

Vera Henkelmann

Leuchterinschriften im Kontext mittelalterlicher Messliturgie. Suggestion und Präsenz von Sakralität im Kirchenraum und ihre memorialen Implikationen

Der Beitrag untersucht Inschriften ausgewählter hoch- und spätmittelalterlicher Leuchter, welche im Kontext mittelalterlicher Messliturgie zum Einsatz kamen. Herangezogen wurden die dem Messgeschehen räumlich am nächsten verwendeten Altarleuchter und Wandlungskerzenhalter und hier möglichst gut dokumentierte Beispiele, die eine entsprechend große Zeitspanne abdecken und sich durch eine Vielfalt im Hinblick auf die Inschriften auszeichnen. Dabei zeigt sich, dass im Sinne einer sakramentalen Schriftpräsenz diese Leuchterinschriften im Hinblick auf ihre Wirksamkeit, ihre Schriftbildlichkeit sowie ihren Bezug zum Raum und konkreten Messgeschehen, genauer dem Messopfer, nicht allein Anteil an einer Suggestion von Sakralität hatten. Indem sie die Leuchter als Träger des Lichts und das Licht selbst als Emanation Christi und Gottes selbst kennzeichneten, unterstrichen und indizierten sie eine Präsenz von Sakralität, genauer: die Gottesgegenwart im Kirchenraum. Verstärkt wird dies durch ihren vielfältigen Raumbezug, konkret zum Altar und seiner Mensa als Zentrum des liturgischen Geschehens. Dabei ging es häufig jedoch nicht um eine Präsenz von Sakralität in der Liturgie bzw. im Kirchenraum im Allgemeinen, sondern um eine solche an einem bestimmten Ort bzw. Altar und hier im Moment des Messopfers. Durch diese demonstrative Ortsgebundenheit suchten die Leuchterinschriften memoriale Stifteranliegen einzulösen und abzusichern, indem der Stifter Anteil nahm an der Gottesgegenwart an ebendiesem für seine Memoria besonders relevanten Ort.

Vorbemerkungen

Lichtgerät im Kontext mittelalterlicher Messliturgie umfasste neben den liturgisch vorgeschriebenen, auf der Mensa selbst platzierten Altarleuchtern diverse Lichthalter, die zusätzlich in Altarnähe zum Einsatz kamen. Das von solch liturgisch verwendeten Leuchtern ausgehende künstliche Licht diente nur nachrangig einer rein praktischen Beleuchtung des liturgischen Handlungsräums oder der verwendeten liturgischen Bücher bzw. Texte. Vielmehr unterstrich es die Bedeutung von Raum, Handlung und Handelnden sowie den Festcharakter der Liturgie insgesamt. Die Qualität des Licht-

Ich danke Lisa Horstmann, Darmstadt, und Mirko Breitenstein, Dresden, für Lektüre, Korrekturen und Hinweise. Die Fertigstellung des Manuskripts bzw. die Fahnenkorrektur wurde gefördert durch die Deutsche Forschungsgemeinschaft – FOR 2779.

geräts wie die Quantität der Lichter wiederum indizierten den Rang des jeweiligen Altars, des Zelebranten wie der Liturgie als solcher. Vor allem aber war das künstliche Licht am Altar liturgisch vorgeschrieben, visualisierte es doch den in der Liturgie gegenwärtigen Herrn, der sich selbst als das Licht der Welt bezeichnet hatte (Joh 8,12). So wurde nicht nur das Licht, sondern gleichfalls die sich selbst verzehrende Kerze auf Christus hin gedeutet. Ebenso lassen sich Bezüge einer liturgischen Lichtinszenierung zur imaginierten Präsenz der Engel und Heiligen in der himmlischen wie irdischen Liturgie nachweisen. Zweifellos also waren Licht und Lichtinszenierung im Kontext der Liturgie ein sakraler Charakter zu eigen. Doch hatte das Licht im eigentlichen Sinne nicht nur Anteil an der Suggestion von Sakralität. Es indizierte die Gegenwart des Herrn, ja Gottes selbst, mithin des Transzendenten im Hier und Jetzt der Gläubigen. Insbesondere im Kontext der Messliturgie galt also das Licht mittelalterlichem Verständnis nach als sichtbare Präsenz dieser transzendenten Anderswelt im Diesseits selbst.¹

Der Beitrag fokussiert vor allem auf die Altarleuchter, da sie dem liturgischen Geschehen räumlich am nächsten zum Einsatz kamen.² Die Verwendung von Altarleuchtern im engeren Sinne, also von auf der Mensa platzierten Leuchtern, und hier die später obligatorische Zweizahl lässt sich mittels Bildquellen erst ab der zweiten Hälfte des 11. Jahrhunderts zweifelsfrei nachweisen. Das heißt allerdings nicht, dass es Altarleuchter vorher nicht gegeben hätte. Vielmehr ist anzunehmen, dass die Entwicklung langsam und kontinuierlich verlief und sukzessive Niederschlag in den Bild- und späterhin auch in den Schriftquellen fand. Papst Innozenz III. (reg. 1198–1216) beschreibt Ende des 12. Jahrhunderts ein von zwei Altarleuchtern auf der Mensa flankiertes Kreuz als einen bereits auf ältere Tradition zurückgehenden Brauch. Ende des 13. Jahrhunderts bezeichnet Durandus die Verwendung von zwei Leuchtern auf der Mensa als einen üblichen Ritus – wenngleich bis zum Tridentinum lokale Unterschiede bestanden.³ Der Einsatz von Wandlungskerzen, die im vorliegenden Beitrag ebenfalls thematisiert werden, wurde mit der ab dem 13. Jahrhundert zunehmend verbreiteten Transsubstantiationslehre über die Realpräsenz Christi üblich. In der Regel wurden zwei oder vier von ihnen auf Leuchterstangen oder Kerzenständern befestigt. Ihr Lichtschein hob nach dem *Qui pridie* des Kanons bzw. nach den Wandlungsworten das bei der Elevation emporgeholtene Sakrament hervor. Es ging hierbei keineswegs allein darum, die Hostie für die entfernt stehenden Gläubigen sichtbar bzw. auf den Moment der Wandlung aufmerksam zu machen, sondern das mit der göttlichen Präsenz gleichgesetzte Licht war Beleg für die Wandlung des Brotes in den tatsächlich anwesenden Herrn.⁴

1 Vgl. mit jeweils weiterführender Literatur Henkelmann 2019b, 434–435; Henkelmann 2018c, 173–176.

2 Zu inschriftentragenden Leuchtern, die wie der Siebenarmige Leuchter in Essen in relativer Nähe oder wie der Barbarossaleuchter in Aachen über einem Altar hingen, vgl. mit weiterführender Literatur Henkelmann 2007; Henkelmann 2018a, 17–20.

3 Vgl. Henkelmann 2019b, 436–438, und Henkelmann 2018c, 184–185 mit weiterführender Literatur; hier vor allem Braun 1932, 492–496. Vgl. auch Braun 1937; Braun 1924, 173–174.

4 Vgl. mit weiterführender Literatur zu den Wandlungskerzen Henkelmann 2019b, 438–440; Henkelmann 2018b.

Die Schriftüberlieferung zu Leuchterinschriften aus liturgischem Kontext erweist einmal mehr die Relevanz des erhaltenen mittelalterlichen Lichtgeräts, das im Zentrum der folgenden Überlegungen stehen soll. So tätigte einem Inventar nach Karl V. von Frankreich († 1380) an St. Denis eine Seelmessstiftung, die liturgisches Gerät sowie zwei Leuchter einschloss. Dem Inventar nach war nicht etwa auf dem Kelch, sondern am Fuß jedes Leuchters eine Inschrift angebracht, deren Wortlaut verzeichnet wird.⁵ Details der Platzierung der Inschrift auf den beiden Leuchtern in St. Denis, ihre Gestaltung oder ihre Lesbarkeit lassen sich der Erwähnung jedoch nicht entnehmen.

Die materielle Überlieferung inschrifttragender Leuchter dagegen erlaubt uns konkrete Aussagen zur Schriftbildlichkeit und Wirksamkeit betreffender Inschriften. Allerdings ist bei allen Leuchtern ihre liturgische Nutzung individuell zu eruieren, denn die Ansprache eines Leuchters als Altarleuchter, also dessen ursprünglich unmittelbare Platzierung auf der Mensa, muss über Indizien erschlossen werden. Hierzu zählen eine paarweise Erhaltung, Dimensionen, die eine Platzierung auf einer Mensa denkbar erscheinen lassen, sowie passendes Dekor. Und auch die Inschriften selbst können – wie wir sehen werden – ein wesentliches Argument bei einer solchen Funktionsrekonstruktion sein.

1 Die Bernwards- und der Gloucester-Leuchter – die Last des Lichts und die Altarmensa als Zentrum der Liturgie

Die sogenannten Bernwardsleuchter, die vor 1022 im Auftrag Bischof Bernwards von Hildesheim (reg. 993–1022) entstanden sind,⁶ verfügen jeweils über einen dreiseitigen Fuß, der von Tierfüßen getragen und von drei hockenden Figuren begleitet wird. Ihr schlanker hoher Schaft ist mittels dreier Nodi gegliedert und von weiteren kleinen Figuren und Ranken regelrecht übersäht. Die relativ kleinen Tropfschalen werden an ihrer Unterseite von je drei Drachen begleitet.

Die in romanischer Majuskel ausgeführte Leuchterinschrift lautet:

+ BERNVVARDVS / PRESVL · CANDE/LABRVM HOC · // + PVERVM SVVM PRIMO HVIVS
AR/TIS FLORE NON AVRO NON ARGENTO ET TA/MEN VT CERNIS CONFLARE IVBEBAT

(Bischof Bernward befahl seinem Knecht, diesen Leuchter in der ersten Blüte dieser Kunst nicht aus Gold oder Silber, und doch so, wie du ihn siehst, zu gießen.)⁷

⁵ Vgl. Tripps 2018, 338 (unter Bezugnahme auf das ausführliche Schatzinventar von 1505).

⁶ Dommuseum Hildesheim Inv. Nr. DS L 9, Leihgabe der Pfarrgemeinde St. Magdalenen Hildesheim; aus der Kirche St. Michael in Hildesheim; Frese 2015, 107–109; Little 2013, 50–51, Kat. Nr. 11; Lambacher 2010, 40–41, Kat. Nr. 7; Wulf 2003, Nr. 5.

⁷ Vgl. Wulf 2003, Kat. Nr. 5, sowie eine Umschrift von Christoph Schulz-Mons aus der Inventarakte des Dommuseums (freundliche Bereitstellung durch Felix Prinz, Hildesheim).



Abb. 1 u. 2: Bernwardsleuchter, Dommuseum Hildesheim.

Die Inschrift ist nicht auf die beiden Leuchter verteilt, sondern befindet sich in identischem Wortlaut auf jedem der beiden Leuchter. Auch ihre Platzierung bzw. Aufteilung auf Tropfschale und Fuß ist kongruent, indem die Inschrift jeweils am äußereren Rand der Tropfschalenunterseite beginnt (Abb. 3), diese umzieht, am unteren Außenrand des Fußes fortfährt (Abb. 4) und auch diesen komplett umschreibt. Wird sie durch



Abb. 3: Bernwardsleuchter,
Dommuseum Hildesheim;
Detail: Inschrift an einer
Tropfschalenunterseite.



Abb. 4:
Bernwardsleuchter,
Dommuseum
Hildesheim; Detail:
Inscription on a
candlestick foot.

Drachenköpfe oder Masken unterbrochen, wird die Silbentrennung beachtet. Wer die gravierte und durch Niello hervorgehobene Inschrift an Tropfschalen wie Leuchterfüßen eigentlich lesen wollte, der musste die Leuchter in die Hand nehmen, drehen und kippen, sie visuell wie haptisch erfahren. Dass ein solch intensives Lesen tatsächlich intendiert war, lässt das *ut cernis* vermuten, das nicht nur als eine direkte Lesersprache zu werten ist, sondern als Aufforderung, die vielschichtige Ikonographie der Leuchter in konzentrierter Betrachtung, mithin in aktivem Tun, zu ergründen.⁸

Hierbei lenkt die Inschrift die Aufmerksamkeit des Lesers geschickt auf einen ganz bestimmten Aspekt und lässt einen hohen Grad an Selbstreferentialität erkennen:⁹ Zwar steht der Auftraggeber des Leuchters, Bernward, wie auch dessen Amtswürde betonend am Beginn der Inschrift, doch wendet sich der Text gleich darauf der Materialität des Inschrifenträgers zu. Dieser Themenwechsel wird unterstrichen, indem die Erwähnung des Leuchters, hier explizit als *candelabrum* bezeichnet,¹⁰ mit einer Zäsur im Lesefluss einhergeht, da unmittelbar danach die Inschrift von der Tropfschale zum Fuß wechselt.¹¹ Der gleich darauf folgend erwähnte Gießer wird zwar scheinbar bescheiden als *puer Bernwards* bezeichnet, doch steht er am Beginn der Fußinschrift und wird mit einer – wie es nicht ohne Stolz heißt – ersten Blüte einer besonderen Gießkunst in Verbindung gebracht. Die Ausführungen zu Technik und Material des Leuchters lassen die Leser rätselnd darüber zurück, woraus denn nun der in seiner Anmutung zwischen Gold und Silber changierende Leuchter wohl gegossen sein möge.¹² Sollte man womöglich auf das sog. Electrum schließen, ein Material, das optisch Eigenschaften von Gold und Silber besaß, nicht jedoch als Gold oder Silber klassifiziert wurde? Seit Gregor dem Großen (reg. 590–604) wurde das Electrum mit den zwei Naturen Christi in Verbindung gebracht.¹³ Angesichts einer solch christologischen Deutungsmöglichkeit könnte die sowohl im Erscheinungsbild wie in der Inschrift angelegte Verunklärung von Material und Herstellungsprozess als Verweis auf das Mysterium der Wandlung gemeint sein. Auch der Umstand, dass die Leserichtung der Inschrift im Gegensatz zur im Uhrzeigersinn nach oben führenden Spirale des Leuchterschaftes von der Tropfschale zum Fuß führt,¹⁴ kann womöglich auf die Liturgie bezogen werden: Indem mittels der Inschrift die Aufmerksamkeit des Lesers von der Tropfschale zum Fuß, durch die aufsteigende Schaftspirale jedoch vom Fuß wieder zur Tropfschale und von dort zum Licht der Kerze geführt wird, entspricht sie der in seinem zweiten Testamente aufscheinenden Vor-

⁸ Vgl. Weinryb 2016, 31–32; Frese 2015, 110; Kingsley 2014, 94; Wulf 2003, Nr. 5, Anm. 5.

⁹ Vgl. zum Selbstbezug der Inschrift Frese 2015, 106.

¹⁰ Zur Frage des Begriffs *candelabrum* als Argument einer Funktionsrekonstruktion vgl. im Folgenden.

¹¹ Zu gezielten Wortplatzierungen an Zäsurstellen als Charakteristikum bernwardinischer Stifterinschriften vgl. Frese 2015, 109.

¹² De facto handelt es sich um eine Silber-Kupferlegierung mit 97 % Silber mit 3 % Kupfer und Eisen: Drescher 1993, 337–351.

¹³ Vgl. Frese 2015, 108–109, (dort auch zur Interpretation der drei Masken am oberen Schaftnodus als Trinität); Little 2013, 50; Kingsley 2012, 171, 174–175, 175 Anm. 30.

¹⁴ Zum Motiv der Spirale im liturgischen Kontext vgl. Pentcheva 2020, 458, 461, 465.

stellung Bernwards: Immer wieder findet die womöglich vom Alltäglichen abgelenkte Seele zurück zu ihrem Ursprung in Gott.¹⁵ Dieser Weg führt unmittelbar über Jesus Christus, den in der Liturgie gegenwärtigen Herrn.

Einiges spricht also dafür, dass es sich bei den beiden als Paar angelegten Bernwardsleuchtern nicht um Akolythen- sondern um Altarleuchter und damit um sehr frühe Monuments jenes Leuchtertyps gehandelt hat, der – wie ausgeführt – in der Bildtradition erst zeitversetzt seinen Niederschlag gefunden hat.¹⁶ Ihre nur durch Drehen und Kippen zur Gänze lesbare Inschrift konnte zwar während der Liturgie nicht studiert werden. Doch wenn wir von der Platzierung auf einer in der Regel erhöhten Mensa ausgehen, dürfte die unter den Tropfschalen anhebende und am Fuß fortlaufende Inschrift der etwa 40 cm hohen Leuchter auch während der Liturgie durchaus sichtbar gewesen sein und den Betrachter an den Inschriftentext erinnert haben, welcher vor der Liturgie – beispielsweise während der Messvorbereitung in der Sakristei – gelesen worden war. In ihrer spezifischen, eben dargelegten Schriftbildlichkeit nahm die Leuchterinschrift jedenfalls feinsinnig Bezug auf die am Altar zelebrierte Liturgie. Vermutlich links und rechts auf der Mensa platziert flankierten die Leuchter also nicht einfach das liturgische Geschehen, sondern wie das Licht ihrer Kerzen sich auf der Mensa ausbreitete, verwies ihre Inschrift von den Seiten der Mensa her auf das Zentrum des Altars und den in der Liturgie gegenwärtigen Herrn. Die Inschrift diente mithin dazu, den Altar als Zentrum der Liturgie auszuzeichnen; genauer die Mensa, auf welche insbesondere die nach unten verlaufende Schaftinschrift abzielte. Zugleich war die Inschrift wesentliches Mittel einer offensichtlich geschickten Memorialstrategie Bernwards von Hildesheim. War doch durch die Inschrift auf jedem Leuchter sichergestellt, dass Bernward während der in seiner Bischofskirche gefeierten Liturgie namentlich zugegen war. Zumal sein Name, an der Tropfschale angebracht, dem Licht, Zeichen der Präsenz Jesu Christi, am nächsten war. So hatte Bernward Anteil an der Präsenz des Herrn – dem Ziel bernardinischer Jenseitsvorsorge.¹⁷

Der aus der Kathedrale von Gloucester stammende, heute im Victoria & Albert Museum London aufbewahrte Leuchter aus dem Anfang des 12. Jahrhunderts erhebt sich über einem von Drachen getragenen Fuß aus offenem Rankenwerk, das mit allerlei Figuren bevölkert ist.¹⁸ Der recht kompakte Schaft des 58 cm hohen Leuchters besitzt drei Nodi

¹⁵ Vgl. Frese 2015, 99, 108.

¹⁶ Vgl. auch vereinzelte Weinreben an der Schaftranke, doch kann diese nicht als Weinranke im eigentlichen Sinne verstanden werden. Vgl. zur Deutung als Akolythen- und als Altarleuchter Krüger 2019, 117; Kingsley 2012, 182; Lambacher 2010, 40.

¹⁷ Die auf eine Vita des Heiligen Bernward von 1540 zurückgehende Nachricht, die Leuchter seien im Grab Bernwards angetroffen worden, dürften wohl eher eine spätere Legende darstellen (vgl. Wulf 2003, Kat. Nr. 5, Anm. 3).

¹⁸ Victoria & Albert Museum London, Inv. Nr. 7649:1 to 3–1861: Vgl. zuletzt bzw. grundlegend mit weiterführender Literatur Rehm 2018; Seavers/Viegas Wesolowska 2014; Williamson 1986, 108–109; Borg 1985; Stratford 1984, 249, Kat. Nr. 247.

und besteht aus durchbrochenem, gewundenem Rankenwerk mit zahlreichen Figuren. Der mittlere Nodus zeigt die Personifikationen der vier Evangelisten. Die flache Tropfschale wird an ihrer Unterseite von offenem Rankenwerk mit Masken begleitet, in das Drachen eingeschrieben sind. Mit ihren Mäulern berühren sie die Tropfschale, während sie sich mit ihren Hinterläufen am oberen Schaftnodus abstützen.

Der Leuchter verfügt über insgesamt drei Inschriften, doch ist jene mit dunklen Lettern am Innenrand der Tropfschale vermutlich später hinzugefügt,¹⁹ weshalb wir sie aus unseren Beobachtungen ausklammern wollen. Eine weitere Inschrift umzieht den Rand der Tropfschale:

+ LVCIS · ON(VS) · VIR/TVTIS · OPVS : DOC/TRINA : REFVLGENS / PREDICAT · VT VICIO :
NON · TENE/BRETVR · HOMO.

Diese farblich nicht hervorgehobene, in Majuskeln ausgeführte Inschrift wird unterhalb der Buchstaben allerdings von einer gravierten Linie begleitet. Werden Wörter durch Drachen und Masken unterbrochen, die in den Außenrand der Tropfschale ragen, wird die Silbentrennung beachtet. Um den Leuchterschaft wiederum windet sich ein Band mit der folgenden Inschrift:

+ ABBATIS PETRI GREGIS : / ET DEVOTIO MITIS · / ME DEDIT ECCLESIE : / S(AN)C(T)I :
PETRI : GLOECESTRE : .

Die Inschrift verläuft entlang des Inschriftenbandes von oben nach unten; sie beginnt also unterhalb der Tropfschale und führt bis zum Schaftende über dem untersten Nodus oberhalb des Fußes. Die Buchstaben der Schaftinschrift sind ebenso wie ihr Grund farblich nicht hervorgehoben. Beide Inschriften werden mithin nur aus unmittelbarer Nähe wahrgenommen und sind nur zu lesen, wenn man nah an den Leuchter herantritt, ihn zur Hand nimmt und dreht. Dabei bedingt ein Lesen der beiden Inschriften an Tropfschale und Schaft eine mehrfache Drehung des annähernd sechs Kilogramm schweren Leuchters gegen den Uhrzeigersinn. Zusätzlich gibt die Übersetzung der Inschriften grammatisch einige Rätsel auf bzw. ist die Formulierung – womöglich absichtlich – verunklart. Dies gilt insbesondere für die Tropfschaleninschrift. Während der *ut*-Satz eindeutig den Menschen vor der mit dem Laster verbundenen Dunkelheit warnt, ist der Hauptsatz in seiner Übersetzung umstritten.²⁰ Eine mögliche Übersetzung lautet:

¹⁹ HOC CENOMANNENSIS RES ECCLESIE POCIENSIS THOMAS DITAVIT CVM SOL ANNVM RENOVAVIT (Diese Sache gab Thomas von Poché der Kirche von Le Mans, als die Sonne das Jahr erneuerte): zit.n. Rehm 2018, 52. Die Inschrift steht wohl im Zusammenhang mit der Verbringung des Leuchters in die Kathedrale von Le Mans, wo er bis 1788 verblieb. Aus Privatbesitz gelangte er schließlich 1861 in die Sammlung des South Kensington Museums: Rehm 2018, 52.

²⁰ Vgl. Rehm 2018, 52; Seavers/Viegas Wesolowska 2014, 179.

Die Last des Lichts, das Werk der Tugend, die strahlende Lehre verkündet, dass der Mensch nicht durch das Laster verdunkelt werde.²¹

Die Stifterinschrift ließe sich bei Annahme eines nachgestellten *et* übersetzen als:

Die Frömmigkeit des Abtes Peter und (seiner) sanftmütigen Herde gab mich an die Kirche des Heiligen Petrus in Gloucester.²²

Die beiden Inschriften unterscheiden sich in ihrer Ausrichtung und damit in ihrer räumlichen Wirksamkeit, was auf ihre je unterschiedliche Aussageintention zurückgeht: Die obere Inschrift umzieht in einer unendlichen Kreisbewegung die Tropfschale, sie ruht also in der Horizontalen und unterstreicht – Formulierungen wie „Last des Lichts“ aufgreifend – die Funktion des Leuchters als Lichtträger. In Zusammensicht mit dem auf Christus bezogenen Licht der vom Leuchter getragenen Kerze preist die Inschrift den Leuchter als Werk (*opus*) der Tugend (*virtus*) und Träger des Lichts (*lux*), mithin Christi, und der von ihm verkündeten Lehre, die wiederum durch ihn in die Welt erstrahlt (*refulgere*).²³ In größter Nähe zum Kerzenlicht ist über das Licht selbst (*lux*) hinaus nicht nur das mit ihm verbundene Strahlen, sondern gleichfalls das ihm entgegengesetzte, durch ein menschliches Fehlverhalten drohende Verdunkeln (*tenebrare*) erwähnt.²⁴ Die Naturerscheinungen des Lichts und der Dunkelheit – im Sinne einer Abwesenheit des Lichts – sind hierbei mit den menschlichen Verhaltensweisen Tugend und Laster kontrastierend in Beziehung gesetzt.²⁵ So sind die Dichotomien in einen größeren heilsgeschichtlichen und weltdeutenden Referenzrahmen gesetzt und miteinander versöhnt. Die Inschrift charakterisiert insgesamt den Leuchter als Werkzeug, um den Menschen durch Christus vor der Verdammnis zu schützen und ihn auf dem Weg der Tugend hinzuführen zur Erlösung im Herrn, die dieser den Menschen durch seinen Opfertod überhaupt erst ermöglicht hat. In diesem Sinne wäre der Leuchter ein idealer Begleiter der Messliturgie und könnte sehr wohl als Altarleuchter gedient haben. Ein vielleicht ehemals vorhandenes Pendant dürfte die Zeiten nicht überdauert haben.²⁶

²¹ Vgl. abweichend bei Rehm 2018, 52.

²² Vgl. abweichend bei Rehm 2018, 50, 52.

²³ Zum explizit angesprochenen Glanz antiker Inschriften, deren Buchstaben bisweilen tatsächlich in glänzenden Materialien ausgeführt wurden, vgl. Schwitter 2019, 132–134.

²⁴ Vgl. eine Predigt des Bernhard von Clairvaux (*Ad clericos de conversione II.2*), zit. n. Breitenstein 2019, 187, in der er die Stimme Gottes, die zur Umkehr mahnt, als einen Strahl beschreibt, der die Sünden den Menschen und das im Dunkel ihrer Seele Verborgene offenbar werden lässt. – Zu einem möglichen Zusammenhang zwischen der Inschrift und dem Material des Leuchters (Bronze mit einem ungewöhnlich hohen Silbergehalt) vgl. Seavers/Viegas Wesolowska 2014, 186–189.

²⁵ Vgl. Seavers/Viegas Wesolowska 2014, 179–181, 183.

²⁶ Als Akolythenleuchter jedenfalls kommt der schwere Leuchter nicht in Frage (freundlicher Hinweis Andrea Worm, Tübingen) und als Osterleuchter – wie ebenfalls bisweilen vermutet – erscheint er mit seinen 58 cm zu klein. Eine Verwendung als Teneberleuchter ist aufgrund der Einflammigkeit

In der Schaftinschrift bezeichnet sich der Leuchter selbst, in der Ich-Form, als Schenkung von Abt Peter (1104–1113) und seiner Herde, wohl die ihm anvertrauten Mitbrüder, an die Kirche St. Peter in Gloucester: Das Band mit der in keiner Form hervorgehobenen Schrift ist schmal; kaum lässt es sich im Gewirr der Figuren erkennen. So scheint sich der einzig namentlich genannte Schenker, Abt Peter, auf dem spiralförmig den Schaft umziehenden Inschriftenband in den wilden Strudel der Gestalten am Schaft einzuschreiben. Doch während zumindest einzelne der Figuren nach oben streben, verläuft der Lesefluss der Inschrift unaufhaltsam in entgegengesetzte Richtung, also von oben nach unten. Gleichsam als wolle die Inschrift auf den Platz des Leuchters verweisen, ihn mit dem Untergrund, auf dem er stand, unauflöslich verbinden. Der Kirche des heiligen Petrus in Gloucester war der Leuchter zugeeignet, wie die Inschrift betont. Hier und nicht anderswo sollte er verwendet werden, denn hier war der Ort, an dem der Schenker Peter, Abt des hiesigen Klosters, ehrendes Angedenken seiner Mitbrüder, also seiner Herde (*grex*), erwarten durfte. Vor allem aber verwies die sich in einer abwärts gerichteten Spirale in den Untergrund einschreibende Inschrift auf die Altarmensa als Ort und Zentrum der Liturgie. Denn hier erst konnten Inschrift und Leuchter ihre volle Bedeutung und die Memoria des Schenkens Peter ihre uneingeschränkte Wirksamkeit entfalten.

2 Die Trierer und Halberstädter Altarleuchter – das Strahlen der Heiligen und der Apostel vom Altar in den Raum

Die beiden etwa 12 cm hohen in sehr hellem Messing gegossenen und versilberten Leuchter des 12. Jahrhunderts im Trierer Domschatz (Abb. 5) zeigen jeweils einen kompakten Fuß mit durchbrochen gearbeitetem Tier- und Rankenornament.²⁷

Gestützt wird der Fuß von drei Klauen. Der niedrige Schaft der Leuchter besitzt einen Nodus mit einer ebenfalls durchbrochen gearbeiteten Blattwerkranke. Je drei Drachen verbinden den Leuchterschaft mit einer kleinen flachen Tropfschale, an deren Unterrand umlaufend sich die folgende hexametrische Inschrift in romanischer Majuskel befindet (Abb. 6):

zurückzuweisen. Zu möglichen Funktionen des Leuchters und eines eventuellen zweiten Leuchters vgl. Rehm 2018, 54; Seavers/Viegas Wesolowska 2014, 182, 184–185; Borg 1985, 85, 87–88; Stratford 1984, 249.

²⁷ Hohe Domkirche Trier, Domschatz, Inv. Nr. 30/31: Eden 2020, 181–182, Kat. Nr. 44; Mende 2020 [1989] (mit Ergänzungen der Autorin für den Nachdruck des Aufsatzes, hier vor allem in Anm. 40); Mende 2020 [1991] (mit Ergänzungen der Autorin für den Nachdruck des Aufsatzes, hier vor allem 70 mit Anm. **); Mende 2003, 188–190; Bayer 1991, 132; Fuchs 2006, 622–624, Kat. Nr. A15. Ich danke Ursula Mende, Nürnberg, und Clemens M. M. Bayer, Bonn, für Gespräche und Informationen zum Trierer Leuchterpaar.

MARTYRE · TRANS/LATO · DE · VASE / CRVORE · SACRATO // ARTE · METALLI/NA ·
FIVNT · CANDE/LABRA · BINA ·

(Nach der Translation des Märtyrers aus dem durch sein Blut geheiligen Behältnis wird mit Hilfe der Metallkunst ein Leuchterpaar verfertigt.)²⁸

Wird der Lesefluss durch die in den Tropfschalenrand hineinragenden Drachenköpfe unterbrochen, so geschieht dies entweder zwischen den Wörtern oder es wird deren Silbentrennung berücksichtigt. Die Inschrift ist allerdings so am äußeren Unterrand der Tropfschalen umlaufend platziert, dass sie von der Außenkante der Tropfschalen her gelesen werden muss (Abb. 7). Der Leser kann also nicht vom Fuß über den Schaft nach oben schauend die Inschrift lesen, sondern muss den jeweiligen Leuchter umkippen sowie von oben auf die Tropfschalen blickend und den Leuchter drehend lesen. Vor allem aber beginnt die Inschrift auf dem einen und wird auf dem anderen Leuchter fortgeführt. Der Leser muss also von dem einen zum anderen Leuchter wechseln, um die Inschrift in Gänze zu lesen. Sie unterstreicht mithin die Zusammengehörigkeit



Abb. 5: Leuchterpaar, Museum am Dom Trier.

28 Vgl. Bayer 1991, 128, Abb. 2–3; Wolters 2008, 55, 64, Kat. Nr. Q42.



Abb. 6: Leuchterpaar, Museum am Dom Trier; Detail: Inschrift an einer Tropfschalenunterseite.

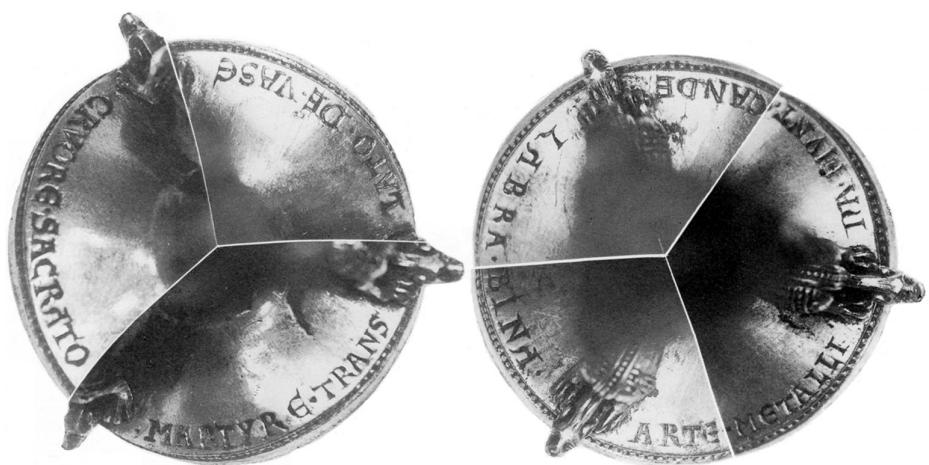


Abb. 7: Leuchterpaar, Museum am Dom Trier; Detail: Fotomontage zur Abwicklung der Inschriften.

der beiden auch inschriftlich explizit als Paar bezeichneten Leuchter.²⁹ Inhaltlich geht die Unterbrechung des Leseflusses mit einer Zäsur einher. Wird auf dem einen Leuchter die Translatio thematisiert, steht auf dem anderen die Herstellung der beiden Leuchter im Fokus. Geschickt überhöht die selbstreflexive Inschrift Material und Herstellungsprozess der mittels Metallkunst hergestellten Leuchter. Werden sie doch – durch die Zusammengehörigkeit der beiden Inschriftenteile unterstützt – mit der Translatio eines ungenannten Märtyrers und mit dessen durch sein Blut geheiligen Behältnis, also wohl seinem Reliquiar, in Beziehung gesetzt. Mehr noch wird der Eindruck erweckt, die Leuchter könnten aus dem Metall dieses ursprünglichen Reliquienbehältnisses gefertigt sein. Es wird also ein regelrechter Reliquiencharakter der Leuchter suggeriert.

Jedenfalls dürften die Leuchter als Paar und aufgrund ihrer Höhe zur Gruppe der niedrigen Altarleuchter gehört haben.³⁰ Vermutlich standen sie auf einem Altar, der dem genannten Märtyrer geweiht und in seinem Sepulchrum die eben dorthin transferierten Gebeine aufnahm, bzw. an/auf dem ein neues Reliquiar des Heiligen platziert war. Problematisch bleibt die zeitliche Differenz zwischen der stilistischen Datierung der Leuchter in die Zeit um oder bald nach 1120 und der Inschrift in die zweite Hälfte des 12. Jahrhunderts.³¹ Sollte sich bestätigen, dass die Inschrift gepunzt oder graviert ist,³² könnte man annehmen, dass beispielsweise eine Altarneuweihe oder die Fertigstellung eines neuen Reliquiars und dessen Platzierung an/auf dem Altar im Sinne einer Wiederbelebung/Intensivierung des Heiligenkults Anlass gab, die beiden Leuchter mit der Inschrift zu versehen. Immerhin wurde große Mühe auf eine handwerklich sorgfältig ausgeführte Schrift und einen sprachlich wie inhaltlich vielschichtigen Text verwendet.³³ Wie auch immer es gewesen sein mag: Im *Canon Missae* der am Altar gefeierten Liturgie wird der auf den Leuchtern nicht namentlich genannte Märtyrer gewiss erwähnt und als Blutzeuge des christlichen Glaubens erinnert, aufgerufen und damit präsent gedacht worden sein. Die Inschrift verband also nicht nur die Leuchter untereinander. Sie verknüpfte unauslöschlich die Objektgeschichte der Leuchter

²⁹ Zur expliziten Paarbildung per Inschrift vgl. auch die Löwenkopf-Türzieher vom Trierer Domportal (freundlicher Hinweis von Rebecca Müller, Heidelberg; Wolters 2008, 58, 64, Kat. Nr. Q45) sowie die Domtüren in Mainz und Hildesheim (vgl. hierzu im Folgenden).

³⁰ Inwieweit die Bezeichnung *candelabrum* sich ausschließlich auf einen Altarleuchter bezogen haben kann, wäre weiterhin zur untersuchen (vgl. hierzu Bayer 1991, 130–131 und darauf Bezug nehmend Fuchs 2006, 623).

³¹ Vgl. Mende 2020 [1989], 50–52, Anm. 40; Mende 2020 [1991], 67–69 u. 70 mit Anm. **; Mende 2003, 188–190; Bayer 1991, 132; Fuchs 2006, 622–623, hält gar eine Datierung in die 2. Hälfte 12./Anfang 13. Jh. für nicht ausgeschlossen.

³² Dies bedarf einer eingehenden materialtechnischen Überprüfung. Vgl. hierzu die Untersuchung zum Wolframleuchter in Erfurt, dessen Inschrift zuletzt als im Guss angelegt bestätigt werden konnte: Henkelmann 2019a, 186 mit weiterführender Literatur; hier v. a. Mai 2019, 259.

³³ Der auf die Herstellung bezogene Text scheint eine antike Inschriftentradition aufzugreifen: Wolters 2008, 55.

mit jener des Altars und eines möglichen (sekundären) Reliquiendepositoriums sowie jener des ursprünglichen Reliquiars – und damit letztlich mit der Geschichte des Martyriums des verehrten Heiligen.³⁴ Unterstützt durch die Inschrift gingen also Licht, Liturgie und Reliquien- bzw. Heiligenverehrung mit einer Ortsgebundenheit einher. Leider jedoch ist die tatsächliche Lokalisierung offen: Die Leuchter stammen zwar aus der Kirche in Neef an der Mosel, doch wird diese kleine Pfarrkirche wohl nicht die ursprüngliche Provenienz der kostbaren Leuchter darstellen.³⁵ In welcher Kirche auch immer der Altar gestanden haben mag, zu dem die beiden Leuchter gehörten: Vermutlich an den Ecken der Mensa zu Seiten eines Reliquiars platziert, bildeten die Leuchter eine imaginäre Schranke, was durch die sie verbindenden Inschriftenstücke signifikant verstärkt wurde. So hoben sie aus der Perspektive des Betrachters den Schwellencharakter des Altars als eines nicht nur durch die Liturgie, sondern gleichfalls durch Reliquien bzw. Reliquiare ausgezeichneten, ja geheiligten Ortes in besonderer Weise hervor. Das von den Kerzen der Leuchter ausgehende Licht dagegen war nicht an diese imaginäre Schranke gebunden. Im Gegenteil: Es war nicht allein Ausdruck der Präsenz Christi, sondern symbolisierte ebenso die von den Gebeinen des hier besonders verehrten Heiligen ausgehende *virtus*, die – so glaubte man – aus den Reliquien hervorstrahle und sich also vom Altarraum ausgehend in den Kirchenraum verteilte.³⁶

Zwei Kupfer vergoldete und emailverzierte Leuchter wohl aus dem Ende des 12. Jahrhunderts im Halberstädter Domschatz zeigen einen runden, kalottenförmigen Fuß mit Engelhalbfiguren und einen niedrigen Schaft mit zwei Nodi.³⁷ Während der Schaft von einer Rankenspirale mit Herzblättern umzogen ist, ist der jeweils untere Nodus mit Rosetten geziert und wird von einer fragmentarisch erhaltenen Blattmanschette begleitet. Ein Bergkristall bildet jeweils den oberen Nodus. Die bauchigen Tropfschalen zeigen an der Unterseite ein getriebenes Blütenmotiv. Die etwa 15,5 cm hohen Leuchter dürften ursprünglich etwas höher gewesen sein, da Spuren am Fußrand auf verlorene Stützen schließen lassen.

³⁴ Zur *biography of objects* vgl. Wittekind 2015.

³⁵ Vgl. Mende 2020 [1991], 68–69. Zu Provenienz vgl. auch Fuchs 2006, 622.

³⁶ Vgl. zu Licht und Heiligenverehrung Henkelmann 2018c, 191–192; Angenendt 1997, 115, 117–118.

³⁷ Halberstadt Domuseum, Inv. Nr. 41 und 42: Bayer 2020, 576–578, Kat. Nr. Halb 1 u. Halb 2; Kemper 2020, 274–278 Kat. Nr. Halb 1 u. Halb 2; Fuhrmann 2009, Nr. 16; Brandt 2008, 130–131, Kat. Nr. 34; Flemming/Lehmann/Schubert 1974, 243, Abb. 150. Ich danke Clemens M. M. Bayer, Bonn, für Gespräche zum Halberstädter Leuchterpaar. – Zu einem vergleichbaren niedersächsischen Leuchter aus dem letzten Viertel des 12. Jhs. ehem. in der Sammlung Figdor Wien vgl. Friedländer/Falke 1930, Kat. Nr. 465; leider verschollen. Am Leuchterfuß, dessen gewölbte Blütenform den Lichtschalen in Halberstadt entsprach, verlief eine Inschrift, die die sechs auf dem Fuß dargestellten Laster bezeichnete. Zu zwei vergleichbaren niedersächsischen Leuchtern aus dem letzten Viertel des 12. Jhs. mit Blattmanschetten am Nodus, allerdings ohne Inschrift, im Metropolitan Museum New York (Inv. Nr. 17.190.183 u. 17.190.184) sowie einen Einzelleuchter im Heimatmuseum Traunstein (Inv. Nr. 4240) aus der Pfarrkirche Salzburg-hofen vgl. Kemper 2020, 55, 76, 110, 113, 278 Kat. Nr. Halb 1 u. Halb 2, 413–420 Kat. Nr. New 1.1–3 u. 2.1–3, 503–507 Kat. Nr. Tra 1.1–4.

Den Außenrand der Tropfschalen umzieht eine in Mischmajuskeln gravierte Inschrift, deren dunkle Buchstaben sich deutlich vom vergoldeten Grund abheben:

PETRV · S PAULVS · ANDR(E)AS · IOHANNES // IACOB(VS) · PHILIPUS · BARTHOLOMEVS
MATHE(VS).³⁸

Die beiden eindeutig zusammengehörigen Leuchter werden als Altarleuchter gedient haben.³⁹ Doch da einige Apostel nicht erwähnt sind, nimmt man an, es habe noch einen weiteren zugehörigen Leuchter gegeben, auf dem die übrigen vier Apostel erwähnt worden sein könnten.⁴⁰ Allerdings wäre eine Zahl von drei Altarleuchtern eher ungewöhnlich. Womöglich gab es zwei weitere Leuchter mit je zwei Namen, sodass sich insgesamt eine Vierergruppe ergeben würde, was durchaus in der Überlieferung andernorts nachweisbar ist.⁴¹

In jedem Fall hob die Inschrift auf die im *Canon Missae* übliche Anrufung der Apostel ab, indem die Reihenfolge der Namen auf den Leuchtern – die Auslassungen eingerechnet – dem Beginn des *Canon Missae* in einer damals üblichen Form folgt.⁴² Hier scheint sich eine besonders enge Verbindung der Leuchter mit der sakramentalen Handlung am Altar abzuzeichnen. Entsprechend hätten die Engelfiguren auf dem Fuß des Leuchters Bezug auf das *Sanctus* und die im 12. Jahrhundert diskutierte Rolle der Engel in der himmlischen wie irdischen Liturgie genommen. Diese umgaben vom Himmel herabschwebend und für den Menschen unsichtbar – so nahm man an – den Altar und brachten die auf dem irdischen Altar geopferten Gaben auf dem himmlischen Altar dar.⁴³ Die aufwendig in den türkis-blauen Bildhintergrund eingelegten Goldstifte glitzerten im Schein der Kerzen sternähnlich, verlebendigten die Engeldarstellungen und hoben diese hervor. Einige von ihnen wiederum halten wohl nicht zufällig unbeschriftete Inschriftenbänder in Händen – wie die Engel selbst waren ihre Worte für den Menschen letztlich unsichtbar und begleiteten das unsagbare Wunder der Wandlung. Das eucharistische Opfer als Erinnerung an Christi Opfertod begreifend ließen sich die Rosetten, die Blattmanschetten und die nach oben strebenden, tordierten Blattranken mit ihren herzförmigen Blättern als ein Verweis auf die Passion werten. Das Material des Schaftnodus, Bergkristall, wiederum war eine im Licht mittelalterlicher Edelsteinallegorese beliebte Referenz auf den Herrn.⁴⁴ In der Bergpredigt bezeichnet nun Jesus

³⁸ Vgl. leicht abweichend Bayer 2020, 576–578, Kat. Nr. Halb1/2; Fuhrmann 2009, Nr. 16.

³⁹ Zur Funktion als Altarleuchter und zur Zusammengehörigkeit vgl. zuletzt Kemper 2020, 276; Bayer 2020, 576.

⁴⁰ Vgl. Bayer 2020, 576; Kemper 2020, 276, Anm. 245; Fuhrmann 2009, Nr. 16.

⁴¹ Vgl. beispielsweise zur wenngleich spätmittelalterlichen Überlieferung der Hochaltarleuchter in St. Lorenz Nürnberg Henkelmann 2020, 101–102. Braun 1932, 495, hält allerdings als Ausnahme von den zwei üblichen neben drei auch mehr Altarleuchter grundsätzlich für möglich.

⁴² Vgl. Bayer 2020, 576, 625.

⁴³ Vgl. Brandt 2008, 130. Zu den Engeln in der himmlischen Liturgie vgl. Henkelmann 2018b, 102 (mit weiterführender Literatur).

⁴⁴ Vgl. mit weiterführender Literatur Gerevini 2014; Henze 1991, 433.

selbst (Mt 5,14–16) die Apostel als Licht der Welt, das allen Menschen leuchten solle. Dies fand bei Augustinus, unter anderem unter Verweis auf Gal 6,14, eine komplexe Ausdeutung, bei der die Apostel als Lichter aufgefasst werden, welche von einem mit dem Kreuz Christi gleichgesetzten Leuchter getragen werden.⁴⁵ Gerade im Kontext der Liturgie als einer Erinnerung an Christi Opfertod hätte eine solche Deutung der hier in Rede stehenden Leuchter und ihres Lichts Sinn gemacht. Sowohl als Referenz auf den in der Liturgie gegenwärtigen Herrn, der die Menschen durch sein Opfer erlöst hat, als auch auf die Apostel, die als Nachfolger und im Auftrag Christi dessen Licht und Lehre in die Welt trugen bzw. unter den Menschen verkündeten – ganz so wie sich das Licht vom Altarraum ausgehend in den Kirchenraum und die dort versammelte Gemeinde ausbreitete. Durchaus denkbar ist hierbei, dass die Leuchter zu einem Altar gehörten, dessen Patrozinium auf einen oder mehrere der Apostel lautete, und/oder dass die Leuchter zu den Apostelfesten zum Einsatz kamen.⁴⁶

3 Die Altar- und Wandlungszkerzenleuchter in Brüssel und Mainz – der Altar als Schwelle

Zwei niedrige, etwa 20 cm hohe Altarleuchter des 13. Jahrhunderts aus Limoges in den Königlichen Museen Brüssel (Abb. 8) erheben sich über einem dreiseitigen von Tierfüßen getragenen Fuß.⁴⁷ Der schlanke Schaft ist mittig durch einen Nodus gegliedert und wird von einer kleinen Tropfschale abgeschlossen. Auf den Flächen des dreiseitigen Fußes befindet sich je ein Medaillon mit dem *nomen sacrum IHS* bei dem einen und einem *SHI* bei dem anderen Leuchter; letzteres in umgekehrter, annagrammatischer Reihenfolge, aber nicht spiegelverkehrter Schreibweise des Monogramms – wie am S ersichtlich. Das *nomen sacrum* ist jeweils mit darüber liegendem, geschwungenem Kürzungsstrich gegeben, der der Form nach einer stilisierten Krone gleicht.⁴⁸ Die Interpretation der beiden Leuchter als Altarleuchter wird dadurch gestützt, dass es gleich mehrere, ebenfalls in das 13. Jahrhundert datierte Pyxiden aus Limoges gibt,

⁴⁵ Vgl. Bayer 2020, 576–577.

⁴⁶ Vgl. Kemper 2020, Anm. 245. Zur Beleuchtung des Botenaltars in St. Lorenz Nürnberg und dem dortigen Lichtgebrauch zu den Apostelfesten vgl. Henkelmann 2020, 126–127.

⁴⁷ Musées Royaux d'Art et d'Histoire Brüssel, Inv. Nr. 886A-B. Nach freundlicher Auskunft von Clemens M. M. Bayer, Bonn, widersprechen die Inschrift bzw. die Buchstaben nicht einer Datierung in das 13. Jahrhundert. Für Gespräche zum Brüsseler Leuchterpaar danke ich Clemens M. M. Bayer und Kristine Weber, Bonn.

⁴⁸ Das *nomen sacrum* findet sich in dieser Form seit dem 6. Jahrhundert. Erst zu Beginn des 15. Jahrhunderts entstand, auch durch die Propagierung des *nomen sacrum* durch Bernhardin von Siena, eine Diskussion über seine korrekte Verwendung, gefolgt von einer weiten Verbreitung des *nomen sacrum*: Kellner 1994, 458; Feldbusch 1953, Kap. I. c) des Namens Jesu (IHS); Traube 1907, 21–23, 156–160. Ich danke Stephan Flemmig, Jena, für freundliche Auskünfte zum *nomen sacrum* in theologischen Debatten des Spätmittelalters.



Abb. 8: Leuchterpaar, Musées Royaux d'Art et d'Histoire Brüssel.

die auf der Wandung von Behältnis und Deckel mehrfach das *nomen sacrum* zeigen.⁴⁹ Wie bei den hier in Rede stehenden Leuchtern ist es in Medaillons mit weißem Grund eingeschrieben und von je einem geschwungenen Kürzungsstrich in Form einer stilisierten Krone überfangen. Dass auch das die Brüsseler Leuchter auszeichnende Spiel mit der umgekehrten Buchstabenreihenfolge seinerzeit in den Limousiner Werkstätten ein offenbar beliebtes Gestaltungsdetail war, lässt eine Pyxis im Musée de Cluny Paris vermuten. Sie zeigt auf der Wandung vier Medaillons mit je einem *IHS*, auf dem Deckel dagegen zwei Medaillons mit je einem *SHI*. In letzterem Fall einmal annagrammartig und einem spiegelverkehrt – ersichtlich jeweils an der Schreibweise des S. Bei zwei Medaillons der Wandung ist das S im *IHS* im Übrigen spiegelverkehrt geschrieben. Darüber hinaus befindet sich unter dem *nomen sacrum* zusätzlich ein Kreuz.⁵⁰ Sowohl bei der Pyxis wie bei den Leuchtern ist also das für die *nomina sacra*

⁴⁹ Victoria & Albert Museum London, Inv. Nr. 559-1853. Princeton University Art Museum, Inv. Nr. y1933-29. Ob eine Empfehlung des Konzils von Lyon im Jahr 1274, den Namen Jesu in der Messe besonders zu verehren (Wohlmuth 2000, Kap. 25, 328), mit seinem Gebrauch auf gleich mehreren Limousiner Pyxiden und den hier in Rede stehenden Altarleuchtern des 13. Jahrhunderts, ebenfalls aus Limoges, im Zusammenhang steht, bedarf weitergehender Forschungen.

⁵⁰ Musée de Cluny Paris, Inv. Nr. CL964a. Freundlicher Hinweis auf dieses Objekt durch Clemens M. M. Bayer, Bonn.

grundsätzlich charakteristische Spiel der „Kürzung als bewusste Strategie(n) der Verschleierung und Verrätselung“⁵¹ nochmals gesteigert – vielleicht ein indirekter Verweis auf das Mysterium der Wandlung sowie ein Hinweis darauf, dass hier der Inschriftencharakter den eigentlichen Zeichencharakter des *nomen sacrum* zu überwiegen scheint.

Mittels der Medaillons mit dem *nomen sacrum* nahmen die beiden Altarleuchter in Brüssel eindeutig Bezug auf den in der Liturgie gegenwärtigen Herrn. Ihre Inschriften mögen Hinweis darauf sein, dass hier nicht allein das Licht ihrer Kerzen,⁵² sondern gleichfalls die Leuchter selbst auf Christus hin gedeutet wurden.⁵³ Die bereits erwähnte annigrammartige Reihenfolge auf dem zweiten Leuchter ist hierbei bemerkenswert. Sie betonte die Zusammengehörigkeit der beiden auch gestalterisch als Paar angelegten Leuchter und sorgte für eine gewisse Aufmerksamkeit. Zumal sich die Inschriften deutlich vor dem weißen Grund der Medaillons auf der blaugründigen Fußfläche abheben, deren Ranken, die Dynamik der geschwungenen Fußvorsätze aufgreifen. An den Ecken des Altars platziert bildeten die Leuchter, durch die offensichtlich aufeinander bezogenen Inschriften verstärkt, eine imaginäre Schranke. So unterstrichen die beiden Leuchter den Schwellencharakter des Altars,⁵⁴ an dem durch die Feier der Liturgie der Herr, Christus, gegenwärtig war, und kennzeichneten ihn als geheiligten Ort.

Im Chor von St. Stephan Mainz befinden sich vier 370 cm hohe, insgesamt 107 Zentner schwere Messingsäulen des Jahres 1509, die sich über einem hohen mehrfach gegliederten Fuß erheben (Abb. 9 u. 10).⁵⁵ Ihr kannelierter Schaft ist mittig durch einen mehrfach profilierten Schatring unterbrochen und von einem hohen Kapitell bekrönt. Letzteres ist von einem Blattkranz umgeben und von einem reichen, durchbrochenen Maßwerk mit hoch aufragenden Fialen abgeschlossen. Kerzendorne in den Kapitellen wie Schriftquellen erweisen, dass die Säulen als Leuchter dienten.⁵⁶

Die an den Füßen der beiden ehemals vorderen Säulen angebrachte, in Kapitalis ausgeführte Inschrift (Abb. 11 und 12) lautet:

⁵¹ Frese 2014, 7.

⁵² Vgl. hier auch Kirakosian 2022, 103 zu mit dem Namen Jesu bezeichneten Kerzen in der Visionsliteratur (freundlicher Hinweis von Dennis Disselhoff, Heidelberg).

⁵³ Vgl. die Deutung der Siebenarmigen Leuchter beispielsweise bei Clemens Alexandrinus (gest. um 215) und Rupert von Deutz (gest. 1129) auf Christus hin und die diesbezügliche Inschrift am Essener Exemplar dieses Typs: Hermann 2011, Kat. Nr. 10; Henkelmann 2007, 154–155.

⁵⁴ Zur Schwelle vgl. Bawden 2014. Zur Relation zwischen Schrift und Grenze vgl. Keil/Kiyanrad/Theis/Willer 2018, 7.

⁵⁵ Henkelmann 2019b, 441–442; Kern 2018; Kern 2017, Kat. Nr. 92, 353–370. Ich danke Susanne Kern, Mainz, Gia Toussaint, Hamburg, sowie Britta Hettke, Stefan Heinz und Franziska Wenig, jeweils Heidelberg, für Gespräche und Hinweise zu den Mainzer Leuchtersäulen.

⁵⁶ Vgl. Henkelmann 2019b, 441–442; Kern 2018, 360, 377, 383; Kern 2017, 353.



Abb. 9 u. 10: Leuchtersäulen, St. Stephan Mainz.

TIBI · DEVS · OPT(IME) // MAX(IME) · PATRI · LVMI//NVM · VOBISQ(VE) · DI//VI · STEPHANE · PRO//THOMARTYR · ET · // MAR(IA) · MAGDALENA // HVIVS · S(ANCTI) · TEMPLI · // PRAESIDIB(VS) · COL//LEGAE · AN(NO) · D(OMI)N(I) · M · D // IX · POSERVNT ·

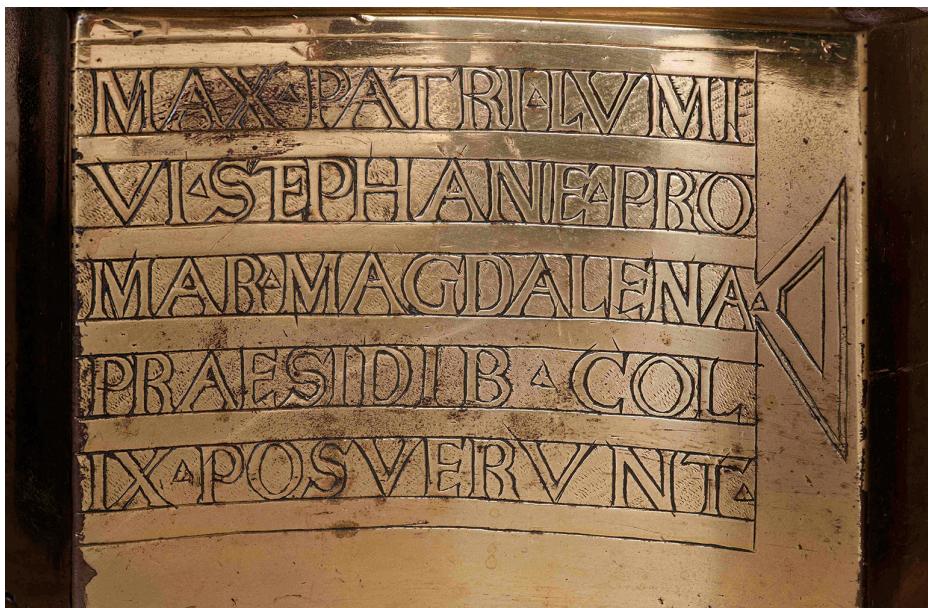
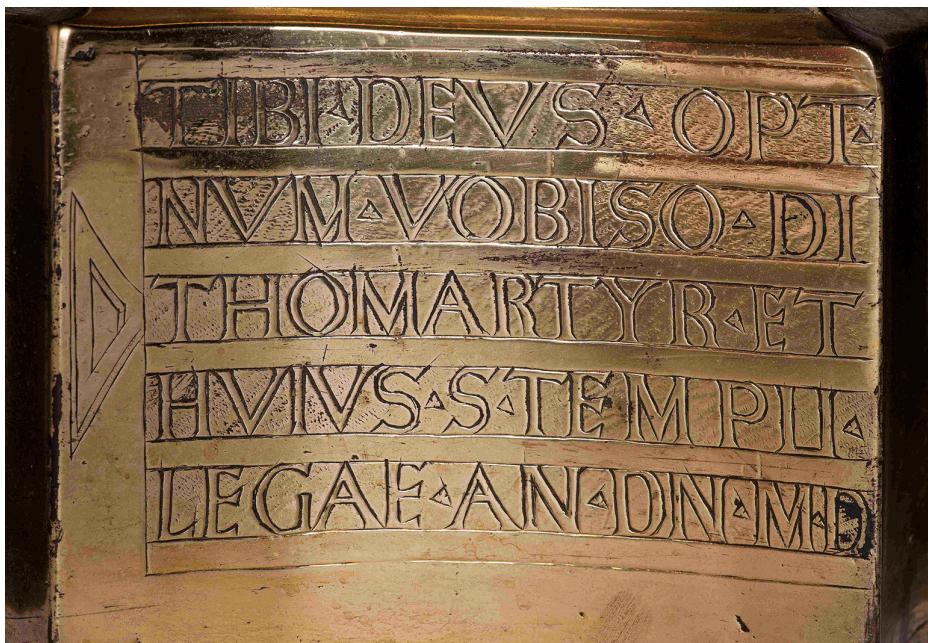


Abb. 11 u. 12: Leuchtersäulen, St. Stephan Mainz; Detail: Inschriften an den Leuchterfüßen.

(Dir, bester, größter Gott, dem Vater der Lichter, und Euch, heiliger Erzmärtyrer Stephanus und heilige Maria Magdalena, den Beschützern dieses Tempels, setzten die Kollegiaten (Stiftsherren) im Jahr des Herrn 1509 (diese Säulen).)⁵⁷

Der Beginn der Inschrift greift den im *Sanctus* angestimmten Lobpreis Gottes auf und verbindet ihn explizit mit der für die Säulen relevanten Lichtthematik, indem sie Gott als Vater der Lichter, also als Ursprung allen Lichts preist. Dies wiederum schließt den in der Messliturgie gegenwärtigen Christus mit ein, war er doch Sohn Gottes, Licht vom wahren Licht. Auch leitet die Inschrift zum Lobpreis der Heiligen im folgenden Messkanon über. Insofern ist nicht nur ein bereits durch die Platzierung in Altarnähe indizierter liturgischer Zusammenhang der Leuchtersäulen durch die Inschrift unterstrichen, vielmehr ist sie Indiz dafür, dass die vier Säulen als Wandlungskerzenhalter dienten. Die im Zusammenhang mit der Transsubstantiationslehre aufkommenden Wandlungskerzen besaßen eine besonders hell brennende Flamme und beleuchteten im Moment der Wandlung das Allerheiligste. Dies diente nicht allein dazu, die Hostie auch für die entfernt stehenden Gläubigen sichtbar bzw. diese auf den Moment der Wandlung aufmerksam zu machen. Vielmehr war das mit der göttlichen Präsenz gleichgesetzte Licht Beleg für die Wandlung des Brotes in den tatsächlich anwesenden Herrn. Bei größeren Kirchen, wie es die Stiftskirche St. Stephan war, wurden nicht zwei, sondern vier Kerzen verwendet und zu besonderen Festen zogen bereits zum *Sanctus* Kleriker mit Stangenleuchtern in den Chor und stellten sich dort symmetrisch bzw. paarweise auf.⁵⁸ Genau diese Situation bildeten die im Übrigen laut der Inschrift von den Stiftsherrn selbst geschenkten vier Leuchtersäulen ab, welche ehemals den Altar im Rechteck umgaben. Der Ortsbezug durch die in der Inschrift explizit als Kirchenpatrone bezeichneten Stephanus und Maria Magdalena bindet hierbei die Schenkung der Stiftsherren ausdrücklich an St. Stephan, wo sie im Chor des ehrenden Angekündigen wie der memorialen Fürbitten der Stiftsgemeinschaft gewiss sein durften.⁵⁹

Ursprünglich standen die Säulen auf 58 cm hohen Steinsockeln, sodass die am Rand der Messingsockel angebrachte Inschrift durchaus gut sichtbar war. Eine Leseerleichterung stellen die den Renaissanceformen des Dekors entsprechende klassische Kapitalis mit den klar voneinander abgegrenzten und mit schwarzer Farbe nachbehandelten Buchstaben,⁶⁰ die Strukturierung des Hintergrunds durch Schrötung und die die Zeilen oben und unten begrenzenden Linien dar. Doch schon die auf beide Säulen aufgeteilte *tabula ansata* macht deutlich, dass es die Inschrift dem

⁵⁷ Zit. n. Kern 2018, 379 Anm. 16; vgl. Kern 2017, 353.

⁵⁸ Vgl. mit weiterführender Literatur Henkelmann 2019b, 440; Henkelmann 2018b.

⁵⁹ Meister Hans (Johann) Abel der Ältere, der die Visierung, also wohl den Entwurf zu den Säulen geliefert hatte, und der ausführende Meister, der Rot- und Gelbgießer und erzbischöfliche Büchsenmeister Georg Kraft, die beide in den zugehörigen Kirchenrechnungen erwähnt sind, bleiben dagegen in der Inschrift ungenannt. Vgl. Kern 2018, 379.

⁶⁰ Nach freundlicher Auskunft von Susanne Kern, Mainz, ist das Material der Farbe unklar.

Leser keineswegs bequem zu machen gedenkt: Die mehrzeilige Inschrift beginnt auf der linken Säule, wechselt dann auf die rechte Säule und mehrfach wieder zurück. Da die Säulen so weit entfernt voneinander standen, dass man in der Mitte stehend die beiden Inschriftenteile nicht lesen konnte, war man also animiert, mehrfach zwischen den Säulen hin und her zu gehen, die Inschrift mithin sehend und im Raum umhergehend zu studieren. Dies konnte selbstredend nur außerhalb der Liturgie erfolgen, trug aber wesentlich dazu bei, dass die einmal gelesene Inschrift in Erinnerung blieb. Zudem unterstreicht diese Art der Aufteilung der Inschrift auf die vorderen Säulen sowohl deren Zusammengehörigkeit wie sie auch eine Schwelle zum dahinterliegenden Altarraum als Ort der heiligen Handlung markiert.⁶¹ Damit erfüllt die Inschrift eine den textilen Altarvela vergleichbare Funktion und nimmt auf diese Bezug, indem die Aufteilung der Inschrift auf je eine Hälfte einer mittig geteilten *tabula ansata* an den beiden vorderen Säulen das Aufziehen des Vorhangs nach rechts und links aufgreift. Und tatsächlich dienten die Säulen, an den vier Ecken des Altars platziert und mit entsprechenden Aufhängevorrichtungen versehen, nachweislich zur Befestigung solcher Altarvorhänge.⁶²

4 Resümee

Zunächst ist festzuhalten, dass die hier beispielhaft ausgewerteten Inschriften hoch- und spätmittelalterlicher Altarleuchter und Wandlungskerzenhalter auf eine grundsätzliche Lesbarkeit hin angelegt waren. Adressaten dieser durchgängig lateinischen, relativ kleinen Inschriften an den im Kontext der Liturgie verwendeten Leuchtern waren die des Lateinischen kundigen Kleriker. Das Lesen wurde durch Hervorhebung der Buchstaben, Spatien oder Worttrenner erleichtert. Durchgängig wurden die Buchstaben sorgfältig und weitgehend gut lesbar ausgeführt.⁶³ Die Hildesheimer Inschrift sprach zudem die adressierten Leser explizit an. Doch konnte – allerdings unter Wahrung der Silbentrennung oder zwischen zwei Worten – der Lesefluss durch Zäsuren oder Umkehrung der Leserichtung bisweilen bewusst unterbrochen werden, um die Aufmerksamkeit des Lesers zu erhöhen. Zu gleichem Zweck dienten eingestreute Irritationen wie die annagrammartige Schreibweise in Brüssel. Letzteres unter-

61 Vgl. die auf die beiden Türflügel verteilten Inschriften der Mainzer Domtüren (freudlicher Hinweis Stefan Heinz, Mainz; Kern 2010, 11–23, Kat. Nr. 1–2. Fuchs/Hedtke/Kern 2011, Kat. Nr. SN1 Nr. 5/12) und der Hildesheimer Domtüren (freudlicher Hinweis Tobias Frese, Heidelberg; Frese 2015, 105–106).

62 Zu den Befestigungsvorrichtungen für die Altarvela an den Säulen vgl. Kern 2018, 377; Kern 2017, 353. – Der Altarraum war jedenfalls offenbar auf Lichteekte hin ausgelegt, denn der Hochaltarstipes aus dem frühen 14. Jahrhundert zeigt einen roten Sandsteinrahmen mit Platten aus schwarzem Schiefer, die – vermutlich mit Öl oder Bienenwachs behandelt – stark glänzten und insofern auf entsprechende Lichtreflexionen durch bewegtes Kerzenlicht angelegt waren: Ecker 2020, 282.

63 Zum grundsätzlichen und je Inschrift divergierenden Aufwand beim Anlegen von Inschriften auf Goldschmiedearbeiten vgl. Bayer 1999, 114–120; Fritz 1999, 88–89.

strich zudem, wie auch die Aufteilung von Inschriftenteilen auf mehrere Leuchter, die Zusammengehörigkeit der Leuchterpaare oder -gruppen. Durch gezielte Inschriftenplatzierung wurde der Leser animiert, die Inschriften an den Leuchtern mit mehreren Sinnen, also visuell wie haptisch, und teils sich im Raum bewegend zu studieren. Allerdings war mit Ausnahme der Leuchter in Brüssel ein Lesen im eigentlichen Sinne nur außerhalb der Liturgie möglich; beispielsweise bei den handlicheren Exemplaren in der Sakristei.⁶⁴ Jedoch waren die Inschriften so platziert, dass sie auch während der Liturgie grundsätzlich sichtbar waren und so an den bei anderer Gelegenheit gelesenen Text erinnerten. Zumal auch einzelne, während der Liturgie sichtbare (Schlüssel) Worte Inhalt und Aussageintention der Inschriften wieder aufrufen konnten.⁶⁵

Auffällig ist überdies eine ausgeprägte Selbstreferenzialität der untersuchten Leuchterinschriften, die sich nicht allein, wie in Gloucester, in der Verwendung der ersten, auf den Leuchter bezogenen Person erweist. Mehr noch wurde häufig der Leuchter als Objekt explizit genannt, ebenso wie sein Material und dessen Eigenschaften und -qualitäten bzw. die Technik und der damit verbundene Herstellungsprozess.

Auch ist eine signifikante Häufung von Schenker- und Stiftererwähnungen zu beobachten.⁶⁶ Dass solche offenkundigen Memorialbemühungen an Leuchter gebunden waren, ist nichts Ungewöhnliches, waren Leuchter doch kostbares, hier mit der Liturgie unmittelbar verbundenes Seelgerät. Als solches brachten sie die Hoffnung der Stifter auf das Ewige Licht des Paradieses zum Ausdruck, das den Verstorbenen leuchten möge. Gepaart mit einer in den Inschriften demonstrativ hervorgehobenen Ortsgebundenheit der Leuchter durch explizite Erwähnung eines Ortsnamens sollten die memorialen Anliegen der Schenker und ihre Anteilnahme an der Gottesgegenwart an jenem Ort, den sie für die Einlösung ihres Memorialvorhabens als besonders wirksam erachteten, gesichert werden.

Ein Ortsbezug anderer Art jedoch war, wie wir sehen konnten, von besonderer Bedeutung: Der Verweis der Inschriften auf den Altar und dessen Mensa als Ort des Messopfers.⁶⁷ Die Inschriften nahmen also auf den sie umgebenden Raum und das dortige Geschehen explizit Bezug. Sei es, dass die Ausrichtung bzw. der Verlauf der Inschriften auf dem Leuchter direkt auf den Altar/die Mensa verwies, oder die Inschriften einen den Altar einschließenden Raum umschlossen bzw. genauer – an den Ecken des Altars platziert – dessen Schwellencharakter unterstrichen. Mehrere der Inschriften nahmen überdies Bezug auf einzelne liturgische Gebete, vor allem das

⁶⁴ Zum Umgang mit Leuchtern, also dem gezielten Platzieren einzelner Leuchter auf bestimmten Altären zu besonderen Festtagen und dem Verbringen in die Sakristei sowie zum Putzen von Leuchtern, vgl. Henkelmann 2019b, 434; Henkelmann 2018c, 177. Für Nürnberg vgl. Henkelmann 2020, 98, 102, 131–132.

⁶⁵ Zur Möglichkeit, dass „das Wissen um Schriftlichkeit deren sinnliche Rezeption ersetzen konnte“, vgl. Frese 2014, 3.

⁶⁶ Zum Zusammenhang zwischen Inschrift und Memoria vgl. Rehm 2019, 86–88 (dort auch zu Inschriften als Ausweis von Amts- und Standeswürde).

⁶⁷ Vgl. zur Bezugnahme von Inschriften auf liturgische Handlungen Fuchs 2017, 175.

Sanctus und den *Canon Missae* und verbanden so die Leuchter eng, bisweilen plakativ mit dem Messopfer. In performativer, das Sehen und Hören miteinander verbindender Weise griffen die Inschriften die gesprochenen bzw. gesungenen liturgischen Gebetstexte auf. Dabei riefen sie neben den in der Liturgie gegenwärtig gedachten Heiligen, Märtyrern und Aposteln vor allem Christus oder Gott selbst an, deren Präsenz sich im Licht erwies. Entweder explizit namentlich oder implizit, wenn die Inschriften auf das Licht und von ihm bewirkte Effekte wie Glanz, aber auch auf die Gestirne und den Gegenpol des Lichts, die Dunkelheit, abhoben. Zentral war hierbei die Bezugnahme auf den Sohn Gottes, Jesus Christus, das wahre Licht vom wahren Licht, das die Dunkelheit bezwingt. Von ihm kündeten nicht nur die Inschriften der Leuchter, sondern die Leuchter als Inschrifenträger machten die Emanation Gottes bzw. Christi mittels des von ihren Kerzen ausgehenden Lichts im Kirchenraum sichtbar. Hier ist an die Deutung der brennenden Kerze und ihres Wachses und Dochtes als der sich selbst aufopfernde Jesus Christus zu erinnern, was im Übrigen durch Inschriften auf den Kerzen weiter verstärkt und ausgedeutet werden konnte.⁶⁸ Das Licht wiederum war, wie eingangs erläutert, immanent und transzendent zugleich, machte die Anwesenheit Gottes und seines Sohnes im Hier und Jetzt der Gläubigen nicht nur sichtbar, sondern wurde mit dieser nach mittelalterlicher Lesart gleichgesetzt. In diesem engen, insgesamt auf die Gottesgegenwart bzw. Präsenz Christi in der Liturgie hin abzielenden Verbund aus Leuchter, brennender Kerze und Licht dienten die Leuchterinschriften dazu, die Kerzen- und Lichthalter als Diener und Träger des Lichts zu kennzeichnen. Ihre volle Bedeutung entfalteten die hier untersuchten Inschriften jedenfalls im Moment ihrer liturgischen Verwendung mit auf den Leuchtern aufgesteckten und brennenden Kerzen. Und genau hierbei, im Kontext des Messopfers, kann im Hinblick auf diese Leuchterinschriften von einer sakramentalen Schriftpräsenz gesprochen werden. Die auf eine generelle Lesbarkeit hin angelegten Inschriften waren allerdings in diesem Moment sichtbar, aber nicht lesbar. Die Lesbarkeit war also gegenüber dieser regelrecht sakramental aufgeladenen Präsenz der Inschriften offenbar sekundär – war doch letztlich stets Gott selbst ihr Adressat: Im Moment einer „restringierten Schriftpräsenz“⁶⁹ wollten die Inschriften, die die liturgischen Gebete aufgriffen und die für die Memoria so wichtigen Namen der Leuchterstifter erwähnten,⁷⁰ vorrangig für die versammelte Gemeinde und die memorierten Toten Gottes Heilshandeln erwirken.

68 Zur Ikonographie der Kerze sowie bemalten/beschrifteten Kerzen und hier vor allem der Osterkerze vgl. mit weiterführender Literatur Henkelmann 2018c, 175, 177, 190. Zu mit dem Namen Jesu bezeichneten Kerzen in der Visionsliteratur (freundlicher Hinweis von Dennis Disselhoff, Heidelberg) vgl. beispielsweise Kirakosian 2022, 103.

69 Vgl. Keil/Kiyanrad/Theis/Willer 2018, 2–6; Frese/Keil/Krüger 2014, 241–242, und am Beispiel der Kelchinschriften Tripps 2018, 335–344, 347, sowie zuletzt am Beispiel von Bronzetaufen Vennebusch 2022, 164.

70 Zur Bedeutung der nicht permanent lesbaren Namen für die Memoria vgl. mit weiterführender Literatur Frese 2014, 3.

Insofern hatten die Inschriften der untersuchten Altar- und Wandlungskerzenleuchter trotz oder gerade wegen einer phasenweise restriktierten Schriftpräsenz entscheidenden Anteil an der Produktion nicht nur von Suggestion, sondern mehr noch einer Präsenz von Sakralität bei der im Sakralraum vollzogenen Liturgie, genauer beim Messopfer. Dabei nahmen die Inschriften in ihrer geradezu sakramentalen Präsenz, Schriftbildlichkeit und Wirksamkeit vielfältig Bezug auf den Raum, konkret den Altar als Zentrum der Liturgie, mithin als eines geheiligten Ortes.

Literaturverzeichnis

- Angenendt, Arnold (1997), *Heilige und Reliquien. Die Geschichte ihres Kultes vom frühen Christentum bis zur Gegenwart*, 2. Aufl., München.
- Bawden, Tina (2014), *Die Schwelle im Mittelalter. Bildmotiv und Bildort* (Sensus. Studien zur mittelalterlichen Kunst 4), Köln.
- Bayer, Clemens M. M. (1991), „Anmerkungen zu den Inschriften des romanischen Leuchterpaars im Trierer Domschatz“, in: Franz J. Ronig (Hg.), *Schatzkunst Trier. Forschungen und Ergebnisse* (Treveris sacra 4), Trier, 127–136.
- Bayer, Clemens M. M. (1999), „Versuch über die Gestaltung epigraphischer Schriften mit besonderem Bezug auf Materialien und Herstellungstechniken. Beobachtungen und Folgerungen anhand von Inschriften rhein-maasländischer Goldschmiedearbeiten des 12. und 13. Jahrhunderts“, in: Walter Koch u. Christine Steininger (Hgg.), *Inschrift und Material. Inschrift und Buchschrift* (Bayerische Akademie der Wissenschaften. Philosophisch-historische Klasse. Abhandlungen NF 117), München, 95–126.
- Bayer, Clemens M. M. (2020), „Die Inschriften der Objekte mit ‚Hildesheimer‘ Emails“, in: Dorothee Kemper (Hg.), *Die Hildesheimer Emailarbeiten des 12. und 13. Jahrhunderts* (Objekte und Eliten in Hildesheim 1130 bis 1250 4), Regensburg, 537–626.
- Borg, Alan (1985), „The Gloucester Candlestick“, in: *Medieval Art and Architecture at Gloucester and Tewkesbury* 7, 84–92.
- Brandt, Michael (2008), „Emailleuchter“, in: Harald Meller, Ingo Mundt u. Boje E. Schmuhl (Hgg.), *Der heilige Schatz im Dom zu Halberstadt*, Regensburg, Kat. Nr. 34, 130–131.
- Braun, Joseph (1924), *Der christliche Altar in seiner geschichtlichen Entwicklung*, Bd. 2, München.
- Braun, Joseph (1932), *Das christliche Altargerät in seinem Sein und in seiner Entwicklung*, München.
- Braun, Joseph (1937), „Altarleuchter (A. In der katholischen Kirche)“, in: *Reallexikon zur Deutschen Kunstgeschichte*, Bd. 1 (RDK Labor), 511–517, Online-Version, <https://www.rdklabor.de/w/?oldid=94485> (Stand: 5.4.2022).
- Breitenstein, Mirko (2019), „Das Buch des Gewissens – Zum Gebrauch einer Metapher in Mittelalter und Früher Neuzeit“, in: *Revue d’Histoire Ecclésiastique* 114 (1–2), 150–223.
- Drescher, Hans (1993), „Zur Technik bernwardinischer Silber- und Bronzegüsse“, in: *Bernward von Hildesheim und das Zeitalter der Ottonen* (Katalog zur Ausstellung im Diözesanmuseum Hildesheim, 6. Februar – 21. März 1993), Bd. 1, Hildesheim, 337–351.
- Ecker, Diana (2020), „Teile der steinernen Rückwand des Chorgestühls (Dorsale) von den inneren Chorschranken im Westchor des Domes“, in: Winfried Wilhelmy (Hg.), *Von Bonifatius zum Naumburger Meister* (Meisterwerke des Bischöflichen Dom- und Diözesanmuseums Mainz 1), Regensburg, Kat. Nr. 9.15, 277–285.

- Eden, Alina (2020), „Romanische Altarleuchter“, in: Jürgen von Ahn u. Kirstin Mannhardt (Hgg.), *Trier – Sakrale Schätze. Kostbarkeiten aus 1500 Jahren. Ein Auswahlkatalog / Trier – Sacred Treasures. Precious Pieces of 1500 Years. A Selection*, Petersberg, Kat. Nr. 44, 181–182.
- Feldbusch, Hans (1953), „Christusmonogramm“, in: *Reallexikon zur Deutschen Kunstgeschichte*, Bd. 3 (RDK Labor), 707–720, Online-Version, <https://www.rdklabor.de/w/?oldid=92630> (Stand: 4.4.2022).
- Flemming, Johanna/Lehmann, Edgar/Schubert, Ernst (1974), *Dom und Domschatz zu Halberstadt*, Wien.
- Frese, Tobias (2014), „„Denn der Buchstabe tötet“. Reflexionen zur Schriftpräsenz aus mediävis-tischer Perspektive“, in: Tobias Frese, Wilfried E. Keil u. Kristina Krüger (Hgg.), *Verborgen, unsichtbar, unlesbar. Zur Problematik restringierter Schriftpräsenz* (Materiale Textkulturen 2), Berlin/Boston, 1–16.
- Frese, Tobias (2015), „Gegensätze, Grenzen und Übergänge. Zum Schrift/Bild-Verhältnis in der Kunst Bernwards von Hildesheim“, in: Rebecca Müller, Anselm Rau u. Johanna Scheel (Hgg.), *Theo-logisches Wissen und die Kunst* (Festschrift für Martin Büchsel/Neue Frankfurter Forschungen zur Kunst 16), Berlin, 97–110.
- Frese, Tobias/Keil, Wilfried E./Krüger, Kristina (2014), „Zur Problematik restringierter Schriftpräsenz. Zusammenfassung dieses Bandes“, in: Tobias Frese, Wilfried E. Keil u. Kristina Krüger (Hgg.), *Verborgen, unsichtbar, unlesbar. Zur Problematik restringierter Schriftpräsenz* (Materiale Text-kulturen 2), Berlin/Boston, 233–242.
- Friedländer, Max J./Falke, Otto von (Hgg.) (1930), *Die Sammlung Dr. Albert Figgdor*, Wien, Bd. 1.5, Berlin.
- Fritz, Johann Michael (1999), „Inschriften auf mittelalterlichen Goldschmiedearbeiten. Techniken und künstlerische Gestaltung“, in: Walter Koch u. Christine Steininger (Hgg.), *Inschrift und Material. Inschrift und Buchschrift* (Bayerische Akademie der Wissenschaften. Philosophisch-historische Klasse. Abhandlungen NF 117), München, 85–94.
- Fuchs, Rüdiger (2006), *Die Inschriften der Stadt Trier I (bis 1500)* (Die Deutschen Inschriften 70. Mainzer Reihe 10), Wiesbaden, Kat. Nr. A15, 622–624.
- Fuchs, Rüdiger (2017), „Warum tragen Heiltümer Inschriften? – oder: Warum Heiltümer Inschriften tragen“, in: Andrea Beck, Klaus Herbers u. Andreas Nehring (Hgg.), *Heilige und geheiligte Dinge. Formen und Funktionen* (Beiträge zur Hagiographie 20), Stuttgart, 169–189.
- Fuchs, Rüdiger/Hedtke, Britta/Kern, Susanne (2011), *Die Inschriften der Stadt Mainz. Teil 1* (Deut-sche Inschriften Online 1), Online-Version, <https://www.inschriften.net/mainz/einleitung.html> (Stand: 4.4.2022).
- Fuhrmann, Hans (2009), *Die Inschriften des Doms zu Halberstadt* (Die Deutschen Inschriften 75, Leipziger Reihe 3), Wiesbaden, Online-Version, <https://www.inschriften.net/halberstadt-dom/einleitung.html> (Stand: 4.4.2022).
- Gerevini, Stefania (2014), „‘Christus crystallus’. Rock Crystal, Theology and Materiality in the Medi-eval West“, in: James Robinson (Hg.), *Matter of Faith. An Interdisciplinary Study of Relics and Relic Veneration in the Medieval Period* (British Museum research publication 195), London, 92–99.
- Henkelmann, Vera (2007), „Der Siebenarmige Leuchter des Essener Münsters und die Memoria der Äbtissin Mathilde. „Äbtissin Mathilde befahl mich anzufertigen und weihte mich Christus““, in: Birgitta Falk, Thomas Schilp u. Michael Schlagheck (Hgg.), „... wie das Gold den Augen leuchtet“. *Schätze aus dem Essener Frauenstift* (Essener Forschungen zum Frauenstift 5), Essen, 151–167.
- Henkelmann, Vera (2018a), „Die Inszenierung der Aachener Marienkirche durch künstliches Licht im Mittelalter“, in: *Aachener Kunstdokumente* 66.2014/2017 (2018), 13–44.
- Henkelmann, Vera (2018b), „Wandlungskerzen und Engelleuchter des Spätmittelalters. Licht-inszenierungen im Kontext der Wandlung“, in: *Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums* 2016 (2018), 99–118.

- Henkelmann, Vera (2018c), „Künstliches Licht im mittelalterlichen Sakralraum. Eine erste Annäherung“, in: *Liturgisches Jahrbuch* 68.3, 173–196.
- Henkelmann, Vera (2019a), „Der sogenannte Wolfram-Leuchter in Erfurt in der Licht- und Leuchtertradition des christlichen Mittelalters“, in: Falko Bornschein, Karl Heinemeyer u. Maria Stürzebecher (Hgg.), *Der Wolfram-Leuchter im Erfurter Dom. Ein romanisches Kunstwerk und sein Umfeld* (Schriften des Vereins für die Geschichte und Altertumskunde von Erfurt 11), Erfurt, 177–214.
- Henkelmann, Vera (2019b), „Künstliches Licht im Kontext mittelalterlicher Gebetspraxis“, in: Mirko Breitenstein u. Christian Schmidt (Hgg.), *Medialität und Praxis des Gebets* (Das Mittelalter. Perspektiven Mediävistischer Forschung. Zeitschrift des Mediävistenverbandes 24.2), Berlin, 431–457.
- Henkelmann, Vera (2020), „Die spätmittelalterliche Lichtinszenierung an St. Lorenz in Nürnberg“, in: *Mitteilungen des Vereins für Geschichte der Stadt Nürnberg* 107, 97–134.
- Henze, Ulrich (1991), „Edelsteinallegorese im Lichte mittelalterlicher Bild- und Reliquienverehrung“, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 54, 428–451.
- Hermann, Sonja (2011), *Die Inschriften der Stadt Essen* (Die Deutschen Inschriften 81. Düsseldorfer Reihe 7), Wiesbaden, Online-Version, <https://www.inschriften.net/essen-stadt/einleitung.html> (Stand: 4.4.2022).
- Keil, Wilfried E./Kiyanrad, Sarah/Theis, Christoffer/Willer, Laura (2018), „Präsenz, Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit von Geschriebenem und Artefakten. Zur Einführung des Bandes“, in: Wilfried E. Keil, Sarah Kiyanrad, Christoffer Theis u. Laura Willer (Hgg.), *Zeichentragende Artefakte im sakralen Raum. Zwischen Präsenz und Unsichtbarkeit* (Materiale Textkulturen 20), Berlin/Boston, 1–16.
- Kellner, Wendelin (1994), „Christusmonogramm“, in: *Lexikon der christlichen Ikonographie*, Bd. 1, Freiburg, 456–458.
- Kemper, Dorothee (2020), *Die Hildesheimer Emailarbeiten des 12. und 13. Jahrhunderts* (Objekte und Eliten in Hildesheim 1130 bis 1250 4), Regensburg.
- Kern, Susanne (2010), *Die Inschriften des Mainzer Doms und des Dom- und Diözesanmuseums von 800 bis 1350*, bearb. auf der Grundlage von Vorarbeiten von Rüdiger Fuchs u. Britta Hedtke, Wiesbaden.
- Kern, Susanne (2017), *Steinernes Mosaik des Todes. Die Inschriften des Stiftes St. Stephan in Mainz*, Regensburg.
- Kern, Susanne (2018), „Die Velumsäulen von St. Stephan in Mainz und ihr Schöpfer Georg Krafft“, in: *Das Münster. Zeitschrift für christliche Kunst und Kunsthistorische Zeitschrift* 71.4, 377–383.
- Kingsley, Jennifer P. (2012), „VT CERNIS and the Materiality of Bernwardian Art“, in: Gerhard Lutz u. Angela Weyer (Hgg.), *1000 Jahre St. Michael in Hildesheim. Kirche, Kloster, Stifter*, Petersberg, 171–184.
- Kingsley, Jennifer P. (2014), *The Bernward Gospels. Art, Memory, and the Episcopate in Medieval Germany*, University Park (PA).
- Kirakosian, Racha (2022), „Geistliche Inschriften des Spätmittelalters. Visionär, materiell“, in: Laura Velte u. Ludger Lieb (Hgg.), *Literatur und Epigraphik. Phänomene der Inschriftlichkeit in Mittelalter und Früher Neuzeit* (Philologische Studien und Quellen 285), Berlin, 83–112.
- Krüger, Kristina (2019), „St Michael's at Hildesheim. Scripture Networks and the Perception of Sacred Space“, in: Tobias Frese, Wilfried E. Keil u. Kristina Krüger (Hgg.), *Sacred Scripture / Sacred Space. The Interlacing of Real Places and Conceptual Spaces in Medieval Art and Architecture* (Materiale Textkulturen 23), Berlin/Boston, 109–136.
- Lambacher, Lothar (2010), „Bernwardleuchter aus dem Kirchenschatz von St. Michael in Hildesheim“, in: Lothar Lambacher (Hg.), *Schätze des Glaubens. Meisterwerke aus dem Dom-Museum Hildesheim und dem Kunstgewerbemuseum Berlin*, Regensburg, Kat. Nr. 7, 40–41.

- Little, Charles T. (2013), „Bernward's Candelsticks (Pair)“, in: *Medieval Treasures from Hildesheim* (Katalog zur Ausstellung des Metropolitan Museum of Art in New York, 17. September 2013 – 5. Januar 2014), Yale, Kat. Nr. 11, 50–51.
- Mai, Bernard (2019), „Möglichkeiten von zerstörungsfreien Untersuchungen und deren Erkenntnis am Erfurter Wolfram“, in: Falko Bornschein, Karl Heinemeyer u. Maria Stürzebecher (Hgg.), *Der Wolfram-Leuchter im Erfurter Dom. Ein romanisches Kunstwerk und sein Umfeld* (Schriften des Vereins für die Geschichte und Altertumskunde von Erfurt 11), Erfurt, 251–259.
- Mende, Ursula (2020 [1989]), „Minden oder Helmarshausen. Bronzeleuchter aus der Werkstatt Rogers von Helmarshausen“, in: *Jahrbuch der Berliner Museen* NF 31 (1989), 61–85. [Nachdruck in: Michael Brandt, Claudia Höhl u. Lothar Lambacher (Hgg.), *Ursula Mende. Gusswerke. Beiträge zur Kunst des Mittelalters*, Regensburg, 34–61.]
- Mende, Ursula (2020 [1991]), „Das Paar romanischer Bronzeleuchter im Domschatz Trier“, in: Franz J. Ronig (Hg.), *Schatzkunst Trier. Forschungen und Ergebnisse* (Treveris sacra 4), Trier 1991, 117–126. [Nachdruck in: Michael Brandt, Claudia Höhl u. Lothar Lambacher (Hgg.), *Ursula Mende. Gusswerke. Beiträge zur Kunst des Mittelalters*, Regensburg, 62–71.]
- Mende, Ursula (2003), „Goldschmiedekunst in Helmarshausen“, in: Ingrid Baumgärtner (Hg.), *Helmarshausen. Buchkultur und Goldschmiedekunst im Hochmittelalter*, Kassel, 163–198.
- Pentcheva, Bissara V. (2020), „„Performative Images and Cosmic Sound in the Exultet Liturgy of Southern Italy“, in: *Speculum* 95.2, 396–466.
- Rehm, Ulrich (2018), „Dass durch das Laster der Mensch nicht verdunkelt werde‘. Der Gloucester Candlestick“, in: Henriette Hofmann, Caroline Schärli u. Sophie Schweinfurth (Hgg.), *Inszenierungen von Sichtbarkeit in mittelalterlichen Bildkulturen. Prof. Dr. Barbara Schellewald zum 65. Geburtstag*, Berlin, 49–62.
- Rehm, Ulrich (2019), „Schrift/Bild. Zur Semantik der Inschrift aus der Perspektive kunsthistorischer Mittelalterforschung“, in: Ulrich Rehm u. Linda Simonis (Hgg.), *Poetik der Inschrift* (Beiträge zur Literaturtheorie und Wissenspoetik 15), Heidelberg, 75–97.
- Schwitter, Raphael (2019), „Funkelnde Buchstaben, leuchtende Verse. Die Materialität der Inschrift und ihre Reflexion in den *Carmina Latina Epigraphica*“, in: Cornelia Ritter-Schmalz u. Raphael Schwitter (Hgg.), *Antike Texte und ihre Materialität. Alltägliche Präsenz, mediale Semantik, literarische Reflexion* (Materiale Textkulturen 27), Berlin/Boston, 119–137.
- Seavers, Stephanie/Viegas Wesolowska, Catia (2014), „Light and Virtue. The Gloucester Candlestick“, in: K. P. Clarke u. Sarah Baccianti (Hgg.), *On Light* (Medium Aevum Monographs), Oxford, 177–190.
- Stratford, Neil (1984), „The Gloucester Candlestick“, in: George Zarnecki (Hg.), *English Romanesque Art. 1066–1200*, London, Kat. Nr. 247, 249.
- Traube, Ludwig (1907), *Nomina Sacra. Versuch einer Geschichte der christlichen Kürzung* (Quellen und Untersuchungen zur lateinischen Philologie des Mittelalters 2), München.
- Tripps, Johannes (2018), „Teilnahme, Erlösung und ewiges Gedenken. Strategien der Sichtbarkeit von Fürbittinschriften auf liturgischen Geräten“, in: Wilfried E. Keil, Sarah Kiyanrad, Christoffer Theis u. Laura Willer (Hgg.), *Zeichentragende Artefakte im sakralen Raum. Zwischen Präsenz und Unsichtbarkeit* (Materiale Textkulturen 20), Berlin/Boston, 329–353.
- Vennebusch, Jochen Hermann (2022), „In Lehm geritzt, in Wachs eingekerbt, in Bronze graviert. Produktionsweisen von Inschriften auf norddeutschen Bronzetaufen des Mittelalters und ihre ästhetischen Implikationen“, in: *Das Münster. Zeitschrift für christliche Kunst und Kunswissenschaft* 75.2, 154–165.
- Weinryb, Ittai (2016), *The Bronze Object in the Middle Ages*, Cambridge.
- Williamson, Paul (1986), *The Medieval Treasury. The Art of the Middle Ages in the Victoria and Albert Museum*, London.

- Wittekind, Susanne (2015), „Versuch einer kunsthistorischen Objektbiographie“, in: Dietrich Boschung, Patric-Alexander Kreuz, Tobias Kienlin u. Hans P. Hahn (Hgg.), *Biography of Objects. Aspekte eines kulturhistorischen Konzepts* (Morphomata 31), Paderborn, 143–172.
- Wohlmuth, Josef (2000), *Dekrete der ökumenischen Konzilien*, Bd. 2, Paderborn.
- Wolters, Jochen (2008), „Schriftquellen zum Wachsausschmelzverfahren“, in: *Bild und Bestie. Hildesheimer Bronzen der Stauferzeit* (Katalog zur Ausstellung des Dom-Museums Hildesheim, 31. Mai – 5. Oktober 2008), Regensburg, 43–64.
- Wulf, Christine (2003), *Die Inschriften der Stadt Hildesheim* (Die Deutschen Inschriften 58), Wiesbaden, Online-Version, <https://www.inschriften.net/hildesheim/einleitung.html> (Stand: 4.4.2022).

Bildnachweise

Abb. 1–2: © Dommuseum Hildesheim, Foto: Florian Monheim.

Abb. 3–4: © Dommuseum Hildesheim.

Abb. 5–6: © Rudolf Schneider, Museum am Dom Trier.

Abb. 7: © Amt für kirchliche Denkmalpflege Trier, Archiv/Entwurf: Clemens M. M. Bayer, Bonn.

Abb. 8: © Creative Commons CC BY– MRAH/KMKG.

Abb. 9–12: © Akademie der Wissenschaften und der Literatur Mainz (Christian Feist).

