

Michael Brandt

Reims in Hildesheim.

Die Bronzetaufe des Wilbernus

WILBERN(US) · VENIE · SPE · DAT · LAVDIQ(UE) · MARIE + HOC
DECVS · ECCLESIE · SVSCIPE · CHR(IST)E · PIE .

(= Wilbernus schenkt in der Hoffnung auf Vergebung und zum Lob
Mariens diesen Schmuck der Kirche. Nimm ihn, Christus, gnädig an.//
Ü: *Ch. Wulf*)

Mit diesem Widmungsgedicht empfiehlt der Stifter des bronzenen Taufbeckens im Hildesheimer Dom (Abb. 1) seine kostbare Gabe dem göttlichen Erlöser. Dem Lob Mariens sei die Schenkung gewidmet, heißt es, und der Dompatronin gilt auch das Ave Maria des demütig am Thron der Gottesmutter knieenden Wilbernus. Es fällt auf, dass der Stifter nicht seine Gabe in Händen hält, wie man es sonst oft beobachten kann, sondern ein Schriftband mit den Eingangsworten des beliebtesten Mariengebetes der abendländischen Kirche, das gegen Ende des 12. Jahrhunderts zunehmend als Volksgebet Verbreitung findet¹. Zitiert wird nur der Anfang des Gebetes, in dem die Gottesmutter als die Gnadenvolle angesprochen wird. Das ist sicher kein Zufall, denn Wilbernus verbindet mit seiner Stiftung ja ausdrücklich die »Hoffnung auf Vergebung«. Das Widmungsbild zeigt Maria in Begleitung zweier heiliger Bischöfe. Es ist die gleiche Darstellung, die man auch auf dem annähernd zeitgenössischen Siegel des Hildesheimer



ABB. 1 Hildesheim, Dom, Taufbecken des Wilberner

Domkapitels findet.² So wie dort werden auch am Taufbecken die beiden heiligen Bischöfe Godehard und Epiphanius gemeint sein, deren Gebeine zu den Hauptreliquien der Domkirche gehören. Es kann also kein Zweifel sein, dass die Bronzetaufe von Anfang an für den Dom bestimmt war, in dessen Mittelschiff sie ursprünglich noch besonders zur Geltung kam³.



ABB. 2 Osnabrück, Dom, Taufbecken des Wilbernus

In künstlerischer Hinsicht eng mit dem Hildesheimer Taufbecken zu verbinden ist die Bronze-taufe im Dom zu Osnabrück, wo sich als Stifter ebenfalls ein Wilbernus nennt (Abb. 2)⁴. Da dieser Name sonst weder mit der Hildesheimer Bischofskirche noch mit der in Osnabrück in Verbindung zu bringen ist, hat man schon seit langem vermutet, dass es sich bei der frag-lichen Person um den vormaligen Hildesheimer Dompropst Wilbrand von Oldenburg-Wildes-hausen handelt, der am 30. Januar 1219 zum ersten Mal in Hildesheim bezeugt ist⁵. Nach seiner 1225 erfolgten Wahl zum Bischof von Paderborn übernahm Wilbrand 1226 kurzzeitig auch die Verwaltung des damals vakanten Bistums Osnabrück. Einer solchen Per-



ABB. 3 Hildesheimer Taufbecken, Wilbernus als Stifter (Detail des Widmungsbildes)

sönlichkeit sind zwei so aufwändige Stiftungen am ehesten zuzutrauen, wenngleich die Namensidentität Wilbernus/Wilbrand bis heute auf Kritik stößt⁶. Dass es sich bei dem historisch bezeugten Wilbrand um die gleiche Person handelt wie beim inschriftlich genannten Wilbernus hat schon Christian Dolfen mit seinem Hinweis auf diese geläufige Kurzform des Namens in Wilbrands friesischer Heimat unterstrichen⁷. Eine entsprechende Namensvariante konnte Bernd Ulrich Hucker darüber hinaus auch

für Sachsen belegen und zwar an einer Münzprägung des Magdeburger Erzbischofs Wilbrand (1235–54), deren Umschrift den Namenszug Willebarn trägt⁸. Zur Gewissheit wird die Zuschreibung der beiden Stiftungen in Hildesheim und Osnabrück an den ehemaligen Hildesheimer Dompropst und späteren Bischof nicht zuletzt durch die Art der Darstellung des Wilbernus im Hildesheimer Widmungsbild (Abb. 3). Der dort zu Füßen der Gottesmutter knieende Donator trägt keinen einfachen Messornat, sondern unter der priesterlichen Kasel noch die Dalmatik des Diakons, kenntlich gemacht an dem bis zum Ellenbogen reichenden Ärmel. Wie bei den beiden Heiligen Bischöfen ist damit auf das Bischofsamt des Trägers verwiesen, das die volle Amtsgewalt des Ordo in sich vereinigt. Die Stiftung muss also zu einer Zeit erfolgt sein, als Wilbernus/Wilbrand bereits zum Bischof geweiht war und damit nicht mehr als Dompropst amtierte. In diesem Zusammenhang wird eine Urkunde bedeutsam, durch die Wilbrand am 30. Oktober 1226 als Bischof von Paderborn der Kirche von Hildesheim den Betrag von 50 Pfund zukommen lässt, nachdem das Hildesheimer Domkapitel die zuvor gegen seinen vormaligen Propst erhobenen Beschuldigungen zurückgenommen hatte⁹. Dabei ging es um finanzielle Verluste, die dem Kapitel angeblich bedingt durch häufige Abwesenheit des im Reichsdienst geforderten Propstes entstanden waren¹⁰. Nachdrücklich bringt Wilbrand am Ende der betreffenden Urkunde seine Hoffnung zum Ausdruck, mit der finanziellen Zuwendung allem Streit ein Ende bereitet und die alte Freundschaft gewahrt zu haben. Vor diesem Hintergrund erhellt sich die weitergehende Intention, die Wilbernus mit seiner Gebetsanrufung der gnadenreichen Gottesmutter im Stifterbild der Domtaufe verbunden hat.

Im gleichen Jahr, in dem Wilbernus seine alte Wirkungsstätte Hildesheim so reich beschenkte, wird er auch die Osnabrücker Taufe in Auftrag gegeben haben. Nur in diesem Jahr – 1226 – war Wilbrand Bistumsverweser von Osnabrück. Von daher ist sogar vorstellbar, dass beide Gusswerke an einem Ort entstanden sind. Das Hildesheimer Taufbecken ist ungleich aufwändiger gestaltet als sein Osnabrücker Gegenstück. Während dessen Grundform mit den drei umlaufenden Bändern eher an einen monumentalisierten Weihwasserkessel denken lässt, zeichnet sich die Hildesheimer Taufe durch eine erstaunlich skulpturale Qualität aus. Am eindrucksvollsten kommt sie in den vier Trägerfiguren zum Ausdruck, die hier zum ersten Mal an einem Taufbecken begegnen. Anregend mag der sog. Krodo-Altar der ehem. Stiftskirche St. Simon und Juda in Goslar gewirkt haben, dessen



ABB. 4 Hildesheimer Taufbecken, Trägerfigur Geon

Stipes ebenfalls von vier knieenden Atlanten getragen wird. Doch es ist allenfalls die Grundidee, die für Hildesheim impulsgebend gewirkt haben mag. Stilistisch liegen Welten zwischen dem blockhaften, ganz der frühen Romanik verpflichteten Goslarer Werk, dessen ornamentale Einzelheiten und Figurenbildung eine Entstehung im 3. oder 4. Jahrzehnt des 12. Jahrhunderts nahe legt, und dem vollendeten Bronzeguss der Domtaufe¹¹. Schon Erwin Panofsky konnte sich die Körperhaftigkeit der Hildesheimer



ABB. 5 Reims, Kathedrale, Atlant auf der Südseite des Chorpolygons

Figurenbildung »nur unter der ... Einwirkung der französischen Frühgotik entstanden denken«, wenn auch – wie er einschränkend bemerkt – »durch noch so viele Zwischenglieder vermittelt«¹². Dass diese Beziehungen jedoch viel direkter waren, lehrt ein vergleichender Blick auf Chor und Querhaus des 1211 begonnenen Neubaus der Kathedrale von Reims. Hier hat das »Körperhafte« und »harmonisch fließende«, das Panofsky an den Hildesheimer Bronzefiguren so bewundert, seinen Ursprung. So besteht – um ein



ABB. 6 Hildesheimer Taufbecken, Trägerfigur Tigris (Detail)

konkretes Beispiel zu benennen – in Typus und Gestus eine verblüffend weitreichende Übereinstimmung zwischen dem Geon des Taufbeckens (Abb. 4) und einem ebenfalls nur mit Lendenschurz bekleideten Atlanten auf der Südseite des Reimser Chorpolygons (Abb. 5). Trotz des offenkun-

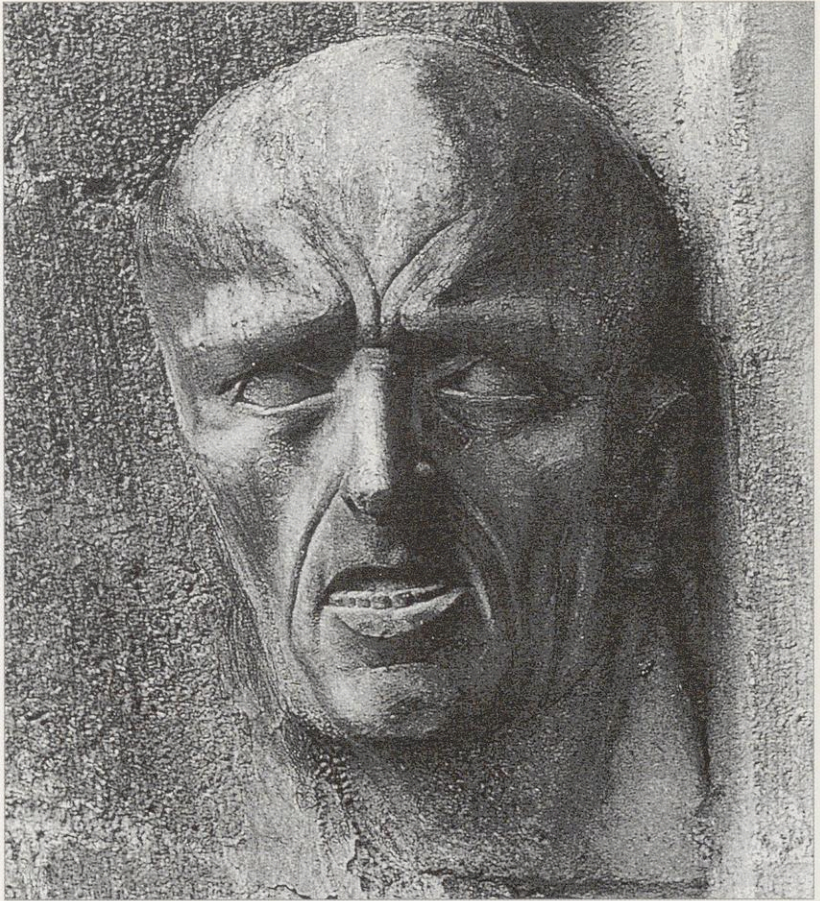


ABB. 7 Reims, Kathedrale, Maske im Südwestturm

digen stilistischen Unterschiedes zwischen der massenbetonten Modellierung der Bronzefigur und der naturalistischen Körperbildung des Gebäckträgers am Außenbau der Kathedrale steht dessen Vorbildlichkeit für das Hildesheimer Gussmodell außer Frage. Die emotionsgeladene Mimik und die Beweglichkeit der Träger der Bundeslade im Hildesheimer Relief der Jordanquerung¹³ sind ein weiterer Beleg dafür, dass man in der Bronzewerkstatt Reimser Vorlagen verarbeitet hat. In dem betreffenden Bildfeld der Taufe scheint geradezu die Summe gezogen aus der variantenreichen Art, mit der die Chor-Atlanten der französischen Kathedrale die schwere Last des Daches auf ihren Schultern tragen. Auch die scharf geschnittenen Gesichtszüge der Ritterfigur des Tigris (Abb. 6) bezeugen in Hildesheim



ABB. 8 Hildesheimer Taufbecken, Trägerfigur Phison

die Faszinationskraft der Reimser Bilderfindungen, für die in diesem Zusammenhang auf die »Maske« der linken Seite des Südfensters im Südwestturm der Kathedrale verwiesen sei (Abb. 7). In der Gelenkigkeit seiner Gliedmaßen ist der Tigris ebenfalls Reims verpflichtet. Diese Gelenkigkeit ist entscheidende Voraussetzung für jenes freie und raumgreifende Agieren, das in Hildesheim vor allem an den Trägerfiguren Geon (Abb. 4) und

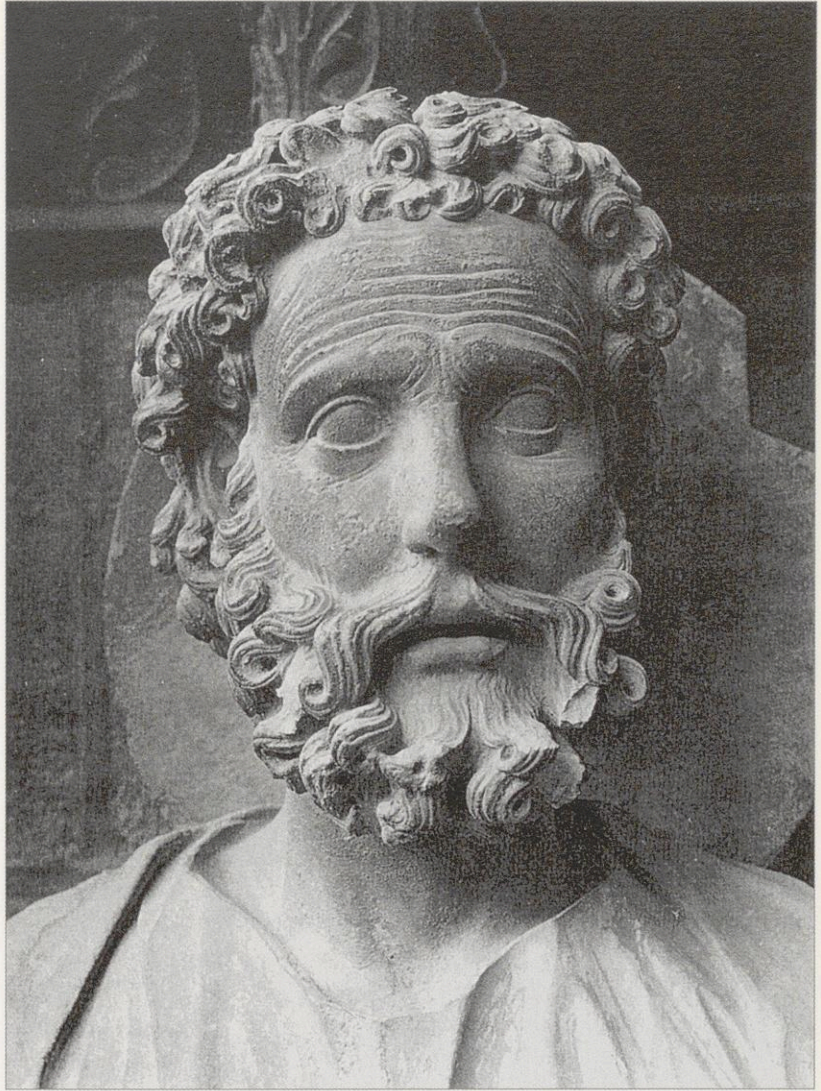


ABB. 9 Reims, Kathedrale, Gerichtsportal, Kopf des Petrus vom Gewände

Phison (Abb. 8) so beeindruckt. Im Gegensatz zu der vor Anstrengung verzerrten Grimasse des Tigris haben ihre gespannten Gesichtszüge eher etwas melancholisch Verhaltene. In Reims finden sich Anknüpfungspunkte dafür vor allem am Gerichtsportal, so etwa bei den Gewändefiguren des Petrus (Abb. 9) und Paulus.



ABB. 10 Reims, Kathedrale, Gerichtsportal, Törichte Jungfrau aus den Archivolten

Die ungemein graziöse Art, mit der der Hildesheimer Phison sich mit der Linken auf dem vorgestellten Oberschenkel abstützt, steht in eigenartigem Kontrast zur schweren Last des Beckens in seinem Nacken. Doch diese leicht gedrehte Armhaltung, die durch charakteristische Zerrfalten unterstrichen wird ist ein besonders charakteristisches Motiv reimsischer Figurenbildung. Ein frühes Beispiel dafür findet sich wiederum am Gerichtsportal und zwar in der Archivoltenreihe der törichten Jungfrauen (Abb. 10). Sogar das mit den Endgliedern der Finger zufassende Umgreifen des Gießgefäßes beim Phison ist in der Jungfrauenfolge variantenreich angelegt, wobei die (heute nur mehr in Kopie erhaltene) Frauenfigur des vierten

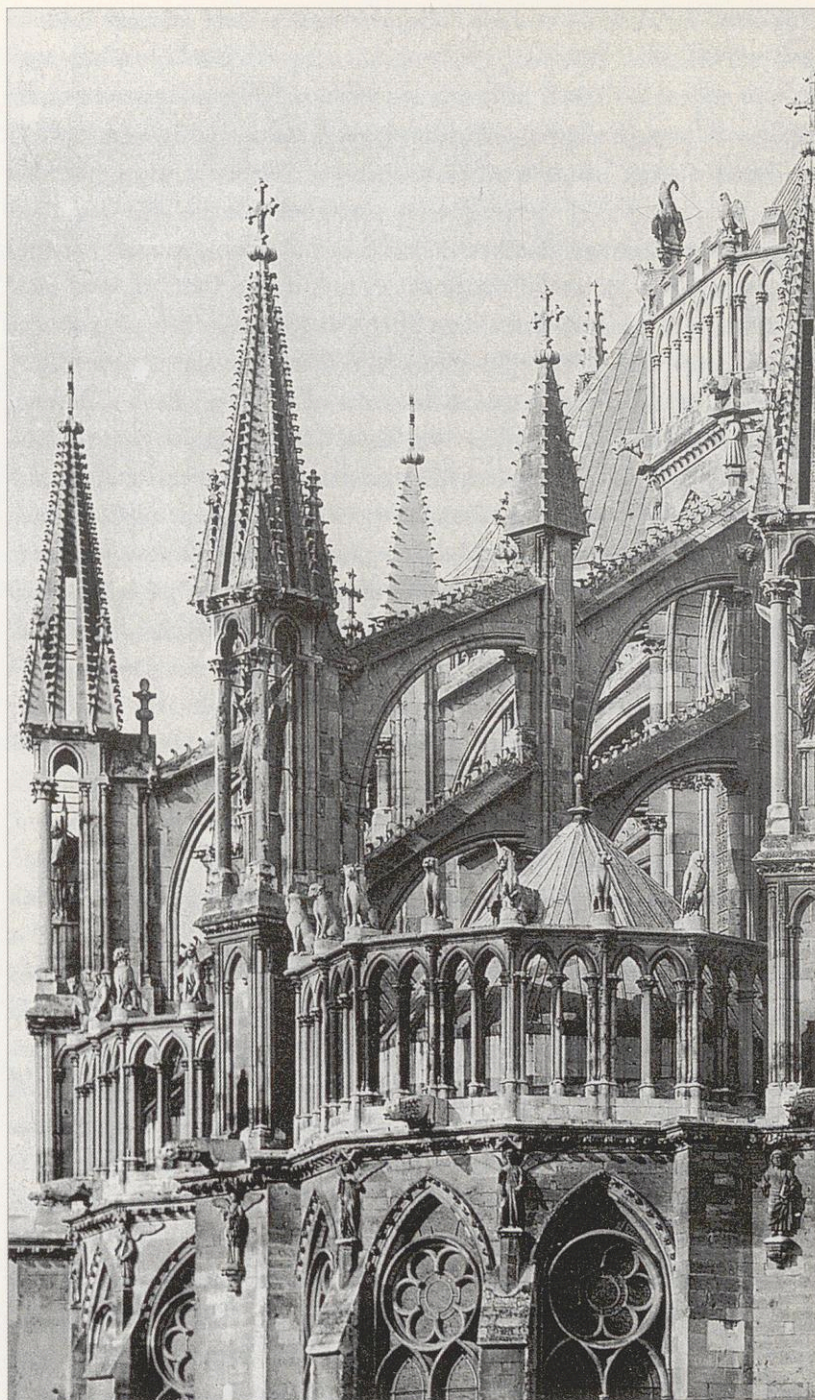


ABB. II Reims, Kathedrale, Ostchor von Südosten (Detail des Strebewerks)

Registers dem Phison in dieser Hinsicht am nächsten kommt¹⁴. Es ist undenkbar, dass solche skulpturalen Innovationen allein über Skizzenbücher vermittelt worden sind. Schon die Tatsache, dass in Reims selbst die gleichen Motive in unterschiedlichster Dimensionierung begegnen, spricht für bozetto-artige Modelle im Hüttenbetrieb¹⁵. Vielleicht muss man sich diese Modelle ähnlich dimensioniert vorstellen wie die sehr detailliert ausgeführten Kleinfiguren der Archivolten und Tympana. Modellcharakter haben auch die Architekturbaldachine der Reimser Bauhütte und ihrer Filiationen. Es passt zu den aufgezeigten Bezügen, dass der »Knauf« der Hildesheimer Taufe in einer phantasievollen Mikroarchitektur gipfelt (Abb. 1). Der Blattkranz, der diesem zwitterhaften Gebilde als Basis dient, vermittelt den Übergang von der vierteiligen Gliederung des Beckens und seines Deckels zur bekrönenden Mischform aus maßwerkartig durchbrochenem Turmhelm und Kuppellaterne. Abgesehen von dieser eigenwilligen Überkuppelung liegen dem Aufbau die gleichen Konstruktionsprinzipien zugrunde, wie monumentalen Turmbauten der Zeit, für die beispielhaft der Südwestturm von Chartres genannt sein mag. Was die Bekrönung der Hildesheimer Taufe in besonderer Weise mit Reims verbindet, ist das Verständnis für die organisch-skulpturale Qualität gebauter Formen. Der nahtlose Übergang von floraler Ornamentik zur Turmarchitektur ist dafür ein besonders beredtes Beispiel. Auch die innovative Idee, das Becken nicht einfach nur auf Füße zu stellen, sondern von Atlanten tragen zu lassen, entspringt diesem neuen künstlerischen Grundverständnis. Figürliche Stützen hat zwar auch der Goslarer Krodo-Altar, doch erst in Hildesheim sind es menschliche Figuren, denen die schwere Last spürbar anzusehen ist. Das vor allem hat die Hildesheimer Bronzwerkstatt aus Reims gelernt, wobei sich ihre Meisterschaft darin zeigt, dass die bronzenen Atlanten eben keine bloßen Kopien sind, sondern – wie der bekrönende Turmknauf – eigenständige Bilderfindungen. Wie fantasievoll man das »Modell« Reims in den Dienst der eigenen Sache zu nehmen verstand, mag ein abschließender Vergleich verdeutlichen. An den entscheidenden Stütz-Punkten der Reimser Chor-Außengliederung sind zwei Figurenreihen antithetisch zueinander in Beziehung gesetzt: die Prozession der Engel auf den Strebepfeilern des Kapellenkranzes und die Atlanten über den Strebebögen am Obergaden (Abb. 11). Während letztere sich gebeugt gegen das lastende Dachgesims stemmen müssen, tragen die aufrecht stehenden Engel das über ihnen umlaufende Gesims des Kapellenkranzes mit schwebender Leichtigkeit auf ihren ausgebreiteten Flügeln¹⁶. Auch dieses Motiv scheint am Taufbecken wieder auf und zwar in Gestalt der vier Evangelisten-Wesen in den Rah-

menzwickeln des Kessels, deren Flügeln das gesimsartige Schriftband aufliegt, das zum Deckel überleitet (Abb. 1). Wie in Reims sind Atlanten und Flügelwesen achsial aufeinander bezogen, nur dass die Lastenträger in Hildesheim die Basis bilden und ihnen das schwebende Tragen übergeordnet ist.

Es bleibt die Frage, auf welchem Wege man sich die Vermittlung der künstlerischen Ideen und Motive von Reims nach Hildesheim vorzustellen hat. Darauf eine Antwort zu finden fällt umso schwerer, als es sich bei der Taufe um einen Bronzeguss handelt, während die Arbeiten der in Reims geschulten Baumeister-Bildhauer, wie wir sie etwa in Straßburg, Bamberg oder Mainz greifen können, ausnahmslos in Stein gehauen sind. Aber was wissen wir schon von der Ausstattung der französischen Krönungskathedrale, von ihren liturgischen Gerätschaften, ihrem Kirchenmobiliar und den Werken der Goldschmiedekunst, von denen sich so gut wie nichts erhalten hat! Dass es in den Kathedralen des französischen Kronlandes großartige Bronzegüsse gegeben hat, lassen die Bischofsgräber des Evrard de Fouilloy († 1222) und des Geoffroy d'Eu († 1236) in Amiens zumindest erahnen. Auch das Adlerpult, dem Villard de Honnecourt in seinem um die gleiche Zeit entstandenen Bauhüttenbuch eine ganze Seite gewidmet hat, spricht in diesem Zusammenhang eine beredte Sprache¹⁷.

Angeichts der Tatsache, dass im fraglichen Zeitraum die maasländischen Zentren der Metallkunst ihr Kupfer aus Goslar bezogen¹⁸, ist nicht auszuschließen, dass auch das betreffende Rohmaterial für die französischen Großbronzen aus der damals in der Herstellung von Kupfer führenden Harzregion stammt. Von dort könnten auch die Fachleute gekommen sein, die das für den komplizierten Gussvorgang nötige Fachwissen besaßen¹⁹. Vielleicht war dies der Transmissionsriemen, über den im Gegenzug die künstlerischen Innovationen der Reimser Bauhütte nach Sachsen vermittelt wurden. Festzuhalten bleibt, dass die Hildesheimer Bronzetaufe eine stilistische Eigenständigkeit zeigt, die jeden Gedanken an einen französischen »Wanderkünstler« als Werkstattleiter von vornherein ausschließt. Die charakteristische Ornamentik und die eigenwillige Kombination flächenhaft angelegter Reliefpartien mit solchen vollrunder Plastizität lassen sich in Hildesheim bis zu der Werkgruppe um den Godehardschrein aus den 30er Jahren des 12. Jahrhunderts²⁰ zurückverfolgen (Abb. 3). So kann man davon ausgehen, dass Wilbernus Entwurf und Ausführung seiner Stiftung einer ortsansässigen Werkstatt anvertraute. Womöglich war es der gelehr-

te Stifter selbst, der dazu das Bildprogramm²¹ entworfen hat, im Vertrauen auf die Heilszusage, die in dieser großartigen Veranschaulichung des gnadenhaften Geschehens der Taufe Gestalt gewinnt.

- 1_ Marienlexikon, hrsg. im Auftrag des Institutum Marianum Regensburg E. v. von R. Bäumer und L. Scheffczyk, Bd. I, St. Ottilien 1988, S. 309–317, hier S. 311 (P. Wiertz/H. Dünninger).

- 2_ Bernward von Hildesheim und das Zeitalter der Ottonen, hrsg. v. M. Brandt und A. Eggebrecht, Hildesheim und Mainz 1993, Bd. 2, S. 469f, Nr. VII-17 (R. Kahsnitz).

- 3_ Den ursprünglichen Aufstellungsort in der Mittelachse des Domes auf Höhe der westlichsten Säulenpaare der Langhausarkatur überliefert J. M. Kratz. Die Transferierung an den heutigen Standort in der Georgskapelle geht demnach auf einen Beschluss des Domkapitels vom 17. Mai 1653 zurück; vgl. J. M. Kratz, Der Dom zu Hildesheim, seine Kostbarkeiten, Kunstschätze und sonstige Merkwürdigkeiten (= Johann Michael Kratz, Der Dom zu Hildesheim 2) Hildesheim 1840, S. 195. Bestätigt wird dieser Hinweis durch den von Adolf Bertram veröffentlichten Gräberplan des Domes: vgl. A. Bertram, Die Bischöfe von Hildesheim. Ein Beitrag zur Kenntnis der Denkmäler und Geschichte des Bistums Hildesheim, Hildesheim 1896. Mit Ausnahme der von Kratz genannten Stelle »zwischen der Grabstätte des Bischofs Magnus und der des Bischofs Heinrichs III« ist die Mittelachse lückenlos mit Gräbern belegt.

- 4_ WILBERNVS · PETRE · CONFERT · ISTVT · TIBI · DONVM + P(ER) · TE · SVMMVM · POSSIT · HABERE · BONV(M) (= Dir, Petrus, weiht Wilbernus diese Gabe, damit er durch Deine Fürbitten das höchste Gut erlange.//Ü: C. Dolfen). Lit: Dolfen, Christian, Das Taufbecken des Domes zu Osnabrück. In: Osnabrücker Mitteilungen des Vereins für Geschichte und Landeskunde von Osnabrück 72, 1964, S. 25–37. – Ornamenta Ecclesiae. Kunst und Künstler der Romanik, hrsg. v. Anton Legner, Köln 1985, Bd. 1, C 54, S. 479–481 (A.v.Euw).

- 5_ Urkundenbuch des Hochstifts Hildesheim und seiner Bischöfe, Bd. 2, hrsg. v. H. Hoogeweg, Hannover und Leipzig 1901, S. 589, Nachtrag Nr. 34.

- 6_ Die Inschriften der Stadt Hildesheim. Gesammelt und bearbeitet von Christine Wulf unter Benutzung der Vorarbeiten von Hans Jürgen Rieckenberg (=Die Deutschen Inschriften 58, Göttinger Reihe 10), Wiesbaden 2003, Teil 2, S. 299–302 (C. Wulf).

- 7_ Dolfen, wie Anm. 4, S. 34f.
- 8_ Hucker, B. U., Kaiser Otto IV (= Monumenta Germaniae Historica. Schriften, Bd. 34), Hannover 1990, S. 487.
- 9_ Urkundenbuch, wie Anm. 5, Nr. 194.
- 10_ Vgl. Urkundenbuch, wie Anm. 5, Nr. 115 und 129.
- 11_ In der gleichen Zeit wie der Krodo-Altar entstand vermutlich auch ein ebenfalls von vier Atlanten gestützter durchbrochener Bronzekasten im Hamburger Museum für Kunst und Gewerbe. Ursula Mende bringt seine Ornamentik mit Hildesheimer Arbeiten nach Art der Scheibenkreuze im Domschatz in Verbindung (U. Mende, Romanische Bronzen. Hildesheim und sein Umkreis. In: Abglanz des Himmels. Romanik in Hildesheim, Katalog zur Ausstellung des Dom-Museums Hildesheim, Regensburg 2001, S. 199–209, hier: S. 204. – Zum Krodo-Altar neuerdings: Canossa-Erschütterung der Welt. Geschichte, Kunst und Kultur am Aufgang der Romanik. Katalog der Ausstellung Paderborn 2006, hrsg. v. C. Stiegemann und M. Wemhoff, München 2006, Bd. 2, S. 92–95 (R. Kahsnitz, mit Datierung »um 1100«).
- 12_ E. Panofsky, Die deutsche Plastik des elften bis dreizehnten Jahrhunderts, München 1924, S. 112.
- 13_ Favreau, Robert, Les inscriptions des fonts baptismaux d'Hildesheim. Baptême et quaternité. In : Cahiers de Civilisation Médiévale. X^e-XII^e Siecles, XXXVIII, 1995, S. 115–140, Fig. 3.
- 14_ Hamann-Mac Lean, Richard/Schüssler, Ise, Die Kathedrale von Reims, Teil II, Die Skulpturen, Bd. 5, Abb. 148.
- 15_ Mit der Möglichkeit solcher Modellvorlagen hat sich in anderem Zusammenhang schon Peter Kurmann befasst: P. Kurmann, Mobilité des artistes ou mobilité des modèles? A propos de l'atelier des sculpteurs rémois au XIII^e siècle. In: Revue de l'art 120, 1998, S. 23–34.

- 16_ Dieses schwebende Tragen hat offenbar schon Villard de Honne-
court fasziniert, der das Motiv in seiner Außenansicht der Reimser
Chorkapellen sehr detailliert berücksichtigt. Für den Obergaden der
französischen Kathedrale war ursprünglich eine gleichartige Engel-
reihe geplant, wie Villard ebenfalls überliefert; vgl. Hans R. Hahn-
loser, Villard de Honnecourt. Kritische Gesamtausgabe des Bauhüt-
tenbuches ms. fr. 19093 der Pariser Nationalbibliothek, Graz 19722,
Taf. 61f.
- 17_ Hahnloser, wie Anm. 16, Taf. 13.
- 18_ Bingener, Andreas, Silber-, Kupfer-, Blei und Vitriol-Handel in der
Harzregion – Käufer, Märkte und Verkehrswege des Mittelalters. In:
Auf den Spuren einer frühen Industriegesellschaft. Naturraum –
Mensch – Umwelt im Harz (=Arbeitshefte zur Denkmalpflege in
Niedersachsen 21), Hameln 2000, S. 146–152.
- 19_ Ein entsprechender Technologietransfer wird auch für die italie-
nischen Bronzegüsse des 13. Jahrhunderts erwogen: Gramaccini,
Norberto, Zur Ikonologie der Bronze im Mittelalter. In: Staedel-
Jahrbuch XI, 1987, S. 147–170, hier S. 153f.
- 20_ Dazu zuletzt: Brandt, Michael, Roger von Helmarshausen – Zwischen
Fakten und Fiktionen. In: Ch. Stiegemann/H. Westermann-Anger-
hausen (Hrsg.), Schatzkunst am Aufgang der Romanik. Der Pader-
borner Dom-Tragaltar und sein Umkreis, München 2006, S. 97–
111.
- 21_ Favreau, wie Anm. 13.