

Die künstlerische Ausstattung

Von Victor H. Elbern

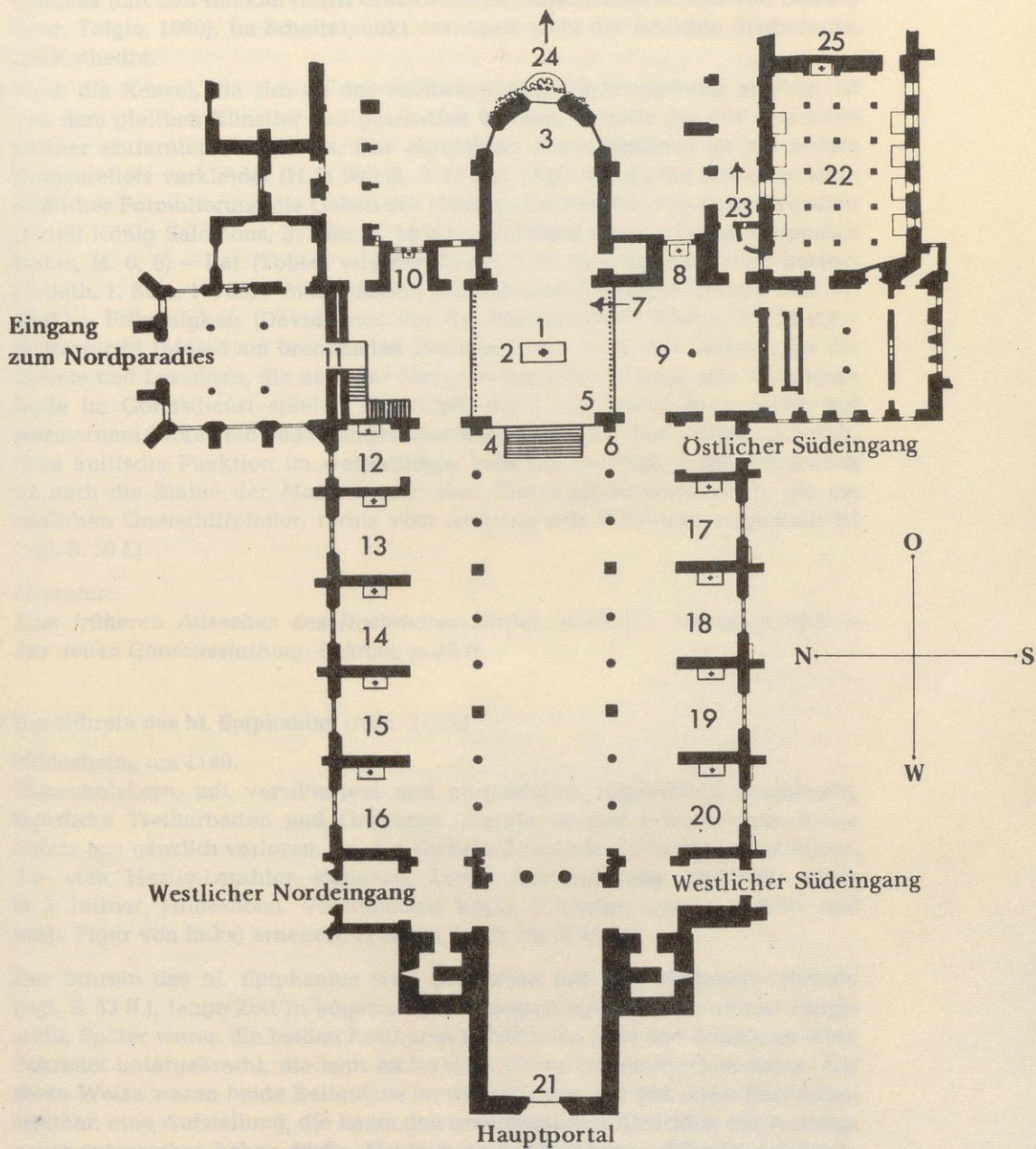
Nach der Zerstörung der Hildesheimer Kathedrale, gegen Ende des zweiten Weltkrieges, stellte sich mit dem Wiederaufbau des Gotteshauses auch die Frage nach seiner Neuausstattung. Die wichtigsten Kunstwerke waren glücklicherweise gerettet worden. So war die Neueinrichtung weniger von den Verlusten an künstlerisch bedeutungsvollen Werken bestimmt, als von den Veränderungen in der Gesamterscheinung des Dominnern, vor allem durch den Wegfall der barocken Stuckierung. Hinzu kam das für die Nachkriegszeit kennzeichnende, durch das II. Vatikanische Konzil bekräftigte Bestreben, die Liturgie in möglichst unmittelbarer Gegenwart und mit aktiver Teilnahme der Gläubigen zu vollziehen. Betrachtet man auf älteren Abbildungen den Vorkriegszustand beispielsweise des Domchores, so wird man vor allem die Freilegung von Chorquadrat und Apsis als neu vermerken. Sie wurde insbesondere durch die Entfernung des großen Renaissance-Lettners bewirkt, der in pietätvoller Weise in der St.-Antonius-Kirche als Altarwand wiederaufgestellt wurde (vgl. S. 101). Querschiff, Langhaus und Seitenkapellen des Domes sind durch die Entfernung von Nebenaltären und durch Reduzierung der einst überreichen Ausstattung sowie durch die Entfernung aller Epitaphien bzw. Grabsteine vereinfacht und besser überschaubar gemacht worden. Die Bemühungen um eine möglichst ausgewogene Ausstattung der Domkirche „im Geiste unserer Zeit“ ist in den beiden letzten Jahren im wesentlichen abgeschlossen worden. Für die Älteren unter uns, die den alten Dom gekannt und geliebt haben (vgl. Farbb. A), mag das neue Aussehen in manchem allzu zweckgebunden-nüchtern erscheinen und ein wenig jener Wärme ermangeln, die fromme Verehrung und Andacht vieler Generationen darin angesammelt hatten. Recht verstandene Wertschätzung des geschichtlich Gewordenen und Liebe für das Althergebrachte erlauben es aber auch zu begreifen, daß jede Generation die Verwirklichung eigener Vorstellungen mit gutem Recht auch in der Gestaltung des Gotteshauses anstrebt. Dies darf nicht zuletzt in der Erwägung

gelten, daß die Aussage keiner Epoche jemals „das letzte Wort“ sein kann, das allein im höchsten Gegenstand der christlichen Religion und des Kultes beschlossen sein kann.

Hochchor

- 1* Beim Wiederaufbau des Hildesheimer Domes nach der Zerstörung der Stadt am 22. März 1945 mußte vor allem der *Hochchor*, als der zentrale Ort des christlichen Mysteriums und aller Kulthandlungen, neu eingerichtet werden. Den neuzeitlichen liturgischen Vorschriften und Erfordernissen entsprechend, steht der Hochaltar des Domes frei im Vierungsquadrat, den Blicken der Gläubigen von allen Seiten zugänglich. Er vertritt gleichzeitig den einstigen, in die Rundung der Apsis gestellten Hochaltar und den vor dem früheren Lettner stehenden, für den Volksgottesdienst eingerichteten Kreuzaltar (Abb. 11/12). Der neue Altar ist aus rotem Marmor gefertigt (Entwurf Ludwig Baur, Telgte, 1960). Er birgt Reliquien mehrerer Heiliger (hl. Caecilia, hl. Bonifatius, hl. Viktor von Xanten). Zwischen den Stützen, die ihn tragen, ist Raum ausgespart für den quer aufgestellten *Schrein des hl. Epiphanius*, eines der Hauptpatrone von Dom und Bistum Hildesheim (vgl. S. 41 ff). In der jetzigen Aufstellung ist den Heiligenreliquien, zusammen mit den zu ihrer Aufbewahrung geschaffenen, mittelalterlichen Kunstwerken, gegenüber der früheren Präsentation ein angemessener Rang innerhalb des Kultes und des ganzen Domes zurückgegeben worden. Zum Altar gehört auch das neue *Sakramentshäuschen*, das in die Nordwand des Chorquadrates eingelassen ist. Das mit Halbedelsteinen besetzte Türchen wird durch ein schmiedeeisernes Gitter geschützt (Entwurf Ludwig Baur, Telgte, Ausführung Karl Kaufhold, Hildesheim, 1960).
 - 2 Die Vierung wird beherrscht von der *Lichtkrone des Bischofs Hezilo*, die aus der Höhe des Querschiffes über dem Hochaltar niederhängt (vgl. S. 44 ff). Ihre Inschrift enthält den Hinweis auf das himmlische Jerusalem als das geistige Urbild des christlichen Gotteshauses. Im neuen, mosaikähnlichen *Apsisbild* des Domes klingt der gleiche Grundgedanke an. Dieses monumentale Werk schildert in den abstrakten Bildformen unserer Zeit die Erscheinung des Kreuzes auf der Mondsichel, als Zeichen Christi inmitten des endzeitlichen Feuerbrandes, gleichzeitig auch im Hinweis auf den Untergang des Domes und der Stadt Hildesheim im Flammenmeer der Kriegszerstörung. Von der Kunsttechnik her handelt es sich bei dem Apsisbild um eine Komposition verschiedenfarbiger keramischer Elemente, die in einen Grund aus roten Ziegeln eingebettet sind (Entwurf Ludwig Baur, Telgte, 1960).
 - 3 Unter dem Apsismosaik führt auch das mittlere *Bildfenster* die endzeitliche Thematik weiter. Es zeigt eine Darstellung der geheimnisvollen Frau nach Kap. 12 der Geheimen Offenbarung, die in blauem Gewande auf dem Monde über einem Drachen thront und mit einem Sternenkranz bekrönt ist. Sie
- * Die Randzahlen verweisen auf nebenstehenden Plan.

Grundriß des Hildesheimer Domes



vertritt in gleicher Weise die Mutter Kirche wie auch Maria als die Braut des Lammes (mit den flankierenden ornamentalen Fenstern entworfen von Ludwig Baur, Telgte, 1960). Im Scheitelpunkt der Apsis steht der schlichte Bischofssitz, die Kathedra.

- 4 Auch die Kanzel, die sich an den nordwestlichen Vierungspfeiler anlehnt, ist von dem gleichen Künstler neu geschaffen worden, anstelle des mit dem alten Lettner entfernten Lesepultes. Das eigentliche Kanzelgehäuse ist mit sieben Bronzereliefs verkleidet (H je 89 cm, B 42 cm) (Abb. 18/19). Sie stellen in sinnbildlicher Formulierung die Gaben des Heiligen Geistes dar, von links: Weisheit (Urteil König Salomons, 3. Kön. 3, 16 ff.) – Verstand (Berufung des Propheten Isaias, Is. 6, 6) – Rat (Tobias und der Engel, Tob. 6) – Stärke (David besiegt Goliath, 1. Sam. 17, 50) – Wissenschaft (Joseph deutet Pharaos Traum, Gen. 41, 25 ff.) – Frömmigkeit (David tanzt vor der Bundeslade, 1. Chron. 15, 25 ff.) – Gottesfurcht (Moses am brennenden Dornbusch, Ex. 3, 2). Als Lesepult für die Gebete und Lesungen, die nach der Neugestaltung der Liturgie eine wichtigere Rolle im Gottesdienst spielen als früher, dient ein großer *Bronzeadler* auf marmornem Sockel, ein bedeutungsvolles Kunstwerk, das damit seine ursprüngliche kultische Funktion im wesentlichen behalten hat (vgl. S. 50). Schließlich ist noch die Statue der *Madonna mit dem Tintenfaß* hervorzuheben, die am südlichen Querschiffpfeiler, rechts vom Ausgang zum Hochchor, aufgestellt ist (vgl. S. 50 f.).

Literatur:

Zum früheren Aussehen des Hochchores: Zeller, p. 49 ff. – Herzig, p. 40 ff. – Zur neuen Chorausstattung: Behnke, p. 16 ff.

1 Der Schrein des hl. Epiphanius (Abb. 24/25)

Hildesheim, um 1140.

Eichenholzkern, mit versilbertem und vergoldetem Kupferblech beschlagen, figürliche Treibarbeiten und Gravuren. Zierate an den Schmalseiten, Steinbesatz fast gänzlich verloren. An den Giebeln Zierstücke (Wulstrankenstreifen), die vom Hezilo-Leuchter stammen. Letzte Restaurierung 1959/1960 durch H. J. Jüttner, Hildesheim. Verschiedene Köpfe (Christus, zweite, sechste und achte Figur von links) erneuert. H 58 cm, L 127 cm, B 49 cm.

Der Schrein des hl. Epiphanius war, zusammen mit dem Godehards-Schrein (vgl. S. 53 ff.), lange Zeit in bogenartigen Aussparungen des Choraltars eingestellt. Später waren die beiden kostbaren Behältnisse über den Zugängen einer Sakristei untergebracht, die man hinter dem Choraltar eingerichtet hatte. Auf diese Weise waren beide Reliquiare im wesentlichen nur mit ihren Stirnseiten sichtbar, eine Aufstellung, die kaum den ursprünglichen Absichten der Auftraggeber entsprochen haben dürfte. Heute steht der Epiphanius-Schrein unter dem Hochaltar, als ein weithin sichtbarer kultischer Mittelpunkt.

Während der Godehards-Schrein seinen bildlichen Schwerpunkt an den Giebeln hat, vor allem an der Giebelfront mit Christus zwischen Maria und Johannes dem Täufer, erschließt sich der Epiphanius-Schrein in seiner wesentlichen bildlichen Aussage von den Längsseiten aus. Er stellt somit eine quergelagerte, golden strahlende Halle dar, deren Satteldach mit wechselndem Ziegelmuster in sieben Felder aufgeteilt ist. Den First bekrönt eine Leiste mit Blütenmustern, die aus starkem Blech ausgeschnitten sind und mit Kristallknäufen abwechseln. Mitte und Giebel tragen kräftigere Knäufe. Als Hauptansicht darf die Langseite gelten, auf der die Halbfigur Christi mit segnend erhobenen Armen hinter den von Türmen flankierten Mauern der Himmelsstadt erscheint. Die Binnenzeichnung der Architektur ist mit Gravierungen angegeben. Auf der Dachschräge über dem Bilde Christi erscheint in einem kreisrunden Medaillon die Hand Gottes. Zu beiden Seiten der Architektur sind je fünf fast frontal stehende, leicht der Mitte zugewendete Frauenfiguren gegeben, jede in einem schlichten Felde, durch geperlte Ränder voneinander abgesetzt. Die Gestalten links, also zur Rechten Christi, halten Krüge, über ihnen liest man:

QVARVM LVCET OPVS PRVDENTES QVINQVE VENITE
(Ihr fünf Klugen, deren Werk erglänzt, kommet)

Zur Linken Christi fünf entsprechende Gestalten mit gesenkten, leeren Gefäßen, darüber die Inschrift:

QVE LAVDES HOMINVM VANAS QVESISTIS ABITE
(Die ihr leeres Lob der Menschen gesucht habt, weicht)

Gemeint ist das Gleichnis von den klugen und törichten Jungfrauen (Matth. 25, 1–13), von denen die einen die Tür der Himmelsstadt weit geöffnet, die anderen verschlossen finden.

Dem gleichen Evangelientext (Matth. 25, 14–30) ist die Darstellung der Gegenseite entnommen. Hier wölbt sich in der Mitte eine Art Apsis vor, flankiert von rundbogigen Durchgängen. In beiden steht die Gestalt Christi, segnend bzw. mit Buch. Zu beiden Seiten schließen sich drei männliche Gestalten an, von denen diejenigen links ein, zwei und fünf Münzen – „Talente“ – in der Hand halten, diejenigen rechts zehn bzw. vier, während der Mann ganz rechts zu Boden weist, wo er sein Talent vergraben hat. Auch hier wird der Inhalt der Darstellung in Versen angegeben:

HIS TRADIT DNS VNV DVO QVINQVE TALENTA
(Diesen gibt der Herr ein, zwei, fünf Talente)

HI GEMINATA FERUNT PIGER AMITTIT QVOD HABEBAT
(Diese tragen das Doppelte, der Fauler verliert, was er hatte)

Die beiden Darstellungen entsprechen den Evangelientexten, die im „Commune Sanctorum“ des (alten) römischen Meßbuches in der Liturgie für heilige Bischöfe und Bekenner bzw. hl. Jungfrauen zur Verlesung gelangten. Damit ist in erster Linie Bezug genommen auf den heiligen Epiphanius, dessen Reliquien im Schreine geborgen sind. Er ist an einer der Schmalseiten in bischöf-

lichem Gewande dargestellt, S. EPYPHANIVS EPISCOPVS, zwischen zwei weltlich gekleideten Männern stehend, die sich ihm halb zuwenden. Man hat in ihnen die hll. Kosmas und Damian erkannt. Von den Giebelfronten, die nach der letzten Restaurierung fast schmucklos geblieben sind, ist die eine in ihrem unteren Teile zu Rundbogennischen für die drei Reliefs vertieft, auch das Giebfeld ist eingetieft und mit einer kreisförmig sich schließenden Blattranke gefüllt. An der Gegenseite finden sich wieder drei Heilige, in schmalrechteckigen Feldern mit Perlrand. Sie tragen die Palme des Märtyrers und werden von einer Aufschrift als S. Cancius, S. Cancianilla und S. Cancianus bezeichnet. Obwohl das Namentäfelchen offensichtlich jünger ist, braucht an der Richtigkeit seiner Angaben nicht gezweifelt zu werden, wie K. Algermissen gezeigt hat. Reliquien der genannten Heiligen befinden sich noch heute im Schrein. Sein wichtigster Inhalt, die Gebeine des hl. Epiphanius, Bischofs von Pavia († 496), waren durch Bischof Othwin von Hildesheim (954–984) auf dem Rückweg von der Kaiserkrönung Ottos I. im Jahre 962 aus einer Kirche in Pavia – durch ein „laudabile, pium furtum“ (einen lobenswerten, frommen Diebstahl) – entnommen und nach Hildesheim gebracht worden.

Um die Sockelleiste verläuft die folgende Inschrift in Form von Distichen:

CORPORA SanCtORvm CVM PACE SEPVLTA QVIESCVNT
 IN CELIS ANIMAS GAVDIA MAGNA FOVENT
 ILLIC EXPECTANT DONEC CVM CORPORE SVRGANT
 DETQVE STOLAS BINAS HIS SINE FINE DevS
 QVOS NVNC SVPLICITER ET TOTA MENTE ROGEMVS
 VT NOS DIGNENTVR CONCILIARE DEO

Übersetzung (nach K. Algermissen):

Die Leiber der Heiligen ruhen, in Gottes Frieden bestattet.
 Ihre Seelen genießen im Himmel herrliche Freuden,
 Warten dort auf den Tag, wo sie mit den Leibern erstehen
 Und der Herr ihnen reicht das ewige Doppelgewand.
 Flehn wir zu ihnen voll Demut aus innigem Herzen,
 Daß sie bei Gott uns die Versöhnung erbitten.

Kunstgeschichtlich gehört der Epiphanius-Schrein, mit seinen Figurendarstellungen ebenso wie mit der getriebenen und gravierten Ornamentik, in die Nachfolge des Roger von Helmarshausen, wobei ihm der St.-Godehard-Schrein (S. 53 ff.) vorangeht. Es ist hier wie dort im wesentlichen der gleiche schwere, etwas plumpe Stil, der in manchem erinnern mag an die erdschwere, urtümliche Kunst der Bronzebildwerke aus der Zeit Bischof Bernwards. Trotz relativer materieller und künstlerischer Bescheidenheit sind beide Schreine von beträchtlicher historischer Bedeutung: als in diesem Lande seltene Großwerke der Kunst in edlen Metallen, und aus einer Zeit lange vor den großen rheinischen Reliquienschreinen. Darüber hinaus scheint es möglich, aus beiden Schreinen ein kultgeschichtlich bedeutsames, ursprüngliches Ensemble zu rekonstruieren:

Der Epiphanius-Schrein, ein von der Komposition her quergelagertes Monument, in der „Confessio“ (Reliquiengrab) unter dem Kreuzaltar ruhend (Bertram, p. 31 f.), der jetzigen Aufstellung unter dem Hochaltar weitgehend entsprechend; der St.-Godehard-Schrein, auf die frontale Darstellung des thronenden Christus zwischen den Aposteln zentriert und daher am ehesten längsgerichtet, d. h. wohl für den Hochchor gedacht. Die jüngst vorgenommene Neuaufstellung beider Schreine, in Krypta und Hochchor übereinander angeordnet, dürfte diesen Zusammenhang widerspiegeln, dem auch ihre ikonographische Beziehung entspricht.

Zur Geschichte des Epiphanius-Schreines ist nachzutragen, daß er wiederholt geöffnet bzw. visitiert worden ist. Besonders gründlich geschah dies im Jahre 1657 durch Bischof Maximilian Heinrich. Damals wurde der Inhalt genau überprüft und der Schrein anschließend in besonderer Weise gesichert. Offensichtlich war bis dahin bereits ein Teil des Reliquieninhalts entnommen worden.

Zur Verehrung der im Schreine geborgenen Reliquien gehört schließlich die Mitteilung, daß das goldstrahlende Behältnis jährlich am Epiphanius-Fest (22. Januar) in feierlicher Prozession einhergeführt wurde. Die vier Kleriker, die dabei amtierten, erhielten jeder sechs „Pfennige“ dafür. Dieser Brauch hat mit der Reformation in Hildesheim sein Ende gefunden.

Literatur:

Kratz, p. 19 ff. – Bertram, *Geschichte*, I, p. 262 f. – Zeller, p. 51 f. – Bertram, *Kunstschätze* Nr. 30/32. – Habicht (1917) p. 11 ff., (1930) p. 151, 360. – Herzig, p. 42 f. – E. Meyer, *Die Hildesheimer Rogerwerkstatt*. In: *Pantheon* XVII, 1944, p. 1 ff. – K. Algermissen, *St. Epiphanius und der Epiphanius-Schrein im Hildesheimer Dom*. In: *Unsere Diözese* 24, 1955, p. 1 ff. – Ders., *Was enthält der Epiphanius-Schrein?* Ebd. 29, 1960, p. 38 ff. – H. J. Jüttner, *Der Epiphanius-Schrein in Hildesheim, ein restauriertes Kunstwerk*. In: *Deutsche Goldschmiedezeitung* 60, 1962, p. 926 ff. – Appuhn, p. 20, Nr. 36. – H. Reuther. In: *Niederdeutsche Beiträge* IX, 1970, p. 115, Anm. 43. – Lasko, *Ars Sacra*, p. 198.

2 Der Radleuchter des Bischofs Hezilo (Abb. 11/12, 20/21/22)

Hildesheim, zwischen 1055 und 1065.

Kupferblech (Stärke 0,2–0,5 mm), getrieben bzw. gedrückt, überwiegend durchbrochen, teilweise vergoldet, teils mit Braunfirnis (émail brun) überzogen, mit Stahlgerüst (Reifengestell) als Träger. Der heutige Zustand ist das Ergebnis der umfassenden, nicht in allen Teilen richtigen Restaurierung von 1901–1902, bei der fast 40 Prozent des Bestandes ergänzt oder erneuert wurden.

Reifengestell Durchmesser 6 m, Umfang 18,84 m.

Mauern H 37 cm, Tore 56,5 cm, Türme H 92 cm.

Die heute inmitten der Vierung, vordem in der Langschiff-Mitte des Domes aufgehängte Lichtkrone ist einer jener monumentalen Radleuchter, die vieler-

wiederhergestellt. Sie hieß „corona parva“ (kleine Krone) im Gegensatz zur „corona magna“ Bischof Hezilos. Bereits aus der Zeit Bernwards besaß der Dom „eine Krone von wunderbarer Größe, die von Gold und Silber schimmerte“ (Thangmar, Vita Bernwardi, Kap. 8) und die beim Dombrand von 1046 zerstört worden sein dürfte.

Der Leuchter Bischof Hezilos stellt sich als ein mächtiges Rund dar, dessen tragendes Gestänge, mit kleinen Kugeln verziert, von einem großen, zentralen Vierpaß mit Kugel ausgeht. Von dieser Mitte hing ursprünglich wohl ein eigener Lichtträger herab. Die eigentliche Lichtkrone ist als breiter, dicht mit pflanzlicher Ornamentik überzogener Reifen gebildet, in der Mitte mit einem durchbrochenen Wulst versehen. Der obere wie der untere Rand tragen Inschriften. Zugleich ist dieser ornamentale Reifen als Stadtmauer zu verstehen, denn an seiner oberen Begrenzung sind annähernd quadratische Täfelchen in der Art von Zinnen angebracht. Ferner ist er in regelmäßigen Abständen unterbrochen bzw. rhythmisiert durch 12 niedrigere Tore und 12 höhere Türme. Diese sind zweigeschossig und entweder als Rundtürme über kreuzförmigem, von einem Kreis durchdrungenen Grundriß gebildet, oder als Türme von quadratischem Grundriß über vierpaßförmigem Grund. Aus dem Ganzen ergibt sich ein großartiges mittelalterliches Stadtbild mit bewegtem Mauerkranz, mit Türmen und Toren. Jede der 72 Zinnen verbirgt die Halterung für eine Leuchte, so daß die Stadt im zuckenden Licht der Kerzen gleichsam zu leben begann (vgl. Abb. 21).

Der Charakter einer wohlgeordneten, ganz auf das Licht ausgerichteten Stadt, einer „curia lucis“, wird auch in der am oberen Rande des Mauerbandes umlaufenden Inschrift in leoninischem Versmaß angesprochen und interpretiert. Ihr Wortlaut ist wie folgt:

VRBS EST SVBLIMIS. MIRIS FABRICATA FIGVRIS.
 VNDIQue PerFECTA. FIDEI COMPAGINE IVNCTA.
 CVIVS VESTIBVLO. VETVS ET NOVVS EXCVBA^t ORDO.
 GERMINE VIRTVTVM. QVae MIRE SVRGIT IN ALTVM.
 FLORIBVS HIC VIVIS ANIMARVM. CVRIA LVCIS.
 ANTE DeI FACIEM. DIVINVM SPIRA^t ODOREM.
 AVCTORES OPERIS. TOGA VESTIT CANDIDA PACIS.
 HOS PATER ET VERBVM. CIVES ET SPIRITVS HORVM.
 VNVS ET IPSE REGIT. QVI QVOD SVNT IPSE CREA VIT.
 IN VIRTUTE SVA. SOLIS SOL LVCET IN ILLA.
 MISTICA DISCERNIT. TENET. ASPICIT. OMNIA NOVIT.
 ET SOLIVM REGNI. CORDIS LOCAT IN PENETRALI.

Übersetzung (nach Bertram):

Hoch schwebt die Stadt, gebaut in wunderbarer Gestaltung,
 Vollkommen ist sie allseits, umschlossen vom Bande des Glaubens,
 Treu bewachen die Tore des Alten und Neuen Bundes Fürsten.

Fruchtbar an Tugenden, steigt sie empor als Hofburg des Lichtes;
 Haucht sie aus vor dem Herrn den Wohlgeruch himmlischer Düfte,
 Weißes Friedensgewand ziert die, die das Bauwerk vollendet;
 Bürger sind sie der Stadt, in welcher ihr Schöpfer, der Vater,
 Einiger Gott mit dem Wort und dem Geiste regieret und herrschet.
 Im selbststeigenen Licht strahlt Gott hier als Sonne der Sonnen,
 Schaut der Geheimnisse Grund, umfasset, durchblickt und weiß alles.
 Und er errichtet den Thron seines Reiches im Innern der Herzen.

Während dieser erste Teil der Inschrift sich auf das theologische Programm des Leuchters bezieht, wird im zweiten Part eine eher praktische Nutzenanwendung zum Ausdruck gebracht, beispielhaft auf den hier genannten Stifter, Bischof Hezilo, bezogen, zugleich aber auch in allgemeinerem Sinne zu verstehen. Schließlich wird die Widmung an Maria als der hohen Patronin des Domes ausgesprochen:

MATER IVSTICIAE. VIA VITae. GRATIA CVLPae.
 DA PATER aETERNae. PATRIS VNICE. SPiritvS ALME.
 HEZILO PARS ONERIS. Per TE QVOQve PARS SIT HONORIS.
 ET SPES ATQve FIDES. ET AMORIS VT ACTIO PerPES.
 HVNC REGAT AD SPECIEM. DET PACIS VISIO PACEM.
 VT PRVDENS. FORTIS. IVSTVS. MODERAMINE MITIS.
 SED MVNDVS CORDE. SANCTVS RE. IVSTVS IN ORE.
 HIC SERAT. ATQve METAT. QvoD LVCIS IN HORREA CeDat.
 CONSVMENS IGNIS. CONSVMAT ET OMNIA CARNIS.
 NE CAREAT PATRIA. VIA LABILIS VRGEAT ISTA.
 ISTIVS ORNATVS. PIA VIRGO SVSCIPE MVNVS.
 FIAT ODOR SPONSO. SVPER OMNIA BALSAMA (CHRISTO).

Übersetzung (nach Bertram):

Quell der Gerechtigkeit, Weg des Lebens und Tilger der Sünden,
 Ewiger Vater und einziger Sohn und Geist der Erbarmung,
 Gib, daß Hezilo teilhaft der Ehre sei, wie dieser Arbeit.
 Gib, daß Hoffnung und Glaube und rastlos liebendes Wirken
 Ihn hinführe zum Anblick der Gottheit, zum Schauen des Friedens.
 Gib, daß er klug sei und stark, gerecht und durch Mäßigung milde,
 Daß er von Herzen rein, und heilig in Wandel und Reden,
 Säe und mähe die Saat, die mit Frucht füllt die Speicher des Lichtes.
 Laß ein verzehrendes Feuer vertilgen des Fleisches Begehren,
 Daß er zur Heimat gelange: dort münde der Weg seines Lebens!
 Jungfrau voll Milde, nimm du von ihm diese schmuckreiche Gabe,
 Daß wie balsamischer Duft sie geweiht sei dem Bräutigam, Christus.

Somit trägt die Lichtkrone selber ihre historische Evidenz auf sich. Hezilo stammte wahrscheinlich aus fränkischem Adel und wurde 1054 Nachfolger Bischof Azelins von Hildesheim, nachdem er vorher königlicher Kapellan,

Kanzler des Reiches für Italien und schließlich Propst des Reichsstiftes Goslar gewesen war. Er nahm zunächst den Wiederaufbau des 1046 niedergebrannten Domes seiner Bischofsstadt in Angriff, dessen Neuweihe 1061 stattfand. Mit diesem Datum ist zugleich ein zeitlicher Anhaltspunkt für die Anfertigung der großen Lichtkrone gegeben.

Bereits im *Chronicon Hildesheimense* (MGSS. VII, S. 853) wird sie zum erstenmal als Stiftung Hezilos angeführt. Ab 1276 findet sie dann in Urkunden oftmals Erwähnung (Arenhövel, Reg. 2 ff.), zum großen Teil in Verbindung mit Lichterstiftungen für den Dom, doch werden auch Beschädigungen (1519–1523, 1546, 1595, 1632 oder 1634) und Wiederherstellungen (1601, 1818, 1901–1902) genannt; schließlich wurde der Radleuchter elektrifiziert (1904, 1933). Durch rechtzeitige Sicherstellung im Jahre 1942 entging dieses Großwerk frühmittelalterlicher Metallkunst der Zerstörung des Domes im letzten Kriege.

Bei der sorgfältigen Restaurierung von 1901–1902 durch H. Küsthardt wurden alle ursprünglichen Teile konserviert, eine Reihe von Teilen kopiert oder, wo Vorlagen fehlten, Vorhandenem nachempfunden und neu geschaffen; die neuen Stücke sind durch einen Stempel gekennzeichnet. Aufgrund mißverständener historischer Nachrichten wurden die Mauersegmente mit versilberten Kupferplatten hinterlegt. Außerdem wurden irrtümlicherweise die Palmettenstreifen zahlenmäßig verdoppelt und ober- und unterhalb der Wulstrankenstreifen auf der Vorderseite angebracht; sie gehören jedoch eindeutig an die Innenseite des Leuchters als Rückseite der Wulstrankenstreifen. Neu entworfen wurden außerdem: bei den Rundtürmen alle Füllungsbleche der Obergeschosse, der Zwickel (mit den Drachen) über den Vorhallen und der Vorhallengiebel, ferner die Konsolen der Lichthalter, die Knäufe der Treppentürme bei den Toren und die heute auf der Innenseite befindlichen Streifen mit liegender Palmette. Dagegen gehören die Bodenplatten der Tore und Türme sowie die Tor-Rückwände alle zum alten Bestand; die Türme mit quadratischem Grundriß und die Tore zeigen auch sonst nur wenige Ergänzungen (vgl. ausführlich dazu W. Arenhövel, dessen noch unveröffentlichte Dissertation mit freundlicher Erlaubnis hier benutzt werden konnte).

Dem inschriftlichen Hinweis auf Bischof Hezilo und seine Zeit entspricht der kunsthistorische Befund. Gleiches gilt von der Beurteilung der Ornamentik, aber auch von den paläographischen Merkmalen der Schriftzeichen. Die Ziermotive auf dem breiten Band der mit Türmen besetzten Mauer umfassen geradezu ein Kompendium frühromanischer Ornamentik. Viele ihrer Elemente sind eng mit anderen Werken niedersächsischer Metallkunst und verwandter Buchmalerei verbunden. Schon von E. Meyer war die Nachwirkung mancher dieser Ornamentmotive in anderen Werken hildesheimischer Kunst bemerkt worden.

Mit den bisherigen Andeutungen ist jedoch der symbolische Reichtum der Lichtkrone Bischof Hezilos noch keineswegs erschöpfend geschildert. Das „*Chronicon Hildesheimense*“, das in seinen ältesten Teilen aus dem Ende

des 12. Jahrhunderts stammt, spricht von der „corona ymaginem caelestis Jerusalem praesentante...“. Da an gleicher Stelle auch von der kleinen Lichtkrone Bischof Azelins die Rede ist, geht aus diesem Text hervor, daß man sich der symbolischen Aussage des großen Radleuchters bewußt blieb. Sehr eindrucksvoll spiegelt der von zwölf Toren und zwölf Türmen bewehrte, in seinen vergoldeten Teilen strahlende und mit Lichtern dicht besetzte, von der Höhe der Vierung herabhängende Mauerkranz die Schilderung der himmlischen Stadt wider, von der in der Geheimen Offenbarung des Johannes Kap. 21–22 die Rede ist: „Ich sah die Heilige Stadt, das neue Jerusalem herniedersteigen, aus dem Himmel von Gott her, wie eine Braut gekleidet, die geschmückt ist für ihren Mann...“ Diese Stadt hat zwölf Tore, „und auf den Toren zwölf Engel, und Namen darauf geschrieben“ (V. 12). Weiter hat „die Mauer der Stadt zwölf Grundsteine, und auf ihnen die zwölf Namen der Apostel (V. 14)... die Stadt aber war lauterer Gold, gleich reinem Glase (V. 18)... die Herrlichkeit Gottes erleuchtete sie... die Völker werden in ihrem Lichte einhergehen...“ (V. 23 f.). Auftraggeber und Künstler haben diesen allgemeinen symbolischen Gehalt der Lichtkrone noch weiter ausgeführt, denn die Zahl der Lichter entspricht den 72 Jüngern Jesu, und die Gesamtzahl der 24×6 Palmettenstreifen zwischen Türmen und Toren ist zugleich die Zahl der 144 Ellen, als Maß der Himmelsstadt (vgl. F. Kreusch. In: Festschr. W. Weyres. Köln 1963, p. 61 ff).

Die bildhafte Aussage der Lichtkrone, die das Alte und das Neue Testament umfassen sollte, wird erst recht deutlich, wenn man die Namenbeischriften auf Türmen und Toren zur Deutung mit heranzieht. Die (niedrigeren) Tore tragen jedes einen Apostelnamen, die Rundtürme jeweils den Namen eines Propheten aus dem Alten Testament und dreier Tugenden, die eckigen Türme hingegen drei Prophetennamen und eine Tugend. Ihre heutige Abfolge (vgl. Abb. S. 45) ist nicht als die ursprüngliche gesichert. Diese reiche, biblisch wohlgegründete Ausstattung der Lichtkrone dürfte ursprünglich durch figürliche Elemente ergänzt und verdeutlicht gewesen sein. So darf als sicher gelten, daß kleine silberne Engelfiguren auf die Krone aufgesteckt werden konnten. Dies geschah allerdings nur an den Hochfesten des Kirchenjahres. Zweifellos gehört auch die Vierzahl der Tragestangen des Gerüsts, vor allem aber der große, sorgfältig gearbeitete Vierpaß mit großer Kugel in der Mitte zur bildlich-symbolischen Anlage der ganzen Lichtkrone, vielleicht im Sinne der vier Paradiesesflüsse und – beim Vierpaß – als Gottessymbol der Quadriga des „Aminadab“, deren vier Räder die Evangelien bedeuten. So darf die Lichtkrone Bischof Hezilos von der mittelalterlichen Symbolik her, aber auch im Hinblick auf die Ornamentgeschichte wie schließlich ganz allgemein als eines der hervorragendsten Denkmäler ihrer Epoche bezeichnet werden.

Literatur:

Kratz, p. 78. – A. Bertram, *Geschichtliche Nachrichten über die beiden Rad-*

leuchter im Dome zu Hildesheim. Hildesheim 1900. – Zeller, p. 80 ff. – Bertram, Kunstschatze Nr. 24. – Herzig, p. 31 ff. – Habicht (1930) p. 360. – Tschan, p. 79 ff. – P. Bloch, Nachwirkungen des Alten Bundes. In: Monumenta Judaica, Handbuch. Köln 1963, p. 767. – Appuhn, p. 22, Nr. 21. – H. Reuther. In: Niederdeutsche Beiträge zur Kunstgeschichte IX, 1970, p. 124. – W. Arenhövel, Der Hezilo-Radleuchter im Dom zu Hildesheim. (Diss.) Berlin 1972 (erscheint 1975).

5 Adlerpult (Abb. 17)

Niedersachsen (?), wohl 14. Jahrhundert.

Bronze H 57 cm, Spannweite 49 cm.

Bis 1945 als Lesepult an der Kanzel des Lettners verwendet, jetzt allein auf einem Sockel aufgestellt.

Der Adler steht mit ausgebreiteten Flügeln und erhobenem Kopf über einem geflügelten Drachen, den er geschlagen hat. Dieses Motiv reicht weit in die vorchristliche Antike zurück, in frühchristlicher Kunst und Literatur gilt es als Symbol Christi und seines Sieges über den Satan (vgl. Pseudo-Ambrosius, Sermo 46 de Salomone). Daneben kann der Adler manche andere Bedeutung annehmen: als Symbol der Taufe, des auferstandenen Christus, der Himmelfahrt und auch als Symbol des Evangelisten Johannes.

Vergleichbare Adlerpulte sind recht häufig, vor allem vom 13. bis 15. Jahrhundert. Das Exemplar im Hildesheimer Dom ist ein technisch bzw. handwerklich vollendetes und künstlerisch wertvolles Beispiel der Gattung. Hervorzuheben ist die Kraft des Ausdrucks, die aus dem gespannten Umriß des Tieres, mit gewölbter Brust, weitgespannten Flügeln und stolz gerecktem Kopf spricht. Bemerkenswert auch die vollendet feine Ziselierung des Gefieders.

Literatur:

Zeller, p. 77. – Bertram, Kunstschatze Nr. 19. – Herzig, Abb. 24. – H. G. Lempertz, Adlerpult. In: R. D. K. Bd. I. Stuttgart 1937, Sp. 187 ff. – R. Wittkower, Eagle and Serpent. In: Journal of the Warburg & Courtauld Institutes 2, 1938–39, v. a. p. 312 ff. – L. Wehrhahn-Stauch, Adler. In: L. C. I. Bd. I. Freiburg i. Br. 1968, Sp. 70 ff., mit Abb.

6 Madonna mit dem Tintenfaß

Hildesheim bzw. Niedersachsen, um 1430.

Holz mit Resten alter Fassung, H 158 cm.

Früher in der ersten Seitenkapelle der Nordseite aufgestellt, davor im Ritteraal des Hildesheimer Domes.

Die bekrönte Muttergottes ist als Standfigur wiedergegeben, mit leicht eingezogener rechter Hüfte und ausladender Schulter als Gegengewicht zum Jesuskind, das sie auf dem linken Arm trägt. Der Oberkörper bleibt unter dem

eng anliegenden, hellen Untergewande flach, während der dunkelblaue Mantel, von einem Bande über der Brust gehalten, in schwingenden, kräftig modellierten Schüsselfalten von der Hüfte bis auf die Füße niederfällt. Gleichzeitig sind die Stoffmassen von der linken Hand hochgerafft, so daß sie das Sitzmotiv des Kindes stützen. Das Kind hält ein Schriftband in beiden Händchen, Maria trägt in der Rechten ein Tintenfaß, vom linken Unterarm hängt ein Etui mit dem Schreibzeug.

Diese Figur wird stilgeschichtlich zusammengesetzt mit einer entsprechenden Skulptur im Dom zu Halberstadt sowie anderen Werken gotischer Plastik in Sachsen. K.-H. Clasen bezeichnet sie als norddeutsche Auswirkung der „Schönen Madonnen“. Ikonographisch und von der bildlichen Bedeutung her läßt sie sich vergleichen mit einer steinernen Maria im Altertumsmuseum zu Mainz, der noch weitere Bildwerke an die Seite gestellt werden können. Hier schreibt das Jesuskind mit einem blutigen Nagel auf ein Schriftband. Es trägt die Namen einer Bruderschaft ins „Buch des Lebens“ ein. Eine entsprechende bzw. ähnliche Bildabsicht darf auch der Hildesheimer Tintenfaßmadonna zugeschrieben werden.

Literatur:

Zeller, p. 194. – Habicht (1917) p. 139. – A. Lax, *Der Hildesheimer Dom*. Hildesheim 1935, p. 48. – H. von Einem, Zur „Tintenfaßmadonna“ des Hildesheimer Domes. In: *Alt-Hildesheim* 10, 1930, p. 16 ff. – A. Thomas. In: *Kurtrierisches Jahrbuch* 10, 1970, p. 47. – K.-H. Clasen, *Der Meister der Schönen Madonnen*. Berlin/New York 1974, p. 99, 206.

Die Krypta

- 7 Unter dem erhöhten Domchor, der über die breite Chortreppe zugänglich ist, liegt die Krypta, die vom nördlichen (meist geschlossen) und vom südlichen Querhausarm über eine Treppe betreten werden kann. Beide Zugänge sind durch schöne gotische Eisengitter gesichert. Die Ausstattung der Krypta (zur Architektur vgl. S. 26 f.) ist sehr schlicht gehalten. Hervorzuheben sind der moderne, freistehende Tabernakel in der Ostapsis, und vor allem der im Westteil der Krypta aufgestellte Schrein mit den Reliquien des hl. Godehard. Damit wird der Martyrium-Charakter, der jeder Krypta ursprünglich zu eigen ist, in schöner Weise aufgenommen.

Eisengitter an den Eingängen zur Krypta (Abb. 23)

Niedersachsen, um 1400.

Eisen, geschmiedet.

Nordgitter: H 181 cm, B 121 cm. Südgitter: H 179 cm, B 124 cm.

Die Gitter sind jeweils in den Hausteinbogen eingehängt, dessen halbrundem, oberem Abschluß sie angepaßt sind. Sie bestehen aus zwei Teilen und können in der Mitte zusammengeklappt werden, um den Durchgang zu erleichtern.

Die ornamentale Unterteilung beider Gitter entspricht dieser Anbringung, denn die Bogenfelder sind durch horizontale Stäbe abgesetzt. Im übrigen ist das gesamte Gitterfeld durch vertikale Stäbe gegliedert. Zwischen diese Stäbe wiederum sind C-förmige, volutenartige Gebilde gegenständig eingesetzt („C-Schnörkeltypus“, nach Lür-Creutz). Sie dürfen als eine Art Ranken gelesen werden, zumal die Enden jeweils in teilweise durchbrochene Blätter, Blüten, Rosetten, Kreuzchen und vereinzelt Vögel ausfahren. Bei aller Strenge der Anordnung im ganzen ergibt sich somit reiche Abwechslung im einzelnen, und darüber hinaus eine schöne Variation zwischen beiden Gittertüren.

Im niedersächsischen Kunstkreis haben sich mehrere vergleichbare Gitter erhalten, die teilweise derselben Werkstatt zugeschrieben werden dürfen, zumal sie auch in technischer Hinsicht übereinstimmen. Bemerkenswerterweise fehlt jegliche Schweißung, die einzeln geschmiedeten Teile sind vielmehr durch Bunde und Nieten miteinander verbunden. In den genannten Umkreis gehören vor allem ein Gitter, ehemals am Chorabschluß der St.-Michaelis-Kirche in Lüneburg, jetzt in Privatbesitz befindlich, sowie ein Gitter aus der katholischen Pfarrkirche St. Saturnina in Neuenheerse, Kr. Warburg, zur Zeit dort am Zugang zum nördlichen Querschiff Flügel angebracht. Die für die Jahre zwischen 1390 und 1418 gesicherten Baudaten der Michaeliskirche in Lüneburg erlauben die zeitliche Festlegung dieser Arbeiten um 1400. Sie dürften somit die ältesten in Deutschland erhaltenen schmiedeeisernen Gitter sein, die im Vergleich zu zeitentsprechenden Arbeiten in Frankreich und England allerdings relativ schlicht gestaltet sind.

Literatur:

H. Lür-Creutz, *Geschichte der Metallkunst I*. Stuttgart 1904, p. 21 f. – Zeller, p. 38. – F. Stuttmann, *Deutsche Schmiedekunst I*. München 1927, p. 18 f., 25. – Ders., *Der Reliquienschatz der Goldenen Tafel des St.-Michaelis-Klosters in Lüneburg*. Berlin 1937, p. 11, 13. – Ders., *Kat. Kunst und Kultur im Weserraum 800–1600* (Corvey). Münster 1966, Nr. 373.

Krypta-Tabernakel

Sr. Lioba Munz (Fulda), 1960.

Messing mit Emails, Besatz mit Halbedelsteinen und Kristallen, H 60 cm, B 80 cm, T 46,5 cm.

Der Tabernakel ist in der Art eines Reliquienschreines gebildet, mit kastenförmigem Unterteil und gewalmter Bedachung. Auf alle Teile sind Plättchen mit farbigen Zellschmelzen (Senkemails) aufgesetzt, ferner in die freibleibenden Zwickel mugelig geschliffene Halbedelsteine und Kristalle, in ein-

fachen Kastenfassungen. Auf der Schauseite ist dargestellt die Verkündigung an Maria, als Verschuß dient ein Adler mit Ring in den Krallen. Auf der Dachwölbung darüber sieht man die Hand Gottes. An der rechten Schmalseite ist ein „Lebensbaum“-Motiv gegeben mit einem Emailmedaillon, das den auferstandenen Christus zeigt. Auf der linken Schmalseite findet sich das gleiche Motiv mit einem Emailmedaillon der Geburt Christi. Auf die Rückseite sind pflanzliche Motive in Edelsteinen gesetzt. Der Tabernakel wird bekrönt von einem Kreuzchen mit Darstellung des Gekreuzigten, ebenfalls in Zellschmelztechnik, über einem Kugelsegment als Untersatz.

Literatur:

Zu Sr. Lioba Munz vgl. Th. Bogler. In: *Das Münster* 14, 1961, p. 121 ff.

Im Jahre 1972 ist in der Mitte des vorletzten Joches der Krypta nach Westen der St.-Godehards-Schrein neu aufgestellt worden. Durch ein rings umgebendes, schmiedeeisernes Stabgitter ist er hervorgehoben und zugleich umschreitbar geblieben. Das Gitter, mit pflanzlichen Motiven im Sinne der Paradieses-symbolik bereichert, wurde von Ludwig Baur, Telgte, entworfen und von dem Hildesheimer Kunstschmiedemeister Karl Kaufhold geschaffen. Bemerkenswert ist nicht zuletzt die achsiale Beziehung des Schreines zu dem fast genau darüber befindlichen Schrein des hl. Epiphanius (vgl. S. 41 ff.).

Der Schrein des hl. Godehard (Abb. 26/27)

Hildesheim, bald nach 1131/32.

Eichenholzkern, mit vergoldetem Silberblech bekleidet, H 65 cm, L 122 cm, B 51 cm.

Figürliche Treibarbeit, gravierte Ornamentik, an den Langseiten Besatz mit edlen bzw. halbedlen Steinen, ursprünglich auch mit Perlen und Emails. Der originale Zustand wurde durch Beraubung im Jahre 1538 stark in Mitleiden-schaft gezogen. Eine Wiederherstellung fand erst 1767 statt, teilweise mit den wiederbeschafften originalen Fragmenten. Eine neuzeitliche, den Zustand des Barock vereinfachende Restaurierung wurde in den Jahren 1971/1972 von H. J. Jüttner, Hildesheim, vorgenommen.

St. Godehard, als Nachfolger Bernwards von 1022 bis 1038 Bischof von Hildesheim, wurde auf Betreiben Bischof Bernhards (1130–1153) von Papst Innozenz II. im Jahre 1131 heiliggesprochen. Für seine im Jahre darauf erhobenen Gebeine dürfte bald danach dieser Schrein angefertigt worden sein, in dem sie noch heute geborgen sind.

Der Schrein ist hausförmig gebildet, mit Satteldach (Ziegelmuster) und bekrönendem Firstkamm, mit mugeligen Kristallknäufen besetzt sowie mit seitlichen Giebelabschlüssen versehen. Das Bildprogramm findet seine Höhepunkte an den beiden Schmalseiten. Auf der einen ist der hl. Godehard (GODEHARDVS

EP) zwischen Bischof Bernhard und einem dritten, nicht bezeichneten Bischof (?) dargestellt, in dem meistens Papst Innozenz II. gesehen wird, während andere (u. a. Kratz), ihn mit dem Dompropst Berthold der Entstehungszeit des Schreines identifizieren möchten. Im Giebel über dieser Dreiergruppe erscheint in Gestalt einer Taube der Hl. Geist, die Giebelleisten zeigen gravierte Halbfiguren von Engeln mit der Aufschrift *PLENI SVNT CELI ET TERRA GLORIA TVA OSANNA IN EXCELSIS*. Die andere Schmalseite bildet das ikonographische Zentrum, die Schauseite des Schreines, mit der Darstellung des thronenden Christus, ursprünglich von einer Mandorla umschlossen, umringt von den vier Evangelistensymbolen mit Schriftbändern der Textanfänge ihrer Bücher, und flankiert von den stehenden Figuren Mariae und Johannes des Täufers, nach dem byzantinisierenden Typus der Deësis-Fürbitte. Im Giebeldreieck darüber die Halbfigur eines Engels mit Kreuzglobus und Zepter (beschädigt), die Giebelkämme wie an der Gegenseite mit Halbfiguren von Engeln und der Aufschrift: *SCS SCS SCS DNS DEVS SABAOTH* (Heilig Herr Gott Sabaoth), zusammen mit dem Text der Gegenseite dem Sanktus der Messe entnommen. Auf diese Weise ist die Himmelsphäre angedeutet, die sich im Schrein bildlich spiegeln soll. Zur thronenden Majestät Christi gehören auch die zwölf Apostel als Beisitzer, die an den Längsseiten jeweils in Nischen untergebracht sind, mit Namensleisten auf dem Hintergrunde. Ihre Reihen beginnen sinnentsprechend mit Petrus und Paulus, letzterer durch ein Buch mit Aufschrift *GRATIA VOBIS ET PAX A DEO* (Gnade euch und Friede von Gott) gekennzeichnet, der in seinen Briefen regelmäßig begegnenden Grußformel. Auf der Außenkante der Sockelplatte des Schreines verläuft, bei der Darstellung Christi beginnend, die Inschrift:

GAVDE VIRGO PIA CVM PRECVRSORE MARIA
 ET VOS QVI FLENDQ SEVISTIS LETA METENDO
 MECVM GAVDETE MECVM MEA REGNA TENETE
 CVM QVIBVS IN CELIS GAVDE GODEHARDE FIDELIS
 TEMPORE VOS PARVO MVNDI SVDASTIS IN ARVO
 POST MODICVM LVCTVM ME VOBIS OFFERO FRVCTVM

Übersetzung:

Freu dich, selige Jungfrau Maria, mit dem Vorläufer,
 Und ihr, die ihr in Tränen gesät, mit Freuden nun erntet:
 Freut euch mit mir, teilt mit mir die Herrschaft.
 Mit ihnen im Himmel vereint, freu auch du dich, treuer Godehard!
 Kurze Zeit nur habt Schweiß und Mühsal auf Erden ihr getragen.
 Nach kurzer Trübsal schenk ich mich selbst euch zum Lohne.

Der Schrein hat im Laufe der Zeit arg gelitten. Mancherlei Reparaturen wurden notwendig. Der Steinbesatz hat viele Änderungen erfahren, die Musterung der Gründe hinter den Figuren (an der Stirnseite) ist zum guten Teil repariert bzw. ergänzt. Kleinere Einzelteile – Zepter des Giebelengels,

Bischofsstäbe u. dgl. – sind gebrochen oder verloren. Interessant die als Reparatur erfolgte Einfügung eines Relieffragmentes hinter der Figur des Johannes, von einer Darstellung der „Majestas Domini“ vermutlich noch des 11. Jahrhunderts herrührend.

In seiner kunsthistorischen Bedeutung und seinem ästhetischen Rang ist der St.-Godehard-Schrein zwar nicht mit den meist späteren Großleistungen maasländischer und rheinischer Reliquienschreine zu vergleichen. Gleichwohl nimmt er in der romanischen Kunst einen achtunggebietenden Platz ein, nicht zuletzt in der eindrucksvoll-urtümlichen Gestaltung seiner Figuren, die niederdeutsch-schwer und ein wenig dumpf wirken. Man wird vergleichend zunächst an etwa gleichzeitige Werke der Kunst des Maaslandes denken können, zum Beispiel an die getriebenen Figuren vom Hadelinus-Schrein in Visé, St. Martin. Zu Recht ist aber die unmittelbare Beziehung des Godehard-Schreines zur Kunst des Roger von Helmarshausen hervorgehoben worden, mit dessen Tragaltar im Domschatz von Paderborn überraschende Detailparallelen aufgewiesen werden konnten (E. Meyer). Man hat daher eine Art Hildesheimer Zweigschule der Werkstatt Rogers angenommen, der außer dem Godehardsschrein nicht nur der wenig spätere Schrein des hl. Epiphanius (S. 41 ff.) zugeschrieben wird, sondern auch Werke wie das sogenannte Große St.-Bernwards-Kreuz aus der St.-Magdalenen-Kirche, jetzt im Domschatz gezeigt (vgl. Elbern / Reuther, S. 84 f.), das sogenannte Kleine St.-Bernwards-Kreuz aus der gleichen Kirche sowie vor allem das sogenannte Große Scheibenkreuz im Domschatz (Elbern / Reuther, Nr. 27), an dem man sogar die gleiche Hand hat feststellen wollen, die auch den Godehard-Schrein geschaffen hat. In diesem Zusammenhang ist vor allem auf die Giebelkämme des Schreines zu verweisen, die übrigens nicht gegossen, sondern aus starkem Silberblech ausgeschnitten, graviert und vergoldet sind.

Der St.-Godehard-Schrein war früher „im Sanctuarium auf der Epistelseite des Hochaltars“ aufgestellt. Die neue Aufstellung der Zimelie, zusammen mit dem Epiphanius-Schrein unter dem neuen Hochaltar, entspricht dem Bewußtsein des mittelalterlichen, aber auch des modernen Christen: Gemeinsam mit den Heiligen bildet er „die Kirche“, zusammen mit jenen, die – der Inschrift am Schrein entsprechend – sich bereits der Anschauung Gottes erfreuen. Ihre Leiber, in kostbaren Schreinen geborgen, sollten denen vor Augen stehen, die noch „Schweiß und Mühsal auf Erden tragen“. Bildschmuck und Inschrift der Schreine finden so ihren vollen Sinn.

Literatur:

Kratz, p. 132 ff. – Zeller, p. 51. – Bertram, *Geschichte*, I, p. 262. – Bertram, *Kunstschätze* Nr. 31/33. – Herzig, p. 43 f. – Habicht (1930) p. 160. – E. Meyer, *Die Hildesheimer Rogerwerkstatt*. In: *Pantheon* 32, 1944, p. 1 ff. – K. Algermissen, *Der Godehard-Schrein im Dom zu Hildesheim*. In: *Unsere Diözese* 25, 1956, p. 43 ff. – Appuhn, p. 20, Nr. 35. – K. H. Usener. In: *Kat. Weserraum* Nr. 264. – Lasko, *Ars Sacra*, p. 197 f.

Kunstwerke im Querhaus

Der unter die Vierung des Domes vorspringende Hochchor teilt das Querschiff in zwei durch die breite Chortreppe voneinander getrennte Teilräume. Während der nördliche Arm durch den hoch aufsteigenden Godehardchor bestimmt ist, der über eine schmale Treppe zugänglich ist, dient der südliche Arm zugleich als der gewöhnliche Zugang zur Krypta sowie als Durchgang zur Sakristei und zum Kreuzgang. An der östlichen Stirnseite beider Räume befinden sich rechteckige, apsisartige Kapellen, darüber wölben sich flache, rundbogig geschlossene Nischen.

Wenn man die Krypta verläßt, kehrt man zurück in den südlichen Querhausarm.

Südlicher Querhausarm

- 8 Die Kapelle in diesem Teil des Querschiffes ist den Apostelfürsten Petrus und Paulus geweiht. Sie schließt jetzt ein altverehrtes Gnadenbild der Muttergottes ein, das bis zur Zerstörung des Domes 1945 auf dem Altar der Krypta stand und frommer Überlieferung zufolge aus dem Holz des Tausendjährigen Rosenstockes an der Außenwand der Apsis geschnitzt wurde. Die Kapelle ist durch ein schmiedeeisernes Gitter zugänglich (Karl Kaufhold, Hildesheim). Ihr Inneres ist schlicht mosaiziert, die östliche Abschlußwand wird von einem Rundfenster aus Alabaster durchbrochen, das hinter dem Haupt der auf einem bronzenen Leuchterbaum aufgestellten Marienstatue als lichtvoller Nimbus wirkt.

Gnadenmadonna (Abb. 29)

Niederdeutsch (Hildesheim?), letztes Viertel des 14. Jahrhunderts. Holz gefaßt, H (mit Sockel) 51 cm, B 27 cm.

Maria ist auf einer profilierten Kastenbank frontal sitzend dargestellt, sie stützt das Kind mit dem linken Unterarm. In der rechten Hand hält sie eine runde Frucht (erneuert). Auch das Kind trägt eine Frucht in der Linken, es legt die rechte Hand auf die Brust der Mutter. Die Figur Mariens ist von gotischer Zartheit, mit eng anliegenden Gewändern. Der Mantel ist zwischen den Knien in schönen Schüsselfalten modelliert. Die Skulptur, die im Laufe der Zeit arg gelitten hatte, ist nach 1945 wiederhergestellt und gänzlich neu vergoldet worden. Kunstgeschichtlich hat man sie zusammengerückt mit dem Altar des ehemaligen Minoritenklosters zu Hannover, jetzt im dortigen Niedersächsischen Landesmuseum, ferner mit dem Altar der Trinitatis-Spalkapelle in Hildesheim, jetzt im Roemer-Pelizaeus-Museum, und mit einem früheren Altar aus St. Andreas in Hildesheim, der nach Gronau bei Hildesheim gelangte (Habicht spricht von dem nach Gronau übertragenen früheren Hochaltar der St.-Godehardi-Kirche).

Vom Ikonographischen her steht die „Gnadenmadonna“ dem Typus der „Sedes sapientiae“ (Sitz der Weisheit) nahe. Das wiederholte Motiv der

kugelförmigen Frucht bei Mutter und Kind dürfte sich auf den Globus als Sinnbild der Herrschaft Christi, aber wohl auch auf den Charakter Mariae als der „neuen Eva“ beziehen. In neuester Zeit ist der Figur durch die Beischrift „*Consolatrix afflictorum*“ (Trösterin der Betrübten) eine neue Bedeutung unterlegt worden.

Im Laufe der Jahrhunderte hat das Gnadenbild mancherlei fromme Stiftungen auf sich gezogen. In der Zeit des Barock haben Jobst Edmund Freiherr von Brabeck, Neffe des Fürstbischofs gleichen Namens (vgl. S. 80), sowie der Domdechant und spätere Dompropst (seit 1746) Heinrich Freiherr von Loë in den Jahren 1739 und 1740 goldene bzw. silbervergoldete Votivkronen sowie eine Weltkugel mit Kreuz für die beiden Figuren anfertigen lassen. Die Stiftung des Freiherrn von Brabeck wird noch heute im Domschatz aufbewahrt, diejenige des Heinrich von Loë ist nicht mehr nachweisbar (vgl. Elbern / Reuther, Nr. 51). Die heutigen Kronen der Madonna und des Jesuskindes sind schlichte, vergoldete Votivgaben.

Literatur:

Kratz, p. 164 f. – Bertram, *Bischöfe*, p. 238. – Bertram, *Geschichte*, III, p. 145, 169 f. – Habicht (1917) p. 136 f. – Herzig, Nr. 51. – Behnke, p. 23. – Zum kunsthistorischen Befund vgl. *Katalog der Bildwerke in der Niedersächsischen Landesgalerie*. München 1957, Nr. 45 und *Kat. Unsere Liebe Frau*. Aachen 1958, Nr. 125.

Der südliche Teil des Querhauses ist in besonderer Weise ausgezeichnet durch die Aufstellung eines der hervorragendsten Kunstwerke bernwardinischer Zeit, der

9 Bronzesäule Bischof Bernwards (Abb. 30/31/32)

Hildesheim, um 1020.

Bronzehohlguß (in drei Teilen), H 379 cm, Dm. 58 cm.

Reliefzone H ca. 45 cm.

(Zur Technik des bernwardinischen Bronzegusses s. unten S. 86.)

Die Bernwardssäule, auch Kreuz- oder Christus-Säule genannt, ist in ihrer gegenwärtigen Aufstellung im südlichen Teil des Querhauses nur unzulänglich sichtbar. Um sich die volle einstige Bedeutung dieses Monumentes im Kirchenraum zu vergegenwärtigen, muß man sich ihre Aufstellung im Ostteil der Abteikirche St. Michael vorstellen, wo sie sich lange Zeit im Mittelschiff hinter dem Kreuzaltar erhob. Es ist zwar nicht sicher, ob dieser Platz von Anfang an für sie beabsichtigt gewesen ist. Er war jedenfalls sinnvoll, denn ursprünglich trug die Säule ein bronzenes Kreuz, das während der Reformation (1544) zerstört wurde. Auch dabei bleibt unklar, ob dieses Kreuz einen Kruzifixus darstellte oder in der Form einer „*Crux Gemmata*“ gestaltet war, wie es dem Triumphalcharakter des Monumentes ebenso wie seiner Entstehungszeit zweifellos am ehesten entsprochen haben dürfte.

Diese besondere Absicht der Säule ergibt sich bereits aus ihrer unmittelbaren Beziehung zu den gewaltigen Triumphsäulen mit spiralig gewundenem Relieffries, die für die Kaiser Trajan und Mark Aurel in Rom errichtet waren und jedem Rombesucher vor Augen standen. Es ist also anzunehmen, daß auch Bischof Bernward während seines Aufenthaltes in der Ewigen Stadt diese berühmten Säulen gesehen hat und sich durch sie inspirieren ließ. An die Stelle der Reliefbänder mit den kriegesischen Taten der genannten Kaiser trat nun jedoch ein Fries mit den Taten Christi. In 24 Szenen (Zählung nach Dibelius) entfaltet sich das heilbringende Leben des Herrn, von der Taufe beginnend bis zum Einzug in Jerusalem. Die ursprünglichen Darstellungen auf dem 1650 zerstörten Kapitell sind nicht bekannt. Die gesondert gegossene Säulenbasis zeigte die Personifikationen der vier Paradiesesflüsse, von denen nur eine vollständig erhalten ist. An ihre Darstellung knüpft die Bilderfolge des Relieffrieses sinnentsprechend an:

Taufe Christi im Jordan

Christi Versuchung in der Wüste

Berufung der Söhne des Zebedäus

Hochzeit zu Kana

Heilung des Aussätzigen

Aussendung der Apostel

Christus und die Samariterin am Jakobsbrunnen

Geschichte Johannes des Täufers:

– vor König Herodes und Herodias

– Gefangennahme und Enthauptung

– Tanz der Salome und Übergabe des Hauptes

Heilung der blutflüssigen Frau

Heilung des Blindgeborenen

Christus und die Ehebrecherin

Auferweckung des Jünglings von Naim

Verklärung Christi

Christus vor den Pharisiern

(nach anderen: Aussendung der 72 Jünger)

Gleichnis vom reichen Prasser und dem armen Lazarus

Christus und Zachäus

Verfluchung des unfruchtbaren Feigenbaumes

Heilung der zwei Blinden

Rettung des Petrus aus dem Meere

Speisung der Fünftausend

Auferweckung des Lazarus

(Nebenszene: Christus tröstet die Schwestern)

Gastmahl in Bethanien

Einzug in Jerusalem



Reliefabwicklung der Bernwardssäule, nach A. Bertram

Obwohl die einzelnen Bilder keine Beischriften – sogenannte Tituli – tragen, sind fast alle zweifelsfrei zu bestimmen. Unverkennbar sind sodann einige Szenen einander zugeordnet, so daß die bloße Aneinanderreihung vermieden wird. Im übrigen läßt sich feststellen, daß die Szenen und Figuren so auf dem umlaufenden Reliefband verteilt sind, daß dieses ohne Bevorzugung einer Hauptansicht in lebendig sich wandelndem Rhythmus den Säulenkern umzieht. Andererseits empfängt jede Szene durch wechselnde Kennzeichnung des Hintergrundes eine individuelle Note. Zwar ist keines der Bilder hervorgehoben, doch ist die „Bedeutungsperspektive“ durchgehend eingehalten, indem die Gestalt Christi größer erscheint als die Begleitfiguren.

Dem leichten Auf und Ab der bewegten Gruppen innerhalb des sanft ansteigenden, von einem etwa 6 cm breiten, glatten Bande begleiteten Bildstreifens, entspricht eine ziemlich gleichmäßige Reliefhöhe in der plastischen Durchgestaltung der Figuren und Gegenstände. Die nahezu vollplastische Betonung

der Köpfe, wie sie auf den Bernwardstüren angetroffen wird (vgl. S. 81 ff.), kommt nicht vor. Möglicherweise standen technische Gegebenheiten dem im Wege, doch möchten wir eher einen bewußten Stilwillen annehmen. Der Zusammenhang beider Großwerke des Bronzegusses ist im übrigen eindeutig, nicht nur technisch, sondern auch ikonographisch bzw. ikonologisch. Wenn aber das eine als vollendende Ergänzung des anderen geschaffen wurde, dann liegt auch eine Abstimmung der hier und dort angewandten künstlerischen Mittel nahe. Wie auch an den Bronzetüren sind an der Säule, trotz unbezweifelbarer Einheitlichkeit des Entwurfs, verschiedene Variationen der künstlerischen Sprache zu beobachten, die mehreren Künstlerhänden zuzuschreiben sind. Sie reichen von plastisch-weicher Modellierung zu einer eher kantigen Arbeitsweise, die bisweilen wie grobe Schnitzarbeit wirkt. Neben summarisch modellierten, fast primitiven Reliefs trifft man auf eine betont schlanke Figurenbildung mit relativ feiner Detailarbeit. Man vergleiche hierzu etwa die Szene der „Hochzeit von Kana“ mit der „Speisung der Fünftausend“ einerseits, mit der Gruppe des Herodes, der Herodias und des mahnenden Johannes andererseits. Von dieser Stilvariante aus lassen sich auch überzeugende künstlerische Verbindungen zu den Reliefs der Bronzetüren (vgl. S. 84 f.) ziehen. Der Vergleich beider Werke ist nicht nur interessant für die Erkenntnis stilistischer Beziehungen und Unterschiede, sondern auch für die Beurteilung des Ausdrucksvermögens und der psychologischen Erfassung einzelner dargestellter Vorgänge durch die verschiedenen Künstler, deren Namen – wie oft im Mittelalter – hinter dem frommen Werk zurücktreten und unbekannt geblieben sind.

Weder über die stilistischen noch die ikonographischen Quellen der reliefischen Szenen an der Bernwardssäule konnte die kunsthistorische Forschung bisher Sicheres ermitteln. Vorlagen aus der karolingischen Buchmalerei, wie sie für die Genesis-Szenen auf einer der Bronzetüren nachgewiesen worden sind, können aus dem bekannten Denkmalsbestand für die Säule nicht aufgezeigt werden. Statt dessen hat man zum Vergleich auf karolingische und ottonische Elfenbeinschnitzereien zurückgegriffen. Auch auf frühchristliche Sarkophagreliefs ist verwiesen worden. Auf festerem Boden befindet man sich mit dem Nachweis der Stilformen innerhalb der hildesheimischen Kunst des Frühmittelalters selber. Abgesehen von den bereits erwähnten Beziehungen zu den Bronzetüren hat man für jene Verhärtung der Formen, wie sie in den meisten Reliefs der Säule angetroffen wird, in der bernwardinischen Buchmalerei Entsprechendes festgestellt. Rudolf Wesenberg hat in diesem Zusammenhang mit Nachdruck auf das „Kostbare Evangeliar“ im Domschatz hingewiesen (vgl. Elbern/ Reuther, Nr. 18), das allerdings schon um 1015, also merklich früher datiert wird als die Säule. Vor allem jedoch dürfte der eklektische Charakter hervorzuheben sein, der für das Evangeliar wie auch für andere Werke bernwardinischer Kunst kennzeichnend ist, und der besonders deutlich an der Kreuzsäule angetroffen werden kann. Daneben ist die hohe künstlerische

Leistung, die in ihr vorliegt, nicht zuletzt in der kraftvollen Herbheit der bildnerischen Aussage zu erkennen. Bei der Distanz, die vom Betrachter der Säule eingehalten werden sollte, schlägt sie ebensowenig ins Grobe wie – in den empfindsamer gestalteten Partien – ins Schönliche um. Man hat versucht, den Geist dieser Kunst durch den Hinweis auf die Heliand-Dichtung zu erläutern, die um die Mitte des 9. Jahrhunderts als erste literarische Schöpfung aus dem soeben christlich gewordenen Stamm der Sachsen hervorgegangen war.

Die heutige, auf das vorige Jahrhundert (1893) zurückgehende Aufstellung der Säule im südlichen Querhaus nimmt ihr – wie schon angedeutet – viel von ihrer ursprünglich beabsichtigten Wirkung. Sie sollte sich als mächtiges Triumphmal des Kreuzes „in medio ecclesiae“ erheben. Die heutige Aufstellung einer mittelalterlichen Kreuzsäule im Essener Münsterchor läßt die Wirkung ahnen, die von der Bernwardssäule an ihrem jahrhundertealten Platz in der St.-Michaelis-Basilika, mit ihren wuchtigen und zugleich wohlgegliederten baulichen Formen, ursprünglich ausgegangen ist. Die Säule hat leider noch ein weiteres, ebenso wichtiges Kennzeichen verloren, das in ihrer Ikonographie zusätzlich angelegt war. Die kleinen Figuren der vier Flüsse auf der Säulenbasis lassen sie als ein Abbild des Paradiesesbaumes erkennen, bekrönt vom Kreuz, an dem Heil und neues Leben für die Menschheit gewonnen wurde. In diesem anagogischen Hinweis ist die äußere und innere Verbindung hergestellt zu den Bronzetüren, die dem gleichen Bischof Bernward zu verdanken sind, und mit denen zusammen die Kreuzsäule erst ihren vollen Sinn erhält.

Wie bereits gesagt, hatte die Säule ihren Platz in der Abteikirche St. Michaelis, der Lieblingsgründung St. Bernwards vor den Toren der Stadt. Für diese ist sie zusammen mit dem Kreuzaltar am Feste der Kirchweihe des Erzengels, am 29. September des Jahres 1022, feierlich geweiht worden (vgl. Kratz, p. 59 ff.). Dementsprechend hat man sie um 1020 entstanden gedacht, jedenfalls – aus stilistischen Gründen – später als die Bronzetüren. In neuester Zeit ist diese zeitliche Abfolge umgekehrt worden: P. Lasko möchte die Säule schon gegen 1006 datieren.

Die spätere Geschichte der Säule ist recht bewegt. Nachdem das bekrönende Kreuz schon 1544, dann das Kapitell 1650 zerstört worden war, wurden immer neue Vorstöße unternommen, um die Säule, die längst umgestürzt da lag, zu entfernen bzw. einschmelzen zu lassen. Ein letzter Versuch im Jahre 1760 wurde durch Eingreifen des Abtes Ludwig von St. Michael glücklich vereitelt. Danach konnte sie 1810 auf dem Domhof wieder aufgestellt werden. Sie erhielt zuerst ein Ersatzkapitell aus Holz. Erst 1871 kam das heutige bronzene Kapitell hinzu, das offensichtlich nach dem Vorbild eines der nach dem Brande der St.-Michaelis-Kirche von 1162 unter Bischof Adelog neu geschaffenen, romanischen Kapitelle entworfen worden ist (vgl. erstes Kapitell von Westen in der nördlichen Stützenreihe).

Literatur:

Kratz, p. 59 ff. – Bertram, *Geschichte*, I, p. 78 ff., III, p. 215. – F. Dibelius, *Die Bilderreihe der Bernwardsäule*. In: *Zeitschr. d. hist. Ver. f. Niedersachsen* 1906, p. 195 ff. – Bertram, *Kunstschätze* Nr. 4. – Habicht (1930) p. 147 ff. – R. Hespe, *Die Bernwardsäule zu Hildesheim*. Diss. Bonn 1949 (ungedruckt). – Wesenberg, p. 117 ff. und p. 181 ff. (mit Angaben der älteren Literatur). – H. J. Adamski, *Die Christussäule*. In: *Bernward und Godehard von Hildesheim*. Hildesheim 1960, p. 191 ff. – Lasko, *Ars Sacra*, p. 120 ff.

Nördlicher Querhausarm

Die Kapelle an seiner Ostwand war der hl. Caecilia geweiht. In ihr ist heute aufgestellt ein früher in der St.-Antonius-Kirche befindliches, gotisches

10 Vesperbild (Pietà) (Abb. 28)

Süddeutsch, um 1400 bzw. Anfang 15. Jahrhundert.

Holz, farbig gefaßt, H 79 cm, größte B ca. 80 cm.

Diese Skulptur der sitzenden Muttergottes, gekleidet in ein rotes Untergewand mit goldverbrämtem blauem Mantel und weißlichem Kopftuch, gehört zur Gruppe der sogenannten „Schönen Vesperbilder“, die um 1400 und bis gegen die Mitte des 15. Jahrhunderts im (südost-)deutschen und böhmischen Bereich verbreitet gewesen sind. Charakteristisch für die Bildwerke dieses Typus ist einerseits die einfühlsame Wiedergabe des Leidensmomentes in trauernder Haltung, Miene und Gestus Mariae, sowie in der Leichenstarre des querliegenden Körpers Christi mit scharf abgewinkelten Beinen. In wirkungsvollem Kontrast dazu steht andererseits die schönlinige, empfindsame und sogar melodiose Bildung der Falten, die vor allem zwischen den Beinen in eine reiche, sanft schwingende Ordnung gelegt sind und die tragende Funktion der Knie zu unterstützen scheinen. Stilgeschichtlich steht dies mit dem „weichen Stil“ der Zeit in Verbindung. Unter den stilverwandten Vesperbildern, die vorwiegend im österreichisch-böhmischen Raum beheimatet sind, lassen sich auch einige wenige anführen, bei denen die Muttergottes in vergleichbarer Weise den herabhängenden Zipfel ihres Schleiers ergreift, um ihre Tränen zu trocknen (z. B. Vesperbilder in Graz, Breslau). Das Werk im Hildesheimer Dom wird man unter die früheren Beispiele des Typs rechnen und ebenso wie die stilverwandte, qualitativ hervorragende Gruppe in der Marburger Elisabeth-Kirche, am ehesten im südostdeutschen Gebiet um 1400 bzw. zu Beginn des 15. Jahrhunderts entstanden denken.

Literatur:

Behnke, p. 33. – *Neuere Hinweise zum Vesperbild allgemein*: Kat. *Stabat Mater*. Salzburg 1970. – J. Emminghaus, *Vesperbild*. In: *L. C. I. Bd. 4*. Freiburg i. Br. 1972, Sp. 450 ff.

Über der Caecilienkapelle lag in alten Zeiten ein „Altar der vier Kirchenlehrer“ (1424 erwähnt). Heute befindet sich dort ein früher im Nordparadies aufgehängter, in den Jahren 1973/1974 restaurierter

10 Großer Kruzifixus (Farbabb. C)

Hildesheim (?), um die Mitte des 13. Jahrhunderts.

Lindenholz, H 166 cm, B 159 cm.

Der Korpus ist großzügig und in strenger formaler Gesetzmäßigkeit aufgebaut, in strikter Frontalität, mit leicht abgewinkelten Armen. Über dem sanft gewölbten Abdomen sind die Inskriptionen bzw. der Rippenbogen mit einiger Schärfe gekennzeichnet. Das Lententuch weist jedoch eine schöne, sanft geschwungene Führung der Säume auf, außerdem vertritt der Kruzifixus den zur Gotik hinüberweisenden Dreinageltypus. Offensichtlich liegen an diesem Werke romanische Grundempfindung und eindringendes gotisches Formgefühl miteinander im Streite. Die romanische Auffassung von Christus als Sieger am Kreuze scheint noch zu überwiegen.

Literatur:

Habicht (1917) p. 84 f. – H. Engfer. In: *Kirchenzeitung der Diözese Hildesheim* 1974, Nr. 36, p. 6.

Auf der hohen Brüstung des schon erwähnten Godehardchores, der das Nordparadies des Domes überwölbt, steht die

11 Mariensäule, auch „Irmensäule“ genannt.

12.–13. Jahrhundert.

Kalksinter (zwei Stücke), H 187 cm, unterer Durchmesser 26 cm.

Basis und Schaftring aus Metall.

Die Säule trägt den Namen „Irmensäule“ erst seit einer Restaurierung durch den Kanonikus Asche von Heimburg († 1613), der als Geschichtsschreiber der sogenannten Stiftsfehde bekannt geworden ist. Damals wurde sie, vermutlich wegen des alten (vielleicht aus einer römischen Wasserleitung stammenden) Steinmaterials identifiziert mit der sagenumwobenen germanischen Kultsäule auf der Eresburg, die durch Karl den Großen umgestürzt und der Legende nach durch Ludwig den Frommen in seine Gründung Hildesheim überführt worden war.

In Wirklichkeit dürfte es sich um einen monumentalen Osterleuchter handeln, wie sie aus dem Mittelalter in ähnlicher Gestalt vielfach überliefert sind (vgl. J. Sauer, *Symbolik des Kirchengebäudes*. Freiburg i. Br. 1924, p. 188 ff. und Hj. Torp, *Monumentum resurrectionis*. In: *Acta ad arch. et art. hist. pertinentia* I. Oslo 1962, p. 79 ff.). In Hildesheim ist eine Leuchtersäule, Kratz zufolge, bereits seit dem 13. Jahrhundert bezeugt. Für eine Deutung der sogenannten Irmen-

säule als Leuchtersäule spricht auch der Wortlaut der von dem Kanonikus von Heimburg ebenfalls erneuerten, auf die Lichtsymbolik bezogenen Inschrift auf dem metallenen Knauf in der Mitte des Säulenschaftes:

NE DAMNENT TENEBRAE QVOD FECERIT ACTIO VITAE
IVNCTA FIDES OPERI SIT LVX SVPERADDITA LVCI
SIC FRVCTVS VESTRI VESTRO SINT GLORIA PATRI

Übersetzung (nach Kratz):

Daß nicht, was ihr im Lichte vollbringt, die Finsternis strafe!

Tat sei dem Glauben vermählt und Licht erhöhe den Lichtglanz.

Also verherrlicht durch eure Früchte den Vater im Himmel.

Auf der Spitze der Säule war ursprünglich ein großer eiserner Dorn zur Aufnahme der Kerze vorhanden. An dessen Stelle trat erst 1651, veranlaßt durch den Domdechanten Friedrich von Oeynhausen, ein hölzerner Kranz für 14 Leuchten, in deren Mitte ein holzgeschnittes Marienbild aufgestellt wurde. Dieses ist schließlich durch eine silberne Statuette ersetzt worden, eine Stiftung von Jobst Edmund von Brabeck, Droste von Liebenburg (1741). Seither erhielt die Säule anstelle der älteren Bezeichnung „columna Arminii“ den Namen „columna Beatae Mariae Virginis“ oder Mariensäule.

Auf älteren Abbildungen des Dominnern sieht man die Säule noch an ihrem ursprünglichen Platz auf den Stufen vor dem Kreuzaltar bzw. vor dem Lettner.

Literatur:

Kratz, p. 91 ff. – Bertram, *Bischöfe*, p. 228. – Bertram, *Geschichte*, III, p. 145. – Zeller, p. 53. – R. Herzig, *Vom Dome zu Hildesheim*. In: *Alt-Hildesheim* 5, 1924, p. 17. – Herzig, p. 34 f.

Die Nordwand des Godehardchores enthält mehrere ornamentale Fenster neuester Zeit, entworfen von Ludwig Baur, Telgte (1969).

Die künstlerische Ausstattung der Seitenkapellen

Die Kapellen der Nordseite

Beginnend von Osten, stößt man zuerst auf eine

12 Kapelle mit dem kreuztragenden Christus.

Dieser ziemlich kleine Raum, dem an der südlichen Seite ein Nebeneingang des Domes gegenüberliegt, war ursprünglich nicht als Kapelle gedacht und nicht einmal vom Dom aus zugänglich. Da er als Wachstube und Schlafraum für die Domwächter diente, erhielt er auch nie ein Patrozinium. Eine Zeitlang war hier die Madonna mit dem Tintenfaß (vgl. S. 50 f.) aufgestellt. Nach der Neuordnung der Kapellen steht hier, auf ziemlich hohem Sockel, ein

Andachtsbild des kreuztragenden Christus.

Hildesheim, Ende 15. Jahrhundert bzw. um 1500.

Eichenholz, H 175 cm, B ca. 60 cm.

Diese Skulptur befand sich früher im Kreuzgang des Domes und war sehr stark übermalt. Nach Restaurierung ist sie nun der ursprünglichen Bestimmung als Andachtsbild zurückgegeben worden. Christus, in ein rotes, gegürtetes Ärmelgewand mit groben Falten gekleidet, die Dornenkrone auf dem Haupt, trägt das Kreuz auf der Schulter. Er blickt dem Beten entgegen. Andachtsbilder solcher Art sind unter dem Einfluß der Mystik im späteren Mittelalter aus dem Passionszyklus herausgelöst worden. So steht der kreuztragende Christus auch hier für das Leiden des Herrn insgesamt. Auch die Hildesheimer Heilig-Kreuz-Kirche besitzt ein entsprechendes Bildwerk des kreuztragenden Christus, bei Habicht erwähnt, zur Zeit nicht aufgestellt.

Die Skulptur ist anfangs dem sogenannten Benediktsmeister von St. Godehard zugewiesen (Habicht), später jedoch versuchsweise in das Oeuvre des in Hildesheim vielfach tätigen Bildschnitzers Hinrick Stavoer eingeordnet und damit ins frühe 16. Jahrhundert datiert worden.

Literatur:

Habicht (1917) p. 193, Anm. 1. – R. Herzig, Die Kirche zum Heiligen Kreuz in Hildesheim. Hildesheim 1929, p. 19, Taf. 18. – Stuttmann / von der Osten, p. 78. – U. Ulbert-Schede, Das Andachtsbild des kreuztragenden Christus in der deutschen Kunst von den Anfängen bis zum Beginn des 16. Jahrhunderts. München (Diss.) 1968 (dort nicht erwähnt!).

In den Sockel, auf dem die Statue aufgestellt ist, hat man auch ein Reliquiar eingelassen, das längere Zeit in der Kapelle der hll. Vincentius und Anastasius zur Verehrung ausgestellt war:

Das Reliquien-Ostensorium der hl. Hedwig

Willi Polders, Kevelaer, 1960.

Silber auf Holz, Zellenschmelz. H 24 cm, B 15,5 cm.

Das Schaugefäß hat umgekehrte Herzform, es steht auf niederem Fuß. Auf der Schauseite ist die hl. Hedwig († 1243), mit Herzogskrone und ein Kreuz haltend, in farbigem Email auf weißem Grund dargestellt. Die eigentliche Reliquienkapsel mit einer Knochenpartikel ist in den weiten Mantel der Heiligen eingelassen. Aufschrift: „Sankt Hedwig“.

Das Reliquiar mit dem kostbaren Überrest der Patronin Schlesiens stellt ein besonderes Heiligtum dar für die zahlreichen Vertriebenen der Nachkriegsjahre, die im Bistum Hildesheim eine neue Heimat gefunden haben.

Literatur: Behnke, p. 32.

13 Dreikönigskapelle

Dem Namen der Kapelle entspricht das

Altarbild mit Anbetung der Hll. Drei Könige

Carl Strathmann (1866–1939), nach einem Vorbild von P. P. Rubens.

Leinwand H 190 cm, B 207 cm.

Früher fand sich das Gemälde eingefügt in einem spätbarocken Altaraufsatz mit den Holzfiguren der hll. Liborius und Johannes von Nepomuk, gestiftet 1773 vom Domkapitular und Domscholaster Ferdinand Wilhelm von Bocholtz († 1784). Schon vorher gab es in der gleichen Kapelle einen Dreikönigsaltar, aufgrund einer Stiftung von Joachim Engelhard von Rintorff (1621). – Ein Bild des gleichen Themas von Strathmann war in das Museum zu Leipzig gelangt.

In der Dreikönigskapelle befand sich bis zur Umgestaltung nach dem zweiten Weltkrieg das einzige Grabmal, das einer Frau im Hildesheimer Dom zugebilligt worden war, der Herzogin Schonette von Braunschweig. Im Jahre 1972 wurde es in den Nordflügel des Kreuzgangs versetzt (vgl. S. 96 f.).

Literatur:

Bertram, *Bischöfe*, p. 93, 249. – Bertram, *Geschichte*, I, p. 373 f., III, p. 84. – Zeller, p. 55. – Herzig, p. 54. – Borgwardt, p. 68.

14 Kapelle des Apostels Matthäus

Bei der Wiederherstellung des Domes nach 1945 ist diese Kapelle weitgehend umgestaltet worden. Der frühere Zustand ist aus den Notizen bei Bertram, Zeller und Herzig zu ersehen. Das jetzige Altarbild ist eine

Tafel mit Darstellung der Geburt Christi

Marten de Vos, um 1570.

Holz, H ca. 200 cm, B 166 cm.

Vorn links ist Maria mit Engeln an der Krippe kniend dargestellt, daneben stehend der hl. Joseph mit einer Kerze, als eine hell im Licht erstrahlende Gruppe. Vom Vordergrund rechts bewegen sich Hirten darauf zu. Der Mittelgrund wird von der dunklen Kulisse des ruinenhaften Stalles eingenommen. Aus dem Hintergrunde nahen sich die kleinen Figuren weiterer Hirten. Offensichtlich liebt der Künstler die kräftigen, manieristischen Kontraste zwischen Hell und Dunkel, mit großen Gestalten im Vordergrund und kleinen Hintergrundsfiguren. Marten de Vos (1532–1603) wird zu den niederländischen Romanisten gerechnet und hatte sich besonders an die Kunst Tintoretts angeschlossen. Um 1570 stattete er mit Schülern die Schloßkapelle in Celle aus. In die gleiche Zeit wird man auch die Hildesheimer Tafel datieren dürfen.

Das Bild gehörte zu einer Stiftung des Domherrn Ernst von Wrisberg († 1590), die außerdem ein Bild der Auferstehung Christi (vgl. S. 68) und eine Darstellung der Kirche als Spenderin der Gnaden umfaßte (jetzt im Diözesan-Museum).

Literatur:

Bertram, *Bischöfe*, p. 157. – Zeller, p. 55. – Herzig, p. 54 f. – Behnke, p. 25 (zu Marten de Vos vgl. Thieme / Becker, *Allg. Lexikon der bildenden Künstler*, Bd. XXXIV, p. 555–559. Leipzig 1940. Die Hildesheimer Bilder sind dort nicht erwähnt).

15 Kapelle der Zehntausend Märtyrer

An der Stirnwand dieser Kapelle steht, auf einer Konsole über dem Altartisch, eine große

Statue der Maria mit Kind (Abb. 38)

Niedersächsisch, um 1260.

Sandstein, H 173 cm, B 45 cm.

Maria ist in ein schlichtes Untergewand mit langen Ärmeln und in einen auf die Füße herabfallenden, in reiche Schüsselfalten gegliederten Mantel gekleidet. Dieser wird an einem Bande über der Schulter gehalten und ist an der linken Körperseite gerafft. Die Muttergottes wendet sich leicht nach rechts (vom Betrachter gesehen). Auf ihrem linken Arm sitzt, recht hoch gehalten, das Jesuskind, das in einer Schriftrolle zu lesen scheint. In der rechten Hand der Maria bemerkt man eine kleine Büchse, die als eine der Gaben der Hll. Drei Könige verstanden worden ist (?). An beiden Händen sind Ringe angedeutet. Auf dem Haupt trägt die Madonna eine hohe Lilienkrone über einem auf die Schultern herabfallenden Schleiertuch, darunter werden Haarwellen sichtbar. Diese Skulptur ist zwar ein wenig grob gearbeitet, aber doch von verhaltenem, herbem Adel, wie er für die große Plastik des frühen 13. Jahrhunderts in Deutschland charakteristisch ist. Sie ist zu Recht mit einer – leider beschädigten – Marienstatue aus gleichem Stein im Dom-Museum zu Halberstadt in Verbindung gebracht worden. Über diese weist sie hinaus mit der allgemeinen Anknüpfung an die wenig früheren Skulpturen im Magdeburger Dom und weiter zurück nach Bamberg.

Ursprünglich befand sich diese Statue im Kreuzgang der Heilig-Kreuz-Kirche. Von dort wurde sie 1945 in den Dom überführt.

Literatur:

Zeller, p. 194 f. – Habicht (1917) p. 77 f., (1930) p. 176 f. – R. Herzig, *Die Kirche zum Heiligen Kreuz in Hildesheim*. Hildesheim 1929, p. 18, Taf. 17.

In der gleichen Kapelle befanden sich früher noch andere Kunstwerke, zum Beispiel ein Paolo Veronese zugeschriebenes Gemälde der Grablegung Christi,

sowie – bis in die letzten Jahre – ein barocker Beichtstuhl mit vier figürlichen Allegorien der sogenannten „Beichterfordernisse“ (jetzt im Diözesan-Museum).

Literatur:

(Zu dieser Kapelle allgemein) Bertram, *Bischöfe*, p. 172. – Bertram, *Geschichte*, II, p. 302, III, p. 50. – Zeller, p. 54 f. – Herzig, p. 55 f.

16 Kapelle des hl. Georg

Für diese Kapelle ist bereits zum Jahre 1321 eine Altarstiftung bezeugt. Als einzige hat sie den alten Gitterabschluß, „Löwengitter“ genannt, behalten, weil in ihr eines der künstlerisch bedeutendsten und ehrwürdigsten Werke des mittelalterlichen Domes gehütet wird, das bronzene Taufbecken romani-scher Zeit (vgl. S. 69). Über dem Altar hängt jetzt ein

Tafelbild der Auferstehung Christi (Farbabb. D)

Niederländisch (wohl Marten de Vos), um 1570/1580.

Holz, H 200 cm, B 185 cm.

Das Bild, in lebhafter Farbigkeit gehalten, gibt in der Mitte den Auferstandenen mit der Kreuzfahne wieder, über einer Art Podium schwebend. Im Vordergrund erblickt man die Schar der überraschten, teilweise niedergestürzten Wächter, im Hintergrund links führt der Blick in die Bildtiefe zur Stadt Jerusalem mit dem Hügel Golgatha und den drei Kreuzen, rechts sieht man die drei frommen Frauen, die zum Grabe eilen. Die Gestalt Christi, von einem roten Mantel umflattert, erscheint in einer von oben herunterreichenden Lichtwolke. Nach oben öffnet sich der Blick in die Himmelssphäre mit Gottvater und Geisttaube zwischen Engelschören. Die beherrschende Bildachse wird somit von der göttlichen Dreifaltigkeit eingenommen. Die manieristisch gewundene Gestalt Christi vermittelt zwischen himmlischem und irdischem Bereich, als deren individueller Exponent am Bildrande unten rechts der Stifter in geistlicher Kleidung erscheint. Es stellt den Domherrn Ernst von Wrisberg († 1590) dar, von dem weiter oben bereits die Rede war (vgl. S. 67). Mit der dort genannten Tafel hing das Auferstehungsbild bis 1944 an den Wänden des Hochchores.

Eine gute zeitliche und künstlerische Parallele zum Auferstehungsbild findet sich mit einer Tafel des gleichen Themas in der St.-Andreas-Kirche (vgl. G. Froelich. In: *Alt-Hildesheim* 16, 1937, p. 27 f.). Die Altartafel im Dom ist bisher nicht veröffentlicht.

In der Georgskapelle stand früher ein Altar mit Bild der Pietà nach Anton van Dijk, flankiert von zwei Statuen des J. F. Ziesenis, die neuerdings in die Kapelle der hll. Vincentius und Anastasius übertragen worden sind (vgl. S. 79 f.). Wie in allen anderen Kapellen des Domes hatten hier auch mehrere Grab- bzw. Memoriantafeln verstorbener Prälaten ihren Platz gefunden. Darunter befand sich diejenige des Dompropstes Heinrich von Loë († 1748), der für den

genannten Barockaltar mit den Statuen von Ziesenis gesorgt hatte. Zu seiner Stiftung gehörte ursprünglich noch ein Relief des gleichen Künstlers, mit der Darstellung des hl. Georg als Patron der Kapelle. Ein Relief der Taufe Christi, ebenfalls von Ziesenis, bezog sich vom Thema her auf die Kapelle als Ort des Bronzetaufbeckens.

Literatur:

Bertram, Bischöfe p. 238. – *Bertram, Geschichte, III*, p. 145, 169 f. – *Zeller, p. 53 f.* – *Herzig, p. 56.* – *Behnke, p. 28.*

An der Rückseite der Georgskapelle hängt ein kleineres Bildwerk des gekreuzigten Christus, das sogenannte

Wandelkreuz

Niedersächsisch, erste Hälfte 12. Jahrhundert.

Holz, H 150 cm, B 110 cm, Korpus H 108 cm.

Dieses Kreuz gehörte früher in die Domkrypta, wo es über dem St.-Johannis-Altar aufgehängt war. Die plastisch wenig ausgeprägte Modellierung ebenso wie der Vier-Nagel-Typus des Gekreuzigten, endlich die für Hildesheim charakteristische Abknickung der Hände sprechen für die frühe Entstehungszeit. In Berichten über den alten Dom wird das schwärzliche Aussehen des Kreuzes hervorgehoben. Aus dem Jahre 1457 stammt eine Mitteilung, welche die im Kreuz selber aufbewahrten Reliquien erwähnt. – Der Name des Kreuzes rührt von seiner liturgischen Funktion: es wurde jeweils am Karfreitag in das Heilige Grab gelegt, in der Osternacht in feierlicher Prozession erhoben und auf dem Peter-Pauls-Altar aufgestellt, nach dem Hochamt aber an seinen Platz in der Krypta zurückgetragen. – Leider ist das Kreuz durch einen Sturz in jüngster Zeit erneut schwer beschädigt worden. Die folgende Restaurierung scheint den originalen Befund weitgehend verunklärt zu haben.

Literatur:

Kratz, p. 168 f. – *Herzig, p. 53 f.* – *Habicht (1917) p. 64 ff.*

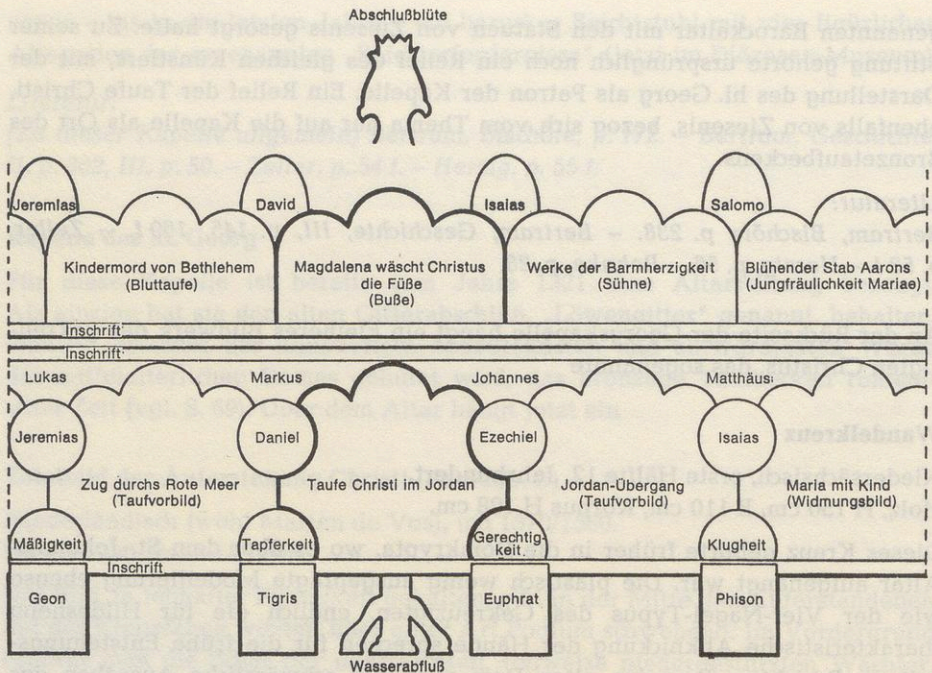
In der Mitte der Georgskapelle steht auf einem niederen, einstufigen Untersatz

Das bronzene Taufbecken (Abb. 34/35)

Hildesheim, um 1225.

Bronze, H gesamt 170 cm, H des Kessels 61 cm, H der Tragefiguren ca. 50 cm, Umfang 300 cm, oberer Durchmesser des Beckens 96 cm.

Von allen bronzernen Taufbecken des romanischen Mittelalters darf die Hildesheimer Taufe – neben der weit älteren des Reiner von Huy in Lüttich – als hervorragendstes Beispiel gelten. Sie nahm ursprünglich einen Platz im



Bronzetaufbecken: Ikonographisches Schema
(Entwurf V. H. Elbern, Zeichnung W. Arenhövel)

westlichen Teil des Mittelschiffes des Domes ein und war auf Stufen erhöht aufgestellt. Erst 1653 versetzte man sie von dort in einen Winkel der St.-Georgs-Kapelle. Im Jahre 1900 stellte man sie in der Mitte dieser Kapelle neu auf, in wiedergewonnener Erkenntnis ihres künstlerischen Ranges.

Das kostbare, über und über mit figürlichen Reliefs bedeckte Werk besteht aus mehreren für sich gegossenen Teilen: Tragefiguren, Becken, Deckel und bekrönender Blüte. Hinzuzurechnen wäre noch das Abflußrohr, das unter der Mitte des Kessels angebracht, von vier Klauen kaschiert war und seit dem Kriege (1945) leider verschollen ist. In seiner Gesamtgestalt erscheint die Taufe als ein von vier knienden Figuren getragenes rundes Gefäß, dessen Durchmesser von unten nach oben zunimmt. Der Deckel ist konisch gebildet und endet in einem als Blüte gestalteten Knauf. Der bewegte, nach oben zuerst anschwellende, dann schlanker werdende Umriß nimmt dem mächtigen Taufbrunnen die Schwere und läßt ihn eher als ein monumentalisiertes Werk der Kleinkunst erscheinen.

Um den bilder- und figurenreichen Reliefschmuck besser übersehen zu können, ist zunächst die Ordnung des Ganzen ins Auge zu fassen, beginnend mit dem Kessel. Sie gründet auf dem Prinzip der Vier, ausgehend von den Personifikationen der vier Paradiesesflüsse, die kniend das Taufbecken tragen und gleichzeitig aus bauchigen Gefäßen ihre Wasserströme ausgießen. Über ihren Köpfen beginnt die dem Kessel auferlegte Struktur, die sich einer architektonischen Metapher bedient. Über Rundmedaillons mit Personifikationen der Tugenden, die wie Nimben hinter den Köpfen der Tragefiguren erscheinen, zu denen sie gehören, sind kleine gedrehte Säulen aufgestellt, die wiederum von Medaillons mit Halbfiguren bekrönt sind und vier Propheten einschließen. Die Säulchen tragen weitgespannte, gedrückte Dreipaßbögen, die jeweils Szenen einfassen. In die Zwickel zwischen den Bögen, über den Prophetenmedaillons, sind die Evangelisten als halbfigurige Engel mit Symbolköpfen eingesetzt. Die Ränder des Kessels werden unten und oben von Inschriftleisten eingefast.

Die Inschrift am unteren Rande des Beckens bezieht sich auf die Tragefiguren als Personifikationen der Paradiesesflüsse, sie verweist zugleich nach oben zu den Tugend-Medaillons, vollzieht also textlich die bemerkte formale Struktur nach:

TEMPerIEM GEON TerRE DESIGNAT HIATvs
EST VELOX TIGRIS Qvo FORTIS SIGNIFICATvr
FRVGIFER EVFRATES EST IVSTITIAQve NOTATvs
OS MVTANS PHISON Est PRVDENTI SIMILATVS

Übersetzung:

Die Mündung des Geon ist der Mäßigkeit Sinnbild;
Reißend ist der Tigris, mit dem der Tapfere bezeichnet wird;
Fruchtbarkeit spendet Euphrat, auch als Gerechtigkeit vermerkt;
Phison mit wechselnder Mündung ist dem Klugen vergleichbar.

Die mit diesen Versen angegebene Gruppierung vervollständigt sich von den Umschriften der Propheten- und Evangelistenmedaillons her:

(PHISON) – PRVDENTIA (Klugheit) – YSAYAS PROPHETA –
SCS MATHEVS EVANGeListA
(GEON) – TEMPERANTIA (Maß) – HIEREMIAS PROPHETA –
S LVCAS EVANGeListA
(TIGRIS) – FORTITVDO (Tapferkeit) – DANIEL PROPHETA –
S MARCVS EVANGeListA
(EVPHRATES) – IVSTICIA (Gerechtigkeit) – EZECHIEL PROPHETA –
S IOHANNES EVANGeListA

Die Tugenden tragen ihre entsprechenden Symbole: die Klugheit Buch und Schlange, das Maß ein Gefäß, die Tapferkeit erscheint als gewappnete Gestalt, die Gerechtigkeit mit der Waage. Sogar der Ausdruck der einzelnen Gesichter

entspricht dem Sinn der jeweiligen Personifikation. Die Propheten sind durch Schriftbänder näher charakterisiert, die Evangelisten durch die Anfänge ihrer Bücher gekennzeichnet. Die aus diesen Figuren gefügte Gesamtordnung wird in der schönen Inschrift am oberen Rande des Taufkessels zusammengefaßt:

QVATTVOR IRRORANT PARADISI FLVMINA MVNDVVM
VIRTVTESQVE RIGANT TOTIDEM COR CRIMINE MVNDVVM
ORA PROPHETARVM QVE VATICINATA FVERVNT
HEC RATA SCRIPTORES EVVANGELII CECINERVNT

Übersetzung:

Vier Ströme des Paradieses bewässern den Erdkreis,
Ebenso viele Tugenden benetzen das Herz, das von Sünden gereinigt.
Was der Mund heiliger Propheten verkündete,
Das ist alles erfüllt, davon sangen die Evangelisten.

Eine der Struktur der Kesselwandung entsprechende, wenig vereinfachte Ordnung gliedert auch den Deckel. Sie besteht ebenfalls aus Dreipaßbögen über gedrehten Säulchen und Halbfiguren in den Zwickeln darüber. Unter den Bögen erscheinen wiederum szenische Darstellungen. Das bildliche System läßt sich in seinem theologischen Gehalt zurückführen auf die frühchristlichen Kirchenväter. Schon bei Paulinus von Nola (um 400) sind die Evangelisten „Christi lebendige Ströme“ genannt, und das um Propheten und Tugenden bereicherte Gefüge läßt sich bereits in den Schriften des hl. Ambrosius antreffen. In den Zusammenhang, der vom Paradies, also der Erschaffung der Welt, über das Alte Testament zur Neuschöpfung der Welt im Zeichen des Evangeliums reicht, ordnen sich nun die schon bemerkten Szenen ein, die sich mit dem Geheimnis der Taufe befassen. Als Hauptbild darf, dem Zweck des Gerätes entsprechend, die Darstellung der Taufe Christi aufgefaßt werden: Christus steht in dem hügelartig aufgehäuften Wasser und wird von Johannes getauft, während die Taube des Geistes auf ihn niedersteigt. Die Inschrift auf dem Kleeblattbogen über der Szene beschreibt das Bild:

HIC BAPTIZATVR XPS (= Christus) QVO SanCtIFICATVR
NOBIS BAPTISMA TriBVENS IN FLAMINE CRISMA

Übersetzung:

Hier wird Christus getauft, durch ihn uns die Taufe geheiligt,
Der uns im Heiligen Geist die Salbung mitteilt.

Diese Szene, die in einem vertrauten ikonographischen Schema dargeboten ist, wird von zwei Darstellungen aus dem Alten Testament begleitet, die seit alters als Vorbilder der Taufe gelten. Links ist der Durchzug durch das Rote Meer gezeigt: Moses teilt mit dem Stabe die Wasser, ihm folgen zwölf Gestalten, durch die typischen mittelalterlichen Judenhüte als Kinder Israels gekennzeichnet. Das Inschriftband im Dreipaßbogen benennt den Vorgang und hebt die Beziehung zur Taufe hervor:

Per MARE Per MOYSEN FVGIT EGIPTVM GENvs HORVm
 Per XPM (= Christum) LAVACrO FVGIMvs TENEBRAS VICIORVM

Übersetzung:

Jenes Geschlecht flieht, von Moses geführt, durch das Meer aus Ägypten,
 Wir entfliehn in dem Bad der Taufe durch Christus der Finsternis der Sünden.

Die Szene rechts von der Taufe Christi zeigt die Vertreter der zwölf Stämme Israels, die unter Führung des Josua den Jordan überschreiten und ins Gelobte Land einziehen. Auf ihren Schultern tragen sie die Bundeslade, und alle Israeliten tragen Steine, aus denen am anderen Ufer des Flusses ein Mal errichtet werden sollte (vgl. Jos. Kap. 3–4). Hier lautet die Inschrift:

AD PATriAM IOSVE DVCE FLVMEN TRANSIT HEBREVS
 DVCIMVR AD VITAm TE DVCE FONTE DEVS

Übersetzung:

Zum Vaterland durchschreitet unter Führung Josuas der Hebräer den Fluß,
 Wir werden unter Deiner Führung, o Gott, zum Leben geleitet.

In dem vierten Bilde schließlich, das rückseitig der „Taufe Christi“ gegenüberliegt, ist die thronende Maria mit dem Kinde gegeben, flankiert von den stehenden Mitpatronen der Hohen Domkirche von Hildesheim, den hll. Epiphanius und Godehard. Die links vom Throne kniende kleine Gestalt des Stifters bekräftigt den Charakter dieser Darstellung als Widmungsbild des ganzen Werkes. Die Inschrift nennt auch den Namen des Stifters:

WILBERNvs VENIE SPE DAT LAVDIQve MARIE
 HOC DECVS ECCLESIE SVSCIPE XPE (= Christe) PIE

Übersetzung:

Wilbern weiht in der Hoffnung auf Gnade und zum Preise Mariae
 Der Kirche diesen Zierat. O Christus, nimm ihn gnädig an.

Über Wilbern, am Gewande als Geistlicher kenntlich, ist im Zusammenhang mit der Bronzetaufe Sicheres sonst nichts bekannt. Ein Domherr gleichen Namens, der 1208 in Goslar genannt wird, hat vielleicht eine unmittelbare Beziehung auch zur Kathedrale von Hildesheim gehabt. Der gleiche Name erscheint aber auch auf der etwa gleichzeitigen Bronzetaufe im Osnabrücker Dom, die von einem Meister Gerardus geschaffen wurde. A. Dolfen hat die ansprechende und allgemein für zutreffend gehaltene Vermutung geäußert, der Stifter Wilbernus sei identisch mit Wilbrand von Oldenburg, der zuerst Domherr zu Hildesheim und Propst in Magdeburg war und später, nach einer diplomatischen Reise ins Heilige Land, 1213 Dompropst in Hildesheim, 1226/1227 Bischof von Paderborn und Bischofsverweser von Münster und Osnabrück wurde. Er starb 1233 als Bischof von Utrecht. Einem weitgereisten und kenntnisreichen Manne wie ihm kann man eine so tief sinnige und zugleich kostbare Stiftung wohl zutrauen.

Der Deckel des Taufbeckens, der an einer eisernen Kette hochgezogen werden kann, ist in vergleichbarer Weise in vier von Säulchen getragene, kleinere

Bogenfelder aufgeteilt, wiederum jedes mit einer figürlichen Darstellung gefüllt. Über dem Bilde der Taufe Christi sieht man die Szene mit der reuigen Sünderin, die dem Herrn im Hause Simons die Füße wäscht und sie mit ihren Haaren trocknet. Schriftbänder in der Szene selber erläutern das Bild. Der Bogen trägt die Inschrift:

SPE REFICIT PECTVS LACRIMIS A FLENTE REFECTVS

Übersetzung:

Hoffnung ermuntert die Brust, sie gesundet durch bittere Zähren.

Offensichtlich ist mit den beiden übereinander angeordneten Szenen, in denen jeweils Christus in der Mitte erscheint, eine Art christologischer Achse im Zentrum des Taufbeckens beabsichtigt.

Links von diesem Felde, über dem Durchzug durchs Rote Meer, ist der bethlehemitische Kindermord geschildert. Der König Herodes am linken Bildrand wird von einem Schwertträger begleitet, die Frauengestalt rechts nährt liebevoll ihr todgeweihtes Kindlein. Die Inschrift enthält, wie manche andere am Taufbecken, die Andeutung eines Wortspiels:

QvOS DOLOR OSTENTAT CRVOR A CRVDELE CRVENTAT

Übersetzung:

Voll Schmerz sind emporgehalten, die von grausamer Mörderhand hingeschlachtet werden.

Rechts von der Mitte, über dem Zug der Juden mit der Bundeslade, erscheint als dritte Szene des Deckels die thronende MISERICORDIA, umgeben von Gestalten, deren jede eines der „Werke der Barmherzigkeit“ vertritt. Die Aufschrift des Bogens lautet:

DAT VENIAM SCELERI Per OPES INOPVM MISERERI

Übersetzung:

Es bewirkt Verzeihung der Sünden, sich mit seinem Gelde der Armut barmherzig anzunehmen.

Man hat die jugendlich-anmutige, gekrönte Frauengestalt der „Barmherzigkeit“ als Darstellung der hl. Elisabeth von Thüringen verstehen und die ganze Szene als Spiegelung franziskanischer Ideale auffassen wollen (A. Bertram, H. Appuhn). Es fehlen jedoch zwingende Hinweise in dieser Richtung. Da Elisabeth erst 1235 heiliggesprochen wurde, würde diese Annahme zugleich eine spätere Entstehung des Taufbeckens voraussetzen, als gemeinhin angenommen wird. Völlig auszuschließen ist sie freilich nicht.

Das vierte Bild des Deckels schildert die Geschichte des Aaronsstabes, der neben elf dünnen Stäben als einziger erblüht und dadurch die Erwählung Aarons kennzeichnet (Num. 17, 16–25). Der Altar mit den Stäben wird flankiert von den Gestalten Mosis und Aarons. Der mittelalterlichen Theologie galt dieser biblische Bericht als Typus der jungfräulichen Mutterschaft Mariens, und die Umschrift im Bogen entspricht dieser Bildabsicht:

VIRGA VIGET FLORE PARIT ALMA VIGENTE PVDORE

Übersetzung:

Der Stab treibt Blüten, die Erhabene gebiert und bleibt doch unberührt.

Die Anordnung über der thronenden Maria des Widmungsbildes läßt die Annahme zu, daß damit eine mariologische Gegenachse zu der Zusammenordnung der beiden christologischen Themata beabsichtigt ist.

In den Zwickeln über den Säulchen des Deckels erscheinen wiederum Halbfiguren von Propheten: König David zwischen Jeremias und Isaias, ferner König Salomo, jeder mit einem Spruchband ausgestattet, das sich auf die zugehörige Szene bezieht. Die Inschrift am unteren Rande des Deckels faßt die theologische Bedeutung der drei vorderen Bilder noch einmal knapp zusammen und setzt sie in Beziehung zum Taufgeheimnis: die sündentilgende Tränenflut der Maria Magdalena, die Erlösung der unschuldigen Kindlein in der Bluttaufe, und die tätige Reue in Werken der Barmherzigkeit:

MVNDAT VT INMVNDA SACRI BAPTISMATIS VNDA
SIC IVSTE FVSVS SANGVIS LAVACHRI TENET VSVS
POST LAVAT ATTRACTA LACRIMIS CONFESSIO FACTA
CRIMINE FEDATIS LAVACHRVM FIT OPVS PIETATIS

Übersetzung:

Wie die Welle der heiligen Taufe das Unreine reinigt,
So steht das unschuldig vergossene Blut an Stelle des Taufbades.
Tränenvolles Bekenntnis wäscht rein von späterer Schuld,
Sündenbefleckten dient das Werk der Frömmigkeit zur Reinigung.

Der tiefe theologische Sinn des Taufbeckens wird gleichsam zusammengefaßt in der durchbrochen gearbeiteten, köstlichen großen Blüte, die den Deckel bekrönt. Sie mag einmal an den Baum im Paradies erinnern, der aus den lebenspendenden Wassern der vier Flüsse aufwächst, zugleich aber auch allegorisch auf die Früchte anspielen, die aus der Taufnade hervorgehen. Es sind mehrere Sinnschichten, die sich aus der bildlichen Ausstattung der Hildesheimer Taufe ablesen lassen. Drei biblische Szenen am Becken beziehen sich unmittelbar auf die Taufe bzw. ihre typologischen Vorbilder, geordnet um die Achse der auf Christus bezogenen Darstellungen. Am Deckel erscheinen drei allegorische Kompositionen, die das Thema der Taufe weiter ausführen. Die Bilder der Propheten und der Evangelisten binden die einzelnen Vorgänge in den Ablauf des Heilsgeschehens vom Alten zum Neuen Testament ein. Die beiden übrigen, wiederum achsial einander zugeordneten Bilder der thronenden Gottesmutter und des typologisch auf die Unbefleckte Empfängnis bezogenen Aaronsstabes stellen zugleich eine Art Verklammerung der beiden angegebenen Bildgruppen dar durch den ekklesiologischen Hinweis, der in ihnen enthalten ist: Maria als Mutter Kirche verstanden. Dies trifft in besonderer Weise für den Hildesheimer Dom zu, dessen vornehmste Patronin die Gottesmutter ist. In entsprechendem, auf die Kirche bezogenem Sinne ist letztlich

auch die architektonische Metapher der beiden übereinander angeordneten Säulenstellungen zu verstehen, die als verbindende Klammer die bildliche Aussage des Taufbeckens als sakramentalen Schoß der Mater Ecclesia, als „Lebensbrunnen“ des Neuen Bundes zusammenschließen.

Das Hildesheimer Taufbecken ist nicht nur ein ikonographisch reiches und theologisch wohldurchdachtes Werk von durchsichtiger Klarheit, sondern auch in formal-künstlerischer Beziehung eine meisterliche Schöpfung. Von seiner überlegten Gesamtgestalt ist bereits eingangs die Rede gewesen. Hervorzuheben ist die ästhetisch vollendete Art, mit der die Schwere des monumentalen Gefäßes durch die Tragefiguren gleichsam ins Schwebende umgesetzt worden ist. Die architektonische Strukturierung der Reliefflächen an Kessel und Deckel ist deutlich gemacht, ohne daß sie sich gegenüber dem figürlichen Relief selber ungebührlich aufdrängte. Schließlich spielt auch das lehrhafte Moment, das in den zahlreichen Aufschriften und Schriftbändern zum Ausdruck kommt, eine in dieser Zeit der Hochscholastik begreiflicherweise wichtige Rolle. Mehr noch aber ist alle Aufmerksamkeit des Künstlers der figürlichen Gestaltung in Komposition, modellierender Durchbildung und psychologischer Erfassung von Einzelfiguren und Gruppen zugewandt. Dabei reichen die plastischen Möglichkeiten vom fein modulierenden, extrem flachen Relief bis zur vollplastischen Bildung bei den Personifikationen der vier Paradiesesflüsse. Dabei wird freilich nie der Primat überzeugender Schilderung der religiösen Heilstatsachen gegenüber profaner Lust an der Entfaltung der gestalterischen Aktion aus dem Auge verloren.

Das Taufbecken, für das die Kunstgeschichte den Namen des Künstlers nicht mitteilen kann, steht in der dichten und reichen Tradition des niedersächsischen Bronzegusses romanischer Zeit, die über das Grabmal Herzog Heinrichs des Löwen und seiner Gemahlin, das Kopfreliquiar von Fischbeck, den Krodoaltar in Goslar und den Mindener Kruzifixus zurückweist bis in die Zeit Bischof Bernwards. Es ist nicht leicht, angesichts der Einmaligkeit der Bronzetaufe ihren präzisen kunstgeschichtlichen Ort zu bezeichnen, er läßt sich auch mit der Gruppe der eben genannten Werke nur lose umschreiben. Die in ihm verwirklichte Kunst ist als „byzantinisierende Spätromanik“, gekennzeichnet worden, und E. Panofsky hat hinzugefügt, ein gewisser Einfluß darauf sei von der französischen Frühgotik ausgeübt worden. Dieser Sachlage entsprechend wird man an der Entstehung dieses einzigartigen Meisterwerkes im Dom zu Hildesheim um 1225 festhalten können.

Literatur:

Kratz, p. 195 ff. – Bertram, *Geschichte*, I, p. 264 ff. – A. Bertram, *Das eherne Taufbecken im Dom zu Hildesheim*. Hildesheim 1900 (= *Zeitschr. f. christl. Kunst* 13, 1900, Sp. 122 ff.). – Zeller, p. 83 ff. – Bertram, *Kunstschätze* Nr. 36. – Habicht (1917) p. 49 ff. – E. Panofsky, *Die deutsche Plastik des 11.–13. Jahrhunderts*. München 1924, p. 110 ff., Nr. 47 f. – O. Dolfen. In: *Jahrbericht* 1924/25

des Diözesanmuseums Osnabrück. – Herzig, p. 28 ff. – Habicht (1930) p. 163 ff. – S. H. Steinberg, *Der Stifter des Hildesheimer Taufbeckens*. In: *Alt-Hildesheim* 12, 1933, p. 36 ff. – A. Feulner / Th. Müller, *Geschichte der deutschen Plastik*. München 1953, p. 73 f. – K. Algermissen, *Das romanische Taufbecken des Hildesheimer Domes*. Hildesheim 1958 (= *Unsere Diözese* 26, 1957). – Appuhn, p. 36, Nr. 83–87.

Die Kapellen der Südseite

Von Osten kommend, gelangt der Besucher in die

17 Kapelle der Unbefleckten Empfängnis.

Da dieses kleine Heiligtum seit alters mit dem Kult des hl. Bischofs Bernward verbunden war, trug es auch dessen Namen. Die früheste Stiftung wird hier für das Jahr 1320 angenommen. Später stiftete Dompropst Ernst F. von Twickel († 1734) für diese Kapelle einen Rokoko-Altar, der dem letzten Kriege zum Opfer fiel, bis auf die plastischen Figuren von der Hand P. Egells, die jetzt in der folgenden Elisabeth-Kapelle aufgehängt sind. – Bei der jüngsten Neuordnung des Dominnern erhielt der Altar einen modernen, sehr schlichten Überbau. Darauf sind angebracht drei große

Reliefbilder Mariae mit Kind, St. Bernwards und Karls d. Gr. (Abb. 37)

Anton Syring (Sury), Hildesheim 1666–1667.
Silber, Treibarbeit, H 112,5 cm, bzw. 113 und 115 cm.
Restauriert 1965.

Maria mit Krone, Globus und Zepter thront auf einer Wolkenbank, über Mondsichel und Engelköpfen. Das frontal auf ihrem Knie stehende Jesuskind hält das Händchen segnend erhoben. Maria wird flankiert von zwei stehenden Figuren: rechts St. Bernward, in pontifikaler Gewandung mit Stab und Mitra. Er hält als Kennzeichen das nach ihm benannte goldene Prozessionskreuz (vgl. Elbern / Reuther, Nr. 1). Kaiser Karl der Große (links) ist in dem für ihn charakteristischen Typus wiedergegeben, mit Reichskrone, Schwert und großem Reichsapfel. Diese Reliefs sind gute und sehr dekorative, wenn auch künstlerisch nicht weiter hervorragende Arbeiten des Hildesheimer Goldschmieds Anton Syring. Die Mittel für die Erstellung der Reliefs, zu denen noch andere, im Kriege stark mitgenommene Arbeiten gehörten, wurden damals leider durch den Verkauf eines bedeutenden Werkes frühgotischer Goldschmiedekunst beschafft, einer Weihgabe Bischof Dithards (928–954).

Literatur:

Kratz, p. 236 ff. – Zeller, p. 117. – Herzig, Nr. 71 ff. – H. Reuther. In: *Elbern / Reuther*, Nr. 71, 72, 78.

18 Kapelle der hl. Elisabeth

Auch für diese Kapelle ist eine Stiftung zuerst aus dem Jahre 1320 bezeugt, von Domherr Gunzelin von Berwinkel. Später befand sich hier, in einen Altaraufbau in den Formen der Spätrenaissance eingesetzt, eine Leinwand mit Darstellung der Himmelfahrt.

Literatur: Zeller, p. 59.

Maria-Immaculata-Altar (Abb. 36)

Bei der Neuausstattung des Domes nach dem Wiederaufbau wurden hier die geretteten Teile des Maria-Immaculata-Altares aufgestellt. Dieser stand bis 1945 in der östlich angrenzenden Kapelle. Er war eine private Stiftung des Weihbischofs Ernst Friedrich Freiherr von Twickel († 1734), und wurde 1729–1731 geschaffen von dem kurpfälzischen Hofbildhauer Paul Egell (1691 bis 1752). Erhalten sind die drei lebensgroßen Gestalten der Muttergottes (H 173 cm) und ihrer Eltern St. Anna (H 159 cm) und Joachim (H 157 cm). Die kupferfarbene Fassung der in Lindenholz geschnitzten Figuren soll Metall (Rotguß) vortäuschen.

„In der Altarmitte steht etwas erhöht, ursprünglich auf einem kurvierten Podest, die Gottesmutter als Unbefleckte Empfängnis. An der Vorderseite des Podestes ist ein Alabasterrelief eingelassen, das den Stifter kniend zu Füßen des hl. Bischofs Bernward zeigt, der Kranke und Gebrechliche heilt. Auf übereck gesetzten Postamenten stehen an der Evangelienseite der hl. Joachim und an der Epistelseite die hl. Mutter Anna. Die Gottesmutter ist auf der von Wolken verdeckten Erdkugel mit Sonne und Mondsichel dargestellt; sie hält ihre gefalteten Hände vor der Brust. Eine drachenartige Schlange mit eingerolltem Schwanz und weit vortretendem Kopf (später am unteren Rande glatt abgesägt) umzieht die bewölkte Erdkugel. Alle diese Attribute verschmelzen miteinander, so daß die Gottesmutter über den Wolken schwebend wirkt, ohne den Eindruck einer Erdschwere zu hinterlassen. Ihr Obergewand fließt in konkavem Schwung über das schräg vorgesetzte linke Bein herab. Rechts neben ihr sitzt der Verkündigungsengel, der seine Rechte zum Gruß erhoben hat. Das hochformatige Altarbild hinter der Gestalt Mariens ging 1945 verloren. Sein Rahmen war nach einer Verkröpfung oben korbbugig geschlossen und an beiden Längsseiten nach unten ausschwingend komponiert. Es hatte keinen thematischen Eigenwert, sondern ergänzte vielmehr die plastische Darstellung durch Hinzufügung des Hl. Geistes in Taubengestalt und durch begleitende Engel in der Himmelssphäre zu einem vollständigen ikonographischen Programm. Der hl. Johannes mit bärtigem Haupt läßt eine kontrapostische Haltung erkennen. Ursprünglich hielt er in seiner Linken einen Stab als eines seiner speziellen Attribute. Die hl. Mutter Anna mit matronenhaften Gesichtszügen ist im Gebet versunken dargestellt. Ihr Mantel ist teilweise von dem über ihre Schulter herabfließenden Schleier verdeckt. An ihrer

rechten Seite erblickt man das vorwärtsschreitende kleine Marienkind, das die aufgeschlagene hl. Schrift vor seinen größtenteils unbekleideten Körper hält. Der Maria-Immaculata-Altar zählt zu den Hauptwerken Paul Egells, der um 1717 als Geselle bei Balthasar Permoser in Dresden gearbeitet hat. Ausgehend von einem realistischen Pathos zeigen diese drei Statuen, in zierlich-eleganter Formensprache des Rokoko unter Verzicht auf eine flatterhaft zerrissene Umrisslinie, die Wandlung des Künstlers zu tiefer Verinnerlichung und Vergeistigung in der plastischen Aussage, bei souveräner Meisterung tiefenräumlicher Akzente. Paul Egells Schaffen hat besonders stark auf die Altarwerke seines Schülers Johann Peter Wagner (1730–1809) im Fürstbistum Würzburg bis weit über das zweite Drittel des 18. Jahrhunderts eingewirkt."

(Hans Reuther)

Literatur:

Zeller, p. 57. – Th. Demmler. In: *Jahrb. d. preuß. Kstslgn.* 43, 1922, p. 137 ff. – F. Bleibaum, p. 181 ff. – Bertram, *Geschichte*, III, p. 144 f., 169. – Herzig, p. 37. – G. Jacob. In: *Mannh. Gesch.Bll.* 35, 1934, p. 11 ff. – K. Lankheit, *Die Zeichnungen des kurpfälz. Hofbildhauers Paul Egell*. Karlsruhe 1954, p. 25 f., 54 f. u. a. O. – Ders. In: *Münchner Jahrb. d. bild. Kunst* VI, 1955, p. 243 ff. – Ders. In: *Beitr. z. Kunstgesch., Festgabe f. H. R. Rosemann*. München 1960, p. 221 ff. – *Kat. Europäisches Barock*. München 1958, Nr. 447 a–c. – H. Reuther. In: *Alt-Hildesheim* 41, 1970, p. 55 ff.

19 Kapelle der hll. Vincentius und Anastasius

Gestiftet um 1323 durch Domherr Gunzelin von Berwinkel, dem auch die vorhergehende Kapelle zu verdanken war.

Der Altar aus der Zeit vor der Zerstörung schloß ein Allerheiligen-Bild ein, das von einem gleichnamigen, einst im Mittelschiff stehenden „Altare Omnium Sanctorum“ dorthin versetzt worden war. Der jetzige moderne Aufbau in grünem Marmor enthält, von zwei Statuen flankiert, ein

Altarbild der Predigt Johannes des Täufers

Niederländisch, Ende 16. Jahrhundert.

Ol auf Leinwand, H 126 cm, B 105 cm.

Der Heilige steht in gespreizter Haltung fast frontal vor einem Baum, rechts und links im Vordergrund sitzende bzw. stehende Figuren begleiten ihn. Im Mittelgrunde sieht man die kreisförmig um die Gestalt des Täufers gruppierte Schar der Zuhörer. Im Hintergrund erkennt man in einer Flußlandschaft die winzige Darstellung der „Taufe Christi“. Die gestreckte Bildung der Figuren, ihre forcierten Bewegungen und die starke räumliche Spannung zwischen Vorder- und Hintergrund sind kennzeichnend für den südniederländischen Manierismus. Die Zuweisung des Bildes an einen bestimmten Künstler ist bisher nicht gelungen. Das Altarbild wird flankiert von zwei

Statuen des Propheten Isaias und des Apostels Philippus

Johann Friedrich Ziesenis (1715–1785), Frühwerk von 1743.

Alabaster, H 152 cm.

In den beiden bewegten, von knitttigem Faltenwurf charakterisierten Skulpturen handelt es sich um die frühesten bekannten Arbeiten von Ziesenis. Signatur und Datum finden sich auf dem Stamm, auf den St. Philippus sich stützt. Der Künstler hat viel in Nordwestdeutschland, nicht zuletzt im Umkreis von Hildesheim und Hannover gearbeitet, wo er auch starb. Vermutlich hat er bei P. Egell gelernt (vgl. die Skulpturen in der Kapelle der heiligen Elisabeth, S. 78 f.). Jedenfalls weisen die wesentlichen Stilmerkmale auf den süddeutschen Barock als künstlerische Quelle. Ziesenis ist als „vornehmster Vertreter des bürgerlichen Rokoko in Hannover“ bezeichnet worden.

Die beiden Heiligen, die früher am Altar der St.-Georgs-Kapelle mit dem Bronzetaufbecken standen (vgl. S. 68 f.), beziehen sich auf die Taufe als Grundthema dieser Kapelle: der Apostel Philippus hatte lt. Apostelgeschichte Kap. 8 den Kämmerer der äthiopischen Königin Kandake getauft, und der Prophet Isaias war der Legende nach durch Zersägen hingerichtet worden, er darf somit als Hinweis auf die sogenannte Bluttaufe verstanden werden. Zu den beiden Figuren gehörte ursprünglich noch ein Relief der Taufe Christi, vom gleichen Künstler.

Literatur:

Bertram, Bischöfe, p. 238. – *Bertram, Geschichte*, III, p. 145, 169 f. – *Zeller*, p. 53 f. – *Bleibaum*, p. 248 ff. – *Herzig*, p. 56, 59 f. – *Habicht* (1930) p. 233 ff. – *Behnke*, p. 32. – *Speziell zu Ziesenis: H. Vollmer. In: Thieme-Becker, Allg. Lexikon der bildenden Künstler*, Bd. 36. Leipzig 1947, p. 496, sowie *Kat. der Bildwerke in der Niedersächsischen Landesgalerie Hannover*. München 1957, Nr. 319 ff. – *Kat. Johann-Friedrich-Ziesenis-Ausstellung. Hannover, Landesmuseum*, 1937, p. 16.

20 Kapelle der hl. Barbara

Die Kapelle, 1321 gestiftet bzw. dotiert, wurde von Jobst Edmund von Brabeck wohl zum Andenken an seinen Onkel, den gleichnamigen Fürstbischof von Hildesheim (1688–1702), neu eingerichtet. Der Altar zeigt den charakteristisch barocken Aufbau: das Altarbild zwischen sechs gedrehten, mit Weinlaub verzierten und farbig gefaßten Säulen, die einen kräftig profilierten Segmentgiebel tragen und durch dessen gesprengten Bogen reicher Blütenschmuck drängt. Die jüngste Restaurierung hat den farbig-festlichen Charakter des Altars übermäßig gedämpft. Über dem Giebel die von zwei stehenden Putti gehaltene Wappenkartusche des Bischofs, der in dieser Kapelle auch beigesetzt worden war. Früher trug der Altar ein Bild der Heiligen Familie, das beim Dombrand schwer beschädigt wurde und nicht wiederhergestellt werden konnte. Nunmehr enthält er ein

Altarbild der Himmelfahrt Mariae

Niederdeutsch, 18. Jahrhundert.

Leinwand, H ca. 210 cm, B 140 cm.

Das schlichte Gemälde zeigt rechts unten die um den Sarkophag der Jungfrau versammelten Jünger, weiter links nach oben weisende Gestalten der anderen Apostel. In der oberen Bildzone wird die Muttergottes von Engeln aufwärts getragen. Das Bild entstammt dem früheren Augustinerinnen-Kloster zu Dorstadt.

Als Antependium ist auf die Stipes des Altares aufgelegt ein *barockes Silberrelief mit Darstellung der Hl. Familie*, stilistisch den getriebenen Silberarbeiten in der Kapelle der Unbefleckten Empfängnis verwandt (vgl. S. 77), aus dem Josephinum hierher übertragen. Damit wurde das ursprüngliche Bildthema der Barbara-Kapelle wieder aufgenommen.

Bis vor kurzem stand in der Kapelle auch einer der beiden erhalten gebliebenen großen Barock-Beichtstühle des Domes, mit reichem allegorischem Figurenschmuck, dem Tiroler Bildschnitzer Franz Xaver Nissl (1731–1804) zugeschrieben (jetzt im Diözesan-Museum).

Literatur:

Zeller, p. 59 ff. – Herzig, p. 56 f.

Im Westwerk

bzw. im Hauptportal des Domes, aus Gründen des besseren Schutzes und der Sicherheit nach innen eingehängt, befinden sich die berühmten

21 Bronzetüren des Bischofs Bernward (Abb. 33, Farbabbb. B)

Hildesheim, um 1015.

Bronzeguß, H 472 cm, B 112,5 bzw. 114,5 cm (zusammen 227 cm), Dm. 2,5–4,5 cm.

Die sogenannte Bernwardstür besteht aus zwei Flügeln, jeder massiv, in einem Stück gegossen. Beide Flügel tragen je acht schmalrechteckige Bildfelder von ca. 50/55×97 cm Größe. Zwischen dem zweit- und drittuntersten Felde sitzt auf beiden Flügeln ein Löwenkopf auf kreisrundem Felde, die im Gebiß eingehängten Türringe sind gesondert gegossen. Die als Reliefs gestalteten Bildfelder sind durch schmale, glatte Streifen voneinander abgesetzt. Ein etwas breiterer Streifen in der Mitte trägt die Inschrift:

ANno DOMinicae INCarnationis MXV Bernvvardus
EPiscopus DIVE MEMorie HAS VALVAS FVSILES /
IN FACIEm ANGELICI TEMPLI OB MONIMENTum
SVI FECit SVSPENDI

Übersetzung:

Im Jahre der Fleischwerdung des Herrn 1015 ließ Bischof Bernward seligen Angedenkens diese gegossenen Türflügel an der Fassade der Engelskirche zu seinem Gedächtnis aufhängen.

Dem Wortlaut nach wäre diese Inschrift somit erst nach dem Tode des Bischofs in die Bronzetüren eingegraben worden.

Das Bildprogramm der Türen ist zur einen Hälfte dem Alten Bunde (links), zur andern dem Neuen Testament (rechts) gewidmet. Beide Bildreihen sind in der äußeren Ordnung zunächst so aufeinander bezogen, daß sie von links oben nach unten, und von rechts unten nach oben gelesen werden sollen. Darüber hinaus sind die Bilder, soweit für uns erkennbar, wenigstens teilweise auch typologisch aufeinander bezogen, d. h. im Sinne der Beziehung von alttestamentlichem Vorbild und neutestamentlicher Heilswirklichkeit. Diese inhaltliche Disposition entspricht somit im formalen Bereich der Verschränkung von vertikaler Grundordnung und horizontalen Querbeziehungen.

Die Bildfolge setzt sich aus folgenden Themen zusammen:

Alttestamentliche Reihe

Erschaffung Adams
Zuführung Evas
Sündenfall der Stammeltern
Verurteilung Adams und Evas

Neutestamentliche Reihe

Noli me tangere
Frauen am Grabe
Kreuzigung
Verurteilung Christi

Inschriftzeile

Vertreibung aus dem Paradiese
Erdenleben der Stammeltern
Opfer Kains und Abels
Brudermord

Inschriftzeile

Darstellung Jesu im Tempel
Anbetung der Weisen
Geburt Christi
Verkündigung an Maria

Es darf vorausgesetzt werden, daß Bischof Bernward und seine künstlerischen Helfer verschiedene Werke gekannt haben, die als Vorbilder für die Hildesheimer Bronzetüren in Frage kommen. Man hat dazu einerseits stets auf die Bronzetüren an den Domen von Aachen, aus der Zeit Karls des Großen, und von Mainz verwiesen, die letzteren von Bernwards Zeitgenossen, dem Erzbischof Willigis (975–1011) veranlaßt. Beide Beispiele sind, wie die Hildesheimer Türen, in massivem Einzelguß gefertigt. Andererseits ist auch an die in Holz geschnitzten Türen aus frühchristlicher Zeit an Sta. Sabina, Rom, und in

S. Ambrogio zu Mailand als Vorbilder zu denken, weil sie mit bilderreichem Reliefschmuck versehen waren. Bischof Bernward kann sie gelegentlich seiner Romreise im Jahre 1001 selber kennengelernt haben.

Die schöpferische Eigenleistung der Hildesheimer Türen besteht einmal in der sehr durchdachten *ikonographischen Ordnung*. Wie angedeutet, ist sie in zweifacher Weise zu verstehen. Zuerst in der Gegenüberstellung der Bildreihen aus dem Alten und Neuen Bund, wobei die Gesamtbewegung des Zyklus nicht übersehen werden sollte, – von der Höhe der Erschaffung des Menschen nach dem Bilde und Gleichnis Gottes, zum Tiefpunkt seiner willkürlichen Zerstörung im Brudermord, und wieder aufsteigend von der Menschwerdung Gottes bis zur Neuschöpfung im verklärten Menschenleibe des auferstandenen Christus. Zum zweiten in den typologischen Einzelbeziehungen, von denen einige besonders augenfällige Beispiele angeführt seien. Deutlich ist die Parallelität zwischen dem Baum des Lebens im Paradiese, von dem die Stammeltern die todbringende Frucht nehmen, und dem heilbringenden Holz des Kreuzes Christi herausgearbeitet. Neben die Szene, in der Adam und Eva nach dem Sündenfall vor dem gestrengen Auge Gottes erscheinen, ist die Vorführung des unschuldigen Christus vor Pilatus bzw. Herodes (da gekrönt) gestellt. Die „Darstellung im Tempel“ des neuen Adam = Christus steht neben der Vertreibung des alten Adam aus dem Paradiese. Mit besonderer, auch plastisch hervorgehobener Eindringlichkeit ist neben Adam, der „im Schweiß seines Angesichtes“ den Acker bebaut, die säugende Eva der mit dem Kinde königlich thronenden „neuen Eva“ = Maria gegenübergestellt, die die Gaben der Magier empfängt. Die hier zutage tretende Betonung eines mariologischen Aspektes in der Ikonographie der Türen ist von der Forschung bereits hervorgehoben worden (K. Algermissen). Das eindeutige Verständnis mancher Gegenüberstellungen bzw. Bildelemente bleibt uns noch verschlossen, so in der Szene der Erschaffung Adams, wo neben dem liegenden Stammvater am rechten Bildrande eine zweite Gestalt erscheint. Vielleicht ist darin die bei mehreren Kirchenvätern erwähnte Vision Adams zu erkennen, dem Eva schon als Bild der Verbindung Christi mit der Kirche erscheint: auf der Gegenseite ist die Erscheinung des Auferstandenen vor Maria Magdalena dargestellt (H. Schade). Vielleicht ist aber auch der doppelte Vorgang der Erschaffung Adams und seiner Aufrichtung durch den Schöpfer gemeint, wie er auf fol. 106 der karolingischen Viviansbibel aus Tours gestaltet ist. Die darin sichtbar werdende Beziehung des Hildesheimer Schöpfungszyklus zur touronischen Buchmalerei ist schon früh erkannt und in neuerer Zeit im einzelnen begründet worden (H. L. Kessler). Erst in den letzten Jahren sind auch eindeutige Spuren einer in Hildesheim einst vorhandenen touronischen Bilderbibel nachgewiesen worden (C. Nordenfalk). Einige der anderen Szenen stehen sodann mit den nur in Nachzeichnungen noch vorliegenden Wandmalereien in Alt-St. Peter und St. Paul vor den Mauern in Rom in ziemlich enger Verbindung. Eine unmittelbare Vorbildhaftigkeit kann jedoch bisher nicht geltend gemacht werden.

Die Bernwardstüren sind, zusammen mit der weiter oben (S. 57 ff.) ausführlich gewürdigten Kreuzsäule, nicht nur das an Bildern reichste, sondern auch künstlerisch wichtigste Werk der Kunst des Bronzegusses im frühen Mittelalter. Von Bedeutung ist ferner ihre entwicklungsgeschichtliche Stellung innerhalb der frühromanischen Reliefplastik. Die gestalterischen Möglichkeiten der leider anonym gebliebenen Künstler, die hier nach dem Geheiß und unter der Leitung des kunstsinnigen Bischofs Bernward tätig gewesen sind, reichen von einem sehr flachen, fast graphisch der Fläche verhafteten Relief zu beinahe vollplastischen Bildungen. Die Variationen innerhalb dieser Möglichkeiten unterliegen dem strengen Gesetz heilsgeschichtlicher Bedeutsamkeit innerhalb der geschilderten biblischen Szenen, sie sind letztlich also wieder ikonologisch bestimmt. Es sind fast ausschließlich die Köpfe und die Hände, die teilweise nahezu vollplastisch sich vom Grunde lösen und, verbunden mit der Sprache der Blicke und der Gesten, die Darstellungen beherrschen. Bei der thronenden Maria mit Kind und der säugenden Eva ihr gegenüber hat die plastische Hervorhebung die ganze obere Körperhälfte erfaßt. Im Gegensatz zu der engen Bindung an die Fläche, in den Darstellungen aus dem Alten Testament ganz besonders – man vergleiche die Szenen des Sündenfalles oder des Brudermordes – scheint die Neigung zu kräftigerer plastischer Bildung bei den Szenen der neutestamentlichen Gegenseite zugenommen zu haben. Dieser spürbare Unterschied dürfte mitbedingt sein durch unterschiedliche Bildquellen. Im Verhältnis zum Reliefstil der etwas später angenommenen Bernwardssäule ist auch sorgfältigere Individualisierung der Einzelheiten, zum Beispiel in der Wiedergabe bestimmter Gegenstände zu beobachten, sowie nicht zuletzt eine subtilere psychologische Erfassung des Gesichtsausdrucks. Der ottonischen Kunst in besonderer Weise verpflichtet ist schließlich die Betonung der Geste, die vor der leeren Fläche des Bildgrundes zu hoher Wirkung gelangt, ohne allerdings den freien, spannungsreichen Duktus etwa der sogenannten Reichenauer Buchmalerei um 1000 zu erreichen.

Es versteht sich natürlich, daß ein umfangreiches Werk wie die Bronzetüren nicht von einem einzigen Künstler geschaffen worden ist. R. Wesenberg, der die hildesheimische plastische Kunst der Zeit Bischof Bernwards am eingehendsten studiert hat, möchte nicht weniger als sechs Meisterhände unterscheiden. Er hebt vor allem einen „Christusmeister“ als deutlicher faßbare künstlerische Persönlichkeit hervor. Ihm will er die Bildfelder mit der Anbetung der Weisen, der Kreuzigung Christi und der Noli-me-tangere-Szene zuschreiben. Die Darstellungen zum Beispiel aus der Schöpfungsgeschichte – Sündenfall, Verurteilung der Stammeltern und Vertreibung aus dem Paradies – ordnet er zu einer zweiten Gruppe zusammen, die einem „Meister der Paradiesszenen“ zu verdanken wäre. Trotz spürbarer formaler Unterschiede zwischen den einzelnen Gruppen bleibt die stilistische Einheit der Bronzetüren gewahrt. Immerhin wird man sich aufgrund einer solchen Scheidung mehrerer

Hände einen wirklichkeitsnäheren Begriff vom Kunstbetrieb in den bernwardinischen Werkstätten zu Hildesheim machen können.

Leider erfährt man aus zeitgenössischen Quellen, etwa der Lebensbeschreibung des Bischofs Bernward, nichts Näheres über die Bronzetüren, ebenso wenig wie über die Säule. Erst in der Vita seines Nachfolgers St. Godehard findet sich folgender Passus (Kap. 37):

„Auch in unserem Dome ließ er an der dunklen Stelle auf der westlichen Seite Öffnungen machen und dort die Türflügel, welche der Herr Bernward hatte gießen lassen, aufs schönste zusammenstellen. Vor ihnen begann er den Bau eines herrlichen Paradieses mit schönen Toren und hohen Türmen, das er im 13. Jahre seiner Erhebung vollendete.“

(Übersetzung nach: Geschichtsschreiber XI. Jahrhundert 2.–3. Bd. 145)

Es darf angenommen werden, daß bei gleicher Gelegenheit die Inschrift auf der Tür angebracht wurde. Sie nennt den hl. Bernward ebenfalls als Urheber und erwähnt ihn „seligen Angedenkens“, d. h. als verstorben. Unter dem in der Inschrift erwähnten „angelicum templum“ ist meistens das Michaeliskloster vor den Mauern der Stadt verstanden worden. Dort waren, einer neuzeitlichen Rekonstruktion zufolge, die beiden Türflügel getrennt voneinander an der Südseite eingesetzt, also der Stadt zugewandt, eine Anordnung, die nicht ohne Bedenken angenommen werden könnte. Die ursprüngliche Bestimmung für St. Michaelis gilt heute allgemein als die wahrscheinlichere, obwohl schon Kratz für den Dom als den von Anfang an gedachten Ort für die Türen plädierte. In neuester Zeit haben sich noch andere dafür ausgesprochen (Appuhn, Storm). Die hier angedeuteten Schwierigkeiten versucht neuerdings W. Ueffing zu lösen, indem er für die Michaeliskirche ein ursprüngliches Westwerk annimmt, für deren Fassade die Bronzetüren bestimmt gewesen seien. Zur Bekräftigung dieser These verweist er auf die Entsprechung von Höhe und Breite der Türen mit der Kämpferhöhe bzw. mit dem Abstand der Mittelschiffssäulen des Bernwardsbaues. Nach dem Brand der Michaeliskirche von 1034 sei mit der Umgestaltung des beschädigten Westwerkes zu einem erhöhten Westchor begonnen worden. Damals habe Bischof Godehard die Bronzetüren für das 1035 geweihte Westwerk des Domes übernehmen können. In diesem Zusammenhang erscheinen die hervorgehobenen mariologischen Aspekte in der Ikonographie der Bronzetüren bemerkenswert, denn der Dom war der Gottesmutter geweiht. Gegen eine Bestimmung für den Dom könnte sprechen, daß Türen und Säule einander ikonographisch überzeugend entsprechen und daher am ehesten zusammen für dasselbe Gotteshaus gedacht sein mögen. In den Türen als bildlicher Verkündigung von Schöpfung und Erlösung = Neuschöpfung erfüllt sich der symbolische Sinn, der dem Eingang ins Gotteshaus seit frühchristlicher Zeit zukommt, und der im Worte Jesu „Ich bin die Tür“ (Joh. 10, 9) seinen christlichen Ursprung hat. Ihre typologisch angelegten Bildreihen führen den Menschen beim Betreten des Domes gleich-

nishaft in die geistige Kirche, die Ekklesia ein, in deren Mittelpunkt Altar und Kreuz stehen. Auch deshalb wird man die Türen zusammen sehen dürfen mit der Kreuzsäule Bischof Bernwards.

Literatur:

Kratz, p. 46 ff. – Bertram, *Geschichte*, I, p. 75 ff. – F. Dibelius, *Die Bernwardstür zu Hildesheim* (Studien z. dtsh. Kunstgesch. 81). Straßburg 1907. – Zeller, p. 61 ff. – Bertram, *Kunstschätze* Nr. 3. – Habicht (1930) p. 147 ff. – Tschan, II, p. 141. – Wesenberg (mit Gesamtliteraturangaben bis 1955) p. 65 ff. – H. Schade. In: *Das Münster* 11, 1958, p. 379. – K. Algermissen, *Die Erztüren St. Bernwards*. In: *Bernward und Godehard von Hildesheim*. Hildesheim 1960, p. 151 ff. – V. H. Elbern, *Das erste Jahrtausend. Kultur und Kunst im werdenden Abendland – Tafelband*. Düsseldorf 1962, Nr. 426–429. – Appuhn, p. 14, Nr. 7–14. – W. von den Steinen, *Homo Caelestis*. Bern–München 1965, p. 39 ff. u. a. O. – U. Storm, *Die Bronzetüren Bernwards zu Hildesheim*. Diss. Berlin 1966. – E. Guldan, *Eva und Maria*. Graz–Köln 1966, p. 18 ff. – U. Goetz, *Die Bildprogramme der Kirchentüren des 11. und 12. Jahrhunderts*. Diss. Tübingen 1971, p. 102 ff. – H. L. Kessler. In: *The Art Bulletin* 53, 1971, p. 156. – C. Nordenfalk. In: *Festschrift B. Bischoff*. Stuttgart 1971, p. 153 ff. – Lasko, *Ars Sacra*, p. 177 ff. – W. Ueffing, *Zum Problem des ottonischen Westbaues der Michaeliskirche in Hildesheim*. In: *Das Münster* 27, 1974, p. 42 ff.

Zur Technik des bernwardinischen Bronzegusses (H. Reuther)

Er erfolgte nach dem sogenannten Wachsaußschmelzverfahren = Guß mit verllorener Form (à cire perdue), das seit Jahrtausenden bis zum 19. Jahrhundert für den Guß dünnwandiger Kunstwerke angewandt wurde. Über einem tönernen, meist durch ein Gerüst verstärkten Kern wird das Bildwerk in Wachs modelliert und mit einem aus feinem Sand oder Lehm bestehenden Formmantel umgeben, in den Windpfeifen (Einguß- und Luftröhren) eingebettet werden. Beim Erhitzen der Form fließt das Wachs aus. In den so entstandenen Hohlraum der nunmehr gefestigten Form kann die Bronze einströmen und nach deren Erkalten wird der Formmantel zerschlagen. Das Bronzefeldwerk hat stets die Dicke der Wachsschicht und erfordert nur eine geringe Nachbearbeitung durch den Bildhauer, zumal Gußnähte fehlen. Der Tonkern wird durch eine Öffnung des Originals (meist an der Unterseite) herausgekratzt.

In Deutschland wurde das Wachsaußschmelzverfahren erstmals durch den Presbyter Theophilus (um 950) in der *Schedula diversarium artium* geschildert. Die theoretischen Kenntnisse der Bronzegießer Bernwards stammen aus der Vitruv Ausgabe des Abtes Goderamnus von St. Michael zu Hildesheim, die dieser, zuvor Propst von St. Pantaleon zu Köln, mitgebracht hatte; sie enthält am Schluß Gußrezepte. Die Vitruv-Handschrift mit dem Besitzvermerk des Abtes Goderamnus befindet sich jetzt in der Bibliothek des Britischen Museums zu London (Codex Harleianus 2767).

Die benutzten Metalle stammen aus dem Harz; das Kupfererz vom Rammelsberg bei Goslar. Kaiser Heinrich II. hatte Beziehungen zu Goslar, wo 1009 eine Reichsversammlung stattfand.

Literatur:

H. R. Weihrauch, *Bronze, Bronzeguß, Bronzeplastik*. In: *Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte*, 2. Bd., Stuttgart-Waldsee 1948, Sp. 1182–1216. – W. Bornhardt, *Geschichte des Rammelsberger Bergbaus von seinen Anfängen bis zur Gegenwart*. In: *Archiv für Lagerstättenforschung*, 52. Jg., Berlin 1931, p. 12, 16. – Wesenberg, *Bernwardinische Plastik*, p. 151–156, 172, 181 (mit Hinweisen auf die Zusammensetzung der Bronze). – K. Algermissen, *Bernward und Godehard von Hildesheim*. Hildesheim 1960, p. 157 (dort auch technische Angaben über das romanische Taufbecken, das der Verf. aufgrund des Mischungsverhältnisses der Metalle als Messingguß bezeichnet).

Grabdenkmäler des Hildesheimer Domes

Aus den älteren Beschreibungen des Hildesheimer Domes geht hervor, in welchem Maße dieses Bauwerk angefüllt war mit Grabdenkmälern und Gedenktafeln ausgezeichneter Prälaten aus vielen Jahrhunderten. Es wurde naturgemäß als ein hohes Vorrecht angesehen, innerhalb des ehrwürdigen Gotteshauses oder wenigstens in seiner unmittelbaren Umgebung die letzte Ruhestätte zu finden. Neben Bischöfen und verschiedenen anderen, hohen Würdenträgern wurde dieses Vorrecht auch solchen Domherren zuerkannt, die sich um den Dom in besonderer Weise verdient gemacht hatten, beispielsweise durch Ausstattung von Altären und Kapellen oder durch fromme Stiftungen. Auf diese Weise wurden die Grabmäler im und am Hildesheimer Dom mit der Zeit ein Spiegel seiner langen und vielfältigen Geschichte.

Die übermäßig große Zahl der Grab- und Memorienplatten im Dom war schon früher reduziert worden. Mit der Neuordnung des Dominnern nach 1945 sind auch die bis dahin noch verbliebenen Grabplatten entfernt und im Domkreuzgang aufgestellt worden. So kommt es, daß der Kreuzgang nunmehr eine höchst bemerkenswerte Reihe von künstlerisch gestalteten und historisch aufschlußreichen Grabdenkmälern enthält, von der frühen Romanik bis zum Barock reichend. Auch aus dem einstigen Kapitelsaal des Domes, der heute 22 als Sakristei dienenden St.-Laurentius-Kapelle (s. oben S. 27 f.), ist das bedeutende Grabmal des Bischofs Udo in den Kreuzgang versetzt worden (s. unten). Einzige Ausnahme bildet die links vom Eingang in die Kapelle in die Wand eingelassene bronzene Grabplatte des Hildesheimer Weihbischofs Adamus Adami († 1663), der beim Abschluß des Dreißigjährigen Krieges im Friedensschluß von Münster 1648 als gewiegter Diplomat eine wichtige Rolle spielte.

Schließlich verdient bemerkt zu werden, daß die Bischöfe neuerer Zeit immer noch im Dom beigesetzt werden. Es sei auf die schlichten Gedenkplatten im südlichen Querhausarm hingewiesen.

23 Grabdenkmäler im Domkreuzgang

(zur Architektur des Kreuzgangs s. oben S. 29 f.)

Im Durchgang vom südlichen Querschiff zum Kreuzgang stößt man, zur linken Hand, sogleich auf den

Grabstein des Bischofs Udo (1079–1114)

Sandstein, L 235 cm, B 90 cm.

Die Platte befand sich früher in der St.-Laurentius-Kapelle, deren Erbauer der Tote gewesen war, und zwar als Bodengrab, also flach über dem Boden liegend. Die weder mit Namen noch mit Inschrift versehene Grabplatte konnte dem Nachfolger Bischof Hezilos (vgl. S. 14 f.) aufgrund eines inschriftlichen Vermerks zugewiesen werden, der sich auf dem Gewölbefeld über dem Grabe fand: VDO XVIII EPS. Der Dekor des Steines ist sehr schlicht gehalten, im Typus eines Symbolgrabsteines. Offensichtlich schließt er in Typ und Komposition an den Grabstein Bischof Bernwards in der Krypta der St.-Michaelis-Kirche an. Die Fläche ist beherrscht von einer architektonischen Rahmung, bestehend aus einer von schlanken, mit Türmchen bekrönten Säulchen getragenen Arkade. An den beiden Schmalseiten finden sich je zwei Evangelistensymbole, oben Matthäus und Johannes, unten Markus und Lukas. Im Mittelfelde ist das Lamm Gottes wiedergegeben, von einer tordierten Umrandung eingefasst (gegenüber einem Medaillonkreuz mit Lamm und Symbolen auf dem Bernwardssarkophag). Im Bogenfelde greift die Hand Gottes – DEXTERA DomiNI – in das Bildfeld ein, unten entfaltet sich ein pflanzliches Motiv in der Art einer Palmette. Das Bild ist als Hinweis auf das endzeitliche Gottesreich und somit als Gegenstand der Jenseitshoffnung des Verstorbenen zu begreifen. Stilistisch entspricht das Relief der frühromanischen Kunst der Entstehungszeit.

Als das Grab im Jahre 1849 erhoben wurde, fand man darin einen silbernen Grabkelch mit Patene als Zeichen der hohepriesterlichen Würde des Toten (jetzt im Domschatz, vgl. Elbern / Reuther, Nr. 28).

Literatur:

Bertram, *Bischöfe*, p. 48. – Bertram, *Geschichte*, I, p. 129. – Zeller, p. 123. – Habicht (1917) p. 20 f. – Borgwardt, p. 29, 32.

In die südliche Außenwand des Domchores, vom Kreuzgang aus sichtbar bzw. zugänglich, ist eine große Reliefplatte eingelassen, der

Grabstein des Priesters Bruno († um 1195) (Abb. 40)

Hildesheim, um 1195.

Sandstein, H 218 cm, B 92 cm.

Ein „Presbyter Bruno“ ist für Hildesheim aus Urkunden für die Jahre 1181 bis 1194 nachgewiesen als Priester und „cellerarius“ am Dom. Mehrere fromme Stiftungen sind für ihn bezeugt. Es ist unzweifelhaft identisch mit dem auf dem Grabstein Dargestellten.

Die Platte steht auf einem Kragstein und ist mit einem eigenen Wasserschlach versehen. Auf der Platte selber ist von der umlaufenden Inschrift ein Bogen angegeben, in dessen Form drei übereinander angeordnete Reliefs eingetieft sind, jeweils durch Inschriftzeilen getrennt. Im hochrechteckigen unteren Relief mit der Überschrift BRUNO PResByteR sieht man die mumienhaft eingewickelte Leiche des Verstorbenen, zwischen Klerikern, beim Vorgang der „elevatio corporis“, der Aufbahrung im Chor, die vor der Matutin stattfindet. Vier trauernde Bresthafte nahen sich dem Leichnam, um dem toten Wohltäter zu danken. Darüber erscheint in einem kleineren, querrechteckigen Relief das von zwei Engeln in einem Schleier aufwärts getragene „Eidolon“, das Seelenkörperchen des Toten, lebend und in betender Haltung wiedergegeben. Darüber die vielfach kontrahierte bzw. abgekürzte Inschrift:

Quam Diu VNI EX MInimis Meis FEcistis Mihi

Fecistis (Was ihr einem von meinen Geringsten getan,
das habt ihr mir getan), ein Text nach Matth. 25, 40.

Im obersten Relieffelde, das von einem Kleeblattbogen abgeschlossen wird, nimmt der als Halbfigur wiedergegebene segnende Christus die Seele entgegen, so daß zugleich Tod und Verklärung des Verstorbenen dargestellt sind, nach dem vom „Heimgang Mariae“ bekannten Bildtypus. Alpha und Omega, die das Haupt Christi flankieren, deuten den endzeitlichen Sinn der Szene an. Das „Buch des Lebens“, das er in der Linken hält, trägt die Aufschrift: VENITE BENEDicti PATRIS MEI (Kommt, ihr Gesegneten meines Vaters), nach Matth. 25, 34.

Eine um die ganze Reliefplatte umlaufende Inschrift lautet:

BRVNONI CVIVS SPECIEM MONSTRAT LAPIS ISTE

QVI SVA PAVPERIBVS TRIBVIT DA GA Vdia XPE (Christe)

(Dem Bruno, dessen Gestalt dieser Stein zeigt,

und der seine Güter den Armen schenkte, gib

Deine Freuden, o Christus)

Dieser Grabstein ist eines der bemerkenswertesten Werke der frühen sepulkralen Plastik in Deutschland. In die formal und inhaltlich sorgfältig geordnete, von unten nach oben gestufte Darstellung dringen manche individuelle, in Physiognomik und Gestik wirklichkeitsgetreue Züge ein. Der Grabstein ist im 19. Jahrhundert überarbeitet worden, der alte Zustand läßt sich an einem Abguß im Roemer-Pelizaes-Museum nachprüfen. Die Platte wird dem gleichen

Meister zugeschrieben, der auch das Epitaphium des Bischofs Adelog (vgl. S. 97 f.) geschaffen hat. Beide Grabmäler weisen den durchaus nicht häufigen Abschluß mit einem nach innen abgeschrägten Kleeblattbogen auf. Bei dem einen wäre eine repräsentativere, gleichsam offizielle Schaffensweise seiner Kunst zu sehen, an demjenigen des Presbyters Bruno eine eher menschliche, lebenswürdige und zugleich fromme Seite. Eine gewisse Befangenheit in der Bildung der Gesichter ist nicht zu verkennen, die ziemlich schematische Wiedergabe der Gewänder ist gelegentlich als für die Zeit „rückständig“ bezeichnet worden (Fink).

Literatur:

Bertram, *Geschichte*, I, p. 207 ff. – A. Goldschmidt, *Die Stilentwicklung der romanischen Skulptur in Sachsen*. In: *Jahrb. d. Kgl. Preuß. Kunstsamml.* 21, 1900, v. a. p. 229 ff. – Zeller, p. 147 f. – A. Fink, *Die figürliche Grabplastik in Sachsen von den Anfängen bis zur 2. Hälfte des 13. Jahrhunderts* (Diss. Berlin). Wolfenbüttel 1915, p. 30 ff., 68 f. – Habicht (1917) p. 39 ff., (1930) p. 162 ff. – E. Lühgen, *Romanische Plastik in Deutschland*. Bonn–Leipzig 1923, p. 92. – H. Beenken, *Romanische Skulptur in Deutschland*. Leipzig 1924, p. 246. – Herzig, p. 59 f. – Borgwardt, p. 23, 37. – E. Panofsky, *Tomb Sculpture*. New York 1964, p. 60.

An der Rückwand des südlichen Kreuzgangflügels folgen in geringem Abstand zwei bemerkenswerte Denkmäler:

Grabplatte des Livinus von Veltheim († 1531) (Abb. 43)

Braunschweig, Werkstatt des Cordt Mentz († 1575/77).

Bronze, H 195 cm, B 99 cm.

Der verstorbene Prälat, der einer der wohlhabendsten Adelsfamilien Niedersachsens entstammte, ist in einer Muschelnische frontal stehend dargestellt, in Albe und Dalmatik gekleidet, auf dem Kopf ein Barett, ein großes Buch vor der Brust haltend, als Hinweis auf das kirchliche Rechtsbuch. Zu seinen Füßen sieht man das Familienwappen und den Prälatenhut, denn Veltheim war zugleich päpstlicher Protonotar. Er war 1507 Dompropst von Hildesheim geworden, und verwaltete sein Amt in einer für die Stadt kritischen Zeit bis zu seinem Tode 1531. Die hoheitlich auszeichnende Umgebung der Architekturnische ist mit dem italianisierenden Formenapparat der Renaissance ausgestattet, zum Beispiel balusterartigen Basen der flankierenden Säulchen und vegetabilischen Kandelaberfüllungen des äußeren Rahmens, unterbrochen von Medaillons mit Wappenschilden und den vier Evangelistensymbolen. In den Ecken der Bronzeplatten größere Rundschilde mit den Personifikationen der vier Kardinaltugenden: SAPIENCIA (Klugheit), IVSTICIA (Gerechtigkeit), FORTIDVDO (Stärke), LIBERALITAS (Freigebigkeit). Die Aufschrift in gotischen Lettern lautet, nach Auflösung der zahlreichen Kürzel, in Übersetzung: Im Jahre 1531 am 8. Mai starb der ausgezeichnete Herr Livinus von Velten

(Veltheim), Doktor beider Rechte, Propst von Hildesheim, Aschaffenburg, Goslar, Fulda (Scti Bonifatii), Halberstadt und Fritzlar, sowie Kanonikus der Kirchen in Mainz, Halberstadt, Hildesheim und Hamburg, Kammerherr Sr. Heiligkeit unseres Papstes und Apostolischer Protonotar, dessen Seele in Frieden ruhen möge.

Das Epitaph des Livinus ist eines der frühesten und jedenfalls der bedeutendsten Werke der Renaissance in Hildesheim. Auf einer schmalen Leiste über der Muschel ist der Künstlernamen verzeichnet, zu beiden Seiten vom Meisterzeichen begleitet:

CORDT MENTE ME FECIT (Cordt Mente hat mich geschaffen).

Dieser war ein bekannter, lange in Braunschweig ansässiger Erzgießer, Büchsenmacher und Zeugmeister, der später nach Wolfenbüttel übersiedelte und dort 1575/77 starb.

Literatur:

Bertram, *Bischöfe*, p. 120 ff. – Bertram, *Geschichte*, II, p. 60 ff. – Zeller, p. 140 f. – P. J. Meier, *Mente*. In: Thieme-Becker, *Allg. Lexikon der bild. Künstler*, Bd. 24. Leipzig 1924, p. 398.

Grabplatte des Domherrn Theoderich von Alten († 1502)

Bronzeguß, H 193 cm, B 90 cm.

Der Geistliche, aus einer angesehenen Hildesheimer Bürgerfamilie hervorgegangen, ist im Dreiviertelprofil dargestellt, stehend nach links (vom Betrachter) gewendet. Er trägt Albe und Tunicella, ein Birett auf dem Kopf, vom linken Arm hängt das Manipel herab. Mit beiden Händen hält der gelehrte Lizentiat der Rechte das kirchliche Gesetzbuch. Die Grabschrift in gotischen Lettern lautet (in deutscher Übersetzung):

Im Jahre des Heils 1502 am 8. Dezember starb der ehrwürdige Herr Theoderich (Dietrich) von Alten, Lizentiat im Dekretalenrecht, Kanonikus dieser Kirche und Archidiakon in Sarstedt (Tzerstede). Seine Seele ruhe in Frieden.

Der Domherr ist in der Geschichte Hildesheims rühmlich bekannt geworden durch verschiedene Stiftungen, vor allem des „Spitals von Alten“, das er aus den Hinterlassenschaften seiner Brüder und seines Onkels im Jahre 1488 „im Brühl“ errichtete (1837 abgebrochen).

Die Grabplatte ist kunsthistorisch besonders interessant wegen der zunehmenden Hinwendung des Künstlers zu wirklichkeitsgetreuer Wiedergabe des Verstorbenen, wie auch perspektivischer Gerechtigkeit der dargestellten Architektur, mit der ein wirklicher Innenraum suggeriert wird. Andererseits verharret der Künstler in der Ordnung der Grabplatte – mit umlaufender Inschrift und Eckmedaillons der Evangelistensymbole – beim Althergebrachten.

Literatur:

Bertram, *Bischöfe*, p. 103. – Bertram, *Geschichte*, II, p. 464. – Zeller, p. 141. – Habicht (1917) p. 210 f. – Stuttmann / von der Osten, p. 41.

Gleich am Anfang des Ostflügels des Domkreuzganges befindet sich der

Grabstein des Domherrn Arnold Freidag († 1546) (vgl. Abb. 44)

Werkstatt des Johann Beldensnyder, 1546/47.

Baumberger Sandstein, H 84 cm, B 71 cm.

Arnold Freidag ist in die Geschichte des Hildesheimer Domes durch die Stiftung des großen Lettners von 1546 eingegangen (vgl. S. 101 ff.). Der im Alter von nahezu hundert Jahren gestorbene Domherr ist in gleicher Haltung dargestellt wie auf dem Stifterbild des Lettners selber, neben seinem Wappen kniend, vor der thronenden Gottesmutter mit Kind zwischen den Apostelfürsten Petrus und Paulus. Die Grabschrift hebt besonders die Wohltätigkeit Freidags hervor:

EPITAPHIVM CVM FAMILIAE VETVSTATE. TVM PIETA
TIS COMMENDATIONE NOBILIS VIRI. DOMINI AR
NOLDI FREIDAG DE ECCLESIA ET PAVPERTATE OPTIME MERITI

Übersetzung:

Grabstein des durch das Alter seiner Familie und den
Ruhm frommen Wandels edlen Herrn Arnold Freidag,
der sich um die Kirche und die Armen hohe Verdienste erwarb.

Es folgen diese fünf Distichen:

HIC IACET ARNOLDVS PARVA FREIDAGVS IN VRNA.
QVI NON PARVVS HONOS ORDINIS HVIVS ERAT.
NANQVE VOLVPTATES ODIT VIXITQVE PVDICE.
VIRGINITATIS AMANS HOSTIS AMORIS ERAT.
NON ILLI LVXVS IRRITAMENTA FVERVNT
DIVITIAE. QVARVM COPIA MAGNA FVIT
AT PAVPERTATIS BONA CVNCTA RELIQVIT AD VSVS
CVR: PAVPERTATIS NANQVE ERAT ILLE PARENS
FVNDE PIAS LACHRIMAS PAVPERTAS FV(N)DE QVERELAS.
DVM FREIDAGVS OBIT. ORBA PARENTE TVO ES.

Übersetzung (nach Bertram):

Hier ruht Arnold Freidag im Dunkel der niedrigen Urne,
Der zur Ehre und Zier diesem Kapitel gereicht.
Denn er haßte die sündhaften Lüste und lebte in Keuschheit,
Liebte jungfräulichen Sinn, irdischer Liebeslust feind.
Nicht hat zur Uppigkeit ihn der Glanz des Reichtums verleitet,
den ihm ein gütig Geschick hatte in Fülle verlieh'n.
All' sein Hab und Gut gab er hin zum Dienste der Armen,
Da er die Armut stets treu wie ein Vater geliebt.
Weine nun Tränen der Liebe, zerfließe in Klage, o Armut!
Denn da Freidag stirbt, bist du des Vaters beraubt.

Das Epitaph ist offensichtlich von dem Meister bzw. einem der Künstler gearbeitet, die auch den Lettner schufen, der im Todesjahre des Stifters vollendet worden war.

Literatur:

Bertram, *Bischöfe*, p. 136. – Zeller, p. 148 f. – Weitere Lit. vgl. zum Lettner, unten S. 107.

Im Ostflügel des Kreuzgangs folgen die weiteren Grabdenkmäler:

Grabplatte des Domvikars Hermann Berkenvelt († 1519) (Abb. 42)

Bronzeguß, H 122 cm, B 57 cm.

Diese Grabplatte ist nahe verwandt mit der schon erwähnten des Domherrn Theoderich von Alten (vgl. S. 91), dessen Freund und Testamentvollstrecker Hermann Berkenvelt gewesen war. Beide Werke stimmen, trotz der merklichen Größenunterschiede, in der Komposition weitgehend überein: die Figur steht hier wie dort in einer perspektivisch vertieften Nische, das rahmende Beiwerk besteht aus einem Inschriftbande, verfestigt durch Eckmedaillons mit den Sinnbildern der vier Evangelisten. Sie kommen einander auch in der Formsprache so nahe, daß sie wohl dem gleichen Meister zugewiesen werden dürfen, dessen künstlerische Entwicklung daran gut abgelesen werden kann. Der stilistische Wandel in der Bildung von Körper und Porträtkopf zeigt sich in der kräftigeren Modellierung und der bewußteren Weise, den Dargestellten in Szene zu setzen. Seine Gestalt erscheint profiliert vor dem perspektiv-räumlichen Hintergrunde, das dem Betrachter frontal zugewandte Gesicht ist das eines selbstbewußten Mannes. In der eckig gespreizten Bildung des Gewandes darf man Übereinstimmungen mit der künstlerischen Sprache des sogenannten Benediktsmeisters erkennen, der von einem in St. Godehard zu Hildesheim befindlichen, bedeutenden Alabaster-Altar aus dem Jahre 1518 gut bekannt ist (vgl. Elbern / Reuther, St. Godehard, p. 20). Das Verhältnis beider Künstler zueinander ist nicht voll geklärt, Stuttmann / von der Osten sehen in dem Meister der bronzenen Grabplatte einen Vorgänger des Benediktsmeisters und datieren sein Werk um 1515.

Die Aufschrift hat folgenden Wortlaut (in Übersetzung): Im Jahre des Herrn 1519 starb am 29. Dezember der ehrenwerte Herr Hermann Berkenvelt, Vikarius dieser Kirche, dessen Seele in Frieden ruhe Amen. Das Wappen zu Füßen des Dargestellten zeigt einen Baum (Birke).

Literatur:

Bertram, *Bischöfe*, p. 118. – Bertram, *Geschichte*, II, p. 464. – Zeller, p. 142. – Habicht (1917) p. 214 ff. – Stuttmann / von der Osten, p. 41.

Grabplatte des Domherrn Eckhard von Hanensee († 1494)

Bronzeguß; H 188 cm, B 90 cm.

Der Verstorbene ist in einer architektonischen Umgebung, unten mit Plattenfußboden, oben mit gotischem Maßwerk, stehend und liegend zugleich dargestellt. Seine Füße ruhen auf einem hügelartigen, bewachsenen Suppedaneum auf, an das gleichzeitig das Wappen angelehnt ist. Das Haupt, vom Birett bedeckt, liegt auf einem rechteckigen Kissen auf. Der Domherr ist in Albe mit reich gefalteter Kasel darüber gekleidet, mit beiden Händen hält er einen Kelch als Zeichen seiner priesterlichen Würde vor der Brust. Die Umschrift, in gotischen Lettern geschrieben, lautet (in Übersetzung): Im Jahre des Herrn 1494 am zweiten Tage nach St. Bartholomäus (= 26. August) starb der ehrwürdige Herr Eggehardus von Hanensee, Kanoniker und Archidiakon dieser Kirche.

Von der Entwicklungsgeschichte des spätgotischen Grabmals her ist die Verbindung von graviertem bzw. gepunztem Hintergrund, und reliefplastisch gebildeter Figur des Verstorbenen und entsprechender Umrandung mit Eckmedaillons der Evangelistensymbole besonders interessant. Zwei Mitglieder der gleichen Familie von Hanensee, sogar mit gleichem Vornamen, waren im Laufe des 15. Jahrhunderts Dompröpste in Hildesheim († 1405 bzw. 1460). Ihre in graviertem Flächentechnik gearbeiteten Grabplatten stehen zu beiden Seiten der besser erhaltenen und daher ausführlicher beschriebenen ihres Verwandten. Im Vergleich mit ihnen erkennt man zugleich den Hinweis auf die eben beginnende Renaissance. In diese Richtung deutet auch ein gesteigerter Grad von Wirklichkeitstreue, ungeachtet der noch rein gotischen Knitterfalten bei der Gewandbildung.

Literatur:

Bertram, *Bischöfe*, p. 86 f., 102. – Zeller, p. 143 f. – Habicht (1917) p. 210. – Borgwardt, p. 77.

Links von den eben erörterten Epitaphen sieht man die kunsthistorisch wichtige

Grabplatte des Bischofs Otto I. von Woldenberg (1260–1279)

Bronzeguß mit Punzierung, H 196 cm, B 75 cm.

Der im Alter von 32 Jahren gestorbene Bischof, der schon als Dreizehnjähriger den Stuhl von Hildesheim bestiegen hatte, stammte aus dem herzoglichen Hause von Braunschweig. Auf der Grabplatte ist er in frontaler Stellung und mit pontifikalischer Gewandung dargestellt – Kasel über Albe und Dalmatik, mit Manipel, Handschuhen und Mitra. Mit der Rechten hält er den Hirtenstab, dessen „Original“ noch heute im Domschatz aufbewahrt wird (vgl. Elbern/Reuther, Nr. 69). In der Linken trägt er ein kleines Modell der aufschriftlich

bezeichneten Herrschaft WOLDENBERGH, die er für das Bistum erworben hatte. Die Umschrift der Grabplatte lautet:

+ ANNO DomiNI MCCLXXIX IIII NONas IVLII Obiit
DE BRVNSWIC ORTVS HIC PRESVL NOBILIS OTTO
HIC SITVS EST OPTO CELVM QVOD SIT SIBI PORTVS
HOC DEDIT aES TIBI QVI CINIS WERNHERVS ET ORAT
VT REQVIES SIT PLENAQue SPES TVA Pro NECE PLORAT

Übersetzung:

Im Jahre des Herrn 1279 am 4. Juli starb und ist hier
bestattet der edle Bischof Otto, aus dem Hause
Braunschweig. Möge der Himmel ihm Hafen (der Ruhe)
sein. Dir, der du Asche bist, gab dieses eherne Denkmal
voll Trauer Wernherus, damit Ruhe dir beschieden sei
und deine Hoffnung sich erfülle.

Der genannte Wernher dürfte mit einem zur gleichen Zeit in Hildesheim nachgewiesenen Domherrn dieses Namens identisch sein. Die Platte gehört mit der Besonderheit ihrer Darstellung in Grabsticheltechnik zu einem in Deutschland ziemlich seltenen Typus, den man als „Konturenplatte“ bezeichnet hat (Borgwardt). Als Vergleichsbeispiele lassen sich die Grabplatten von Bischof Iso von Wölpe († 1231) in St. Andreas zu Verden und von Bischof Hermann II. († 1203) in Marienfeld anführen. Offensichtlich wird trotz relativ summarischer Arbeit Porträtähnlichkeit angestrebt.

Literatur:

Bertram, *Bischöfe*, p. 73 ff. – Bertram, *Geschichte*, I, p. 294. – Zeller, p. 144. – Habicht (1917) p. 60 ff. – Borgwardt, p. 30.

Im nördlichen Flügel des Kreuzganges:

Grabstein des Domherrn Caspar von Dechau († 1588)

Sandstein, H 233 cm, B 110 cm.

Der adelsstolze, von den durch Putti begleiteten Wappen seiner Familie umgebene Verstorbene ist in einer Bogennische im Profil dargestellt, vor einem Bilde des Gekreuzigten kniend. Er ist nicht in liturgischer, aber offizieller Kleidung wiedergegeben, das Birett in den Händen haltend. Dechau, unter mehreren Bischöfen Kanonikus und Kantor des Hildesheimer Domstiftes, war Präbendar (Inhaber einer Kanonikatspfründe) seit 1550. Besonders bemerkenswert an der Grabplatte ist die perspektivisch vertiefte Laibung der Nische, die auf der ganzen Fläche mit dem für das späte 16. Jahrhundert charakteristischen Beschlagwerk in feinstem Relief verziert ist. Auf dem Rande umlaufend die folgende Grabschrift:

REVERENDVS ANTIQVO STEMMATE NOBILIS
 DNS CASPARvs A DECHAV SVB VALENTINO
 FRIDERICO BVRCARDO ET ERNESTO
 EPIscopiS HVIvs ECCLESIAE CANONICVS CANTOR
 ET DIACONvs OBIIT
 CVIvs FIDELIS AnImA REQVIESCAT IN SANCTA
 PACE AMEN

Übersetzung:

Der hochwürdige, aus alter Familie stammende
 edle Herr Caspar von Dechau, unter den Bischöfen
 Valentin, Friedrich, Burchard und Ernst
 Kanoniker, Kantor und Diakon dieser Kirche,
 starb (Datum fehlt). Seine treue Seele ruhe
 in heiligem Frieden, Amen.

Die Arbeit darf vielleicht einem Mitglied der in jener Zeit tätigen Bildhauer-
 familie Wolf zugeschrieben werden.

Literatur:

Bertram, Bischöfe, p. 156. – Vgl. auch *P. J. Meier, Die Bildhauerfamilie Wolf in Hildesheim*. In: *Alt-Hildesheim* 7, 1926, p. 12 ff.

Es folgt ein Grabstein, der erst in jüngster Zeit (1972) in den Domkreuzgang übertragen worden ist. Bis zur Neugestaltung des Dominnern befand er sich in der Dreikönigskapelle (vgl. S. 66), als einziges Grabmal, das einer Frau im Hildesheimer Dom zugebilligt worden war:

Grabplatte der Herzogin Schonette von Braunschweig († 1436)

Sandstein, H 200 cm, B 94 cm.

Die Herzogin ist in einem glockenförmigen Witwenmantel dargestellt, die Hände vor der Brust zusammengelegt, die Füße auf einen liegenden Löwen aufgesetzt: eine handwerksmäßige, eher plumpe Arbeit von fast peinlichem Realismus, die vor allem kostümkundliches Interesse verdient. Der Stein war ursprünglich in den Boden eingelassen (1723 an die Rückwand der Dreikönigskapelle versetzt).

Schonette, geborene Gräfin von Nassau und Saarbrück, war in zweiter Ehe mit Herzog Otto von Braunschweig vermählt, blieb aber kinderlos. Mit dem Bistum Hildesheim war sie seit der Einbringung der homburgischen Lehnsgüter verbunden. Sie verbrachte ihre spätere Lebenszeit in Hildesheim selber, wo sie am 25. April 1436 starb. Die Grabschrift in gotischer Minuskel lautet (in Übersetzung):

Im Jahre des Herrn 1436 am Tag des Evangelisten Markus starb Schonetta von Nassauen, Herzogin von Braunschweig. Ihre Seele ruhe in Frieden.

Ein Schriftband zu Häupten der Verstorbenen lautet:
 O fili dei miserere mei (Sohn Gottes, erbarme dich meiner).
 Der Stein war ursprünglich von einem sogenannten Wappemantel bekrönt,
 mit der Fürstenkrone darüber und dem Wappen der Schönette.

Literatur:

Bertram, Bischöfe, p. 93, 249. – Bertram, Geschichte, I, p. 373 f., III, p. 84. – Zeller, p. 55. – Herzig, p. 54. – Borgwardt, p. 68.

Kunsthistorisch bedeutsamstes Grabdenkmal des Hildesheimer Domes ist der

Grabstein des Bischofs Adelog (1171–1190) (Abb. 41)

Hildesheim, Ende 12. Jahrhundert.

Sandstein, H 209 cm, B 74 cm.

Diese große Bildnisplatte wurde bei der Öffnung der Domgruft im Jahre 1869 als Deckel des bischöflichen Sarkophages Adelogs angetroffen und wenig später im Kreuzgang neu aufgestellt. Es handelt sich um ein Hochrelief von kraftvoller plastischer Gestaltung, das den Kirchenfürsten auf einem knappen Suppedaneum stehend wiedergibt. Die vorspringende kleeblattartige Bekrönung der Platte deutet einen Baldachin als hoheitliche Form an. Der Bischof trägt pontifikale Gewandung, Kasel über Dalmatik und Albe sowie Mitra, der schräg vor dem Körper verlaufende Bischofsstab ist oben und unten abgebrochen. Der Dargestellte hält mit der Linken ein Buch.

Die verschiedenen Aufschriften des Steines bestehen vorwiegend aus Distichen und lauten wie folgt:

Auf der Bekrönung:

HIC SITVS EST PRESVL ADELOGVS VIR PIETATIS
 MIRE DVLCIS HOMO DEVS ILLVM IVNGE BEATIS

Übersetzung:

Hier ruht Bischof Adelog, ein Mann von bewundernswerter Frömmigkeit,
 liebenswürdig als Mensch. Gott möge ihn den Seligen zugesellen.

Auf der Schräge des Kleeblattbogens ist nochmals der Name des Toten mit dem Sterbedatum angegeben:

Anno MCLXXX XII KaLendas OcToBris

Obiit ADELOGus EPisCopus

(Im Jahre 1190 an den 12. Kalenden des Oktober – 20. September – starb Bischof Adelog.)

Auf den Randstreifen der Längsseiten findet man – vielleicht anstelle ursprünglicher Säulchen, die den Baldachin trugen (vgl. Borgwardt) – die weiteren Aufschriften:

HIC ASLE REDITVS EMIT PECCATA FATENTI
 DA VENIAM FRATER ET MISERERE DEVS

Übersetzung:

Er erwarb durch Kauf die Einkünfte von Asle. Bruder, verzeihe dem, der seine Sünden bekennt, und Gott schenke ihm Erbarmen.

Inscription auf dem Buche:

GLORIA FORMA GEDVS (statt GENVS) MVNDANA PROBABILIS ALTVM
TRANSIT MARCET ABIT HEC MODO CLAMO TACENS
ORA PRO ME

Übersetzung:

Irdischer Ruhm, Schein der Gestalt, edles Geschlecht,

Entschwindet, verfault, vergeht – all dies verkünde ich schweigend.

Bete für mich.

Bischof Adelog hatte sich hohe Verdienste um Stadt und Kirche Hildesheims erworben. Er baute die St.-Godehardi-Kirche und ließ die St.-Michaelis-Basilika nach einem Brande wieder aufbauen. Nach dem Tode des Otto von Asleburg hatte er von dessen Witwe die Hälfte seiner Güter für Hildesheim erworben.

Sein Grabstein, der früheste mit Datumsangabe versehene in ganz Niedersachsen, ist eines der bemerkenswertesten und frühesten Steinbildwerke am Dom. Bei aller Strenge und trotz einer gewissen Schwerfälligkeit der Darstellung, die von einer ziemlich schematischen Faltenbildung betont werden, ist das Gesicht des Verstorbenen in bemerkenswert individueller Weise porträthaft erfaßt. Dadurch vermittelt es noch heute den Eindruck von einer starken Persönlichkeit. Abgesehen von der bedeutenden Stellung innerhalb der romanischen Bildnerei in Deutschland, ist das Relief besonders aufschlußreich für die hildesheimische Kunstentwicklung. Hier ist es im Zusammenhang zu sehen mit dem Tympanonrelief an der westlichen Pforte an der Nordseite der St.-Godehardi-Kirche (vgl. Elbern / Reuther, St. Godehard, p. 14, Abb. V a), und ferner mit dem zeitlich noch etwas früher liegenden Grabstein des Presbyters Bruno (vgl. S. 89 f.). Aus der Abfolge der drei diesem Künstler zugeschriebenen Werke dürfte sich eine bemerkenswerte Entwicklung innerhalb der romanischen Skulptur in Niedersachsen ablesen lassen. Schon E. Lühgen hat diesen „Meister des Tympanons der Godehardikirche“ als einen der bedeutendsten Steinbildhauer der Zeit bezeichnet.

Literatur:

Bertram, Bischöfe, p. 56. – A. Bertram, *Hildesheims Domgruft und die Fundatio Ecclesie Hildensemensis*. Hildesheim 1897, p. 35 ff. – Bertram, *Geschichte*, I, p. 202 ff. – Goldschmidt, *Die Stilentwicklung*, p. 229 ff. – Zeller, p. 39. – Fink, *Die figürliche Grabplastik*, p. 32 ff., 69. – Habicht (1917) p. 38 ff., (1930) p. 161 ff. – Lühgen, *Romanische Plastik*, p. 92. – Beenken, *Romanische Skulptur*, p. 246. – Herzig, p. 64. – Borgwardt, p. 28 f.

Im nordwestlichen Teile des Domkreuzgangs findet sich, in die Wand eingemauert, ein interessantes Fragment aufbewahrt:

Bruchstück des Grabsteines einer Witwe Mathildis

Hildesheim, Anfang 11. Jahrhundert.

Sandstein, H 52 cm, B 72–70 cm.

Erhalten ist der obere Teil einer Arkadennische, von den Kapitellen an aufwärts (rechts noch ein Stück der Stütze erhalten). Das Bogenfeld umschließt die Büste einer Figur, deren Gesicht völlig abgeschlagen ist. Man erkennt auf der Schulter der Dargestellten die Andeutung des Gewandes bzw. Mantels, an den Seiten des Kopfes einen straff gezogenen Schleier und den Rest einer müzenartigen Kopfbedeckung. Auf den flachen Bogen, der den Kopf umgibt, ist eine leider nur teilweise lesbare Inschrift eingetragen:

... B (?) FERO MAHTHILDIS VID ...

Der Rest eines weiteren Textes wird an der schräg geschnittenen, leider fast gänzlich abgearbeiteten Einfassung des Steines sichtbar, der aufgrund der erkennbaren Maße nach unten zu trapezförmig schmaler geworden sein dürfte.

Dies, sowie die Buchstabenform und ferner die Würfelkapitelle legen es nahe, in diesem Fragment einen Grabstein des (frühen) 11. Jahrhunderts zu erkennen. Es würde sich damit als das älteste, im Umkreis des Hildesheimer Domes bisher gefundenen figürlichen Steindenkmals erweisen, und darüber hinaus als das weitaus älteste Grabdenkmal einer Frau.

Literatur:

Bisher unveröffentlicht.

Die St.-Annen-Kapelle

- 24 In der Mitte des Domkreuzgangs steht, unter Bischof Otto III. im Jahre 1321 für die jährlich stattfindenden Totengedenkfeiern errichtet, die Annenkapelle, zu deren Ausstattung mit künstlerischen Bildwerken kurz einiges bemerkt sei (zur Architektur s. oben S. 30 f.). Im Bogenfelde (Tympanon) über dem Eingang

Gruppe der Anna Selbdritt

Aus der Entstehungszeit der Kapelle.

Sandstein, H 98 cm, B 103 cm.

Dargestellt sind, auf einer gemeinsamen Bank sitzend, an der linken Seite Maria, rechts St. Anna, in der Mitte zwischen beiden stehend das Jesuskind, das der Madonna eine Krone aufs Haupt drückt. Der schlichte, fast strenge Aufbau der Gruppe wird gemildert durch die sanften Schwingungen der Körper,

und vor allem durch den schön aufeinander abgestimmten Faltenwurf zum Wohlklang geführt.

Die Tympanongruppe entspricht innerhalb der ikonographischen Möglichkeiten solcher Darstellungen der Anna Selbdritt dem Typus der „juxtaponiert gedoppelten Nikopoia“. Entsprechend der relativ frühen Zeitstellung der Skulptur ist das Jesuskind voll bekleidet dargestellt.

Literatur:

Zeller, p. 136 ff. – Habicht (1917) p. 85 f., (1930) p. 175 f. – Zum ikonographischen Typus vgl. J. Emminghaus. In: L. C. I. Bd. V. Freiburg i. Br. 1973, v. a. Sp. 188 f.

Im Innern der Kapelle sind Gewölbeschlußsteine mit Motiven von Löwe, Pelikan und Phönix als Sinnbilder Christi zu notieren. Der zweigeschossige barocke Altaraufbau in der Chornische enthält im oberen Rahmen eine Leinwand mit Bild der Gottesmutter mit Kind. Vor dem unteren Feld befindet sich eine weitere

Gruppe der Anna Selbdritt (Abb. 39)

Hildesheim (?), Anfang 16. Jahrhundert.

Holz, farbig gefaßt, H 85 cm.

Die Mutter Anna sitzt als Hauptfigur der Gruppe auf einer Bank, in einen Mantel mit ausgreifenden Faltenzügen gekleidet, auf dem Kopf eine Schaub. Rechts vor bzw. unter ihr sitzt Maria, kleiner gebildet, ohne den Kopfschleier (der Verheirateten), das nackte, goldgelockte Jesusknäblein auf ihrem Schoße stehend. Die ebenfalls raumgreifenden Falten ihres Mantels verbinden sich mit denen der hl. Anna zu einer lebhaft bewegten, plastisch geblähten Masse mit scharfkantigen, geschwungenen Säumen und harten, knittrigen Brechungen. In die spätgotische Auffassung ist bei dieser Gruppe offensichtlich ein bürgerliches Element eingedrungen.

Vom Ikonographischen her gesehen läßt sich die Gruppe verstehen im Sinne einer Auflockerung festgefügt Typen, bzw. einer freieren Disposition der drei Gestalten, wie sie dann vor allem für den Barock charakteristisch wird. Stilistisch ist sie mit einer „Muttergottes im Strahlenkranz“ in Ebstorf und mit einem Altar in Harenberg in Beziehung gesetzt worden. Auch auf eine Gruppe „Anna unterrichtet Maria“, um 1520 in Hildesheim entstanden und jetzt im Museum zu Philadelphia, mag hingewiesen werden. Offensichtlich ist gerade im frühen 16. Jahrhundert die künstlerische Aktivität in Hildesheim bedeutend gewesen.

Literatur:

Zeller, p. 136 ff. – Herzig, p. 67. – Kat. Spätmittelalterliche Bildschnitzerei zwischen Weser und Elbe. Hannover 1938, zum Beispiel Nr. 71 u. a. m. – Stuttmann / von der Osten, p. 22. – Appuhn, Nr. 137. – Behnke, p. 35.

Gleichfalls in der Annenkapelle aufgestellt

Zwei Kandelaber mit Reliefdekor

Italien, wohl 19. Jahrhundert.

Bronze, H 196 cm.

Die Arbeit entspricht bis auf nebensächliche Unterschiede am Lichtteller einem 1580 datierten Bronzeleuchter in der Kirche der Certosa zu Pavia, vor dem Altar des hl. Bruno. Dieser Leuchter gilt als Werk des Annibale Fontana († 1587) bzw. aus seinem Umkreis. – Die Hildesheimer Leuchter sind erst nach 1900 vom Domkapitel aus dem Besitz eines bayerischen Schlosses erworben worden. Sie flankierten früher die sogenannte Irmensäule am Kreuzaltar.

Literatur:

R. Herzig, *Vom Dome zu Hildesheim*. In: *Alt-Hildesheim* 5, 1924, p. 17. –

E. Kris, *Materialien zur Biographie des Annibale Fontana*. In: *Mitteil. d. Kunsthist. Inst. in Florenz* 3, 1930, v. a. p. 222.

Die St.-Antonius-Kirche

- 25 Die architektonisch sehr schlichte Antoniuskirche ist seit der Neuordnung des Dominnern ausgezeichnet durch den einstigen Domlettner, der hier als Altarwand neu aufgebaut worden ist (zur Architektur vgl. oben S. 32 f.).

Der Domlettner (Abb. 44/45/46)

Johann Brabender genannt Beldensnyder, von ca. 1536 bis 1546.

Baumberger Sandstein, größte H (ohne Kreuzigungsgruppe) ca. 7 m, B 7,70 m.

Unter dem Begriff „Lettner“, abgeleitet vom lateinischen „lectorium“ = Lesepult, versteht man eine Trennwand zwischen dem Altarraum und dem für die Laien bestimmten Kirchenraum. Einer oder mehrere Durchgänge dienen der Kommunikation zwischen beiden. Schon im frühchristlichen Gotteshaus hatte der Lettner einen Vorgänger in den meist steinernen Altarschränken. Wie diese wurde er mit künstlerischem Schmuck ausgestattet, architektonischem, ornamentalem oder bildnerischem Dekor.

Der jetzt in der Antoniuskirche aufgestellte Lettner trennte bis zu den Veränderungen nach dem Wiederaufbau des Hildesheimer Domes dessen Chor vom Langhaus. Im Chor bzw. Altarraum erhob sich nicht nur der Hochaltar für den festlichen Vollzug der Liturgie, sondern auch das Gestühl für den Gebetsgottesdienst der Chorherren. Vor dem Lettner war der sogenannte Kreuzaltar oder Laienaltar aufgestellt, an dem die Messe für das Volk gefeiert wurde. Ein Vorgänger des hier beschriebenen Renaissance-Lettners in Form eines

Gitters vor dem erhöhten Sanktuarium ist für den Hildesheimer Dom schon im 10. Jahrhundert bezeugt, er wurde im Laufe der Zeit immer wieder erneuert. In der heute vor uns stehenden Form ist der Lettner historisch wohlausgewiesen. Stifterbild, Wappen, Widmungsinschrift und die zweimal auf dem Monument erscheinende Jahreszahl 1546 bezeugen, daß er von dem Hildesheimer Domherrn Arnold Freidag gestiftet, und mitten in den Wirren der religiösen Auseinandersetzungen des mittleren 16. Jahrhunderts vollendet wurde. Diese Widmungsinschrift ist in „gotischen“ Lettern geschrieben und lautet:

Arnoldus veteri Freidagus stemmate natus

Sumptibus hoc propriis nobile struxit opus.

Ante necem intacte colui quo virginis edem

Hec ait affectus sunt monumenta mei.

Divitias reliquas dat paupertatis ad usus

Ut flectant iram Christe benigne tuam.

Mille voluptates alii sectentur opesque

Ad poenam vertant impia turba suam.

Hic coeleste opibus numen placavit egenis

In coelo pretium qui bene fecit habet.

Übersetzung (nach Kratz):

Arnoldus Freitag, entsprossen aus altem Geschlechte,

Setzt aus Eigenem hier dieses erhabene Werk;

Lebend noch hab ich damit den Dom der Jungfrau geschmücket,

Sprach er, aus innerem Drang sproßte dies Denkmal hervor.

Und der Armen gedenkend, weiht er die übrigen Schätze,

Daß sich wende dadurch, gnädiger Christus, Dein Zorn.

Mögen erjagen auch andre sich tausend Vergnügen und Schätze,

Mag sich selber damit strafen die ruchlose Schar.

Jener jedoch hat mit eigener Habe den Himmel versöhnet,

Wer die Armen begabt, findet im Himmel den Lohn.

Die Kosten für das aufwendige Werk sollen mehr als 2000 rheinische Goldgulden betragen haben.

Der Lettner ist als hohe, zweigeschossige Bilderwand gestaltet, mit fünf bogenartigen, der Mitte zu nach oben gestuften Abschlüssen, unten von zwei Durchgängen durchbrochen, die mit schmiedeeisernen Türgittern geschlossen sind. Aus der Mitte sprang ehemals das eigentliche Lesepult bzw. die Kanzel vor. Sie ist jetzt als freistehendes Pult herausgelöst und seitlich vor dem Lettner aufgestellt. Die so entstandene Lücke wird von einer ursprünglich zur Kanzel gehörenden Platte mit den Evangelisten Johannes und Matthäus eingenommen, die als Sockel dient für einen modernen Tabernakel aus vergoldeter Bronze, teilweise mit Kugelzieraten und Kristallen besetzt (geschaffen

von L. Baur, Telgte, 1970). Die andere Platte mit den Evangelisten Markus und Lukas findet sich an der Gegenseite des Steinsockels.

Die ursprüngliche Ordnung des Lettners wird durch diese Änderung glücklicherweise nur wenig beeinträchtigt. Sie besteht im unteren Geschoß aus einem tragenden Gerüst von vier Pilastern auf einer kräftigen Sockelzone. Ihre vertieften inneren Flächen sind mit Renaissance-Kandelabern in feinem Relief gefüllt. Als Bekrönung tragen sie zwischen Balustersäulchen runde Medaillons, innen mit frontalen weiblichen, außen mit behelmten männlichen Köpfen im Profil. Auf beiden Seiten schließen sich wandartige Teile an mit je zwei übereinander angeordneten größeren Reliefbildern zwischen einem Gerüst von profilierten Stäben. Dieses Untergeschoß wird in voller Breite von einem Gesims mit fein gearbeiteten, ornamentalen Relieffriesen und rhythmisierenden Balustersäulchen oben abgeschlossen. Darüber steigen die fünf erwähnten gestaffelten Halbkreisbögen auf, wiederum durch Balustersäulchen auf hohen Basen und mit Muschelbekrönung voneinander getrennt. Jedes der so entstehenden, unterschiedlich hoch gestelzten Felder schließt im unteren Teil ein querrrechteckiges Hochrelief ein. Darüber sieht man in durchbrochener Arbeit kleinere Bogenstellungen und Tympana mit gegenständigen Fabelwesen. Aus den drei mittleren Feldern steigen zusätzliche Balustersäulen als Träger einer in Holz geschnitzten Kreuzigungsgruppe auf, die den ganzen Lettner bekrönt und an dieser Stelle offensichtlich eine Zweitverwendung gefunden hat, da sie einer älteren Zeit angehört. Das feine Renaissance-Ornament, das sich an vielen Teilen des Lettners findet, ist in den Tympana bzw. den durchbrochenen Firstverzierungen zum Höhepunkt geführt. Schließlich ist hervorzuheben, daß nicht nur die vom Kirchenschiff aus sichtbare Fassade des Lettners in der beschriebenen Weise gebildet ist, sondern auch – abgesehen von wenigen Abweichungen – die innere Seite, die im allgemeinen nur von den Domherren gesehen werden konnte und in der jetzigen Aufstellung dem Blick überhaupt entzogen ist.

In dieses kompliziert-kunstvolle Gerüst ist zugleich eine reiche Folge von bildlichen Darstellungen eingebracht. Sie ergeben zusammen einen wohldurchdachten Zyklus, der in typologischen Gegenüberstellungen Altes und Neues Testament zu einer heilsgeschichtlichen Einheit verbindet. Die Bildreihe steigt zunächst von links unten zum Kreuze auf, wobei die Steigerung auch die Größe der Darstellungen betrifft. Es ergeben sich dabei die folgenden Bildpaare:

Links unten:

- a) Melchisedech opfert Brot und Wein.
(Aufschrift: Melchisedech pane(m) vinu(m)que hic fert Abrahamo = Melchisedech reicht hier dem Abraham Brot und Wein dar.)
- b) Letztes Abendmahl.
(Aufschrift: Discipulis cena Christo celebrante paratur = Christus bereitet den Jüngern in feierlicher Handlung das Abendmahl.)

Links oben:

- a) Abrahamsopfer, Isaak trägt das Opferholz.
- b) Christus mit Dornen gekrönt, er trägt das Kreuzesholz.

Oben Mitte:

- a) Aufrichtung der ehernen Schlange in der Wüste.
(Darunter kniend Männer und Frauen in zeitgenössischer Tracht, mit ihnen der Stifter, Domherr Arnold Freidag, dessen Wappen am Fuß des Reliefs erscheint. Auf einer Tabula ansata über der ehernen Schlange ist die Jahreszahl 1546 angegeben.)
- b) Christus am Kreuz zwischen Maria und Johannes.
(Holzfiguren, von älterem Lettner hierher übernommen.)

Die Bildfolge verläuft weiter nach rechts und abwärts:

Rechts oben:

- a) Grablegung Christi.
- b) Jonas vom Walfisch verschlungen.

Rechts unten:

- a) Abstieg Christi zur Vorhölle.
(Aufschrift: Desce(n)de(n)s Christus Victor confregit avernu(m) = Christus steigt hinab, er bricht als Sieger die Pforten der Unterwelt.)
- b) David enthauptet den gefällten Goliath.
(Aufschrift: Hic Goliath fu(n)da iacet ictus ipse Davidis = Hier liegt Goliath, von der Schleuder Davids getroffen.)

An der Gegenseite des Lettners werden alle oberen Szenen wiederholt. Seine Ikonographie wird zugleich aber durch einige Szenen der Sockelzone bereichert, die – wie die vorhergehenden – typologisch einander zugeordnet sind:

Links unten und darüber:

- a) Die Königin von Saba bringt Salomo Geschenke.
(Aufschrift: Dona Saba Salomo regine pluri(m)a sumpsit = Salomo empfing von der Königin von Saba reiche Geschenke.)
- b) Anbetung der Magier.
(Aufschrift: Dona Magi Christo mirrha(m) auru(m) thusq(ue) tulerunt = Die Weisen brachten Christus Myrrhe, Gold und Weihrauch als Geschenk.)

Rechts unten und darüber:

- a) Esther, von Ahasver zur Königin gekrönt.
(Aufschrift: Hester ad Assueri thalamu(m) regi(n)a levatur = Esther wird als Gemahlin des Ahasver zur Königin erhoben.)
- b) Krönung Mariae durch die Heiligste Dreifaltigkeit.
(Aufschrift: Virgo Maria poli co(n)sce(n)dit regni triu(m)pho = Die Jungfrau Maria besteigt im Triumph den Himmelsthron.)

Es ist hervorzuheben, daß jeweils nur die Szenen des unteren Lettnergeschosses mit Beischriften versehen sind, ferner die Reliefs der Evangelisten sowie die Kanzelreliefs mit Christus Salvator, Maria mit dem Kinde und dem hl. Bernhard, die aus ihrem ursprünglichen Platz am Lettner herausgenommen sind. Das gleiche trifft sodann zu für eine Darstellung der Stammeltern Adam und Eva am „Baum der Erkenntnis“, die sich ursprünglich am nördlichen Pfeiler des Lettners (Evangelienenseite) befand. Sie ist jetzt mit dem Stifterbild zusammengeordnet, das seinerseits am südlichen Lettnerpfeiler (Epistelseite) stand und jetzt an der westlichen Abschlußwand der Kirche aufgestellt ist, dem Betrachter normalerweise durch den Lettner verdeckt. Dieses Stifterbild zeigt den Domherrn Arnold Freidag, durch das Wappen mit drei Ringen ausgewiesen, vor der Mutter Gottes mit dem Kinde kniend. Die thronende Maria wird von den stehenden Apostelfürsten flankiert, von denen St. Petrus den Stifter der Madonna vorstellt. Das Kind ist leider arg beschädigt, Kopf und rechtes Händchen fehlen. Die Komposition entspricht derjenigen des Grabsteins Arnold Freidags im Domkreuzgang (vgl. S. 92) (Abb. 44).

Die weiter oben bereits wiedergegebene Stiftunginschrift ist jetzt irrtümlich unter der Platte mit dem „Sündenfall“ der Stammeltern angebracht. Unter dem Stifterbild hingegen liest man folgende, ursprünglich zum Bilde Adams und Evas gehörigen Verse (Distichen) in lateinischen Großbuchstaben. In ihnen wird die Erlösung der Menschheit durch den Kreuzestod Christi als die ikonographische Grundidee des Bilderschmucks am Lettner angesprochen:

PRIMVS HOMO VIVENS ANIMA EST SINE LABE CREATVS.

ET SIMILIS VITA. IVSTITIAQVE DEO.

CALLIDVS HOC SERPENS POSTQVAM PERSPEXERAT HAEVAM

INFICIT IMMEMOREM. IVSSA VERENDA SEQVI.

HAEC SVBITO SOCIVM. PERVERSI DAEMONIS ASTV

DECIPIT. INTEGRITAS QVO PRIOR ILLA PERIT

SED DEVS IMMENSA BONITATE MISERTVS ADAMI.

NATVM COELESTI. MISIT AB ARCE SVVM

QVI GENVS HVMANVM. MISERANDA MORTE REDEMIT

ET DEDIT EXCELSI. TEMPLA SVBIRE POLI.

Übersetzung (nach Kratz):

Seelebelebt ward schuldlos der Erste der Menschen erschaffen,

Einig im Wandel mit Gott, ähnlich durch Heiligkeit ihm.

Als nun dieses hatte durchschaut die listige Schlange,

Hat sie Eva verlockt, daß sie nicht folgt dem Gebot.

Diese berückte sogleich durch die List des Dämons den Gatten,

Frühere Unschuld war nun und auf immer entfloh'n.

Doch erbarmete sich nach seiner unendlichen Güte

Gott des Adam, und schickt' oben vom Himmel den Sohn.

Dieser erlöste durch schmerzlichen Tod der Menschen Geschlechter,

Dadurch hat er auch uns Eingang zum Himmel verschafft.

Wie bereits mitgeteilt, ist die den Lettner bekrönende *Kreuzigungsgruppe* ein älteres Werk, das aufgrund des stilgeschichtlichen Befundes kaum früher als in die Zeit um 1480 datiert werden kann (Habicht). Charakteristisch ist die Ausstattung des Kreuzes mit Vierpaß-Medaillons der Evangelisten-Symbole. Es wird angenommen, daß die Gruppe im 19. Jahrhundert gründlich restauriert bzw. überarbeitet worden ist.

Der dekorative Formenschatz des Hildesheimer Lettners wird im wesentlichen aus der oberitalienischen Renaissancekunst gespeist, die durch Ornamentstecher weiteste Verbreitung in Deutschland und in den Niederlanden gefunden hatte. Im nordwestdeutschen Raum sind aus der Werkstatt des zwischen 1539 und 1562 nachgewiesenen Johann Beldensnyder eine Reihe bemerkenswerter Arbeiten dieser Art und des gleichen Figurenstils erhalten, vor allem in Münster und Osnabrück (vgl. F. Born, Die Beldensnyder. Beitr. zur westf. Kunstgesch. 2. Münster 1905). Hier lassen sich auch unmittelbare Beziehungen zu den Reliefs des Hildesheimer Lettners aufzeigen, beispielsweise in einem Relief mit der Anbetung der Weisen aus Mesum, das später in die Margarethenkapelle zu Münster überführt wurde, ferner in einer Gruppe des Sündenfalles im Bischöflichen Museum zu Münster sowie an dem wohl späteren Epitaph des 1561 verstorbenen Dechanten Johann Mellinghaus, in der Johannis-kirche zu Osnabrück. Die Übereinstimmungen betreffen sowohl die ornamentalen wie die figürlichen Teile, wobei die drei nachweisbaren Gruppen der Stammeltern am Lebensbaum eine gute Anschauung zu der von dem Meister bevorzugten, körperhaft-gerundeten plastischen Gestaltungsweise und von seinem gemäßigten künstlerischen Temperament vermitteln. Der eigentliche Rang der Kunst Johann Beldensnyders dürfte jedoch auf der ausgewogenen Verbindung von architektonischem Aufbau und Ornament einerseits, und figürlich-körperhafter Gestaltung andererseits beruhen. Gerade diese einheitliche Fügung der Teile ist in Hildesheim treffend zu beobachten. So ist an der Zuschreibung des Hildesheimer Lettners an den Münsteraner Meister und seine Werkstatt, die lt. R. Herzig zuerst von C. Döhmann erkannt wurde, kein Zweifel erlaubt. Sie bestätigt sich schließlich auch vom Material her, denn Beldensnyder scheint – wie freilich auch andere Bildhauer der Zeit im nordwestlichen Deutschland – vorzugsweise in Baumberger Sandstein gearbeitet zu haben.

Freitag soll es seinem Testamentsvollstrecker, dem Domherrn Johann von Münchhausen überlassen haben, 500 Goldgulden für die Polychromierung bzw. Teilvergoldung des Lettners zu verwenden. Denn der Stifter starb, bevor die letzte Hand an das Werk gelegt worden war. Schließlich unterblieb eine farbige Fassung. Aber der Grabstein des Stifters, dem Stifterbilde am Lettner entsprechend, wurde von den gleichen Künstlern geschaffen, denen auch seine großzügige Stiftung zu verdanken war.

Es mag erstaunlich genug sein, daß mitten in der Zeit, als die Wirren der Reformation weite Teile Deutschlands ergriffen hatten und auch Hildesheim

nicht verschont blieb, in dieser Stadt eines der großartigsten dekorativen Werke der nordwestdeutschen Renaissance entstehen konnte. Es ist gut denkbar, daß der kunstfreudige Stifter zu dem Werk angeregt worden war durch den prachtvollen Lettner, der wenig früher für St. Maria im Kapitol zu Köln von einem Atelier in Mecheln geschaffen worden war (vollendet 1523). Es lassen sich mancherlei Übereinstimmungen beider Werke in der Thematik der Reliefbilder und in den dekorativen Motiven aufweisen (vgl. H. Rathgens, *Die Kunstdenkmäler der Rheinprovinz VII, 1. Köln: Die kirchlichen Bauten II*, 1. Düsseldorf 1911, p. 229 ff.). Der Kölner Lettner hat dann vor allem in Belgien Nachfolge gefunden (J. Mogin, *Les Jubés de la Renaissance*. Brüssel 1946). Früher, als der Lettner noch seine wichtige liturgische Funktion im Dome ausüben konnte, wurde er mit all seinen Bildern während der Fastenzeit mit einem sogenannten Hungertuch verhängt. Wie Kratz mitteilt, bestand dieses aus acht Streifen von je $20\frac{1}{4}$ Ellen Länge und fast $1\frac{3}{4}$ Ellen Breite (d. h. ca. 14 m Länge und 1,20 m Breite). Ob dieses Hungertuch mit Darstellungen, zum Beispiel Symbolen der Leidenswerkzeuge – den „arma Christi“ – ausgestattet war, wird nicht berichtet.

Die köstlichen, schmiedeeisernen und teilweise vergoldeten Gittertüren der Durchgänge (Abb. 46) des Lettners sind später eingefügt worden. In die Grundmuster von Spiralranken zwischen kräftigen tragenden Eisenbändern mit Andeutung von Beschlagwerkdekor sind Pflanzenmotive mit knorpeligen Verdickungen und mit sogenannten Grotesken bzw. Fabelwesen eingefügt. Als Bekrönung findet sich jeweils ein Wappen mit dunklem, horizontalem Querbalken und Krone darüber. Bisher bleibt unklar, wem dieses Wappen zugehört. Die Entstehung der Gitter kann mit Sicherheit in die zweite Hälfte des 17. Jahrhunderts gesetzt werden. Eine gut vergleichbare Entsprechung ist in der 1678 datierten Gittertür zur Ahrendorfschen Gruft im Dom zu Schleswig gegeben, weitere Entsprechungen sind vielerorts anzutreffen (zum Beispiel Mariazell, Gnadenbasilika; Moskauer Kreml, Obere Erlöserkirche).

Literatur:

Kratz, p. 223 ff. – H. Knackfuß, *Deutsche Kunstgeschichte, II*. Bielefeld–Leipzig 1888, p. 64 f. – Bertram, *Bischöfe*, p. 134 ff. – Bertram, *Geschichte, II*, p. 174 ff. – Zeller, p. 78 ff. – Habicht (1917) p. 172 f., (1930) p. 209. – F. Stuttmann, *Deutsche Schmiedeeisenkunst, II*. München 1927, p. 19, Taf. 21. – Herzig, p. 36 ff. – H. Kohlhaussen, *Geschichte des deutschen Kunsthandwerks*. München 1955, p. 358 und Abb. 335. – Stuttmann / von der Osten, p. 23.

Außer dem hierher versetzten Lettner sind in der Antoniuskirche hervorzuheben die an den Wänden auf Konsolen aufgestellten

Skulpturen der zwölf Apostel

Hildesheim (?), 1657/58.

Stein, etwa lebensgroß.

Die Gestalten sind in reiche, fein gefaltete Gewandung gehüllt, jede mit entsprechendem Attribut versehen, in der schlanken, bewegten, nur wenig pathetischen Wiedergabe offensichtlich noch von gotisierendem Empfinden beherrscht. Haltung, Bildung der Gewänder und die ziemlich gleichförmigen Gesichter verraten eine gewisse Unbeholfenheit. Es ist richtig bemerkt worden, daß sie kein hohes künstlerisches, sondern eher ein gehobenes kunsthandwerkliches Niveau vertreten. Über ihre Entstehung bzw. Anbringung ist wenig bekannt. Aus der Chronik des Josephinums erfährt man, daß drei von ihnen noch 1657 fertiggestellt wurden: „apostolorum insignis magnitudinis statuæ“ (Statuen der Apostel von ausgezeichneter Größe). Zusammen mit den anderen wurden sie im folgenden Jahre aufgestellt. Damit scheint die 1656 von den Jesuiten vorgenommene Neueinrichtung der Antoniuskirche abgeschlossen worden zu sein. Offensichtlich stehen sie in der Nachfolge der Figuren von der Kanzel der Andreaskirche (1642) und der wenig späteren des Domes zu Hildesheim, die 1734 an die Kirche nach Bienenrode abgegeben wurde. Man hat an ein Mitglied der in gleicher Zeit für Hildesheim bezeugten Familie Ochsenkopf (Ossenkop) als möglichen Schöpfer der Figuren gedacht (Bleibaum). Eine moderne Bronzierung der Figuren aus neuerer Zeit ist vor der Wiederaufstellung nach dem letzten Kriege wieder abgenommen worden.

Literatur:

Bertram, Bischöfe, p. 177. – Zeller, p. 134 f. – Bleibaum, p. 153 f.

Literaturverzeichnis

Appuhn =

H. Appuhn, *Meisterwerke der niedersächsischen Kunst des Mittelalters*. Bad Honnef 1963.

Behnke =

J. Behnke, *Führer durch den Dom zu Hildesheim*. Hildesheim 1970 (8. Auflage).

Bertram, Bischöfe =

A. Bertram, *Die Bischöfe von Hildesheim. Ein Beitrag zur Kenntnis der Denkmäler und Geschichte des Bisthums Hildesheim*. Hildesheim 1896.

Bertram, Kunstschatze =

A. Bertram, *Hildesheims kostbarste Kunstschatze*. Mönchen-Gladbach 1913.

Bertram, Geschichte =

A. Bertram, *Geschichte des Bistums Hildesheim, I–III*. Hildesheim–Leipzig 1899–1925.

Bleibaum =

F. Bleibaum, *Bildschnitzerfamilien des Hannoverschen und Hildesheimischen Barock* (Studien z. dtsh. Kunstgesch. 227). Straßburg 1924.

Borgwardt =

E. Borgwardt, *Die Typen des mittelalterlichen Grabmals in Deutschland*. (Diss.) Freiburg i. Br. 1935.

Elbern / Reuther =

V. H. Elbern / H. Reuther, *Der Hildesheimer Domschatz*. Hildesheim 1969.

Elbern / Reuther, St. Godehard =

V. H. Elbern / H. Reuther, *St. Godehard zu Hildesheim*. Hildesheim 1969.

Habicht (1917) =

V. C. Habicht, *Die mittelalterliche Plastik Hildesheims* (Beitr. z. niedersächs. Kunstgesch. II. Studien z. dtsh. Kunstgesch. 195). Straßburg 1917.

Habicht (1930) =

V. C. Habicht, *Der niedersächsische Kunstkreis*. Hannover 1930.

Herzig =

R. Herzig, *Der Dom zu Hildesheim und seine Kunstschatze*. Hildesheim 1911 (9. Auflage 1930).

Kratz =

J. M. Kratz, *Der Dom zu Hildesheim, seine Kostbarkeiten, Kunstschatze und sonstigen Merkwürdigkeiten*. Hildesheim 1840.

Lasko, *Ars Sacra* =

P. Lasko, *Ars Sacra* (The Pelican Hist. of Art). Harmondsworth 1972.

L. C. I. =

Lexikon der christlichen Ikonographie. Freiburg i. Br. 1968 ff.

Stuttmann / von der Osten =

F. Stuttmann / G. von der Osten, *Niedersächsische Bildschnitzerkunst des späten Mittelalters.* Berlin 1940.

Tschan =

F. J. Tschan, *Saint Bernward of Hildesheim, I–III.* Indiana 1952.

Wesenberg =

R. Wesenberg, *Bernwardinische Plastik. Zur ottonischen Kunst unter Bischof Bernward von Hildesheim.* Berlin 1955.

Zeller =

A. Zeller, *Die Kunstdenkmäler der Provinz Hannover II; Reg.-Bez. Hildesheim. 4. Stadt Hildesheim, Kirchliche Bauten.* Hannover 1911.