

Anna Pawlik

Von kleinen Schwestern und nahen Verwandten. Die romanische Goldene Madonna des Hildesheimer Doms

Die Marienverehrung in Hildesheim steht in einer langen Tradition, die bis in die Gründungszeit des Bistums zurückreicht. Prominente Zeugen für die intensiv geförderte Verehrung der Muttergottes in der Diözese und am Dom in Hildesheim sind das Heiligtum Unserer Lieben Frau aus dem 9. Jahrhundert und die Große Goldene Madonna aus der Zeit Bischof Bernwards (amt. 993-1022). Beide sind im Hildesheimer Domschatz erhalten. Im Schatten dieser Objekte steht meist eine weitere Goldene Madonna aus romanischer Zeit.

Die Figur der thronenden Maria mit ihrem Kind (56 cm hoch) ist mit Ausnahme der Köpfe und Hände mit Gold- und vergoldeten Silberblechen beschlagen.¹ Besonders mit Blick auf die Gestalt und Funktion der bernwardinischen Marienfigur steht die Frage im Raum, mit welcher Absicht rund 150 Jahre nach der Entstehung der ottonischen Marienfigur eine weitere Figur geschaffen wurde, die der älteren in Gestalt und Materialwahl beinahe gleichkam.

Um den Blick auf das hochmittelalterliche Marienbildwerk zu schärfen, ist zunächst eine Aufnahme des ursprünglichen Bestands notwendig: Das Erscheinungsbild der kleinen Marienfigur wird heute maßgeblich durch Überarbeitungsmaßnahmen der Jahre 1664 und 1920 bestimmt: 1664 waren beide Köpfe im Zuge einer barocken »Modernisierungsmaßnahme«



ABB. 1 _ Kleine Goldene Madonna, Hildesheim, Dom-Museum



ABB. 2 _ Große Goldene Madonna, Hildesheim, Dom-Museum

unter dem Hildesheimer Kanonikus Franz Anton Wissocque ersetzt worden.² Die Annalen des Hildesheimer Jesuiten Georg Elbers (1607-1673), der beide Goldmadonnen 1664 im Schatzraum des Doms sah, berichten aus diesem Jahr:

»In gazophylatio Cathedralis Ecclesia asservantur duo Beatissima Virginis Statua consimibus, utraque enim refert Deiperam descentem, et filiolem genibus suinentem. Altere harum paulo maior undi[...] con-vestita laminis aureis, etiam totum caput et faciem, infertis oculum loco binis gemmis, non tam Coelitum Reginam, quam monstrosum

aliquod idolum referebat, quare R[o]m[an]us et Pronobilis D[omi]n[u]s Franeissus Antonius de Wissocq Cathedralis Canonicus Presbyter pro proximio in Dei parentem affectu anno 1664 insit statuarium amoto auro latens sub eo lignum in faciem conformare Virginis, deprehensum imago[?] est totam hanc statuam, sicut etiam alteram ex roseto sculptum esse, quare segmenta diligenter asservata, nec improbabilis sumpta est conjectura, lipsanoteca Ludovici pri ex roseto suspensum, eidem immobilem adharisse, atque idem ad conservandam [...] rei memoriam ex eodem ligno sculptas binas Deipura imagines, et alteram materia sue sat prastantem auro obrizo coopertam. [...]»³

Der Domherr Anton von Wissocque hatte den Annalen Elbers' zufolge zur Steigerung der Verehrbarkeit beider Figuren verfügt, die ursprünglichen Köpfe durch zeitgemäßere aus Holz und mit Echthaar sowie die Hände zu ersetzen.⁴ Für die romanische Figur ließ Wissocque zudem eine Krone anfertigen, die man mit dem Namenskürzel »WISSOC« in gotischen Majuskeln versah.⁵ Johann Michael Kratz paraphrasiert einen Eintrag aus dem Fabrik-Register des Doms, demzufolge soll die Krone golden und mit Steinen besetzt gewesen sein. Sie ist nicht mehr erhalten. Möglicherweise war sie auch nicht als ständiges Ausstattungsstück gedacht, die 12-teilige Kupferstichserie »Gloriosa antiquitas Hildesina«, die der Hildesheimer Goldschmied und Kupferstecher Johann Ludwig Brandes nach 1724 schuf, zeigt die ursprüngliche romanische Krone mit edelsteinbesetztem Reif und vier schlanken, weit auskragenden Lilien auf dem Haupt der »imago minor B. Virginis Mariae«.

Der Stich belegt auch, dass die barocke Überarbeitung bei der romanischen Madonna weit weniger umfangreich ausfiel als bei der älteren: Der romanische Thron wurde nicht vollständig ersetzt, sondern lediglich um Thronwangen ergänzt. Der Stich zeigt nur eine Thronwange rechts, es ist aber davon auszugehen, dass 1664 links eine weitere angebracht worden war. Das Kind trägt einen Strahlennimbus.

Die zweite, wohl deutlich tiefer greifende Veränderung wurde 1920 vorgenommen: Im März dieses Jahres wurde die Marienfigur bei einem Einbruch in das Hildesheimer Dom-Museum gemeinsam mit 17 weiteren Kunstwerken gestohlen, glücklicherweise aber einige Tage später auf einer Müllgrube in Berlin wiedergefunden. Das Ausmaß der Zerstörung jedoch war groß: Der wohl ursprüngliche Holzkern war, wie Fotoaufnahmen belegen, voll-

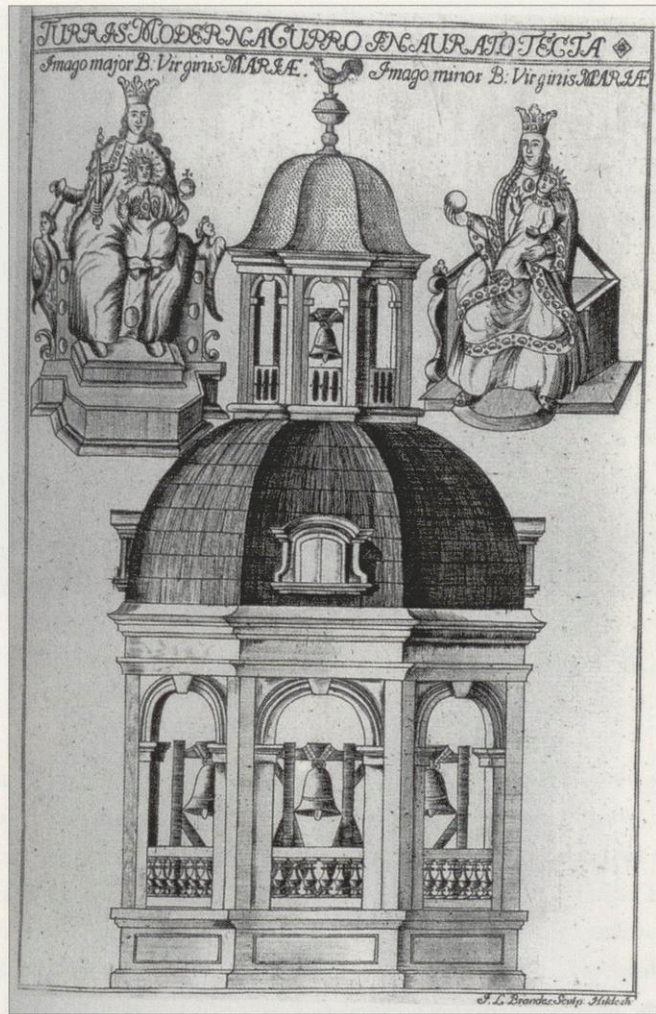


ABB. 3 _ Darstellung der Kleinen Goldenen Madonna (oben rechts) bei Johann Ludwig Brandes, *Gloriosa antiquitas Hildesina*, nach 1724, Taf. 7

ständig zerschlagen worden, nur der Kopf des Kindes war zunächst erhalten. Der Mantel aus Goldblechen war in zahlreiche Stücke zerschnitten, insgesamt fehlten 27 goldene Edelsteinfassungen, 19 Filigrane waren stückweise erhalten. Unversehrt geblieben waren nur der Thron der Figur und ihre Krone, weil sie aus unbekannten Gründen zum Zeitpunkt des Einbruchs nicht im Museum aufbewahrt wurden.⁶ Das Hildesheimer Domkapitel



ABB. 4 _ Kleine Goldene Madonna, Detail: Linker Fuß

übertrag die Wiederherstellung des Bildwerks dem Aachener Domgoldschmied August Witte.⁷ Nach ersten Untersuchungen stellte Witte im Februar 1933 fest, dass der ursprüngliche Holzkern nicht mehr zu retten war, der erhaltene Kern des Throns war darüber hinaus durch Wurmfraß zersetzt. Nach Rücksprache mit dem Hildesheimer Domkapitel wurden beide Holzkerne durch neue aus Lindenholz ersetzt, ebenso die Köpfe.⁸ In einem Schreiben an das Domkapitel im Februar 1933 empfahl Witte weiter, fehlende Filigranborten nicht zu ergänzen, sondern die zuvor auf der Rückseite angebrachten ursprünglichen Borten zu verwenden. Ergänzen wolle er stattdessen, so Witte, verlorene Teile des rückseitigen Silberbeschlags am Mantel der Maria.⁹ Unterhalb der Füße Marias sind diese Hinzufügungen heute erkennbar: Witte markte die von ihm ergänzten Stücke mit seinen Initialen und dem Wert des Feinsilbers (999).

Nach Vorlage alter Abbildungen fügte Witte die stark verdrückten und gerissenen Goldbleche wieder zusammen und befestigte sie mit Hilfe neuer Nägel auf dem ersetzten Holzkern. Die Risse der Goldbleche sind heute noch gut zu erkennen. In einem Bericht über die Restaurierung der Figur lobte H. Schiffrers 1933/34 die Arbeit Wittes: »Die kostbaren Filigranbor-



Abb. 5 _ Abbildung der Kleinen Goldenen Madonna bei
Joseph Braun 1922, Abb. 51

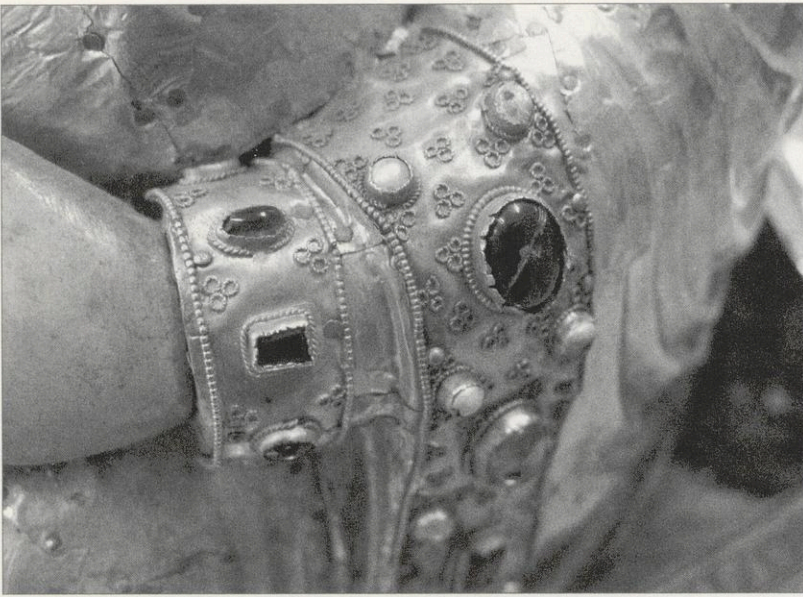


ABB. 6 _ Kleine Goldene Madonna, Detail: linker Ärmelsaum

ten des Gewandes waren Gott sei Dank größtenteils unversehrt geblieben; zwei fehlende wurden in so täuschender Weise ersetzt, daß sie selbst dem geübten Auge des Kunstkenners nicht als Ersatz kenntlich sind.«¹⁰ Eine vergleichende Aussage ist heute nur noch anhand einer Abbildung möglich, die Stephan Beissel 1909 und Joseph Braun 1922 publizierten. Sie war vermutlich für die Publikation Beissels Anfang des 20. Jahrhunderts aufgenommen worden und vermittelt einen Eindruck vom Zustand der Figur vor der Zerstörung.¹¹

Bei näherer Betrachtung der Gewandborten im Vergleich zu der Abbildung werden die Ergänzungen Wittes deutlich: Tatsächlich wurden nur zwei Bortenstücke ergänzt, eines am linken Bein und eines am linken Ärmelsaum. Die Filigrane nehmen die Ziermotive der ursprünglichen Borten auf. Darüber hinaus ersetzte Witte einige Steine, deren Position heute anhand der Abbildung bei Braun jedoch nicht zu rekonstruieren ist. Abweichungen von der ursprünglichen Farbigkeit der Edelsteine sind wohl der begrenzten Verfügbarkeit der Edelsteine durch Witte zuzurechnen.¹² Von der mittelalterlichen Vorgabe weicht so beispielsweise der Steinbesatz am linken Ärmelsaum ab: Entgegen der regelmäßigen Abfolge von je drei kleeblatt-

förmig angeordneten, ovalen Rubinen am rechten Saum wechseln sich am erneuerten Saum links ein ovaler und ein rechteckiger Rubin ab. Dass diese Anordnung nicht auf eine Erfindung Wittes zurückgeht, zeigt die Gestaltung des Steinbesatzes an den Schuhen Marias, die die Abfolge von eckigen und runden Rubinen aufnimmt. Unterschiede sind lediglich in der Ausführung der Filigrane zu sehen: So zeigt das Bortenstück unten rechts am Gewand dasselbe 3-teilige Kreismotiv aus gekordelten Golddrähten wie die beiden angrenzenden ursprünglichen Bleche, jedoch in weiterem Abständen. Zudem wirkt das ersetzte Blech deutlich weniger handwerklich gefertigt, vermutlich wurde auch eine andere Legierung verwendet.

Es zeigt sich, dass August Witte im Rahmen der ihm gegebenen Möglichkeiten und angesichts der schweren Zerstörung der Figur den restauratorischen und konservatorischen Grundsätzen seiner Zeit weit voraus war: Bei Ergänzungen orientierte er sich an den hochmittelalterlichen Vorgaben und machte sie durch Marken deutlich. Nur an den Füßen ersetzte er Fehlstellen im Steinbesatz, die schon vor der Zerstörung vorhanden waren. Dagegen beließ er verlorene Perlen am unteren Saumbeschlag als Fehlstelle. Der Gesamteindruck der Figur blieb so in größtmöglichem Umfang erhalten.

Die Figur wird heute maßgeblich durch die Köpfe von Mutter und Kind bestimmt, die ganz unter dem Eindruck des Jugendstils standen. Die Figur hat dennoch ihren hochmittelalterlichen Charakter nicht eingebüßt. Über die Gestalt der ursprünglichen Köpfe ist nichts bekannt. Adolph Zeller ging 1911 davon aus, dass beide Köpfe ursprünglich mit Goldblechen bekleidet und die Augen mit Edelsteinen versehen gewesen sein sollen.¹³ Im Vergleich zur ottonischen Marienfigur aus der Zeit Bischof Bernwards könnte dies möglicherweise ein Irrtum sein: Vielleicht waren wie bei der bernwardinischen Figur die Köpfe und Hände der romanischen Muttergottes mit Kind auch aus farbig gefasstem Holz?

Die thronende romanische Madonna (siehe Abb. 1) sitzt frontal ausgerichtet auf dem Thron, sie vertritt somit den Typus der »Sedes sapientiae«, der in Anlehnung an die alttestamentarische Darstellung des Throns Salomos die sitzende Muttergottes mit dem Knaben als Sitz der Weisheit zeigt. Maria, mit schmalen Schultern und deutlich gelängtem Oberkörper, ist dem Betrachter frontal zugewandt. In ihrer Rechten hält sie einen goldenen Apfel, der sie als »Neue Eva« ausweist.¹⁴ Die linke Hand umfasst locker die Oberschenkel des Kindes. Die Geste wirkt lediglich unterstützend, nicht

fixierend. Maria ist mit einem eng anliegenden Untergewand bekleidet, dessen Ärmel zu sehen sind, und einem pallaähnlichen Oberkleid mit rundem Halsausschnitt, weiten Ärmeln und reich verzierten Saumbesätzen. Das Gewand fällt in stilisierten fließenden Bahnen bis auf die Füße herab, wo es sich leicht staut. Die Faltengebung unterstreicht nur schwach die Körperlichkeit der Figur: Schenkel und Knie zeichnen sich leicht durch längsovale Falten ab. Am Oberkörper fällt das Gewand eher unnatürlich in U-förmigen Falten herab. Nur am linken Arm ist der ursprüngliche Faltenwurf noch erkennbar, in eleganten Schwüngen ziehen sich die Falten des Obergewandes über die Armbeuge und stauen sich im Schoß der Figur. An der rechten Seite ist dieser Faltenwurf deutlich gestört. Die Ärmel des Untergewands liegen eng an und sind mit Filigranborten geschmückt. Die Borte am rechten Arm gehört zum Altbestand der Figur. Sie wird durch jeweils drei strahlenförmig angeordnete ovale Rubine in gezahnten Kastenfassungen mit umlaufenden gedrehten Golddrähten gegliedert. Zwischen den einzelnen Gruppen sitzen je zwei Perlen in gedrehten Filigranfassungen. Die Filigrane an den Borten des Untergewands bestehen aus je drei, ebenfalls zu Gruppen geordneten gedrehten Golddrähten. Die Borten der weiten Ärmel werden bis auf die Knie der Maria hinabgeführt. Einzelne Stücke dieser langen Borten wurden 1920 ersetzt, im Ganzen ist jedoch ein vergleichsweise geschlossenes Bild aus abwechselnd roten und blauen Steinen erhalten, die von paarweise angeordneten Perlen begleitet werden. Nur einzelne Steine durchbrechen die Farbgestaltung. Sie sitzen auch hier in gezahnten Kastenfassungen mit umlaufenden Perldrähten. Die geschlungenen Filigrane sind in ihrer Gestaltung deutlich reicher als die der Borten am Untergewand. Diese Filigrangestaltung erscheint auf den einzelnen Abschnitten in unterschiedlicher Dichte, manchmal in eng aneinanderliegenden Spiralen, manchmal in lichterem Windungen. Im Unterschied zu den Ärmelborten ist eine parallel zum Gewandsaum verlaufende Borte unterhalb der Knie Marias in ähnlicher Weise wie die Filigrane am Untergewandsaum und den Schuhen verziert: Jeweils drei zueinander angeordnete Kreise aus gekordelten Drähten sind locker auf dem Grund verteilt. Auch hier wechseln sich ovale Rubine mit größeren, hell bis mittelblauen Saphiren ab. Die sehr feinen, spitzen Schuhe Marias sind mit ovalen und rechteckigen kleinen Rubinen geschmückt, ein Perldrahtstab zierte die Außenkante der Schuhe.

Im Gegensatz zu seiner Mutter wirkt das Kind bewegter und gelöster. Es sitzt nicht, wie noch bei der ottonischen Madonna, streng frontal und

repräsentativ auf dem Schoß Marias. Stattdessen lehnt es leicht diagonal zur Mutter in ihrer Armbeuge. Seine gelöste Haltung wird vor allem durch den Überschlag des linken Beins ins Bild gesetzt. Die linke Hand liegt locker auf dem linken Oberschenkel, die rechte ist zum Segen erhoben. Elbern und Reuther vermuteten, das Kind habe einst einen Apfel in der linken Hand gehalten.¹⁵ Dies ist jedoch ohne Belege. Die ursprüngliche Gestaltung des Knabenkopfes ist nicht mehr zu rekonstruieren, ebenso wenig die Gestalt des Marienkopfes.

Die erhaltene Lilienkrone stammt aus der Entstehungszeit der Marienfigur. Das Filigran des Kronreifs ist mit alternierend flächig angeordneten Kreisen aus gekordelten Drähten und Schneckenfiligran gestaltet. Eine regelmäßige Abfolge ist nicht festzustellen. Bezüge ergeben sich zum einen zu den Filigrankreisen auf der Gewandsaumborte der Maria, zum anderen weitaus deutlicher zu ihrer Halsborte.¹⁶ Um spätere Hinzufügungen handelt es sich bei den Fassungen, die die fünf großen, ovalen Steine der Krone umfassen. Die Fassung mit einem Blattkranz aus umgestülpten, in sich strukturierten Spitzen findet sich ebenso bei dem mächtigen Saphir auf der Brust Mariens, dort abwechselnd begleitet von gefassten Perlen und kleinen roten und blauen Edelsteinen. Die kreisförmigen Filigrane und die Fassungen belegen die Entstehung des Kronreifs in romanischer Zeit. Eine Überarbeitung des Reifs in gotischer Zeit legen die Fassungen der großen Steine nahe, sie weisen grob in die Zeit um 1400. Zu dieser Zeit wurde der Marienfigur möglicherweise auch der große Saphir in gleicher Fassung angefügt. Eine Überarbeitung der Lilien an der Krone ist nur anhand einiger Löcher im Kronreif nachzuweisen, möglicherweise wurden die Lilien einmal neu angeordnet. Darüber hinaus weist die filigrane Lilienform mit den weit heruntergebogenen Seitenarmen Formen des 12. Jahrhunderts auf, wie sie auch an den Thronseiten zu finden sind.

Als seitlich geschlossener Schemel ohne Armlehnen wirkt der Thron in der Vorderansicht unauffällig. Erst in der rückseitigen Ansicht zeigt sich die ungewöhnliche Gestaltung. Der Thron ist vollständig mit Silberblechen beschlagen, die Lehne und die Wangen sind mit vergoldeten, gravierten Lilien besetzt. Die Lehne, nach oben hin an den Seiten konkav eingezogen, endet oben mit einem runden Aufsatz, auf dem eine silbervergoldete fünfblättrige Rosette aufgesetzt wurde. Während die Seiten und die Rückseite mit vergoldeten, gravierten Bändern in Zick-Zack-Ornamentik gerahmt sind, verläuft am Rand der Thronlehne eine in Niellotechnik aus-



ABB. 7 _ Kleine Goldene Madonna, Hildesheim, Dom-Museum, Rückseite

geführte Inschrift auf punzierten Silberbändern: QVE[M] DEDIT AN[TE] PAT[ER] PARIT H[VN]C I[N] T[EM]P[O]R[E] MATER / + NVT[R] IT[VR] REGIT[VR] S[ED] EA[M] FOVET VNDE FOVETUR + INCI- PIT / ET[ER]N[VS] CIB[VS] ESVRIT IMA SVP[ER]VS + DVC AD I[N] OCCIDVAM PASTORE[M] C[VM] GREGE · V/ITAM + ACCEPTES TRVTINA PLVS / FACTIS VOTA GVB[ER]NA.¹⁷ Christine Wulf ist die paläographische Auswertung der Inschrift zu verdanken. Es handelt sich um einen Hexameter, teils ein-, teils zweisilbig leoninisch gereimt. Während die ersten drei Verse das Wunder der Menschwerdung herausstellen,



ABB. 8 _ Siegburger Madonna, Köln, Museum Schnütgen, um 1150/60

dürften die Verse vier und fünf als Gebet an Maria aufgefasst werden. Die besondere Betonung der Menschwerdung Christi liegt hier in der Rolle Marias, legitimiert durch die Existenz ihres Sohnes. Damit steht ihre Rolle als Gottesgebälerin, als »Dei Genitrix«, im Mittelpunkt. Die Inschrift konnte Christine Wulf anhand der Buchstabenform in die zweite Hälfte des 12. Jahrhunderts datieren.¹⁸

Die Inschrift ist damit zum ursprünglichen Bestand der Muttergottesfigur zu zählen, deren Datierung in das letzte Drittel des 12. Jahrhunderts zuletzt von Gerhard Lutz bestätigt wurde.¹⁹ Neben der Gestaltung der Filigrane und Fassungen²⁰ weist die Konzeption der Figur als Ganze in diese Zeit. Die deutlich frontale Ausrichtung der Figur, der gelängte, schmale Oberkörper und die symmetrische Gewandkomposition verweisen auf zeitnah



ABB. 9 _ Altarretabel, Oberpleis bei Königswinter, St. Pankratius, 1160/70

entstandene rheinische Muttergottesfiguren aus der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts, wie etwa die Siegburger Madonna im Museum Schnütgen (um 1150/60) oder die Marienfigur aus dem Altarretabel in St. Pankratius in Oberpleis bei Königswinter (1160/70).²¹

Beide zeichnet eine streng frontale, beinahe statische Komposition aus. Die Oberkörper sind ebenfalls gelängt, die schmalen Schultern umfängt ein eng anliegendes Gewand. Ein Verweis auf zukünftige Stil motive ist dagegen die

deutliche Bewegung des Hildesheimer Knabens, der mit den überkreuzten Beinen die symmetrische Komposition seiner Mutter kontrastiert, wie es auch die Siegburger Madonna aus dem Museum Schnütgen zeigt.²² Vergleichsbeispiele für die Filigrangestaltung sind im Umfeld des Hildesheimer Domschatzes nicht zu finden. Auffällig ist, dass keine der Edelsteinfassungen an der Marienfigur die für Hildesheimer Werke der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts typischen gezackten Kastenfassungen aufweist, wie zum Beispiel der Einband des Godehard-Evangeliars (Trier, Domschatz, um 1170/80) oder das Kreuz Heinrichs des Löwen (Hildesheim, Dom-Museum, um 1180/90). Auch die eher schlicht gehaltene Filigranzier ist in Hildesheim für diese Zeit nur an einem Stück nachzuweisen, der Krone des Oswald-Reliquiars. Das Reliquiar entstand an der Wende zum 13. Jahrhundert und weist an den trapezförmigen Mittelplatten der Krone ähnliche flache, gekordelte Drähte auf wie die Filigrane der romanischen Marienfigur. Dennoch sind die Filigrane, die in der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts in Hildesheim hergestellt wurden, nicht nur deutlich plastischer, sondern auch raumgreifender, reicher und dichter, wie diejenigen am Godehard-Buchdeckel in Trier.

Einen Bezug zur westfälischen Goldschmiedekunst zeigen Vergleichsbeispiele für die silbervergoldeten gravierten Bänder, die den Thron zieren: An den beiden Osnabrücker Schreinen der heiligen Crispin und Crispinian aus der Zeit um 1230/40 sind die gravierten Bänder mit den sich kreuzenden Zick-Zackbändern an den Schauseiten ebenfalls zu finden. Beim Crispinian-Schrein umrahmt es die thronende Muttergottes, beim Schrein des hl. Crispinus sowohl die Madonna als auch um die Figur des stehenden Märtyrers, vermutlich der hl. Crispinus.²³ Weitere, vor allem stilistische Bezüge zur Osnabrücker Goldschmiede lassen sich jedoch für die zweite Hälfte des 12. Jahrhunderts nicht finden, möglicherweise wurden gravierte Bänder wie die an der Hildesheimer Madonna und den beiden Osnabrücker Schreinen über einen längeren Zeitraum hin produziert und einzeln verkauft. Ein Hinweis auf eine Entstehung der Kleinen Goldenen Madonna im ostwestfälischen Raum lässt sich daraus nicht erkennen. Vielmehr zeigt sich in den formalen Verbindungen zu den rheinischen Marienfiguren ein für die zweite Hälfte des 12. Jahrhunderts typisches Gestaltungsprinzip kleinerer Marienfiguren, das in diesem Fall vom Rheinland in den niedersächsischen Raum vermittelt wurde und sich auch formalgeschichtlich erklären lässt: Die kleine Hildesheimer Marienfigur steht am Beginn einer Reihe vorgotischer Madonnenfiguren, die



ABB. 10 _ Schrein des hl. Crispinus, Osnabrück, Domschatz, um 1230/40

mit Silber oder vergoldeten Silberblechen ummantelt und in den Dimensionen etwas kleiner waren als ihre frühmittelalterlichen Vorgängerinnen: Eine kleine Figur eines hl. Papstes aus der Pfarrkirche St. Johann in Osnabrück (um 1220/30) und eine der Hildesheimer vom grundsätzlichen Konzept her ähnliche Marienfigur in der Domkammer Münster (um 1220/40).²⁴ Am Ende der Reihe steht eine teilvergoldete Silbermadonna aus dem Mindener Domschatz aus der Zeit um 1230.²⁵ Ihr ursprünglicher Holzkern ist heute verloren. Die Mindener Madonna bildet, wie bereits Dietmar Lüdke zeigte, den Übergang der romanisch-frühgotischen Goldschmiedeskulptur zu den gotischen Reliquienstatuetten – vollgetriebenen, eher kleinformatigen Werken, die ab dem ersten Viertel des 13. Jahrhunderts auch unter dem Einfluss der frei getriebenen Schreinsplastik entstanden.²⁶ Die vorgotische Gruppe metallbeschlagener Marien- und Heiligenfiguren markiert das Ende der metallverkleideten Holzskulptur. Ab dem ersten Viertel des 13. Jahrhunderts lassen sich nur vereinzelt Holzfiguren mit metallenen



ABB. 11 _ Marienfigur, Münster, Domkammer, um 1220/40

Beschlägen finden. Spätere Reflexe sind eine silbervergoldete thronende Madonna mit Kind aus dem Stift St. Johann in Osnabrück (um 1290), eine Madonna aus Oesede (Osnabrück, um 1480/90) und ein Vesperbild in Bad Iburger Privatbesitz (Osnabrück, um 1500).²⁷ Nicht mehr erhalten, aber aufgrund von Beschreibungen in den jeweiligen Schriftquellen der Gruppe

zuzuordnen ist eine silberne Madonna, die 1697 im Gandersheimer Stift verkauft und eingeschmolzen wurde. Sie entstand wohl in der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts.²⁸ Hinzu kommt möglicherweise eine Silbermadonna aus dem Stift St. Maria im Kapitol in Köln, die im 13. Jahrhundert in einem Schatzverzeichnis als »ymago b. virg. Marie in camera que vocatur trescamere« überliefert ist.²⁹ Sie wurde 1798 im Zuge der Säkularisierung versteigert und ist noch kurz zuvor in einem Schatzverzeichnis desselben Jahres fassbar, das Franz Ferdinand Wallraf anfertigte: »Ein sitzendes altgotisches Muttergottesbild, mit dem Jesuskindlein, welches bey Processionen umgetragen wurde, inwendig war es eine geschnitzte hölzerne Carcasse, unten stand auf dem Holz noch der Name v. Weichs als Küsterin Renovatrix desselben; fein Silber 37 Pfund, 10 Loth.« Sie wurde von Mitgliedern der dortigen Marienbruderschaft gestiftet und bestand den Angaben Wallrafs zufolge aus einem mit Silberblechen bekleideten Holzkern. Die Mitglieder der Marienbruderschaft trugen die Figur an hohen Feiertagen, besonders aber an Mariae Lichtmess, der Prozession voran.³⁰

Vielleicht ist auch eine im Liber Ordinarius des Essener Stifts beschriebene silberne Madonna der Gruppe zuzurechnen: Das Liturgie-Handbuch nennt an verschiedenen Stellen eine »imago fabricae B. Marie Virg[inis]«, die mit dem Bildwerk identisch ist, das am Festtag Mariae Umtracht in der Prozession mitgeführt wurde und in dem Zusammenhang als »ymago argentea beate Marie virginis« bezeichnet ist.³¹ Terminus ante quem für die Entstehung des Essener Bildwerks ist hier lediglich die Abfassung des Essener Ordinarius am Ende des 14. Jahrhunderts, eine exaktere Datierung für die Marienfigur ergibt sich daraus nicht. Nicht bekannt ist auch, wann die Marienfigur verloren ging. Schatzverzeichnisse des Essener Stifts sind erst ab 1622 erhalten, darin wird sie nicht (mehr) genannt.

Von Interesse ist hier jedoch weniger der Verlust der Figur, sondern vielmehr eine der Hildesheimer verwandte Situation: Beide Kirchen bewahrten seit ottonischer Zeit kostbare und hochverehrte Goldene Madonnen und stellten dennoch im bzw. kurz nach dem 12. Jahrhundert diesen Figuren jeweils eine weitere, in Material und Dimension sehr ähnliche Figur aus Silber oder Gold zur Seite. Ein weiteres Beispiel dafür ist die Basilika Saint Materne in Walcourt (Belgien, Provinz Namur), wo seit der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts ebenfalls zwei Figuren erhalten sind: Seit der Zeit um 1026 eine plastische Muttergottesfigur, 62 cm hoch und vollständig

mit Silberblechen beschlagen sowie seit um 1260 eine französische Silber-Madonna, die mit 47 cm nur wenig kleiner war.³²

Nun ist die Existenz von mehreren Marienfiguren, zumal in einer der Muttergottes geweihten Kirche, keine Seltenheit und noch weniger eine Neuigkeit. Dennoch ist das Auftreten solcher »doppelten Madonnen« auffällig und ließe sich möglicherweise nur über die Funktion der Figuren erklären. Funktionierten die jüngeren Madonnen als Ersatz bei Prozessionen, gleichsam im Sinne einer bewusst exklusiveren Benutzung der älteren Figuren? Leider lassen sich keine Parallelen in der Verehrung der Figuren an den verschiedenen Orten erkennen. Schon Johann Michael Kratz³³, der 1840 seine Sammlung historischer Nachricht über den Hildesheimer Dom und seine Kunstschatze veröffentlichte, sah eine stilistisch und funktionelle »Verwandschaft« zwischen den beiden Hildesheimer goldenen Madonnen (»zwei uralte Figuren«). Er widmete beiden zusammen eine ausführliche Betrachtung, in der er auch auf die Funktion der Figuren einging.³⁴ Mit Verweis auf die Annalen des Dechanten Johannes Oldekopp (1493-1574) und das »Diarium Brandisianum« des Hildesheimer Propstes Tilo Brandis (amt. 1489-1524) gab Kratz an, beide Marien seien am ersten Augusttag (Petri Kettenfeier) in einer Prozession um die Stadt Hildesheim getragen worden. Das Zitat bei Kratz (»Ahm Ersten dage Augusti, wan de herliche procession myt dem Hiligdom umhe de Stadt Hildensem gescheyn.«) ist jedoch inhaltlich nicht präzise mit seiner Aussage zusammenzubringen, beide Figuren seien an diesem Tag mitgeführt worden.³⁵ Es scheint aus dem Zusammenhang genommen, seine Interpretation ist daher problematisch. Eine Nutzung der Hildesheimer Marienfigur ist anhand dieses Verweises nicht zu belegen. Auch der Liber Ordinarius des Hildesheimer Doms aus dem Jahr 1473 nennt die kleine Goldene Madonna nicht.³⁶ Bislang lässt sich mit Hilfe der Hildesheimer Schriftüberlieferung nur für die bernwardinische Madonna eine Nutzung in Prozessionen nachweisen.³⁷ Für die romanische Figur fehlen die Belege dafür, dass sie ähnlich wie die Essener Silbermadonna in Prozessionen zum Einsatz kam. Letztere wurde am Festtag Mariae Umtracht und am Markustag in den Prozessionen des Stifts mitgeführt. Am Markustag wurde sie anschließend zur Sammlung der Kollekte den Gläubigen zum Segen über den Kopf gehalten.³⁸ Ob die kleine Goldene Madonna in Hildesheim als Ersatz für die ottonische Figur in Prozessionen mitgeführt wurde, lässt sich nicht sagen. Vielmehr sieht es so aus, als ob in Hildesheim das karolingische Heiligtum Unserer Lieben Frau oftmals die Funktion eines »Prozessionsbildes«

übernimmt: Es dient als Instanz bei Rechtsakten, zum Sammeln der Kollekte und sogar als segensreiche Hilfe in Schlachten wie in der Schlacht bei Dinklar unter Bischof Gerhard (amt. 1365-1398). Unter anderem wurde das Heiligtum in einer Prozession drei Mal im Jahr zur Andreaskirche getragen.³⁹

Darüber hinaus ist der Aufbewahrungsort der romanischen Madonna für die mittelalterliche Zeit nicht nachweisbar. Erst für das 17. Jahrhundert ist der Standort der Figur in der eingangs zitierten Nachricht von Georg Elbers belegt. Demnach wurden beide goldenen Madonnen gemeinsam mit anderen Schatzobjekten im verschlossenen Schatzraum des Hildesheimer Doms verwahrt. Diese verschlossene und somit vor Übergriffen gesicherte Aufbewahrung kostbarer Bildwerke und Reliquiare ist für die mittelalterliche Zeit mehrfach überliefert.⁴⁰ Es scheint daher eher unwahrscheinlich, dass die kleine Goldene Madonna in früheren Zeiten als Gnadenbild diente. Die dauerhafte Aufstellung der Figur, möglicherweise auf dem Hauptaltar der Hildesheimer Dom-Krypta, war vermutlich zu unsicher.⁴¹ Die Ähnlichkeit, die das heutige Gnadenbild des Hildesheimer Doms aus dem letzten Drittel des 14. Jahrhunderts mit der romanischen Madonna des Dom-Museums aufweist, ist so eventuell weniger über eine gemeinsame Funktion als vielmehr über eine gemeinsame Vorlage abzuleiten – vielleicht die Madonna Bischof Bernwards als kostbarstes und hoch verehrtes Marienbildwerk des Doms?⁴² Sie ist für die Kleine Goldene Madonna als formales und vielleicht auch funktionales Vorbild auszumachen. Dass die kleinere Figur nicht als Auftragsarbeit in einer externen Werkstatt entstand, sondern wahrscheinlich im Hildesheimer Raum, zeigen auch die engen formalen und materiellen Bezüge zu ihrer »älteren Schwester« – ohne die Kenntnis der ottonischen Madonna ist die Entstehung der romanischen Marienfigur kaum denkbar. Dennoch ist die romanische Marienfigur des Hildesheimer Dom-Museums stilistisch durchaus »ein Kind ihrer Zeit«, wie die Vergleiche mit den beiden Marien aus dem Rheinland gezeigt haben.

- 1_ Die Breite der Figur beträgt 19,8 cm, die Tiefe 22,5 cm. Die Höhe wurde ohne Krone gemessen.
- 2_ Eine ebensolche Maßnahme ist bei der Goldenen Madonna aus der Zeit Bischof Bernwards nachweisbar.
- 3_ Georg Elbers: *Annales Hildeshemensis*, 1664, Hildesheim, Dombibliothek, J 53a, 30v.
- 4_ Dazu auch Christine Wulf: *Die Inschriften der Stadt Hildesheim* (= *Die deutschen Inschriften*, Bd. 58, Göttinger Reihe, Bd. 10), Wiesbaden 2003, S. 274ff., Nr. 56; Michael Brandt (Hg.): *Abglanz des Himmels. Romanik in Hildesheim*, Ausst.-Kat. Hildesheim 2001, Regensburg 2001, Kat.-Nr. 7.4, S. 292 (Gerhard Lutz); Victor H. Elbern, Hans Reuther: *Der Hildesheimer Domschatz* (= *Die Diözese Hildesheim in Vergangenheit und Gegenwart*, 36), Hildesheim 1969, S. 49; Joseph Braun: *Meisterwerke der deutschen Goldschmiedekunst der vorgotischen Zeit*, II. Teil: 12. und 13. Jahrhundert (= *Sammelbände zur Geschichte der Kunst und des Kunstgewerbes*, Bd. VIII), München 1922, S. 10, sowie Adolph Zeller (bearb.): *Die Kunstdenkmäler der Provinz Hannover. II. Regierungsbezirk Hildesheim, 4. Stadt Hildesheim. Kirchliche Bauten*, Hannover 1911, S. 110.
- 5_ Johann Michael Kratz: *Der Dom zu Hildesheim, seine Kostbarkeiten, Kunstschätze und sonstige Merkwürdigkeiten*, Hildesheim 1840, Nr. 10, S. 170-177, hier S. 173, Anm. 59; dazu auch Zeller 1911 (wie Anm. 4), S. 110.
- 6_ Zum Einbruch und zur Restaurierung: H. Schiffers: *Denkmalpflege: Die Wiederherstellung der Goldenen Madonna von Hildesheim*, in: *Die christliche Kunst*, 30 (1933/34), S. 57-58, mit Abbildungen.
- 7_ Witte hatte den Goldschmiedebetrieb seines Vaters, Domgoldschmied August Witte der Ältere (1840-1883), nach dessen Tod übernommen. Witte der Ältere war zwischen 1855 und 1883 an zahlreichen großen Restaurierungs-Kampagnen bedeutender mittelalterlicher Goldschmiedewerke vor allem im Rheinland beteiligt gewesen.

- 8_ Dom-Museum Hildesheim, Akte Inv.Nr. 461. Brief von A. Witte an das Hildesheimer Domkapitel vom 24. Februar 1933.
- 9_ Ebd.
- 10_ Schiffrers 1933/34 (wie Anm. 6), S. 58.
- 11_ Stephan Beissel: Geschichte der Verehrung Marias in Deutschland während des Mittelalters. Ein Beitrag zur Religionswissenschaft und Kunstgeschichte, Freiburg im Breisgau 1909, S. 166, Abb. 70; Braun 1922 (wie Anm. 4), S. 10f., Abb. 51.
- 12_ Witte hatte vom Hildesheimer Domkapitel 31 verschiedene Steine und 17 Perlen für den Ersatz der verlorenen Edelsteine zur Verfügung gestellt bekommen. Siehe Dom-Museum Hildesheim, Akte Inv.Nr. 461, Schreiben von A. Witte an das Hildesheimer Domkapitel vom 25. Oktober 1932.
- 13_ Zeller 1911 (wie Anm. 4), S. 110. Siehe auch Elbern, Reuther 1969 (wie Anm. 4), S. 49.
- 14_ Ob die Symbolik ursprünglich ist, ist nicht zu bestimmen. Die Darstellung der Figur bei Brandes 1724 zeigt deutlich eine Kugel in der geöffneten Hand.
- 15_ Elbern, Reuther 1969 (wie Anm. 4), S. 49.
- 16_ Vgl. Zeller 1911 (wie Anm. 4), S. 110.
- 17_ Zitiert nach Wulf 2003 (wie Anm. 4), Nr. 56, S. 274-276, hier S. 56. Übers.: »Den der Vater vor der Zeit geschaffen hat, den gebietet in der Zeitlichkeit die Mutter. Er wird aufgezogen und gelenkt, aber [eigentlich] hegt er die, von der er gehegt wird. Er beginnt, [obwohl] er ewig ist. Die hohe [himmlische] Speise [Christus] hungert nach dem Niedrigsten [d.h. der Menschwerdung]. Führe den Hirten in seiner Herde zu einem unvergänglichen Leben. Lege auf der Waage den Taten etwas hinzu, lenke die Gebete.« Siehe Ebd., S. 275. – Kratz 1840, S. 173 gibt irrtümlicherweise blaues Email als Material der Inschrift an.

- 18_ Wulf 2003 (wie Anm. 4), S. 275; siehe auch Ausst.-Kat. Hildesheim 2001 (wie Anm. 4), S. 291f, Kat.-Nr. 7.4 (Gerhard Lutz, Christine Wulf).
- 19_ Kat. Hildesheim 2001 (wie Anm. 4), S. 291f, Kat.-Nr. 7.4 (Gerhard Lutz, Christine Wulf).
- 20_ Datierung durch Wulf mit Bezug auf Michael Brandt: zweite Hälfte des 12. Jahrhunderts; siehe auch Braun 1922 (wie Anm. 4), S. 10: Edelsteine in glatter Kapselfassung und zartem Goldfiligran.
- 21_ Köln, Museum Schnütgen, Siegburger Madonna, um 1150/60, Inv.Nr. K 10, a, b; Oberpleis, St. Pankratius, Marienretabel, um 1160/70. – Dazu auch Anna Pawlik: Die Gandersheimer Madonna. Annäherung an ein verlorenes mittelalterliches Marienbild, in: Der Gandersheimer Schatz im Vergleich. Zur Rekonstruktion und Präsentation von Schätzen (= Studien zum Frauenstift Gandersheim und seinen Eigenklöstern, Bd. 4), hg. von Hedwig Röckelein, Regensburg 2013, S. 147-159.
- 22_ Kat. Hildesheim 2001 (wie Anm. 4), S. 291f, Kat.-Nr. 7.4 (Gerhard Lutz, Christine Wulf).
- 23_ Ingeborg Güstow: Die Crispinus- und Crispinianusschreine im Osnabrücker Domschatz, München 1972, S. 10, 92f.; zuletzt – dort irrtümlich mit vertauschter Bezeichnung – Goldene Pracht. Mittelalterliche Schatzkunst in Westfalen, Olaf Siart (Red.), Ausst.-Kat. LWL-Landesmuseum Münster, Domkammer Münster 2012, München 2012, S. 173f., Kat.-Nr. 46 (Hartmut Krohm).
- 24_ Zum hl. Papst aus Osnabrück zuletzt Ausst.-Kat. Münster 2012 (wie Anm. 23), S. 52, Kat.-Nr. 52 (Reinhard Karrenbrock), mit Angaben zur älteren Literatur. – Zur Marienfigur aus Münster: Zuletzt Ausst.-Kat. Münster 2012, S. 440, Kat.-Nr. 269 (Holger Kempkens, Hildegard Schäfer); KirchenSchätze. 1200 Jahre Bistum Münster, hg. von Udo Grote, Reinhard Karrenbrock, Ausst.-Kat. Domkammer Münster, 2. Bde., Münster 2005, Bd. 1, Kat. Nr. II.1, S. 118-137, bes. 124 (Holger Kempkens). Zuvor Horst Appuhn: Kloster Wienhausen, Hamburg 1955, S. 48f. (Datierung um 1290); Géza Jászai:

Die Domkammer der Kathedalkirche Sankt Paulus in Münster, Münster 1991, S. 35, Kat. Nr. 7 (Datierung um 1239/50), und Charlotte Klack-Eitzen: Die thronenden Madonnen des 13. Jahrhunderts in Westfalen (= Denkmalpflege und Forschung in Westfalen, Bd. 6), Bonn 1985, S. 20, 56, Nr. 7, 8 (Datierung mit Verweis auf Dietmar Lüdke in die Zeit um 1265); Pawlik 2013 (wie Anm. 21).

25_ Zur Mindener Figur: Ausst.-Kat. Münster 2012 (wie Anm. 23), S. 124-126, Kat.-Nr. 11 (Petra Marx), mit Abb. Niedersachsen (Braunschweig?), um 1235/40, Krone 14. Jh., Holzsockel?, über heute verlorenen Holzkern getrieben. – Zur Datierung der Mindener Madonna im Vergleich zu zwei Madonnen aus Richard Hamann: Die Salzwedeler Madonna, in: Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft 3 (1927), S. 77-144, bes. S. 80f., Abb. 29, c. Siehe auch Johann Karl von Schroeder: Das Mindener Schatzinventar von 1683 (= Veröffentlichungen der Historischen Kommission für Westfalen, Bd. 39, Sachgüter und Denkmäler zur westfälischen Geschichte, Bd. 1), Münster 1980, S. 38, Nr. 51; Peter Leo, Hans Gelderblom: Der Domschatz und das Dombaumuseum Minden (Mindener Beiträge, Bd. 9), Minden 1961, S. 26, Nr. 9; Braun 1922 (wie Anm. 4), Nr. 51, S. 10; Dietmar Lüdke: Die Statuetten der gotischen Goldschmiede. Studien zu den »autonomen« und vollrunden Bildwerken der Goldschmiedeplastik und den Statuettenreliquiaren in Europa zwischen 1230 und 1530, 2 Teile, München 1983, Teil 2, K 46; Pawlik 2012 (wie Anm. 21). – Formal ergänzen eine Madonna im Kestner-Museum in Hannover (Mitte 12. Jh.) aus vergoldeter Bronze und eine hölzerne Madonna (zweites Drittel 12. Jahrhundert), die 1989 ans Hildesheimer Dom-Museum gelangte, die Gruppe. Dazu u.a. Ausst.-Kat. Hildesheim 2001 (wie Anm. 4), S. 291, Kat. Nr. 7.3 (Gerhard Lutz) mit Verweis auf weiterführende Literatur; und Pawlik 2013 (wie Anm. 21).

26_ Lüdke, Statuetten (wie Anm. 23), bes. S. 5f., 38.

27_ Dazu Ausst.-Kat. Münster 2012 (wie Anm. 23), S. 257, Kat.-Nr. 111 (Reinhard Karrenbrock); S. 259, Kat.-Nr. 113 (Ders.). – Zur Marienfigur aus Osnabrück: Zuletzt Ausst.-Kat. Münster 2012 (wie Anm. 23), S. 436f., Kat.-Nr. 265 (Reinhard Karrenbrock), mit älterer Literatur.

- 28_ Dazu ausführlich mit Angabe der älteren Literatur Pawlik 2013 (wie Anm. 21).
- 29_ Zitiert nach Hugo Rathgens (bearb.): Die Kunstdenkmäler der Rheinprovinz, Stadt Köln, 2.1, Düsseldorf 1911, S. 272 (Köln, HASTK, Geistl. Abt. 175a, Wallrafs Nachlass, Caps. 4, IV). Dazu auch Klaus Gereon Beuckers: Die Ezzenen und ihre Stiftungen: Eine Untersuchung zur Stiftungstätigkeit im 11. Jahrhundert, Münster 1993, S. 155. – Ob eine silberne Madonnenfigur aus dem Stift Obermünster in Regensburg der Gruppe zuzurechnen ist, ist nicht zu sagen. Eine Datierung der Figur lässt sich anhand der momentan erschlossenen Quellen nicht erkennen. Bislang ist bislang nichts weiter bekannt, als dass sie 37 verschiedene Reliquienpartikel barg, darunter vor allem Herren- und Marienreliquien. Für den Hinweis auf die Regensburger Marienfigur sei Katrinette Bodarwé, Bad Abbach, herzlich gedankt.
- 30_ [...] so sent Marien yren Kertzen zu intfangen ind mit unser vrawwen bilde umb so gain haben. Köln, HASTK, Geistl. Abt. 174, fol. 1b, 2b; zitiert nach Rathgens 1911 (wie Anm. 29), S. 272. – Angela Kulenkampff: St. Maria im Kapitol: Dreikonchenanlage und Binnenchor der Stiftskirche im 17. und 18. Jahrhundert, in: Köln: Die romanischen Kirchen, hg. von Hiltrud Kier, Ulrich Krings, Köln 1984, S. 381-391; Dies.: Die Inventarisierung der Schätze der Kölner romanischen Stiftskirchen in der Zeit der Säkularisierung 1798-1802, in: Ornamenta Ecclesiae. Kunst und Künstler der Romanik, hg. von Anton Legner, Ausst.-Kat. Köln 1985, Bd. 2, S. 187-194. – Die in dem Schatzverzeichnis von 1798 aufgeführten Nummern 2, 3, 8 und 9 verweisen auf Votivgaben an das Marienbildwerk, darunter Kronen für Maria und den Knaben und eine silbervergoldete Kette.
- 31_ Zum silbernen Marienbild des Essener Stifts siehe Franz Arens: Der Liber Ordinarius der Essener Stiftskirche und seine Bedeutung für die Liturgie, Geschichte und Topographie des ehemaligen Stiftes Essen (= Beiträge zur Geschichte von Stadt und Stift Essen, Bd. 21), 1901, S. 1-156, bes. S. 45, 48, 61; Ders.: Der Liber Ordinarius der Essener Stiftskirche. Mit Einleitung, Erläuterungen und einem Plan der Stiftskirche und ihrer Umgebung im 14. Jhrhdt., Pader-

born 1908, S. 81f. (*parvam ymaginem beate Marie virginis*), 105f. (*ymago argentea beate Marie virginis*), 168f., 206, sowie Anna Pawlik: ... et reintratum monasterium per ianuam sub thronulo. Überlegungen zur Position mittelalterlicher Marienbilder im Kirchenraum, in: *Das Münster am Hellweg* 63, 2010, S. 69-80.

32_ Dazu Ausst.-Kat. Münster 2012 (wie Anm. 23), S. 216f., Kat.-Nr. 78 (Hartmut Krohm); zuvor v.a. Lüdke 1983 (wie Anm. 23), Bd. 2, S. 478f., Nr. 135.

33_ Kratz 1840 (wie Anm. 5).

34_ Ebd., S. 170–177, Nr. 10.

35_ Zitiert nach Kratz 1840 (wie Anm. 5), S. 175, Anm. 62. Der Liber Ordinarius des Hildesheimer Doms von 1473 nennt an diesem Tag nur die Schreine der hl. Godehart und Epiphanius.

36_ Hildesheim, Dombibliothek, Hs. 793.

37_ Die bei Kratz im Folgenden beschriebene Stiftung des Herrn Heinrich von Delde von zwei Wachsfackeln für die Prozession mit den Marienbildwerken bezieht sich der Quelle nach nicht auf beide Bildwerke, sondern auf eine Goldene Madonna (*»ymago aurea beate marie virginis«*), der an besonderen Feiertage (*»in summis festivitibus«*) die Fackeln vorangetragen werden sollen. Aller Wahrscheinlichkeit nach ist hier die Große Goldene Madonna aus ottonischer Zeit gemeint. – Dazu auch Anna Pawlik: *Das Bildwerk als Reliquiar? Funktionen frühmittelalterlicher Großplastik im 9. bis 11. Jahrhundert* (Studien zur internationalen Kunst- und Architekturgeschichte 98), Petersberg 2013.

38_ Essen, Domschatz, Hs 19, fol. 89–92; Arens 1901 (wie Anm. 31), S. 45.

39_ Dazu Adolf Bertram: *Geschichte des Bistums Hildesheim*, Hildesheim 1899 1925, 3 Bde., Bd. 1, S. 287ff., 336f., S. 404.

40_ Dazu Pawlik 2013 (siehe Anm. 37) mit weiterführender Literatur.

41_ Bernhard Gallistl hat diese Aufstellung bereits für die Große Goldene Madonna vorgeschlagen. Bernhard Gallistl: Epiphanius von Pavia. Schutzheiliger des Bistums Hildesheim (Hildesheimer Chronik. Beiträge zur Geschichte des Bistums Hildesheim, Bd. 7), Hildesheim, Bielefeld 2000, S. 145, Anm. 104. Eine dauerhafte Funktion als Gnadenbild ist jedoch auszuschließen, die Gefahr für die Figur wäre sicher zu groß gewesen.

42_ Eine ebenfalls ähnliche Konzeption der Muttergottes als »Sedes sapientiae« zeigt auch das Siegel des Hildesheimer Domkapitels von 1202, Typar von 1160. – Dazu Gallistl 2000 (wie Anm. 41), S. 87.