

Die künstlerische Gestaltung und der Ideengehalt des Hildesheimer Dom-Taufbeckens

Von Prof. Dr. Konrad Algermissen, Hildesheim

In seiner Dissertationsarbeit über „Die Erztaufen Norddeutschlands von der Mitte des 13. bis zur Mitte des 14. Jahrhunderts“ kommt Albert Mundt in einigen Sätzen auch auf das Hildesheimer Taufbecken zu sprechen und bezeichnet es als „die edelste Blüte der romanischen Gießkunst“.¹ Es ist wohl nicht unrecht, zu sagen, daß das Hildesheimer Dom-Taufbecken nach künstlerischer Vollendung und Ideenreichtum sowie in der Verbindung beider das bedeutendste der Taufbecken darstellt.

Albert Mundt hat dem Hildesheimer Taufbecken nur wenige Sätze gewidmet, weil seine Arbeit sich auf die Taufbecken nach der Mitte des 13. Jahrhunderts beschränkt, das Hildesheimer aber sicher vor Mitte des 13. Jahrhunderts vollendet war.

Einen Aufsatz von vier Druckseiten widmet Adolf Zeller in den „Kunstdenkmälern der Provinz Hannover“ unserem Hildesheimer Taufbecken.² Seine Ausführungen sind wenig tief; sie beschränken sich auf die äußere Darstellung und sind ganz von der sehr gründlichen Arbeit Adolf Bertrams abhängig.

Schon vor Bertram hatten andere das Taufbecken beschrieben, unter ihnen besonders Joh. Michael Kratz,³ der auf die von ihm benutzten früheren Darstellungen hinweist,⁴ aber ebenfalls nicht auf die tiefgründige Ideenwelt und die Zusammenhänge unter den verschiedenen Figuren und Bildern des Taufbeckens zu sprechen kommt.

¹ Inaugural-Dissertationsarbeit der „Vereinigten Friedrichs-Universität Halle-Wittenberg“ (Halle a. S., 1908) 41. Der Hildesheimer Sprachgebrauch bezeichnet als Taufbecken das gesamte Werk und nennt dessen mittleren Teil, der das eigentliche Becken bildet, Taufkessel.

² A. Zeller, Die Kunstdenkmäler der Provinz Hannover II, 4 (1911) 83-87.

³ Joh. M. Kratz, Der Dom zu Hildesheim (1840), 195-201.

⁴ Letznern Chron. IV, 2. Harenberg, Beschreib. der bischöfl. Kirche zu Hildesheim, in den „Hannoverschen Gelehrten Anzeigen“ vom Jahr 1754, Nr. 46, S. 630-633. Enchiridion hildes., Nr. IV, De monumentis hildesiens. Eccl., in „Beitr. zur hildesheim. Geschichte“, II, S. 33-41; Kratz, a. a. O., 203.

Erst der Hildesheimer Domkapitular Adolf Bertram, der spätere Bischof von Hildesheim (1903-1915) und Erzbischof von Breslau (1915 bis 1945), hat die Idee unseres Taufbeckens voll erfaßt und in der ihn kennzeichnenden tiefschürfenden, auf dem Studium der Quellen fußenden Art in hervorragender Weise zur Darstellung gebracht.⁵ Bertrams Arbeit ist seit langem im Buchhandel nicht mehr zu haben, sie bedarf auch mancherlei Ergänzungen, vor allem hinsichtlich des Stifters des Taufbeckens, der Übersetzung und weitergehenden Erklärung der nicht immer leicht verständlichen Spruchbänder, die er nur im lateinischen Originaltext zum Abdruck gebracht hat, und der vielerlei Beziehungen der Randfiguren zu den großen Szenenbildern an Kessel und Deckel. Aus diesen Gründen, und weil das Taufbecken zu den wenigen Kunstwerken des reichen Hildesheimer Domschatzes gehört, die schon heute allen Besuchern des Domes zugänglich sind, ist eine neue Beschreibung desselben gerechtfertigt, vor allem in unserer Diözesan-Heimatzeitschrift, die bislang dieses hervorragende Werk der romanischen Kunst in den 25 Jahrgängen ihres Erscheinens noch nicht behandelt hat.

Der Stifter des Taufbeckens

In der Zeitschrift „Alt-Hildesheim“ hat im Jahr 1933 Sigfrid H. Steinberg einen Artikel über den Stifter des Hildesheimer Taufbeckens veröffentlicht.⁶ Er kommt, im Anschluß an Chr. Dolfen,⁷ zu der Annahme, daß Wilbrand, der bis 1225 Dompropst in Hildesheim war, dann Bischof von Paderborn wurde, im Jahr 1226 für kurze Zeit von Paderborn aus auch das Bistum Osnabrück verwaltete, 1228 als Bischof nach Utrecht kam und dort am 26./27. Juli 1235 starb, das Hildesheimer Taufbecken gestiftet habe. Den Beweis für diese Annahme, die er sogar als „Gewißheit“ bezeichnet, sieht Steinberg in der Stellung Wilbrands als Dompropst in Hildesheim, im Adel und Reichtum seines Hauses — er

⁵ A. Bertram, Das eherner Taufbecken im Dom zu Hildesheim, in „Ztschr. f. christl. Kunst“, 13 Jg., als Sonderdruck ersch. in Hildesheim (1900), 11 Textseiten, dazu 3 Lichtdrucktafeln u. 8 Textillustrationen. Im 1. Bd. seiner Bistumsgesch. (Hildesheim 1899) hat A. Bertram dem Taufbecken nur eine gute Seite (S. 264 f.) gewidmet, ebenfalls in seinem Werk „Die Bischöfe von Hildesheim“ (1896), 68 f. Bertram weist auch auf die nach Kratz erschienenen Arbeiten von Beissel in „Ztschr. für christl. Kunst“ II, 385 ff.; v. Behr im „Christl. Kunstbl.“, 32, 24 ff.; Schnaase, Gesch. der bildenden Kunst V, 617 f. u. Küsthardts Vortrag „Aus Hildesheims Kunstgeschichte“ hin.

⁶ S. H. Steinberg in „Alt-Hildesheim“, 12 (1933) 36 f.

⁷ Chr. Dolfen, Erztaufen Osnabrücks, in „Die Heimat“, VIII, 45 ff., u. Jahresbericht 1924/25 des Diözesanmuseums Osnabrück.

war ein Oldenburger Grafensohn —, in der Tatsache, daß auch das Osnabrücker Taufbecken den Namen des Stifters des Hildesheimer Taufbeckens trägt, vor allem aber darin, daß sich „Wilbrand ein Jahr nach Antritt seines Paderborner Bischofsamtes mit dem Hildesheimer Domkapitel finanziell auseinandersetzen mußte. Die Domherren von Hildesheim hatten gegen Wilbrands Verwaltung Klage erhoben, und der nunmehrige Bischof brachte sie zur Beilegung des Streites, indem er ihnen 50 Pfund Schadenersatz zu leisten versprach.“⁸ Nach Steinbergs Ansicht liegt die Vermutung nahe, „daß sich unter den beanstandeten Ausgaben Wilbrands der kostspielige Taufkessel befunden hat; man könnte etwa annehmen, daß der Drompropst diese seine Stiftung aus der Kasse des Domkapitels bestritten hat“.

Nun klingt es an sich schon sehr unwahrscheinlich, daß ein Drompropst die Gelder für eine persönliche Stiftung, auf der er sich sogar selber, kniend neben Maria, der Diözesanpatronin, zwischen den heiligen Bischöfen und Diözesanpatronen Godehard und Epiphanius, als Stifter darstellen ließ, der Kasse des Domkapitels entnommen habe. Ganz undenkbar aber ist es, daß eine solche hohe Geldentnahme aus der Kapitelskasse ohne Zustimmung des Domkapitels, das sich damals aus über 40, den vornehmsten Familien entstammenden Domherren zusammensetzte, hätte geschehen können.

Auch ist zu bedenken, daß seit 1221, also in den vier letzten Jahren der Stellung Wilbrands als Hildesheimer Drompropst, Konrad II. Bischof von Hildesheim war (1221-1246), ein hochgelehrter, sehr kluger, wirtschaftlich außerordentlich tüchtiger und gewissenhafter Oberhirt,⁹ der sowohl bei dem damaligen Papst Honorius III. (1216-1227), dem Kaiser Friedrich II. (1215-1250; zum Kaiser gekrönt am 22. November 1220), wie dessen Sohn Heinrich, den Friedrich II. schon 1220 zum deutschen König hatte wählen lassen, in höchstem Ansehen stand. In verschiedenen päpstlichen, kaiserlichen und königlichen Urkunden jener Jahre wird des Bischofs Konrad II. von Hildesheim in aner kennenden Worten gedacht.¹⁰ Bischof Konrad hatte in Paris Theologie studiert, war dort und in Mainz Professor der Theologie gewesen, Domdechant in Speyer geworden, zum päpstlichen Kaplan und Pönitentiar ernannt und besaß bei Papst und Kaiser eine besondere Vertrauensstellung.

⁸ S. H. Steinberg, a. a. O., 38.

⁹ Die älteste Hildesheimer Chronik, deren Niederschrift vom 12. Jahrh. ab mit den jeweiligen Bischöfen gleichzeitig war, sagt von ihm: „In weltlichen Angelegenheiten handelte Konrad klug, indem er Nachteiliges entfernte, Veräußertes wieder zusammenbrachte und Nützliches erbaute“. Chron. Hildes.; Leihn. I, 752.

¹⁰ Vgl. Urkundenbuch des Hochstiftes Hildesheim u. seiner Bischöfe, bearb. von H. Hoogeweg II (1901), Nr. 3, 11, 12, 13 u. a.

Der Papst ernannte ihn auch zum Kreuzzugsprediger. Schon bei der Krönung Friedrichs II. zum deutschen König (1215 in Aachen) hatte Konrad eine Kreuzzugspredigt gehalten. Im Auftrag des Papstes war er im Januar 1221 nach Hildesheim gereist und hatte hier die Resignation des überalteten Bischofs Siegfried entgegengenommen. Anfang Juli 1221 hatte das Domkapitel ihn zum Nachfolger Siegfrieds gewählt, am 18. September des gleichen Jahres war er vom Mainzer Erzbischof in Erfurt zum Bischof von Hildesheim konsekriert. Kaiser Friedrich II. vertraute ihm 1224 die besondere Fürsorge für seinen Sohn, den König Heinrich, an. Die 25 Jahre seiner Regierung als Bischof von Hildesheim (1221-46) zeigen ihn als wirklichen Mehrer der Diözese in Erwerb und Tausch von Gütern und sonstigem Besitz. Dieser äußerst energische und bei Papst wie Kaiser einflußreiche Bischof hätte seinen Dompropst ganz sicher nicht zum Oberhirten der Nachbardiözese Paderborn werden und unter Zurücklassung der Schulden des unter seiner Aufsicht hergestellten Taufbeckens von Hildesheim wegziehen lassen.

Der Hildesheimer Dompropst Wilbrand, der während seiner Zeit als Dompropst von Hildesheim noch zwei Domherrenstellen in anderen Diözesen innehatte, kann auch aus dem Grunde nicht als Stifter unseres Taufbeckens angesehen werden, weil er sich, wie die Urkunden ausweisen, nur selten in Hildesheim sehen ließ und meist in anderen Diözesen weilte, wahrscheinlich um bald zu einem Bischofssitz zu kommen. Obwohl er bis 1225 Dompropst in Hildesheim war, urkundete er hier zum letzten Mal am 15. März 1222. Im Jahr 1224 bat er in einem Schreiben von Magdeburg aus den Hildesheimer Domdechanten Konrad und das Domkapitel, seine Abwesenheit zu entschuldigen, weil er auf Wunsch des Kaisers dem Magdeburger Erzbischof Adelbert behülflich sein solle; der Kaiser werde sich dafür erkenntlich zeigen und der Hildesheimer Kirche zwei Baldachine schenken.

Wahrscheinlich liegt in dieser fast dauernden Abwesenheit des Dompropstes die spätere Beschwerde des Hildesheimer Domkapitels über „damna, injuriae et actiones“ begründet, die es, wie Wilbrand selber es ausdrückt, „occasione administrationis nostrae in praepositura Hildesemensi“ erlitten habe. In einer Zeit dauernder Übereignungen, Schenkungen, Übertragungen, Auflassungen und Erwerbungen von Gütern mußte sich das stete Fernsein des Dompropstes für den domkapitularischen Besitz — denn darum allein handelte es sich — ungünstig auswirken. Vielleicht bezog sich die Beschwerde des Domkapitels auf die Einlösung und den Rückerwerb der domkapitularischen Villikationsvogteien, die das Domkapitel bereits gegen Ende des 12. Jahrhunderts eingeleitet hatte, aber erst 1235 zum Abschluß brachte, während das Kreuzstift, das Godehardikloster, das Andreasstift und das

Kloster Steterburg die Ablösung aller ihrer Obödienzen schon vor dem Regierungsantritt Konrads II. vollzogen hatten.¹¹

Wilbrand, der von Haus aus sehr begütert und 1225 Bischof von Paderborn geworden war, beantwortete die Beschwerde des Domkapitels in vornehmster Weise, wie es einem so hoch geborenen und reich begüterten Herrn wohl anstand. Er zeigt sich in seinem Antwortschreiben über die Beschwerde des Kapitels durchaus nicht verärgert, sondern spricht der Hildesheimer Kirche seinen Dank für alle Wohltaten aus, die er von ihr als Dompropst empfangen habe; unstreitig hatte er auch während seiner langen Abwesenheit seine Einkünfte als Dompropst weiter bezogen. Er schreibt als Bischof von Paderborn an das Hildesheimer Domkapitel: „Nos memores beneficiorum multiplicium, quibus Ecclesia Hildesemensis nos a primis temporibus honoraverit.“ Dann erklärt er, daß er in wohlwollender Weise („liberaliter“) eine Entschädigung von 50 Pfund zahlen wolle, falls das Hildesheimer Domkapitel von seiner Seite aus tatsächlich geschädigt sei, um so allen Unfrieden aus der Welt zu schaffen: „Liberaliter eis in recompensationem damnorum, si qua ex parte nostri sustinuerant, quinquaginta libras contulimus . . . , ut sic omnis rancor et actio conquiescat et familiaritatis et amicitiae consuetudinis serenitas inter nos conservetur.“¹² Das alles hat offensichtlich nichts mit einer Stiftung des Dom-Taufbeckens zu tun.

Hinzu kommt ein Argument aus dem Namen des Stifters. Auf dem Bogen über dem knienden Stifter stehen am Hildesheimer Dom-Taufbecken auf einem Spruchband in Erz gegossen die Worte:

„Wilbernus venie spe dat laudique Marie
Hoc decus ecclesie, suscipe, Christe pie.“

Das heißt:

„Hoffend auf Gnade, Mariae zum Preis, weiht Wilbern
dem Dome
dieses Geschenk. O nimm, Christus, in Güte es auf!“

Der Stifter des Hildesheimer Dom-Taufbeckens hieß also Wilbern und nicht Wilbrand. Das Wort „brand“ ist der althochdeutsche Ausdruck für „Schwert“, „bern“ für „Bär“. Beispielsweise bedeutet Hildebrand soviel wie „Schlachtschwert“. Bernhard ist der „Bärenstarke“; „bern“ geht auf „beran“ zurück, wovon das Wort „braun“ abzuleiten ist; der Bär wurde nach seiner Farbe benannt. Die Annahme Steinbergs, daß diese etymologischen Unterschiede dem 13. Jahrhundert

¹¹ Vgl. A. Peters, Die Entstehung der Amtsverfassung im Hochstift Hildesheim von 1220-1330 (1905) 9 f.

¹² H. Hoogeweg, a. a. O. II, Nr. 194, S. 83 f.

nicht sehr zum Bewußtsein kamen, mag richtig sein. Wenn er aber daraus folgert, es sei „ausgeschlossen“, daß damals die Bedeutung der Worte bekannt gewesen sei, dann ist das eine unbewiesene Behauptung, erst recht, wenn er fortfährt: „Man wird im niederdeutschen Sprachgebiet beide Wortteile auf das mittelniederdeutsche „bernen“ bzw. mittelhochdeutsche „brennen“ zurückgeführt, also Wilbern für die niederdeutsche Form des hochdeutschen Wilbrand gehalten und dementsprechend beide einander gleichgesetzt haben.“¹³ Man könnte mit mehr Recht das Gegenteil behaupten, weil die Urbedeutung der Worte und der Sinn der Namen den Menschen jener Zeit noch nahelag und vertrauter war als unserer Zeit.

Tatsache ist, daß in den Urkunden des 13. Jahrhunderts sowohl der Name Wilbrand wie der Name Wilbern vorkommt; es handelt sich dabei aber um verschiedene Personen. Der Hildesheimer Dompropst unterzeichnete sich in allen Hildesheimer Urkunden *a u s n a h m s l o s* als „Wilbrandus“ und wird auch von anderen Seiten in den Urkunden immer nur „Wilbrandus (oder „Willebrandus“) major Hildesensis praepositus“ genannt. Ausgerechnet am Taufbecken, wo er — nach Steinbergs Ansicht — seinen Namen in Verbindung mit seinem Bilde für alle Zeiten in Erz gießen ließ, sollte er einen wohl ähnlich klingenden, aber in Wirklichkeit ganz anderen Namen gewählt haben! Das wäre etwa so, als wenn sich Dürer in seinen Briefen und auf seinen Kunstwerken als Albrecht, auf seinem Grabstein aber als Albert oder der Dichter Matthias Claudius in einem besonderen Stiftungswerk als Matthäus Claudius bezeichnet hätte. Ja, es wäre noch seltsamer; denn Albrecht und Albert gehen auf dieselbe althochdeutsche Wurzel „beraht“ = „glänzend“, Matthäus und Matthias auf die hebräische Wurzel „matah = der „Geschenkte“ zurück, während Wilbrand und Wilbern verschiedenen etymologischen Ursprung haben. Die Steinbergsche Beantwortung der Frage nach dem Stifter des Hildesheimer Dom-Taufbeckens ist also abwegig. Es ist nicht denkbar, daß Wilbrand als Stifter seinen Namen geändert hätte, und zwar gerade dort, wo er sich mit seiner Figur als Stifter für alle Zeiten verewigte.¹⁴

Wer der Stifter Wilbern war, läßt sich nicht feststellen. Wahrscheinlich war er Domherr zu Hildesheim. Ob er mit dem Goslarer Domherrn

¹³ S. H. Steinberg, a. a. O., 38.

¹⁴ Die Berufung Steinbergs auf zwei Braunschweiger Urkunden, in denen eine Berta einmal als „uxor Willebrandi“, ein anderes Mal als „uxor Wilberni“ benannt wird, beweist nur, daß von fremder Seite ein Namensirrtum vorlag, aber nicht, daß sich dort ein Wilbrand selber als Wilbern bezeichnet hätte, worauf es doch in unserem Falle allein ankommt. Und selbst, wenn sich der Hildesheimer Dompropst Wilbrand später als Bischof von Utrecht Wilbern genannt hätte, würde das die Ansicht Steinbergs nicht beweisen, da nach

Wilbern identisch oder verwandt war, der im Jahr 1208 eine Urkunde als „Wilbernus sacerdos sanctorum apostolorum Simonis et Judae in Goslaria canonicus“ unterzeichnete, wissen wir nicht.¹⁵ Anzunehmen ist wohl, daß der Hildesheimer Wilbernus auch eine Domherrnstelle in Osnabrück hatte, weil das dortige, allerdings weit weniger bedeutende Taufbecken aus dem 13. Jahrhundert ebenfalls den Stifternamen Wilbernus trägt und die Art der Widmungsverse sowie die Idee, neben der Taufe Christi auch die Patrone der Kirche (in Osnabrück Petrus und Paulus, in Hildesheim Maria) am Taufkessel zur Darstellung zu bringen, auf denselben Donator hinweist. Die Häufung von Domherrnpründen war in jener Zeit nicht selten. Jedenfalls scheint unser Wilbern ein sehr frommer Mann gewesen zu sein, von einer ganz anderen Art als der Hildesheimer Dompropst Wilbrand, dessen Wirksamkeit sich mehr auf äußere, politische Aufgaben erstreckte, „circa negotia imperialia“, wie es von ihm heißt, und der weder als Bischof von Paderborn noch als Bischof von Utrecht in kirchlich religiöser Hinsicht besonderes geleistet hat.

Daß der Name eines Domherrn Wilbern in den damaligen Hildesheimer Urkunden nicht vorkommt, ist bei der großen Zahl von Mitgliedern, aus denen die Domkapitel jener Zeit bestanden, ebenso wenig verwunderlich wie die Größe seiner Stiftung, die auf einen sehr begüterten und ebenso freigebigen Mann schließen läßt. Wie reich und spendefreudig manche Domherren jener Jahrhunderte waren, beweisen u. a. die Stiftungen des Hildesheimer Domherrn Lippold von Steinberg, der nach seiner Wallfahrt zum Heiligen Lande dem Hildesheimer Dom die silberne Herme für die Unterbringung der Reliquien des heiligen Jakobus von Nisibis und für die mitgebrachten Kreuzpartikelh das kostbare turmförmige Reliquiar,¹⁶ gleichzeitig der Godehardikirche eine Herme St. Godehards schenkte, dann, als er 1385 Propst des Moritzstiftes geworden war, zum Umbau des Chores der

ihm die Herstellung des Hildesheimer Taufbeckens in die Zeit von Wilbrands Hildesheimer Stellung fiel, er aber in all jenen Jahren niemals den Namen Wilbern für sich gebraucht hat. An einen Irrtum des Gießers zu denken, ist unmöglich, weil das Hildesheimer Taufbecken mit äußerster Sorgfalt gearbeitet ist und das Osnabrücker auf denselben Stifter Wilbernus zurückgeht, nach Art seiner Kunstform aber wenigstens zwei Jahrzehnte vor dem Hildesheimer, etwa auf die Zeit um 1220, anzusetzen ist.

¹⁵ In Goslar kommt der Name Wilbern im 13. Jh. öfters vor; vgl. Steinberg, a. a. O., Anm. 6.

¹⁶ Dieses Reliquiar, das sich, ebenso wie die silberne Büste des Jakobus von Nisibis, im Domschatz befindet, hat die Gestalt des romanischen Vierungsturmes des Hezilo-Domes, der dem gewaltigen Westwerk entsprach, während der wiederaufgesetzte barocke Vierungsturm in keinem Verhältnis zum Westwerk steht.

Mauritiusbasilika ein Drittel der Kosten aus eigener Tasche beisteuerte, weiterhin vom Moritzberg aus zwei Vikarien am Dom und schließlich das gewaltige Werk des zweischössigen Nordparadieses am Dom stiftete. Weil er bei Beginn dieses Baues schon betagt war und das Domkapitel Sorge hatte, er möge dessen Vollendung vielleicht nicht mehr erleben, deponierte er zur Beruhigung des Kapitels bei diesem die Summe von 10 000 Gulden, die er dann nach Vollendung des Baues wieder abholen ließ, und zwar durch seinen Hofnarren, den er dabei mit soviel goldenen Ketten und Zierat behängt hatte, daß dieser nur gebückt gehen konnte, um so dem Kapitel zu zeigen, daß ihm alle diese Stiftungen wenig ausmachten.¹⁷

Die Herstellungszeit des Hildesheimer Taufbeckens

Wenn wir über den Stifter des Taufbeckens nur das eine sagen können, daß er sehr wahrscheinlich Mitglied des Hildesheimer und wohl auch des Osnabrücker Domkapitels war, so läßt sich auf Grund der künstlerischen Art als Zeit der Herstellung mit Sicherheit das 13. Jahrhundert bestimmen. Es gibt, meines Wissens, keinen Kunstgelehrten, der die Herstellung ins 12. oder 14. Jahrhundert datiert.

Hinsichtlich einer genaueren Datierung gehen die Ansichten der Sachverständigen auseinander. W. Bode und J. Neuwirth entscheiden sich für den Anfang des 13. Jahrhunderts, M. Semrau und V. C. Habicht für die Zeit um 1210, M. Hautmann für die Zeit um 1230.¹⁸

Da sich am Hildesheimer Taufbecken bereits Übergänge zur Gotik zeigen, dürfte eine Datierung in das erste Drittel des 13. Jahrhunderts für ein Werk der Hildesheimer Gießschule kaum in Frage kommen. Es ist deshalb eher jenen Kunsthistorikern zuzustimmen, die eine spätere Datierung annehmen, wie E. Lühgen (drittes Jahrzehnt des 13. Jahrhunderts), M. Creutz und A. Bertram (2. Viertel des 13. Jahrhunderts), L. Bruhns (um 1240), E. Panoffky (nach 1240), G. Dehio (1240-1250).¹⁹

¹⁷ Vgl. A. Bertram, Geschichte des Bistums Hildesheim I (1899) 381 ff.

¹⁸ W. Bode, Gesch. der dtsh. Plastik (Berlin, o. J.) 42. J. Neuwirth, Springers Kunstgesch., 2. Bd. (9 Berlin 1913) 232. M. Semrau, Lübkes Grundriß der Kunstgesch., 2. Bd. (14 1910) 246. V. C. Habicht, Der niedersächs. Kunstkreis (1930) 163 ff. M. Hautmann, Die Kunst des frühen Mittelalters (Berlin, o. J.) 734. Zum Ganzen S. H. Steinberg, a. a. O., der auf S. 39, Anm. 1, die wichtigsten Datierungen zusammengestellt hat.

¹⁹ E. Lühgen, Roman. Plastik (1923) 138. M. Creutz, Kunstgesch. der unedlen Metalle (1909) 311. A. Bertram in „Zeitschrift f. christl. Kunst“, 13 (1900) 129 ff. L. Bruhns, Bildner u. Maler des Mittelalters (Leipzig, o. J.) 63. E. Panoffky, Die dtsh. Plastik des 11.-13. Jahrh. (1925) 110 ff. G. Dehio, Gesch. d. dtsh. Kunst, Bildband I (1921), S. 361, Abbildung 410.

Diese Datierung fällt in die Zeit des oben erwähnten Bischofs Konrad II. (1224-46). Sie trifft mit der uralten mündlichen Tradition in Hildesheim zusammen, die das Taufbecken geradezu Konrad II. zuweist. Und zwar mit Recht; denn der theologische Aufbau in den Darstellungen des Hildesheimer Taufbeckens atmet ganz und gar den Geist des ehemaligen Lehrers der Theologie an der bedeutendsten Hochschule jener Zeit, der Universität zu Paris. Der geistige Inspirator des Hildesheimer Taufbeckens war ein tiefgründiger Theologe, der mit den Werken Platos und der Kirchenväter sehr vertraut war. Das Werk kündigt in seinem letzten Bilde, der „Misericordia“, vom Geiste jenes Bischofs, der im Jahr 1223 — nach alter Tradition auf Bitten der Landgräfin von Thüringen — die ersten Franziskaner in die drei Hauptstädte unserer Diözese, Hildesheim, Braunschweig und Goslar, berief und vom Papst zum Beschirmer der Schwestern von der heiligen Magdalena ernannt wurde, die in ihren Ordenshäusern reuige Sünderinnen und deren Fürsorgerinnen aufnahmen. Immer wieder sprechen die Urkunden jener Zeit von der außerordentlichen Sorge des Bischofs Konrad II. für die Magdalenerinnen, denen er am Fuße des Michaelis-Hügels an den Ufern der Innerste in Hildesheim ihr erstes und auf dem Frankenberge zu Goslar ein zweites Heim in seiner Diözese gab; beiden Klöstern wurden durch seine Verordnungen und seine Vermittlung zahlreiche Zuwendungen zuteil, damit sie ihre große Aufgabe erfüllen konnten.²⁰

Vielleicht führt uns gerade die Darstellung der Misericordia zu einer noch präziseren Datierung des Entstehens unseres Taufbeckens; denn diese „Misericordia“ ist ganz anders dargestellt als sonst die Caritas in der christlichen Kunst alter Zeit versinnbildet wurde. Wir sehen hier keine ältere Frau in mütterlicher Hingabe, sondern eine junge Fürstin auf einem Thronessel, eine jugendliche Frau, der unter der reich ornamentierten Fürstinnenkrone das Haar lang herabwallt, deren Brust und Schultern mit kostbarem Besatzkragen bedeckt sind und über deren Kleid sich ein fein verzierter Gewandstreifen zieht. Und diese Fürstin trägt um ihr Haupt, über der Krone, den Nimbus, den Heiligenschein.

Es war zuerst der Hildesheimer Domherr Adolf Bertram, der spätere Fürsterzbischof und Kardinal von Breslau, der im Hinblick auf diese eigenartige Darstellung der Misericordia auf die Zusammenhänge zwischen unserem Taufbecken bzw. dessen Initiator, dem Bischof Konrad II., und Elisabeth von Thüringen hinwies: „Möglich, daß dem

²⁰ Bode, Urkundenbuch der Stadt Goslar I, Nr. 506, 513, 515, 543, 549, 587 f., 616. Döbner, Urkundenb. des Hochstifts Hildesheim I, Nr. 150, 152, 162 f., 178, 183, 213, 216, 256, 313 u. a. m.

Künstler bei der Konzipierung das Lebensbild der heiligen Elisabeth vorschwebte, die gerade zur Entstehungszeit unseres Taufbeckens unter Vermittlung des Hildesheimer Bischofs Konrad II. kanonisiert und von ganz Deutschland mit enthusiastischer Liebe als ideales Vorbild caritativen Wirkens begrüßt wurde.“²¹ Was Bertram hier als möglich hinstellt, gewinnt durch Erforschung der näheren Beziehungen des Bischofs Konrad II. von Hildesheim zur Landgrafenfamilie von Thüringen, besonders zur Landgräfin Elisabeth, einen großen Grad von Wahrscheinlichkeit.

Bischof Konrad II. von Hildesheim hat nicht nur dem Landgrafen Ludwig, dem Gemahl Elisabeths, das Kreuz, das Zeichen der Kreuzfahrer, auf die Brust geheftet, sondern ist anscheinend auch bei dessen Tode zugegen gewesen. Ende August 1227 erlag der Landgraf Ludwig in Otranto, kurz nach seiner Abfahrt zum Kreuzzug von Brindisi aus, einem Fieber. Anfang September 1227 unterzeichnete Bischof Konrad II. von Hildesheim in Brindisi eine Urkunde Kaiser Friedrichs II. über die Unterstellung der Kirche von Gurk unter die von Salzburg.²² Am 21. Oktober 1233, also zwei Jahre nach dem Tode Elisabeths, erhielt Bischof Konrad II. von Papst Gregor IX. (1227-1241) den Auftrag, das Hospital in Marburg, das durch die Ermordung des Magisters Konrad von Marburg († 1233) seines Schützers beraubt sei, unter seinen Schutz zu nehmen.²³ Es handelte sich um das von Elisabeth gegründete Spital. Schon zwei Tage später teilte Papst Gregor IX. dem Bischof Konrad II. von Hildesheim mit, daß er den Landgrafen Konrad von Thüringen und dessen Land in seinen Schutz genommen habe und beauftragte ihn mit der Handhabung dieses Schutzes.²⁴ Weder Marburg noch das Thüringer Land gehörten zum Verwaltungsbereich des Hildesheimer Bischofs. Wiederum war es der Hildesheimer Bischof Konrad II., der am 11. Februar 1234 von Papst Gregor IX. beauftragt wurde, dieses Mal, zusammen mit dem Bischof Eckhard von Merseburg und dem Dompropst Wilbrand von Magdeburg, den päpstlichen Schutz des Landgrafen Heinrich von Thüringen, der auf Grund der Predigt des Hildesheimer Bischofs das Kreuz genommen habe, durchzuführen.²⁵ Am 11. Oktober 1234 gab dann Papst Gregor IX. von Perugia aus dem Bischof Konrad von Hildesheim den Auftrag, die von dem Erzbischof Siegfried von Mainz und dem Magister Konrad von Marburg angestellte Untersuchung über die Wunder der Landgräfin Elisabeth von

²¹ A. Bertram, Das eiserne Taufbecken im Dome zu Hildesheim (1900) 22.

²² H. Hoogeweg, Urkundenb. des Hochstifts Hildesheim u. seiner Bischöfe II (1901) Nr. 245. ²³ Ders., Ebd., Nr. 367.

²⁴ Ders., Ebd., Nr. 369. Beide Urkunden sind vom Papst in Anagni ausgestellt.

²⁵ Ders., Ebd., Nr. 386. Die Urkunde ist im Lateran ausgestellt.

Thüringen innerhalb von fünf Monaten nach Rom einzusenden und, falls die Untersuchung nicht mehr vorhanden sei, eine neue anzustellen und nach Rom einzureichen. Es mußte mithin — was bezeichnend ist — der für die Untersuchung zunächst zuständige Erzbischof von Mainz das Ergebnis seiner Untersuchung seinem eigenen Suffragan, dem Bischof Konrad II. von Hildesheim, übergeben, und dieser trug die letzte Verantwortung für das Ergebnis der Untersuchung im Prozeß der Heiligsprechung Elisabeths von Thüringen,²⁶ die dann schon am 27. Mai 1235 zu Perugia durch Papst Gregor IX. erfolgte. Bezeichnend für die Beziehungen des Hildesheimer Bischofs Konrad II. zum Landgrafengeschlecht von Thüringen ist auch, daß Landgraf Heinrich am 13. Oktober 1234 in die Hand des Bischofs von Hildesheim versprach, anläßlich des Eintritts seines Bruders Konrad in den Deutschen Orden, diesem eine jährliche Rente zu vermachen.²⁷

Stellen wir alle erwähnten Tatsachen in Beziehung zueinander, so liegt die Vermutung sehr nahe, daß neben dem Stifter des Taufbeckens, dem Hildesheimer Domherrn Wilbern, ein geistiger und künstlerischer Inspirator dieses bedeutenden Werkes existierte, nämlich der hochgebildete, theologisch gründlich geschulte Bischof Konrad II. von Hildesheim, der im Schlußbild des Taufbeckens, der Darstellung der Misericordia, der Landgräfin Elisabeth von Thüringen nach ihrer Heiligsprechung — deshalb der Nimbus um das Haupt der Misericordia — ein Denkmal in seinem Dom setzte. Danach würde die Herstellung des Taufbeckens in das Jahrzehnt zwischen 1236, dem Jahr der Erhebung der Gebeine der heiligen Elisabeth, bei der Bischof Konrad II. in Marburg mit anwesend war, und 1246, dem Jahr, in welchem er auf den Bischofsstuhl in Hildesheim resignierte, weil er weder dem Papst noch dem vom Papst gebannten Kaiser die Treue brechen wollte, anzusetzen sein.

Der künstlerische Aufbau des Hildesheimer Dom-Taufbeckens

Adolf Bertram bezeichnet das Taufbecken des Hildesheimer Domes als „ein Meisterwerk niedersächsischen Erzgusses, ausgezeichnet durch sehr gefälligen Aufbau, individuelles Gepräge der frischen, ausdrucksvollen Köpfe, edle Zeichnung, gute Gewandung und geistreiche Aus-

²⁶ Urkundenbuch, Ebd., Nr. 396; dazu Würdtwein, *Nova subsidia diplomatica* VI, 45. Godefr. Colon. u. a. in Böhm, *Regesten* 166. A. Bertram, *Gesch. des Bistums Hildesheim* I, 228. H. A. Lüntzel, *Gesch. d. Diözese u. Stadt Hildesheim* (1858) 534 f.

²⁷ Urkundenbuch, Ebd., Nr. 397.

wahl der dargestellten Szenen, denen feine symbolische Beziehungen innewohnen. Dabei ist die Verteilung des bildlichen Schmuckes, der in überreicher Fülle den Mantel des Beckens bedeckt, eine glückliche, so daß die Einheitlichkeit, die Wirkung der Hauptbilder und der monumentale Charakter des Ganzen unter der Menge der aufgenommenen Szenen und Figuren nur wenig leidet.“²⁸ Und an anderer Stelle gibt er das Urteil: „Der glückliche Aufbau, die reife Abwägung der Verhältnisse, die Klarheit der Disposition und die ornamentale Verteilung der Figuren und Gruppen, dann die in Schilderung so mancher Charaktere und Vorgänge pulsierende frische Empfindung und die Feinheit zahlreicher, in individueller Stimmung lebensvoller Köpfe, ferner die Wirkung der zu harmonischer Einheit zusammenklingenden Kontraste und nicht zum wenigsten der tiefe geistige Gehalt, der hier eine fesselnde Verkörperung gefunden, — das sind Vorzüge, die in solchem Maße vereint, sich selten finden.“ Er bezeichnet es deshalb mit Recht als „charakteristischen Abschluß des Erzgusses der romanischen Stilzeit“ und nennt „die Trias monumentaler Gußwerke in Hildesheims Dom“: Bernwards Erztüren, Bernwards Christussäule und die eherne Taufe, „ein unvergängliches Denkmal einer großen Zeit unseres niedersächsischen Bistums.“²⁹

Die Gesamthöhe des Hildesheimer Dom-Taufbeckens beträgt 1,70 m, sein größter Durchmesser am Rande des Kessels 0,96 m. Die Mischung des Gusses ist zusammengesetzt aus 81,45 Prozent Kupfer, 12,54 Prozent Zink, 3,32 Prozent Zinn, 1,33 Prozent Blei; die restlichen 1,36 Prozent bestehen aus Eisen, Arsen und Nickel.³⁰ Nach dieser Zusammensetzung handelt es sich also nicht um einen Bronze-, sondern um einen Messingguß, bei dem das Zink gegenüber dem geringen Prozentsatz von Zinn um das Dreifache überwiegt. Dadurch wurde die Bildung einer Patina verhütet, und das Taufbecken erhielt seinen vom Künstler bewußt angestrebten goldigen Glanz, den man im 19. Jahrhundert schonen zu müssen glaubte und deshalb das Taufbecken mit einem Lacküberzug versah, der freilich das Gegenteil bewirkte, die Feuchtigkeit anzog und schließlich eine Schmutzkruste bildete; im Jahr 1900 wurde der Lacküberzug beseitigt, und das Taufbecken leuchtet seitdem wieder in seiner ursprünglichen goldigen Färbung, die die hervorragende Guß- und Ziselierarbeit in allen Einzelheiten hervortreten läßt. Bis zum Jahr 1653 stand das Taufbecken im Mittelschiff des

²⁸ A. Bertram, *Gesch. d. Bistums Hildesheim* I, 264.

²⁹ Ders., *Das eherne Taufbecken im Dom zu Hildesheim* (1900) 30.

³⁰ Die chemische Analyse wurde von der geologischen Landesanstalt in Berlin durchgeführt; vgl. R. Herzig, *Der Dom zu Hildesheim u. seine Kunstschatze* (1911) 30.

Domes, seitdem, bis zu seiner Sicherung im zweiten Weltkrieg,³¹ in der äußersten nordwestlichen Seitenkapelle, der dunklen St.-Georg-Kapelle.³² Es wird bei der Neueinrichtung des Domes notwendig sein, ihm einen günstigeren Platz — vielleicht in der gegenüberliegenden, weit helleren Südkapelle, der St.-Barbara-Kapelle — zu geben.

Während das von demselben Stifter geschenkte Osnabrücker Dom-Taufbecken in seiner Inschrift den Verfertiger des Gusses, einen Meister Gerard, namentlich angibt:

„Wilbernus, Petre, confert istud tibi donum,
Ut per te summum possit habere bonum.
Gerardus me fecit.“,

fehlt beim Hildesheimer Taufbecken eine ähnliche Angabe. Das mag vielleicht daher rühren, daß Bischof Konrad II. als geistiger und künstlerischer Inspirator so sehr bei dem Werk im Vordergrund stand, daß demgegenüber die Bedeutung des ausführenden Gießmeisters zurücktrat und nur der Stifter Erwähnung fand. Offenbar ist der Guß des Dom-Taufbeckens von Hildesheim in den Hildesheimer Domwerkstätten erfolgt, die unter Aufsicht des Bischofs arbeiteten. Diese Werkstätten lagen auf dem Domhügel, nicht, wie gelegentlich behauptet wird, beim Benediktinerkloster St. Michael; denn sie bestanden schon vor den Tagen des Bischofs Bernward, als der Hügel von St. Michael noch eine Wildnis darstellte.³³ Von ihnen ist die Bernwardswerkstatt von St. Michael zu unterscheiden. Daß die Benediktiner des Michaelsklosters den Guß des Dom-Taufbeckens weder herstellen noch beeinflussen, legt auch die Tatsache nahe, daß auf dem Widmungsbild neben Maria, der Hauptpatronin des Domes und der Diözese, St. Godehard und St. Epiphanius, als die alten Nebenpatrone des Domes erscheinen, nicht St. Bernward, dessen Heiligsprechung zwar schon zu Weihnachten 1192 durch Papst Cölestin III. erfolgt war, dessen Verehrung in St. Michael bereits sehr gepflegt wurde — wie die nördliche Chorschranke des Ostchors in St. Michael aus dem Jahr 1197 beweist —, der aber im Dom erst weit später neben Godehard an Stelle von Epiphanius trat, so an der Fassade des 1412 erbauten Nordparadieses des Domes.

³¹ Im zweiten Weltkrieg war es durch die Bemühung des damaligen, inzwischen verstorbenen Domdechanten Clemens Stolte auf einem der Hildesheimer Kirche gehörenden Gutshof, eine Strecke von den Gutsgebäuden entfernt, untergebracht und durch eine eigene solide Mauerumfassung von allen Seiten geschützt.

³² Nach einem Kapitelsbeschuß vom 17. Mai 1653.

³³ Vgl. St. Beissel, Der hl. Bernward von Hildesheim als Künstler (1895) 52.

Das Dom-Taufbecken ist in mehreren selbständigen Teilen gegossen. (1. Bildseite). Den Hauptteil bildet der eigentliche Taufkessel, der sich von unten nach oben verbreitert und an seiner Öffnung einen Umfang von 3 m, an seinem untersten Teil von 2,5 m besitzt. Der Kessel wird von vier knienden männlichen Figuren getragen, von denen jede ein selbständiges Gußstück darstellt. Auf dem Kessel ruht der Deckel, der in der Schlußblume als eigenem selbständigen Gußstück endet. Unter dem Kessel befindet sich, in dessen Mitte, als eigenes Fußgußstück ein zylindrisches Abflußrohr, von dem vier Geierkrallen, die jeweils eine Kugel umfaßt halten, nach den vier Himmelsrichtungen ausgehen. Sie sind wohl als Symbole des im Irdischen Verkrampften, als Sinnbilder des Bösen und Dämonischen, der Sünde, zu verstehen, die ihre Herrschaft über alle Menschen ausübt; deshalb die Zahl vier, entsprechend den vier Windrichtungen.

Die Zahl Vier hat also am Taufbecken eine symbolische Bedeutung, worauf keine der bisherigen Beschreibungen hingewiesen hat. Sie kehrt wieder in den vier Trägerfiguren, den Personifikationen der Paradiesesflüsse sowie der vier Kardinaltugenden, den über ihnen dargestellten Emblemen dieser Tugenden am unteren Rand des Taufkessels, den Brustbildern der vier großen Propheten über diesen Emblemen in der Mitte des Kessels, den über den Propheten schwebenden Symbolen der vier Evangelisten unter dem oberen Rand des Kessels und den vier Köpfen alttestamentlicher Persönlichkeiten hoch oben auf den Säulen des Deckels. Die Reihe von vier mal drei, also zwölf Figuren und Symbolen, gliedert den Kessel in die vier großen Darstellungen: Taufe Christi, Durchzug der Juden durch das Rote Meer, Durchgang durch den Jordan und Widmungsbild, die, zusammen mit diesen zwölf, achtundvierzig, also vier mal zwölf, Einzelfiguren bzw. Einzelbilder umfassen, während der Deckel vierundzwanzig, zweimal zwölf Figuren zählt. Zweimal zwölf Männergestalten, entsprechend der Zahl der Stämme Israels, werden in den Wanderszenen des Kessels von Moses bzw. Josua durch das Rote Meer bzw. über den Jordan geführt.³⁴

³⁴ Einige der Gestalten im Hintergrund der zwei Wanderszenen, die den Durchzug durch das Rote Meer und den Übergang über den Jordan darstellen, sind nur in den Köpfen oder Helmen oder dem Haarwuchs kenntlich gemacht. Bezeichnend für die Mentalität des Stifters ist, daß er sich nicht nur in sehr kleiner Gestalt, kniend, demütig und bittflehend neben der thronenden Patronin des Domes und der Diözese zur Darstellung gebracht, sondern in der offensichtlichen symbolischen Zahl der Vielheit von vier Gestalten und Figuren nicht mitgezählt hat, um nicht irgendwie als gleichwertig oder gleichberechtigt unter den heiligen Personen und Symbolen und den zwei mal zwölf Vertretern der Stämme Israels zu erscheinen.

Außerhalb der vierundzwanzig Gestalten des Deckels steht das Symbol der sündenlosen jungfräulichen Gottesmutter, der grünende Zweig Aarons, allein blühend inmitten von elf dürrer Stäben, als Gegensatz zu den drei als Hebe- bzw. Tragringe am Deckelrande und am Kessel dargestellten Schlangen und geflügelten Dämonen, den Sinnbildern des Urbösen, mit ihnen zusammen eine geheimnisvolle Vierzahl des Gegensatzes bildend. So hat der Künstler in der Zahlensymbolik am Taufbecken das Wort der Schrift lebendig veranschaulicht: „Gleichwie in Adam alle sterben, also werden in Christus alle lebendig gemacht werden“ (1 Kor 15, 22).

Den Gegensatz von Sünde und Erlösung, dämonischer Macht und Gnade, Verkrampftheit im Irdischen und Beseligung in der Übernatur hat der Künstler auch dadurch zum Ausdruck gebracht, daß er dem nach unten in die Erde gehenden Abflußrohr mit den vier Drachenklaueu den knospenartigen, formvollendeten Knauf als Krönungsblume in der Deckelspitze entsprechen läßt, der das Glück des begnadeten, sündenreinen, mit Tugenden geschmückten, in Werken der Liebe tätigen Menschen symbolisiert und nach den Worten eines Kunsthistorikers „zum Schönsten gehört, was die romanische Kunst an Zierformen geschaffen hat“. Auch in den Gegenüberstellungen der Bilder am Kessel und am Deckel offenbart sich das hervorragende Kunstverständnis des Inspirators dieses Werkes. Am Kessel entspricht der Darstellung der Taufe Christi das Bild der sündenreinen, als erste von Christus erlösten, jungfräulichen Mutter, die das göttliche Kind auf dem Schoße trägt, das in Liebe zu ihr emporschaut und sie durch Streicheln am Kinn liebkost, ein Motiv, das schon am Ausgang des 12. Jahrhunderts, an der nördlichen Chorschranke von St. Michael in Hildesheim zur Darstellung kam und um die Mitte des 13. Jahrhunderts, kurz nach Vollendung des Hildesheimer Taufbeckens, im steinernen Standbild der Muttergottes am Mittelpfosten des Paradiesportales im Dom von Paderborn und bei den Madonnenstatuen aus Lehnshäusern im Kreise Meschede und aus Wolkwitz in Vorpommern. Offenbar handelt es sich hier um einen Ausdruck des tiefen Gemütes des niedersächsischen Menschen.³⁵ So entsprechen am Kessel des Taufbeckens die lebensvollen Szenen der beiden Wanderbilder — Durch-

³⁵ Die Holzfigur der Madonna aus Wolkwitz, die von den genannten Darstellungen die stärkste Ähnlichkeit mit der Erzfigur am Hildesheimer Taufbecken hat — die Stellung der Füße des Kindes zeigt bei der Hildesheimer Figur allerdings eine noch größere Lebendigkeit —, dürfte auf niedersächsische Künstler zurückgehen, die bekanntlich im 13. Jahrhundert in größerer Zahl zum Norden und Osten wanderten; vgl. H. Wentzel, *Niederdeutsche Madonnen* (2 1941) XIV f.

zug durch das Rote Meer und Durchgang durch den Jordan — in ihrer lokalen Gegenüberstellung einander und wechseln mit den ruhiger gehaltenen Szenen der Taufe Christi und des Widmungsbildes ab. Am Deckel des Taufbeckens steht dem Bilde der zu den Füßen Christi ausgestreckten Sünderin das Symbol der sündenfreien Gottesmutter, dem Bilde des brutalen Königs Herodes, des Mörders der bethlehemitischen Kinder, das Bild der Wohltaten spendenden Misericordia gegenüber. Wenn Schönheit die Einheit in der Vielheit besagt, so hat in der Harmonie dieser Vielheit des Wechsels von ruhigen und bewegten, inhaltlich einander entsprechenden Szenen, der Vielheit von Gestalten und Symbolen, die letztlich einer großen Idee dienen, der Künstler des Taufbeckens einen Höchstgrad von künstlerischer Schönheit erreicht.

Die Größe seines künstlerischen Könnens tut sich auch darin kund, daß er die Einzelszenen mit der Fülle ihrer Gestalten durch architektonisch vollendete Trennungslinien aus Säulen mit Köpfen und Symbolen voneinander gesondert und so das Ganze gegliedert hat.

Die einzelnen Personen sind naturhaft wahr, individuell, wirken fast porträtartig. Das tritt bei den Trägerfiguren zutage, von denen die Gestalt der Klugheit die Erfahrung und Überlegung des Alters, die Figur der Mäßigung in ihrer gestrafften Haltung die jugendliche Selbstbeherrschung und die der Justitia die unerbittlichen Züge der Gerechtigkeit in geradezu klassischen Formen zum Ausdruck bringen. (vgl. 2. Bildseite, Abbildungen 1-3). Menschlich wahr und persönlich wirken auch die Prophetenköpfe am Kessel (2. Bildseite, Abbildung 4). Am Deckel sind besonders die Köpfe Christi und der Misericordia von hervorragender Schönheit (5. und 6. Bildseite). In letzterem haben wir, wie oben dargelegt, wahrscheinlich ein zeitgenössisches Bild der heiligen Elisabeth von Thüringen vor uns, wobei wir nicht an ein Porträt im heutigen Sinne, sondern an ein sogenanntes Phantasieporträt zu denken haben, das engstens an die Person gebunden war.

Auch darin zeigt sich die hohe künstlerische Befähigung des Meisters unseres Taufbeckens, daß er auf einzelnen Bildern durch Verwendung des Kleeblattbogens die Hauptfiguren baldachinartig umkrönt hat, so die Christusfigur in der Darstellung der Begierdetaufe bzw. des Bußsakramentes, Maria im Widmungsbild, die Misericordia in der Schlußszene.

Wie der Künstler am Kessel des Taufbeckens zwischen die hieratisch ruhigen neutestamentlichen Szenen der Taufe Christi und des Widmungsbildes die bewegten Wanderbilder aus dem Alten Testament und auf dem Deckel zwischen die dramatisch lebendigen Szenen des



Das Dom-Taufbecken in Hildesheim



Oben links:
Trägerfigur
(Klugheit)

Oben rechts:
Trägerfigur
(Mäßigung)

Unten links:
Trägerfigur
(Gerechtigkeit)

Unten rechts:
Zwei Randfigu-
ren vom Becken:
der Prophet Je-
remias, darüber
das Symbol des
Evangelisten
Lukas





Widmungsbild · Maria mit dem Jesuskind,
der betende Stifter, zwischen den Dompatronen Godehard und Epiphanius





Die Magdalenesszene vom Deckel des Taufbeckens

Die Misericordia als Schlußbild am Deckel des Taufbeckens





Christuskopf aus der Magdalenenszene



Die Misericordia, wahrscheinlich ein zeitgenössisches Bild der hl. Elisabeth von Thüringen

bethlehemitischen Kindermordes und der helfenden Caritas das ruhige Symbol des grünenden Zweiges Aarons und das Bild der büßenden Sünderin und des verzeihenden Christus in bewußtem Wechsel eingefügt hat, so bringt er in den Einzelbildern, soweit es die Gesamtkonzeption der jeweiligen Szene ermöglichte, langgesichtige Gestalten mit rundköpfigen im Wechsel zur Darstellung.

Besonders zeigt sich der Künstler des Hildesheimer Taufbeckens in der Behandlung psychologischer Eigenheiten und seelischer Stimmungen als wirklicher Meister, so vor allem bei den Trägerfiguren, der hoheitsvollen Gestalt der Gottesmutter auf dem Widmungsbild (3. Bildseite), den Gesichtszügen der bethlehemitischen Mütter, den Führungsgestalten des Moses und Josua, den Köpfen der beiden Bischöfe, der Figur des demütig flehenden Donators neben Maria, der Haltung des vergebenden Christus zwischen den hochmütigen Pharisäern, dem Blick und der Lage der zu Christi Füßen niedergeworfenen Sünderin (4. Bildseite, oben) und der sich in hingebender Liebe herabneigenden Misericordia mit den sie umgebenden Notleidenden und Bittflehenden (4. Bildseite, unten).

Auch in Einzelheiten der körperlichen Haltung und der Kleidung zeigt sich die Überlegung und Überlegenheit des Künstlers. Der Beschauer fühlt geradezu, wie die Trägerfiguren an der auf ihnen ruhenden Last tragen und deshalb das eine Bein voranstellen und den Körper gegen die von oben drückende Last stemmen, wobei aber die Beweglichkeit der Glieder und der Charakter der einzelnen Figur in keiner Weise leiden. Im Taufbild Christi offenbart die Haltung seines Kopfes Demut und Erniedrigung, während gleichzeitig die rechte Hand den siebenwogigen Strom in göttlicher Kraft segnet. Machtvoll führend, schreiten Moses und Josua ihrem Volk voraus. Im Widmungsbild ist im Aufblick des Kindes zur Mutter die innigste Verbindung zwischen Jesus und Maria ebenso plastisch zum Ausdruck gebracht, wie im herabgesenkten Kopf der Mutter und der auf ihrer Brust ruhenden Hand das „Ecce ancilla Domini“ und in dem bittflehenden Gestus des Donators sein betendes Vertrauen zur Diözesanpatronin ergreifend zur Darstellung kommt. Lebendig sprechend wirken der ausgestreckte Finger der rechten Hand Christi auf dem Magdalenenbilde und das lang herabwallende Haar der als Fürstin gekleideten und erhaben thronenden, sich trotzdem in Liebe verschenkenden Misericordia gegenüber den kurzgeschorenen Köpfen der sie umgebenden Armen und Bittflehenden. Der zu Füßen der Misericordia liegende Kranke wirkt wirklich als Kranker, mitleiderregend; die Rippen treten aus dem ausgezehrten Körper, die Arme sind mit Beulen oder Geschwüren bedeckt, Arme und Hände krampfhaft verzogen und doch gleichzeitig flehend,

wie das Gesicht und die Augen, zur helfenden Liebe emporgerichtet. Dem Nackten steht die Scham und das Frösteln ebenso deutlich im Gesicht geschrieben wie Dürstenden die Freude über den Trank, den sie soeben erhält, und über den erbarmenden Blick der Liebe, der sich ihr zuwendet. Eine feine Charakteristik tragen auch die Prophetenköpfe an den Verbindungsrändern.

So offenbart sich im Ganzen und in den einzelnen Teilen eine hohe Kunst des Meisters unseres Taufbeckens, der eine ebenso sorgfältige Modellierung, Gravier- und Ziselierarbeit wie tadellosen Guß durchgeführt und überall letzte Feinheiten herausgearbeitet hat. Aber sein Inspirator wollte durch diese erhabene Kunst belehren. Deshalb hat er erklärende, sinndeutende Spruchbänder über das ganze Taufbecken verteilt. Mag diese Art der religiösen Belehrung und sittlichen Mahnung uns Heutigen künstlerisch wenig zusagen, so muß man doch gestehen, daß sich die Anbringung und Verteilung der Spruchbänder zurückhaltend in die Gesamtdarstellung einfügt, und daß sie klare Aufschlüsse über den theologischen Gehalt und Aufbau der zahlreichen Figuren und Szenen und der gesamten geistigen Konzeption gibt, wie sie ohne sie nicht zu erreichen wäre.

Der theologische Gehalt und Aufbau des Taufbeckens

Die theologische Deutung des Taufbeckens muß von dessen unteren Teilen nach oben schreiten, wobei allerdings von vornherein zu beachten ist, daß der im Jordan stehende, den siebenfach geteilten Strom segnende Christus die Hauptfigur bildet, von der die tiefste Erfassung des theologischen Gehaltes erklärt werden muß. Daß das eigentliche Fuß-Abflußrohr mit den vier dreiklauigen in Kugeln verkrampften Drachenfüßen die Allgemeinheit der Sünde und das ins Irdische verkrampfte Menschtum versinnbildet, ist bereits oben erwähnt: ihnen steht gegenüber die Schlußblume als Symbol des in der Gnade Vollendeten. Diese Vollendung nimmt ihren Anfang in den Tugenden, die das sittliche Leben des Menschen nach seinen Hauptrichtungen hin ordnen. Deshalb sind die vier Trägerfiguren, die die Paradiesesflüsse darstellen, gleichzeitig Personifikationen der vier Kardinaltugenden, die Plato in seinem tiefgründigen Werk „Der Staat“ der Reihe nach als Klugheit, Tapferkeit (Starkmut), Besonnenheit (Mäßigung) und Gerechtigkeit aufzählt und behandelt. Sie heißen Kardinaltugenden, weil sich das sittliche Leben des Menschen in ihnen wie in vier Angeln (cardines) bewegt und sie den Eingang zu allen übrigen sittlichen Tu-

genden bilden.³⁶ Das Buch der Weisheit zählt sie in Kap. 8, Vers 7, auf und sagt von ihnen, daß im Leben des Menschen nichts wertvoller sei als sie.

Der Künstler bzw. Inspirator unseres Taufbeckens sieht die vier Kardinaltugenden nicht nur als natürliche sittliche Grundtugenden, sondern im Lichte Christi und der Übernatur als von Gott mit der heiligmachenden Gnade in der Taufe eingegossene sittliche Grundtugenden, die die menschliche Tätigkeit auf das übernatürliche Ziel hin ordnen und als Wirkungen aus den drei theologischen Tugenden, Glaube, Hoffnung und Liebe, als aus ihren Ursachen hervorgehen.³⁷ Deshalb hat er über den vier Trägergestalten jeweils die betreffende Kardinaltugend am unteren Rande des Kessels, in dessen Gestalten und Figuren die von Christus erworbene Gnade zum Ausdruck kommt (das bestimmende Hauptbild des Taufbeckens: Die Taufe des den sieben teiligen Strom segnenden Christus), symbolisch dargestellt. Offensichtlich gestützt auf des Ambrosius' Werk „De paradiso“, versinnbildet der Künstler in den Trägerfiguren die vier Kardinaltugenden durch die vier Paradiesesflüsse, von denen es im Buche der Genesis (2, 10 ff.) heißt: „Und ein Strom ging aus von Eden, den Garten zu bewässern; und von dort aus teilte er sich und wurde zu vier Flüssen. Der Name des ersten ist Pison; dieser ist es, der das ganze Land Havila umfließt, wo das Gold ist . . . Und der Name des zweiten Flusses: Gihon; dieser ist es, der das ganze Land Kusch umfließt. Und der Name des dritten Flusses: Hidekkel; dieser ist es, der vor Assyrien fließt. Und der vierte Fluß, das ist der Phrat.“ Ambrosius deutet den Paradiesestrom auf Christus, die ewige Weisheit, den Logos, „qui est fons vitae aeternae.“³⁸ Dann geht er über zu den vier von diesem einen Strom ausgehenden Flüssen: „Sicut fons sapientiae, ita etiam flumina ista quatuor quaedam ex illo fonte manantia sunt fluentia virtutum.“³⁹

Die Flüsse Phison und Geon

Die Kardinaltugend der Klugheit (*prudentia*) ist versinnbildet im Paradiesesfluß **Phison**, eine den Segensstrom mit der rechten Hand ausgießende Person höheren Alters, mit einem vom Vollbart umrahmten Gesicht, die in Blick und Zügen die Reife der Erfahrung zum Ausdruck bringt, als Zeichen ruhiger Überlegung die linke Hand ausge-

³⁶ Vgl. Thomas von Aquin, S. Th. 3, dist. 33, qu. 1, art. 4 u. qu. 2.

³⁷ Vgl. Thomas von Aquin, S. Th. 2, 2, qu. 161, a. 4 ad 1.

³⁸ Ambrosius, De Paradiso, cap. 3, Migne, PL XIV, 279.

³⁹ Ambrosius, *ibid.*, p. 280.

streckt auf das linke Knie legt und belehrend den Mund öffnet. Die Kardinaltugend der Klugheit ist die Fähigkeit und Leichtigkeit, die allgemeinen sittlichen Prinzipien auf die Einzelheiten des ethischen Handelns anzuwenden. Der Künstler stellt diese Tugend hier gleichzeitig als belehrend für das sittliche Handeln dar und fügt über ihr am unteren Rande des Taufkessels in lateinischen Majuskeln die erklärenden Worte hinzu:

„Os mutans Phison est prudenti similatus“; das heißt:

„Phison, den Mund bewegend, ist Sinnbild der Klugheit des Menschen.“

Offensichtlich war der Initiator des Taufbeckens auch hier vom Ambrosius inspiriert, der sagt: „Gut ist es, daß an erster Stelle der Phison genannt wird, der auf hebräisch Pison heißt, d. h. ‚Bewegung des Mundes‘,⁴⁰ weil er nicht nur e i n Volk umfließt, sondern durch ganz Lydien strömt und vielen Menschen große Fruchtbarkeit bringt. So ist es die Klugheit, die auf Grund der Menschwerdung Christi reiche Früchte trägt. Durch die ewige Weisheit sind alle Menschen erlöst, weshalb von ihr gesagt wird: ‚Ihr Schall durchtönt die ganze Erde, und ihre Laute dringen bis zum Rande der Welt (Ps 18, 5).‘“

Über dieser Trägergestalt ist in einem Kreis am unteren Rande des Taufkessels, inmitten der erwähnten Inschrift, die Klugheit als Frauenfigur mit Buch und Schlange dargestellt und der Umschrift: „Estote prudentes sicut serpentes“ — „Seid klug wie die Schlangen!“ (Worte Christi bei Mt 10, 16). Oberhalb dieser personifizierten Darstellung der bedeutendsten der Kardinaltugenden hält auf einem Säulenkapitell Isaias, der größte der Propheten des Alten Bundes („Ysayas Propheta“), eine Schriftrolle mit den Worten: „Egredietur virgo de radice Jesse“ — „Ein Zweig wird entsprossen aus der Wurzel Jesse“.⁴¹ Über Isaias erscheint im Bogenbilde auf der Höhe des Kessels das Sinnbild des ersten der Evangelisten, des Matthäus („S. Matheus Evangelista“), mit der Inschrift: „Ipse saluum faciet populum suum a peccatis eorum.“ — „Er wird sein Volk erlösen von dessen Sünden.“⁴² Die Weiterführung der Trennungslinie am Deckel zeigt auf hoher Säule den Kopf des Königs Salomon („Salomon rex“), von dem die Schrift sagt: „Der König Salomon übertraf alle Könige der Erde an Weisheit; und alle Welt beehrte, Salomon zu sehen, um seine Weisheit zu hören, die ihm Gott

⁴⁰ Wörtlich der „Springende“, der „Sich-stark-Bewegende“. Welche Flüsse und Gebiete der biblische Schriftsteller mit seinen ersten zwei Bezeichnungen im Auge hatte, ist nicht mit Sicherheit festzustellen.

⁴¹ Vgl. Is. 11, 1.

⁴² Aus Mt 1, 21.

eingegeben hatte" (3 Kön 10, 23 f.). Die Umschrift enthält das Lob der Weisheit aus dem 24. Kap. des Buches Ecclesiasticus: „Flores mei fructus honoris et honestatis“ — „Meine Blüten bringen ehrenvolle und ehrende Früchte hervor" (Sir 24, 23). Salomon ist hier Vorbild Christi. Die Stelle aus dem 24. Kapitel des Ecclesiasticus nimmt Bezug auf Vers 34 desselben Kapitels nach dem Vulgata-Text: „Er hat es festgesetzt David, seinem Diener, aus ihm zu erwecken den mächtigsten König, der sitzen soll auf dem Throne der Herrlichkeit auf ewig, der erfüllt ist von Weisheit, gleichend dem Phison.“ Durch Christus, die ewige Weisheit, vollendet sich die sittliche Tugend der Klugheit in der Gnade, der in der Verbindung mit Christus gegebenen inneren Gnade, der gratia interna, sowie der äußeren Gnade, der gratia externa, in der Offenbarung des Alten und Neuen Bundes (Prophetenkopf und Evangelistensymbol), in Hinsicht auf die für das ewige Leben der visio beatifica verdienstlichen Werke.

Die nächste Trägerfigur stellt den Paradiesesfluß **Geon** dar und ist gleichzeitig die Personifikation der Kardinaltugend der temperantia, der Mäßigung im Sinne der Mäßigkeit und Keuschheit, zum Ausdruck gebracht in der wahrhaft klassisch schönen Gestalt des in sich gestrafften, sich selbstbeherrschenden Jünglings, mit der Überschrift:

„Temperiem Geon terre designat hiatus“

„Geon, Schlund der Erde, der Mäßigung Sinnbild.“

Den Sinn dieser rätselhaften Inschrift gibt wiederum Ambrosius, dem der Inspirator gefolgt ist. Jener schreibt: „Wie ein Erdschlund die Erde und, was sich an Unrat und Laubwerk auf ihr befindet, schlürfend hinwegnimmt, so pflegt die Keuschheit alle Leidenschaften des Körpers auszutilgen.“⁴³ Nach Ambrosius ist am Fluß Geon — Ambrosius versteht darunter den Nil — den Israeliten, als sie in Ägypten waren, der Auftrag gegeben, daß sie aus Ägypten ausziehen und mit umgürteten Lenden das Lamm essen sollten, „quod insigne est temperantiae“. Nach ihm umfließt der Geon das Land Äthiopien, das Sinnbild des Dunklen, Niedrigen und Sündhaften; „quid autem abjectius nostro corpore!“

⁴³ Ambrosius, Ebd., 281. Die Übersetzung Bertrams, a. a. O., S. 10, Anm. 13, ist nicht richtig. Ambrosius schreibt: „Sicut terram et quaecumque vel purgamenta vel frondes in ea sunt hiatus absorbet, ita castitas omnes corporis passiones abolere consuevit“, wozu Bertram sagt: „Auch im Namen Geon, latinisiert als hiatus terrae, sieht Ambrosius eine Beziehung zur Keuschheit, die, wie der Wind reinigend über die Erde dahinfährt, den Menschen von Leidenschaft reinigt“. Hiatus heißt nicht „Wind“ und absorbere nicht „dahinfahren“.

Über dieser in dem sich selbst beherrschenden Jüngling personifizierten temperantia hat der Künstler in feingeistiger Weise deren Symbol in einer gekrönten Frauengestalt, die den ausströmenden Mischkrug in der rechten Hand hält, dargestellt mit der Umschrift aus Horaz: „Omne tulit punctum qui miscuit utile dulci“ — „Den ersten Preis erhält, wer den Nutzen vermählt mit der Anmut.“ Die Inschrift bezieht sich auf die anmutige Jünglingsgestalt und den Segen der Tugend der Selbstbeherrschung, versinnbildet im Segenskrug der Trägerfigur wie dem des Symbols der Mäßigung im Medaillon über der Trägerfigur (2. Bildseite, Bild 2). Oberhalb dieses Sinnbildes erscheint auf einem Säulenkapitell der Kopf des Propheten Jeremias („Hieremias Propheta“) mit den Worten: „Regnabit rex et sapiens erit“ — „Er wird herrschen als König in Weisheit“, und darüber der Evangelist Lukas („S. Lucas Evangelista“) mit den Worten der Verkündigung (Lk 1, 32) auf der Schriftrolle: „Dabit illi Dominus sedem patris ejus“ — „Der Herr wird ihm geben den Thron Davids, seines Vaters“ (2. Bildseite, 4. Bild). Durch diese Stellen, die sich auf Christus beziehen, ist die Kardinaltugend der Mäßigung als jene christliche Tugend erfaßt, die in der Gnade Gottes das konkupiszbile Begehungsvermögen in der Weise beherrscht, daß der Mensch die sinnlichen Lüste und Leidenschaften bezähmt im Hinblick auf Christus und das übernatürliche Ziel der ewigen Seligkeit.

In der Fortsetzung dieser Trennungslinie sehen wir auf dem Deckel des Taufbeckens auf hoher Säule abermals den Propheten Jeremias mit der lateinischen Umschrift: „In Rama ward eine Stimme gehört: Weinen und viel Jammergeschrei, Rachel beweint ihre Kinder.“⁴⁴ Offenbar soll hier im Gegensatz zur Selbstbeherrschung die Unbeherrschtheit und Grausamkeit des im benachbarten Bilde des Deckels des Taufbeckens dargestellten Kindesmörders Herodes hervorgehoben werden.

Die Großbilder zwischen Phison und Geon Das Widmungsbild und der Zweig Aarons

Wir sehen hier, daß der Inspirator des Taufbeckens bei den Figuren und Symbolen auf den Trennungslinien nicht mechanisch vorgegangen ist, sondern, in seiner Liebe zu Wechsel und Fülle, die Figur auf der Trennungslinie des Deckels nicht immer nur in Beziehung zur betreffenden Trägergestalt, sondern auch zu den benachbarten Szenen gesetzt hat und dabei selbst eine Wiederholung der Figur des Kessels auf dem Deckel in Kauf nahm. Dadurch führt er den Beschauer zur Be-

⁴⁴ Nach Jerem 31, 15 u. Mt 2, 18.

trachtung der zwei großen Darstellungen zwischen Phison und Geon am Kessel und auf dem Deckel des Taufbeckens.

Auf dem Taufkessel steht zwischen den genannten zwei Paradiesesflüssen das Widmungsbild: Maria, die Patronin des Domes und der Diözese Hildesheim, mit dem Jesuskinde auf ihrem Schoße, zur Rechten neben ihr Godehard, zur linken Epiphanius, beides heilige Bischöfe und Patrone der Hildesheimer Kirche. So stellt das Widmungsbild des Taufbeckens das Wappen des hildesheimschen Hochstiftes dar (Vgl. Abbildung). Maria sitzt als Königin auf dem Thron, eine Krone von Edelsteinen und Lilienknospen auf ihrem Haupt, mit langer Tunika und langem Mantel bekleidet, das Haupt dem Kinde zugeneigt, die rechte Hand voll Ehrerbietung auf ihrer Brust ruhend. Das Jesuskind ist lebhaft bewegt, das rechte Bein gegen den Oberschenkel der Mutter gestützt, während das linke herabhängt. In der linken Hand hält es ein Lilienzepter und streichelt mit der rechten die Mutter am Kinn, voll Liebe zu ihr emporschauend, wie bereits oben erwähnt. Die beiden Bischöfe strecken in Hingebung je eine Hand zu Jesus und seiner Mutter hin, während der Stifter, ganz klein an der Stufe des Thronsessels der Gottesmutter kniend, zu ihr ein Spruchband emporhebt, auf dem die Worte stehen: „Ave Maria gratia plena“ — „Sei begrüßt Maria, Gnadenvolle!“ Über dieser Darstellung befindet sich im Kleebogenband die im ersten Teil dieses Aufsatzes erwähnte Widmungsinschrift; darüber, auf dem Deckel des Taufbeckens, hat der Künstler die zwölf Stäbe, gemäß 4 Mos 17, 1-10, dargestellt, in ihrer Mitte den grünenden und fruchtragenden Stab Aarons als alttestamentliches Sinnbild der jungfräulichen Gottesmutter, rechts und links von den zwölf Stäben die Gestalten von Moses und Aaron, Moses mit dem Spruchband aus 5 Mos 18, 15: „Prophetam suscitabit de filiis vestris“ — „Einen Propheten wird Gott aus euren Söhnen erwecken.“ Beide Bilder zeigen an, daß die Darstellungen, Symbole, Typen und Worte auf den Trennungslinien oberhalb von Phison (Weisheit) und Geon (Mäßigung) vom Inspirator des Taufbeckens, auch in Beziehung zu Maria, gedeutet sein wollen, auf sie als höchstes Vorbild christlicher Weisheit und jungfräulicher Keuschheit.

Die Bildgruppe zwischen Geon und Tigris

Der Durchzug durch das Rote Meer und der bethlehemitische Kindermord

Der dritte der Paradiesesströme, der Tigris, ist vom Künstler in der Trägerfigur als Ritter dargestellt, mit einem eng anliegenden Kettenhemd, Rüsthosen, Rüststrümpfen und Fäustlingen bekleidet, das Haupt von der Ringelkapuze umrahmt, drohend die Zähne dem Beschauer

zeigend, das Schwert mit der rechten Hand erhoben, den Segenskrug mit der linken nach unten ausgießend. In der Überschrift stehen die erklärenden Worte:

„Est velox Tigris quo fortis significatur“ —

„Schnell eilt der Tigris dahin, dem tapferen Helden vergleichbar.“

Zwischen dieser Überschrift ist in einem Medaillon das Symbol der in der Trägerfigur personifizierten Kardinaltugend der fortitudo, der Tapferkeit, dargestellt, ein gepanzertes Brustbild mit gezücktem Schwert und Schild und dem Spruchband: „Vir, qui dominatur animo suo, fortior est expugnatore urbis“ — „Wer durch seinen Geist herrscht, ist stärker als ein Städteeroberer.“

Die kriegerische Gestalt ist also Sinnbild der firmitas animi, der Festigkeit und Beharrlichkeit im Streben nach dem Guten, die, wie Ambrosius sagt, schnell („cursu rapido“) alle Widerstände auf dem Wege zur Vollkommenheit niederschlägt.⁴⁵ Daß hier die christliche Tugend des Starkmutes gemeint ist, zeigen die Darstellungen an der Trennungslinie oberhalb des Tigris auf dem Kessel: der Prophet Daniel mit den Worten auf der Schriftrolle: „Omnes populi et tribus et linguae ipsi servant“ — „Alle Völker, Geschlechter und Sprachen werden ihm dienen“,⁴⁶ und das Symbol des Evangelisten Markus mit dem Spruchzettel: „Ipse vos baptizabit in Spiritu Sancto et igne“ — „Er wird euch taufen im Heiligen Geist und Feuer.“⁴⁷ Hier ist gleichzeitig die Querverbindung zur Hauptszene zwischen Tigris und Euphrat geschaffen, der Taufe Christi im Jordan. Der Trägerfigur der Tapferkeit entspricht auf dem Deckelrande der Kopf des tapfersten Königs des Alten Bundes, des Königs David, der die Worte auf der Schriftrolle trägt: „Cibabit nos pane lacrimarum et potum dedit nobis in lacrimis“ — „Er wird uns mit dem Brote der Tränen speisen und er tränkte uns mit Tränen.“⁴⁸ Im Ertragen des Leidens aus Liebe zu Gott findet die Tugend des Starkmutes ihre Vollendung. Gleichzeitig wird durch diese Worte die Verbindung zur nebenstehenden Szene des behlehemitischen Kindermordes hergestellt.

Die Bildgruppe am Kessel zwischen Geon und Tigris zeigt den Zug der Israeliten durch das Rote Meer: Moses schreitet als tapferer Befreier seinem Volke, das so viel Schweres in Ägypten erlitten hatte, voran, in der Rechten den Stab, womit er das Meer teilt, in der Linken die Gesetzestafeln haltend, den Blick befehlend zurückgewandt auf die Scharen der hastig folgenden Juden, die zum Teil Säcke mit Mehl auf

⁴⁵ Ambrosius, a. a. O., 282.

⁴⁷ Mk 1, 8; Mt 3, 11.

⁴⁶ Aus Dan 7, 14.

⁴⁸ Nach Ps 79, 5.

den Schultern (2 Mos 12, 34), zum Teil Gefäße oder Gewandstücke in den Händen tragen (2 Mos 12, 35 f.). Dieses Bild stellt, ebenso wie das gegenüberstehende (Übergang über den Jordan) das altchristliche Vorbild der christlichen Taufe dar, wie es in der Umschrift des Bogenbandes klar zum Ausdruck kommt:

„Per mare per Moysen fugit Egiptum genus horum.

Per Christum lavachro fugimus tenebras vitiorum“; d. h.

„Diese entfliehn aus Ägypten, durch's Meer geleitet von Moses. Wir entgehn in der Taufe durch Christus dem Dunkel der Laster.“

Darüber schauen wir auf dem Deckel den bethlehemitischen Kindermord als Beispiel der Bluttaufe: den König Herodes im Gegensatz zu den Tugenden der Selbstbeherrschung und des christlichen Starkmutes als grausamen Wüterich auf einem Thronsessel mit der Krone auf dem Haupt, mit erhobenem Zeigefinger die Ausführung der Tötung der Kinder befehlend, hinter ihm einen jugendlichen Knappen in höfisch-gezierter Haltung, das Schwert des Königs emporhaltend; in der Mitte der Szene den Henker, als Soldaten, mit Hüftpanzer und Schultermantel bekleidet, das Haupt vom Kriegshelm mit Naseneisen bedeckt. Das gezückte Schwert hat er über den Nacken eines der bethlehemitischen Knaben zum Morde geschwungen, den die Mutter, mit starkem Schmerzensausdruck im Gesicht, in ihren Händen hält, während eine zweite, entfernter stehende Mutter erst noch ihr Kind in Liebe stillt, dabei den Blick ängstlich zu Herodes hin gerichtet, die Fußspitzen nach auswärts gestellt, als ob sie unwillkürlich noch einen Versuch zur Flucht machen wolle. Auf dem Bogenbande stehen die Worte: „Quos dolor ostentat cruor a crudele cruentat“ — „Die hier in Schmerzen dargestellt sind, befleckt das vom Grausamen vergossene Blut.“ Mit diesen Worten spricht der Künstler aus, daß er auch in den für Christus leidenden Müttern die Vollendung der Tugend des Starkmutes zum Ausdruck bringen will.

Der Euphrat und die Großbilder zwischen Tigris und Euphrat: Die Taufe Christi und die Magdalenenszene

Der vierte der vom Künstler dargestellten Paradiesesströme, der *Euphrat*, versinnbildet die Kardinaltugend der *justitia*: eine kraftvolle Figur, mit den harten Zügen der Gerechtigkeit, die als einzige von allen vier den Segenskrug mit *b e i d e n* Händen von oben her ausgießt als Verkörperung der alten Wahrheit: „*Justitia est fundamentum regnorum*“ — „Die Gerechtigkeit bildet die Grundlage alles Gemein-

schaftswesens", oder, wie Ambrosius es ausspricht: „Der Euphrat, der auf lateinisch Fruchtbarkeit und Überfluß an Früchten bedeutet, ist deshalb Symbol der Gerechtigkeit, weil diese Tugend mehr den anderen dient, als dem, der sie besitzt, und den eigenen Nutzen dem der Allgemeinheit nachstellt.“⁴⁹ Deshalb ist diese Kardinaltugend nach der christlichen Sittenlehre die *rectitudo voluntatis*, die rechte Ordnung des Willens.⁵⁰

Über der Trägergestalt, der Personifikation der Gerechtigkeit, steht am unteren Rande des Kessels im Medaillon das Bild der Gerechtigkeit, eine Frau mit der Waage in der rechten Hand und dem Spruch in der linken: „*Omnia in mensura et pondere pono*“ — „Ich ordne alles nach Maß und Gewicht.“ Darüber auf dem Säulenkapitell der Prophet Ezechiel mit der Umschrift: „*Similitudo animalium et hic aspectus eorum*“ — „Dieses ist das Bild der Lebenden, und so war ihr Aussehen.“⁵¹ Es ist nicht leicht, in diesem Satz eine Beziehung zur Gerechtigkeit zu finden. Sie ergibt sich aber aus den sich anschließenden Sätzen beim Propheten Ezechiel, wo er über diese vier Lebendigen, die Cherubim, die im Dienste Gottes den Weltraum durcheilen, die Worte spricht: „Ihre Füße waren gerade Füße (d. h. solche, die keine Seitenbewegungen machten, sondern gerade vor sich hingingen). Sie wendeten sich nicht, wenn sie gingen; sondern jedes ging seinem Angesichte nach, wohin der Zug des Geistes war“ (Ez 1, 7 und 12); d. h. sie vollzogen unbeirrt, als Sinnbilder der *rectitudo voluntatis*, die Befehle Gottes.

Über dem Propheten Ezechiel ist das Symbol des Evangelisten Johannes dargestellt, mit der Inschrift: „*Verbum caro factum est*“ — „Das Wort ist Fleisch geworden“, zum Zeichen, daß die Kardinaltugend der Gerechtigkeit, wie die übrigen sittlichen Tugenden, christologisch, im übernatürlichen Sinn zu deuten ist. Gleichzeitig ist dadurch die Verbindung zum rechts davon stehenden Kesselbilde, der Taufe Christi, gegeben. Der Personifikation der Gerechtigkeit in der Trägerfigur entspricht auf dem Deckelbilde der Kopf des Propheten Isaias, der hier, wie vorhin Jeremias, zum zweiten Male erscheint, dieses Mal in der christlichen Vollendung der Gerechtigkeit, der verzeihenden Barmherzigkeit. Deshalb trägt der Prophet hier den Spruchzettel:

⁴⁹ Ambrosius, a. a. O., 282.

⁵⁰ Die Moral unterscheidet die Kardinaltugenden kurz und klar in folgender Weise: *prudentia est rectitudo rationis* (rechte Ordnung des Denkens); *justitia est rectitudo voluntatis* (rechte Ordnung des Willens); *fortitudo est firmitas animi* (Festigkeit der Seele); *temperantia est moderatio animi* (Maßhalten im seelischen Streben).

⁵¹ Ezechiel 1, 5.

„Frangere esurienti panem tuum et egenos vagosque induc in domum tuam“ — „Brich dem Hungrigen dein Brot und die Bedürftigen und Obdachlosen führe in dein Haus“,⁵² und stellt damit die Verbindung zum letzten großen Deckelbild, der Misericordia, her.

So stehen die Randbilder und Symbole oberhalb des Tigris und Euphrat sowohl in Beziehung zu den betreffenden Trägerfiguren als auch zur dritten Hauptszene des Kessels, der Taufe Christi, wie die Köpfe am Deckel oberhalb des Tigris und des anfangs beschriebenen Phison die Beziehung zum vierten und letzten großen Deckelbild, der Misericordia, herstellen. In diesen vielfachen Verbindungen und Querverbindungen der Bilder und Szenen untereinander offenbart sich die überragende geistige Konzeption des Inspirators, d. h. des theologisch hochgebildeten Bischofs Konrad II.

Das Bild am Kessel zwischen Tigris und Euphrat bringt die Hauptszene des ganzen Taufbeckens zur Darstellung: die Taufe Christi. In der Mitte dieser Szene steht Christus im Jordan, das Haupt ein wenig zum Täufer Johannes hin geneigt, von den Wassern des Flusses bis zur Mitte des Leibes hin bedeckt. Seine Haltung ist zugleich voll Hoheit und demütiger Selbsterniedrigung. Der Jordan ist in sieben Wellen geteilt, ein Hinweis auf die Siebenzahl der Sakramente, von denen die Taufe das erste und notwendigste, der Eingang in die Kirche als das Reich Gottes ist. Über Christi Haupt senkt sich die Taube als Symbol des Heiligen Geistes hernieder, darüber erscheint Gott Vater in Gestalt eines Menschenkopfes, eine der ersten künstlerischen Darstellungen dieser Art der ersten Person der Gottheit, die in Wahrheit weder bildhaft noch symbolisch dargestellt werden kann. Während der Künstler den Heiland im beginnenden Mannesalter, mit kurz geschnittenem Vollbart, gestaltet hat, trägt der nur sechs Monate jüngere Täufer Johannes greisenhafte Züge. Er steigt zu Christus empor und legt seine rechte Hand auf dessen Haupt, dadurch die Taufe durch Untertauchung andeutend, wie sie bis zur Zeit der Herstellung des Taufbeckens auch in der abendländischen Kirche die allgemeine übliche war. Engel üben den Patendienst aus; so war es in der christlichen Kunst bei der Darstellung der Taufe Christi schon seit dem 6. Jahrhundert üblich. In der Haltung der zwei Engel, die Christi Gewandung halten, spricht sich die tiefe Verehrung vor dem menschgewordenen Gottessohn aus. Die Taube als Symbol des Heiligen Geistes berührt mit ihrem Kopf das Haupt Christi und ragt mit ihrem Schwanz in das Spruchband, das von Gott Vater ausgeht und die Worte trägt: „Hic est filius meus dilectus“ — „Dieser ist mein geliebter Sohn.“ So hat der

⁵² Is 58, 7.

Künstler plastisch zum Ausdruck gebracht, daß die christliche Taufe im Namen der heiligsten Dreifaltigkeit gespendet wird. Im Kleeblattbogen über dieser Szene stehen die Worte:

„Hic baptizatur Christus quo sanctificatur nobis baptismum tribuens in flamine chrisma“; d. h.

„Hier wird Christus getauft, dadurch unsere Taufe geheiligt, indem er uns die Salbung im Heiligen Geist verleiht!“

Über dem Bild der Taufe Christi hat der Künstler die Szene der Sünderin aus Lk 7, 36 ff. in wirklich hervorragender Weise gestaltet. In der Mitte des Tisches, zwischen zwei Pharisäern, sitzt Christus, mit einem Angesicht, so erhaben und schön, wie es selten einem Künstler gelungen ist. Zu seinen Füßen, vor dem Tisch, liegt die Sünderin, sehnuchtsvoll zu Christus aufschauend, mit beiden Händen seinen linken Fuß haltend, in einer Körperhaltung und einem Faltenwurf des Gewandes, die zeigen, daß der Künstler auch vor schwierigsten Darstellungen nicht zurückscheute. Der an der rechten Seite Christi sitzende Pharisäer hält ein Spruchband mit den Worten (Lk 7, 39): „Wenn dieser ein Prophet wäre, wüßte er, wer und wie beschaffen das Weib ist, das ihn berührt.“ Christus hat das Gesicht leicht zu ihm gewandt und, indem er mit wahrhaft sprechendem Gestus die Finger der rechten wie der linken Hand zu dem rechts von ihm sitzenden Pharisäer ausstreckt, gibt er die Antwort, die auf dem Spruchband steht: „Ihr werdet viele Sünden vergeben.“ Im Bogenbilde über dieser Szene stehen die Worte: „Spe reficit pectus lacrimis a flente refectus.“ — „Wer weinend in Tränen erneuert ist, stärkt in der Hoffnung sein Herz.“ Es dürfte wohl in diesem Bilde die Begierdetaupe zum Ausdruck gebracht sein, als zweiter Ersatz der Wassertaupe neben der Bluttaupe. Aber, wie wir gleich sehen werden, spricht die Umschrift am unteren Rande des Deckels es deutlich aus, daß der Künstler in dieser Szene vor allem und an erster Stelle das Bußsakrament zur Darstellung bringen wollte.

Die Großszenen zwischen Euphrat und Phison Der Übergang über den Jordan. Die Misericordia

Seit altchristlicher Zeit galt als alttestamentlicher Typus der Taufe neben dem Durchgang der Juden durch das Rote Meer der Übergang über den Jordan. Deshalb hat der Künstler des Taufbeckens am Kessel zwischen Euphrat und Phison diesen Übergang gestaltet, wie er im 3. und 4. Kapitel des Buches Josua geschildert ist. Der Heerführer Josua

schreitet, mit dem Speer in der linken Hand, den Priestern, die die Bundeslade tragen, voraus; die Wellen des Jordans stauen sich. Da es unmöglich war, neben Josua mehr als zwölf Personen auf dem schmalen Raum unterzubringen, hat der Künstler bzw. der Inspirator des Taufbeckens hier zwei biblische Tatsachen miteinander in eins verbunden. Während nach Josua (3, 14) die Priester die Bundeslade trugen und, nach 4, 1 ff., zwölf Männer, je einer aus den Stämmen Israels, zwölf Steine vom jenseitigen Ufer zur Errichtung eines Denkmals in Erinnerung an den wunderbaren Übergang an das andere Ufer brachten, sehen wir auf unserem Bilde die Priester mit der einen Hand die Bundeslade, mit der anderen je einen Stein tragen. Die Bundeslade erinnert in ihren Formen an den Epiphaniusschrein des Hildesheimer Domes aus dem 12. Jahrhundert. Die Inschrift im Kleeblattbogen bezieht sich auf den Typus dieser Szene für die Taufe und auf die Gnade Gottes in der Taufe.

„Ad patriam Josue duce flumen transit Hebreus.
Ducimur ad vitam te duce fonte Deus“; d. h.

„Wie unter Josuas Führung die Juden den Fluß zur Heimat durchschritten,
leitet uns deine Führung, o Gott, durch den Taufquell zum Leben.“

Was in der äußeren Gnade der Gottesoffenbarung des Alten und Neuen Bundes, im Vorbild Christi und seiner Mutter, sowie in der inneren Gnadenverbindung mit Christus durch die Taufe und die übrigen Sakramente dem Menschen an göttlicher Erleuchtung und Kraft gegeben ist, muß in der von Gott gegründeten werktätigen Liebe seine Vollendung finden.

Nach der christlichen Sittenlehre sind alle von Gott der Seele eingegossenen Tugenden, die drei theologischen sowie die in den vier Kardinaltugenden gründenden sittlichen, durch die Liebe untereinander verbunden, die das „Band der Vollkommenheit“ (Kol 3, 14) ist. Die sittlichen Tugenden haben ein doppeltes Band, die Klugheit, mit der der theologische Gedankengang des Taufbeckens seinen Anfang nimmt, und die Liebe, mit der er endet. Alles zielt deshalb bei unserem Taufbecken auf das letzte Bild, das vierte Deckelbild: die Misericordia. Es ist oben dargelegt, daß wir in ihr wohl ein zeitgenössisches Bild der größten deutschen Frau, der edelsten Patronin der Caritas, der heiligen Elisabeth von Thüringen, vor uns haben. Über sie ist schon das Nötige gesagt. Die Personen, die sie, je zwei zur Rechten und Linken, umstehen oder zu ihren Füßen liegen, und denen sie

in hingebender Liebe hilft, sind Arme und Notleidende, an denen sie die sechs Werke der Barmherzigkeit übt, wie sie Christus von denen fordert, die am Tage des Gerichtes von ihm das Wort hören: „Was ihr einem der geringsten meiner Brüder getan habt, das habt ihr mir getan“ (Mt 25, 40). Auf unserem Bilde übt die Misericordia die zwei von Christus an erster Stelle geforderten Werke der Liebe. Sie reicht mit der linken Hand einem hungernden Mann ein Brot und gibt mit der Rechten den Trank einer dürstenden Frau; dankbare Freude spricht sich in beider Antlitz aus. Hinter dem Hungernden erscheint der Obdachlose, mit dem Wanderstab in der Hand. Hinter der Dürstenden steht ein Nackter, der gerade das Gewand überzieht, das er soeben erhalten, während ein Kranker auf dem Lager zu ihren Füßen hilfesuchend zu ihr emporschaut und aus der Fensteröffnung eines turmähnlichen Kerkers ein Gefangener seine Blicke flehend nach oben zu ihr hin richtet. So ist die Zahl und Reihenfolge der Werke der Barmherzigkeit, wie sie Matthäus (25, 35 f.) aus dem Munde Christi überliefert hat. Das oben zitierte Wort des Propheten Isaias auf dem Deckel oberhalb der Tugend der Gerechtigkeit bezieht sich, wie schon bemerkt, auf die Szene der Misericordia, in der die christliche Gerechtigkeit ebenso ihre Lösung und Vollendung findet wie die erste der Kardinaltugenden, die Tugend der Klugheit, nach den Worten der Offenbarung: „Die Weisheit, die von oben kommt, ist vor allen Dingen lauter, friedfertig, milde, voll Erbarmen und guter Früchte. Die Frucht der Gerechtigkeit wird ausgestreut in Frieden bei denen, die Frieden halten“ (Jak 3, 17 f.). Als Frucht der Barmherzigkeit preist die Umschrift im Kleeblattbogen oberhalb dieser Szene die Sühne der Sünden: „*Dat veniam sceleri per opes inopum misereri*“ — „Sich durch sein Vermögen der Hilflosen erbarmen bringt Sühnung der eigenen Schuld.“ Gleichzeitig bezieht sich auch der auf dem Nebenrande oberhalb der Kardinaltugend der Klugheit stehende Satz aus Sir 24, 23: „Meine Blüten bringen ehrenvolle und ehrende Früchte hervor“, außer auf die Weisheit und die Gottesmutter, auch auf die Misericordia, so daß sich hier der Zirkel des Ganzen schließt.

In zwei Spruchreihen auf dem Bogenrande des Kessels und auf dem unteren Rande des Deckels faßt der Inspirator des Taufbeckens dessen theologische Ideenwelt in zwei Spruchreihen zusammen. Auf dem oberen Rande des Taufkessels lesen wir die Worte:

„*Quatuor irrotant paradisi flumina mundum.
Virtutesque rigant totidem cor crimine mundum.
Ora Prophetarum que vaticinata fuerunt
hec rata scriptores Evangelii cecinerunt*“; d. h.

„Vier Paradiesesflüsse bewässern die Erde.
Gleichviel Tugenden netzen das Herz, von Sünden gereinigt.
Was der Mund des Propheten voraus hat verkündet,
haben die Evangelisten uns als erfüllt bezeuget.“

Auf dem unteren Rande des Deckels steht die Inschrift:

„Mundat ut immunda sacri baptismatis unda
sic juste fusus sanguis lavacri tenet usus.
Post lavat attracta lacrimis confessio facta.
Crimine fedatis lavarum fit opus pietatis“; d. h.

„Wie die unreine Welle⁵³ der heiligen Taufe uns reinigt,
also wirkt die Taufe durch Blut, das schuldlos vergossen.⁵⁴
Spätere Schuld wäscht hinweg das tränenreiche Bekenntnis.⁵⁵
Tätige Liebe reinigt die Seele des Lasterbefleckten.“

Im Sinne des letzten Wortes weicht unterhalb der Misericordia-Szene das Böse in Gestalt der Schlange hinweg.

Gerade diese Inschriften zeigen aber auch, wie verschiedentlich erwähnt, daß die einzelnen Bilder und Szenen unseres Taufbeckens im Sinne des Inspirators eine mehrfache Bedeutung haben. Die mit dem Heiligenschein geschmückte Misericordia ist zunächst die Heilige der Barmherzigkeit, gleichzeitig aber auch der Sünder, der Barmherzigkeit übt, für den jener Nimbus nicht passend wäre, wenn nicht ein mehrfacher Sinn in den Bildern angenommen werden müßte.

Fassen wir die Gesamtidee des Taufbeckens in den Konzeptionen „Sünde, Erlösung und Rechtfertigung“ oder „Menschenschuld und Gottes Erbarmen“ oder „Gefallene Natur und Gnade“ oder „Der Mensch in seiner sündigen Erdgebundenheit und seiner Vollendung in Christus und den Werken der Liebe“ oder „Der natürliche und sakramentale Mensch“ — alle diese Fassungen sind richtig —, so müssen wir in jedem Fall gestehen, daß die dogmatische und künstlerische Erfassung und Durchführung der Idee in hervorragender Weise gelöst ist, in einer Weise, die von der geistig und theologisch umfassenden Denkart des Inspirators ebenso kündet wie von seinem feinen Kunst-

⁵³ Als unrein, d. h. ohne Gnadenwirkung, wird das Wasser der Taufe, in sich betrachtet, bezeichnet.

⁵⁴ So ist das „juste fusus“ zu verstehen im Sinne des „justi fusus sanguis“.

⁵⁵ In dem „post attracta“ sind die Verfehlungen nach der Taufe gemeint, in der „confessio lacrimis facta“ das Sündenbekenntnis im Bußsakrament.

verständnis und der überragenden Kunsttechnik des Meisters des Gusses, so daß wir wohl sagen können: das Hildesheimer Taufbecken ist die Vollendung der großen Werke der Hildesheimer Gießschule, die vor Bernwards Zeit ihren Anfang nahmen, durch ihn in seinen Türen und seiner Säule im 11. Jahrhundert ihre erste Höhe erreichten und unter seinem großen Nachfolger Konrad II. über zweihundert Jahre später zum Abschluß kamen. Als Konrad II. im Jahr 1246 aus Verbitterung über die damalige kirchlich-politische Lage sein Bischofsamt niederlegte, schloß nicht nur in künstlerischer, sondern auch in kirchlicher Hinsicht die größte und glanzvollste Epoche in der Geschichte unseres Bistums ab.