

Michael Peter

Das sogenannte Kreuz Heinrichs des Löwen

*In dankbarer Erinnerung
an Dietrich Kötzsche
(1930–2008)*

Das sog. Kreuz Heinrichs des Löwen im Schatz der Hildesheimer Heiligkreuzkirche (Abb. 1 u. 2) wird seit dem späten 19. Jahrhundert mit Heinrich dem Löwen (1129–1195) in Verbindung gebracht¹. Grundlage für diese Zuschreibung ist eine undatierte, heute verlorene Urkunde, die sich bis zum 2. Weltkrieg im Archiv der Heiligkreuzkirche in Hildesheim befand². Dort ist Heinrich der Löwe als Stifter eines Kreuzes mit einer Kreuzreliquie für die Heiligkreuzkirche verzeichnet. Auch der Zweck der Stiftung ist genannt: Das Kreuz diene als Unterpfand für das Seelenheil des gesamten herzoglichen Hauses, für Heinrich, seine Gemahlin Mathilde, seine Kinder, seine Nachkommen sowie für alle Verwandten in Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft.

Heinrich selbst wird in der Urkunde als Herzog von Bayern und Sachsen bezeichnet. Die Formulierung bezeugt, dass die Schenkung noch vor der Entmachtung des Herzogs und dem Entzug der bayerischen Herzogswürde im Jahre 1180 erfolgte. Das zur Urkunde gehörige Reitersiegel war nachweislich zwischen 1161 und 1174 in Gebrauch, so dass sich auch von daher eine Datierung der Schenkung in die Zeit vor 1180 ergibt.

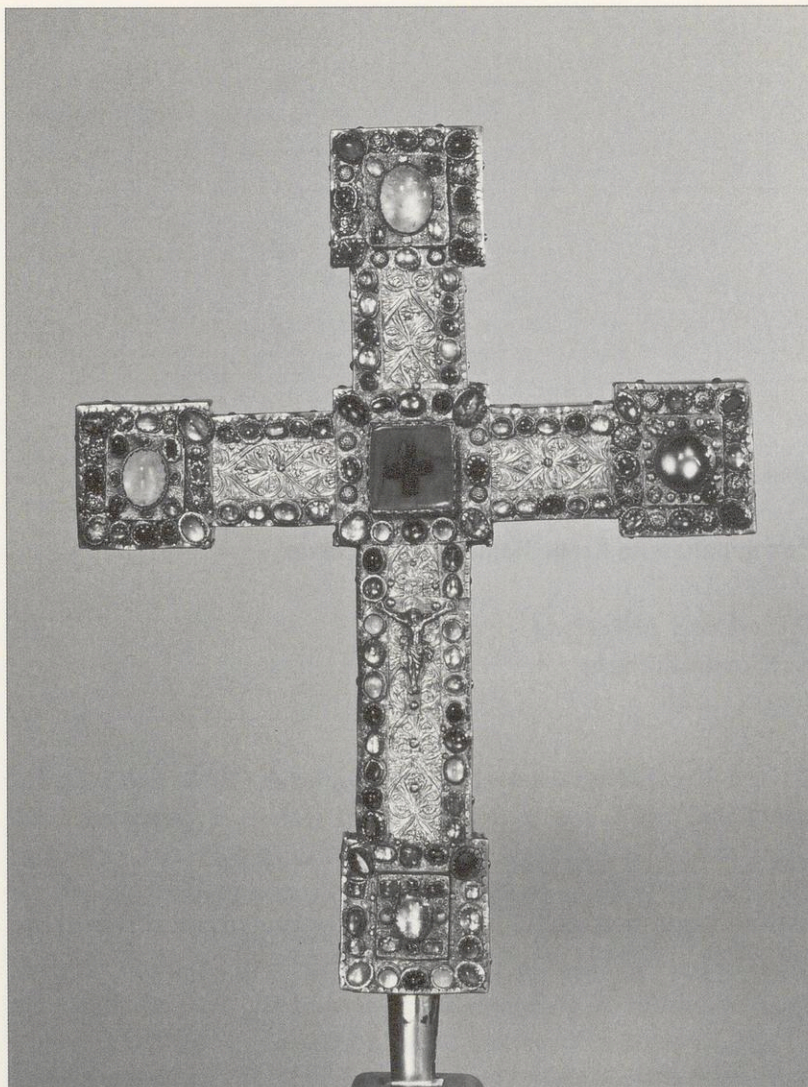


ABB. 1 _ Sog. Kreuz Heinrichs des Löwen, Vorderseite. Hildesheim, Dom-Museum.
Leihgabe der Pfarrkirche zum Heiligen Kreuz, Hildesheim.

Bei der genaueren zeitlichen Einordnung des Kreuzes hat darüber hinaus die Pilgerfahrt Heinrichs des Löwen im Jahre 1172 eine wichtige Rolle gespielt³. Die Reise führte ihn sowohl nach Jerusalem als auch nach Konstantinopel – beides Orte, an denen Kreuzreliquien erworben werden konnten. Es ist daher immer wieder versucht worden, die in der Urkunde

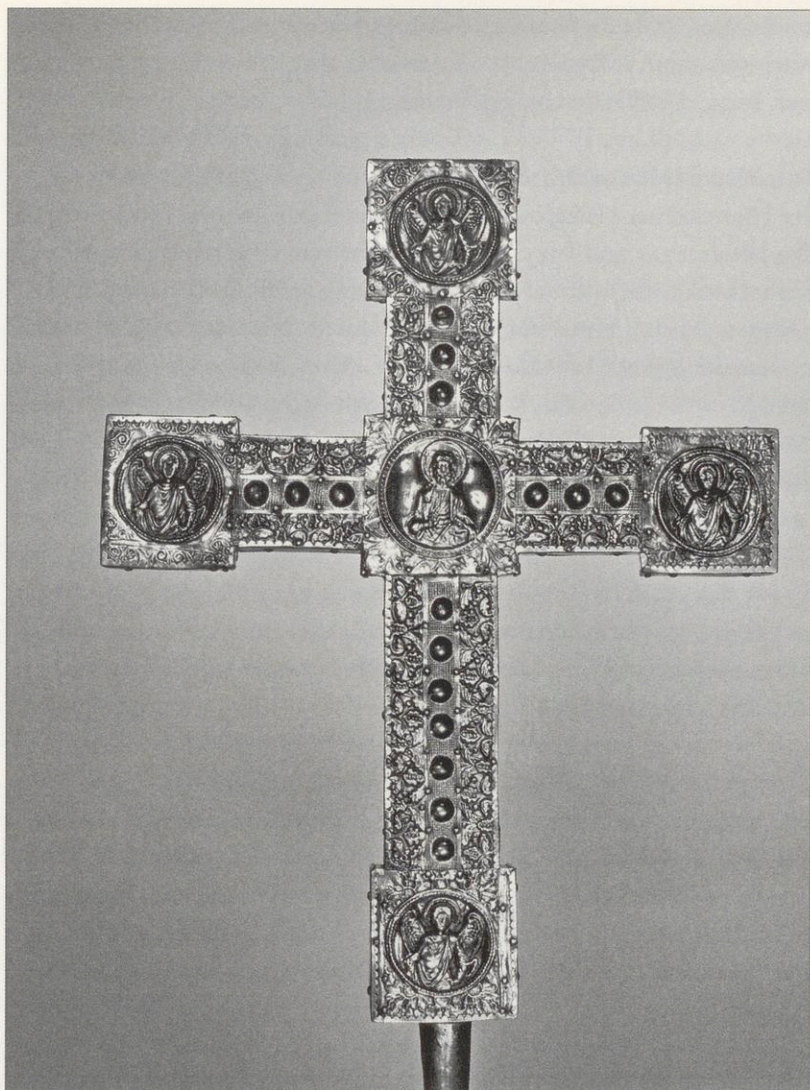


ABB. 2 _ Sog. Kreuz Heinrichs des Löwen, Rückseite.

genannte Reliquie mit der Pilgerfahrt des Herzogs zu verbinden und die Schenkung des dazugehörigen Kreuzes in die Zeit um 1173, kurz nach der Rückkehr aus dem Heiligen Land, zu datieren. Das in der Urkunde erwähnte Kreuz wäre dann eines der wenigen Werke, das sich unmittelbar mit dem Namen Heinrichs des Löwen verbinden ließe, ein Werk zudem, das ein Zeugnis jener berühmten Jerusalemfahrt des Herzogs

wäre, deren Ziele und Beweggründe noch immer nicht geklärt und deren Nachwirkungen in der Kunst um Heinrich den Löwen bis heute eine offene Frage der Wissenschaft geblieben sind⁴.

Das erhaltene Kreuz ist jedoch nicht vor dem 18. Jahrhundert im Schatz der Hildesheimer Heiligkreuzkirche nachweisbar. In zwei Inventaren aus den Jahren 1725 und 1745 wird es als Vortragekreuz bezeichnet, das eine Kreuzpartikel enthält und an hohen Festtagen bei Prozessionen umhergetragen wurde⁵. Von einer Schenkung durch Heinrich den Löwen ist in keinem der Inventare die Rede. In einem älteren Inventar des Schatzes aus dem Jahre 1546 ist das Kreuz überhaupt nicht erwähnt⁶. Über seine Form und seine Beschaffenheit ist auch aus der Stiftungsurkunde Heinrichs des Löwen nichts zu entnehmen.

Die schriftliche Überlieferung bietet somit kaum genügend Anhaltspunkte, um das erhaltene Kreuz sicher mit der Stiftung Heinrichs des Löwen zu verbinden, und um so wichtiger scheint es, sich der kunstgeschichtlichen Möglichkeiten zu bedienen, die sich für die Frage nach seiner Herkunft und Datierung ergeben.

Dabei sind zunächst Befund und Erhaltungszustand von besonderem Interesse. Die Vorderseite des Kreuzes (*Abb. 1*) lässt deutlich erkennen, dass ihre Ausstattung im Laufe der Jahrhunderte Eingriffe und Veränderungen erfahren hat. So ist ein Teil des ursprünglichen Steinschmucks in spätmittelalterlicher Zeit erneuert worden, wobei einfache, geschlossene Zackenfassungen an die Stelle von Hochfassungen auf Schlaufen und Arkaden traten. Ähnliches gilt für die hochgefassten Quadrate auf den Balkenenden, deren Arkadenstellungen – bis auf die Platte am oberen Kreuzarm – durch glatte Zargenbleche ersetzt wurden. Die großen Goldblechbuckel und Filigrankörbchen, mit denen die rahmenden Edelsteinleisten am oberen Balkenende und an den quadratischen Endstücken der seitlichen Kreuzarme verziert sind, waren ursprünglich auch am unteren Balkenende und auf dem Vierungsquadrat des Kreuzes angebracht, in regelmäßigem Wechsel mit den Steinen. Sie sind bei einer späteren Wiederherstellung durch kleine Steine in Kastenfassungen ersetzt worden, wobei die Bodenringe der ursprünglichen Buckel und Körbchen erhalten blieben. Zudem wurden die Kantenbeschläge des Kreuzes erneuert und ein kleines Votivkruzifix des 16. Jahrhunderts auf dem unteren Kreuzbalken montiert. Bei der jüngsten Restaurierung des Kreuzes im Jahre 1966 wur-

den weitere Fassungen und Steine der Vorderseite ergänzt⁷, allerdings nicht in zeitgenössischen, sondern in alten Formen mit Schlaufen- und Arkadenfassungen, so dass sich vielfach ein historisch richtiger, aber keineswegs authentischer Eindruck ergibt. Für den Fuß des Kreuzes wurde ein Knauf des 12. Jahrhunderts wiederverwendet; Schaft und Sockel sind barock.

Dagegen gehört die Fassung der Kreuzreliquie auf dem Mittelquadrat des Kreuzes zweifellos zum ursprünglichen Bestand. Dafür spricht nicht nur ihre quadratische Form, die in den hochgefassten quadratischen Schmuckplatten auf den Balkenenden ihre Entsprechung findet. Das belegt vor allem auch die regelmäßige Anlage des Filigrans, das in seinem Verlauf auf der Mittelplatte nicht gestört ist. Die kleinen Filigranvoluten setzen jeweils am Rand der Fassung an, so dass eine spätere Veränderung ausgeschlossen erscheint.

Die Fassung selbst ist an den Seiten mit umlaufenden Filigranarkaden und kleinen Filigranvoluten verziert. Sie bilden am oberen Ende eine Art Zackenfassung aus, die als Halterung für den quadratischen Bergkristall dient. Sie kann in dieser Form nicht etwa als Träger für eine weitere quadratische Schmuckplatte wie auf den Balkenenden gedient haben, sondern muss von Anfang an als Fassung für einen quadratischen Stein bestimmt gewesen sein, und es besteht kein Grund, an der ursprünglichen Zugehörigkeit des erhaltenen Bergkristalls zu zweifeln.

Damit ist klar, dass es sich bei dem Hildesheimer Kreuz von Anfang an um ein Reliquienkreuz gehandelt hat. Ebenso aber wird deutlich, dass die bedeutendste Kostbarkeit des Kreuzes neben der Reliquie selbst schon immer der tafelförmig geschliffene Bergkristall war, unter dem die Reliquie sichtbar geborgen wurde.

In seiner äußeren Form folgt das Hildesheimer Kreuz dem Typus eines lateinischen Krückenkreuzes mit quadratisch erweiterter Vierung und quadratischen Balkenenden, wie er von Gemmenkreuzen des 11. und 12. Jahrhunderts wohlbekannt ist⁸. In Hildesheim lässt sich der Typus bereits seit dem 11. Jahrhundert belegen, wie etwa das sog. Hezilokreuz der Hildesheimer Heilig-Kreuz-Kirche zu belegen vermag, das zwischen 1060 und 1080 entstanden ist⁹. Doch kommt der Typus auch im 12. Jahrhundert noch in verschiedenen Varianten vor, so etwa am Kreuz im

Schatz der Hildesheimer Godehardkirche¹⁰, das auf Balkenenden und Vierung mit quadratischen Emailplatten belegt ist.

Für die anderen Form- und Gliederungselemente des Hildesheimer Kreuzes – die hochgefassten Schmuckplatten der Balkenenden, die dreiteilig gestufte Gliederung der Kreuzarme, die strahlenförmige Anlage der ganzen Komposition – lassen sich unter den Gemmenkreuzen des 12. Jahrhunderts jedoch keine unmittelbaren Parallelen aufzeigen. Vergleichbares findet sich eher bei ottonischen Gemmenkreuzen wieder, so am Kreuz mit den großen Senkschmelzplatten¹¹ oder am Theophanukreuz im Essener Münsterschatz¹², deren Kreuzarme ebenfalls durch einen breiten, flachen Mittelstreifen und zwei schmale hochgefasste Edelsteinleisten gegliedert sind, vor allem aber am Reichskreuz in Wien, Weltliche Schatzkammer¹³, das von allen erhaltenen Kreuzen des Mittelalters dem Hildesheimer Kreuz am nächsten steht. Es enthält die beiden großen Reliquien Christi, die zum Schatz der Reichskleinodien gehören: die heilige Lanze, die Otto der Große in der Schlacht am Lechfeld 955 mit sich geführt hatte, und die große Kreuzpartikel, die Konrad II. 1028 wohl vom byzantinischen Kaiser als Geschenk erhalten hatte. Nicht nur der allgemeine Typus eines Krückenkreuzes mit quadratisch erweiterter Vierung und quadratischen Balkenenden, sondern auch die dreiteilige Gliederung der Kreuzarme und die zentrierte Komposition der Balkenenden kehren hier wieder.

Während am Reichskreuz die erhöhten Mittelplatten die Form kreisrunder Schmuckteller haben, nehmen am Hildesheimer Kreuz hochgefasste Quadrate das Zentrum der Balkenenden und der Vierung ein. Sie folgen damit einer künstlerischen Tradition, wie sie unter den erhaltenen Gemmenkreuzen vor allem das Petruskreuz im Fritzlarer Domschatz¹⁴ vertritt, das wohl im 2. Viertel des 12. Jahrhunderts entstanden ist. Doch lässt es sich in seiner übrigen Form nicht näher mit dem Hildesheimer Kreuz verbinden. Vielmehr zeigt gerade der Vergleich mit dem Fritzlarer Kreuz, wie traditionell, ja, altertümlich das Hildesheimer Werk in romanischer Zeit erscheint.

Schließt die Gliederung des Hildesheimer Kreuzes an die fließende, von der Kreuzmitte ausstrahlende Komposition frühmittelalterlicher Gemmenkreuze an, so macht das Fritzlarer Kreuz den Wandel deutlich, der sich in spätottonischer und frühromanischer Zeit innerhalb der Gattung

vollzog¹⁵. An die Stelle der strahlenförmigen Anlage der Kreuzarme ist eine Gliederung von eher statischem und additivem Charakter getreten, die aus gleichartigen, sich wiederholenden Einzelementen besteht, die sich konzentrisch um die Mitte ordnen. Die Entwicklung setzt gegen Ende des 11. Jahrhunderts mit Werken wie dem Adelheidkreuz im Benediktinerstift St. Paul im Lavanttal¹⁶ ein und findet sich voll ausgeprägt um die Mitte des 12. Jahrhunderts am sog. Großen Bernwardkreuz der Hildesheimer Magdalenenkirche¹⁷ wieder, dessen Kreuzarme durch fünf gleich große Quadratfelder gebildet sind. Werke wie das Engerer Kreuz in Berlin, Kunstgewerbemuseum¹⁸, oder die drei Scheibenkreuze im Hildesheimer Domschatz¹⁹ sind weitere, eindrucksvolle Zeugen dieses Wandels. Die Dynamik karolingischer und ottonischer Kreuzkompositionen ist hier weitgehend verloren gegangen.

Wie die Form, so ist aber auch die Ausstattung des Hildesheimer Kreuzes durch eine Reihe historisierender und retrospektiver Züge gekennzeichnet. An erster Stelle sind hier die schmalen Goldblechröhrchen mit aufgesetzter Granalie zu nennen, die sich auf den Edelsteinleisten der Kreuzarme und der Balkenenden befinden (*Abb. 3*). Sie stellen ein klassisches Schmuckmittel der ottonischen Goldschmiedekunst dar²⁰, dessen Verwendung sich von der Goldschmiedeornamentik der Reichskrone in Wien, Weltliche Schatzkammer,²¹ über Werke wie das Kreuzreliquiar Heinrichs II. in München, Schatzkammer der Residenz²², bis zu spätottonischen Arbeiten wie dem bereits erwähnten Hezilokreuz der Hildesheimer Heiligkreuzkirche²³ verfolgen lässt. Aus dem 12. Jahrhundert haben sich dagegen keinerlei Zeugnisse für das Weiterleben dieser Zierform erhalten, und es liegt nahe, in ihrem so unvermittelten und isolierten Auftreten einen bewussten Rückgriff auf alte und überkommene Vorbilder zu vermuten.

Ähnliches ist für die getriebenen Goldblechbuckel auf den Edelsteinleisten des Kreuzes zu vermuten. Zwar finden sich getriebene Goldblechbuckel noch an einem weiteren niedersächsischen Gemmenkreuz des 12. Jahrhunderts wieder: dem sog. großen Bernwardkreuz in Hildesheim²⁴, wo sie auf den rechteckigen Schmuckplatten der Kreuzarme erscheinen. Doch lassen sie sich nach Größe, Form und dekorativer Wirkung nur schwer mit den Goldbuckeln des Kreuzes der Heiligkreuzkirche vergleichen. Einen wesentlich besseren Anhaltspunkt vermögen hier wohl karolingische und ottonische Goldschmiedearbeiten zu geben, von denen

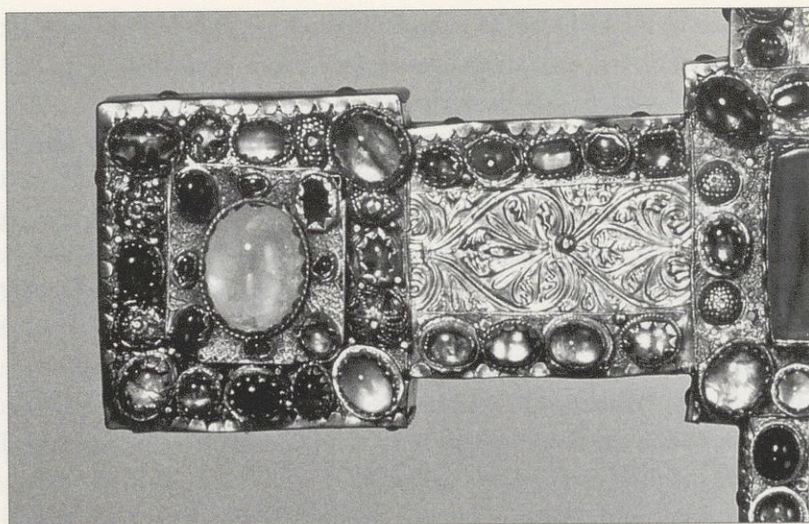


ABB. 3 – Sog. Kreuz Heinrichs des Löwen, Vorderseite, linker Kreuzarm (Detail).

der Einband eines karolingischen Evangelii aus dem Bamberger Dom²⁵ oder – noch deutlicher – die Edelsteinleisten des spätottonischen Adelheidkreuzes in St. Paul im Lavanttal²⁶ die engsten Parallelen bieten.

Darüber hinaus weist das Hildesheimer Kreuz aber noch zwei weitere Besonderheiten auf, die in der niedersächsischen Goldschmiedekunst des 12. Jahrhunderts ungewöhnlich erscheinen: die geschlossenen Filigrankörbchen, die auf den Balkenenden angebracht sind, sowie das dichte Würmchenfiligran, das den Grund der Schmuckplatten und Edelsteinleisten überzieht. Beide Zierformen kommen vor allem an Goldschmiedearbeiten vor, die im byzantinischen und islamischen Einflussgebiet entstanden sind.

Während das Würmchenfiligran im byzantinischen Bereich im 11. und 12. Jahrhundert nahezu überall nachweisbar ist und in der Krone der romanischen Madonnenfigur im Hildesheimer Domschatz²⁷ auch in Niedersachsen selbst noch weitere Nachfolge gefunden hat, haben sich für die geschlossenen Filigrankörbchen im byzantinischen Bereich nur wenige Beispiele erhalten. Ihre historisch bedeutendste Ausprägung fanden sie an der Scheide des Zeremonienschwerts der Reichskleinodien in Wien, Weltliche Schatzkammer²⁸, das für die Kaiserkrönung Friedrichs II. im

Jahre 1220 in Palermo angefertigt wurde. Doch liegen der Schmuckform offenbar weit ältere Vorbilder zugrunde, wie etwa die byzantinische Lapislazuli-Ikone des 12. Jahrhunderts in Paris, Musée du Louvre²⁹, vor allem aber eine Vielzahl islamischer Schmuckarbeiten des 10. bis 12. Jahrhunderts vor Augen führen³⁰. Unter ihnen begegnet nicht nur die charakteristische Form der Hildesheimer Filigrankörbchen mit Scheitelring und aufgesetzter Granalie in vielfältigen Abwandlungen wieder, sondern auch die Verbindung von geschlossenen Filigrankörbchen und Goldblechbuckeln mit Granulationsauflage ist hier ein weit verbreitetes Motiv, wie etwa ein Ohrring des 10. bis 12. Jahrhunderts im Nationalmuseum in Damaskus,³¹ zwei Ohrringpaare und ein Armreif im Metropolitan Museum, New York³², oder ein weiteres Ohrringpaar in Berlin, Museum für Islamische Kunst³³, bezeugen. Es liegt daher nahe, die Vorbilder für beide Schmuckformen nicht in unterschiedlichen – teils karolingischen, teils byzantinischen – Traditionen, sondern in der gemeinsamen Überlieferung der islamischen Goldschmiedekunst zu suchen, wo beide Motive über das gesamte Mittelalter gebräuchlich waren.

Die Filigrankörbchen und Goldblechbuckel des Hildesheimer Kreuzes lassen jedoch deutlich erkennen, dass die Nachahmung solcher östlichen Vorbilder für die Goldschmiede sowohl in künstlerischer als auch in technischer Hinsicht eine ungewohnte Aufgabe darstellte. So weisen etwa die Unregelmäßigkeiten, die bei der Zusammenführung der Drähte auf dem Scheitel der Filigrankörbchen zu beobachten sind, auf eine nur geringe Vertrautheit mit freitragenden, à jour gearbeiteten Filigrankonstruktionen hin. Ebenso zeigen die punzierten Goldblechbuckel des Kreuzes, welche Schwierigkeiten die Nachahmung von Flächengranulation bereitete.

Für eine genauere kunstgeschichtliche Einordnung des Kreuzes ist vor allem die Rückseite von Bedeutung (*Abb. 2*). Sie zeigt an den Balkenenden und in der Vierung gestanzte Medaillons, von denen das mittlere ein Brustbild Christi (*Abb. 4*), die vier anderen Darstellungen von Engeln in Halbfigur (*Abb. 5*) tragen. Die Pressform, die den Engelmedaillons des Kreuzes zugrunde liegt, ist in der Hildesheimer Goldschmiedekunst des späten 12. Jahrhunderts noch an einem weiteren Werk verwendet worden: dem Buchdeckel des Bernwardsevangeliiars im Hildesheimer Domschatz³⁴, einer ottonischen Prachthandschrift, deren Einband am Ende des 12. Jahrhunderts, wohl im Zusammenhang mit der Heiligsprechung Bernwards im Jahre 1193, erneuert worden ist (*Abb. 6*). Der schärfere



ABB. 4 _ Sog. Kreuz Heinrichs des Löwen, Rückseite, Christusmedaillon.



ABB. 5 _ Sog. Kreuz Heinrichs des Löwen, Rückseite, Engelmedaillon.



ABB. 6 _ Sog. Kostbares Evangeliar Bischof Bernwards, Vorderdeckel. Hildesheim, Dom-Museum.

Abdruck des Medaillons auf dem Hildesheimer Kreuz weist darauf hin, dass es wohl etwas früher als der Buchdeckel entstanden ist.

Die Muldenleisten auf der Rückseite des Kreuzes (Abb. 7) finden ihre nächsten Parallelen in der rheinisch-maasländischen Goldschmiedekunst

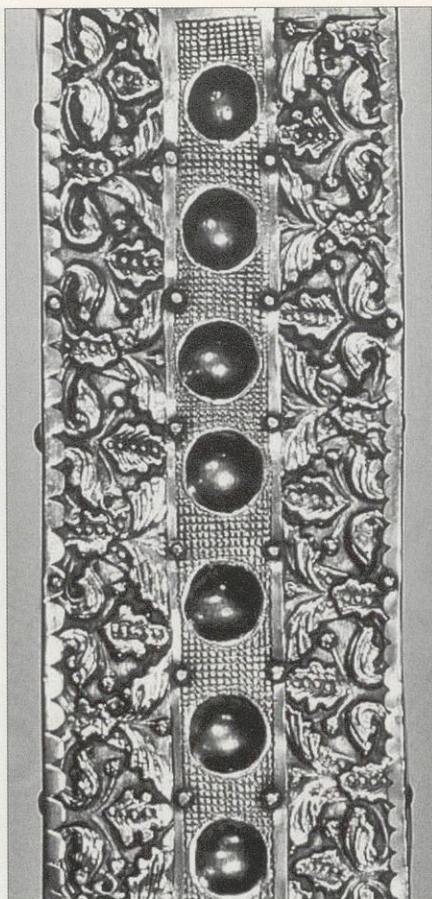


ABB. 7 _ Sog. Kreuz Heinrichs des Löwen, Rückseite, unterer Kreuzbalken (Detail).

des fortgeschrittenen 12. Jahrhunderts, in Werken wie dem Buchdeckel des Lebuinus-Evangeliars in Utrecht³⁵ oder dem Stabloer Triptychon in New York, Pierpont Morgan Library³⁶. Für die ornamentalen Stanzleisten hat dagegen bereits Georg Swarzenski³⁷ auf niedersächsische Vorbilder und Voraussetzungen hingewiesen. So kehren die Palmettenmotive der Rückseite eng verwandt am Apostelarmreliquiar aus dem Braunschweiger Welfenschatz im Cleveland Museum of Art³⁸ wieder, das wohl gegen Ende des 12. Jahrhunderts entstanden ist, und auch die Rankenornamentik der Vorderseite fügt sich ohne weiteres in die Formenwelt der niedersächsischen Goldschmiedekunst des ausgehenden 12. Jahrhunderts ein³⁹.



ABB. 8 _ Sog. Kreuz Heinrichs des Löwen, Knauf des Kreuzfußes.

Darüber hinaus aber lässt sich das Hildesheimer Kreuz noch in einem weiteren Punkt mit der niedersächsischen Kunst des späten 12. Jahrhunderts verbinden. Die Filigranbeschläge am Knauf des Kreuzes (Abb. 8) sind denen auf dem Buchdeckel des Hildesheimer Bernward-evangeliiars (Abb. 6) technisch und motivisch eng verwandt. Man hat den Knauf daher wohl zu Recht als zeitlich und künstlerisch zusammengehörig mit dem Kreuz angesehen, als Teil des ursprünglichen Vortragestabs, der für das Kreuz verwendet wurde⁴⁰. Ähnliche Filigranformen finden sich zudem am Armreliquiar Bischof Bernwards der Hildesheimer Magdalenenkirche⁴¹, das wohl ebenfalls gegen Ende des 12. Jahrhunderts im Zusammenhang mit der Heiligsprechung des Bischofs in Hildesheim entstanden ist.



ABB. 9 – Kopfreliquiar des hl. Oswald, König Sigismund (Detail). Hildesheim, Dom-Museum.

Entscheidend für die Frage der kunsthistorischen Einordnung und Datierung des Kreuzes sind jedoch die künstlerischen Voraussetzungen, die den Medaillonbildern der Rückseite zugrunde liegen (Abb. 4 u. 5). Die charakteristischen Eigenschaften ihres Stils lassen sich innerhalb der niedersächsischen Goldschmiedekunst des 12. Jahrhunderts nicht vor den gravierten Darstellungen des Oswald-Reliquiars im Hildesheimer Dom-

schatz⁴² wiederfinden (*Abb. 9*), einem Werk, das in die späten achtziger Jahre des 12. Jahrhunderts datiert worden ist. Es bezeichnet den Beginn einer neuen Stilphase der Kunst in Hildesheim, die sich deutlich von der Auffassung älterer Werke wie etwa den beiden Buchdeckeln im Trierer Domschatz⁴³ aus der Zeit um 1170–1180 unterscheidet.

So wird man auch aus stilgeschichtlichen Gründen dazu geführt, das Hildesheimer Kreuz nach 1180 – und damit in die Zeit nach der Entmachtung Heinrichs des Löwen – zu datieren. Es kann daher kaum als das in der Urkunde genannte Kreuz Heinrichs des Löwen angesehen werden. Da es jedoch offenbar von Anfang an als Reliquienkreuz für eine Kreuzreliquie bestimmt war, fällt es schwer, seine Entstehung vollständig aus dem Zusammenhang mit der Stiftung Heinrichs des Löwen zu lösen. Es ist daher zu Recht die Frage aufgeworfen worden⁴⁴, ob sich die in der Urkunde genannte Schenkung nicht nur auf die kostbare Reliquie bezog, die sicher ihrerseits wieder in irgendeiner Form gefasst gewesen sein mag – vielleicht in Form einer Staurothek oder eines byzantinischen Doppelkreuzes, wie es noch im 13. Jahrhundert auf den Siegeln⁴⁵ des Hildesheimer Heilig-Kreuz-Stifts erscheint.

So könnte das Hildesheimer Kreuz erst in einem zeitlichen Abstand zur Schenkung der kostbaren Reliquie durch Heinrich den Löwen geschaffen worden sein. Ob und inwieweit Heinrich der Löwe auch an der Stiftung des Kreuzes beteiligt war, wird sich anhand der erhaltenen Quellen wohl nie eindeutig klären lassen. Die ungewöhnliche Typenverwandtschaft des Hildesheimer Kreuzes mit dem Reichskreuz lässt sich jedenfalls eher mit dem bewussten Repräsentationsanspruch eines Herrschers vom Rang Heinrichs des Löwen als mit dem Auftrag des Hildesheimer Stiftskapitels verbinden. Auch die auffällige Nachahmung ottonischer, byzantinischer und islamischer Schmuckelemente auf der Vorderseite des Kreuzes könnte ganz bewusst auf die außergewöhnliche Herkunft, das Alter und die besondere Authentizität der Reliquie hinweisen. Man wird das Kreuz daher trotz seiner späten Entstehung nicht ohne weiteres von der Person Heinrichs des Löwen lösen können.

Dass derartige Rückgriffe auf die künstlerische Überlieferung in der Hildesheimer Kunst des ausgehenden 12. Jahrhunderts auch sonst vorkommen, macht noch einmal der Blick auf das Grubenschmelzkreuz der Hildesheimer Godehardkirche deutlich. Die Darstellung des Gekreuzig-

ten auf der Vorderseite des Kreuzes⁴⁶ wiederholt bis in die Einzelheiten das Vorbild des silbergegossenen Kruzifixes im Hildesheimer Dom-schatz⁴⁷, der zu Beginn des 11. Jahrhunderts durch Bischof Bernward gestiftet wurde⁴⁸. Die Heiligsprechung Bernwards, aber auch der vor Ort erhaltene Reichtum an Zeugnissen der eigenen, bedeutenden Vergangenheit, die gegen Ende des 12. Jahrhunderts neu beschworen wurde, mögen Auslöser für diese Angleichung gewesen sein. Ähnliches ist wohl für das sog. kleine Bernwardkreuz der Hildesheimer Magdalenenkirche⁴⁹ zu vermuten, das in der konzentrischen Anordnung der großen Bergkristalle dem starren Schema der Hildesheimer Scheibenkreuze⁵⁰ folgt, in der streifenförmigen Gliederung der Kreuzarme aber ähnliche künstlerische Vorbilder wie das Kreuz der Heiligkreuzkirche erkennen lässt. Dessen umfassende und bewusste Übernahme älterer und fremder Elemente findet sich hier jedoch nicht wieder. Stattdessen spiegelt das Kreuz in allen übrigen die künstlerische Ausführung betreffenden stilistischen, motivischen und technischen Merkmalen die Formensprache der Hildesheimer Goldschmiedekunst des 12. Jahrhunderts wider.

Vor diesem Hintergrund ist es von besonderem Interesse, dass sich im Umkreis Heinrichs des Löwen noch eine weitere Goldschmiedearbeit erhalten hat, die durch die Wiederbelebung überkommener Formen und Techniken gekennzeichnet ist: der Buchdeckel des Evangeliars aus St. Ägidien in Braunschweig⁵¹, das in die Zeit zwischen 1170 und 1190 datiert wird (*Abb. 10*). Schon die Gliederung scheint altertümlich. Sie folgt dem Schema des fünfteiligen Diptychons, wie es in spätantiker und karolingischer Zeit für den Schmuck von Bucheinbänden verwendet wurde. Werke wie der Buchdeckel des Lorsch-Evangeliars aus der Hofschule Karls des Großen⁵² sind eindrucksvolle Zeugnisse der alten, weit zurückreichenden Tradition. Darüber hinaus aber lässt auch die Goldschmiedeornamentik des Buchdeckels deutlich erkennen, dass seiner künstlerischen Ausstattung frühmittelalterliche Vorbilder zugrunde liegen. So stellen die separat gearbeiteten, flach getriebenen Blattrosetten mit Filigranaufgabe am unteren Rahmenstreifen eine Schmuckform dar, die sonst nur in der spätkarolingischen und frühottonischen Goldschmiedekunst begegnet und selbst dort nur in wenigen Beispielen überliefert ist, so etwa am Buchdeckel des *Evangelium longum* in St. Gallen⁵³ und am Buchdeckel aus Sitten im Victoria and Albert Museum, London⁵⁴. Ähnliches gilt für die kleinen aufgelegten Stanzbleche mit Rosettenmotiven, die in der Tradition getriebener karolingischer und ottonischer Gold-



ABB. 10 _ Evangeliar aus St. Ägidien, Vorderdeckel. Braunschweig, Herzog Anton Ulrich-Museum.

blechbuckel stehen⁵⁵. In der romanischen Goldschmiedekunst sind sie ohne Parallele.

Wenn auch ein unmittelbarer künstlerischer Zusammenhang zwischen Buchdeckel und Kreuz nicht festzustellen ist, so machen sich doch in Form, Typus und Technik der Ausstattung ähnliche retrospektive und historisierende Tendenzen bemerkbar, die beide Werke miteinander ver-

binden und in der niedersächsischen Kunst des 12. Jahrhunderts ungewöhnlich sind. Sie finden ihre Entsprechung in den Rückgriffen auf alte, überkommene Formen herrscherlicher Repräsentation, wie sie sich vor allem im Umkreis Heinrichs des Löwen nachweisen lassen und im Stifterbild des Herzogs im Evangeliar Heinrichs des Löwen ihren bedeutendsten Ausdruck erfuhren⁵⁶. Sie mögen von dort auch auf andere Zentren und Persönlichkeiten im Umkreis des Braunschweiger Hofes ausgestrahlt haben. So erscheint das Kreuz – ähnlich wie der Buchdeckel – als Zeugnis für die Wiederbelebung der karolingischen und ottonischen Tradition, wie sie offenbar dem Anspruch und dem Selbstverständnis des Herzogs in besonderer Weise entsprach, die sich aber – mit anderer Zielsetzung und anderen Mitteln – gleichzeitig auch in Hildesheim sowie in Quedlinburg vollzog, wo um die Wende zum 13. Jahrhundert eine Reihe von karolingischen und ottonischen Werken des Kirchenschatzes restauriert und mit neuen, kostbaren Fassungen versehen wurden⁵⁷.

Die Anregung zur Untersuchung des Kreuzes geht auf einen Besuch der Ausstellung „Heinrich der Löwe und seine Zeit“ mit Dietrich Kötzsche zurück. Für fachlichen Rat und Hilfe danke ich Michael Brandt, Dom-Museum Hildesheim, der mir die Untersuchung des Kreuzes großzügig gestattet hat.

- I_ Dauerleihgabe im Dom-Museum Hildesheim, Inv. Nr. DS L 112. – Johann Michael Kratz, Herzog Heinrichs des Löwen Kreuz, Hildesheim 1882. – Ders., Kreuzkirche und Kreuzstift in Hildesheim, hrsg. von Adolf Bertram, Hildesheim 1892, S. 1011. – Otto Gerland, Die Werke der Kleinkunst in der Kirche zum heiligen Kreuz zu Hildesheim, in: ders., Kunst- und kulturgeschichtliche Aufsätze über Hildesheim, Hildesheim 1905, S. 49–59 (57), Abb. 6 u. 7. – Adolf Bertram, Hildesheims kostbarste Kunstschatze. Eine Auswahl religiöser Kunstwerke in Sankt Bernwards Stadt, Mönchengladbach 1913, Nr. 23, Taf. 14. – Max Creutz, Kunstgeschichte der edlen Metalle (Hermann Luer u. Max Creutz, Geschichte der Metallkunst 2), Stuttgart 1909, S. 176. – Georg Swarzenski, Aus dem Kunstkreis Heinrichs des Löwen, in: Städel-Jahrbuch, 7/8, 1932, S. 241–397 (332–333). – Hildesia sacra (Ausstellungskatalog), Hannover 1962, Kat. Nr. 30, Abb. 20. – Michael Brandt, Das Inventar der Kirche zum Heiligen Kreuz in Hildesheim, in: Die Kirche zum Heiligen Kreuz in Hildesheim (Die Diözese Hildesheim in Vergangenheit und Gegenwart 46/47, 1978/79), Hildesheim 1980, S. 137–174 (157–158), Kat. Nr. 3, Abb. 192, 193. – Stadt im Wandel. Kunst und Kultur des Bürgertums in Norddeutschland 1150–1650 (Ausstellungskatalog), hrsg. von Cord Meckseper, Stuttgart–Bad Cannstatt 1985, Kat. Nr. 1042 (Michael Brandt), mit Abb. – Michael Brandt u. Regula Schorta, Der Einband, in: Das Kostbare Evangelium des Heiligen Bernward, hrsg. von Michael Brandt, München 1993, S. 56–63 (58), Abb. 4. – Heinrich der Löwe und seine Zeit. Herrschaft und Repräsentation der Welfen 1125–1235 (Ausstellungskatalog), hrsg. von Jochen Luckhardt u. Franz Niehoff, München 1995, Kat. Nr. D 89 (Michael Brandt), mit Abb. – Abglanz des Himmels. Romanik in Hildesheim (Ausstellungskatalog), hrsg. von Michael Brandt, Hildesheim u. Regensburg 2001, Kat. Nr. 4.26 (Michael Brandt), mit Abb. – Holger A. Klein, Byzanz, der Westen und das wahre Kreuz. Die Geschichte einer

Reliquie und ihrer künstlerischen Fassung in Byzanz und im Abendland (Spätantike – Frühes Christentum – Byzanz. Kunst im ersten Jahrtausend, Reihe B, 17), Wiesbaden 2004, S. 231–233.

- 2_ Karl Jordan, Die Urkunden Heinrichs des Löwen, Herzogs von Sachsen und Bayern (Monumenta Germaniae Historia. Laienfürsten- und Dynastienurkunden der Kaiserzeit 1), Weimar 1941–1949, Nachdr. Stuttgart 1957–1960, Nr. 95, S. 145–146 (146). – Brandt, Inventar (Anm. 1), S. 158, Abb. 194.
- 3_ Zur Pilgerfahrt vgl. Einar Joranson, The Palestine pilgrimage of Henry the Lion, in: Medieval and Historical Essays in Honor of James Westfall Thompson, hrsg. von James Lea Cate u. Eugene N. Anderson, Chicago 1938, S. 146–225. – Karl Jordan, Heinrich der Löwe. Eine Biographie, München 1979, S. 175–183. – Wolfgang Georgi, Friedrich Barbarossa und die auswärtigen Mächte. Studien zur Außenpolitik 1159–1180 (Europäische Hochschulschriften, Reihe III, 442), Frankfurt am Main, Bern, New York u. Paris 1990, S. 209–225.
- 4_ Johannes Fried, Jerusalemfahrt und Kulturimport. Offene Fragen zum Kreuzzug Heinrichs des Löwen, in: Der Welfenschatz und sein Umkreis, hrsg. von Joachim Ehlers u. Dietrich Köttsche, Mainz 1998, S. 111–137. – Peter Schreiner, Diplomatische Geschenke zwischen Byzanz und dem Westen ca. 800–1200: Eine Analyse der Texte mit Quellenanhang, in: Dumbarton Oaks Papers 58, 2004, S. 251–282 (260). – Holger A. Klein, Eastern Objects and Western Desires: Relics and Reliquaries between Byzantium and the West, in: Dumbarton Oaks Papers, 58, 2004, S. 283–314 (284–287 u. 300, Abb. 11).
- 5_ Abgedruckt bei Brandt, Inventar (Anm. 1), S. 151–152.
- 6_ Brandt, Inventar (Anm. 1), S. 150–151.
- 7_ Restaurierungsbericht von Elisabeth Treskow, Köln, im Pfarrarchiv Heilig Kreuz.
- 8_ Vgl. Theo Jülich, Gemmenkreuze. Die Farbigkeit ihres Edelsteinbesatzes bis zum 12. Jahrhundert, in: Aachener Kunstblätter 54/55, 1986/87, S. 99–258.

- 9_ Dauerleihgabe im Dom-Museum Hildesheim, Inv. Nr. DS L 113. – Brandt, Inventar (Anm. 1), S. 153–154, Kat. Nr. 1, Abb. 182 u. 183. – Willmuth Arenhövel, Der Hezilo-Radleuchter im Dom zu Hildesheim. Beiträge zur Hildesheimer Kunst des 11. Jahrhunderts unter besonderer Berücksichtigung der Ornamentik, Berlin 1975, S. 138–143, Abb. 272–309. – Canossa 1077. Erschütterung der Welt. Geschichte, Kunst und Kultur am Anfang der Romanik (Ausstellungskatalog), hrsg. von Christoph Stiegemann u. Matthias Wemhoff, München 2006, Kat. Nr. 437 (Michael Peter), mit Abb.
- 10_ Der Schatz von Sankt Godehard (Ausstellungskatalog), hrsg. von Michael Brandt, Hildesheim 1988, Kat. Nr. 32 (Michael Brandt), mit Abb. – Michael Brandt, Ein Hildesheimer Vortragekreuz mit Grubenschmelzen, in: Festschrift für Hermann Fillitz zum 70. Geburtstag (Aachener Kunstblätter 60), Köln 1994, S. 223–236. – Abglanz des Himmels (Anm. 1), Kat. Nr. 4.27 (Michael Brandt), mit Abb.
- 11_ Hermann Schnitzler, Rheinische Schatzkammer, Düsseldorf 1957, Nr. 44, Taf. 147–149. – Jülich (Anm. 8), S. 190–191, Abb. 31.
- 12_ Schnitzler, Schatzkammer (Anm. 11), Nr. 45, Taf. 155. – Jülich (Anm. 8), S. 193, Abb. 36. – Michael Peter, Der Gertrudistragaltar aus dem Welfenschatz. Eine stilgeschichtliche Untersuchung (Schriften des Dom-Museums Hildesheim 2), Mainz 2001, S. 175 mit Anm. 14, Abb. 146.
- 13_ Percy Ernst Schramm u. Florentine Mutherich, Denkmale der deutschen Könige und Kaiser. Ein Beitrag zur Herrschergeschichte von Karl dem Großen bis Friedrich II. (Veröffentlichungen des Zentralinstituts für Kunstgeschichte in München 2), München, 2. Aufl. 1981, Nr. 145, mit Abb. – Hermann Fillitz, Die Schatzkammer in Wien. Symbole abendländischen Kaisertums, Salzburg u. Wien 1986, S. 166–167, Nr. 2, Taf. 6 u. 7. – Jülich (Anm. 8), S. 172–174, Abb. 19.
- 14_ Hermann Schnitzler, Das sogenannte große Bernwardkreuz, in: Karolingische und ottonische Kunst. Werden – Wesen – Wirkung (Forschungen zur Kunstgeschichte und christlichen Archäologie 3), Wiesbaden 1957, S. 382–394 (390–391), Abb. 161–162. – Jülich

(Anm. 8), S. 175–179, Abb. 20. – Canossa (Anm. 9), Kat. Nr. 522 (Michael Peter), mit Abb.

¹⁵_ Schnitzler, Bernwardkreuz (Anm. 14), 390–393.

¹⁶_ Hermann Fillitz, Das Adelheid-Kreuz aus St. Blasien, in: Das tausendjährige St. Blasien. 200jähriges Domjubiläum (Ausstellungskatalog), Karlsruhe 1983, Bd. 2, S. 212–228. – Hermann Fillitz u. Martina Pippal, Schatzkunst. Die Goldschmiede- und Elfenbeinarbeiten aus österreichischen Schatzkammern des Hochmittelalters, Salzburg und Wien 1987, Nr. 112, mit Abb. – Canossa (Anm. 9), Kat. Nr. 8 (Michael Peter), mit Abb.

¹⁷_ Dauerleihgabe im Dom-Museum Hildesheim, Inv. Nr. DS L 109. – Schnitzler, Bernwardkreuz (Anm. 14), S. 382–394, Abb. 157–160. – Kirchenkunst des Mittelalters. Erhalten und erforschen (Ausstellungskatalog), hrsg. von Michael Brandt, Hildesheim 1989, Kat. Nr. 2 (Michael Brandt), mit Abb. – Bernward von Hildesheim und das Zeitalter der Ottonen (Ausstellungskatalog), hrsg. von Michael Brandt u. Arne Eggebrecht, Hildesheim u. Mainz, Kat. Nr. VIII-34 (Martina Pippal), mit Abb. – Abglanz des Himmels (Anm. 1), Kat. Nr. 4.24 (Michael Brandt), mit Abb.

¹⁸_ Jülich (Anm. 8), S. 179–180, Farbtaf. 6. – Peter Lasko, The Enger Cross, in: Helmarshausen und das Evangeliar Heinrichs des Löwen, hrsg. von Martin Gosebruch u. Frank Neidhart Steigerwald (Schriftenreihe der Kommission für niedersächsische Bau- und Kunstgeschichte bei der Braunschweigischen wissenschaftlichen Gesellschaft 4), Göttingen 1992, S. 79–108. – Canossa (Anm. 9), Kat. Nr. 520 (Michael Peter), mit Abb.

¹⁹_ Erich Meyer, Die Hildesheimer Rogerwerkstatt, in: Pantheon 17, 1944, S. 1–11 (4–7). – Abglanz des Himmels (Anm. 1), Kat. Nr. 5.1–5.3 (Ursula Mende). – Canossa (Anm. 9), Kat. Nr. 527–529 (Ursula Mende), mit Abb.

²⁰_ Zu dieser Schmuckform Hermann Fillitz, Studien zur römischen Reichskrone, in: Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen in Wien 50, 1953, S. 23–52 (33). – Mechthild Schulze-Dörrlamm, Die

Kaiserkrone Konrads II. (1024–1039). Eine archäologische Untersuchung zu Alter und Herkunft der Reichskrone, Sigmaringen 1991, S. 64–66. – Hiltrud Westermann-Angerhausen, Spuren der Theophanu in der ottonischen Schatzkunst?, in: Kaiserin Theophanu. Begegnungen des Ostens und des Westens um die Wende des ersten Jahrtausends. Gedenkschrift des Kölner Schnütgen-Museums zum 1000. Todesjahr der Kaiserin, hrsg. von Anton von Euw u. Peter Schreiner, Köln 1991, Bd. 2, S. 193–218 (205–207).

²¹ Schramm u. Mutherich (Anm. 13), Nr. 67, mit Abb. – Fillitz, Schatzkammer (Anm. 13), S. 165–166 Nr. 1, Taf. 1–4. – Hermann Fillitz, Bemerkungen zur Datierung und Lokalisierung der Reichskrone, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte 56, 1993, S. 313–334, Abb. 1–4.

²² Schramm u. Mutherich (Anm. 13), Nr. 134, mit Abb. – Hermann Fillitz, Der Einband, in: Das Perikopenbuch Heinrichs II. Clm 4452 der Bayerischen Staatsbibliothek München. Begleitband zur Faksimileausgabe, hrsg. von Florentine Mutherich u. Karl Dachs, Frankfurt am Main u. Stuttgart 1994, S. 121–133 (126–128), Abb. 99, 103 u. 104. – Peter (Anm. 12), S. 90–94, Abb. 41, 67–70.

²³ Arenhövel (Anm. 9), Abb. 287–294. – Vgl. oben Anm. 9.

²⁴ Kirchenkunst (Anm. 17), Kat. Nr. 2, Abb. 9 u. 10. – Vgl. oben Anm. 17.

²⁵ München, Bayerische Staatsbibliothek, Clm 4451. – Frauke Steenbock, Der kirchliche Prachteinband im frühen Mittelalter. Von den Anfängen bis zum Beginn der Gotik, Berlin 1965, Nr. 32, Abb. 48. – Schramm u. Mutherich (Anm. 13), Nr. 113, mit Abb. – Schulze-Dörlamm (Anm. 20), S. 76, Abb. 52.

²⁶ Fillitz, Adelheid-Kreuz (Anm. 16), Abb. 67. – Fillitz u. Pippal (Anm. 16), Nr. 112, Abb. 112.3. – Vgl. oben Anm. 16.

²⁷ Josef Braun, Meisterwerke der deutschen Goldschmiedekunst der vorgotischen Zeit (Sammelbände zur Geschichte der Kunst und des Kunstgewerbes 8), München 1922, Bd. 2, S. 10, Taf. 51. – Victor H. Elbern u. Hans Reuther, Der Hildesheimer Domschatz, Hildesheim 1969, Nr. 36.

- ²⁸_ Schramm u. Mutherich (Anm. 13), Nr. 197, mit Abb. – Fillitz, Schatzkammer (Anm. 13), Nr. 14, Taf. 19. – *Nobiles Officinae*. Die königlichen Hofwerkstätten zu Palermo zur Zeit der Normannen und Staufer im 12. und 13. Jahrhundert (Ausstellungskatalog), hrsg. von Wilfried Seipel, Wien u. Mailand 2004, Kat. Nr. 57 (Helmut Trnek), mit Abb. S. 87 u. 239.
- ²⁹_ Le trésor de Saint-Denis (Ausstellungskatalog), Paris 1991, Kat. Nr. 39 (Jannic Durand), mit Abb. – Byzance. L'art byzantin dans les collections publiques françaises (Ausstellungskatalog), Paris 1992, Kat. Nr. 196 (Jannic Durand), mit Abb. – *The Glory of Byzantium. Art and Culture of the Middle Byzantine Era A.D. 843–1261* (Ausstellungskatalog), hrsg. von Helen C. Evans u. William David Wixom, New York 1997, Kat. Nr. 133 (Susan A. Boyd), mit Abb.
- ³⁰_ In den gleichen Zusammenhang gehört das Motiv der offenen Filigrankörbchen, wie sie etwa eine Fibel des 12. Jahrhunderts aus Monte Cassino in Rom, Museo dell'Alto Medioevo, vgl. *Nobiles Officinae* (Anm. 28), Kat. Nr. 3, mit Abb., oder das Kreuz der Kathedrale von Velletri, vgl. ebd., Kat. Nr. 5, mit Abb., aufweisen, deren reiche Goldschmiedeornamentik ebenfalls auf islamische Vorbilder zurückgeführt worden ist.
- ³¹_ Schätze der Kalifen. Islamische Kunst zur Fatimidenzeit (Ausstellungskatalog), hrsg. von Wilfried Seipel, Wien u. Mailand 1999, Kat. Nr. 79, mit Abb.
- ³²_ Marilyn Jenkins u. Manuel Keene, *Islamic Jewelry in the Metropolitan Museum of Art*, New York 1982, Kat. Nr. 16, 40 u. 41, mit Abb.
- ³³_ Almut von Gladiss, *Schmuck im Museum für Islamische Kunst*, Berlin 1998, Kat. Nr. 18, Taf. 7.
- ³⁴_ Hildesheim, Dom-Museum, DS 18. – Steenbock (Anm. 25), Nr. 66, Abb. 93. – Bernward von Hildesheim (Anm. 17), Kat. Nr. VIII-30 (Michael Brandt u. Ulrich Kuder), mit Abb. – Brandt u. Schorta, *Einband* (Anm. 1), S. 56–63, Taf. 1. – *Abglanz des Himmels* (Anm. 1), Kat. Nr. 4.9 (Michael Brandt), mit Abb.

- 35_ Utrecht, Museum Catharijneconvent, AMB h. 1, (Deckel m. 901). – Steenbock (Anm. 25), Nr. 86, Abb. 118. – Rhein und Maas. Kunst und Kultur 800–1400 (Ausstellungskatalog), hrsg. von Anton Legner, Köln 1972 u. 1973, Kat. Nr. J 39 (Anton von Euw), mit Abb.
- 36_ Marie-Madeleine Gauthier, *Emaux du moyen âge occidental*, Fribourg 1972, S. 124–126 u. 343–344 Nr. 81. – William Voelkle, *The Stavelot Triptych. Mosan Art and the Legend of the True Cross*, New York 1980, Taf. 1–8. – *The Glory of Byzantium* (Anm. 29), Kat. Nr. 301 (William Voelkle), mit Abb.
- 37_ Swarzenski (Anm. 1), S. 332–333, Abb. 278 u. 279.
- 38_ Swarzenski (Anm. 1), S. 326–339, Abb. 269, 270, 273, 278, 281, 282, 285. – *Die Zeit der Stauer. Geschichte – Kunst – Kultur* (Ausstellungskatalog), hrsg. von Reiner Haussherr, Stuttgart 1977, Kat. Nr. 578 (Dietrich Kötzsche), Abb. 387. – *Heinrich der Löwe* (Anm. 1), Kat. Nr. D 60 (Michael Brandt), mit Abb.
- 39_ Motivisch verwandt ist etwa die Rankenornamentik auf dem Buchdeckel des 1159 datierten Ratmann-Sakramentars in Hildesheim, Dom-Museum, DS 37, vgl. Steenbock (Anm. 25), Nr. 96, Abb. 135. – *Heinrich der Löwe* (Anm. 1), Kat. Nr. G 31 (Michael Brandt), mit Abb. – *Abglanz des Himmels* (Anm. 1), Kat. Nr. 3.9 (Michael Brandt), mit Abb.
- 40_ Brandt, *Inventar* (Anm. 1), Kat. Nr. 3. – *Heinrich der Löwe* (Anm. 1), Kat. Nr. D 89 (Michael Brandt). – *Abglanz des Himmels* (Anm. 1), Kat. Nr. 4.26 (Michael Brandt).
- 41_ Dauerleihgabe im Dom-Museum Hildesheim, Inv. Nr. L 1978-2. – *Schatzkammer auf Zeit. Die Sammlungen des Bischofs Eduard Jakob Wedekin 1796–1870* (Ausstellungskatalog), hrsg. von Michael Brandt, Hildesheim 1991, Kat. Nr. 39 (Michael Brandt), mit Abb. – *Bernward von Hildesheim* (Anm. 17), Kat. Nr. IX-22 (Michael Brandt), mit Abb. – *Abglanz des Himmels* (Anm. 1), Kat. Nr. 4.16 (Michael Brandt), mit Abb.

- 42_ Kirchenkunst (Anm. 17), Kat. Nr. 9 (Michael Brandt), mit Abb. – Heinrich der Löwe (Anm. 1), Kat. Nr. A 17 (Michael Brandt), mit Abb. – Susanne Beatrix Hohmann, *Die Halberstädter Chorschranken. Ein Hauptwerk der niedersächsischen Kunst um 1200* (Neue Forschungen zur deutschen Kunst 3), Berlin 2000, S. 117–120, Abb. 141–144. – *Abglanz des Himmels* (Anm. 1), Kat. Nr. 4.23 (Michael Brandt), mit Abb.
- 43_ Trier, Domschatz, Cod. 140 u. 141. – Steenbock (Anm. 25), Nr. 98 u. 99, Abb. 138 u. 139. – *Schatz von Sankt Godehard* (Anm. 10), Kat. Nr. 29 u. 30 (Michael Brandt), mit Abb. – *Abglanz des Himmels* (Anm. 1), Kat. Nr. 4.7 (Michael Brandt), mit Abb.
- 44_ Heinrich der Löwe (Anm. 1), Kat. Nr. D 89 (Michael Brandt). – *Abglanz des Himmels* (Anm. 1), Kat. Nr. 4.26 (Michael Brandt).
- 45_ Brandt, *Inventar* (Anm. 1), S. 172–173, Nr. 1, Abb. 231. – Klein, *Byzanz* (Anm. 1), S. 232, Abb. 101.
- 46_ Peter Bloch, *Romanische Bronzekruzifixe* (Denkmäler deutscher Kunst. Bronzegeräte des Mittelalters 5), Berlin 1992, S. 240 Nr. VI A 2, mit Abb. – Vgl. oben Anm. 10.
- 47_ Bloch (Anm. 46), S. 240 Nr. VI A 1, mit Abb. – Bernward von Hildesheim (Anm. 17), Kat. Nr. VIII-31 (Michael Brandt), mit Abb.
- 48_ Vgl. Peter Bloch, *Romanische Bronzekruzifixe vom Typus des Bernward-Kruzifixes*, in: *Aachener Kunstblätter* 47, 1976, S. 81–110 (81–82, 85–86), Nr. 1 u. 2, Abb. 1 u. 2. – Brandt, *Vortragekreuz* (Anm. 10), S. 223–228, Abb. 1 u. 4.
- 49_ Dauerleihgabe im Dom-Museum Hildesheim, Inv. Nr. L 1989/6. – *Schatzkammer auf Zeit* (Anm. 41), Kat. Nr. 38 (Michael Brandt), mit Abb. – Bernward von Hildesheim (Anm. 17), Kat. Nr. IX-25 (Beate Braun-Niehr), mit Abb. – *Abglanz des Himmels* (Anm. 1), Kat. Nr. 4.25 (Michael Brandt), mit Abb.
- 50_ Canossa (Anm. 9), Kat. Nr. 527–529 (Ursula Mende), mit Abb. – Vgl. oben Anm. 19.

- 51_ Braunschweig, Herzog Anton Ulrich-Museum, Inv. Nr. MA 55. – Steenbock (Anm. 25), Nr. 107, Abb. 146. – Stadt im Wandel (Anm. 1), Kat. Nr. 1030 b (Frauke Steenbock), mit Abb. – Heinrich der Löwe (Anm. 1), Kat. Nr. F 13 (Jochen Luckhardt), mit Abb.
- 52_ London, Victoria and Albert Museum, Inv. Nr. 138-1866. – Vatikanstadt, Biblioteca Apostolica Vaticana, Museo Sacro, Pal. Lat. 50. – Adolph Goldschmidt, *Die Elfenbeinskulpturen aus der Zeit der karolingischen und sächsischen Kaiser*. 8.–11. Jahrhundert, Bd. 1, Berlin 1914, Nr. 13 u. 14, Taf. 7 u. 8. – Steenbock (Anm. 25), Nr. 14, Abb. 22 u. 23. – 799. Kunst und Kultur der Karolingerzeit. Karl der Große und Papst Leo III. in Paderborn (Ausstellungskatalog), hrsg. von Christoph Stiegemann u. Matthias Wernhoff, Mainz 1999, Kat. Nr. X.22 (Paul Williamson), mit Abb.
- 53_ St. Gallen, Stiftsbibliothek, Cod. 53. – Steenbock (Anm. 25), Nr. 23, Abb. 36 u. 37. – Johannes Duft u. Rudolf Schnyder, *Die Elfenbein-Einbände der Stiftsbibliothek Sankt Gallen*, Beuron 1984, S. 75–93, Taf. 6, 7 u. 15. – Peter Lasko, *Ars sacra 800–1200*, 2. Aufl. New Haven u. London 1994, S. 65, Abb. 85 u. 86.
- 54_ Steenbock (Anm. 25), Nr. 55, Abb. 75. – Lasko (Anm. 53), S. 84, Abb. 121.
- 55_ Karl Hermann Usener, *Zur Datierung der Stephansbursa*, in: *Miscellanea Pro Arte*. Hermann Schnitzler zur Vollendung des 60. Lebensjahres (Schriften des Pro Arte Medii Aevi 1), Düsseldorf 1965, S. 37–43 (40–42), Taf. 38 u. 39.
- 56_ Hartmut Hoffmann, *Buchkunst und Königtum im ottonischen und frühsalischen Reich* (Schriften der Monumenta Germaniae Historica 30), Stuttgart 1986, S. 36–37. – Florentine Mutherich, *Das Evangeliar Heinrichs des Löwen und die Tradition des mittelalterlichen Herrscherbildes*, in: *Das Evangeliar Heinrichs des Löwen und das mittelalterliche Herrscherbild* (Bayerische Staatsbibliothek. Ausstellungskataloge 35), München 1986, S. 25–34.
- 57_ Dietrich Kötzsche, *Der Buchdeckel des Quedlinburger Evangeliiars*, in: *Das Quedlinburger Evangeliar. Das Samuhel-Evangeliar aus dem*

Quedlinburger Dom (Bayerische Staatsbibliothek. Ausstellungskataloge 53), München 1991, S. 43–50. – Der Quedlinburger Schatz – wieder vereint (Ausstellungskatalog), hrsg. von Dietrich Kötzsche, Berlin 1992, Kat. Nr. 4, 5, 8, 9 (Dietrich Kötzsche), mit Abb. – Michael Peter, Das karolingische Elfenbeinkästchen im Schatz der Quedlinburger Stiftskirche, in: Zeitschrift des deutschen Vereins für Kunstwissenschaft 52/53, 1998/99, S. 53–92.