

schichte der Juden in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts im norddeutschen Raum. Ihre Erinnerungen (Sichronoth) entstanden ca. 1690 in Hamburg (die ersten fünf Teile), die letzten beiden etwa 1715–1719 in Metz. Sie wurden in jüdisch-deutscher Sprache verfaßt, die dem Jiddischen ähnelt. Bei dem Mangel an literarischen Quellen zur Geschichte der Juden in dieser Zeit sind sie eine wahre Fundgrube!

Glückel wurde 1646 in Hamburg als Tochter eines Juden geboren, der als einer der ersten in der Hansestadt die »Stättigkeit«, d. h. die Erlaubnis zur Niederlassung, erhalten hatte. Fast 30 Jahre lang war sie mit Chajim Hameln aus Hameln an der Weser verheiratet, dem sie mehr als 12 Kinder gebär. 1689 wurde sie Witwe. Über 50 Jahre lang – bis zum Jahr 1700, in dem sie sich ein zweitesmal verheiratete und nach Metz zog – lebte sie in Hamburg.

Was diese jetzt Denkwürdigkeiten genannten Erinnerungen so anziehend macht, ist einmal ihr klares, sicheres Urteil über Personen und Zustände in der engeren und weiteren Umgebung, zum anderen die behutsame Eindeutschung des Textes, der viele typische Eigenarten des Originaltextes aufleuchten läßt. Glückel selbst versteht ihre Aufzeichnungen als Stimme aus dem einfachen Leben, keineswegs zur Veröffentlichung bestimmt, sondern als Bericht für Kinder und Kindeskindern konzipiert. Trotzdem (oder deswegen?) fällt viel ab für den Historiker der »allgemeinen« Geschichte, für den Wirtschafts- und Religionshistoriker, auch für den Volkskundler. Treffsicher urteilt sie z. B. über das schwedisch-dänische Verhältnis und erkennt im zu großen Einfluß der erbgesessenen Bürgerschaft in Hamburg den Grund für die restriktive Judenpolitik der Hansestadt. Die Ausweisungspraxis aus den Städten wird erhellt sowie die Abwehrmaßnahmen der Betroffenen.

Der weitaus größte Teil der Schilderungen bezieht sich auf Hamburg und Altona und deren nähere Umgebung. Doch durch die Geschäfts- und neuen Familienverbindungen, die durch die Heiraten ihrer Kinder zustande kamen, wird ein Spektrum des Judentums weit über diesen engeren Bereich hinaus gezeigt. Der niedersächsische Raum, den diese Zeitschrift umfaßt, wird wegen

der relativen räumlichen Nähe zu Hamburg besonders gut faßbar. Die Orte Hameln, Hannover, Hildesheim sind häufig vertreten wegen der familiären Bindungen.

Ein lesenswertes Werk, das auch den Laien erfreut, weil der Kommentar gut verständliche Aufschlüsse gibt z. B. über Sinnzusammenhänge zwischen Brauchtum und religiösem Gebot, die dem Nichtjuden meist fremd sind.

Friedrich Eymelt

*H. J. Adamski: Die Christussäule im Dom zu Hildesheim. (Fotos von H. Wehmeyer), Hildesheim (Bernward-Verlag) 1979. DM 7,80.*

Der Verfasser, geborener Hildesheimer, hat sich über einen Zeitraum von mehr als vierzig Jahren mit dem Thema Christussäule beschäftigt. Diese Schrift, die vorbildlich mit Aufnahmen von Hermann Wehmeyer ausgestattet ist, enthält das Ergebnis von Adamskis Bemühungen um die Deutung dieses sakralen Kunstwerks.

Es ist auffällig, daß die Christussäule in der kunsthistorischen Literatur – im Gegensatz zu den Bernwardstüren – meist etwas stiefmütterlich behandelt wird. Das mag daran liegen, daß bisher keine eindeutige Aussage zu machen war über den ikonographischen Aufbau sowie über das leitende theologische Motiv. 1906 schreibt Dibelius in der Zeitschrift des historischen Vereins für Niedersachsen über »Die Bilderreihe der Bernwardssäule«: »An verschiedenen Stellen finden sich Ansätze zu einer Ordnung der Bilder in Paaren. Immer wieder schieben sich Einzelbilder zwischen die Paare. Dennoch sind die Ansätze zur Gruppenbildung so augenfällig, daß sie kaum auf Zufall beruhen können« (S. 201). Dibelius vermutet dann, daß die Vorlagen bei der Ausführung durcheinander gekommen sein könnten (S. 209). Otto Jantzen äußert sich in seinem Buch »Ottonische Kunst« (zuletzt 1959 überarbeitet) kritisch: »An künstlerischer Bedeutung können sich die Bronzereliefs [der Säule] nicht mit der Bernwardstür messen.« Vorher hatte Wilhelm Pinder (1937 in »Kunst der deutschen Kaiserzeit Bd 1«) die Christussäule sträflich vernachlässigt. Rudolf Wesenberg zitiert in seinem Werk »Bernwardinische Plastik. Zur ottonischen

Kunst unter Bischof Bernward von Hildesheim« (Berlin 1955) ohne eigene Stellungnahme die Meinung von Dibelius. Auch die dreibändige Studie von Francis J. Tschan »Saint Bernward of Hildesheim«, in deren zweitem Band – den Wessenberg benutzte – die bernwardinischen Kunstwerke besprochen werden (Notre Dame / Indiana 1951), führt nicht weiter, obwohl die Christussäule ausführlich behandelt wird. Es heißt da nach der Zitierung einiger älterer, meist deutschsprachiger Literatur: »The discovery of the secret of the bishop's ordering of his reliefs was worth further effort« (S. 334). Schließlich flüchtet sich auch Tschan in Vermutungen: »It is better to think of Bernward as proceeding like the historical novelists of today, picking and choosing what suits best; in the case of the column, illustrating events in the life of the Savior that had not been pictured on the right wing of the doors... Perhaps, he did and could more easily permit the artist to make some changes in the planned order of reliefs for the sake of artistic expediency – some changes, but not many« (S. 336). Diese Erwägungen befriedigen nicht. Und auch in der großen »Geschichte der Kunst von der altchristlichen Zeit bis zur Gegenwart« von Richard Hamann (neue, durchgesehene Auflage; Berlin 1932), in die viele hildesheimer Kunstwerke des 11. Jahrhunderts aufgenommen sind, fehlt die Bernwards- oder Christussäule.

Eine gewisse Ratlosigkeit scheint zu herrschen, die zu der teilweisen Verdrängung des Objekts aus der Literatur geführt hat. Weitere Belege für diese Behauptung sind leicht zu beschaffen.

Hier nun setzt der Deutungsversuch Adamskis an, der – das ist zu erwarten – nicht unwidersprochen bleiben dürfte, jedoch ein interessanter Ansatzpunkt ist, um das Problem der Christussäule aus dem Schattendasein, aus dem Stadium der Nicht-Diskussion herauszuholen und unter ikonographischen und inhaltlichen Gesichtspunkten differenzierter als bisher zu analysieren. Voraussetzung dazu ist allerdings, die Säule als eigenständiges Kunstwerk anzuerkennen, das eigenen Gesetzen unterliegt und keineswegs mit den beiden Türflügeln verglichen werden darf, obwohl die Bildinhalte aufeinander abgestimmt sind.

Adamski teilt die Bildfolge neu auf. Abweichend von der bisherigen Zahl, die in Anlehnung an die Türen (2 x 8 Bilder) etwas gewaltsam auf 3 x 8 = 24 Einzeldarstellungen kam, sieht Adamski 27 Einzelszenen. Während für die Türen die 8 – das Symbol der Neuschöpfung – von Bedeutung ist, liegt der Säule die Zahl 9 zugrunde, die als Zeichen der Vollendung gedeutet wird. Erinnerung sei an die Chöre der 9 Engel in der Schöpfung Bernwards, in St. Michaelis. Auf der Säule also 3 x 3 = 27 als höchste Steigerung. Nicht ganz überzeugend wird die erste Zäsur zwischen dem 9. und 10. Bild mit einem Rollenwechsel begründet: hier Johannes in Aktion, dort der Täufer nur noch Leidender; hier Johannes die Hauptperson, dort Herodes.

Die zweite Zäsur nach dem 18. Bild ist evidenter als die erste, weil in der Darstellung ein neuer Lebensabschnitt Jesu deutlich wird: die Bereitschaft zum Leiden und Sterben.

Zur Dreiteilung der Säule, der Paarigkeit der Szenen und der neuen Zählweise stellt Adamski fest: »Was man dem Meister der Säule zum Vorwurf macht, daß er nämlich bei der Planung des Bildbandes kein festes Ordnungsprinzip – z. B. Paarigkeit der Bilder – durchlaufend zur Anwendung gebracht hat, gerade darin liegt seine Größe. Durch den unschematischen Wechsel von Zweier- und Dreiergruppen, auch von Bildern, die als Akzentträger eine Sonderstellung beanspruchen, entgeht er der – ihn ständig bedrohenden – Gefahr der Monotonie« (S. 9). Mit dieser Feststellung lehnt Adamski die Hypothese von den vertauschten Vorlagen ab. Dieser Aussage wird man sich anschließen können.

An verschiedenen Stellen der Beschreibung weist Adamski auf den Dichter des Heliand hin. Die These, daß hier eine Art Wahlverwandtschaft bestehe, ist bestechend. Ist doch das etwa 6000 Verse umfassende Epos aus der Zeit um 830 – wie Drogereit nachweisen konnte – im Verwandtenkreis Bernwards (sein Onkel war Abt in Werden an der Ruhr) noch kopiert und nach der britischen Insel geschickt worden. Seine Aussagen waren also noch präsent.

Eines der Hauptanliegen des unbekannten Helianddichters ist die Werbung für den mächtigen

Gefolgsherrn Christus. Auffallend viele Szenen der Säule stellen biblische Ereignisse dar, in denen Jesus Menschen durch Berufung oder Wunder für sich gewinnt (in der neuen zählweise Adamskis die Szenen 3–8, 11–14, 19, 21, 22–25). Deutlich wird eine Gegenbewegung, die sich in der Versuchung (2), sowie in den Bildern 9–10, 16–18, 20 manifestiert. In ihnen stellen sich dem Erlöser feindliche Kräfte entgegen.

Es erhebt sich allerdings die Frage, ob eine einzige literarische Quelle bei einer schon etwa zweihundert Jahre bestehenden althochdeutschen und mittelalterlich-lateinischen Literatur als ausschließliches Vorbild für die Christussäule nicht etwas selektistisch ist. Weitere »wahlverwandte« Literaturbelege müssen eruiert werden, um die These Adamskis zu erhärten, die Werbung um Gefolgschaft sei die Hauptintention der Säule und dem Zeitgefühl verständlich gewesen.

Doch Adamski scheint selbst den von ihm aufgestellten Absolutheitsanspruch der Helianddichtung als ausschließliche geistige Anregung für die gesamte Säule zu relativieren. In einem Vortrag stellte er fest, von Bild 19 an (also nach der zweiten Zäsur, im letzten Abschnitt der Säule, der sehr schwierig zu betrachten ist) sei Christus sehr nach innen gekehrt dargestellt, nicht mehr in erster Linie »Mundherr der Völker«, nicht mehr vornehmlich der »Held« des Heliand, sondern der, der sich auf das Leiden vorbereitet.

Trotz weiterhin offener Fragen: eine lesenswerte Studie, die zur Betrachtung der Christussäule und zu weiteren Arbeiten über dieses Objekt anregt.

Friedrich Eymelt

»Alte und neue Kunst« Band 26/27, 1978/79 (Verein für christliche Kunst im Erzbistum Paderborn und in den Bistümern Fulda und Hildesheim e. V., hrsg. v. Prof. Dr. K. J. Schmitz).

Ein erneut attraktiver und reich bebildeter Band mit Aufsätzen zur christlichen Kunst ist erschienen, dessen Lektüre empfohlen werden soll. Alle zwölf Aufsätze zu charakterisieren, würde hier zu weit führen. Das Bistum Hildesheim ist diesmal besonders gut vertreten, deshalb be-

schränken wir uns auf Arbeiten, die die Diözese betreffen.

Einer Wiederentdeckung gleich kommt die – leider zu kurz gehaltene – Darstellung »Ein Reise-Skizzenbuch aus 1857« von Karl Josef Schmitz. Schmitz zeigt eine Auswahl aus dem Skizzenbuch von Ferdinand Wilhelm Pauwels (1830–1904), der 1857 in knapp vier Wochen große Teile der heutigen Kirchenprovinz Paderborn (also Paderborn, Fulda, Hildesheim) bereiste und 69 Bleistift-Reisezeichnungen hinterließ. 43 davon beziehen sich ausschließlich oder überwiegend auf Kirchen- und Klostergebäude. Pauwels, seit 1876 Professor in Dresden, legte, wie die Wahl seiner Objekte zeigt, bei dieser Reise Wert auf Architektur und Bildhauerei. So zeichnete er künstlerisch wertvolle Details aus Bursfelde, Corvey, Lippoldsberg, Lippstadt, Soest und Fritzlar. Die Gesamtveröffentlichung der Skizzen (in diesem Band nur 14) ist wünschenswert. Schmitz sollte sie nicht nur »ein wenig« auswerten und nicht nur »einige Teile« (S. 9) daraus publizieren. Könnten doch diese künstlerisch wertvollen Skizzen etwas zur Rehabilitierung der jahrzehntelang geschmähten Historienmalerei des 19. Jahrhunderts beitragen.

Michael Brandt und Wolfgang Lorke / Hildesheim berichten in einem gerafften Beitrag über die Restaurierung der Bernwardsgruft in der Hildesheimer St. Michaelis-Kirche. Während Brandt die Maßnahmen aus historischer und kunsthistorischer Sicht erläutert, beschreibt Lorke als für die Baumaßnahmen zuständiger Diözesanbaurat deren Durchführung.

Josef Nowak und Wolfgang Lorke, Hildesheim, stellen das neue Hildesheimer Diözesanmuseum vor, wobei besonders der erste Teil von Nowak ein trauriger Bericht über Fehler, Nachlässigkeiten aber auch Zwänge enthält, die im 19. Jahrhundert zur Verschleuderung wertvollster Hildesheimer Sakralkunst führten. Die Begründung Nowaks für – etwas salopp formuliert – »noch'n Museum« ist lesenswert. Kurz werden die fünf Museumsräume vorgestellt, deren Raumprogramme unter Federführung des Bibliothekars an der Dombibliothek, Jürgen Henz, erarbeitet wurden. Wolfgang Lorke setzt sich im zweiten Teil mit der Schwierigkeit auseinander, die vorhan-