

JOHANN KONRAD EBERLEIN

Kosmos, Geschlecht und Frömmigkeit.

Das Weltenei in einer Vision der Hildegard von Bingen

Die Formulierung des Themas geht von der These aus, dass es möglich ist, die Miniatur mit der Darstellung des Welteneis aus dem *Scivias* der Hildegard von Bingen auch als Reflex des weiblichen Geschlechts zu lesen.¹

Nachdem Hildegard von Bingen (1098–1179) 1141 mit der Niederschrift ihrer Visionen begonnen hatte, wandte sie sich 1146 oder 1147 an Bernhard von Clairvaux, der 1146 in Speyer den Kreuzzug gepredigt hatte, mit der Frage, ob sie über ihre Visionen Schweigen bewahren sollte oder ob sie sie der Öffentlichkeit übergeben dürfe. Nachdem Bernhard sich für sie bei Papst Eugen III. eingesetzt hatte, der 1147/48 in Trier eine Synode abhielt, erteilte ihr dieser in einem feierlichen Schreiben die Erlaubnis, das, was sie im Heiligen Geist erkenne, zu verkünden. 1151 wurde der erste Band ihrer Visionen abgeschlossen, der heute unter dem Titel *Scivias* bekannt ist. Die Niederschrift wurde von dem Mönch Volmar nach dem Diktat der Äbtissin, die das Latein nur ungenügend beherrschte, besorgt. Die Überlieferung ist mit zehn Handschriften recht gut.

Von den vielen Werken der Hildegard von Bingen sind nur zwei mit Illustrationen überliefert, das Buch *Scivias* und der *Liber divinorum operum*, wobei es vom *Scivias* zwei illuminierte Fassungen gibt. Die ältere befand

¹ Es handelt sich um die gekürzte und überarbeitete Fassung des Vortrags, der unter diesem Titel auf dem Kongress „Virtuelle Räume. Raumwahrnehmung und Raumvorstellung im Mittelalter“ am 25. 3. 2003 in Krems gehalten wurde. Für die Einladung danke ich dem Direktor des Instituts für Realienkunde, Herrn o. Univ.-Prof. Dr. Karl Brunner/Wien-Krems. Für wertvolle Hinweise in der anschließenden Diskussion danke ich den Herren Prof. Dr. Ulrich Ernst/Wuppertal, Prof. Dr. Rudolf Simek/Bonn und Univ.-Prof. Dr. Kurt Smolak/Wien. Auf die einzelnen Hinweise wird im Folgenden noch genauer eingegangen.

sich bis 1945 in Wiesbaden (Landesbibl. Hs. 1),² von ihr geben Schwarz-Weiß-Aufnahmen und eine zwischen 1927 und 1933 von den Nonnen des Eibinger Klosters in Farbe angefertigte Kopie Zeugnis. Der Codex enthielt 31 große Miniaturen, die sehr unterschiedliche Zustände aufwiesen. Vor allem die Bilder des dritten Teils wurden offenbar nicht fertig gestellt. Die Datierung ist umstritten; die Ansätze schwanken zwischen um 1165 und den 80er Jahren. Die Arbeit am Codex muss auf jeden Fall vor 1195 abgeschlossen worden sein, wie ein eingetragenes Güterverzeichnis errechnen lässt. Die Frage ist also, ob die Illustrationen noch zu Lebzeiten Hildegards entstanden oder erst nach ihrem Tod, wie die letzte Bearbeiterin Frau Saurma-Jeltsch vorschlägt. Der andere illustrierte *Scivias*-Codex kam aus Salem nach Heidelberg (UB Sal. X. 16) und entstand um 1200. Seine Miniaturen sind ganz unabhängig von denen der ehemals Wiesbadener Handschrift.³

Der *Liber divinorum operum simplicis hominis* wurde zwischen 1163 und 1174 niedergeschrieben. Er enthält eine Kosmologie, in der Makrokosmos und Mikrokosmos zueinander in Beziehung gesetzt sind. Das illuminierte Exemplar in Lucca (Biblioteca Governativa Ms. 1942) entstand um 1230.⁴ Es ist von den drei Codices am kostbarsten ausgestattet und enthält zehn Miniaturen, die die Visionen möglichst adäquat wiedergeben. Nach einer Eintragung befand sich das Exemplar bereits im 13. Jahrhundert in Lucca. Vielleicht gehörte es zu den Büchern, die im Zuge des Verfahrens zur Heiligsprechung Hildegards nach Rom an Papst Gregor IX. (1227–1241) gesandt wurden. Wenn in Dantes *Göttlicher Komödie* tatsächlich Reflexe von Hildegards Visionen zu erkennen sind, dann könnten sie über diesen Codex vermittelt worden sein.

² Lieselotte E. Saurma-Jeltsch, Die Miniaturen im „Liber Scivias“ der Hildegard von Bingen. Die Wucht der Vision und die Ordnung der Bilder. Wiesbaden 1998. In diesem sehr ausführlichen Kommentar finden sich alle folgenden Einzelheiten und die weiteren Literaturangaben, die hier daher nicht wiederholt werden. Vgl. ferner die informative Übersicht von Karin Heerlein, Hildegard von Bingen (1098–1179). Erträge des Jubiläumsjahres. In: Kunstchronik 53 (2000) 549–560.

³ Zu diesem Codex vgl. Hildegard von Bingen, Liber Scivias. Farbmikrofiche-Edition der Handschrift Heidelberg, Universitätsbibliothek, Cod. Sal. X 16. Einleitung, kodikologische Beschreibung und Verzeichnis der Bilder, Rubriken und Initialen von Antje Kohnle (Codices illuminati medii aevi 50) München 2002.

⁴ Vgl. Keiko Suzuki, Bildgewordene Visionen oder Visionserzählungen. Vergleichende Studie über die Visionsdarstellungen in der Rupertsberger „Scivias“-Handschrift und im Luccheser „Liber divinorum operum“-Codex der Hildegard von Bingen (Neue Berner Schriften zur Kunst 5) Bern usw. 1998, 187–190.



Abb. 1: Der Makrokosmos – Liber Scivias, Visio I,3,
Kopie des Ruprechtsberger Kodex, Abtei St. Hildegard, Eibingen

Die hier diskutierte Miniatur (Abb. 1) befand sich im Wiesbadener Codex auf fol. 14r. Sie zeigt in einem Rahmen ein eiförmiges Gebilde, das über diesen hinausragt. Es ist nicht ganz symmetrisch, sondern mit der Spitze nach rechts geneigt. Das flammende Gebilde ist durch Köpfe und Gestirne belebt, die sich gemäß dem Text der Vision und unter Zuhilfenahme anderer Hinweise entschlüsseln lassen. Die blasenden Köpfe sind links Norden, unten

Westen und rechts Süden, der im Unterschied zu den anderen in der Feuerzone angesiedelt ist. Der Osten ist nach unten, zum Zentrum hin, platziert. Seinen Platz nimmt die Sonne ein, unter ihr befindet sich der Mond. Im Innersten ist die irdische Welt angedeutet, umgeben von Wolken. Wie die Figuration ganz im Zentrum zu lesen ist, ist umstritten: Frau Saurma-Jeltzsch deutet das linke zugespitzte Element als Weltenberg. Die Sterne außen herum sind Fixsterne, über ihnen Blitz und Hagel. Über dem Mond stehen die inneren Planeten Venus und Merkur, über der Sonne die äußeren Mars, Jupiter und Saturn. Es handelt sich bei der Miniatur also um ein kosmisches Diagramm, und zwar in Eiform, wie auch in der dazugehörigen Vision betont wird. Damit muss das Bild als einzigartig bezeichnet werden.⁵ Ich kenne keine zweite Kosmosdarstellung im Mittelalter, die dieser zur Seite gestellt werden könnte. Überhaupt kommt die Eiform oder schlichtweg das Ei in der älteren Kunstgeschichte kaum vor. Dabei sind allerdings Verwechslungsmöglichkeiten wie die mit der Mandorla auszuschneiden. In größerem Umfang treten Eiformen erst im 15. und 16. Jahrhundert auf, wo das Straußenei als Mariensymbol eine gewisse Rolle spielt. Beispiele sind die wohl nach 1472 entstandene Pala Montefeltro von Piero della Francesca (1415–1492) in der Mailänder Brera, zu deren in der gemalten Apsis aufgehängtem Ei es eine ganze Reihe von Vergleichsstücken gibt. Das Eisymbol bezieht seine Bedeutung aus der vom *Physiologus* überlieferten Annahme, dass der Strauß seine Eier von der Sonne ausbrüten lasse, was als Symbol der jungfräulichen Empfängnis Marias gedeutet wurde.⁶ So ist z. B. auch die Eiform des sogenannten ‚Englischen Grußes‘ in der Lorenzkirche in Nürnberg von Veit Stoß aus den Jahren 1517–19 erklärbar. Diese Symbolik, die mit ihrem Bezug auf Maria eine rein weibliche Färbung hat, ist jedoch auf die Miniatur aus dem *Liber Scivias* von Hildegard von Bingen mangels entsprechender bildlicher Hinweise nicht anwendbar.

⁵ Rudolf Simek, *Erde und Kosmos im Mittelalter. Das Weltbild vor Kolumbus*. München 1992 (Ndr. Augsburg 2000) 33 nennt noch kleine Randzeichnungen, die die Vision Hildegards in Form von Diagrammen illustrieren, die also lediglich das diskutierte Bild variieren.

⁶ Vgl. Millard Meiss, *Ovum Struthionis. Symbol and Allusion in Piero della Francesca's Montefeltro Altarpiece*. In: Dorothy Miner (Hg.), *Studies in Art and Literature for Belle da Costa Greene*. Princeton 1954, 92–101; Maria Neusser-Hromatka, *Das kosmische Ei, ein alchemistisches Symbol*. In: Ellen J. Beer, Paul Hofer und Luc Mojon (Hg.), *Festschrift Hans R. Hahnloser zum 60. Geburtstag*. Basel-Stuttgart 1961, 381–392; Marielene Putscher, *Omne vivum ex ovo*. In: *Sudhoffs Archiv. Zeitschrift für Wissenschafts-Geschichte* 54/4 (1970) 355–372.

Damit steht die bildliche Überlieferung in einem deutlichen Gegensatz zu der literarischen Tradition, die eine Beschreibung der Welt in Form eines Eis sehr wohl kennt. Die Überlieferung beginnt früh, ist durchgängig und enthält illustre Namen. Feststellbar ist der Topos z. B. bei Varro, Cassiodor, Martianus Capella, seine Verwendung reicht bis Abaelard.⁷ Einer unter den rund 20 hier nennbaren Autoren⁸, der Hildegard von Bingen besonders nahe steht, ist Odo von Cluny⁹. Man könnte also versuchen, die Eiform der Miniatur aus dem Wiesbadener Codex mit der schriftlichen Überlieferung in Verbindung zu bringen.¹⁰ Aussichtslos scheint das aber, wenn man die zweite Lesart des Bildes einbezieht, die seine singuläre Stellung noch weiter bekräftigt. Manchmal werden Bedeutungen so offen vorgetragen, dass sie dadurch ins Unerkennbare geraten. Ein solcher Fall scheint hier vorzuliegen: Man kann das Bild der dritten Vision im *Liber Scivias* der Hildegard von Bingen auch als Darstellung des weit geöffneten weiblichen Geschlechts lesen.¹¹ Der Beweis ließe sich bis hin zu physiologischen Details führen, was aber von der Kunstgeschichte aus überflüssig ist, weil es genügt, moderne Bilder von Künstlerinnen mit feministischer Argumentation zum Vergleich heranzuziehen.¹² Es gibt in der jüngeren Geschichte der Kunst genügend Darstellungen des weiblichen Geschlechts mit derselben Grundstruktur, die belegen, dass das Weltenei der Hildegard von Bingen auch als solches aufgefasst werden

⁷ Vgl. Peter Dronke, *Fabula* (Mittellateinische Studien und Texte IX) Leiden-Köln 1985, 79–99. Für den Hinweis danke ich Herrn Univ.-Prof. Dr. Kurt Smolak/Wien. Vgl. Simek 32–35. Für den Hinweis danke ich dem Autor.

⁸ Jürgen Hamel, *Die Vorstellung von der Kugelgestalt der Erde im europäischen Mittelalter bis zum Ende des 13. Jahrhunderts* (Abhandlungen zur Geschichte der Geowissenschaften und Religion/Umwelt-Forschung N. F. 3) Münster 1996, 29–31. Für den Hinweis danke ich Herrn Univ.-Prof. Dr. Kurt Smolak/Wien.

⁹ Für den Hinweis danke ich Herrn Univ.-Prof. Dr. Kurt Smolak/Wien.

¹⁰ Herr Prof. Dr. Ulrich Ernst/Wuppertal wies mich darauf hin, dass es von Sim(m)ias Rhodius ein Figurengedicht in Form eines Eis gibt; die Vermittlung solcher Traditionen könnte über Byzanz erfolgt sein.

¹¹ Ich habe diesen Gedanken zum ersten Mal in meiner Vorlesung ‚Spätantike und Byzanz – kunstgeschichtliche Probleme‘ im WS 1989/90 in Frankfurt am Main und seither wiederholt in Vorlesungen und Vorträgen geäußert. Überlegungen in diese Richtung finden sich nicht bei Saurma-Jeltsch. Im Internet sind jedoch inzwischen, worauf mich Herr o. Univ.-Prof. Dr. Karl Brunner/Wien-Krems aufmerksam machte, vergleichbare Deutungen von feministischer Seite zu finden.

¹² Cynthia Carlson, *Ohne Titel* 1970, Judy Chicago, *Georges Sand*, 1972 oder *Judy Chicago, Female Rejection Drawing* 1974. Beispiele in: Lucy R. Lippard (Hg.), *From the Center. Feminist Essays on Women's Art*. New York 1976.

darf. Von dieser Erkenntnis aus kann man auch einen neuen Blick auf jenes berühmte Gemälde von Courbet aus dem Jahr 1866 werfen, das den Titel ‚Der Ursprung der Welt‘ trägt.¹³

Für die vorgeschlagene Lesart gibt es einen indirekten Hinweis bei Hildegard selbst: Die Eiform des Kosmos wurde von ihr später korrigiert. Im genannten Luccheser Codex gibt es nicht nur keine Eiform mehr, sondern im Text wird sogar diese Vision im *Liber Scivias* erwähnt und von der Autorin gesagt, dass sie diese Form jetzt zugunsten der Radform aufgeben würde. Die Begründung ist, dass dort jene Form für die Unterscheidung der Weltstoffe die bessere gewesen sei, hier diese für die Weltgestalt. Dieser im Werk Hildegards und überhaupt einmalige Vorgang zeigt, dass diese Miniatur zu einer Beanstandung führte, die nach – spätestens – 28 Jahren in Form einer Korrektur auch vorgenommen wurde. Auf wessen Veranlassung sie zurückging, darüber können wir nur spekulieren, aber man kann sicher an die genannten offiziellen Zwecke des Codex erinnern.¹⁴ Das genuin Weibliche der dritten Vision des *Liber Scivias* lässt sich aber nicht nur über die optische Evidenz dieser Miniatur fixieren, sondern auch über den Text, der Einzelheiten wie das sich Zusammenziehen und Ausdehnen oder den Zusammenhang mit Feuchtigkeit und herabfallendem Nass enthält, die sich auf die weibliche Physiologie übertragen ließen. Die Orgasmus-Topologie ist in der weiblichen Visionsliteratur zu allen Zeiten geläufig; sie erscheint auch bei Hildegard von Bingen vor allem im Bild des Feuers, das bei Visionen über sie kommt und das in der zur Diskussion stehenden 3. Vision aus dem *Liber Scivias* von besonderer Wichtigkeit ist: „Zuweilen hob sich der Feuerball empor, und viel Feuer sprühte ihm entgegen, so daß seine Flammen weiter hinausloderten. Zuweilen neigte er sich nach unten. Doch kam ihm von daher viel Kälte entgegen, und rasch zog er seine Flammen wieder zurück.“¹⁵ Dass das Feuer die Metapher für weibliche Erregung ist, belegen z. B. die

¹³ L'origine du monde; vgl. dazu Günter Metken, *Der Ursprung der Welt*. Ein Lust-Stück. München 1997.

¹⁴ Interessanterweise gibt es dazu einen vergleichbaren Vorgang beim genannten Werk von Veit Stoß. Die schwere Holzsulptur fiel in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts herunter und zerbrach. Damals wurde sie in Kreisform wieder zusammengesetzt, also die ovale Fassung korrigiert. Erst bei der Restaurierung am Ende des letzten Jahrhunderts wurde die ursprüngliche Eiform wiederhergestellt.

¹⁵ Maura Böckeler (Hg.), *Hildegard von Bingen, Wisse die Wege (Scivias)*. Nach dem Originaltext des illuminierten Rupertsberger Codex der Wiesbadener Landesbibliothek ins Deutsche übertragen und bearbeitet. Salzburg 1955, 109.

Qualen, denen Maria Ägyptiaca nach der autobiographischen Schrift des Otloh von St. Emmeram aus dem 11. Jahrhundert *Das Buch von seinen Versuchungen*, ausgesetzt war: „Ein überaus starkes Feuer hat meinen ganzen unglücklichen Leib entflammt und mich durch und durch verbrannt, und dieses Feuer zog mich zur Begierde nach körperlicher Vereinigung mit einem Mann.“¹⁶

Der Text dieser Vision ist es auch, der sich auf den ersten Blick nicht mit der genannten schriftlichen Tradition des Welteneis vereinbaren lässt. Es stellt sich daher folgendes Problem: Gibt es eine Basis, die das bisher Festgestellte verbindet, also das Bild des Welteneis in Form des weiblichen Geschlechts auf einer Miniatur, die in der Kunsttradition allein dasteht, und die nachweisbare Überlieferung vom Weltenei als der Grundform des Kosmos in der Patristik? Die literarische Welteneitradition hat einen Hintergrund, auf den sie sich gelegentlich offen bezieht, der aber auch indirekt immer wieder in paganen Elementen und unchristlichen Vorstellungsweisen zum Vorschein kommt. Ursprung der kosmischen Eisymbolik sind die sog. orphischen Schriften, also jenes Corpus, das im 6. Jahrhundert vor Christus in Athen gesammelt wurde und das Fragmente von Dichtungen und anderen Texten enthält, die sich als Schriften des Sängers Orpheus ausgeben.¹⁷ Dort findet sich eine bestimmte Vorstellung von der Entstehung der Welt, wonach das Chaos ursprünglich ein Ei war, aus dem Eros entstieg, der Phanes schuf.¹⁸ Diese Grundvorstellung wurde wie folgt ausgeschmückt: Eurynome, die Göttin aller Dinge, erhob sich nackt aus dem Chaos und tanzte auf dem Meer. Aus dem Nordwind, der sie umspielte, wurde Ophion, die große Schlange, die sich mit ihr paarte. Sie nahm die Gestalt einer Taube an, ließ sich auf den Wellen nieder und legte das Weltenei. Ophion brütete es aus, und aus den Schalen entsprangen alle Dinge, Sonne, Mond, Planeten, Sterne, die Erde mit ihren Bergen und Flüssen, ihren Bäumen, Kräutern und lebenden Wesen. Nach einer anderen orphischen Überlieferung war es die Nacht, die vom Wind umwor-

¹⁶ Otloh von St. Emmeram. *Das Buch von seinen Versuchungen*. Eine geistliche Autobiographie aus dem 11. Jahrhundert, eingeleitet und übersetzt von Wilhelm Blum. Münster 1977, 64.

¹⁷ Otto Kern, *Orphicorum Fragmenta*. Berlin 1922.

¹⁸ Vgl. Luc Brisson, *Einführung in die Philosophie des Mythos*. Antike, Mittelalter und Renaissance, aus dem Französischen von Achim Russer (*Die Philosophie*. Einführungen in Gegenstand, Methoden und Ergebnisse ihrer Disziplinen, Luc Brisson und Christoph Jamme, *Einführung in die Philosophie des Mythos* 1) Darmstadt 1996, 128.

ben wurde und ein silbernes Ei legte, aus dem Eros entstieg und das All in Bewegung setzte.¹⁹

Von diesem Vorstellungskreis aus nahm die kosmische Eisymbolik einen Weg, der sie aus dem gleichsam offiziellen Symbolvokabular der abendländischen Kunst entfernte: Sie wurde Bestandteil der Alchemie. Dort spielte das *ovum philosophicum* eine Hauptrolle. Das prägte sogar die Gestalt der Arbeitsgeräte: alchemistische Arbeitsgefäße waren gerne eiförmig, wie es z. B. die Dürerzeichnung W 703 reflektiert. In der christlichen Literatur findet die Orphik vorwiegend negative Erwähnung, und darunter gibt es auch eine Stelle, wo der Anblick des weiblichen Geschlechts eine Rolle spielt, was zeigt, dass die christlichen Autoren in den orphischen Mysterien tatsächlich beides fanden, den Ursprung des Kosmos und das weibliche Element. Clemens von Alexandria überliefert unter Behauptung ihres orphischen Ursprungs die Geschichte der Baubo, die sich vor Demeter unziemlich entblößt und sie so zum Lachen bringt.²⁰ Die weibliche *ostentatio genitalium* ist der mittelalterlichen Kunst durchaus geläufig; das bekannteste Beispiel ist an der Kirche S. Maria und David in Kilpeck (Heresfordshire) von etwa 1140 zu finden.²¹ Hier zeigt eine Nachfolgerin jener Baubo drastisch das vor, was der Miniatur des *Scivias*-Codex auf höherem Niveau ebenfalls zugrunde liegt.

Offenbar hat also die orphische Vorstellung vom Weltenei, die in der Patristik aufgehoben war, Hildegard von Bingen erreicht und ihre dritte Vision im *Liber Scivias* geprägt. Diese Tradition transportierte von ihrem Ausgangspunkt her eine erotisch-sexuelle Konnotation, die dem christlichen Mittelalter als ein typisch antikes Element vielleicht noch schärfer bewusst war als späteren Zeiten, und löste so die singuläre Illustration der Vision unter dem Bild des weiblichen Geschlechts aus,²² eine Verschmelzung, die über die Zeiten hinweg noch daran erinnern kann, wie sich die Griechen den Übergang vom Ungeschaffenen zum Geschaffenen, den Beginn des Raums überhaupt vorstellten.

¹⁹ Dieser Mythos erscheint bei Aristophanes in den Vögeln 693–702.

²⁰ Monika Gsell, Die Bedeutung der Baubo. Kulturgeschichtliche Studien zur Repräsentation des weiblichen Geschlechts. Frankfurt am Main 2002, 34–37.

²¹ Ebd. 174.

²² In den anderen Miniaturen (z. B. fol. 66r) tritt auch eine vergleichbare genuin weibliche, durchaus realistische Auffassung vom Schoß der Kirche auf.