formalen Zusammenhänge zu verfolgen, zur zweiten erscheint es besonders wichtig, das theoretisch-bedeutungshafte Problem nicht zu vernachlässigen und den theologischen Grundgedanken nachzugehen, die das Verständnis des Lebensbrunnens in der Bildkunst der Karolingerzeit erschließen.

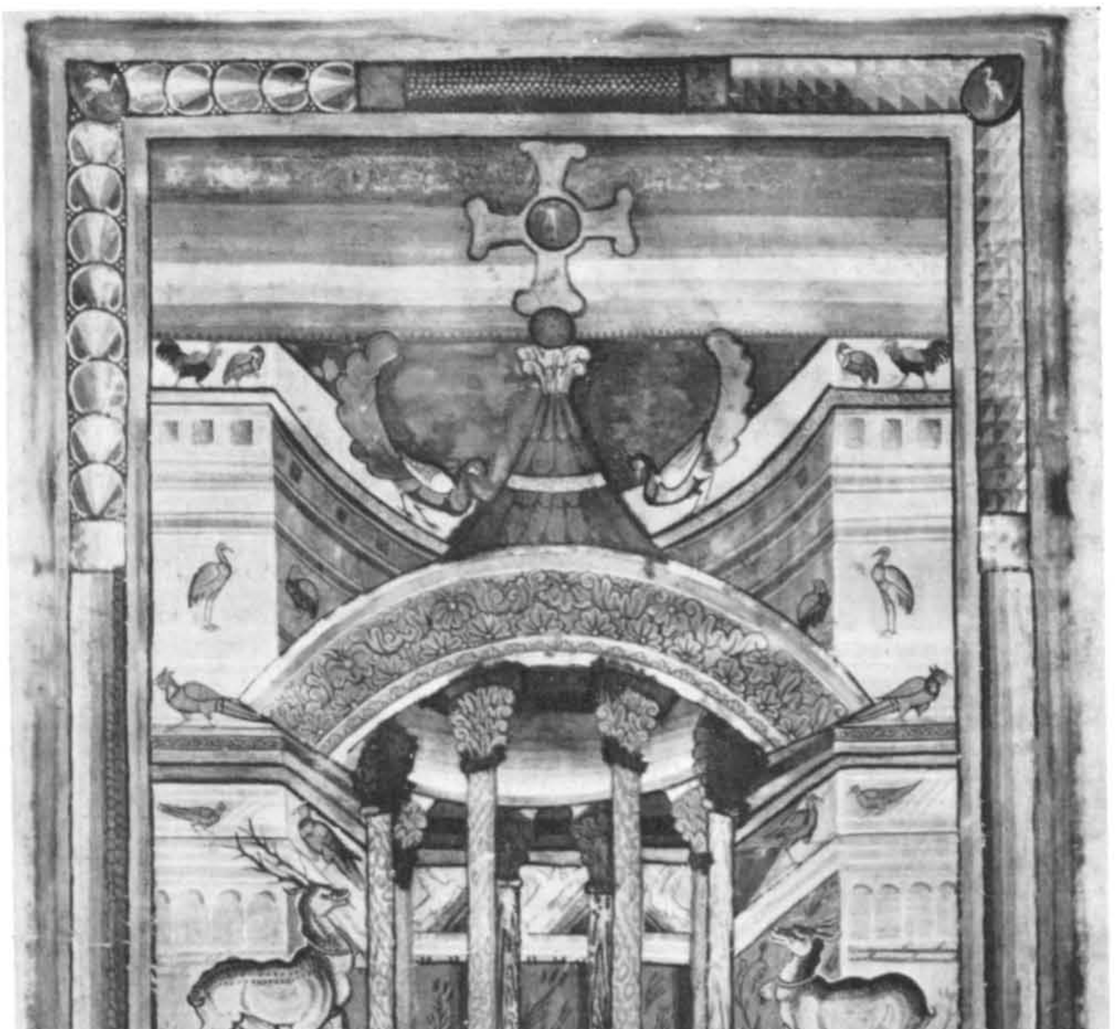
Vergleichen wir bei der Prüfung der formalen Faktoren zunächst den aus dem Dekor des Lebuinuskelches rekonstruierten Tempietto mit den Tholoi der karolingischen Miniaturen. Zieht man hier zuerst fol. 3 v des Godescalc-Evangelistars heran (Abb. 88), so ergeben sich einige bemerkenswerte Entsprechungen, freilich auch manche, nicht zu übersehende Unterschiede. Der Tholos der Miniatur weist nicht vier, sondern acht Stützen – Säulen – auf ziemlich steilen Basen auf, von denen vier in einer Reihe im Vordergrund stehen, während die übrigen kleiner und dunkelfarben und damit in der Bildebene weiter zurückliegend erscheinen. Zwischen den Säulen, in der Bildintention offensichtlich im Inneren des von den Stützen getragenen Baues gedacht, findet sich eine mit Gittermuster überzogene, schrankenartige Umfriedung, die als äußere Wand des Brunnenbeckens, der „piscina", zu verstehen ist. Basen und Kapitelle der Säulen zeigen einen Reichtum von Formen, der zur korinthischen Ordnung hinüberweist, ohne ihr genau zu entsprechen. Die Stützen, deren äußere Kapitelle niedriger gehalten sind, tragen einen kreisbogenförmig gewölbten, perspektivisch zu verstehenden Architrav mit stilisiertem Palmettenmuster. Darüber wird das konisch zulaufende und von einem großen griechischen Kreuz auf einem Kugelknauf bekrönte Zeltdach des Tholos sichtbar. Von der Mitte des Architravs hängt ein Kelch herunter, ein „Calix pendentilis", von dessen formaler Eigentümlichkeit bereits die Rede war[35] (Abb. 23). Den Versuchen des Künstlers, Perspektive bzw. Raumtiefe anzugeben, darf entnommen werden, daß der Kelch im Zentrum des Tholos hängend verstanden werden soll. Dieser selbst steht inmitten von Pflanzenwuchs und Tieren, die – unbeschadet individueller ikonographischer Bedeutungen – insgesamt das Paradies bezeichnen, in welchem der Lebensbrunnen sich erhebt[36].

[34] Vgl. die Zusammenstellung der karolingischen Bilder des Lebensbrunnens bei P. Underwood, The Fountain of Life, in: Dumbarton Oaks Papers. Bd. V/1950, S. 43 ff. – Ferner A. Boeckler, Formgeschichtliche Studien zur Adagruppe, in: Abh. d. Bayer. Akad. d. Wiss., phil.-hist. Kl., N. F. Heft 42. München 1956, S. 8 ff. – Zu den genannten Handschriften vgl. die Katalognotizen von J. Porcher im Katalog der Ausstellung „Manuscrits à Peintures du VII au XIII siècle". Paris 1954, Nr. 24 und 26, ferner den Kat. „400 Jahre Bayer. Staatsbibliothek", München 1958, Nr. 13. – Zu den Einzelproblemen der beiden genannten Handschriften der „Hofschule" vgl. zuletzt W. Koehler, Die Hofschule Karls des Großen, passim.

[35] Vgl. Teil I. S. 30. Der Kelch ist, wie noch erhellen wird, dem Bedeutungszusammenhang entsprechend nicht als Lampe anzusprechen.

[36] Vgl. hierzu L. I. Ringbom, Paradisus Terrestris. Helsingfors 1958, passim. – Th. Klauser, Das Ciborium in der älteren christlichen Buchmalerei, in: Nachr. d. Akad. d. Wiss. in Göttingen, I. Phil.-Hist. Kl. 1961, Nr. 7, S. 191 ff., v. a. S. 206 f. bestreitet den Quellcharakter des Lebensbrunnens auf den Bildern der „Hofschule" Karls d. Gr. Der Einwand, beim Lebensbrunnen sei fließendes Wasser zu erwarten, kann aber keine apodiktische Geltung beanspruchen. Es wäre sonst zu fragen, weshalb die *purissima doctrinarum fluenta* = Evangelien, deren Darstellung Klauser in den karolingischen Miniaturen allein erkennen will, mit dem stehenden Wasser eines „puteus" wiedergegeben sein können, da sie ihrerseits mit den Strömen des Paradieses verglichen werden. Vgl. die folgenden Texte, ferner unten S. 96 f. und Anm. 54 f.

Fügen wir dem Vergleich zwischen den Tholoi des Lebuinuskelches und des Godescalc-Evangelistars denjenigen mit den beiden Lebensbrunnenbildern des Evangelistars von Soissons hinzu, dann finden sich manche wichtigen Übereinstimmungen bestätigt. In dem ganzseitigen Bilde auf fol. 6 v dieser Handschrift (Abb. 89) erscheint wiederum ein Bauwerk mit acht korinthischen Säulen, die einen Architrav von der Form desjenigen im Godescalc-Evangelistars tragen, der reich mit Akanthuspalmetten verziert ist. Die sechseckige (!) „piscina" erscheint in Aufsicht, wie denn überhaupt in dieser Miniatur mehr Wert auf perspektivisch-räumliche Darstellung gelegt ist. Die Wandung des Brunnenbeckens, die gleichzeitig als Sockelzone für die Säulen des Tholos dient, trägt Andeutungen von schräg geführten Profilen, in denen sich ihr ursprünglicher Charakter als Schranken noch erkennen läßt. Auch dieser Lebensbrunnen steht inmitten des paradiesischen Gartens



88. Miniatur des Lebensbrunnens aus dem Godescalc-Evangelistar
Paris, Bibliothèque Nationale Nouv. Acq. lat. 1203



89. Miniatur des Lebensbrunnens aus dem Evangeliar von Soissons
Paris, Bibliothèque Nationale lat. 8850

mit seinen Tieren, insbesondere Hirschen, die seit frühchristlicher Zeit mit der Paradiesessymbolik aufs engste verbunden sind[37]. Die kleine Darstellung des „Fons vitae" im Bogenfelde des Kanonblattes fol. 11 des gleichen Evangeliars gibt formal über die beiden größeren Vergleichsbilder hinaus nichts wesentliches Neues. Die aus Ziegeln gemauerte Umfassungswand des Brunnenbeckens ist hier wieder von der Basishöhe der sieben (!) Säulen aufgeführt und am oberen Rande mit einem zart angedeuteten Rankenmotiv verziert. Neu ist, daß der Lebensbrunnen nicht von paradiesischer Fauna und Flora, sondern von den vier Evangelistensymbolen umgeben ist.

Von der Form her gesehen, würde sich die als Tempietto oder Tholos rekonstruierte architekturbildliche Struktur des Lebuinuskelches von Deventer zwanglos in die Tradition dieser karolingischen Lebensbrunnenbilder

[37] Ringbom, Paradisus Terrestris, S. 84 ff. – Vgl. auch unten S. 122.

einfügen. Es sei erneut besonders hervorgehoben, daß sie dem gleichen künstlerischen Umkreis der „Hofschule" und der gleichen Phase der karolingischen Kunst entstammen. Kein anderes Skriptorium der Zeit kennt die Bildtradition in dieser spezifischen Form, will man absehen von der Ausnahme des „Fons vitae"-Bildes im Codex Aureus von St. Emmeram, das in der eklektischen Hofschule Karls des Kahlen ein vereinzeltes Mal wiederaufgenommen worden ist[38]. Allerdings gibt es eine bisher nicht beachtete, formal abweichende Redaktion des Lebensbrunnen-Motivs in der Reimser Schule des frühen 9. Jahrhunderts, im berühmten und bilderreichen Utrechtpsalter (Abb. 90). Sie dient zur Illustration des „Canticum Isaiae prophetae" (cap. 12 v. 3), wo es heißt:

Haurietis aquas in gaudio de fontibus salvatoris.

(Ihr werdet Wasser schöpfen in Freuden aus den Quellen des Erlösers.)

Unter einem Hügel, auf dem der verklärte Christus steht, erhebt sich ein Brunnen in Vierpaßform. Das überströmende Wasser fließt als Bächlein durch ein Tor der Gottesstadt Zion heraus und teilt sich dann in zwei Ströme. Zwei Männer trinken mit Kelchen aus dem Brunnen selber, die Scharen außerhalb der Umwallung schöpfen teils mit Gefäßen, teils mit der hohlen Hand das lebensspendende Wasser[39]. Wenn zwar zu sagen ist, daß die Darstellung des *fons salvatoris* im Utrechtpsalter den Bildern des Lebensbrunnens in den Miniaturen und dem ihnen verwandten Tholos des Lebuinuskelches formal nicht entspricht, so kann doch mit gleicher Sicherheit gesagt werden, daß sie alle sich in dem zugrunde liegenden theologischen Gedankengut sehr nahe kommen und auf eine gemeinsame Wurzel zurückgehen müssen. In den Gedankengängen der frühmittelalterlichen Theologen sind hierzu nähere Aufschlüsse zu suchen. Es wird endlich zu prüfen sein, wie weit sie dem Verständnis des Lebuinuskelches zugute kommen.

Dabei ist nun als erstes festzustellen, daß der Begriff und die Bildvorstellung des Lebensbrunnens in der theologischen Literatur der karolingischen Zeit ein bekannter Topos ist, der keine geringe Rolle in ihr spielt. Eine eigene, ziemlich umfangreiche Schrift, von dem einstigen Mönch der Abtei St. Martin in Tours und späteren Chorbischof von Sens, Audradus Modicus (gest. nach 853), um die Mitte des 9. Jahrhunderts geschrieben, trägt den Titel „Liber de fonte vitae". Das Buch wurde vom Verfasser dem Erzbischof Hincmar von Reims gewidmet. Die in der Schrift des Audradus Modicus vorgetragenen Gedanken sind wesentlich für Verständnis und Deutung der karolingischen Bilder des Lebensbrunnens[40]. Der oft wiederholte Kehrreim des Liedes lautet:

Incipe nunc mecum caelestis gratia carmen
Aeterni fontis scyphi paschalis et horae.

(Beginne nun mit mir, himmlische Gnade, das Lied
Auf den Kelch des ewigen Quells und der österlichen Zeit.)

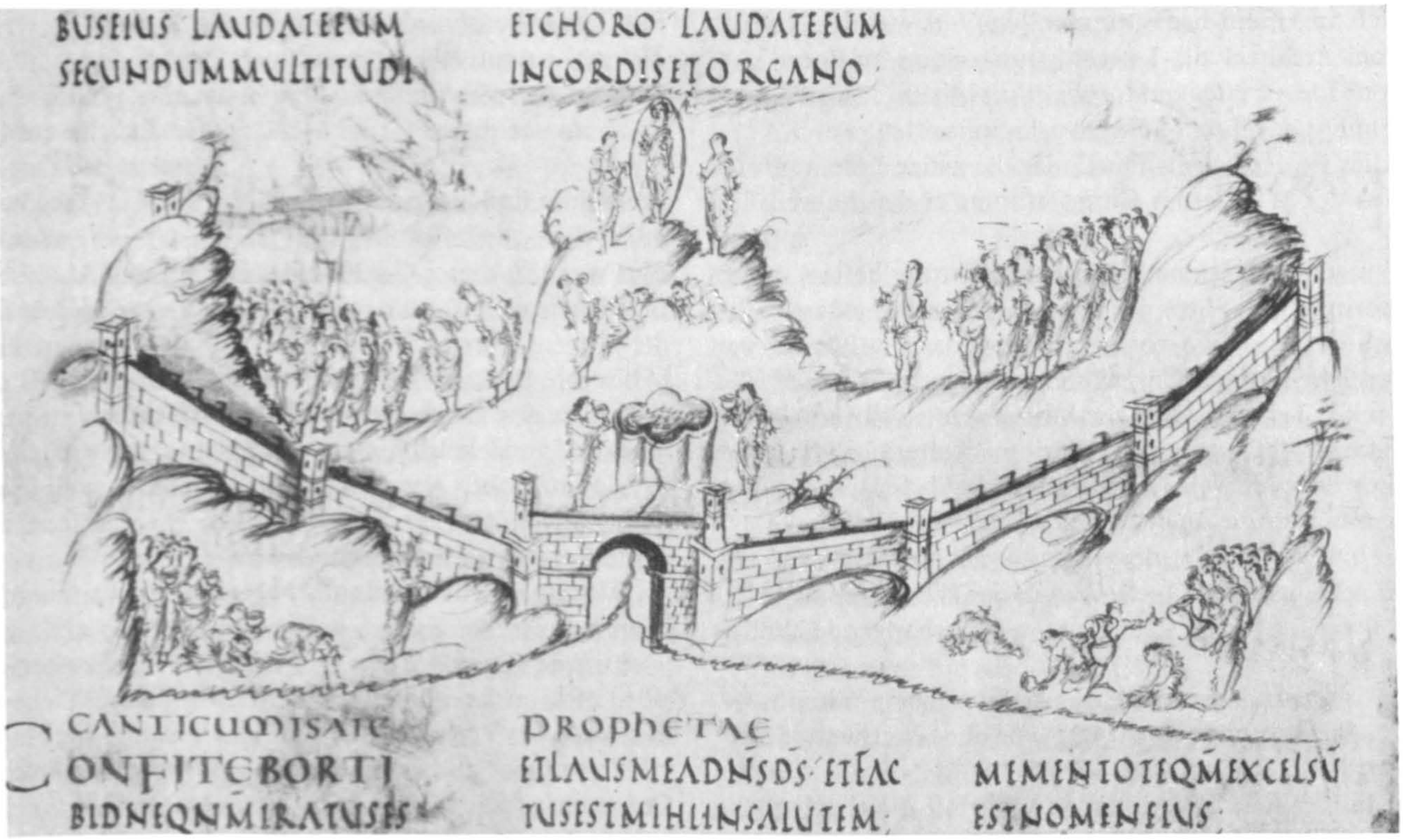
Bereits in diesem Vers lassen sich wesentliche Anknüpfungspunkte freilegen zu einer Gedankenfolge, die vielfältig in der Patristik verfolgt werden kann. Der Skyphus = „Calix ministerialis" = Kelch des Lebensbrunnens und das österliche Geheimnis des Leidens und der Auferstehung Christi werden einander zugeordnet. Im Bilde *aeterni fontis* werden Ausgangs- und Endpunkt von Schöpfung und Erlösung angedeutet, in ihm fließen sie in Eins. Die Erweiterung des Bildes um Lebensbaum und Paradiesesflüsse ist nur ein kleiner Schritt, wie er schon vom Kirchenvater Augustin getan wird, wenn er vom allegorischen Sinn des Paradieses sagt:

„. . . Man kann das alles auch auf die Kirche deuten und es demnach wohl noch besser als prophetischen Hinweis auf das künftig Bevorstehende auffassen. Dann wäre das Paradies die Kirche selber, wie man von ihr im Hohen Liede liest (4, 12 f), die vier Paradiesesflüsse wären die vier Evangelien, die fruchttragenden Bäume die Heiligen, die Früchte ihre Werke, der Baum des Lebens der Allerheiligste, Christus, der Baum der Erkenntnis des Guten und Bösen der eigene freie Wille . . . Dies und

[38] Ein von St. Beissel, Geschichte der Evangelienbücher in der ersten Hälfte des Mittelalters. Freiburg 1906, S. 178 Anm. 1 genannter Lebensbrunnen im Evangeliar des Marschalls von Noailles (Paris Bibl. Nat. lat. 323) ist in Wirklichkeit nicht vorhanden, wie M. Jean Porcher in liebenswürdiger Weise bestätigte.

[39] DeWald, Utrecht-Psalter Tf. CXXXI. Vgl. ebda. Tf. XXXIII mit der Illustration zu Psalm 35 (36): *Inebriabuntur ab ubertate domus tuae et torrente voluptatis tuae potabis eos.* Hier erscheinen zwei ebenfalls vierpaßförmige Becken mit Brunnentieren, die einen Strahl Wasser gegen die von beiden Seiten andrängenden Scharen entsenden, die ihrerseits mit Kelchen die Flüssigkeit auffangen. Offensichtlich liegt auch dieser Miniatur die Bildvorstellung vom Lebensbrunnen zugrunde. – Zur Vierpaßform von Brunnenbecken bzw. Taufbecken vgl. P. A. Février/C. Pinssot, Les cierges et l'abeille. Note sur l'iconographie du baptistère découvert dans la région de Kélibia (Tunisie), in: Cahiers Archéologiques X/1959, S. 149 ff. – Zur Beziehung Taufbrunnen-Lebensbrunnen vgl. unten S. 118 f.

[40] „Liber de fonte vitae", M. G. H. Poetae Aevi Carol. III,1, S. 37 ff. – Zu Audradus Modicus vgl. M. Manitius, Geschichte der lateinischen Literatur des Mittelalters I., S. 601 ff. – Wattenbach-Levison, Deutschlands Geschichtsquellen im Mittelalter, bearb. v. H. Löwe, Heft III. Weimar 1957, S. 358 f. – Ausführlich zur theologischen Literatur zum Lebensbrunnen in frühchristlicher und karolingischer Zeit: Underwood, The fountain of life, v. a. S. 43 ff.



90. Miniatur des Lebensbrunnens aus dem Utrechtpsalter
Utrecht, Universitätsbibliothek

auch anderes, vielleicht noch Einleuchtenderes, mag man zur geistigen Deutung des Paradieses vorbringen . . .“[41].

Die hier wachgerufenen Analogien Paradies – Ekklesia und Paradiesflüsse – Evangelisten finden sich nicht erst bei Augustinus, sondern schon bei Ambrosius, Cyprian und anderen Kirchenvätern[42]. Sie begegnen uns in der christlichen Ikonographie in vielfältigen Gestaltungen wieder, zumal im Umkreis frühchristlicher Apsismosaiken. Um vorerst im Bereich literarischer Quellen zu verbleiben, sei hier insbesondere auf den berühmten Titulus der Felixbasilika zu Nola verwiesen, auf den weiter unten zurückzukommen sein wird.

Das allegorische Verständnis von Paradies, Paradiesesflüssen, Lebensbaum und Lebensbrunnen bei den Kirchenvätern ist den Theologen der karolingischen Zeit wohl vertraut. Bei Hrabanus Maurus heißt es im Kommentar zum Buche Genesis:

Fluvius de paradiso exiens, imaginem portat Christi de paterno fonte fluentis, qui irrigat ecclesiam suam verbo praedicationis et dono baptismi . . . item allegorice quatuor paradisi flumina quatuor sunt Evangelia ad praedicationem cunctis gentibus missa[43].

(Der Strom, der vom Paradiese ausgeht, trägt bildlich Christus, der aus dem väterlichen Quell hervorgeht, und der seine Kirche mit dem Worte der Verkündung und dem Geschenk der Taufe besprengt – also sind die vier Paradiesesflüsse allegorisch die vier Evangelien, die zur Verkündung an alle Völker gesandt sind.)

In diesem Bilde, das an die Darstellung zum „Canticum Isaiae prophetae“ im Utrechtpsalter erinnern könnte, wird das strömende Element des Wassers gleichnishaft in Beziehung gesetzt zur Erlösungsgnade, in Lehre und Taufe die Kirche begründend, analog zum Hervorgehen Christi selber *de paterno fonte*. Die allegorische Gleichsetzung der aus dem Lebensbrunnen hervorquellenden vier Flüsse mit dem Taufwasser als Vehikel der Erlösungsgnade wird bestätigt und zugleich analogisch ver-

[41] Aurel. Augustinus, Vom Gottesstaat. XIII,21. Eingeleitet und übertragen von W. Thimme, Bd. II. Zürich 1955, S. 142 f.

[42] Ambrosius, Liber de Paradiso III,13. – Cyprian, Ep. 73,10,3. Bei ihm findet sich zuerst die Gleichsetzung der vier Flüsse und der Evangelisten. Vgl. Th. Klauser, Die Inschrift der neugefundenen altchristlichen Bauanlage in Ostia, in: Röm. Quartalschr. XLVII/1939, S. 25 ff.

[43] Commentarius in Genesim I,12. Migne P. L. 107, 479 C.

tieft in einem bedeutungsvollen Vers aus der Inschrift vom Architrav des Lateranbaptisteriums zu Rom:
Fons hic est vitae qui totum diluit orbem
Sumens de Christi vulnere principium[44].
(Hier ist des Lebens Quell, der die ganze Erde umflutet,
Aus der Wunde des Christ, nimmt er den hehren Entsprung.)
Sinngemäß begegnet diese Formulierung bereits in den Schriften Papst Leos des Großen, wo insbesondere mehrfach der Gedanke vorkommt, daß das Taufwasser von der Seitenwunde Christi seinen Ausgang nehme[45]. Gedanken Leos des Großen würden somit nicht nur in der Inschrift des Lateranbaptisteriums weiterleben, sondern auch beispielsweise in der „Benedictio fontis" der Karsamstagliturgie, in der es vom Taufwasser heißt:
Sit fons vivus, aqua regenerans, unda purificans
(Es sei lebendiger Quell, Wasser der Wiedergeburt,
reinigende Welle),
und
. . . qui te una cum sanguine de latere suo produxit.
(. . . der dich mit seinem Blut aus der Seitenwunde strömen ließ.)
In immer neuen Variationen umkreist die theologische Literatur der frühchristlichen und frühmittelalterlichen Zeit die Geheimnisse der Erlösung und ihrer Vermittlung an die Gläubigen, bildnah werden sie angedeutet, wobei alle Einzelbilder durch vielfältige allegorische Übergänge immer wieder überspielt werden. Im Mittelpunkt aller Spekulationen steht das Ostergeheimnis mit Tod, Grab und Auferstehung Christi, mit dem vergossenen Blut und Wasser aus der Seitenwunde des Heilands, aus welchem Taufwasser und Taufgnade gewonnen werden. In der Taufgnade aber wird zugleich der Gesamtschatz der Erlösungsgnade angesprochen[46].
Dies ist in der Untersuchung des hier verfolgten Bildes von großer Wichtigkeit. Denn erst wenn im Wasser des Lebensbrunnens die Fülle der Gnade verstanden wird, wird begreiflich, daß im Carmen „De fonte vitae" des Audradus Modicus (Vers 383 ff.) die Sakramente insgesamt als „vas" bezeichnet werden, mit dem die Gnade aus dem Lebensborn geschöpft werden kann:
Hoc vas quiquis habet, fontis festinat ad undas,
Hauriat et sacris fundat libamen in aris (V. 393-4).
(Wer immer dieses Gefäß in Händen hält, eile zu den
Wassern der Quelle,
Er schöpfe und gieße den Opfertrank auf den geweihten
Altar.)
Nur wer sich dieses Gefäßes bedient, vermag Anteil am Gnadenstrom zu erlangen, ein Bild, das wiederum an die zitierte Darstellung im Utrechtpsalter denken läßt (Abb. 90). So kann es nicht zweifelhaft sein, daß im Kehrreim des gleichen Liedes bewußt auf den eucharistischen Spendekelch hingewiesen ist:
. . . Aeterni fontis scyphi paschalis et horae[47].
Diese Anspielung wird noch deutlicher, wenn man die Verse 239—40 bei Audradus Modicus:
. . . Namque meas hominum quisquis gustaverit undas
Ultra non sitiet, felix sed vivet in aevum
(Denn wer von den Menschen meine Wasser kostet,
Wird nicht mehr dürsten, sondern ewig glücklich leben),
in denen der Verfasser den Herrn selber sprechen läßt, mit Texten der eucharistischen Reden Christi vergleicht:
Qui manducat meam carnem et bibit meum sanguinem, habet vitam aeternam (Joh. 6,54).
(Wer Mein Fleisch ißt und Mein Blut trinkt, hat ewiges Leben . . .)
und:
Ego sum panis vitae: qui venit ad me non esuriet; et qui credit in me non sitiet umquam (Joh. 6,35).
(Ich bin das Brot des Lebens. Wer zu Mir kommt, den wird es nicht mehr hungern; wer an Mich glaubt, den wird es nie mehr dürsten.)
Fragt man von hier aus nach der Stellung, die der eucharistische Kelch innerhalb dieses theologischen Gedankenganges einnimmt, so läßt sich bereits jetzt erkennen, wie erhaben seine sinnbildliche und reale Funktion im Leben der Kirche ist. Sie wird vollends deutlich, wenn davon gesprochen wird, daß in ihm Ekklesia, die Braut aus der Seitenwunde des Bräutigams und selber „das Sakrament" Jesu Christi, zugleich die Empfängerin und

[44] Underwood, The Fountain of Life, S. 55. – G. B. Giovenale, Il Battistero Lateranense. Studi di antichità cristiana, pubbl. p. cura d. Pont. Ist. di Archeol. Crist. I. Rom 1929. – Übersetzung nach H. Rahner, Mater Ecclesia. Einsiedeln/Köln 1944, S. 60.
[45] Sermo 49, Migne P. L. 54, 303 A. – Ep. LIX, 4,871 u. a. m. Underwood, The Fountain of Life, S. 56. – Eine individuelle Bindung dieser Gedanken an das Lateranbaptisterium als Bauwerk, in welchem Underwood die gleichsam kanonische Gestaltung des Lebensbrunnens (als Taufhaus) erkennen möchte, ist bereits von A. Boeckler, Formgeschichtliche Studien, S. 11, zurückgewiesen worden. Vgl. auch Klauser, Das Ciborium in der älteren christlichen Buchmalerei a.a.O., S. 206.
[46] Entgegen P. Underwood, der einseitig nur den Zusammenhang mit der Taufgnade sieht und alles auf diese hin interpretieren will. – Zur Theologie von Seitenwunde und Lanzenstich (und dem Lebensbrunnen) vgl. H. Rahner, Flumina de ventre Christi, in: Biblica 22/1941, S. 269 ff. und 367 ff. – Ders., Patristisch-ikonographische Probleme der Darstellung des Gekreuzigten, in: Scholastik 32/1957, S. 413 ff. Zur Longinuslegende K. Burdach, Der Gral. Forschungen über seinen Ursprung und seinen Zusammenhang mit der Longinuslegende. Stuttgart 1938, passim. – Während der Drucklegung dieser Arbeit erschienen: R. Hausherr, Der tote Christus am Kreuz. Zur Ikonographie des Gerokreuzes. (Diss.) Bonn 1963, v. a. S. 186 ff., auch die Zitate Anm. 162 und 168.
[47] Zum Begriff des Skyphus sei auf S. 27 verwiesen.

Verwalterin der Gnadengaben in den Sakramenten ist:
Exultate frates in Christo, omnique desiderio convolantes caelestia dona percipite. Iam vos sempiterni fontis calor salutaris invitat. Iam mater nostra (= ecclesia) adoptat ut pariat . . .
(Frohlockt in Christus, Brüder, versammelt euch in aller Sehnsucht und empfangt die himmlischen Gaben. Schon ladet die heilende Wärme des ewigen Brunnens euch ein. Schon nimmt unsere Mutter (= die Kirche) euch an zur Geburt . . .)[48].
Im eucharistischen Kelche und im Brote kommt die Einheit der ganzen Kirche zum Ausdruck:
Calix benedictionis cui benedicimus nonne communicatio sanguinis Christi, et panis quem frangimus, nonne participatio corporis Domini est? Quoniam unus panis, unum corpus multi sumus, omnes qui de uno pane participamus (1. Cor. 10, 16–17).
(Ist denn der Kelch der Segnung, den wir segnen, nicht Gemeinschaft mit dem Blute Christi? Und ist das Brot, das wir brechen, nicht Gemeinschaft mit dem Leibe Christi? Es ist nur ein Brot; so sind wir Viele gleichfalls nur ein Leib; wir alle nehmen an dem einen Brote teil.)

Von diesem ersten Ausblick in die theologische, religiöse Bedeutung des Kelches ist zurückzukehren zum Bilde des „Fons vitae", von wo er ausging. Die karolingischen Darstellungen des Lebensbrunnens fanden sich als Miniaturen in Evangeliaren. Es ist ein großes Verdienst Underwoods, gezeigt zu haben, daß auch der Platz, an welchem sie sich in ihren Handschriften befinden, mit tiefem Sinn erfüllt ist. Die allgemeine Übereinstimmung, in welcher die Kirche den Lebensbrunnen bzw. die Paradiesesflüsse stets mit dem lebenspendenden Worte Christi gesehen hat, liegt den individuelleren Beziehungen zugrunde, wie Underwood sie aufgewiesen hat. Ihre volle, eindringliche Bildhaftigkeit tritt uns bereits aus dem literarisch überlieferten Titulus der Felixbasilika zu Nola entgegen, in dem das Zentrum des Paradieses beschrieben ist (Abb. 104):

. . . Petram superstat ipsa petra ecclesiae
De qua sonori quatuor fontes meant
Evangelistae viva Christi flumina[49].
(. . . Auf dem Felsen steht er, selbst der Kirche Fels,
Aus dem hervor vier rauschende Quellen fließen,
Die Evangelisten, Christi lebendige Ströme.)

Eine karolingische Schriftquelle, die hier für viele andere des Mittelalters stehen möge, führt das Bild vom Paradiese weiter aus, so daß sich, unter deutlicher Anspielung auf das Gelobte Land des Alten Testamentes, der von den vier Flüssen bewässerte Garten Eden in voller Pracht im Buche des göttlichen Wortes spiegelt:
Aspice pandecten vitae de fonte scatentem
Ubere quae gemino clara fluenta gerit.
Hic Geon Fison Euphrates Tigris et amnis
Potant Christicolas nectare quoque pios.
Mel caeleste fluens, oleum, lac, suaveque vinum
Ydria metretis hic redoletque novis.
Mystica nam tropicis anagoge floret in arvis
Arboris hic vitae dulcida poma virent[50].
(Schau die sprudelnde Fülle aus dem Quell des Lebens,
Klare Wasser aus beiden Brüsten bietend.
Gehon, Phison, Euphrat und Tigris, die Ströme
Tränken nun hier die frommen Verehrer Christi.
Nach himmlischem Honig, Öl, Milch, lieblichem Wein
Duftet hier der neue Meßkrug.
Denn mystische Frucht blüht auf tropischen Gefilden,
Süße Früchte grünen am Baum des Lebens.)

So wird der Lebensbrunnen als „symphonia" der vier Evangelien angesehen. Auf den Eingangsseiten des sog. Gauzelin-Evangeliars im Schatz der Kathedrale von Nancy heißt es daher:
Quatuor hic rutilant uno de fonte fluentes
Matthei Marci Lucae libri atque Johannis
(Hier strömen aus einem Quell die vier
Bücher, des Matthäus, Marcus, Lucas und Johannes)
und:

[48] Vgl. Zeno von Verona (ca 362–371), Tract. 30, Migne P. L. 11,467. Ebda. Tract. 32, Migne P. L. 11,477–478. Nach A. Müller, Ecclesia-Maria, Die Einheit Marias und der Kirche. Freiburg i. Ue. 1955, S. 160. – Vgl. auch M. Ninck, Die Bedeutung des Wassers im Kult und Leben der Alten. Darmstadt 1960 (Nachdruck der Erstveröffentlichung in: Philologus, Suppl. XIV., Heft II), zur chthonischen Natur des Wassers im heidnischen und christlichen Bereich, sowie zum Bilde Mariae als Quelle. Siehe vor allem S. 14 Anm. 1. – Zur Geburt der Kirche aus der Seitenwunde vgl. Augustinus, Serm. 336, Migne P. L. 38,474 u. a. O. – Zur „Kirche als Sakrament" O. Semmelroth, Die Kirche als Ursakrament. 1953, v. a. S. 48. Ferner A. Mayer, Das Bild der Kirche. Regensburg 1962, S. 15 ff.

[49] Zum Titulus von Nola vgl. F. Wickhoff, Das Apsismosaik in der Basilika des hl. Felix zu Nola. Versuch einer Rekonstruktion, in: Röm. Quartalschr. 3/1889, S. 158 ff. – G. Bandmann, Ein Fassadenprogramm des 12. Jahrhunderts und seine Stellung in der christlichen Ikonographie, in: Das Münster 5/1952, S. 6 ff. – E. Schlee, Die Ikonographie der Paradiesesflüsse. Leipzig 1937. – E. Peters, Quellen und Charakter der Paradiesesvorstellungen in der Dichtung vom 9.–12. Jahrhundert. Breslau 1915. – Zur kosmologischen Paradiesauffassung s. a. R. Eisler, Sternenmantel und Himmelszelt. München 1910 und Ringbom, Paradisus Terrestris a.a.O.

[50] Sedulius Scotus (Mitte 9. Jh.), Carmen II.69, über die Kölner Dombibliothek an Bischof Gunthar von Köln gerichtet. Vgl. Schlosser, Karolingische Schriftquellen 1072.

Hic liber est vitae hic et fons et origo librorum
Unde fluit quicquid q(uisqu)is in orbe sapit[51].
(Dies ist das Buch des Lebens, der Quell und Ursprung der Bücher,
Aus denen alles entströmt, was einer in der Welt begreift.)

Zahlreiche Bildwerke, insbesondere auf Bucheinbänden, setzen die literarische in bildkünstlerische Form um und führen sie durch das ganze frühe Mittelalter hindurch weiter.

Die individuellen Beziehungen zwischen den karolingischen Lebensbrunnen-Darstellungen und den Handschriften, in welchen sie erscheinen, machen die theologische Weite und Tragfähigkeit des Bildgedankens weiter bewußt. P. Unterwood hat darauf hingewiesen, daß die Miniatur mit dem Lebensbrunnen im Godescalc-Evangelistar der „Vigilia Natalis Domini" zugeordnet ist. Zu Recht macht er darauf aufmerksam, daß die Geburt des Heilandes aus der Jungfrau mit der Wiedergeburt des Christen in der Taufe in Parallele gesetzt wird. In einer Predigt Papst Leos des Großen heißt es dazu:

Et omni homini renascenti aqua baptismatis instar est uteri virginali, eodem Spiritu Sancto replente fontem qui replevit et virginem, ut peccatum quod ibi vacuavit sacra conceptio, hic mystica tollat ablutio[52].
(Und für jeden Menschen, der wiedergeboren wird, ist das Taufwasser gleich einem jungfräulichen Schoß, denn derselbe Heilige Geist, welcher die Jungfrau erfüllte, erfüllt den Taufquell, damit die Sünde, welche dort durch die heilige Empfängnis getilgt wurde, hier durch mystische Abwaschung gelöscht werde.)

In der Stellung der beiden anderen Lebensbrunnenbilder, im Evangeliar von Soissons, sieht Underwood keine unmittelbar auf die Taufe bezogenen, sondern eher allgemeine Gedanken ausgedrückt. Das Vollbild steht zu Beginn der Kanontafeln, so daß es plausibel erscheint, hier mit Th. Klauser eine Aussage über die Kirche zu erkennen, die in der allegorischen Sprache des Hohen Liedes (Kap. 4,15)
fons hortorum, puteus aquarum viventium
(. . . Quell in meinen Gärten, ein Brunnen lebendigen Wassers . . .)
genannt wird[53]. Ein solches Verständnis würde sich in den Umkreis der Lebensbrunnen-Ikonographie bruchlos einfügen. Dies wird bekräftigt von dem kleineren Lebensbrunnenbild in der Lunette einer Kanontafel, das u. a. die Textstellen Matth. 3,5–6 und Mark. 1,4–7 begleitet, in welchen von der Taufe des Johannes die Rede ist. Die Gegenüberstellung mit dem Bilde einer Epiphanie Christi auf dem gegenüberliegenden fol. 10 v möchte darauf schließen lassen, daß hier wieder die Gedanken von Taufe und Jungfrauengeburt in Beziehung gesetzt werden sollen. Schon die frühen Kirchenväter haben nämlich den Schoß Mariae als Schoß der „Mater Ecclesia" verstanden[54]. Im Bilde der Mutter Kirche erfüllt sich somit die oben erörterte symbolische Gegenüberstellung der Paradiesesflüsse mit den Evangelisten, denn im Prolog „Plures fuisse", der in allen mittelalterlichen Evangeliaren den heiligen Texten vorausgeht, heißt es:
Ecclesia . . . quatuor et angulos et anulos habet, per quos quasi arca Testamenti et custos legis Domini, lignis immobilibus vehitur . . .
(Die Kirche . . . hat vier Ecken und Ringe, durch die sie,

[51] Koehler, Die Schule von Tours Tf. 35c. Cfr. zum Bilde der Harmonie der Evangelien ausführlich und mit Zitierung zahlreicher Texte Underwood, The Fountain of Life, S. 118 ff. – Ferner Schlee, Paradiesesflüsse, S. 154 f. – Besonders aufschlußreich in ihrer Altes und Neues Testament umschließenden Konzeption eine Buchinschrift Alkuins, M. G. Poet. lat. aev. Carol. I. S. 285:
Continet hic sanctus uno sub corpore codex
Omnia namque novae ac veteris mysteria legis.
Hic est fons vitae, hic sunt praecepta salutis
Hunc dictante Deo scripsere in secula sancti . . .
(Dieses heilige Buch enthält in einem Band
Die Geheimnisse des ganzen Gesetzes, des neuen und alten.
Hier ist der Quell des Lebens, hier sind die Gebote des Heils.
Dieses haben unter der Eingebung Gottes Heilige
[aufgeschrieben für alle Zeiten.)

[52] Sermo XXIV, Migne P. L. 54, 206 A. – Underwood, The Fountain of Life S. 63. – Der Tendenz seines Aufsatzes entsprechend bezieht Underwood den in der Handschrift dargestellten Tholos als eine Art Bilderinnerung auf die Taufe von Karls des Großen Sohn Pippin im Jahre 781 im Lateranbaptisterium, s. o. Anm. 45. – Zur Erweiterung der Spekulation Taufe – Maria vgl. Anm. 54 und Anm. 139.

[53] Klauser, Das Ciborium in der älteren christlichen Buchmalerei a. a. O. S. 206, Anm. 5: „Ein Text, der dieses Verständnis der Hohelied-Stelle spiegelte, ist mir bisher in der Literatur des karolingischen Zeitalters noch nicht begegnet. – Ringbom, Paradisus Terrestris S. 215 ff. möchte in den Eusebischen Kanonarkaden ein entferntes Abbild des Wasserheiligtums der Ardvi Sura Schapurs II. erkennen, welches symbolisch vereinfacht auf der berühmten sassanidischen Bronzeschüssel in den Berliner Museen abgebildet ist. – Vgl. dazu auch K. Erdmann, Bemerkungen zur Bronzeschüssel mit dem Feuerheiligtum in Berlin, in: Bonner Jahrbücher 158/1958, S. 81 ff.

[54] Leo der Große, Sermo LXIV. Migne P. L. 54, 356. Aus dem hohen Mittelalter ist an Rupert von Deutz zu erinnern, der in De Trinitate et operibus eius, de S. Spiritu III. 9, Migne P. L. 167, 1648 B den Schoß Mariae mit dem *uterus Ecclesiae, uterus gratiae* in Parallele setzt. – Vgl. auch B. A. Senger, Mater Ecclesiae. Die Vorstellungen über die Kirche als Mutter von der Antike bis in die Karolingerzeit. Ungedr. Diss. Bonn 1955. – Zu Maria, den Paradiesesflüssen und den Evangelistensymbolen vgl. auch E. Beitz, Rupert von Deutz und die Skulpturen einer Siegburger Kathedra, in: Zeitschr. f. christl. Kunst XXXIV/1921, S. 50 f. – Vgl. Anm. 48 und 139.

wie die Bundeslade und der Wächter über das Gesetz des Herrn, mit unbeweglichen Hölzern getragen wird . . .)
und ferner:
Ecclesia . . . similis dammulae hinnuloque cervorum, quatuor flumina paradisi instar eructans.
(Die Kirche . . . gleicht dem Reh und dem jungen Hirsch, indem sie wie das Paradies vier Ströme hervorquellen läßt.)
Hier mündet die theologische Spekulation wieder in den Bildbereich der Symbolik vom Paradiese ein, in dessen Mittelpunkt sich *dammulae hinnulique cervorum* zu den heilbringenden Wassern des Wortes Gottes drängen. Der Fels, auf dem das Lamm steht und aus dem die vier Ströme entspringen, trägt ebenfalls zugleich das Bild der Kirche, wie es in dem bereits zitierten Titulus des Paulinus von Nola zum Ausdruck kommt:
Petram superstat ipsa petra ecclesiae
de qua sonori quatuor fontes meant . .
Im Bilde des Lebensbrunnens begegnen somit alle jene Bezüge, wie sie sich in den Mosaikbildern der frühchristlichen Apsiden sammeln. Die für unsern Aspekt wichtigen Bausteine jenes theologisch-symbolischen Gebäudes sind dabei — wie noch deutlicher erhellen wird — stets als untereinander austauschbare Metaphern zu betrachten, die zu verschiedenen Bildern zusammengesetzt werden können. Eine schöne, bildträchtige Zusammenfassung der bisher bewegten Gedanken bietet ein Text des jerusalemitanischen „Typikon", in dem es heißt: „Deine lebenspendende Seitenwunde bewässert, wie ein Quell, der aus dem Garten Eden hervorsprudelt, Deine Kirche, o Christus, wie ein wirkliches Paradies, sich zerteilend in Quellen, in die vier Evangelien, und das Universum benetzend: die Schöpfung reinigend und die Völker lehrend, getreulich Dein Königtum zu verehren[55]."

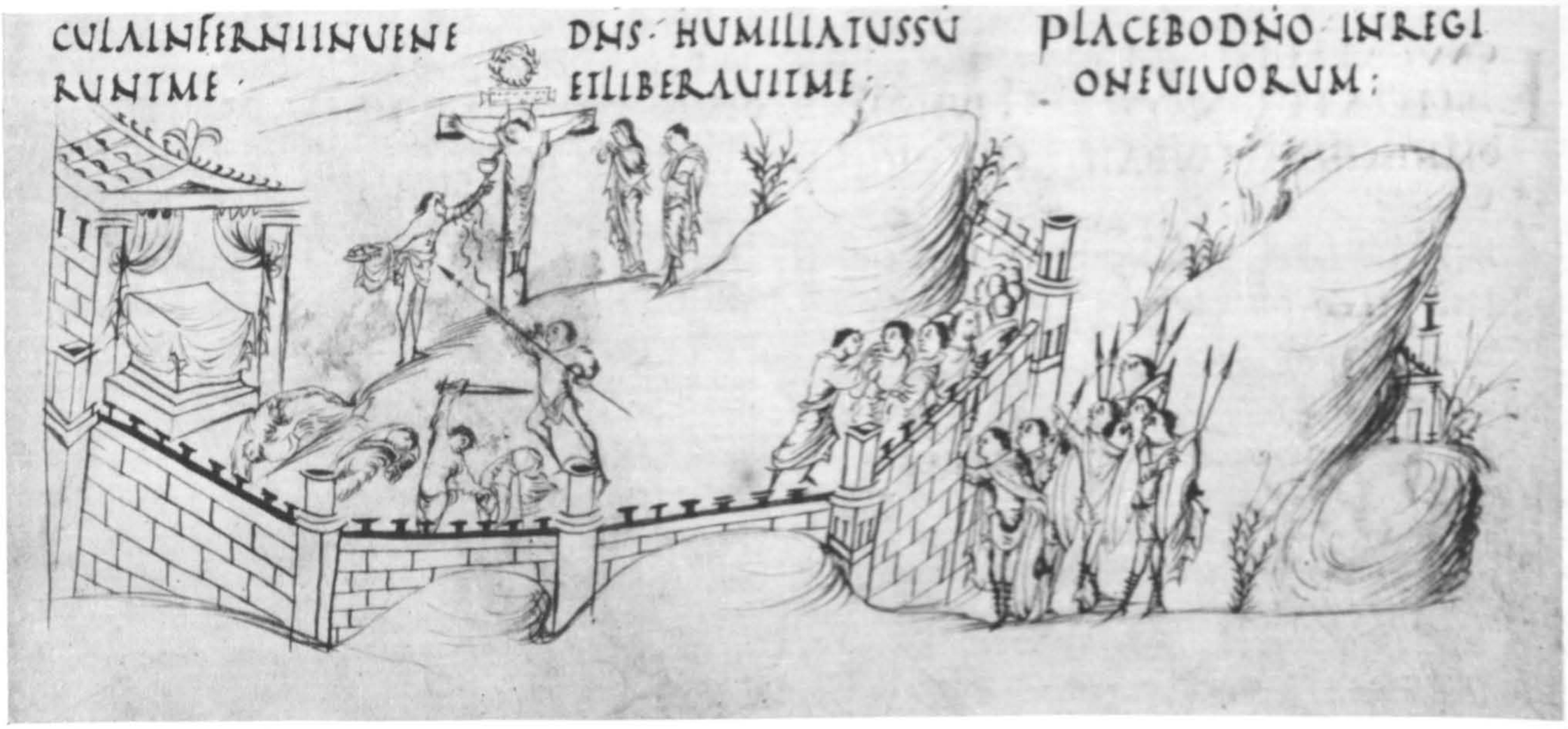
4. KELCH — LEBENSBRUNNEN — GRAB CHRISTI

Nunmehr scheint die Möglichkeit gegeben, in konkreterer Weise als bisher zu fragen, welchen Platz der eucharistische Kelch in diesen theologischen Gedankengängen einnimmt, nachdem er im Beispiel des sogenannten Lebuinuskelches von Deventer dem Lebensbrunnen gleichgesetzt worden ist (Abb. 11). Man wird gut tun, eine Antwort zu versuchen entsprechend der symbolischen Deutung, welche die mittelalterlichen Theologen dem Kelch — und der von ihm nicht zu trennenden Patene — gegeben haben. Der „praeceptor Germaniae" Hrabanus Maurus (gest. 856) sagt in seiner Schrift „De institutione clericorum":
Ponuntur quoque tunc vasa sancta (quod calix est et patena) super altare, quae quodammodo Dominici sepulchri typum habent, quia sicut tunc corpus Christi aromatibus unctum in sepulchro novo per piorum officium condebatur, ita modo in Ecclesia mysticum corpus illius cum unguentis sacrae orationis conditum in sacris vasis ad percipiendum fidelibus per sacerdotum officium administratur[56].
(Sodann werden die heiligen Gefäße, das heißt Kelch und Patene, auf den Altar gestellt. Sie vertreten sozusagen den Typus des Herrengrabes. Denn wie damals der Leib Christi, mit Wohlgerüchen gesalbt, in einem neuen Grabe von den Frommen beigesetzt wurde, so wird sein mystischer Leib jetzt in der Kirche, mit der Salbe heiliger Gebete versehen, in heiligen Gefäßen beigesetzt, um den Gläubigen durch den Dienst der Priester mitgeteilt zu werden.)
Hier wird in einem bildkräftigen Vergleich der Kelch mit dem Grabe Christi in Beziehung gesetzt, eine Verbindung, die dem ganzen Mittelalter sehr ernst gewesen ist. Honorius von Autun geht über die Deutung des karolingischen Schriftstellers sogar ein wenig hinaus, wenn er systematisierend den Kelch als Grab Christi, die Patene als dessen Verschluß bezeichnet und wenn er — nach J. Brauns Meinung Matth. 20,22 bzw. Mark. 14, 36 folgend — den Kelch als Bild des Leidens Christi und die Patene als Bild des Kreuzes sieht[57]. In allgemeineren Bereichen der Deutung verbleibt Sicardus, der den Kelch als Bild des Alten Testamentes sieht, aber auch der Passion. Sich auf das wechselnde Material des eucharistischen Trinkgefäßes beziehend, spezifiziert er die allgemeine Deutung weiter:
Hic si aureus est significat thesauros sapientiae in Christo absconditos, si argenteus, designat munditiam cul-

[55] A. Papadopoulos-Kerameus, Ἀνάλεκτα Ἱεροσολυμιτικῆς Σταχυολογίας Petersburg 1894, II. 134, zit. bei Underwood, The Fountain of Life S. 106. Ebda. fig. 28 mit dem Bilde der Hirsche an der Wasserquelle, im Mosaikfußboden im Baptisterium von Salona. Siehe auch weiter unten, S. 121 f.

[56] Lib. I. cap. 33 Migne P. L. 107, 324. — Braun, Altargerät S. 676.

[57] Honorius Augustodunensis, Gemma Animae lib. I. cap. 37 und 47, Migne P. L. 172, 555, 558. — Braun, Altargerät S. 676.



91. Kreuzigung Christi aus dem Utrechtpsalter.
Utrecht, Universitätsbibliothek

pae, si stanneus est, innuit similitudinem culpae et poenae . . .[58].
(Wenn er aus Gold ist, bedeutet er die in Christus verborgenen Schätze der Weisheit, wenn aus Silber, bezeichnet er die Reinheit von Schuld, wenn von Zinn, dann besagt er die Ähnlichkeit von Schuld und Strafe . . .)
Das ursprüngliche Bild vom Kelch als dem Grabe Christi wird noch im modernen Ritus der Kelchweihe aufgerufen, in dem es heißt:
. . . ut per nostram bene + dictionem hoc vasculum et patena sanctificentur et corporis et sanguinis Domini Nostri Jesu Christi novum sepulchrum Sancti Spiritus gratia efficiantur[59].
(Daß durch unsere Segnung dieses Gefäß und diese Patene geheiligt und durch die Gnade des Heiligen Geistes ein neues Grab für den Leib und das Blut unseres Herrn Jesus Christus werden mögen.)
Den bisher beigetragenen literarischen Quellen können zu dem Bilde des Kelches als Grab noch keine näheren Aufschlüsse entnommen werden. Zum Verhältnis von Kelch, Lebensbrunnen und Grab Christi wird daher erst weiter unten die Rede sein können. Doch läßt sich vorerst allgemein feststellen, daß der eucharistische Becher Rang und Würde aus seiner engen Verbindung mit der Passion des Herrn schöpft. So wird der Gründonnerstag als Geburtstag des Kelches, „Natale calicis", gesehen, weil an diesem Tage die Gedächtnisfeier begründet wurde, die sich seiner bedient, so daß jeder Kelch gleichsam Abbild des Kelches Christi beim letzten Abendmahle ist[60]. In der Beziehung zum Kreuzesopfer, das in der Eucharistiefeier erneuert wird, erhellt der Kelch als *das* Symbol des Neuen Testamentes, welches geradezu mit ihm identifiziert wird:
Hic calix novum testamentum est in meo sanguine (1. Cor. 11,25).
Diese Bedeutung des Kelches ist auch in der Theologie der Ostkirche zu finden. Die Ἱστωρία Ἐκκλησιαστική des 8. Jahrhunderts nennt ihn das Gefäß, in welchem das den Wunden des Gekreuzigten entströmende Blut aufgefangen wurde, und so wird er zum „Becher, den die

[58] Sicardus, Mitrale seu De officiis ecclesiasticis summa, lib. I. Migne P. L. 231, 56.
[59] Braun, Altargerät S. 663. – Zur Geschichte der Weiheformel für Kelch und Patene, deren früheste Formulare in Handschriften des 8. Jahrhunderts überliefert sind, ebda. S. 662 ff. –
[60] Zum „Natale calicis" s. Lexikon für Theologie und Kirche, Bd. VII. 1891, Sp. 358. – Seiner kultischen Würde entsprechend genießt der Kelch im frühen Mittelalter besonderen Rechtsschutz. Vgl. Lex Baiuvariorum (744–748?) I. 3, M. G. Leges Sect. I. Bd. V. 2 S. 272, wo er an vorderster Stelle genannt wird: *de furtis ecclesiae, quomodo conponantur: si autem de ministerio ecclesiae aliquid furaverit, id est calicem aut patenam vel pallam, aut qualemcumque rem de infra ecclesia furaverit et probatus fuerit, triuniungeldo solvat, hoc est ter novem restituat.* Knögel, Schriftquellen 814.
(Von Kirchendiebstählen, wie sie gesühnt werden: Wenn jemand aus dem Dienst der Kirche etwas stiehlt, d. i. Kelch oder Patene oder Palla, oder wenn einer irgend etwas aus einer Kirche raubt und überführt wird, soll er es *triuniungeldo* ablösen, d. h. dreimal das Neunfache zurückerstatten.)

göttliche Weisheit mischte, damit alle aus ihm tränken"[61].

Es kommt nunmehr darauf an, den Kelch genauer in seinem Verhältnis zur Passion Christi zu sehen, insbesondere zur Kreuzigung, in deren Darstellung er überaus häufig erscheint. Wie schon bei der Untersuchung der Formentwicklung des abendländischen Kelches, ist auch jetzt wieder zurückzugreifen auf den reichen Bilderkreis der frühmittelalterlichen Kunst, um daraus Aufschlüsse für das sinnbildliche Verständnis des eucharistischen Gefäßes zu gewinnen.

a) *Der Kelch und die frühmittelalterliche Kreuzigungsdarstellung*

In zahllosen theologischen Texten der christlichen Frühzeit und des Mittelalters ist das zentrale Heilsthema vom gekreuzigten Christus angesprochen, der aus seiner Brustwunde Blut und Wasser vergießt: Grundlage einer Bildvorstellung, die in der christlichen Ikonographie zumal der Karolingerzeit von weitester Verbreitung gewesen ist und vielfach variierte künstlerische Gestaltung gefunden hat[61a]. Oft erscheint dabei an hervorragender Stelle ein Kelch, in dem der Strom der Gnaden aus den Wunden Christi aufgefangen wird. Der Kelch nimmt in vielen Kreuzigungsdarstellungen geradezu eine ikonographische und theologische Schlüsselstellung ein.

Unter den symbolkräftigen karolingischen Bildern der Kreuzigung hat Johannes Reil das Elfenbein vom Deckel



92. Elfenbein mit Kreuzigung,
vom Perikopenbuch Heinrichs II.
München, Bayerische Staatsbibliothek Clm. 4452

[61] Braun, Altargerät S. 678. – Auch bei Sicardus heißt es, der Kelch sei *mystice spiritus sapientiae*. Vgl. Anm. 58. – Eine spätere Bearbeitung der Ἱστωρία. die Μυστικὴ Θεωρία des 10. Jahrhunderts, erweitert diese Symbolik, indem sie den Meßkelch zugleich mystisch-reales Abbild des Kelches im Abendmahlssaal sein läßt. Vgl. Migne P. G. 98, 397 f., 420 u. Braun, ebda. S. 679. – Im Heiligtum auf dem Berge Golgotha wurde im frühen Mittelalter der „Kelch des Letzten Abendmahles" gezeigt. Wie Adamnanus und der auf ihm fußende Beda berichten, bestand er aus Silber: *qui argenteus calix sextarii Gallici mensuram habens duasque in se ansulas ex utraque parte altrinsecus conpositas. In quo utique calice illa inest spungia quam aceto plenam hisopo circumponentes Dominum crucifigentes obtulerunt ori eius* ... Adamnani, De locis sanctis libri III, I. cap. 8. C. S. E. L. 39/234 f. Vgl. die Edition des Textes von D. Meehan. Script. Lat. Hiberniae III. Dublin 1958, S. 50. – Lt. Pseudo-Antoninus von Piacenza (ca. 750) bestand der Abendmahlskelch in Jerusalem hingegen aus Onyx. C. S. E. L. 39/173. Dazu Braun, Altargerät S. 31. Ob die Vorliebe des Mittelalters für Kelche aus Onyx (vgl. Abb. 18, 38, 39) mit einer solchen Tradition zusammenhängt? Zu Kelchen aus Onyx vgl. Lehmann-Brockhaus, Schriftquellen zur Kunstgeschichte des 11. und 12. Jahrhunderts, a.a.O. Nr. 2816, 2845. – Hierzu vgl. auch die oben zitierten Darstellungen der „Apostelkommunion" bzw. des „Abendmahles", S. 28 und Abb. 20, 40, mit ihren traditionsgebundenen Kelchformen, in denen ein Reflex der Vorstellung vom „echten Abendmahlskelch" zu erblicken sein mag.

[61a] Zum Thema der Kreuzigung Christi in altchristlich-frühbyzantinischer und frühmittelalterlicher Zeit, mit besonderer Berücksichtigung des Darstellungswandels vom lebenden zum toten Gekreuzigten und der zugrundeliegenden theologischen Auffassungen und Frömmigkeitshaltungen vgl. Hausherr, Der tote Christus am Kreuz, passim.

des Perikopenbuches Kaiser Heinrichs II. (München, Bayerische Staatsbibliothek Clm. 4452, Cim. 57) besonders herausgestellt (Abb. 92)[62]. Das Geschehen auf Golgotha ist hier in seiner vollen heilsgeschichtlichen und kosmischen Konsequenz wiedergegeben. Der Stamm mit dem Gekreuzigten wächst als Lebensbaum aus dem Golgothahügel empor, die Schlange ringelt sich um seinen Fuß. Nach oben ist die Szene zur Himmelfahrt erweitert, nach unten zum Grabbau des Herrn mit den Frauen und dem Engel, und weiter zur Auferstehung der Toten. Roma[62a], Terra und Mare, Sol und Luna fassen die Szene ein und rücken sie in das Zentrum des Weltgeschehens. Der Gekreuzigte selber wird begleitet von den ‚historischen' Gestalten des Stephaton und Longinus, sowie von der links zusammengedrängten Gruppe Mariae mit den weinenden Frauen, während Ekklesia, die Siegesfahne in der Hand, mit dem Kelch in der Rechten das aus der Seitenwunde Christi strömende Blut auffängt. Reil weist zur Erklärung des Bildes auf die Schrift „Christi triumphus de morte" von Johannes Scotus Eriugena, in welcher er die poetische Gestaltung des gleichen Bildgedankens, wenn nicht die Vorlage des Elfenbeins selber erblicken möchte, und dessen Schlußverse lauten:

Imperium Patris quaesitum sanguine nati
Telluris superat fines erebumque polumque.
Orthodoxa fides diversa voce per orbem
Abba Pater clamat, laudans mysteria summa,
Unius ac trinae bonitatis fertile germen,
Ingenitum genitumque Deum murmurque (munusque)
perhenne
Fontis inexhausti, quo manant flumina vitae[63].

(Das Reich des Vaters, errungen durch das Blut des
Sohnes,
Breitet sich siegreich über die Grenzen der Erde, des Himmelsgewölbes und die untere Welt.
Orthodoxa fides aber ruft in mannigfachen Stimmen
Über den Erdkreis: *Abba Pater*, preisend die tiefsten
Geheimnisse,
Der einen und dreifachen Gnade fruchtbringenden
Schößling,
Den ewigen und offenbaren Gott und das unaufhörliche
Murmeln (*murmur*, oder *munus* = Geschenk)
Der unerschöpflichen Quelle, aus der des Lebens Ströme
rauschen.)

Reil sieht in dieser Darstellung ein „anachronistisches Zeitbild . . .", das die himmlische und irdische Hierarchie um das Golgothageschehnis vereint und es so unter dem Eindruck des Meßopfers in die Gegenwart rückt[64]. Der Bezug auf die Messe und die Sakramente ist unverkennbar ein wesentliches Moment des Bildes, aber er ist nicht das alleinige Agens der Gestaltung. Für die frühchristliche und frühmittelalterliche Welt steht das Geschehen auf Golgotha im Zentrum des ganzen Kosmos. So schreibt bereits Cyrill von Jerusalem (gest. 386): „Am Kreuze hat der Erlöser die Arme ausgebreitet, um die Enden der Erde zu umfassen, denn der Ort Golgotha ist die Mitte der Welt[65]." In dieser Auffassung ist begründet, daß der Darstellung Christi am Kreuz ein bildlicher Rahmen gegeben wird, der das Weltganze einschließt. Dieser kosmische Rang ist naturgemäß auch dem unblutigen Opfer auf dem Altar und damit der Eucharistie zu eigen.

Eine fast unabsehbare Anzahl von Kreuzigungsbildern karolingisch-ottonischer Zeit gehört in den hier aufgerufenen Umkreis. Der „Kelch des Heiles", das Gefäß, in welches sich „die unerschöpfliche Quelle, aus der des Lebens Ströme rauschen" ergießt, steht zwischen dem

[62] J. Reil, Christus am Kreuz in der Bildkunst der Karolingerzeit. Leipzig 1930 S. 97 ff. – Eine leicht abweichende Lesung des Bildes bei Messerer, Der Bamberger Domschatz Nr. 5, nach Goldschmidt, Elfenbeinskulpturen I. 41. – Gegen diese Lesart, nach welcher rechts von der Kreuzigung Ekklesia der Personifikation Jerusalems den Globus „entreiße", spricht sowohl der Augenschein wie das Fehlen eines zwingenden Zusammenhangs zwischen Jerusalem und Globus. Zum Verständnis der thronenden Figur als Personifikation der Roma vgl. die Bildtradition der Roma mit dem Globus. Hierzu P. E. Schramm, Sphaira – Globus – Reichsapfel. Stuttgart 1958, v. a. S. 12 ff. (Das Münchner Elfenbein wird bei Schr. nicht erwähnt.) – Zum Bildmotiv des Königs mit Globus (die thronende Figur rechts neben dem Kreuz trägt eine Lilienkrone!) ebda. S. 57 ff. – O. K. Werckmeister, Der Deckel des Codex Aureus von St. Emmeram. Studien zur deutschen Kunstgeschichte, Bd. 332. Baden-Baden/Strasbourg 1963, S. 58 f. und 72 ff. nimmt Goldschmidts These wieder auf, das Elfenbein habe den Rückdeckel des Codex-Aureus-Einbandes eingenommen. – Zuletzt Hausherr, Der tote Christus am Kreuz, S. 115 f.

[62a] Von Werckmeister, op. cit. S. 59 als Personifikation des Tempels verstanden.

[63] Reil, Christus am Kreuz S. 101.

[64] Reil, Christus am Kreuz S. 97. – Vgl. J. Pascher, Der Kelch in den Texten der römischen Meßliturgie, in: Liturgisches Jahrbuch 10/Münster i. W. 1960, S. 217 ff. – Für Hausherr, Der tote Christus am Kreuz S. 116 ist „der die Sakramente spendende tote Kruzifixus" das Hauptmotiv des Münchner Kreuzigungselfenbeins. Zu Recht betont er immer wieder die für karolingische Bildkunst wichtige sakramentale Bedeutung der Darstellung des Gekreuzigten. Anderseits kann nicht genug betont werden, daß die ältere Auffassung in voller Stärke daneben bestehen bleibt. Vgl. ebda. S. 186 und 214 ff.

[65] Migne, P. G. 33, 805. – Einige neuere Äußerungen zur kosmologisch verstandenen Kreuzsymbolik: H. v. Einem, Der Mainzer Kopf mit der Binde, in Veröff. d. Arbeitsgem. f. Forschung d. Ld. Nordrhein/Westfalen, Geisteswiss., Heft 37. Opladen 1955. – Elbern, Stele von Moselkern S. 206 f. – G. Bandmann, Zur Deutung des Mainzer Kopfes mit der Binde, in: Zeitschrift f. Kunstwiss. X/1956, S. 163.

gekreuzigten Christus und der Gestalt der Ekklesia in ihrem Mittelpunkt. Er kann in sehr verschiedener Form erscheinen, so zum Beispiel als henkelloser kleiner, an die Seitenwunde Christi gehaltener Meßkelch, — in einer beträchtlichen Anzahl von Elfenbeinen, um nur diese Kunstgattung vorerst hier zu nennen[66], — oder auch als Doppelhenkelkrug[67]. Doch gibt die zitierte Komposition der Münchner Cimelie die umfassendste und geschlossenste Schilderung. Aus ihr wird auch klar, daß der Kelch erst in dem Augenblick zum bildlichen Vehikel mystischer Gedankengänge werden kann, als die symbolische Gestalt der Ekklesia im Laufe des 9. Jahrhunderts in das Bild der Kreuzigung eingeführt wird. Die Personifikation der Kirche erscheint als Erbin des Blutes Christi und damit als Verwalterin der Sakramente, aber zugleich — und im Bilddrama primär — als siegreiche Gegenspielerin der „Synagoge", mit der gemeinsam sie in vielen karolingischen und ottonischen Kreuzigungsdarstellungen auftritt, entsprechend der pseudoaugustinischen Schrift „De altercatione Ecclesiae et Synagogae dialogus"[68]. Die bildliche Funktion des Kelches in der Hand der Ekklesia wird in ihrem tiefen Sinn erkennbar, wenn man die Gedanken berücksichtigt, welche die karolingische Theologie in einer eigenen Blutmystik zum Kreuzestode Christi entwickelt hat. In der ersten selbständigen Abendmahlsschrift der abendländischen Theologie, dem „Liber de corpore et sanguine Christi", hat Paschasius Radbertus aus der Abtei Corbie (gest. zwischen 856/859) diese Spekulation breit ausgeführt[69]. In dem hier verfolgten Gedankengang ist es wichtig zu sehen, daß von den ersten Versen dieses Werkes an die bildlich greifbare Idee von dem sprudelnden Brunnen Christus immer aufs neue aufgerufen wird. Bereits die Widmungsverse für den König *Ad Carolum Regem* sprechen von der mystischen Welle aus der Seitenwunde Christi:

. . . Non terrenum aliquid, sed caeli mystica promit.
Nam corpus Christi roseam seu sanguinis undam
In lucem retegit, quae sint mysteria monstrans.

(. . . Nichts Irdisches, sondern himmlische Geheimnisse offenbart er. Denn der Leib Christi bringt den rosenfarbenen Strom [nämlich] seines Blutes ans Licht, hinweisend, welcher Art die Geheimnisse sind.)

In dem hohen Gedankengebäude des Paschasius Radbertus fehlt nicht die Gleichsetzung des Leibes Christi in der Passion mit dem Altar für das Meßopfer (Kap. VIII), noch die Auffassung vom Kreuze als *verum paradisi lignum* (Kap. IX). Das Sakrament ist paulinisch gesehen als die Bezeugung der Einheit von Christus und Kirche (Kap. X). Tauf- und Eucharistiegnade, jede sakramentale Gnade überhaupt sieht der karolingische Theologe im Blut aus der Seitenwunde Christi beschlossen:

Unde quasi de vivo fonte manavit sanguis et aqua; et hic est verus calix, quia veraciter passus pro salute nostra, non minus sanguinem pretii, quam undam baptismi fudit et quod tunc de carne fluxit, hoc nunc credentes in calice bibunt . . . ut si quam peccati maculam post fontem traxit, habeat in hoc undam veniae, qua diluatur omnibus iniquitatibus suis (Kap. XI).

(. . . von dort her gingen wie von einer lebendigen Quelle Blut und Wasser hervor. Und dies ist der wahre Kelch, da er wahrhaftig für unsere Errettung gelitten hat, denn er vergoß nicht minder sein Blut als Lösepreis, als das Wasser zu unserer Taufe, und was damals aus der Brust geflossen ist, das trinken nun die Gläubigen aus dem Kelche . . . damit, wenn jemand sich nach der Taufe eine Befleckung durch die Sünde zugezogen hat, er hierin ein Bad der Verzeihung habe, wodurch er von aller seiner Schuld gereinigt werde . . .)

Es scheint wichtig, dies festzuhalten, denn aus diesem Text geht hervor, daß der lebendige Quell der Seitenwunde Christi selber als Kelch bezeichnet wird, und daß im Kelche wiederum diese erblickt wird, als Ausgangsort von Taufwasser und eucharistischem Sakrament. Ein weiterer karolingischer Theologe, Amalar von Metz (gest. 850/853) beruft sich für den gleichen mystischen Zusammenhang auf den Kirchenvater Augustinus in „Sermone 65 super Joannem":

Ille sanguis in remissionem fusus est peccatorum; aqua illa salutare temperat poculum, haec et lavacrum praestat et potum[70].

[66] Goldschmidt, Elfenbeinskulpturen I. 41, 96 b, 114, 160, II. 55, 58, 59, 87, 89, 167, 170.

[67] Goldschmidt, Elfenbeinskulpturen I. 85, 86, 88, 89, II. 163, 170.

[68] Lexikon f. Theologie u. Kirche. 12. Aufl. 1933, Bd. V. Sp. 981 f. — Reil, Christus am Kreuz S. 92 ff. — A. Raddatz, Die Entstehung des Motivs Ecclesia und Synagoge. (Unveröff. Diss.) Berlin 1959 (vgl. Kunst und Kirche 23/1960, S. 170 ff.). — A. Weis, in: RDK IV. Sp. 1189 ff.

[69] Migne P. L. 120, 1267 ff. — Zu Paschasius Radbertus cfr. Wattenbach/Levison, Deutschlands Geschichtsquellen III. S. 340 ff. Die Schrift ist 831 für Abt Warin von Corvey, Tochterkloster von Corbie, geschrieben und König Karl (dem Kahlen) gewidmet. Zuletzt ausführlich Hausherr, Der tote Christus am Kreuz S. 164 ff. und S. 212 ff.

[70] Amalar, De Eccles. officiis III. cap. 26. Migne P. L. 105, 1143. — Die Vermischung von Wein als der Gestalt des Blutes Christi mit Wasser in der Messe steht bei Isidor von Sevilla, Cyprians Epist. 63 folgend, für die Vermischung Christi mit den Gläubigen. Cfr. De Ecclesiae Offic. I. 18, Migne P. L. 83, 755. — Zur besonderen Charakterisierung des Blutes Christi als *sanguis pretiosus* vgl. Pascher, Der Kelch in den Texten der römischen Meßliturgie a. a. O. S. 220 f. — Ebda. S. 233 summarisch zur inhaltlichen Bedeutung des Mischungsritus für den Kelch. „Infolge des Mischungsritus schwebt über dem Kelch der Eucharistie all die Hintergründigkeit der Vätertheologie mit der Fülle des Beziehungsreichtums . . ."

(Jenes Blut ist zur Vergebung der Sünden vergossen. Jenes heilbringende Wasser mischt in rechter Weise den Trank, es bietet Bad und Trank zugleich.)

Man kann darauf verzichten, weitere Zeugnisse patristischer und karolingischer theologischer Literatur hier im Wortlaut anzuführen, beispielsweise die schönen Distichen des Johannes Scotus in seinen Carmina „De Christo Crucifixo", „De Cruce" und „De Paschate", in deren Mittelpunkt wiederum das Bild des aus der Brustwunde des neuen Osterlammes fließenden „Fons salutis" steht[71]. Nicht nur die Schriften der Väter, an erster Stelle die hl. Schriften des Neuen Testamentes selber bieten die Grundlage für eine solche mystische Interpretation des Blutes Christi. So spricht der Apostel Paulus vom erlösenden Strom der Gnade mit folgenden Worten:

in quo habemus redemptionem per sanguinem eius, remissionem peccatorum, secundum divitias gratiae eius, quae superabundavit in nobis, in omni sapientia et prudentia . . . (Eph. 1,7–8. Vgl. auch Kol. 1,14).

(In ihm besitzen wir Erlösung durch sein Blut, Vergebung unserer Sünden, dank seiner überreichen Gnade, die er reichlich auf uns überströmen ließ samt aller Weisheit und Erkenntnis.)

In der bildlichen Realisierung dieses urchristlichen Glaubens- und Lehrgutes kann sich die frühe Kunst nicht genug tun. Sie ist bestrebt, sich immer mehr dem Mysterium des Opfers Christi anzunähern, und dies in einer personal gefaßten Interpretation. Im Utrechtpsalter findet sich hierzu ein treffendes Beispiel, das allerdings fast vereinzelt bleibt. Auf fol. 67 ist zur Illustration von Psalm 114/115 eine Darstellung Christi am Kreuz gegeben, begleitet von Maria und Johannes (Abb. 91). Links vom Kreuze steht ein fast nackter Mann, der durch einen Lanzenträger vom Typ des Longinus bedroht wird. Die männliche Gestalt fängt mit einem großen Skyphus in der Linken das Blut auf, das aus der Seitenwunde Christi hervorströmt. Mit der Rechten reicht er einen flachen Teller mit Broten auf den Altar zu, der in der offenen Halle eines kirchenähnlichen Gebäudes steht.

J. Reil hat das Bild auf Ps. 115 V. 5 und 7 gedeutet: „Dankopfer und Kelch des Heiles werden, der liturgischen Verwendung des Psalters entsprechend, auf die Messe bezogen, deren Kräfte aber läßt der Zeichner dem Vorgang auf Golgotha selbst entströmen[72]." Da ein geschlossener Psalter bei der Messe bekanntlich nicht verwendet wird, – die verwendeten Psalmentexte sind im Antiphonale bzw. Graduale zusammengefaßt –, konnte diese Interpretation mißverständlich sein. Die im Utrechtpsalter gegebene besondere Bildgestalt der Kreuzigung ist unlängst richtig gedeutet worden: im Anschluß an einen Text bei Maximus Confessor (580–662), dessen Schriften in der zweiten Hälfte des 9. Jahrhunderts teilweise sogar ins Lateinische übersetzt worden sind, kann die Patene im Sinne der „rememorativen Allegorese" verstanden werden als die Hände des Nikodemus und des Joseph von Arimathäa, die den Leib des toten Herrn vom Kreuze abnahmen. Der Kelch ist das Gefäß, welches das Blut aus der Seitenwunde Christi aufnahm, zugleich aber auch – in mystischer Identifizierung – der Skyphus, mit welchem Jesus beim Letzten Abendmahle die Eucharistie einsetzte[73]. Offensichtlich sind diese der östlichen Theologie entstammenden Ge-

[71] Migne P. L. 122, 1222 v. 25, 1224 v. 27, 33, 57, 1225, v. 51 ff. – Vgl. auch die herrlichen Formulierungen zur Mystik des Blutes Christi bei Ephraem dem Syrer (gest. 373):

„. . . darum gewandet er mich in adliger Schöne
Mit dem duftigen Kleid seines kostbaren Blutes . . .
. . . er ist selber mein Schmuck, seiner heiligen Seite
Wasser und Blut wie weißes Gewand und Rubinen.
. . .
Christus allein gibt sich der Erwählten zur Speise,
Gießt in den Kelch sein Blut für die Kinder der Kirche."

Aus dem Hymnus 37. Vgl. Th. J. Lamy, S. Ephrae Syri Hymni et Sermones IV. Mecheln 1902 S. 625 f. Zitiert bei Rahner, Mater Ecclesia S. 52. – Eine in gleiche Richtung weisende Bildvorstellung der morgenländischen Kirche sieht Christus als Traube am Kreuz, um sich für die Menschheit auszupressen. Vgl. Pseudo-Sophronius, Migne P. G. 87, 3, 3914. Ferner E. Renaudot, Liturgiarum orientalium collectio. I. Paris 1716 S. 35: *miscuisti nobis calicem ex fructu vitis verae, quae est latus divinum tuum* . . . Die Vorstellung von Christus als Traube findet sich auch bei Venantius Fortunatus, in seinem Hymnus „Crux benedicta nitet": *Appensa est vitis inter tua bracchia, de qua . . . dulcia sanguineo vina rubore fluunt.* Hierzu J. Reil, Die frühchristlichen Darstellungen der Kreuzigung Christi. Leipzig 1904 S. 89 u. Anm. 2.

[72] Reil, Christus am Kreuz S. 85 f. Die Verse lauten: (5) *Calicem salutaris accipiam et nomen Domini invocabo* und (7) *tibi sacrificabo hostiam laudis.* DeWald, Utrechtpsalter Tf. CV. – Vgl. auch Hausherr, Der tote Christus am Kreuz S. 220 ff.

[73] K. Berg, Une iconographie peu connue du crucifiement, in: Cahiers Archéologiques IX/1957, S. 319 ff. Berg kann dem Beispiel aus dem Utrechtpsalter zwei weitere anfügen. In einem Elfenbein des Victoria und Albert-Museums zu London (Goldschmidt, Elfenbeinskulpturen II. 67) wird der Kelch von einer männlichen Gestalt gehalten. Im Drogosakramentar aus Metz, fol. 43 v, hält Ekklesia den Kelch, und eine männliche Gestalt ist mit Patene (?) gegeben. Berg vermutet darin einen Zwischentyp der Durchdringung von Ekklesia-Synagoge und Nikodemus-Joseph. Vgl. auch F. J. Dölger, Die Blutsalbung des Soldaten mit der Lanze im Passionsspiel Christus-Patiens, in: Antike und Christentum 4/Münster 1933, S. 81. – Die von Berg nicht hinreichend erklärte Bedrohung des Kelchträgers durch den Lanzenträger (Longinus?) in der Miniatur des Utrecht-Psalters könnte sich aus der oben erwähnten Gleichsetzung des Kelches mit der Seitenwunde Christi selber erklären. Vgl. weiter oben. Vielleicht aber ist sie auch nur eine Verbildlichung von Ps. 114 V. 8: *Quia eripuit animam meam de morte* . . .

danken schon im frühen 9. Jahrhundert im Abendlande bekannt und den karolingischen Theologen geläufig gewesen, denn bei Amalar von Metz, einem Schüler Alkuins von York, heißt es: wenn man den Tod Christi am Kreuze symbolisch betrachte, dann handle der den Kelch erhebende Diakon wie Joseph von Arimathäa und der Priester mit der Hostie wie Nikodemus (bei der Kreuzabnahme)[74].

Paschasius Radbertus zitiert zur Klärung der heilsbildlichen Funktion des Kelches ebenfalls die Psalmstelle 115,4, unter weiterer Berufung auf Matth. 26,39 bzw. 42 und Luk. 22,42. Von da her kennzeichnet er den Kelch geradezu als in seiner Gattung als Gefäß heilsnotwendig. Dies hängt aufs engste zusammen mit der Vermischung von Wein und Wasser und mit der *commixtio* der beiden konsekrierten Gestalten von Brot und Wein in ihm:

Porro in calice, quantum datur intelligi a sanctis patribus, ideo simul corpus et sanguis per hanc partem iunguntur, quia calix passionis Christi praefigurat mysterium, sicut canitur in psalmis: Calicem salutaris accipiam et nomen Domini invocabo[74a].

(Weiter werden im Kelch, wie die heiligen Väter [der Kirche] zu verstehen geben, so zugleich Leib und Blut [Christi] durch diesen Teil [der Hostie] verbunden, da der Kelch das Geheimnis des Leidens Christi vorbildet, so wie in den Psalmen gesungen wird: Den Kelch des Heiles will ich nehmen und anrufen den Namen des Herrn.)

Indem der bei der Kreuzigung Christi wiedergegebene Kelch als „Fons salutis" einerseits dem eucharistischen Abendmahlskelch, andererseits dem Taufbrunnen gleichgesetzt wird, scheint die sinnerfüllte Funktion des Kelches im frühen Mittelalter in aller Deutlichkeit auf. Das Verständnis des Wiederholungsverses aus dem „Lebensbrunnen"-Lied des Audradus Modicus wird damit weiter aufgeschlossen:

Incipe nunc mecum caelestis gratia carmen
Aeterni fontis scyphi paschalis et horae.



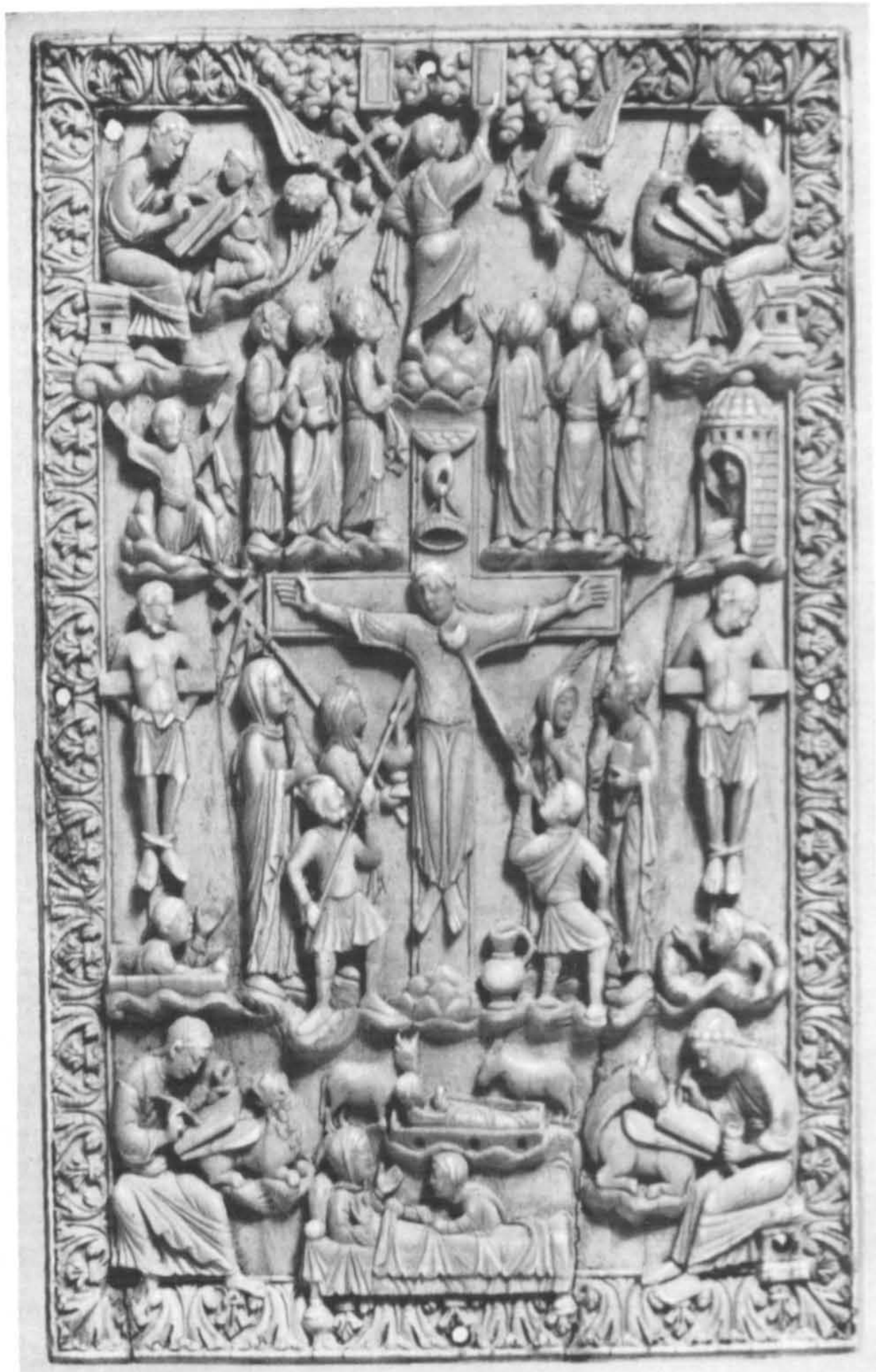
93. Kreuzigung Christi aus dem Stuttgarter Psalter
Stuttgart, Württembergische Landesbibliothek

(Beginne nun mit mir, himmlische Gnade das Lied / Auf den Kelch des ewigen Quells und der österlichen Zeit.)

Auf dem eingehend besprochenen Elfenbeindeckel der Cimelie in der Bayerischen Staatsbibliothek zu München (Abb. 92) bemerkt man außer dem kleinen Kelch in der Hand der Ekklesia ein weiteres Gefäß in unmittelbarer Umgebung des Kreuzes. Zu Füßen Stephatons, des Schwammträgers, sieht man einen Krug mit schön geriefelter Wandung. Offensichtlich ist dies als Essig-

[74] Amalarius, De Eccles. Officiis III. cap. 26, Migne P. L. 105, 1044. – Vgl. A. Kolping, Amalar von Metz und Florus von Lyon. Zeugen eines Wandels im liturgischen Mysterienverständnis in der karolingischen Zeit, in: Zeitschr. f. kath. Theologie 73/1951, S. 424 ff. Im Gegensatz der beiden karolingischen Theologen stoßen die angelsächsische Lehr- und Bildungstradition und die südfranzösisch-spanische Bildungswelt aufeinander. Vgl. Wattenbach/Levison, Deutschlands Geschichtsquellen III., S. 323 ff. – In Amalars Meßallegorie wird für jede Handlung und für jede handelnde Person ein Vorbild gesucht, so daß die Meßliturgie zu einer Darstellung von Ereignissen aus Leben und Passion Christi wird. Der dabei notwendig werdende Bedeutungswechsel führt zu mancherlei Inkonsequenzen. Immerhin kann die Methode Amalars sich z. B. auf die Germanus von Paris (gest. 576) zugeschriebene Meßerklärung stützen, die etwa das Corporale als Grabtuch Christi interpretiert. Vgl. Migne P. L. 72, 89 ff. – Zur „rememorativen Allegorese", die auf Theodor von Mopsuestia (gest. 428) zurückgeht, vgl. A. Franz, Die Messe im deutschen Mittelalter. Freiburg i. Br. 1902, v. a. S. 351 ff., S. 340 f. u. S. 729 ff. – Vgl. schon beim Kirchenvater Cyprian (gest. 258) das Wort: *Sacrificium respondet passioni* (Ep. 63 cap. 9). – Zur Liturgie als bildhaftem Nachvollzug der Passion H. J. Schulz, Kultsymbolik der byzantinischen Kirche, in: Symbolik des orthodoxen und orientalischen Christentums. Stuttgart 1962, S. 9 ff. und V. H. Elbern, Liturgie und frühe christliche Kunst, in: Liturg. Jahrb. Münster (im Druck). – Vgl. auch Hausherr, Der tote Christus am Kreuz S. 218 f.

[74a] Liber de corpore et sanguine Domini XIX, 3 und XXI, 1. Migne P. L. 120, 1328 und 1333 et al. loc. – Jüngst ausführlich zitiert bei Hausherr, Der tote Christus am Kreuz S. 222 ff. und Anm. 320 f.



94. Elfenbein mit Kreuzigung Christi
Brüssel, Musées Royaux d'Art et d'Histoire

behälter ein Requisit der ‚historischen' Kreuzdarstellung, das beispielsweise auch auf der berühmten Kreuzigung in Sta. Maria Antiqua zu Rom, aus dem 8. Jahrhundert, zwischen Kreuzfuß und Stephaton erscheint[75]. Die altertümliche Krugform dieses Gefäßes, meistens mit Henkel, begegnet bis ins hohe Mittelalter. In einer kleineren Kreuzigungsdarstellung des schon mehrfach herangezogenen Utrechtpsalters, auf fol. 51 v zu dem Psalm 88(89), kommt das Gefäß als schlanke Kanne von unverkennbar antiker Form vor[76]. In der Kreuzigungsdarstellung im Stuttgarter Psalter fol. 27 fehlt Ekklesia mit dem Kelch (Abb. 93). Die lanzentragenden Soldaten deuten auf das am Kreuze sich vollziehende Mysterium. Stellvertretend für Longinus und Stephaton steht hier nur ein mit Blattwerk schön verzierter, großer Kelch, der hinsichtlich seiner formalen Erscheinung weiter oben bei der Entwicklungsgeschichte des frühmittelalterlichen Kelches berücksichtigt worden ist[77] (Abb. 29). In sehr gut vergleichbarer Weise ist der Kelch auf einem, vielleicht aus Süddeutschland stammenden und wahrscheinlich dem 10. Jahrhundert angehörenden Elfenbein mit Fußwaschung und Kreuzigung, im Bonner Landesmuseum, verwendet[78]. Auf dem schönen Brüsseler Elfenbein der ersten Hälfte des 11. Jahrhunderts wiederum, das der Kreuzigungstafel vom Deckel des Theophanu-Evangeliars in Essen als Vorbild gedient hat (Abb. 94), steht zu Füßen des Kreuzes ein Essiggefäß von der Form einer Kanne, während die Ekklesia einen „calix ministerialis" hält[79] (vgl. Abb. 43). Ein altertümliches Gefäß in Kannen- bzw. Krugform kann auch in der Hand der Ekklesia erscheinen, wie es aus der prachtvollen Kreuzigung am Elfenbeindeckel des Cod. lat. 9453 der Nationalbibliothek in Paris hervorgeht[80]. Somit kann auch der Kelch zum austauschbaren Bildrequisit werden. Anderseits hat sich die Plazierung des Kelches zu Füßen Christi am Kreuz schon in karolingischer Zeit zu einem eigenen Bildtyp verfestigt, den man als abgekürzte Redaktion der bisher besprochenen Vollbilder mit der kelchhaltenden Ekklesia betrachten kann. Nur wenige Beispiele seien genannt. Das Kreuzigungstäfelchen vom sogenannten Passionsdiptychon des Essener Münsterschatzes (Abb. 95, vgl. Abb. 42) wie auch die getriebene Darstellung auf dem Deckel des Buchkastens von Maastricht im Louvre zu Paris zeigen fast das gleiche Bild: Christus am Kreuz, zwischen Maria und Johannes stehend, Sol und Luna über den Kreuzarmen, und unter dem Suppedaneum ein Kelch, in welchem – den oben vorgetragenen Gedankengängen der karolingischen Theologen über das Blut Christi entsprechend – das niederrinnende Blut des Erlösers aufgefangen wird[81].

[75] W. de Grüneisen, Ste. Marie Antique. Rom 1911, Tf. XXXIX.
[76] DeWald, Utrechtpsalter Tf. LXXXII.
[77] DeWald, Stuttgart-Psalter fol. 27. S. o. S. 31 f. – Die Abbildungsvorlage verdanke ich der Württ. Landesbibliothek, Stuttgart.
[78] Goldschmidt, Elfenbeinskulpturen I. 37. – Werdendes Abendland 265. – Vgl. auch das Elfenbeinrelief im Bargello zu Florenz, Goldschmidt, ebda. I. 114, wo Stephaton den Kübel in der Hand behält.
[79] Siehe oben S. 36 f.
[80] Goldschmidt, Elfenbeinskulpturen I. 86. – Kat. Manuscrits à Peintures 1954 Nr. 272.
[81] Zur Essener Tafel vgl. oben S. 36. – Ferner: V. H. Elbern, Das sog. Passionsdiptychon im Essener Münsterschatz, in: Das Erste Jahrtausend, Textbd. II. Düsseldorf 1964. Zum Deckel des Maastrichter Buchkastens: Y. Hackenbroch, Italienische Emails des frühen Mittelalters. Ars Docta I. Basel/Leipzig 1938, S. 34. – Vgl. weitere, ikonographisch entsprechende Cimelien bei Goldschmidt, Elfenbeinskulpturen I. 48; die Kreuzigung im Echternacher Evangeliar Egerton 608 im British Museum zu London, vgl. oben S. 39; ein Elfenbein

Dieser Gedanke wird bildlich fortentwickelt etwa auf der goldgetriebenen Schauseite des Erphokreuzes in St. Mauritz zu Münster i. W., wo unter dem Kelch zu Füßen Christi die Gestalt eines aus dem Grabe aufsteigenden Erlösten sichtbar wird[82] (Abb. 96). Diese Bildidee wird insbesondere und individuell auf Adam bezogen, dessen Grab im Golgothahügel als dem Zentrum der Welt angenommen wurde, und der somit durch das herabrinnende Blut des Heilandes als erster der Sterblichen und Stammvater der Sünde von der Erbschuld reingewaschen und erlöst wurde[83]. Eine sehr eindrucksvolle Verbildlichung entsprechender Art liegt endlich in dem Reliquienkreuz in Borghorst (Westfalen) vor (Abb. 97). Hier ist die goldgetriebene Kreuzigungsgruppe auf dem oberen Kreuzarm angebracht, den zentralen Platz im Schnittpunkt der Kreuzarme nimmt ein fatimidisches Kristallfläschchen ein, das mehrere Reliquien enthält, die auf der Rückseite im einzelnen verzeichnet sind. Schon früher ist bemerkt worden, daß der hervorragende

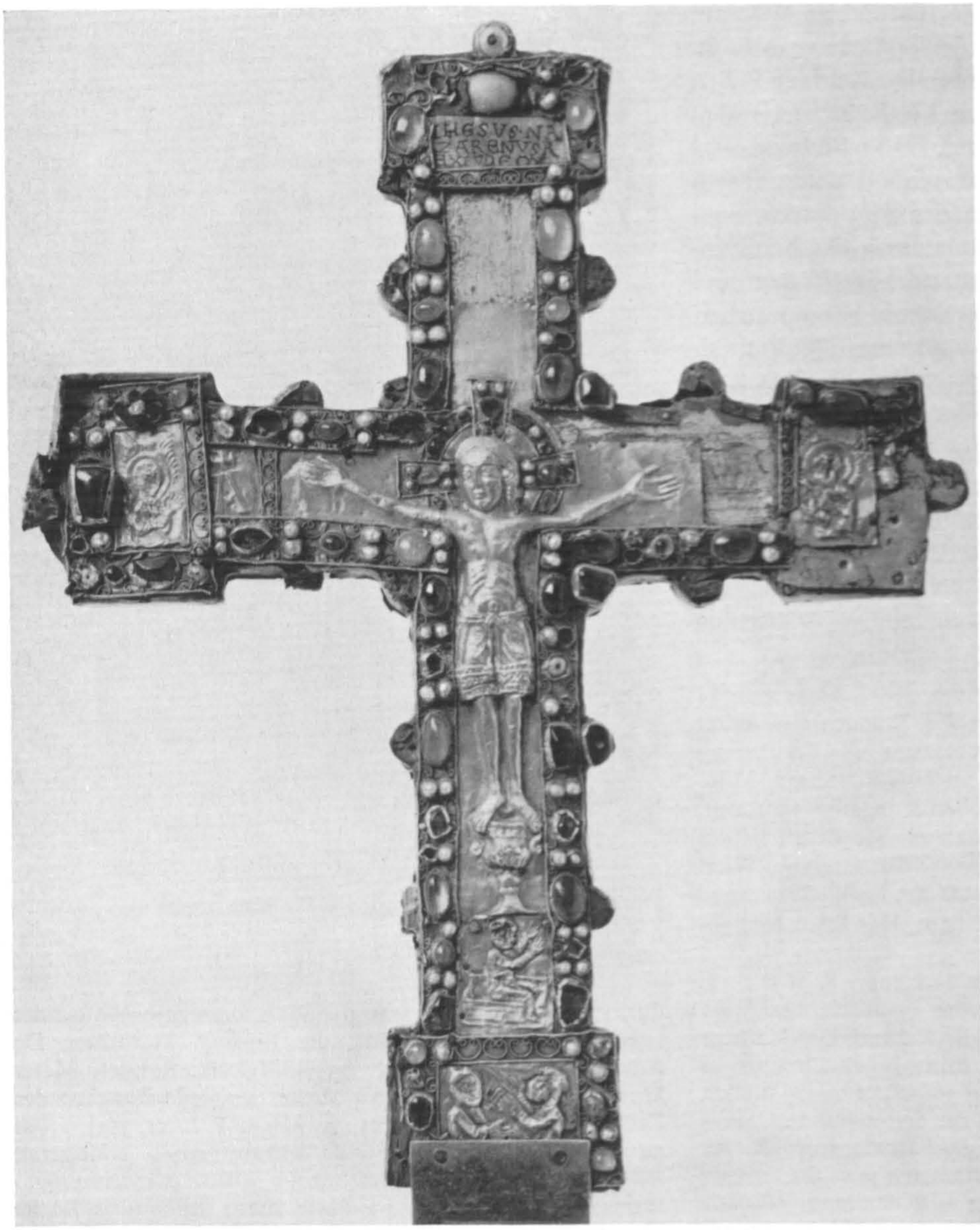


95. Elfenbein mit Kreuzigung Christi
Essen, Münsterschatz

des maasländischen Umkreises mit den Evangelistensymbolen, von ca. 1100, im Aachener Domschatz; die Kreuzigung in der Handschrift des Freisinger Bischofs Ellenhard, Mitte 11. Jahrhundert, in Bamberg, vgl. oben S. 39, Abb. 51 u. a. m. Der Krug unter dem Kreuz erstmals nachgewiesen in der Evangelienharmonie des Otfrid von Weissenburg, Wien NB 2687 fol. 153v. Vgl. Reil, Christus am Kreuz S. 74.

[82] Werdendes Abendland 515. – Elbern, Das Erste Jahrtausend – Tafelband Nr. 395.

[83] S. Esche, Adam und Eva. Düsseldorf 1957, S. 36 ff. – F. Kampers, Mittelalterliche Sagen vom Paradiese und vom Kreuzesholze Christi. Köln 1897. – Bandmann, Der Mainzer Kopf mit der Binde, S. 164 ff. – O. Erich, Adam-Christus, in RDK I. Sp. 157 ff. – Nach dem „Schatzhöhlenbuch" fließen vom Kreuze Blut und Wasser aus der Seitenwunde Christi in Adams Mund, als Taufe und Eucharistie zugleich. Im 13. Jahrhundert werden in der deutschen Kunst die Gestalt Adams und die Allegorie der Kirche miteinander verschmolzen, beispielsweise am Wechselburger Triumphbogenkreuz: Adam, unter dem Kreuze liegend, fängt mit einem Kelche das Blut Christi auf. Hierzu auch M. Vloberg, L'Eucharistie dans l'Art. Bd. II. Paris 1946, Fig. 157. In hochmittelalterlichen Bildbeispielen erscheint der als Kelch gebildete Schädel Adams, eine Identifizierung, die sich unschwer auf frühe, wohl Jerusalemer ikonographische Wurzeln zurückführen läßt, zumal sie auch in äthiopischen Miniaturen nachzuweisen ist. Vgl. W. Staude, Le crâne-calice au pied de la croix, in: La Revue des Arts 4/1954, S. 137. – Schon bei Amalar von Metz, De Eccles. Officiis III. cap. 26 wird Christus als *secundus Adam* aufgefaßt, ein an dieser Stelle wieder zum Bilde der Kirche ausgestalteter Vergleich, die der Seitenwunde Christi entströmt: *Hic secundus Adam inclinato capite in cruce dormivit, ut inde formaretur ei coniux, quod e latere dormientis defluxit.* Diese Aussage gehört zum Urbestand altchristlicher Lehre und wird bereits von Tertullian zum Ende des 2. Jahrhunderts als bekannt vorausgesetzt: „Wenn Adam ein Vorbild Christi war, so war der Schlaf des Adam ein Bild des Schlafes Christi, der im Tode entschlief, auf daß durch eine gleiche Sehrung der Seite die wahre Mutter der Lebendigen gebildet würde, die Kirche." Tertullian, De Anima, 43 Migne P. L. 2, 723 B. Vgl. H. Rahner, Mater Ecclesia a.a.O. S. 17. Hierzu ferner der Gedankengang des Zeno von Verona (Tract. 13, 10. Migne P. L. 11, 352): *... et quia per mulierem, quae sola lignum lethale contigerat, exceperat uterque sexus interitum; e diverso per virum ligno suspensum vivificatum est omne genus humanum. Ac ne non ex integro principium suo statui redditum videretur, prior vir consummatur in cruce, atque eo feliciter soporato similiter de eius latere ictu lanceae non costa divellitur, sed per aquam et sanguinem, quod est baptismum atque martyrium, spiritale corpus spiritalis feminae effunditur, ut legitime Adam per Christum, Eva per ecclesiam renovaretur.* Ferner Augustinus, z. B. Sermo 5,3. Migne P. L. 38, 55. Vgl. A. Müller, Ecclesia-Maria, S. 161 f. u. 182 ff. – Ebda. in Übersetzung: „... und weil durch die Frau, die allein das tödliche Holz angerührt hatte, beide Geschlechter sich den Tod zuzogen, so wurde umgekehrt durch den Mann, der am Holze hing, das ganze Menschengeschlecht lebendig gemacht. Und damit es nicht den Anschein habe, als wären die Stammeltern nicht gänzlich wiederhergestellt, so wurde zuerst der Mann vollendet am Kreuz, und als er glücklich entschlummert war, wurde ähnlicherweise aus seiner Seite mit einer Lanze nicht eine Rippe herausgerissen, sondern Wasser und Blut, das ist Taufe und Martyrium, der geistige Leib der geistigen Frau ausgegossen, damit rechtmäßig Adam durch Christus, Eva durch die Kirche erneuert werde."

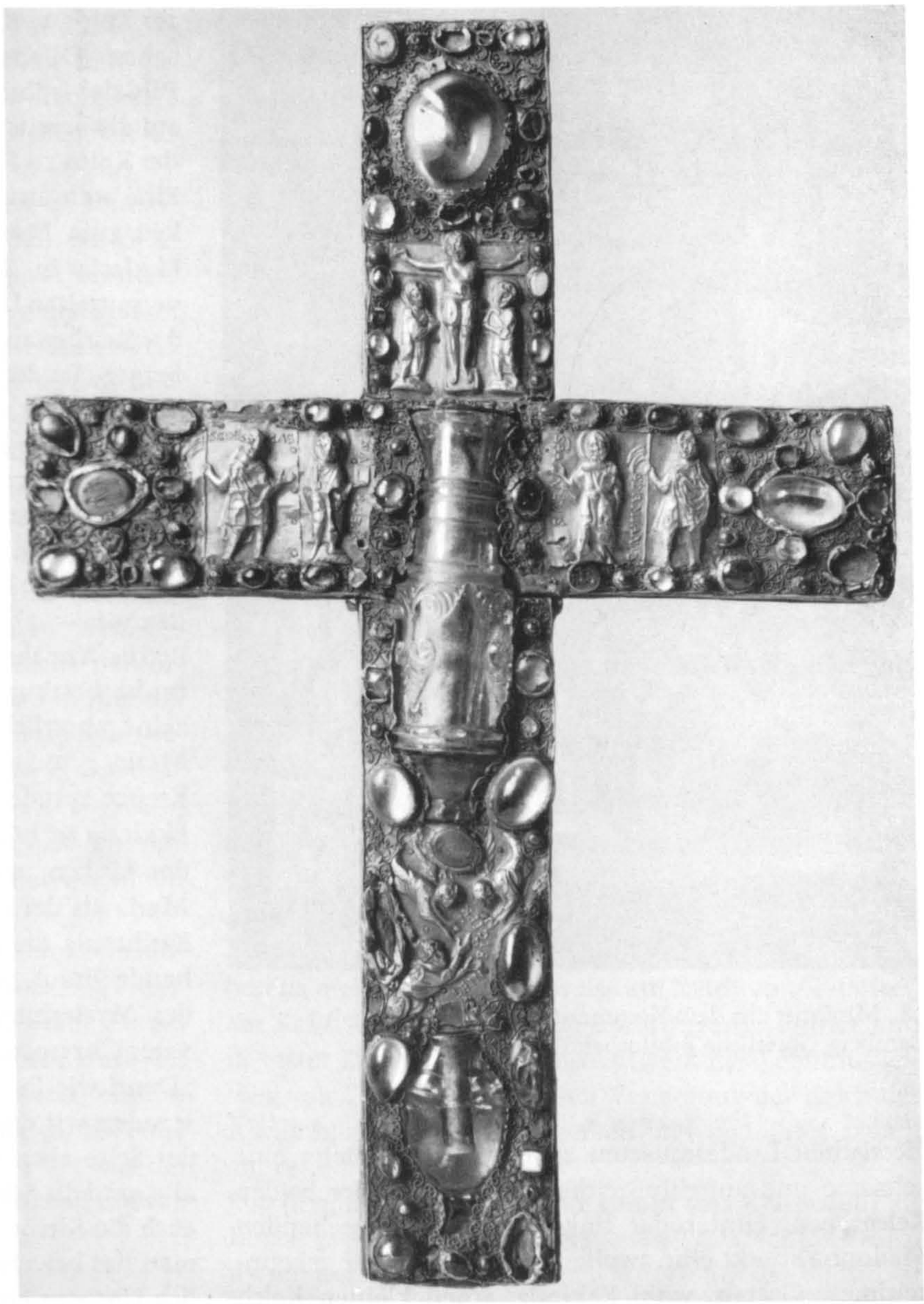


96. Sog. Erphokreuz
Münster, St. Mauritz

Platz des Reliquienbehälters durch die Herrenreliquien in ihm gerechtfertigt sei, so daß er gleichsam die Stelle des Kelches zu Füßen Christi am Kreuz einnehme[84]. Unter diesen Reliquien befindet sich eine Partikel *de ligno Domini* und ein Stückchen *di (!) spondia Domini*. So ist zusammen mit dem blutgetränkten Kreuzesholze in dem Fläschchen des Borghorster Kreuzes ein wenn auch winziger Tropfen von dem gnadenvollen Strome des Blutes Christi geborgen. Aber das kostbare kleine Gefäß ist nicht nur Kelch zu Füßen Christi und damit auch Kelch der Ekklesia, sondern – durch die in ihm enthaltene Schwammreliquie – zugleich Abbild des Essigbechers am Kreuze. Vor allem kann er dadurch in mystischer Weise „identifiziert" werden mit dem Abendmahlskelche Christi. Denn wie Adamnan in „De locis sanctis" berichtet, war im silbernen Abendmahlskelch

[84] F. Witte, Die Serie der frühromanischen Vortragekreuze, in: Zeitschrift für christliche Kunst 34/1921, S. 6 ff. – Kat. Westfalia Sacra. Münster 1951/2, Nr. 3. – Werdendes Abendland 516. – Elbern, Das erste Jahrtausend – Tafelband Nr. 392/393. – Zu Kelchen aus Kristall vgl. Lehmann-Brockhaus, Schriftquellen zur Kunstgeschichte des 11. und 12. Jahrhunderts, a.a.O. Nr. 2734, 2736, 2816, alle mit goldenen und teilweise edelsteinbesetzten Fassungen. – Einen ersten Hinweis auf die Interpretation des Fläschchens als „Kelch" unter dem Kreuze gab Hermann Schnitzler im Bonner Kunsthistorischen Colloquium (1960). – Die Abbildungsvorlage verdanke ich dem Landesdenkmalamt Westfalen-Lippe.

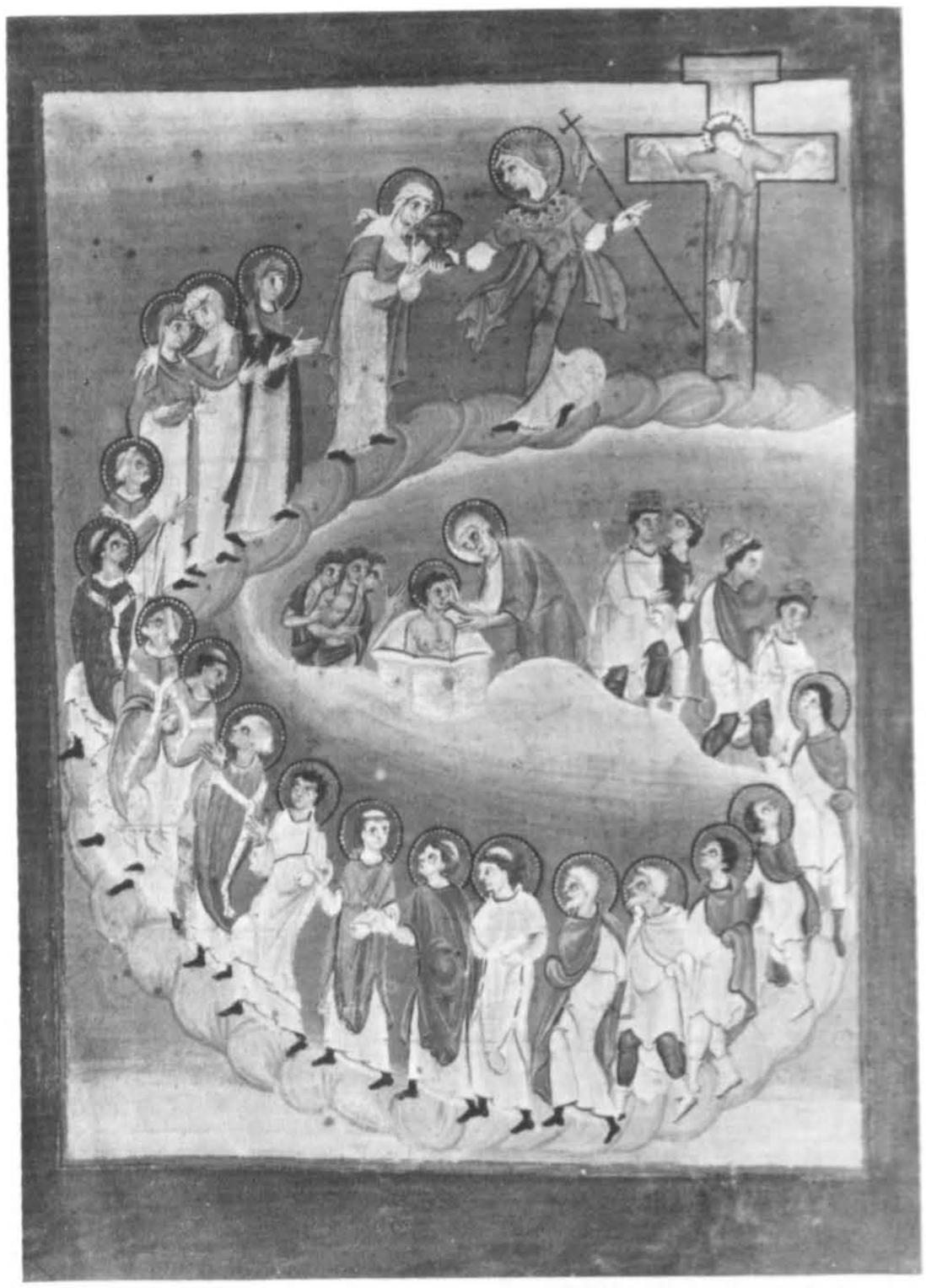
97. Reliquienkreuz
Borghorst, Pfarrkirche



in Jerusalem der Schwamm des Stephaton aufbewahrt[85]. Die weitere Darstellung auf der Schauseite der Cimelie bestätigt das soeben erläuterte Verständnis des Kreuzes von Borghorst. Der von Engeln emporgehobene *Heinricus Imperator* am unteren Kreuzbalken ist nicht nur „als Wohltäter des verwandten Stiftes Liesborn und des Erzbistums Magdeburg, dessen Jurisdiktion Borghorst unterstellt war" (F. Witte), hier dargestellt: er soll vielmehr als ein durch Christi Blut Erlöster verstanden werden, ebenso wie die Gestalt unter dem Kelche am Erphokreuz bzw. wie der erlöste Adam im Felsengrab von Golgotha: der Kaiser gleichsam als anderer Adam verstanden.

Auf Grund des hier zusammengetragenen Materials möchte man annehmen, daß der Kelch unter dem Suppedaneum des Gekreuzigten von dem oft kelchförmigen Essigbecher des Stephaton formal abgeleitet sei. Freilich können beide auch nebeneinander auftreten, wie aus einem Vergleich zwischen fol. 27 des Stuttgarter Psalters (Abb. 93) und dem ebenfalls schon genannten Brüsseler Elfenbein des frühen 11. Jahrhunderts (Abb. 94) erhellt. Eine aus St. Georg in Köln stammende Elfenbeintafel im

[85] Auch die oben beschriebene symbolische Identifikation des Kelches der Ekklesia mit dem zum Kelche gewordenen Schwammbehälter des Stephaton wird damit bestätigt. – Zu Adamnan vgl. oben Anm. 61.



98. Miniatur aus dem Kommentar zum Hohen Liede
Bamberg, Staatliche Bibliothek Bibl. 22

Hessischen Landesmuseum zu Darmstadt[86] bietet eine seltsame und aufschlußreiche Vermischung der beiden Kelchtypen. Hinter der links vom Kreuze stehenden Madonna streckt eine zweite, sonst nicht näher gekennzeichnete Gestalt, wohl Ekklesia, einen kleinen Kelch der Seitenwunde des Gekreuzigten entgegen. In der rechten Hälfte des Bildes steht hinter Johannes wieder eine weibliche Gestalt, mit dem Siegesbanner der Ekklesia ausgestattet. Eine ähnliche, fast mißverständliche Häufung ikonographischer Vokabeln findet sich auch am Kreuzfuß. Ein Erlöster drängt aus seinem Grabe aufwärts, ein Drache züngelt zum Gekreuzigten hinauf, und unmittelbar unter dem Suppedaneum ist ein größerer Kelch, von gleicher Form wie der schon erwähnte, zu sehen. Offensichtlich trifft hier das voll ausgestaltete Bild der frühmittelalterlichen Kreuzmystik mit Ekklesia auf die bereits reduzierte Redaktion, in welcher nur noch der Kelch zu Füßen Christi gegeben wird.

Eine weit ausgreifende bildliche Paraphrase der Gedanken zum Mysterium des Blutes Christi, als des durch Ekklesia in Taufbrunnen und eucharistischem Kelch vermittelten Lebensquells, legt die ottonische Buchkunst der Reichenau in einer Illustration der berühmten Bamberger Handschrift des „Hohen Liedes" vor[87] (Abb. 98). In einer spiralförmig sich öffnenden Komposition bewegt sich die Prozession der Getauften vom Taufbrunnen im Zentrum des Bildes auf das Kreuz Christi in der rechten oberen Bildecke zu. Die Prozession ist von symbolischen und hierarchischen Bezügen reich durchwirkt: Könige und Heilige, – Laien, Priester, Mönche und Bischöfe –, an ihrer Spitze, am Kopftypus kenntlich, St. Petrus. Vor ihm schreiten drei schwesterlich verbundene (nicht bestimmbare) Frauen, – und endlich eine einzelne, herrliche Frauengestalt, mit der offenkundig Maria gemeint ist. Aus der Seitenwunde Christi am Kreuze sprudelt der Gnadenquell seines Blutes hervor. Ekklesia in königlichem Gewande, das Kreuzbanner in der Linken, eilt mit dem kostbar verzierten Skyphus Maria als der ersten der Gläubigen entgegen: es ist die Kirche als die aus der Seitenwunde Christi hervorgehende Braut, als Ursakrament und als Vollstreckerin des Mysteriums. So ist es beim griechischen Kirchenvater Chrysostomus (gest. 407) geschildert:

„Denn wie Eva aus der Rippe Adams entstand, so entstanden wir aus der Seite Christi . . . Daß nun Eva aus der Seite eben jenes Adam entstanden ist, wissen wir alle, und die Schrift hat es deutlich gesagt . . . Daß jedoch auch die Kirche aus der Seite Christi erstand, woher will man das beweisen? Auch das zeigt die Schrift. Als nämlich Christus am Kreuze angenagelt hing und starb, trat einer der Soldaten herzu und durchstach Ihm die Seite, ‚und Blut und Wasser kamen heraus' (Joh. 19,34). Und aus jenem Blut und Wasser besteht die ganze Kirche. Und das bezeugt Er selber, wenn Er sagt: Wenn einer nicht wiedergeboren wird aus Wasser und Geist, kann er nicht ins Himmelreich eingehen (Joh. 3,5). Für das Blut sagt Er: Geist. Und wir werden ja geboren durch das Wasser der Taufe, genährt aber durch das Blut.

[86] Goldschmidt, Elfenbeinskulpturen II. 59. – Führer durch das Hessische Landesmuseum Darmstadt. Heft 2, Frühmittelalterliches Kunsthandwerk (K. Degen). Darmstadt 1955, S. 16.

[87] Bamberg, Staatl. Bibliothek Cod. bibl. 22, fol. 4v. – Kat. Ars Sacra 90. – Messerer, Der Bamberger Domschatz 16. – Auf fol. 5r ist der Kreuzigung Christi seine Majestät im Kreise der Engelchöre gegenübergestellt, eine der häufigen Konfrontierungen der eschatologisch zu verstehenden Majestas Domini mit der Kreuzigung als Bild der sowohl historisch als auch sakramental zu verstehenden Heilstat Christi. Vgl. Messerer, Abb. 17. – Zum eschatologischen Verständnis von Kreuz und Kreuzigung zuletzt ausführlicher: Hausherr, Der tote Christus am Kreuz S. 202 ff. Zur Miniatur ebda. S. 69 f.

Siehst Du, wie wir aus Seinem Fleisch sind und Seinem Bein, von Seinem Blut und Wasser geboren und genährt? Und wie, als Adam schlief, das Weib bereitet wurde, so wurde, als Christus starb, die Kirche gebildet aus Seiner Seite[88]."

So gipfelt die Darstellung der Miniatur im eucharistischen Kelch, durch den der sündentilgende Gnadenstrom vom Kreuze Christi den Gläubigen vermittelt wird. Schließlich setzt auch die am Anfang der Spirale dargestellte Taufhandlung die Wirklichkeit und Wirksamkeit des Opfers am Kreuze bereits voraus. Das Bild muß daher sowohl von seiner Mitte – vom Taufbrunnen – aus gelesen werden wie von seinem Höhepunkt her: Taufbrunnen und Skyphus dürften nicht unbeabsichtigt achsial über- bzw. untereinander angeordnet sein.

Aus dem Text des Hohen Liedes selber wird verständlich, daß das mystische Bild des „Fons vitae" eine für die künstlerische Ausstattung der Handschrift hervorragende Verwendung erfährt. Mehrfach wird in ihm die Metapher vom Brunnen und vom Wasserquell verwendet, beispielsweise in den Versen 12 und 15 des vierten Kapitels:

> „Meine Schwester, liebe Braut, du bist ein verschlossener Garten, ein verschlossener Quell, ein versiegelter Born . . ." (V. 12).
>
> „Wie ein Gartenbrunnen, wie ein Born lebendiger Wasser, die vom Libanon fließen . . ." (V. 15).

So eilt Ekklesia, die königlich geschmückte Braut Christi ohne Makel und Runzel (Eph. 5, 25–27), dem Zuge der Getauften entgegen, an deren Spitze Maria einherschreitet, um ihnen im sakramentalen Kelch die Fülle des Gnadenstromes Christi zu vermitteln, der aus der Seitenwunde Christi am Kreuze seinen Ausgang nimmt.

b) *Lamm Gottes und Kelch*

Das Bildmotiv vom Quell der Gnade, der am Kreuze Christi entspringt, findet im frühen Mittelalter künstlerischen Ausdruck nicht nur in der Kreuzigungsdarstellung. In anderen symbolischen Bildern tritt an die Stelle der ‚historischen' Gestalt Christi am Kreuz das Lamm als Sinnbild des geopferten Gottessohnes. In vielen Darstellungen des „Agnus Dei" findet sich der mystische Kelch als eines der wesentlichen ikonographischen Requisiten. Lamm und Kelch gehören ebenso zusammen, wie Gekreuzigter und Kelch bzw. Ekklesia und Skyphus.

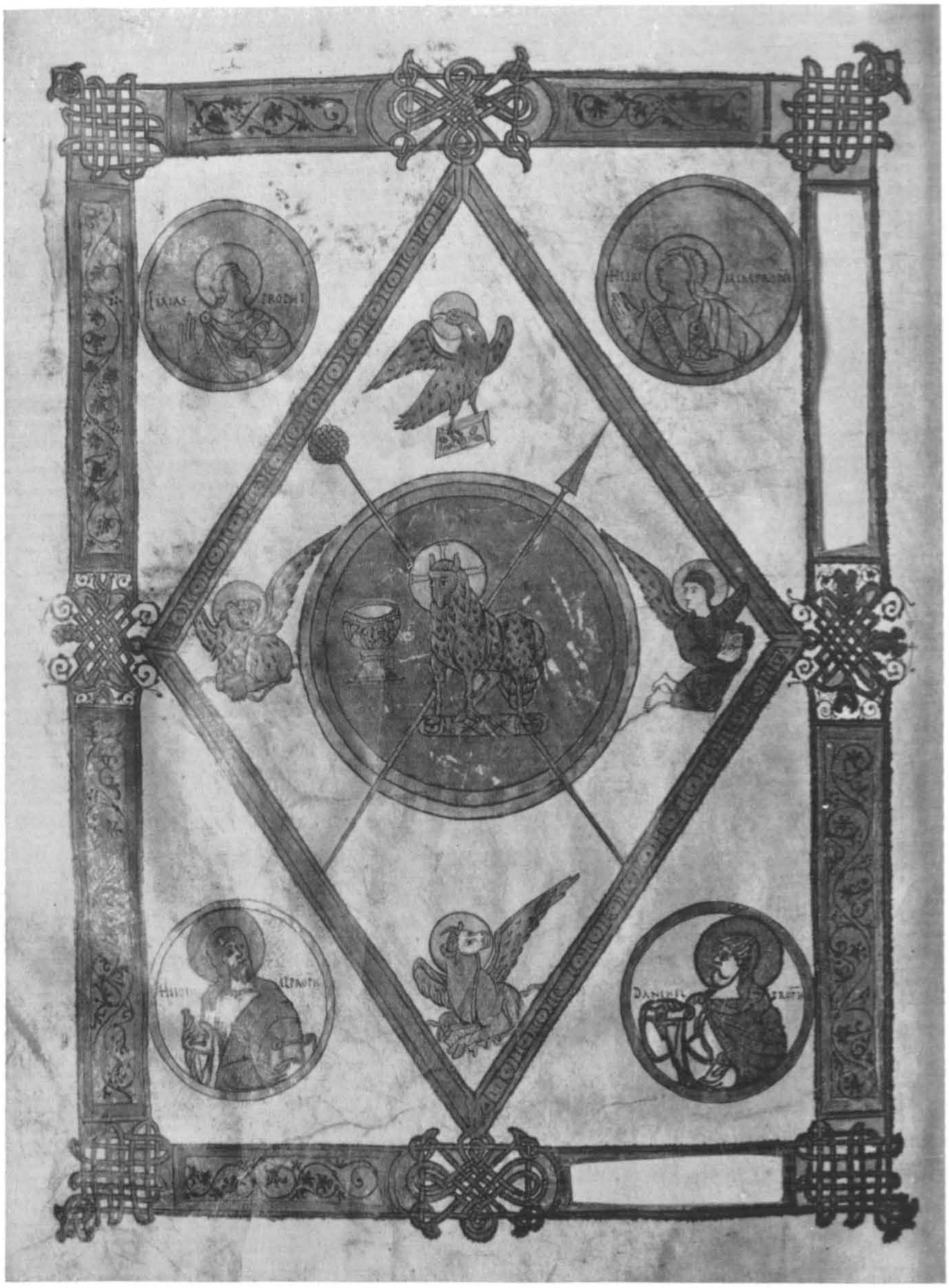
Unter den Bildern karolingischer Zeit, die das Lamm in Verbindung mit dem Kelche zeigen, gebührt einer Miniatur in der Alkuinbibel von Bamberg, zur Zeit des Abtes Adalhard (834–843) im Skriptorium von Tours entstanden, der vornehmste Platz[89] (Abb. 99). Dieses Blatt zeigt das Lamm Gottes inmitten eines doppelt gerahmten kreisrunden Clipeus, im Schnittpunkt eines Diagonalkreuzes aus Lanze und Ysopstengel und mit den Evangelistensymbolen in den Zwickeln dieser Konfiguration, die in eine Raute eingeschlossen ist. Zwischen der Raute und dem rechteckigen Rahmen des Bildfeldes sind vier kreisrunde Medaillons mit den Brustbildern der Propheten Isaias, Jeremias, Ezechiel und Daniel eingefügt. Als Ganzes gehört die von zahlensymbolischen, auf die Vier gegründeten Bezügen durchwirkte Komposition in den Umkreis der sakralen, kosmologisch zu verstehenden Bilder, zu denen sich eine nicht geringe Anzahl von Vergleichen, in frühchristlicher Zeit beginnend, beitragen läßt[90]. Neben dem Lamme im Clipeus steht ein großer, mit vegetabilischer Ornamentik verzierter Kelch bzw. Skyphus. Ähnliche vegetabilische Kelchzierate begegneten im Laufe dieser Untersuchung bereits mehrfach, beispielsweise am Kelch von Gourdon, am Kelch unter dem Kreuze im Stuttgarter Psalter und in erster Linie im Akanthusblattwerk des Lebuinuskelches von Deventer, an dessen Verzierung der Kelch der Alkuinbibel am ehesten denken läßt (vgl. Abb. 28, 17, 29, 11).

Die Bamberger Miniatur mit Lamm und Kelch steht als Eingangsbild am Beginn des Neuen Testamentes. Durch diesen hervorragenden Platz wie auch mit der bildlichen Einbeziehung der vier Evangelistensymbole wird die gleiche Abfolge von symbolischen Beziehungen wachgerufen, die bereits von den Bildern des Lebensbrunnens am Eingang des Godescalc-Evangelistars und des Evangeliars von St. Médard ausgesprochen worden waren (Abb. 88/89). Man wird daher annehmen dürfen, daß

[88] Chrysostomus, Qual. duc. ux. 3, 3. Migne P. G. 51, 229. Zitiert bei Müller, Ecclesia-Maria p. 138. Vgl. auch Didymus von Alexandrien, De Trinitate 2,13. Migne P. G. 39, 692 A – B: „Die Taufstätte ist die Werkstätte der Dreifaltigkeit zur Rettung aller gläubigen Menschen; die in ihr abgewaschen werden, befreit sie vom Biß der Schlange, und Mutter aller wird sie durch den Heiligen Geist, jungfräulich bleibend . . ." Müller, ebda., S. 136. Vgl. auch oben Anm. 48. – Bei A. Boeckler, Kat. Ars Sacra 90 lautet die Deutung des Bamberger Bildes: „Die Gläubigen werden durch die Taufe in die Kirche aufgenommen und ziehen zum Kreuz, wo ihnen Ekklesia den Kelch reicht als Symbol der durch den Tod Christi gewonnenen Erlösungsgnade."

[89] Koehler, Die Schule von Tours Tf. 56 b. Bamberg, Staatliche Bibliothek Cod. bibl. I. fol. 339v. – Kat. Ars Sacra 38. Eine Paralleldarstellung im sog. Gauzelin-Evangeliar (Arnaldus-Evangeliar) der Kathedrale von Nancy: Koehler, ebda. Tf. 35c.

[90] K. Lehmann, The Dome of Heaven, in: The Art Bulletin XXVII/1945, S. 8 u. a. – Elbern, Die Stele von Moselkern, S. 203 ff. – P. E. Schramm, Sphaira-Globus-Reichsapfel. Stuttgart 1958, S. 44 f.



99. Miniatur des Lammes Gottes
aus der Alkuinbibel
Bamberg, Staatliche Bibliothek Bibl. 1

in dem symbolischen Bilde der Alkuinbibel fol. 339 v, ebenso wie in der Parallelminiatur im Gauzelin-Evangeliar zu Nancy, nichts anderes gemeint sei als der Lebensbrunnen selber: im Kelch des Heiles und in den *quatuor fontes* der durch ihre Symboltiere vertretenen Evangelien in ihrem doppelschichtigen Sinne dargestellt. Weitere Bilder des Lammes lassen sich hier anschließen, in die – entsprechend den oben gezeigten Darstellungen der Kreuzigung und ihrer nicht zuletzt eschatologischen Bedeutung – auch Ekklesia eintreten kann, welche mit dem Skyphus das Blut des Lammes auffängt. Die Lammsymbolik ist grundgelegt in der Apokalypse des Johannes, auf die beispielsweise der Beginn der Inschrift des Eingangsblattes fol. 1 v im Fuldaer Festtagslektionar der Aschaffenburger Hofbibliothek (Abb. 100) deutlich hinweist:

Mortuus Agnus dignus habetur sumere librum
Illius atque solvere septem sigilla.
Aecclesia ecce cernua quippe suscipit agni cruorem.
Hic sacer agnus undique septus
Milite caeli enitet albus.

(Das geopferte Lamm wird für würdig gehalten, das Buch zu nehmen
Und seine sieben Siegel zu lösen.
Seht die Kirche, anbetend geneigt, da sie würdig ist, das Blut des Lammes zu empfangen.
Dieses heilige Lamm erglänzt hell, allseits geschützt durch das Heer des Himmels).

Es ist der sinngemäß abgewandelte Text nach Apk. 5,9: *Et cantabant canticum novum dicentes: dignus es Domine accipere librum et aperire signacula eius, quoniam occisus es, et redemisti nos Deo in sanguine tuo . . .*

(Sie sangen ein neues Lied und sprachen: „Würdig bist Du, die Rolle zu empfangen und ihre Siegel zu lösen. Du bist geschlachtet worden, Du hast uns losgekauft in Deinem Blute für Gott . . .").

Wieder steht das Lamm mit dem Buch in einem kreisrunden Medaillon, von welchem goldene Bahnen zu diagonal angeordneten, kleineren Medaillons mit den Evangelistensymbolen ausgehen. Ekklesia mit Kreuzstab und Siegesbanner fängt das Blut aus der Seitenwunde des Lammes in einem (ziemlich flachen) Kelche auf. In der Komposition und im zugehörigen Text spricht sich die enge Verbindung der Lammsymbolik zur Apokalypse und zum Weltgericht aus, wie sie für die Kreuzigung bereits hervorgehoben wurde. Eine solche Beziehung gilt auch für den Kelch, denn es „ißt und trinkt sich das Gericht", der Fleisch und Blut Christi nicht unterscheidet[91].

Eine aus dem gleichen Skriptorium von Fulda hervorgegangene, wenig spätere Redaktion des gleichen bildlichen Topos, im Kanon des Göttinger Sakramentars fol. 9, ist unmittelbarer auf das Meßopfer bezogen. Das Blatt trägt als Inschrift den aus dem Kanon genommenen Text:

Agnus Dei qui tollis peccata mundi miserere nobis.

Schon in dem wiederum kosmologisch zu verstehenden Schema der Komposition wird offensichtlich auf die ganze „Welt" angespielt, während in einem zweiten Bilde des Lammes mit Ekklesia und Kelch in dem gleichen Sakramentar, auf fol. 111, mit den beidseits gestaffelten Rängen der Heiligen, als Ort des mystisch-symbolischen Vorganges das „Himmlische Jerusalem" angegeben wird, dessen Blütenflor in den schönen Blumen des gemalten Grundes angedeutet ist[92] (Abb. 101). Und auf der Rückseite des sogenannten Heinrichsportatile, zu Recht eng mit der Fuldaer Ikonographie in Verbindung gebracht, erscheint die Szene im typologischen Zusammenhang mit dem Abrahamsopfer, so daß die Wirklichkeit des Meßopfers, auf der Vorderseite des Portatile einst dargebracht, in gedankentiefer Weise mitten hineingestellt wird zwischen das alttestamentliche Vorbild und die apokalyptische Verheißung[93] (Abb. 102).

Erklärlicherweise gibt es viele Darstellungen des Gotteslammes, in denen ein Kelch nicht vorkommt. Gleichwohl sind auch dann oft genug die Zeichen der Passion und des Sieges Christi mit wiedergegeben, in denen also in abgekürzter Weise oder mit geänderten Akzenten das apokalyptisch verstandene Erlösungsbild nachgestal-



100. Miniatur des Lammes Gottes aus dem Fuldaer Festtagslektionar
Aschaffenburg, Hofbibliothek Ms. 2

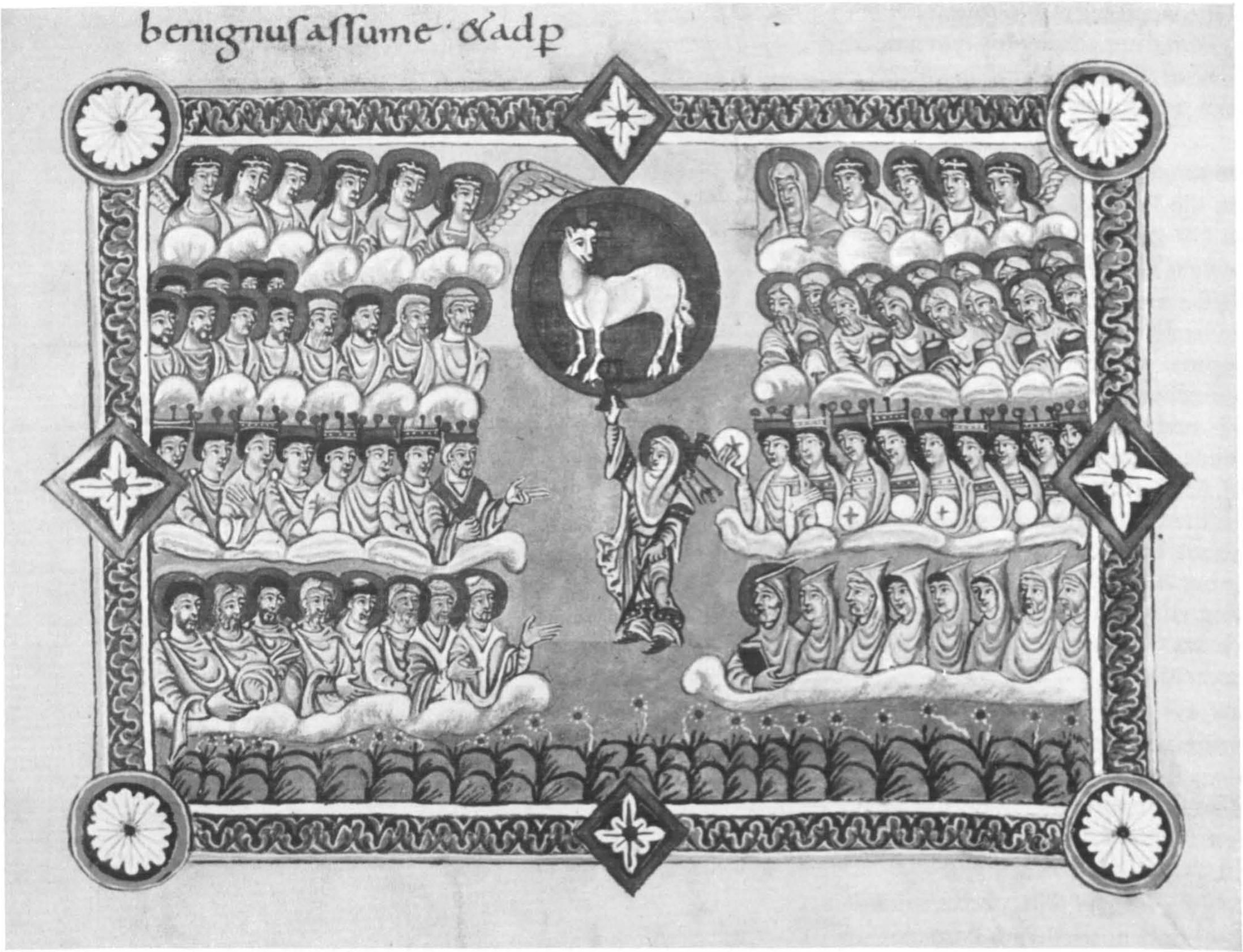
tet ist. So ist es beispielsweise in einer ganzen Gruppe kölnischer Handschriften des 11. Jahrhunderts zu beobachten, vorzugsweise – aus dem Evangelientext leicht verständlich – zum Beginn des Johannesprologs[94] (Abb.

[91] Ars Sacra 83 – Elbern, Das Erste Jahrtausend – Tafelband Nr. 436. – Zum Thema Apokalypse und Kelch vgl. auch F. v. Juraschek, Das Rätsel in Dürers Gottesschau. Salzburg 1935 passim.

[92] Richter-Schönfelder, Sacramentarium Fuldense Tf. 33. – Ars Sacra 84. – Werdendes Abendland 534. – Elbern, Das erste Jahrtausend – Tafelband Nr. 437–439.

[93] Ars Sacra 163. – Werdendes Abendland 393. – H. Schnitzler, Fulda oder Reichenau? in: Wallraf-Richartz-Jahrbuch XIX/1957, S. 39 ff. – T. Buddensieg, Die Basler Altartafel, ebda. S. 160.

[94] Besonders eindrucksvoll auf fol. 190 des Kölner Evangeliars in Gießen, Werdendes Abendland 447, und des Kölner Evangeliars in Stuttgart fol. 157, Werdendes Abendland 452. – Vgl. auch Schnitzler, Rheinische Schatzkammer Taf. 66.



101. Das Lamm Gottes im Himmlischen Jerusalem, aus dem Fuldaer Sakramentar
Göttingen, Niedersächsische Staats- und Hochschulbibliothek Ms. 231

130). In der Darstellung des Lammes mit dem Kelch zwischen den Evangelistensymbolen auf der Rückseite des Engerer Kreuzes werden die zitierten karolingischen und ottonischen Darstellungen nochmals wachgerufen (Abb. 45). Indem die Hand Gottes neben dem Lamme erscheint, erhält die gravierte Szene diesmal einen apokalyptisch-trinitarischen Akzent, denn das Lamm hält die entrollte, vom Heiligen Geist inspirierte Schrift[95].

Eine karolingische Miniatur endlich möge zurückführen zu den großen ikonographischen Zusammenhängen, denen wir im frühchristlichen Apsisbilde begegneten. Auf fol. 6 des Codex Aureus von St. Emmeram steht im Zenit einer – räumliche Vertiefung suggerierenden – Komposition in einem Clipeus das Lamm Gottes auf der Buchrolle, den mystischen Kelch vor sich (Abb. 103). Im unteren Bildfelde sind die vierundzwanzig Ältesten dem Lamme halbkreisförmig zugeordnet, sie bringen ihm Kronen als „Aurum coronarium" dar[96]. Okeanos

[95] Zum Kreuz von Enger J. Braun, Meisterwerke der deutschen Goldschmiedekunst der vorgotischen Zeit, I. München 1922, Nr. 42. – Vgl. zum Kelch mit der Hand Gottes insbesondere die Miniatur zum Friedenskuß der Messe im Sakramentar Heinrichs II., München B. St. B. Clm. 4456. Die weit ausgreifenden Bildintentionen auch dieser Darstellung werden durch die Verschmelzung von Kreis-, Rauten- und Quadratformen und durch überreiche vegetabilische Ornamentik angedeutet. Vgl. Ars Sacra 120. – Messerer, Der Bamberger Domschatz 61.

[96] München, Bayer. Staatsbibl.Clm. 14000. Kat. Ars Sacra 50. – Kat. 400 Jahre Bayer. Staatsbibliothek. München 1958, Nr. 13. – Zum Aurum Coronarium vgl. Th. Klauser, in: Röm. Mitt. 59/1944, S. 129 ff. – Die jüngste Rekonstruktion des karolingischen Aachener Kuppelmosaiks nimmt im Zenit das Lamm Gottes an. Vgl. H. Schnitzler, Das karolingische Kuppelmosaik der Aachener Pfalzkapelle, in: Aachener Kunstblätter 28/1963. Wenn Schnitzlers einleuchtende Annahme zu Recht besteht, kann die Miniatur fol. 6 im Codex Aureus von St. Emmeram vielleicht als Reflex dieses

und Gae und Gestirne, sowie die Inschrift des Blattes weisen auf das kosmische Verständnis hin, das auch diese Darstellung dem Betrachter abverlangt. Nach Apokalypse Kap. 5 ist das Lamm hier Gegenstand der Adoration durch die Ältesten, als Symbol des gekreuzigten Christus und des Meßopfers. Als solches vertritt es auch das Lamm auf dem Paradiesesberg des Himmlischen Jerusalem, wie in manchen frühchristlichen Apsiskompositionen, und steht somit stellvertretend für die ganze Kirche, wie es der oben zitierte Titulus des Paulinus für die Felixbasilika zu Nola aussprach (Abb. 104).

Das Bild vom Mysterium der Kirche kann somit in sehr unterschiedlicher Weise gestaltet sein. Die Austauschbarkeit vieler seiner Elemente erlaubt es, an Stelle einer figürlich und gedanklich reich verschränkten Komposition in der Art der Apsisbilder von Alt-St. Peter oder Sta. Pudenziana, einzelne Bildvokabeln zu verselbständigen und auf diese Weise trotzdem das Ganze auszusagen[97]. Eine weitere Möglichkeit besteht in der Auflösung des großen Gesamtbildes in Einzelbilder, die aufeinander bezogen sein oder auch für sich allein stehen können. Ein bedeutsames Beispiel, das den hier verfolgten Gedanken weiterführen kann, findet sich im Gewölbemosaik des Johannesoratoriums am Lateranbaptisterium zu Rom. Das Lamm steht inmitten einer kreuz- und diagonalförmigen Komposition aus Girlanden, während in den einzelnen Gewölbekappen insgesamt achtfach das Motiv des von Vögeln flankierten Kruges gegeben ist[98]. Das Schema der Gewölbegliederung berührt sich nicht nur aufs engste mit den kosmologischen Deckenbildern der Antike, sondern kann noch mit den eben angeführten Diagonalkreuzkompositionen mit dem Lamme im Zentrum aus karolingischer und ottonischer Zeit zusammengehalten werden (vgl. Abb. 100). Von dort führt ein unmittelbarer Weg hierher zurück[99]. Das antike Motiv des Kruges mit Vögeln wird schon früh zur Verbildlichung paradiesischer und eucharistischer Symbolik verwendet[100], – man wird dabei



102. Typologie des Meßopfers, Rücks. des Heinrichsportatile München, Schatzkammer der Residenz

Kuppelbildes gelten. Dann wiederum wäre auch vorauszusetzen, daß das Zentrum des Aachener Mosaiks den Kelch neben sich gehabt hätte, wie es im Clm. 14 000 der Fall ist. Werckmeister, Der Deckel des Codex Aureus a.a.O. S. 76 f. – Bemerkenswerter Weise bringen die Ältesten in der monumentalen Apokalypsendarstellung in Castel S. Elia bei Nepi dem Lamme Kelche dar. Vgl. den zugrunde liegenden Text Apk. 5,8 und 9. Zu den Fresken von Nepi: G. J. Hoogewerff, Gli affreschi nella chiesa de S. Elia presso Nepi, in: Dedalo VIII/1927–8, S. 331 ff. – Auch H. Schrade, Vor- und Frühromanische Malerei. Köln 1958, S. 288 hat auf die „sakramentale Bezogenheit" dieser Bilder hingewiesen.

[97] Vgl. die Rekonstruktion des Apsismosaiks von Nola durch Bandmann, Ein Fassadenprogramm a.a.O. S. 7 f. – In den engsten Umkreis solcher Ikonographie gehört der berühmte Stadttorsarkophag aus S. Ambrogio zu Mailand, vgl. H. U. v. Schoenebeck, Der Mailänder Sarkophag und seine Nachfolge. Studi di Antichità Cristiana, pubbl. p. c. del Pont. Ist. di Archeologia Cristiana Bd. X. Cittá del Vaticano 1935. Ferner das kleine Apsismosaik im Nordumgang von Sta. Costanza, Rom, mit der „Traditio legis" und Christus über dem Felsen stehend, aus dem die vier Flüsse hervorbrechen. – Van der Meer, Majestas Domini, S. 54 ff. – Volbach, Frühchristliche Kunst Tf. 33. – Vgl. auch die neue Rekonstruktion des ursprünglichen Apsismosaiks von Alt-St. Peter, bei T. Buddensieg, Le coffret en ivoire de Pola, St. Pierre et le Latran, in: Cahiers Archéologiques X/1959, S. 165 ff., v. a. fig. 13. Vgl. allgemein U. Rapp, Das Mysterienbild. Münsterschwarzach 1952, passim.

[98] J. Wilpert, Die römischen Mosaiken und Malereien der kirchlichen Bauten vom IV. bis XIII. Jahrhundert. Freiburg 1917, Tf. 86. – Lehmann, The Dome of Heaven, zu Abb. 46. – Bandmann, Ein Fassadenprogramm, S. 4 ff. – Eine dichte Entsprechung zu dem Mosaikgewölbe des Lateranbaptisteriums im Chorgewölbe von S. Vitale zu Ravenna, Volbach, Frühchristliche Kunst 161, hier natürlich dem Apsisbilde mit dem thronenden Christus zuzuordnen.

[99] Elbern, Stele von Moselkern, S. 202.

[100] W. Molsdorff, Führer durch den symbolischen und typologischen Bilderkreis der christlichen Kunst des Mittelalters. Leipzig 1926 (2. Auf.), Nr. 18, 808. – Vgl. H. Michaelis, Pharmakon athanasias, in: Forschungen und Fortschritte 31/1957, S, 346 ff. – Ein entsprechendes Motiv im sepulkralen Zusammenhang wurde jüngst beim frühchristlichen Grabe von St. Martial in Limoges freigelegt. Vgl. M. M. Gauthier u. a., Sépulcre de Saint-Martial de Limoges, in: Bulletin de la Société d'Archéologie et d'Histoire du Limousin. LXXXVIII/1961, S. 60 ff. und Fig. 4.

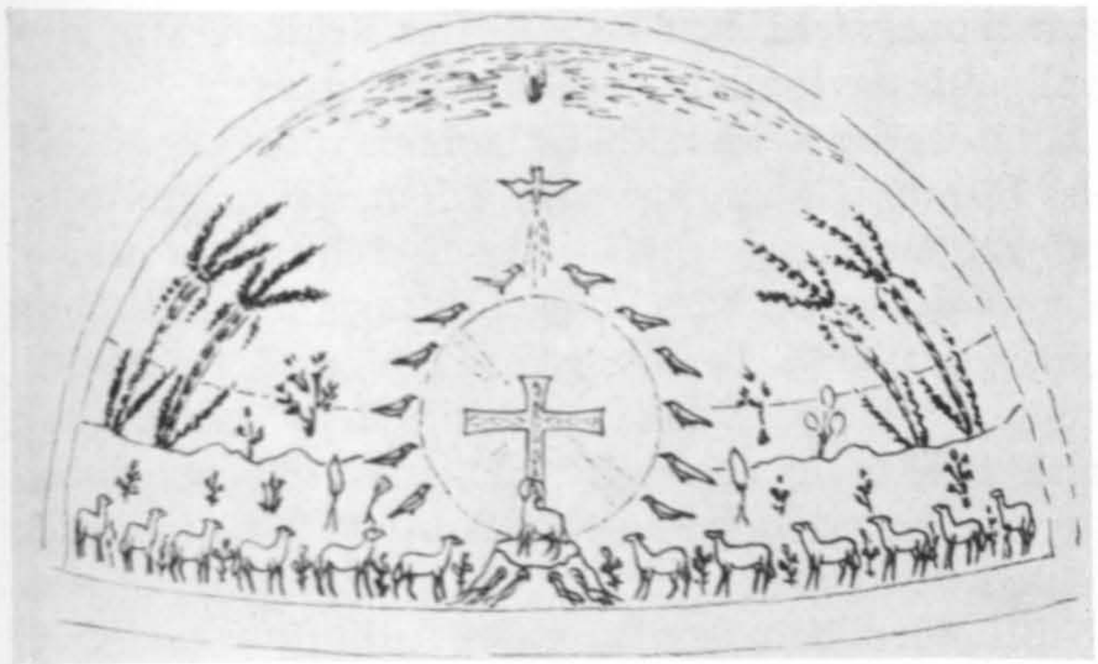


103. Das Lamm Gottes und die Ältesten, aus dem Codex Aureus von St. Emmeram
München, Bayer. Staatsbibliothek
Clm. 14 000

auch wieder an die karolingischen Lebensbrunnenbilder denken können.

So liegt schon in frühchristlicher Zeit das vollständige Ideengebäude dieser Ikonographie vor, und auch alle einzelnen Bildelemente sind aufs genaueste vorgebildet oder doch wenigstens angesprochen. Wenn in der karolingischen und ottonischen Zeit der Kelch in das Bild des Lammes bzw. Christi mit den Paradiesesflüssen eingeführt wird, so scheint es doch nicht ausgeschlossen, daß auch diesen frühmittelalterlichen Bildern ein frühchristliches Werk monumentaler Gestaltung vorausgegangen ist. Das bereits zitierte Apsismosaik von Alt-St. Peter zu Rom, von dessen mehrfacher Veränderung wir wissen, zeigt in seiner mittelalterlichen Gestalt, die allein mit voller Sicherheit bekannt ist, statt der ursprünglichen „Traditio legis" die thronende Majestas Christi, unter ihr das Lamm vor dem Kreuze stehend, mit den der Brustwunde entströmenden Paradiesesflüssen und der von beiden Seiten nahenden Lämmerprozession. Die Taube des Hl. Geistes vervollständigt die Darstellung der Dreifaltigkeit[101]. Neben dem Lamme

[101] Wilpert, Die römischen Mosaiken und Malereien I., S. 358 ff. – F. Meinecke, Das Symbol des apokalyptischen Christuslamms als Triumphbekenntnis der Reichskirche. Phil. Diss. Straßburg 1908, S. 15 ff. – Buddensieg, Le coffret en ivoire de Pola, S. 166, Abb. 13. – Ihm, Die Programme der christlichen Apsismalerei a.a.O. bespricht die Mosaiken von Alt-St. Peter und St. Paul nicht, da „die mittelalterlichen Formen allein als Überlieferung zu unsicher sind".



104. Apsismosaik der Felixbasilika von Nola
(Rekonstruktion nach G. Bandmann)

aber steht der Kelch (Abb. 105). Es scheint kein zwingender innerer Grund vorzuliegen zu der Annahme, der Kelch könne erst der Restaurierung und Erweiterung des Apsismosaiks von St. Peter unter Papst Innozenz III. (1198–1216) zugeschrieben werden[102]. Die oben angeführten frühmittelalterlichen Parallelen lassen vielmehr daran denken, daß dieses charakteristisch frühmittelalterliche Element in der Ikonographie des Konchenbildes früher hinzugefügt worden sein kann. Bekräftigend kommt hinzu, daß auch das Apsismosaik von St. Paul vor den Mauern dieses Detail aufnimmt[103]. Wichtiger als dieses Vergleichsbeispiel ist die Darstellung auf einer Elfenbeinpyxis des 6. Jahrhunderts im Museum zu Cleveland (USA) (Abb. 106), die von Peiresc (1612) in dem hier wesentlichen Detail folgendermaßen beschrieben wird: „. . . il y a un tabernacle composé de trois arcades, dans celle du mitan, il y a un autel en forme de table à trois pieds cordonnez sur laquelle il y a un libre ferme et plus hault une croix qui soubstient un calice. En chaque tabernacle des costez il y a un rideau. Et soubs iceluy un vase comme calice canthare . . .“[104]. Wesentlich ist an dieser Darstellung der Thron mit Kreuz und Kelch, sowie die seitlich stehenden Vasen bzw. Kelche. Fl. Mütherich hat im leeren Thron der Darstellung richtig die Mitte der Darstellung erkannt, und sie vergleicht ihn mit nicht geringeren Etoimasia-Bildern als denen am Triumphbogen von Sta. Maria Maggiore und mit der von T. Buddensieg erschlossenen, entsprechenden Darstellung in der Apsis der Lateranbasilika. Die Tatsache, daß der symbolische leere Thron schon im 6. Jahrhundert mit einer Abbildung des Kelches verbunden werden kann, wirft nicht



106. Elfenbeinpyxis mit Etoimasia und Kelch
Cleveland, The Cleveland Museum of Art

105. Lamm Gottes mit Kelch, aus dem Apsismosaik
von Alt-St. Peter zu Rom
(Nach dem Aquarell von Ciampini)



[102] Restaurierungen des Apsismosaiks von Alt-St. Peter sind, dem Liber Pontificalis zufolge, zum mindesten im 5. Jahrhundert, unter Leo I., sodann 640 unter Papst Severinus und dann wieder unter Innozenz III. vorgenommen worden. Vgl. van der Meer, Maiestas Domini, S. 54 f. u. S. 144. – Buddensieg, Le coffret en ivoire de Pola, S. 163. – Ringbom, Paradisus terrestris, S. 45 ff. u. 53 ff. – W. N. Schumacher, Eine römische Apsiskomposition, in: Röm. Quartalschr. 54/1959, S. 167 ff.

[103] van der Meer, Maiestas Domini Abb. 53, Kelch mit Leidenswerkzeugen auf dem leeren Thron vor dem Gemmenkreuz. Die Verbindung des Kelches mit den Nägeln vom Kreuze Christi weist allerdings auf eine Ausgestaltung des Bildgedankens im hohen Mittelalter. – Es sei an die oben Anm. 96 geäußerte Vermutung zum Aussehen des karolingischen Kuppelmosaiks in Aachen erinnert.

[104] F. Mütherich, Une pyxide d'ivoire du ‚Cleveland Museum



107. Die „Kirche von Sardis", aus der Apokalypse von Gerona, Kathedralarchiv

nur Licht auf das Alter des Motivs der Etoimasie mit Kelch im Apsismosaik von St. Paul, sondern auch auf die entsprechende Zutat zum Lamme auf dem Berge Sion vom Apsismosaik von St. Peter und damit auch auf die Herkunft dieses in karolingischer Zeit so häufi-

gen ikonographischen Details. Der Kelch vermag also vollgültig das symbolische Lamm zu vertreten.
Damit ist der Kelch nachdrücklich als wichtige Vokabel des frühchristlichen, apokalyptisch verstandenen Apsisprogrammes erwiesen, in dessen Bilderkreis er auf Grund der engen Beziehung zur Paradieses- und „Fons vitae"-Symbolik bereits früher eingeordnet werden konnte. Wir finden diese ikonographische Verknüpfung nicht zuletzt an den erhaltenen Kelchen selber bestätigt. An der Kuppa des Tassilokelches von Kremsmünster hatten wir Bildgut einer ganzen Apsiskomposition wiedergefunden, mit dem in einer Architektur zwischen den Evangelistensymbolen thronenden Christus, in der unteren Bildreihe von Heiligen begleitet (Abb. 4–5). Selbst der nur mit Inschriften ausgestattete kleine Liudgerkelch von Werden (Abb. 1–3) spricht den Hinweis auf die innere Verbindung mit dem apsidialen Triumphbilde deutlich aus, denn es heißt in der Inschrift am Rande der Kuppa:
Agitur hec summus per pocla triumphus[105].
Wo der Kelch nicht ausdrücklich als Gleichnis des siegreichen Todes Christi hervorgehoben wird, bezeugt er durch seine Funktion im Kulte das gleiche Bild des Erlösungsmysteriums. Es sei an die vielleicht schon dem 6. Jahrhundert entstammende Inschrift vom (verlorenen) Kelche des hl. Remigius erinnert, wo dies angedeutet wird:
Hauriat hinc populus vitam de sanguine sacro
Iniecto aeternus quem fudit vulnere Christus.
Von dieser tieferen Einsicht in die theologische Bedeutung und in die bildliche Funktion des eucharistischen Kelches im frühen Mittelalter wird es verständlich, daß Bischof Adalvvard von Skara seinem Kelche nur die Worte *Adalvvardus Peccator* eingraben zu lassen brauchte, um jene Bedeutung des Kelches damit sogleich bewußt zu machen (Abb. 66). Schließlich ist nicht im prunkvollen Äußeren, überhaupt nicht in äußerem Dekor und in ornamentaler Ummantelung der Sinn eines liturgischen Gerätes zu suchen, erst recht nicht derjenige

of Art', in: Cahiers Archéologiques X/1959, S. 202 ff. M. veröffentlicht hier Notizen von Peiresc, von diesem in Vienne vor einem Elfenbein niedergeschrieben und mit einer Zeichnung begleitet. Zur Pyxis von Cleveland, mit welcher die Skizze von Peiresc identifiziert werden konnte, vgl. auch W. F. Volbach, Elfenbeinarbeiten der Spätantike und des frühen Mittelalters. Mainz 1952², Nr. 184. Ferner Elbern, Ein christliches Kultgefäß aus Glas, S. 29 f. Die Abbildungsvorlage verdanke ich dem Cleveland Museum of Art. – Wesentliche Elemente der Darstellung auf der Pyxis von Cleveland kehren wieder in einer Miniatur der Beatushandschrift von Gerona, im Jahre 975 geschaffen. Auf fol. 89 v erscheint der Engel der „Kirche von Sardis" (nach Apk. 3,1–6), von einem zweigeschossigen Bauwerk niederfahrend (Abb. 107). Das Obergeschoß ist aus drei Arkaden mit Überhalbkreisbögen

gebildet. In jedem steht ein Altar. Die mittlere, größere Arkade zeigt auf dem Altar einen Kelch. Von der Höhe der Arkade hängen Velen herunter. Die Typenparallele ist unverkennbar. Vgl. J. Dominguez Bordona, Die spanische Buchmalerei vom 7. bis zum 17. Jahrhundert. Bd. I. München/Florenz 1930, Taf. 15a. Ferner: S. Beati a Liebana in Apocalypsin Codex Gerundensis. Olten/Lausanne 1962. W. Neuß im Kommentar, S. 58. Vgl. auch unten S. 127.
[105] Zur Einheit der frühchristlichen Ikonographie, die sich gleicherweise in monumentalen Apsiskompositionen wie in der Ausstattung kleiner Kultgeräte ausspricht, vgl. A. Grabar, La ‚Sedia di S. Marco' à Venise, in: Cahiers Archéologiques VII/1954, S. 28, sowie Elbern, Ein christliches Kultgefäß aus Glas, S. 25 f. Ebda. S. 30 und Anm. 32 zu „Kelch und Etoimasia".

des eucharistischen Kelches. Schon der Apostel Petrus schreibt: . . . *scientes quod non corruptibilibus auro vel argento redempti . . . sed pretioso sanguine quasi agni immaculati Christi et incontaminati* . . . (1. Petr. 1, 18 bis 19). Der Apostel scheint das Beispiel vom Gefäße für das erlösende Blut Christi im Auge zu haben, wenn er so spricht. Mit voller Bewußtheit wiederholt Hrabanus Maurus diesen Text, indem er die Gestalt des Kreuzes betrachtet und dabei offensichtlich den materiellen Aufwand in der Ausstattung kirchlicher Geräte kritisiert, der zu seiner Zeit bereits allgemein üblich geworden war[106].

Es erhellt somit, daß der eucharistische Kelch bzw. Skyphus nicht als irgendeines der vielen ikonographischen Requisiten in den frühmittelalterlichen Bilderkreis mit aufgenommen worden ist, sondern als ein Bildelement, in welches viele der tiefsten symbolischen Bezüge des christologischen Bilderkreises konvergieren. Er steht neben dem Kreuze Christi und dem Lamme im Mittelpunkt früher Bildtheologie, sei es, daß er selber in den Bildern erscheint, sei es, daß er im Lamm auf dem Felsen der vier Ströme, in der Gestalt der Ekklesia oder des sein Blut vergießenden Christus am Kreuze nur implicite präsent ist. Er kann sowohl den Strom der Erlösungsgnade sinnbildlich darstellen als auch, gläubig entgegengenommen, den Weg zum ewigen Quell des Lebens erschließen, wie Audradus Modicus in seinem Liede vom „Fons vitae" singt:

Hoc vas quiquis habet fontis festinat ad undas
Hauriat et sacris fundat libamen in aris.

Auf einer dem nordfranzösisch-belgischem Kunstkreis entstammenden Elfenbeintafel, aus der Zeit um 1100, ist die thronende Majestas Domini dargestellt, Zepter und Kelch in den Händen, eine bildliche Bekräftigung der Gültigkeit der soeben entwickelten sakralen Tautologien[107] (Abb. 108).



108. Elfenbein der Majestas Domini mit Zepter und Kelch
London, Victoria und Albert-Museum

c) *Fons vitae – Taufbrunnen – Grab Christi*

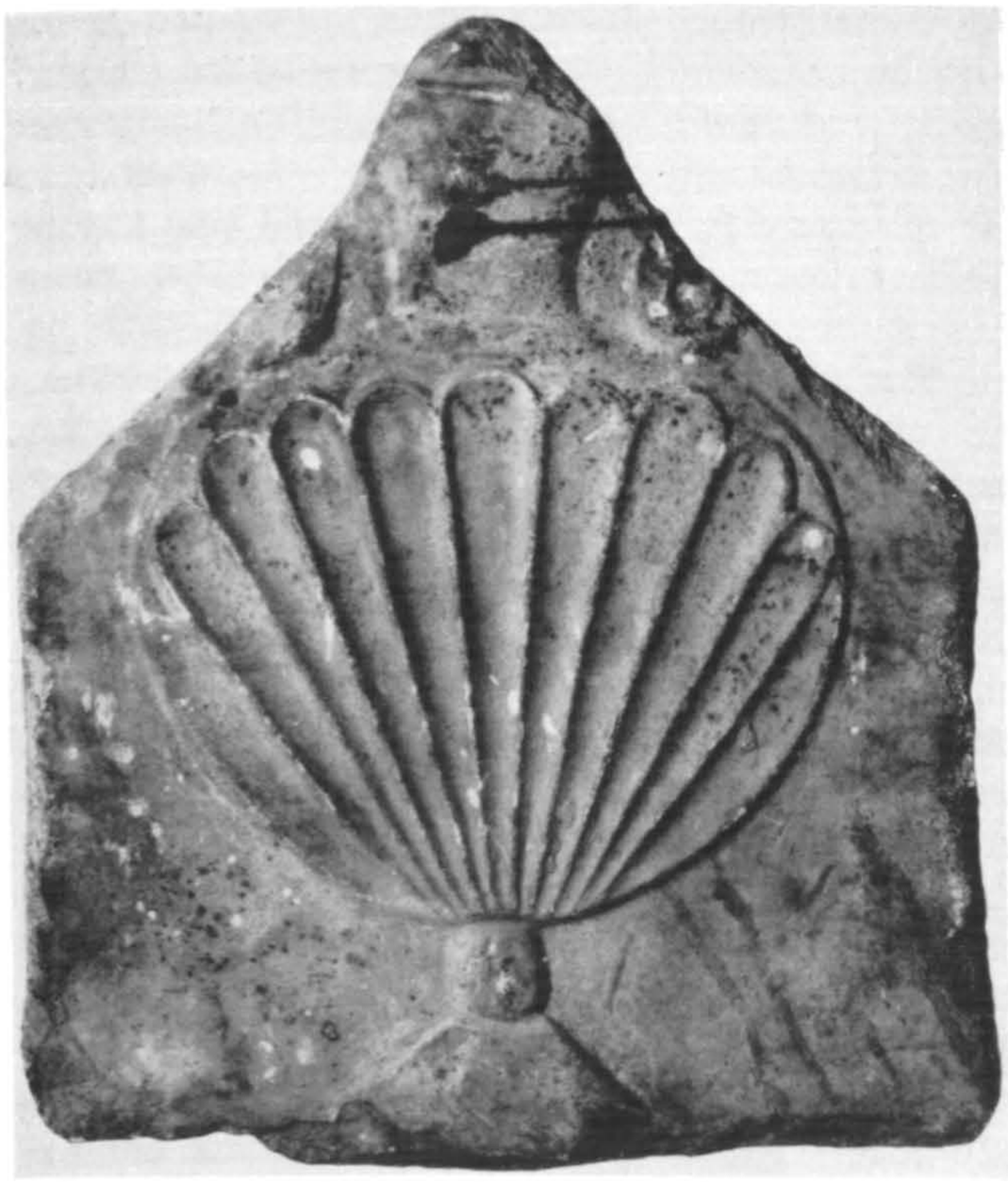
Von der bildlichen Funktion des Kelches in den Darstellungen der Kreuzigung Christi und des Lammes Gottes wird der Blick immer wieder auf die Metapher vom Strome der Gnaden gelenkt und auf sein Vorbild, den Lebensborn mit den vier Strömen des Paradieses. Taufe und Eucharistie sind als zwei wesentliche theologische Aspekte und bildliche Möglichkeiten des Lebensbrunnens erkannt und geschildert worden. So kehrt die Untersuchung nunmehr zu diesem Typus des „Fons vitae" zurück, um von da aus in der Deutung des eucharistischen Kelches weiter vorzudringen.

Weiter oben war die enge innere und formale Beziehung zwischen Kelch und Taufbrunnen mehrfach hervorgehoben worden. Unschwer lassen sich für das frühe Mittelalter gute bildliche Zeugnisse beitragen, die diese Verbindung bekräftigen. An dem in frühromanische Zeit datierten, jetzt als Kanzelfuß verwendeten Taufbrunnen in Oberhaun bei Hersfeld läßt sich dieser Zusammenhang gut zeigen, denn dieser einstige Taufbrunnen ist in der Gestalt eines Kelches gehalten (Abb. 78). Schon in karolingischer Bildkunst wird ein kelchförmiges Gefäß als Becken für das Bad des neugeborenen Christkindes verwendet. Es ist dabei nicht nur an eine Vorliebe für diese Darstellungsweise in der

[106] De laudibus s. Crucis lib. I. fig. 1. Migne P. L. 107, 151. Vgl. Pascher, Der Kelch in den Texten der römischen Meßliturgie a.a.O., S. 220.

[107] Goldschmidt, Elfenbeinskulpturen II. 170. – Die Abbildungsvorlage stellte mir John Beckwith vom Victoria und Albert-Museum liebenswürdiger Weise zur Verfügung.





109./110. Byzantinisches Steinrelief. Washington, Dumbarton Oaks Collection
Vorderseite mit dem Heiligen Grabe — Rückseite mit Vase

byzantinischen Ikonographie zu erinnern, sondern insbesondere daran, daß dieses Bad Christi früh als Präfiguration des Bades der Taufe gilt[108].

Es ist notwendig, hier nochmals auf die enge Beziehung von Taufbrunnen und „Fons vitae" zurückzukommen. Bereits die ältesten Weiheformeln des Taufwassers und die „Benedictio fontis" der Karsamstagliturgie sprechen eindringlich von ihr[109]. Die architektonische Gestalt des Taufhauses selber ruft zahlreiche zahlensymbolische Bezüge wach, wie sie aus der Vierzahl der Paradiesesflüsse und der Zwölfzahl der zum Hügel mit Lamm und Lebensbaum eilenden Lämmer bereits vertraut sind[110]. Wenn man sich nun etwa die Form des Baptisteriums der Laterankirche (Abb. 111) vor Augen hält, in dem P. Underwood alle entscheidenden Bezüge zwischen Lebensbrunnen und Baptisterium zusammentreffen sieht[111], dann stellt sich freilich die Frage, ob man in der oben rekonstruierten Tholos-Architektur des Lebuinuskelches allein oder wenigstens vorwiegend den Lebensbrunnen als Abbild des Taufhauses zu erblicken hat. Man wird zumindest gut daran tun, auch andere Bildmöglichkeiten ins Auge zu fassen, in denen die bau-

[108] Siehe oben S. 54. Schließlich ist auch die heutige Verwendung als Kanzelfuß im „ikonographischen" Sinne sinnvoll. Vgl. Lebensbrunnen als „Symphonia" der Evangelien, oben S. 95. – Ein byzantinisches Taufbecken aus Porphyr, mit „geriefelter" Kuppa, findet sich im Archäologischen Museum zu Istanbul (Inv. D. 780). – Zum Bad Christi als Vorbild des Bades der Taufe vgl. die Zeichnung im Utrechtpsalter fol. 88v, DeWald, Utrechtpsalter Tf. CXXXIX. Die Gegenüberstellung im Sinne der Typologie zuerst in den Legenden des Simeon Metaphrastes. Vgl. K. Krumbacher, Geschichte der byzantinischen Literatur. 1897, S. 68. L. Réau, Iconographie de l'Art Chrétien. Bd. II,2. Paris 1957, S. 223 f. – Zur Ableitung des Bildtyps vom „Bade des Dionysosknaben" vgl. K. Weitzmann, Das Evangelium im Skevophylakion zu Lawra, in: Seminarium Kondakovianum VIII/1936, S. 89 f. und Taf. IV,3. Allgemein: P. Lundberg, La typologie baptismale dans l'ancienne église. Upsala 1942.

[109] R. Bauerreiss, Fons Sacer, Studien zur Geschichte des frühmittelalterlichen Taufhauses auf deutschsprachigem Gebiet. München 1949, v. a. S. 12 ff.

[110] Underwood, The Fountain of Life, S. 81 ff. und besonders S. 131 ff. mit reichen Belegen und weiterer Literatur. – Zu Lamm – Taufsymbolik und Lamm – Baum des Lebens vgl. auch van der Meer, Maiestas Domini, S. 40 ff. Ferner Bild des Lammes mit Lebensbaum an der Kathedra von S. Marco. Hierzu Grabar, La ‚Sedia di S. Marco' à Venise, S. 19 ff.

[111] Underwood, The Fountain of Life, S. 44 ff. Zum Baptisterium allgemein vgl. F. W. Deichmann, in R. A. C. Bd. I. Sp. 1157 ff. und A. Khatchatrian, Les Baptistères Paléochrétiens. Paris 1962.

liche Gestalt eines Tholos in der Ikonologie der christlichen Architektur verwendet wird. Man könnte beispielsweise an den Tholos im Atrium – „Paradies" – von Alt-St. Peter zu Rom denken, der von Paulinus von Nola im Jahre 397 als kuppelartiger Dachaufbau über vier Stützen beschrieben wird und dessen Aussehen von Chr. Huelsen nach einer Handzeichnung des 16. Jahrhunderts rekonstruiert worden ist[112]. Dieser Vergleich möchte sich umso eher aufdrängen, als dieser Brunnen für die karolingische Pfalzkapelle zu Aachen kopiert wurde, wo auch sein paradiesischer Charakter durch die inschriftliche Nennung der vier Flüsse bestätigt war. Es erscheint plausibel, die Initiative für die Errichtung eines solchen Brunnens in Aachen auf Karl den Großen zurückzuführen[113]. So suggestiv eine solche Parallele nun auch erscheinen mag, – sie würde beispielsweise auch mit der Vierzahl der Stützen am Lebuinuskelch übereinstimmen, während die meisten Baptisterien Oktogonform aufweisen –, ist doch eher ein anderer Bereich aufzusuchen, in dem die Bauform des Tholos sehr häufig, fast kanonisch ist: es ist der Grabbau Christi, wie er uns auf zahlreichen Pilgerfläschchen aus dem Heiligen Lande und anderen kleinen Kunstwerken bildlich überliefert ist. Die „Ampullen" stammen aus der Zeit um 600 und sind in größerer Anzahl im Schatz der Kathedrale von Monza erhalten geblieben[114]. Auf ihnen ist vorwiegend ein kleiner bedachter oder überkuppelter Bau auf vier Stützen dargestellt, wobei die ‚umgekehrte Perspektive' verschiedentlich ein Hexagon als Grundform des Baues vermuten lassen möchte (Abb. 113). Meistens schließen die Interkolumnien diagonal gezeichnete Gitter ein, im übrigen sind die Abweichungen der verschiedenen Typen nicht von großem Belang[115]. Im Innern des Tholos, das auf dem Täfelchen der römischen Kapelle Sancta Sanctorum dargestellt ist, wird ein altarähnlicher Aufbau sichtbar.

Seit frühester Zeit ist, zumal in der östlichen Kirche, das Grab Christi in Jerusalem mit den Epitheta „lebenbringend", „lebenspendend" ausgezeichnet worden, es wird „Quell unserer Auferstehung", zuweilen sogar „Lebensbrunnen" genannt, wie auch die ganze Passion Christi das Beiwort „lebengebend" erhält, anschließend an die Kennzeichnung des Kreuzes als „Lebensbaum"[116]. Hier erschließt sich nun eine Beziehung vom Grabbau Christi in der Anastasis zu Jerusalem zum Abendmahlskelch, die weit über eine allgemeine terminologische Koinzidenz hinausgeht. Im Beginne dieses Kapitels ist die bei Hrabanus Maurus zu findende und in der „Benedictio calicis" wiederholte Kennzeichnung des Kelches als *corporis et sanguinis Domini Nostri Jesu Christi novum sepulchrum* zitiert worden. Es erhellt, daß diesem Vergleich nicht nur eine vage formale Beziehung zugrunde liegt, sondern eine tiefe, ins Theologische vorstoßende innere Verwandtschaft. Sogleich drängt dieses Bild vom Kelch als dem Grabe Christi wieder zur Taufe und zum Taufhaus hinüber, denn auch die Taufe ist ein Bild des Begräbnisses Christi: *An ignoratis quia quicumque baptizati sumus in Christo Jesu, in morte ipsius baptizati sumus. Consepulti enim sumus cum illo per baptismum in mortem, ut ... et nos in novitate vitae ambulemus* (Röm. 6, 3–4) (Oder wisset ihr nicht, daß wir alle, die wir auf Christus getauft sind, auf Seinen Tod getauft sind? Wir sind also durch die Taufe auf den Tod mit Ihm begraben, damit auch wir in einem durchaus neuen Leben wandeln ...).

Von diesem Gedanken aus, der auch die „Benedictio

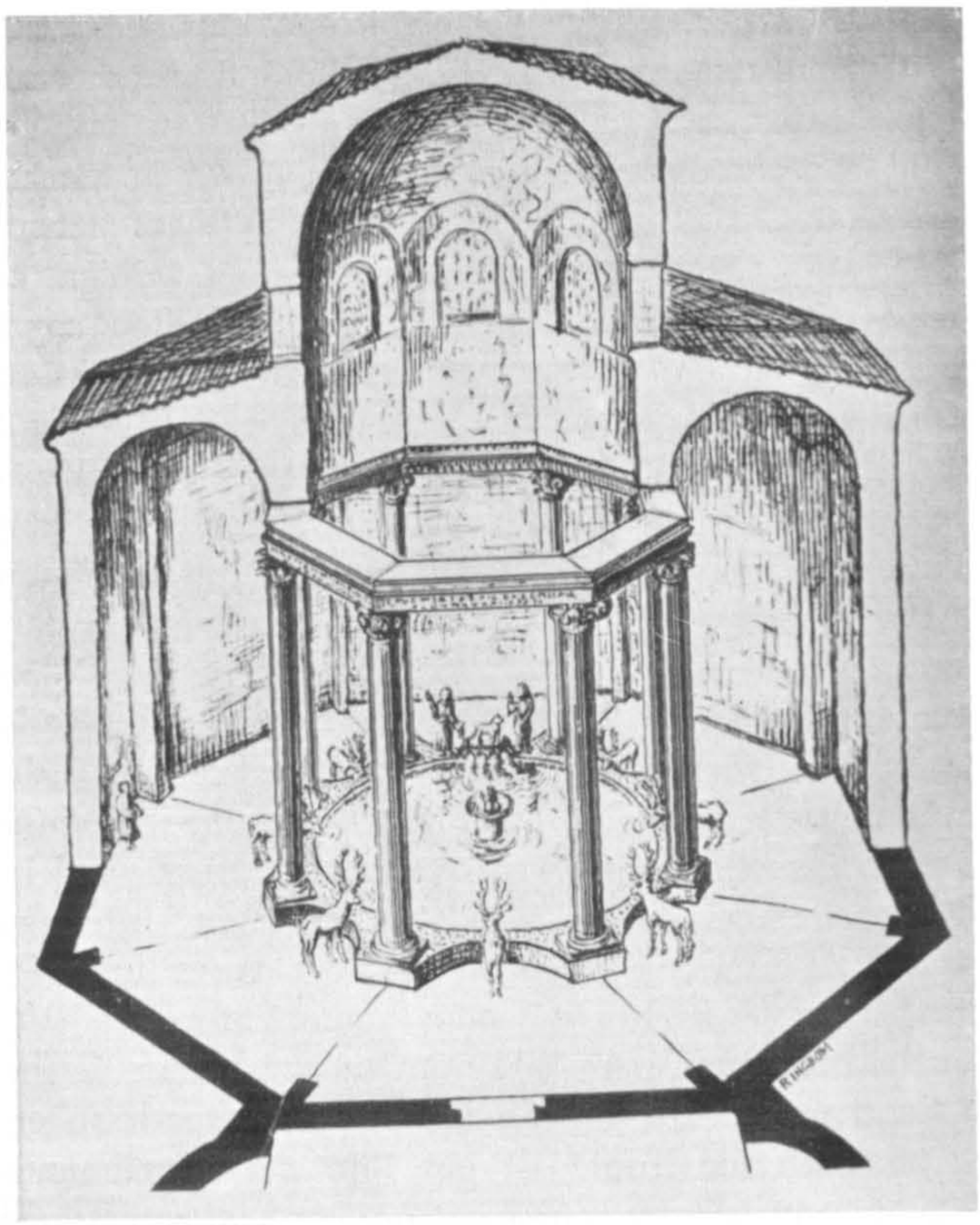
[112] Chr. Huelsen, Porticus Divorum und Serapeum im Marsfelde, in: Röm. Mitteil. XVIII/1903, S. 40 ff. – E. Petersen, Pigna-Brunnen, ebda., S. 319 ff. – Buddensieg, Le coffret en ivoire de Pola, S. 184.

[113] Vgl. zuletzt H. Cüppers, Der Pinienzapfen im Münster zu Aachen, in: Aachener Kunstblätter 19–20/1960–1, S. 90 ff. Cüppers hält den Kern der Aachener Pigna für karolingisch, Fuß und Inschrift hingegen für spätere Zutaten bei einer Restaurierung, die er durch die Normannenzerstörungen in Aachen bedingt sieht.

[114] A. Grabar, Les Ampoules de Terre Sainte. Paris 1958, Taf. V, IX, XI, XII u. a. m. – Vgl. auch den Tholos des Grabes Christi auf dem bemalten Deckel des byzantinischen Reliquienkästchens aus der römischen Kapelle Sancta Sanctorum, vgl. H. Grisar, Die römische Kapelle Sancta Sanctorum und ihr Schatz. Freiburg i. Br. 1908, S. 113 ff. – C. R. Morey, The Painted Panel from the Sancta Sanctorum, in: Festschrift P. Clemen. Düsseldorf 1926, S. 151 ff.

[115] Zusammenstellung bei Ringbom, Paradisus Terrestris Fig. 146. – Die Bildtradition zuletzt erörtert bei V. H. Elbern, Das Relief der Gekreuzigten in der Mellebaudis-Memorie zu Poitiers. Über eine vorkarolingische Nachbildung des Heiligen Grabes zu Jerusalem, in: Jahrbuch der Berliner Museen III/1961, S. 173 ff. – Zur Zahlensymbolik im Bau der Anastasisrotunde in Jerusalem vgl. R. Krautheimer, Introduction to an iconography of mediaeval architecture, in: Journ. of the Warburg and Courtauld Institutes V/1942, S. 10 f., Anm. 5 ff.

[116] Vgl. den im Jahre 614 geschriebenen Brief des Modestos an den armenischen Metropoliten Komitas, zitiert bei Underwood, The Fountain of Life, S. 96. – A. Grillmeier, Der Logos am Kreuz, München 1956, S. 75 Anm. 26: „Bei den Kopten gehen in bezug auf das Lebenszeichen Kreuz und Lebensdeutung ineinander über; bei den griechischen Vätern ist ‚lebenspendend' ein stehendes Beiwort des Kreuzes." Vgl. auch J. Reil, Die frühchristlichen Darstellungen der Kreuzigung Christi, in: Studien über christl. Denkmäler, Heft 2, Leipzig 1904, S. 42. Zum Kreuz als Lebensbaum auch van der Meer, Maiestas Domini, S. 67 ff. sowie R. Bauerreiss, Arbor vitae, München 1938, passim.



111. Lateranbaptisterium in Rom, Inneres (Rekonstruktion)

fontis" der Osternacht-Liturgie beherrscht, ergibt sich die unmittelbare Beziehung zwischen Baptisterium und Grabbau Christi, deren architektonische Auswirkungen seit längerer Zeit beobachtet worden sind[117]. Unschwer läßt sich erkennen, daß alle diese Bezüge, so verwirrend sie zunächst auch in ihrem wechselseitigen Übergreifen scheinen mögen, zurückzuführen sind auf den zentralen Ort des christlichen Heilsgeschehens, auf den Golgothahügel, an dem die Paradiesesflüsse des neuen Eden der Seitenwunde Christi entströmten, — wo der Herr auch seine Grablage gefunden hatte[118]. Wiederum ist an dieser Stelle hervorzuheben, wie sehr der Tholos über dem Grabe Christi und das architektonische Gehäuse des Lebensbrunnens gedanklich und daher auch gestaltlich zusammengehören[119]. Die Kunst hat sich dieses Zusammenklanges ebenso bemächtigt wie die literarische Symbolik. Dies mag aus einem doppelseitigen byzantinischen bzw. syrischen Steinrelief des 6. bis 7. Jahrhunderts in der Dumbarton Oaks Collection der Harvard Universität besonders eindrücklich erhellen[120] (Abb. 109/110). Auf der einen Seite der 67 x 55 cm großen Platte ist ein Tholos über vier Säulen mit Zeltdach abgebildet, von einem Pomum mit Kreuz darin bekrönt. Im mittleren, breiteren Interkolumnium sieht man ein lateinisches Kreuz über der schematischen Andeutung eines Hügels, darüber eine rechteckige kleine Platte, und links seitlich vom Kreuz eine schräg liegende Platte. Wie Underwood richtig gesehen und vergleichend be-

[117] Krautheimer, Introduction to an iconography, S. 3 ff. Krautheimer hebt S. 20 ff. hervor, daß die Taufhäuser ursprünglich (vor 350) vorwiegend quadratischen bzw. rechteckigen Grundriß hatten, während diese Struktur von der Mitte des 4. Jahrhunderts an mehr und mehr vom Rund bzw. dem Oktogon als neuer Form überlagert wird. — G. Bandmann, Zur Bedeutung der romanischen Apsis, in Wallraf-Richartz-Jahrb. XV/1953, S. 41 ff. — Ders., Über Pastophorien und verwandte Nebenräume im mittelalterlichen Kirchenbau, in: Kunstgeschichtliche Studien für Hans Kauffmann, Berlin 1956, S. 34 f. — Zum Verhältnis von Baptisterium und Mausoleum vgl. E. E. Malone, Martyrdom and monastic profession as a second baptism, in: Vom christlichen Mysterium. Gesammelte Arbeiten zum Gedächtnis von Odo Casel OSB. Düsseldorf 1951, S. 115 ff.

[118] So z. B. bei Origenes, Selecta in Psalmos, Migne P. G. 12, 1532 (zu Psalm 73/4 Vers 12), zitiert bei Underwood, The Fountain of Life Anm. 246. — Ein schöner Text bei Isidor von Sevilla weist in die gleiche Richtung: *Transitus ergo de hac vita mortali in aliam vitam immortalem, hoc est, de morte ad vitam, in passione et resurrectione Domini commendatur. Illic transitus a nobis modo agitur per fidem, quae nobis datur in remissione peccatorum, quando consepelimur cum Christo per baptismum, quasi a mortuis transeuntes de peioribus ad meliora, de corporalibus ad spiritualia, de conservatione huius vitae ad spem futurae resurrectionis et gloriae.* (Der Übergang also von diesem sterblichen Leben zu dem anderen unsterblichen Leben, d. h. vom Tode zum Leben, wird im Leiden und in der Auferstehung des Herrn offenbar. Jener genannte Übergang wird nun von uns vollzogen durch den Glauben, der uns bei der Sündenvergebung geschenkt wird, dann nämlich, wenn wir durch die Taufe mit Christus begraben werden, gleichsam vom Tode wie vom Schlechteren zum Besseren, vom Körperlichen zum Geistigen, von der Bewahrung dieses Lebens zur Hoffnung auf die künftige Auferstehung und Herrlichkeit übergehend.) Isidori Hispalensis Eps., De ecclesiasticis officiis I. cap. 32, Migne P. L. 83, 767. — Ferner K. Schmaltz, Mater Ecclesiarum. Straßburg 1918, S. 40 ff. u. 54 ff. — Bandmann, Zur Deutung des Mainzer Kopfes mit der Binde, S. 160 ff.

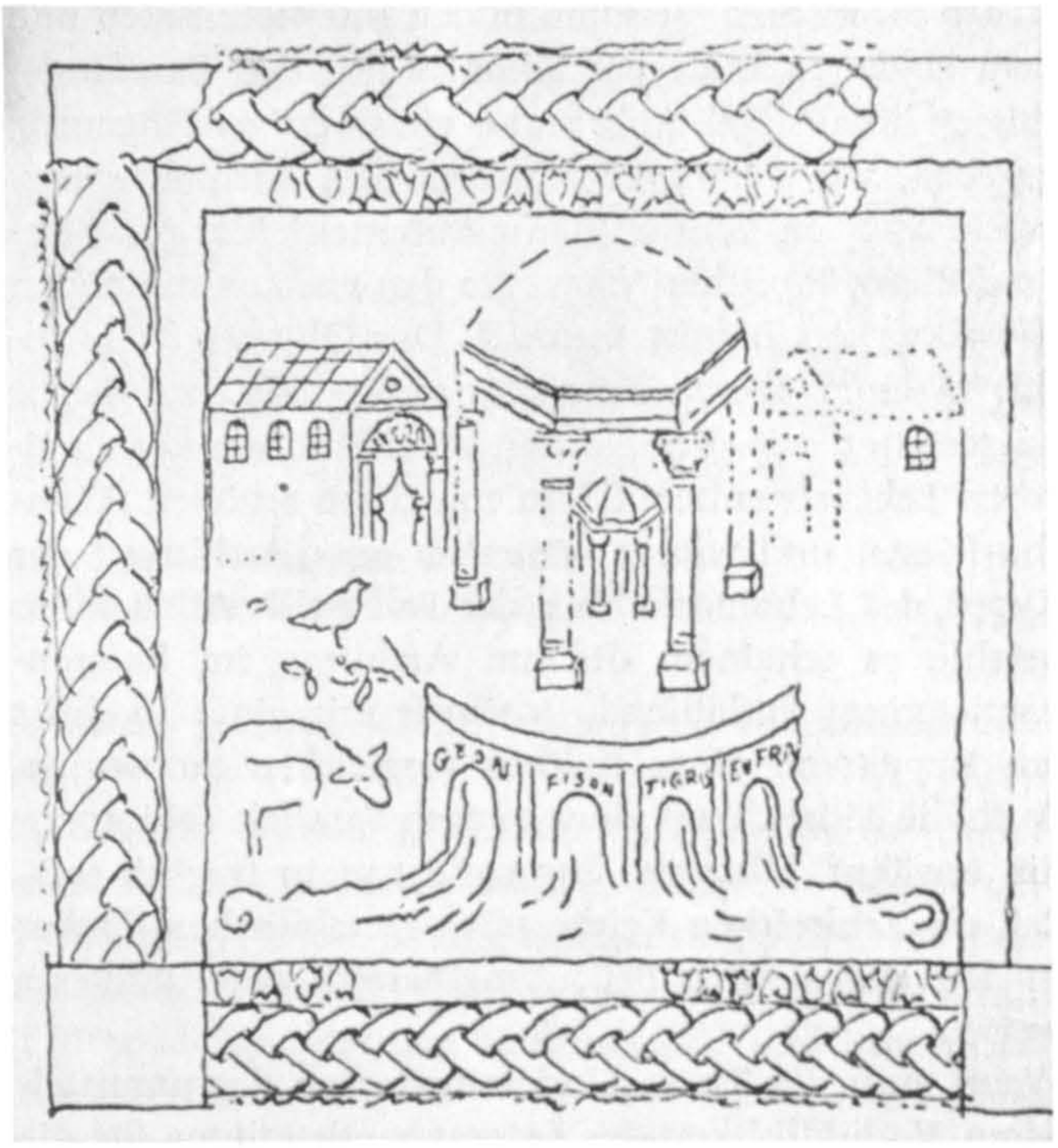
[119] Ringbom, Paradisus Terrestris, S. 441 ff., Abb. 126 ff. sieht im Tholos die Darstellung eines „Allerheiligsten", das durch Zeiten und Länder gleichgeblieben und zu einem jeweils verschiedenen Kultzentrum in Beziehung gesetzt worden sei. Alle aber „have reference to the same place, a holy city in Azerbaijan, which was also the center of the Iranian cult of Ardvi Sura the Fountain." S. oben Anm. 53.

[120] Kat. The Dumbarton Oaks Collection, Handbook. Washington 1955, Nr. 47. — Underwood, The Fountain of Life, S. 91 ff. geht erstmals ausführlicher auf diesen Stein und seine Tholos-Darstellung ein. Die sinnvolle ikonographische Zusammengehörigkeit beider Seiten scheint er jedoch nicht erkannt zu haben. — Für die Abbildungsvorlage habe ich der Dumbarton Oaks Collection zu danken.

wiesen hat, ist hier sowohl das Kreuz auf Golgotha wie das Grab Christi mit abgenommener Deckplatte gemeint, wobei die Orte des Kreuzeshügels und der Anastasis an einen Platz zusammengelegt erscheinen, wie dies symbolisch öfters geschieht[121].

Auf der rückwärtigen Fläche des Reliefs ist eine bauchige Vase mit knappem Fuß, kräftig geriefeltem Körper und engem Hals und Ausguß gegeben. Es ist nicht schwer, in dieser Urne jene Vase wiederzuerkennen, die aus zahlreichen symbolischen Darstellungen bekannt ist, insbesondere von Mosaiken und von Sarkophagen her. Hier tritt das Motiv gewöhnlich in der Gestalt der von Tieren – Vögeln, Hirschen, Pfauen – begleiteten Vase in Erscheinung. Die Gruppe der ravennatischen Sarkophage bietet dafür eindringliche Belege. Ringbom, der entsprechende Beispiele aus diesem Umkreis zitiert, sieht darin das sassanidische Symbol der Quellgottheit Ardvi Sura, im christlichen Bereich das Symbol des Brunnens von Eden[122]. Ihm war auch schon aufgefallen, daß diese christliche Symbolik sich vor allem am Sarkophag und am Taufbrunnen auswirkt. Die Gedanken an Tod und Unsterblichkeit, an Lebensbrunnen und Paradies sind für den Christen geschwisterlich verwandt, sie gehen gemeinsam aus der gläubigen Hoffnung auf die Erlösung durch das Blut Christi hervor[123]. Die Polarität von Grab Christi und Lebensbrunnen wird damit gleichsam aufgehoben: Golgotha und Eden sind schon in frühester Zeit miteinander auch räumlich verschmolzen, es werden daraus lediglich zwei Aspekte der Erlösung im Kreuzesopfer. Das schon einmal zitierte „Typikon" von Jerusalem bringt dies deutlich zum Ausdruck: „Deine lebenspendende Seitenwunde bewässert, wie ein Quell, der aus dem Garten Eden hervorsprudelt, Deine Kirche o Christus, wie ein wirkliches Paradies, sich zerteilend in Quellen, in vier Evangelien, und das Universum benetzend . . .[124]."

Grabbau Christi, „Fons vitae" und Taufhaus sind somit drei fast tautologische Elemente in dem vielfach verschränkten und komplizierten Bildgefüge, in welchem das Mysterium der Erlösung gedeutet und einsichtig gemacht werden soll. Sie fallen letzten Endes ebenso in ein Bild zusammen, wie Majestas Domini und Gemmenkreuz, Lamm Gottes und Kreuz Christi. Die Darstellung Christi am Kreuz über dem Tholos seines lebenspendenden Grabes, wie er von der Kreuzigungsminiatur im Rabulaskodex von 586, von den Monzeser Ampullen und besonders aus karolingischer Bildkunst vertraut ist, wäre letzten Endes inhaltlich gleichzusetzen der sakramental gemeinten Kreuzigung Christi über dem Kelch, in dem – wie in einem Grabe – das gnadenvolle Blut Christi gesammelt wird.



112. Mosaikfußboden mit Darstellung des Lebensbrunnens Junca (Tunesien), Nachzeichnung

Nun sei am Beispiel des Taufhauses versucht, den Weg zur Gestalt des Tempietto am Lebuinuskelch von Deventer und zu seinem vollen Verständnis zurückzufinden. In seiner Analyse der Darstellungen am Elfenbeinkästchen von Pola hat T. Buddensieg im Bilde auf dem rechten Seitenfeld des Kästchens das Innere des römischen Lateranbaptisteriums wiedererkennen wollen[125]. Aus diesem Abbild würde – über die bekannte, auf die Beschreibung im Papstbuche zurückgehende Rekonstruktion der von acht Säulen umstandenen Piscina mit

[121] Bandmann, Zur Deutung des Mainzer Kopfes mit der Binde, S. 163 ff. – Elbern, Das Relief der Gekreuzigten in der Mellebaudis-Memorie zu Poitiers, S. 182.

[122] M. Lawrence, The Sarcophagi of Ravenna, in: Monographs on Archaeology and Fine Arts (The Art Bulletin). II/1954, figg. 2,10.21, 23, 24, 39, 42. – Ringbom, Paradisus Terrestris, S. 84 ff. u. S. 166 ff., besonders Abb. 92 ff. Vgl. Anm. 119.

[123] Vgl. Michaelis, Pharmakon Athanasias (s. oben Anm. 100), der die Idee der Unsterblichkeit mit der Eucharistie als Unterpfand stärker gegen den Paradiesesgedanken absetzen möchte.

[124] Siehe oben Anm. 55. – Ringbom, Paradisus Terrestris, S. 441 betont hingegen die polare Gegensätzlichkeit von Lebensbrunnen und Grab Christi.

[125] Buddensieg, Le coffret en ivoire de Pola, S. 157, v. a. S. 184 ff.

sieben plastischen Hirschen in den Interkolumnien und dem goldenen Bilde des Lammes mit den Paradiesesflüssen hinaus (vgl. Abb. 111) – ein wichtiger Fingerzeig gegeben, wie der obere Abschluß des Architravs ausgesehen haben könnte: flache Lunettenfelder mit Rankenfüllung ähnlicher Art wie in den noch existierenden Mosaiken des Baptisteriums[126]. Das Oktogon wäre somit in einer oberen Zone mit vegetabilischem Dekor ausgestattet, wie dies auf den oben zitierten karolingischen Lebensbrunnenbildern mit ihren schönen Akanthusfriesen und wie es weiterhin am „Architrav" der Kuppa des Lebuinuskelches der Fall ist[127]. Allzu kühn möchte es scheinen, die am Architrav im Lateranbaptisterium umlaufende Inschrift mit einer Inschrift am Kupparand eines Kelches vergleichen zu wollen. Auch die Möglichkeit einer solchen Parallele sei immerhin erwähnt. Hingegen kann nicht mehr fraglich sein, daß die zahlreichen Kelche mit vegetabilischem Dekor in den allgemeinen Bedeutungsbereich des Paradieses weisen.

Wenn auch die These Underwoods von der unmittelbaren Vorbildlichkeit des Lateranbaptisteriums für die karolingischen Lebensbrunnenbilder zurückzuweisen war, so läßt sich doch nicht verkennen, daß diesem Bauwerk ein exemplarischer Charakter zu eigen ist. Der oktogonalen Form mit ihren zahlensymbolischen Verknüpfungen wird in den verschiedenen bildlichen und dekorativen Zutaten gleichsam eine Erläuterung mitgegeben. Das goldstrahlende Lamm steht im Mittelpunkt des „Fons vitae", die Hirsche in den Interkolumnien deuten, in Übereinstimmung mit Psalm 42, 1:

Sicut cervus ad fontem aquarum . . .

das Paradies an, die wahre Heimat der aus den ewigen Wasserbächen mit Unsterblichkeit gelabten Seele[128] (Abb. 111). Vierfüßler und Vögel nähern sich auch dem Paradiesesbrunnen, der auf dem Bodenmosaik der Kirche in Junca (Tunesien), einer Arbeit des 5. Jahrhunderts dargestellt ist (Abb. 112). Im oberen Teil eines quadratischen, von Flechtband umrahmten Feldes erhebt sich ein architektonisches Gebilde, bestehend aus einem offenen, von Säulen getragenen Polygon mit flankierenden Längsbauten. Innerhalb des vielleicht überwölbten Polygons, von dem nur die drei vorderen Seiten erhalten geblieben sind, sieht man einen kleineren polygonalen Tholos der gleichen Art. In der unteren Bildhälfte entströmen einem erhöhten, kreisbogenförmig gerundeten Aufbau in der Art eines Brunnenschaubeckens die vier inschriftlich gekennzeichneten Paradiesesflüsse. In der besser erhaltenen linken Hälfte des Mosaiks sind jene vegetabilischen Zierate und Tiere – Vogel, Hirsch – zu erkennen[129].

Zunächst mag diese Paradiesesdarstellung, ihres architektonischen Apparates wegen, wieder an das Apsismosaik von Santa Pudenziana zu Rom erinnern, wo Christus inmitten entsprechender Kuppelbauten und Hallen thront, die das Himmlische Jerusalem versinnbilden[130]. Man begegnet der Ordnung des Mosaiks von Junca, figürlich bereichert und verdeutlicht, schon an den sog. Stadttorsarkophagen, z. B. in S. Ambrogio zu Mailand, wo Christus in einem großen Segmentgiebel wie vor einem Kuppelbau steht, von den Jüngern vor bogenartig geöffneten Längsbauten begleitet[131]. Unter dem stehenden Christus erscheint das Lamm auf einem Hügel, dem die Paradiesesflüsse entströmen. An das vertraute Bild des Lammes auf dem Felsen mit den vier Flüssen anknüpfend, hat A. Grabar in überzeugender Weise das kleine Ziborium im Fußbodenmosaik von Junca als den „Thron des Lammes" gedeutet, nach Kap. 22,1 der Apokalypse. In ebenso zutreffender Weise darf man sich angesichts dieses Tholos an das Bild der Anastasis erinnert fühlen[132]. Besonders aber sei hervorgehoben, daß schon mit dem Mosaik von Junca eine paradiesische und apokalyptische Darstellung des Tholos = Lebensbrunnens auf figürliche Elemente verzichtet, soweit sie nicht zoomorphe und vegetabilische Motive betreffen, und dies, ohne an bildlicher Tragweite und Verständlichkeit einzubüßen. Nicht anders geschieht dies auch in den karolingischen Lebensbrunnenbildern

[126] Underwood, The Fountain of Life, S. 44 ff. – Wilpert, Mosaiken und Malereien Tf. 1–3. – Zur Beschreibung des Lateranbaptisteriums vgl. Liber Pontificalis I. 239,6; 243,5. ed. C. Duchesne. Paris 1886 ff.

[127] Einen entsprechenden Abschluß zeigt fol. 5v des Evangeliars von Etschmiadzin Cod. 229 aus dem Jahre 989, vgl. Underwood, The Fountain of Life Fig. 35. – J. Strzygowski, Das Etschmiadzin-Evangeliar, Byz. Denkmäler Bd. I. Wien 1891, S. 58 ff. – Strzygowski hatte diesen Tempietto mit den karolingischen Lebensbrunnenbildern in Beziehung gesetzt, in welchen er entsprechend syrischen Einfluß hatte erkennen wollen. Dazu K. Weitzmann, Die armenische Buchmalerei des 10. und beginnenden 11. Jahrhunderts, in: Istanbuler Forschungen Bd. 4. Bamberg 1933, p. 10. – Ferner Klauser, Das Ciborium in der älteren christlichen Buchmalerei a.a.O., mit zahlreichen Abbildungen.

[128] Ringbom, Paradisus Terrestris, S. 84–118.

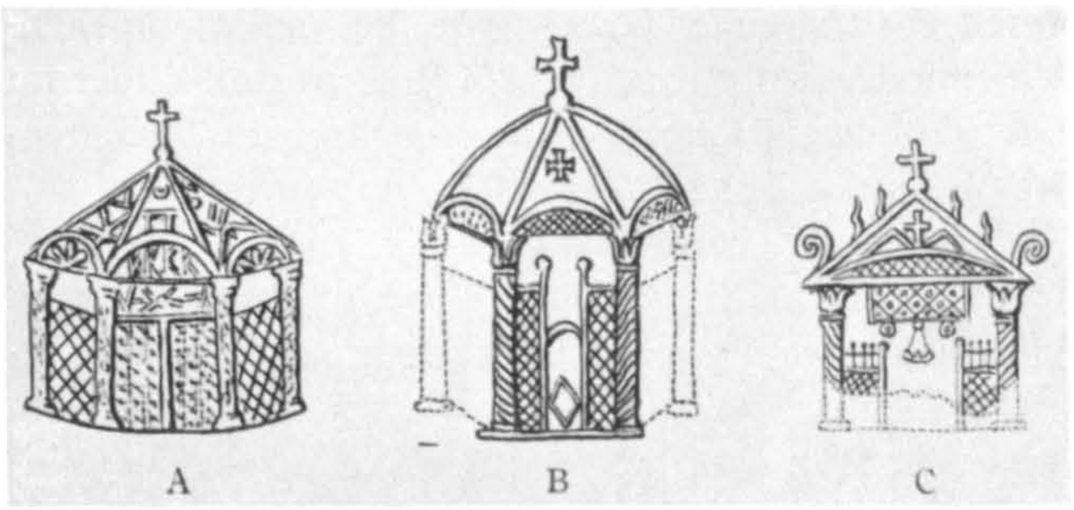
[129] G. L. Feuille, L'Église de Junca, in: Revue Tunisienne 1940.

[130] Grabar, Martyrium, Bd. II. S. 205, 266 f. – Ihm, Die Programme der christlichen Apsismalerei, S. 130 ff.

[131] Schoenebeck, Der Mailänder Sarkophag, Abb. 4.

[132] H. Schlunk/(M. Berenguer), La Pintura Mural Asturiana. Madrid 1957, S. 66. – Underwood, The Fountain of Life, S. 114 f. – Der hier zitierte Aufsatz von A. Grabar über die ältesten Bilder des Lebensbrunnens, der in Byzantina-Metabyzantina abgedruckt werden sollte, ist bisher nicht erschienen. Er wird, nach frdl. Mitteilung von Prof. Grabar, in eine spätere, umfassendere Studie aufgenommen werden.

des Godescalc-Evangelistars und des Evangeliars von St. Médard.
Ein weiterer Vergleich führt in die Karolingerzeit zurück. In S. Julián de los Prados zu Oviedo, in der Regierungszeit des Alfonso el Casto (792–842) errichtet und ausgestattet, finden sich auf allen Wänden reiche Architekturdarstellungen ohne menschliche Figuren. Gruppen von palastähnlichen antikischen Bauten, mit Vorhängen und pflanzlicher Symbolik in den Arkaden, finden an jeder Seite einen Höhepunkt in der „Crux Gemmata", durch die sie als Abbilder der königlichen Hallen des Himmlischen Jerusalem gekennzeichnet werden[133]. Diese Deutung, die von der herkömmlichen Interpretation des Dekors in Santullano als der königlichen Prachtbasilika des Hofes von Oviedo abweicht, läßt sich nicht zuletzt aus Vergleichen mit spanischen Apokalypsen-Illustrationen des frühen Mittelalters als richtig erweisen[134]. Wie an diesen letzten Beispielen gezeigt, kann in abstrakt-architektonischer Darstellungsweise, ohne jedes figürliche Element, ein hinreichend klares apokalyptisch-paradiesisches Bild gestaltet werden. Daß es in Spanien, sicherlich unter dem Einfluß spätantik-byzantinischen Gedanken- und Bildgutes, gerade in karolingischer Zeit wiederaufgenommen wird, mag zugleich Licht werfen auf die Möglichkeit der Deutung des karolingischen Lebuinuskelches und der in seinem Dekor angegebenen Architektur. Wie in Santullano der Charakter des Baues als Gotteshaus und die Wiederholung der „Crux Gemmata" als eines individuellen sakralen Kennzeichens den Ausschlag für die Deutung geben, so ist es beim Kelch die Bestimmung zur kultischen Feier, die dem allgemeinen Ornament eine über das Alltägliche weit hinausweisende Bedeutung gibt. Schon in einem Brief des hl. Cyprian (gest. 258) an Jubainus wird diese Denk- und Sehweise gerechtfertigt. Zugleich führt dieser Text zur ganzen Fülle der oben entwickelten mystischen Vorstellungen zurück:
Ecclesia paradisi instar exprimens arbores frugiferas inter muros suos intus inclusit ... has arbores rigat quatuor fluminibus id est evangeliis quatuor, quibus baptismi gratiam salutari et caelesti inundatione largitur[135].
(Die Kirche ist dem geschlossenen Paradiese zu vergleichen, welches in seinen Mauern fruchtbare Bäume hervorbringt ... Diese Bäume benetzt sie durch vier Flüsse, das heißt durch die vier Evangelien, durch die sie die Taufgnade spendet, als heilbringende und himmlische Bewässerung.)
Aus dem Ablauf der bildtheologischen Entwicklung frühchristlicher Zeit hatte Paul Unterwood geschlossen, das Motiv des Lebensbrunnens müsse etwa in der ersten Hälfte des 5. Jahrhunderts Eingang in die christliche Ikonographie gefunden haben.
Das Mosaik von Junca kann dies vielleicht – zumindest als Terminus post quem non – bestätigen. Wenn man A. Boeckler zustimmen will, „die Vorlage der beiden ganzseitigen Lebensbrunnen in Godescalc und Soissons als Bestandteil der Kanonfolge jenes byzantinischen Evangeliars zu denken, das erwiesenermaßen auch für die Evangelisten und die Kanontafeln benutzt worden ist"[136], so muß doch gleichzeitig darauf hingewiesen werden, wie sehr der Ikonographie des christlichen Westens die Elemente dieser Bildschöpfung im 9. Jahrhundert ganz allgemein, daß heißt vom Theologischen her wieder nahegerückt sind. Es sei auf die Wiederaufnahme des frühchristlichen Apsismosaiks im frühen 9. Jahrhundert in Rom verwiesen[137]. Die Fresken von Oviedo



113. Darstellungstypen des Grabes Christi auf Monzeser Ampullen (Nach L. I. Ringbom)

[133] Schlunk/(Berenguer), La Pintura Mural Asturiana, S. 31, S. 95 ff., Tff. 3, 4, 8, 12, 13. Vgl. Besprechung von V. H. Elbern, in: Zeitschr. für Kunstgeschichte 3/1948, S. 274 ff. – Vgl. das Bild des „wahren Kreuzes" in Opus sectile, über dem Eingang der Hagia Sophia in Konstantinopel, auf einem kleinen Stufenbau erhöht und von einem prachtvollen, ziboriumähnlichen Kuppelbau auf vier Säulen überwölbt. Dieses Bild ist unlängst als genaues Abbild des großen Gemmenkreuzes auf Kalvaria in Jerusalem interpretiert worden. Vgl. E. B. Smith, The Dome. Princeton 1950, S. 107. Gegen diese Deutung wendet sich Schlunk, op. cit. S. 60. Vgl. unten Anm. 144. – Zum Typus zuletzt Elbern, Ein christliches Kultgefäß aus Glas, S. 31 ff., Abb. 9–11.

[134] W. Neuß, Die Apokalypse des hl. Johannes in der altspanischen und altchristlichen Bibelillustration. Münster i. W. 1931, Bd. II., Abb. 77, 84, 85, 88. Vgl. ferner die Architekturdarstellungen mit Oranten in Hagios Georgios zu Saloniki, bereits von Schlunk herangezogen, op. cit. S. 58 ff. – Für Abb. s. Volbach, Frühchristliche Kunst Abb. 122–125.

[135] Ep. 73,10. C. S. E. L. 3 pt. 2.785.

[136] Underwood, The Fountain of Life, S. 108 ff. – Boeckler, Formgeschichtliche Studien, S. 13.

[137] Meinecke, Das Symbol des apokalyptischen Christuslammes, S. 74 ff. – Berchem-Clouzot, Mosaiques Chrétiennes 227, 245 usw. – Ihm, Die Programme der christlichen Apsismalerei a.a.O. begrenzt ihre Untersuchung bezeichnender Weise auf die Mitte des 8. Jahrhunderts.

waren ein treffender Beweis, wie die im Vorhergehenden immer wieder berührten Gedanken und Bilder im 9. Jahrhundert bis an die äußersten Grenzen des christlichen Westens lebendig gewesen sind.
Die vermutete Übernahme des Brunnens im „Paradies" der römischen St. Petersbasilika durch die karolingischen Baumeister der Aachener Pfalzkapelle sei ebenfalls erneut genannt. Darüber hinaus gibt es einen weiteren, überraschenden Hinweis darauf, wie vertraut das Bildmotiv des lebenspendenden Grabes Christi der offiziellen Bildkunst karolingischer Zeit gewesen ist. Zahlreiche Münzprägungen aus der Zeit Karls des Großen und Ludwigs des Frommen zeigen auf einer Seite eine vier-säulige Tempelfront (Abb. 114). Der Wortlaut der Umschrift XPISTIANA RELIGIO betont den „politischen" Charakter des Münzbildes, dessen genaue Übereinstimmung mit den verbreiteten Darstellungen des Heiligen Grabes evident ist (vgl. Abb. 109/113). So kann sein herkömmliches Verständnis als des in eine christliche Kirche verwandelten Tempels der heidnischen Religion nicht mehr überzeugen. Es beruht auf einem allzusehr vereinfachten Begriff von karolingischer „Renaissance". Der Tempietto auf der Münze, als das stilisierte Abbild des christlichen Heiligtums ‚par excellence', dürfte vielmehr auf das heilsgeschichtliche Ziel alles staatlichen Wirkens zu beziehen sein, das dem Mittelalter selbstverständlich war[138].
Die programmatische Bildabsicht der Münze geht schließlich auch schon aus ihrer alltäglichen Funktion als Zahlungsmittel hervor, wenn diese in einer mittelalterlicher Geistigkeit entsprechenden Weise mit dem weiter oben zitierten, von Hrabanus Maurus in „De laudibus s. Crucis" wiederholten Wort nach 1. Petr. 1, 18–19 konfrontiert wird. In der Übereinstimmung mit den vertrauten Bildern und ihrem Verständnis schließt sich auch hier der Kreis.

5. DER LEBUINUSKELCH IM UMKREIS VERWANDTER CIMELIEN

Im Versuche, den sogenannten Lebuinuskelch von Deventer (Abb. 11) und seine ornamentale Ausstattung zu deuten, war ein ausgedehntes Feld frühchristlicher und frühmittelalterlicher Bildkunst zu durchschreiten. Von der karolingischen Cimelie führte der Gang der Untersuchung bis hinunter zu den monumentalen Mosaikbildern frühchristlicher Gotteshäuser und über die Bilddokumente der sakramentalen Auffassung vom Blute Christi in karolingischer Zeit bis hinauf zu den kosmologischen, schon eher rational durchdachten Strukturen der ottonischen Bilder von Lamm und Ekklesia. Es erwies sich als notwendig und fruchtbar, die Texte von Liturgie und Literatur frühchristlicher und frühmittelalterlicher Zeit immer wieder heranzuziehen und mit dem Bildgut zu konfrontieren. Der von vier Säulen getragene Tholos, den der Lebuinuskelch in seiner architektonischen Rekonstruktion darstellt, erhellte als ein Kernbau im wohldifferenzierten Gebäude christlicher Bildtheologie. Wie besonders dieses karolingische Kultgefäß, so erwies sich letztlich jeder Kelch als Gleichnis des lebenspendenden Grabes Christi und damit als Ausgangsort der Paradiesesflüsse, als wirklicher Lebensbrunnen. Er deutet auf die vier Evangelien als die *quatuor Christi flumina* und in die ganze Tiefe der Theologie des Kreuzes mit dem Opfertode Christi, dem apokalyptischen Lamme und Ekklesia, in den Sakramenten der Taufe und der Eucharistie[139]. Diese weitgespannte mystische Zusammenschau ist im Konsekrationsformu-

[138] P. E. Schramm, Die deutschen Kaiser und Könige in Bildern ihrer Zeit bis zur Mitte des 12. Jahrhunderts. Berlin in Bildern ihrer Zeit bis zur Mitte des 12. Jahrhunderts. Berlin 1928, S. 29 f., 45. – K. Lange, Münzkunst des Mittelalters. Leipzig 1942, Taf. 6–7. – In diesem Zusammenhang mag auf die Beziehungen Karls d. Gr. zum Patriarchen von Jerusalem und zum Kalifen hingewiesen werden. Nach dem Urteil mancher Forscher hat Karl eine Art Schutzherrschaft „zumindest geistlichen Inhalts" über die heiligen Stätten ausgeübt. Vgl. H. Fichtenau, Das karolingische Imperium. Zürich 1949, S. 78 und Anm. 108. – Die hier gegebene Deutung erstmals zitiert in Elbern, Das erste Jahrtausend – Tafelband Taf. 201 a.

[139] Hier sei nochmals nachdrücklich auf die weiter oben bereits angedeutete Beziehung Ekklesia – Maria hingewiesen. Vgl. Underwood, The Fountain of Life, S. 75 ff., der die Wechselbeziehung Taufe-Maria-Ekklesia durch die theologische Literatur der östlichen Kirche verfolgt. In einem griechischen Kompendium des 10. Jahrhunderts wird der Kelch auch mit der Brust Mariens verglichen, als „phylakterion" der Sterblichen. Vgl. Migne P. G. 98, 399 B. – In der Osterpräfation aus dem Gelasianischen Sakramentar des 7. Jahrhunderts heißt es: „Jubelnd freute sich einst Maria bei seiner Geburt. Jubelnd freut sich die Kirche, da sie schaut die Geburt ihrer Kinder. Der selige Quell, der leuchtend der Seite des Herrn entströmte, hat also hinweggeschwemmt den lastenden Schmuck der Sünden". Vgl. Migne P. L. 74, 1112 D. Rupert von Deutz vergleicht in: De trinitate et operibus eius. De S. Spiritu III. 9 (Migne P. L. 167, 1648 B) den Schoß Mariae mit dem *uterus ecclesiae, uterus gratiae.* Der Marienschoß kann auch als Altar gelten, dazu Petrus Damianus, Sermo 11, Migne P. L. 144, 557 C. – Zur Alle-

lar des eucharistischen Kelches angedeutet, in welchem auf das typologische Vorbild des opfernden Priesters mit dem Kelche, Melchisedek, hingewiesen wird, und in dem der eucharistische Kelch auch das lebenspendende *novum sepulchrum* des Herrn genannt wird, dessen Architektur daher mit dem Gehäuse des Lebensbrunnens in eins gesehen werden darf.

Es könnte scheinen, als greife eine solche Interpretation des Kelches aus Deventer allzu weit aus und führe zu allzu umfassenden und allgemeine Geltung beanspruchenden Schlußfolgerungen, zumal es sich bei dem sogenannten Lebuinuskelch von Deventer um das vereinzelte Beispiel eines als Architektur aufgefaßten eucharistischen Trinkgefäßes handele. Bereits oben konnte flüchtig auf Parallelen hingewiesen werden. Es erscheint notwendig, nunmehr, nachdem die weit ausgreifenden Konsequenzen der im Vorangehenden erarbeiteten Deutung sichtbar geworden sind, den Denkmälerbestand erneut auf Vergleichbares durchzusehen. Das Verständnis des karolingischen Kelches selber wird daraus weitere Vertiefung erfahren.

Wieder ist hierbei zunächst auf frühe byzantinische Kelche hinzuweisen, an denen Architekturmotive – Arkaden – mit Kreuzen und Heiligengestalten auftreten. Ein oben schon beiläufig erwähnter Kelch der früheren Sammlung Abukasem in Port Said, jetzt in der Walters Art Gallery zu Baltimore, wurde mit zwei anderen, nicht figürlich ausgestatteten eucharistischen Gefäßen im Jahre 1910 bei Hamah in Syrien gefunden[140] (Abb. 83). Er zeigt in getriebener Arbeit zwei Kreuze mit je zwei flankierenden Heiligen. Die Figuren einer der beiden Gruppen sind nach ihren physiognomischen und ikonographischen Merkmalen als die Apostelfürsten anzusehen, nach dem Typus der „Kreuzwache der Apostelfürsten". Die Vierzahl der Dargestellten weist anderseits auf die Evangelisten, so daß nicht nur die Verwendung von Architekturmotiven, sondern auch die ikonographische Intention vertraut erscheint[141].

Ein zweiter, leider nur sehr fragmentarisch erhaltener, gleichwohl ikonographisch aufschlußreicher Kelch aus



114. Münze Ludwigs des Frommen, Verso
Berlin, Münzkabinett

Glas, in der Dumbarton Oaks Collection zu Washington, zeigt auf der einen Seite die eingeschliffene Darstellung einer Aedikula mit erhöhtem Kreuz zwischen Velen, von Engeln begleitet (Abb. 84)[142]. Die zu rekonstruierende Gegenseite gab, dem Kelch von Baltimore gut vergleichbar, ein Gemmenkreuz zwischen bärtigen Gestalten wieder. Der begleitende Pflanzenwuchs macht den Charakter des Kreuzes als des „lebenspendenden Holzes" deutlich, und man möchte daher vermuten, daß auf dem verlorenen unteren Teil des Glasbechers ursprünglich der Paradieseshügel mit den vier Flüssen dargestellt war. Der Vergleich mit dem bekannten Bilde auf der Patene von Berezoff (Abb. 117) liegt nahe. Mit der Aedikula der anderen Seite könnte der von einem Ziborium überwölbte Golgothahügel in Jerusalem gemeint sein. In beiden Bildern am Glaskelch von Dumbarton Oaks sind somit abbildliche wie auch kultisch

gorese Marienschoß – Heiliges Grab in der Architektur, grundgelegt bei Augustinus, Beda Venerabilis, Hrabanus Maurus, vgl. G. Bandmann, Altaranordnung als Darstellung, in: Das erste Jahrtausend – Textband I. Düsseldorf 1962, S. 401. – Ein barockes Beispiel für das ununterbrochene Weiterleben dieser mariologischen Spekulation bei B. Knipping, De Iconographie der Contrareformatie in den Nederlanden. Hilversum 1940, Bd. II., S. 33 ff. S. 42 ff. (frdl. Hinweis von Prof. Bandmann).

[140] Ch. Diehl, Un nouveau trésor d'argenterie syrienne, in: Syria VII/1926, S. 105 f. – Braun, Altargerät, S. 78 f. nimmt Entstehung im 11. Jahrhundert an. – Kat. Early Christian and Byzantine Art. Baltimore 1947, Nr. 394, mit Datierung ins 6. Jahrhundert.

[141] Zur „Kreuzwache der Apostelfürsten" vgl. Ihm, Die Programme der christlichen Apsismalerei S. 86 f., weitgehend ihr folgend Elbern, Ein christliches Kultgefäß aus Glas S. 23 f. Zum Kelch der Walters Art Gallery ebda. S. 38 f.

[142] Vgl. Dumbarton Oaks Collection, Handbook. Washington 1955, Nr. 226, Abb. 137. – M. C. Ross, Catalogue of the Byzantine and Early Mediaeval Antiquities in the Dumbarton Oaks Collection, Bd. I. Washington 1962, Nr. 96. – Die Abbildungsvorlage verdanke ich der Dumbarton Oaks Collection.

gesteigerte Momente enthalten[143]. Es sei hinsichtlich der Deutung des ikonographischen Typus des adorierten Gemmenkreuzes, mit oder ohne architektonische Einfassung, noch einmal an das Bild der „Crux Gemmata" in der Hagia Sophia erinnert. Das gleiche Bild findet sich vielfach auf den oben zitierten palästinensischen Bleiampullen, als Kreuz in umkränzter Arkade, zuweilen umgeben von den Medaillons der zwölf Apostel, auch darin dem Bildtyp des Kelches in Baltimore nahestehend[144]. Jedenfalls fügen sich die beiden byzantinischen Kelche in Baltimore und Dumbarton Oaks in das oben entwickelte Gesamtbild der Deutung eucharistischer Kelche im abendländischen Bereich vollkommen ein, deren ikonographischem Wurzelgrund sie offensichtlich nahestehen.

Unter den abendländisch-mittelalterlichen Kelchen gibt es, sieht man einmal genauer zu, erst recht nicht wenige Stücke mit architektonischen Bildelementen oder Zierformen. Die bereits analysierten Architekturmotive zu beiden Seiten der Majestas Domini am Tassilokelch von Kremsmünster können bereits vorausgesetzt werden. Geht man von dem übrigen bei Joseph Braun ausgebreiteten Material aus, dann wäre im frühen Mittelalter noch der großartige Kelch von Sto. Domingo de Silos zu nennen. Aus romanischer Zeit wäre mehreres anzuführen: der Henkelkelch von St. Peter in Salzburg, ein Pontifikalkelch in Fritzlar, ein Kelch aus Köln St. Aposteln, ein Kelch im Museum zu Coimbra, sie alle mit Aposteln unter Arkaden als Kuppadekor, sodann ein Kelch in Ottobeuren, der (zweite) Kelch von Tremessen (vgl. Abb. 87), und endlich der sogenannte Kelch des hl. Remigius im Schatz der Kathedrale von Reims (Abb. 85). Neben dem Kelch von Silos ist nur der Reimser Kelch hier von besonderem Interesse, weil auch er ausschließlich Architekturformen als Ziermotive trägt, ohne jede figürliche Zutat[145].

Am Kelch von Sto. Domingo läßt sich gleichsam die Probe darauf machen, wieweit die gefundenen Aufschlüsse allgemein zutreffen mögen (Abb. 53). Dieser Kelch, vom Morphologischen her schon besprochen und in Verbindung gebracht mit einer kleinen, als ‚insular' angesprochenen Gruppe – (vgl. Kat. Nr. 27) – weist auf der Kuppa zwölf, am Kelchfuß zehn Rundbogenarkaden („Überhalbkreisbögen") auf. Diese liegen zwischen friesartigen Bändern, von denen die Abschlußleiste unter dem Kupparande deutlich den Charakter eines Architravs zeigt. In den Bogenfeldern der Kuppaarkaden sitzen tropfenförmige Steine, in den Arkaden am gewölbten Kelchfuß kommen Filigranmotive von etwa umgekehrter Herzform hinzu.

Für den architektonischen Aufbau des Kelchdekors ergeben sich somit zwei übereinander liegende Arkadenreihen. Die herzförmigen Motive erweisen sich als stilisierte Pflanzenformen, wie sie unter anderem in der spanischen Wandmalerei frühmittelalterlicher Zeit gefunden werden[146]. Für eine Erklärung der doppelten Arkadenordnung wird man sich zunächst an die Zahl der Bögen halten können. Die Zwölfzahl, wie sie sich in der Arkadenreihe der Kuppa findet, ist eine häufig im symbolischen Zusammenhang verwendete Zahl. Sie dient nicht zuletzt der antitypischen Gegenüberstellung von Altem und Neuem Testament. Schon Tertullian verwendet sie in einem symbolischen Vergleich der zwölf in der Bundeslade bewahrten Steine aus dem Jordan mit den Aposteln, als den Grundsteinen der Kirche. Die Zehnzahl der Arkaden auf dem Kelchfuß erinnert an die Zehn als Zahl der christlichen Vollkommenheit, welche alle anderen Zahlen in sich schließt. Insbesondere enthält sie die Drei (Trinität) und die Sieben (als Zahl der leiblichen und geistigen Elemente im Menschen)[147]. Der Arkadengliederung auf Fuß und Kuppa des Kelches von Silos dürften solche und ähnliche symbolische Vor-

[143] Vgl. die ausführlichen ikonographischen Erörterungen bei Elbern, Ein christliches Kultgefäß aus Glas S. 22 ff. Hier sind auch die Beziehungen zur Ikonographie des Lebensbrunnens, des Grabes Christi und zum Bilderkreis frühchristlicher Apsiden umrissen. – Zur Patene von Berezoff s. u. S. 135. – Zeitlich und stilistisch kann dem Kelch von Dumbarton Oaks ein weiterer Glaskelch an die Seite gestellt werden, der aus Gerasa stammt und im Jordan Archaeological Museum zu Amman aufbewahrt wird (nicht wie früher angenommen im Museum zu Jerusalem). Auch ikonographisch gehört er in den gleichen Umkreis: dargestellt ist ein Gemmenkreuz zwischen Lämmern. Da er keine Architekturmotive aufweist, kann der Becher hier beiseite bleiben. Zur Literatur: P. V. C. Baur, A Christian Bowl or Chalice, in: Gerasa, City of the Decapolis, ed. C. H. Kraeling. New Haven 1938, S. 505, und Elbern, art. cit. S. 34 ff., Abb. 12–13.

[144] Vgl. Anm. 133. – Grabar, Les Ampoules de Terre Sainte, S. 60 und Tf. X, XXIII, XXIV, XLI. Auch Grabar bezweifelt einen konkreten, abbildlichen Zusammenhang mit den heiligen Stätten Jerusalems.

[145] Vgl. Braun, Altargerät Abb. 21, 22, 35, 37, 46. Die Kelche von Salzburg, Fritzlar und Ottobeuren ausführlich in Kat. Eucharistia. München 1960, Nr. 72, 74, 75. Vgl. zu den Kelchen von Tremessen die Anm. 155.

[146] Schlunk/(Berenguer), La Pintura Mural Asturiana, Taf. 17,4 (Santullano), besser noch in den bereits dem ausgehenden 9. Jahrhundert zugehörigen Freskenresten von S. Adriano de Tuñon, ebda. Taf. 32,2.

[147] Zur Zwölfzahl vgl. Tertullian, Adv. Marcionem 4, 13, Migne P. L. 2, 387 und Augustinus, In Joh. tract. 49, n. 8, Migne P. L. 35, 1749. Danach Honorius August., Sacram. c. 54, Migne P. L. 172, 775 A. – Zur Zehn und ihrer symbolischen Bedeutung vgl. Hrabanus Maurus, De cleric. instit.

stellungen zugrunde liegen, wie sie den auch an anderen Kelchen beobachteten symbolischen Bildintentionen entsprechen. Die Doppelgeschossigkeit hingegen findet sich, wenn auch nicht immer mit zweigeschossiger Arkadenordnung, in verschiedenen Darstellungen des Heiligen Grabes in Jerusalem, dessen turmartiger Bau offensichtlich schon früh auch im Abendland nachgeahmt wurde, wo Behälter für die Eucharistie oft die Gestalt eines Turmes hatten. Dies entspricht der frühchristlichen Gewohnheit, die Eucharistie im Pastophorium aufzubewahren, wie bereits in den „Constitutiones Apostolorum" des 5. Jahrhunderts erwähnt. Der besondere Charakter des Pastophoriums als Martyrion und Sepulkralkapelle, dem das spätere Verständnis der Prothesis als Stätte der Passion und des Grabes Christi in der Ostkirche entspricht, muß in diesem Zusammenhang hervorgehoben werden[148]. Auch Inzensorien der frühen Ostkirche, wie sie in einem bei A. Grabar mitgeteilten Exemplar und anderen vorliegen, sind vergleichend heranzuziehen. Manche davon weisen deutlich erkennbar die doppelgeschossige Anlage auf. In den gleichen ikonologischen Zusammenhang gehört auch die ebenfalls von Grabar vorgetragene Deutung des Aachener byzantinischen Kuppelreliquiars als „Sion"[149].

Neben zweigeschossigen Arkadengliederungen an Gebäuden, die das „Himmlische Jerusalem" darstellen[150], kann die bereits zitierte Miniatur aus der Beatushandschrift im Kathedralarchiv zu Gerona (vgl. Anm. 104) hier erneut genannt werden (Abb. 107). Das Gebäude, von dessen Höhe der Engel zur Kirche von Sardis spricht, ist doppelgeschossig und entspricht damit wieder den vertrauten Darstellungen des Heiligen Grabes. Es erhebt sich über einer halbierten „Fensterrose", deren Arkaden einen Architrav mit Rankendekor tragen. Vereint mit dem zentralen Motiv des Kelches in der oberen „Kapelle" – vielleicht einem Abbild des auf Golgotha aufbewahrten Abendmahlskelches als Gleichnis des Lammes? – mag dies ein beachtenswerter Hinweis zum Verständnis der doppelten Arkadenzierate am Kelch von Silos sein.

Daß der architektonische Dekor an dem großen spanischen Kelch auf den Lebensbrunnen und das Grab Christi zugleich weist, wird offensichtlich bestätigt von dem anderen architekturbildlichen Kelch, der ebenfalls gut mit dem Lebuinuskelch verglichen werden kann. Es ist der freilich viel jüngere sogenannte Kelch des hl. Remigius im Domschatz zu Reims (Abb. 85). Trotz umfassender Restaurierung im 19. Jahrhundert, anläßlich seiner Verwendung bei der Krönung König Karls X., hat er Gestalt und Dekor aus dem frühen 13. Jahrhundert bewahrt. Er mißt 16,7 cm an Höhe, hat eine romanisch flache, schalenförmige Kuppa von 15 cm Durchmesser, ist überreich mit Steinen, Perlen und Emails besetzt und mit Filigran überzogen. Seine Zuschreibung an den hl. Remigius (gest. 533?) verdankt er einer alten, frommen Tradition[151]. Wie beim Kelch von Sto. Domingo de Silos sind Kuppa und Fuß des Remigiuskelches mit Filigranarkaden als Flächenzieraten bedeckt. Im Unterschied zu jenem sind die Bögen am Kelchfuß nicht nach innen, sondern nach außen gekehrt. Diese Abwandlung des Motivs der doppelten Arkade kann formalästhetische Gründe haben und durch die starke Verengung des flachen Kelchfußes bedingt sein. Eine ikonographische Absicht ist aber nicht ganz von der Hand zu weisen. Vergleichend darf an Fensterrosen romanischer Kirchen gedacht werden, die sowohl nach innen wie nach außen gerichtet sein können, ohne daß ein Unterschied in der Bildintention daraus abzulesen ist. Zweifellos sind diese lichtdurchstrahlten Arkaden an Glasfenstern als überirdische Architekturen zu ver-

3, 22, Migne P. L. 107, 399–400: *Denarius numerus creatoris atque creaturae significat scientiam, nam trinitas creatoris est, septenarius autem numerus creaturam indicat propter vitam (cor, anima, mens) et corpus (quatuor elementa).* Wörtlich nach Augustinus, De div. quaest. 81, Migne P. L. 40, 96. Sauer, Die Symbolik des Kirchengebäudes (2. Aufl.), S. 80 f., bzw. S. 66 ff.

[148] Bandmann, Über Pastophorien und verwandte Nebenräume, S. 25, zitiert Texte aus Gregor von Tours, De gloria Martyrum cap. 86, Migne P. L. 77, 781 ff. und aus einer Erläuterung zur altgallikanischen Liturgie, bei E. Martène / U. Durand, Thesaurus nov. anecdotorum, Bd. V. Paris 1717, S. 95, in denen von turmartigen Gefäßen dieser Art für die Eucharistie die Rede ist. Diese Texte beziehen sich ausdrücklich darauf, *quia monumentum Domini in similitudinem fuit scissum in petra.* Die „Constitutiones" sind ebda. S. 24 zitiert. – Vgl. auch frühe Abbildungen der Anastasis auf Elfenbeinen und dgl., z. B. auf der Reiderschen Tafel in München und besonders häufig in karolingischer und ottonischer Zeit, z. B. Goldschmidt, Elfenbeinskulpturen I. 9, 41, 55, 126, 130, 139, 148, u. a. m.

[149] Zu den doppelgeschossigen Thuribula vgl. A. Grabar, Martyrium III. Tf. XV, 3. – Ein vergleichbares Bronzethuribulum des 6. Jahrhunderts im Museum der Universität von Michigan, Ann Arbor, abgeb. bei M. C. Ross, A Byzantine Bronze Finial for a Church, in: Greek-Roman and Byzantine Studies 4/1963, Pl. 6. Das Obergeschoß dieses Räuchergefäßes läßt sich auch gut als durchbrochene Kuppel verstehen, vgl. das Aachener Stück. – Zum Aachener Kuppelreliquiar mit ikonologischem Umkreis vgl. A. Grabar, Le reliquaire byzantin de la Cathédrale d'Aix-la-Chapelle, in: Karolingische und ottonische Kunst, Werden, Wesen, Wirkung. Wiesbaden 1957, S. 282 ff.

[150] Vgl. Schlunk/(Berenguer), La Pintura Mural Asturiana, z. B. S. 53 ff. und S. 95 ff.

[151] Kat. Chefs d'Œuvre de l'Art Français. Paris 1937, Nr. 1191. – Kat. L'Art en Champagne au Moyen-Age. Paris 1959, Nr. 95.

stehen, wobei der Gedanke an ein Abbild der Anastasis mitgesprochen haben mag[152].

Die einzelne Arkade am Fuß des sog. Remigiuskelches ist mit höchstem Reichtum gebildet. Auf einem Perlstreifen als Grundlinie steigen emaillierte Pilaster über Edelsteinbasen zu einem aus Edelsteinen gebildeten „Kapitell" auf. Die Arkadenbögen sind mit Filigranranken besetzt, ihren Scheitel, auf welchem das filigranierte Gesims aufliegt, bezeichnet wiederum ein Edelstein. Die Arkaden am Kelchfuß sind entsprechend gebildet, wenn auch ein wenig vereinfacht. Es ist jeweils eine Folge von sechs Arkaden, die Kuppa und Fuß umziehen. Die Zahl sechs ist eines der wichtigsten zahlensymbolischen Strukturelemente, die schon beim Lebensbrunnen und beim Taufhaus eine Rolle spielten. Daher dürfte eine Deutung des Remigiuskelches und seiner „Verzierung" auf den Lebensbrunnen, beziehungsweise auf den mit dem Lebensbrunnen austauschbaren Topos des „lebenspendenden" Grabes Christi viel für sich haben. Er stellt gewiß aber auch ein Abbild der Gottesstadt des Himmlischen Jerusalem dar, deren Schilderung in der Apokalypse manche Einzelheiten im Dekor entnommen sein könnten und der er auch in der Symbolik der Zwölfzahl nahe kommt:

Et murus civitatis habens fundamenta duodecim, et in ipsis duodecim nomina duodecim apostolorum Agni . . . Et erat structura muri eius ex lapide jaspide; ipsa vero civitas, aurum mundum simile vitro mundo. Et fundamenta muri civitatis, omni lapide pretioso ornata. . . . Et duodecim portae, duodecim margaritae sunt per singulas; et singulae portae erant ex singulis margaritis . . .
(Apk. 21, V. 14, 18, 19, 21).

(Die Stadtmauer hatte zwölf Grundsteine, auf denen die zwölf Namen der zwölf Apostel des Lammes geschrieben standen . . . Die Mauer war aus Jaspis aufgebaut; die Stadt jedoch war reines Gold, so rein wie Glas. Die Grundsteine der Stadtmauer trugen Schmuck aus verschiedenen Edelsteinen. . . Und die zwölf Tore waren aus zwölf Perlen; ein jedes Tor bestand aus einer einzigen Perle . . .)

Hält man also auch diese ikonographische Komponente im Auge, so wird man gleichwohl sagen können, daß der oben ausgebreitete theologische und ikonographische Umkreis weit genug ist, um eine solche Aussage des Remigiuskelches mit einzuschließen, – wie man sich denn überhaupt vor einseitiger Festlegung auf eine einzige ikonographische Intention hüten muß. Die Inschrift am Fuße des Reimser Kelches selber gibt keinen Aufschluß darüber. Sie schleudert das Anathem gegen den Frevler, der ihn dem Gotteshause entfremden würde:

Quicumque hunc calicem invadiaverit vel ab hac ecclesia Remensi aliquo alienaverit anathema sit fiat Amen[153].

(Wer immer diesen Kelch an sich bringen oder dieser Reimser Kirche irgendwohin entfremden wird, der sei im Banne. So geschehe es. Amen.)

Mit dem sogenannten Kelch des hl. Remigius aus Reims ist die Grenze zwischen frühen und hohem Mittelalter überschritten. Es mag aufschlußreich und nützlich sein, die Untersuchung damit nicht einfach abzubrechen, sondern an Hand von einigen charakteristischen Beispielen zu zeigen, wie die frühmittelalterlichen Bildvorstellungen, die den Kelch als Lebensbrunnen im Zentrum erhabener theologischer Gedankengänge sehen, in späterer Zeit lebendig bleiben, und wie sie sich zu verändern beginnen. Es ist ein Kennzeichen hochmittelalterlicher sakraler Kunst, daß die fortschreitende Systematisierung und Differenzierung theologischer Zusammenhänge sich auch in der Ikonographie, in der bildlichen Parzellierung dieser Gedanken ausspricht. In den auf diese Weise entstehenden weitläufigen Zyklen spielt die Darstellung der Paradiesesflüsse am eucharistischen Kelch auch weiterhin eine Rolle, wenn sie auch nicht mehr im Mittelpunkt steht. Am berühmten Henkelkelch aus Stift Wilten (Abb. 86) wird ein ganzes Kompendium christlicher Bildkunst ausgebreitet, der formalen Gliederung des Gefäßes entsprechend aufgebaut. Am Kelchfuß finden sich Szenen aus dem Alten Testament, am Ständer die vier Kardinaltugenden. Der Nodus trägt die vier Paradiesesflüsse, in reiches Blattwerk eingebettet. Die Kuppa ist von neutestamentlichen Szenen

[152] Zur Fensterrose: Baltrusaitis, Rose de vents et roses de personnages à l'époque romane, in: Gaz. d. Beaux Arts 80/II/1938, bes. S. 272 ff. – H. Sedlmayr, Die Entstehung der Kathedrale. Zürich 1950, S. 144, v. a. S. 146 f. Sedlmayr beruft sich vor allem auf die Forschungen von W. Mersmann, Die Bedeutung des Rundfensters im Mittelalter. Diss. Wien 1944 (ungedruckt). „Daß die Bedeutung ‚Himmlisches Jerusalem' sowohl dem ganzen Kirchengebäude, wie der Chorpartie, wie dem riesigen Rundfenster für sich zukommen kann, ist innerhalb eines mystisch-symbolischen Denkens unanstößig und kein logischer Widerspruch." (Sedlmayr ebda). – Vgl. auch H. J. Dow, The Rose Window, in: Journ. of the Warburg and Courtauld Institutes XX/1957, S. 248 ff. – A. A. Barb, Mensa Sacra. The Table and the Holy Grail, in: Journ. of the Warburg and Courtauld Inst. XIX/1956, S. 47 und Anm. 71 möchte in dem in der Art eines Rosenfensters angelegten Blatt mit der Darstellung der Sieben Freien Künste im Hortus Deliciarum der Herrad von Landsberg (ed. A. Straub/G. Keller. Straßburg 1879–99 P. XI bis) eine Art Darstellung der Anastasis erkennen. Mit diesem Bilde kommt man formal und ikonographisch dem Dekor am Kelchfuß von Reims sehr nahe.

[153] Braun, Altargerät S. 173 hebt die Inschrift als ganz vereinzelt hervor. Vergleiche jedoch die Damnationsformel am Gauzelinkelch, oben S. 84 und Anm. 23.



115. Silberteller („Patene") des Bischofs Paternus. Leningrad, Eremitage

umzogen, von der Jugendgeschichte bis zur Passion Christi. Auf der Patene wird die Bilderreihe fortgesetzt (Abb. 125). Höhepunkt und bildliche Mitte wird von dem kräftig getriebenen Relief der Kreuzigung Christi auf der Rückseite des Tellers gebildet. Es sollte jedoch nicht übersehen werden, daß an der glatten oberen Seite der Patene, auf der das eucharistische Brot aufliegt, eine Darstellung der Anastasis, des Grabbaues Christi mit den „Frauen am Grabe" gegeben ist, ein neuer deutlicher Hinweis auf die Grabessymbolik am Kelch und Patene. Die zu dieser Darstellung gegebene Inschrift lautet:

Fulgent clara Dei vitalis signa trophei
Per quem vita datur mortis ius omne fugatur.
(Es leuchten die Triumphzeichen des lebendigen Gottes, der das Leben spendet und jedes Recht des Todes verjagt.)

In ihr ist der lebenspendende Charakter des Heiligen Grabes angedeutet, zugleich aber auch – in den *clara signa trophei* mit einer der Inschrift am Liudgerkelch von Werden vergleichbaren Diktion – der in der Auferstehung Christi als dem Unterpfande der Unsterblichkeit der Seele besiegelte *summus triumphus*, dessen

irdisches Denkmal eben in der Anastasis dem Gläubigen vor Augen steht. Die Darstellung der vier Paradiesesflüsse am Wiltener Kelch findet sich zwischen den Bildern des Alten und des Neuen Testamentes am Nodus, also an zentraler Stelle[154]. Wenn somit, der systematisierenden Tendenz der Zeit entsprechend, an dieser Cimelie aus der Zeit um 1160–70 keine Phase des typologischen Bilderkreises ausgelassen wird: die eindringliche Bildaussage eines einzigen, dem eucharistischen Charakter des Gefäßes unmittelbar zugeordneten Bildmotives wie am Lebuinuskelch wird auch vom ausführlichsten Zyklus nicht übertroffen.

Von den drei bekannten hochmittelalterlichen Kelchen mit Darstellungen der Paradiesesflüsse ist derjenige von Weingarten nur in einem Stich überliefert. Der Niellokelch von Tremessen (ehem. Regierungsbezirk Bromberg) zeigt sie am Nodus, ähnlich wie der Wiltener Kelch: männliche Personifikationen mit wasserspendenden Urnen, von schönem Blattwerk umgeben (Abb. 87). Der Kelchfuß trägt acht in Arkaden eingeschlossene Frauengestalten mit Spruchbändern der acht Seligpreisungen, am Schaft des Ständers unter dem Nodus sind die vier Kardinaltugenden angebracht. Am unteren Teile der Kuppa sitzen die Evangelistensymbole, die Kuppa trägt alttestamentliche und neutestamentliche Szenen, die sich zum großen Teil unmittelbar auf das eucharistische Wunder und seine heilsgeschichtlichen Prototypen beziehen: die Erscheinung Gottes vor Moses, den grünenden Aaronsstab, die Verkündigung an Maria, Geburt und Taufe Christi und das Abendmahl. Die Kuppainschrift ruft die mariologische Beziehung wie auch das Bild des Jordanflusses wach, im Hinblick auf Ekklesia und auf das Sakrament der Taufe, deren oben aufgezeigter enger Zusammenhang zum Bilde des Kelches hier auflebt:

Matre Deo digna sunt hec pro Virgine signa;
Pro nostris damnis lavat hunc Jordanicus amnis.
(Gotteswürdig sind diese Zeichen für die Jungfrau-Mutter,
Um unserer Schuld willen benetzt diesen (Kelch) der dem Jordan vergleichbare Strom.)

Dem eigentlichen Gefäß ist auch hier der bildliche Schmuck der Patene aufs engste zugehörig, beide können nur zusammen gelesen und verstanden werden (Abb. 126). Diesmal sind an der Patene vorzugsweise alttestamentliche Szenen dargestellt, darunter das Opfer Abrahams, die Melchisedekszene, das Quellwunder des Moses, der Ölkrug der Witwe von Sarepta, also Bilder, die eher dem Sinn des Kelches selber entsprechen. Aber sinnvoller Weise ergreift die bildliche Ausgestaltung Besitz von Kelch und Patene gemeinsam, als untrennbar zusammengehöriger „Vasa sacra". So erinnert eine der Inschriften auf der Patene von Tremessen an das Essiggefäß des Stephaton unter dem Kreuze:

Vita subit letum, dulcedo potat acetum,
Non homo sed vermis, armatum vincit inermis.
(Das Leben erleidet den Tod, die Süße trinkt den Essig,
Nicht ein Mensch, sondern ein Wurm, den Bewaffneten besiegt der Waffenlose.)

Damit bestätigt auch dieser Kelch die weitgespannten Gedanken, die mit anderen Kelchen des frühen Mittelalters in bildlich schlichterer Weise ausgesprochen sind[155].

Nach dem Gesagten kann der neben diesen überreich ausgestatteten Kelchen bescheidene Elfenbeinkelch von Deventer (Abb. 11) nicht gering geachtet werden. Indem sein teils vegetabilischer, teils architektonischer Dekor als eine geschlossene, rekonstruierbare Gestalt erkannt worden ist, und indem diese architektonische Form als ein Bild von großer ikonographischer Tragweite gedeu-

[154] H. Klapsia, Der Bertoldus-Kelch aus dem Kloster Wilten, in: Jahrb. d. Kunsthistor. Sammlungen. Wien N. F. XII/1938. – Kat. Kunstschätze aus Wien. Innsbruck 1952 Nr. 16. – E. Meyer, Goldschmiedekunst des 9.–13. Jahrhunderts, in: Zeitschrift f. Kunstgesch. X/1941–42, S. 195 ff. sieht eine gewisse „Ratlosigkeit" in der Verteilung des Zyklus. – Schlee, Ikonographie der Paradiesesflüsse S. 148 läßt erkennen, daß der tiefere Zusammenhang der Darstellung der Paradiesesströme am Kelch nicht gesehen worden ist, wohl aber seine Verbindung mit anderen Bildgedanken: „Das Auftreten der Paradiesesflüsse am Nodus des Wiltener Kelches zu deuten, sehe ich nur eine Möglichkeit: wie etwa an der Bernwardssäule bezeichnen sie auch hier ganz allgemein die vier Evangelien, deren Inhalt am Kelch so ausführlich entwickelt wird." Schlee verneint eine symbolische Beziehung zwischen dem Blut Christi und dem Paradieseswasser und damit implicite die Möglichkeit, die Paradiesesflüsse am Kelch als „primäres Symbol" anzusprechen. Vgl. auch Braun, Altargerät S. 181, der kategorisch feststellt, daß die Paradiesesflüsse als „übernatürliche Gnadenströme", die von Christus als dem Felsen des lebendigen Wassers ausgehen, „nicht historisch und in dieser Form nicht belegbar"(!) sind. – Die Fotos von Kelch und Patene von Wilten verdanke ich der freundschaftlichen Hilfe von Dr. Hermann Fillitz.

[155] Zu Kelch und Patene von Tremessen vgl. J. Kothe, Die Kunstdenkmäler des Reg.-Bez. Bromberg. Berlin 1897, S. 64 f. – Braun, Altargerät, S. 76. – Meyer, Goldschmiedekunst des 9.–13. Jahrhunderts, S. 195 f. – Swarzenski, Monuments of Romanesque Art Taf. 191/192. – Ein zweiter Kelch aus Tremessen mit Reliefs in Treibarbeit, trägt an Fuß und Kuppa zwölf (!) Szenen aus dem Alten Testament, vorwiegend aus dem Buch der Könige. Zum Ikonographischen vgl.: H. Swarzenski, A Chalice and the Book of Kings, in: De Artibus Opuscula XL. Essays in Honor of Erwin Panofsky. New York 1961, S. 437 ff. Zur älteren Literatur Ders., in: Kunstchronik 9/1956, S. 277 f.



116. Silberteller („Patene") von Riha. Washington, Dumbarton Oaks Collection

tet werden kann, wird der Lebuinuskelch als hierarchisch geordnetes Gefüge, als sinnvolle, symbolbeladene Figur sichtbar. Darüber hinaus tritt der Lebensbrunnen-Kelch von Deventer aus dem Bereich eines sakralen Gerätes in den Rang einer höheren religiösen Realität ein. Denn der Lebensbrunnen ist an ihm in ganz anderer Weise „dargestellt" als etwa die Paradiesesflüsse an den Kelchen von Wilten und Tremessen abgebildet sind. Der Lebuinuskelch i s t selber der Lebensbrunnen, so wie die Kelche von Sto. Domingo de Silos und Reims ebensogut Lebensbrunnen und Grab Christi s i n d , nicht nur „abbilden", – eine Aussage, die in rein theologischer Sicht letzten Endes freilich von jedem eucharistischen Kelche gilt. Dagobert Frey hat den besonderen Realitätscharakter des mittelalterlichen sakralen Kunstwerkes herausgearbeitet, ausgehend von den charakteristischen Beispielen des Trierer Andreasportatiles und einer aus St. Peter in Salzburg stammenden Patene[156] (Abb. 127).

[156] D. Frey, Kunstwissenschaftliche Grundfragen. Prolegomena zu einer Kunstphilosophie. Wien 1946, S. 107 ff., bes. S. 110 f. Vgl. auch die Einleitung dieser Arbeit. – Zum Kelch aus Salzburg ferner: Österr. Kunsttopographie Bd. XII. Wien 1913, S. 44 f. und Tf. VIII. – Die Abbildungsvorlage verdanke ich wiederum Herrn Dr. Hermann Fillitz.

Es ist gewiß kein Zufall, daß er dabei mit Tragaltar und Patene im unmittelbaren Umkreis der eucharistischen Geräte verbleibt. Im dreizehnteiligen Vielpaß, der das Innere der Patene des Salzburger Kelches einnimmt, sammeln sich in bildlicher Darstellung Christus und die Apostel um den Abendmahlstisch in der kreisrunden Mitte der Patene. Auf ihr ist das Oster- und Opferlamm wiedergegeben, das in der Hostie der Messe in mystischer Weise und „realiter" an diesem Platz als Speise der Christen liegt. In ähnlicher Weise waren im Lebensbrunnen des Lebuinuskelches der Abendmahlskelch Christi und der Kelch der Ekklesia zugleich zu sehen, in dem das Blut Christi gesammelt wird: kosmisch verstandenes Bild und Realität des neuen Paradieses. Fast nebensächlich erscheint aus einer solchen Sicht der Gerätecharakter des Kelches als Konsekrations- und Spendekelch. Wesentlich ist, daß aus dem einen der Priester das Opfer Christi erneuert und aus dem anderen die Gemeinde den Quell der Gnaden schöpft:

Hauriat hinc populus vitam de sanguine sacro
Iniecto aeternus quem fudit vulnere Christus . . .

in welchem alle Schuld abgewaschen wird:
Sanguinis unda Dei lavat omnia crimina mundi
wie es am Remigiuskelch des Hincmar und am Sunikelch von Skara hieß (vgl. Abb. 75).

In den Bildern, in denen der Kelch in der christlichen Kunst des frühen Mittelalters erscheint, steht er mitten in dem geheimnisvollen Vorgang, in welchem der Altar und seine gestaltete Umgebung, zumal die bildliche Ausstattung der Apsis in frühchristlicher Zeit, im Vollzuge des Mysteriums des Meßopfers nicht nur Gleichnis sein will, sondern überirdische Wirklichkeit gewinnen soll[157]. Man darf sagen, daß sich das christliche Opfermysterium wie in einem Brennpunkte in den „Vasa sacra" auf dem Altare, insbesondere im eucharistischen Kelche, sammelt. Auch von hier aus erklärt es sich, daß im Kelch die erhabene Ikonographie der Apsiswölbung wiederkehren kann, so wie sie am Tassilokelch dargestellt ist und wie sie im Text der Inschrift des Liudgerkelches von Werden anklingt :

Agitur hec summus per pocla triumphus

6. EXKURS: IKONOGRAPHIE DER PATENE IM FRÜHEN MITTELALTER

Mit dem Kelch zusammen seit frühesten Zeiten der Christenheit bezeugt, gehört die Patene als Behälter für das eucharistische Brot zur Ausrüstung des christlichen Altars. Ihre formale Entwicklung scheint auf den ersten Blick einfacher als diejenige des Kelches. In Wirklichkeit hat sie ebenso Formwandlungen durchgemacht wie der Abendmahlskelch. Insbesondere hat sie sich im Laufe der Zeit hinsichtlich ihrer Ausmaße verändert. Seit sie — im Abendland — nur mehr die Hostie für den zelebrierenden Priester aufzunehmen hatte, konnte sie auf einen Bruchteil der ursprünglichen Größe reduziert werden. Von ihrer kreisrunden Grundform ist man seit dem frühen Mittelalter nicht mehr abgewichen.

Ohne hier in breiterer Weise auf Probleme der Formentwicklung der eucharistischen Patene eingehen zu wollen[158], scheint es doch nützlich, einen kurzen Überblick über ihre bildliche Ausstattung und ihre symbolische Funktion im Laufe des frühen Mittelalters zu geben. Damit wird gleichsam eine Art Probe möglich auf die ikonographischen Analysen und Deutungen, wie sie oben zum Kelche gegeben worden sind. Wie sehr im übrigen Kelch und Patene von Theologen und Symbolikern stets als Einheit gesehen worden sind, davon legen nicht nur die Formulare für ihre Konsekration Zeugnis ab, sondern beispielsweise auch der ostkirchliche Begriff des δισκοποτέριον, in welchem beide Geräte mit einem einzigen Ausdruck bezeichnet sind[159].
Bereits der gebräuchlichen Rundform der Patene ist eine symbolische Bedeutung zu eigen. Der Kreis wird, einem karolingischen Text zufolge, als Symbol der Kirche verstanden, unendlich und die unendliche Gnade der Sakramente enthaltend:

Circulus vero ecclesiae qui nullo fine terminatur, interius habens compendia vitae, id est divina sacramenta, regnum perpetuae majestatis et spem vitae aeternae ac praemia mansura, quibus iusti merito

[157] E. Peterson, Himmlische und irdische Liturgie, in: Benediktinische Monatsschrift, 1934, S. 39 ff. — Bandmann, Ein Fassadenprogramm S. 10. — Rapp, Das Mysterienbild, S. 89 ff. — P. Metz, Idee und Erscheinungsform des Kunstwerkes. Folia Salisburgensia I. Salzburg 1953, S. 66: „Der Kelch ist ‚Erscheinungsform' des Grabes Christi, . . . ist doch das Mysterium des Durchgangs durch den Tod und die Auferstehung bei der hl. Eucharistie im Kelch gegenwärtig."

[158] Hierzu vgl. Braun, Altargerät S. 197 ff. — P. de Palol Salellas, Bronces Hispanovisigodos de Origen Mediterráneo I. Jarritos y Patenas litúrgicos. Barcelona 1950, S. 84 ff.

[159] Seit dem frühen 10. Jahrhundert nachzuweisen, zuerst in der anonymen Vita des Kaisers Romanos Lakapenos (920–40). Migne P. G. 109, 448. Vgl. Braun, Altargerät S. 23.

coronantur in aevum, non incongrue significare videtur[160].

(Der Kreis der Kirche, der kein Ende kennt und in sich die Fülle des Lebens besitzt, d. h. die göttlichen Sakramente, scheint sehr treffend das Reich der ewigen Majestät, die Hoffnung auf das ewige Leben und die ewigen Belohnungen zu bezeichnen, mit denen die Gerechten nach Verdienst auf ewig gekrönt werden.)

Doch kann auch eine andere als die runde Patenenform von tiefem Sinn erfüllt sein. Die „Patene von Gourdon" ist viereckig, aber ihr Charakter als Patene ist nicht zweifelfsfrei zu erweisen, so daß sie hier außer Betracht bleiben kann. Ein viereckiger Diskos kommt zumindest auf einer Miniatur des byzantinischen Pantokratoros 61 vom Berge Athos vor, der aus dem 9. Jahrhundert stammt[161]. Es läßt sich vermuten, daß eine solche Patenenform auch im Abendland nicht ganz fremd gewesen ist. Dazu läßt sich eine im „Liber Pontificalis" erwähnte, achteckige Patene zitieren, die dem Pontifikat Papst Gregors IV. (827–844) angehört. Zu einem gleichfalls achteckigen Kelch gehörig, trug sie ein Bild Christi zwischen den Gestalten des hl. Markus als Patrons der Kirche, für die sie bestimmt war, und ein Bild des Stifters[162]. Es mag genügen, bei der Achteckform an die zahlensymbolischen Bezüge zu erinnern, die bei Gelegenheit der baulichen Symbolik des christlichen Taufhauses und des Lebensbrunnens zitiert worden sind, um in ihr eine Bestätigung der innerlichen Verbindung von Kelch, Taufhaus und Lebensbrunnen auch in der so gestalteten Patene zu finden.

Offensichtlich sind eucharistische Teller schon in sehr früher Zeit mit figürlichem Schmuck versehen worden. Einerseits erscheint die Deutung frühchristlicher Glasschalen mit eingeritztem oder eingeschliffenem figürlichem und szenischem Bildschmuck als eucharistische Patenen problematisch, anderseits wissen wir aus der Vita S. Martini und anderen Stellen, daß Patenen aus Glas offensichtlich längere Zeit hindurch beliebt gewesen sind[163]. Die hervorragendste erhaltene Arbeit dieser Art ist eine in den Antoninusthermen zu Karthago 1950 gefundene Glasschale von 19,5 cm Durchmesser. Auf ihr sind die Apostel Petrus und Johannes beim Fischfang dargestellt. Das Motiv der gekreuzten Fische läßt die symbolische Intention der Schale erkennen. Ihre Bildausstattung ist gedeutet worden auf Taufe und Eucharistie. Ein kleines, nicht näher gekennzeichnetes Gebäude im oberen Teil des Bildes wird schon vom ersten Interpreten der Schale als „souvenir du Saint-Sépulcre" angesprochen, eine Deutung, die sich aufs engste mit dem aufgewiesenen Bilderkreis des eucharistischen Kelches berührt[164].

Einige weitere Patenen der frühbyzantinischen Kunst können hier nicht übergangen werden, zumal sie teil-



117. Silberteller („Patene") von Berezoff
Leningrad, Eremitage

[160] Vgl. Candidi Vita Eigilis Abbatis Fuldensis, cap. 18. M. G. H. SS. XV, 1 S. 231. – Honorius Augustod., Gemmae Divinae I. cap. 147. Migne P. L. 177, 590. – J. Sauer, Zur Symbolik des Kirchengebäudes. Freiburg i. Br. 1924, S. 110.

[161] Zur Patene von Gourdon, die m. E. eher als Portatile verstanden werden kann, vgl. Kat. Nr. 23 und Abb. 17. – Zum Pantokratoros 61 vgl. Teil I. S. 19 und Anm. 80.

[162] *Fecit in ecclesia beati Marci patenam octogoni exauratam, habentem in medio vultum Domini Dei nostri et a duobus lateribus vultum ipsius beati Marci atque eiusdem praesulis.* Liber Pontificalis (ed. L. Duchesne) II. S. 77. – Braun, Altargerät S. 210. – Zur Symbolik der Achtzahl vgl. oben passim, ferner Candidi Vita Eigilis Abbatis Fuldensis cap. 17. M. G. H. SS. XV, 1. S. 231.

[163] E. Aus'm Weerth, Römische Glasgefäße aus der Sammlung des Herrn Carl Disch zu Köln, und Ders., Zwei römische Glasgefäße der Sammlung des Herrn Carl Disch zu Köln, in: Bonner Jahrbücher XXXVI/1864, S. 119 ff. und XLII/1867, S. 142 ff. – Allgemein: H. Leclercq, in D. A. C. L. XIII, 2, Sp. 2392 ff., „Patène". – Vgl. z. B. auch die Adam- und Eva-Schale aus Köln, Kat. Werdendes Abendland 72, ferner eine Schale mit Darstellung der Opferung Isaaks in Trier, abgeb. in Elbern, Das erste Jahrtausend – Tafelband Nr. 117.

[164] J. Vilette, Une coupe chrétienne en verre gravé, trouvée à Carthage, in: Monuments et Mémoires (Fond. E. Piot) 46/1952, S. 131 ff. Villette ist vom Patenencharakter der Schale überzeugt. Vgl. auch Elbern, Ein christliches Kultgefäß aus Glas S. 37, Anm. 44. – Das Fragment einer Glasschale aus dem Louvre, beiden oben genannten Glaskelchen aus Palästina eng verbunden. ebda. S. 36 und Abb. 15.

weise mit künstlerisch und bildgeschichtlich bemerkenswerten Darstellungen ausgezeichnet sind. An den Anfang der wenigstens in kurzer Zusammenfassung vorauszuschickenden Gruppe kann die silberne, teilvergoldete Schale des Bischofs Paternus, in der Eremitage zu Leningrad, gestellt werden (Abb. 115). Sie zeigt in ihrem eingetieften mittleren Rund ein Christogramm mit Alpha und Omega. Inschrift und Kontrollstempel erlauben eine Datierung der Cimelie vor das Jahr 518[165]. Im Rankenfries auf dem erhöhten Rande der Schüssel kehren Weinlaub mit Trauben, Krüge und Brotkörbe, jeweils flankiert von Hirschen, Lämmern, Vögeln und Pfauen wieder. Vier eingelegte Kreuze, von denen zwei verloren sind, bezeichneten einst die Kreuzachsen des Tellers. Der auf das Paradies und die Eucharistie weisende bildliche Schmuck dürfte fraglos auf eine kultische Verwendung schließen lassen.

Eine kleine Gruppe von Patenen mit jeweils einem Kreuz im eingetieften Mittelfeld, meistens von Inschriften umgeben, stellt einen etwas späteren, schlichteren Typ dar[166]. Einer dieser einfachen Silberteller entstammt dem großen Fund von Stûma in Syrien, dem ferner die ikonographisch bedeutende Patene mit der Darstellung der „Apostelkommunion" im Archäologischen Museum zu Istanbul angehörte. Eine weitgehend übereinstimmende ikonographische Parallele dazu findet sich auf der bekannten und bereits zitierten Patene von Riha in der Dumbarton Oaks Collection, wie denn das Thema der Apostelkommunion in der östlichen Kunst allgemein verbreitet war[167] (Abb. 116). Christus erscheint in der Bildmitte zweifach dargestellt, sich nach beiden Seiten des Altars je einer Gruppe von sechs Aposteln zuwendend, denen er die Eucharistie reicht, der einen Gruppe den Kelch, der anderen das eucharistische Brot. Der Rand der Patenen ist mit einer Stifterinschrift (Riha) bzw. Palmetten und schüsselchen-artigen Vertiefungen dazwischen (Stûma) besetzt. Beide Patenen tragen Kontrollstempel Justins II. (565–578)[168].

Mit den Bildern der Apostelkommunion ist die Beziehung der genannten Silberschüsseln zur Verwendung im Kult unmittelbar angegeben, in dem das Geschehen im Abendmahlssaale zu Jerusalem wiederholt wird. Wohl ist die historische Abfolge bei der Spendung von Brot und Wein in der Einsetzung des Abendmahles in einen einzigen, in mystischer Weise gleichzeitig stattfindenden Vorgang gerafft. Daß auch die rein symbolisch verzierte Patene in fortschreitender Zeit nicht fehlt, zeigt die Silberschale aus dem Schatzfund von Zalesie (Galizien), aus dem ein Kelch bereits erwähnt wurde (Abb. 16). In ihrem Mittelpunkt sitzt ein hokkender Vogel in einem Perlkreisrahmen, ein Motiv, das von sassanidischer Kunst berührt ist. Das Innere der Schale ist beherrscht von vier breit ausfahrenden Palmetten, deren Vergoldung eine diagonale Kreuzform zeichnet. Zwischen ihnen bemerkt man, kreuzförmig einander zugeordnet, kleine Kreuzkreise, vielleicht ein stilisiertes Abbild der Disposition des eucharistischen Brotes auf der Patene, wie sie beispielsweise auf der Darstellung der Xenophilie Abrahams in S. Vitale zu Ravenna erscheint. Kreuzform und Art des „Ornamentes" dürften die Vermutung von Rudolf Noll bestätigen,

[165] Kat. Masterpieces of Byzantine Art. Edinburgh 1958, Nr. 28. – Rice, Kunst aus Byzanz Nr. 29. – Braun, Altargerät S. 217 f. bezweifelte den eucharistischen Charakter der Schüssel. – J. Beckwith, The Art of Constantinople. London 1961, S. 45. – E. Cruikshank Dodd, Byzantine Silver Stamps. Washington 1961, S. 54. – Die Vorlage dieser Abbildung wie auch der Patene von Berezoff (Abb. 117) verdanke ich der Frühchristlich-Byzantinischen Sammlung der Eremitage (Frau A. Banck).

[166] Braun, Altargerät Abb. 145, 147, S. 210. – Kat. Early Christian and Byzantine Art a.a.O. Nr. 399 („possibly a paten"), 400, 401, aus dem Schatzfund liturgischen Silbers von Hamah (Syrien), früher Sammlung Abukasem, Kairo, jetzt Walters Art Gallery, Baltimore. – Cruikshank Dodd, Byzantine Silver Stamps Nr. 98.

[167] Zum Fund von Stûma vgl. J. Ebersolt, Le trésor de Stûma, in: Rev. Archéologique, 4me Série XVII/1911, S. 410. – Volbach, Frühchristliche Kunst Nr. 247. – Rice, Kunst aus Byzanz Nr. 69. – Volbach hält an der bisher geltenden Auffassung fest, nach welcher die Arbeiten von Stûma und Riha syrischen Werkstätten entstammen, während Rice sie eher in Konstantinopel entstanden denken möchte. Zu beiden Patenen auch Peirce/Tyler, L'Art Byzantin II. Taf. 140/144. – Cruikshank Dodd, Byzantine Silver Stamps Nr. 27 und 20. – Zur Patene von Riha Ross, Catalogue of the Byzantine and Early Mediaeval Antiquities in the Dumbarton Oaks Collection Bd. I. Nr. 10. – Aufgrund der Kontrollstempel hält auch Beckwith, The Art of Constantinople S. 45 ff. und Anm. 63 die Herkunft der Schalen aus der Hauptstadt für gegeben. – Zum Bildtyp der Apostelkommunion vgl. E. Dobbert, Das Abendmahl Christi in der bildenden Kunst bis gegen den Schluß des 14. Jahrhunderts, 2. Kap., in: Repertorium für Kunstwissenschaft XV/1892, S. 506 ff. Vgl. auch Teil I. Anm. 79/80. – Die Abbildungsvorlage der Patene von Riha verdanke ich der Dumbarton Oaks Collection.

[168] Der eigentümliche Rand bei der Patene von Stûma könnte die Herkunft solcher frühchristlichen „Patenen" vom antiken Gradale deutlich machen, eine These, zu welcher A. A. Barb mehrere schöne Vergleichsbeispiele beigetragen hat. Ein solches Gradale, aus der Antikenabteilung der Berliner Museen, besprochen in: Stephanos, Theodor Wiegand . . . dargebracht. Berlin 1924, Tf. IX. – Vgl. A. A. Barb, Mensa Sacra. The Round Table and the Holy Grail, in: Journal of the Warburg and Courtauld Institutes XIX/1956, S. 42 f.

daß Kelch und Schale sakraler Verwendung gedient haben[169].

Eine zwar figürliche, in ihrer Konzeption jedoch ganz symbolische Darstellungsweise findet sich auf dem Silberteller von Berezoff (Poltawa, Sibirien), jetzt im Museum zu Leningrad (Abb. 117). Mit einem Durchmesser von 18 cm ist er weit kleiner als die zuletzt beschriebenen Patenen von Stûma (37 cm) und Riha (35 cm), nähert sich hingegen dem Durchmesser der Schale von Zalesie (16,5 cm) an. Vor allem fehlt der Patene von Berezoff ein abgesetzter flacher Rand. Sie ist vielmehr in der Art einer flachen Schale konkav gebildet, wie zum Beispiel die spätantike Orpheusschale in Trier[170]. In der Mitte der getriebenen Darstellung im Innern des Tellers von Berezoff erhebt sich ein Gemmenkreuz, auf dem mit Sternen übersäten Kreis des Kosmos. Zu beiden Seiten des Kreuzes steht ein Engel mit Stab, die freie Hand adorierend erhoben. Aus dem Grunde unter dem Kreuz brechen die vier kleinen Quellen der Paradiesesflüsse hervor. Die Darstellung gibt eine auch „Engelwacht" genannte „Hierarchia caelestis" wieder, die einerseits jerusalemitanisches Bildgut spiegeln dürfte, anderseits allgemeiner auf die Ikonographie frühchristlicher Apsiden zu beziehen ist[171]. Nicht zuletzt erscheinen diese ikonographischen Elemente, insbesondere der Paradiesesflüsse, an der Schale des 6. Jahrhunderts fast wie eine Vorwegnahme des ikonographischen Gutes, das an den



118b. Rekonstruktion der Patene aus Gémigny (nach Dumuys)

abendländischen Kelchen des frühen Mittelalters begegnete.

Aus der relativ größeren Anzahl bildlich ausgestatteter

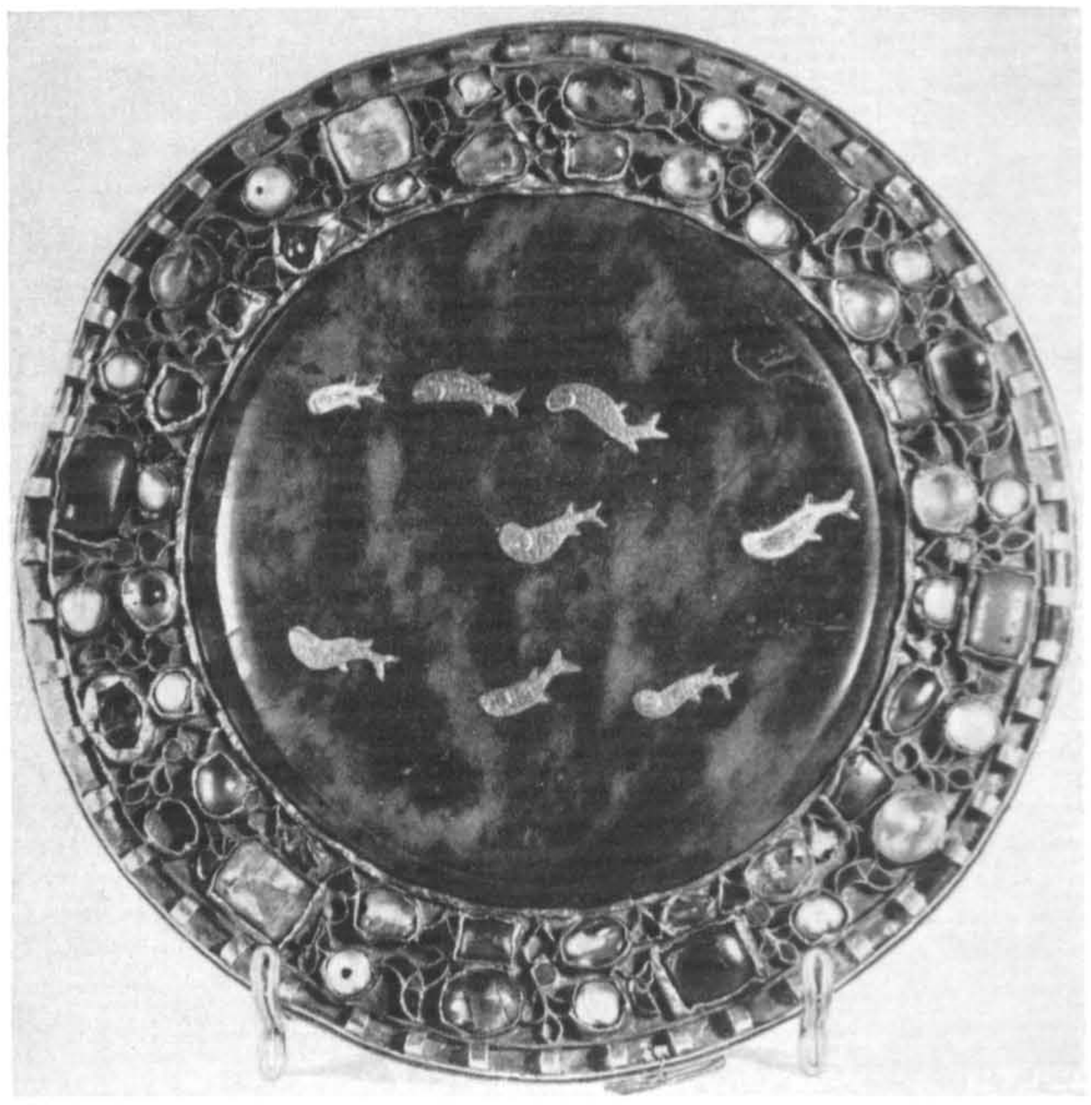
118a. Fragment einer Patene (Hohlform) aus Gémigny Orléans, Museum



[169] Im Kat. Vom Altertum zum Mittelalter. Wien 1958, Nr. O. 1. – Ferner zur Patene von Zalesie: N. Fettich, Archäologische Studien zur Geschichte der späthunnischen Metallkunst. Archaeologia Hungarica XXXI/1951, S. 109 f. – Cruikshank Dodd, Byzantine Silver Stamps Nr. 101. Der Stempel ist unleserlich. Doch datiert Cr. Dodd ins 7. bis frühe 8. Jahrhundert, entgegen der Datierung 6.–7. Jahrhundert bei R. Noll. – Zur kreuzförmigen Disposition der Brote auf der Patene sei ein Konzilsbeschluß von Tours a. d. J. 567 erwähnt. Nach ihm sollen bei der Brechung des Brotes während der Messe die Partikel in Kreuzform gelegt werden, um auf diese Weise Menschwerdung, Leiden, Auferstehung und Himmelfahrt darzustellen. Vgl. L. Duchesne, Origines du Culte Chrétien. Paris 1909[5], S. 223. – Ferner: C. F. Arnold, Caesarius von Arelate und die gallische Kirche seiner Zeit. Leipzig 1894, S. 149.

[170] Volbach, Frühchristliche Kunst Nr. 245 datiert den Teller von Berezoff in die zweite Hälfte des 6. Jahrhunderts – Zu den Maßen früher Patenen vgl. Braun, Altargerät S. 215 ff. Der Teller des Bischofs Paternus mißt 61 cm im Durchmesser. – Zur Orpheusschale vgl. Elbern, Das erste Jahrtausend – Tafelband, Nr. 92.

[171] O. M. Dalton, East Christian Art. Oxford 1925, S. 327. – Schlee, Ikonographie der Paradiesesflüsse, S. 88 ff., v. a. S. 110 f. – Elbern, Der karolingische Goldaltar von Mailand, S. 62. – Ihm, Die Programme der christlichen Apsismalerei, S. 88 ff. – Elbern, Ein christliches Kultgefäß aus Glas, passim, v. a. S. 25 ff. – Vgl. auch oben Anm. 133, 141, 143, 144.



119. Sog. Patene Karls des Kahlen
Paris, Louvre

eucharistischer Teller im frühbyzantinischen Bereich sollte man wohl kaum schließen dürfen, an ihnen sei eine Art bildlicher Kanon zuerst und mit besonderer Vorliebe ausgebildet worden. Eher möchte man annehmen, daß es praktische Ursachen hat, wenn der Kelch seltener auf solche figürliche Weise verziert worden ist, weil er mit den starken Rundungen seiner Kuppa einer künstlerischen, insbesondere bildlichen Ausstattung weniger spontan entgegen kommt.

Zur Verzierung der Patene im abendländischen-frühmittelalterlichen Bereich läßt sich schwerer etwas sagen als zum frühen christlichen Osten. Doch gibt es bedeutsame Anhaltspunkte dafür, daß auch der christliche Westen bildlich verzierte Patenen in ziemlich früher Zeit gekannt hat. Zeitlich den besprochenen byzantinischen Patenen recht nahe liegt die früheste bekannte westliche Patene, die im Fragment einer Hohlform auf uns gekommen ist. Mit dieser technischen Besonderheit wird auf mehrfache Wiederholung des Entwurfes hingewiesen. Es handelt sich um ein Fragment aus Gémigny, jetzt im Museum zu Orléans[172] (Abb. 118 a). Es besteht aus einem 16,6 cm großen Stück Kalkstein, in das mehrere figürliche Medaillons bzw. ihre Reste eingetieft sind. L. Dumuys hat den Stein als Negativform zur Abformung von Schalen mit bildlichem Schmuck erkannt und rekonstruiert (Abb. 118 b). Um den Überrest einer Halbfigur im größeren Mittelmedaillon mit der fragmentarischen Inschrift . . . ATOR ordnen sich kleinere Medaillons mit Engelfiguren, wie aus den Bildern selbst und aus Beischriftresten – URIEL, RAGUEL, . . . FAEL – sicher erschlossen werden kann. Die Rekonstruktion ergibt die ursprüngliche Rundform mit insgesamt acht kleinen, das zentrale Bild des Salvator umgebenden Medaillons. Eventuellen Zweifeln an Ikonographie und Patenencharakter der von dieser Negativform gewonnenen Schalen begegnet eine interessante Parallele in der Literatur des 9. Jahrhunderts, die sich in einer Schrift des Johannes Diaconus findet. Sie ist bereits L. Dumuys bekannt gewesen. In einer Beschreibung der Schenkungen des Bischofs Athanasius von Neapel (850–872) heißt es:

Ex eodem metallo (Silber) *fecit magnam patenam scalpens in ea vultum salvatoris et angelorum, quam intrinsecus auro perfudit*[173].

Aus diesem Text ist freilich nicht auf die Entstehungszeit der Patene von Gémigny zu schließen, die im allgemeinen für merowingisch gehalten wird. Sie kann stilistisch etwa mit den Figuren des fränkischen Reliquienkastens von Werden sowie mit merowingischen Gürtelschnallen verglichen werden, so daß man am ehesten auf eine Datierung ins frühe bis mittlere 8. Jahrhundert kommt[174].

Die Ikonographie der Patene von Gémigny läßt sich in den breiten ikonographischen Bereich zwischen der Schale von Berezoff mit „Crux Gemmata" zwischen Engeln und dem Tassilokelch vom Kremsmünster mit dem zentralen Bilde des Erlösers gut einordnen. Die bildgeschichtliche Bedeutung des Fragmentes wird gesteigert durch die Besonderheit, daß der Salvator mit der Rechten (spiegelbildlich) einen doppelhenkligen Kelch, einen Skyphus, hält, wiederum eine eindrucksvolle Zusammenschau der beiden materiellen Gestalten der Eucharistie, in etwa entsprechend den Darstellungen der doppelten Apostelkommunion auf den byzantinischen Patenen von Stûma und Riha (Abb. 116). Von hier ist auch der Weg nicht weit zum karolingischen Mysterienbild mit dem Kelch im Mittelpunkt (vgl. Abb. 99 ff., ferner auch Abb. 108).

[172] L. Dumuys, Moule à patène de l'époque mérovingienne, in: Bulletin Monumental 50/1884, S. 405 ff. – A. H. de Villefosse, Moule mérovingienne de Gémigny (Lot), in: Bull. de la Soc. des Antiquaires de France 1910, S. 145 ff. – E. Salin, La Civilisation Mérovingienne. Bd. IV. Paris 1959, S. 390 f., datiert die Patene ins späte 7. Jahrhundert.

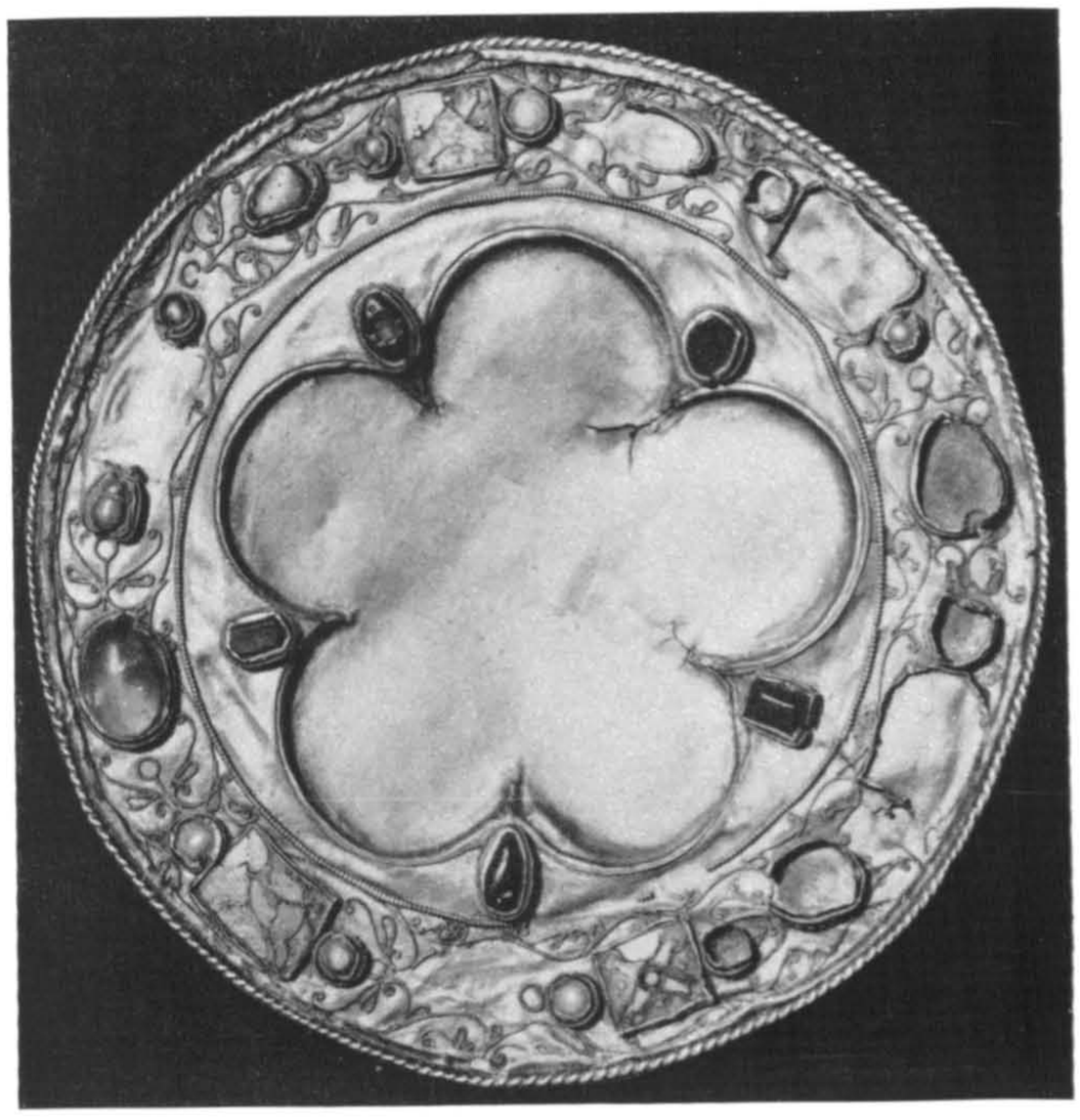
[173] Gesta Episcop. Neapol. pars II., M. G. SS. Rer. Langob. 434. – Vgl. auch Braun, Altargerät, S. 228.

[174] Prof. Jean Hubert vermutete gesprächsweise (1959) eine frühkarolingische Entstehung des Fragments von Gémigny. – Zum stilistischen Umkreis siehe V. H. Elbern, Der fränkische Reliquienkasten und Tragaltar von Werden, in: Das erste Jahrtausend – Textband I., S. 436 ff.

Aus der Epoche der großen karolingischen Kunst ist uns keine authentische Patene erhalten. Wir sind nicht einmal ohne weiteres in der Lage, uns von ihrer bildlichen Ausstattung einen Begriff zu machen, wenn man von dem oben zitierten Text absieht, der sich freilich auf Italien bezog, wo zur gleichen Zeit die byzantinische Tradition dichter als im Norden vorausgesetzt werden kann. Hingegen sprechen viele Quellentexte von den zahlreich vorhandenen Kelchpatenen aus kostbaren Materialien, mit zuweilen reichem Besatz an edlen Steinen[175]. Eine solche, reichgeschmückte karolingische Patene ist vielleicht in der Abbildung von Kelch und Patene zum Arnulfziborium im Erhardbild des Utakodex zu erkennen: beide sind mit Edelsteinen geschmückt (Abb. 41). Reichen Randbesatz mit Steinen weist auch die schöne Serpentinschüssel aus dem Schatz von St. Denis auf, die in karolingischer Zeit eine neue goldene Fassung erhalten hat und als „Patene Karls des Kahlen" bezeichnet wird (Abb. 119). Ihr Charakter als Kultgerät ist nicht gesichert[176].

Aber aus dem Umkreis frühmittelalterlicher, insbesondere karolingischer Darstellungen ist weniger über Form und Ausstattung der Patene zu erfahren, als dies bei den Kelchen der Fall war. Man bleibt beispielsweise im Ungewissen darüber, wieweit schüsselartige Gebilde im sakralen Bilderkreis als eucharistische Patenen angesprochen werden dürfen. Auf fol. 8v des Raganaldus-Sakramentars aus der Schule von Tours steht ein Kelch in einer tiefen, am Rande und am Fuße mit Perlkränzen verzierten Schüssel (Abb. 25). Ist diese Schüssel ebenso als Patene aufzufassen, wie der Kelch an gleicher Stelle als eucharistisches Gefäß? Es möchte entsprechend doch wohl so anzunehmen sein, obgleich Parallelen dazu im Denkmälerbereich fehlen. Immerhin läßt sich ein Anhaltspunkt für schüsselartige Patenen in frühmittelalterlicher Zeit aus einem Wunderbericht bei Gregor von Tours entnehmen. Ihm zufolge ließ ein britannischer Fürst die Patene vom Altare holen, um seine kranken Füße in dem heilbringenden Gefäß zu baden. Zur Strafe für den damit begangenen Frevel verschlimmerte sich das Leiden zur völligen Lähmung. Das gleiche soll einem langobardischen Herzog widerfahren sein[177]. – Im Utrechtpsalter begegnet eine „Patene" mit kreisbogenförmigen Vertiefungen, wie sie auch in frühmittelalterlichen Abendmahlsdarstellungen wiederkehren, zum Beispiel auf dem Reliquienkästchen um 1000 im Hildesheimer Domschatz[178] (Abb. 22, 40, 50). Offensichtlich wird damit bereits auf die an Patenen häufig zu findende Vielpaßform angespielt.

Es kann angenommen werden, daß weder die vorkarolingische noch die karolingische Zeit eine verbindliche Form der Patene und ihres Dekors kennt, eine Entwick-



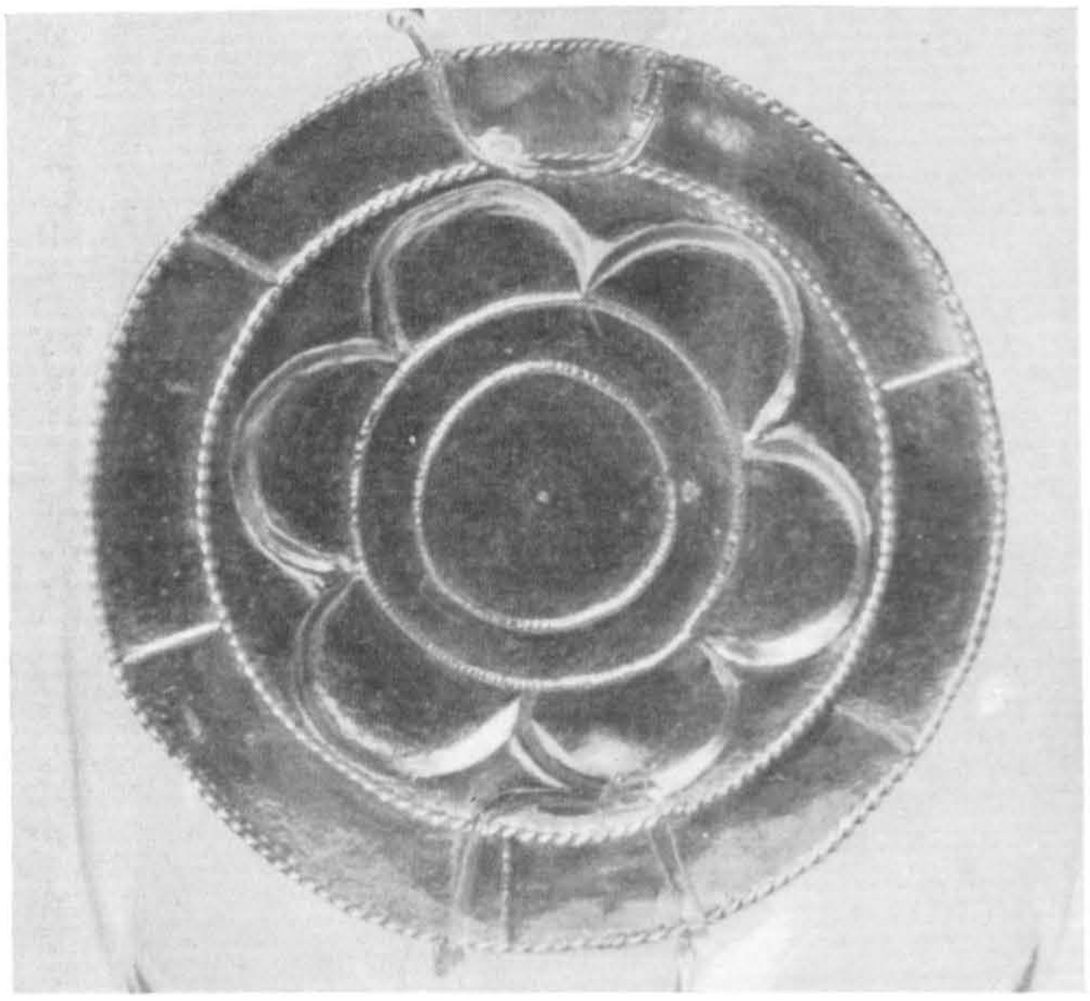
120. Patene zum sog. Gauzelinkelch (vgl. Abb. 36)
Nancy, Schatz der Kathedrale

[175] Knögel, Schriftquellen var. loc.

[176] A. M. Friend, Carolingian Art in the Abbey of St. Denis, in: Art Studies I/1923, S. 67 ff. – Peirce/Tyler, L'Art Byzantin II. Pl. 117 bezweifeln, im Gegensatz zu ihrer früheren Meinung (Byzantine Art. London 1926, Tf. 4), die christliche Symbolik der eingelassenen Fische. Doch wäre dies keine unabdingbare Voraussetzung für die kultische Verwendung des Tellers in karolingischer Zeit.

[177] Koehler, Die Schule von Tours 64 a. Vgl. oben S. 31. – Gregor von Tours, De Gloria Martyrum cap. 84. Migne P. L. 71, 180. Zitiert bei Franz, Die Messe im deutschen Mittelalter a.a.O., S. 87 f.

[178] Utrechtpsalter fol. 73 v, DeWald, Utrechtpsalter Tf. CXII. – Vgl. ferner Apostelkommunion auf den Einlageblättern in der Reichenauer Handschrift, München Bayer. Staatsbibliothek Clm. 23631, abgeb. bei Boinet, La Miniature Carolingienne Tf. II., Kat. Ars Sacra 58. Ferner Darstellung des Abendmahles im Perikopenbuch Heinrichs II., um 1000, München Clm. 4452, vgl. G. Leidinger, Das Perikopenbuch Kaiser Heinrichs II. (Cod. lat. 4452), München o. J. Tf. 17. – Zur Abendmahlsszene auf dem zitierten Reliquienkästchen aus Hildesheim: Swarzenski, Monuments of Romanesque Art Tf. 74. Vgl. hierzu ferner die dieser Patenenform ähnliche Disposition der drei- oder vierfach geteilten runden Brote in der weiter oben zitierten Xenophilie Abrahams im Chormosaik von S. Vitale zu Ravenna bzw. in der von der „Apostelkommunion" abgeleiteten Szene der Fußheilung eines Mannes durch Ambrosius auf dem Mailänder Goldaltar, vgl. V. H. Elbern, Der Ambrosiuszyklus am karolingischen Goldaltar von Mailand, in: Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz VII/1953, S. 4 Abb. 5.



121. Patene zum Grabkelch des Erzbischofs Ruodbert
Trier, Liebfrauenkirche (vgl. Abb. 54)

lungslage, wie sie auch hinsichtlich des eucharistischen Kelches angetroffen wurde. Ebenso wie bei diesem kann man eine reiche bildliche Ausstattung der Patene als Ausnahme betrachten. Wiederum wie beim Kelche fehlen anderseits selten Zierate, denen ein allgemeiner symbolischer Sinn innewohnt. Die einzige größere abendländische Patene des 10. Jahrhunderts, die zum sogenannten Gauzelinkelch im Kathedralschatz von Nancy gehört, kann dies bestätigen[179] (Abb. 120). Ihr breiter Rand ist mit Edelsteinen und Emailplättchen besetzt und mit Filigran übersponnen, der stilisierte pflanzliche Formen wiedergibt. Eines der erhaltenen Emailplättchen stellt ein Tierwesen dar, und es ist sehr wohl denkbar, daß die drei fehlenden Emails entsprechende Tiermotive trugen. Der quasi-bildliche Schmuck der Gauzelin-Patene würde damit im Typ dem der frühbyzantinischen Schale des Paternus recht nahekommen, von der sie sich freilich durch eine wichtige, charakteristische Eigenart unterscheidet (Abb. 115): das innere Feld enthält einen Fünfpaß. Vielpässe kehren von nun an auf vielen Patenen wieder, wobei ihre Anzahl variiert, wechselndem symbolischen Verständnis entsprechend. So zeigt beispielsweise die Patene zum kleinen goldenen Grabkelch des Trierer Erzbischofs Ruodbert einen Sechspaß, dessen Innenfeld noch durch zwei weitere konzentrierte Ringe gegliedert ist[180] (Abb. 121). Ein weiteres gutes Beispiel wäre die 31 cm im Durchmesser große Patene aus Sto. Domingo de Silos, die aber wohl schon dem 12. Jahrhundert zugehört[181]. Ihr Rand ist dicht mit Filigranranken überzogen und mit Steinen besetzt, von denen die vier größeren die Kreuzform bilden. Im eingetieften Pateneninnern sitzt in einem Achtpaß ein Bergkristall mit einer Kreuzreliquie, eine Disposition, die in der Bildintention ein Gemmenkreuz als ‚Staurothek' bildet.

Es ist nicht anzunehmen, daß die Verbreitung des Vielpaßmotivs bei eucharistischen Patenen des Mittelalters ausschließlich in Frankreich seinen Ursprung hat, wie J. Braun gemeint hat. Der große byzantinische Diskos aus Alabaster mit Sechspaß in reicher, edelsteinbesetzter Fassung, im Schatz von S. Marco zu Venedig und ins (frühe?) 11. Jahrhundert zu datieren, mag eher die Richtung angeben, in welcher die Herkunft des Motivs zu suchen sein könnte[182] (Abb. 128). Sicherlich ist der gelehrte Jesuit jedoch im Recht, wenn er eine Beziehung zwischen den Vielpaß-Patenen des Mittelalters und den in Südfrankreich sehr häufigen Altarmensen mit Vielpaß- bzw. Bogenfries sieht[183]. Nur darf diese Beziehung nicht lediglich im Formalen bzw. Ornamentalen gesehen werden. Neuere Forschung hat den symbolischen, zumeist weltbildlichen Charakter von Vielpaß, Rosette

122. Patene zum Grabkelch des Erzbischofs Liemar
Bremen, Focke-Museum (vgl. Abb. 70)



[179] Zum Gauzelinkelch vgl. Kat. Nr. 22.
[180] Siehe Kat. Nr. 34.
[181] Roulin, L'Ancien Trésor de l'Abbaye de Silos, S. 65 ff. – Braun, Altargerät, S. 224.
[182] Pasini, Tesoro di S. Marco, S. 63 Tf. XLVIII Nr. 106. – Rice, Kunst aus Byzanz Nr. 137.
[183] Braun, Altargerät, S. 213.

und Fensterrose bis in feinste Verästelungen und Wandlungen verfolgt[184]. Die Beziehung von Patene und Altarmensa ist offenkundig, beide haben grundsätzlich die gleiche kultische Funktion. Die sogenannte „Rose de St. Jean" in Besançon, eine Mensa aus weißem Marmor, mit einem Durchmesser von 126 cm und einer Darstellung des Lammes Gottes vor dem Christogramm, beides in sehr flachem Relief ausgeführt, ist einer Patene zum Verwechseln ähnlich (Abb. 129). Sie trägt die Inschrift: *Hoc signum praestat popupis (= populis!) caelestia regna*[185].

Kreis, Achteck und Vielpaß gehören nur mittelbar in den Umkreis dessen, was als „bildliche" Ausstattung der Patene verstanden werden kann, ganz ungeachtet der Intensität, mit welcher diese mit ihrer ganzen Gestalt hineingenommen wird in einen tieferen Symbolgehalt. Die Verzierung der Patene mit Edelsteinen nach bestimmten Gesetzen, wie es am Beispiel der Patene von Nancy (Abb. 120) gezeigt wurde, weist gleichzeitig hinüber zur Gruppe der im strengeren Sinne bildlich ausgestatteten eucharistischen Teller. Das frühe Mittelalter liebt es, sie mit einfachen Symbolen zu versehen, beispielsweise mit der Hand Gottes, die aus einem kreisbogenförmigen Zenit vorragt oder vor dem Hintergrunde eines Kreuznimbus erscheint. Ein verhältnismäßig großer Teil der erhaltenen Patenen des 10. und 11. Jahrhunderts, vorwiegend mit zugehörigen Grabkelchen aus Bischofsgräbern geborgen, zeigt dieses Mo-

123. Patene zum Kelch des Suni
Skara, Domschatz (vgl. Abb. 75)





124. Patene zum Grabkelch des Abtes Reginhard
Siegburg, Benediktinerabtei (vgl. Abb. 74)

[184] E. J. Beer, Die Rose der Kathedrale von Lausanne. Bern 1952, v. a. S. 18 ff. Vgl. auch oben Anm. 152.

[185] A. A. Barb, Mensa Sacra a.a.O. hat, H. J. Loomis folgend, die ziemlich große Gruppe der bis in frühchristliche Zeit zurückzuverfolgenden Altarmensen mit Vielpässen auf die im frühen Mittelalter noch gewußte ‚Reliquie' des Abendmahlstisches des Herrn zurückgeführt, dem runde bzw. halbrunde Form zugeschrieben wurde. Zur Literatur: Braun, Der Christliche Altar I. S. 269 f. – F. Gerke, Der Tischaltar des Bernard Gilduin in St. Sernin in Toulouse. Akad. d. Wiss. u. d. Lit., Abh. d. geistes- u. sozialwiss. Kl. Mainz 1958/59, v. a. S. 481 ff. – E. Kitzinger, A Marble Relief of the Theodosian Period, in: Dumbarton Oaks Papers XIV/1960, S. 27 ff. – Zur Form des Abendmahlstisches Christi vgl. H. J. Loomis, Arthur's Round Table, in: Publ. of the Modern Language Assoc. XLI/1926, S, 776: „It can be absolutely proved by evidence that begins with the end of the first century of the Christian era and continues to the middle of the twelfth century, that to the belief of all Christian Europe Christ instituted the Eucharist and held His Last Supper at a round (or semicircular) table." – Amalar von Metz (Migne P. L. 105, 1133) setzt Altar und Abendmahlstisch gleich: *Altare est mensa Domini, in qua convivebatur cum discipulis suis.* Vgl. Barb, Mensa Sacra Anm. 38. – Zur kultischen Identität von Patene und Altar, aber auch zu derjenigen von Altar, Patene und Kelch vgl. den Brauch, in die „Rose von St. Jean" zu Besançon am Gründonnerstag roten Wein einzufüllen, von dem die Kanoniker und das Volk im Gedächtnis an die Einsetzung des Abendmahles und die Passion Christi tranken. Der Brauch war bis ins 18. Jahrhundert lebendig. Vgl. J. J. Chifflet, Vesontio Civitas Imperialis Libera. Lyon 1618 Bd. II., S. 208. Zitiert bei Barb, Mensa Sacra Anm. 49. Auch der Hl. Gral ist nach den Forschungen Barbs zunächst identisch mit der Abendmahlspatene,



125. Patene zum Henkelkelch von Wilten. Wien, Kunsthistorisches Museum (vgl. Abb. 86)

wird dann später mit dem Kelch des Blutes Christi identifiziert. Barb macht darauf aufmerksam, daß die Verwechslung von Patene und Kelch erleichtert sein kann dadurch, daß die östliche Patene eine ziemlich tiefe Schale ist, die wie der Kelch einen Fuß hat. Vgl. die Patene von Riha (Abb. 116), wo ein solcher Diskos abgebildet ist. Auch Barb, ebda, S. 42 und Anm. 47. Zur Altarmensa mit Vielpaßumrandung neuerdings noch: R. Farioli, La Mensa d'Altare di Salona, in: Rivista di Archeologia Cristiana XXXVI/1960, S. 309 ff. und O. Nußbaum, Zum Problem der runden und sigmaförmigen Altarplatten, in: Jahrbuch für Antike und Christentum 4/1961, S. 18 ff.

[186] Braun, Altargerät, S. 232 ff. – Zu den genannten Patenen aus Hildesheim und Bremen Kat. Nr. 11 ff. und 5 f. – Über Inschriften auf Patenen s. Braun, Altargerät, S. 229 ff.

tiv. Es beginnt mit der Patene zum frühesten deutschen Grabkelch des Hildesheimer Bischofs Osdag (985–989) und läßt sich bis zu den bereits ins 12. Jahrhundert reichenden Patenen aus dem Grabe des Bischofs Udo von Hildesheim (gest. 1114), dem eines unbekannten Bischofs ebendort und dem aus einem Bremer Bischofsgrab verfolgen (Abb. 122). Außer der Hand Gottes vor dem Kreuznimbus findet sich mehrfach, als eine Art Pleonasmus, die Umschrift *Dextera Domini*[186]. Auf der Patene des Sunikelches aus dem Dom zu Skara (Abb. 123) ist die aus den Wolken hervorragende Hand Gottes, vor einem mit kapitellartigen Enden reich ver-

zierten Kreuz, vom umlaufenden Text einer längeren Inschrift umgeben:

Hec est dextra Dī que pellit noxia mundi

wie schon weiter oben zitiert. Sie hängt inhaltlich zusammen mit der Inschrift am Kupparand des Kelches (vgl. Kat. Nr. 29). Die wenig frühere Patene zum Grabkelch des Erzbischofs Gervasius von Reims trägt neben der Hand Gottes in ihrer Umschrift den Hinweis auf Opfer- und Mahlcharakter der Eucharistie:

Perpetuis XPI dapibus pascantur aluni.

Auch das Motiv der Hand Gottes auf der Patene führt letzten Endes zurück in den ikonographischen Kreis frühchristlicher Darstellungen, in denen sie öfters in trinitarischem Zusammenhang oben im Zenit erscheint (Abb. 105), aber auch zu karolingischen Miniaturen in Alkuinbibel, Drogosakramentar, Gebetbuch Karls des Kahlen und anderen, wo das Motiv zweifellos im Anschluß an frühchristliche Darstellungen aufgenommen worden war[187].

Auf den ersten Blick möchte scheinen, als klaffe zwischen den schlichten Patenen des 10. und 11. Jahrhunderts und den bilderreichen Prunkpatenen des 12. bis 13. Jahrhunderts eine kaum zu überbrückende Kluft. Unter den letzteren sind als hervorragende Beispiele die Patenen der Kelche von Wilten und Tremessen zu nennen, die weiter oben angeführt und flüchtig beschrieben worden sind (Abb. 125/126). In ihnen wird die Ikonographie des byzantinischen Silberdiskos des 11. Jahrhunderts im Schatz der Stiftskirche zu Halberstadt vergegenwärtigt, wo eine Inschrift mit den Einsetzungsworten des Abendmahles das Reliefbild Christi am Kreuz zwischen Maria und Johannes umrahmt[188]. Auch die Patene des Tremessener Niellokelches (Abb. 126) bietet über die zentrale Darstellung des Gekreuzigten zwischen Ekklesia und Synagoge hinaus ein durchdachtes typologisches Kompendium, unter stetem Hinweis auf Opfercharakter und Gnadenquell der Eucharistie — in Bildern des Opfers Abrahams, Melchisedeks, des Traumes Jakobs, der Ehernen Schlange, des Quellwunders Mosis, der Kundschafter mit der Weintraube aus dem Gelobten Lande, der Berufung Gideons, der Verheißung der Geburt Samsons und des Wunders, das Elias am Ölkrug der Witwe von Sarepta wirkte. Die Inschriften der Patene bekräftigen diesen typologischen Sinn:

Clamant scripture quod signavere figure
Signis patratis iubar emicuit deidatis
Que precesserunt Cristi tipus illa fecerunt

(Es rufen die Schriften, worauf die Gestalten hingewie-
[sen.
Ein Lichtschein strahlt auf in den göttlichen Wunder-
[zeichen.



126. Patene zum Niellokelch von Tremessen (vgl. Abb. 87)
Tremessen, Pfarrkirche

In ihnen erfüllte sich, worin die Typen Christi voraus-
[gingen]

und ferner der bereits weiter oben zitierte Doppelvers:

Vita subit letum dulcedo potat acetum.
Non homo sed vermis armatum vincit inermis[189].

Endlich ist die Patene aus St. Peter in Salzburg, mit dem Lamm Gottes in der Mitte und den in dreizehn Pässen ringsum angeordneten Halbfiguren Christi und der zwölf Apostel erneut aufzuführen, als wichtige bildkünstlerische Konzeption und als ein hervorragendes Beispiel für das Realitätsdenken in der mittelalterlichen Symbolik[190] (Abb. 127). Von diesem eucharistischen Teller mit der Darstellung des Letzten Abendmahles spannt sich ein weiter Bogen bis zurück zu den frühbyzantinischen Patenen von Stûma und Riha, mit der dort bereits mystisch verstandenen Doppeldarstellung Christi in der Spendung von Brot und Wein an die Apostel (Abb. 116).

[187] F. F. Leitschuh, Geschichte der karolingischen Malerei, ihr Bilderkreis und seine Quellen. Berlin 1894, S. 376 f. — Allgemein zum Motiv der Gotteshand H. Schrade, Zur Frühgeschichte der mittelalterlichen Monumentalplastik, in: Westfalen 35/1957, S. 51 f.

[188] Rice, Kunst aus Byzanz Nr. 136.

[189] Zu den Kelchen und Patenen von Wilten und Tremessen vgl. oben S. 128 und Anm. 154 f. — Ferner allgemein P. Skubiszewski, La Patène de Kalisz, une contribution à l'étude du symbolisme typologique dans l'iconographie, in: Cahiers de Civilisation Médiévale V/1962, S. 183 ff.

[190] Zum Kelch von St. Peter in Salzburg Anm. 156.



127. Patene des Kelches aus St. Peter, Salzburg. Wien, Kunsthistorisches Museum

Der Gedanke an die Passion Christi, in Kreuzigung, Lamm Gottes und Letztem Abendmahl, erscheint in der Ikonographie der Patene unmittelbarer und stetiger ausgeprägt als am Kelch. Im Invitatorium der Konsekrationsformel für die Patene, die auf vorkarolingische Zeit zurückgeht, heißt es:

Oremus fratres carissimi ut divinae gratiae benedictio consecret et sanctificet hanc patenam ad confringendum (ursprünglich: *conficiendum*) *in ea Corpus Domini Nostri Jesu Christi, qui crucis passionem sustinuit pro nostrum omnium salute*[191].

(Lasset uns beten, geliebte Brüder, daß der Segen himm-

[191] Braun, Altargerät, S. 662 ff. – Ferner zur Bedeutung der Patene Jungmann, Missarum Solemnia II., S. 368 ff. – Hier ist auch des etymologischen Sinnes zu gedenken, der der eucharistischen Patene im Mittelalter unterlegt worden ist: *Patena dicitur eo quod pateat: corda ampla charitate significat* (Man sagt Patene, weil sie offen steht: sie bedeutet ‚in Liebe weit offene Herzen'). Amalar von Metz, De eccles. offic. lib 3 cap. 27, Migne P. L. 105, 1147, Isidor von Sevilla folgend, der sagt: *patina quod dispansis patentibusque oris sit lancis* (Schüssel, weil sie die gewölbten und weiten Ränder einer Schale hat), Etymol. 20, cap. 4, Migne P. L. 82, 715. – Vgl. Braun, Altargerät, S. 198.

lischer Gnade weihe und heilige diese Patene, um auf ihr zu brechen [ursprünglich: zu bewirken] den Leib unseres Herrn Jesus Christus, der zu unser aller Heil das Leiden am Kreuze auf sich nahm.)

Die Patene von St. Peter zu Salzburg trägt mit ihrer besonderen Bildtypik, in welcher sie Passions- und Abendmahlsgedanken zugleich ausdrückt, zur Überbrückung des oben aufgewiesenen scheinbaren Zwiespaltes zwischen der früh- und hochmittelalterlichen Ikonographie des eucharistischen Tellers bei. Zwar scheinen die frühesten Abbildungen des Lammes auf Patenen erst der Zeit um 1100 anzugehören, beispielsweise auf der Patene des Siegburger Grabkelches des Abtes Reginhard (gest. 1104)[192] (Abb. 124). Aber es läßt sich an Hand von Miniaturen wahrscheinlich machen, daß das Motiv des Gotteslammes in der bildlichen Ausstattung der Patene der ottonischen und bereits der karolingischen Zeit nicht fremd gewesen ist. So hat beispielsweise der Clipeus mit Lamm und Kelch auf fol. 339v der Bamberger Alkuinbibel formal und ikonographisch den Charakter einer Patene (Abb. 99). Hier fügt sich der Kelch als Attribut des Lammes zudem besonders gut in jene Thematik ein, die an vielen Beispielen für Kelch und Patene gemeinsam aufgewiesen wurde, im Sinne der inneren Einheit des „diskopoterion". Mag auch der Clipeus im allgemeinen als hoheitliche Form gebraucht werden: es gibt ein aufschlußreiches Beispiel dafür, daß er in dem hier aufgezeigten Sinne verwendet und aufgefaßt werden kann. Denn die weiter oben zitierte Inschrift einer Patene aus dem Paris. BN lat. 8071:

Clypeus hic vividam dabit postulantibus escam . . .

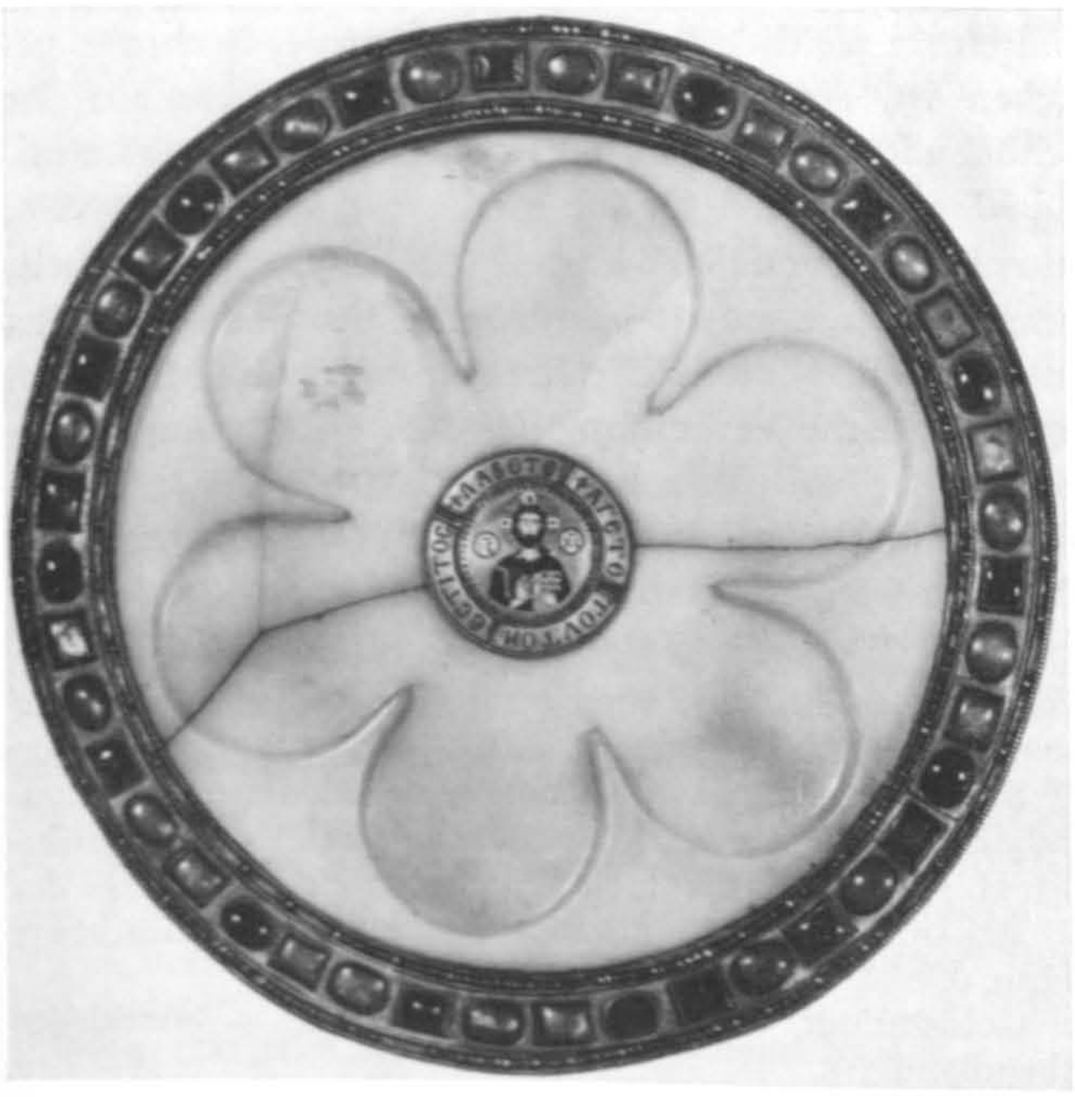
setzt den „Clypeus" mit der Patene gleich[192a].

Darf man somit zu Recht auch in dem Clipeus der Alkuinbibel das ‚Abbild' einer Patene erblicken, dann läßt sich von da aus ein umfangreicher Denkmälerkreis aufschließen, der das Wissen um die „Ikonographie" der frühmittelalterlichen Patene ganz beträchtlich erweitern kann. Der Einwand, daß das Lamm auf der Patene des Reginhardkelches (Abb. 124) nicht nur Sinnbild der Passion, sondern in erster Linie apokalyptisches Symbol sei, da es die Schriftrolle trage, kann nicht als Einwand gegen den so gesehenen Zusammenhang gelten, sondern eher als seine Bestätigung. Nicht wenige Beispiele aus bedeutenden Bildwerken des frühen Mittelalters können hierzu angeführt werden. Das Medaillon des Lammes mit Buchrolle und Kelch aus dem Codex Aureus von St. Emmeram (Abb. 103) ist ebenso in diesen Gedankengang einzubeziehen wie die ottonischen Bilder des Lammes im Clipeus, im Fuldaer Festtagslektionar der Aschaffenburger Hofbibliothek (Abb. 100), im Göt-



129. Altarplatte, sog. Rose de Saint-Jean
Besançon, Kathedrale

128. Byzantinischer Diskos aus Alabaster
Venedig, Schatz von S. Marco



[192] Zum Siegburger Grabkelch vgl. oben Kat. Nr. 26.

[192a] Vgl. oben S. 83. – Elbern, Zur Inschrift am Liudgerkelch aus Werden a.a.O. (Anm. 19 a), S. 147 f. – DuCange, Glossarium mediae et infimae latinitatis II. (Nachdruck) Graz 1954, S. 380 erwähnt diese Bedeutung von „Clypeus" nicht.



130. Initial zum Johannes-Evangelium (fol. 190)
Giessen, Landes- und Hochschulbibliothek Cod. 660

tinger Sakramentar Ms. 231 fol. 111 (Abb. 101) und im Sakramentar Kaiser Heinrichs II. der Münchner Staatsbibliothek Clm. 4456 fol. 22 v[193]. Die Umschrift des Medaillons mit dem Lamme:
Agne Dei nostrum miserando tolle reatum
erinnert an das „Agnus Dei" in der Meßliturgie, das von Papst Sergius I. gegen Ende des 7. Jahrhunderts eingeführt worden war[194]. Hierzu lassen sich manche Vergleichsbilder insbesondere aus ottonischer Zeit benennen, so das Bild des Lammes mit Kreuznimbus, Siegeskranz und von der Lanze durchbohrter Brust in fol. 190 des Cod. 660 der Gießener Landes- und Hochschulbibliothek, eine Kölner Handschrift (Abb. 130)[195]. Das Lamm im Clipeus ist von der Inschrift *Agnus Dei qui tollis peccata* umrahmt, im genauen Wortlaut der Meßliturgie, aber auch dem Text des Johannesevangeliums 1,29 entsprechend, dem sie entnommen ist und dessen Initial die Darstellung schmückt. Ferner erscheint der von Engeln gehaltene Clipeus, der hier ebensowenig wie in den anderen Vergleichsbildern eine bloße Hoheitsform ist, auf der Rückseite des Heinrichsportatiles in der Schatzkammer der Münchner Residenz, mit der Inschrift *Agnus Dei* um das Bild des Lammes in der gleichsam vertieften Mitte, deutlich als Abbild einer Patene (Abb. 102). Der bildliche Nachvollzug des mystischen Geschehens, dem das Gerät als Staurothek und Tragaltar diente, ist an dieser Stelle um so unmittelbarer zu empfinden, als diese „Patene" den Vorgang spiegelt, der sich auf dem im Reliquiar einst geborgenen Kreuzesholze historisch vollzogen hat: ein weiterer Beitrag zum „Realitätsdenken" des Mittelalters[196].
Was hier aus dem Zusammenwirken von Bildschmuck und Reliquie bzw. Altar einsichtig wird, findet sich zusammenhängend dargestellt auf einem spätkarolingischen Buchdeckel im Schatz der Kathedrale von Tournai (Abb. 131)[197]. Drei Darstellungen sind in durchdachter Stufung übereinander gegeben: unten die Kreuzigung Christi zwischen Ekklesia und Synagoge, Sol und Luna, eine Darstellung, die in der vertrauten Weise im Akte des Blutschöpfens durch die „Sancta Ecclesia" ihren Höhepunkt findet, mit nicht zu übersehender Anspielung auf den kosmisch-paradiesischen Sinn von Kreuzesopfer und Eucharistie. Die Mitte der Tafel wird von einem akanthusumrahmten Clipeus eingenommen, in welchem zwei Engel einen kleineren Kreis, eine „Patene" halten, in welcher das *Agnus Dei* auf der Buchrolle gegeben ist, den Kopf zurückgewandt, so wie auf der schönen kleinen Patene des Abtes Reginhard (Abb. 124). Die Elfenbeintafel gipfelt in der „Majestas Domini", die nicht nur von den Evangelistensymbolen und Engeln umgeben ist, sondern bekräftigend das Buch der *Salus mundi* hält. Historisches Kreuzesopfer und Meßopfer, apokalyptische Verheißung der Glorie Christi und heilbringender Nachvollzug auf Erden sind visionär in eine trinitarisch zu verstehende Bildreihe zusammengeschaut. Zugleich wird die Bildintention auch von jedem einzel-

[193] Zu den Fuldenser Miniaturen vgl. oben S. 110 f. – Zur Münchner Handschrift Clm. 4456 vgl. Kat. Ars Sacra 120. – Messerer, Bamberger Domschatz S. 65 überträgt irrtümlich *peccatum* statt *reatum*.
[194] van der Meer, Maiestas Domini, S. 139 ff. – Jungmann, Missarum Solemnia a.a.O. II. S. 413 ff.
[195] H. O. Vaubel, Miniaturenhandschriften der Gießener Universitätsbibliothek, 1926, S. 5 ff. – Werdendes Abendland 447, ferner 446 und 450 mit ähnlichen Miniaturen. Vgl. auch H. Ehl, Die Kölner ottonische Buchmalerei. Bonn/Leipzig 1922, Abb. 108, 112 u. a. m.
[196] Siehe oben Anm. 156. – Zum Heinrichsportatile als Staurothek vgl. Werdendes Abendland (4. Aufl.) 394. Ausführlich H. Fillitz, Das Kreuzreliquiar Kaiser Heinrichs II. in der Schatzkammer der Münchener Residenz, in: Münchener Jahrb. d. bild. Kunst IX/X 1958/59, S. 15 ff.
[197] Goldschmidt, Elfenbeinskulpturen I. 160. – Werdendes Abendland 278.

nen der drei Elemente letztlich vollständig ausgesprochen.

Mit anderen Vergleichen aus der frühmittelalterlichen Buchmalerei sei versucht, Form- und Sinnbezüge an der eucharistischen Patene abschließend zu vertiefen. Auf der Incipitseite zum Johannesevangelium im Codex Aureus von St. Emmeram nimmt ein Clipeus mit zahlreichen, sich immer mehr verengenden Parallelkreisen in Akanthusornamentik die Mitte des Blattes ein. In einem kleinen, übereck gestellten Quadrat ist die Hand Gottes gebildet, die aus einem besternten Mantel hervorragt. Die Inschrift um den Clipeus lautet:

Dextera haec patris mundum dicione gubernans
Protegat et Karolum semper ab hoste suum.

(Die Hand des Vaters, der durch sein Wort die Welt regiert, beschützt auch immer seinen Karl vor jeglichem Feind.)

Sicherlich bedeutet diese Miniatur mehr als einen bildlichen Vorwand zur Anrufung Gottes für Kaiser Karl den Kahlen. Zwar ist die Hand Gottes bildliches Requisit in vielen Herrscherdarstellungen der Zeit. Aber sie ist nicht nur Zeichen göttlichen Schutzes über dem Hirten der christlichen Völker, sondern nicht zuletzt Zeichen der Christusähnlichkeit des Herrschers[198].

Die ikonographische Terminologie des frühen Mittelalters ist voll von Analogien und Tautologien. Es ist die gleiche „Dextera Domini", die sich schützend über den Kaiser streckt und die sich auf die Patene des Meßopfers niedersenkt, bzw. auf das Lamm Gottes als das auf der Patene dargestellte Bild Christi. Nochmals sei hierzu die schöne kleine Patene des Abtes Reginhard von Siegburg zitiert (Abb. 124). Lamm und Hand Gottes gehören zusammen, von den frühchristlichen Apsisbildern bis zu frühmittelalterlichen Bildern, von denen mehrere erwähnt wurden (vgl. Abb. 104). Im Sakramentar Kaiser Heinrichs II. findet sich vor dem erwähnten Blatt des „Agnus Dei" eine Zierseite (fol. 21), die weitgehend dem beschriebenen Incipit-Blatt zum Johannesevangelium im karolingischen Codex Aureus aus St. Emmeram entspricht (Abb. 132). Ein prachtvoller Clipeus aus vielen blattverzierten Kreisringen umschließt auch hier das



198 Vgl. St. Beissel, Die Bilder der Handschrift des Kaisers Otto im Münster zu Aachen. Aachen 1886, S. 61 Tf. 3 – Werdendes Abendland 380 – Schnitzler, Rheinische Schatzkammer 35. – E. H. Kantorowicz, The King's Two Bodies. A Study in Mediaeval Political Theology. Princeton 1957, S. 61 ff. – Elbern, Das erste Jahrtausend – Tafelband Nr. 298.



132. Miniatur zum „Pax Domini" (fol. 21) München, Bayerische Staatsbibliothek Clm. 4456

übereck gestellte kleine Quadrat mit der Hand Gottes. Sie senkt sich – im Gegensatz zur aufragenden „Dextera Dei" der karolingischen Miniatur – hernieder auf einen kleinen Kelch, ein Bild des göttlichen Segens, den der zelebrierende Priester im dreifach wiederholten Kreuzzeichen mit den Worten der Miniatur *Pax* $\overline{Dni}$ *sit semp(er) vob(is)cu(m)* auf die konsekrierten Opfergaben der Messe herabruft. Eine weitere, kleinere Inschrift umgibt den äußeren Rand des Clipeus:

$\overline{Sca}$ *Di Patris benedicat dextera nob(is)*
Om(ne)s atq(ue) suo nos salvet ubiq(ue) sub umbro
Die heilige Rechte Gottvaters segne uns
Alle und behüte uns überall unter ihrem Schatten.)

„Dextera Dei", Lamm Gottes und Kelch verbinden sich miteinander in dieser Miniatur, die einen zentralen Augenblick im Mysterium der Meßfeier darstellt. Der ordnende Überblick über den Bilderschmuck auf karolingischen und ottonischen Patenen, zusammen mit dem zugehörigen Bilderkreise auf Kunstwerken der Zeit, läßt den Sinn der eucharistischen Patene so im größeren formalen und ikonographischen Zusammenhang sichtbar werden, ähnlich wie dies weiter oben für den Kelch aufgezeigt wurde. Hier wie dort weisen alle einzelnen Sinnzeichen stets auf das Ganze des Heilsgeheimnisses, in die Mitte des Mysteriums von Passion, österlichem Triumph und fortdauerndem Gnadenquell:

Incipe nunc mecum caelestis gratia carmen
Aeterni fontis scyphi paschalis et horae.

Das frühe Mittelalter sah im Kelche den Brunnen lebendigen Wassers und das lebenspendende Grab Christi. Es konnte sich daher nicht damit begnügen, die Patene irgendwie in den ikonographischen Umkreis des Kelches einzubeziehen. In seinem ganz und gar realen Bildverständnis wurden Kelch und Patene zu einem „Gebilde" verschmolzen und als Ganzes in einem höheren Sinne „Kopie" des lebenbringenden Behältnisses, in welchem der blutige Leib des Osterlammes Christus geruht hatte. In seiner symbolischen Auslegung des Sinnes der Altargeräte nannte Hrabanus Maurus Kelch und Patene zusammen Abbild des Grabes des Herrn, wie weiter oben gezeigt. Bei Honorius von Autun ist der Kelch Bild der Passion (cfr. Matth. 20,22; Marc. 14,36), die Patene Bild des Kreuzes. Honorius präzisiert zugleich das von Hrabanus gegebene Bild des Kelches als Grab Christi, indem er die historischen Zurüstungen und Geräte der Passion symbolisch auf die Meßgeräte überträgt, wieder im Sinne der rememorativen Allegorese:

Hic oblata et calix cum corporali cooperitur, quod sindonem mundam significat, in quam Joseph corpus Christi involvebat. Calix hic sepulchrum, patena lapidem designat, qui sepulchrum clauserat.

(Diese Opfergabe und dieser Kelch werden bedeckt mit dem Korporale, welches jenes reine Leintuch bedeutet, in das Joseph den Leib Christi einwickelte. Dieser Kelch bezeichnet das Grab, diese Patene den Stein, der das Grab verschloß.)

Auf diese Funktion des Leintuches wird offensichtlich in einer Miniatur des späten 11. Jahrhunderts in Berlin angespielt (Abb. 133)[199]. Amalarius und, ihm folgend, Sicardus verstehen die Patene ihrer flachen Erstreckung wegen als Sinnbild eines von Gottesliebe geweiteten Herzens und insofern als Typus der „Frauen am Grabe", *quae patebant latitudine charitatis in obsequio Christi* (die in der Nachfolge Christi mit der Weite der Liebe offenstanden)[200].

Indirekt gehen somit auch sie vom Bilde des Grabes Christi aus.

So schließt sich der Kreis des ikonographisch-symbolischen Verständnisses des eucharistischen Kelches im



133. Miniatur zur Präfation, Einzelblatt
Berlin, Staatliche Museen – Kupferstichkabinett

frühen Mittelalter in dem mit der Patene vollendeten Abbild des Grabes Christi, also in einer architektonischen Metapher. Von dem heiligen Ort der Anastasis in Jerusalem gingen gewaltige architektonische und bildkünstlerische Impulse aus, die das Mittelalter überdauerten. Auch im Kelche vermochten die Künstler ein mystisch-reales Abbild des lebenspendenden Grabes und des darin gesehenen Lebensbrunnens des Blutes Christi zu gestalten, aus welchem den Menschen die Gnadenströme des Paradieses wiedergeschenkt waren: – ein hervorragendes Exemplum für Denk- und Gestaltungsweise der abendländischen Frühzeit.

[199] Vgl. oben S. 102 f. und Anm. 73/74. – Der Text: Honorii Augustod., Gemma Animae I. cap. 47. Migne P. L. 172, 555. – Zu der Berliner Miniatur vgl. F. Steenbock, Eine Miniatur zur Meßfeier im Berliner Kupferstichkabinett in: Festschrift P. Metz. Berlin (im Druck). Vgl. auch J. A. Jungmann, Symbolik der katholischen Kirche. Stuttgart 1960, S. 37 f., mit dem Hinweis auf die teilweise noch heute gültige liturgische Praxis: „Im gleichen Gedankenkreis hat der Kelch die Bedeutung des Grabes und die Patene die des Grabsteines erhalten, was wenigstens auf den Ritus am Gründonnerstag eingewirkt hat, wo am Ende der Messe in einer jüngeren Schicht des Ritus schon die Grablegung dadurch symbolisiert wird, daß die für den folgenden Tag aufbewahrte hl. Hostie eben in einen Kelch gegeben wird, der mit der Patene bedeckt wird, wozu noch die Verschnürung des darübergelegten Tuches kommt (Versiegelung)". – Die Abbildungsvorlage verdanke ich dem Kupferstichkabinett der Staatlichen Museen Berlin.

[200] Amalarii, De Eccles. Offic. III. cap. 27, Migne P. L. 105, 1147. – Sicardus, Mitrale I. cap. 13, Migne P. L. 213, 56. – Durandus, Rationale lib. IV. cap. 30 nr. 30; cap. 51, nr. 1. – Braun, Altargerät, S. 676 f.

VERZEICHNIS DER HÄUFIG ABGEKÜRZT ZITIERTEN LITERATUR

Braun, Altargerät
Braun, J.: Das christliche Altargerät in seinem Sein und in seiner Entwicklung. München 1932.

D. A. C. L. Stichwort „Calice"
Cabrol, F. – Leclercq, H., Dictionnaire d'Archéologie Chrétienne et de Liturgie Bd. II. 2. Paris 1925, Sp. 1595 ff.

DeWald, Utrechtpsalter
DeWald, E. T.: The Illustrations of the Utrecht Psalter. Princeton/London/Leipzig o. J.

Elbern, Das erste Jahrtausend – Tafelband
Elbern, V. H.: Das erste Jahrtausend. Kultur und Kunst im werdenden Abendland an Rhein und Ruhr. Tafelband. Düsseldorf 1962².

–, St. Liudger und die Abtei Werden
Elbern, V. H.: St. Liudger und die Abtei Werden. Gesammelte kunsthistorische Aufsätze, hrsg. B. Senger OSB. Essen 1962².

–, Ein christliches Kultgefäß aus Glas
Elbern, V. H.: Ein christliches Kultgefäß aus Glas in der Dumbarton Oaks Collection, in: Jahrbuch der Berliner Museen IV/1962, S. 17–41.

–, Eine Gruppe insularer Kelche des frühen Mittelalters
Elbern, V. H.: Eine Gruppe insularer Kelche des frühen Mittelalters, in: Festschrift Peter Metz. Berlin (im Druck).

Falke, Karolingische Kelche
v. Falke, O.: Karolingische Kelche, in: Pantheon XV/1935, S. 138–140.

Goldschmidt, Elfenbeinskulpturen
Goldschmidt, A.: Die Elfenbeinskulpturen aus der Zeit der karolingischen und sächsischen Kaiser. Bde. I.–II. Berlin 1914 ff.

Haseloff, Der Tassilokelch
Haseloff, G.: Der Tassilokelch. Münchner Beiträge zur Vor- und Frühgeschichte, Bd. 1. München 1951.

Hausherr, Der tote Christus am Kreuz
Hausherr, R.: Der tote Christus am Kreuz. Zur Ikonographie des Gerokreuzes. (Diss.) Bonn 1963.

Ihm, Die Programme der christlichen Apsismalerei
Ihm, Chr.: Die Programme der christlichen Apsismalerei vom 4. Jahrhundert bis zur Mitte des 8. Jahrhunderts. Forsch. z. Kunstgesch. u. christl. Archäologie IV. Wiesbaden 1960.

Kat. Ars Sacra
Katalog „Ars Sacra. Kunst des frühen Mittelalters" (A. Boeckler). München 1950.

Koehler, Die Schule von Tours
Koehler, W.: Die Karolingischen Miniaturen, I.: Die Schule von Tours. Berlin 1930.

Koehler, Die Hofschule Karls d. Gr.
Koehler, W. Die karolingischen Miniaturen, II.: Die Hofschule Karls des Großen. Berlin 1958.

Pasini, Tesoro di S. Marco
Pasini, A.: Il Tesoro di S. Marco in Venezia. Venedig 1885.

Peirce/Tyler, L'Art Byzantin I./II.
Peirce H. / Tyler R., L'Art Byzantin. I.–II. Paris 1932–34.

Reil, Christus am Kreuz
Reil, J.: Christus am Kreuz in der Bildkunst der Karolingerzeit. Leipzig 1930.

Rice, Kunst aus Byzanz
Rice, T.: Kunst aus Byzanz. München 1959.

Ringbom, Paradisus Terrestris
Ringbom, L. I.: Paradisus Terrestris. Myt, Bild och Verklighet, Acta Soc. Scient. Fennicae N. S. C., I. Nr. 1. Helsingfors 1958.

Rohault de Fleury, La Messe
Rohault de Fleury, Ch.: La Messe. Études archéologiques sur ses monuments. Bd. IV. Paris 1883.

Schlee, Paradiesesflüsse
Schlee, E.: Die Ikonographie der Paradiesesflüsse. Leipzig 1937.

Schlosser, Karolingische Schriftquellen
Schlosser, J. v.: Schriftquellen zur Geschichte der karolingischen Kunst. In: Quellenschriften für Kunstgeschichte und Kunsttechnik des Mittelalters und der Neuzeit. N. F. Bd. IV. Wien 1896.

Schnitzler, Rheinische Schatzkammer
Schnitzler, H.: Rheinische Schatzkammer I. Düsseldorf (1957).

Stollenmayer, Der Tassilokelch
Stollenmayer, P.: Der Tassilokelch. S. A. aus der Professoren-Festschrift zum 400jährigen Bestande des öff. Obergymnasiums der Benediktiner zu Kremsmünster. Wels 1949.

Underwood, The Fountain of Life
Underwood, P.: The Fountain of Life, in: Dumbarton Oaks Papers, Bd. V/1950, S. 43 ff.

Volbach, Frühchristliche Kunst
Volbach, W. F.: Frühchristliche Kunst. München 1958.

Werdendes Abendland
Katalog „Werdendes Abendland an Rhein und Ruhr" (V. H. Elbern), 4. Aufl. Essen 1956.