

Johannes Tripps

Das Haus Anjou-Plantagenêt und der Niederrhein.

Gedanken zu zwei Pilgerabzeichen von Our Lady Undercroft zu Canterbury

URN: urn:nbn:de:bsz:16-artdok-63791

URL: <http://archiv.ub.uni-heidelberg.de/artdok/volltexte/2019/6379>

DOI: 10.11588/artdok.00006379

Johannes Tripps

Das Haus Anjou-Plantagenêt und der Niederrhein. Gedanken zu zwei Pilgerabzeichen von Our Lady Undercroft zu Canterbury

Vortrag gehalten am 26. April 2019 im Rahmen des Kolloquiums (26.–27. April 2019) *Schläft ein Lied in allen Dingen...* zum Gedenken an Renate Kroos, stattgefunden an der Hochschule für Technik, Wirtschaft und Kultur Leipzig, Fakultät Informatik und Medien, Studiengang Museologie

Der durch die Ereignisse des Jahres 1538 entfachte Bildersturm fegte aus der Krypta der Kathedrale von Canterbury eine thronende Muttergottes mit Kind hinweg, die das Haus Anjou-Plantagenêt hochverehrte. Die Quellen bezeichnen sie seit dem 13. Jahrhundert »in vuota«, »in cryptis« und schließlich als »Our Lady in the undercroft«.¹ Nur als Kostprobe, um das Bild zu runden: Im Jahre 1500 wird Kardinal Morten in der Krypta beerdigt, denn er hatte festgelegt: »volo et dispono, quod corpus meum sepelitur in ecclesia mea Cathedrali Cantuar viz., coram Imagine Beatissime Virginis Mariae, vulgariter nuncupatae, Our Lady of Undercroft, et quod co-operiatur cum uno plano lapide marmoreo basso absque aliis voluptuosis expensis«;² oder, um die entsprechende Stelle aus dem Totenbuch zu zitieren: »non in tumultu sed in secreto subterraneoque loco in criptis nuncupato, lapide duntaxat coopertus marmoreo coram Imagine Beatissime Virginis Mariae, quam ex intimo diligebat sepulture locum elegi ubi ipsius corpus felicissimum jam quiescit.«³

Neun *signa peregrinationis* unterschiedlicher künstlerischer Qualität und Größe bezeugen bis heute die tiefe Verehrung, die dem Bilde wiederfuhr. Zwei aus dieser Gruppe erlauben aufgrund ihrer hinreißenden künstlerischen Qualität ein Kaleidoskop an kulturhistorischen Rückschlüssen, die die Forschung bisher verkannte.

Dem ersten der beiden Abzeichen verleihen bereits seine Ausmaße eine einmalige Stellung

unter den Gittergüssen des europäischen Spätmittelalters: 13,5 cm hoch und 8,7 cm breit (Abb. 2).⁴ Wer auch immer den Model stach, er besaß technisch die Kunstfertigkeit eines Siegelschneiders bzw. eines Goldschmiedes.⁵ Der Bleizinn-guss zeigt detailakribisch die Muttergottes in einer Gitterlaube thronend; drei Kielbögen formen deren Baldachin; über den Kielbögen streben Wimperge empor, zwischen denen Fialen aufwachsen; auf dem linken Knie Mariens steht das Christuskind im ungenähten Rock und legt seine ausgestreckte linke Hand im Sinne der Brautmystik des Hoheliedes an den Hals seiner Mutter. Flankiert wird die Laube von Edward dem Bekenner links und Thomas Becket rechts; die Assistenzheiligen stehen gleichfalls in Nischen, gebildet aus Fialen tragenden Strebepfeilchen; zwischen ihnen hängen Baldachine in der Form von pyramidalen Turmhelmen. Das gesamte Ensemble, das einem Altarschrein mit drei Nischen gleicht, wird von einem Seraph mit ausgebreiteten Armen und Schwingen geschultert.⁶ Im Museum für Kunsthandwerk in Wien blieb ein schieferner Gussmodel für ein Pilgerzeichen aus Nördlingen mit der Darstellung des hl. Leonhard erhalten; in seinen überaus feinen Architekturteilen kommt er dem *signum* von *Our Lady Undercroft* nahe und gibt damit eine gute Vorstellung, wie subtil dessen Model einst geschnitten war. Wenn es um besonders detaillierte Gussformen ging, scheuten die englischen Modellschneider scheinbar keine Kosten, denn sie importierten

dafür Solnhofener Plattenkalk, dessen geringe Kristallgröße eine optimale Detailwiedergabe und höchste Oberflächengüte garantierte.⁸

Hinzu gesellt sich als Solitär der gesamten Gruppe das zweite *signum peregrinationis*, welches Michael Mitchiner aus zwei Fragmenten rekonstruierte (Abb. 6): Es folgt vom architektonischen Aufbau her zwar getreulich dem ersten, gibt die Muttergottes allerdings als Standfigur wieder.⁹ Identisch mit dem ersten sind die männlichen Assistenzheiligen, von denen die rechte zwar in Bruchstücken gefunden wurde, aber unzweifelhaft Thomas Becket darstellt;¹⁰ die linke ist bis heute verschollen, dürfte – gemäß dem ersten Pilgerzeichen – den hl. Edward den Bekenner gezeigt haben. Das ganze Ensemble trägt wiederum jener Seraph mit weit ausgebreiteten Schwingen, der aus dem ersten Pilgerzeichen vertraut ist. Über dem Engel läuft waagrecht die Inschrift [MAT]ER CELI REGINA MONDI (Abb. 6). Die Maße des fragmentarischen Ensembles betragen 12,5 cm × 7 cm.¹¹ Die Motive wie der Stil bezeugen bis ins Detail, dass hier derselbe Stecher am Werk war, der bereits den Model für das erste Pilgerzeichen schnitt. Der Schwerpunkt liegt dieses Mal freilich auf dem Schmuckbesitz der Muttergottes, denn das Auge des Betrachters wird sofort durch die miniaturfein dargestellten Edelsteine der prachtvollen Lilienkrone, der Sechspassagraffe auf der Brust Mariens sowie der Gewandborten gefangen genommen (Abb. 6). Eben jene Schätze der hochverehrten Figur hinterlassen noch viele Jahre später (ca. 1524) einen tiefen Eindruck bei Erasmus von Rotterdam.¹² Beide Pilgerzeichen verfügen seitlich über Zungen, die zur farbigen Hinterlegung der Gittergüsse dienten; beim ersten waren, als man es ausgrub, sogar noch Spuren einer zinnoberroten Fassung vorhanden.¹³

Der Stand der Forschung

Obwohl beide *signa peregrinationis* aufgrund der Qualität ihrer Ausführung an Werke der Goldschmiedekunst denken lassen, wurde allein demjenigen mit der thronenden

Muttergottes Beachtung geschenkt und dementsprechend die Einordnung in einen zeitgeschichtlichen Kontext samt Datierung gewagt: zunächst 1998 durch Brian Spencer anlässlich seines Bestandskataloges der Pilgerzeichen im Museum of London; dann 2007 durch Sarah Blick in ihrem Aufsatz zur Frömmigkeit König Richards II.¹⁴ Diese Fakten bedingen die Einteilung des vorliegenden Beitrages in zwei Abschnitte: Der erste gilt dem *signum* mit der thronenden Gottesmutter, der zweite demjenigen mit der stehenden.

Das Pilgerzeichen mit der thronenden Gottesmutter
Einst saß die in der Kathedrale zu Canterbury hochverehrte Figur, die der Bleigitterguß überliefert, im steinernen Retabel der Scheitelkapelle des Binnenchores der Umgangskrypta. Seine endgültige Gestalt erhielt das kleine, zwei Joch große Heiligtum in der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts; nach Norden und Süden begrenzen es noch heute fragil gehauene Maßwerkgitter aus Stein, nach Osten ein steinernes Retabel. Um der Harmonie des Gesamteindrucks Willen übernimmt dessen Nischenstruktur konzise die Gitterstruktur der seitlichen Schranken. Retabel wie Gitter reichen vom Boden bis zu den Gewölbesegele.¹⁵

Brian Spencer und die ihm nachfolgende Forschung führt die ganze Pracht auf eine mögliche Stiftung des Edward of Woodstock, genannt der Schwarze Prinz, zurück, da er laut seinem Testament von 7. Juni 1376 vor dem Altar der Kapelle begraben werden wollte und sie folglich reich mit Paramenten und Vasa sacra ausstattete. 1361 hatte der Prinz Joan of Kent, Erbtochter des Edmund of Woodstock, 1st. Earl of Kent, geheiratet. Die Sache war heikel, denn Joan war mit den Eltern ihres Mannes eng verwandt: Infolge ihrer Verwandtschaft mit dem Kapetinger Philipp III. von Frankreich war sie Cousine zweiten Grades der englischen Königin Philippa von Henegau, und infolge ihrer Verwandtschaft mit König Edward I. von Anjou-Plantagenêt Cousine ersten Grades König Edwards III.¹⁶ Den für die Heirat nötigen Dispens Papst

Innocenz' VI. erlangte der Schwarze Prinz schließlich durch das Gelübde, zwei Oratorien in das Südostquerhaus der Krypta nahe der Kapelle von *Our Lady in the Undercroft* einzubauen.¹⁷ Das Kapitel stimmte dem Ansinnen offensichtlich zu, wie aus der am 4. August 1363 durch Erzbischof Simon Islip erlassenen Bestätigung hervorgeht; ferner spricht das Placet des Erzbischofs von bereits im Bau befindlichen Kapellen. Im Oktober 1363 erfolgt die Ernennung zweier Kapläne für den täglichen Dienst; der Altar im Oratorium der Joan of Kent war der Muttergottes geweiht,¹⁸ der im Oratorium des Schwarzen Prinzen dagegen der Dreifaltigkeit, »quam peculiari devocione semper colimus«.¹⁹ Diese »devotio peculiaris« Edwards ist gewiss kein Zufall, war seine Mutter Philippa von Hennegau doch tief religiös und verehrte insbesondere die Heilige Dreifaltigkeit.²⁰

Aus der Summe genannter Fakten resultiert für das Pilgerzeichen eine scheinbar stimmige Datierung in die zweite Hälfte des 14. Jahrhunderts, wobei Spencer darüber hinaus die These wagte, dass es aufgrund seiner künstlerischen Qualität und seiner außergewöhnlichen Größe anlässlich des Todes Edwards, des gefeierten Helden der Schlachten von Crécy und Maupertuis, für einen exklusiven Kreis gegossen worden sei.²¹

Spencer untermauert seine Datierung noch mit einem kostümkundlichen Argument: der Form der Schuhe, die Edward der Bekenner trägt: »His piked, low-cut shoes with elaborate openwork decoration are of a sort that were fashionable in the 1360s and 1370s«; es folgt der Verweis auf die 1988 von Francis Grew und Margrethe de Neergaard publizierten Schuhfunde aus Londoner Grabungen, unter denen ein vermeintlich vergleichbares Stück auftauchte.²²

Dieser Fund hält meines Erachtens einer tiefergehenden Prüfung nicht stand. In der Chronik des Romzuges Kaiser Heinrichs VII., die dessen Bruder Erzbischof Balduin von Trier in den 1330er Jahren aufzeichnen ließ, trägt der dargestellte Adel zu Hauf solches

Schuhwerk.²³ Damit wären wir jedoch in der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts. Diesen Gedanken möchte ich fürs Erste so stehen lassen und zur Argumentationskette von Sarah Blick kommen.

Der Ansatz von Sarah Blick

2008 wagt Sarah Blick erstmals in der Forschung überhaupt eine stilkritische Analyse des Pilgerzeichens, denn sie sieht im Faltenwurf der Gewänder, der feinen Lockenfrisur der Muttergottes sowie den elegant überlängten Proportionen aller drei Figuren die Bildsprache der Internationalen Gotik um 1400. Blick zieht für Böhmen die Muttergottesfiguren aus Raudnitz und Krumau zum Vergleich heran, für England diejenigen des Wilton Diptychons sowie des Liber Regalis der Westminster Abbey (MS 38) und für Frankreich die thronende Muttergottes des Goldenen Rössls zu Altötting (Abb. 3). Besonders die Laube, in welcher die Altöttinger Muttergottes wie die des Pilgerzeichens sitzen, bestärkt Sarah Blick in der Richtigkeit ihrer stilkritischen Schlussfolgerungen; darum verortet sie den Gitterguss in die Zeit der Herrschaft König Richards II.²⁴

Im nächsten Schritt bettet Blick ihre stilkritisch gewonnenen Ergebnisse in einen historischen Kontext ein, wobei sie im wesentlichen den Fakten folgt, die Nigel Saul in seiner Monographie über Richard II. zusammentrug: Sie sieht in den im Pilgerzeichen dargestellten Heiligen das Bestreben des letzten Herrschers aus der direkten Linie des Hauses Anjou-Plantagenêt, seine politisch zunehmend labiler werdende Autorität durch eine Kontinuität in der Heiligenverehrung seiner Vorgänger zu festigen.

Beginnen wir mit Edward dem Bekenner, im *signum* links dargestellt. Für Richard II. war er der ideale Königsheilige, da Edward bei den spätmittelalterlichen Zeitgenossen als der Friedensbringer schlechthin und weniger als ein Kriegsheld galt. Nicht umsonst verdankt Westminster Abbey Richard die Vollendung ihres Langhauses.²⁵ Genau wie seine Vorgänger, die Könige Edward I. und Edward III., machte er

reiche Stiftungen an den Schrein.²⁶ Er ließ sogar königliche Gräber in Westminster translozieren, um Platz für jenes Doppelgrab in der Nähe des Schreines zu schaffen, das ihn bis heute gemeinsam mit seiner ersten Frau Anne von Böhmen zeigt.²⁷ Zudem war Edward der Bekenner genau wie Richard noch ein Kind, als man ihn zu König ausrief.²⁸

1395 konfrontierte Richard II. den Prior von Christ Church zu Canterbury mit dem Wunsch, die beiden Feiertage zu Ehren des Königsheiligen unter die dortigen Hochfeste aufzunehmen. Noch im selben Jahr approbierten Prior und Konvent die Bitte. Die Herren erhoben den Tag von Edwards Martyrium sowie jenen seiner Translatio unter die Hochfeste der Kathedrale.²⁹ Ein weiteres Movens für die Förderung von Canterbury lag darin, dass Richards Vater, der Schwarze Prinz, das Bild von *Our Lady Undercroft* tief verehrte, vor dem er auch laut Testament vom 7. Juni 1376 begraben werden wollte. Allerdings entsprach man nicht dem Willen des Toten, sondern setzte ihn an prominenter Stelle oben in der Dreifaltigkeitskapelle bei.³⁰ Richard kam zu jeder Jahrtagsfeier nach Canterbury und machte darüber hinaus eine Vielzahl von Pilgerfahrten zum Schrein des hl. Thomas Becket. Darüber hinaus schenkte er dem Hochaltar, dem Weiterbau des Schiffes der Kathedrale sowie *Our Lady Undercroft* neben Schmuckstücken mehr als 1000 £ Sterling.³¹ Offensichtlich steuerte er auch Gelder für das Westfenster und dessen Verglasung bei, denn die obersten Scheiben tragen sein Wappen wie das seiner Ehefrauen Anne und Isabelle.³²

Der hl. Thomas von Canterbury, im Pilgerzeichen rechts, spielte in der Herrschaftslegitimation des Königshauses Anjou-Plantagenêt eine maßgebliche Rolle. Auch hier halte ich mich kurz und referiere die Argumentationskette von Sarah Blick, die ihrerseits wieder auf den Forschungen von Nigel Saul und T. A. Sandquist fußt: Es geht um die Legende von einem Adlerreliquiar mit einer Phiole aus Hartstein voll heiligen Öls. Richards Vater, der Schwarze Prinz, verschloss das Reliquiar in

Form eines Amulettes im Tower in einer Truhe, nachdem dessen Vater, Edward III., es an ihn weitergereicht hatte. Edward III. wiederum hatte das Amulette von Henry, first duke of Lancaster. Henry selbst bekam es – als er bei Poitiers kämpfte – von einem heiligen Mann, welcher es unter einem Stein in der Kirche von St. Grégoire zu Poitiers fand. Unter diesem Stein hatte es ein Mönch namens William versteckt, dem es einst Thomas Becket anvertraute. Der aus England verbannte Becket predigte zu St. Colombe in Sens. Da erschien ihm die Muttergottes und gab ihm einen Adler aus Gold, der eine Phiole mit Öl in sich barg. Maria tat kund, dass die Könige, welche dereinst mit diesem Öl gesalbt würden, ohne Gewalt die Normandie und Aquitanien wiedererlangen sollten; deren erster wäre der mächtigste unter all diesen Königen, denn er erlange Frankreich ohne Gewalt wieder und errichte Gotteshäuser im gesamten Heiligen Land. Solange der König das Adlerreliquiar auf seiner Brust trage, wäre dessen Herrschaft sicher.³³ So die Legende, die gegen Ende des 14. Jahrhunderts umlief. Richard II. hatte das Reliquiar im Tower in einer Truhe wiederentdeckt, als er bereits König war. Er trug es 1399 während seines Zuges nach Irland. Als er nach dieser völlig missglückten Aktion festgesetzt wurde, nahm Thomas Arundel, Erzbischof von Canterbury, ihm das Reliquiar ab und salbte anschließend damit den ihm genehmen Heinrich IV. aus dem Hause Lancaster.³⁴

Der ursprüngliche Sachverhalt ist vor dem Hintergrund zu sehen, dass Edward II., um mit dem französischen König gleichzuziehen, 1308 den Krönungsordo der englischen Könige (Anselm-Ordo) die Salbung betreffend erweitern ließ: Der Erzbischof von Canterbury solle das Kreuz auf dem Haupte des Königs noch einmal mit Chrisma wiederholen. 1318 geht aus einem Antwortschreiben Papst Johannes XII. an Edward II. die Salbung betreffend hervor, wie der Zusammenhang damals war: Graf Johann II. von Brabant, mit Edwards Schwester Margarethe verheiratet, brachte das

Öl, das Thomas Becket einst von der Jungfrau Maria erhalten hatte, zur Salbung seines Schwagers mit nach England.³⁵

1993 publizierte Helen Howard die Ergebnisse ihrer konservatorischen Untersuchungen der in Pastigliatechnik inkrustierten Gewölbe von *Our Lady in the Undercroft*. Diese sprechen für eine Genese der Inkrustationen während der Herrschaft Richards II. und bestärken damit Sarah Blicks Datierung des Pilgerzeichens in jene Zeit.³⁶ Von den Gewölbeseignen glitzern große Sonnenspiegel und Sterne,³⁷ deren ganzes Erscheinungsbild in verblüffender Weise an Kaiser Karls IV. Kapelle für die Reichskleinodien auf dem Karlstein in Böhmen erinnert.³⁸ Schon diese Parallele ermöglicht den plausiblen Schluss, Richard II. sei der Auftraggeber der Inkrustationen gewesen, hatte er doch am 20. Januar 1382 in Westminster Abbey Anne von Böhmen geheiratet. Anne war die älteste Tochter Karls IV. und dessen vierter Frau, Elisabeth von Pommern, damit Schwester des künftigen Kaisers Sigismund und Halbschwester König Wenzels von Böhmen.³⁹

Jedoch kritisierte bereits 1926 Eveleigh Woodruff, dass nicht der geringste archivalische Nachweis für die Annahme vorhanden wäre, der Schwarze Prinz habe die Kapelle ausschmücken und die steinernen Chorgitter samt Nischenretabel errichten lassen.⁴⁰ Dagegen fließen reichlich Quellen zum Stiftungseifer der Gräfin von Dunster: Schon für den Rechnungszeitraum 1371–72 führen die Rollen des Schatzmeisters die stattliche Spende von 66 £, 13 s. und 4 d. einer »domina de Maun« auf, leider ohne Nennung eines konkreten Anlasses oder Zwecks. Eveleigh Woodruff identifizierte die Stifterin als Lady Joan Mohun of Dunster (gest. 1404).⁴¹ Sie war Ehefrau des John de Mohun (Graf von Dunster) und Tochter des Grafen Bartholomew von Burghersh. Im unmittelbar anschließenden Rechnungsbuch 1373/74 sind Messen für Lady Joan in der Krypta verbürgt: »Item de xx solutis dno. Johnni de Excetre pro celebracione misse domine de Mauge in criptis«. ⁴² 1396 gipfelt die Wohltätigkeit der Gräfin in der Errichtung ihrer

Seelmeßkapelle samt Etablierung eines ewigen Jahrtages an der Südseite des Altares von *Our Lady in the Undercroft*.⁴³ Neben der Kapellenausstattung investierte Joan de Mohun dafür die gewaltige Summe von 350 Mark Sterling sowie zusätzlich 5 s. jährlich für das Reinigen ihres Grabmals,⁴⁴ das bis heute die Erinnerung an sie wach hält.⁴⁵

Wer auch immer hinter allem stehen mag, Gräfin oder König, im letzten Drittel des 14. Jahrhunderts herrscht jedenfalls eine fieberhafte Geschäftigkeit bei der Umgestaltung des Heiligtums zu *Our Lady in the Undercroft*.

So wohltuend schlüssig alle Gedankengänge erscheinen, die stilkritische Analyse von Sarah Blick wankt und mit ihr deren scheinbar konzise archivalische Untermauerung, wirft man einen breiten Blick ins 14. Jahrhundert: Weder das Sitzmotiv der Muttergottes auf dem Pilgerzeichen noch die Gestaltung des Maßwerkbaldachins oder die Faltenkonfigurationen entsprechen denen des Weichen Stils um 1400. Das reiche Gewand Mariens wird durch einen Rhythmus an Tüten- und Ypsilonfalten bestimmt, die ihre Parallelen in der Skulptur der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts wiederfinden, genauer gesagt in einer Gruppe niederrheinischer Gottesmütter, deren Entstehung in die Jahre 1310–1340 fällt: die Madonnen aus Weeze, Goch, aus der Dietkirche (Bonn), aus Füssenich, Schin-op-Geul oder Altenberg.⁴⁶ Bettet man die Muttergottes des Pilgerzeichens (Abb. 2) zwischen die Muttergottes aus Altenberg (Abb. 1; Köln, um 1320/1330)⁴⁷ und jene des Goldenen Rössls zu Altötting (Abb. 3), wird geradezu antithetisch deren stilistische und damit zeitliche Unvereinbarkeit ersichtlich. Wir sind nicht im letzten Drittel des 14. Jahrhundert, sondern in dessen zweitem Viertel. Dieses harsche Resultat zwingt zur nüchternen Sichtung der vorhandenen Quellenlage samt deren zeitgeschichtlichem Rahmen.

Quellen und historische Fakten

1262 schlagen erstmals Stiftungen an den Altar der *S. Maria in cryptis* in den Rechnungsrollen

des Schatzmeisters mit 12 d. zu Buche; 1268 mit 10 s., 1270 mit 11 s. 6 d.; 1276 dagegen mit erstaunlichen 6 £ und 16 s.; 1279 schwillt die Summe auf 8 £ an – der höchste Betrag für die nächsten 30 Jahre.⁴⁸ In diesem Zeitraum häufen sich auch die Nachrichten über Stiftungen des Königshauses: Am 5. Juni 1297 spendet Edward I. 7 s. dem Bildnis der hl. Maria *in vuota*; kurz darauf, am 10. Juni, nochmals die gleiche Summe.⁴⁹ Desgleichen sandte er jedes Jahr, so Arthur P. Stanley's *Memorials of Canterbury*, dem Bild wie dem Schrein des hl. Thomas Becket eine goldene Brosche im Wert von 5 £.⁵⁰ Im Jahre 1300 opferten der König und sein Sohn, der Prince of Wales, dem Marienbild jeweils 7 s. Am 4. Juni 1300 spendete Edward I. den gleichen Betrag im Namen seines Sohnes Thomas. Ein etwa gleichhohes Geldopfer machte Edward II. am 13. September 1311; im oder um den Februar des Jahres 1316 herum stiftete er eine Wachskerze, die vor dem Marienbilde entzündet werden sollte; im April opferte er erneut 7 s. Am 6. März wie dem 16. Juni 1320 schenkte er die gleiche Summe.⁵¹

Edward III. setzt diese Tradition eifrig fort: Am 6. September 1334 opfert er 7 s.; im März 1335 nochmals 7 s.;⁵² ebenfalls 1335 folgt noch eine fünf Pfund schwere Wachskerze;⁵³ 1343 stiftet er fünf goldene Schiffe, jedes gesteht ihn 53 £, 5 s. und 8 ½ d. Eines verehrt der König *Our Lady Undercroft*, ein weiteres dem Schrein des hl. Thomas Becket, die übrigen gehen an die Klöster Walsingham und Gloucester sowie an die St. Paul's Cathedral in London.⁵⁴ 1352 besuchen Königin Philippa und Sohn Edmund die Gottesmutter; der Prinz opfert dem Bilde 12 d.⁵⁵ Dass die Dynastie der Anjou-Plantagenêt den Schutz eines wunder-tätigen Marienbildes im Sinne einer Patronin ihres Hauses sucht, ist in der Zeit kein Einzelfall; für die Herzöge von Savoyen und ihren Hof bezeugt eine reiche Quellenlage das Gleiche im Zusammenhang mit der wundertätigen Gottesmutter in der Kathedrale zu Lausanne, über die weiter unten noch ausführlich die Rede sein wird.⁵⁶

Seit dem späten 13. Jahrhundert gewähren die königlichen Register über die Bezahlung von Sängern hinsichtlich *Our Lady Undercroft* einen reichen Einblick und bilden darin eine kulturgeschichtliche Einmaligkeit:

Das Register für 1296/97 verzeichnet auf fol. 55 4 £, 8 s. 4 d., die König Edward I. 14 Sängern dafür zahlt, dass sie vor der Figur der heiligen Maria, der Jungfrau, in *vuota* der Christ Church zu Canterbury singen.⁵⁷

1332/33 (4. Mai) lässt Lady Eleanor, Schwester Edwards III., durch den Schatzmeister 2 s. an verschiedene Sänger zahlen, damit sie vor der Figur der heiligen Jungfrau in *volta* der Christ Church zu Canterbury singen.⁵⁸

Am 18. Januar und im April 1337 schickt Edward III. jeweils 7 s.⁵⁹ William de Kildesby, des Königs Kaplan, der die Gaben seines Herrn überbringt, entlohnt Sänger mit 2 s., die vor dem Bildnis unserer Lieben Frau *in vuota* singen.⁶⁰

1369 opfert Edward III. drei Goldmünzen (nobles) dem Bilde und entlohnt Hanekyn Fytheler mit einer weiteren für seinen Gesang vor der Figur.⁶¹

In der Summe zeichnen die erhaltenen Archivalia das Bild, dass das Königshaus im Zeitraum zwischen 1297 und 1352 die Muttergottes auf vielfältige Weise verehrt. Verknüpfen wir nun diesen aus Schriftquellen gezwirnten Faden mit jenem stilkritisch geflochtenen des vorausgegangenen Abschnitts, dann muss jetzt konsequenter Weise eine Antwort auf die Frage folgen, worin der Grund für die Ähnlichkeit zwischen dem Marienbild des Pilgerzeichens und seinen »niederrheinischen Schwestern« liege. Denn die spätestens seit 1260 vorhandene Figur kann aus stilkritischen Gründen keinesfalls weder im einen noch im anderen Bleigitterguß dargestellt sein.

Das Haus Anjou-Plantagenêt und der Niederrhein

Die Verbindungen zum Niederrhein und seinen angrenzenden Gebieten waren alt und intensiv. Als Ausgangspunkt sei nochmals an die bereits geschilderte Begebenheit erinnert, dass Graf Johann II. von Brabant, der mit König Edwards II. Schwester Margarethe verheiratet

war, jenes Öl zur Salbung seines Schwagers nach England brachte, das Thomas Becket einst von der Jungfrau Maria erhalten hatte.⁶²

Edward III. knüpfte die verwandtschaftlichen wie politischen Bande noch enger. Des Königs Gattin Philippa (1311–1369) war eine der Töchter des Grafen Wilhelm III. von Hennegau, Holland und Seeland, mit denen jener eine mehr als geglückte Heiratspolitik betrieb: Nicht nur, dass er Tochter Johanna (1315–1374) dem Markgrafen und späteren Herzog (ab 1339) Wilhelm von Jülich zur Frau gab, vielmehr vermählte er Tochter Margarethe (1310–1356) mit Kaiser Ludwig dem Bayern; folglich war der englische König Schwager des römisch-deutschen Kaisers. Dynastische Bande wurden jedoch auch in umgekehrter Richtung geknüpft: Graf Rainald II. von Geldern (ab 1339 Herzog) war durch die Heirat mit Edwards Schwester Eleonore (1318–1355) ebenfalls Schwager des englischen Königs.⁶³

Was Köln selbst betrifft, so reichen die Verbindungen hinab zu Edward II.; er war einer jener Fürsten, die seit dem Ende des 13. Jahrhunderts sukzessive die drei Kronen der Heiligen Drei Könige als Impresen führten: So weisen Siegel oder Feldzeichen der schwedischen Könige Magnus Ladulås (1275) und Albrecht von Mecklenburg (1364–68), der dänischen Könige Erik Menved (1287) und Waldemar Atterdag (1367) und eben des englischen Königs Edward II. (1319) jene drei Kronen auf.⁶⁴ Richard II. war sogar am Tag der Heiligen Drei Könige geboren.⁶⁵ Das englische Königshaus blieb den Drei Weisen auch über die Anjou-Plantagenêt hinaus verbunden. Der erste der Tudor, Heinrich VII., opferte – genau wie der französische König – am 6. Januar als Zeichen der Verehrung des Königs der Könige Weihrauch, Gold und Myrrhe. Unter ihm war diese Opferhandlung Teil eines großen höfischen Zeremoniells. Anschließend sandte der Dechant des Kapitels die königlichen Gaben im Auftrag seiner Majestät dem Erzbischof von Canterbury. Der Überbringer erhielt dafür die nächste erledigte Pfründe.⁶⁶

Doch zurück zu Edward III. Im Konflikt mit dem Hause Valois um die französische Krone reiste er von Juli 1338 bis zum Februar 1340 samt einem Großteil seines Hofes durch die alten Niederlande und den Rhein hinauf bis nach Koblenz, wo er vom 30. August bis zum 7. September 1338 blieb. Sein Ziel war die dort tagende Reichsversammlung, auf der er am 5. September durch seinen Schwager, Kaiser Ludwig den Bayern, zum Reichsvikar ernannt wurde; in einem zweiten Schritt nahm Edward dann 1340 in Gent offiziell den französischen Königstitel an.⁶⁷ Am 23. August 1338 war er jedoch in Köln eingezogen und logierte während seines zweitägigen Aufenthaltes im Haus der Gattin des Kölner Patriziers Heinrich Scherfgin; der war Dienstmann Edwards und erhielt dafür ein Jahrgeld von 50 Mark auf Lebenszeit.⁶⁸ Der englische König huldigte den Heiligen Drei Königen und stiftete 67 ½ £ für den Bau des Domes.⁶⁹ Das Chronicon des John of Reading berichtet 1359, dass Edward III. in Westminster von seinem früher geäußerten Wunsch, nämlich in Köln beigesetzt zu werden, Abstand genommen habe, was in der zeitgenössischen Literatur Widerhall fand.⁷⁰ Dass Edward III. gerade diesen Typus der thronenden Gottesmutter mit segnendem Christuskind und keinen anderen wählte, liegt in seiner Verwandtschaft mit Kaiser Ludwig dem Bayern begründet, denn seit Kaiser Heinrich VII. stand dieser Typ für die neu erstarkte imperiale Gewalt.⁷¹ Ihr Archetyp bildet die Muttergottes im Tympanon der Porta di San Ranieri des Domes zu Pisa.⁷² Der geistesgeschichtliche Hintergrund sei nochmals kurz umrissen: Am 6. März 1312 gab die Stadt Pisa dem römisch-deutschen König Heinrich aus dem Hause Limburg-Luxemburg einen triumphalen Einzug und feierte ihn als neuen Messias, der gekommen sei, um das innerlich zerrissene Italien zu befrieden und zu einen. Heinrich war auf dem Weg nach Rom, wo er am 29. Juni 1312 zum Kaiser gekrönt werden sollte, nachdem aufgrund schwerer Kämpfer innerhalb der Urbs das ursprüngliche Datum, der Krönungstag Ottos des Großen (2. Februar), nicht

einzuhalten war.⁷³ In die Lünette über dem Portal des Stadtpatrons Raynerius, damals der Hauptzugang zur Kathedrale von Pisa, stellten die Pisaner zu Heinrichs Ehren eine thronende Muttergottes mit segnendem Kind von der Hand des Giovanni Pisano; zu ihrer Rechten empfahl ein Engel Kaiser Heinrich VII., welcher zum Zeichen der Ehrfurcht im Habitus der Genuflexio Balthasars dem König der Könige huldigte. Heinrich war am Dreikönigstag des Jahres 1309 in Aachen zum römisch-deutschen König gekrönt worden. Dementsprechend drehte sich das Christkind mit erhobenem Händchen segnend Heinrich VII. zu und legitimierte dessen Herrschaft (Abb. 4).⁷⁴ Unter der Skulptur des Kaisers prangte die Inschrift IMPERATOR HENRICUS QUI CHRISTO FERTUR AMICUS (Dies ist Kaiser Heinrich, der als Freund Christi gilt).⁷⁵ Bildprogramm und Inschrift taten allen kund: Kaiser Heinrich VII. steht in unmittelbarem Kontakt mit Christus und regiert mit dem Segen des Herrn die Welt.⁷⁶ Ganz unter dieser Doktrin sieht auch Ludwig der Bayer seine Herrschaft. Vor diesem Hintergrund wird verständlich, warum der Wittelsbacher eine kleinformatige Kopie der Pisaner Muttergottes mit segnendem Christuskind besaß (Abb. 5).⁷⁷ Ludwig weilte während seines Romzuges zwei Mal in Pisa. Vom 11. Oktober 1327 bis Ende jenes Jahres und – bevor er Italien endgültig verließ – vom 21. September 1328 bis 11. April 1329; damit hatte er vielfach Gelegenheit, die Figurengruppe zu bewundern.⁷⁸ Kaum in Deutschland zurück, griff Ludwig zu einem alten Mittel der Legitimation, um die von Gott erhaltene Macht aller Welt kundzutun: Er gründete zwar kein Bistum, wie seine ottonischen Vorbilder, denn dafür war der Dissens mit Johannes XXII. viel zu groß, sondern er legte am Tage des hl. Vitalis (28. April) den Grundstein für das Benediktinerkloster Ettal, in dessen Mittelpunkt das mitgeführte Marienbild stand. Folgerichtig tritt der Kaiser als *fundator* zurück, denn von Anfang an gilt die symbolträchtige Figur als die *Domina Fundatrix Ettalensis*. Ettal war Kloster und Doppelkonvent für ein

adliges Ritterstift aus 12 Rittern und ihren Frauen. Finanziert wurde die Anlage aus jenen 152.000 Goldflorinen, die Azzo Visconti dem Kaiser für die Belehnung mit dem Reichsvikariat über Mailand zahlte.⁷⁹

Somit wird klar, dass Edward III. offensichtlich jenen Typus der thronenden Muttergottes mit segnendem Christkind wählte, der nicht nur für seinen Schwager Ludwig den Bayern sondern bereits für Heinrich VII. eine zwiefache Symbolik hatte: Die Herrscher stehen zum einen in der Nachfolge der vom Jesuskind gesegneten Drei Könige und besitzen so zum zweiten die universelle Macht und deren Anspruch auf Gottesunmittelbarkeit, die dem Monarchen von Gott bzw. Christus verliehen wird.⁸⁰

Der Anlass für das in Größe und künstlerischer Qualität einzigartige Pilgerzeichen könnte just im glücklichen Ausgang der dramatischen Ereignisse jenes Jahres 1330 liegen, als Edward III. dem Regiment seiner Mutter Isabella von Frankreich und ihres Buhlers Roger Mortimer ein jähes Ende setzte, um fortan eigenständig die Länder dies- und jenseits des Kanals für gut ein halbes Jahrhundert zu regieren.⁸¹ Welche Verehrung das Marienbild von *Our Lady Undercroft* von Seiten der Dynastie Anjou-Plantagenêt seit Edward I. erfuhr, wurde bereits dargelegt, ebenso die Bedeutung des hl. Thomas Becket bei der Salbung des englischen Königs. Edward der Bekenner, auf dem Pilgerzeichen links abgebildet, spielte für Edward III. darüber hinaus eine ganz besondere Rolle: Er ist nicht nur sein Namenspatron, sondern bereits Edward II. und Isabella von Frankreich inszenierten gezielt die Namensgleichheit, indem sie ihren Erstgeborenen und damit Thronfolger am Tag Edwards des Bekenner taufen ließen.⁸²

Das Pilgerzeichen der stehenden Muttergottes
Wie eingangs angerissen, gelang es Michael Mitchiner durch das Zusammenführen von Fragmenten aus einzelnen Bodenfunden das zweite *signum peregrinationis* zu rekonstruieren (Abb. 6).⁸³ Gemäß Form und Stil ist der Künstler, der den Model stach, identisch

mit dem des ersten Pilgerzeichens. Die Mitte zeigt wiederum *Our Lady Undercroft*, dieses Mal jedoch stehend. Die Figur Edwards des Bekenner, die aufgrund der vielen Übereinstimmungen zwischen beiden Zeichen für die linke Seite anzunehmen ist, blieb bis dato unentdeckt; rechts dagegen steht der hl. Thomas von Canterbury in vollem Bischofsornat (Abb. 6). Das Pilgerzeichen wurde bislang in der Forschung – wenn überhaupt – marginal als Appendix des ersten abgehandelt und somit ohne großes Aufheben ins letzte Drittel des 14. Jahrhunderts datiert. Für die Darstellung Mariens wie Thomas Becket gilt jedoch gleichermaßen, dass kräftig modellierte Ypsilonfalten die Gewänder beider Figuren strukturieren, die ihre Parallelen in der Skulptur der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts haben. Auch hier kommt die Kölner Skulptur der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts wieder zum Tragen, denn es lässt sich ohne Schwierigkeiten eine Gruppe an Figuren zusammenstellen, in die die Muttergottes des Pilgerzeichens harmonisch passt: so eine stehende Heilige (um 1350), die zu den Beständen des Schnütgen-Museums gehört (Abb. 7),⁸⁴ oder – gleichfalls in den Beständen des Schnütgens – eine stehende Muttergottes mit Kind aus der Zeit um 1340–50 (Abb. 8).⁸⁵ Ebenso wenig kommt man an den von der Forschung einmütig um 1340 datierten Muttergottesfiguren zu Rottweil und Weiler nicht vorbei. Hier befinden wir uns freilich nicht im Kölner sondern im schwäbisch-alemannischen Raum. Und anlässlich der zeitlichen Einordnung der Bischofsfigur des Thomas Becket (Abb. 9) auf dem Pilgerzeichen sei die Fragestellung nochmals an die englische Siegelerei der Epoche rückgebunden: Das Siegel mit dem Bildnis des Richard of Bury, Bischof von Durham, welches an einer am 7. Juni 1334 ausgestellten Urkunde hängt (Abb. 10), ähnelt in frappierender Weise sowohl in den Ypsilon- und Röhrenfalten als auch in der Architekturdarstellung dem Bildnis des Thomas Becket des Bleizinnsgusses (Abb. 9).⁸⁷ Das Pilgerzeichen ist somit in derselben Zeit entstanden wie sein

Gegenstück mit der thronenden Gottesmutter (Abb. 2).

»Nec enim unquam vivi quidquam divitiis onustius«, schrieb Erasmus von Rotterdam in seinen *Colloquia familiaria* (ca. 1524), vom Eindruck der mit Schmuck und Edelsteinen überhäuften Figur überwältigt.⁸⁸ Diese Worte klingen einem förmlich im Ohr, angesichts der Liebe zum Detail, die der Stecher des Modells gerade bei der Wiedergabe des Schmuckes aufwandte, den das Marienbild trägt: eine edelsteingespickte Lilienkrone auf dem Haupt, eine große Agraffe in der Form eines Sechspasses auf der Brust und die Gewandborten mit Edelsteinen bestickt.⁸⁹ Der *Liber Contrarotularis* Edwards I. vermerkt für das Jahr 1300, dass der König, die Königin und die beiden Prinzen je 7 s. dem Bilde opferten und der König seit der Zeit dem Marienbild wie dem Schrein des hl. Thomas Becket jährlich je eine Agraffe im Wert von 5 £ sandte.⁹⁰ Im Victoria and Albert Museum blieben zwei *Heflein* aus der Zeit 1250/1300 erhalten, die genau diese Form zeigen. Eines davon trägt sogar die Fürbitte »AVE MARIA GRACIA PLENA DON[ANO]BIS PACEM[.]«. ⁹¹ Ein drittes Exemplar ist Teil des Schatzes von Pritzwalk (Berlin, Kunstgewerbemuseum).⁹²

Wirft man einen Blick auf berühmte Marienfiguren des Kontinents, so dreht sich vor dem inneren Auge ein ganzer Reigen aus Beispielen: Eine Agraffe aus dem 3. Viertel des 13. Jahrhunderts saß auf der Brust der ottonischen Bernwardsmadonna; ein großer Adlerfürspan vom Anfang des 13. Jahrhunderts prangte auf der ihres Kindleins.⁹³ Einen weiteren Adlerfürspan aus dem 13. Jahrhundert trug – bevor man ihn in neuerer Zeit purifizierend wegnahm – das Goldene Marienbild in Essen.⁹⁴ Mit dem Aufkommen des *émail en ronde bosse* seit ca. 1350 wird die spätmittelalterliche Hofgesellschaft ein schieres Suchtverhalten für derartige Schmuckstücke entwickeln.⁹⁵ Fürstliche Inventare zählen die *Heflein*, wie die deutschen Quellen sie nennen, zu Dutzenden

auf und es tummelt sich unter unserer Augen ein wahrer Mikrokosmos aus floralen, zoomorphen und anthropomorphen Motiven: Liebespärcchen, Edelfräulein, Kamele, Strauße, Schwäne, Äffchen, Blümlein aller Arten und vieles mehr. In den geistlichen Schatzkammern zu Essen und Osnabrück blieben in toto nicht nur 17 Stück erhalten, sondern es sind in beiden Fällen auch die sakralen Kontexte rekonstruierbar, in denen die Schmuckstücke Verwendung fanden; es waren – note bene – nicht Marienbilder, sondern Büstenreliquiare, die damit geschmückt wurden: Das 1797 verfasste Inventar des Essener Schatzes nennt die 16 Agraffen auf ein Seidenband aufgenäht und als Collier dem Büstenreliquiar des heiligen Marsus (1. H. 18. Jh.) umgelegt; ein Foto des Jahres 1876 dokumentiert diesen Zustand eindrucksvoll. Das Osnabrücker *Heflein* war an der spätgotischen Silberbüste des hl. Petrus befestigt, und das möglicherweise schon seit dem Ende des 15. Jahrhunderts.⁹⁶

Doch zurück zu *Our Lady in the Undercroft* von Canterbury. Johann Andreas Schmeller geht in seinem Bericht über die Reise des Leo von Rožmítal (1465–67) auf die goldene Krone der Figur ein, als seine Reisegesellschaft die Kathedrale besichtigt: »Und darnach geet man in ein kleine grufft als in ein cappellen, da man sant Thomas gemartert hat ... Auss der cappellen geht man herfür zu einem steinen stul, da ist unser Frawen bild, das gar oft mit sant Thomas geredet hat. Das selbig bild stet iezunt im kor und hat ser von kostlichen gestein und perlein ein kron auf, die man umb gross gut schätzt.«⁹⁷ Diese Worte rufen sofort jene 80 Lot (ca. 1300 Gramm) schwere, jedoch verlorene Krone ins Gedächtnis, die ehemals das Vesperbild im Lübecker Dom besaß.⁹⁸ Bei den Marienfiguren mit Christkind ist es dagegen die bereits genannte, wunder-tätige Muttergottes in der Kathedrale von Lausanne, bei der die Schatzinventare zwischen 1441 und 1535 in ihrer Auflistung an Ringen, Broschen, Gürteln, Ketten, Colliers oder Kronen schier nicht enden wollen. Jungfrau

und Kind besaßen nicht nur mehrere von Edelsteinen, Perlen und *Heflein* übersäte Reifen und Kronen, sondern die Marienfigur hatte auch noch ein Stirngehänge, in dessen Mitte ein roter Edelstein prangte, gefasst von Perlen und weiteren Steinen.⁹⁹ Als eine der wenigen erhaltenen Vertreterinnen für ihre eingeschmolzenen spätgotischen Schwestern gibt jene Krone eine eindrucksvolle Vorstellung vom Verlorenen, welche Margarethe von York, Gemahlin Herzog Karls des Kühnen, bei ihrem Aachener Aufenthalt (22. und 23. Juli 1474) dem dortigen Gnadenbild verehrte; an hohen Feiertagen schmückt das Kleinod das Marienbild bis heute.¹⁰⁰ Somit ist *Our Lady Undercoft* zu Canterbury Teil jener raren, aber exquisiten Gruppe an Marienfiguren, von denen Schmuckstiftungen überliefert sind. 1463 schenkt Lady Euphemia Langton of Farnley der Pfarrkirche zu Shireburn in Elmet eine Alabasterfigur der heiligen Jungfrau mit der Auflage, dass jenes Halsband aus Gold und Silber mit einem perlengesäumten Anhänger, in dessen Mitte ein Rubin und drei große Perlen saßen, dem Bilde niemals abgenommen werden dürfe.¹⁰¹ Die aus dem frühen 14. Jahrhundert stammende *Vièrge de Roncesvaux* trägt ein solches Halsband bis heute, daneben aber auch einen Gürtel, wobei beide Schmuckstücke wohl 15. Jahrhundert sein dürften.¹⁰² 1325 bringt Marianne Le Muisit, Bürgerin zu Tournai, dem Bilde Unserer Lieben Frau ihren guten Gürtel zur Zierde.¹⁰³

Ein bislang einzigartiger Fall ist das Retabel in der Kathedrale zu Tortosa: 1442 machte ein Stifter, dessen Name die betreffenden Archivalien leider nicht überliefern, die Auflage, dass bei jeder Öffnung des Retabels der stehenden Muttergottes mit Kind im Zentrum des Schreines die von ihm gestiftete Kette umzulegen sei; 1479 bestimmt das Domkapitel, das Retabel solle an den Sonntagen der Festoktaven offenstehen.¹⁰⁴ Hier lässt sich ein schöner Bogen hinab zur Bernwardsmadonna des Hildesheimer Domes schlagen, für die das Schatzverzeichnis von 1438 über 100 Ringe, Ketten und sonstige Schmuckstücke auflistet.¹⁰⁵ Die

Reihe runden die Goldene Madonna in Essen, die Muttergottes der Franziskaner zu Werl sowie die Muttergottes der Hamburger Kunsthalle (ehem. Bonn Oberkassel, St. Cäcilia, um 1330), denn für diese sind sogar Spuren einst vorhandener Ohrgehänge nachweisbar.¹⁰⁶ Einzig die Pendeloquen der heiligen Fides von Conques blieben erhalten, welche sie im späten 10. Jahrhundert verehrt bekam, und geben eine eindruckliche Vorstellung vom Aussehen der verlorenen Exemplare.¹⁰⁷

Zusammenfassend steht als Bilanz, dass beide *signa peregrinationis* um gut ein halbes Jahrhundert zu spät datiert wurden. Sie sind in den 1330er, vielleicht auch 1340er Jahren entstanden. Dasjenige mit der thronenden Gottesmutter und segnendem Christuskind huldigt *Our Lady Undercroft* zu Canterbury als Patronin der unumschränkten Königsherrschaft, die Edward III. im Jahre 1330 durch Entmachtung seiner Mutter Isabella von Frankreich und ihres Günstlings Roger Mortimer erlangte. Das zweite, mit der stehenden Muttergottes in all ihrem Schmuck, ist als Zeichen engster Verbundenheit des Hauses Anjou-Plantagenêt mit dem hochverehrten Marienbild zu sehen, die sich in regelmäßigen Gaben vielfältiger Art von Seiten der königlichen Familie niederschlug. Ferner gehören beide Zeichen ins Ambiente der Adelswallfahrt im Sinne eines gesellschaftlichen Ereignisses; hierfür sprechen neben deren schierer Größe auch die Reste einer zinnoberroten Fassung beim ersten Pilgerzeichen sowie die einst farbige Hinterlegung beider, worauf die seitlichen Zungen der Gittergüsse hinweisen.¹⁰⁸ Ein Heilig-Blut-Pilgerzeichen aus Boxtel (ca. 1350–1400) besitzt bis heute seine partielle

Fassung aus strahlendem Zinnoberrot (Quecksilbersulfid) und hinterlässt so einen bleibenden Eindruck von der einstigen Leuchtkraft des Pilgerzeichens mit der thronenden Gottesmutter aus Canterbury.¹⁰⁹ Nimmt man Maße und Farbigkeit der beiden englischen Pilgerzeichen zusammen, dann scheint ein Tragen derselben an Gewändern kaum vorstellbar, wohl aber an Pilgertaschen. Abschließend sei aller künftigen Forschung ein *ceterum censeo* mit auf den Weg gegeben: Der kulturelle Austausch zwischen den Königshäusern der Anjou-Plantagenêt, der Kapetinger und der Valois stand stets im Focus der Kunstgeschichte diesseits wie jenseits des Kanals; allein schon die dynastischen Verflechtungen zwischen den drei Häusern garantierten und garantieren der Forschung ein trittsicheres Terrain. Wo aber bleibt jener kulturelle Austausch, den wir dem Handel verdanken? Hier hat 2005 Ulrike Bergmann mit ihrem Aufsatz zur Kölner Skulptur im wirtschaftlichen und historischen Kontext ein neues Kapitel aufgeschlagen, das es weiterzuverfolgen gilt, denn Kölner Madonnen, deren unverwechselbare Typen bei der Schaffung der Gussmodelle für beide Pilgerzeichen Pate standen, sind bis weit hinüber ins Baltikum und bis weit hinauf in die Königreiche Dänemark, Norwegen und Schweden nachweisbar.¹¹⁰ Köln als Mitglied der Hanse war in das europäische Handelsnetz fest eingebunden, von seiner Stellung innerhalb des Wallfahrtswesens einmal ganz abgesehen. Die wirtschaftlichen Kontakte zwischen Köln und London florierten.¹¹¹ Freilich fegten mehrere Bilderstürme über die britischen Inseln hinweg, aber das sollte kein Grund sein, künftig nicht tiefer zu loten.



Abb.1 Altenberger Retabel (um 1330), Mittelnische, Thronende Muttergottes mit Kind, 1320–1330 ca. Rekonstruktion nach Wolf 2016



Abb.2 Pilgerzeichen, Thronende Muttergottes mit Kind zwischen den hll. Edward dem Bekenner und Thomas Becket, 1330–1340 ca., Bleiingigterguß, 13,05 × 8,07 cm. London, Museum of London



Abb.3 Pariser Goldschmied, Goldenes Rössl von Altötting, 1404, Thronenden Muttergottes mit Kind (Ausschnitt), Émail en ronde bosse. Altötting, Schatzkammer



Abb.4 Giovanni Pisano, Thronende Muttergottes mit Kind, um 1312, Carrara-Marmor, 96 × 50 × 45 cm. Pisa, Museo dell'Opera del Duomo



Abb.5 Pisaner Meister, *Thronende Muttergottes mit Kind*, 1327–1330, Carrara-Marmor, 33×20×18,5 cm. Ettal, Klosterkirche



Abb.6 Pilgerzeichen, *Muttergottes mit Kind zwischen den hll. Edward dem Bekenner (verloren) und Thomas Becket*, 1330–1340 ca. Rekonstruktion nach Mitchiner 1986, Bleizinnigitterguß, 12,05×7 cm. London, Museum of London



Abb.7 Kölner Meister, *Stehende Heilige*, um 1350, 75,5×21,5×15 cm. Köln, Schnütgen-Museum



Abb.8 Kölner Meister, *Muttergottes mit Kind*, um 1340–50, 54×20,5×13 cm. Köln, Schnütgen-Museum



Abb.9 Pilgerzeichen von *Our Lady Undercroft*,
Detail aus Abb. 6, hl. Thomas Becket. London, Museum
of London



Abb.10 Erstes Siegel des Richard of Bury, Bischof von
Durham, Wachs, 1334, 7,8×5 cm. The Dean and Chapter
of Durham, 2.13 Pont 9

Abbildungsnachweise

Abb.1 Reproduktion nach Wolf (Anm. 47), S. 74, Abb. 11, Foto: Horst Ziegenfusz

Abb.2 Reproduktion nach Spencer 1998 (Anm. 6), S. 129, Abb. 136, Foto: Museum of London

Abb.3 Reproduktion nach Baumstark (Anm. 96), Taf. 44, Foto: Bayerisches Nationalmuseum München (Walter Haberland)

Abb.4 Reproduktion nach Tripps (Anm. 72), S. 88, Abb. 2

Abb.5 Reproduktion nach Suckale (Anm. 23), S. 40, Abb. 29

Abb.6 Reproduktion nach Mitchiner (Anm. 9), S. 76, Abb. 145

Abb.7 Reproduktion nach Bergmann 1989 (Anm. 46), S. 319, Nr. 90, Foto: Rheinisches Bildarchiv

Abb.8 Reproduktion nach Bergmann 1989 (Anm. 46), S. 299, Nr. 80, Foto: Rheinisches Bildarchiv

Abb.9 Reproduktion nach Heslop (Anm. 87), S. 495, Abb. 674, Foto: The Dean and Chapter of Durham

Abb.10 Reproduktion nach Mitchiner (Anm. 9), S. 76, Abb. 145, Foto: Museum of London

Anmerkungen

1 Die Quellen gesichtet durch William Archibald Scott Robertson, *The Crypt of Canterbury Cathedral*, *Archaeologia Cantiana*, 13, 1880, S. 500–546, in diesem Zusammenhang besonders S. 525.

2 Scott Robertson [wie Anm. 1], S. 539–540, Anm. ohne Nummerierung; zitiert nach William Somner, *The antiquities of Canterbury. In two parts*. [...] The second edition, revised and enlarged by Nicolas Battely, London 1703, App. to Supplement, S. 35.

3 Zitiert nach Charles Eveleigh Woodruff, *The Chapel of Our Lady in the Crypt of Canterbury Cathedral*, *Archaeologia Cantiana*, 38, 1926, S. 153–171, hier S. 158. Robert Willis, *The Architectural History of Canterbury Cathedral*, London 1845, S. 130.

4 Beide Fragmente kamen 1984 bei einer Grabung in Billingsgate (London) zu Tage, wurden jedoch separat gefunden; heute im Besitz des Museum of London, Inv. Nrn. 84.394 und BWB83.201; sämtliche Informationen nach Brian Spencer, Kat.Nr. 65 *Pilgrim badges: Virgin and Child (Our Lady Undercroft, Canterbury) flanked by St. Edward the Confessor and St. Thomas of Canterbury*, in: *Age of Chivalry: Art in Plantagenêt England 1200–1400*; Katalog der Ausstellung Royal Academy of Arts, London, 6.11.1987–6.3.1988, hrsg. v. Jonathan Alexander, London 1987, S. 222.

5 Zur Wechselwirkung von Pilgerzeichen und Siegel siehe Peter Schmidt, *Materialität, Medialität und Autorität des vervielfältigten Bildes. Siegel und andere Bildmedien des Mittelalters in ihren Wechselwirkungen*, in: Markus Späth/Saskia Hennig von Lange (Hrsg.), *Die Bildlichkeit korporativer Siegel im Mittelalter. Kunstgeschichte und Geschichte im Gespräch* (sensus. Studien zur mittelalterlichen Kunst, Bd. 1), Köln-Weimar-Wien 2009, S. 89–111.

6 Brian Spencer, *Pilgrim Souvenirs and Secular Badges* (Museum of London, Medieval Finds from Excavations in London, Bd. 7), London 1998, S. 131–133, Nr. 136 auf S. 130.

7 Museum für Angewandte Kunst, Wien, Inv. Nr. F523, ehemals Sammlung Figdor, Wien; siehe Lothar Lambacher, *Geschichte der Pilgerzeichensammlung des Kunstgewerbemuseums*, in: Hartmut Kühne/ Lothar Lambacher/

Konrad Vanja (Hrsg.), *Das Zeichen am Hut im Mittelalter. Europäische Reise-markierungen*. Symposium in memoriam Kurt Köster (1912–1986) und Katalog der Pilgerzeichen im Kunstgewerbemuseum und im Museum für Byzantinische Kunst der Staatlichen Museen zu Berlin (Europäische Wallfahrtstudien, Bd. 4, zugleich Schriftenreihe Museum Europäischer Kulturen, Bd. 5), Frankfurt am Main – Berlin – Bern – Bruxelles – New York – Oxford – Wien 2008, S. 214–215 mit Abb. 2.

8 Daniel Berger, *Herstellungstechniken hoch- und spätmittelalterlicher Kleinobjekte aus Zinn*, in: H. J. E. van Beuningen/A. M. Koldeweij/D. Kicken/H. van Asperen (Hrsg.), *Heilig en Profaan 3, 1300 laatmiddeleeuwse insignes uit openbare en particuliere collecties* (= Rotterdam Papers 13, A contribution to medieval archaeology), Langbroeck 2012, S. 40.

9 Ebenfalls, wie das erste Pilgerzeichen (siehe oben, Anm. 4) während der 1984 durchgeführten Grabung in Billingsgate (London) gefunden (jetzt London, Museum of London); siehe Michael Mitchiner, *Medieval Pilgrim and Secular Badges*, London 1986, S. 76–77. Ohne Zuordnung des Zeichens zur einer Pilgerstätte: Brian Spencer, *Medieval Pilgrim Badges from Norfolk*, Hunstanton 1980, S. 28, Nr. 122, King's Lynn Museum, Inv. Nr. 28; dort lediglich Fragment der Muttergottes mit Kind, Köpfe beider Figuren verloren, vom Engel, der die Szene trägt, nur Haupt und rechter Oberarm mit Flügelansatz erhalten.

10 Spencer 1998 [wie Anm. 6], S. 131–133; Nr. 136b auf S. 130.

11 Mitchiner [wie Anm. 9], S. 77; Spencer 1998 [wie Anm. 6], S. 131–133; Nr. 136c auf S. 130.

12 Desiderius Erasmus, *Colloquia Familiaria et Encomium Moriae*, Ausgabe Leipzig 1892, S. 366.

13 Spencer 1998 [wie Anm. 6], S. 131; Sarah Blick, *King and Cleric: Richard II and the Iconography of St Thomas Becket and St Edward the Confessor at Our Lady Undercroft, Canterbury Cathedral*, in: Sarah Blick (Hrsg.), *Beyond Pilgrim Souvenirs and Secular Badges: Essays in Honour of Brian Spencer*, Oxbow 2007, S. 192 mit Anm. 76; zur farbigen Hinterlegung von Pilgerzeichen siehe Kurt Köster, Kat. Nr. VIII 58 *Gussmodell für ein Brüsseler (?) Pilgerzeichen*, in: Rhein und

Maas. Kunst und Kultur 800–1400, Ausstellungskatalog, Kunsthalle, Köln, 14.5.–23.7.1972, Königliche Museen für Kunst und Geschichte, Brüssel, 15.9.–31.10.1972, Bd. I, hrsg. von Anton Legner, Köln 1972, S. 158.

14 Blick [wie Anm. 13], S. 182–200.

15 Jonathan Foyle, *Architecture of Canterbury Cathedral, With a Chapter by Heather Newton, Head of Masonry and Stone Conservation*, Canterbury 2013, S. 119–121.

16 John Harvey, *The Black Prince and His Age*, London 1976, S. 84–97, 101–102.

17 Scott Robertson [wie Anm. 1], S. 542. Eveleigh Woodruff [wie Anm. 3], S. 156. Harvey [wie Anm. 16], S. 102–103, 160–163. Der Originaltext des Testaments des Schwarzen Prinzen publiziert bei Arthur P. Stanley, *Historical Memorials of Canterbury*, 10th ed., London 1883, S. 168–175, nach dem Register des Erzbischofs Sudbury.

18 Scott Robertson [wie Anm. 1], S. 544–545.

19 Scott Robertson [wie Anm. 1], S. 543.

20 Harvey [wie Anm. 16], S. 48–49.

21 Spencer 1998 [wie Anm. 6], S. 131–133.

22 Spencer 1998 [wie Anm. 6], S. 131; Francis Grew/Margrethe de Neergaard, *Shoes and Pattens* (Museum of London, *Medieval Finds from Excavations in London*, Bd. 2), London 1988 (New edition 2001, reprinted 2018), S. 83–84.

23 Siehe Michel Margue/Michel Pauly/Wolfgang Schmid in Zusammenarbeit mit dem Landeshauptarchiv Koblenz (Hrsg.), *Der Weg zur Kaiserkrone. Der Romzug Heinrichs VII. in der Darstellung Erzbischof Balduins von Trier* (Publications du CLUDEM, Bd. 24), Trier 2009, S. 38 mit Abb. (fol. 3; Die sieben Kurfürsten wählen Heinrich zum deutschen König), S. 40 mit Abb. (fol. 4; Altarsetzung Heinrichs samt Krönung des Königspaares), S. 42 mit Abb. (fol. 5; das Königspaar kniet vor dem Dreikönigsschrein). Zur Diskussion um die Entstehung der Handschrift zwischen 1330 und 1350 siehe Christoph Winterer, Die kunsthistorische Einordnung der Bilderchronik, in: ebd., S. 23–31. Meines Erachtens gehört die Handschrift kostümkundlich in die 1330er Jahre aufgrund der Vergleiche zu festdatierten Grabmalern der Zeit: siehe dasjenige des Kuno II. von Falkenstein (gest. 1333) und

seiner Frau Anna von Nassau-Hadamar (gest. 1329) in Lich; vgl. Robert Suckale, *Die Hofkunst Kaiser Ludwigs des Bayern*, München 1993, S. 52–59.

24 Blick [wie Anm. 13], S. 183–184. *Das Goldene Rössl* (H. 62 cm) wurde im Jahre 1404 im Auftrag der französischen Königin Isabeau de Bavière aus dem Hause Wittelsbach als Neujahresgeschenk 1405 für ihren Gemahl König Karl VI. gefertigt; siehe Renate Eikermann, Kat. Nr. 95 *Image de Notre-Dame*, dite *Goldenes Rössl* (*Cheval d'or*), Paris 1400, in: *Les arts sous Charles VI.*, Ausstellungskatalog, Musée du Louvre, Paris, 22.3.–12.7.2004, hrsg. v. Elisabeth Taburet-Delahaye, Paris 2004, S. 174–175. Claudia Märkl, *Das Goldene Rössl*, in: Katharina Weigand/Jörg Zedler (Hrsg.), *Ein Museum der bayerischen Geschichte*, München 2015, S. 173–192.

25 Hierzu ausführlich Nigel Saul, *Richard II* (*Yale English monarchs*), New Haven-London 1997, S. 311–315.

26 Saul [wie Anm. 25], S. 311.

27 Blick [wie Anm. 13], S. 187–188.

28 Saul [wie Anm. 25], S. 311.

29 Saul [wie Anm. 25], S. 311; Blick [wie Anm. 13], S. 187–188.

30 Saul [wie Anm. 25], S. 318.

31 Saul [wie Anm. 25], S. 318.

32 Saul [wie Anm. 25], S. 318.

33 Saul [wie Anm. 25], S. 423–424; Blick [wie Anm. 13], S. 190. Die Erwähnung der Legende ist erstmals in einem 1318 datierten Antwortschreiben Papst Johannes' XXII. an König Edward II. faßbar; T.A. Sandquist, *The Holy Oil of St. Thomas of Canterbury*, in: T.A. Sandquist/Michael R. Powicke (Hrsg.), *Essays in Medieval History presented to Bertie Wilkinson*, Toronto 1969, S. 332–337, 338 mit Anm. 26. Leopold George Wickham Legg, *English Coronation Records*, London 1901, S. 69–72.

34 Blick [wie Anm. 13], S. 193. Sandquist [wie Anm. 33], S. 338.

35 Percy Ernst Schramm, *Geschichte des englischen Königtums im Lichte der Krönung*, Weimar 1937, S. 130–131.

36 Helen Howard, *The Chapel of Our Lady Undercroft, Canterbury Cathedral, and the Relationship of English and Bohemian Painting Techniques in the Second Half of the 14th Century*, in: *technologia artis*, 3, 1993, S. 31–34.

37 Scott Robertson [wie Anm. 1], S. 535–539.

38 Howard [wie Anm. 36], S. 31–34.

39 Saul [wie Anm. 25], S. 83–107.

40 Eveleigh Woodruff [wie Anm. 3], S. 156–157.

41 Eveleigh Woodruff [wie Anm. 3], S. 157.

42 Eveleigh Woodruff [wie Anm. 3], S. 157.

43 Scott Robertson [wie Anm. 1], S. 533.

44 Scott Robertson [wie Anm. 1], S. 533.

45 Eveleigh Woodruff [wie Anm. 3], S. 157–158.

46 Ulrike Bergmann, *Bildhauer in Köln um 1300. Materialität, Muster, Märkte*, in: Michael Grandmontagne/Tobias Kunz (Hrsg.), *Skulptur um 1300 zwischen Paris und Köln*, Petersberg 2016, S. 361–375; Ulrike Bergmann, *Kölner Skulptur der Hochgotik im wirtschaftlichen und historischen Kontext*, in: Wallraf-Richartz-Jahrbuch, 66, 2005, S. 80, Abb. 30 (Schin-op-Geul); Ulrike Bergmann, *Schnüügen-Museum. Die Holzskulpturen des Mittelalters* (1000–1400), Köln 1989, S. 26 (Muttergottes aus Füssenich); Anton Legner, *Holzskulptur des 14. Jahrhunderts*, in: *Rhein und Maas*, Bd. I [wie Anm. 13], S. 358–370, insbesondere S. 360 mit Abb. (Dietkirchen-Madonna), jetzt Bonn, Stiftskirche; Anton Legner, *Anmerkungen zu einer Chronologie der gotischen Skulptur des 13. und 14. Jahrhunderts im Rhein-Maas-Gebiet*, in: *Rhein und Maas*, Bd. II [wie Anm. 13], S. 445–456 mit Abb. 15 und 16.

47 Zur Altenberger Muttergottes, die zwischen 1320 und 1330 in Köln entstand und in Zweitverwendung in das um 1330 geschaffene Retabel der Prämonstratenserinnen zu Altenberg integriert wurde, siehe Fabian Wolf, Kat. Beitr. *Altenberger Flügelretabel*, in: *Schaufenster des Himmels. Der Altenberger Altar und seine Bildausstattung*, Ausstellungskatalog, Städel Museum, Frankfurt am Main, 22.6.–25.10.2016, hrsg. v. Jochen Sander, Berlin-München 2016, S. 88–93.

48 Die Summen referiert nach Scott Robertson [wie Anm. 1], S. 526.

49 Scott Robertson [wie Anm. 1], S. 526.

50 Stanley [wie Anm. 17], S. 222, Anm. 2; Scott Robertson [wie Anm. 1], S. 526.

51 Scott Robertson [wie Anm. 1], S. 526.

52 Scott Robertson [wie Anm. 1], S. 526.

53 Scott Robertson [wie Anm. 1], S. 526.

- 54 William Marc Ormrod, *The Personal Religion of Edward III*, *Speculum*, 64-4, Oktober 1989, S. 859–860.
- 55 Der gesamte Sachverhalt nach Scott Robertson [wie Anm. 1], S. 527.
- 56 Ronald W. Lightbown, *Medieval European Jewellery with a Catalogue of the Collection of the Victoria & Albert Museum*, London 1992, S. 77–78.
- 57 Add. MSS. 7965, zitiert nach Constance Bullock-Davies, *Register of Royal and Baronial Domestic Minstrels 1272–1327*, Bury St Edmunds 1986, S. 117.
- 58 101/386/7, fol. 7r; zitiert nach Bullock-Davies [wie Anm. 57], S. 121.
- 59 Scott Robertson [wie Anm. 1], S. 526.
- 60 Der gesamte Sachverhalt nach Scott Robertson [wie Anm. 1], S. 527.
- 61 Spencer 1998 [wie Anm. 6], S. 133.
- 62 Schramm 1937 [wie Anm. 35], S. 130–131.
- 63 Fritz Trautz, *Die Könige von England und das Reich 1272–1377. Mit einem Rückblick auf ihr Verhältnis zu den Staufern*, Heidelberg 1961, S. 268–288. Peter Schmid, *England. Bayerns Blick nach Westen: Ludwig der Bayer und König Eduard III.* in: Alois Schmid/ Katharina Weigand (Hrsg.), *Bayern in Europa. Vom Frühmittelalter bis ins 20. Jahrhundert*, München 2005, S. 75–91. Die verwandtschaftlichen Beziehung aufgeschlüsselt bei Elisabeth Andre, *Ein Königshof auf Reisen. Der Kontinentaufenthalt Eduards III. von England 1338–1340*, Köln-Weimar-Wien 1996, S. 8–11.
- 64 Jakob Torsy, V.1. *Die persönliche Frömmigkeit einzelner*, in: Joseph Hoster (Hrsg.), *Achthundert Jahre Verehrung der Heiligen Drei Könige in Köln, 1164–1964* (Kölner Domblatt, Bde. 23/24), Köln 1964, S. 55–56. Heribert Seitz, *Tre kronorssymbolen under 1300-taler, Några jämförande iakttagelser*, in: *Livrustkammeren. Journal of the Royal Armoury Stockholm*, VIII/9, 1960, S. 199, 202, 207–208.
- 65 Saul [wie Anm. 25], S. 309.
- 66 Hugo Kehrer, *Die Heiligen Drei Könige in Literatur und Kunst*, Bd. I, Leipzig 1908, S. 52. Erika Zwierlein-Diehl, »*Interpretatio christiana*«, *gems of the Shrine of the Three Kings of Cologne*, in: Clifford M. Brown (Hrsg.), *Engraved gems; survivals and revivals*, Hannover [u.a.], Univ. Press of New England 1997, S. 62–83.
- 67 Trautz [wie Anm. 63], S. 268–288.
- 68 Trautz [wie Anm. 63], S. 269, 271.
- 69 Trautz [wie Anm. 63], S. 271. Ein herzliches Dankeschön geht an Dorothee Kemper für den Hinweis auf die Verehrung des Schreins durch Edward III. sowie durch weitere Könige Europas; siehe Dorothee Kemper, *Die Goldschmiedearbeiten am Dreikönigenschrein. Bestand und Geschichte seiner Restaurierung im 19. und 20. Jahrhundert. Mit Beiträgen zu Materialanalysen und Herstellungstechniken*, Bd. I, Textbeiträge (Studien zum Kölner Dom, Bd. 11, zugleich Denkmäler Deutscher Kunst, die großen Reliquienschreine des Mittelalters, fortgeführt als Corpus Scriptorum), Köln 2014, S. 24 mit Anm. 21.
- 70 Siehe dazu die Literaturlaufarbeitung bei Ormrod [wie Anm. 54], S. 860–861. Des weiteren Reinhold Pauly, *Die Beziehungen K. Eduards III. von England zu K. Ludwig IV. in den Jahren 1338–1339*, (=Quellen und Erörterungen zur bayerischen und deutschen Geschichte, 7), München 1858, S. 411–440.
- 71 Zu Entstehung des Typus und seiner Verbreitung in Europa allgemein siehe Aina Trotzic, *The Iconography of the Enthroned Virgin with the Child Standing in Her Lap*, in: Søren Kaspersen/Ulla Hastrup (Hrsg.), *Images of Cult and Devotion. Function and Reception of Christian Images in Medieval and Post-Medieval Europe*, Kopenhagen 2004, S. 245–253, hier S. 245–246, Fig. 1.
- 72 Johannes Tripps, *Die Ettaler Gottesmutter und das Verständnis der Gotik von Kunstwerk und Kopie*, in: Vanna Colling-Kerg/Paul Margue/Jean-Claude Mueller, *Le rêve italien de la maison de Luxembourg aux XIVe et XVe siècles*, 2. Aufl. Luxemburg 1998, S. 87–90. Gert Kreytenberg, *Das Marmorbildwerk der Fundatrix Ettalensis und die Pisaner Skulptur zur Zeit Ludwigs des Bayern*, in: Hubert Glaser (Hrsg.), *Wittelsbach und Bayern*, Bd. I, 1, Die Zeit der frühen Herzöge. Von Otto I. zu Ludwig dem Bayern, München-Zürich 1980, S. 445–452. Wolfgang Fritz Volbach, *Die Madonna von Ettal*, Münchner Jahrbuch für Kunstgeschichte, II, 1925, S. 40–47. Suckale [wie Anm. 23], S. 39–41.
- 73 Tripps [wie Anm. 72], S. 88.
- 74 Tripps [wie Anm. 72], S. 88–89.
- 75 Zum Kontext und der Rolle der Monarchen Englands, Frankreichs und des römisch-deutschen Reiches in der Nachfolge der Hl. Drei Könige siehe Jakob Torsy, II. *Die Heiligen Drei Könige und das deutsche Königtum*, in: *Achthundert Jahre Verehrung der Heiligen Drei Könige* [wie Anm. 64], S. 30, mit Verweis auf Kehrer [wie Anm. 66], S. 52.
- 76 Tripps [wie Anm. 72], S. 88–89.
- 77 Die Heinrichsmadonna des Giovanni Pisano hat – obwohl heute verstümmelt – noch die Größe 96 × 50 × 45 cm, die Kopie in Ettal 33 × 20 × 18,5 cm; die Maße nach Tripps [wie Anm. 72], S. 90, Anm. 4.
- 78 Tripps [wie Anm. 72], S. 89.
- 79 Gerhard P. Woeckel, *Pietas Bavaria. Wallfahrt, Prozession und Ex voto-Gabe im Hause Wittelsbach in Ettal, Wessobrunn, Altötting und der Landeshauptstadt München von der Gegenreformation bis zur Säkularisation und der »Renovatio Ecclesiae«*, Weißenhorn 1992, S. 230.
- 80 Zu dieser Symbolik der Heinrichsmadonna wie der Kopie für Ludwig den Bayern siehe Gudrun Colsmann, *Die Denkmale der deutschen Kaiser und Könige im 14. Jahrhundert*, Bd. II, Diss. Phil. Göttingen 1955, S. 61–63. Gudrun Colsmann, *Die Ettaler Madonna – Ein Sinnbild kaiserlicher Macht für Ludwig den Bayern. Eine Untersuchung zu ihrer kunsthistorischen und politischen Bedeutung*, in: Studien und Mitteilungen zur Geschichte des Benediktinerordens und seiner Zweige, 67, 1956, S. 205. Suckale [wie Anm. 23], S. 39–41.
- 81 William Marc Ormrod, *Edward III*, Ausgabe Stroud 2005, S. 15–27.
- 82 Ormrod 1989 [wie Anm. 54], S. 858–859.
- 83 Mitchiner [wie Anm. 9], S. 78–77.
- 84 H. 75,5 cm, B. 21,5 cm, T. 15 cm, einst im Kölner Kunsthandel, dann Sammlung Schnütgen; siehe Bergmann 1989 [wie Anm. 46], S. 318–319.
- 85 H. 54 cm, B. 20,5 cm, T. 13 cm; Schnütgen-Museum A 51; vor 1880 aus Kunsthandel erworben, dann Sammlung Schnütgen; siehe Bergmann 1989 [wie Anm. 46], S. 298–300.
- 86 Heribert Meurer/Hans Westhoff, *Württembergisches Landesmuseum Stuttgart. Die mittelalterlichen Skulpturen*, Bd. I, Stein- und Holzskulpturen 800–1400, Stuttgart 1989, S. 116–119, Nr. 63; Suckale [wie Anm. 23], S. 52–61, mit Abb. 35 (Weiler) und 41 (Rottweil, Lorenzkapelle).
- 87 T.A. Heslop, Kat. Nr. 674. *First seal of Richard of Bury, Bishop of Durham 1334–45*, in: *Age of Chivalry* [wie Anm. 4], S. 495–496.
- 88 Erasmus [wie Anm. 12], S. 366.
- 89 Mitchiner [wie Anm. 9], S. 78–77.
- 90 Blick [wie Anm. 13], S. 199, Anm. 61.

- 91 Lightbown [wie Anm. 56], S. 494, Nr. 11 (Inv.Nr. M-245-1923); S. 500, Nr. 31 (Inv.Nr. 529-1893), hier jedoch mit einer Datierung ins 15. Jahrhundert; Marian Campbell, *Medieval Jewellery 1100–1500*, London 2009, S. 58, Abb. 61 und 62.
- 92 Stefan Krabath, Kat.Nr. 131a, *Schatzfund von Pritzwalk*, in: *Goldene Pracht. Mittelalterliche Schatzkunst in Westfalen*, Ausstellungskatalog, LWL-Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte, Münster, und Domkammer der Kathedrale St. Paulus, Münster, 26. 2.–28. 5. 2012, hrsg. v. Bistum Münster und Domkammer der Kathedrale St. Paulus, München 2012, S. 281 mit Abb. 131a.
- 93 Renate Kroos, *Schmuckgaben an Reliquiare, Gnadenbilder und Vasa Sacra*, in: Petrus Joseph Hubertus Ubachs u. a. (Hrsg.), *Onderwijs, kerk en kunst in Limburg. Opstellen Br. Sigismund Tagage aangeboden bij zijn zeventigste verjaardag*, Sittard 1992, S. 46–64. Bettina Seyderhelm, Magdeburg, danke ich vielmals für den Hinweis. Des weiteren Martina Pippal, Kat.Nr. VII-32, *Große Goldene Madonna*, in: Michael Brandt/Arne Eggebrecht (Hrsg.), *Bernward von Hildesheim und das Zeitalter der Ottonen*, Ausstellungskatalog, Hildesheim 1993, Bd. II, Hildesheim-Mainz 1993, S. 500–503, hier besonders S. 503.
- 94 Lightbown [wie Anm. 56], S. 76.
- 95 Elisabeth Taburet-Delahaye, *Les bijoux et la parure des vêtements*, in: *Les arts sous Charles VI*. [wie Anm. 24], S. 161–162.
- 96 Die Quellen zusammengestellt bei Birgit Franke, *Die sechzehn französisch-burgundischen Agraffen im Essener Münsterschatz*, in: Birgitta Falk/Thomas Schilp/Michael Schlagheck (Hrsg.), *... wie das Gold den Augen leuchtet. Schätze aus dem Essener Frauenstift* (Essener Forschungen zum Frauenstift, Bd. 5), Essen 2007, S. 215–241, insbesondere S. 240. Renate Eikermann, Kat.Nr. 17, *Sechzehn Agraffen*, in: *Das goldene Roessl. Ein Meisterwerk Pariser Hofkunst um 1400*, Ausstellungskatalog, Bayerischen Nationalmuseum, München, 3. 3.–20. 4. 1995, hrsg. v. Reinhold Baumstark, München 1995, S. 248–255.
- 97 Johann Andreas Schmeller, *Des böhmischen Herrn Leo's von Rožmital Ritter-, Hof- und Pilger-Reise durch die Abendlande 1465–67*, Ausg. Stuttgart 1844, S. 154–155.
- 98 Charlotte Klack-Eitzen, *Skulpturenkleider in Norddeutschland*, in: Charlotte Klack-Eitzen/Wiebke Haase/Tanja Weißgraf (Hrsg.), *Heilige Röcke, Kleider für Skulpturen in Kloster Wienhausen*. Eingeleitet von Jeffrey Hamburger. Mit einem Beitrag von Henricke Lähnemann, Regensburg 2003, S. 21.
- 99 Lightbown [wie Anm. 56], S. 77–78. Erneste Chavannes, *Le trésor de l'église cathédrale de Lausanne, documents accompagnés de notes historiques*, Lausanne 1873, S. 23–46.
- 100 Hugo van der Velden, Kat.Nr. 73 *Margarete von York schenkt dem wunderthätigen Marienbild im Dom zu Aachen diese Krone*, in: *Karl der Kühne (1433–1377), Kunst, Krieg und Hofkultur*, Ausstellungskatalog, Historisches Museum, Bern, 25. 4.–24. 8. 2008, Bruggemuseum & Groeningemuseum, Brügge, 27. 3.–21. 7. 2009, hrsg. v. Susan Marti/Till-Holger Borchert/Gabriele Keck, Stuttgart 2008, S. 260. Darüber hinaus wären noch die Krone (ca. 1430/40) der Marienfelder Muttergottes zu nennen sowie die beiden Kronen (entst. vor 1489) für zwei Märtyrer der Thebäischen Legion zu St. Mauritius in Münster; siehe Reinhard Karrenbrock/Holger Kempkens, Kat. Nr. 206, *Thronenden Madonna aus der Klosterkirche Marienfeld*, in: *Goldene Pracht* [wie Anm. 92], S. 364–366; Holger Kempkens, Kat. Nr. 207, *Zwei Kronen für Heiligenfiguren aus dem Stift St. Mauritius in Münster*, in: ebd., S. 366.
- 101 Lightbown [wie Anm. 56], S. 77.
- 102 Lightbown [wie Anm. 56], S. 76.
- 103 Lightbown [wie Anm. 56], S. 77.
- 104 Matthias Weniger, *Doberan, Cismar – Tortosa*, in: Hartmut Krohm/Klaus Krüger/Matthias Weniger (Hrsg.), *Entstehung und Frühgeschichte des Flügelaltarschreins, Veröffentlichung der Beiträge des Internationalen Kolloquiums Berlin*, 28.–29. Juni 1996, Berlin 2001, S. 197; Weniger verweist auf José Matamoros, *La Catedral de Tortosa, Trabajos monográficos acerca de su construcción y de su contenido artístico y religioso*, Tortosa 1932, S. 138–140 mit Zitat und Verweis auf die Akten des Kathedralekapitels vom 23. 3. 1442 bzw. 26. 6. 1479.
- 105 Martina Pippal, Katalogbeitrag VII-32, *Große Goldene Madonna*, in: *Bernward von Hildesheim*, II [wie Anm. 93], S. 500–503, hier besonders S. 503.
- 106 Klack-Eitzen [wie Anm. 98], S. 23. Zur Provenienz der Hamburger Muttergottes aus St. Cäcilia zu Bonn-Oberkassel siehe Georg Syamken, *Die dritten Dimension. Plastiken – Konstruktionen – Objekte. Bestandskatalog der Skulpturenabteilung der Hamburger Kunsthalle*, mit einer Vorbemerkung von Werner Hofmann, Hamburg 1988, S. 301.
- 107 Lightbown [wie Anm. 56], S. 76.
- 108 Spencer 1998 [wie Anm. 6], S. 131; Blick [wie Anm. 13], S. 192 mit Anm. 75.
- 109 Berger [wie Anm. 8], S. 52–53, Abb. 31.
- 110 Bergmann 2005 [wie Anm. 46], S. 59–108; eine weitere Muttergottes mit Kind (Eiche, H. 102 cm) des thronenden Typus, entstanden zwischen 1300–1320, in ihrer Kölner Provenienz jedoch völlig verkannt, heute in Uppsala, Museum of the University; siehe Trotzig [wie Anm. 71], S. 245–253, hier S. 245–246, Fig. 1.
- 111 Hugo Stehkämper, *England und Köln, Beziehungen durch die Jahrhunderte in archivalischen Zeugnissen*, Katalog der Ausstellung Historisches Archiv der Stadt Köln, Köln, Mai–Juni 1965, Köln 1965.