

Der heilige Bernward widmet der Muttergottes sein Evangelienbuch

Von P. Dr. Frowin Oslender, Abtei Maria Laach

Das Goldene Evangeliar des hl. Bernward ist in vieler Hinsicht — es muß immer wieder gesagt werden — eigenartig. Der äußere Stil seiner Miniaturen ist im Bereich der zahlreichen zeitgenössischen und bedeutenden Malerschulen, etwa derjenigen der Reichenau, Köln und Echternach oder auch von Fulda, das als wichtige Malerschule Hildesheim örtlich am nächsten liegt, ausgefallen. Die Bilder, meist strotzend von Gold und von betont leuchtenden Farben, entbehren, verglichen mit jenen Malereien, alle des Raumes, der Raumtiefe. Sie erscheinen mit ihrer Flächigkeit mehr als feinst konzentrierte Wandteppiche denn, wie die sonstigen Miniaturen jener Zeit, als konzentrierte Wandgemälde oder Ikonen. Auch die von scharfen Linien und Konturen oft so hart umrissenen Figuren kommen dem ernsten Betrachter eher als primitive denn als kunstvolle Gebilde vor und tragen zusammen mit den vorhin genannten sog. „Primitivitäten“ daran die Schuld, daß diese bernwardische Buchmalerei bis heute noch nicht die zusammenfassende Würdigung gefunden hat, die sie verdient. So wird z. B. die Hildesheimer Buchmalerei in dem gerade erschienenen und groß angelegten schweizerischen Werke über die frühmittelalterliche Malerei¹ überhaupt nicht erwähnt, obwohl die hohe Bedeutung einer Reichenauer oder Echternacher Malerschule für die christliche Kunst an der Jahrtausendwende gut erkannt und unterstrichen wird, selbst die mengenmäßig karge Kölner Buchmalerei der Zeit Erwähnung findet.

Darum bedarf es zur Ergründung der Hildesheimer Malerschule unter Bischof Bernward (983-1022) mehr als bei anderen Werken eines vertrauensvollen und geduldigen Betrachters. So sollte selbst die zunächst sich herb gebende äußere Form immerhin wegen ihrer hohen handwerklichen Vollendung nachdenklich machen, eine Handwerklichkeit, die vor allem durch die bis auf unsere Tage ungeschwächt

¹ Die großen Jahrhunderte der Malerei. Das frühe Mittelalter vom 4.-11. Jahrhundert. Buchmalerei von Carl Nordenfalk. Skira Verlag, Genf, 1957.

erhalten gebliebene Leuchtkraft der Farben und der gleißenden Spiegel der Gold- und Silberflächen Bewunderung erweckt. Darüber hinaus aber vermitteln die bernwardischen Miniaturen Inhalte, die es in keiner anderen Malerei weder dieser Zeit noch des übrigen 1. Jahrtausends gibt. Schon einmal wurde im Rahmen dieser Zeitschrift in dieser Beziehung die einzigartige Weihnachtsdarstellung aus dem goldenen bernwardischen Evangelienbuch geschildert, eine Darstellung, auf der sich der irdische Kosmos, wie er von „Ozean“ und „Erde“ erfüllt wird, mit dem himmlischen Kosmos, seinen Sonnen und Sternen vereinigt, so daß beide kosmischen Bereiche das Herrschaftsgebiet des Einen darstellen, sowohl des Krippenkindes wie des Allherrschers, aber auch des Lammgottes, das Mensch wird und doch zugleich auch als apokalyptisches Lamm das siebenmal versiegelte Buch öffnet.

In dem in diesem Aufsatz beschriebenen Doppelbild, dem Widmungsbild, wird eine weitere, ebenfalls im ganzen Bereich der Malerei des 1. Jahrtausends nicht zu findende Bilder- und Gedankenwelt dargestellt, die zu ihrer Gestaltung, wie es von uns zu zeigen versucht wird, gerade der erwähnten, scheinbar primitiven Form bedarf, die also in Wahrheit bewußt reduziert ist.

Als erstes Merkmal beider Seitenhälften sei ihre Zusammengehörigkeit im Sinne eines geistigen Inhaltes aufgezeigt, der ihnen gemeinsam aufgeprägt ist, aber ebenso sei die Existenzfähigkeit jeder einzelnen Bildhälfte, so widersprechend das zunächst klingen mag, behauptet.

Die linke Bildseite

So zeigt **die linke Bildseite** den Stifter des bildgeschmückten Evangelienbuches, das selbst einen noch höher gearteten Kosmos darstellt, einen Raum, der die Gottes- und Glaubenswelt, aber auch die Kirche und das Kirchenjahr umfaßt mit den vielen einzelnen und vielgestaltigen Stationen dieser zeitlichen Ordnung. Mit diesem Buche in der Hand steht der Bischof selber in seinem kirchlichen Raum, der zuletzt und konkret die verschiedenen Gebäulichkeiten der damaligen Hildesheimer Kirche umfaßt, ihre unterschiedlichen Räume im Bannbezirk der einen Basilika und bischöflichen Cathedra.

Unser Bild — wir sprechen immer noch zunächst von der linken Hälfte des Doppelbildes — veranschaulicht im Hintergrund das vom Querschiff durchdrungene Langhaus des Hildesheimer Domes, an welche Gegebenheiten die, wenn auch bloß angedeutet, trotzdem verdeutlicht sind, der kühne Maler, den man beinahe im modernen Sinne einen „Surrealisten“ nennen könnte, auf einmal den inneren Raum des Domes anschließt, sei es als eine dreiteilige Bogenstellung in einer

Hunc ego Bernwardus codice conscribere feci
Atque mecum ut cernis opes super addere iubens
Dilecto dñi dederam scō. Michaeli
Sic anathema tū quisq̄sibi dampnet illum

Handschriftliche Widmung St. Bernwards gegen Schluß seines kostbaren Evangeliiars in latein. Hexametern. Sie lautet in deutscher Übersetzung:

„Dieses Buch habe ich, Bernward, schreiben lassen.

Durch Beisteuerung eigener Kosten ließ ich es so,

wie du es siehst, herstellen.

Dem heiligen Michael, dem geliebten Herrn,

übergab ich es.

Gottes Strafe treffe den, der es entwendet.“

Die Inschrift besagt, daß Bischof Bernward das Evangelienbuch für die von ihm erbaute St. Michaeliskirche schreiben ließ. Er widmete es aber, wie die folgenden Bildseiten zeigen, der Gottesmutter, der Hauptpatronin des Domes und der Diözese.



Bernward überreicht sein für St. Michael geschaffenes Evangelienbuch der Gottesmutter. Er ist schwarzhaarig und bartlos dargestellt. In der Thangmar-Handschrift von St. Michael trägt er einen Bart. Der Miniatur-Maler wollte kein Porträt schaffen, sondern durch Wechsel in Form und Farbe wirken.



Die thronende Maria nimmt das Geschenk Bernwards entgegen.



Die aus Silberblech gefertigte Rückseite des Buchdeckels: Maria mit der Friedenspalme zwischen sechs Rosen und den Buchstaben: O P M V = ora pro me virgo („Bitte für mich, o Jungfrau“).

Säulenbasilika, oder sei es in Art eines Querschnittes durch die Chor-
anlage, den Triumphbogen und die sich an ihn anlehenden Seiten-
apsiden, die hier allerdings gleichhochgestellt sind. Nicht zufrieden
mit dieser so gezeigten Zusammenschau von außen und innen zaubert
der offenbar Grenzen verachtende und Grenzenlosigkeit liebende
Maler auch noch den näheren Altarbezirk hinzu, wie er speziell durch
den Bischofsaltar bestimmt wird mit seiner Stufenanlage, dem „Sup-
pedaneum“. Um diesen Bischofsaltar muß es sich handeln, weil sich,
wie es die umrahmende Inschrift sagt, Bernward selber als Bischof
nennt und vor ihm steht, bekleidet mit den reichen Meßgewändern
eines Bischofs, insbesondere mit einer mit breiten, goldenen Säumen
geschmückten Glockenkasel, deren Rücken einen goldenen Stab trägt,
der in Art und Breite den Säumen gleich ist. Die betreffende lateinische
Inschrift lautet in deutscher Übersetzung: „Dieses kleine Evangelien-
buch bringt Dir, Maria, Bischof Bernward, der, selbst die Jungfräulich-
keit liebt, dar, bekleidet mit den Gewändern eines Bischofs, kaum
dieses Namens (eines Bischofs) wert ist.“

Diesem Altarbezirk wenden wir uns nochmals zu und stellen als die
große und bei einem heutigen Altar ganz ungewohnte Merkwürdig-
keit die Stellung der fünf hohen Leuchter fest, die hier nicht wie sonst
auf dem Altar stehen, sondern offenbar vor seiner Breitseite, dem
Antependium. Demgegenüber wirkt um so eindringlicher das allein auf
der Mensa befindliche und eigentliche kultische Gerät, Kelch und Patene.

Am Bild fällt ferner die betonte Linksstellung des Bischofs auf, wie
er sein Evangelienbuch darbietet, eine Stellung, die wie von selbst als
Widerpart zum linken Bild ein rechtes verlangt, die rechte Hälfte der,
wie schon bemerkt, innerlich und äußerlich zur Einheit verbundenen
Doppelseite.

Die rechte Bildseite

War die linke Bildseite eine überwiegend im Profil gesehene Kompo-
sition, so präsentiert sich die rechte als ein Bild von rein frontaler
Ansicht. Da fällt besonders ein außergewöhnlich reicher Rahmen auf,
das erste Zeichen für einen offenbar sehr wichtig genommenen Bild-
inhalt. Der große romanische Bogen, Triumphbogen hier noch im wahr-
eren Sinne wie auf der linken Bildhälfte, überspannt eine drei-
fache kleinere Stellung von gleichen Bögen. Die Dichte und Gleich-
mäßigkeit dieses monumentalen „Gitterwerkes“ erweckt die Vorstel-
lung einer Altarschrankenanlage, wie eine solche z. B. noch heute in
Torcello bei Venedig (11. Jh.) erhalten, aber schon aus der christlichen
Frühzeit überliefert ist, etwa von Alt-St.-Peter, aber auch aus der

Hagia Sophia zu Konstantinopel, ein Architekturglied, das den Altarbezirk in etwa vom Kirchenschiff abriegelt, dem schließlich der spätgotische Lettner (z. B. Marburg, S. Elisabeth, oder die Marienkirche zu Oberwesel, 13. bzw. 14. Jh.) entspricht. Auf unserem Bilde ist diese Schranke aber nicht, wie beim Lettner, undurchsichtig, sondern eher wie ein großartiges Gitterwerk aufzufassen, in dessen drei Bögen reifenartige Lampen hängen. Seine Dichte wird in der Vorstellung des Betrachters noch durch eine ungewöhnlich reiche Inschrift vermehrt, wie sie in sämtliche Bögen eingefügt ist, deren Textinhalt dann auch tatsächlich die Vorstellung einer Altarschranke aufgreift, diese jedoch vergeistigt und in eine symbolhafte Aussage überführt.

Bevor wir uns aber dieser Inschrift zuwenden, müssen wir zuerst die Betrachtung des eigentlich Bildhaften fort- und zu Ende führen. Den vordringlichen Inhalt dieses Bildes bildet die thronende Muttergottes, speziell aber die Art, wie sie vor der Säulenschranke thront, ein Thema, das in der frühmittelalterlichen Malerei nicht seinesgleichen hat, obwohl es später einmal vordringlich wird. Maria hat feierlich frontal das göttliche Kind auf ihrem Schoß, während zu ihren Seiten zwei Engel, übergewöhnlich schlank gebildet, eine goldene Krone auf ihr Haupt setzen. Der Nachdruck dieser ganzen Erscheinung liegt, wie schon bemerkt, auf dem Sitzen vor der Säulenschranke und gerade diesem Thema dient auch die Inschrift in den Bögen. In diesen Texten erscheint Maria immer wieder als „Pforte“ oder als „Tür“, die mit der Verkündigung durch den Heiligen Geist geöffnet, aber nach der Empfängnis für immer verschlossen ist, sie, die selber die Pforte des Paradieses geöffnet hat, nachdem diese von Eva geschlossen war².

² Folio 16 verso: Die Inschrift des Rahmens lautet:

Hoc evangelicu(m) devota m(en)te libellum/virginitatis amor p(rae)stat
tibi s(an)c(ta) Maria/praesul Bernward(us) vix solo nomine dignus/ornatus
tanti vestitu pontificali.

Folio 17 recto: Die Inschrift des großen Bogens lautet:

Offert Chr(ist)e tibi s(an)c(t)aeq(ue) tuae genitrici.

Die drei von vier Säulen getragenen kleineren Bögen enthalten folgende zweizeilige Inschriften:

Ave stella maris ka/rismate lucida p(ro)lis

Ave spiritui sco/templu(m) reseratu(m)

Ave Porta D(e)i post p/artu(m) clausa per evu(m).

Die Inschriften der Türflügel lauten:

Porta paradisi primaeva(m) / clausa per Aevam/

Nunc est per scam/cunctis patefacta Maria(m).

Zwei weitere Inschriften am oberen und unteren Bildrand:

Hoc sermo/ne D(eu)m con/cepit et ed/idit illu(m),

Virgo Dei Genitrix Gabrihelis credula dictis.

So erscheint Maria einerseits als „Königin der Engel“ nach dem wahren Wortlaut des Bildes, aber auch im Sinne der Lauretanischen Litanei, die damals zwar noch nicht formuliert war, von der aber weitere und bedeutsame Akklamationen in der wortreichen Umschrift stehen, andererseits aber an einer Stelle im Kirchenraum, die genau ihrer Würde entspricht. Nicht thront sie in der Apsis des Domes oder im hohen Chor, sondern vor diesen heiligsten Bezirken und eben dadurch wird aus dem Muttergottesbild ein dogmatisches Sinnbild: Maria erscheint hier in ihrer Stellung als Mittlerin zwischen den Christen und dem Himmel, zwischen den Gläubigen im Kirchenschiff und der im Kult geöffneten anderen Welt, die hinter den Schranken anfängt und Gott selber zum Inhalt hat.

Wenn nach solchen keineswegs auf den ersten Blick hin zu gewinnen Gedanken noch ein Wort über die eigenartige Form des Bildes zu sagen ist, jene farbig zwar reiche Form, bei der es leuchtet und blitzt, die aber alle Gegebenheiten des Leibes, des Gesichtes und der unbedeckten Gliedmaßen sowie auch der Umwelt auf das kärgste bemißt, so fühlt sich der Betrachter von einer solchen Beschränkung erst dann wieder angerufen, wenn er den sinnbildlichen Gehalt, wie wir ihn angedeutet haben, erfaßt hat.

Dieser großen Gedankenwelt entspricht keine andere Formensprache als nur die flächige, die fast an einen Wandteppich erinnert. Bei dieser Bildform, bei der das schimmernde Gold vorherrscht, haben die menschlichen Sinne, die hier so gerne reagieren, nur die Rolle des Staunens und Ahnens vom Überirdischen, von einer unvergänglichen Himmelswelt, in die bereits die von Gabriel aufgemachte blaue Türe weist. In diese Tür hat der Engel sein hohes, stabartiges Zepter gestellt, um seinen Auftrag, Maria zu bekrönen, „besser“ zu vollziehen, gewiß ein kleiner Inhalt im großen Bild, der eine feine Asymmetrie in das Ganze trägt, das aber gerade so vor der Härte absoluter Ordnung und Starrheit bewahrt bleibt, von der die zeitgenössische byzantinische Malerei nicht immer freizusprechen ist, unter deren Einfluß unsere Miniatur wohl entstanden ist.