

Die „auctoritas“ des Zitates in der bernwardinischen Kunst

Von Lieselotte E. Stamm-Saurma

Der bernwardinischen Kunst wird in der Literatur vielfach der Vorwurf des Eklektizismus gemacht. So unterscheidet sich denn die Beurteilung Beissels von 1891¹ nicht wesentlich von derjenigen Wesenbergs 1955², Elberns von 1969³ und Bauers von 1980⁴: Schon Beissel kritisiert an der Hildesheimer Kunst ihre fehlende Eigenständigkeit und ihr unkreatives Umgehen mit Vorbildern⁵. Vor allem für die Malerei kommt er zu dem damals verständlichen Schluß, das Evangelienbuch erscheine „dem ästhetisch gebildeten Auge unseres Jahrhunderts sehr unvollkommen“⁶. Aber auch Victor Elbern sieht die Werke ähnlich, wenn er 1969, die Worte Boecklers von 1930 zitierend über die Bernward Bibel urteilt: „Trotz solcher Beziehungen (sc. der bernwardinischen Werke untereinander) schließen sich die bernwardinischen Handschriften nicht zusammen, es macht sich im Figürlichen der Mangel einer festen Tradition unangenehm bemerkbar, man entlehnt hier und dort, ohne zu einer definitiven eigenen Formulierung zu gelangen“⁷. Der „eklektische Charakter dieser Kunst“⁸ tritt ihm besonders bei der Betrachtung des kostbaren Evangeliars zutage. Noch 1980 äußert sich Gerd Bauer ganz ähnlich, wenn er meint⁹, die Kopisten des Guntbaldevangeliars stünden nicht in einer festen Tradition, was ihre Veränderungen gegenüber dem Vorbild nur als Defizit erscheinen ließe. Besondere Einhelligkeit herrscht bei den Handschriften, aber auch für die übrigen Werke wird das Urteil nicht entscheidend variiert, legen doch Ute Götz etwa an die Bronzetüren¹⁰ oder Wesenberg¹¹ denselben Maßstab an, wenn sie den Mangel an konkreten Vorbildern beklagen. Somit wird der bernwardinischen Kunst unkreatives Nachhaken und ein willkürliches Zusammenfügen zufällig vorhandener Vorlagen vorgeworfen.

Ich möchte im folgenden nun versuchen, als Gegenbeweis zu dieser Perspektive die klare programmatische Ausrichtung dieser Kunst darzustellen und zu zeigen, welche bedeutende Rolle dabei den Vorbildern zukommt. Wie schon Hanns Swarzenski 1963 gezeigt hat¹², gehört die Orientierung an Vorbildern nicht nur zu einem der herausragendsten Gestaltungsprinzipien der bernwardinischen, sondern überhaupt der Kunst des 11.

Jahrhunderts. Der Vorwurf des Eklektizismus allerdings enthält die Annahme, hier sei von hier und dort entliehen worden, ohne daß damit eine konkrete gestalterische Absicht verbunden gewesen wäre. Gerade da möchte ich ansetzen und die These aufstellen, daß die Vorbilder in ihrer Auswahl wohl schon in nur beschränkter Zahl vorhanden, in ihrer Verwendung jedoch durchaus mit einem Konzept und damit auch mit bestimmten Bedeutungen verbunden worden sind. Mit anderen Worten ist damit gemeint, daß das Vorbild in der Art und Weise eines Zitates verwendet wird. Diese These möchte ich zunächst an einem stilistischen Beispiel näher ausführen und anschließend die Kompilation mehrerer Vorbilder zeigen und deren Funktion für die verschiedenen Bedeutungsschichten des Bildes analysieren.

Den Rückendeckel des kostbaren Evangeliars zielt eine Madonna nach byzantinischem Vorbild (Abb. 2). Diese Kopie nun muß im Zusammenhang des gesamten, weitgehend unter Bernward hergestellten Einbandes betrachtet werden¹³, was allein schon die Stifterinschrift belegt, die nicht auf dem Vorder- sondern auf dem Rückendeckel erscheint. Als Pendant zur Madonna trägt der Vorderdeckel (Abb. 1) eine byzantinische Spolie, eine Deesis, die bereits Goldschmidt der sogenannten Triptychongruppe zugeordnet hat¹⁴. Dieser Spolie gleichgesetzt wird nun nicht allein die Madonna des Rückendeckels, sondern auch der Kruzifix mit dem doppelten Kreuz, der sich unterhalb der Elfenbeintafel befindet, und der zur ursprünglichen Konzeption des Deckels gehört haben dürfte. Diese Gegenüberstellung von Spolie auf dem Vorderdeckel und Kopien auf Vorder- und Rückendeckel schafft zwischen der mit byzantinischen Motiven arbeitenden Kopie und der Spolie ein Verhältnis der Äquivalenz. Daß im Mittelalter Spolien Zitate sind, ist längst ein *locus communis* geworden¹⁵. Durch die hier hergestellte Gleichwertigkeit erhält damit die Kopie die Bedeutung eines Spolienzitates.

Interessanterweise läßt Bernward einen sehr seltenen Madonnentyp kopieren, bei dem das Kind nicht wie bei der normalen Hodegetria auf dem linken, sondern auf dem rechten Arm gehalten wird¹⁶. Die Existenz dieses Typus im byzantinischen Raum kann über ein Elfenbein

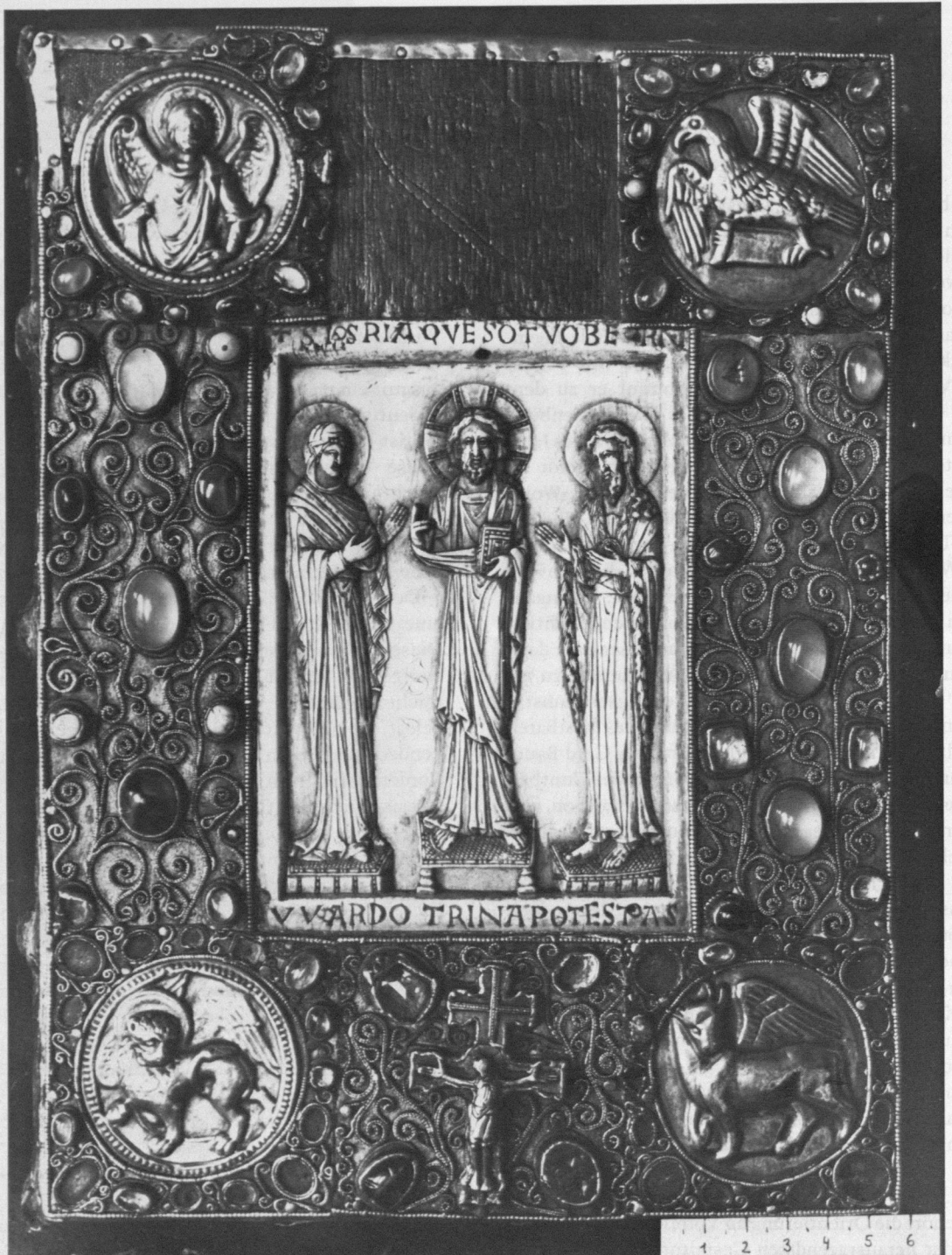


Abb. 1 Vorderdeckel des kostbaren Evangeliars, Hildesheim Domschatz Nr. 18



Abb. 2 Rückendeckel des kostbaren Evangeliars, Hildesheim Domschatz Nr. 18



Abb. 3 Noli me tangere, Kostbares Evangeliar, Hildesheim Domschatz Nr. 18, fol. 75v

in Berlin aus dem 11. Jahrhundert nachgewiesen werden¹⁷. Von den stilistischen Elementen her scheint die Rückendeckelmadonna weniger an Arbeiten der sogenannten Triptychongruppe anzuschließen, also nicht an Werke in der Art des Vorderdeckels, sondern viel eher an Elfenbeine der sogenannten Romanosgruppe. Eine vergleichbare Spannung zwischen der blanken Fläche des um das Spielbein gespannten Gewandes mit den im Hildesheimer Relief nur noch eingravierten Muldenfalten und den metallenen scharfen, sich dem Körper entlangziehenden Röhrenfalten kommt etwa in der Madonna von Utrecht aus dem 10. Jahrhundert zum Ausdruck¹⁸. Die Umsetzung des Vorbildes wird in Hildesheim geradezu meisterhaft vollbracht: Der byzantinische Eindruck ist erhalten geblieben, obwohl die einzelnen Elemente vollständig ins Ornamentale übertragen worden sind. Die Saumpartie stellt sich als ein Zackenmuster dar, und die Faltentäler sind als parallel verlaufende Ritzlinien eingraviert.

Allerdings erfährt das Spolienzitat eine ganz entscheidende Umdeutung durch ikonographische Veränderungen. Die Madonna präsentiert in ihrer Linken einen

Palmwedel, und die Kugel in der Hand des Kindes ersetzt den sonst üblichen Segensgestus¹⁹. Das äußerst ungewöhnliche Attribut der Muttergottes kommt noch ein zweites Mal in Hildesheim vor, nämlich bei der Verkündigungsmaria an der Tür²⁰. Ikonographisch Verwandtes kennt einzig die englische Buchmalerei²¹; es sei auf den Palmwedel der Maria in der New Minster Charta von 966 verwiesen²². Allerdings liefert diese Parallele lediglich für das formale Vorbild eine Erklärung²³, wogegen wir die Bedeutung des Attributes meines Erachtens am ehesten aus der Dichtung der Hrosvita von Gandersheim erhellbar können. In der Marienlegende, einer Quelle, der wir noch mehrfach begegnen werden, wird von dem Palmzweig berichtet, den der kleine Jesus auf der Flucht bricht und in den Himmel sendet, auf daß aus ihm einst jene paradisiatische Palme entwüchse, von der er einen Zweig nehmen und ihn übergebend sagen könne: (V. 801) „wahrlich Du hast die Palme des Sieges errungen“²⁴. Dieser Aspekt der triumphierenden Muttergottes bestimmt alle bernwardinischen Mariendarstellungen, wie wir sie von der Tür und dem Widmungsbild her kennen²⁵. Man kann also sehr wohl behaupten, daß durch geringe Veränderungen die byzantinische Marienikone in eine bernwardinische umgearbeitet worden ist. Die Anspielung auf die Ikone ist durch die Angleichung an die Spolie des Vorderdeckels unterstrichen worden; ihre ikonographische Aussage jedoch zugunsten eines bernwardinischen Marienbildes verändert worden.

Nachdem ich den Zitatcharakter einer zur Spolie äquivalenten Kopie belegt habe, möchte ich am Beispiel einer Kompilation die Bedeutung der in ihr verwandten Vorbilder für das ikonographische Programm analysieren.

Unter den möglichen Vorbildern zur *Noli me tangere* Darstellung im kostbaren Evangeliar (Abb. 3) steht die Szene auf dem vatikanischen Silberbehälter (Abb. 4) am nächsten. Es sei nur hingewiesen auf die hier wie dort vorkommende leichte Schreitbewegung und den Segensgestus Christi. Besonders auffallend ist, daß in beiden Darstellungen Maria Magdalena gezeigt wird, wie sie den Fuß des Herrn berührt. Bedeutsam für die exegetische Ausrichtung Bernwards sind jedoch die neuen Interpretationen, die er diesem Bildtypus gibt: Im Relief der Paschalis Staurothek nämlich ist die Szene von Matthäus 28,9, der Gruß der beiden Marien an den Herrn, dargestellt²⁶. Dieses Vorbild wird in Hildesheim in die *Noli me tangere* Illustration umgedeutet (Johannes 20, 17), und der aus der byzantinischen Darstellung stammende Fußfuß durch Maria Magdalena in ein bloßes Hinweisen auf den Fuß umgestaltet. Diese Geste also hat



Abb. 4 Die beiden Marien begrüßen den Herrn, Staurothek Paschalis I, Vatikan, Biblioteca Apostolica Vaticana, Museo Sacro

im Zusammenhang des *Noli me tangere*, bei dem nach Johannes das Berühren des Leibes des Auferstandenen nicht möglich ist, eine ganz andere Bedeutung erhalten. Sie macht den Umstand bewußt, daß dieselbe Maria Magdalena, die hier nur auf den Fuß hinweist, diesen vor der Passion gesalbt hatte. Eine solche Deutung, daß hier in der einen Szene gleichsam eine zweite durchscheint, gewinnt an Plausibilität, wenn wir feststellen, daß in ihr sogar eine dritte Szene aufgeführt wird. Der bernwardinische Künstler fügt die *Mandorla der Himmelfahrt* hinzu, die – wie wohl auch der *Gestus* im Ganzen – von einer karolingischen Vorlage in der Art des Weimarer Elfenbeins aus der *Liuthard-Gruppe* abgeleitet worden sein dürfte²⁷. Dasselbe Elfenbein wird bekanntlich auch für die *Noli me tangere* Szene der Tür herangezogen²⁸, in der aber sowohl die *Mandorla* fehlt als übrigens auch die Anspielung auf die Fußsalbung²⁹.

Wenn wir also die Programmaussage des *Noli me tangere* in der Handschrift erfassen wollen, so ist uns dies erst entschlüsselbar über die Analyse der einzelnen Vorlagen. Auf diese Weise erfahren wir, daß sich scheinbar eine Szene als die Verbindung verschiedener szenischer Abschnitte in einer einzigen Darstellung herausstellt: Fußsalbung, *Noli me tangere* und die zukünftige Himmelfahrt sind in *einem* Zeichen zusammengefaßt. Diese Kombination von verschiedenen Zeitabläufen in *einer* Szene gehört zu den vordringlichsten Gestaltungsabsichten der bernwardinischen Kunst. Diese strebt eine exegetische Darstellungsweise an, in der nach geschichtstheologischem Verständnis die verschiedenen Zusammenhänge der Heilsereignisse in jeweils einer Szene zentriert werden. Hierzu wird meist mit Hilfe der Kompilation verschiedener Vorlagen gearbeitet, die zu einer jeweils ganz neuen Bildeinheit zusammengefaßt werden.

Gehen wir zu unserer ursprünglichen These zurück, so hat sich aus dem Bisherigen ergeben, daß die Vorbilder nicht als bloße und schon gar nicht als eklektische Kopien eingesetzt werden, sondern als Zitate aufzufassen sind. Im Falle der *Madonna* ist das Vorbild in einem bernwardinischen Sinn umgearbeitet, während im *Noli me tangere* ein bernwardinisches Programm durch verschiedene Teilzitate belegt wird. Beide Arten der Vorlageverarbeitung sind insofern der *Spolie* vergleichbar als aus ihnen ihre ursprüngliche Bedeutung spricht und diese zur Vertiefung der Aussage dient.

Dieser ersten These, das Vorbild sei Zitat, möchte ich nun eine zweite hinzufügen: Das Zitat sei „*autoritas*“. Damit also ist gesagt, daß das Zitat auch einen Anspruch

auf eine gewisse Bedeutung erhebt. Zunächst aber soll der Begriff der „*autoritas*“ näher ausgeführt werden.

Bereits im zeitgenössischen Verständnis ist dieser Begriff mehrschichtig, und seine Interpretation gewinnt bekanntlich in der Scholastik zunehmend an Bedeutung. So sieht denn etwa *Evrard de Bethune* zwei verschiedene Bedeutungsrichtungen als die entscheidenden an³⁰: Einerseits die mit dem Handeln Zusammenhängende, wobei „*actor*“ über „*agendo*“ von „*agendo*“ abgeleitet wird und andererseits eine Verbindung zwischen „*actor*“ und „*autentim*“, das aus den Griechischen stammend mit „*originalis*“ gleichgesetzt wird³¹. Zu diesen beiden Ebenen des Handelns und der Authentizität tritt diejenige der Autorität³². „*Auctor*“ ist derjenige, der die „*autoritas*“ hat – nun nur im rechtlichen Sinn verstanden – also die Garantie eines Rechtes oder seiner Rechtmäßigkeit³³. In diesem iuridischen Sinn, der Gewähr für Rechtmäßigkeit meint, ist der Begriff „*autoritas*“ auch in literarische und theologische Zusammenhänge aufgenommen worden⁴. Ein Text *ist* „*autoritas*“, sofern er Gewähr bietet für Authentizität. Dadurch erhält er auch die Autorität, die Würde sowie seinen Anspruch auf Rechtmäßigkeit und Richtigkeit. Mit diesem Begriffsverständnis wird „*autoritas*“ in den *Florilegien* und *Sentenzen* des Früh- und Hochmittelalters verwendet³⁵. Hier meint die „*autoritas Gregorii*“ etwa den authentischen Text *Gregors des Gr.*, der, weil er von der Autorität *Gregors* abstammt, Gewähr für eine rechtmäßige Herkunft bietet und daher auch Anspruch auf Richtigkeit und Wahrheit erheben kann³⁶. Berücksichtigen wir noch den mittelalterlichen Begriff der „*translatio*“³⁷, der im Zusammenhang der „*autoritates*“ eine große Rolle spielt, so wird uns die Bedeutung dieser beiden Begriffe gerade auch für die Kunst verständlicher: Im geschichtstheologischen Denken, welches das Mittelalter seit *Augustin* bestimmt, stehen sich „*inventio*“ und „*translatio*“ als zwei stark widersprechende Kategorien gegenüber. Primäre Größe jedenfalls für das früh- und hochmittelalterliche Denken bleibt die „*translatio*“, denn nur sie allein bietet Gewähr für die „*autoritas*“ der Tradition.

Aus diesem Begriffszusammenhängen ergibt sich nun, daß „*autoritas*“ sozusagen zweigesichtig ist: Sie weist zurück, insofern sie die rechtmäßige Abstammung vertritt; sie weist aber gleichzeitig auch nach vorne, insofern sie mit Autorität einen neuen, der Gegenwart zugehörigen Anspruch vertritt. Das Arbeiten mit „*autoritates*“ ist somit eine formale, traditionelle Technik, die aber zugleich auch mit gewissen programmatischen An-

sprüchen verbunden ist. Dieser letztere Aspekt gewinnt an Bedeutung, wenn – wie dies in der Theologie des 9. und 10. Jahrhunderts in Ansätzen sich zu entwickeln beginnt – die „auctoritates“ nicht mehr bloß reihend aneinander gefügt werden, sondern einem theologischen System eingepaßt werden. Unter den Zeitgenossen Bernwards wären etwa Gerbert von Aurillac oder auch Fulbert von Chartres als Vertreter dieses neuen Schrifttums zu nennen³⁸. Ich möchte nun im folgenden zeigen, daß in der bernwardinischen Kunst nicht bloß „auctoritates“ gesammelt werden, sondern sich klare Ansätze zu einer systematischen Durchdringung zeigen, wodurch sich Bernward meines Erachtens deutlich von seinen übrigen Zeitgenossen, wie etwa Aribert von Mailand, unterscheidet³⁹.

Zwei Beispiele aus dem kostbaren Evangeliar sollen helfen, diese Systematisierung der Vorbilder herauszuarbeiten: Die Analyse der Inkarnationsdarstellung (Abb. 5) auf Vorbilder hin, läßt eine Kompilation verschiedenster Vorlagen erkennen, deren Herkunft schon mehrfach publiziert worden ist, und die ich deshalb hier nur kurz nennen will⁴⁰. Für den jugendlichen Thronenden im Himmel vor der Glorie auf dem Globus sitzend, flankiert von zwei Seraphim, dürfte ein Vorbild in der Art der Jesajasvision der Bibel von San Paolo fuori le mura maßgebend gewesen sein⁴¹. Dort findet sich auch die Darstellung der fünf Himmelsphären. In kühner Kombination wird das apokalyptische Lamm im Clipeus hinzugefügt, das allerdings nicht wie etwa im Codex aureus aus St. Emmeram auf einer Schriftrolle steht⁴², sondern in dem Moment dargestellt ist, wie es das Buch der sieben Siegel öffnet. Der Thronende ist mit Kreuznimbus versehen und trägt überdies eine Krone, deren ikonographische Herkunft Deshman überzeugend aus England herleiten konnte. Zum Vergleich sei der gekrönte Christus aus dem Benedictionale des Aethelwold erwähnt⁴³. Im unteren Bereich dieser bernwardinischen Miniatur befindet sich, deutlich von der oberen Zone abgegrenzt, die irdische Sphäre, die durch die beiden Gestalten Oceanus und Terra besetzt ist. Als Vorlage lassen sich hierfür wiederum karolingische Beispiele anführen in der Art des Sakramentars von Karl dem Kahlen (Abb. 6). Allerdings sind überdies in Hildesheim noch zwei weitere Elemente hinzugefügt worden: Die linke der Gestalten an der Brust der Terra nimmt der Schlange, die sich hinter dem Rücken der Terra um den Baum windet, den Apfel aus dem Maul. Carl Nordenfalk bereits hat dieses Erbsündemotiv überzeugend von der touronischen Vorlage abgeleitet, die auch für die Türe maßgebend gewesen sein muß⁴⁴.

Zum Vergleich sei an die Genesisseite der Bamberger-Bibel erinnert⁴⁵. Umgearbeitet wurde aber auch Oceanus, ist doch das Meerwesen, auf dem er reitet, mit drachenartigen Zügen versehen worden. Die entscheidendste Veränderung aber erlebt die Haltung des Meerwesens gegenüber der Vorlage. Es reckt sich nun deutlich dem Kind entgegen. Dadurch wird die Assoziation an den Drachen der Apokalypse 12,4 hervorgerufen, der das in den Himmel entrückte Kind verfolgt. Dieses, das zugleich das inkarnierte Wort darstellt, befindet sich im Zentrum des Bildes, in einer sarkophagähnlichen Krippe liegend. Es wird von einem Strahlenkranz überleuchtet, der von dem Stern zu Füßen des Thronenden ausgeht.

Ähnlich wie schon im *Noli me tangere* ist auch hier eine exegetische Auslegung erreicht worden, indem mit Hilfe einer Kombination von Vorlagen und deren Veränderung zeitlich weit auseinanderliegende Szenen zu einem Bild zusammengefügt werden. Wir sehen hier den thronenden Logos mit dem erhöhten Lamm, welches das Buch der sieben Siegel öffnet, in Zusammenhang gebracht mit dem inkarnierten Logos, Christus in der Krippe. Der Christus der Passion, im Lamm und im Sarkophag symbolisiert, ist in Verbindung gebracht mit der Erbsünde, die sich in den Armen der Terra abspielt. Der apokalyptische Christus wiederum ist in Beziehung gesetzt zu dem das Kind bedrohenden Drachen, als welcher das Meerwesen unter Oceanus erscheint. Gleichsam kreisend ist der Zyklus von Schöpfung zu Erbsünde über Inkarnation zur Passion bis hin zur Apokalypse in einem Bild festgehalten. Dieses System, in dem die einzelnen Vorbilder zu einem neuen Ganzen zusammengefügt worden sind, ließe sich am besten mit dem Begriff zyklische Typologie umschreiben. Ein ganz ähnliches Verständnis des Heilsgeschehens kommt ja bekanntlich an der Türe zum Ausdruck, insofern dort ebenfalls die gegenläufige Bewegung vom Niedergang zur Rettung gezeigt wird, und die Szenen gleichsam kreisend um die beiden Gestalten Eva und Maria angeordnet sind.

Das theologische System der Komposition im Inkarnationsbild leitet sich von einer besonders genauen Auslegung der beiden Johannestexte, dem Evangelium und der Offenbarung her. Verwandtes Gedankengut fand Bernward allerdings auch in der zeitgenössischen Literatur. Zumindest die Vorstellungen zur Inkarnation kommen in der Dichtung der *Hrosvita* von Gandersheim in ganz ähnlicher Weise vor. In der Marienlegende schreibt sie zu der mit Stern und Strahlenbündel verbildlichten Stelle aus Johannes 1,5: *Et lux in tenebris lucet*“:

(V. 569) „undurchdringliches Dunkel umhüllte sie (sc. die Höhle) immer.
Doch als Maria, die bald schon den Quell alles Lichtes gebären sollte,
Trat in die Höhle begann sie zu strahlen in funkelndem Glanze.
Niemals sollte der himmlische Lichtglanz wieder verlöschen.“⁴⁶.

Etwas später folgt die Vorstellung des Logoscreator:

(V. 889) „der du durch's Wort die Welt erschaffen hast,“⁴⁷.

Erwähnt ist auch das Königtum des Herrn:

(V. 596) „Seht doch den herrlichen Knaben, den Spross eines Königs.“⁴⁸.

Ebenso findet sich bei Hrosvita der typologische Bezug zur Erbsünde und dem Erlösungstod, wenn sie in den folgenden Zeilen schreibt:

(V. 218) „so daß, der ohne Anbeginn wie der Vater,
aus der Jungfrau geboren ins Zeitliche, Mensch geworden,
alle mit seinem heiligen Blut erlöse,
auf daß der listige Feind des Menschengeschlechts
nicht mehr frohlockend die Welt in der Sünde verstricke,“⁴⁹.

In der Dichtung der Hrosvita von Gandersheim also kommen dieselben zentralen johannäischen Gedanken zum Ausdruck, die bei Bernward bildnerisch gestaltet werden. So erwähnt auch sie den hier so bedeutsamen Bezug zwischen Logos, Lamm, inkarniertem Wort und Erbsünde. In dieser Dichtung ist nun zugleich auch eine Verbindung zu einer wesentlich älteren Tradition aufgenommen, die wohl auch in der bildnerischen Gestaltung Bernwards mit angesprochen ist: Diese streng johannäische Logoschristologie, wie sie bei Hrosvita angetönt wird, bei Bernward hingegen explizit gestaltet ist, spielt ja vor allem in der Frühzeit des Christentums, zur Zeit der Apologeten und noch der Väter, eine entscheidende Rolle⁵⁰. Die theologische Grundkonzeption des Bildes, wie sie in der Darstellung des johannäischen Verständnisses der Inkarnation zum Ausdruck kommt, erweist sich somit ihrerseits als bewußtes Anknüpfen an eine wesentlich ältere Tradition, die durch den Anschluß an die Gandersheimer Dichtung eine Aktualisierung erlebt hat. Man kann also sagen, es arbeiten formale wie auch inhaltliche Konzeption mit demselben Mittel des Zitierens, indem sie sich auf eine ältere Tradition berufen.

Wäre nach dem Bisherigen immer noch der Einwurf denkbar, auch bei solch neuen Kombinationen handle es

sich um ein bloßes Zusammenfügen zufällig vorhandener Vorlagen, so gewinnt meine Annahme, Zitate würden die Aussage autorisieren, durch das nächste Beispiel an Wahrscheinlichkeit.

Im Bild der Anbetung der Könige (Abb. 7) liegt ebenso wie in der Inkarnationsdarstellung eine zyklische Präsentation des Heilsgeschehens vor. Zentrum ist hier die Menschwerdung und das Opfer. Im oberen Bildteil wird das Christkind auf einem altarähnlichen Gebilde liegend nur von Ochs und Esel bewacht. Davon abgesetzt ist die himmlische Sphäre, in der drei Engel wohnen, und aus welcher der Stern Strahlen zu der Krippe hinabsendet. Dieser absteigenden Bewegung antwortet aus dem unteren Bildteil eine aufsteigende: Hier werden die Weisen aus dem Morgenland und nicht die Hl. Drei Könige gezeigt, wie ihre Trachten belegen. Diese bestehen nämlich aus Schuhen, Hosen, einer Tunika, Dalmatik und einem kaselartig veränderten Pallium, sowie den phrygischen Mützen. Die Umwandlung der ehemals morgenländisch antiken Gewandung in eine teilweise liturgische Tracht macht sie auch zu Zelebranten, die dem Kind auf der als Altar aufgefaßten Krippe ihr Opfer darbringen⁵¹. Das inkarnierte Wort selber als die ursprüngliche Opfergabe auf dem himmlischen Altar verbindet inhaltlich diese untere Zone schließlich mit der oberen. Inkarnation, Passion und Eucharistie sind als zyklisches Geschehen angeordnet, das um den fleischgewordenen Logos kreist.

Betrachten wir nun die Vorbilder, so besteht zwar für die Darstellung des Christkinds mit Ochs und Esel in den Medaillons des Uta-Codex eine zeitgenössische, verwandte Konzeption⁵². Viel häufiger hingegen ist diese Auffassung in der frühchristlichen Kunst, einer Zeit also, welche die Logoschristologie besonders betont hat. Als Beispiel sei hier der Giebel des sogenannten Stilicho-Sarkophages in Mailand mit derselben Thematik erwähnt⁵³. Eine verwandte Aufsplitterung der Szene kennt ebenfalls die frühchristliche Kunst, so etwa das Relief des Riefelsarkophags in Arles (Abb. 8), eine Arbeit aus dem 4. Jahrhundert. In diese Zeit gehören auch die sehr genau gezeichneten phrygischen Trachten der Magier. Ein solcher Rückgriff auf die Frühzeit der Anbetungsdarstellung ist insofern besonders aufschlußreich, als anzunehmen ist, daß er bewußt vorgenommen worden ist. Deshman vermochte ja zu belegen, daß die Darstellung der Drei Könige, wie sie der Egbert-Codex oder aber auch die Bernwardtür durchaus kennen, auf denselben Kanälen von England her auf den Kontinent gekommen ist, wie all die anderen ikonographischen Neuheiten, die



Abb. 5 Inkarnation des Herrn, kostbares Evangeliar, Hildesheim, Domschatz Nr. 18, fol. 174 r

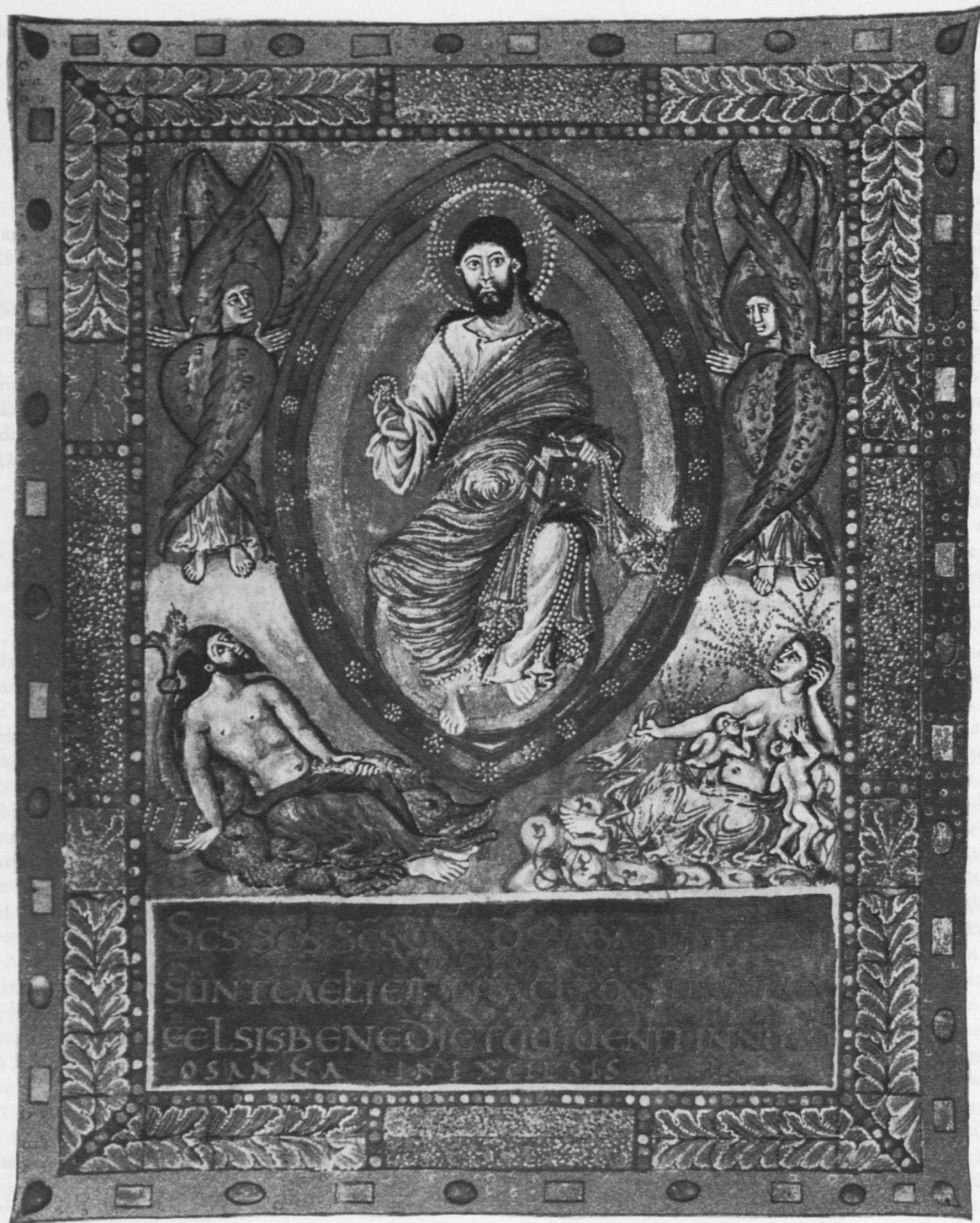


Abb. 6 Majestas Domini, Sakramentar Karls des Kahlen, Paris Bibliothèque Nationale, ms. lat. 1141, fol. 6



Abb. 7 Anbetung der Magier, kostbares Evangeliar, Hildesheim Domschatz Nr. 18, fol. 18



Abb. 8 Geburt Christi, Riefelsarkophag Mittelfeld, Arles
Musée Lapidaires d'Art Chrétien

Bernward im kostbaren Evangeliar selber erstmals aufnimmt⁵⁴. Es sei hier an die Krönung Mariens, den gekrönten Christus und den im Himmel verschwindenden Christus der Himmelfahrt erinnert.

Die besondere Betonung der Logoschristologie in der Anbetung der Könige hat auch in diesem Fall ihren theologischen Hintergrund in einer strengen Auslegung der johannäischen Texte. Als zweite Quelle dürften aber auch für diese Darstellung der Inkarnation die Deutungsweisen der Hrosvita von Gandersheim einen bildnerischen Ausdruck gefunden haben. Sie schreibt in der Marienlegende:

(V. 209) „Damals war's als allmählich des gütigen Allvaters Gnade

unsere Welt zu erhellen begann mit leuchtenden Strahlen
und ein Ende zu setzen der früheren Zwietracht –
als die Bürger des Himmels zuerst den Erdgeborenen
künftigen Anteil am Jenseits versprochen,
ihnen, die sie zuvor verworfen nach Adams Verfehlung.“⁵⁵.

Wir haben bisher die Technik kennengelernt, mit der Bernward Zitate zusammensetzt und parallel zur Bedeutungsrichtung auch entsprechende Formen für eine Gewährleistung der Aussage einfügt. Damit läßt sich zweifellos der Vorwurf des Eklektizismus, von dem ich ausgegangen bin, entkräften: Ist doch weder die Wahl der Zitate zufällig noch deren Zusammenstellung ohne Kreativität. Insbesondere deren Anordnung hat gerade an den letzten beiden Beispielen der Inkarnationsdarstellungen die Tendenz zu Systematisierung gezeigt, was sie deutlich unterscheidet von dem bloßen Sammeln von Zitaten, wie es etwa Aribert, der wenig jüngere Bischof von Mailand, veranlaßt. Der bernwardinischen Systematik geradezu zuwiderlaufen würde ein Zusammenfügen in der Art der doppelten Anastasis, wie sie Aribert am Buchdeckel des Evangeliars vornehmen läßt⁵⁶; stehen doch hier in den drei Frauen am Grab und der Anastasis lediglich je eine westliche und eine östliche Variante desselben theologischen Inhaltes nebeneinander. Bei Bernward dagegen werden die Zitate auf ein Generalthema hin angeordnet. Dies bedeutet eine systematische Durchdringung der „auctoritates“, wie sie in der gleichzeitigen Theologie erst von wenigen Frühscholastikern ähnlich vorgenommen wird.

Zum Abschluß soll nun noch der Versuch gemacht werden, auf die mit der Verwendung der Zitate manifestierten Ansprüche einzugehen. Entsprechend der Doppelwertigkeit des „auctoritas“-Begriffs ist ja auch die Ausrichtung der „auctoritates“ in zwei Hinsichten deutbar: In einem nahezu rechtlichen Sinn sind sie Zeugen für die Rechtmäßigkeit, Richtigkeit der Aussage, insofern sie Beleg für deren edle Vergangenheit sind. Durch ihre Anordnung, ihren Bezug zur Gegenwart des Herstellers aber, sind sie auch Vertreter eines neuen auf Gegenwart und Zukunft bezogenen Anspruchs. Diese Ambivalenz soll am Grab Bernwards, an dem die Motivation seiner Stiftung besonders deutlich erkennbar wird, dargestellt werden.

Das Grab besteht zum Einen aus der Grabplatte (Abb. 9), deren genaue Fixierung nicht überliefert ist, und zum



Abb. 9 Grabplatte Bernwards, Hildesheim St. Michael

Anderen aus dem Sarkophag, der zweifellos von der Grabplatte bedeckt wurde. Die Inschrift der Platte entspricht, wie Karl August Wirth⁵⁷ festgestellt hat, den üblichen Gewohnheiten; bei der Darstellung allerdings handelt es sich wiederum um eine Kompilation verschiedener Elemente, die es genauer zu analysieren gilt.

Eine Art Vortragekreuz steckt in einem Baumstumpf, dessen Knospen diesen als arbor vitae erkennen lassen⁵⁸. Das Kreuz trägt die vier Medaillons mit den Evangelistensymbolen, die um das Lamm mit der Kreuzesfahne angeordnet sind. Die gesamte Platte wird von einem reduzierten Flechtbandwerk umrahmt und trägt an den vier Ecken je einen metallenen Ring.

Die Grabplatte eines Unbekannten im südlichen Schiff des Speyerer Doms, die Kubach ins frühe 11. Jahrhundert datieren möchte⁵⁹, belegt, daß eine Grabplatte mit Kreuzeszeichen üblich war, läßt aber zugleich auch die Komplexität der bernwardinischen Lösung erkennen. Tatsächlich findet sich denn die Anordnung des arbor vitae mit Kreuz, Lamm und Evangelistensymbolen nur selten und scheint vor allem auf reale Vortragekreuze beschränkt zu sein. Im Mathildenkreuz des Essener Doms (Abb. 10), einem für den Gebrauch bestimmten Vortragekreuz, kommt denn die ikonographisch verwandteste Anordnung vor. Hier ist allerdings der arbor vitae als Rankenwerk dargestellt, ein Element, das wir vor allem im byzantinischen Raum finden, so etwa am Vortragekreuz Justinos II⁶⁰. Ähnliche Lebensbäume wie auf der Platte treffen wir nun im bernwardinischen Werk selber, so an der Tür in der Kreuzigungsdarstellung⁶¹ sowie in der Miniatur der Bibel (Abb. 11). Gerade diese liefert als deutliche Parallele eine Deutungshilfe. Dort steht zwischen dem in seiner Identität umstrittenen Zelebranten⁶² und Ecclesia ein riesiges Kreuz, dessen Enden und Griff es als reales Vortragekreuz erkennbar machen, während Blüten und Rankenwerk es zum Paradiesesbaum werden lassen. Es ist also sozusagen in doppelter Erscheinung vorhanden, als Kreuz der Kirche und als Lebensbaum des Paradieses⁶³. Ecclesia, deren Gesten betont hinweisenden Charakter haben, belegt diese Doppelwertigkeit insofern sie im Altarbereich stehend mit der einen Hand auf das Kreuz deutet, mit der anderen in die himmlische Sphäre zeigt. Berücksichtigen wir nun noch die Herkunft der Formel des Epitaphs von echten Vortragekreuzen und nehmen die wohl gängige Bedeutung der vier Ringe an den vier Ecken der Grabplatte hinzu, die nach dem plures-fuisse Kommentar des Hieronymus die vier Ringe der Bundeslade, dh. die Kirche symbolisieren⁶⁴, so ergibt sich ein unmittelbarer Bezug zur Inschrift auf der Platte: Dort steht nämlich am Ende des Textes, welcher der Vergänglichkeit des Menschen Bernward gewidmet ist: „Sit pia pax animae/ vos et amen canite“. Nach meiner Interpretation würde dieser Bezug zwischen Bild und Text bedeuten, daß die Vertreter der irdischen Kirche, die an der Liturgie teilnehmen, zusam-

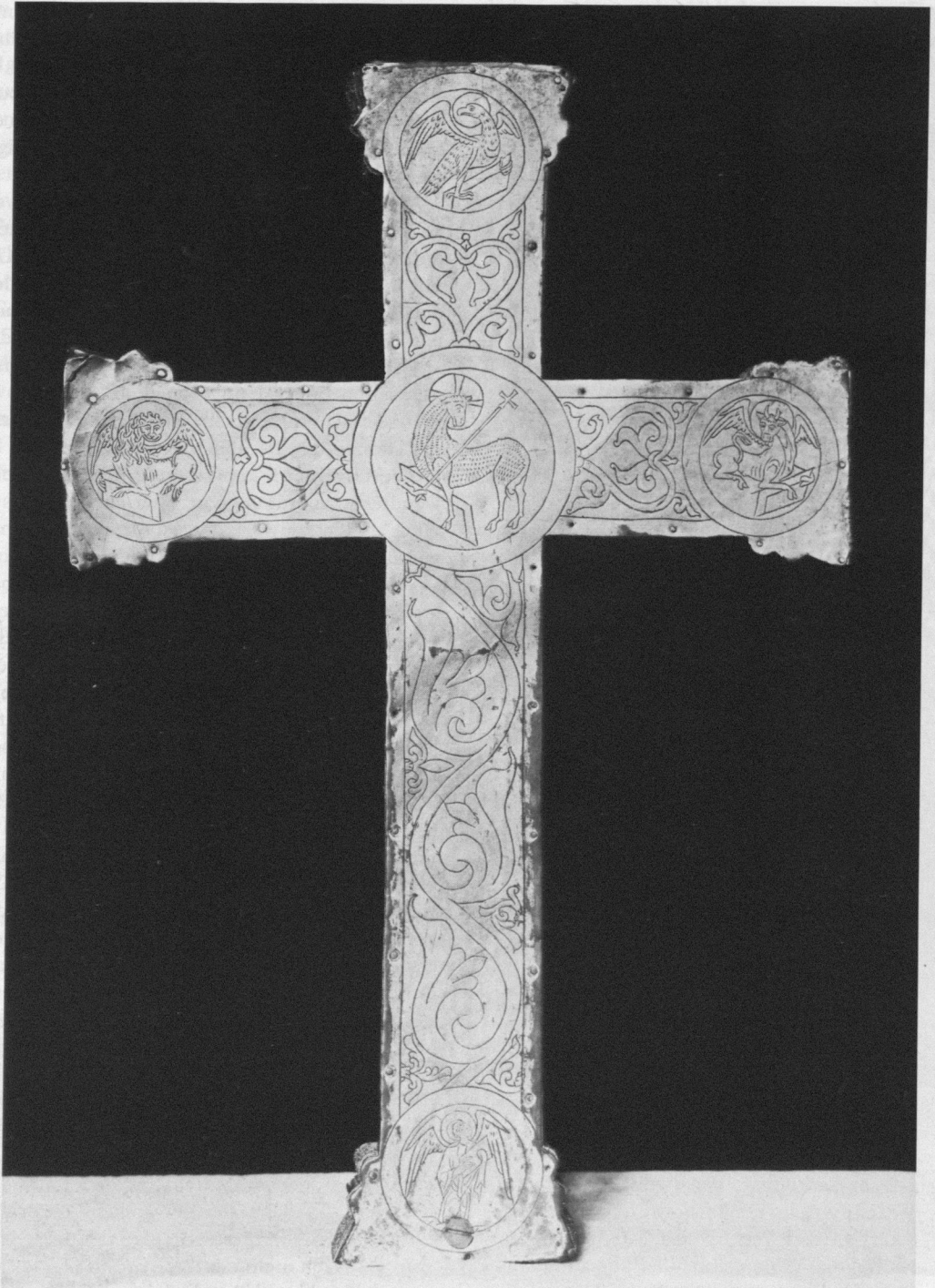


Abb. 10 Mathildencross, Essen Münsterschatz

menzusehen sind mit dem Abbild der irdischen und der himmlischen Kirche auf der Platte: In Stein verewigte und lebendige Liturgie bilden eine Einheit und singen das Amen zum Seelenheil Bernwards.

Betrachten wir nun den Sarkophag⁶⁵, so vertieft sich diese Aussage. Hier ist am Kopf des Toten das Lamm, zu seinen Füßen das Kreuz dargestellt. Vergleichbare Verbindungen zwischen Kreuz und Lamm finden sich vor allem im ravennatischen Bereich, es sei hier etwa an den Honoriussarkophag erinnert⁶⁶. Das Lamm (Abb. 12) nun allerdings ist am Bernwardsarkophag von sieben wolkenähnlichen Gebilden umgeben, wie sie ebenfalls bei den Engeln der Dachschrägen (Abb. 14) und auf der Platte beim Engel des Evangelisten Lukas (Abb. 9) vorkommen. Diese Motive werden in der Literatur meist als die apokalyptischen Flammen gedeutet⁶⁷, was zwar eine verlockende, sehr bernwardinische Zufügung wäre, meines Erachtens aber mittelalterlichen Darstellungsgewohn-

heiten widerspricht. Üblicherweise werden Flammen in Strahlenform dargestellt⁶⁸, wogegen tatsächlich Wolken in dieser Weise abgebildet werden. Zum Vergleich sei hierfür das Evangeliar Franz II genannt (Abb. 13), bei dem die Symbole der jeweiligen Evangelisten in einer Hemelssphäre mit vergleichbaren Wolkengebilden geschildert werden. Wir können diese Motive also lediglich als Hinweise dafür nehmen, daß das Lamm auf dem Bernwardsarkophag sich in den himmlischen Bereichen befindet. Dies gilt ebenso für die Engel, die zwischen denselben Wolken die Schrägen des Daches zieren. Eine ähnliche Konzeption von Engelschören an Dachschrägen ist etwa am sogenannten Mommole-Reliquiar in St. Benoît sur Loire⁶⁹, einer merowingischen Arbeit (Abb. 15), verwirklicht worden. Die Darstellung der Engel entspricht denjenigen des kostbaren Evangeliiars (Abb. 7), wie sie etwa im himmlischen Rund der Anbetung der Könige anzutreffen sind. Bei diesen nur rasch genannten Vorbil-



Abb. 12 Giebel des Bernwardsarkophag, Hildesheim St. Michael



Abb. 11 Widmungsbild der Bernwardbibel, Hildesheim, Domschatz Nr. 61, fol. 1 r



Abb. 13 Markussymbol, Evangeliar Franz II, Paris Bibliothèque Nationale, ms. lat. 257, fol. 61



Abb. 14 Dachschragen Bernwardsarkophag, Hildesheim St. Michael

dem sind möglicherweise merowingische⁷⁰, ravnatische, karolingische und auch zeitgenössische Assoziationen zu vermuten.

Wenden wir uns nun der Interpretation dieser Vorbilder zu, so liefert die einigermaßen klar erkennbare Motivation der Stiftung wichtige Hinweise: Dem Sarkophagdeckel ist ja folgendes Zitat aus Hiob 19, 25–27 eingeschrieben: „Denn ich weiß, daß mein Erlöser lebt und am Jüngsten Tage werde ich auferstehen und werde wieder umgeben mit meiner Haut und in meinem Fleisch werde ich Gott meinen Erlöser sehen, ich selbst werde ihn sehen, meine Augen werden ihn schauen und kein anderer, diese meine Hoffnung ruht in meiner Brust.“ Zeugen dieser Gewißheit des im Grab ruhenden „servus servorum“, wie Bernward sich in selbstbewußter „humilitas“ in Anlehnung an die Papstformel nennt⁷¹, sind die himmlischen Chöre, denn sie gewährleiten, genauso wie die Gegenüberstellung von Kreuz und Lamm, die Erfüllung dieser Hoffnung. Fügen wir nun noch unsere vorherige Interpretation der Grabplatte als steinernes Abbild der Kirche hinzu, wie sie mit der lebendigen Kirche gemeinsam das Amen für Bernwards Seelenheil singt. Dies bedeutet auf den Sarkophag angewandt, daß hier mit den deutlich im Himmel wohnenden Engelschören jene himmlische Sphäre erreicht ist, in der sich der einst auferstehende Teil des unsterblichen Bernward befinden wird⁷².

Wir hätten also in dieser Anlage auf monumentale Weise ein Programm verwirklicht, das wir auch aus der Anbetung der Könige und vor allem der Initialminiatur der Bibel kennen: Eine Zusammenschau irdischer und himmlischer Sphären, die kreisend aufeinander verweisen. Die irdische Kirche, in der die lebendigen Teilneh-

mer der Liturgie sich mit dem Abbild der himmlischen und irdischen Kirche auf dem Epitaph zusammenschließen, sind in Bezug gesetzt zu den himmlischen Chören, als deren Garanten Kreuz und Lamm figurieren.

Betrachtet man die Vorbilder in diesem Zusammenhang, so erhalten sie primär die Bedeutung der Zeuenschaft: Sie werden zitiert, um gleichsam die Schar der die Richtigkeit dieser Aussage bestätigenden Zeugen noch zu vervollständigen. Nun spielt ja das Element der Zeuenschaft, das wir in diesem Monument so stark betont finden, im bernwardinischen Denken auch andernorts eine große Rolle: Es sei hier etwa an die 57 Zeugen erinnert, welche die Dotationsurkunde für St. Michael unterzeichnet haben⁷³. Gegenüber den lebendigen Zeugen allerdings haben die alten Zeugen den Vorteil der „translatio“, der altehrwürdigen Abstammung, die ihre Bedeutung vertieft. Dieser juristische Aspekt wird übrigens noch in besonderem Maße betont durch die in den Fundamenten von St. Michael eingemauerten Reliquien⁷⁴.

Über ihre Bedeutung als Zeugnisse hinaus sind mit den „auctoritates“ zweifellos noch andere, aktuelle Ansprüche gemeint. Allerdings sind die Zitate so in die Szenen integriert, daß ihr Verweisungshorizont nicht immer deutlich ist. Immerhin haben sich zwei Bezüge ergeben: Nämlich die des öfteren vorkommende Beziehung zu Gandersheim und die zahlreichen Hinweise auf eine streng johannäische Tradition, die weit über die vergleichbaren Ansätze bei Hrosvita hinausgehen. Vor allem damit scheint Bernward an die Zeit des frühen Christentums anzuknüpfen, in der die Logoschristologie von großer Bedeutung war. Er dürfte damit seinen Reformwillen kundtun, der ja etwa auch in der Reorganisation des Domkapitels nach streng monastischen Prinzipien



Abb. 15 Mumma-Reliquiar, St. Benoît sur Loire, église abbatiale

einen ähnlichen Ausdruck findet⁷⁵. Zudem könnte der Einbezug der Dichtung der Hrosvita von Gandersheim im Lichte des Gandersheimer Streites zu sehen sein.

Zusammenfassend kann man sagen, daß die Vorbildverarbeitung in der bernwardinischen Kunst viel planvoller gewesen sein muß als bisher angenommen wurde. Man kann auch nicht davon ausgehen, daß Bernward von hier und dort entliehen habe oder in der Art seiner Zeitgenossen eine bloße Vorbildsammlung angelegt hätte. Vielmehr hat sich die Auswahl seiner Zitate als Instrument einer theologischen Exegese erwiesen. Hierfür werden die Vorbilder systematisch eingesetzt und in die neue Auffassung des jeweiligen Themas integriert. Als wichtigste Aussage muß die Zeugenschaft in Kombination mit der adelnden Abkunft durch die „translatio“ gesehen werden. Daneben dürften allerdings sich auch

noch konkrete, dh. stärker auf die Gegenwart bezogene Ansprüche vermuten lassen.

Anmerkungen

- 1 Beissel, St.: Des hl. Bernward Evangelienbuch im Dom zu Hildesheim, Hildesheim 1891.
- 2 Wesenberg, R.: Bernwardinische Plastik. Zur ottonischen Kunst unter Bischof Bernward von Hildesheim, Berlin 1955.
- 3 Elbern, V.H., Reuther, H.: Der Hildesheimer Domschatz, Hildesheim 1969.
- 4 Bauer, G.: Bemerkungen zur Bernwards-Tür. In: Niederdeutsche Beiträge zur Kunstgeschichte, 19, 1980, S. 9 ff.
- 5 Beissel, 1891 (vgl. Anm. 1), S. 6, 12.
- 6 Beissel, 1891 (vgl. Anm. 1), S. 69.
- 7 Elbern, 1969 (vgl. Anm. 3), S. 64.
- 8 Elbern, 1969 (vgl. Anm. 3), S. 30.

- ⁹ Bauer, 1980 (vgl. Anm. 4), S. 22.
- ¹⁰ Götz, U.: Die Bildprogramme der Kirchentüren des 11. und 12. Jahrhunderts, phil.-Diss. 1969, Tübingen 1971, S. 104.
- ¹¹ Wesenberg, 1955 (vgl. Anm. 2), S. 81.
- ¹² Swarzenski, H.: The Role of the Copies in the Formation of the Styles of the Eleventh Century. In: *Romanesque and Gothic Art. Studies in Western Art.* (= Acts of the Twentieth International Congress of the History of Art, Bd. I), Princeton 1963, S. 7 ff.
- ¹³ Steenbock, F.: Der kirchliche Prachteinband im frühen Mittelalter. Von den Anfängen bis zum Beginn der Gotik, Berlin 1965, Nr. 66, S. 158 ff.; s.a. Elbern, 1969 (vgl. Anm. 3), S. 31.
- ¹⁴ Goldschmidt, A., Weitzmann K.: Die byzantinischen Elfenbeinskulpturen des X-XIII Jahrhunderts, Bd. 2. Reliefs, Berlin 1934, Nr. 151, S. 66.
- ¹⁵ Brenk, B.: Sugers Spolien. In: *Arte medievale*, I, 1983, S. 101 ff.; Esch, A.: Zur Wiederverwendung antiker Baustecke und Skulpturen im mittelalterlichen Italien. In: *Archiv für Kulturgeschichte*, LI, 1969, S. 1 ff.
- ¹⁶ Es handelt sich hier keineswegs wie Steenbock, 1965 (vgl. Anm. 13), S. 159 meint, um eine Hodegetria, die „spiegelverkehrt“ wiedergegeben wurde, sondern um den anderen Typus der Dexiokrata.
- ¹⁷ Berlin, preussischer Kulturbesitz; Abb. s. Goldschmidt, Weitzmann, 1934 (vgl. Anm. 14), Nr. 29, Taf. IX. Vgl. auch Lazareff, V.: Studies in the Iconography of the Virgin. In: *Art Bulletin*, XX, 1938, S. 26 ff. Abb. 5, 8.
- ¹⁸ Utrecht, erzbischöfliches Museum; Abb. s. Goldschmidt, Weitzmann, 1934 (vgl. Anm. 14), Nr. 46, Taf. XX.
- ¹⁹ Dieses Motiv ließe sich eventuell in Verbindung bringen mit der Weltkugel, die die Essener Madonna ihrem Kind hinhält; Abb. s. Grodecki, L., Mütterich, F., Taralon, J., Wormald, F.: Die Zeit der Ottonen und Salier (= *Universum der Kunst*), München 1973, Abb. 365.
- ²⁰ Abb. s. Tschan, F.J.: *Saint Bernward of Hildesheim*, 3 Bde. (= *Publications in Medieval Studies. The University of Notre Dame*, Bd. 6, 12, 13), 3. Bd., Notre Dame Indiana 1952, Abb. 124.
- ²¹ Dushman, R.: *Christus rex et magi reges. Kingship and Christology in Ottonian and Anglo-Saxon Art.* In: *Frühmittelalterliche Studien*, 10, 1976 S. 367 ff. Vor allem S. 397.
- ²² London, British Library: Ms. Cotton Vesp. A. VIII; Abb. s. Grodecki, Mütterich, Taralon, Wormald, 1973 (vgl. Anm. 19), Abb. 228.
- ²³ Wesenberg, 1955 (vgl. Anm. 2), S. 77, Anm. 187 sieht darin die Palme der Jungfrauenschaft, die er allerdings aus einer profanen Quelle ableiten will; Dushman, 1976 (vgl. Anm. 21) Anm. 138 verweist auf die Palme der Apokryphen, die Maria anlässlich ihres Todes überreicht wird. Während allerdings im Spätmittelalter diese Stelle oft verbildlicht wird, ist sie mir vor der *Legenda aurea* als literarische Überlieferung nicht begegnet.
- ²⁴ Zur deutschen Übersetzung: Homeyer, H. (Hrsg.): *Hrotsvitha von Gandersheim. Werke in deutscher Übertragung*, München, Paderborn, Wien 1973, S. 87; zum lateinischen Text: Homeyer, H. (Hrsg.) *Hrotsvithae Opera*, München, Paderborn, Wien 1970, S. 77: „Ad palmam magni venisti namque triumphi.“
- ²⁵ Dazu Guldán, E.: *Eva und Maria. Eine Antithese als Bildmotiv*, Graz, Köln 1966, S. 13 ff. und S. 43 ff. S. auch Vetter, E.M.: Rezension zu Guldán, in: *Kunstchronik*, XX, 1967, S. 66 ff vor allem S. 69.
- ²⁶ Zu dieser Darstellung s. Belting, H.: *Die Basilica dei SS. Martiri in Cimitile und ihr frühmittelalterlicher Freskenzyklus*, Wiesbaden 1962, S. 82.
- ²⁷ Weimar, Kunstgewerbemuseum; Abb. s. Goldschmidt, A.: *Die Elfenbeinskulpturen aus der Zeit der karolingischen und sächsischen Kaiser VIII-XI Jahrhundert*, Bd. I, Berlin 1914, Nr. 45, Taf. XXI.
- ²⁸ Abb. s. Tschan, 1952 (Vgl. Anm. 20) Abb. 131.
- ²⁹ Zum Vergleich mit dem Liuthard-Elfenbein s. Panofsky, E.: *Die deutsche Plastik des 11. bis 13. Jahrhunderts*, München 1924, S. 75; Schrade, H.: *Zu dem Noli me tangere der Hildesheimer Bronzetür*, in: *Westfalen. Hefte für Geschichte, Kunst und Volkskunde*, 39, 1961, S. 211 ff.; mit einem Vergleich zu einem englischen Beispiel s. Tronzo, W.: *The Hildesheim Doors: An Iconographic Source and Its Implications*, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 46, 1983, S. 357 ff. vor allem S. 365.
- ³⁰ Chenu, M.D.: *Authentica et magistralia*. In: *théologie au douzième siècle*. Hrsg. Etienne Gilson (= *Etudes de philosophie médiévale*, XLV), Paris 1957, S. 351 ff. vor allem S. 353.
- ³¹ Zu dieser Gleichsetzung von „authentica“ und „originalia“ s. vor allem Chenu, 1957 (vgl. Anm. 30), S. 355.
- ³² Aus dem zeitgenössischen Begriffsverständnis herleitend faßt Chenu, 1957 (vgl. Anm. 30), S. 354 die drei Begriffsebenen folgendermaßen zusammen: Der auctor sei derjenige, der dank einer offiziellen, civilen, schulmäßigen, kirchlichen Anerkennung seine Ansicht, sein Denken authentisch verträte.
- ³³ Hessler, W.: *Auctoritates im deutschen Mittelalter*, in: *Archiv für Kulturgeschichte*, 47, 1965, S. 255 ff.
- ³⁴ Zu dieser Verwendung s. Chenu, 1957 (vgl. Anm. 30), S. 360 ff. Vgl. auch die Aufnahme des Begriffs in die Vagantenliteratur s. Schmidt, P.G.: *Das Zitat in der Vagantendichtung, Bakelfest und Vagantenstrophe cum auctoritate*, in: *Antike und Abendland*, XX, 1974, S. 74 ff; zur Predigtliteratur s. Davy, M.M.: *Les auctoritates et les procédés de citation dans la prédication médiévale*, in: *Revue d'histoire française*, 8, 1931, S. 344 ff; s. auch Häring, N.: *Auctoritas in der sozialen und intellektuellen Struktur des zwölften Jahrhunderts*, in: *Soziale Ordnungen im Selbstverständnis des Mittelalters*. I. Halbband Hrsg. von Albert Zimmermann (= *Miscellanea Mediaevalia*. Veröffentlichungen des Thomas Instituts der Universität Köln, Bd. 12, 1) Berlin, New York 1979, S. 517 ff.
- ³⁵ Grabmann, M.: *Die Geschichte der scholastischen Methode*, Bd. 1, Graz ²1957, S. 179 ff.
- ³⁶ Chenu, 1957 (vgl. Anm. 30), S. 355.
- ³⁷ Worstbrock, F.J.: *Translatio artium. Über die Herkunft und Entwicklung einer kulturhistorischen Theorie*, in: *Archiv für Kulturgeschichte*, 47, 1965, S. 1 ff.
- ³⁸ Grabmann, 1957 (vgl. Anm. 35), S. 186 ff.; Schmidt, M.A.: *Scholastik. Die Kirche in ihrer Geschichte*. Hrsg. von Kurt Dietrich Schmidt und Ernst Wolf, Bd. 2, Göttingen 1969, G 78 ff.
- ³⁹ Brenk, B.: *Ariberts Kunstpolitik*. Manuskript zum Druck

- vorgesehen in den Akten des Kongresses in Rennes, 1983: *Artistes, Artisans et production artistique au moyen âge*. Herr Professor Brenk sei hiermit ganz herzlich gedankt für die großzügige Überlassung des Manuskriptes.
- 40 Schiller, G.: *Ikonographie der christlichen Kunst*, Bd. 1, Gütersloh 1966, S. 19 f.
- 41 Abb. s. La Bibbia di S. Paolo fuori le mura. Hrsg. von Jemolo, V., Morelli M., Roma 1981, Taf. XIII.
- 42 Abb. s. Hubert, J., Porcher, J., Volbach, W.F.: *Die Kunst der Karolinger (= Universum der Kunst)*, München 1969, Abb. 138.
- 43 *Benedictionale des Aethelwold*, London, British Library: Ms. add. 49598, fol. 70; Abb. s. Deshman, 1976 (vgl. Anm. 21), Abb. 16; vor allem auch S. 378 ff.
- 44 Nordenfalk, C.: Noch eine touronische Bilderbibel, in: *Festschrift für Bernhard Bischoff*, Stuttgart 1971, S. 153 ff.; vor allem S. 156.
- 45 Abb. s. Hubert, Pocher, Volbach, 1969 (vgl. Anm. 42), Abb. 122.
- 46 Homeyer, 1973 (vgl. Anm. 24), S. 81; zum lateinischen Text s. Homeyer, 1970 (vgl. Anm. 24), S. 69:
*„Et quam continuæ semper tenuere tenubrae.
 Sed mox et lucem genitrix paritura perennem
 Hanc adiit, radiis coepit fulgere coruscis,
 Nec post haec ibi caelestis lux defuit omni
 Tempore, quo genitrix illic mansit bene felix.“*
- 47 Homeyer, 1973 (vgl. Anm. 24), S. 89; zum lateinischen Text s. Homeyer, 1970 (vgl. Anm. 24), S. 80:
„Ipsium, qui solo fecisti saeculo verbo“
- 48 Homeyer, 1973 (vgl. Anm. 24), S. 82; zum lateinischen Text s. Homeyer, 1970 (vgl. Anm. 24), S. 70:
„Editus ecce puer regali germine nuper“
- 49 Homeyer, 1973 (vgl. Anm. 24), S. 73; zum lateinischen Text s. Homeyer, 1970 (vgl. Anm. 24), S. 56:
*„Ut, sine principio natus de patre supremo,
 Carnem virgineo sub tempore sumeret alvo.
 Omnes atque suo salvaret sanguine sacro,
 Ne post haec generis humani callidus hostis
 Gauderet mundum laqueis retinere malignis“*
- 50 Jedin, H. (Hrsg.): *Handbuch der Kirchengeschichte*, Bd. 1. Von der Urgemeinde zur frühchristlichen Großkirche, Freiburg i.Br. 1962, S. 266 ff. und derselbe Bd. 2, Freiburg i.Br. 1973, S. 98 ff.
- 51 Zu diesem eucharistischen Bezug s. auch Nilgen, U.: *The Epiphany and the Eucharist: On the Interpretation of Eucharistic Motifs in Medieval Epiphany Scenes*, in: *Art Bulletin*, 49, 1967, S. 311 ff. vor allem 314. Dort wird die Architektur seitlich der Krippe noch mehr im Sinn der Kirche interpretiert, insofern diese Pastophorien darstellen sollen.
- 52 München, Bayerische Staatsbibliothek: Clm. 13601, fol. 89 v; Abb. s. Bloch, P., Schmitzler H.: *Die ottonische Kölner Malerschule*, Bd. II, Düsseldorf 1970, Abb. 441.
- 53 Relief des sogenannten Sarkophag des Stilicho, Mailand Sant'Ambrogio; Abb. s. Schiller, 1966 (vgl. Anm. 40), Abb. 143.
- 54 Deshman, 1976 (vgl. Anm. 21), S. 73.
- 55 Homeyer, 1973 (vgl. Anm. 24), S. 73; zum lateinischen Text s. Homeyer, 1970 (vgl. Anm. 24), S. 55 f.:
- „Iam tunc clementis paulatim gratia patris
 Incoepit radiis mundo lucessere claris
 Atque prior stabilem discordia sumere finem,
 Cum sua caelestes primum consortia cives
 Olim terrigenas promittebant habituros,
 Quos prius e meritis Adam sprevere parentis.“*
- 56 Mailand, Domschatz; Abb. s. Grodecki, Mütterich, Taralon, Wormald, 1973 (vgl. Anm. 19), Abb. 333; dazu auch Brenk (vgl. Anm. 39).
- 57 Wirth, K.A.: *Die Nachrichten über Begräbnis und Grab Bischof Bernwards von Hildesheim in Thangmars Vita Bernwardi*, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 1959, S. 305 ff. besonders S. 306.
- 58 Eine ähnliche Vorstellung eines Vortragekreuzes in einem Baumstumpf oder Rankenwerk kommt z.B. im Harleianus vor, fol. 11v; Abb. s. Hubert, Porcher, Volbach, 1969 (vgl. Anm. 42), Abb. 69.
- 59 Kubach H.E., Haas, W.: *Der Dom zu Speyer*, Bd. II, München 1972, Nr. 1304.
- 60 Abb. s. Talbot Rice, D.: *Kunst aus Byzanz*, München 1959, Abb. 71.
- 61 Abb. s. Tschan, 1952 (vgl. Anm. 20), Abb. 129.
- 62 Die Zelebrantenfigur ist umstritten, die überzeugendste Deutung lieferte bisher Nordenfalk, 1971 (vgl. Anm. 44), S. 154: Er nimmt an, es handle sich um Hieronymus.
- 63 Über den Realitätscharakter des Vortragekreuzes s. Nordenfalk, 1971 (vgl. Anm. 44), S. 154, der vorschlägt, damit könne eventuell die Theca gemeint sein, welche Bernward für die von Otto III geschenkte Kreuzesreliquie hat herstellen lassen.
- 64 Brenk, B.: *Welchen Text illustrieren die Evangelisten in den Mosaiken von San Vitale in Ravenna?* In: *Frühmittelalterliche Studien*, 16, 1982, S. 19 ff. vor allem S. 21. Peter Lasko's Annahme, die vier Ringe dienten allein dem Heben der Grabplatte, widerspricht m.E. einer auch symbolischen Bedeutung keineswegs. Vergleichbare Kombinationen von Gebrauchsfunktion mit symbolischen Gehalt sind dem Mittelalter durchaus geläufig; es sei hier nur an die Türringe erinnert.
- 65 Abb. s. Tschan, 1952 (vgl. Anm. 20), S. 260 ff.
- 66 Abb. s. Schiller, G.: *Ikonographie der christlichen Kunst*, Bd. 3, Gütersloh 1971, Abb. 589 f.
- 67 Wesenberg, 1955 (vgl. Anm. 2), S. 159.
- 68 Vgl. etwa die Flammen an der Bernwardssäule im Gleichnis zum reichen Mann und dem armen Lazarus; Abb. s. Tschan, 1952 (vgl. Anm. 20), Abb. 177.
- 69 *Les trésors des églises de France*, Ausstellung musée des arts décoratifs, Paris 1965, Nr. 192, S. 99 f. dort weitere Literatur. Für die freundliche Überlassung der Fotos möchte ich Madame Gauthier ganz herzlich danken.
- 70 Das Flechtbandwerk auf dem Deckel könnte ebenfalls von merowingischen Arbeiten inspiriert sein und in reduzierter Form wiedergeben worden sein; vgl. Baum, J.: *La sculpture figurale en Europe à l'époque mérovingienne*, Paris 1937, Abb. 201 f.
- 71 Schramm, P.E.: *Kaiser-Rom-Renovatio*, Darmstadt 1984, S. 142 f.
- 72 Zu dieser besonderen Beziehung zwischen Grabplatte und

- Sarkophag s. auch Von den Steinen, W.: Bernward von Hildesheim über sich selbst, in: Deutsches Archiv für Erforschung des Mittelalters, 12, 1956, S. 331 ff. vor allem S. 333 f.
- ⁷³ Misch, G.: Geschichte der Autobiographie, Bd. 3. Das Mittelalter, 2. Teil. Das Hochmittelalter im Anfang, Frankfurt a.M., 1951, S. 302.
- ⁷⁴ Beseler, H., Roggenkamp, H.: Die Michaeliskirche in Hildesheim, Berlin 1954, S. 21 f.
- ⁷⁵ Groten, M.: Von der Gebetsverbrüderung zum Königskanonikat, in: Historisches Jahrbuch, 103, 1983, S. 3.

Abbildungsverzeichnis

- 1 Vorderdeckel des kostbaren Evangeliums, Hildesheim Domschatz Nr. 18
- 2 Rückendeckel des kostbaren Evangeliums, Hildesheim Domschatz Nr. 18
- 3 Noli me tangere, Kostbares Evangelium, Hildesheim Domschatz Nr. 18, fol. 75v
- 4 Die beiden Marien begrüßen den Herrn, Staurothek Paschalis I, Vatikan, Biblioteca Apostolica Vaticana, Museo Sacro
- 5 Inkarnation, kostbares Evangelium, Hildesheim Domschatz Nr. 18, fol. 74

- 6 Majestas Domini, Sakramentar Karls des Kahlen, Paris Bibliothèque Nationale, ms.lat. 1141, fol. 6
- 7 Anbetung der Magier, kostbares Evangelium, Hildesheim Domschatz Nr. 18, fol. 18
- 8 Geburt Christi, Riefelsarkophag Mittelfeld, Arles Musée Lapidaire d'Art Chrétien
- 9 Grabplatte Bernwards, Hildesheim St. Michael
- 10 Mathildenkreuz, Essen Münsterschatz
- 11 Initialminiatur, Bernwardbibel, Hildesheim Domschatz Nr. 61, fol. 1
- 12 Giebel des Bernwardsarkophag, Hildesheim St. Michael
- 13 Markussymbol, Evangelium Franz II, Paris Bibliothèque Nationale, m.lat. 257, fol. 61
- 14 Dachsträgen Bernwardsarkophag, Hildesheim St. Michael
- 15 Mumma-Reliquiar, St. Benoît sur Loire, église abbatiale

Abbildungsnachweis

Basel, Wolf; Bern, Zbinden; Hildesheim, Wehmeyer; Luzern, Gaul; Marburg, Bildarchiv Foto Marburg; Paris, Bibliothèque Nationale; Paris, Corpus des émaux médiévaux.