

Der künstlerische und religiöse Gehalt der Erztüren St. Bernwards

Von Prof. Dr. Konrad Algermissen, Hildesheim

Thangmar, der Lehrer und Biograph Bernwards, kommt in seiner Lebensbeschreibung unseres größten Bischofs verschiedentlich auf dessen künstlerisches Arbeiten zu sprechen: „Obwohl Bernward mit dem ganzen Feuer seiner Seele für jede Geisteswissenschaft erglühte, wandte er doch auch den leichteren Künsten, die man die mechanischen nennt, sein Interesse zu. In der Schreibkunst ragte er ganz besonders hervor. Die Metallkunst übte er bis ins Feinste. In der Kenntnis des Erzgusses, in der Geschicklichkeit, edle Steine zu fassen, in jeder Art der Baukunst war er Meister¹.“

Thangmar kommt auch auf das letzte Ziel der Kunst Bernwards zu sprechen. Es war die Vermehrung der Ehre Gottes, die ihn zu seinem unermüdlichen künstlerischen Schaffen antrieb: „Gott ist Zeuge, daß er Tag und Nacht nur ein Ziel im Auge hatte, nämlich den Dienst Gottes. Auch alle, die ihm zur Seite standen, trieb er zu solchem Streben, ich möchte fast sagen: über ihre Kräfte, an. Es gab keine Kunstfertigkeit, in der er sich nicht versuchte, auch wenn es ihm nicht gelang, den Gipfel der Vollkommenheit zu erreichen. Die Schreibkunst studierte er nicht nur in unserer Bischofsstadt, sondern auch an verschiedenen Orten. So verschaffte er sich eine reichhaltige Bibliothek theologischer und philosophischer Handschriften. Die Malerei, die Bildhauerkunst, den Erzguß, die Kunst, edle Steine zu fassen, und was sich sonst an Feinem dieser Art ausdenken läßt, wollte er nie vernachlässigt wissen. Talentvolle und besonders begabte Künstler nahm er mit sich, auch auf längere Reisen, und an jedem Meisterstück irgendeiner Kunst schärfte er ihr Kunstverständnis. Besondere Freude hatte er daran, die Fußböden mit Mosaik zu verzieren. Ebenso formte er

¹ Thangmari Vita Bernwardi (Mon. Germ., Script. IV, 754 ff.) c. 6; übers. von H. Hüffer (2 1892), besser von B. Gerlach (1941) 9.

Ziegelsteine zu Dachziegeln nach eigener Erfindung und ohne Anleitung eines anderen²."

Auf die Ausschmückung des Hildesheimer Mariendomes verwandte Bernward besonderen Fleiß: „Seines Herzens brennender Wunsch war es, das Münster einzigartig zu verschönen³. Darum schmückte er mit ausgesucht leuchtender Bemalung die Wände und die Decken, so daß man eine neue Kirche anstatt der alten vor sich zu haben glaubte. Für die feierliche Prozession an den Hochfesten schuf er Evangelienbücher, die von Gold und Edelsteinen schimmerten sowie kostbare und schwere Rauchfässer. Ferner ließ er in wunderbarer Ausführung mehrere Kelche herstellen, einen aus Onyx, einen anderen aus Kristall. Einen weiteren, goldenen Kelch, der zwanzig Pfund öffentlichen Gewichtes wert war, ließ er aus purem Gold zum Gebrauche des heiligen Dienstes gießen. Auch eine Krone von wunderbarer Größe, die in Silber und Gold erstrahlte, brachte er im Mittelschiff des Domes an und noch vieles andere⁴."

In besonderer Weise stattete Bernward sein größtes Kunstwerk, die Hildesheimer St. Michaeliskirche, aus. Für sie schuf er die Erztüren, die Christussäule und das kostbarste seiner Evangeliare. Bezeichnend für den Bischof der Mariendiözese war, daß er auch bei Ausstattung der Michaeliskirche nach der Verehrung Gottes die Verherrlichung der Gottesmutter, der Dom- und Diözesanpatronin, zum Ziele hatte. So trägt das für St. Michael geschaffene Evangeliar auf dem Einband und im Einleitungsbild die Widmung an Maria⁵. Und die Erztüren stellen in verschiedenen Szenen die Parallele Eva-Maria dar. Dem geistig-religiösen Gehalt dieses gewaltigen Gußwerkes wollen wir uns im folgenden zuwenden, zunächst aber einige Bemerkungen über die technische und künstlerische Art der Arbeit dieses Werkes, die Zeit seiner Herstellung usw. vorausschicken.

² Thangmar, ebd., c. 6; bei Gerlach S. 12f. Es ist bekannt, daß bei den Aufräumarbeiten am Dome nach 1945 ein derartiger Ziegelstein mit dem Siegel Bernwards aufgefunden wurde und z. Z., neben den Erztüren u. der Christussäule, in der St.-Annen-Kapelle ausgestellt ist. Die obigen Worte Thangmars beweisen auch, daß Bernward persönlich Kunst und Kunsttechnik beherrsche; sonst hätte er seine Schüler nicht in der dargestellten Weise einzuführen vermocht.

³ Es handelt sich um den von Bischof Altfried in den Jahren von 852-872 erbauten Dom, der unter Bischof Azelin im Jahr 1046 ein Raub der Flammen wurde.

⁴ ebd., c. 8, S. 15. Über den sog. Bernwardskelch vgl. meine Ausführungen in dieser Ztschr., 22. Jg. (1953) 67-77.

⁵ Im Widmungsbild überreicht Bernward der mit dem Jesuskind erhabenen thronenden Gottesmutter sein Evangeliar.

Die Zeit der Entstehung der Bernwardstüren

Die mittlere Querleiste der je in einem Stück gegossenen Erztüren trägt eine Inschrift, die sich über beide Türflügel hinzieht. Diese Inschrift lautet in Auflösung der Abkürzungen: „Anno Dominice Incarnationis MXV Bernwardus Episcopus Dive Memorie Has Valvas Fusiles In Faciem Angelici Templi Ob Monimentum Sui Fecit Suspendi.“ Das heißt: „Im Jahr des Herrn 1015 ließ Bischof Bernward, seligen Angedenkens, diese gegossenen Türflügel an der Fassade des Engeltempels zu seinem Gedächtnis aufhängen.“

Mit dem Ausdruck „Engeltempel“ ist unstreitig Bernwards größtes Kunstwerk, die St. Michaeliskirche, gemeint, die er am Michaelisfeste (29. September) des Jahres 1022, wenige Wochen vor seinem Tode (20. 11. 1022), gemeinsam mit dem Erzbischof Unewann von Hamburg und den Bischöfen Eggehard von Schleswig sowie Benno von Oldenburg⁶, „zu Ehren unseres Herrn und Heilandes Jesus Christus und seiner hochgebenedeiten Mutter, der immerwährenden Jungfrau Maria, auch des heilbringenden, aubetungswürdigen und lebenspendenden Kreuzes, zur Erlangung des besonderen Schutzes des hl. Erzengels Michael, der ganzen himmlischen Heerschar und zum Lobe und zur Verehrung aller Heiligen Gottes“⁷ einweihte. Die Patrone, zu deren Ehren Bernward die Michaeliskirche errichtete und konsekrierte, sind dieselben, zu deren Verehrung er am 10. September 996 die Kreuzkapelle, die Klosterkirche der ersten, von St. Pantaleon in Köln berufenen Benediktiner, die Vorgängerin von St. Michael, geweiht hatte. Am 29. September 1015 konsekrierte Bernward die Krypta der Michaeliskirche, die wohl als Kern die Kreuzkapelle umschloß, gemeinsam mit den Bischöfen Eggehard von Schleswig und Dietrich von Münster. Eine mehrjährige fiebrige Krankheit Bernwards hatte den Weiterbau von St. Michael nicht gehemmt. Dieser Bau schritt trotz der vielen sonstigen Arbeiten Bernwards und seines langjährigen schmerzhaften Steinleidens so rüstig voran, daß bereits 1015 die Südwand stand und hier die inzwischen fertig gegossenen Erztüren eingefügt wurden.

⁶ Die beiden letzteren waren von den Slawen aus ihren Bistümern im Lande Schleswig-Holstein vertrieben und hatten bei dem stets gütigen Bernward gastliche Aufnahme gefunden. Daß der sonst so zuverlässige u. kritische Joh. M. Kratz das „*Angelicum templum*“ der Türinschrift mit „*bischöfliche Kirche*“ übersetzt, ist kaum zu begreifen; vgl. Joh. M. Kratz, *Der Dom zu Hildesheim* (Hildesheim 1840) 48.

⁷ Thangmari Vita Bernw., c. 40; Gerlach, S. 48. Über den Bau u. die Baugeschichte von St. Michael vgl. als heute maßgebendes Werk H. Beseler u. H. Roggenkamp, *Die Michaeliskirche in Hildesheim* (1954); dort sind die Regesten auf S. 168-177 mustergültig zusammengestellt.

Vielleicht wurde deshalb so eifrig und kraftvoll am Bau von Sankt Michael und an der Fertigstellung der Türen gearbeitet, weil das Jahr 1015 das 200. Jubiläumsjahr der Gründung der Mariendiözese Hildesheim war. Wie wir noch sehen werden, stellen die Erztüren unter anderem auch die Verehrung Mariens als der Eva des Neuen Bundes dar. Ich halte es für wahrscheinlich, daß im gleichen Jahr auch das kostbare Evangeliar Bernwards fertig wurde, das er für St. Michael schuf, aber, wie das Widmungsbild zeigt, der Gottesmutter und ihrer Verehrung widmete.

Wann mag wohl die oben zitierte Inschrift an den Bernwardstüren entstanden sein, und was besagt sie im einzelnen? Wir werden der Ansicht von Rudolf Wesenberg zustimmen können, daß die Inschrift unter Bernwards Nachfolger, dem Bischof Godehard (1022-38), angebracht wurde, als er in den dreißiger Jahren des 11. Jahrhunderts die Erztüren von St. Michael zum Dom überführte⁸. Daß Bischof Godehard die Erztüren im Mariendom einsetzte, steht aus Wolfhers Lebensbeschreibung Godehards geschichtlich fest. Wolfher schreibt: „Godehardus principale nostrum monasterium cripta quadam in occidentali parte obscuratum aperuit et valvas, quas domnus Bernwardus conflare fecerat, ibidem pulcherrime composuit.“ Das heißt: „Godehard legte unseren Dom in seinem Westwerk, der dort durch eine Kryptenanlage verdunkelt war, frei und stellte dort die von Bernward gegossenen Türflügel aufs schönste zusammen.“ Jos. Bohland stellt als Resultat seiner Grabungen fest: „Der Westbau des Altfriddomes bestand nur bis zur Zeit Bischof Godehards (1022-1038). An Stelle der Westkrypta und der Turmgruppe mit eingespannter Vorhalle entstand eine mächtige Dreiturmgruppe, deren Mittelturm sich über zwei gewaltigen, mit ihren Scheitelpunkten aneinanderstoßenden Konchen erhob. Letztere hatten fast die Breite des Mittelschiffes. Im gemeinsamen Scheitelpunkt der Nischen ließ Bischof Godehard die von Bischof Bernward für die St.-Michaelis-Kirche gegossenen Bronzetüren aufhängen“⁹.

Auch F. Dibelius vertrat diese Ansicht im wesentlichen und begründete sie im einzelnen¹⁰. Er weist darauf hin, daß es sich „um eine römische Kapitalschrift von fast klassischer Reinheit handelt, deren Formen in der karolingischen Renaissance gebräuchlich waren und sich noch während der Zeit der sächsischen Kaiser erhielten. Um Mitte des 11. Jahrhunderts begann aber der Wandel ins Roma-

⁸ R. Wesenberg in seinem ausgezeichneten Werk „Bernwardinische Plastik“ (1955) 65.

⁹ Jos. Bohland in vorliegender Ztschr. 23 (1954) 104. Die obige Stelle bei Wolfher in der „Vita Godehardi prior“, c. 37.

¹⁰ F. Dibelius, Die Bernwardstür zu Hildesheim (Straßburg 1907) 78 ff.

nische¹¹." Ferner kehren die Buchstaben der Türinschrift in den Buchstaben der Bernwards-Leuchter, in Bernwards Grabplatte, am Bernwardskreuz des Domschatzes und der Patene des Welfenschatzes wieder. Die Inschrift muß also bald nach Bernwards Tode hergestellt sein. Die Überführung der Türen von St. Michael zum Dome unter Godehard bot dafür die Gelegenheit und gab den Anlaß. Der Ausdruck „*valvas composuit*“ besagt, daß Godehard die Türflügel nebeneinander aufhängte und sie so zu einer einzigen Tür zusammensetzte. Das setzt voraus — und hier dürfte Wesenberg gegen Dibelius Recht haben —, daß die beiden Türflügel in der Südwand von St. Michael je einen Eingang im Westen und Osten abschlossen. Wenn Dibelius geltend macht, daß der Ausdruck „*in faciem angelici templi*“ bedeute, daß der Blick des vom Dom durch die heutige Burgstraße nach St. Michael hinaufsteigenden Gläubigen direkt auf die Erztüren fiel und sich ursprünglich nur ein Eingang in der südlichen Längsseite von Sankt Michael — der heutige rechte (östliche) Eingang — befunden habe, der durch Bernwards Erztüren geziert war, so bleibt er dafür den Beweis schuldig. Man könnte eher aus den Darstellungen an den Türen selber, vor allem ihrem Parallelismus von alt- und neutestamentlichen Szenen, diese Ansicht für wahrscheinlicher halten. Aber dann finden wir keine Erklärung für den Ausdruck „*composuit*“, womit Wolfher die Art und Weise bezeichnet, in der St. Godehard die Türen am Dom anbrachte. Das „*fecit suspendi*“ der Türinschrift hätte dann doch näher gelegen.

Als Resultat unserer bisherigen Untersuchungen können wir feststellen: St. Bernward ließ die Erztüren zum 200. Jubiläumsjahr der Gründung der Diözese Hildesheim fertigstellen und im gleichen Jahr an den beiden Eingangsseiten der Südwand von St. Michael aufhängen. Godehard überführte sie, etwa 1033, zum Dom und ließ hier im Westwerk beide Flügel nebeneinander anbringen.

Die technische Eigenart der Türen und ihre Vorbilder

Die beiden Erztüren Bernwards bilden, jedenfalls seit ihrer Überführung in den Dom durch Godehard, eine Einheit, so daß sie als eine Tür mit zwei Flügeln anzusehen sind. Ideenhaft und in der Art ihres Gusses war diese Einheit schon durch Bernward gegeben, selbst wenn sie in Alt-St.-Michael an zwei, etliche Meter voneinander liegenden Südeingängen angebracht waren. Beide Türen verwirklichten technisch

¹¹ Ders., ebd., 81.

wie inhaltlich eine einheitliche Konzeption. Da sie in Zukunft, wie seit den Tagen Godehards, den Westeingang des Domes gemeinsam abschließen sollen, sprechen wir am besten nicht von zwei Türen, sondern von zwei Türflügeln. Jeder der beiden Türflügel hat die imponierende Höhe von 4,72 m und eine Breite von 1,15 m. Jeder ist in einem Stück gegossen, nicht in einzelnen Teilen, die zusammengesetzt wurden, wie wir das später in verschiedenen anderen Kirchen finden. Das spricht von einer hohen Vollkommenheit der Hildesheimer Dom-Kunstschule, besonders der Gießwerkstätten, schon in den Tagen Bernwards. Die beiden Flügel sind massiv, d. h. voll, nicht hohl gegossen. Jeder Flügel hat das stattliche Gewicht von rund 40 Zentnern; beide Flügel drehen sich mit angegossenen Zapfen in Pfannen. Sie sind aus Bronze gegossen, und zwar aus Blei-Zinn-Bronze.

Der Metallgehalt der Bronze ist nach der Analyse, die der Chemiker der königlichen geologischen Landesanstalt in Berlin, Dr. Klüß, im April 1906 vorgenommen hat, bei den beiden Flügeln ein wenig verschieden. Der linke Flügel enthält danach 76,56 Prozent (der rechte 77,22) Kupfer, 11,25 (r. 8,64) Blei, 7,33 (r. 8,50) Zinn, 4,30 (r. 5,04) Zink, 0,21 (r. 0,28) Eisen, 0,15 (r. 0,18) Arsen und 0,12 (r. 0,08) Nickel. Diese Analyse besagt nicht unbedingt, daß Bernward für jeden Flügel eine besondere Bronze-Mischung hergestellt habe. Tatsächlich sind in Bronzegüssen aus derselben Mischung die einzelnen Metalle ungleichmäßig gelagert, so daß spätere Proben, die verschiedenen Stellen des fertigen Gusses entnommen sind, besonders, wenn es sich um Großgüsse handelt, gewisse Abweichungen ergeben¹².

Die beiden Türflügel zeigen je eine Anzahl von plastischen Darstellungen, die durch Querleisten voneinander getrennt sind. In halber Höhe ist jede der Türen durch eine besonders breite Querleiste, auf der sich die oben genannte Inschrift befindet, in zwei gleich hohe Flächen geteilt. Jede dieser Flächen ist durch schmalere Trennleisten in vier Felder gegliedert, so daß jeder Türflügel acht Szenen zur Darstellung bringt. Die Querleisten dienen den Figuren der betreffenden Darstellungen bzw. den Bodenerhebungen, auf denen die Figuren stehen, als Standflächen. Die zwei unteren Querleisten tragen Löwenköpfe, die jeweils in die drittunterste Szene hineinragen und mit Ringen zum Auf- und Zuziehen der Türen versehen sind.

¹² Vgl. dazu F. Dibelius, a. a. O., 134, u. E. Heyn in „Ztschr. d. Vereins dtsh. Ingenieure“ 49 (1900). H. Luer, Technik d. Bronzeplastik (1902). A. Goldschmidt, Die deutschen Bronzetüren des frühen Mittelalters (1926). Ders., Die plastischen Arbeiten unter Bernward von Hildesheim, in den „Sitzungsberichten der Königl. preuß. Akademie der Wissenschaften“ 27 (1915). H. Jantzen, Ottonische Kunst (1947).

Die Figuren der insgesamt 16 Darstellungen heben sich mit dem oberen Teil ihres Körpers, besonders den prächtig ausgebildeten Köpfen, frei vom Untergrund ab; der untere Teil der Figuren ist in Hochrelief gehalten. Auf diese Weise ist eine ganz eigengeartete plastische Form erreicht, die zunächst befremdlich wirkt und hinter jener Plastik zurücksteht, die die Hildesheimer Gießhütte am Ende der romanischen Zeit im ehernen Taufbecken als dem Höhepunkt ihrer Kunst erreichte¹³. Das hat sicher auch Thangmar empfunden; deshalb schrieb er: „Es gab keine Kunstfertigkeit, in der sich Bernward nicht versuchte, auch wenn es ihm nicht gelang, den Gipfel der Vollkommenheit zu erreichen.“ Andererseits zeigt gerade die Eigenart der Plastik an den Bernwardstüren, bei der die Köpfe der Figuren so stark hervortreten, etwas sehr Eindrucksvolles und Packendes; die vorstehende Bemerkung Thangmars spricht wohl die Bescheidenheit aus, mit der Bernward selber über sich und sein Schaffen urteilte und die für ihn kennzeichnend ist, wie besonders die von ihm geschaffene Inschrift seines Grabmals zeigt.

Die Kunst, die sich in der Tür ausspricht, können wir am besten würdigen, wenn wir auf das schauen, was Bernward zu seiner Zeit vor sich hatte. Er kannte die Erztüren des Aachener Münsters aus der Zeit Karls d. Gr. und diejenigen, die sein Landsmann und Zeitgenosse, der in Niedersachsen geborene Erzbischof Willigis in Mainz (975-1011), für den dortigen Dom hatte gießen lassen. Diese Mainzer Erztüren sind zwischen 1005 und 1009 gegossen. Als im Jahre 1009 eine Feuersbrunst den gerade vollendeten Mainzer Dom, an dem 30 Jahre gebaut war, vernichtete, ließ Willigis seine Erztüren an der Mainzer Liebfrauenkirche (Maria ad gradus, nach den Stufen, die zur Kirche emporführten) anbringen. Bernward war in den Jahren 1007 und 1011 in Mainz. Er hat sich, wie es seine Art war, eingehend mit den dortigen Erztüren und der Zusammensetzung des Gußmetalls befaßt. Davon zeugt die Analyse der Metallmischung, die auch in Mainz eine Kupfer-Zinn-Blei-Bronze darstellt¹⁴. Bernward hat diese Mischung nicht einfach übernommen, sondern den Bleigehalt, gegenüber dem Gehalt an Zinn verstärkt. Man könnte die Legierung der Mainzer Türen als eine Kupfer-Zinn-Blei-Bronze, die der Bernwardstüren als eine Kupfer-Blei-Zinn-

¹³ Vgl. darüber meine Darstellung in vorliegender Ztschr. (1957) 1-32. Die Gußmischung beim Taufbecken ist 81,45 Prozent Kupfer, 12,54 Zinn, 3,32 Zinn, 1,33 Blei u. 1,36 Eisen, Arsen u. Nickel, so daß es sich beim Taufbecken nicht um einen Bronze-, sondern, im Unterschied zu den Türen, um einen Messingguß handelt.

¹⁴ Die Mainzer Erztüren bestehen im linken Flügel aus 74,18 Prozent (r. 78,89) Kupfer, 16,62 (r. 14,34) Zinn, 7,02 (r. 5,12) Blei u. 2,27 (r. 1,65) Zinn; vgl. F. Dibelius, a. a. O., 133 f.

Bronze bezeichnen. Was für beide Türen besonders charakteristisch ist, ist die Beimischung von Zink, die bei den Bernwardstüren stärker ist als bei den Willigistüren von Mainz.

Die Flügel der Willigistür in Mainz sind 3,70 m hoch und rund 1,05 m breit, die Bernwardstüren in Hildesheim 4,72 m hoch und 1,15 m breit, so daß diese schlanker und eleganter erscheinen als jene.

Was aber die Bernwardstüren weit über die Aachener- und Mainzer-Ertüren erhebt, ist ihr Reliefschmuck. Die Türen von Aachen und Mainz, deren Flügel ebenfalls in einem Stück gegossen sind, besitzen, außer den Löwenköpfen mit Ziehringen, keine plastischen Darstellungen.

Die Ertüren Bernwards sind die ersten Türen aus Erz, die mit Reliefs geschmückt und mit ihnen in einem Stück gegossen sind. Deshalb sind sie erstmalig und ragen weit über das Vorhergehende hinaus.

Wohl gab es in Italien bereits seit dem 5. Jahrhundert Kirchentüren, die mit Holz- oder Elfenbeinreliefs verziert waren¹⁵. Und es kann als sicher gelten, daß Bernward, als er auf seiner Romreise in der Wohnung seines Schülers, des Kaisers Otto III., auf dem Aventin wohnte, die mit Holzreliefs verzierten Kirchtüren von S. Sabina nicht nur einmal gesehen und studiert hat. Aber Wesenberg sagt mit Recht: „Mehr als eine allgemeine Anregung zu reliefgeschmückten Türen konnte er von den altchristlichen Holztüren nicht mit nach Hause nehmen“¹⁶.

Bernward hat nicht nur die ersten reliefverzierten Türen in Erz gegossen; er hat auch den einzelnen Reliefs und ihrer gesamten Konzeption einen Inhalt gegeben, der ganz und gar seiner Art als Lehrer der christlichen Wahrheit entsprach, der Art, wie sie sich in den Darstellungen seiner Leuchter, den Miniaturen seiner Evangeliare, seiner Christussäule, der Patene zu seinem größten Kelch usw. offenbart. Die Gesamtkonzeption ist in keinem seiner Werke so einheitlich und eindringlich wie gerade auf den beiden Türflügeln, die er zu einer lebendigen und packenden Bilderbibel für das des Lesens unkundige Volk gestaltete. Während der linke Flügel das Mysterium der Schöpfung, der übernatürlichen Erhebung, des Sündenfalles im Paradiese und der ersten aus der Erbsünde erwachsenen Sünde außerhalb des Paradieses, den Brudermord Kains, vor Augen führt, bringt der rechte das Mysterium der Menschwerdung des Sohnes Gottes, des zweiten Adam, der Erlösung der Menschheit von der Sünde durch seinen Kreuzestod und die Vollendung des Erlösungswerkes in der Auferstehung als des Sieges auch über die letzte Folge der Sünde, den leiblichen Tod, zu

¹⁵ Vgl. R. Wesenberg, a. a. O., 66, Anm. 152.

¹⁶ Ders., ebd. 66. Vgl. auch A. Bertram, Die Türen von S. Sabina, das Vorbild der Bernwardstüren (Freiburg i. Br., 1892).

ergreifender Darstellung. Dabei wird die altchristliche Parallele Eva-Maria durchgeführt; und es entspricht in Antithese bzw. Erfüllung jeweils ein Bild des linken Türflügels dem auf dem rechten Türflügel, eine Szene des Alten Testaments einer aus dem Neuen Bunde.

Die Reihenfolge der Darstellungen auf dem linken Türflügel

Die acht Bilder des linken Türflügels sind chronologisch von oben nach unten geordnet und stellen im einzelnen dar: 1. Die Erschaffung Adams, 2. die Hinführung der soeben erschaffenen Eva zu Adam, 3. den Sündenfall im Paradiese, 4. das Gericht Gottes über die sündigen Stammeltern, 5. die Vertreibung aus dem Paradiese, 6. die Arbeit der ersten Menschen außerhalb des Paradieses, 7. die Opfer von Kain und Abel und 8. den ersten Brudermord (1. Bildseite).

Daß Bernward die Miniaturen der karolingischen Bibeln gekannt hat, die im zweiten Viertel des 9. Jahrhunderts im Kloster des hl. Martin zu Tours entstanden waren und wohl auf die verlorengegangene Bibel Gregors d. Gr. aus dem 5. Jahrhundert zurückgehen¹⁷, desgleichen die etwas später, wahrscheinlich zu St. Denis hergestellte Bibel von San Paolo fuori le mura zu Rom, kann als sicher angenommen werden¹⁸. Im Jahr 1007 war Bernward in Tours und St. Denis; und es mag sich besonders auf diese Reise und die des Jahres 1000/01 nach Rom das Wort Thangmars beziehen: „Talentedvolle und begabte Künstler nahm er mit sich an den Hof oder auf sonstige längere Reisen; und an den Meisterstücken der Kunst schärfte er ihr Kunstverständnis.“

Das Wort, das Thangmar hier spricht, zeugt von einem selten tiefen Kunstverständnis Bernwards, erklärt aber auch, weshalb wir in seinen Erztüren Anklänge an frühere biblische Buchmalereien finden, und weshalb auch die Miniaturen der bernwardinischen Codices Verwandtschaft mit Einzelheiten der Erztüren aufweisen.

Unstreitig tragen Bernwards Erztüren sehr stark den Charakter des Zeichnerischen. Aber die Bilder sind plastisch, und die Szenen wirken plastisch, besonders deshalb, weil die Körper in ihren oberen Teilen am stärksten in den Köpfen, aus dem Untergrunde geradezu herausquellen. Das konnte die Hildesheimer Gießschule deshalb unter Bernward leisten, weil sie unter seiner Leitung in der Kleinplastik bereits Ansehnliches hervorgebracht hatte. Rudolf Wesenberg bemerkt sehr richtig: „Daß der Figurenstil und mit ihm der Reliefstil der Türen ein

¹⁷ Es handelt sich um die Grandvalbibel des Britischen Museums in London, um die Vivianbibel der Pariser Nationalbibliothek u. die der Staatl. Bibliothek zu Bamberg. ¹⁸ Vgl. R. Wesenberg, a. a. O., 68 ff.

solchermaßen aus dem Grunde hervorstoßender, teils rundplastischer ist, ist nicht so zu erklären, als würde an ihnen ad hoc ein erster Schritt zum Vollplastischen hin getan, ein Schritt, der — kraß gesagt — zwischen Malerei und Freiplastik läge, sondern damit, daß es in den Hildesheimer Werkstätten schon vor der Entstehung der Türen Künstler gab, die, wie die früher gegossene Kleinplastik und die hölzernen Kultbilder zeigen, bereits gewohnt waren, plastisch zu gestalten und erst dann vor der Aufgabe standen, Reliefs dieses Umfangs zu schaffen, so daß jener charakteristische Pseudo-Reliefstil entstehen konnte, bei dem die Einzelfiguren zum großen Teil wie ‚schräg in den Bildgrund gesteckte‘ Vollplastiken wirken¹⁹.“

1. Die Erschaffung des Adam. Diese oberste Darstellung auf dem linken Türflügel umfaßt zwei verschiedene Szenen. Die linke schildert die Worte der Genesis: „Und Gott der Herr bildete den Menschen, Staub von der Erde, und hauchte in seine Nase Odem des Lebens, und der Mensch wurde eine lebendige Seele“ (Gen 2, 7).

Wir sehen hier einen männlichen Leib liegen, der nur mit dem rechten Fuß die Randleiste, d. h. den Erdboden, berührt und mit dem ganzen übrigen Teil des Körpers schräg in die Luft ragt. Diese Lage ist dadurch gerechtfertigt, daß Gott ihn mit seinem linken Arm hebend um die Schulter greift und mit seiner Hand aufrichtend am Oberarm faßt. Dadurch hat der Künstler erreicht, daß dieser männliche Körper ganz von vorn gesehen wird.

Gott beugt sich tief zu dem aus den Bestandteilen der irdischen Materie gebildeten Körper herab, der soeben von ihm das geistige und übernatürliche Leben erhalten hat, und an der nunmehr Gottes Entschluß erfüllt ist: „Lasset uns den Menschen machen nach unserem Bilde, nach unserem Gleichnis“ (Gen 1, 26)²⁰.

¹⁹ Ders., ebd., 86. Wesenberg weist dabei im einzelnen auf die Figuren von Adam u. Eva am Fuße der Erkanbaldkrümme, auf das silberne Bernwardskruzifix im Domschatz, auf die beiden Ringelheimer Kruzifixe, die Drachendreiter an den Bernwardsleuchtern u. auf die Figuren von Gottvater und Adam an der Erkanbaldkurvatur hin, bernwardinische Werke, die wohl sämtlich vor den Erztüren entstanden sind.

²⁰ Die Deutung, daß Gott hier die Eva schafft, wie sie H. Cuno „Die ehernen Türflügel am Dom zu Hildesheim (Hildesheim 1892), M. Kratz, Der Dom zu Hildesheim (ebd. 1840), Jos. Kirchner, Die Darstellung des ersten Menschenpaares in der bildenden Kunst (Stuttgart 1903), O. Gerland, Hildesheim u. Goslar (Leipzig 1904), H. Bergner, Handb. der kirchl. Kunstaltertümer in Dtschl. (Leipzig 1905) vertreten, ist bestimmt irrig. Bernward hat an den Bildern seiner Tür die phys. Merkmale der Geschlechter deutlich zum Ausdruck gebracht. Es handelt sich ganz offensichtlich um eine männliche Gestalt, die Gott hier erschaffen hat, und über die er sich erbarmend niederbeugt; auch die rechts stehende Figur ist eine männliche, also Adam.

In grammatischer Angleichung an den pluralischen Gottesnamen „Elohim“ spricht Gott an der soeben erwähnten Stelle im Plural. Alles außergewöhnliche Wirken ist allen drei Personen der Trinität gemeinsam. Aber, wohl im Anschluß an die Worte des Johannesevangeliums: „Alles ist durch ihn (d. h. den Sohn Gottes) geworden“ (Joh 1, 3), hat der Künstler den schaffenden Gott in der Figur und mit dem Nimbus Christi dargestellt, wie man in der romanischen Zeit überhaupt dazu neigte, das ganze Alte Testament christologisch zu deuten; der berühmte Hildesheimer Albani-Codex, der um 1120 im Kloster St. Alban in England hergestellt wurde, ist dafür in seinen Initialen zu den Psalmen ein besonders klassisches Beispiel. Durch die zweite göttliche Person, den Logos, hat der eine, dreipersönliche Gott das Geheimnis der Erschaffung und Erhebung des ersten Menschen vollzogen. Anbetend schwebt links oben vom Himmel her ein Engel. Unter ihm bezeichnen Pflanzen und Bäume den Paradieseszustand des ersten Menschen, der in seiner Erschaffung nicht nur die natürliche Ebenbildlichkeit Gottes (geistige Erkenntnis- und Willenskraft), sondern auch die übernatürliche Ebenbildlichkeit, die Kindschaftsgnade, erhielt, dazu die außer-natürlichen Gaben der Integrität, d. h. der Freiheit von ungeordnetem Begehren, sowie die Gaben der leiblichen Unsterblichkeit, des Freiseins von Krankheit und Leid, des vollkommenen Wissens und der Herrschaft über die sichtbare Welt.

Daß Bernward bei Darstellung dieser Szene Anregungen, aber auch nur Anregungen von früheren Bibelminiaturen erhalten hat, ist schon von Franz Dibelius im einzelnen nachgewiesen. Doch ist Bernwards Komposition durchaus eigenartig und originell. Treffend sagt R. Wesenberg: „Dieses Ineinanderverwobensein von Gott und Mensch, von Mensch und Mensch sowie von Natur und Mensch gibt den Darstellungen der Bronzetüren eine besondere Note. Alles spricht bei der Handlung mit, nichts ist um seiner selbst willen da“²¹.

Was auf der Bernwardstür einzigartig ist und nur in der karolingischen Bibelminiatur, die sich in S. Paolo fuori le mura befindet, ein allerdings nur ungefähres Vorbild hat²², ist der rechts auf dem Bild unter dem Lebensbaum anbetend stehende Adam. Bernward hat in

²¹ F. Dibelius, a. a. O., 7 ff. R. Wesenberg, a. a. O., 71. Schon Dibelius weist darauf hin, daß der anbetende Engel auf die apokryphe „Vita Adae et Evae“ zurückgeht, in der es heißt: „Et ipse Michael primus adoravit.“ Danach ist also in dem herabschwebenden Engel der Erzengel Michael dargestellt, dem die Kirche geweiht war, für die Bernward die Türen schuf. Vgl. auch F. J. Tschan, *Saint Bernward of Hildesheim*. 2. Bd. *His works of art* (Indiana 1951) 180-184. W. Schadendorf, *Die Bernwardstür in Hildesheim* (1956).

²² Vgl. die Wiedergabe der Miniatur bei R. Wesenberg, a. a. O., 70.

dieser Figur auf seinem ersten Bilde eine zweite Szene zur Darstellung gebracht. Der soeben erschaffene und mit allen Gaben der Natur und Übernatur ausgestattete erste Mensch betet in Oranten-Stellung und mit gebogenen Knien seinen Schöpfer an.

Diese zweite Szene des ersten Bildes hat nicht nur inhaltlich, sondern auch künstlerisch ihre Bedeutung, weil durch sie der rechte Teil des Bildes lebendiger gestaltet ist, als wenn dieser Teil nur mit Paradiesesbäumen ausgefüllt wäre.

2. Die Hinführung der Eva zu Adam. In einer außerordentlich lebhaften, von starkem seelischen Empfinden zeugenden Darstellung gibt Bernward hier den Worten der Bibel plastischen Ausdruck: „Und Gott führte das Weib zu Adam“ (Gen 2, 22).

Die Szene ist von zwei Paradiesesbäumen eingeschlossen. In der Mitte steht Gott, in seiner Größe die beiden ersten Menschen weit überragend. Das Buch der Offenbarung, die Bibel, hält er mit der linken Hand auf sein Herz. Sein rechter Arm berührt die in kleinen Schritten vor ihm schreitende Eva an der Schulter. Er schiebt sie gerade dem Adam entgegen, der mit größeren Schritten von rechts ihr entgegeneilt. Was dieser Szene ihre besondere Innigkeit und ihr stark pulsierendes Leben gibt — auch im Vergleich zu allen vorausgehenden Genesis-Miniaturen —, sind die zueinander hin ausgestreckten Arme und Hände, ein Gestus, wodurch sich Mann und Frau freudig begrüßen. Es offenbart sich hier der reale und für das Leben aufgeschlossene Geist des Niedersachsen Bernward²³.

3. Der Sündenfall. Der reale und tiefgründige Geist Bernwards offenbart sich besonders stark in der interessanten Darstellung des Sündenfalles. Zwei Bäume umgrenzen die Szene, in deren Mitte ein dritter Baum, wohl der Baum des Lebens, emporragt. Der rechte, fruchtereiche Baum ist der Baum der Erkenntnis des Guten und Bösen.

²³ Vgl. meinen Art. „Der niedersächsische Charakter der bernwardinischen Kunst“ im 10. Jg. dieser Ztschr. (1936) 58 ff. Dazu V. C. Habicht, Der niedersächsische Kunstkreis (1930). Ders., Zu der Bernwardstür, in „Alt-Hildesheim“ 8 (1928) 22/26. Ders., Des hl. Bernw. v. Hildesh. Kunstwerke (1922). Ders., Die mittelalterl. Plastik Hildesheims (Straßburg 1917). R. Wesenberg sagt sehr gut: „Der Inhalt der Szene wird durch Bewegungsmotive und Gebärden verbildlicht. Wieder sind die Bäume sinnvoll darin einbezogen. Das Motiv des Zueinanderführens beginnt mit dem nach dem Bildinnern seitwärts geführten unteren Ast des linken Baumes, setzt sich über den rechten Arm Gott-Vaters und den beiden Armen Evas fort, wo es auf das aus entgegengesetzter Richtung kommende trifft, das von dem unteren in Richtung auf Adam abgebogenen Ast des rechten Baumes ausgeht und über Adams Arme in dessen empfangend geöffneten Händen endet“; R. Wesenberg, 71.

Um ihn windet sich eine Schlange, im Maul eine Frucht haltend. Daneben steht Eva. In der linken, nach Adam gerichteten Hand hält sie eine Frucht vom verbotenen Baum. Mit der rechten Hand reicht sie, am Baume des Lebens vorbei, dem Adam eine Frucht, der seine linke Hand danach ausstreckt, während seine rechte bereits eine Frucht umfaßt hält. „Diese Eva, die Adam soeben den ersten Apfel gegeben hat, aber schon einen zweiten ihm entgegenstreckt und einen dritten in der Richtung zu ihm hinhält, ist wirkliches Weib, von naturhafter Unmittelbarkeit und Keckheit²⁴.“ Beachtenswert ist die Beweglichkeit des „verführerischen Weibes“ zwischen Schlange und Adam, beachtenswert auch der Baum der Erkenntnis des Guten und Bösen, dessen Zweige wie sich windende Schlangen wirken. Die Verbundenheit zwischen Mensch und Natur ist hier wiederum bezeichnend für das kosmische Empfinden Bernwards.

Adam hat auf dem Bilde noch nicht von der verbotenen Frucht gegessen. Seine Haltung ist eher zurückhaltend. Er neigt sich dem Baum hinter ihm zu, von dem aber der eigentliche Verführer, der Teufel, in Form eines geflügelten Drachens mit Hundskopf, ihm die Versuchung zuflüstert. Diese Darstellung ist einzigartig in der Kunst und bringt zum Ausdruck, daß der Teufel selber es ist, der in der Schlange als seinem Symbol auf der Seite Evas erscheint.

Indem Eva ihren Unterkörper der Schlange zuwendet, den Oberkörper, besonders Arme, Kopf und Gesicht, nach Adam richtet, erscheint sie als die verkörperte Verführerin, während die letzte und eigentliche Versuchung doch vom Teufel ausgeht, der dem zurückgebeugten und zurückhaltenden Adam zuflüstert: „Ihr werdet sein wie Gott, erkennend Gutes und Böses“ (1 Mos 3, 5).

4. Das Gericht Gottes über die sündigen Menschen. Diese Szene ist von gleicher Eindringlichkeit wie die vorhergehende. Gott steht anklagend und richtend vor den sündigen Menschen. Sein Blick und der Gestus der linken Hand sind scharf verurteilend, während die rechte das Buch der Offenbarung vor die Brust hält. Die Figuren in der Mitte aber stellen ein Wandern der Anklage von einem zum andern dar. Adam, aus dem Gebüsch hervorgetreten, weist in schuldbewußter Haltung, das Gesicht von Gott abgewandt, auf Eva hin, die, ebenso von Scham erfüllt, aber weniger schuldbewußt, zu Gott emporschaut und mit ihrer linken Hand den Teufel — in Gestalt nicht der Schlange, sondern des Drachen — als den letztlich Schuldigen bezeichnet. Dieser aber springt ihr, den Rücken zur Erde gewandt, entgegen und spritzt aus seinem Maul Feuer zu ihr empor, als Versinnbildung des Wortes

²⁴ K. Algermissen, a. a. O., 63.

Gesamtbild
der
Bernwardstür





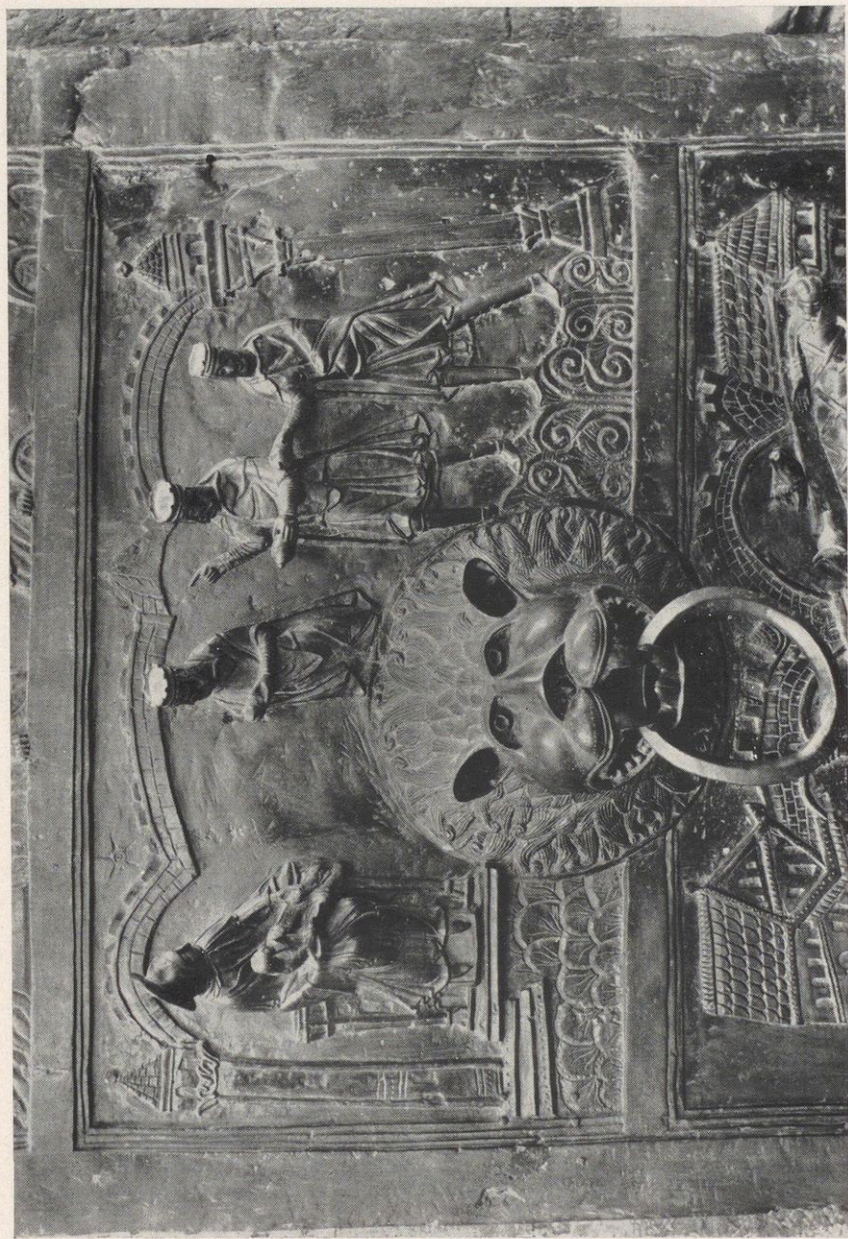
Der Sündenfall im Paradiese



Die Kreuzigung Christi



Adam und Eva außerhalb des Paradieses



Die heiligen drei Könige



Maria mit dem Jesuskind, aus der Dreikönigszene

Gottes an den Teufel: „Auf deinem Bauche sollst du kriechen und Staub fressen alle Tage deines Lebens. Und ich will Feindschaft setzen zwischen dir und dem Weibe, zwischen deiner Nachkommenschaft und ihrer Nachkommenschaft. Sie wird dir den Kopf zertreten und du wirst ihre Ferse zermalmen“ (Gen 3, 14f.)²⁵.

5. Die Vertreibung aus dem Paradiese. „Und Gott der Herr schickte den Menschen aus dem Garten Eden hinaus, um die Erde zu bebauen, davon er genommen war; und er trieb den Menschen aus und ließ lagern gen Osten vom Garten Eden die Cherubim und die Flamme des kreisenden Schwertes“ (Gen 3, 23f.). Diese Worte der Offenbarung hat Bernward am linken Türflügel in einer einzigartig lebendigen Weise gestaltet, für die wir im einzelnen kaum Vorbilder in der vorberwardinischen Kunst haben.

Links sehen wir die Bäume des Paradieses, rechts dessen turmgekrönten Ausgang. Adam hat soeben diesen Ausgang erreicht und öffnet die Tür. Das gibt der hinter ihm schreitenden Eva Gelegenheit, noch einmal rückwärts zu schauen. Ihr Blick fällt auf den hochragenden Engel mit dem Schwert in der Hand. Zwischen ihn und die sündigen Menschen hat der Künstler einen Abstand gelegt, den er durch einen niedrigen Baum ausgefüllt hat, der seine Zweige in Richtung der ausziehenden Menschen herabsenkt. Es ist wiederum das kosmische Lebensgefühl Bernwards, seine Verbindung von Natur und menschlicher Seelenstimmung, die hier, wie in anderen Szenen der Erztüren, zum Ausdruck kommt: „Es ist die gleiche Eva, die in der Gerichtsszene ihren Blick offen zu Gott hinrichtet, die hier stehen bleibt und keck und neugierig ihre Blicke noch einmal zurücklenkt auf die verlorene Herrlichkeit, während Adam mit dem Ausdruck echt nordischer Verlegenheit, als Verkörperung ertappter Schuld still hinaustrottet. Nur deutsche Realistik und echt deutscher Humor konnte in den furchtbaren Ernst dieser Szene eine solche Eva stellen“²⁶.

6. Die Strafe der aus dem Paradies vertriebenen Stammeltern. „Zum Weibe sprach Gott: ‚Ich werde groß machen die Mühsal deiner Schwan-

²⁵ Bernward hatte den Vulgata-Text vor Augen, während der Urtext lautet: „Er (nämlich Christus) wird dir den Kopf zertreten, und du wirst seine Ferse zermalmen.“ Fein empfunden ist die Bemerkung Wesenbergs: „Die leere Fläche zwischen Gott und dem ersten Menschenpaar ist Träger höchster geistiger Spannung“; R. Wesenberg, a. a. O., 73.

²⁶ K. Algermissen, a. a. O., 63. Wesenberg bemerkt: „Die Fähigkeit psychologisch differenzierender Darstellungsweise kommt an keinem Felde so klar zum Ausdruck wie in diesem. Das Sich-Umwenden Evas und das Gehen Adams ist von höchster kompositioneller und geistiger Spannung“; R. Wesenberg, a. a. O., 74.

gerschaft. Mit Schmerzen sollst du Kinder gebären.' Und zu Adam sprach er: 'Der Erdboden sei verflucht um deinetwillen. Mit Mühsal sollst du davon essen alle Tage deines Lebens, und Dornen und Disteln wird er dir sprossen lassen'" (Gen 3, 16 ff.). Diese Worte der Bibel sind es, die Bernward in dieser Szene in ganz eigenartig tiefer Weise zur Darstellung bringt. Wenn Franz Dibelius von diesem Bilde — im Vergleich zu den karolingischen Bibelminiaturen — sagt: „Unter der Hand des Hildesheimer Künstlers ist alles stiller, ernster, tiefer geworden²⁷“, so hat er durchaus recht. Aber das Tiefste und für Bernward Kennzeichnende dieser Szene hat er damit noch nicht erfaßt und ausgesprochen.

Wohl ist diese Darstellung ernst. Eva sitzt verhärtet rechts auf einem Hügel, auf dem ein Kissen als Unterlage ruht. Das hinter ihr zwischen zwei Bäumen ausgespannte Laken deutet auf die brennende Sonnen- glut hin. An ihrer Brust hält sie ein nacktes Kind: ihren Erstgeborenen Kain. Mit mütterlicher Sorge und Zärtlichkeit hat sie ihn umfaßt und schaut liebevoll auf ihn herab. Weit von ihr getrennt, in der Ebene, ist Adam damit beschäftigt, mit einer Hacke einen hochgewachsenen Unkrautbusch auszu- roden. Er ist mager und sehr ärmlich gekleidet. Die Sucht, überall Abhängigkeiten aufzufinden, hat die Deuter dieser Szene dazu verführt, in dem ärmlichen Gewand Adams eine verunglückte Tunika zu sehen²⁸. Als ob Bernward und seine Gießmeister nicht gewußt hätten, wie damals ein niedersächsischer Landarbeiter in der Sommerhitze auf dem Felde gekleidet war! Besonders wird beanstandet, daß Adam bei seiner Arbeit das linke Bein stark in die Höhe hebt. Daß man in dieser Haltung auf dem Felde nicht hacken kann, dürfte wohl gerade in Niedersachsen jedes Kind gewußt haben.

Das oft geradezu hysterische Suchen nach Vorbildern hat die Deuter den tiefsten Sinn dieser Szene übersehen lassen. Dieser Sinn liegt ausgesprochen in der mittleren Figur des Bildes: dem vom Himmel herab- schwebenden Engel, der Adam das Kreuz, das Zeichen der Erlösung, entgegenhält. Dieser Engel entspricht Bernwards tiefer, echt christlicher Deutung menschlicher Arbeit und Sorge. Es gibt mancherlei vorbernwardinische Darstellungen der Mühen und Leiden der sündigen Stammeltern. Darunter sind auch solche, auf denen ein Engel erscheint, der dem Adam eine Hacke bringt und ihn die Kunst des Ackerbaues lehrt. Bernwards Auffassung geht weit tiefer. Der Engel auf seinem Bild weist den ersten Menschen auf das Kreuzesopfer Christi und den letzten Sinn menschlicher Mühe und Sorge hin. Der Engel deutet dem Adam den Sinn des Kreuzes. Deshalb hat er die

²⁷ F. Dibelius, a. a. O., 36. ²⁸ Ders., ebd., 29 ff.

rechte Hand im Redegestus ausgestreckt, während die linke dem sich abmühenden Menschen das Kreuz zeigt. Unerwartet ist dieser Engel plötzlich vom Himmel erschienen, mitten bei der schweren Arbeit Adams. Dieser schaut ergriffen von seiner Arbeit auf, zum Engel empor; dabei hebt er das linke Bein in die Höhe und hält die Hacke dem Engel entgegen hoch in die Luft. Das ist der Ausdruck des Erstaunens, nicht entsetzten, sondern freudigen Erstaunens: die allein richtige Deutung dieser Szene, die den Geist Bernwards in besonders packender Weise offenbart, gerade deshalb, weil er dabei alle literarischen und künstlerischen Vorbilder beiseite geschoben und weit hinter sich gelassen hat. Wenn Wesenberg hier von einem „allem menschlichen Willen entrückten ernsten göttlichen Lenken des Geschehens“ spricht, kann man ihm, im Unterschied zu manchen anderen, seichten Deutungen, nur voll und ganz zustimmen.

7. Das Opfer von Kain und Abel. Das Zeichen der Erlösung ist den ersten Menschen nicht nur erschienen und gedeutet; das Kreuzesopfer Christi wirkt auch zeitlich rückwärts bis zum Tage der Ausweisung aus dem Paradies: „Agnus occisus est ab origine mundi“ (Apk 13, 8), wie es im Vulgatatext der Apokalypse, dem letzten Buche der Heiligen Schrift, heißt, das hier an das Protoevangelium im ersten Buch der Bibel (Gen 3, 15) anknüpft.

Aber der Mensch muß mit den Gnaden der Erlösung mitwirken. Die Sünde hat die menschliche Freiheit nicht zerstört. Also sprach Gott zu Kain: „Ist es nicht so: wenn du recht tust, kannst du dein Angesicht frei erheben. Bist du aber in deiner Seele nicht gut, so lauert die Sünde vor der Tür: nach dir steht ihr Begehren. Du aber herrsche über sie!“ (Gen 4, 7).

Wir sehen in dieser Szene das Opfer von Kain und Abel. Letzterer schaut frei empor zu Gott. Ehrfürchtig trägt er auf verhüllten Armen seine Opfergabe, das Lamm, demütig im Abstand vom Glanze des Allerhöchsten stehend, der seine segnende Hand ihm, dem in seinem Herzen Gutgesinnten, entgegenstreckt. Kain aber war böse gesinnt. Sein Gesicht ist finster, zur Seite gewandt. Ehrfurchtslos, im Laufschrift — wovon der flatternde Mantel kündigt — kommt er mit seiner Opfergabe, einer Getreidegarbe. Unverhüllt hebt er sie bis nahe an den feuersprühenden Kreis heran, der die Majestät Gottes versinnbildet. Gott verschmäht das Opfer des Unfrömmen und im Herzen böse Gesinnten. Während sich die hohe Blume zu Füßen Abels weit gen Himmel hin öffnet, wendet sich die zu Füßen Kains von Gott weg. Die Zweige und Blumen oberhalb der Gestalt Abels sind kreuzförmig verschlungen und zu Gott und dem Opfer Abels hin ausgerichtet, die über

der Figur Kains nach innen verkrampft. Es ist wiederum das kosmische Gefühl Bernwards, das sich hier ausspricht. Die Szene ist in dieser Art einmalig und ohne Vorbild.

8. Der erste Brudermord. Das unterste Bild auf dem linken Türflügel strotzt von Kraft und Lebendigkeit. Es bildet den Gegensatz zum obersten Bilde dieses Türflügels. Dort erweckt Gott den ersten Menschen zum Leben; hier erfolgt die erste gewaltsame Vernichtung eines Menschenlebens auf dieser Erde. Dort steht in der rechten Seite des Bildes der erste Mensch nach seiner Erschaffung anbetend vor Gott; hier sucht sich, in der linken Seite des Bildes, der erste Mörder zu verbergen vor dem Angesicht Gottes, dessen rächende Hand aber vom Himmel her auf den Brudermörder gerichtet ist.

In dieser Szene ist alles voll äußerster Realistik: der Mörder, der auf einer kleinen Bodenerhöhung festen Stand für seinen rechten Fuß genommen hat, dessen Körper durch die Wucht des Schlages gekrümmt ist, dessen Auge scharf auf sein Opfer schaut, von dessen Wildheit das flatternde Gewand kündigt. Er hat die Keule zum zweiten Schlag erhoben. Aber dieser ist nicht nötig. Sein Opfer, der eigene Bruder, ist schon durch den ersten Schlag tödlich getroffen. Er ist zu Boden gesunken, überschlägt sich fast infolge der Kraft des Schlages. Seine Augen sind geschlossen, das Leben entweicht.

Und nun sucht der Mörder in der linken Szene des Bildes zu fliehen vor dem Angesichte Gottes. Aber Gottes Stimme hält ihn fest. Entsetzt ist sein Blick nach oben gerichtet, wo die Hand Gottes selber, wie ein scharfer Dolch, auf ihn herabstößt²⁹. Die Keule ruht lose in der linken Hand des Brudermörders, während die rechte den Mantel oben zusammenrafft, wie um das Haupt zu verhüllen. In dieser Art ist seitdem der Mörder in Kunst und Schauspiel dargestellt. Bernward ist in diesem Bilde der Zeitentwicklung vorausgeeilt.

Alles ist bei Bernward Symbol. Zum erstenmal ist in dieser Szene, in der der Tod als Folge der Sünde in erschütterndster Weise in die Welt eintritt, die Natur in Schweigen, in Erstarrung versunken. Dadurch kommt die schaurige Dramatik der Szene um so krasser zum Ausdruck. Kein Baum und kein Strauch, keine Blume und kein Vogel sind zu sehen. Sie erscheinen erst wieder in Schönheit und vollem

²⁹ Man vergleiche den Unterschied zw. der strafenden Hand Gottes auf diesem und der segnenden auf dem vorigen Bilde. Mit Recht sagt R. Wesenberg, gerade im Hinblick auf diesen Unterschied: „Die Eindringlichkeit der Verbildlichung dieses dramatischen Vorganges setzt einen Grad von psychologischer Tiefe voraus, der auf eine ganz selbständige Künstlerpersönlichkeit schließen läßt“; S. 76.

Leben auf dem letzten Bild des rechten Türflügels, auf dem im auf-
erstandenen Christus der Sieger über die letzte Folge der Sünde, den
letzten Feind, den leiblichen Tod (1 Kor 15, 26), den Mittelpunkt bildet.

Die Darstellungen des rechten Türflügels

Während auf den Bildern des linken Türflügels, mit Ausnahme des
ersten, das starke menschliche Leben pulsiert, das sich im letzten Bilde
bis zur Wildheit des Brudermordes steigert, liegt über den Darstellun-
gen des rechten Flügels eine heilige Weihe und Ruhe, die nur durch
die beiden Passionsszenen unterbrochen wird. Von den Gießmeistern,
die am Gesamtwerk tätig waren, wissen wir nichts. Daß aber die Türen
in ihrer Gesamtkonzeption, im Parallelismus der einander gegenüber-
stehenden Szenen sowie in den Szenen selber bis in Einzelheiten hin-
ein das geistige Werk Bernwards sind, ist unbestreitbar. Deshalb ist
es bei seiner Neigung zur Symbolik notwendig, überall nicht nur auf
die äußere Darstellung, sondern vor allem auf die Ideen, die darin zum
Ausdruck kommen, mit Sorgfalt zu achten. Bernward hat nicht nur die
wichtigsten Bibelminiaturen und Elfenbeinschnitzereien am Hofe der
Theophanu, in Mainz, Aachen und anderen Städten Deutschlands,
Frankreichs und Italiens gekannt, sondern offensichtlich auch das
schönste Heilandsgedicht, den „Heliand“, das sein eigener Stamm etwa
dreißig Jahre nach seiner Bekehrung, um 830, in altsächsischer Sprache
geschrieben hatte. Das zeigt sich gerade an den Szenen der rechten
Tür an manchen Stellen, worauf bislang allerdings in keiner Darstel-
lung hingewiesen ist. Er hat überall offenen Blickes geschaut, aber alle
Anregungen, die er auf diese Weise bekam, selbständig verarbeitet.

Um einen tiefgründigen Parallelismus zwischen den Szenen des
Alten Bundes und denen des Neuen Bundes zu schaffen, bringt Bern-
ward die Szenen auf dem rechten Türflügel, auf dem er das Geheimnis
der Erlösung in der Menschwerdung des Sohnes Gottes, in seiner
Kreuzigung und Auferstehung künstlerisch gestaltet, in umgekehrter
Reihenfolge zur Darstellung, indem er mit dem ersten Bilde unten
beginnt und mit dem letzten oben schließt.

1. **Mariä Verkündigung.** Das erste Bild der rechten Tür schildert in
der Verkündigungsszene das Mysterium der Menschwerdung des
Logos, wie sie Lukas im 1. Kap., Vers 26-28, niedergeschrieben hat.
Links auf dem Bilde befindet sich das Haus Mariens. Die Tür der
Wohnung ist nach außen hin geöffnet, wie der zurückgeschobene
Riegel und das fein und plastisch herausgearbeitete Türschloß zeigen.

Die Szene spielt sich im Freien ab. Die Jungfrau Maria hat sich bei der Erscheinung des Engels von einem Faltstuhl erhoben, der Querstäbe trägt, deren obere Ecken in Kugeln, die unteren in Löwenklauen enden. Das stattliche Haus der Gottesmutter soll wohl auf ihre königliche Abstammung aus dem Geschlecht Davids hindeuten.

Durch das Haus Mariens auf der linken Seite des Bildes und durch die Zinnen und Türme der Stadt Nazareth auf dessen rechter Seite ist die eigentliche Szene der Verkündigung eingerahmt. Die Szene wirkt stark flächenhaft, zweidimensional und ist von der Buchmalerei her beeinflusst, obwohl sie Eigentümlichkeiten zeigt, die wir dort nirgends finden. Dazu gehört die Eigenart der stilisierten und doch gleichzeitig komplizierten Wohnung Mariens, deren Eingangstür vom Tragstuhl ausgefüllt ist. Maria hat also — so denkt sie Bernward — betrachtend vor der Tür gesessen. Da erlebte sie die Erscheinung des herabschwebenden Engels. Sofort hat sie sich erhoben. Nun steht sie mit dem inzwischen herabgekommenen Engel auf dem gleichen Boden vor ihrem Haus. Der Engel trägt in der linken Hand das Kreuz und hat die rechte im Sprechgestus erhoben. Maria aber bildet die Verkörperung des Schriftwortes: „Sie ward bestürzt über sein Wort und überlegte, was für ein Gruß dies sei“ (Lk 1, 29). Als Zeichen ihrer göttlichen Auserwählung und ihrer Jungfräulichkeit trägt sie den grünen Zweig Aarons (4 Mos 17, 8) bzw. als erwählte Mutter des Welterlösers die Friedenspalme in der rechten Hand, während die linke in ihrer Abwehrhaltung das Schriftwort zum Ausdruck bringt: „Wie wird dies sein, da ich keinen Mann erkenne?“ (Lk 1, 34). Dabei ist sie ganz und gar die dienende Magd des Herrn. Gerade der weite Raum, den Bernward zwischen sie und den Engel legt, ist für ihre innere Gesinnung bezeichnend.

Man hat in der Kritik diese unausgefüllte Fläche mit Unrecht beanstandet. Es wäre ja dem Künstler leicht gewesen, Maria weiter aus dem Hause heraustreten zu lassen oder die Gebäude von Nazareth, vor denen der Engel steht, zur Mitte hin zu erweitern oder Blumen und Bäume anzubringen. Bernward hat das absichtlich vermieden, um seiner Verkündigungsszene ihren ganz eigenartigen, eindrucksvollen Charakter zu geben. Er stellt Maria etwas höher als den Engel, um die überragende Würde ihrer Gottesmatterschaft zum Ausdruck zu bringen. Er läßt Maria das Kreuz in der Hand des Engels schauen, um anzudeuten, daß mit ihrem Jawort der Augenblick eintritt, in welchem der Sohn Gottes Menschennatur aus ihr annahm und zum Vater sprach: „Schlachtopfer und Speiseopfer hast du nicht gewollt; einen Leib aber hast du mir bereitet. An Brandopfern und Opfern für die Sünde hast du kein Wohlgefallen gefunden. Da sprach ich: „Sieh, ich komme, um

deinen Willen, o Gott, zu tun“ (Hebr 10, 5-11, zu Ps 40, 6). Es handelt sich um eine außergewöhnlich tiefe Erfassung der Verkündigungsszene. Durch die leicht dahingeworfenen Umrisse der Bauten tritt die Szene selber zwischen Maria und dem Engel besonders stark hervor; der breite, dazwischen liegende, unausgefüllte Raum dient durch den Gegensatz zu den Gebäudeumrissen hinter Maria und dem Engel der Heraushebung beider Gestalten und der Verstärkung der Darstellung der Inkarnation.

Nach dem „Heliand“ geschah die Verkündigungsszene, im Unterschied zur Bibel (Lk 1, 28), nicht in der Wohnung Mariens, sondern

„der Engel des Allwaltenden
erschien dem teuren Weib,
der verlobten Braut
in Nazarethburg,
nannte sie mit Namen
und grüßte sie von Gott“ (Vers 510 ff.).

Danach ist die Szene auf der Bernwardstür zu verstehen: Mariens Haus ist durch einen weiten Bogen mit der „Nazarethburg“ verbunden.

2. Die Geburt Christi. Die Weihnachtsszene ist umrahmt von Gebäuden, die die Stadt Bethlehem andeuten, in der Maria und Joseph keine Herberge fanden. Darüber schweigt der „Heliand“ und auch Bernward. Abgesehen von den in der damaligen Kunst gebräuchlichen Tierköpfen, ist von einem Stall keine Rede. Es ist „die Bethlehemsburg, das glanzvolle Heim, wo ihrer beiden Gerichtshof war, des Helden und auch der heiligen Jungfrau“ („Heliand“, Vers 712 ff.). Es liegt in der Darstellung der Bethlehemsburg dem Künstler nicht daran, eine reale Darstellung zu geben. Häuser, Pfeiler und Dächer reihen sich in Fülle aneinander.

Das Jesuskind liegt oben rechts, mit einem Hemd bekleidet, um das sich die Windeln schlingen, wie es im „Heliand“ heißt:

„Da nahm ihn die Mutter,
bewand ihn mit Gewand,
der Weiber schönste,
mit feinen Gewändern.
Und mit ihren zwei Händen
legte sie liebeich den kleinen Mann,
das Kind in die Krippe,
das doch Gottes Kraft hatte,
der Mannen Herrscher“ (Vers 754 ff.).

Weshalb hat Bernward diese unnatürliche Lage für das Kind gewählt, weshalb nicht das Kind (mit den Köpfen von Ochs und Esel) an Stelle der Dienerin zwischen Maria und Joseph gelegt? Sicher wollte er durch die erhöhte Lage zum Ausdruck bringen, daß es sich um den menschengewordenen Gottessohn handelt. Dadurch tritt auch die Verbindung zwischen dem Jesuskind und seiner Mutter besonders stark hervor nach den Worten des „Heliand“:

„Da saß die Mutter davor,
das Weib, wachend.
Nicht war ihr Herz zweifelig,
der Magd ihr Mutsinn“ (Vers 763 ff.).

Maria liegt ganz unten links. Sie schaut zum Kind hinauf, dieses zu ihr herunter. Das Kind streckt ihr seine Arme entgegen, während die Mutter ihre linke Hand zu ihm erhebt. Ihre rechte Hand trägt das Buch der göttlichen Offenbarung. An ihrem Lager steht eine Frau, deren zur Gottesmutter hin gebeugte Körperhaltung, die zu ihr hin ausgestreckte linke Hand und die an das eigene Kinn gestemmte rechte Hand Erstaunen und innere Erschütterung verkörpern. Mit Recht sieht Dibelius in dieser Haltung der Dienerin den Ausdruck für das „Virgo concepit. Virgo peperit. Virgo permansit“, das sich in dieser kurzen und klassischen Form erstmals im apokryphen Matthäus-Evangelium findet³⁰.

Joseph zeigt dadurch, daß er die müden Füße auf eine Fußbank gestellt hat, den Kopf in die rechte Hand legt und mit der linken den rechten Arm stützt, den Ausdruck weniger der Ermüdung, wie vielfach geschrieben wird, sondern den Gestus der Ehrfurcht.

3. Die drei Könige aus dem Morgenland. Die dritte Szene des rechten Türflügels offenbart bei aller Weihe ein starkes inneres Leben des Glaubens und der Frömmigkeit. Die Umrahmung selber ist einfach und schlicht gehalten. Links — wohl vor dem Eingang eines Hauses — sitzt die Gottesmutter auf einem Thron, mit dem Jesuskind auf dem Schoß. In Ernst und Würde blickt sie, wie auch das schräg auf ihrem Schoße liegende Kind den ankommenden Königen entgegen. Dabei hält das Kind mit seiner linken Hand ein Buch, eine fast einzigartige Darstellung, die uns, wie die Bibel in der Hand des erschaffenden und

³⁰ Pseudo-Matth.-Evang., c. 3; F. Dibelius, a. a. O., 53/54. Beachtenswert sind auch die Ausführungen von Dibelius über die mittelalterl. Salome-Darstellungen, die auf Pseudo-Matthäus c. 13 u. das apokr. Protoevangelium Jacobi, c. 19, gründeten, aber mit der Zeit volkstümlichen Neubildungen Platz machten. Daß in der Bibel von einer Dienerin keine Rede ist, bedarf keiner Erwähnung.

richtenden Gottes und in der Hand Mariens in der Verkündigungs- und Geburtsszene, von der großen Ehrfurcht Bernwards vor der Heiligen Schrift kündet, so wie die verschiedenen Kreuzesdarstellungen aus den Türen seine ihn kennzeichnende Liebe zum segenspendenden Kreuz Christi offenbaren.

Die Könige tragen Kronen auf dem Haupt und in den Händen je ein büchsenartiges Gefäß. Bernward hat in der Darstellung der drei Könige eine starke Abwechslung durchgeführt. Es sind Könige von drei verschiedenen Lebensaltern, was er durch die Länge und Kürze der Bärte und die Breite der körperlichen Form zum Ausdruck bringt. Der älteste und kräftigste schreitet voran; der jüngste und schmalste bildet den Schluß. Der vorderste und älteste hält seine Gabe bereits in beiden Händen, um sie zu überreichen; er schaut am stärksten auf das Jesuskind und seine Mutter. Der mittlere hat seine Gabe in der linken Hand und weist mit der rechten zum Stern hin. Der letzte und jüngste ist noch ganz im Wandern begriffen. Seine Schritte sind weiter. Er ist noch mehr mit sich und seiner Gabe beschäftigt als mit dem Jesuskind und seiner Mutter. Hierdurch ist Leben und Wechsel in die Szene gebracht, was noch dadurch erhöht wird, daß durch die Blicke der Mutter und des Kindes sowie durch die zu beiden hin ausgestreckten Arme der Könige eine starke Verbindung zwischen dem Jesuskind und seiner Mutter einerseits und den drei Königen anderseits hergestellt ist.

Interessant ist der Stern, auf den der mittlere der Könige hinweist. Dieser Stern erscheint wie in der Türfläche eingegraben. Er hat die Form des Strahlenkreuzes, dessen Strahlen in der Mitte in einem von zwei Ringen umgebenen Punkt zusammentreffen. Dadurch sollen wohl die Gottheit Christi und seine Menschheit, die in der Hypostatischen Union mit der Gottheit in der einen Person des Logos vereint sind, symbolisiert werden. Wesenberg macht darauf aufmerksam, daß an diesem Bilde offenbar wird, „daß auch die Architektur der Verdeutlichung des Vorgangs dient wie die Vegetation auf den Relief der linken Tür“. Der Stern war, nach dem „Heliand“:

„ein Himmelsgestirn weiß,
wie wir hier nicht hatten
zuvor es gesehen:
nicht solch ein Kind,
nicht solch ein Zeichen“ (Vers 1177 ff.).

4. Die Darstellung Christi im Tempel. Ein Bild, das ideenhaft besonders tief empfunden und künstlerisch fein zur Darstellung gekommen ist. Die Hauptszene aus Lukas 2, 22-38 ist eingerahmt, links vom

Tempel, rechts durch die Gestalt des hl. Joseph. Über beide ist zunächst ein kurzes Wort zu sagen.

Der Tempel stellt ein stattliches Gebäude dar, dessen vorderer Giebel auf zwei Säulen ruht. Der Vorhang vor dem Tempel ist geöffnet; die auseinandergezogenen unteren Teile des Vorhangs sind um die Säulen gewunden. Die Werke der Natur und Menschenkunst spielen beim Künstler der Türen immer nur eine zweitrangige, vielfach symbolische Rolle. Deshalb scheut er sich nicht, die rechte Säule in der Mitte einzubiegen und dadurch zu krümmen, um so die Tempeltür anbringen zu können. Er hätte sie ohne Schwierigkeit weiter nach rechts verlegen können; dadurch wäre aber der linke Teil der Umrahmung zu breit geworden. Oder hat er die rechte Säule deshalb geknickt, um symbolisch zum Ausdruck zu bringen, daß der Alte Bund mit seinem Zentralheiligtum, dem Tempel in Jerusalem, dem Ende zugeht? Der Brandopferaltar vor dem Tempel deutet noch einmal auf das Vergangene hin. Aber schon ragt über dem Giebel des Tempels das Kreuz empor.

Interessant und in der Gesamtkonzeption dieser Szene in jeder Weise gut empfunden ist die Gestalt des hl. Joseph auf der äußersten rechten Seite des Bildes. Durch seinen Blick und die ausgestreckten Arme, die eine Taube in den Händen halten, lenkt er den Beschauer auf die in der Mitte dargestellte Hauptszene hin. Weshalb Bernward, im Unterschied zur Bibel (Lk 2, 24), dem hl. Joseph nur eine Taube und nicht zwei in die Hände gegeben hat, ist nicht zu erklären.

Beachtenswert ist der räumliche Abstand zwischen Joseph und Maria mit dem Kind. Zwischen diesen beiden und dem in ehrwürdiger Haltung vor dem Tempel stehenden Simeon spielt sich die Hauptszene ab, bei der Maria zum erstenmal in den Worten Simeons als die mater dolorosa erscheint, die die aus ihrem Fleisch und Blut gebildete Opfergabe zum Tempel bringt.

Simeon empfängt das Kind nicht im Tempel, wie das Evangelium (Lk 2, 27) sagt, sondern außerhalb des Tempels, wie es der „Heliand“ schildert:

„Da sah er das Kind kommen
an das Weihtum heran,
ging ihm entgegen,
und gern empfing ihn
der Alte mit den Armen“ (V. 945 ff.).

Eigenartig ist die Auffassung Bernwards von jener Stunde. In dem Augenblick, den er zur Darstellung bringt, schweigt nicht nur Maria, sondern auch Simeon. Dieser schaut sinnend und in tiefer Ergriffenheit dem Jesuskind in die Augen, und dieses allein spricht. Gibt es eine

Antwort auf seine Worte, die Lukas 2, 29-35 aufgezeichnet hat? Erklärt es ihm den Weg der Erlösung, die Stellung, die Maria hierbei hat, nicht nur als mater dolorosa, sondern auch als regina gloriae, im Anschluß an Simeons letzte Worte (Lk, ebd., 35)? Wir wissen es nicht. Daß Bernward aber im zweihundertsten Jubiläumsjahr der Mariendiözese die Gottesmutter auch in seinen Erztüren besonders ehren und verherrlichen wollte, ist offensichtlich: unter den acht Bildern der rechten Tür erscheint Maria fünfmal. Sie erscheint als Gegenstück zur Eva, wie sie schon in der altchristlichen Zeit von Justin (Dial. c. Tryph, 100), Irenäus (Adv. Haer. 3, 22, 4) und Tertullian (De carne Christi, 17) gedeutet wurde.

5. Christi Verurteilung durch Pilatus. Von dieser Szene schreibt einer der gründlichsten Forscher über die Erztüren Bernwards: „In dieser Weise wird die Verurteilung durch Pilatus sonst kaum dargestellt³¹.“ Zunächst ist es die künstlerisch vollendete Anordnung des geschilderten Ereignisses, die Beachtung verdient. Die sechs, in zwei Gruppen gegliederten Personen sind so verteilt, daß sich rechts und links je drei Personen befinden. In beiden Gruppen steht die Hauptperson in der Mitte: links Christus, die beiden Ankläger, trotz seiner gebeugten, demütigen Haltung, hoch überragend. Gegenüber, in der rechten Gruppe, bildet nicht der Richter, Pilatus, sondern der ihm zuflüsternde Teufel, der Gegenspieler Christi, der Affe Gottes, den Mittelpunkt. Durch die Blicke, Gesten und Armbewegungen sind beide Gruppen, alle sechs Gestalten zur Einheit einer in sich geschlossenen Szene verbunden.

Um den tieferen Sinn und die Einzelheiten dieses Bildes recht zu verstehen, ist es wiederum notwendig, einen Blick in das altniedersächsische Heilandslied, den „Heliand“, zu tun, der dem Niedersachsen Bernward offensichtlich bekannt war.

Die in tiefer Demut und geduldiger Hingabe gebeugte Gestalt Christi inmitten der Ankläger, des fragenden Pilatus, des erregten Soldaten ist die Verkörperung der tiefgründigen Worte des „Heliand“:

„Schweigend stand er in Demut,
antwortete nicht auf ihre wütigen Worte,
wollte die Welt ja erlösen mit seinem Leben.
Drum ließ er sich wehtun vom leidigen Volke
allwie ihr Wille ging.
Nicht wollte er ihnen offenbaren,
daß er Gott selber war.

³¹ F. Dibelius, a. a. O., 63.

Denn wenn sie wußten in Wahrheit,
daß er solche Macht hatte
über diesen Mittelgarten,
wäre ihnen der Mutsinn
geblödet in der Brust,
nicht hätten sie gewagt,
das Kind Gottes mit Händen zu rühren.
Aber dann wäre das Himmelreich
nicht erschlossen, der Lichte größtes,
der Leute Kindern" (V. 10775 ff.).

Im „Heliand“ finden wir auch die Erklärung dafür, daß Pilatus eine Krone auf dem Haupt trägt. Es ist nicht, wie in manchen Deutungen steht, die Krone eines Königs, als welcher Pilatus in der späteren deutschen Volksdichtung erscheint, sondern die Krone eines regierenden Herzogs, der als „bodo kesures fan rumuburg“ an Stelle des Kaisers herrscht und richtet. Kein Titel wird im „Heliand“ dem Pilatus so oft beigelegt wie der Titel „heritogon“; aber er ist der regierende Herzog an Kaisers Statt. Deshalb trägt er eine höhere und kostbarere Krone als die drei Könige, die dem Jesuskind ihre Gaben bringen.

Ganz irrig ist in den verschiedenen Schriften über die Bernwardstüren der affengestaltige Teufel gedeutet, der dem Pilatus ins Ohr flüstert. Das ist nicht die Beeinflussung des „hard heritogo“, des „harten Herzogs“, seitens des Teufels, Christus zu verurteilen, sondern das gerade Gegenteil. Im „Heliand“ ist die Bedeutung des Teufels in dieser Szene packend zum Ausdruck gebracht. Judas, der Verräter, hatte sich erhängt. Seine Seele fuhr zur Hölle:

„Da ward das der Böse gewahr,
der Schandtäter Meister,
Satanas selber, als die Seele kam
des Judas in Grund der grimmigen Hölle.
Da wußte er in Wahrheit,
daß das war der waltende Christ,
der Sohn des Drostes³²,
der da gebunden stand.
Er wußte in Wahrheit, daß er wollte
diese Welt all
durch seine Henkung vom Höllenzwange
die Leute erlösen zum Lichte Gottes.

³² „drohtines“ ist hier der Herr des Himmels, Gott selber.

Das war dem Satan Schmerz in der Seele,
großer Harm im Herzen.
Er wollte deshalb helfen,
daß ihm der Leute Kinder
das Leben nicht nähmen,
nicht totquälten am Kreuze.
Er wollte, daß er lebend bliebe,
auf daß die Menschenkinder
von der Hölle nicht würden,
von der Sünde nicht frei" (V. 10850).

Deshalb begibt sich, nach dem „Heliand“, der Satan in des Herzogs Burg und bewegt durch Zauberkünste die Frau des Pilatus, daß sie einen Boten bzw. Soldaten zu ihrem Mann schickte mit dem Auftrag, den Gefangenen freizulassen. Dieser kam zu Pilatus, „der vor dem Wehrturm saß, an dem Steinwege, wo die Straße war mit Fliesen gefügt“.

Bernward faßt jene Szene zwischen Satan und der Frau des Landpflegers mit dessen Frage und Urteil nicht nur in eins zusammen, sondern verstärkt sie dadurch, daß er den Teufel dem Pilatus unmittelbar Worte zuflüstern läßt, die offenbar derselben Art sind, wie die an die Frau des Landpflegers, die in die Gerichtsszene selber persönlich nicht hineinpaßte, aber mittelbar in der Gestalt des von ihr an ihren Mann abgesandten Soldaten erscheint. Bezeichnend ist deshalb die nahe Verbindung der ausgestreckten rechten Hand dieses Boten mit dem rechten Vorderfuß des als Affen Gottes dargestellten Teufels, der mit seinem linken Vorderfuß den zeptertragenden Arm des Landpflegers berührt, während sein linker Hinterfuß fest auf dessen Thron ruht. Die eigenartige Stellung des Teufels zwischen Pilatus und dem Soldaten, dem Boten seiner Gattin, ist auf dieser Szene besonders charakteristisch und findet nur aus dem „Heliand“ eine richtige Deutung, die kennzeichnend für den Niedersachsen Bernward ist.

Bezeichnend ist, daß der Palast bzw. Wehrturm des Pilatus drei Kreuze auf der Spitze trägt, wie in dem Bilde davor der Tempel zu Jerusalem vom Kreuz überragt ist. Judentum und Heidentum haben in Christi Kreuzestod ihr Ende gefunden.

6. Die Kreuzigung Christi. Wenn auch die Anordnung der Figuren der üblichen Art der Miniaturen und Elfenbeinschnitzereien entspricht, so zeigt doch diese Szene Eigenarten, die auf Bernwards eigene Auffassung zurückzuführen sind.

Christus ist bereits gestorben. Seine Augen sind geschlossen, das Haupt geneigt. Die Gestalt erinnert in ihren hervortretenden Rippen, dem langen Lendenschurz, den auf dem Suppedaneum nebeneinander stehenden Füßen, den nach den Seiten hin weitausgestreckten Armen an die sonstigen Kruzifix-Darstellungen Bernwards³³, besonders an den Kruzifixus des Hildesheimer Domschatzes, obwohl sich im Faltenwurf des Lendenschurzes, der Haltung der Füße und vor allem im Fehlen der Nägel und Wundmale Abweichungen zeigen.

Das Kreuz wirkt eigenartig. Es ist als Baumstamm gedacht. Der „Heliand“ nennt das Kreuz Christi „bomin treo“ = „Baumes Stamm“. Aber Bernward stellt nicht einfach ein Astkreuz dar, sondern ein Schuppenkreuz, wie es nur aus unbehauenen Palmenstämmen gezimmert sein kann³⁴. Rudolf Wesenberg gibt den tieferen Sinn dieser Kreuzdarstellung an, wenn er sagt: „Der Stamm des Kreuzes verbindet die oberen und unteren Bildränder miteinander. Stamm und Querbalken sind im Sinne des ‚lebenden Kreuzes‘ mit Astansätzen versehen³⁵.“

Die Bodenerhöhungen, auf denen die vier Figuren neben dem Kreuze stehen, deuten den Kalvarienberg an. Unmittelbar neben dem Kreuze stehen rechts und links zwei römische Soldaten, von denen der eine die Seite Christi durchbohrt, der andere noch den Stab hochhält, mit dessen Hilfe er kurz vor dem Tode Christus einen Essigtrank reichte (Jo 19, 29 f.). Aber, im Unterschied zu den Worten der Bibel, hat Bernward den Stab nicht mit einem Schwamm, sondern mit einem Kelch versehen, aus dem Christus der Essigtrank, das gewöhnliche Getränk des römischen Soldaten, gereicht wurde. Eine derart ausgeprägte Kelchform findet sich, wie Franz Dibelius erklärt³⁶, in den künstlerischen Darstellungen der Kreuzigungsszene sonst nicht. Vielleicht wollte Bernward in seiner starken Neigung zur künstlerischen Symbolik hierdurch auf den Kelch der Eucharistiefeier hinweisen und so diesen Soldaten mit dem auf der linken Seite des Gekreuzigten in Verbindung bringen, der das Herz Christi durchbohrt, aus dem Blut und Wasser flossen³⁷.

³³ Vgl. dazu die Bildtafeln bei Wesenberg, a. a. O., 139 ff.

³⁴ F. Dibelius weist hier, S. 65, auf das Kreuz einer Olampulle in Monza aus altchristlicher Zeit hin.

³⁵ R. Wesenberg, a. a. O., 79.

³⁶ F. Dibelius, a. a. O., 66.

³⁷ Nach den apokryphen „Acta Pilati A 16,7“ hieß der Soldat mit dem Speer Longinus; der andere trägt in apokryphen Schriften den Namen Stephaton. In späteren Legenden wurde Longinus dem Hauptmann, der unter dem Kreuze Christus als Gottessohn bekannte, gleichgestellt.

Maria und Johannes tragen beide das Buch der göttlichen Offenbarung in der Hand, d. h. die Heilige Schrift des Alten Bundes. Daß Bernward auf seinen Türen immer wieder die Bibel darstellt, zeugt, wie schon oben erwähnt, von seiner Ehrfurcht vor dem geoffenbarten Gotteswort und seiner Liebe zur Heiligen Schrift, wovon auch seine Handschrift der Gesamtbibel kündet. Maria trägt das nach außen hin geöffnete Buch in der rechten Hand. Franz Dibelius schreibt, daß ihm nur eine einzige Darstellung bekannt sei, auf der Maria unter dem Kreuze in dieser Weise ein Buch in der Hand hält: das Elfenbeinrelief auf dem Buchdeckel der Theophanu³⁸. An ihrem Hofe hatte der Priester Bernward den jungen Otto, den späteren Kaiser Otto III., unterrichtet. Wir haben also hier wiederum einen Beweis dafür, daß nicht nur die Ideen, die auf den Türen dargestellt sind, und ihre Zusammenhänge untereinander, sondern auch die Einzelheiten in den verschiedenen Szenen von Bernward als Inspirator, vielleicht sogar als Zeichner der Gußvorlagen, stammen, wobei den Gießmeistern in der Herstellung der Modelle manche Freiheit gelassen wurde, wie sich in den kunsttechnischen Unterschieden nachweisen läßt. Je mehr man sich mit der vielgestaltigen Kunst Bernwards beschäftigt, um so stärker wird die Überzeugung, daß Bernward in vielem persönlich und weithin originell nicht nur ideenhaft, sondern auch künstlerisch wirkte.

7. Die Frauen am Grabe des Auferstandenen. Die Szene, wie sie von Bernward hier gestaltet ist, stellt eine Kombination der Berichte aus den Evangelien von Markus und Matthäus dar, und zwar in der Weise, wie sie der „Heliand“ schildert. Aus Markus sind die drei Frauen entnommen (Mk 16, 1), während Matthäus (28, 1) nur zwei erwähnt und Lukas (24, 1) keine bestimmte Zahl angibt³⁹. Aus Matthäus ist, entsprechend der Schilderung im „Heliand“, statt des „Jünglings“, der rechts im leeren Grabe saß und den die Frauen erst bei ihrem Eintreten ins Felsengrab erblickten, der Engel entnommen, der den Stein vom Felsengrab hinweggewälzt hatte, bevor die drei Frauen kamen, der sich dann auf den umgestürzten Stein setzte und die ankommenden Frauen anredete.

Der „Heliand“, der die drei Frauen als „bleca idisi, wlitisconi wib“ = „bleiche Frauen, wundervolle Weiber“ kennzeichnet, schildert die Szene außerordentlich lebendig. Während die Frauen sich in der

³⁸ F. Dibelius, a. a. O., 67.

³⁹ Doch ist aus seinem Kreuzigungsbericht (Lk 23, 56) zu entnehmen, daß es dieselben drei Frauen waren, die er dort als Maria Magdalena, Maria, die Mutter des Jakobus, und die Mutter der Söhne des Zebedäus bezeichnet, und die Markus beim Grabbesuch Maria Magdalena, Maria Jacobi und Salome nennt.

Frühe des ersten Wochentages, nachdem der Sabbat in Ruhe und Trauer vergangen war, auf dem Wege zum Grabe befinden:

„kam gesauset
ein Engel des Allwaltenden
oben von der Heitre
gefahren im Federkleide,
daß all das Feld ertönte,
die Erde dröhnte . . .
Sogleich auf sich hob
der große Stein von dem Grabe;
der Engel Gottes kehrte ihn
auf die Seite und setzte sich oben
auf den Deckel . . .
Da sahen sie ihn
sitzen allda,
die Weiber auf dem gewendeten Steine . . .
Weiter nicht wagten sie
zu dem Grabe zu gehen,
bis sie der Engel Gottes,
des Waltenden Bote,
mit Worten grüßte“ (Vers 11605 f.).

Ganz so ist die Szene, wie sie Bernward gestaltet hat. Links ist das leere Grab Christi in Form eines Giebelhauses dargestellt. Den Giebel ziert das Kreuz, das nunmehr seine Erfüllung gefunden. Der Beschauer sieht in das leere Grab. Der schwer geknotete, flatternde „Vorhang“ im Grabe soll wohl die zusammengefalteten und aufgehängten Tücher darstellen, in die der Leichnam Christi eingehüllt war.

Um dem Engel die richtige Stellung zu geben, hat der Künstler den umgelegten Stein, den „giwendidan stene“ des „Heliand“, an der rechten Seite des Grabhauses wie einen Thron plazierte, auf dem der Engel Platz genommen hat. Der Gestus seiner erhobenen linken Hand zeugt davon, daß er soeben die Frauen, die in ihren Händen Salbgefäße tragen, begrüßt. Da sie aber hintereinander schreiten, ist es zunächst nur die vorderste der drei Frauen, die bereits den Gruß vernimmt. Die mittlere erblickt soeben den Engel und hebt staunend ihre rechte Hand, während die letzte in Kummer und Schmerz vor sich hinschaut, noch ohne Ahnung von der Frohbotschaft des Engels über die Auferstehung Christi.

Es ist hier eine ganz ähnliche Auffassung zum Hauptthema der Szene der Auferstehung, wie sie Bernward im Dreikönigsbilde zur Geburt Christi in der Haltung der drei hintereinanderschreitenden

Könige zum Ausdruck bringt, ein Hinweis wiederum darauf, daß nicht nur die Gesamtkonzeption der Türen, sondern auch ihre Einzelheiten, jedenfalls in ihren Ideen, auf Bernward selber zurückgehen.

8. Der Auferstandene erscheint zuerst der Maria Magdalena. In der Mitte dieses letzten der 16 Bilder steht der auferstandene Christus. In der linken Hand hält er das Siegeszeichen des Kreuzes, die rechte neigt sich, wie sein Blick, grüßend und segnend der demütig und anbetend am Boden liegenden Maria Magdalena entgegen, die ihre Arme und Hände flehend dem Auferstandenen entgegenstreckt, um ihn festzuhalten.

Christus aber schreitet fort, aufwärts vor einem Turm, der wohl auf die Himmelsburg und damit auf die baldige Himmelfahrt hindeuten soll. Diese Szene ist umrahmt von Weinstöcken mit Trauben, dem Symbol der Eucharistie. In den Zweigen sitzen Vögel, durch ihre scharfen Schnäbel als Adler gekennzeichnet, als Sinnbilder des Siegers Christus. So finden wir den Adler auch im taubentragenden Weinstock an den Bernwardsleuchtern in gleicher Art und Bedeutung.

Den künstlerisch-ästhetischen Wert dieser Szene hat Dibelius, der freilich die Adler als Tauben ansieht, gut gekennzeichnet, wenn er schreibt: „Die Eigentümlichkeit, durch die sich dieses Relief von den übrigen ikonographisch oft sehr ähnlichen Darstellungen der Erscheinung vor Magdalena unterscheidet, ist das Emporsteigen Christi. Es ist alles darauf angelegt, diesen Zug nach oben für das Auge recht deutlich und eindrucksvoll zu machen. Das liegende Weib hebt sich halb vom Boden, dem Entfliehenden nach: es ist ein sehnächtiges Aufwärtstreben in dieser Haltung. Die ausgestreckte Hand, der zurückgebogene Leib des Auferstandenen nehmen diese Bewegung auf; der lebhafte Aufstieg über die aufgetürmten Erdmassen, der erhobene Arm führen sie weiter empor, bis sie oben im Kreuze des Stabes gipfelt. Der Vogel über Magdalena sitzt und duckt sich nieder; die Vögel auf Christi Seite aber flattern lebhaft empor, die Hälse gereckt, als sollten sie eine Vorempfindung geben, wie sich Christus im nächsten Augenblick von der Erde losreißen und auffahren will. Die Feinheit dieser Anordnung wird erst im Zusammenhang der ganzen Bilderreihe klar. Der Blick folgt den Reliefs des rechten Flügels von unten nach oben. Hier im letzten Relief wirkt alles zusammen, ihn noch einmal machtvoll emporzuziehen, als sollte die Bewegung noch über den Rahmen hinausgehen. Es ist wie das Ausklingen eines Schlußakkordes. Gegenüber auf dem ersten Bilde neigt sich der schwebende Engel zur Erde nieder, Gott beugt sich tief herab zu dem neugeschaffenen Menschen. Wie rechts die emporgehende Bewegung der aufwärtssteigen-

den Bilderfolge nach oben ausklingt, so wird links der beginnende Abstieg der Reihe durch abwärtsgehende Bewegungen eingeleitet. Die Schlußbewegung rechts geht von innen nach außen, die einleitende Bewegung links von außen nach innen⁴⁰."

Dibelius macht hier auf einen künstlerischen Parallelismus der beiden Türflügel aufmerksam, der aber nur das Symbol für deren ideenhaften und heilsgeschichtlichen Parallelismus ist, über den noch besondere Hinweise und Deutungen zu geben sind.

Der heilsgeschichtliche Parallelismus der beiden Türflügel

Über den geistigen oder, besser gesagt, heilsgeschichtlichen Parallelismus der beiden Türflügel sagt Rudolf Wesenberg: „Das Nebeneinander von Darstellungen des Alten und Neuen Testaments auf jeweils gleicher Höhe ist als These und Antithese zu verstehen⁴¹." Er weist dabei auf einige besonders charakteristische Gegenüberstellungen hin, auch darauf, daß je zwei aufeinanderfolgende Szenen je eine thematische Einheit bilden, so auf dem linken Türflügel die beiden obersten Bilder das Thema der Erschaffung des Menschen, die beiden nächsten Sündenfall und Verurteilung, die beiden folgenden Vertreibung aus dem Paradiese und Mühsal des Erdenlebens der sündigen Menschen, die beiden letzten die Geschichte von Kain und Abel; wir können hinzufügen: die Vollendung der Sünde im ersten Brudermord als Schlußbild dieses Türflügels. So sind auch auf dem rechten Türflügel vier Themen durch je zwei aufeinanderfolgende Bilder zur Darstellung gebracht: die Menschwerdung des Logos in Verkündigung und Geburt Christi, die frühe Kindheit Christi in der Anbetung der Könige und der Darstellung im Tempel, Christi Passion und Erlösungswerk in seiner Verurteilung und seinem Kreuzestod, die Vollendung der Erlösung im Sieg über den Tod in den beiden Auferstehungsszenen, wovon die letzte der beiden im aufschreitenden Christus bereits auf dessen Himmelfahrt und Verklärung hindeutet: „Es läßt sich auch eine Gruppierung von jeweils vier Szenen vornehmen: vier Paradiesesszenen und vier Szenen mit den Folgen des Sündenfalles — vier Szenen der Kindheitsgeschichte Christi und vier über sein Erlösungswerk⁴²."

Von Bedeutung für die theologische Wertung, für das heilsgeschichtliche, dogmatische Denken Bernwards und damit für die Würdigung der persönlichen Arbeit Bernwards und ihrer Selbständigkeit und Origi-

⁴⁰ F. Dibelius, a. a. O., 71 f.

⁴¹ R. Wesenberg, a. a. O., 66.

⁴² Ders., ebd., 67.

nalität am Zustandekommen der Türen ist ein näheres Eingehen auf den geistig-religiösen Parallelismus der Szenen der beiden Türflügel, die in ihrer Gesamtkonzeption wie in der Gegenüberstellung der antithetischen Szenen dem Volk als Bilderbibeln dienen und es im Glauben und der Erfassung der geoffenbarten Heilswahrheiten vertiefen sollten.

Bei der Ergründung dieses heilsgeschichtlichen Parallelismus der einander gegenüberstehenden Szenen der beiden Türflügel und damit schließlich der beiden Flügel in ihrer Gesamtheit gehen wir am besten von den untersten Bildern nach oben, wie es schon im Jahr 1885 der damalige Hildesheimer Bischof Dr. Wilhelm Sommerwerck (1871-1905) in einem geistvollen Hirtenbrief über den hl. Bernward getan hat⁴³.

1. dem **ersten Brudermord**, in welchem die Sünde der Stammeltern ihre Vollendung fand und in ihrer furchtbaren Auswirkung durch den Tod, der hier zum erstenmal als Frucht der Sünde Adams in der Auswirkung der Erbsünde auf Erden in Erscheinung tritt, stellt Bernward in der **Verkündigungsszene zu Nazareth** den Beginn der Erlösung gegenüber, der Keule des Brudermörders die Friedenspalme, die Maria in ihrer rechten Hand trägt. Die Antithese zum Fluche Gottes über den ersten Mörder: „Horch, das Blut deines Bruders schreit zu mir vom Erdboden her. Und nun, verflucht sollst du sein auf der Erde, die ihren Mund aufgetan hat, das Blut deines Bruders von deiner Hand zu trinken . . . Unstet und flüchtig sollst du sein auf der Erde“ (1 Mos 4, 10 f.) bilden die Worte des Gottesengels an Maria: „Sei gegrüßt, du Begnadete. Der Herr ist mit dir . . . Fürchte dich nicht, Maria; denn du hast Gnade gefunden bei Gott. Und sieh! Du wirst empfangen und einen Sohn gebären; und seinen Namen sollst du Jesus heißen. Dieser wird groß sein und der Sohn des Allerhöchsten genannt werden . . . Seines Reiches wird kein Ende sein“ (Lk 1, 28 ff.). Dem trotzigen Wort des frechen Mörders: „Bin ich denn der Hüter meines Bruders?“ (1 Mos 4, 9) steht entgegen das Wort der demütigen Maria: „Sieh, ich bin die Magd des Herrn; mir geschehe nach deinem Worte“ (Lk 1, 38): „Dort sehen wir das Reich der Sünde, durch Neid und Bruderhaß, durch Gewalt und Mord begründet. Hier senkt sich in geheimnisvoller Stille in Mariä Schoß der unendlich gute Gott, um die Sünde zu tilgen, um das neue Gottesreich zu stiften, das Reich der christlichen Liebe. Fürwahr, großartiger hätte der Künstler die furchtbare Vollendung der Sünde und den Anfang der Erlösung nicht gegenüberstellen können⁴⁴.“

⁴³ Hirtenbriefe des Bischofs Dr. Wilhelm Sommerwerck, gen. Jakobi (Hildesheim 1906) 609-649. ⁴⁴ Wilh. Sommerwerck, a. a. O., 226.

2. Das Thema der **beiden nächsten Szenen** lautet „Opfer“. Das Opfer steht als Sühne für die Sündenschuld am Anfang der Menschheitsgeschichte. Aber „unmöglich kann Blut von Böcken und Stieren Sünden hinwegnehmen“ (Hebr 10, 4). Deshalb sprach der Sohn Gottes schon im Augenblick der Menschwerdung, bei der Verkündigung des Engels, die oben zitierten Worte: „Schlachtopfer und Speiseopfer hast du nicht gewollt; aber einen Leib hast du mir bereitet. Sieh, mein Gott, ich komme, deinen Willen zu erfüllen“ (Hebr 10, 5 ff.). Nun ist er gekommen und als hilfloses Kind im Stalle zu Bethlehem der Menschheit erschienen. Sein Opferleben beginnt hier in Mißachtung und Armut, in Not und Entsagung.

Das Opfer Abels findet im Opfer Christi seine Erfüllung. Dieses steht gleichzeitig als Opfer des allheiligen Gottessohnes in der Antithese zur rein äußeren Opfergabe des in seinem Herzen böse gesinnten Kain. Für die zur Feier des eucharistischen Opfers in das Gotteshaus Eintretenden lag im Parallelismus dieser beiden Szenen eine ernste Mahnung.

3. Im **dritten Bilderpaar** sehen wir zwei Mütter mit ihren Erstgeborenen auf dem Schoß: die Stammutter Eva mit Kain; Maria, die Eva des Neuen Testaments, mit Jesus. Wir sehen Adam im Schweiß seines Angesichtes den Erdboden bearbeiten, gegenüber drei Könige, die die Früchte menschlicher Arbeit dem Sohne Gottes darbringen: „Es ist ein schöner Kontrast, in welchem Bernward den Ursprung des gefallenen Geschlechts aus der sündigen Eva und den Ursprung der übernatürlichen Ordnung durch den Sohn Mariä uns vor Augen stellt. Dort Eva, die Mutter des Brudermörders, hier Maria, die stets jungfräuliche Gottesgebärerin, die ‚Mutter der göttlichen Gnade‘. Dort Adam, dem die Arbeit ein Fluch ist; hier gottesfürchtige Fürsten, die die kostbarsten Früchte der Erde dem menschengewordenen Gott zu Füßen legen und so das höchste Ziel aller menschlichen Arbeit, die Verherrlichung Gottes, erreicht haben. Hier erkannte der Büsser, daß wir verbannte Kinder Evas sind; er erkannte aber auch das hohe Ziel der irdischen Arbeit und Mühe: die Vereinigung mit Gott durch den Glauben und die Liebe zu Christus, den hier Maria, die Zuflucht der Sünder, dem reuigen Sünder entgegenhält“⁴⁵ (Bildseite 4, 5 und 6).

Der Engel Gabriel, der dem sich mühenden Adam das Kreuz entgegenhält, stellt die Verbindung zum Erlöser auf dem Schoße seiner Mutter her. Es ist der Engel der Verkündigung vom untersten Bilde des rechten Türflügels.

⁴⁵ Ders., 629.

4. **Das vierte Bilderpaar** stellt der Vertreibung aus dem Paradiese die Darstellung Jesu im Tempel gegenüber. Dort verlassen Adam und Eva das Paradies, hier wird der zweite Adam durch die Eva des Neuen Bundes in den Tempel getragen. Dort ein Hinausschreiten in die Nacht menschlichen Irrens und die Dunkelheit der Gottesferne und des Heidentums, hier der Eingang Christi in den Tempel als „Licht zur Erleuchtung der Heiden“ (Lk 2, 32). Dem ausweisenden Strafengel steht der beseligte Simeon gegenüber, der das von Maria hoch erhobene Kind entgegennimmt und, nach der Schrift, die Worte sprach: „Nun entlässest du, o Herr, nach deinem Worte deinen Diener in Frieden; denn meine Augen haben dein Heil gesehen, welches du bereitet hast vor dem Angesichte aller Völker“ (Lk 2, 29 ff.).

Der Hildesheimer Bischof Sommerwerck weist mit Recht darauf hin, daß die Darstellungen der vier unteren Bilderpaare einen vorbereitenden Charakter für den Büsser jener Zeit trugen, in denen er links die schlimmen Folgen der Abkehr von Gott schaute und rechts das Opfer der Erlösung in seinem Anfange. So wurde er „befähigt, desto lebendiger die unendliche Liebe und Barmherzigkeit Gottes zu erfassen, welche die oberen Bilder verkünden“.

5. Zwei Verhöre und zwei Urteile stehen sich im **fünften Bilderpaar** entgegen: links das Verhör der sündigen Menschen, die die Schuld von sich abzuschieben suchen, und das Urteil Gottes über die Sünder. Rechts der unschuldige Gottessohn, der alle Menschenschuld auf sich nimmt, vor dem sündigen, ungerechten, heidnischen Richter. Links die Menschen, die dem Worte Gottes nicht glaubten, wohl aber den Einflüsterungen des Teufels; rechts ebenfalls der Mensch, der das Wort der ewigen Wahrheit skeptisch zurückweist und auf die Einflüsterungen des Teufels lauscht, allerdings in Stolz und gleichzeitiger Feigheit seinen eigenen Weg geht und gerade dadurch nach dem Willen der göttlichen Weisheit und Vorsehung ungewollt mitwirkt am Werke der Erlösung. Es sind besonders packende Gegenüberstellungen, die Bernward im Parallelismus dieser beiden Szenen zur Darstellung bringt.

6. Am stärksten und offenkundigsten treten die Antithesen im **sechsten Bilderpaar** zutage, in welchem Bernward die zwei größten Ereignisse der Menschheitsgeschichte gestaltet hat: den Sündenfall im Paradiese und die Erlösung von der Sünde auf Golgotha. Zum sündigen Adam bildet der gekreuzigte Gottessohn die Antithese, zum Baum der Erkenntnis des Guten und Bösen, unter dem die erste Sünde geschah, das Kreuz Christi, zur Schuld die Versöhnung, zum Ungehorsam und Hochmut des ersten Adam die Demut und der Gehorsam des

zweiten, der sich in seiner Demut „selber erniedrigte und gehorsam ward bis zum Tode, ja, bis zum Tode am Kreuz“ (Phil 2, 8).

In diesem Bilderpaar hat Bernward plastisch das Wort der Schrift gestaltet: „Wie durch den Ungehorsam des einen Menschen die vielen (d. h. die Masse der Menschheit) zu Sündern wurden, so werden durch den Gehorsam des Einen die vielen (d. h. die Gesamtheit) zu Gerechten gemacht“ (Röm 5, 19).

So weckte Bernward, wie Bischof Sommerwerck treffend sagt, durch den Parallelismus dieser beiden Szenen „in den Herzen der Büsser zu gleicher Zeit bittere Reue und zuversichtliches Vertrauen, die Grundlage aller wahren Buße“ (Bildseiten 2 und 3).

7. Die Vollendung der Schöpfung in der Erschaffung des Weibes, die Vollendung der Erlösung in der Auferstehung, wodurch auch der letzte Feind, der Tod, überwunden wurde, stellt Bernward im **vorletzten Bilderpaar** einander gegenüber. Gott führt die soeben erschaffene Eva zu Adam. Frauen sind es, die zuerst die Verkündigung der Auferstehung des zweiten Adam vernehmen, mit dem Auftrag, sie den Aposteln weiterzugeben. In diesem Zusammenhang weist Bischof Sommerwerck auf die Worte des Cyrill von Alexandrien hin: „Gerade der Frau gebührte dieser herrliche Vorzug. Die Frau, die einst Vermittlerin des Todes geworden war, wird frei von dieser Schuld, da sie nun die Engelsbotschaft vermittelt und das erhabene Geheimnis der Auferstehung zuerst erfährt, zuerst verkündet“⁴⁶.

8. Das **letzte der Bilderpaare** zeigt die Erschaffung des ersten Adam und seine Erhebung zur Gotteskindschaft auf dem linken Türflügel und auf dem rechten den auferstandenen Adam des Neuen Bundes, der die durch die Sünde des ersten Adam verschlossene Tür zum Himmel mit dem Kreuze öffnet. Er erscheint hier der einstigen öffentlichen Sünderin Maria Magdalena. Sie galt in allen Jahrhunderten als Typ der sündigen und büßenden Seelen. „Und wie sie den auferstandenen Heiland“, so sagt der hl. Cyrillus von Alexandrien, „noch nicht umfassen durfte, weil er noch nicht von der Rechten des Vaters den Heiligen Geist gesandt hatte, so hält auch die Kirche vom Tische des Herrn alle jene fern, deren Herz noch nicht vom Heiligen Geist erfüllt ist. Die Sünder sollten vorher durch Werke der Buße ihre Seelen läutern, vom Irdischen abziehen und in Werken der Gottes- und Nächstenliebe sich üben“⁴⁷.

⁴⁶ Cyrill Alex. in Luc 24, 9, Migne PG 72, 942 BC; Wilh. Sommerwerck, a. a. O., 636.

⁴⁷ Cyrill Alex. in Joh 20, 17; Sommerwerck, 639.

Dieses letzte Bilderpaar ist die Verkörperung des Karsamstagswortes aus dem „Exsultet“: „O felix Adae culpa.“ Die herrliche Schöpfungsszene des linken Türflügels findet in der zum Himmel aufschreitenden Gestalt des Auferstandenen ihre letzte Sinndeutung und Vollendung. Über aller Schöpfung schwebt Christus, versinnbildet in den Adlern, Christus, der Sieger und Verklärte, Christus heri et hodie et in aeternum: das ist der letzte und tiefste Sinn der Bernwardstüren.

Christus, der Erlöser von der Sünde, steigt mit all denen, die sich in Glaube, Liebe und Buße ihm eingliedern, zum Vater auf, um dort, auch seiner Menschheit nach, als König ein ewiges unvergängliches Reich zu gründen: „das Reich der Wahrheit und des Lebens, der Heiligkeit und der Gnade, der Gerechtigkeit, der Liebe und des Friedens“ (Prä-fation aus der Messe des Christkönigsfestes). Christus hat die natürliche Schicksalsgemeinschaft der sündigen Adamskinder in die über-natürliche Gnaden-, Liebes- und Lebensgemeinschaft erlöster Gotteskinder umgewandelt, indem er die Gesamtheit der durch natürliche Zeugung mit Adam Verbundenen und mit der Erbsünde und persönlichen Sünde Belasteten in sich widergeboren zu seinem mystischen Leibe zusammenwachsen läßt und sie zum Volke Gottes macht, auf daß so die Menschheit durch ihn mit dem Vater versöhnt und der Vater in höchster Weise verherrlicht wird. Darin lagen der Trost und die Hoffnung für alle Büßenden und alle die Kirche von St. Michael Besuchenden, wenn sie die große theologische Gedankenwelt der Bernwardstüren beim Eintritt ins Gotteshaus nach dem Willen Bernwards, des größten unserer Hildesheimer Bischöfe, auf sich wirken ließen.

Treffend sagt im Hinblick auf die Bernwardstüren Wulf Schadendorf: „Es gibt Kunstwerke, an deren ausdrucksdichter Formenhoheit letztlich jede Deutung scheitern muß: Giotto's Judaskuß, Dürers Apokalypse, die Bernwardstür zu Hildesheim. Menschliches Urerleben wird im Bilde gebannt, Form, Aussage und Symbol werden untrennbar, wenn in den Sternstunden der Kunst, den Stunden größter entwicklungsgeschichtlicher Entscheidungen, Schöpfungen vollzogen werden. Einer solchen Sternstunde verdanken wir die Bronzetür des hl. Bernward⁴⁸.“

⁴⁸ W. Schadendorf, a. a. O., 5.