

# das münster

B 20329  
ISSN 0027-299-X

2/2008  
61. Jahrgang

Zeitschrift für  
christliche Kunst  
und Kunst-  
wissenschaft



Schwerpunkt:  
Leuchter

SCHNELL + STEINER

## „Mit ihnen lass auch uns, wie du verheißten hast, zu Tische sitzen in deinem Reich“

Ein Abendmahlsgerät des Silberschmieds  
Christoph Diemer

Peter Schmitt

Liturgisches Gerät, jahrhundertlang ihre vornehmste Aufgabe, spielt im beruflichen Alltag der wenigen heute tätigen Silberschmiede nur noch eine bescheidene Rolle. Von kirchlicher Seite wird das Thema immer wieder ins Gespräch gebracht, aber die Tage, als „die Aufträge an die christlichen Künstler [...] so vielseitig und häufig [waren] wie seit der Epoche der Renaissance und des Barock nicht mehr“, sind lange vorbei. Das gilt für die katholische wie für die evangelische Kirche gleichermaßen. Bei wichtigen Ausstellungen zeitgenössischer Silberschmiedekunst ist kirchliches Gerät kaum noch zu finden. Es gibt zwar immer wieder einmal Gemeinden oder Einzelpersonen, die bei angesehenen Silberschmieden neues Altargerät bestellen, doch solche Aufträge sind selten geworden.<sup>3</sup>

Christoph Diemer hatte keinen solchen Auftrag, konnte ihn wohl gar nicht haben, als er 2000 an die Ausführung eines umfangreichen Abendmahlsgeräts ging. Es war im Herbst 2004 fertig, und Diemer hat es kurz danach auf der Jahresmesse des Norddeutschen Kunsthandwerks im Museum für Kunst und Gewerbe in Hamburg gezeigt. Es besteht aus einem großen Altarkreuz und 12 Kelchen, zu denen noch eine Brotschale und eine Weinkanne kommen. Letztere lässt an eine

Verwendung im evangelischen Abendmahlsgottesdienst denken, doch ist diese mittlerweile auch in der katholischen Messfeier möglich.<sup>4</sup> Ebenso sind die für das Abendmahl verwendeten Spendekelche, als die Diemers zwölf Kelche aufgefasst werden können, auch in der katholischen Kirche anzutreffen, seitdem die Kommunion der Gläubigen unter beiderlei Gestalten an Bedeutung gewinnt. Selbst Protestant, hat Diemer den konfessionellen Rahmen bewusst offen gelassen. Eine Festlegung schien ihm nicht nötig, weil die formalen Unterschiede bei den evangelischen und katholischen Christen gemeinsamen Gefäßtypen ohnehin gering sind.<sup>5</sup> Das gilt, vom größeren Fassungsvermögen des evangelischen Abendmahlskelches einmal abgesehen, besonders für den Kelch. Diemers Werk ist ein sehr persönliches, in der Glaubenstradition verwurzelt Bekenntnis, mit dem auch formale Entscheidungen verbunden waren.

An diesen hat seine künstlerische Herkunft nicht geringen Anteil. Christoph Diemer, Jahrgang 1942, hat 1961 als Lehrling bei dem angesehenen Bremer Goldschmied Franz Bolze (1902-1974) angefangen und bis 1965 als Geselle in seiner Werkstatt gearbeitet. Entscheidend geprägt hat ihn das anschließende Studium, 1965-1969, bei

Andreas Moritz an der Akademie der bildenden Künste in Nürnberg, dessen Meisterschüler er war. Von ihm lernte Diemer die Klarheit der Form, der Klarheit und Strenge des Denkens entspricht. Es mag dem nachwirkenden Einfluss des Lehrers zu verdanken sein, dass er sich an eine Aufgabe wagte, die Moritz selbst als die wohl schwierigste empfunden hatte,<sup>6</sup> obwohl zu seiner Zeit die christlichen Kirchen noch wichtige Auftraggeber waren und die Gestaltung liturgischer Geräte lebhaft diskutiert wurde.<sup>7</sup> Dem verbreiteten Bemühen um eine neue Symbolsprache hielt Moritz die Überzeugung entgegen, dass „auch in der nüchternen Form [...] sich jene sakrale Würde zeigen [könne], die der Maßstab für jedes Kultgerät sein sollte.“ Sein Ideal war „ein kirchliches Gerät, das ohne symbolisches Beiwerk nur durch seine ausgewogenen Proportionen und durch die aufeinander abgestimmte Wechselwirkung von Gold und Silber einen absoluten, sakralen Charakter verkörpert.“ Er hat deshalb traditionelle Formen bewusst aufgegriffen, um zu zeigen, „daß es weder einer



1 Kelch mit Patene.  
Silber, teilweise  
vergoldet.  
Christoph Diemer,  
Lilienthal, 1999

grotesken Steigerung noch einer formalistischen Verkümmern eines der Kelchteile bedarf, um dem Kelch eine moderne Erscheinung zu geben.“<sup>8</sup> Dieser Maxime blieb auch Diemer verpflichtet. Er hielt am tradierten Formenkanon fest, obwohl nach dem Zweiten Vatikanischen Konzil auch in der katholischen Kirche die früher oft sehr strengen Vorgaben gelockert worden sind; die evangelischen Kirchen kannten ähnlich verbindliche Vorschriften ohnehin nicht. Neue Formen zu finden, war nicht Diemers Absicht. Die herausragende Stellung der *Vasa Sacra* verlangt nach seinem Verständnis (mit dem er nicht allein steht) „nicht nur kostbare Materialien und sorgsamem Umgang, sondern auch eine überzeitliche Formensprache, unbehelligt von Modetrends und kurzlebigen Experimentieren.“<sup>9</sup>

Mit liturgischem Gerät hatte Diemer sich schon früher beschäftigt. Für die St. Marien-Kirche seiner Heimatgemeinde Lilienthal fertigte er 1998 einen Kelch mit Patene und Hostiendose,<sup>10</sup> die er 2007 um eine bauchige Weinkanne mit Deckel ergänzte. 1999 gestaltete er einen Kelch mit Patene für einen katholischen Priester. Die beiden Kelche können als unmittelbare Vorläufer der neuen Arbeiten gelten. Wie diese lehnen sie sich formal an frühmittelalterliche Kelche an, die schmucklos und klar gegliedert, schon der liturgischen Bewegung der 1920er Jahre als Vorbild galten.

Die Entstehungsgeschichte des umfangreichen Abendmahlsgeräts beginnt nach Christoph Diemers eigenem Bericht mit dem Kauf eines großen, geschliffenen Brasilamethysts, den ihm ein Steinhändler im Frühjahr 2000 anbot. Wofür er diesen Stein verwenden wollte, war ihm von Anfang an klar: Diemer trug sich schon seit einiger Zeit mit dem Gedanken, ein kleines Abendmahlsgerät mit einem Kreuz zu schaffen. Dieser Plan war begleitet von intensiver Bibellektüre. (Diemer hatte sich von der Buchbinderin Sabine Rasper 1998 eine eigene Bibel binden lassen.) Der Amethyst gab nun den Anstoß, den Gedanken in die Tat umzusetzen. Der Stein, das stand für Diemer fest, würde den Mittelpunkt des Kreuzes bilden. Erste Zeichnungen entstanden. Die Vorstudien kamen im Lauf des Jahres zu einem vorläufigen Abschluss, während Diemer sich parallel dazu Gedanken über einen Kelch machte. Das Kreuz war im November 2003 fertig.

## Das Altarkreuz

Kreuz und Leuchter gehören in der katholischen Kirche seit dem späten Mittelalter zur Grundausstattung jedes Altars. Bis zum Zweiten Vatikanischen Konzil galt die Vorschrift, dass es sich dabei um ein Cruzifix handeln sollte, womit der Altar als der Ort bezeichnet war, an dem sich die unblutige Erneuerung des Kreuzesopfers vollzog.<sup>11</sup> Das neue Römische Messbuch verlangt dagegen nur noch ein für die ganze Gemeinde gut sichtbares Kreuz auf dem Altar oder in seiner Nähe.<sup>12</sup> Für diese Verwendung, die dem in protestantischen Kirchen geübten Brauch entspricht, ist das Kreuz von Christoph Diemer geeignet. Mit einer Höhe von 60 cm erhebt es sich weit über den Altartisch.

Für das Kreuz hat Christoph Diemer eine strenge Form zweier rechteckiger Balken gewählt, in deren Schnittpunkt, von einem glatten silbernen Rahmen gefasst, der ovale Amethyst sitzt. Seine Maße – 5 x 6 cm – legen die Proportionen des Kreuzes fest. Durch Farbe und Facettenschliff herausgehoben bildet er das betonte Zentrum des kostbaren Kreuzes. In seinen Stamm und seine Arme sind fünf große, prismatisch geschliffene Bergkristalle eingelassen. Ihre an den Mittelstein angrenzenden Schmalseiten sind der Krümmung des Ovals angeglichen. Diemer wählte bewusst Steine mit „Schnee“ und Kristallbrüchen im Innern, die sich in ihrer irdischen Unvollkommenheit deutlich von dem makellos reinen Amethyst als Symbol des auferstandenen und verklärten Christus unterscheiden. Das schlichte, aus geometrischen Grundformen entwickelte Kreuz, ist, entgegen dem ersten Eindruck, eine höchst aufwendige Arbeit, die allein kaum zu bewältigen war. Besonders das Fassen der großen, in Idar-Oberstein nach Diemers Vorgaben geschliffenen Bergkristalle erwies sich als eine heikle Aufgabe, bei deren Ausführung Diemer die Hilfe seiner Kollegin Caroline Krose in Anspruch nehmen musste.

Die Beschränkung auf klare geometrische Körper setzt sich bis in die Gestaltung des Sockels fort. Diemer wählte dafür einen auf einer schmalen Zarge stehenden Pyramidenstumpf, auf dem das Kreuz nicht direkt, sondern mittels eines kleinen Zwischenstücks befestigt ist. Auf diesen Abstand kam es Diemer besonders an. Er gibt dem Kreuz eine Leichtigkeit, die es über die Erden-schwere hinaushebt und seinen Cha-



2 Kreuz. Silber, Brasilamethyst, Bergkristall. Christoph Diemer, Lilienthal, 2000-04

rakter als „himmlisches Kreuz“ unterstreicht. Es ist nicht das Marterholz, sondern Zeichen des Sieges über Sünde und Tod. Diese Botschaft vermitteln auch die Bergkristalle: Durch ihren prismatischen Schliff zerlegen sie das durchfallende Licht in die Spektralfarben, die Farben des Regenbogens, den Gott als Zeichen seines Bundes mit der Erde in die Wolken gestellt hat (Gen 9,13). *Sie stehen hier als Zeichen des neuen Bundes in meinem Blut* (Lk 22,20).

## Die zwölf Kelche

Indem Diemer bei der Gestaltung des Kreuzes auf die Einsetzungsworte Jesu Bezug nimmt, macht er die enge Verbindung zu den Kelchen deutlich. Das Kreuz ist nicht nur ein zur Ausstattung des Altars gehöriges Objekt, sondern bildet den sichtbaren Mittelpunkt der Liturgie, weil sich am ihm vollzogen hat, was in der Eucharistie gefeiert wird.

Der für die Feier der Eucharistie wichtigste – zumindest für die Gläubigen am deutlichsten erkennbare – Gegenstand, der Kelch, in dem der Wein in das Blut Christi verwandelt und ausgeteilt wird, veranlasste Diemer, sich die Ausgangssituation zu vergegenwärtigen, das Mahl, bei dem Jesus, um seinen bevorstehenden Tod wissend, mit den zwölf Jüngern versammelt ist. Mit dem Entschluss, statt eines Kelches zwölf Kelche zu fertigen, traf Diemer die Entscheidung, die symbolische Aussage über den praktischen Gebrauch zu stellen. Eine Verwendung als Spende-kelche für eine zahlreiche Gemeinde, welche die Kommunion unter beiderlei Gestalten empfängt, ist zwar möglich,

3 Kreuz und  
12 Kelche. Silber,  
teilweise vergoldet.  
Brasilamethyst,  
Bergkristall.  
Christoph Diemer,  
Lilienthal, 2000-04

Die Kelche sind,  
beginnend rechts  
neben dem Kreuz  
im Uhrzeigersinn,  
den Aposteln  
Andreas, Jakobus  
d. J., Bartholomäus,  
Petrus, Simon und  
Thaddäus, Paulus,  
Johannes, Thomas,  
Philippus, Jakobus  
d. Ä., Mathäus,  
Matthias  
zugeordnet.



war aber nicht Diemers vorrangige Intention. Die anfängliche Überlegung, zwölf gleiche Kelche herzustellen, wie es Andreas Moritz für die Karlsruher Christuskirche getan hatte, hätte eine solche Verwendung noch am ehesten nahegelegt. Von diesem Gedanken nahm Diemer jedoch nach einiger Zeit Abstand; ein nächster Schritt waren vier Gruppen von je drei gleichen Kelchen. Auch diese Lösung wurde schließlich zu Gunsten von zwölf individuellen Kelchen aufgegeben. Mit dem Kreuz und den zwölf Kelchen sollte die Mahlgesellschaft dargestellt werden, bei der nach Statur, Herkunft und Charakter unterschiedliche Menschen versammelt sind, allerdings um eine Mitte versammelt und auf diese bezogen, so dass sich bei aller Vielfalt eine alle umspannende Einheit ergibt. Beides, Einheit und Vielfalt, sollte in den Kelchen zum Ausdruck kommen.

Wenn Diemer als Silberschmied in einer abstrakten Bildsprache auf das Letzte Abendmahl verweisen und daher jedem Apostel einen Kelch zuordnen wollte, der auch in der Eucharistiefeyer verwendet werden konnte, geriet er unweigerlich in das Dilemma, wie mit Judas Iskariot umzugehen sei. Mit dem Kelch des „Verräters“ die Wandlung zu vollziehen oder in ihm den Gläubigen das Blut Christi zu reichen, war unvorstellbar. Diemer nahm daher von einer „historischen“ Nachbildung des Letzten Abendmahls Abstand. Verstand er es als Verheißung des Himmlischen Gastmahls, bei dem die Erlösten mit den Aposteln und Heiligen „zu Tische sitzen in deinem Reich“, so konnte er das durch Zuwahl erneuerte Apostelkonsortium zum Ausgangspunkt nehmen,

stand dann allerdings vor der Frage, was mit Paulus geschehen sollte. Da er auf diesen ebenso wenig wie auf Matthias verzichten wollte, verfiel er schließlich auf den Gedanken, Simon und Judas Thaddäus, deren gemeinsamer Festtag der 28. Oktober ist, sich einen Kelch teilen zu lassen.

Diemer hat sich bei der Arbeit an seinen Kelchen nicht um Neuheit bemüht, sondern sich bewusst für eine traditionelle Form entschieden. Wichtiger als auf die Neuerungen in der Feier der Eucharistie einzugehen, die das evangelische Abendmahl ohnehin kaum betreffen, war es ihm, die Jahrhunderte überdauernde Kontinuität der Liturgie sichtbar machen. Dafür schien ihm der Typus des frühmittelalterlichen Kelchs am geeignetsten. Das berühmteste Beispiel dieses Typus ist der Tassilokelch in Kremsmünster (um 780), mit dessen Aufbau „der abendländische Kelch eine für lange Zeit ‚kanonische‘ Grundform gefunden [hat].“<sup>13</sup> Charakteristisch für die frühmittelalterlichen Kelche ist eine in der Regel halbeiförmige Kupa, ein konischer Fuß und ein kugelförmig zwischen Fuß und Kupa angebrachter Nodus.<sup>14</sup> Innerhalb dieser Grundform hat es zahlreiche Varianten gegeben, sowohl hinsichtlich der Einzelformen – also Kupa, Schaft, Fuß und Nodus – als auch der Gesamterscheinung.<sup>15</sup>

Diemer hat alle seine Kelche aus Silber aufgezogen oder aufgetieft und montiert; nur bei einigen hat er auch Gold verwendet. Nachdem er sich neben der praktischen für eine abbildende Funktion entschieden hatte, stellte sich ihm die Frage, ob sich bestimmte Form- und/oder Materialvarianten einzelnen Persönlichkeiten zu-

ordnen ließen. Dabei musste er bald feststellen, dass in den biblischen Berichten nur einige der Apostel als mehr oder weniger fest umrissene Charaktere zu fassen sind, mochte ihre Darstellung in der abendländischen Kunstgeschichte ihnen auch nach und nach wiedererkennbare Züge verliehen haben. Selbst dann bleibt aber festzuhalten, dass die zwölf Apostel in erster Linie als menschliche Zeugen der göttlichen Offenbarung zu verstehen sind, die Bemühungen um besondere Individualisierung im Bild und die Herausbildung eines festen Typus demgegenüber in den Hintergrund rücken.<sup>16</sup> Diemer hat zwar deutlich unterscheidbare Formen geschaffen und sie einzelnen Aposteln zugeordnet, er hat aber bewusst darauf verzichtet, die Gefäße mit Namen zu bezeichnen. Entscheidend ist auch für ihn die Zwölfzahl, die als heilige Zahl eher symbolische als historische Bedeutung hat.<sup>17</sup>

Nach seiner eigenen Aussage war es für ihn leicht, für Petrus, Johannes und Thomas passende Formen zu finden. Für Simon Petrus, den in den Evangelien und in der Apostelgeschichte am häufigsten genannten Apostel, hat Diemer eine gedungen wirkende Form gewählt. Sie wird vor allem von der großen, steilwandigen Kupa bestimmt, die unter allen Kelchen das größte Volumen fasst. Da alle Kelche in etwa dieselbe Höhe (13,2 – 13,6 cm) haben sollten, musste der Abstand zwischen Kupa und Nodus gering ausfallen; der Nodus, gedrückt und nur wenig ausgebildet, geht in den kurzen, breiten, stämmigen Fuß über. Petrus ist, was seiner Stellung entspricht, der gewichtigste Kelch zugewiesen, der sich aber zugleich durch seine Schlichtheit auszeichnet und, man möchte fast sagen bodenständig wirkt, was gewissen von der Volksfrömmigkeit ausgebildeten Zügen des Apostels entsprechen mag. Durch die Form der Kupa eng verwandt mit dem Petruskelch ist der des Jakobus Minor, Sohn des Alphäus (Mt 10,3), womit Diemer wohl auf dessen Rolle als Oberhaupt der Kirche in Jerusalem verweisen will (Apg 12,17).

Der dem Lieblingsjünger Johannes gewidmete Kelch nimmt durch die goldplattierte Innenseite der halbkugeligen Kupa eine herausgehobene Stellung ein. Er entspricht damit als einziger der erst durch das Zweite Vatikanische Konzil gelockerten Bestimmung, wonach bei einem Messkelch zumindest die Innenseite der Kupa vergoldet sein

musste. Dass Diemer hier eine den alten Vorschriften entsprechende Gestaltung wählte, die in der tiefen Ehrfurcht vor dem Blut Christi ihren Grund hatte, kann als Hinweis darauf verstanden werden, dass Johannes Jesus in der Stunde seines Todes, als das in der Eucharistie vergegenwärtigte Opfer der Erlösung vollzogen wurde, besonders nahe war. Der Kelch, dessen Fuß in einer steilen Kurve ausschwingt, die sich über dem Nodus fortsetzt, weist unter allen die harmonischste Form auf. Das wird im Vergleich mit den Kelchen des Philippus und des Andreas deutlich, deren Kupa eine ähnliche, allerdings etwas steilere halbkugelige Form hat, bei denen der Fuß aber in einer Zarge bzw. einer Bodenplatte endet und sich nicht wie bei Johannes in einer ununterbrochenen Bewegung von Boden erhebt. Die formale Nähe zum Johannes-Kelch teilen sie mit dem des Zöllners Matthäus. Allen drei Aposteln gemeinsam ist die an sie ergehende Aufforderung Jesu: „Folge mir nach!“ Andreas, der ältere Bruder des Simon Petrus, wird als erster berufen (Joh 1,37-41), tags darauf erfolgt die Berufung des Philippus (Joh 1,43). Matthäus kommt erst später dazu, doch wird an ihm, dem Zöllner, die gesellschaftliches Ansehen unterlaufende Berufungspraxis Jesu besonders augenfällig. Ob Diemer die Parallelen der Berufungsgeschichten als verbindendes Element bei der Gestaltung der drei Kelche im Auge hatte, muss offen bleiben.

Zu den erstberufenen Jüngern zählt noch Jakobus der Ältere, der Bruder des Johannes (Mt 4,21; Mk 1,19), der auch Zeuge der Verklärung Jesu wird und ihn in den Garten Gethsemane begleitet, dort aber wie seine beiden Gefährten einschläft, während Jesus betet (Mt 26,36-46). In der Apostelgeschichte wird berichtet, dass Herodes ihn enthaupten ließ. Jakobus dürfte heute dank der Pilgerfahrten nach Santiago de Compostela der populärste Apostel sein. Diemer hat ihm einen durch seine becherförmige Kupa sehr schlicht wirkenden Kelch gewidmet.

Thomas, den das Johannesevangelium als den Fragenden und Skeptiker unter den Aposteln schildert (Joh 14,5; 20,24-29), ist der „modernste“ Kelch gewidmet. Er zeichnet sich durch eine klare, konstruktivistische Formensprache aus, die sich einfacher stereometrischer Körper bedient: Der Fuß ist ein steiler Kegelstumpf, auf den kugeligen Nodus folgt ein kurzes zylindrisches Zwischenstück, die Kupa ist

als Halbkugel ausgebildet. Der sachliche Aufbau entspricht dem „geraden“ Charakter des Apostels.

Eine ausgezeichnete Stellung nimmt der Kelch des Apostels Paulus ein, der durch die Berichte der Apostelgeschichte, vor allem aber durch seine Briefe farbigen Persönlichkeit unter den Aposteln. Außer bei Johannes hat Diemer nur bei ihm Gold verwendet. Es betont den Rand der Kupa, die als weite Schale ausgebildet ist. Man kann diese Form als Hinweis auf die Rolle des Paulus verstehen, der das Evangelium unter den Heiden verbreitet und damit die Weltkirche begründet hat. Mit dem Gold mag darauf angespielt sein, dass Paulus auf der würdigen Feier der Eucharistie besteht (1 Kor 11,17-29). Nach eigenem Bekunden wollte Diemer damit aber auch an den Begleiter des Völkerapostels, den Evangelisten Lukas erinnern, der als Maler Schutzheiliger der Künstler, also auch Diemers selbst, ist.<sup>18</sup>

Aus der Zahl der ursprünglichen Apostel bleiben noch Simon und Thaddäus, die in den Apostellisten der Evangelien namentlich erwähnt sind (Mt 10,2-4; Mk 3,16-19; Lk 6,13-16; Apg. 1,13-14), dazu Bartholomäus, der als Nathanael zu den Erstberufenen zählt (Joh 1,45-51) und zu den Jüngern gehört, denen Jesus nach seiner Auferstehung am See Tiberias erscheint (Joh 21,1-14). Sie tauchen sonst aber nicht auf. Auch von Matthias, der durch das Los bestimmt wird, die Stelle des Judas einzunehmen, um die Zahl Zwölf wieder vollständig zu machen (Apg 1,15-26), wird nur der Name überliefert. Diemer hat Simon und Thaddäus, die nach der Legende Brüder waren und

häufig zusammen dargestellt sind, einen mit eiförmiger Kupa dem kanonischen Typus besonders nahe stehenden, eleganten Kelch gewidmet. Für Bartholomäus hat er eine becherförmige Kupa mit gerader Wandung gewählt und den Fuß als Kegelstumpf gestaltet. Der Kelch des Matthias entfernt sich mit der konischen Kupa am weitesten von der traditionellen Form, worin zum Ausdruck kommen mag, dass Matthias nicht zum ursprünglichen Kreis der Apostel gehörte.

„Bei liturgischen Geräten handelt es sich um keine Kunstgegenstände zum Betrachten allein um ihrer formalen Gestalt willen. Es sind Gegenstände, die ihrer Herkunft und Bestimmung gemäß zunächst nur im Vollzug der Abendmahlsfeier geschaut und berührt werden.“<sup>19</sup> Dieser ihrer eigentlichen Bestimmung hat Christoph Diemer Rechnung getragen, indem er die zwölf Kelche um eine Weinkanne und eine Brotschale ergänzte. Der Weinkanne hat er, anders als der für die St. Marienkirche in Lilienthal, die von barocken Vorbildern abgeleitet scheint,<sup>20</sup> eine schmucklose konische Form mit einem am Mündungsrand ansetzenden Bandhenkel und einer kleinen schüsselförmigen Schnaube gegeben. Schmucklos ist auch die tiefe Hostienschale mit breiter Fahne, die sich kaum von einem profanen Teller unterscheidet. Sie passt zu Diemers Absicht, den im Gedächtnis des Letzten Abendmahls begründeten Mahlcharakter der Eucharistiefeier zu betonen und sich zugleich vor Augen zu halten, „dass das, was in der eucharistischen Feier geschieht, etwas anderes ist als ein bloßes Nach-Denken oder Nach-Erleben“<sup>21</sup>.



#### Anmerkungen

- 1 Vgl. Liturgiegefäße für den Gottesdienst heute. Dokumentation eines Kolloquiums, hg. v. Deutschen Liturgischen Institut, Trier 1997
- 2 Hugo Schnell, Zur Situation der christlichen Kunst der Gegenwart, München/Zürich 1962, S. 24
- 3 Beispiele aus dem letzten Jahrzehnt, die überregionale Aufmerksamkeit gefunden haben, sind ein Abendmahls- und Taufgerät, das Hermann Jünger 1994 im Auftrag der Evangelisch-Lutherischen Kirche in Bayern geschaffen hat (vgl. Annäherung. Die Schönen Künste und die Evang.-Luth. Kirche in Bayern 4 (1994), S. 173-176); das neue Abendmahlsgerät der Evangelischen Kirchengemeinde Niestetal, das der junge Pforzheimer Silber-

4 Weinkanne.  
Silber,  
Christoph Diemer,  
Lilienthal, 2004

5 12 Kelche,  
Tablett,  
Weinkanne,  
Hostiendose für die  
Ev. Christus-Kirche  
Karlsruhe. Silber,  
Andreas Moritz,  
Nürnberg 1971



schmied Oliver Schmidt nach einem Wettbewerb 1999 angefertigt hat (Kirche und Kunst in Kurhessen-Waldeck. Vasa Sacra, Kassel 2006, S. 11); Kelch und Hostienschale aus der Werkstatt des Goldschmieds Robert M. Weber, die das Münchener Metropolitankapitel Kardinal Friedrich Wetter 2003 zum goldenen Priesterjubiläum schenkte (Das Münster 58 (2005), S. 204 f.) oder zwei Abendmahlskelche von Wilfried Moll für die Evangelische Gemeinde in Hamburg-Fuhlsbüttel von 2002. Annette Zey, Absolventin der Nürnberger Akademie, hat 2004 für die katholische Pfarrkirche St. Florian in München-Riem Silbergerät geschaffen, das zahlreiche Einzelteile, vom Kelch über Hostienschalen bis zum Vortragskreuz, umfasst (George Resenberg/Norbert Jocher [Hg.], München-Messestadt Riem, Pfarrkirche St. Florian, München: Erzbischöfliches Ordinariat 2005). Rudolf Bott ist für St. Nikolaus in München-Neuried gerade mit einer ähnlichen Aufgabe betraut.

4 Vgl. Johann Michael Fritz, Das evangelische Abendmahlsgerät in Deutschland. Vom Mittelalter bis zum Ende des

Alten Reiches, Leipzig 2004. – Andreas Poschmann, LiturgieGefäße. Kirche und Design. Eine Einführung, in: LiturgieGefäße. Kirche und Design. Eine Ausstellung anlässlich des 50jährigen Bestehens des Deutschen Liturgischen Instituts, Trier 1997, S. 12-19, hier S. 14, Anm. 11

5 Karl Bernd Heppe, Evangelisches Abendmahls- und Taufgerät im Rheinland und Westfalen, in: Dietrich Meyer (Hg.), Kirchliche Kunst im Rheinland. Beiträge zu Kirchenbau, Grabdenkmal und Altargerät der evangelischen Kirche, Düsseldorf 1986, S. 153-186, hier S.166

6 Günther Schiedlausky, Andreas Moritz – Nürnberg, in: Das Münster 22 (1969), S. 247-251

7 Vgl. Franz Dambeck, Vom kirchlichen Gerät der Gegenwart; in: Das Münster 7 (1954), S. 273-312. – Robert Lesage, Liturgische Gewänder und Geräte, Aschaffenburg 1959 (Der Christ in der Welt. Eine Enzyklopädie, hg. v. P. Johannes Hirschmann SJ, IX. Reihe: Die Liturgie der Kirche, Bd. 7). – Anton Henze, Das Kunsthandwerk im Dienst der Kirche, Aschaffenburg 1963 (Der

Christ in der Welt. Eine Enzyklopädie, hg. v. P. Johannes Hirschmann SJ, XV. Reihe: Die christliche Kunst, Bd. 8).

8 Schiedlausky (wie Anm. 6), S. 249 f.

9 Gregor M. Lechner OSB, Vas sacrum – Vasa sacra. Versuch einer Begriffsterminologie, in: Das Münster 59 (2006), S. 242-254, hier S. 252

10 Christoph Diemer – Silbergerät (Veröffentlichungen des Bremer Landesmuseums für Kunst und Kulturgeschichte Nr. 103), Bremen 2000. – Christiane Weber-Stöber, Christoph Diemer – Silberschmied aus Leidenschaft, in: Kunsthandwerk & Design H. 6/2005, S. 20-25

11 Joseph Braun S.J., Das christliche Altargerät in seinem Sein und in seiner Entwicklung, München 1932, S. 466 f. – Rudolf Fattinger, Liturgisch-praktische Requisitenkunde für den Seelsorgerklerus, für Theologen, Architekten, Künstler, Kunst- und Paramentenwerkstätten, Freiburg 1955, S. 25-27

12 Dokumente zum Römischen Meßbuch: Dekret der Ritenkongregation vom 6. April 1969; Apostolische Konstitution „Missale Romanum“ vom 3. April 1969; Allgemeine Einführung in das Römische Meßbuch. Lateinisch – deutsch, hg. u. übersetzt v. d. Liturgischen Instituten in Salzburg, Trier und Zürich, Trier 1970 (Nachkonziliare Dokumentation, Bd. 19), S.159 (§ 270)

13 Victor H. Elbern, Der Eucharistische Kelch im frühen Mittelalter, Berlin 1964, S. 58. – Dazu kritisch Gregor M. Lechner OSB, Vas sacrum – Vasa sacra (wie Anm. 9), S. 246

14 Braun (wie Anm. 11), S. 69

15 Elbern (wie Anm. 13), S. 59

16 Josef Myslivec, Apostel; in: Lexikon der christlichen Ikonographie, Bd. 1, Rom, Freiburg u. a. 1968, Sp. 150-173, hier Sp.154

17 Myslivec (wie Anm. 16), Sp. 151

18 Dass die Goldschmiede mit Eligius einen eigenen Schutzheiligen haben, kann in diesem Zusammenhang außer Betracht bleiben; vgl. Erich Steingräber, Der Goldschmied. Vom alten Handwerk der Gold- und Silberarbeiter, München 1966, S. 10-19

19 Klaus Raschzok, Für Christus in den Dienst genommen ... Liturgisches Gerät, in: Kirche und Kunst in Kurhessen-Waldeck. Vasa Sacra, Kassel 2006, S. 4

20 Beispiele bei Fritz (wie Anm. 4), Nr. 359, 360, 371 und passim

21 Romano Guardini, Geschichtliche Tat und kultischer Vorgang, in: ders., Liturgie und liturgische Bildung, Mainz/Paderborn, 2. Aufl. 1992, S. 157-169, hier S. 162