

Michael Brandt

Bernward von Hildesheim und seine Schätze*

Es gibt wenige Auftraggeber, die unsere Vorstellung von der Kunst um das Jahr 1000 so maßgeblich geprägt haben, wie Bernward, der von 993 bis 1022 Bischof von Hildesheim war¹.

1. Bernward als artifex

Über Bernwards Leben sind wir ungewöhnlich gut informiert, vor allem durch die Vita, deren Verfasser, Thangmar, Bernwards Lehrer an der Hildesheimer Domschule war und der ihm sein Leben lang verbunden blieb².

Schon im 1. Kapitel kommt Thangmar darauf zu sprechen, dass Bernward nicht nur in den artes liberales glänzte, sondern auch außerordentlichen Eifer für die artes mechanicae zeigte:

»Im Schreiben war er hervorragend. Auch im Verfertigen von Bildern übte er sich mit großem Geschick. Ebenso tat er sich in der Metallkunst, der Kunst Edelsteine zu fassen, sowie auf dem gesamten Gebiet der Baukunst in erstaunlicher Weise hervor ...«

Im 6. Kapitel, in dem Thangmar schildert, wie vorbildlich Bernward sein Bischofsamt ausübte, wird das Thema noch einmal aufgegriffen:

»Auch im Bereich der Kunst gab es nichts, worin er sich nicht versucht hätte, auch wenn er es nicht bis zur letzten Vollendung bringen konnte.«

Wieder ist dann von den Metallkünsten die Rede, von Skriptorien, mit deren Hilfe Bernward sich eine reichhaltige Bibliothek erwarb, von Malerei, Skulptur und Schmuckfußböden. Und so, wie Bernward sich bei der Verfolgung seiner frommen Ziele selbst bis an die Grenzen gefordert habe, *»so trieb er auch die anderen, die um ihn waren, zu ähnlichem Streben (...) an«* schreibt Thangmar dazu einleitend, um mit leichtem Tadel hinzuzufügen: *»ich möchte fast sagen: über ihre Kräfte.«*

Es geht hier also um weit mehr, als um bloße Auftragsvergabe. Der Bischof ist die treibende Kraft, die hinter allem steht! Wie groß Bernwards Engagement in dieser Hinsicht war, macht Thangmar an einer Episode deutlich:

»Als einmal dem König überseeische, aus Irland stammende Gefäße (ex transmarinis et ex Scotticis vasis) als ganz besondere Rarität zum Geschenk gemacht wurden, versäumte (Bernward) nicht, das, was er an ihnen ungewöhnlich und besonders wertvoll fand, für sich auszuwerten. Denn er hatte, wenn er an den Hof oder auf längere Reisen ging, stets talentierte und überdurchschnittlich begabte junge Männer (pueri) in seiner Begleitung, die alles, was ihnen im Bereich irgendeiner Kunst an Wertvollem auffiel, genau studieren mussten.«

Wenn der Verfasser der Vita sich noch nach Jahren an die Begebenheit am Kaiserhof erinnert, dann ist ihm die künstlerische Sensibilität seines Zöglings alles andere als selbstverständlich gewesen. Sie mag in seinen Augen sogar der Rechtfertigung bedurft haben. Jedenfalls betont Thangmar abschließend, wie gewissenhaft Bernward jedem – auch dem Kaiser – gegeben habe, was man von einem Bischof erwarten kann, *»obwohl er treulich und gehorsam in die Schatzkammer Christi sammelte, was immer ihm geeignet schien.«*

Überraschend ist die Verwendung des Wortes »Schatzkammer«, wörtlich: *»gazophilacion«*, die nur an dieser Stelle begegnet. Der Bezug zum vorher gesagten liegt auf der Hand: Es sind keine gewöhnlichen Schätze, die Bernward so sehr am Herzen liegen. Ihre Zweckbestimmung für Kirche und Gottesdienst unterscheidet sie vielmehr grundlegend von jenen vergänglichen Schätzen, an die sich die Menschen nach einem Wort Jesu

im Matthäus-Evangelium nicht verlieren sollen (Mt 6, 19–21) und rechtfertigt allen Einsatz.

Bemerkenswert ist in diesem Zusammenhang der weitgefasste Begriff von dem, was für Thangmar wertvoll genug ist, als Schatz zu gelten. Angesprochen ist immerhin der ganze Bereich kirchlicher Ausstattungskunst. Auch bei der Beschreibung all dessen, womit Bernward die Bischofskirche so prachtvoll ausstatten ließ, »dass man das Gefühl hatte, in einer völlig neuen Kirche zu sein«, nennt Thangmar die »wundervollen, leuchtenden Gemälde« an Wänden und Decke in einem Atemzug mit den Evangelienbüchern, »die von Gold und Edelsteinen prangten«, den Rauchfässern »von bedeutendem Wert und Gewicht«, den kunstvollen Kelchen aus Onyx, Kristall und aus Gold und dem »Kronleuchter von staunenswerter Größe, der von Gold und Silber funkelte« (Kapitel 8). Ist also der Schmuck der »Aula Christi« in seiner Gesamtheit das, was Thangmar (und mit ihm Bernward selbst) unter einem »Schatz« versteht?

2. Das Beispiel St. Michael

Die Michaeliskirche in Hildesheim, für die Bernward sein ganzes Vermögen eingesetzt hat, legt das zumindest nahe³ (Abb. 1). Weil der 1022 geweihte Gründungsbau samt seiner Ausstattung in wesentlichen Teilen erhalten blieb – eine Folge der Heiligsprechung Bernwards im 12. Jahrhundert – ist er auf exemplarische Weise geeignet, uns eine konkrete Vorstellung von den Intentionen seines Stifters zu geben.

Besonders aussagekräftig ist in dieser Hinsicht das »Kostbare Evangeliar«, so genannt wegen seiner reichen Dekoration⁴. Die ursprüngliche Bestimmung für St. Michael ist durch einen persönlichen Widmungseintrag Bernwards gesichert:

»Ich, Bernward, habe den Codex schreiben lassen, meine Schätze, wie man sieht, hinzugefügt und ihn dem vom Herrn geliebten Heiligen Michael übergeben. Gottes Fluch treffe, wer ihm das Buch wegnimmt.«

Außerdem enthält die Handschrift ein doppelseitiges Widmungsbild (Abb. 2–3). Es ist das einzige, das wir von Bernward kennen und als Selbstzeugnis eines Auftraggebers in dieser Art ohne Beispiel.



ABB. 1 _ Hildesheim, St. Michael, Ansicht von Südost

Das betreffende Bild zeigt den Stifter im Begriff, seinen Kodex auf einen mit kostbaren Stoffen geschmückten Altar zu legen, auf dem schon ein goldenes Portatile mit Kelch und Patene steht. Fünf goldene Leuchter flankieren den Altar. In den Arkaden der prachtvollen Architekturkulisse hängen goldene Kronen. Das Muster des Bodens soll offenbar an farbige Fliesen erinnern, wie man sie in Kirchenbauten dieser Zeit mehrfach nachweisen kann. Das Bild der Gegenseite zeigt die Adressaten der Stiftung: die von zwei Engeln gekrönte Gottesmutter mit dem Christuskind auf dem Schoß. Die umrahmenden Texte dienen ihrem Lobpreis und ver-



ABB. 2 / 3 _ Hildesheim, Dom-Museum, Kostbares Evangeliar, Widmungsbild

weisen auf ihre Mittler-Funktion, die in den beiden Türflügeln auf den Längsseiten des Bildes direkt angesprochen wird:

»Das Tor des Paradieses, verschlossen durch die erste Eva, ist jetzt durch die heilige Maria allen geöffnet worden.«

Durch die geöffnete Tür der linken Bildseite sieht man vor blauem Grund das eschatologische Kreuzzeichen, das dem Stifter den Weg in den Himmel weist.

Bernward ist nicht als Auftraggeber, Empfänger oder bloßer Überbringer des Prunkkodex kenntlich gemacht, sondern wird als *auctor* selbst initiativ: Er überreicht seine Gabe nicht der Gottesmutter, sondern legt sie zu den goldenen *vasa sacra* auf den Altar. Man kann davon ausgehen, dass der 1015, also schon vor Vollendung des ganzen Kirchenbaues konsekrierte Marienaltar der Krypta von St. Michael gemeint ist, für den die Handschrift offenbar bestimmt war. Die besondere Auszeichnung dieser Altarstelle hängt damit zusammen, dass Bernward zu ihren Füßen seine Grabstätte plante. Damit wollte er sich im Tode der Fürsprache der Gottesmutter anvertrauen.

Auf den ersten Blick könnte man meinen, dass der im Widmungsbild gezeigte Altar für die Messfeier vorbereitet ist, so wie Bernward selbst ja auch im Meßornat gezeigt wird. Doch es gibt keine pontifikale Handlung, auf die das Geschehen zuträfe. Auch wäre sonst zu erwarten, dass die goldenen Leuchter am Altar Kerzen trügen, was nicht der Fall ist. Ungewöhnlich ist schließlich die Fünffzahl dieser Leuchter, zumal man sich zu den fünf auf der dem Betrachter zuwandten Seite des Altares noch fünf weitere hinzuzudenken hat!

Von fünf Leuchtern auf der linken und rechten Seite vor der Gotteswohnung ist im ersten Buch der Könige die Rede, in der dem Mittelalter so vertrauten Beschreibung des salomonischen Tempelbaus:

»Salomo ließ alle Geräte, die zum Haus des Herrn gehörten, anfertigen: den goldenen Altar, den goldenen Tisch, auf den man die Schaubrote legte, die fünf Leuchter auf der linken und die fünf Leuchter auf der rechten Seite vor der Gotteswohnung aus bestem Gold ... Auch die Stirnseiten der Türen des inneren Raumes zum Allerheiligsten und die Stirnseiten der beiden Türflügel, die zum Hauptraum führten, waren mit Gold verkleidet ... Dann brachte er die Weihgaben seines Vaters David hinein und legte das Silber, das Gold und die Geräte in die Schatzkammern des Hauses des Herrn« (1 Kön 7, 48–51).

Es sieht so aus, als habe dieser alttestamentliche Weiheakt für das doppelseitige Widmungsbild Pate gestanden. Nicht allein das tempelartige (Kirchen-) Gebäude, in das Bernward seine Gabe hineinträgt, die goldenen Gerätschaften auf dem Altar und die fünf Leuchter geben Anlass zu dieser Assoziation. Die beiden goldenen Türflügel auf dem rechten Bild lassen ebenfalls an das alttestamentliche Vorbild denken, zumal die im Zentrum thronende Gottesmutter auf dem sie überfangenden Bogen mit dem Allerheiligsten im Tempel verglichen wird:

»AVE SPIRITUI SANCTO TEMPLUM RESERATUM« (sei begrüßt du Tempel, der dem Heiligen Geist offensteht).

Den purpurnen Vorhang, der die Figurengruppe hinterfängt, wird man in diesem Kontext als Abbild jenes Vorhanges deuten können, der nach der Beschreibung im zweiten Chronikbuch vor der Bundeslade ausgespannt war (2 Chron 3, 14). Mit den beiden Engeln dürfte dann auf die zwei

Cherube angespielt sein, zwischen denen die Bundeslade stand (2 Chron 3, 10-13). Offenbar sind sogar die zwei Bronzesäulen zitiert, die Salomo vor dem Tempelgebäude aufstellen ließ. Die beiden außenstehenden Säulen im rechten Teil des Widmungsbildes haben nämlich als einzige lilienförmige Kapitelle, wie jene beiden, die im ersten Buch der Könige beschrieben werden (1 Kön 7, 19-22). Es geht hier also nicht bloß um den Stiftungsakt Bernwards und um die damit verbundene Hoffnung auf Fürsprache der Gottesmutter.

Seine weitergehende Intention erschließt sich aus dem ungewöhnlichen Rechtfertigungstext zur Stiftung von Kirche und Kloster, für deren Krypta das goldene Evangelienbuch bestimmt war⁵. Auch in dieser Urkunde wird auf Salomo verwiesen, der sich für Bernward gerade dadurch den Himmel verdiente, dass er seiner besonderen Begabung folgend den Tempel errichtet hat. In entsprechender Weise sieht der bischöfliche Stifter seine Bestimmung darin, Kirchen zu bauen und für den Gottesdienst Sorge zu tragen. Dass ihm sein Amt dazu die Möglichkeit gab, betrachtet er als Fügung des Himmels. Es bestätigt ihn in der Absicht, den ganzen Eigenbesitz »*Gott und seinen Heiligen (zu) übergeben*« und damit jenes Kloster zu gründen, in dem die Mönche »*zum Heil aller Menschen*« ihren Dienst vor Gott verrichten sollten.

Übrigens stellt auch Thangmar Bernwards Engagement in einen biblischen Zusammenhang. Wenn er im 6. Kapitel der Vita rühmend darauf hinweist, dass es im Bereich der Kunst nichts gegeben habe, worin sich der junge Bischof nicht versucht hätte, so erinnert die entsprechende Formulierung an jene Textstelle im Buch Exodus, in der von den künstlerischen Fähigkeiten des Bezalel die Rede ist, den Gott dazu berufen hat, die Stiftshütte und alle für den Kult erforderlichen Gegenstände auszuführen (Ex 31, 1-11).

In welchem Maße Bernward Einfluss auf die Realisierung seiner Stiftung genommen hat, können wir an St. Michael gut nachvollziehen. So ist es bezeichnend, dass der Bischof den Konvent erst dann mit der Berufung des Propstes Goderamnus aus Köln zum Abt in die Selbständigkeit entlässt, nachdem er – wie es im 49. Kapitel der Vita heißt – die Klosterkirche »*mit mannigfaltigem Schmuck ... vollendet*« hatte. Von der Konzeption des Kirchenbaus bis zur Gestaltung der Handschriften hat Bernward entscheidende Vorgaben gemacht. Das Widmungsbild des Kost-



ABB. 4 / 5 _ Hildesheim, Dom-Museum, Kostbares Evangeliar, Einband

baren Evangeliiars ist dafür ein sprechendes Beispiel. Auch die Gestaltung des Einbandes lässt das spüren (Abb. 4–5). Mit seiner eigenhändigen Eintragung weist Bernward am Ende der Handschrift daraufhin, dass er nicht nur diese selbst in Auftrag gegeben, sondern auch seine »Schätze, wie man sieht, hinzufügt (habe)«. Ursprünglich schmückten sie einen Buchkasten: Erst im 12. Jahrhundert hat man den heutigen Einband damit verziert, den der Konvent wohl anlässlich der Heiligsprechung des verehrten Fundators (1192) in Auftrag gab. Aus dieser Zeit stammen die prachtvollen Schmuckstreifen, die das in den Vorderdeckel eingelassene Elfenbein umrahmen.

Für den bischöflichen Stifter ist diese Ikone offenbar von besonderer Bedeutung gewesen, sonst hätte er in seinem Schenkungseintrag sicher nicht den lateinischen Begriff »ops« gebraucht, der etwas von besonderem Wert bezeichnet, einen Schatz!

Der Rückdeckel ist bei der Neubindung zwar verkleinert worden, was zu einer Beschneidung der Silberbeschläge führte. Diese selbst sind aber weitgehend im Originalzustand verblieben. Das zentrale Muttergottesbild orientiert sich an einer byzantinischen Marienikone. Derartige Motivübernahmen sind charakteristisch für die bernwardinische Kunst.

Sie rufen in Erinnerung, was Thangmar im 5. Kapitel der Vita notiert, wo von den künstlerisch begabten »*pueri*« im Gefolge Bernwards die Rede ist, »*die alles genau studieren mussten, was ihnen im Bereich irgendeiner Kunst an wertvollem auffiel.*«

Von anderen Prunkbänden der Zeit unterscheidet sich der rückwärtige Buchdeckel dadurch, dass sein Bildfeld tiefer liegt als der Rahmen. Das ist ungewöhnlich, weil die Silberbeschläge in der flächigen Ausschnitt-Technik (*opus interassile*) gearbeitet sind, die nicht aufrägt und die man gerade deshalb gern für die flach aufliegende Rückseite solcher Prunk-einbände verwendet hat. Ebenso ungewöhnlich ist die Größe der Widmungsinschrift auf dem Rahmen. Derartige Schriftrahmen kennt man von frühmittelalterlichen Ikonen, und auch das Bildfeld einer solchen Ikone ist regelhaft eingetieft. Dass Bernward die Rückseite seines Buchkastens für das Kostbare Evangeliar als Ikone gestalten ließ leuchtet ein, wenn man sich den liturgischen Zusammenhang klarmacht. So überliefert Ekkehard von St. Gallen in seinen Klostersgeschichten, wie der Konvent einem hochgestellten Besucher solch ein Evangeliar wie eine Ikone entgegengetragen hat⁶ und Thangmar spricht ausdrücklich von prunkvoll geschmückten Evangelienbüchern, die Bernward – zusammen mit Rauchfässern – für die Festprozession im Dom gestiftet habe⁷. Deutlich wird in diesem Zusammenhang auch, warum das Evangeliar zusätzlich zu seinem doppelseitigen Widmungsbild auf der silberbeschlagenen Rückseite einen weiteren Widmungsvers trägt: Für jedermann sichtbar hat der Stifter sich damit bei solchen Festprozessionen in Erinnerung gebracht und seine kostbare Gabe mit dem immerwährenden Gebet der Widmungsworte dem Gottessohn und seiner Mutter anvertraut.

Aus dem Kirchenschatz von St. Michael ist noch ein weiteres Evangeliar mit Prunkeinband erhalten geblieben, in dessen Vorderdeckel ebenfalls eine byzantinische Relief-Ikone eingelassen wurde⁸ (*Abb. 6–7*). Wiederrum ist die Rahmung im 12. Jahrhundert erneuert. Darauf deuten nicht nur die für diese Zeit typischen Kristall-Schliffe hin, sondern auch die schwach sichtbaren Miniaturen unter den vergilbten Hornplatten, von denen eine Bernward als Heiligen zeigt. Obwohl die erhabenen Steine das Relief beim Aufschlagen des Buches schützen müssten, ist das Elfenbein stark berieben. Die Abnutzung macht deutlich, dass die Kreuzigungsdarstellung über einen langen Zeitraum immer wieder berührt wurde, was auf intensive Verehrung schließen lässt.

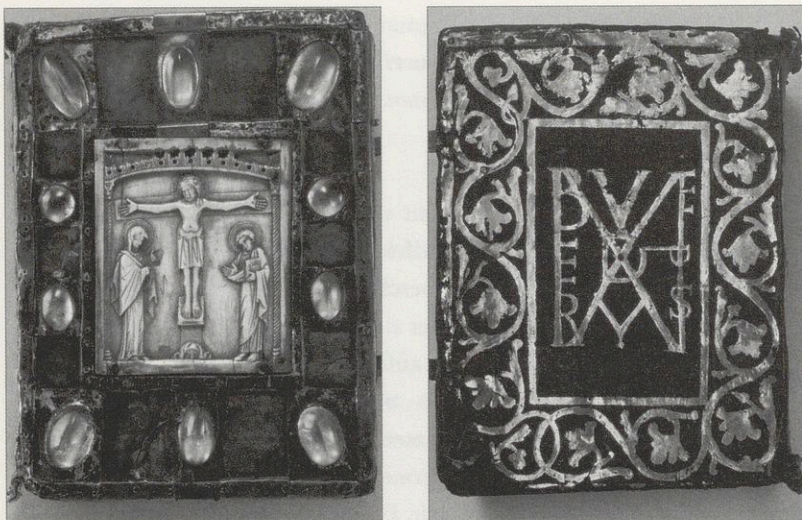


ABB. 6 / 7 _ Hildesheim, Dom-Museum, Kleines Bernward-Evangeliar

Ebenso ungewöhnlich wie die Rückseite des Kostbaren Evangeliiars ist der Rückdeckel dieses Codex gestaltet. Kein anderer Auftraggeber der Zeit hat sein Namenszeichen derart prominent auf einer liturgischen Handschrift anbringen lassen, wie Bernward es hier tat. Wenn der Diakon das Buch zur feierlichen Verkündung des Evangeliums vom Altar zum Ambo trug, konnten die im Chor versammelten Mönche das goldene Namenszeichen ihres Stifters im Schein der begleitenden Kerzen noch von weitem sehen wie den Schriftzug des Kaisers bei der Präsentation einer Herrscherurkunde.

Noch von zwei weiteren Handschriften, die Bernward für den Gottesdienst in St. Michael gestiftet hat, ist bekannt, dass ihre Buchdeckel mit Beschlägen aus Edelmetall verziert waren. Beide wurden im Dreißigjährigen Krieg beraubt⁹.

Wenn die beiden zuerst besprochenen Prunkeinbände verschont blieben, muss man sie im Kloster besonders gut gehütet haben. Wird man daraus folgern dürfen, dass sie schon für Bernward selbst bedeutsamer waren? Beim Kostbaren Evangeliar ist das offenkundig. Beim zweiten Codex deuten nicht nur die Spuren der Verehrung und das auffällige Namenszeichen darauf hin, sondern wiederum auch die Handschrift selbst: ein

sicher aus Bernwards Besitz stammendes karolingisches Evangelienbuch nordfranzösischer Herkunft, das sorgfältig überarbeitet wurde, um für den liturgischen Gebrauch in St. Michael benutzt werden zu können. Ein Nachtrag am Ende der modernisierten Leseordnung betrifft den Gottesdienst zu Ehren des Heiligen Kreuzes. Sollte der Codex also für den Gebrauch am Kreuzaltar bestimmt gewesen sein? Vielleicht erklärt sich von daher das Kreuzigungsbild auf dem Einband. Und vielleicht war das der Grund für die Verehrung, die man dieser Kreuzigungsdarstellung entgegenbrachte.

Als kostbarsten Schatz besaß die Michaeliskirche einen Teil des Kreuzes Christi. Diese Reliquie hatte Bernward von Kaiser Otto III. zum Geschenk erhalten. Mit ihm verband den Bischof ein freundschaftliches Vertrauensverhältnis, seit Bernward als Lehrer des jungen Herrschers an den Hof berufen worden war. Durch Thangmar wissen wir von dem Geschenk und davon, dass Bernward für die »*in funkelnde Edelsteine und reines Gold*« gefasste Reliquie sogar eine eigene Kapelle errichten ließ. Geweiht war dieses »*sacellum splendidum*« dem lebenspendenden Kreuz, ein Patronat, das dann auf die in unmittelbarer Nachbarschaft errichtete Klosterkirche übertragen wurde, in deren Kreuzaltar Bernward das goldene Reliquiar wohl endgültig aufbewahren ließ. Im Zusammenhang mit der Heiligsprechung Bernwards wurde es zu einem Gemmenkreuz umgearbeitet, unter dessen mittlerem Kristall vier kleine Späne zu sehen sind¹⁰ (Abb. 8). Bis in unsere Tage werden sie als jene Partikel verehrt, die der bischöfliche Stifter vom Kaiser zum Geschenk erhielt. Im Reliquienschatz von St. Michael sind aber noch weitere Kreuzpartikel nachzuweisen, die Bernward von dem ihm geschenkten Holzspan abgetrennt haben dürfte. Eine besonders eindrucksvolle Fassung erhielt der Splitter, den der Bischof zusammen mit Reliquien des heiligen Dionysius und der Märtyrer Laurentius und Stephanus in einem silbernen Kruzifix geborgen hat¹¹ (Abb. 9–10). Nach Bernwards eigener Heiligsprechung zeichnete man es durch Hinzufügung weiterer Reliquien aus. Wie bei den beiden Prunkeinbänden war es auch hier der Stiftername, der das Kruzifix nun selbst zu einer Reliquie machte; in diesem Fall umso mehr, als man durch Thangmars Vita von Bernwards künstlerischen Talenten wusste, die durch die betreffende Inschrift am Kreuz beglaubigt werden: »*Bernwardus presul fecit hoc*« (Bernward der Bischof hat dies gemacht). Ob man das so verstehen kann, dass Bernward sein Kreuz eigenhändig gestaltet hat, ist fraglich. Die Modellierung des Korpus ist derart voll-



ABB. 8 _ Hildesheim, Dom-Museum, Bernwardkreuz

endet gelungen, wie man es nur einem außerordentlich begabten und erfahrenen Spezialisten zutrauen möchte. Von wesentlich bescheidenerer Qualität ist die gravierte Darstellung des apokalyptischen Lammes auf der Rückseite. Auch die Komposition der bernwardinischen Inschriftteile auf den schmalen Mittelstreifen wirkt weniger ausgewogen als die Gesamterscheinung der Vorderseite. Man muss also mit der Beteiligung unterschiedlicher Hände rechnen, die für Modellierung, Gravierung und

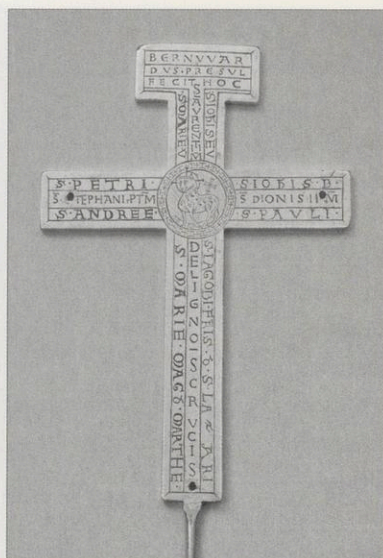
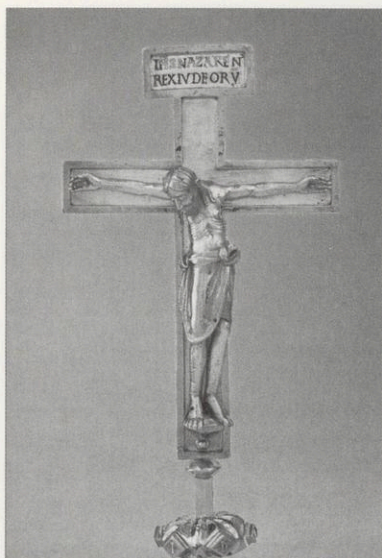


ABB. 9 / 10 _ Hildesheim, Dom-Museum, silbernes Bernwardkreuz

für den Guss verantwortlich waren. Von daher ist es nicht ausgeschlossen, dass der namentlich genannte Bernward sich beteiligt hat. Mit Sicherheit war er der Konzipient. Das ergibt sich nicht nur aus dem Wortlaut der Inschrift, sondern auch aus dem Stellenwert, der ihr gegeben wurde. Sie bildet – und das ist, soweit ich sehe, singulär – das Gegenstück zum Kreuzestitel der Vorderseite. Die Parallelität geht bis in die Gliederung: Dem auf zwei Zeilen verteilten Namen und Titel des Gekreuzigten »Jesus Nazarenus / Rex Judeorum« der Vorderseite entspricht auf der Rückseite das »Bernwardus presul« desjenigen, der sich dann in einer dritten Zeile mit den Worten »fecit hoc« als Urheber des silbernen Kruzifix bezeichnet.

Die demonstrative Einbindung dieser Inschrift in das Heilszeichen des Kreuzes lässt an eine vielzitierte Stelle aus dem Galaterbrief denken, in der Paulus sagt, dass er keinerlei Absicht habe, sich selbst zu rühmen, außer im Kreuze Christi: »*mihi autem absit gloriari nisi in cruce Domini nostri Jesu Christi*« (Gal 6, 14).

Schon dem Schreiber eines um 600 in Oberitalien entstandenen Evangeliums war diese Assoziation offenbar vertraut, wenn er sich mitten auf

einem Kreuz mit den Worten verewigte: »*Ego Valerianus scripsi:*« (ich Valerian habe [dieses Buch] geschrieben)¹².

Der Titel, den Bernward in der Inschrift gebraucht, ist der gleiche, wie im Kostbaren Evangeliar. Dieses »*presul*« war keine alltägliche Bezeichnung für das Bischofsamt. In Urkunden wird Bernward gewöhnlich nur »*episcopus*« genannt. Die Bezeichnung »*presul*« hat für das Mittelalter einen besonderen Klang, in dem noch die Erinnerung an den antiken Wortsinn eines Meisters in seinem Fach mitschwingt¹³. Nahezu durchgängig lässt Bernward sich in den überlieferten Widmungsversen für St. Michael »*presul*« nennen, selbst in der Weiheinschrift der Krypta, und auf der Steintafel, die er zu seinem Gedächtnis im Westgiebel der Kirche anbringen ließ.

Besondere Beachtung verdient die Aufschrift auf zwei Leuchtern, deren Bedeutung man um 1500 dadurch zu steigern suchte, dass man eine Neufassung der Vita mit der Bemerkung versah, diese Leuchter seien im Grabe des heiligen Stifters gefunden worden¹⁴ (*Abb. 11*). Beide tragen die gleiche Inschrift, aufgeteilt auf Lichtteller und Leuchterfuß:

»BERNVVARDVS PRESVL CANDELABRUM HOC //
PVERVM SVVM PRIMO HVIVS ARTIS FLORE
NON AVRO NON ARGENTO
ET TAMEN VT CERNIS CONFLARE IVBEBAT«

(Bernward, der Bischof, befahl seinem Knecht
diesen Leuchter in der ersten Blüte dieser Kunst
nicht aus Gold oder Silber, doch so,
wie du ihn siehst, zu gießen.)

Zuoberst lässt Bernward sich selbst und das Werk nennen, als dessen Urheber er sich damit zu erkennen gibt. Der zweite Teil der Inschrift ist dem ersten untergeordnet. Statt des Namens ist hier von einem »*puer*« die Rede, der die Arbeit auf Anweisung Bernwards ausgeführt habe.

»*Pueri*« nennt Thangmar die kunstbegabten Begleiter des Bischofs, die zu seinem Reisegefolge gehörten, diejenigen also, von denen es in der Vita heißt, dass sie alles genau studieren mussten, »*was ihnen im Bereich irgendeiner Kunst an Wertvollem auffiel*« (Kapitel 6).



ABB. 11 _ Hildesheim, Dom-Museum, Bernwardleuchter

Die Inschrift spricht denn auch von einer neuen »ars«. In deren erster Blütezeit sei der Leuchter hergestellt worden. In dieser Bemerkung kommt nicht nur der Stolz auf den gelungenen Guss zum Ausdruck, sondern ebenso der Stellenwert, den die Gießtechnik für Bernward hatte. Dass sein besonderes Augenmerk den Metallkünsten galt, ist bei Thangmar nachzulesen. Jeden Morgen habe der Bischof die Werkstätten inspiziert, »in denen auf verschiedenste Weise Metalle verarbeitet wurden«, heißt es im fünften Kapitel der Vita. Vielleicht spielt Thangmar mit dieser Bemerkung auf Salomo an, der für seinen Tempelbau eigens den Bronzegießer Hiram kommen lässt, der ihm alle wichtigen Geräte fertigen soll,

»die zum Haus des Herrn gehören« (1 Kön 7, 13–51). Letztlich wird es Bernward selbst gewesen sein, der dem biblischen Vorbild mit solch kunstvollen Gusswerken nachgeeifert hat.

Die doppelte Verneinung der Leuchterinschrift »*non auro, non argento*« ist auf den ersten Blick rätselhaft, denn das Leuchterpaar besteht ja – wie der Kruzifix – aus vergoldetem Silber. Der Sinn ergibt sich erst aus dem Satzzusammenhang, dessen Aussage nicht auf den Herstellungsprozess bezogen ist, sondern auf die Intention des Stifters: Bernward geht es gerade nicht um die Kostbarkeit des Materials, sondern um die »*ars*«, deren perfekte Beherrschung eine solche Arbeit erst möglich macht (»*candelabrum hoc ... primo huius artis flore ... conflare iubebat*«).

Es ist gut vorstellbar, dass der Bischof sich hier auf jene berühmte Beschreibung vom Palast des Sonnengottes bezieht, die ihm aus den Metamorphosen des Ovid vertraut gewesen sein dürfte. Von den Treibarbeiten der beiden »*silberhell glänzenden*« Türflügel heißt es dort, dass ihre Ausführung den Wert des Materials übertroffen habe (»*materiam superabat opus*«)¹⁵.

Das »*ut cernis*« (*wie du es vor Augen hast*) von Bernwards Inschrift will also nicht auf das Material der Leuchter bezogen werden, sondern auf deren Form und damit letztlich auf die Aussage, die in ihr zum Ausdruck kommt. Auch dabei ist das Sehen thematisiert.

Auf den ersten Blick sind beide Leuchter einander so ähnlich, dass man meinen könnte, beide hätten das gleiche Modell zur Vorlage. In einem entscheidenden Punkt unterscheiden sie sich aber voneinander: Auf dem einen Leuchter blicken die Drachenkämpfer des Fußes und diejenigen, die am Schaft empor klettern, nach oben – also zum Licht der brennenden Kerze, die man sich aufgesteckt zu denken hat. Im andern Fall wenden sich alle davon ab. Dieses Bildprogramm orientiert sich am Kommentar des heiligen Augustinus zum Prolog des Johannes-Evangeliums, in dem denen, die sich von Gott erleuchten lassen, die Sünder gegenübergestellt werden, die Gott in ihrer Verblendung nicht sehen können¹⁶.

Dahinter steht die antike Vorstellung von der Sehkraft als der entscheidenden Erkenntnisursache, auf die Augustinus in seinen *Confessiones* ausführlich zu sprechen kommt (Conf. X, 35). Man kann davon aus-

gehen, dass Bernward solche Überlegungen vertraut waren. Insofern wird er sehr genau gewusst haben, warum er alle seine Stiftungen so bildhaft gestalten ließ, nicht nur Werke der Schatzkunst, wie das Kostbare Evangeliar oder die Leuchter, sondern sogar seine Grabplatte und den Sarkophag in der Krypta von St. Michael, dessen Deckel man offenbar sehen konnte, und dessen Inschrift Bernwards Hoffnung zum Ausdruck bringt, am jüngsten Tag mit eigenen Augen Gott sehen zu können: »*Et in carne mea videbo Deum Salvatorem meum*«¹⁷.

Auch die Architektur der Michaeliskirche, in der sich die reiche Liturgie des Benediktinerkonventes auf eindrucksvolle Weise entfaltet haben muss, hat bildhaften Charakter. Das soll das abschließende Beispiel deutlich machen, das noch einmal die Frage berührt, in wieweit sich Bernwards eigene Vorstellung mit dem zur Deckung bringen lässt, was wir unter einem Schatz verstehen.

Mehr wert als alles andere waren dem Bischof die Reliquien, die er in großer Zahl für St. Michael gewinnen konnte. Allein 66 sind für den Allerheiligen-Altar bezeugt, den Bernward mitten in der Krypta errichten ließ, am Kopfende seiner künftigen Grabstätte. Auch bei den anderen Altären der Klosterkirche, dem Marienaltar am Ostende der Krypta, dem darüber errichteten Hauptaltar im Westchor, den Altären Johannes des Täufers und der Apostel Petrus und Bartholomäus im Ostchor, des heiligen Benedikt und des Märtyrers Stephanus im westlichen Querhaus und den hochgelegenen Altarstellen über dem Westeingang zur Krypta sowie auf den Querhausporenen können wir mit zahlreichen Reliquien rechnen, mit denen der Stifter seine ganze Kirche zu einer himmlischen Schatzkammer machte. Geradezu sakralisiert hat Bernward den Kirchenbau durch die Reliquien, die er in die Steinquader über den Kapitellen der zwölf Mittelschiffsäulen einmauern ließ (*Abb. 12*). Zwei davon sind in der ursprünglichen Form erhalten geblieben und zeigen noch die einge-meißelte Beglaubigung. Überliefert sind die betreffenden Inschriften aber auch von den zehn anderen, die man im 12. Jahrhundert ausgewechselt hat. Demnach waren über jedem Kapitell drei Reliquien geborgen, darunter so bedeutende wie die vom Grabe Christi, von der Bahre der Gottesmutter und vom Stab des heiligen Petrus¹⁸.

Als Bindeglied zwischen den beiden Säulenreihen war unter dem Eingangsbogen zur Ostvierung jene monumentale Bronzesäule aufgestellt



ABB. 12 _ Hildesheim, St. Michael, Kapitell im Mittelschiff

(Abb. 13), die nach der Aufhebung des Klosters im 19. Jahrhundert in die Kathedrale überführt wurde¹⁹. Auch das Kreuz, mit dem die Säule ursprünglich bekrönt war, enthielt Reliquien.

Man hat den Eindruck, dass Bernward bei der Konzeption der beiden Säulenreihen, in deren Mitte er das bronzene Triumphzeichen aufrichteten



ABB. 13 _ Hildesheim, Dom, Bernwardsäule

ließ, ein Wort aus dem Epheserbrief vor Augen hatte, das Christus als den Schlussstein bezeichnet, der die auf das Fundament der Apostel und Propheten gegründete Kirche zusammenhält (Eph 2,20–21). Hrabanus Maurus, der große Gelehrte der Karolingerzeit, hat diesen Gedanken schon im 9. Jahrhundert aufgegriffen und in einem Figurengedicht zum Lob des Kreuzes in der zeichenhaften Form von vier zum Kreuz geordneten Quadraten dargestellt²⁰. Sie stehen für die Patriarchen, Propheten, Apostel und Märtyrer, die Grundsteine der »*Aula Christi*«. Der Text, der diese Quadrate jeweils umrahmt, besteht aus 36 Buchstaben. Ihre Zahl entspricht den 36 Reliquien, die Bernward in die zentralen Stützen seiner Kirche eingelassen hat. Sie ist damit mehr als bloß ein Abbild. In den Augen Bernwards hat sie Anteil an jener himmlischen Kirche, von der Paulus spricht. Das macht sie mit allem, was ihr zum Gottesdienst gestiftet ist, zu einem Schatz, wert genug, in das *Gazophylacion Christi* aufgenommen zu werden.



Mit der dem Kreuz nach dem Bernward'schen Kreuzbuch des 10. Jahrhunderts, in dem diese Quadrate mit Buchstaben umrahmt sind.

- *
— Deutsche Fassung des Beitrages »Bernward d'Hildesheim et ses trésors«, in: *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, XLI, 2010, S. 67–76.
- ¹
— Bernward von Hildesheim und das Zeitalter der Ottonen, Katalog der Ausstellung Hildesheim 1993, hrsg. v. M. Brandt/A. Eggebrecht, Hildesheim/Mainz 1993.
- ²
— *Vita Bernwardi Episcopi Hildesheimensis auctore Thangmaro*, hrsg. V. G. H. Pertz, in: *Monumenta Germaniae Historica, Scriptores (= MGH SS)* 4, Hannover 1841, S. 754–786. – Martina Giese, Die Textfassungen der Lebensbeschreibung Bischof Bernwards von Hildesheim (*Monumenta Germaniae Historica. Studien und Texte*, Bd. 40), Hannover 2006.
- ³
— Hartwig Beseler/Hans Roggenkamp, Die Michaeliskirche in Hildesheim, Berlin 1954. – Günther Binding, St. Michaelis in Hildesheim. Einführung, Forschungsstand und Datierung, in: *St. Michaelis in Hildesheim. Forschungsergebnis zur bauarchäologischen Untersuchung im Jahr 2006 (Arbeitshefte zur Denkmalpflege in Niedersachsen 34)*, Hameln 2008, S. 6–73. – Michael Brandt/Uwe Lobbedey, Modell der Abteikirche St. Michael zu Hildesheim, in: *Für Königtum und Himmelreich. 1000 Jahre Bischof Meinwerk von Paderborn*, Katalog der Ausstellung Paderborn 2009/10, hrsg. v. Ch. Stiegemann/M. Kroker, Regensburg 2009, S. 491–494.
- ⁴
— Hildesheim, Dom-Museum, Inv.Nr. DS 18. – *Das Kostbare Evangelium des Heiligen Bernward*, hrsg. v. M. Brandt, München 1993.
- ⁵
— *Vita Bernwardi* (MGH SS 4), S. 779f. – Fidel Rädle, Calcidius und Paulus begründen ein Vermächtnis: Zu Bernwards Dotationsurkunde für St. Michael in Hildesheim, in: *Latin Culture in the Eleventh Century. Proceedings of the Third International Conference on Medieval Latin Studies*, Cambridge, September 9–12 1998, Vol. 2, hrsg. v. M. W. Herren/C. J. Mc Donough/R. G. Arthur (*Publications of the Journal of Medieval Latin* 5,2), Turnhout 2002, S. 328–349.
- ⁶
— Ekkehard: IV Casus S. Galli, hrsg. v. G. H. Pertz, in *MGH SS* 2, Hannover 1829, S. 75–147 (81–82).

- 7_ Michael Brandt, Verlorene Schätze. Rauchfässer Bernwards, in: »Luft unter die Flügel ...«. Beiträge zur mittelalterlichen Kunst. Festschrift für Hiltrud Westermann-Angerhausen, hrsg. v. A. v. Hülsen-Esch/D. Täube (Studien zur Kunstgeschichte Band 181), Hildesheim 2010, S. 122–124.
- 8_ Hildesheim, Dom-Museum, Inv. Nr. DS 13. – Märli Stähli, Die Handschriften im Domschatz zu Hildesheim (Mittelalterliche Handschriften in Niedersachsen. Herausgegeben von der Arbeitsstelle zur Handschriftenerschließung Niedersachsens in der Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel, Heft 7), Wiesbaden 1984, S. 1–15.
- 9_ Johann Michael Kratz, Der Dom zu Hildesheim, seine Kostbarkeiten, Kunstschatze und sonstige Merkwürdigkeiten, Hildesheim 1840, S. 112–113/116–117.
- 10_ Hildesheim, Dom-Museum, Inv. Nr. DS L 109. – Michael Brandt, sog. Bernwardkreuz, in: Abglanz des Himmels. Romanik in Hildesheim, Katalog der Ausstellung Hildesheim 2001, Regensburg 2001, S. 171/190–191.
- 11_ Hildesheim, Dom-Museum, Inv. Nr. DS 6. – Michael Brandt, Silbernes Bernwardkreuz, in: Bernward von Hildesheim (Katalog 1993), Band 2, S. 578–581. – Christine Wulf, Die Inschriften der Stadt Hildesheim (Die Deutschen Inschriften 58, Göttinger Reihe 10), Wiesbaden 2003, S. 202–205.
- 12_ München, Bayerische Staatsbibliothek Clm 6224, fol. 81 v. – Heinrich Klotz, Formen der Anonymität und des Individualismus in der Kunst des Mittelalters und der Renaissance, in: Gesta XV, 1976, S. 303–312 (303–304).
- 13_ Bruno Stäblein, »Gregorius Praesul«, Der Prolog zum römischen Antiphonale. Buchwerbung im Mittelalter, in: Musik und Verlag. Karl Vötterle zum 65. Geburtstag, hrsg. v. R. Baum/W. Rehm, Kassel 1968, S. 537–561 (541–543).
- 14_ Hildesheim, Dom-Museum, Inv. Nr. DS L9. – Michael Brandt, Bern-

wardleuchter, in: Bernward von Hildesheim (Katalog 1993) Band 2, S. 581–584. – Wulf 2003, S. 202–205.

¹⁵_ Ovid, Metamorphosen II, 5. – Peter Cornelius Claussen, materia und opus. Mittelalterliche Kunst auf der Goldwaage. Mit Hinweisen von Darko Senekovic, in: *Ars naturam adiuuans*. Festschrift für Matthias Winner, hrsg. v. V. v. Flemming/S. Schütze, Mainz 1996, S. 40–49.

¹⁶_ In Joannis Evangelium S. Augustini Tractatus I, in: *Patrologia Cursus Completus ... Series Latina*, hrsg. v. J. P. Migne, 35, 1861, Sp. 1379–1388 (1388)

¹⁷_ Michael Brandt, Bernward und Byzanz, in: *Buchkunst im Mittelalter und Kunst der Gegenwart – Scriptorium Kilonense*. Festschrift für Ulrich Kuder, hrsg. v. H. W. Stork/B. Tewes/Ch. Waszak, Nordhausen 2008, S. 43–54.

¹⁸_ Wulf 2003, S. 200–202.

¹⁹_ Michael Brandt, Bernwards Säule (Schätze aus dem Dom zu Hildesheim, hrsg. v. M. Brandt/C. Höhl/G. Lutz, Bd. 1), Regensburg 2009.

²⁰_ Rabani Mauri In Honorem Sanctae Crucis, hrsg. v. M. Perrin (*Corpus Christianorum Continuatio Mediaevalis* C), Turnhout 1997, Carmen V.