

Ausstellungen

BERNWARD VON HILDESHEIM UND DAS ZEITALTER DER OTTONEN

Hildesheim, Dom- und Diözesanmuseum, Roemer- und Pelizaeus-Museum, 15. August bis 28. November 1993. Katalog hrsg. von Michael Brandt und Arne Eggebrecht, 2 farbig und schwarz-weiß reich illustrierte Bände, 524 und 645 Seiten. Hildesheim (Bernward Verlag) und Mainz (Philipp von Zabern) 1993.

(mit drei Abbildungen)

Anlaß zur vielleicht wichtigsten Frühmittelalterausstellung des Jahres 1993 bot ein Millennium: 993 wurde der sächsische Adlige Bernward (um 960-1022) zum Bischof von Hildesheim geweiht. Seine hohe Bedeutung für Politik und Kultur der Ottonenzeit und die verhältnismäßig gute Quellenlage ermutigten zu dem Versuch, „Bernward in seinem weitgespannten Erfahrungshorizont“ (Kat. Bd. 1, S. 25) zum Gegenstand einer Ausstellung zu machen (Konzeption: Michael Brandt, Leiter des Hildesheimer Dom- und Diözesanmuseums, mit Hilfe von Rainer Kahsnitz/München, Dietrich Kötzsche/Berlin und Hans Jakob Schuffels/Göttingen). Das Inhaltsverzeichnis der Katalogbände liest sich wie ein Namenverzeichnis der historischen und kunsthistorischen Frühmittelalterforschung. Von der für eine „historische Ausstellung“ ungewohnt intensiven wissenschaftlichen Vorleistung hatte nicht nur die Buchpublikation Gewinn, sondern auch der Ausstellungsbesucher – er bekam zahlreiche Kunstwerke zu sehen, deren Ausleihe nur mit der Reputation des Vorhabens erklärbar ist.

Der Charakter des Unternehmens war interdisziplinär, die Historiker und ihre Hilfswissenschaften nahmen weitgehenden Einfluß auf das Konzept. Fragen des Urkundenwesens und der Paläographie spielen im Katalog mit guten Gründen eine große Rolle. Der Göttinger Historiker Schuffels sieht sich auf Grund intensiver Untersuchungen zu Bernward und den Skriptorien seines Umkreises in der Lage, mehrere Schreiberhände zu identifizieren und die Textüberlieferung entschieden zu differenzieren: Aus seiner geplanten Veröffentlichung werden im Katalog allenthalben Vorergebnisse mitgeteilt.

Auch die kunsthistorische Forschung hat in letzter Zeit die Kenntnis von Buchmalerei, Skriptorien und Schatzkunst der Epoche vertieft; ein neuer Überblick war fällig. Vielleicht die stärkste und sympathischste Seite der Ausstellung indes war, daß sie Forschung in enger Verbindung mit konservatorischer Aufmerksamkeit vor Augen stellte. Beispiele sind das intensiv untersuchte und konservierte Kreuz von Ringelheim VII-31, die von 1972 bis 1992 restaurierte Goldene Madonna VII-32 und die Ergebnisse neuer Bauforschungen am Hildesheimer Dom (*Abb. 7a*; vgl. VII-14, Aufs. S. 299-311). (Manch andere Diözese möge sich an dem pflegerischen Ethos Hildesheims ein Beispiel nehmen – mit Spannung erwartet man z. B. die Publikation von Berichten über die Beeinträchtigung frühmittelalterlicher Substanz an der Apsis von St. Maximin und die Egbertschrein-Restaurierung in Trier.)

Der Aufbau war mit historischen, in Nachahmung der Kölner *Ornamenta Ecclesiae* (1985) lateinisch aufgeputzten Begriffen gegliedert: *Vita Bernwardi episcopi* (eine Entrée mit Thangmar-Handschrift und Bernwards Gedenkinschrift von St. Michael), *Seniores mei. Die Kaiser* (46 Nummern, Geschichte und Hofkunst der Ottonen), *Summi pontifices. Rom und die Päpste* (20 Nummern, das Rombild der Epoche, von Bernward dort besuchte Stätten), *Magistri et confratres. Metropoliien und Bischöfe* (65 Nummern, Profilierung einiger Bischofsmetropolen, in der Ausstellung kulturell akzentuiert), *Terrena vagatio. Bernwards Reisewege in Europa* (56 Nummern, Karriere von Hildesheim und Reisen), *Saxonia. Sachsen um 1000* (89 Nummern, slawische Nachbarn in Oldenburg u. a., Ausgrabungen in Haithabu, Forschungen zu Quedlinburg, Gandersheim u. a.), *Bennopolitanae ecclesiae inthronizatus. Bernward, Bischof von Hildesheim* (36 Nummern, materielle Zeugen seiner Herrschaft und der seiner Vorgänger und Nachfolger, Kunststiftungen), *Nova Dei ecclesia. Die Gründung von St. Michael* (35 Nummern, Kloster, Kirche und Schatz), *Sanctus. Der Heilige* (41 Nummern, Gedächtnis und Verehrung).

In der Ausstellung führte das abstrakte, großenteils kaum visualisierbare Konzept – anders als im begleitenden, vielseitig informierenden Aufsatzband – zu einer Zwitterwirkung. Die Präsentation isolierter, aus dem Dunkel heraus angeleuchteter Werke inszenierte auch Urkunden und Gebrauchshandschriften „auratisch“, womit das durch die Art der Objekte vermittelte einseitige, außerordentlich veredelte Bild der Wirklichkeit von einst (auch sicher edler als die Wirklichkeitswahrnehmung des ottonischen Reichsepiskopats) noch abgehobener erschien. Als eine aussagekräftige und trefflich gewählte Ausnahme zeigte die Abteilung *Saxonia* Idole der slawischen Nachbarvölker und Brandspuren des im Liutizenaufstand von 983 verwüsteten Bischofssitzes von Oldenburg, dessen späterer nomineller Inhaber bei Bernward Zuflucht fand. (Der Eadwi-Psalter V-40 gelangte erst nach Bernwards Tod nach Hildesheim, kann also nicht dessen Englandkontakte belegen.)

Aus der Sicht der Kunsthistoriker galt es, um den festen Kern der mit Bernwards Aufträgen verbundenen Kunstwerke herum historisch aussagekräftige und zum Vergleich geeignete Objekte zu gruppieren. Einen Ausgangspunkt für die Suche boten Bernwards bekannte Reiseziele. Aus dem Wunsch heraus, seine optischen Eindrücke „nachzustellen“, trug man solche Stücke zusammen, denen er mit Gewißheit oder Wahrscheinlichkeit begegnet ist (oder die er unmöglich oder kaum gesehen haben kann, vgl. III-12 und V-38). Einzelne Objektbereiche neigten zur Vselbständigung: Mailänder Elfenbeinarbeiten (unter *Seniores mei*), byzantinisches Kunstgewerbe (wegen der Herkunft der Theophanu), Buchmalerei und Schatzkunst in *Saxonia* (*Saxonia* dehnte sich bis auf Kölner Arbeiten in Essen aus), endlich ein üppiger Überblick über Buchmalerei und Kunstgewerbe im Westen, der keineswegs durchgehend Beziehungen zum Thema Bernward beanspruchte.

Bis auf wenige Fälle (V-18, V-14) wirkte die Auswahl aber vom Standpunkt einer kunsthistorischen Ausstellung aus sinnvoll, deren Titel etwa „Kunst der Ottonenzeit“ hätte lauten können. (Deshalb fragte man sich aber, ob es wirklich gerechtfertigt war, stilistische Fremdlinge wie die spätantiken Türreliefs von S. Ambrogio in Mailand dem Transportrisiko auszusetzen – daß sie und die Tür von S. Sabina in Rom Bernward zu seiner szenengeschmückten Bronzetür inspiriert haben, mußte kaum mehr belegt werden.) Man tat somit gut daran, sich nicht mit Konzeptkritik aufzuhalten, sondern die einmalige Gelegenheit zum vergleichenden Studium der zahlreichen mit Bedacht zusammengetragenen Hauptwerke ottonischer Kunst zu nutzen.

Die mit Bernwards eigenem Auftrag verbundenen Kunstwerke, der Mittelpunkt des Unternehmens, waren in der Ausstellung vereint oder im Dom (Säule, Bronzetüren) zugänglich, St. Michael war generös lange geöffnet. Die ortsfesten Werke sind im Katalog miterfaßt, so daß dieser ein neues, auch wegen der zahlreichen vortrefflichen Abbildungen (und Aufmaßezeichnungen: Bd. 1, S. 338, 343) unentbehrliches Handbuch der bernwardinischen Kunst darstellt.

Um so mehr fiel auf, daß die zentrale, aber noch immer nicht ausdiskutierte Frage nach der Eigenart von Bernwards persönlichem Verhältnis zur Kunst in der Schau wie in Katalog und Aufsatzband schlicht vergessen werden konnte (oder ist uns die Passage entgangen?). Selbstverständlich wird Bernwards Mäzenat an gebührender Stelle angesprochen, etwa im biographischen Aufsatz von Schuffels (Aufs. S. 30 und 32f.), aber sein künstlerisches Engagement erscheint dort als selbstverständlich vorausgesetzt; nach dem Essay „Bernward und die Kunst“ sucht man vergebens.

Hauptquelle zu Bernwards Persönlichkeit und Lebenslauf ist die unter dem Namen des Hildesheimer Domscholasters Thangmar überlieferte *Vita Bernwardi*. Sie ist lediglich in einer drastischen Erweiterung und Überarbeitung des 12. Jh.s überkommen, die wohl mit Blick auf die damals betriebene Kanonisierung Bernwards geschah. Nach einer Phase, in der die Forschung sich vorrangig einer philologischen Analyse der Uneinheitlichkeit der Vita widmete, folglich dazu neigte, sie insgesamt suspekt zu finden (vgl. noch *MIÖG* 98, 1990, S. 1-57), wird seit einem Jahrzehnt die Vertrauenswürdigkeit des ältesten Kerns gleichsam wiederentdeckt: Die von späteren Interessen geleiteten Teile des Textes heben sich inhaltlich und formal ab von den Kapiteln 1-11, deren biographische Mitteilungen authentisch klingen und im Kern, wie zu Beginn des Werkes versichert wird, auf Bernwards vertrauten Hildesheimer Lehrer Thangmar zurückgehen können (Johannes Laudage, *Priesterbild und Reformpapsttum im 11. Jh.* [Beihefte zum Archiv für Kulturgeschichte, 22], Köln und Wien 1984, S. 94-104). Eine kritische Ausgabe ist durch Schuffels in Vorbereitung.

Laut Thangmar – nennen wir so der Einfachheit wegen diese Kapitel der *Vita* – zeigte Bernward bereits während seiner Hildesheimer Schulzeit (deren Beginn der Katalog, Bd. 2, S. 8, in früher Kindheit, um 965 ansetzt) starke künstlerische Fähigkeiten und Neigungen. Neben den *artes liberales* zogen ihn in auffallendem Maß die *artes mechanicae* an: „Vor allem zeichnete er sich aber im Schreiben aus, auch das Malen übte er mit sicherer Beherrschung. In kunsthandwerklichem Wissen und der Kunst der Steinfassung sowie jeder Art von Bau tat er sich staunenswert hervor, wie sich später auch in nicht wenigen Gebäuden zeigte, die er mit Pracht und Schönheit errichtete“ (*In scribendo vero adprime enituit, picturam etiam limate exercuit, fabrilis quoque scientia et arte clusoria omnique structura mirifice excelluit, ut in plerisque aedificiis, quae pompatico decore composuit, post quoque claruit; Vita Bernwardi I*, in: *Lebensbeschreibungen einiger Bischöfe des 10.-12. Jh.s*, übers. von Hatto Kallfelz [Freiherr vom Stein-Gedächtnisausgabe, Bd. 22], Darmstadt 1973, S. 276. Zu terminologischen Fragen vgl. Günther Binding, *Bischof Bernward als Architekt der Michaeliskirche in Hildesheim*, Köln 1987, S. 17-23).

Hatte die in der Kunstgeschichte berühmt gewordene Vita früher dazu geführt, daß man Bernward als eine Art Künstlerheiligen ansah, der bei allen möglichen Werken selbst mit Hand anlegte, betont man heute vor dem Hintergrund des mittelalterlichen Auftraggeberwesens gern die in erster Linie

theoretische Natur gebildeter Beschäftigung mit Architektur, bis hin zu der Auffassung, bei Thangmar fänden „sich keine Angaben eigenhändiger künstlerischer Tätigkeit, sondern nur Hinweise auf organisatorischen Einfluß und formale wie inhaltliche Vorgaben“ (Binding 1987, S. 20). Beide Auffassungen wirken in ihrer Ausschließlichkeit forciert.

Für Bernwards spätere Kulturpolitik, wie sie im 5., 6. und 8. Kapitel beschrieben wird, mag eine Einschätzung als ideenreicher, doch an der Herstellung selbst – bis auf den morgendlichen Kontrollgang durch die Werkstätten, Vita Kap. 5 – unbeteiligter Auftraggeber weitgehend zutreffen. Jedoch fällt in Thangmars Charakterzeichnung des Bischofs mehrmals ein starker Zug zum Praktischen und Konkreten auf: „Er setzte auch Ziegel aus eigenem Fleiß, ohne daß es ihm jemand gezeigt hätte, zu einem Dach zusammen“ (*necnon lateres ad regulam propria industria nullo monstrante composuit; Vita 6*). Der Wunderbericht im 9. Kapitel setzt voraus, daß Bernward eigenhändig an einer Kreuzesreliquie schnitzen wollte (vgl. Kat. VIII-34). Offenkundig war das Werken eine Lieblingsbeschäftigung des Bischofs.

Thangmars Worte über *fabrilis scientia, ars clusoria* und kunsthandwerkliche Praxis seines jungen Schützlings verdienen schon deshalb ernstgenommen zu werden, weil sie der Topik adligen Verhaltens der Zeit zuwiderlaufen (Heinrich Fichtenau, *Lebensordnungen des 10. Jh.s*, München 1984, S. 192f.; Gerhard Weilandt, *Geistliche und Kunst*, Köln u. a. 1992, S. 130f.) und weil Bernward in der Erinnerung der Mönche von St. Michael als ein großer Schreiber und Kunsthandwerker fortlebte (vgl. das Ostensorium mit „Bernwardpatene“ Kat. IX-28, den Kelch Kat. IX-30, das byzantinische Elfenbein Kat. VIII-21, den Bernwardspalter VIII-28; Aufs. S. 383).

Thangmars expliziteste Mitteilung, Kap. 1, steht in Zusammenhang mit Bernwards Ausbildungszeit: An der Hildesheimer *scola puerorum* hat man seinem Zeugnis zufolge auch theoretischen und praktischen Einblick in die Buchherstellung und in „klösterliche“ Gattungen des Kunstgewerbes erhalten können (Victor H. Elbern, Hildesheim vor Bernward, in: *Bernwardinische Kunst*, hrsg. von Martin Gosebruch und Frank Neidhart Steigerwald, Göttingen 1988, S. 15-26). Unter „Malerei“ mag Thangmar Buchillumination, also ein Teilgebiet der Schreibkunst verstehen. Als qualifizierter Kalligraph ist Bernward konkret faßbar, seitdem die Bestimmung mehrerer von ihm zwischen 977 und 992 in der kaiserlichen Kanzlei geschriebener Urkunden gelungen ist (Kat. Bd. 2, S. 247-254, mit V-2, V-3, V-4).

Während man demnach keinen Grund hat, Bernward wenigstens in jüngeren Jahren künstlerischen Praxisbezug abzuspochen, erlebte man Bernward auf anderen Gebieten als einen unnahbaren hohen Herren. Otloh von St. Emmeram erzählt im *Liber Visionum*, daß in der Ära des (nicht namentlich genannten) Bernward das Hildesheimer Domkapitel in Prunkentfaltung wetteiferte (*ut nemo clericorum aliis nisi pretiosissimis uteretur vestimentis tam in quotidianis quam in festivis diebus. Simili quoque ornatu sedilia simul et lectisternia eorum habebantur, quantoque quisque locupletior erat, tanto pretiosorem suppellectilem habebat*).

Ein Engel befahl einem nahe wohnenden Priester, den Bischof zum Abstellen der Mißbräuche zu mahnen. Doch dieser fürchtete den Zorn seines Herren (*tantam senioris mei episcopi indignationem exinde commovendam sciebam, ut ... periculum maximum incurrerem*) mehr als die himmlischen Mächte, bis ihm der Engel als Beweis seines Auftrags Mißhandlungsspuren auf den Weg mitgab. Die erste Reaktion des Bischofs entsprach den Erwartungen, dann berief er eine Versammlung, welche Besserung beschloß. Bald allerdings verfiel man in die alten Fehler und wurde (1016) durch ein Blitzunglück bestraft (4. Vision).

Gewiß ist zu berücksichtigen, daß Otlohs Generation eine von der Lebensform ottonischer Reichsbischöfe radikal unterschiedene Auffassung von geistlichem Leben vertritt. Doch paßt die Geschichte zu dem Selbstbewußtsein, das aus Bernwards auffallend zahlreichen Stifterinschriften spricht. (Die Ausstellung zeigte Otlohs Erzählung in Gestalt einer Regensburger Handschrift VII-19, doch wird im zugehörigen Katalogartikel Kat. Bd. II, S. 473f. Bernwards Rolle stark gemildert; Schuffels bespricht in seinem biographischen Essay [Bd. I, S. 36] die Episode ausführlich, schließt aber gleichsam entschuldigend: „Von Bernward ist nicht die Rede“, was so nur für den Namen gilt, kaum für die verantwortliche Person.) Derartige Züge passen ins Bild des adligen Horizons von Bischof und Kapitel. Daß Pietät und Heiligsprechungswünsche sie zeitweise zurückdrängten, läßt sich verstehen. Doch heute besteht keine Notwendigkeit mehr, diesen Einblick in das Erscheinungsbild des Domchores während der Kapitels-gottesdienste zu retuschieren.

Im Gegenteil: Beides, Fasziniertsein vom Material und seinen Möglichkeiten einerseits und ein hoher Begriff vom eigenen Rang andererseits, lassen erst den Willen und die charakteristischen Methoden verstehen, mit denen Bernward es unternahm, seinen Wirkungsort nach dem Vorbild der großen Zentren des Reiches anspruchsvoll zu gestalten. Ein auf verschiedenen Gebieten recht unterschiedlich geglücktes Bemühen; ausgerechnet in Bernwards persönlicher Domäne, der Buchkunst, machten sich die Hildesheimer Werke im Vergleich mit der Vorbilderschicht eher provinziell.

Ein oft beschriebenes Charakteristikum des Bischofs ist seine Offenheit für äußere Anregungen. Bestes Beispiel ist die ohne Kenntnis der römischen Triumphsäulen undenkbare „Bernwardsäule“ im Hildesheimer Dom. Das Hildesheimer „Kostbare Evangeliar“ (Kat. II-30) folgt ottonischen Prachthandschriften, speziell solchen aus dem Kreis Heinrichs II. (Bd. 2, S. 570). Schon Thangmar ist dieser rezeptive Zug aufgefallen. Als einmal dem König *scottica vasa* geschenkt wurden, bemerkt er, ließ Bernward an ihnen nicht unbeachtet, „*quicquid rarum vel eximium reperiret*“, und zum Hof und auf Reisen pflegten ihn eigens tüchtige Diener zu begleiten, „die er alles untersuchen ließ, was ihm an einigermaßen Würdigem von jedweder Kunst unter die Augen kam“ (Kap. 6). Auf eine andere, ebenso wichtige Veranlagung haben jüngst wieder Forscher der Diplomatik aufmerksam gemacht: Schon als Kanzleischreiber am Kaiserhof muß der junge Bernward durch seine unkonventionellen, aber wohl durchdachten Formulierungen aufgefallen sein (Kat. S. 250-252, Aufs. S. 65). Singuläre

künstlerische Ideen wie der Programmgedanke des Triumphsäulenmonuments haben hier ihr intellektuelles Gegenstück.

Nicht wenige der als Reiseeindrücke präsentierten Werke waren mit Bedacht gewählt und wirkten erhellend. Man wurde aber auch nachdenklich über die enorme Reduktion, die sich dabei abspielte: Ein optisch und künstlerisch sensibler Mann wie Bernward hat ohne Zweifel einen weiteren Kenntnishorizont gehabt als die positiven Spuren beweisen – und Vieles gekannt, das uns verloren ist. Daraus folgen manche Fragen an die Kunstgeschichte: Ist es in der Tat von vornherein wahrscheinlich, daß die Hildesheimer Plastik sich speziell St. Pantaleon in Köln zum Vorbild nahm, weil Bernward auch schon einmal dort gewesen war und der erste Abt von St. Michael dorthier stammte? Unser Fach neigt wohl dazu, das zufällig Erhaltene als eine Kausalkette zu deuten ohne hinreichende Rücksicht auf den Wahrscheinlichkeitsgrad solcher Konstruktionen.

Die Frage nach Bernwards kunsttheoretischem Hintergrund und dem Wert theoretischen Schrifttums für die Praxis seiner Zeit generell warf die Ausstellung durch die Präsentation des Londoner Vitruv (VIII-8) und des Hildesheimer Liber Mathematicalis (VIII-9) auf, die beide Bernward zugänglich gewesen sein könnten; für Hildesheim wird aus dem einen ein Rezept für den Bronzefuß, aus dem anderen eine Proportionenreihe in St. Michael hypothetisch abgeleitet. Allerdings muß man den Gießer der Türflügel wie auch jenen der großen Säule für einen Meister seines Faches halten: Benötigte sein Erfahrungsstand noch allgemeines Buchwissen? Und soll man ausgerechnet einem Bernward unterstellen, daß er dem Know how des Kunsthandwerkers den antiken Traktat vorzog? Anders mag es mit einer mathematischen Reihung gewesen sein, falls er sie nicht vom Unterricht in den freien Künsten her in Erinnerung hatte. – Das Thema „Bernward von Hildesheim und die Kunst“ bleibt ein dankbarer Forschungsgegenstand.

Bemerkungen zu einzelnen Werken oder Werkgruppen.

1. *Hildesheim, Dom:* Zu den großen Entdeckungen der letzten Jahre gehört die (Wieder-) Freilegung der bereits von Bohland nach 1945 aufdeckten, nach 1960 erneut vermauerten Tympanonreliefs über den Zugängen zur Umgangskrypta des Altfrid-Doms (853-872; Abb. 7a). Trotz der erheblichen Reduktion im Zuge ihrer ersten Vermauerung – die plastisch vortretenden Teile wurden abgeschlagen und nur teilweise zum Auffüllen der Nische verwendet – kommt diesen frühen Stuckplastiken kunstgeschichtlich erheblicher Rang zu (VII-15). Die baulichen Zusammenhänge deuten auf eine Aufgabe bereits unter Hezilo (1054-1079) oder gar schon vor dem Dombrand von 1046 hin, von dem sich keine Spuren finden. Die Reste lassen in beiden Tympana als zentrale Gestalt den thronenden Christus erschließen, dem beiderseits anbetende Heilige im Profil zugewandt sind (ob hier tatsächlich an weibliche Bekleidung oder nicht doch eher an liturgische Gewandung zu denken ist?). Auch für andere Werke der Gattung aufschlußreich sind Oskar Emmeneggers Beobachtungen zum technischen Befund eines mehrlagig aufgebrachten Stuckreliefs mit vollplastisch eingesetzten Köpfen über einer auf den verschiedenen Stucklagen fortgesetzten Vorzeichnungen sowie zu den Fassungsbefunden.

Zum Nachkriegswiederaufbau des Domes jetzt: *Arbeitskreis Theorie und Lehre der Denkmalpflege e. V., Dokumentation der Jahrestagung 1989 in Hildesheim, Denkmalpflege zwischen Konservieren und Rekonstruieren*, Bamberg 1993, S. 51-56.

2. *Hildesheim, St. Michael*: Im Zusammenhang mit den Hildesheimer Neufunden ist auf eine von Schuffels im Katalog (VIII-16) vorgestellte Liste aus dem frühen 16. Jh. mit den Reliquien der Mittelschiffsäulen von St. Michael hinzuweisen.

Kaum bekannt waren bislang die Befunde zur bauzeitlichen Ausmalung der Krypta, von denen zwei abgenommene Putzfragmente mit Resten eines schachbrettartigen Frieses aus addossierten Halbkreisen gezeigt wurden, der den Kryptenumgang in Kämpferhöhe umzog; ein typisches Element frühmittelalterlicher Architekturfassung (und übrigens keineswegs notwendigerweise ein Hinweis auf verlorene figürliche Wandmalerei im Sockelbereich: VIII-13). Als räumlich nächstgelegene Parallele ist jüngst ein motivisch gleichartiger Grabungsbefund mit karolingischer Datierung aus der Außenkrypta (Obergeschoßgewölbe) der Corveyer Abteikirche (822-844) publiziert worden (Hilde Claussen, Bemalte Putzfragmente einer Flachdecke und eines Gewölbes mit Flechtwerk. Grabungsfunde aus der karolingischen Klosterkirche Corvey, in: *Boreas* 17, 1994 [Fs. Hugo Brandenburg], S. 295-303).

Nicht alle „Entdeckungen“ in diesem Bereich waren erfreulich. Mit Sorge nahm man eine offenbar wissenschaftlich zu wenig begleitete und kontrollierte Reinigung der Chorstranken zur Kenntnis (IX-24, im Katalogbeitrag übergangen).

Auch die Kühnheit, der Grabplatte Bernwards (IX-8) im Zuge der Neugestaltung der Grabanlage für ihre Umwidmung als Altarmensa vier moderne Weihekreuze einzumeißeln, erstaunt. Kahsnitz (Kat. S. 604, Aufs. S. 383) datiert das Werk aus stilistischen Gründen ins 12. Jh. Daß Thangmar die Inschrift zitiert, muß angesichts der problematischen Überlieferung seines Textes nicht notwendig einen Einwand bedeuten. Doch bleibt eine Schwierigkeit: Die Demutsformel mit ihrem Eingeständnis, im Amt versagt zu haben, läßt sich nur schwer als Einfall der verehrenden Nachwelt denken. Könnte man für die neue Platte einen authentischen Text von anderer Stelle übernommen haben?

3. *Metallarbeiten*: An mehreren Großbronzen hat in letzter Zeit Hans Drescher technische Untersuchungen vorgenommen. Da beim Aachener Pinienzapfen III-4 Sockel und Zapfen zusammenhängend gegossen sind und die Personifikationen der Paradiesflüsse am Sockel von manchen Autoren lieber ottonisch als karolingisch angesetzt werden, wäre folgerichtig mit ottonischer Entstehung auch des bisher gern mit Karl dem Großen verbundenen Zapfens zu rechnen.

Bronzetür Bernwards VII-33. Die Hypothese einer ursprünglichen Bestimmung für St. Michael ist mittlerweile gegenstandslos geworden. Umstritten bleibt die Stifterinschrift. Hatte von der Nahmer 1988 den Appell an die Nachwelt mit Bernwards persönlicher Spiritualität erklärt, so hält Kahsnitz die Formulierung „*divae memoriae*“ für zu Lebzeiten des Stifters unmöglich (Kat. S. 503); er vermutet Anbringung der Inschrift unter Bernwards Nachfolger Godehard. Den beträchtlichen Stilunterschied zwischen der Tür und der Bernwardsäule erklärt Kahsnitz, der beiden Werken ausführliche Katalogartikel widmet, nicht zuletzt durch unterschiedlich weitgehende Ziselierung des Gusses, vielleicht infolge Zeitdrucks bei der Vollendung der Säule (deren durchgehende, vollständige Ziselierung in der Tat einen enormen Aufwand bedeutet haben müßte). Er vermutet, die Modellierung der Säule gehe auf schwächere Mitarbeiter der Tür-Werkstatt zurück.

4. *Goldschmiedearbeiten*: Mit den Ausführungen zu Teilen des ottonischen Kaiserinnenornats (II-26, IV-26) und den stilistisch verwandten Tasseln (IV-25) bezog die Ausstellung Position zu der durch die Salier-Ausstellung in Speyer entfachten Kontroverse um die Datierung der Reichskrone und verwandter Goldschmiedearbeiten (vgl. *Kunstchronik* 45, 1992, S. 554-569). Die von Fillitz gegen Schulze-Dörrlamm mit Nachdruck verfochtene Frühdatierung in das letzte Viertel des 10. Jh.s konnte mittlerweile auf einer Tagung des Konstanzer Arbeitskreises für mittelalterliche Geschichte zu dem Thema „Herrschaftsrepräsentation im ottonischen Sachsen: Texte, Bau- und Bildkunst“ von Fillitz mit einer erweiterten Argumentation zum Befund der Reichskrone untermauert und auch von historischer Seite gestützt werden (Drucklegung in der Reihe „Vorträge und Forschungen“ in Vorbereitung).

Verwunderung lösten zwei Umdatierungen aus. Weder für die Silberkapsel des Marienreliquiars im Hildesheimer Domschatz (VII-2), deren Rankenschmuck von der älteren Forschung – in Übereinstimmung mit dem paläographischen Befund – eher in die Nähe ottonischer südlicher Buchmalerei gerückt worden war (vgl. etwa das Einzelblatt in Helsinki, VI,73), noch für das Schlüsselreliquiar aus St. Servatius in Maastricht (IV-45) wurden die postulierten Zusammenhänge mit karolingischen (Hof-)Werkstätten des frühen 9. Jhs plausibel. (Die Patene aus Nancy [IV-44] ist im Katalog S. 208 seitenverkehrt abgebildet.)

5. *Elfenbeinarbeiten*: Die erhaltenen Elfenbeine des Magdeburger Antependiums waren für den größten Teil der Ausstellungszeit vollständig beisammen (Kat. II-14), eine Attraktion hohen Grades, die die Zusammengehörigkeit aller Platten erfahren ließ und eine Vorstellung von der stilistischen Bandbreite einer Werkstatt bot, deren Mailänder Herkunft heute kaum mehr angezweifelt wird. Die Stilzugehörigkeit der in Mailand erhaltenen Platte mit der kaiserlichen Familie (II-25) sprang wieder in die Augen, auch die Gotofredus-Situla (II-29) läßt sich dieser Werkstatt zwanglos anschließen, etwas weniger selbstverständlich die besonders aufwendige, wohl auch durch ihre Vorbilder abweichende sog. Basilewsky-Situla (II-30). (Dies und die Diskussion über eine Anfertigung des Antependiums in Mailand oder Magdeburg erinnerten an die Brüchigkeit des Postulats Ortsstil.) Der Stilzusammenhang mit den Stuckreliefs des Ziboriums von S. Ambrogio in Mailand konnte in diesem Rahmen nicht vorgeführt werden.

Als Kuriosum stellte man fest, daß der Katalog bei der „provinzbyzantinischen“ Elfenbeinplatte der Krönung Ottos II. und der Theophanu durch Christus (Kat. II-24) die seit einigen Jahren auf hohem Niveau geführte Echtheitsdebatte unerwähnt läßt: Doris Gerstl, *Das Elfenbeinrelief mit Otto und Theophanu im Musée de Cluny in Paris, No. Cl. 392*, Magisterarbeit Regensburg 1989 (ungedruckt); Jean-Pierre Caillet, *L'ivoire d'Otton et Théophano au musée de Cluny (Paris) et les pièces de son groupe: état de la recherche*, in: *Kunst im Zeitalter der Kaiserin Theophanu*, Akten des Internat. Colloquiums veranstaltet vom Schnütgen-Museum Köln 13.-15. Juni 1991, hrsg. von Anton von Euw und Peter Schreiner, Köln 1993, S. 31-48. War der Verdacht für die edle Inszenierung zu unfein?

IV-34-37 stellte Werke des "deutschen Meisters" einer spätantiken gallischen Platte gegenüber, deren Stillage für die charakteristische Figurenkonzeption durchaus vorbildgebend gewesen sein könnte.

6. *Buchmalerei*: Eine spektakuläre jüngere Erkenntnis registriert der Katalog lapidar als Feststellung: die überzeugende paläographische Lokalisierung der Heiratsurkunde der Theophanu (II-23) in Trier mit der Folge einer Zuschreibung ihrer Malerei an den Registrum-Gregorii-Meister (Hartmut Hoffmann 1986, S. 103-126; *Abb. 7b und 8a*) – ein Beispiel dafür, daß es zuletzt für den Nichtspezialisten etwas schwierig geworden war, den Forschungsstand zur ottonischen Buchmalerei zu erfassen, nachdem Hoffmann 1986 seine partielle (wichtige Zentren ausklammernde) Erforschung ottonischer Schreibschulen vorgelegt hatte (vgl. *Kunstchronik* 41, 1988, S. 499-506), ohne daß die Kunstgeschichte sich bei der Auswertung und Umsetzung der paläographischen Ergebnisse immer erfolgreich um angemessene Schlüsse bemühte. Mittlerweile hat Hoffmann manche Einzeluntersuchung und Ergänzung nachgereicht (Das Skriptorium von Essen in ottonischer und frühsalischer Zeit, in: *Kunst im Zeitalter der Kaiserin Theophanu* 1991/1993, S. 113-153; zuletzt: Weitere ottonische Handschriften aus Trier, in: *Egbert, Erzbischof von Trier 977-993*. Gedenkschrift der Diözese Trier zum 1000. Todestag, hrsg. von F. J. Ronig u. a. [*Trierer Zeitschrift*, Beiheft 18], Trier 1993, Bd. 2, S. 87-101). So wird der vortreffliche Überblick über den Forschungsstand, den Ulrich Kuder zu den ausgestellten Handschriften bietet (etwa II-36), zu einer nützlichen Handreichung, auch wenn eine umfassende kritische Auseinandersetzung mit den durch Hoffmann aufgeworfenen Problemen von kunsthistorischer Seite noch aussteht.

Peter Diemer, Matthias Exner