

DIE LEWE EN WERK VAN BISKOP BERNWARD VAN HILDESHEIM (993-1022), MET VERWYSING NA KUNS AS DIE 'BYBEL VIR ONGE-LETTERDES'

ESTELLE A MARÉ

Departement Kunstgeskiedenis en Beeldende Kunste
UNISA, Pretoria

Bernward van Hildesheim is in 960 gebore en is in 993, op die ouderdom van 33, as die biskop van Hildesheim ingesweer. Dit is hierdie gebeurtenis, wat 1000 jaar gelede plaasgevind het, wat vanjaar herdenk word. Meer spesifiek word daar vanjaar in middeleeuse kringe hulde gebring aan Bernward se bydrae as teoloog-kunstenaar en beskermheer van die kunste tot sowel die sierkuns as die beeldhoukuns en die argitektuur van die Ottoonse era.

Bernward of Hildesheim was born in 960 and in 993, at the age of 33, he was sworn in as the Bishop of Hildesheim. This event, which took place 1000 years ago, is commemorated this year. More specifically, the contribution that Bernward as theologian-artist and patron of the arts made to the decorative arts, sculpture and architecture of the Ottonian era, is remembered in medieval circles during 1993.

BERNWARD SE ERA

Die sogenaamde 'Ottoonse renaissance' het in die tiende eeu in Neder-Sakse ontplooi. 'n Nuwe staatkundige bestel het plaasgevind ten spyte van groot probleme waarmee Duitsland gedurende hierdie tyd te kampe gehad het, waarvan die belangrikstes die organisasie van die feodale stelsel en die stryd teen invallende Slawe, Skandinawiërs en Hongare was.¹ 'n Koninklike dinastie, bekend as die Ottoonse dinastie, is in 919 deur Heinrich I gevestig. Sy opvolger, Otto I, wat van 936 tot 973 regeer het en Otto die Grote genoem is, het die keiserryk hervestig deur homself in 962, op uitnodiging van pous Johannes XII, in Rome te laat kroon. Die pous het dit gedoen omdat Rome in die tiende eeu 'n vervalde stad was, wat deur die Mohammedane uit die suide bedreig is en hy die hulp van 'n vors nodig gehad het om weerstand teen die invallers te bied. Otto I se opvolger, sy seun Otto II, het van 973 tot 983 regeer en dié se seun, Otto III, van 983 tot 1002 (afbeelding 1). Heinrich II, die laaste Ottoonse heerser, het van 1002 tot 1024 regeer.

Die Ottoonse keisers het noue bande met Italië gevestig en staatkundig 'n vername rol aldaar gespeel. In daardie tyd van kulturele diversifikasie was hulle ook ten nouste by die kunste en intellektuele aktiwiteite betrokke. Otto II se vrou, genaamd Theophanu, was 'n Bisantynse prinses en haar invloed het weer meegebring dat die kunste tydens die regeringstydperke van haar eggenoot asook dié van haar seun, Otto III, Bisantynse trekke getoon het.²

Bernward (afbeelding 2) het uit 'n adellike familie van Neder-Sakse gestam. In sy leeftyd het hy die wisseling van die millennium en die regeringstyd van al vier Ottoonse keisers beleef. As kind is Bernward in die Hildesheimse Dom-skool (afbeelding 3) opgevoed waar sy

leermeester, Thangmar, 'n belangrike geleerde van die tyd was.³ Die leerlinge is onderrig in die sewe vrye kunste, te wete Grammatika, Dialektiek, Retoriek (wat die *Trivium* of 'Drieweg' genoem is), Rekenkunde, Geometrie, Musiek en Sterrekunde (wat as die *Quadrivium* of 'Vierweg' bekend gestaan het). In die Dom-skool is daar ook onderrig gegee in skoonskrif, skilderkuns en metaalwerk wat grootliks die studieveld van die alchemie was.

Uit 'n beskrywing deur Otto III weet ons dat Bernward op die ouderdom van 19 reeds verbonde was aan die keisershof wat in daardie stadium in Nijmegen gesetel was. In 980, die jaar waarin hulle seun (die latere Otto III) gebore is, het Bernward in die geselskap van Otto II en keiserin Theophanu vir die eerste keer oor die Alpe na Rome gereis. Bernward, die teoloog, was een van Otto III se raadgewers in Rome en het hom ook in die Vierweg onderrig. In 993 het Bernward die hof verlaat om as die biskop van Hildesheim ingesweer te word.

Net soos ons huidige tydvak, 1000 jaar later, was die tyd waarin Bernward geleef het, met angs en onsekerheid gevul. Met die millenniumwisseling is Christelike volke al hoe sterker deur onrus oor die waarskynlike einde van die wêreld geteister. Die verskyning van 'n komeet, asook aardbewings en ander onheilsgebeure, is geïnterpreteer as tekens van die vervulling van profesieë oor die einde van die wêreld. Angs het ontvlam en ook die jong keiser Otto III het nie daaraan ontkom nie. Hy was taamlik onstabiel en het hom om die beurt aan lewensgenieting en askese oorgegee. In 'n fase van boetedoening het hy byvoorbeeld 'n pelgrimstog na Bernward se Michaelskerk in Hildesheim onderneem.

As biskop het Bernward sy hande met gemeentesake vol gehad. Toe hy 'n nuwe stigting wou inwy, het die gemeente van Gandersheim hom teengestaan. Sophia, die dogter van die

keiser, wat 'n non geword het, en die moederowerste van Gandersheim, het die teenstand gelei. Na aanleiding hiervan het Bernward op 2 November van die gevreesde jaar 1000 in die geselskap van sy vroeëre leermeester Thangmar na Rome afgereis om uitsluitel by die pous oor die saak te verkry.

Op die nag van die jaar 1000 se einde het pous Sylvester II om half-twaalf die mis gevier in die verwagting dat dit die laaste van alle tye sou wees. Die jaar 1001 het egter aangebreek en is allerweë as 'n nuwe begin beleef. Wanneer hierdie jaartal in die vorm van 'n palindroom geskryf word, soos in die diagram van afbeelding 4, word 'n X gevorm.⁴ Hierdie X kom ook op die omslag van die Bernwardsbybel voor (afbeelding 5). Dit is die eerste letter van die Grieks vir Christus. Die naam van Christus is volgens Openbaring 22:13 die Alpha en die Omega en Christus se jare sal volgens Psalm 102:28 en Hebreërs 1:2 nooit eindig nie. Hierdie simboliek het die Middeleeuers laat glo dat die nuwe millennium onder die teken van Christus ingelei is.

Hildesheim het onder Bernward se beskermheerskap vanaf 993 tot sy dood in 1022



Afbeelding 1: Die jongeling Otto III as tronende keiser, *Evangelieboek van Otto III*, Skatkamer van die Dom-kerk, Hildesheim (Krause-Zimmer 1984:59)



Afbeelding 2: Biskop Bernward by die altaar van die Godsmoeder, *Groot Evangelieboek*, Skatkamer van die Dom-kerk, Hildesheim (Krause-Zimmer 1984:56)

besondere voorspoed ervaar. Buitengewone kunswerke is in sy opdrag uitgevoer, onder meer sierkunswerke, illuminasies, die Michaelskerk, die bronsdeur en die Christussuil, albei in die Dom-kerk. Die korpus van Bernward se skepping vorm 'n belangrike bydrae tot die Ottoonse kuns, wat die tendense van die Karolingiese kuns voortgesit en die eerste impulse van Romaanse kuns verteenwoordig het. Daarvan word slegs die drie grootste werke, te wete die Michaelskerk, die bronsdeur, genaamd die *Bernwardsdeur*, en die Christussuil hier bespreek.

DIE MICHAELSKERK⁵

Die Benediktynse klooster, St Michael, wat destyds buite die stadspoort van Hildesheim geleë was, was 'n stigting van Bernward. Hy was ook ten nouste gemoeid met die ontwerp en oprigting van die Michaelskerk, wat by die klooster opgerig is (afbeelding 6). Bernward het die hoeksteen van die kerk, in 1010 gelê. Die kript is in 1015 gewy, presies 200 jaar na die stigting van die Hildesheimse gemeente. Die hele kerk is ná die voltooiing daarvan in 1033 gewy.

Die Michaelskerk is nie net die monumentaalste boustruktuur wat om en by die millenniumwisseling in Eu-

ropa opgerig is nie,⁶ maar Baumgart (1970:69) noem dit die mees volmaak homogene struktuur wat in daardie tyd in Europa voltooi is.

Die grondplan is, soos dié van die meeste Ottoonse kerke, reëlmatig en duidelik geometries geartikuleer (afbeelding 7).⁷ In die massiwiteit van die klipwerk toon dit Karolingiese invloed maar nietemin ook ontwerpvernuwings. Dit is veral die grondplan wat 'n nuwe eksakte reëlmaat toon, wat gebaseer is op die herhaling van die vierkant wat by die kruising van die twee identiese dwarsarms en die skip gevorm word. Die lengte van die skipgedeelte tussen die dwarsarms bestaan dan uit drie sodanige vierkante.

In hierdie kerk is die skip en die kruisarms vir die eerste keer in die Christelike kerkbou duidelik funksioneel en vormlik ten opsigte van mekaar geartikuleer. Hierdie artikulering is ook van buite af herkenbaar. Twee identiese strukture met torings staan simmetries aan beide kante van die skip, maar die aansigte van die weste- en oostekant is nie identies nie, want aan die westekant is daar 'n opgeboude kansel bokant die krypt met 'n rondgang (waarin die sarkofaag van biskop Bernward later geplaas is [afbeelding 8]) en aan die westekant drie apsisse. Aan die uiteindes van die dwarsskepe is daar galerye van twee verdiepings wat 'n komplisering van die hiërargiese ordening van die binneruimte verteenwoordig.

Die vakke van die skip is ritmies gemarkeer met vierkantige steunpilare met twee kolomme tussen elke pilaar, 'n konstruksie wat *Wechselstützen* genoem word (afbeelding 9). 'n Verdere ontwerpverfyning is die kubusvormige kapitelle wat die stutte en die muurvlakke aaneen skakel sodat al hierdie elemente in samehang met mekaar geartikuleer is.

Die noukeurige geometriese verhoudings van die geheel, nie net van die skip en kruisarms nie, maar ook van die sogenaamde engelekoor bokant die krypt, verdien 'n verklaring wat die beste in Bernward se eie woorde weergegee kan word. Volgens Binding (Elbern 1988:33) het Bernward geglo dat: "Die rational durchdachte, ordnende und planvoll lenkende Tätigkeit ist der gemeinsame Ansatz, der im Rahmen einer allgemeinen Kosmologie bevorzugt die Erschaffung der Welt und die Ordnung des Kosmos in Bauvorstellungen erfasst und vornehmlich die Sakralarchitektur als Abbild des Kosmos begreift. Das menschliche Bauen repräsentiert die schöpferische Tat Gottes, die in Amos 9:6 mit *aedificare* und *fundare* ausgedrückt wird."

Ons weet dat *scientia geometriae* (geometriese teorie) tesame met *ars* (praktyk) die oor-



Afbeelding 3: Dom-kerk, Hildesheim (Foto: E.A. Maré)

heersende rol in Middeleeuse argitektoniese ontwerp gespeel het.⁸ Vandaar kan gespekuleer word dat die idee van ideale geometriese verhoudings in die Platonisme setel en dat argitektoniese harmonie dan as 'n aardse verwysing na die volmaakte kosmiese orde geïnterpreteer kan word. In die Christelike verwysingsraamwerk vervang die idee van musiserende engele egter dié van die Pythagorese harmonie van die sferie. 'n Kerk soos die Michaelskerk wat geometries reëlmatig ontwerp is, sing daarom so te sê saam met die menslike stemme daarin en is dus op aarde die afklanking van die volmaakte hemelse harmonie.

DIE BERNWARDSDEUR

Die beroemde *Bernwardsdeur* (afbeelding 10) is die oudste Middeleeuse deur van soliede brons met 'n reliëfsiklus. Die afmetings van elk van die twee blaaië wat in een stuk gegiet is, is 4,72 by 1,15m.⁹ Stilisties vorm die afbeeldings in sestien panele 'n merkwaardige eenheid ondanks die feit dat die persoonlike benadering van verskeie modelleerders daarin onderskei kan word (Goldschmidt 1926:20).

Die bronsdeur wat Bernward laat giet het, is waarskynlik oorspronklik vir die Michael-kerk in Hildesheim bestem.¹⁰ Hierdie gevogtrekking word afgelei uit die Latynse inskripsie in die middel van die deur wat vertaald soos volg lui: "In die jaar van die Here 1015 het biskop Bernward – salige nagedagtenis – hierdie gegote deur aan die vooraansig van die engeletempel tot sy gedagtenis laat hang" (Goldschmidt 1926:15). Bernward se opvolger, biskop Godehard, het die deur egter aan die westekant van die Dom-kerk laat inbou.

Die beeldprogram van die *Bernwardsdeur* het vroeg-Christelike voorlopers gehad. Goldschmidt (1926:14) meld dat Bernward hoogs waarskynlik tydens sy verblyf in Milaan die laat vierde-eeuse deur van San Ambrogio met panele op 'n houtkern bestudeer het, asook die beeldedeur van Santa Sabina in Rome wat sy ontstaan in 430 gehad het en waarin die Ou en Nuwe Testamentiese voorstellings verenig is.

Die reliëfversiering van die *Bernwardsdeur* verteenwoordig 'n visuele 'beeldpreek' wat elkeen wat die Dom-kerk besoek, tot geloof oproep. Dit onthul 'n beeldteologie met as tema die ganse geskiedenis wat tussen God en mens afgespeel het. Die beeldvoorstelling vertolk die Christologiese, soteriologiese¹¹ en ekklesiologiese¹² grondslae van die geskiedenis waarin God en mens in 'n eenheid verbind is.

Die beeldteologie van die *Bernwardsdeur* verteenwoordig die oorspronklike werk van Bernward en sy teologiese raadgevers. Die ekklesiologiese betekenis van die voorstellings wil die feit beklemtoon dat dit aan die deur van 'n kerk aangebring is. Daarom is dit treffend dat die deurmotief ses keer op die afbeeldings voorkom. Die fisiese ingangdeur van die kerk en die deure wat daarop afgebeeld is, vul mekaar simbolies aan. Die deur as argitektoniese element word 'n verwysing na uitgang en ingang, d.w.s. uitdruwing en hertoelating in die epos van die mens se onheils- en heilsgeskiedenis.

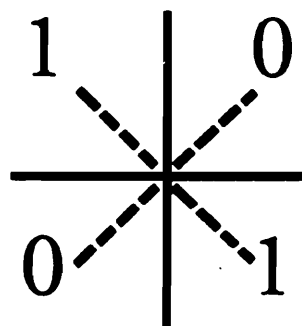
Ten einde die verhaal wat op die twee blaai van die deur uitgebeeld is, te kan interpreteer, moet die aanskouer bo-aan die linkerblad begin en die verhaal na onder volg, waarna die verhaal weer op die regterblad voortgaan, en wel van onder na bo.

Die linkerblad bevat die volgende Ou Testamentiese voorstellings: die skepping van Eva, God bring Eva na Adam, die versoeking, God spreek Adam en Eva aan, die verdrywing uit die Paradys, Adam word 'n landbouer en Eva soog haar kind, die offers van Kain en Abel, die dood van Abel en die oordeel van God oor Kain. Die regterblad het betrekking op die volgende Nuwe Testamentiese gebeure: die aankondiging aan Maria, die ge-

boorte van Jesus, die aanbidding van die drie konings, die voorstelling in die tempel, Christus voor Pilatus, die kruisiging, die engel en die drie Marias by die graf, en *noli me tangere*: die verrese Christus en Maria Magdalena. Op die linkerblad verskyn oorwegend plante as motiewe wat die figure aanvul, terwyl die bymotiewe regs argitektonies is, naamlik die genoemde deurmotiewe. Wat ook 'n aparte studie sou vorm, is die gebare van die handelende figure wat as 'n vorm van spraak ontleed sou kon word (Mende 1983: 29).

Bruns (1992: 11-20) se verklaring van die betekenis van die beeldteologie kan in breë trekke soos volg opgesom word:

Nadat hulle uit die Paradys verdryf is, betree Adam en Eva 'n kerkgebou met 'n Romaanse voorkoms. Hierdie struktuur versinnebeeld die kerk van die heidene. Dit is die enigste argitektoniese element op die linkerblad. Die tempel waarin Jesus begrawe is en wat ook sy leë graf verteenwoordig, word as die kerk van die Jode voorgestel. Die huis waar Maria die Engel Gabriël inwag, en die pretorium waar Pilatus vir Christus verhoor, versinnebeeld onderskeidelik die Jode en die heidene. Die kerk van die nuwe verbond is dié



Afbeelding 4: Die jaartal 1001 in die vorm van 'n palindroom geskryf (Bruns 1992:10)

wat die verrese Christus vir Maria Magdalena open; dit is dieselfe kerk wat 'n onskiedbare eenheid met die hemelse kerk vorm.

Soos die bouwerke, het die bome en plante, asook die ander visuele motiewe binne en buite die Paradys, 'n ekklesiologiese betekenis insoverre dit die ruimte van die kerk aandui waarin of waarvoor die gebeure in hulle geheel of ten dele afspeel. Menslike figure is egter dominant in al die voorstellings en elke figuur simboliseer 'n aspek van die menslike onheils- en heilsgeskiedenis. Adam en Kain verteenwoordig die heidene en Eva en Abel die Jode. Die verklaring hiervoor is dat die kerk 'n *ecclesia ab Adam* is, omdat dit sedert die begin van die mensheid bestaan.

In die Paradys was die heiden Adam en die Jodin Eva saam in een kerk wat hulle ná die sondeval moes verlaat. Buite die Paradys het elkeen sy eie kerk. Die kerk van die Jode en dié van die heidene is dus geskei. Eers deur die menswording van God in Jesus Christus kan die skeiding te bowe gekom en die oorspronklike eenheid van die kerk herstel word. Die goddelike verlosser het die mag om die deur na die Paradys weer oop te sluit. Hy open die deur van die Kerk van die Nuwe Verbond – eers vir die Jode en dan vir die heidene. Almal word ná sy dood in eendrag onder die kruis versamel.

Die reliëfpaneel van die linkerblad van die deur beeld die werk van die duiwel uit, wat die vernietiging van die oorspronklike kerk behels. Die gebeure van die eerste groep panele speel in die kerk van die Paradys af. Die tema van die tweede groep panele staan in die teken van die skeuring van die eerste kerk. Daarenteen beeld die paneel van die regterkantste blad die herstel van die kerklike eenheid uit, wat die werk van die mensgeworde goddelike verlosser is. Vandaar dat die rigting waarin die verhaal ontplooi, simbolies belangrik is (Bruns 1992:14-16). Voor sy hemelvaart open Christus die deur na die hemel as die onsigbare kerk wat vir die mens sedert sy verdrywing uit die Paradys geslote was. Christus is dus die verbinding tussen die sakramentele aardse kerk en die onsigbare hemelse kerk.

Die ekklesiologiese *Leitmotif* van die *Bernwardsdeur* behels drie aspekte. Eer-



Afbeelding 5: Die omslag van die Bernwardsbybel, Dom-kerk, Hildesheim (Elbern 1988:6)



Afbeelding 6: Die Michaelskerk, Hildesheim (Foto: E.A. Maré)

stens die tema van die mens wat geskape is om eensgesind met God te leef, tweedens die mens se afskeiding van God wat hy as gevolg van sy ongehoorsaamheid oor homself gebring het, en derdens die versoening tussen God en mens.

DIE CHRISTUSSUIJ

Na voltooiing van die bronsdeur het Bernward 'n nuwe, ongewone opdrag aan die gietery gegee: om 'n suil uit brons te giet waarop tonele uit die lewe van Christus in reliëf aangebring is sodat dit in 'n smal aaneenkronkelende band spiraalgewys van onder na bo wentel. Geen prototipe vir hierdie soort voorstelling het in die Christelike kuns bestaan nie, en Bernward se suil het sedertdien dan ook enig in sy soort gebly.

Die suil (afbeelding 11) is 3,79m hoog, het 'n deursnee van 58cm en is in die holvorm-gietmetode uitgevoer. Dit was met 'n kapiteel bekroon, maar nie met die een wat tans daarop is nie. Niemand weet hoe die oorspronklike kapiteel gelyk het nie, omdat dit in 1650 vir praktiese gebruik opgesmelt is. Die suil was vir dieselfde lot bestem, maar het gelukkig bewaar gebly.

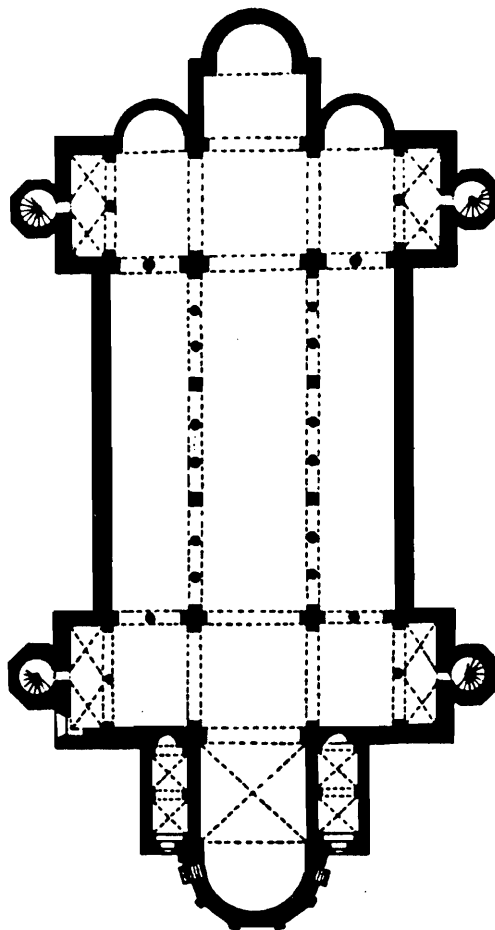
Min Middeleeuse kunswerke het werklik sonder 'n prototipe tot stand gehom. Die vraag is dus of die suil werklik enig in sy soort is.

In die argitektuur bestaan daar geen bronssuil in enige gebou nie. Hoewel die Christussuil 'n kapiteel dra, is dit nie 'n argitektoniese element nie. Die verklaring vir die konsep van die Christussuil moet dus in Bernward se besoeke aan Rome gesoek word. Die Rome van sy tyd was nie veel groter as 'n dorp nie en hy kon sekerlik nie anders as om die triomfsuile van Trajanus en Marcus Aurelius wat opvallende bakens aldaar was, raak te sien nie. Die suil van Trajanus wat tussen die jare 106 en 113 nC, en dié van Marcus Aurelius wat tussen 176 en 193 ontstaan het, is marmersuile met tonele uit die keisers se geskiedenis in hoogreliëf en met 'n kronkelende band versier.¹³ In deursnee is die Trajanussuil so groot dat 'n kamer daarin gebou kon word waarin die keiser se as in 'n goue urn gehou is. As sodanig was die beskeie suil wat Bernward laat uitvoer het en wat nie eers 4m hoog is nie, nie met hierdie suile vergelykbaar nie. Dit is ook opvallend dat ofskoon mense sonder tal die twee Romeinse keisers se suile gesien het, slegs Bernward daaraan gedink het om 'n soortgelyke suil vir Christus op te rig. Vandaar dat die benaming '*Christussuil*' meer toepaslik is as '*Bernwardsuil*', soos die kunswerk soms genoem word.

Die idee van die spiraalband teen argitektoniese suile was egter nie ongewoon nie en het al in die Romeinse Ryk voorgekom. Die Christene het dit trouens aan die Romeinse

ontleen en suile vir hulle kerke ontwerp waarteen 'n wingerdrank wat in reliëf aangebring is, om die suil wentel. Die vlak tussen die band is met blare gevul. Die ikonografiese betekenis van Christus as die wynstok is aan die metaforiese verwysing na homself as 'n wynstok ontleen.

Aanvullend hierby is die ou Testamentiese tema wat op metaal betrekking het. Toe Moses die Israeliete deur die woestyn gelei en hulle afvallig van God geword het, is daar 'n plaag van giftige slange teen hulle gestuur. God het toe ter versoening aan Moses opdrag gegee om 'n slang van koper te maak en as 'n teken op te rig sodat diegene wat deur die slange gepik is, genesing kon vind



Afbeelding 7: Die grondplan van die Michaelskerk, Hildesheim (Krause-Zimmer 1984:36)

(Numeri 21:8-9). Krause-Zimmer (1984:173) wys daarop dat dit Christus se gesprek met Nikodemus (aangeteken in Johannes 3:14) in gedagte roep. Soos Moses eenkeer die slang opgehef het, sou ook die Seun van die Mens verhef word. Bernward het bepaald hierdie simboliek in gedagte gehad toe hy die metaalsuil met die spiraal van 'n slang se kronkelende band het hy die verhaal van Christus se lewe vertel sodat wie dit aanskou, gered kan word.

Die suil waarom die slang kronkel, is in die Christelike ikonografie 'n motief wat ook aan die Paradysverhaal ontleen is. Die mitiese slang wat Eva in die versoeking gebring het, word dikwels gekronkel om 'n boom voorgestel. In die Christelike kuns word die aankondigingstoneel waarna Maria deur die Engel Gabriël besoek word, in 'n ruimte met 'n suil tussen die twee figure voorgestel.¹⁴ In hierdie geval versinnebeeld die suil die sondevalsboom wat die boom van verlossing word.

Die suil is in die geval van Christus ook die simbool van ekskarnering of die verlatenheid van die liggaam (Krause-Zimmer 1984:173-4). By niemand anders as by Christus was die bewus-syn ooit so sterk dat daar 'n onderskeid tussen Bo en Onder is nie. Christus het aangekondig dat hy van Bo kom en na Bo terugkeer. Die suil staan dus as die simbool van die weg na die inkarnasie. Dit is die weg na liggaamlikheid, asook die weg uit die liggaam. In die suil wat Bernward ontwerp het, is die simboliek herkenbaar: van bo daal die duif wat die impuls na liggaamlikheid versinnebeeld, ondertoe. Die beweging word tot aan die voet van die suil deurgevoer waar die verhaal met Jesus se doop in die Jordaan begin. Die suil is met 'n kruis gekroon en na hierdie kruis, wat die plek van die dood van die liggaam, maar terselfder tyd ook verlossing versinnebeeld, beweeg die voorstelling.

Die verhaal teen die suil neem 'n aanvang met die Jordaanloop, 'n gebeurtenis wat die Christuswording van Jesus aankondig (afbeelding 12). Christus is die bringer van Ek-krag. Dis die krag wat God aan Moses aangekondig het in die woorde: "Ek is wat ek is". So gelees, is die *Christussuil* 'n korrektief op die egosentriese suile van Trajanus en Marcus Aurelius, want slegs aan Christus kom 'n Ek-suil toe. Ofskoon die Christussuil beskeie is, huldig dit die unieke Ek-wees van alle tye.

Die verhaal van Jesus se Christusmetamorfose begin met die doop, maar die water van die doop word deur 'n riviergod, 'n pagane herinnering, uitgegiet om die Jordaanstroom te vorm. Die eerste toneel op die suil toon die figure van Jesus en die Doper teenoor mekaar. Hoogs opmerklik is die opsetlike skaalverskil tussen die twee. Jesus word as 'n kindergestalte voorgestel, maar in die volgende toneel is hy reeds 'n volwasse, bebaarde man wat sy lewenstaak volbring.

Die verhaal wat teen die suil ontplooi, bestaan uit 24 tonele wat grootliks deur die formele winding van die band aan mekaar verbind word sonder dat die afsonderlikheid van die geraamde voorstellings, soos op die deur, die tempo van opeenvolging visueel onderbreek (afbeelding 13). Van die hoofmomente is die volgende: die doop van Jesus as kindergestalte, die versoeking van Christus (afbeelding 14),

Christus roep sy dissipels (twee tonele), verskeie genesingstonele, die gevangeneeming en onthoofding van Johannes die Doper, die dans van Salomé, die inhegtenisneming van die owerspelige vrou en haar verskyning voor Christus, Christus en die Fariseërs (afbeelding 15), die gelykenis van die ryk en arm man (2 tonele), Petrus loop op die water, en Maria Magdalena salf Christus se voete.

Die vakmanskap van die *Christussuil* is minder bedrewe as dié van die *Bernwardsdeur* en die figure is minder verfynd. Nietemin is die volgehoue narratief en komposisie van die reliëf in die skuins beeldvlak meesterlik uitgevoer. Die ekspressiwiteit van gebare en liggaamsbewegings kan gereken word onder die beste wat die elfde eeu opgelewer het.

Hierdie kommentaar benodig ten slotte 'n bespreking van Middeleeuse visuele beeldspraak en die teologie wat daarmee saamhang.

DIE 'BYBEL VIR ONGELETERDES'

In enige bespreking van kunswerke soos die *Bernwardsdeur* en die *Christussuil* moet kennis geneem word van die feit dat alle vroeë Middeleeuse afbeeldings op Bybeltekse gebaseer is en dat hulle in die reël van byskrifte voorsien is. In die Christelike geloof word God immers as die vleesgeworde Woord beskryf (Johannes 1:14) sodat afbeelding en teks



Afbeelding 8: Die sarkofaag van biskop Bernward, Michaelskerk, Hildesheim (Foto: E.A. Maré)

sáám hoort.¹⁵ Hierdie gedagte roep opnuut die debat in herinnering oor die uitspraak van pous Gregorius die Grote (590-604) dat beeldteologie die 'Bybel van die ongeletterdes' is. In die Engelse vertaling (Duggan 1989: 227) lui Gregorius uitspraak soos volg:

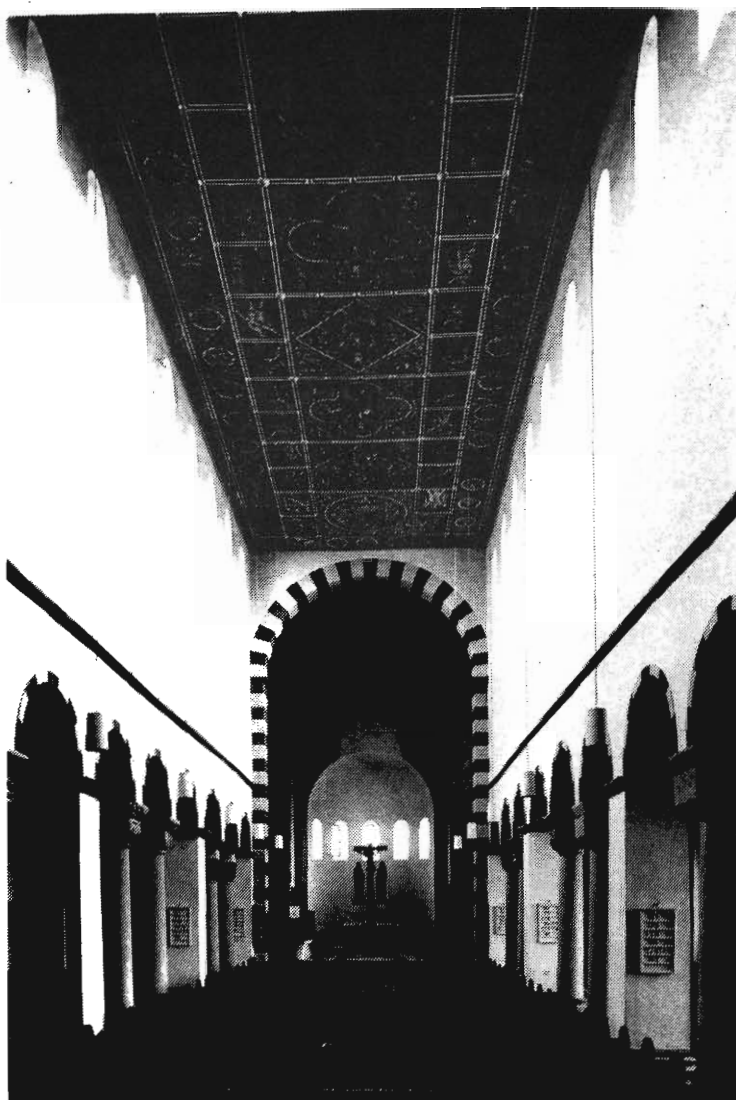
Pictures are used in churches so that those who are ignorant of letters may at least read by seeing on the walls what they cannot read in books (*codicibus*).

What writing (*scriptura*) does for the literate, a picture does for the illiterate looking at it, because the ignorant see in it what they ought to do; those who do not know letters read in it. Thus, especially for the nations [*gentibus*], a picture takes the place of reading [...]. Therefore you ought not to have broken that which was placed in the church in order not to be adored but solely in order to instruct the minds of the ignorant.

Gregorius se uitspraak het 'n verskeidenheid interpretasies tot gevolg gehad wat nie almal hier genoem kan word nie. Die jongste ontleding is dié van die kunshistorikus Duggan (1989: 227) wat aanvoer dat Gregorius se analogie misleidend is, want oor die kwessie

of ongeletterdes afbeeldings kan 'lees' kan daar moeilik uitsluitel gegee word, tensy daar bepaal kan word wat die pous met die werkwoord 'om te lees' in die konteks van die visuele beeld bedoel het. Duggan (1989: 243) se gevolgtrekking is dat "pictures cannot be 'read' as books can", 'n mening waarin hy by uitsprake van Coulton (1953), Henry (1987), Gombrich (1982) en Schier (1986) aansluit. Met die uitsondering van Coulton gee hierdie resente kunshistoriese navorsing 'n nuwe wending aan die interpretasie van Gregorius se uitspraak sowel as aan die interpretasie van Middeleeuse verhalende kuns.

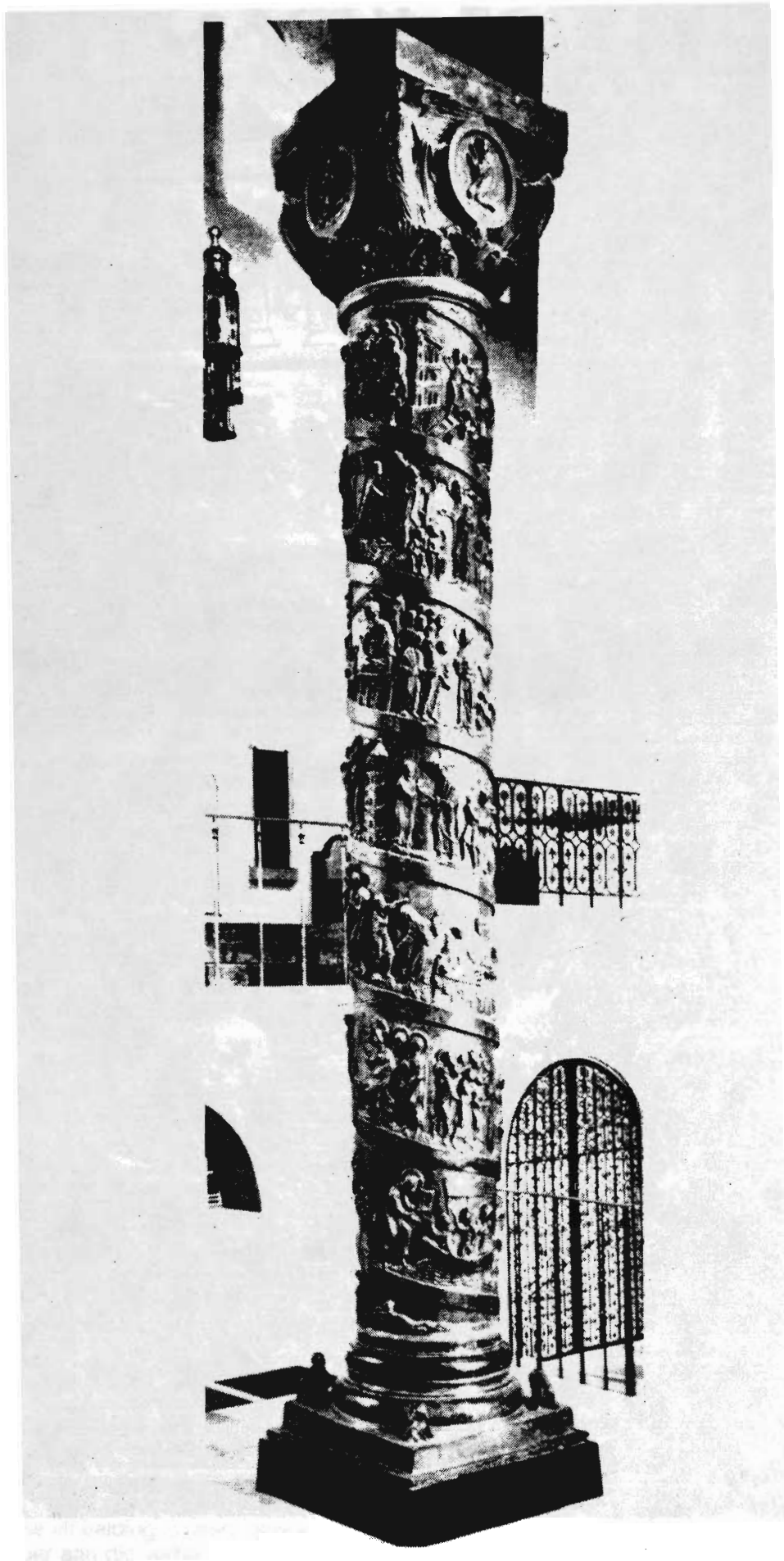
Gombrich (1982: 155-7) verklaar in sy argument oor Gregorius se uitspraak dat religieuse kuns nie sonder die hulp van kontekstualisering, byskrif en kode kan funksioneer nie en dat slegs die afbeelding alleen nie 'n onbekende verhaal aan die aanskouer kan vertel nie. Die afbeelding is uiters geskik om die aanskouer aan die verhale wat in preke vertel is, te *herinner*. Schier (1986) stem in



Afbeelding 9: Die skip van die Michaelskerk, Hildesheim (Foto: E.A. Maré)

hierdie een opsig met Gombrich saam dat afbeeldings, anders as natuurlike tale, geen grammatikale reëls het nie, sodat 'n mens afbeeldings hoogstens kan *herken*, maar nie kan *lees* nie. Ook Duggan (1988:243-4) konstateer dat "while Leonardo, Baxandall [1985], and others rightly insist that pictures can present in a *coup d'oeil* what words can do only at length, if at all, the other side of the coin is that pictures as instruments of precise communication fall far short of words, that a mark of that disparity is that pictures inevitably must be made intelligible in words to the intellect (but not necessarily to other parts of the psyche), and that pictures cannot be 'read' in the same way as, or as fully as, books."

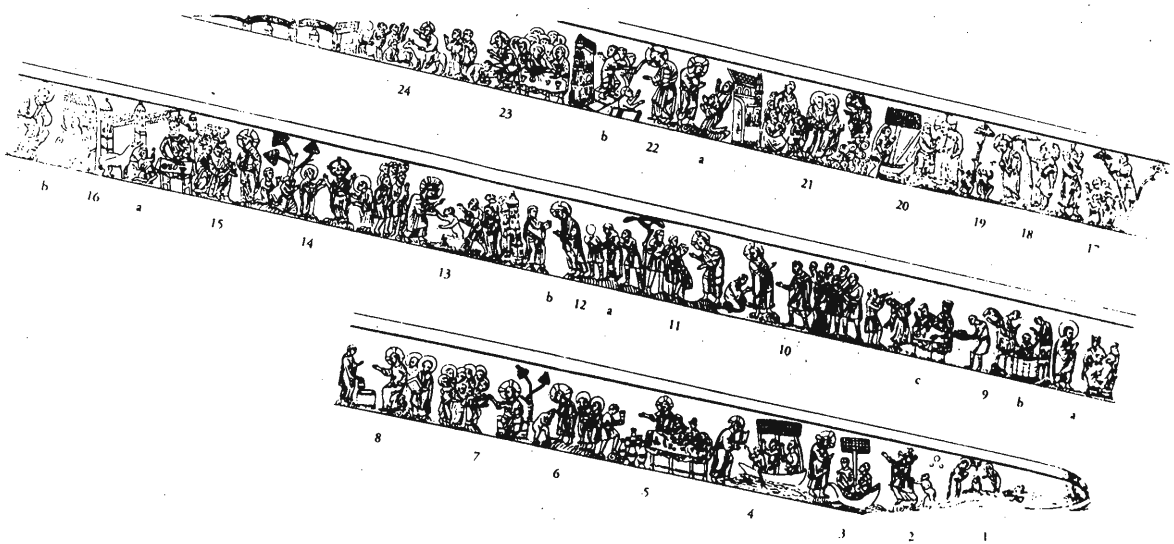
Hoewel die dubbelsinnigheid van Gregorius se uitspraak hoogs waarskynlik nooit tot alle ondersoekers se bevrediging opgeklaar sal word nie, word saam met Duggan (1988: 248) geglo dat dit verkeerd is om te aanvaar dat "images can do more than remind and deepen



Abbeelding 11: Die Christussuil, Michaelskerk, Hildesheim (Foto: E.A. Maré)



Afbeelding 12: Die *Jordaandoop*, detail van die Christussuil, Michaelskerk, Hildesheim (Foto: E.A. Maré)



Afbeelding 13: Die *Versoeking van Christus*, detail van die Christussuil, Michaelskerk, Hildesheim (Foto: E.A. Maré)



Afbeelding 14: Die versoeking van Christus, detail van die Christussuil, Michaelskerk, Hildesheim (Foto: E.A. Maré)

what one already knows." Gregorius het sekerlik wel die didaktiese potensiaal van die visuele kunste besef, maar dit moet aanvaar word dat hy die vermoë van die massas om kuns te verstaan, oorskakel het. Vandaar dat dit waarskynlik in moderne tye, in belang van die relatief nuwe veld van kunsgeskiedenis, voordelig is om Gregorius se uitspraak oor die nut van kuns vir die massas, lewend te hou. Duggan (1988: 251) sluit hierdie argument af met 'n finale spekulasie: "But do we really have anything to fear if we at last admit that Gregory and his many disciples erred in regarding art as the book of the illiterate?"

Die vraag hier is of genoemde aanvaarding 'n nuwe kunshistoriese dimensie op die *Bernwardsdeur* en die *Christussuil* open?

Opvallend is Bruns (1992:9) wat die mees gesaghebbende werk oor die *Bernwardsdeur* geskryf het, se uitspraak: "Die Bildsprache der Bernwardstür kann wie eine geschriebene Sprache erlesen und gelesen werden." En: "Die theologische Botschaft der Bernwardstür ist zu Bernwards Zeit verstanden worden, weil die damaligen Theologen die beziehungsreiche und subtile Symbolsprache lesen konnten, in der sie verkündet wurde." Ofskoon Bruns in sy monografie oor die *Bernwards-*

deur nie na die uitspraak van Gregorius verwys nie, is sy benadering tot die interpretasie van die deur se narratief nietemin in die gees van die pous se insig, hoewel hy bevestig dat die boodskap van die *Bernwardsdeur* eerstens aan teoloë gerig was. Hulle taak daarna was dan om dit aan die gemeente te vertolk sodat die geloof van die gewone kerkganger verdiep kon word (Bruns 1992: 9).

AANTEKENINGE

1. Die groot sentra van Ottoonse kuns was in die hartjie van die Heilige Romeinse Ryk geleë, ver van die kuste wat deur die Skandinawiërs gestroop is. Die belangrikste sentra, benewens Hildesheim, was Reichenau, 'n eiland naby die kus van die Bodenmeer op die roete na Italië, St Gallen, Trier, Echternach, Keulen, Augsburg, Regensburg, Tegernsee en Salzburg.
2. Vir 'n bespreking van die geskiedenis van die Ottoonse ryk en die kunsbeïnvloeding van die era, kyk Lasko 1972.
3. Thangmar het later 'n biografie oor biskop Bernward geskryf, getitel *Das Leben des Bischofs Bernward von Hildesheim*. 'n Moderne vertaling van hierdie werk is gedoen deur B. Gerlach, Thangmars Lebensbeschreibung des hl. Bischofs Bernward (*Zeitschrift der*



Afbeelding 15: Christus en die Fariseërs, detail van die Christussuil, Michaelskerk, Hildesheim (Foto: E.A. Maré)

- Vereins für Heimatkunde im Bistum Hildesheim, 15(1/2), 1941).
4. Kyk Bruns 1992:10.
 5. Die Michaelskerk en die Dom-kerk in Hildesheim is in Maart 1945, kort voor die einde van die Tweede Wêreldoorlog, ernstig deur Britse bomwerpers beskadig. Tewens, die grootste gedeelte van die dorp Hildesheim is in dieselfde aanslag in puin gelê. Na die oorlog is die historiese stad, die Dom-kerk en die Michaelskerk met groot noukeurigheid herbou.
 6. Uit die belangrikste afmetings van die kerk kan die grootte daarvan afgelei word: lengte 69m, breedte van die skip 8,6m, hoogte van die plat plafon oor die skip en dwarsarms 16m.
 7. Elbern (1965: 874-7) gee 'n opsomming van die kenmerke van monumentale Ottoonse boukuns. Kyk ook Jantzen 1959:15-24.
 8. Ackerman (1949: 106) beweer dat *scientia* "is based on the employment of simple geometrical and arithmetical formulae, the purpose of which is to establish a complex of abstract relationships connecting the parts of a building to the whole, and interconnecting the parts". En voorts: "*Scientia* and *ars* are the handmaidens of mediaeval building, and each plays its decisive role in the creative process."
 9. Vir die samestelling van die brons waarmee die deure gegiet is, kyk Goldschmidt 1926:15.
 10. Die sogenaamde "engeletempel" dui op die Michaelskerk, want die naam "Michael" verwys na die Aartsengel met daardie naam.
 11. Wat met die verlossingsleer verband hou.
 12. Wat met die kerkbou verband hou.
 13. Die band teen die Romeinse suile kronkel regs om, die spiraalband teen die Christussuil loop links om. Geen verklaring kan hiervoor aangebied word nie.
 14. Vergelyk die aankondigingstoneel deur Piero della Francesca in San Francesco, Arezzo.
 15. Vir 'n bespreking van 'diksie' in Middeleeuse kuns, kyk Kessler 1986: 297-304.

BIBLIOGRAFIE

- Ackerman, J.S. 1949. "Ars sine scientia nihil est": Gothic theory of architecture at the Cathedral of Milan. *Art Bulletin*, 31: 84-111.
- Baumgart, F. 1970. *A history of architectural styles*. London: Pall Mall.
- Baxandall, M. 1985. *Patterns of intention: on the historical explanation of pictures*. New Haven: Yale University Press.
- Bruns, B. 1992. *Die Bernwardstür*. Hildesheim: Bernward Verlag.
- Coulton, G.C. 1953. *Art and the Reformation*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Duggan, L.G. 1989. Was art really the book of the illiterate? *Word and Image*, 5: 227-251.
- Elbern, V.H. 1965. Ottonian period. *Encyclopedia of World Art*. New York: McGraw Hill.
- Elbern, V.H., Binding, G. et al, 1988. *Bernwardinische Kunst: Bericht über ein wissenschaftliches Symposium in Hildesheim vom 10.10 bis 13.10.1984*. Göttingen: Verlag Erich Goltze.
- Goldschmidt, A. 1926. *Die Frühmittelalterlichen Bronzetüren, I: Die deutschen Bronzetüren des frühen Mittelalters*. Marburg: Verlag des Kunstgeschichtlichen Seminars der Universität Marburg.
- Gombrich, E.H. 1982. *The image and the eye: further studies in the psychology of pictorial representation*. Ithaca: Cornell University Press.
- Henry, A. 1987. *Biblia pauperum: a facsimile and edition*. Aldershot: Scholars Press.
- Jantzen, H. 1959. *Ottonische Kunst*. Hamburg: Rowohlt.
- Kessler, H.L. 1986. Diction in the "Bibles of the illiterate". Lavin, I. (ed), *Themes of unity in diversity, in World art II: Acts of the XXVth International Congress of the History of Art*. University Park: Pennsylvania State University Press.
- Krause-Zimmer, H. 1984. *Bernward von Hildesheim und der Impuls Mitteleuropas*. Stuttgart: Verlag Freies Geistesleben.
- Mende, U. 1983. *Die Bronzetüren des Mittelalters 800-1200*. München: Hirmer Verlag.
- Schier, F. 1986. *Deeper into pictures: an essay on pictorial presentation*. Cambridge: Cambridge University Press.