

**Forcht, Clara**

Der Rosenstock im Wald : Materialität und Ortsbezug der Großen Goldenen Madonna in Hildesheim

**In:**

Schüppel, Katharina Christa (Hrsg.), Weibliche Heiligkeit in Spätantike und Mittelalter : visuelle und materielle Kulturen, Bamberg : University of Bamberg Press, S. 103-111. 2025. DOI: 10.20378/irb-107196

**Beitrag im Sammelwerk - Verlagsversion**

DOI des Beitrags: 10.20378/irb-108878

Datum der Veröffentlichung: 07.07.2025

**Rechtehinweis:**

Dieses Werk ist durch das Urheberrecht und/oder die Angabe einer Lizenz geschützt. Es steht Ihnen frei, dieses Werk auf jede Art und Weise zu nutzen, die durch die für Sie geltende Gesetzgebung zum Urheberrecht und/oder durch die Lizenz erlaubt ist. Für andere Verwendungszwecke müssen Sie die Erlaubnis der Rechteinhaberinnen und Rechteinhaber einholen.

Für dieses Dokument gilt die **Creative-Commons-Lizenz CC BY**.



Die Lizenzinformationen sind online verfügbar:

<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>

## Der Rosenstock im Wald

### Materialität und Ortsbezug der Großen Goldenen Madonna in Hildesheim

Ein Objekt kann auf vielfältige Weise mit den es umgebenden Räumen – landschaftlichen und gebauten – in Beziehung stehen, zum Beispiel durch Prozessionen, die eine Skulptur durch den Stadtraum bewegen. Dieser Aufsatz geht diesen Beziehungen am Beispiel der Großen Goldenen Madonna aus Hildesheim nach. Dieses Gnadenbild wurzelt sich über verschiedene Medien in der umgebenden Landschaft ein: durch Legenden, Inschriften, benachbarte Bilder, seine liturgische Nutzung, aber auch über seine Materialität. Die Metapher der ‚Verwurzelung‘ der Großen Goldenen Madonna ist nicht zufällig gewählt: Ihre Beziehungen zur sie umgebenden Landschaft werden immer wieder durch das verbindende Element der Pflanze vermittelt.

Die Große Goldene Madonna aus Hildesheim, entstanden wahrscheinlich vor 1015,<sup>1</sup> war spätestens seit dem 13. Jahrhundert auf dem Hauptaltar des Hildesheimer Doms aufgestellt.<sup>2</sup> Maria sitzt frontal auf ihrem Thron, auf dem Schoß hält sie das ebenso streng geradeaus gerichtete Christuskind (Abb. 1). Beide Köpfe fehlen, sie wurden durch moderne Neuschöpfungen ersetzt. Die erhaltene linke Hand Mariens umfängt das Kind, ohne es zu berühren. Beide Figuren tragen Gewänder aus Goldblech, das der Muttergottes ist mit edelsteinbesetzten Goldfiligranborten gesäumt. Das Goldblech der Verkleidung liegt auf einem Holzkern,<sup>3</sup> der bis auf beide Köpfe und die Hände Mariens aus einem Stück geschnitzt wurde. Der grobe Faltenverlauf wurde bereits auf dem Holzkern angelegt und in der Goldblechhülle weiter differenziert.<sup>4</sup> Marias Rücken zeigt eine tiefe Aushöhlung, die mit einer einschiebbaren Rückenplatte verschlossen wird. Hier wurden möglicherweise Reliquien aufbewahrt.<sup>5</sup>

Der heute fragmentarische Zustand der Madonna ist Folge einer jahrhundertelangen liturgischen Nutzung und Verehrung als wirkmächtiges Gnadenbild. Die Skulptur wurde immer wieder erneuert, ihre Attribute und Köpfe ausgetauscht, und sie wurde von Gläubigen mit zahlreichen wertvollen Gaben beschenkt: Schmuck wie Ketten, Ringe und Kronen, aber auch Gewänder und Schleier.<sup>6</sup> Bereits im 13. Jahrhundert wurde nach einem Diebstahl ein Teil der Goldfiligranborten durch

getreue Kopien ersetzt.<sup>7</sup> Möglicherweise hielten Mutter und Kind ursprünglich Kreuze,<sup>8</sup> 1645 bekam Maria eine neue rechte Hand, die ein Zepter hielt. Wenig später ersetzte man die originalen Köpfe durch neue mit natürlichen Haaren und machte aus dem schlichten Hocker einen barocken Thron.<sup>9</sup> Trotz der sehr dominanten barocken Eingriffe erkannten bereits Joseph Braun (1922) und Wilhelm Pinder (1940) die Goldene Madonna als ottonisches Werk.<sup>10</sup> Nach dem Zweiten Weltkrieg erfolgte ihre erste Restaurierung durch Joseph Bohland jr., wobei die Skulptur auf ihren Holzkern reduziert wurde.<sup>11</sup> In diesem Zustand verband Rudolf Wesenberg die Madonna erstmals mit dem Namen Bischof Bernwards.<sup>12</sup> Im Verlauf des 20. Jahrhunderts wurden Maria und dem Kind drei verschiedene Versionen von Köpfen sowie Hände mit unterschiedlichen Attributen gegeben. Die Köpfe, mit denen sie aktuell ausgestellt werden, fertigte der Bildhauer Walter Moroder im Jahr 2013.<sup>13</sup> Inzwischen wurden auch zwei mittelalterliche Stiftungen wieder an der Skulptur befestigt, die Saphirbrosche an der Brust Mariens und ein Edelstein am Thron. Die Abbildung zeigt die Madonna auf den erhaltenen mittelalterlichen Bestand reduziert, so wurde sie 1993 in der Ausstellung „Bernward von Hildesheim und das Zeitalter der Ottonen“ gezeigt.

Über den ursprünglichen Zustand der Skulptur ist gesichert bekannt, dass die Gewänder mit Gold beschlagen waren und der Thron mit vergoldetem Silberblech, der Rest der Skulptur jedoch nicht.<sup>14</sup> Farbspuren geben uns Auskunft über die ursprünglichen Fassungen. Das Inkarnat war rosa – Gesichter, Hände, und die nackten Füße Christi. Marias Schuhe waren mit einer leuchtend roten Lüstermalerei versehen. Die Bodenplatte war intensiv grün gefasst.<sup>15</sup>

Um zu zeigen, dass auch die Große Goldene Madonna eine Stiftung Bernwards war, vergleicht Rudolf Wesenberg sie mit zwei weiteren Marien aus Hildesheim am Beginn des 11. Jahrhunderts: Einerseits mit der thronenden Maria aus der Anbetung der Könige von der Bernwardstür (Abb. 2–3), die sich fast vollplastisch vom Relieffuntergrund abhebt, und



Abb. 1: Große Goldene Madonna, Dommuseum Hildesheim, zwischen 1010 und 1015. Weichholz, Goldblech, vergoldetes Silberblech, Filigran, Edelsteine, Gemmen, H: 56,6 cm  $\bar{A}\bar{A}$

andererseits mit der Maria aus dem Widmungsbild im Kostbaren Evangeliar (Dommuseum Hildesheim, DS 18, fol. 18v; Abb. 4).<sup>16</sup> Doch auch über ihre formalen Ähnlichkeiten hinaus sind die drei Bildwerke eng miteinander verschränkt. Zunächst sind die drei Mariendarstellungen räumlich aufeinander bezogen. In der Forschung zeichnet sich ein Konsens ab, laut dem die Bernwardstür ursprünglich nicht am Dom, sondern wahrscheinlich in der der Stadt zugewandten Südflanke des Klosters St. Michael verbaut war.<sup>17</sup> Dort kam der vom Dom kommende Prozessionsweg an.<sup>18</sup> Es ist also nicht unwahrscheinlich, dass die Madonna bei solchen Prozessionen St. Michael durch die Bernwardstür betrat.<sup>19</sup> Das Kostbare Evangeliar wiederum wurde von Bernward wahrscheinlich für den 1015 geweihten Marienaltar in der Krypta von St. Michael gestiftet.<sup>20</sup>

Darüber hinaus teilen die drei Mariendarstellungen eine große ikonographische Nähe. Das typologische Programm der Bernwardstür – links die Geschichte der Ureltern, rechts Kindheit und Passion Christi – soll hier nicht in aller Tiefe besprochen werden. Benannt werden sollen lediglich jene Szenen, in denen ganz

besonders deutlich wird: Die Heilsgeschichte wird hier mithilfe von Pflanzen erzählt.<sup>21</sup>

Das erste Feld der Bernwardstür zeigt die Erschaffung des Menschenpaares. Zeitgleich wächst der Paradiesgarten heran: Zwischen den Figuren stehen Bäume in drei Stadien des Wachstums vom Sämling bis zum vollkommen symmetrischen ausgewachsenen Baum. Im Vergleich zu diesem Baum wirken die Bäume im Feld des Sündenfalls verschlungen und verwachsen. Dieser Moment besiegelt nicht nur die Sündhaftigkeit des Menschen, sondern stürzt auch den Paradiesgarten in seinen Verfall. Die Vertreibung aus dem Paradies ist nicht als das Austreten aus dem Garten, sondern als Eintritt in eine Stadt dargestellt,<sup>22</sup> und der zurückgelassene Paradiesgarten scheint zu welken.<sup>23</sup> Nach der Vertreibung müssen unter der Anleitung Michaels mühsam neue Pflänzchen herangezogen werden. Unter der Hacke Adams erhält die Pflanzenwelt erstmals wieder eine Andeutung ihrer verlorenen paradiesischen Symmetrie. Die meisten Szenen der mit der Kindheitsgeschichte Jesu auf dem rechten Türflügel wiedereinsetzenden Heilsgeschichte spielen in Innenräumen. Als

erste Andeutung von wiederkehrender Pflanzlichkeit gilt das knospende Kreuz, das als lebensspendendes Holz die Wiederkehr des Paradieses verheißt. Dem todbringenden Baum der Erkenntnis wird typologisch das Kreuz als Baum des Lebens gegenübergestellt. Mit der Auferstehung Christi ist das Verheißene dann verwirklicht: Christus begegnet Maria Magdalena in einem üppigen Garten mit Vögeln in Weinranken – das Paradies wird kommen.<sup>24</sup>

Die Tür zeigt also links Korruption und Verlust des Garten Eden, rechts die Verheißung und schließlich Gewinnung des neuen Paradieses. Ein Angelpunkt des Programms sind die Felder mit den löwenförmigen Türziehern, in denen sich Eva und Maria als gegensätzliche Spiegelbilder gegenüber sitzen: Maria als die neue Eva.<sup>25</sup> Tatsächlich ist es nicht erst im Kreuz der Passion, sondern bereits hier im zart sprießenden Boden unter der thronenden Maria, wo sich das wiederkommende Paradies erstmals andeutet. Besonders deutlich wird das, wenn man diesen Boden mit jenen steinig wirkenden Schollen vergleicht, auf denen die ankommenden Könige stehen (Abb. 3).

Die Gegenüberstellung von Maria und Eva erscheint verdichtet im Widmungsbild aus dem Kostbaren Evangeliar (Abb. 4). Links und rechts der thronenden Maria, im Rahmen, stehen Medaillons mit Eva (rechts) und Maria (links). Die Inschrift auf den zwei Türflügeln, von denen der rechte geschlossen, der linke geöffnet ist, lautet: „Die Tür des Paradieses, durch die erste Eva verschlossen, ist jetzt durch die heilige Maria allen geöffnet.“<sup>26</sup> Maria als neue Eva, die mit ihrer Einwilligung in den Erlösungsplan Gottes die Rückkehr der Menschen ins Paradies ermöglicht: Das ist seit dem 2. Jahrhundert ein zentraler Glaubensinhalt.<sup>27</sup> Maria wird also sowohl auf der Bernwardstür als auch im Widmungsbild ins Zentrum einer pflanzlich eingefärbten Heilsgeschichte gestellt. Auch die Goldene Madonna hat an dieser ‚botanischen Mariologie‘ teil. Und zwar erstens, indem sie so eng in Details der Kleidung, der Haltung, der Darstellung des Kindes übereinstimmt mit den anderen zwei Bildern, dass sie als Dieselbe erkannt werden kann: Der Schleier, dessen Enden über ihre Schultern fallen, die weiten Ärmel, die nackten Füße Christi – all das erscheint sowohl bei der Maria der Bernwardstür als auch bei der Goldenen Madonna.<sup>28</sup> Darüber hinaus verbindet diese drei Marien der Untergrund, auf dem sie thronen. Auf der Grundplatte der Goldenen Madonna wurde eine grüne Farbspur gefunden, die mit Sicherheit zum ursprünglichen Farbkonzept gehörte. Nicht nur muss dieses Grün mit dem leuchtenden Rot der Schuhe Mariens sowie dem Gold der Gewänder kontrastiert haben – es verankert



Abb. 2: Hildesheim, Dom, Bernwardstür 1015

die Skulptur auch in der botanischen Mariologie der bernwardinischen Stiftungen. Denn die Madonnen aus dem Evangeliar und von der Tür sitzen beide auf grünen Wiesen, die durch rundliche Erdschollen mit jeweils drei Halmen angegeben sind – eine Verheißung des wieder geöffneten Paradieses.<sup>29</sup>

In der patristischen Literatur finden sich Stellen, die diesen Befund weiter erhellen. Einerseits wird Maria selbst häufig mit dem Baum des Lebens verbunden. Johannes Damascenus vergleicht sie darüber hinaus mit der Paradieserde, die den wahren Baum des Lebens, Christus, hervorbringt und nährt.<sup>30</sup> Maria als Baum des Lebens, an dem mit der Gnade Gottes Christus als Frucht heranreift, oder Maria als das paradiesische Erdreich, in dem Christus als neuer Lebensbaum wurzelt und wächst: Beide Vorstellungen können in



Abb. 3: Hildesheim, Bernwardstafel – Eva und Maria, 1015

der Darstellung dieses fruchtbaren grünen Grunds zum Ausdruck kommen.

Festzuhalten ist: Obwohl weder Köpfe noch Attribute erhalten sind, partizipiert die Madonna an der pflanzlichen Paradiesikonographie der sie umgebenden bernwardinischen Stiftungen. Sie ist damit tief verwurzelt im Bildkosmos der Stiftungen Bernwards.

Steht dieses paradiesische Grün mit den realen Landschaften um Hildesheim in Verbindung? Geht also, bildlich gesprochen, das Grün der Bodenplatte in das Grün der Wiesen und Wälder über? Hinweise finden sich in der Gründungslegende des Bistums, die seit dem späten 11. Jahrhundert überliefert ist.<sup>31</sup> Der Text charakterisiert zunächst die Region des späteren Bistums Hildesheim. Er erinnert an die Mühen, die Karl der Große hatte, das „ungezähmte und damals noch heidnische [...] Sachsen“<sup>32</sup> zu christianisieren.<sup>33</sup> Das Land sei „unzugänglich, im Innern von Sümpfen überzogen, mit Wäldern dicht bedeckt“<sup>34</sup> gewesen. In diesem Gebiet weilt der Sohn Karls des Großen, Ludwig der Fromme, zur Jagd. Ludwig schlägt Zelte auf und lässt die Messe lesen. Am Tag darauf, nachdem die Gesellschaft weitergezogen ist, erinnert sich der königliche Kaplan, dass er wichtige Marienreliquien am Ort der Messe vergessen hat. „Von Sorge getrieben ging er zurück und fand sie auch dort, wo er sie aufgehängt hatte, nämlich am Ast eines Baumes, der eine sehr klare Quelle beschattete. Froh eilte er darauf zu und [...] konnte die Reliquien, die er mit leichter Hand aufgehängt hatte, mit keiner

Anstrengung abnehmen.“<sup>35</sup> Er erzählt dem König von dem Wunder. Weil Maria damit gezeigt habe, wie gut ihr diese Stelle gefalle, lässt der König hier eine Kapelle für die Muttergottes errichten und den bislang in Elze geplanten Sitz des neuen Bistums nach Hildesheim verlegen.<sup>36</sup> Eine im Domschatz erhaltene karolingische Silberkapsel wird mit dem Reliquiar der Gründungslegende identifiziert.<sup>37</sup>

Ein Wunder legt also den Grundstein für das Bistum Hildesheim. Die Legende beschwört inmitten von einer als heidnische Wildnis charakterisierten Landschaft eine paradiesische Szene, einen *locus amoenus*. Es ist ein Baum, der hier durch den Willen Mariens zum Handelnden des Erlösungswerks, der Gründung des Bistums, wird. Die Quelle am Fuß des Baums verstärkt die paradiesischen Assoziationen noch – assoziativ werden die Paradiesflüsse aufgerufen. Wildnis und Wüste einerseits als Ort moralischer Verkommenheit, andererseits eines potentiellen Paradieses – das ist schon im Alten Testament ein zentrales Motiv.<sup>38</sup> Es wurde zum Topos in Heiligenviten und Gründungslegenden wie der Hildesheims.<sup>39</sup> Und es taucht auch im Bericht zur Gründung des Michaelsklosters wieder auf: Bevor Bernward dort Mönche ansiedelte, war dieser Ort, unmittelbar vor den Stadtmauern Hildesheims gelegen, angeblich unwirtlich und leer, nur von wilden Tieren und Ungeziefer bewohnt.<sup>40</sup> Die Legende verknüpft also biblische Berichte mit der erfahrbaren Realität der Gläubigen, ihrer Glaubenspraxis und der



Abb. 4: Hildesheim, Kostbares Evangeliar, um 1015, Widmungsbild und Marienkrönung, fol. 18v und 17r AA

Landschaft um Hildesheim. Die heidnische Wildnis wird missioniert und durch die Bistums- beziehungsweise Klostergründung zu einem lokal verorteten Vorschein des versprochenen Paradieses. In dieser Überblendung bekommt die grüne Bodenplatte der Madonna eine weitere Bedeutungsschicht: Sie bezieht das lokale Erdreich in das Gnadenbild ein.

Die Verbindung zwischen Heilslandschaft und Reallandschaft wurde im Lauf der folgenden Jahrhunderte weiter verdeutlicht und ausgeschmückt, und das mithilfe einer neuen botanischen Dimension: Der Baum der Gründungslegende wurde allmählich zu einem Rosenstock umgedeutet, der durch die von der Jagdgesellschaft an ihn angehängten Marienreliquien zu blühen begonnen habe,<sup>41</sup> und der identisch sei mit jenem angeblich tausendjährigen Rosenstock, der bis heute an der Apsis des Doms emporwächst.<sup>42</sup> Ein Kupferstich von J. L. Brandes (um 1724) zeigt das karolingische Reliquiar in den Zweigen der Rose (Abb. 5).

Zusätzlich entstand die Überzeugung, die Goldene Madonna sei aus dem Holz eben jenes Rosenstocks geschnitzt. Die Chronik Hildesheims von Johann Georg Elbers SJ dokumentiert unterschiedliche Ansichten zur Materialität der Madonna. Elbers fragt: „Wurde die

Lipsanothek Ludwigs des Frommen am Rosenstrauch aufgehängt?“<sup>43</sup> und antwortet: Manche behaupten, dass das wundertätige Bild Mariens aus dem Baum gefertigt sei, an dem das Reliquiar Ludwigs des Frommen hing, einer Pappel oder Esche. Viele aber seien überzeugt, dass der Rosenstock an der Apsis genau der Strauch ist, an den die Reliquien gehängt worden waren.<sup>44</sup> 1664 heißt es dann in einem unter dem Thron der Madonna angebrachten Zettel mit größerer Überzeugung: „Haec Imago Beatae Virginis, quae dicitur de ligno Roseti miraculosa foundationis nostrae confecta, reparata est, et in gratiorem hanc formam redacta sub Maximiliano Bavariae Duce, Episcopo nostro, Arnolde de Hoensbrouck Praeposito, et Mathia Corff condito Schmising Decano. Anno Salutis 1664.“ („Dieses Bild der seligen Jungfrau, von dem man sagt es sei aus dem Holz des Rosenstocks unserer wundersamen Gründung hergestellt, wurde repariert [...] im Jahr 1664.“)

Noch im 19. Jahrhundert scheint es eine verbreitete Auffassung gewesen zu sein, dass die Goldene Madonna aus Rosenholz gefertigt sei. Der Hildesheimer Historiker und Bibliothekar der Dombibliothek Johann Michael Kratz schreibt 1840, die große Marienfigur sei „aus zusammengefügtten Stücken von der uralten, bewunderungswürdigen Rosenstaude, welche

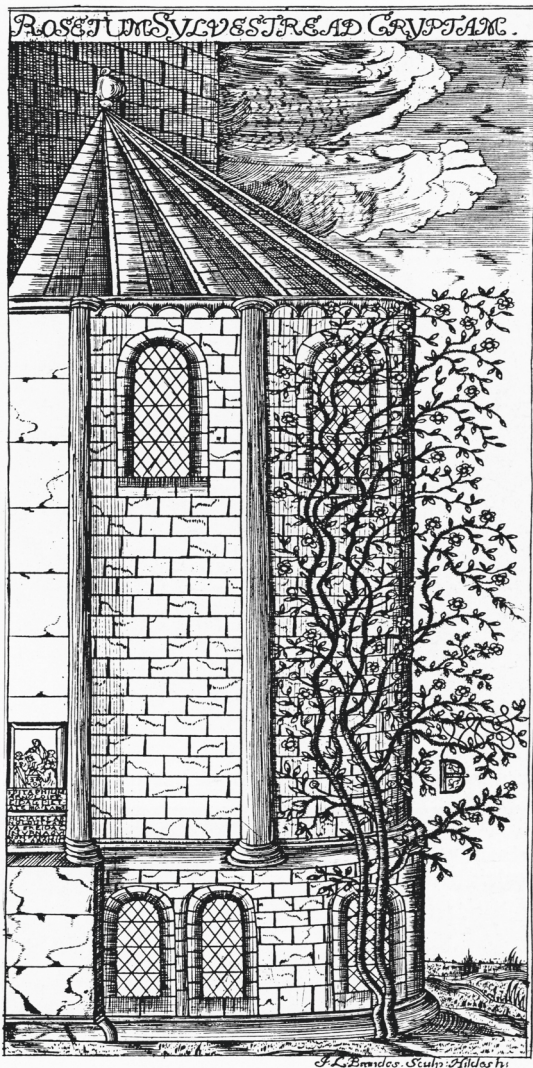


Abb. 5: Tausendjähriger Rosenstock mit dem Heiligtum Unserer Lieben Frau, Kupferstich von J. L. Brandes, um 1724

mit ihren Ästen und Zweigen des Domes Apsis bis zum Dach umzieht, geschnitzt worden.<sup>45</sup> Deswegen werde die Skulptur „Maria aus dem Holze“ genannt (*Maria ex roseto sylvestri sculpta*).<sup>46</sup>

Tatsächlich wurde die Madonna aus Linden- oder einem anderen Weichholz gefertigt.<sup>47</sup> Doch bei einer Restaurierung nach dem Zweiten Weltkrieg fand man in der Aushöhlung in ihrem Rücken einen kleinen Pfropfen Rosenholz, der ihr wie eine Reliquie eingefügt worden war.<sup>48</sup> Durch diese materielle, in Legenden und Inschriften perpetuierte Verbindung zum Rosenstrauch erfährt das Gnadenbild eine weitere Erhöhung: Es wird mit der wundersamen Gründung des Bistums verknüpft und wurzelt sich gemeinsam mit dem Rosenstock in das Erdreich unter dem Dom ein.

Die ‚Lokalität‘ der Goldenen Madonna, ihre Bezo-genheit auf die Landschaft, die sie umgibt, kommt darüber hinaus in Praktiken wie den bereits erwähnten

Prozessionen zum Ausdruck. Ihre Wirkmacht in das Territorium des Bistums hinein wurde besonders deutlich, wenn Bischöfe ihren Amtseid vor ihr leisteten, oder zu ihren Füßen Lehnsträger und Ministerialen neu gewählten Bischöfen huldigten und ihnen Treue schworen.<sup>49</sup> In der Legende der Bistumsgründung verankert ein Baum christliche Königsmacht in heid-nischer Wildnis und setzt so die Neuordnung des Ter-ritoriums und seine Eingliederung ins Frankenreich in Gang. Auch der Großen Goldenen Madonna als „Rechtsdenkmal“<sup>50</sup> kommt eine Ordnungsmacht zu, die über die vor ihr geleisteten Eide in der umgebenden Landschaft wirkt.

Die Hildesheimer Goldene Madonna wird häufig mit der etwas älteren Essener Madonna verglichen.<sup>51</sup> Vielleicht der größte Unterschied zwischen beiden Skulpturen ist, dass Hände, Füße und Gesichter der Hildesheimer Madonna nicht goldummantelt sind, sondern aus lediglich gefasstem Holz. Im Freilegen dieser Partien – sodass Maria und das Kind mit dem Gold bloß ‚bekleidet‘ sind wie mit einem Gewand – wird deutlich, dass es sich um eine Schnitzarbeit aus Holz handelt, und nicht etwa um eine massive Goldskulptur, wie man im Fall der Essener Madonna meinen könnte. Diese Sichtbarkeit des Holzkerns könnte man im Sinne Beate Frickes deuten, laut der es zentral war, dass plastische Darstellungen Christi und Mariens goldumhüllt waren, solange es noch theologisch frag-würdig war, überhaupt dreidimensionale Bilder zu schaffen. Als sich solche Darstellungen dann etabliert hatten, habe die Bedeutung der Goldhülle als Legitima-tion abgenommen; erst dann gab es auch Skulpturen aus bloß gefasstem Holz.<sup>52</sup> Die Hildesheimer Madonna nähme in dieser Entwicklung von der gold- zur unver-hüllten beziehungsweise farbig gefassten Holzskulptur eine Zwischenstellung ein.

Die Sichtbarkeit des Holzkerns könnte im Fall der Hildesheimer Madonna allerdings auch materialiko-nographisch ausgelegt werden. Aus welchem Material ein Bild gefertigt ist, war im frühen Mittelalter höchst bedeutsam, einen Hinweis gibt das Römisch-Germani-sche Pontifikale aus dem 10. Jahrhundert, eine Samm-lung liturgischer Texte. Dort ist in einem Weihegebet für ein Kreuz einerseits vom Gold als Zeichen für die Gottheit des Erlösers die Rede und andererseits vom Holz als dem Material, das für das Heilsgeschehen der Passion steht.<sup>53</sup> Die Enthüllung des Holzkerns macht daher die Dimension der Passion deutlicher als das eine vollständig vergoldete Skulptur würde.

Doch das Kreuzesholz ist eben nicht nur todbrin-gend. Wie das knospende Kreuz auf der Bernwardstür

deutlich macht, eröffnet es der Menschheit das ewige Leben und wird daher mit dem Baum des Lebens verbunden.<sup>54</sup> Das lebensspendende Holz der Kreuzpartikel (*vivificum lignum*), die Bernward laut seiner Vita von Kaiser Otto III. erhalten hatte, wurde in Hildesheim besonders verehrt. Bernward stiftete für diese Reliquien einen kostbaren Behälter sowie eine Kreuzkapelle auf dem Hügel, auf dem später das Benediktinerkloster St. Michael errichtet werden sollte.<sup>55</sup> Die Kraft zu wachsen, zu regenerieren, die die Knospen andeuten, wird in der Vita Bernwards auch den Kreuzpartikeln zugeschrieben: Sie erfahren durch die Hand eines Engels ein Vermehrungswunder.<sup>56</sup> Genau diese Identität von Kreuz und Baum des Lebens sowie die lebensspendende Kraft des Holzes ist noch in einem weiteren Hildesheimer Relief Thema, der Deckplatte vom Bernwardsgrab (Abb. 6).<sup>57</sup> Das Thema wird hier allerdings nicht mit der typischen Bildformel des Astkreuzes angesprochen, wie das auf der Bernwardstür der Fall ist. Stattdessen findet der Konzepteur des Reliefs eine visuelle Formulierung, die die Gemachtheit des Kreuzzeichens anzusprechen scheint: In einem knospenden, abgesägten Baumstumpf ist mit Pflöcken ein Kreuz verankert. Es zeigt an den Kreuzarmen vier Medaillons mit den Evangelistensymbolen und im Zentrum das Lamm. Laut der mittelalterlichen Überlieferung wurde das Kreuz aus dem Baum des Lebens geschaffen,<sup>58</sup> und diese Aktion der Transformation ist hier besonders deutlich – deutlicher als wenn das Kreuz aus knospenbesetzten Ästen bestünde.

In seiner Grabplatte könnte man – neben der Betonung der lebensspendenden Kraft des Holzes – eine Art kunsttheoretischen Kommentar zu den Werken sehen, die Bernward schaffen ließ: Aus ungestaltetem Material – dem Holz – fertigt der Künstler Zeichen, die einen Dialog mit dem Göttlichen ermöglichen.<sup>59</sup> Dieselbe lebensspendende Macht des materiellen Kunstwerks spricht Bernward auch in der Stiftungsurkunde für St. Michael (1019) an. Er hoffte, dass ihm die von ihm gestifteten Objekte, seine „Baukunst an Verdiensten“, das Himmelreich verdienen würden.<sup>60</sup> Die Große Goldene Madonna von Hildesheim, aus lebensspendendem Holz geschnitzt, gehört selbstverständlich zu dieser Baukunst an Verdiensten, an der Bernward zu seinen Lebzeiten arbeitete. Erneut wird in einer solchen Deutung der heilsgeschichtliche Baum zu einem realen Baum aus der Region um Hildesheim – etwa zu jener Linde, Weide oder Pappel von gut 30 cm Stammdurchmesser,<sup>61</sup> aus der die Goldene Madonna geschnitzt wurde. Das berührt wiederum Fragen, die auch auf der Bernwardstür eine Rolle spielen, verdichtet hier im ackernden Adam: die Fähigkeit des Menschen, sich



Abb. 6: Hildesheim, St. Michael, Deckplatte vom Grab Bernwards, um 1022

mithilfe von Arbeit das Paradies wieder zu verdienen. Die Menschheit ist seit dem Sündenfall nicht zu unendlicher Mühe in der Arbeit verdammt, sondern kann ihr Los vereinfachen und damit ihre Verdammung durch Gott ein Stück weit aufheben – und zwar durch die Erfindung des Handwerks, der Künste.<sup>62</sup>

Über die Jahrhunderte hindurch verankerten – verwurzelten – sich ständig wandelnde Legenden das Heilsgeschehen einerseits in der lokalen Landschaft um Hildesheim, und trugen andererseits Schicht um Schicht weitere Bedeutungsangebote auf die Skulptur der Goldenen Madonna auf. Im Zusammendenken der verschiedenen Bernwardinischen Stiftungen treten Aspekte einer ‚botanischen‘ Mariologie in den Vordergrund.

- 1 Rudolf Wesenberg, *Bernwardinische Plastik. Zur ottonischen Kunst unter Bischof Bernward von Hildesheim*, Berlin 1955, S. 171; ihm folgen: Klaus Endemann, *Kat. 4, Große Goldene Madonna. Restaurierung und Untersuchungsergebnisse*, in: *Kirchenkunst des Mittelalters. Erhalten und erforschen. Ausst.Kat. Hildesheim, Diözesanmuseum 1989*, hg. v. Michael Brandt, Hildesheim 1989, S. 37–72, hier S. 63f.; Martina Pippal, *Kat. VII–32, Große Goldene Madonna*, in: *Bernward von Hildesheim und das Zeitalter der Ottonen, Ausst.Kat. Hildesheim, Dom- und Diözesanmuseum, Roemer- und Pelizaeus-Museum 1993*, hg. v. Michael Brandt/Arne Eggebrecht, Hildesheim 1993, Bd. 2, S. 500–503, hier S. 500; Anna Pawlik, *Das Bildwerk als Reliquiar? Funktionen früher Großplastik im 9. bis 11. Jahrhundert*, Petersberg 2013, S. 234.
- 2 Im 13. Jahrhundert war sie mit dem Reliquiar des Heiligen Oswald am Hochaltar in der Ostapsis des Doms aufgestellt. Charles T. Little, *Kat. 7, Virgin and Child Enthroned*, in: *Medieval Treasures from Hildesheim*, Ausst.Kat. New York, The Metropolitan Museum of Art 2013/2014, hg. v. Peter Barnet et al., New York 2013, S. 42.
- 3 Meist wird das Holz als Lindenhölz identifiziert, so Pawlik 2013 (wie Anm. 1), S. 240; Wesenberg 1955 (wie Anm. 1), S. 171; sowie bereits Johann Michael Kratz, *Der Dom zu Hildesheim, seine Kostbarkeiten, Kunstschätze und sonstige Merkwürdigkeiten*, Teil 2, Hildesheim 1840, S. 172. Der Restaurierungsbericht spricht von „Weichholz“, Weide oder eventuell Pappel, Endemann 1989 (wie Anm. 1), S. 40 m. Anm. 22.
- 4 Endemann 1989 (wie Anm. 1), S. 54.
- 5 Claudia Höhl, *The Hildesheim Golden Madonna in Change, c. 1000 – 2015*, *The Hildesheim Golden Madonna in Change, c. 1000 – 2015. Aufzeichnung eines Vortrags in englischer Sprache im Rahmen des Hornemann Kollegs 11: Faszination Gold am 01.11.2017 in Hildesheim*. HAWK Hildesheim/Holzminden/Göttingen 2017, ca. 01:20 min (<https://dx.doi.org/10.5165/hawk-hhg/408>, 18.04.2024). Ein weiteres mögliches Reliquienrepositorium macht Klaus Endemann im sich nach unten hin weitenden Hohlraum des Zapflochs für den Christuskopf aus, Endemann 1989 (wie Anm. 1), S. 49, 54. Aus dem Befund lasse sich allerdings nicht ableiten, ob dort oder in der Aushöhlung im Rücken jemals Reliquien aufbewahrt wurden, es könne sich auch um eine technisch nötige Aushöhlung handeln, Endemann 1989 (wie Anm. 1), S. 44. Auch Forsyth lässt die Frage der Funktion dieser Aushöhlung offen. Ilene H. Forsyth, *The Throne of Wisdom. Wood Sculptures of the Madonna in Romanesque France*, Princeton, NJ, 1972, S. 122. Mit ihr Little 2013 (wie Anm. 2), S. 42.
- 6 Höhl 2017 (wie Anm. 5), 1:40 min; Michael Brandt, *Kat. 4, Große Goldene Madonna. Saumborten und Schmuckbeschläge*, in: *Kirchenkunst des Mittelalters* (wie Anm. 1), S. 72–76, hier S. 72, 74.
- 7 Endemann 1989 (wie Anm. 1), S. 64.
- 8 So berichtet es ein Schatzverzeichnis von 1409, frühere Hinweise zu Attributen sind nicht bekannt; Endemann 1989 (wie Anm. 1), S. 59f.
- 9 Endemann 1989 (wie Anm. 1), S. 64.
- 10 Höhl 2017 (wie Anm. 5), 09:30 min.
- 11 Höhl 2017 (wie Anm. 5), 10:00 min.
- 12 Wesenberg 1955 (wie Anm. 1), S. 59.
- 13 Höhl 2017 (wie Anm. 5), 20:00 min.
- 14 Endemann 1989 (wie Anm. 1), S. 58f.
- 15 Endemann 1989 (wie Anm. 1), S. 59f.; Pippal 1993 (wie Anm. 1), S. 500.
- 16 Wesenberg 1955 (wie Anm. 1), S. 62.
- 17 Bernhard Gallistl, *„In faciem angelici templi“*. *Kultgeschichtliche Bemerkungen zu Inschrift und ursprünglicher Platzierung der Bernwardstür*, in: *Jahrbuch für Geschichte und Kunst im Bistum Hildesheim 75/76 (2007/08)*, S. 59–92, hier S. 76; Isabelle Marchesin, *L'arbre & la colonne. La porte de bronze d'Hildesheim*, Paris 2017, S. 11.
- 18 Gallistl 2007/08 (wie Anm. 17), S. 76. Im *Liber ordinarius* des Hildesheimer Doms von 1473 lässt sich nachvollziehen, dass zumindest zu diesem Zeitpunkt die Liturgie von Dom und St. Michael verschränkt waren: Der Domklerus feierte zu einigen Anlässen im Kirchenjahr, etwa Palmsonntag, die Messe in der Abtei. Bernhard Gallistl, *Bischof Bernwards Stiftung St. Michael in Hildesheim. Liturgie und Legende*, in: *Concilium medii aevi 14 (2011)*, S. 239–287, hier S. 277f.
- 19 Regelmäßige Prozessionen der Großen Goldenen Madonna durch Hildesheim sind spätestens seit dem späten Mittelalter belegt. Victor H. Elbern/Hans Reuther, *Der Hildesheimer Domschatz. Mit einer historischen Einleitung von Hermann Engfer*, Hildesheim 1969, S. 73; Forsyth 1972 (wie Anm. 5), S. 43; Höhl 2017 (wie Anm. 5), ca. 01:22 min.
- 20 Ulrich Kuder, *Kat. VIII-30, Sog. Kostbares Evangeliar*, in: *Bernward von Hildesheim und das Zeitalter der Ottonen* (wie Anm. 1), Bd. 2, S. 570–578, hier S. 570.
- 21 Bernhard Gallistl, *Das wiedererlangte Paradies. Zur Bedeutung der Maria Magdalena auf der Bernwardstür*, in: *Die Diözese Hildesheim in Vergangenheit und Gegenwart 52 (1984)*, S. 19–38; Kurd Fleige, *Die Symbolbedeutung des Baumes in der romanischen Kunst. Erläutert an den Skulpturen der Bernwardstür in Hildesheim*, in: *Alt-Hildesheim 54 (1983)*, S. 3–10; Konrad Algermissen, *Der künstlerische und religiöse Gehalt der Erztüren St. Bernwards*, in: *ders. (Hg.), Bernward und Godehard von Hildesheim. Ihr Leben und Wirken*, Hildesheim 1960, S. 150–190; Harvey Stahl, *Eve's Reach. A Note on Dramatic Elements in the Hildesheim Doors*, in: *Elizabeth Sears/Thelma K. Thomas (Hg.), Reading Medieval Images*, Ann Arbor, MI, 2002, S. 163–175, hier S. 168; Wolfgang Christian Schneider, *Bernward von Hildesheim. Bischof – Politiker – Künstler – Theologe*, Hildesheim et al. 2010 (Veröffentlichungen des Landschaftsverbandes Hildesheim e. V. 18); Barbara Baert/Liesbet Kusters, *The Tree as Narrative, Formal, and Allegorical Index in the Noli me tangere*, in: *Pippa Saloni/Andrea Worm (Hg.), The Tree. Symbol, Allegory, and Mnemonic Device in Medieval Art and Thought*, Turnhout 2014 (*International Medieval Research 20*), S. 159–186.
- 22 Der erste Sohn des Urelternpaares, Kain, ist Erbauer der ersten Stadt und damit Begründer des städtischen Lebens (Gen 4,17).
- 23 Rainer Kahsnitz, *Kat. VII-33, Bronzetüren im Dom*, in: *Bernward von Hildesheim und das Zeitalter der Ottonen* (wie Anm. 1), Bd. 2, S. 503–512, hier S. 507.
- 24 Kahsnitz 1993 (wie Anm. 23), S. 511.
- 25 Ernst Guldan, *Eva und Maria. Eine Antithese als Bildmotiv*, Graz/Köln 1966, S. 13–20.
- 26 Kuder 1993 (wie Anm. 20), S. 574.
- 27 Guldan 1966 (wie Anm. 25), S. 26.
- 28 Forsyth 1972 (wie Anm. 5), S. 123.
- 29 Elisabeth Sobieczky zeigt für die Thronende Muttergottes des Presbyter Martinus im Bode-Museum (1199) auf, wie eng Polychromie und Bedeutung einer mittelalterlichen Marienskulptur zusammenhängen können. Elisabeth Sobieczky, *Throne of Gold and Dress of Stars. On the Meaning of Polychromy in High Medieval Marian Sculpture*, in: *Andrea-Bianka Znorovszky/Gerhard Jaritz (Hg.), Marian Devotion in the Late Middle Ages. Image and Performance*, London/New York 2022, S. 6–30. In diesem Kontext ist auch erwähnenswert, dass die Elfenbeinmadonna im Landesmuseum Mainz (ca. 980–1000), die Rudolf Wesenberg als engstes Vergleichsbeispiel („nächste Verwandte“, Wesenberg 1955 [wie Anm. 1], S. 60) zur Hildesheimer Madonna

- heranzog, unter dem Suppedaneum, auf dem die Füße Marias ruhen, eine Art pflanzlichen Grund anzudeuten scheint: Links und rechts der Fußbank sind große, sich einrollende Blätter zu erkennen.
- 30 Jörg Sonntag, Klosterleben im Spiegel des Zeichenhaften. Symbolisches Denken und Handeln hochmittelalterlicher Mönche zwischen Dauer und Wandel, Regel und Gewohnheit, Berlin 2008, S. 68 m. Anm. 311.
- 31 Mögliche ältere Niederschriften der Legende könnten beim Dombrand 1013 vernichtet worden sein. Josef Breloer, 1000 Jahre? Rosenstock am Dom zu Hildesheim, Hildesheim 1974, S. 13.
- 32 Fundatio ecclesiae Hildensemensis, nach 1079, zit. n. Klaus Naß, Mittelalterliche Quellen zur Geschichte Hildesheims, Hildesheim 2006, S. 31.
- 33 Die christliche Mission war zentral zur Eingliederung Sachsens in das Frankenreich, und die Gründung des Hildesheimer Bistums ein wichtiger Schritt in diesem Prozess. Hans-Georg Aschoff, Das Bistum Hildesheim von seiner Gründung bis zur Säkularisation. Ein Überblick, in: Ulrich Knapp (Hg.), Ego sum Hildensemensis. Bischof, Domkapitel und Dom in Hildesheim, 815 bis 1810, Petersberg 2000 (Kataloge des Dom-Museums Hildesheim 3), S. 11–24, hier S. 11.
- 34 Fundatio ecclesiae Hildensemensis, zit. n. Naß 2006 (wie Anm. 32), S. 31.
- 35 Fundatio ecclesiae Hildensemensis, zit. n. Naß 2006 (wie Anm. 32), S. 31.
- 36 „Während die ursprüngliche Gründungsabsicht in Elze hier als historisch gewertet werden muß, ist die beschriebene Sumpflandschaft und Wildnis um Hildesheim in das Reich der Legenden zu verweisen“, tatsächlich habe wohl eher die besonders verkehrsgünstige Lage den Ausschlag für Hildesheim gegeben. Der Topos der nur zur Jagd tauglichen Wildnis „hat aber seine Funktion innerhalb der Erzählung, da er die Ungewöhnlichkeit der Gründung an dieser Stelle verstärkt und funktional die nun geschilderte Jagdepisode einleitet“. Heike Nelsen, Rosenstock und Kaisermacht. Zur Kirchenpolitik Ludwigs des Frommen und der Gründung des Bistums Hildesheim, in: Knapp 2000 (wie Anm. 33), S. 25–29, hier S. 28.
- 37 Michael Brandt, Kat. VII-2, Heiligtum Unserer Lieben Frau, in: Bernward von Hildesheim und das Zeitalter der Ottonen (wie Anm. 1), Bd. 2, S. 445–448.
- 38 George H. Williams, Wilderness and Paradise in Christian Thought. The Biblical Experience of the Desert in the History of Christianity and the Paradise Theme in the Theological Idea of the University, Reprint, Eugene, OR, 2016, S. 5.
- 39 Dass es nur selten zu einer Übereinstimmung mit der realen landschaftlichen Situation vor den Gründungen kommt, zeigt etwa Chris Wickham, European Forests in the Early Middle Ages. Landscape and Land Clearance, in: L'ambiente vegetale nell'alto Medioevo, Bd. 2, Spoleto 1990 (Settimane di studio del Centro italiano di studi sull'alto medioevo 37), S. 479–548.
- 40 Thangmar, Vita Bernwardi, zit. n. Das Leben des Bischofs Bernward von Hildesheim, Hildesheim 1993, S. 87.
- 41 Nelsen 2000 (wie Anm. 36), S. 28.
- 42 Gesichert lässt sich der Rosenstock nur bis ins 17. Jahrhundert zurückverfolgen. Hermann Seeland, Der tausendjährige Rosenstock am Dom zu Hildesheim, Hildesheim 1947, S. 46.
- 43 Johann Georg Elbers, Chronicon Hildesiense, Hildesheim, Dombibliothek HS 101, zit. n. Breloer 1974 (wie Anm. 31), S. 15.
- 44 Breloer 1974 (wie Anm. 31), S. 15.
- 45 Kratz 1840 (wie Anm. 3), S. 172. Kratz datiert die Skulptur ins 12. oder 13. Jahrhundert, S. 177.
- 46 Kratz 1840 (wie Anm. 3), S. 172; Elbern/Reuther 1969 (wie Anm. 19), S. 12.
- 47 Siehe Anm. 3.
- 48 Wesenberg 1955 (wie Anm. 1), S. 171, er stützt sich auf eine Mitteilung des Restaurators Dr. Joseph Bohland jr.; Engfer, Einleitung, in: Elbern/Reuther 1969 (wie Anm. 19), S. 12. Bei seinen Untersuchungen fand Klaus Endemann kein Rosenholz mehr. Endemann 1989 (wie Anm. 1), S. 40–42. Die seit den Eingriffen Bohlands verschollenen Rosenholzpflockchen seien aber „unlängst“ wieder aufgefunden worden. Endemann 1989 (wie Anm. 1), S. 66.
- 49 Kratz 1840 (wie Anm. 3), S. 174; Elbern/Reuther 1969 (wie Anm. 19), S. 73; Forsyth 1972 (wie Anm. 5), S. 45.
- 50 Elbern/Reuther 1969 (wie Anm. 19), S. 73.
- 51 Frank Fehrenbach, Die goldene Madonna im Essener Münster. Der Körper der Königin, Ostfildern 1996 (Kunst-Ort Ruhrgebiet 4), S. 29–32.
- 52 Beate Fricke, Ecce fides. Die Statue von Conques, Götzendienst und Bildkultur im Westen, München 2007, S. 45, 134, 209–211.
- 53 Michael Brandt, ‚De ligno sancte crucis‘ – Ein Kruzifix in Cividale, in: Claudia Höhl/Gerhard Lutz (Hg.), Geschaffen wie aus einem Guss. Festschrift für Michael Brandt zum 65. Geburtstag. Ausgewählte Beiträge zur mittelalterlichen Kunst, Regensburg 2013, S. 145–152, hier S. 152.
- 54 Ute Dercks, Two Trees in Paradise? A Case Study on the Iconography of the Tree of Knowledge and the Tree of Life in Italian Romanesque Sculpture, in: Salonius/Worm 2014 (wie Anm. 21), S. 143–158, hier S. 144.
- 55 Gallistl 2011 (wie Anm. 18), S. 239f.
- 56 Gallistl 2011 (wie Anm. 18), S. 251f.
- 57 Die Grabplatte wird von verschiedenen Autor\*innen um 1022 oder ins 12. Jahrhundert datiert. Laut der epigraphischen und sprachlichen Untersuchung durch Christine Wulf besteht jedoch kein Anlass, das Relief und die Inschrift später als ins beginnende 11. Jahrhundert zu datieren. Christine Wulf, Kat. 12, St. Michaelis, Bernwardskrypta, in: Dies., Die Inschriften der Stadt Hildesheim, Wiesbaden 2003 (Die Deutschen Inschriften 58) (<https://nbn-resolving.de/urn:nbn:de:0238-di058g010k0001207,12.02.2024>).
- 58 Dercks 2014 (wie Anm. 54), S. 144.
- 59 Doch ist der Künstler zu dieser Leistung aus eigener Kraft fähig? In der Stiftungsurkunde für St. Michael spricht Bernward die fundamentale „Unauflösbarkeit von göttlicher Gnade und menschlicher Leistung“ an: Ohne dessen Gnade hätte er nicht das Bestreben gehabt, Gott durch seine Werke zu ehren, noch wäre es ihm überhaupt möglich gewesen; Dieter von der Nahmer, Sünde. Zur Chronik Thietmars von Merseburg und zu einigen Werken Bernwards von Hildesheim, in: Studi Medievali 54.2 (2013), S. 541–628, hier S. 625.
- 60 *architectura meritorem*, von der Nahmer 2013 (wie Anm. 59), S. 619.
- 61 Siehe Anm. 3.
- 62 Justin Willson, The Origin of the Crafts According to Byzantine Rosette Caskets, in: West 86<sup>th</sup> 27.2 (2020), S. 197–215.