

# Karolingische Kunst und Ikonoklasmus

von Wolfgang Grape

Im letzten Kapitel seiner Arbeit über den byzantinischen Bilderstreit erläutert Brock die Stellungnahme Karls des Großen zum byzantinischen Ikonoklasmus. »Nachdem auch in Byzanz 787 die Bilderverehrung wiederhergestellt worden war«, werde durch die Libri Carolini der byzantinische Bilderstreit »definitiv entschieden, auch wenn im ersten Drittel des 9. Jahrhunderts der Bilderstreit wieder aufflammte. Mit den Libri Carolini, als deren Initiator Karl sich ausgibt, während wohl Alkuin und Theodor von Orleans ihre Verfasser sind, wollten die Franken ihre selbständige Position gegenüber Byzanz und dem Papst dokumentieren«<sup>1</sup>. Der in den Libri vertretene Mittelweg zwischen Verehrung und Zerstörung der Bilder äußere sich in der Argumentation, daß nur eine weltliche Kunst existiere, die keinen sakralen Zweck erfülle.

Die Libri wurden in einer Zeit geschrieben, als Rom und Konstantinopel eine ausgesprochene bilderfreundliche Haltung einnahmen. In den Darlegungen des Mittelwegs wird nicht allein die ikonoklastische Seite abgelehnt. Karls Anspruch auf Selbständigkeit scheint zwangsläufig im Vergleich mit dem bilderfeindlichen Byzanz oder Rom wenigstens indirekt bilderfeindliche Tendenzen einzubeziehen. Ausdrücklich nennt Brock die Position der Libri »eine überlegene und eigenständige Endgültigkeit«. Er spricht nicht von ikonoklastischen Zügen, die in den Libri enthalten seien. Doch fördert er diesen Eindruck, indem er den Inhalt der Libri unter dem Titel »Fortwirkungen des byzantinischen Bilderstreites« kommentiert, wobei er keinerlei Hinweise gibt auf die Zusammenhänge mit der gleichzeitigen Kunst.

Die Auswirkungen der Libri sind der Gegenstand der jüngeren kunstgeschichtlichen Forschung. Mehrere Autoren erkennen in Theodulf von Orléans den mutmaßlichen Verfasser der Libri und sehen deshalb in ihm den Hauptexponenten eines karolingischen Ikonoklasmus. Bei Theodulf, dem »geistigen Urheber des Dekors von Germigny«, müsse »man das Bestreben anerkennen, die ihm eigene Philosophie, die eine gewisse Verwandtschaft mit den gleichzeitigen ikonoklastischen

Theorien zeigt, darzustellen«<sup>2</sup>. Der »esprit anticônique« Theodulfs<sup>3</sup> wird aber nicht im Kontext mit dem byzantinischen Ikonoklasmus gesehen, sondern auf die Herkunft bezogen. Der »spanische Asket und Ästhet«<sup>4</sup> »war in seiner spanischen Heimat, unter dem Einfluß des Islam, zu einem Gegner jeder Darstellung Christi und der Heiligen erzogen worden«<sup>5</sup>. Die Bilderfeindlichkeit Theodulfs bestimmt »die Ansicht des Hofes über die theologisch erlaubten Möglichkeiten der Darstellung Gottes«<sup>6</sup>. Schlossers Ansicht, der dogmatische Inhalt der Libri habe das »praktische Kunstinteresse herzlich wenig« berührt, gilt als überholt<sup>7</sup>.

Theodulfs Bilderfeindlichkeit und seine bekannte Wertschätzung antiker Kunstwerke scheinen miteinander harmonisiert zu haben: »Der Pindar der karolingischen Renaissance verband klassisch-antike und klassizistisch-römische Züge mit islamischen Elementen seiner Heimat, denen Rückgriffe auf Jüdisches und damit starke bilderfeindliche Tendenzen innewohnten und die seine Rolle als Wortführer eines karolingischen Ikonoklasmus plausibel machen«<sup>8</sup>. Da auch Alkuin an den Libri mitbeteiligt gewesen sein könnte, habe »der bilderfeindliche Standpunkt der Libri Carolini« den Angelsachsen »zu dieser Zurückhaltung« in Tours bewegt<sup>9</sup>. Sicher habe der vom Alten Testament und »Bilderverbot so stark mitgeprägte Alkuin« dem »wohl vom Islam her bilderfeindlich gesinnte(n) Spanier« beigestanden, »dem sich das Ohr des Königs neigte«<sup>10</sup>.

Deutlicher als Brock gehen diese Interpretationen über die Ansicht Wessels hinaus. Die Libri Carolini (791) und die Frankfurter Synode (794) setzten dem byzantinischen Konzil von Nikaia (787) eine »eigene, das Bild lediglich zulassende, Lehre entgegen.« Wessel spricht nur von einer »schlichten Nützlichkeitsauffassung«, bei der das westliche Mittelalter gegenüber Byzanz verbleibe<sup>11</sup>.

Berechtigen aber die Motive dieser Nützlichkeitsauffassung (d. h. der Grund für die Verurteilung des byzantinischen Konzils) dazu, einen »karolingischen Ikonoklasmus« festzustellen? Die Hofge-



lehrten Karls bestreiten den religiösen Sinn der Bilder, weil die Kirchenbilder nur dem Schmuck und der Erinnerung dienen würden. Sie betonen den bildunabhängigen Wert der religiösen Gesinnung. Dennoch verleugnen sie nicht den Nutzen der ästhetischen Erhebung durch die Bilder.

Die Libri sind aber keine verlässlichen Zeugen für die These, daß Karl der Große primär die »karolingische Rechtgläubigkeit« (Bloch) gegen Byzanz verteidigen will. Der Auftraggeber der Libri achtete vermutlich mehr auf die Wahrung der eigenen Machtstellung (von Brock bereits angedeutet) als auf die Reinheit der Religion. Die Ursache der fränkischen Auflehnung gegen die byzantinische Bilderverehrung kann nicht wesentlich durch die religiösen Beweggründe erklärt werden, wie sie bei Braunfels oder Schnitzler anklingen.

Die Libri sind als Streitschrift gegen das nikaianische Konzil geschrieben, das Karl als allgemeines

Konzil nicht anerkennt. Die Hoftheologen vereinfachen und radikalieren die byzantinischen Beschlüsse. Die Form der byzantinischen Bilderverehrung ist für Karl der gegebene Vorwand, den Kampf mit theologischen Argumenten gegen die aufzunehmen, die seinen Herrschaftsanspruch und ihn selbst als König der Franken übergangen. Man habe keine Vertreter der fränkischen Kirche zur Teilnahme aufgefordert. Die Konkurrenz zwischen dem westlichen und dem östlichen Herrscher profiliert sich in der scharfen Sprache, in der die dominierende Stellung der fränkischen Theologen gegenüber der byzantinischen Kirche bewiesen werden soll. Karl zwingt den Papst, Legaten zur fränkischen Synode zu schicken. Das Frankfurter Konzil, von den Libri gründlich vorbereitet, ist Karls eigene Synode, welche die griechische verdammt. Der Papst kapituliert, obwohl päpstliche Gesandte zuvor an dem Konzil von Nikaia teilnahmen. Karl erreicht in Frankfurt das angestrebte Ziel: die Anerkennung des byzantinischen Konzils durch die westliche Kirche zu verhindern.

Abb. 1

*Germigny-des-Prés, Apsismosaik der Bundeslade*





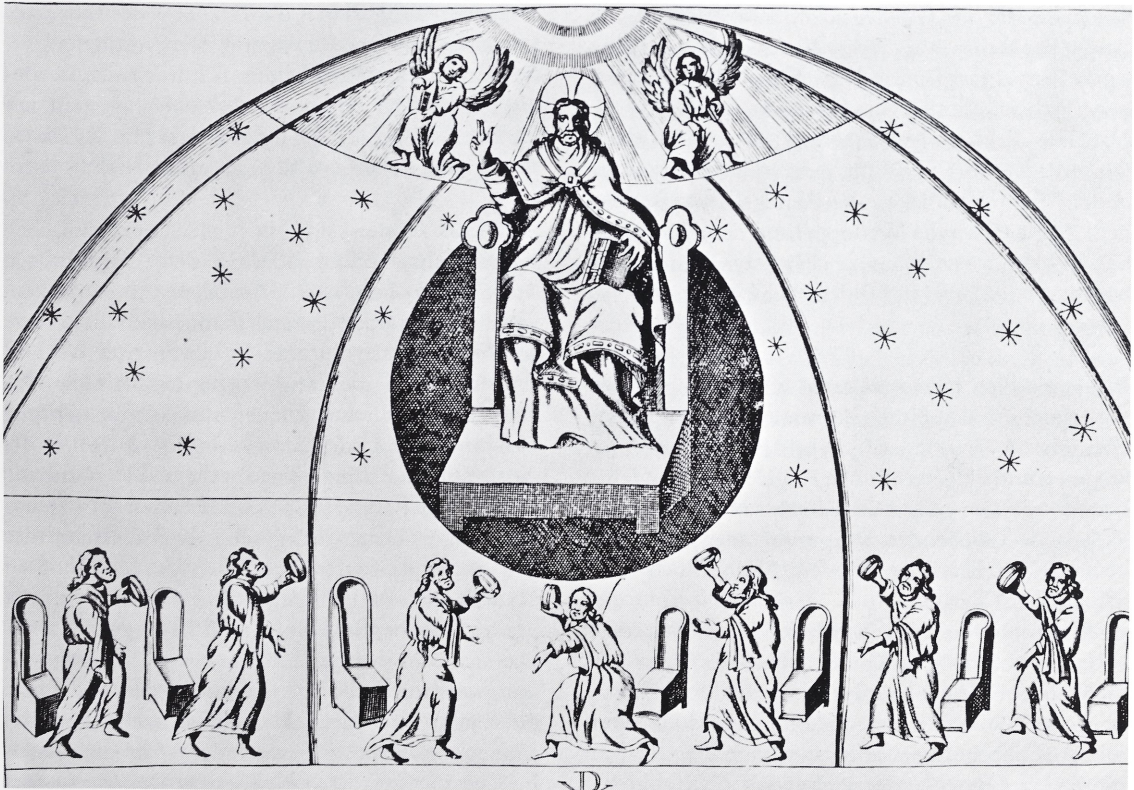
Damit ist noch nichts gesagt über die Auswirkungen auf die karolingische Kunst. Von den Ereignissen her führt jedenfalls kein direkter Weg zu einem karolingischen Ikonoklasmus. Anders scheint der Fall im Übergangsbereich zwischen Theologie und Kunst zu liegen. Die Mosaikdekorationen von Germigny-des-Prés (Abb. 1) und Aachen (Abb. 2) sind die zwei Hauptdenkmäler, die zuerst von Schnitzler, dann Bloch und Braunfels als Beweise angeführt werden, »daß diese theologischen Auseinandersetzungen tatsächlich auch für die Kunst Konsequenzen hatte«<sup>12</sup>.

Schnitzler schildert eine ikonologische Ordnung, welche die Entwicklung der karolingischen Hofkunst bestimmt. Eine bilderfeindliche Phase ab 790, durch Theodulf personifiziert, werde frühestens seit etwa 800 durch eine bilderfreundliche Periode abgelöst, in der Einhard den Kaiser zu einer »milderer Beurteilung« geführt habe<sup>13</sup>. In der ikonoklastischen Zeit habe man bewußt auf die Darstellung der Gottheit verzichtet.

Das Thema der Bundeslade im Apsismosaik von Germigny – 806 von Theodulf als Bischof von Orléans erbaut – stützt Schnitzlers Behauptung, daß in der bildfeindlichen Zeit die Darstellung der Gottheit durch Sinnbilder substituiert werde. Die im Buch Exodus berichtete und hier wiedergegebene Form der Bundeslade wird in den Libri als »Domino imperante« beschrieben und von den »manufactae imagines«, der künstlerischen Willkür abgesetzt. Nur die gottgewollte Form der Bundeslade sei verehrungswürdig<sup>14</sup>. Folgerichtig wird nicht ein thronender Christus, sondern die Bundeslade im Sanktuarium dargestellt. Damit scheint unbestreitbar die ikonoklastische Bewegung der zeitgenössischen Theologie die Hofkunst kontrolliert zu haben.

Die Wahl des seltenen Themas beinhaltet offenbar einen Aussagewert, der im Bereich der östlichen Kunst vermutlich anders aufgefaßt wurde. Leider gibt es keine Nachrichten über das Fresko in Tekor, die erklären, warum östliche Maler die von Engeln flankierte Bundeslade in der Apsis darstellten<sup>15</sup>.

Abb. 2  
Aachen, Kuppelmosaik (nach Ciampini)





So wissen wir auch nicht, ob und wie dieses östliche Apsisbild zusammenhängt mit der (in Nikaia ausgesprochenen) byzantinischen Vorstellung, in der Lade und den Engeln das alttestamentliche Vorbild für die Zulässigkeit der Bildverehrung zu erblicken. Nach Demus hätte dieses Thema in der byzantinischen Malerei bekannt sein können<sup>16</sup>. Jedenfalls wurde es von palaiologischen Malern aus Konstantinopel in der Apsis von Curtea de Arges dargestellt<sup>17</sup>. Blochs Untersuchung bestätigt, daß mit dem karolingischen Mosaikschmuck der Salomonische Tempel gemeint sei. Die Bildform der Bundeslade folge einer Überlieferung, die sich durch eine text- und traditionsgetreue Wiedergabe auszeichne.

Die künstlerische Konkretisierung widerspricht jedoch allen Versuchen, das Mosaik als demonstrative Manifestation der ikonoklastischen Kunstphase aufzufassen. Theodulf hat den entwerfenden Künstler nicht gehindert, der über die wichtigsten Mittel zur Illustration des Themas hinausging. Im Gegensatz zu allen bei Theodulf festgestellten antiquarischen Interessen, die Bundeslade in sachlich und »archäologisch« genauer Form darzustellen, stimmen die Engel nicht mit dem Text der Heiligen Schrift überein. Im Alten Testament und in der Mosaikinschrift wird von Cherubim gesprochen, die den Gnadenthron beschatten. In der Apsis flankieren aber zwei kleine und ein Paar große Engel die Bundeslade. Selbst die Passagen der Libri, auf die sich Bloch bezieht, ergeben keine plausible Erklärung: hier wird ein zweites größeres Paar von Cherubim genannt, die Salomon in dem Tempel zu Seiten der Bundeslade aufstellen ließ. Zugleich sei die Verdoppelung der »duo cherubin, in templo vero quator« ein »Sinnbild der Teilhaftigkeit des Heils für Juden und Heiden«<sup>18</sup>.

Bilderfeindlich indoktrinierten Künstlern wäre es sicher nicht in den Sinn gekommen, all dies (Bibel, allegorische Deutung der Libri und Inschrift) zu negieren und die Cherubim in Engel zu verwandeln. Die Mosaizisten zeigen die Engelpaare in bewegter Haltung mit wehenden Draperiesäumen, wie es in keinem Text beschrieben wird. Nach Bloch sind die großen Cherubim – in Wirklichkeit aber die großen Engel – »weitgehend dem biblischen Text verpflichtet (1 Kön 6, 23–28): »Und die Cherubim breiteten ihre Flügel aus, daß eines Flügel rührte an diese Wand und des anderen Cherubs Flügel rührte an die andere Wand; aber mitten im Hause rührte ein Flügel an den anderen«<sup>19</sup>.

Der springende Punkt ist aber, daß der karolingische Künstler sich nicht dem biblischen Text »verpflichtet« fühlte, in dem nur von dem Berühren zweier Flügel gesprochen wird. Aufschlußreich scheint mir der Vergleich mit der östlichen Miniatur der Bundeslade im vatikanischen Cosmas Indikopleustes<sup>20</sup>, die ca. 40 Jahre nach dem offiziellen Ende des letzten byzantinischen Bilderstreites entstand. Der byzantinische Buchmaler kippt die zwei Cherubim über der Lade, damit sich ihre Flügelspitzen berühren.

Die Mosaikengel dagegen besitzen einen Figurenkörper und können deshalb als Lebewesen agieren. Der »Tatendrang« des karolingischen Künstlers in der Illustration der Bibelstelle gibt sich mit dem Flügelberühren nicht zufrieden. Die vier einander zuneigenden Engel veranschaulichen das Beschatten des Gnadenthrones durch ihre Bewegung. In dieser dramatischen Auslegung verkehrt sich der Sinn der Szene. Aus den Cherubim sind selbständige, der Gottheit huldigende Genien geworden.

Der karolingische Künstler verwendet dabei das hellenistische Motiv des Bewegungskontrapestes, das besonders in den jeweils zwei Meter hohen Figuren der größeren Engel zur Wirkung kommt. Die Engel wenden sich zu der Lade um, während sie sich von ihr entfernen. Die heftig flatternden Draperien suggerieren die Drehung des Oberkörpers als stürmische Bewegung. Die Gestik der großen Engel unterstreicht den Eindruck der Lebendigkeit. Eine weit ausgestreckte Hand weist auf die Bundeslade, während die andere mit der Handfläche nach außen vor dem Körper gehalten wird.

Ähnliche Gesten sind in vielen byzantinischen Himmelfahrtsbildern oder in den Engelspaaren östlicher Ikonen und Elfenbeine zu entdecken, welche Maria oder Christus flankieren. Allein diese Merkmale lassen auf ein byzantinisches Vorbild schließen, das die dramatische Umformung des Themas ermöglichte. Die eigentliche künstlerische Leistung liegt in der Einpassung der Engel in die Apsiswölbung. Beide Engel scheinen sich vor der Zone mit der Bundeslade und vor dem Firmament zu bewegen. Der zurückgesetzte Fuß überschneidet den unteren Streifen der Inschrift. Die äußeren Mantelenden und Flügelspitzen reichen bis in die breite Ornamentbordüre des Apsisbogens hinein. Die sich von der Lade abwendende Schreitbewegung wird durch die Torsion des Körpers und durch die Biegung des Kopfes scheinbar nach innen, damit zugleich zum Mittelpunkt der Apsis umgeleitet. Im Zentrum zeigt sich die *Dextera Dei*, die zusam-



men mit den ausgestreckten Armen der Engel auf die Bundeslade zurückführt. Der Bewegungsablauf der Komposition nützt die Möglichkeiten des Apsisgewölbes, weshalb die architektonische Wölbung den Eindruck der überdachten Bundeslade unterstreicht.

Drei Restaurierungen des 19. Jahrhunderts haben viel an dem ursprünglichen Zustand<sup>21</sup>, nichts aber an der Haltung der großen Engel verändert. Das Zusammenspiel von bewegter Draperie und organischer Form ließe sich allenfalls noch mit den Evangelisten des Godescalc-Evangeliars<sup>22</sup> vergleichen, das ein Jahrzehnt vor den Libri entstand. Doch geht die griechische Körperauffassung des Mosaiks weit über die Miniaturen hinaus.

Wie bei den Aachener Mosaiken, so wirkt auch hier der musivische Schmuck als bewußtes Renaissance-symptom. Die technische Kenntnis muß in Italien, vielleicht auch in Byzanz angeeignet oder durch fremde Handwerker importiert worden sein. Die Meinungen, daß mit dem Material auch byzantinische Künstler aus Italien kamen, sind von Bloch durch treffende Argumente widerlegt worden: die zeitlich näheren byzantinischen Mosaiken des 9. Jahrhunderts unterscheiden sich in Stil und Technik<sup>23</sup>. Bloch und andere Autoren denken an eine engere Verwandtschaft von Germigny mit den römischen Mosaiken des 8. und 9. Jahrhunderts<sup>24</sup>. Werden aber neben den römischen Mosaiken des Lateran, Sta. Cecilia und San Marcos als Beleg das Johannes-Oratorium und Sta. Maria Antiqua herangezogen, bleibt unberücksichtigt, daß die beiden letzten Werke eher byzantinisch als typisch römisch sind<sup>25</sup>.

Auch dieser Versuch, die künstlerische Quelle in Rom zu entdecken, kann nicht vollends überzeugen. Vieillard-Troiekoureff beobachtet zweifellos richtig, daß die Vorbilder Germignys hellenistischer seien als die römischen Mosaiken »assez raides et graphiques et où on ne retrouve pas la même symétrie«<sup>26</sup>. Die Mosesfigur der vatikanischen Leobibel, auf welche Demus hinweist<sup>27</sup>, hat dagegen ein byzantinischer Buchmaler des 10. Jahrhunderts in einer verwandten hellenistischen Pose dargestellt. Hier erhalten wir einen Fingerzeig, wo das Vorbild zu suchen ist: die byzantinische Miniatur kopiert eine Vorlage des 6. Jahrhunderts.

Nicht die römische, sondern die justinianische Kunst hatte ein Höchstmaß von linearer Eigenbewegung der Draperie ausgebildet, ohne die Vorstellung anzutasten, daß die Körperhaltung der

Figur die Unruhe des Gewandes bestimmt. Von den gleichzeitig mit den Mosaizisten tätigen karolingischen Künstlern lassen sich nur diejenigen vergleichen, die sich an östlichen Modellen des 6. Jahrhunderts orientieren. Der Lorscher Elfenbeinchristus<sup>28</sup> und das frühbyzantinische Michaelrelief in London<sup>29</sup> (stellvertretend für das Vorbild aus der justinianischen Renaissance) zeigen allgemeine Parallelen, obwohl die Platten nur ruhig stehende, frontal gesehene Figuren darstellen. Hier wie dort wird die organische Artikulierung der Körperglieder nicht durch die lineare Gewandbewegung in den Hintergrund gedrängt. Allerdings interessiert sich der Lorscher Elfenbeinschnitzer weniger für die klassische Ponderation. Das Standbein der Christustafel ist – vom Justinianischen her gesehen – nicht gelungen. Um so erstaunlicher ist aber in Germigny das Verständnis für den griechischen Mechanismus des Figurenkörpers. Nur die ausgeprägtesten Renaissance der byzantinischen Kunst des 6. und 10. Jahrhunderts stehen auf gleicher Ebene.

Auf die nachfolgende mittelalterliche Kunst scheint die kontrapostische Haltung der großen Mosaikengel eine faszinierende Wirkung ausgeübt zu haben, die man einem ikonoklastisch inspirierten Werk nicht zutrauen würde<sup>30</sup>. Das antikische Gepräge der Engel darf nicht verwechselt werden mit dem zeitgleichen Illusionismus des Wiener Krönungsevangeliers<sup>31</sup>. Bei den Buchmalern, die ohne Linien durch den Übergang vom Dunkel ins Licht modellieren, verschwimmt auch die organische Form. Dagegen übertrifft das Mosaik in der Darstellung der plausiblen Figurenbewegung alle erhaltenen Malereien der Hofschule.

Die Künstler, welche diese Formensprache beherrschen und im sakralen Bereich ohne theologische Notwendigkeit nutzen, passen nicht in das Schema einer bilderfeindlichen Einstellung. Inwieweit unsere Zweifel berechtigt sind, kann sich aber erst an dem Aachener Kuppelmosaik erweisen, das im Zentrum der Untersuchung Schnitzlers steht.

Ciampinis Stich von 1690 (Abb. 2) ist das einzige Werk, das uns heute über die Komposition des zerstörten Kuppelmosaiks informiert. Der Stich beruht auf Vorlagen, die Ciampini zugeschickt wurden<sup>32</sup>. Ciampini reproduziert das Kuppelthema, die Anbetung der 24 Ältesten, keineswegs so »ungewöhnlich gut«, wie Schnitzler behauptet<sup>33</sup>. Das Schwenken der Kronen mit bloßen Händen erwähnt Schnitzler selbst. In dem mittleren Kuppelteil unterhalb des thronenden Salvators wird die



richtige Anzahl von drei Figuren wiedergegeben, während links und rechts nur zwei Seniores auftreten. Ciampini ist hier nachweislich einem Mißverständnis erlegen. Er ging davon aus, daß die gesamte Kuppel nur zwölf Apostel zeigen würde, mithin auf den restlichen fünf Seiten nur jeweils eine Figur erscheine. »Subtus Christi pedes in Zophoro circa trullum. . . tantum duodecim et non viginti quatuor senes. Pro certo habeo seniores in hoc Zophoro constitutos duodecim apostolos demonstrare. . . allegorice«<sup>34</sup>. Vermutlich setzt sich das Aachener »musivi operis exemplar« des römischen Gelehrten aus mehreren Skizzen zusammen, die nicht immer in allen Einzelheiten getreu gewesen sein müssen.

Auf der anderen Seite ist aber der Stich verläßlich genug (was erhaltene Beschreibungen erweisen), um die Komposition des Mosaiks rekonstruieren zu können. Eventuell haben die Mosaizisten von Germigny zuvor in dem Aachener Kuppelmosaik mitgearbeitet. Für engere stilistische Beziehungen<sup>35</sup> sprechen die übereinstimmenden schwingenden Bewegungen der Germigny-Engel und der Aachener Ältesten.

Der 798 datierte Brief Alkuins an Karl, dem die bereits vollendete Aufstellung der Oktogonsäulen zu entnehmen ist, gibt relative Gewißheit, daß die Aachener Mosaikdekoration ungefähr sechs Jahre vor Germigny entstand. Der Plan einer Mosaikausstattung könnte noch in die Zeit vor den Libri zurückreichen. Der vielleicht 787 geschriebene Brief Hadrians I spricht vom musivischen Schmuck aus dem »palatium« Ravennas, der eventuell für den Bau der Aachener Palastkirche gedacht war<sup>36</sup>.

Das Thema der 24 Ältesten läßt sich nicht mit ravennatischen Kirchen, sondern mit dem Programm der römischen Kirchenfassaden und Triumphbögen vergleichen. In dem Triumphbogenmosaik von S. Paolo f. l. m. aus dem 5. Jahrhundert überreichen die Seniores ihre Kronen dem Salvator im Clipeus<sup>37</sup>. Die Vorbildlichkeit dieses Mosaiks für andere römische Dekorationen, die zeitgleich sind mit dem Aachener Mosaik (Triumphbogen des Triclinium beim Lateran), bezeugt die Popularität des spätantiken Denkmals.

Im Unterschied zu Rom thront in Aachen ein riesiger Salvator über den Ältesten. Wenn die Dreiergruppe darunter richtig nachgezeichnet wurde, wird die umgebende Gloriolen so groß gewesen sein, daß sie die mittlere Figur zu einer gebückten Haltung zwang. Schnitzler sieht aber in dem Sal-

vator eine spätere Zutat. Die thronende Gottheit sei in der ikonoklastischen Phase nicht dargestellt worden. In Germigny habe man als symbolisches Substitut die Bundeslade, in Aachen aber das Lamm Gottes gewählt und als Mittelpunkt der Komposition im Kuppelscheitel dargestellt. Bewußt hätte man sich für das Agnus Dei gegen den Papst, gegen seine bilder- und byzanzfreundliche Einstellung entschieden<sup>38</sup>. Auch hier sind die Libri Ursache des »Verzichts«. Einhard, dem »das Byzantinische vielleicht in italo-byzantinischer Abwandlung« näher gestanden habe, schein deshalb auch das Kuppelmosaik nicht erwähnt zu haben<sup>39</sup>.

Schnitzler untermauert seine These mit einem gewichtigen Argument: mit dem gut 70 Jahre späteren Bilde der Lammanbetung in dem Codex aureus Karls des Kahlen<sup>40</sup>. Die bogenförmige Anordnung der bärtigen, sich lebhaft bewegenden Seniores um das Lamm erinnert zweifellos an eine Kuppelkomposition. Erst im späteren 12. Jahrhundert, als der Barbarossaleuchter angebracht wurde, habe man das Lamm zerstört, das zu diesem Zeitpunkt oder bei der Aufstockung des Oktogons von 1224 durch die »Majestas Domini« ersetzt worden sei.

Das spätromanische Datum des Thronenden erweise sich an dem Pluviale und an der Thronform. Schrade hätte diese beiden Kriterien nicht ohne weiteres hinnehmen müssen, zumal er Schnitzlers Rekonstruktionsversuch vorwiegend auf kulturgeschichtlicher Basis ablehnt<sup>41</sup>. Das Argument mit dem Pluviale hat Schnitzler selbst widerlegt, indem er auf die Majestaszeichnung des Zürcher Cod. C. 80 aus der Mitte des 10. Jahrhunderts hinwies<sup>42</sup>. Ergänzend sei hinzugefügt, daß die Handschrift aus dem 9. Jahrhundert stammt und daß die zugehörige Zeichnung auf eine frühkarolingische Miniatur zurückgeht.

Auch die Gegenüberstellung des Thrones in Avignon<sup>43</sup> und des Salvatorthrones bei Ciampini ist nicht stichhaltig. An Stelle der hohen Armlehnen mit den »nicht zu übersehenden Dreiblattappliken« zeigt der französische Marmorhron als Bekrönung der seitlichen Lehnen vorn kapitellartige Akanthusknäufe. Diese haben mit den kleeblattähnlichen Dreipässen der gezeichneten Kathedra nur wenig gemeinsam. Leider zog Schnitzler keine gemalte Darstellung zum Vergleich mit dem Stich heran. Die großen Dreipässe mit den Edelsteinen sind kaum in der mittelalterlichen Malerei, dafür aber in der Goldschmiedekunst zu entdecken. Sie rufen eher die Assoziation metalle-



ner Kreuzesenden hervor, die in dieser Form bis in das 16. Jahrhundert angefertigt wurden<sup>44</sup>. Vermutlich zeichnete Ciampini ein Throngebilde, das mit dem Mosaik nicht übereinstimmte. Keine vorgotische Darstellung einer frontal sitzenden Figur weist einen ähnlichen Thron auf. Bereits de Montault stieß sich an der kuriosen Thronform: »Wie kommt es, daß der eigentliche Sitz nicht sichtbar, und daß Christus zwischen den beiden Stollen wie eingeschlossen erscheint, welche letztere sich doch eigentlich an der Rückenlehne befinden müßten?«<sup>45</sup> Das ist tatsächlich die entscheidende, dennoch bis heute nicht erörterte Frage. Man kann sich nur schwer vorstellen, daß der Aachener Salvator wie eine Madonna Masaccios<sup>46</sup> in einem räumlichen Gehäuse saß, von dem hauptsächlich die vordere Fassade zu erkennen war. Eher möchte man annehmen, daß in Aachen der Thron nur vergrößernd nachgezeichnet und deshalb von Ciampini aufgrund eigener, d. h. moderner »Sehgewohnheiten« verändert, bzw. ergänzt wurde.

Das trifft aber sicherlich nicht auf die Hauptfigur selbst zu. Nach Schnitzler ähnelt das Matthäusbild im Evangeliar von Abbeville so sehr den Vorzeichnungen aus der Kuppel, daß die Mosaiken der Ältesten zeitgleich mit der Miniatur im letzten Jahrzehnt entstanden sein müssen<sup>47</sup>. Überraschend sind aber die Analogien des Matthäus mit der thronenden Gewandfigur der Kopie. In beiden Werken wird die schräg, dann horizontal verlaufende Draperie des Oberkörpers gegen die Stoffmassen abgesetzt, die von den Knien herabfallen. Auf diese Weise wird nicht nur das Sitzen der Figur verdeutlicht. Der Abbeville-Matthäus erhält dadurch eine Figurenplastizität, die mit dem Aachener Salvator, nicht aber mit dem Godescalc-Christus<sup>48</sup> übereinstimmt.

Die Aachener und die »vorkonoklastische« Gestalt haben lediglich den Christustyp mit dem auf die Schulter fallenden, gelockten Haar gemeinsam, der seit Godescalc für die Malerei und Elfenbeinschnitzerei der Hofschule kanonisch wurde. Die flächigere Behandlung der Kniepartie durch Godescalc bestätigt, daß dem Maler noch nicht die modernen Gewandformen der späteren Evangeliare vertraut waren: die kapuzenartige, durch eine dreieckige Einbuchtung unterbrochene Ummantelung der Knie, welche die Körperform unterhalb des Stoffes bedeutungslos werden läßt. Diese Merkmale, die ab 790 spezifisch werden, sind auch in dem Aachener Salvator zu entdecken. Die thronende Gottheit der Mosaiken wurde demnach mit den 24 Ältesten zusammen in der »ikonoklastischen« Phase der Hofschule ausgeführt.

Im Abbeville-Evangeliar und in Aachen bildet die Anordnung der Draperie über den Beinen einen »Gewandsockel« der thronenden Figur. Die von unten gesehene Einbuchtung des Draperiesaaumes auf halber Höhe wirkt wie ein verhüllender Vorhang über dem dichten Untergewand. Die Bekleidung des Godescalc-Christus kennt nicht diese Ummantelung des Körpers. Sie wird nach dem Schema der griechischen Draperieverspannung gestaltet, das wir aus der frühen Christus-Ikone des Sinai<sup>49</sup> oder den Evangelisten von San Vitale<sup>50</sup> kennen, die bekanntlich der Vorlage des Godescalc nahekommen. Der Zug des Mantels zur Seite hin bedeutet, daß der Körper die Draperie spannt.

Hätte der Aachener Mosaizist ein ähnliches Körper-Gewandverhältnis artikuliert, dann würden von einem Knie ausstrahlende Linien die Gesamfläche kontrahieren. Dann wären auch die Einwände gegen Schnitzlers These kaum zu begründen gewesen. Im späten 12. und frühen 13. Jahrhundert erreichte der byzantinische Einfluß auf die westliche Malerei den Höhepunkt. Ein Christusmosaik aus dieser Zeit hätte die Elemente der Gewandzeichnung herausgestellt, welche den organischen Figurenkern wie im Godescalc-Christus mehr berücksichtigen.

Die Gewandauffassung des Aachener Salvators und der zeitlich näheren thronenden Figuren der Hofschule hat mit der griechisch-byzantinischen Kunst nichts gemeinsam. Die kompakte und deshalb plastische Fülle der Gewänder läßt sich nur durch Vorbilder der römischen Spätantike erklären. In den Togati der römischen Plastik oder (um ein konkretes Beispiel der Malerei zu nennen) in dem konstantinischen Fresko der sogen. Dea Barberini aus dem Lateran<sup>51</sup> wird durch die Veräumlichung der schweren Gewandmassen die Funktion des organischen Figurenkernes verschleiert.

Nach dem Godescalc-Evangeliar werden neue Bildvorlagen an den Hof gelangt sein, an denen sich die Künstler des Abbeville-Evangeliers und des Aachener Salvators inspirierten. Doch müssen die Aachener Seniores und die Engel von Germigny nicht unbedingt auf ähnliche Vorbilder zurückgehen. Die Elfenbeinschnitzereien demonstrieren deutlich genug, daß innerhalb eines Werkes verschiedene Modelle zusammentreffen können<sup>52</sup>. Für die beabsichtigte Darstellung der Figurenbewegung im Mosaik haben sich griechische Vorbilder vermutlich eher geeignet als italienisch-römische. Auch wenn die Buchmaler des Abbeville-Evange-



liars an beiden Mosaikdekorationen beteiligt waren, ist damit noch nichts über die Provenienz des Vorbildes und über die Interpretation der Vorlage gesagt.

Hinsichtlich des Salvatormosaiks kann der Abbeville-Matthäus sogar zur Rekonstruktion eines Details beitragen. Der Gewandsockel reicht in der Miniatur soweit herab, daß nur die Fußspitzen zum Vorschein kommen. In der Zeichnung fehlen die Füße vollständig. Doch kennzeichnen der links (von der Figur) wegstrebende Zipfel und die unmotivierte schattierte Ausbuchtung der unteren Saumlinie, daß der Kopist die Füße der Mosaikfigur nicht beachtete. Knie und Fuß scheinen analog zum Matthäus ebensowenig zueinander gepaßt zu haben wie die Gewandbahnen zu der Beinstellung.

Die Evangeliare von Abbeville, Soissons und Lorsch markieren den künstlerischen Bereich, dem das Aachener Mosaik angehört. Das mächtige Aufwachsen der Sitzfiguren in den Handschriften wird durch raumhaltige Throngerüste akzentuiert, die mitunter eher perspektivisch verzerrt als überzeugend verkürzt werden. Charakteristisch hierfür sind die Fußschemelaufbauten des Harleianus<sup>53</sup>, die parallel zum Aachener Salvator als Treppenstufen zum Gewandsockel der Figuren überleiten. Möglicherweise thronte auch die Mosaikfigur auf einem Gebilde, das den abrupten Wechsel von Seitenwänden und frontalen Flächen zeigte, wie er bei den Buchmalern beliebt war. Kein Wunder also, daß die Nachzeichner des 17. Jahrhunderts nicht viel damit anzufangen wußten. Das auffälligste Einzelmotiv, die Kleeblattenden, muß deshalb noch nicht gänzlich frei erfunden sein. Die Rückenlehne des Matthäus-Thrones im Soissons-Evangeliar<sup>54</sup> wird durch zwei edelsteinverzierte Vierpaß-Knäufe geschmückt, die an den Aachener Thron entfernt erinnern.

Für die Diskussion der karolingischen Mosaikdekorationen in Aachen und Germigny spielt im Rahmen unserer Fragestellung die Herkunft der ausführenden Handwerker und des Rohmaterials keine Rolle. Die Maler, welche das Programm entwarfen, gehörten der karolingischen Hofschule an. Sie sind sicher keine Fremden gewesen, die aus Rom kamen.

Unbestreitbar aber ist, daß die Anregungen zum Entwurf des Kuppelmosaiks aus Italien stammen. Die von Schnitzler erwähnte Trierer Apokalypse, die das Lamm und den Salvator abbildet<sup>55</sup>, ist eine

einfache Kopie einer italienischen spätantiken Handschrift. Der Vergleich Aachens mit den römischen Mosaikdarstellungen des Themas kann nunmehr auch das Triumphbogenmosaik von S. Paolo miteinbeziehen, obwohl der Papst dieses Denkmal als Argument gegen den Ikonoklasmus einsetzte. Dennoch ist der Aachener Entwurf sicher kein Import aus der römischen Mosaikkunst. Die italienische Komposition, für eine Fläche geschaffen, mußte in Aachen auf Grund der byzantinischen Architekturkonzeption der Kuppel verändert werden. Ein Kuppelmosaik in Rom hätte ein anderes Programm bedingt.

Das künstlerische Problem in Aachen war die Darstellung des thronenden Salvators als zentrale Figur in der Kuppel. Deshalb scheint man sich für eine apsisartige Anordnung entschieden zu haben, wie es in Ciampinis Stich deutlich wird. Der Kuppelscheitel kam nicht in Frage, ohne die Bedeutung der Hauptfigur abzuwandeln. Wie im ehemaligen ottonischen Oktogon in Wieselburg<sup>56</sup>, so hätte man auch in Aachen einen Pantokrator darstellen müssen. Daß man sich zu dem Thronenden entschloß und nicht zu der gefälligeren Lösung des Lammes im Kuppelzenit, bezeugt erst recht die Bilderfreundlichkeit der Hofschule. Wenn die Theologen wirklich den maßgeblichen Einfluß auf die Hofkunst ausübten, dann waren sie ausgesprochene Bilderfreunde.

Somit gibt es keinen zwingenden Grund mehr, die 785–795 datierten Reliefs der Dagulf-Platten von den übrigen Elfenbeinschnitzereien durch eine zeitliche Kluft zu trennen<sup>57</sup>. Auch die Oxforder Christus-Platte, welche dicht auf den Dagulf-Psalter folgt<sup>58</sup>, widerspricht dem »Ikonoklasmus«.

Zudem wird die These Schnitzlers durch die Situation der karolingischen Kunst vor dem nikaianischen Konzil entkräftet. Mit den ca. 781 entstandenen Miniaturen des Godescalc begann eine Entwicklung, die wenige Jahre später gedrosselt worden sein mußte – was angesichts der Pionierleistung des Malers unwahrscheinlich wirkt. Von den insularen Enklaven auf dem Kontinent abgesehen, schmückte Godescalc die erste karolingische Handschrift mit ganzseitigen figürlichen Bildern. Die Illustrationen sind selbständige Bilder geworden, die nicht mehr wie bisher durch ornamentale Bindeglieder in die Schrift übergehen. Dieser ersten Dokumentation der Bilderfreundlichkeit ging lediglich die anglo-sächsische Renaissance des 8. Jahrhunderts voraus, welche die karolingische Hofkunst vorbereitete.



Alkuin, der in seiner Heimat die große Kathedralbibliothek von York geleitet hatte<sup>59</sup>, ging von England aus an den karolingischen Hof. Die Tatsache, daß unter seiner Aegide in Tours noch keine Bilderbücher gemalt wurden, sollte nicht sofort als Bilderfeindlichkeit interpretiert werden. Nach den Klostergründungen stellte sich meist die Aufgabe, lesbare Texte zu schaffen, sie in eine muster-gültige Form zu bringen und dann zu vervielfältigen. Mitunter verging wie in Tours eine Generation, bis plötzlich ein reicher Buchschmuck einsetzte.

Wie Alkuin, so hatte sich Theodulf vorgenommen, den biblischen Text zu revidieren. Theodulfs Plan, die Bibel als handliches Nachschlagewerk zu gestalten, erinnert an Cassiodor. Vermutlich sah der Westgote Theodulf in Cassiodor sein großes Vorbild, mit dem er in wesentlichen Zügen übereinstimmt. Beide propagieren das Ideal der enzyklopädischen Bildung, die christliche, heidnisch-antike und jüdische Überlieferungen vereint. Maßgeblich für ihre biblische Gelehrsamkeit ist das Bekenntnis zur »Hebraica veritas«, die sich in dem Germigny-Mosaik des »Salomonischen Tempels« widerspiegelt.

Auch die »getreue« Wiedergabe der Bundeslade im Codex Grandior Cassiodors demonstriert die bewußte Anlehnung an jüdische Tradition<sup>60</sup>, ohne daß Cassiodor bilderfeindlich gesinnt war. Die nach Bloch in dem Mosaik enthaltenen Anspielungen auf die Teilhaftigkeit des Heils für die Juden- und Heidenkirche, auf das Selbstverständnis der karolingischen Kirche als »Neuer Tempel« und auf die Verherrlichung Karls als »Neuer David« und »Neuer Salomon« könnten für sich allein die Wahl des Themas erklären.

Der northumbrische Codex Amiatinus kopiert den Buchschmuck der Bibel Cassiodors, welche die Bilder der Bundeslade und der Majestas Domini enthielt. Durch Alkuin mögen ähnliche Bildvorlagen auf den Kontinent und nach Tours gelangt sein. Das Kompositionsschema der Majestas in der touronischen Bibel von Moutier-Grandval (mit den vier Symbolen und den vier Evangelisten in den Zwickeln) steht eindeutig in der Tradition des Amiatinus<sup>61</sup>. In der karolingischen und in der älteren insularen Malerei scheinen die Bilder der Bundeslade und der thronenden Gottheit wie zuvor in der süditalienischen Kunst des 6. Jahrhunderts einander nicht ausgeschlossen zu haben.

## ANMERKUNGEN

- <sup>1</sup> B. Brock, Der byzantinische Bilderstreit, in: Bildersturm – Die Zerstörung des Kunstwerks, hrsg. von M. Warnke, München 1973, 30ff., 37.
- <sup>2</sup> Dieses Zitat von Hubert in: J. Hubert, J. Porcher, W. F. Volbach, Die Kunst der Karolinger, München 1969, 12.
- <sup>3</sup> M. Vieillard-Troiekouroff, Nouvelles études sur les mosaïques de Germigny-des-Prés, in: Cahiers archéologiques XVII (1967), 103ff., 107 u. Anm. 19.
- <sup>4</sup> H. Schnitzler, Das Kuppelmosaik der Aachener Pfalzkapelle, in: Aachener Kunstblätter 29 (1964), 1 ff., 2.
- <sup>5</sup> W. Braunfels, Die Welt der Karolinger und ihre Kunst, München 1968, 184.
- <sup>6</sup> Braunfels, 135.
- <sup>7</sup> Schnitzler (zit. Anm. 4), 1.
- <sup>8</sup> P. Bloch, Das Apsismosaik von Germigny-des-Prés. Karl der Große und der Alte Bund, in: Karl der Große, hrsg. von W. Braunfels, Bd. III, Düsseldorf 1965, 243ff., 261.
- <sup>9</sup> Braunfels (zit. Anm. 5), 214.
- <sup>10</sup> Schnitzler (zit. Anm. 4), 25; so auch bei Braunfels, 91.

- <sup>11</sup> K. Wessel, »Bild«, in: Reallexikon der byzantinischen Kunst, Bd. I, Stuttgart 1966, Sp. 616ff., 659.
- <sup>12</sup> Bloch (zit. Anm. 8), 254; siehe auch die in Anm. 4 und 5 genannten Arbeiten, sowie den Ausstellungskatalog »Karl der Große«, Aachen 1965, 473ff., Nr. 662 (Germigny-des-Prés).
- <sup>13</sup> Schnitzler (zit. Anm. 4), 25.
- <sup>14</sup> Bloch (zit. Anm. 8), 240, 255.
- <sup>15</sup> J. Strzygowski, Die Entstehung der Kreuzkuppelkirche, in: Zeitschrift für Geschichte der Architektur 7 (1914–1919), 77.
- <sup>16</sup> O. Demus, Byzantine Art and the West, New York 1970, 52.
- <sup>17</sup> Bloch (zit. Anm. 8), 239; O. Tafrahi, Monuments byzantins de Curtéa de Arges, Paris 1931, Abb. 35, 38.
- <sup>18</sup> Bloch (zit. Anm. 8), 225.
- <sup>19</sup> Bloch, 253.
- <sup>20</sup> Bloch, Abb. 6.
- <sup>21</sup> H. E. del Medico, La mosaïque de l'abside orientale à Germigny-des-Prés, in: Monuments Piot XXXIX (1943), 81ff.
- <sup>22</sup> E. Rosenbaum, The Evangelist Portraits of the Ada School and Their Models, in: The Art Bulletin XXXVIII (1956),



- 81 ff., Abb. 1, 2, 6, 7; farb. Abb.: F. Mutherich, Die Buchmalerei am Hofe Karls des Großen, in: Karl der Große, hrsg. von W. Braunfels, Bd. III, Düsseldorf 1965, 9 ff., Taf. IV; Hubert, Porcher, Volbach (zit. Anm. 2), Abb. 64, 65.
- <sup>23</sup> Bloch (zit. Anm. 8), 236 ff.; in keinem byzantinischen Mosaik wird wie in Germigny Perlmutter verwendet. Th. Schmits Vermutung (Die Koimesiskirche von Nikaia, Berlin u. Leipzig 1927, 27), daß die weißen Würfel in Nikaia Perlmutter seien, wird durch Nordhagen zurückgewiesen; es habe sich um Marmor gehandelt. Vgl. J. Nordhagen, The Mosaics of John VII (705–707 A.D.), in: Acta ad archaeologiam et artium historiam pertinentia 2 (1965), 121 ff., 165 u. Anm. 1.
- <sup>24</sup> Bloch (zit. Anm. 8), 237; Braunfels (zit. Anm. 5), 387: »Der Stil des Mosaiks findet in römischen Arbeiten des 8. Jahrhunderts seine Voraussetzung.«
- <sup>25</sup> Vgl. Nordhagen (zit. Anm. 23).
- <sup>26</sup> Vieillard-Troiekouff (zit. Anm. 3), 111.
- <sup>27</sup> Demus (zit. Anm. 16), 52, Abb. 91.
- <sup>28</sup> Gute Abb. bei Braunfels (zit. Anm. 5), Abb. 198.
- <sup>29</sup> W. F. Volbach, Elfenbeinarbeiten der Spätantike und des frühen Mittelalters, Mainz 1952, Nr. 109; J. Beckwith, Byzantine Influences on Art at the Court of Charlemagne, in: Karl der Große, hrsg. von W. Braunfels, Bd. III, Düsseldorf 1965, 288 ff., 300, Abb. 10.
- <sup>30</sup> Vgl. den ottonischen Buchdeckel der Theophanou, um 1050, im Essener Münsterschatz (H. Swarzenski, Monuments of Romanesque Art, London 1954, Abb. 84); romanische Apsisfresken, wie San Clemente de Tahull oder San Pietro in Tuscania (O. Demus, La peinture murale romane, Paris 1970, Taf. XIX, Abb. 43, 167); die romanischen Tympana in Frankreich, wie Mauriac oder Cahors (M. Aubert, La sculpture française au moyen-âge, o. O. 1947, Abb. 72, 73).
- <sup>31</sup> Farb. Abb.: Beckwith (zit. Anm. 29), Taf. XXXVI, XXXVIII; Braunfels (zit. Anm. 5), Taf. XXII, XXXI.
- <sup>32</sup> Ciampini ist selbst nie in Aachen gewesen; B. de Montault, Die Mosaiken im Münster zu Aachen, Köln u. Neuß 1872, 8 ff., 27.
- <sup>33</sup> Schnitzler (zit. Anm. 4), 16.
- <sup>34</sup> (Sinngemäß:) »Unterhalb der Füße Christi stehen nur 12 und nicht 24 Älteste. Ich bin gewiß, daß die in dieser Zone angebrachten Ältesten allegorisch die 12 Apostel zeigen.« Vgl. die Vetera monumenta in quibus praecipue musiva opera, Rom 1699, Bd. II, 129.
- <sup>35</sup> Vgl. Bloch (zit. Anm. 8), 237; Vieillard-Troiekouff (zit. Anm. 3), 111; Braunfels (zit. Anm. 5), 185.
- <sup>36</sup> Zu beiden Quellen vgl. L. Falkenstein, Der »Lateran« der karolingischen Pfalz zu Aachen, Köln u. Graz 1966, 38.
- <sup>37</sup> Schnitzler (zit. Anm. 4), 11 f., Abb. 27.
- <sup>38</sup> Schnitzler, 11, 16.
- <sup>39</sup> Schnitzler, 23.
- <sup>40</sup> Schnitzler, 22 f., Abb. 42.
- <sup>41</sup> H. Schrade, Zum Kuppelmosaik der Pfalzkapelle und zum Theoderich-Denkmal in Aachen, in: Aachener Kunstblätter 30 (1965), 25 ff., 26: »Mit Thron und Tracht des Salvators hat Schnitzler ohne jeden Zweifel Recht«; 30: man habe den Salvator im späten 12. oder 13. Jahrhundert nur »im Stile der Zeit erneuert«.
- <sup>42</sup> Schnitzler (zit. Anm. 4), 19, Abb. 39; zu dem Codex und der Zeichnung vgl. A. Merton, Die Buchmalerei in St. Gallen, Leipzig 1923, 63 ff.; A. Goldschmidt, Die deutsche Buchmalerei, Florenz u. München 1928, 64, Taf. 87.
- <sup>43</sup> Schnitzler (zit. Anm. 4), 19, Abb. 38.
- <sup>44</sup> Vgl. das Vortragekreuz aus dem Mindener Domschatz, im: Ausstellungskatalog von Corvey, »Kunst und Kultur im Weserraum 800–1600«, Münster 1966, Bd. II, Nr. 347, Abb. 249.
- <sup>45</sup> De Montault (zit. Anm. 32), 24.
- <sup>46</sup> Vgl. das 1426 dat. Marienbild in der Londoner National Gallery; abgeb. bei E. Panofsky, Renaissance and Renascences in Western Art, London 1970<sup>2</sup>, Abb. 130.
- <sup>47</sup> Schnitzler (zit. Anm. 4), 9, Abb. 21 (Vorzeichnung in der Kuppel), Abb. 23 (Abbeville, Matthäus); farb. Abb. des Matthäus: Braunfels (zit. Anm. 5), Taf. XVII und bei Hubert, Porcher, Volbach (zit. Anm. 2), Abb. 77.
- <sup>48</sup> Farb. Abb. des Godescalc-Christus: Mutherich (zit. Anm. 22), Taf. I; Braunfels (zit. Anm. 5), Taf. XIII.
- <sup>49</sup> G. u. M. Sotiriou, Icônes du Mont Sinai, Athen 1956–1958, Bd. I, Taf. 8.
- <sup>50</sup> F. W. Deichmann, Frühchristliche Mosaiken von Ravenna, Baden-Baden, Tafelbd., Abb. 334 (Markus).
- <sup>51</sup> Th. Kraus, Das römische Weltreich, Propyläen Kunstgeschichte, Bd. 2, Berlin 1967, Abb. 145.
- <sup>52</sup> Vgl. den Einband des Lorscher Evangeliars; Aachen-Katalog (zit. Anm. 12), Nr. 521–522. – W. Grape, Zur Frage des byzantinischen Einflusses auf die karolingische Kunst, in: Das Münster 27 (1974), 1 ff.
- <sup>53</sup> Mutherich (zit. Anm. 22), 13 ff., Taf. VIII; Rosenbaum (zit. Anm. 22), Abb. 24.
- <sup>54</sup> Braunfels (zit. Anm. 5), Abb. 169.
- <sup>55</sup> Schnitzler (zit. Anm. 4), 13, Abb. 30, 31.
- <sup>56</sup> Demus (zit. Anm. 17), 86, Abb. 84.
- <sup>57</sup> Schnitzler (zit. Anm. 4), 7 f., Abb. 17 (Dagulfpsalter).
- <sup>58</sup> H. Fillitz, Die Elfenbeinreliefs zur Zeit Karls des Großen, in: Aachener Kunstblätter 32 (1966), 14 ff., 18, Abb. 5.
- <sup>59</sup> B. Bischoff, Die Hofbibliothek Karls des Großen, in: Karl der Große, hrsg. von B. Bischoff, Bd. II, Düsseldorf 1965, 42 ff., 45.
- <sup>60</sup> Bloch (zit. Anm. 8), 24 f.
- <sup>61</sup> Hubert, Porcher, Volbach (zit. Anm. 2), Abb. 124: Bibel von Moutier-Grandval; H. Belting, Probleme der Kunstgeschichte Italiens im Frühmittelalter, in: Frühmittelalterliche Studien I (1967), 106, Taf. III, Abb. 8: Cod. Amiatinus.