

# Die „Libri Carolini“ und die liturgische Kunst um 800

Zur 1200-Jahrfeier des 2. Konzils von Nikaia 787

von Victor H. Elbern

In den abschließenden Formulierungen des zweiten Konzils von Nikaia im Herbst des Jahres 787, mit dem der byzantinische Bilderstreit zu einem glücklichen Ende geführt wurde, heißt es, daß „wie die Figur des Hl. Kreuzes, so auch heilige Bilder in Farbe, aus Stein oder aus welchem Material sonst, auf Gefäßen, an Kleidern und Wänden, auf Tafeln, in Häusern und an Wegen angebracht werden sollen: die Bilder nämlich Jesu Christi, unserer unbefleckten Frau, der ehrwürdigen Engel und aller heiligen Menschen“. Durch ihren häufigen Anblick werde der Betrachter zu Erinnerung und Nachahmung aufgerufen wie auch zur Verehrung – *proskynesis* –, nicht freilich zur eigentlichen Anbetung – *latreia* –, die der Gottheit allein zuzuwenden sei. Die Verehrung solle begleitet werden von Weihrauch und Lichtspende, wie – so heißt es weiter – „dies schon bei den Alten fromme Gewohnheit war. Denn die Ehre, die man dem Bilde erweist, geht auf das Urbild über, und wer einem Bilde die *Proskynesis* erweist, verehrt damit die dargestellte Person“ (zit. nach Hefele, p. 472).

Die fränkische Antwort auf das Konzil von Nikaia wird 791 mit den „Libri Carolini“ (im folgenden: LC) gegeben, als deren Verfasser seit den Studien von Ann Freeman Theodulf gelten kann, der langjährige Berater am Hofe Karls des Großen. Es kann nun weder die Aufgabe eines Kunsthistorikers sein, die kontroversen theologischen Positionen beider Seiten herauszuarbeiten, oder die philologischen, in der unzulänglichen Übersetzung der griechischen Konzilstexte begründeten Mißhelligkeiten zu erörtern, noch schließlich die politischen Faktoren auszubreiten und zu diskutieren, die zwischen Byzanz, dem fränkischen König und dem Papsttum im Hintergrunde der Auseinandersetzungen um Bild und Bilderverehrung eine wichtige Rolle gespielt haben. Tatsächlich hatte die fränkische Antwort auf Nikaia durch das persönliche Engagement König Karls doch einen hochpolitischen Akzent bekommen.

Vom Kunsthistoriker aus gesehen stellt sich die Problematik der positiven Beendigung des Bilderstreites im Osten und die ihrer Auswirkungen im Abendlande in je eigener Weise. Nur von den letzteren wird im folgenden die Rede sein. Die hier vermittelten Überlegungen wollen vor allem methodologische und praxisbezogene Aspekte herausarbeiten, die bei früheren Darstellungen zum Thema allzu wenig oder einseitig vorgeführt worden sind. Insbesondere ist die Frage nach eventuellen konkreten Maßnahmen zu stellen, die im administrativen wie im kunstgestaltenden Bereich die theoretische Stellungnahme der LC reflektiert haben. Es sollte von Anfang an festgehalten werden, daß die Antwort König Karls und seiner Berater auf den Sieg der Ikonodulen in Konstantinopel keine Art von westlichem Ikonoklasmus mit sich gebracht hat. Schon in der „Praefatio“ der LC wird dies deutlich ausgesprochen: „Nec cum illis frangimus, nec cum istis adoramus.“ (Weder wollen wir mit jenen [die Bilder] zerstören, noch mit diesen sie anbeten.) Die „adoratio“ ist gleichsam das Schlüsselwort, das alle Texte der LC durchzieht und an dem sich die Geister scheiden. Die Griechen hatten „latreia“, die Gott allein zukomme, von „proskynesis“ dem Bilde gegenüber differenziert. Aber beides konnte – wie G. Haendler hervorgehoben hat – mit „adoratio“ übersetzt werden. Zwar unterscheiden auch die LC (I,9) die „adoratio Dei“ von einer „adoratio salutationis causa“, aber letzten Endes wird jegliche „veneratio“ für das heilige Bild abgelehnt (III,24).

Eine wichtige Rolle bei der Ablehnung der Bilderverehrung durch den fränkischen Hof spielt die Berufung auf die Heiligen Schriften, denn aus ihnen gehe hervor, daß allein die Anbetung Gottes gerechtfertigt sei: „Scripturarum verba . . . unius et solius Dei cultum et adorationem instituunt“ (Es sind die Worte der Schriften . . . welche Kult und Anbetung des einen alleinigen Gottes einsetzen.) (IV, 22). Man wird diese Betonung der heiligen



Texte besser verstehen, wenn man sich erinnert, welche konkrete Bedeutung innerhalb der Reformbestrebungen Karls des Großen von Anfang an der Pflege reiner Texte und ihrem rechten Verständnis zukam. In seiner „Epistula de litteris colendis“ von 784/5, also vor den LC promulgiert, empfiehlt er „litterarum studia“ mit der wesentlichen Begründung, „ut facilius et rectius divinarum scripturarum mysteria valeatis penetrare“ (... daß ihr leichter und richtiger die Geheimnisse der göttlichen Schriften durchdringen könnt.) Im Capitulare der „Epistula generalis“ (MG Capit. I,80) betont er darüber hinaus seine Absicht, „die Werkstatt der Wissenschaften zu erneuern, die beinahe in Ruinen dalag wegen der Nachlässigkeit unserer Vorfahren...“ Die Konsequenzen dieser Bestrebungen liegen noch heute in den sorgfältig kopierten und weit verbreiteten Kodizes karolingischer Zeit vor, angefangen von Bibelhandschriften bis zu den in besonderer Weise gepflegten Evangeliarien und weiter zur verbindlichen Einführung des römischen Maßformulars im Frankenreich, – um nur die liturgischen Handschriften hier zu erwähnen. Natürlich wäre es merk-



Abb. 2  
Godescalc-Evangelistar, Lebensbrunnen,  
Paris, Bibliothèque Nationale Nouv. Acq. lat. 1203



Abb. 1  
Godescalc-Evangelistar, Majestas Christi,  
Paris, Bibliothèque Nationale Nouv. Acq. lat. 1203

würdig gewesen, wenn eine so weitgespannte Aktivität, die sich auf die besten verfügbaren Vorlagen stützte, die künstlerischen Aspekte völlig auspart hätte. Gerade hier öffnet sich ein weites Arbeitsfeld für den Kunsthistoriker.

Die genannten Vorgänge lassen sich wohl auch – über die einzigartige Gestalt des großen Königs hinaus – in etwa personalisieren. Im Jahre 781 begegnet der König in Parma dem bedeutenden angelsächsischen Gelehrten Alkuin, damals Leiter der gelehrten Schule von York. Nach allgemeiner Überzeugung ist er der „spiritus rector“ jener kulturellen Bewegung am fränkischen Hofe geworden, die man als „karolingische Renovatio“ bezeichnet. Eine erste Frucht seiner Tätigkeit scheint im sog. Godescalc-Evangelistar (Paris BN Nouv. acq. lat. 1203) vorzuliegen, das in die Jahre 781/3 festgelegt werden kann (Abb. 1). Damit wird deutlich eine Belebung menschengestaltiger Kunstübung nach antikes Vorbild eingeleitet, wie sie nördlich der Alpen seit langem weitgehend verloren war. Die



Verbindung mit Italien, vor allem mit Rom, spielt aber auch im Bereich monumentaler Bildkunst eine wichtige Rolle. Alkuin selber hat dichterische Kommentare zu Wandmalereien geschrieben (Carm. 66; 99; 103), und nach römischem Vorbild wurden u. a. Bildreihen für die Paläste des fränkischen Königs geschaffen. Hinter solchen künstlerischen Bemühungen wird ein lebhaftes Geschichtsinteresse spürbar: „rerum gestarum historias ad memoriam reducere“ (... die historischen Geschehnisse ins Gedächtnis zurückzurufen...), – diese Bedeutung wird auch von den LC ausdrücklich der Bildkunst zuerkannt (III,23).

Als für die karolingische Kunst wichtigste Gattung stellt sich somit von Anfang an die Buchkunst dar. Mit dem bereits genannten Godescalc-Evangelistar und den Folgehandschriften der „Hofschule“ wird die bildliche Ausstattung des abendländischen Evangelienbuches für lange Zeit festgelegt. Der Bilderkreis ist eng, aber charakteristisch. Er gipfelt in der genannten frühesten Handschrift im Bilde des thronenden Christus (fol. 3), mit einer Darstellung des „Lebensbrunnens“ an der Rückseite (fol. 3v), als Hinweis auf die „consonantia evangeliorum“ (Abb. 2). Einzelbilder der Evangelisten mit ihren Symbolen bleiben ein entscheidender Teil des



Abb. 3  
Codex Aureus von Lorsch,  
Buchdeckel mit  
siegreichem Christus, Rom,  
Museo Cristiano  
del Vaticano



Bildschmucks aller jener Handschriften, die aus dem Umkreis König Karls hervorgegangen sind. Aber in den Kodizes des Jahre nach 790 fehlt eben jenes repräsentative Bild der „Majestas Christi“. Es kehrt erst in dem ca. 810 entstandenen Codex Aureus von Lorsch (Alba Julia p. 36) wieder. Die Frage, ob das Skriptorium Karls in der Zeit zwischen 790 und 810 bewußt auf eine repräsentative bildliche Darstellung Christi verzichtete, stellt sich umso dringlicher, als ein entsprechender Verzicht auch in den Handschriften der auf die Hofschule folgenden „Gruppe des Wiener Krönungsevangelii“ festzustellen ist. Es bleibt bisher ungewiß, wann genau der Stilwandel zwischen diesen beiden Gruppen stattfand und ob er vielleicht zusammen-

hängt mit dem Wechsel von Alkuin zu Einhard in der Leitung der Aachener Hofschule. Eine interessante Gegenüberstellung, die die gestellte Frage bekräftigt, ergibt sich auch für die Deckelzierate entsprechender Handschriften. Der genannte Lorsch Kodex zeigt eine elfenbeingeschnitzte Darstellung Christi über Löwe und Drachen (Abb. 3), während der zwischen 783 und 795 datierte Dagulfpsalter, eine der früheren Handschriften, „historische“ Szenen mit König David als Psalmensänger und Hieronymus als Übersetzer zeigt, Bilder also im Sinne der erwähnten „rerum gestarum historiae“ (Abb. 4).

An Überlegungen solcher Art hat seinerzeit H. Schnitzler die Vermutung angeknüpft, das



Abb. 4  
Dagulfpsalter, Buchdeckelzierat mit David und Hieronymus, Paris, Musée du Louvre



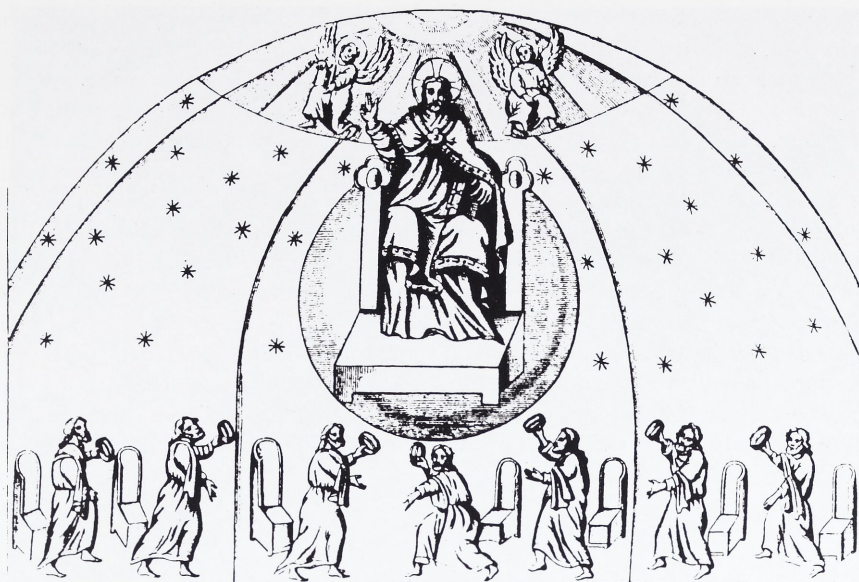


Abb. 5  
Kuppelmosaik des Aachener Oktogons, Zeichnung nach G. Ciampini

große Kuppelmosaik der Aachener Pfalzkapelle, das heute lediglich in einer modernen Erneuerung seiner mittelalterlichen Gestalt vorliegt, habe ursprünglich nicht das Bild des thronenden Pantokrator, sondern das symbolische Gotteslamm gezeigt (Abb. 5). Er konnte dazu nicht nur auf den ikonographischen Befund an der Fassade von Alt-St. Peter in Rom verweisen, der von einer Miniatur des 11. Jahrhunderts aus Farfa bekannt ist, sondern auch auf karolingische Miniaturen: – die zeitlich nahestehende „Anbetung des Lammes“ im Evangeliar von St. Médard in Soissons (Paris BN lat. 8850, fol. Iv), aus den ersten Jahren des 9. Jahrhunderts, sowie die Doppelminiatur des thronenden Karl des Kahlen und der „Anbetung des Lammes“ im Codex Aureus von St. Emmeram (München, Clm. 14000, fol. 5v/6), um 870 datiert und dem Typus des Aachener Mosaikbildes sehr nahestehend (Abb. 6). Darüber hinaus ist die enge Verpflichtung dieses Herrschers an seinen Großvater bekannt, die intentionelle Verbindung der Miniatur mit der Aachener Pfalzkapelle erscheint plausibel.

Der vermutete Verzicht auf die Wiedergabe des Gottesbildes im Aachener Mosaik bleibt zwar unbewiesen, aber eine eindeutige Stellungnahme in der Auseinandersetzung um das Bild Christi zwischen Ost und West scheint sich aus einem anderen Werk musivischer Kunst der Zeit Karls des Großen

zu ergeben. Der schon genannte Verfasser der LC, Theodulf, seit 799 Bischof von Orléans, hatte bei seiner Villa in Germigny-des-Prés eine Kapelle als Vierstützenbau über quadratischem Grundriß mit überhöhter Mitte errichten lassen, nach Aachener Vorbild, wie es ausdrücklich in den Quellen heißt. Bedeutungsvoll war besonders die Ausstattung dieser 806 geweihten Kapelle mit Mosaiken. Sie fanden ihren Höhepunkt im Apsisbild der von Engeln flankierten, alttestamentlichen Bundeslade (Abb. 7). Die „arca Dei“ spielt interessanterweise auch in den LC eine Rolle, im Bezug auf das nicänische Konzil, in dessen 4. Sitzung sie als ein entscheidendes Argument für die Zulässigkeit der Bilder und ihrer Verehrung aus der Hl. Schrift angeführt wurde. Die karolingischen Theologen weisen dies mit harten Worten zurück: „magnae absurditatis, immo temeritatis est arcae testamenti Domini imagines coequare conari“ (Es wäre ein ganz absurdes, ja tollkühnes Unterfangen, der alttestamentlichen Bundeslade die Bilder gleichstellen zu wollen.) (II, 26). Die eine, sagen sie, „condita est Dominicae vocis imperio“, die anderen hingegen „cuiuslibet artificis conduntur arbitrio“. (die eine, sagen sie, „ist auf Anordnung Gottes selber“, die andere hingegen „nach dem Belieben irgendeines Künstlers begründet“) Wenn Theodulf der (Haupt-) Autor der LC war, dann wäre festzustellen, daß er einerseits in seinem Text das Argument der Bundeslade





Abb. 6  
*Codex Aureus*  
 von St. Emmeram,  
 Anbetung des Lammes  
 München,  
 Bayer. Staatsbibliothek  
 Clm. 14000

zu einem Vehikel seiner Abgrenzung vom Nicänum benutzt, aber zum anderen eben jenen Gedanken- gang aufnimmt, indem er das Motiv in die Apsis seiner bischöflichen Kapelle einbringt.

Wie gezeigt, erweisen die Byzantiner die Zulässigkeit der Bilderverehrung aus der Schrift, – den LC zufolge hingegen verleiht die Schrift dem Bilde und seiner Verehrung keineswegs Legimitation. Theodulf bleibt darin konsequent, zumal in den Bibelhandschriften, die ihm zu verdanken sind. Hier fehlt – bei höchster textlich-kalligraphischer Qualität und Präzision – jede figürliche Ausstattung. Der Dekor beschränkt sich auf – spanisch beeinflusste – Kanontafeln, eine kreisförmige Explicit-Seite (Abb. 8) und ein kreuzförmig angeordnetes Widmungsgedicht (Paris BN lat. 9380; Le Puy, Kathedrale). Es muß offenbleiben, ob etwa die benutzten Vorlagen Porträts der heiligen Autoren besaßen, auf die Theodulf bewußt verzichtet hätte.

An weiteren Beispielen mag versucht werden, die bisherigen Feststellungen weiter zu konkretisieren und neue Möglichkeiten eines kunsthistorischen Beitrages zur Lösung des hier bewegten Problems zu erschließen. Der eingangs zitierte Beschluß des Konzils von Nikaia sprach ausdrücklich von der „Figur des hl. Kreuzes“, ferner von Bildern auf Gefäßen bzw. liturgischen Gerätschaften. Den letzteren soll zunächst unsere Aufmerksamkeit zugewendet werden. Man wird sich erinnern, daß vor allem im christlichen Osten liturgische Gefäße und Geräte schon in frühester Zeit figürlich bzw. bildlich ausgestattet waren. Der bekannte Kelch von Antiochia und andere Silberkelche des 6. Jahrhunderts, vor allem aus Syrien, ferner Patenen wie diejenige des Bischofs Paternus oder die wiederum syrischen Patenen aus Riha und Stuma können dies bezeugen. Auch im christlichen Westen fehlte es nicht an entsprechenden Zimelien, wie aus dem „Liber Pontificalis“ hervorgeht. Das interessante Fragment einer



Negativform für die Herstellung von Patenen, in Gémigny bei Orléans gefunden und ins 8. Jahrhundert datiert, bestätigt dasselbe für das merowingische Gallien (Abb. 9). Diese Form zeigt eine von Erzengeln umringte Halbfigur des Christus „Salvator“ mit Beischriften. Eine ikonographische Parallele dazu ist in einer Quelle aus Neapel für das 9. Jahrhundert überliefert. Für den eucharistischen Trinkbecher in frühkarolingischer Zeit ist stets der Kelch des Herzogs Tassilo in Kremsmünster anzuführen (Abb. 10). Tassilo wurde 788 von König Karl abgesetzt und in ein Kloster verbannt. Der von ihm gestiftete Kelch wird in die „Salzburger insulare Kunstprovinz“ lokalisiert, läßt aber auch ikonographische und stilistische Beziehungen mit Oberitalien erkennen. Mit Sicherheit ist er zeitlich vor den karolingisch-byzantinischen Auseinandersetzungen anzusetzen, was ihm für unsere Fragestellung besondere Bedeutung verleiht. Das Gefäß ist in allen seinen Teilen bildlich ausgestattet. An der Kuppel erscheint Christus vor einem architektonischen Hintergrund, umgeben von den Evangelisten und ihren Symbolen. Am Fuß ist Maria mit Jo-

hannes Baptista und zwei anderen Heiligen wiedergegeben. Die Bildgruppe, die deutlich auf die Deësis bezogen ist, kann am ehesten als apsidale Komposition verstanden werden.

Aus der Tatsache, daß die LC ausführlich und mit viel Bemühung Stellung nehmen zum Verhältnis von kultischem Gerät und Bild, mag hervorgehen, daß ein Objekt wie der Tassilokelch keineswegs ein Einzelfall gewesen ist. Notwendigkeit und gerätlicher Nutzen solcher Objekte stehen für den bzw. die Verfasser der LC gänzlich außer Frage: „In vasis igitur Deo sacrificium, non in imaginibus offertur, in vasis timiamata, luminaria vel cetera divinis cultibus apta, non in imaginibus dedicantur“ (In Gefäßen nämlich, nicht in Bildern, wird Gott das Opfer dargebracht, in Gefäßen werden Weihrauch, Lichter oder anderes für den göttlichen Kult dargeboten, nicht in Bildern.) (II,27). Die hohe Funktion des eucharistischen Kelches wird eigens, unter Bezug auf die Schrift, hervorgehoben: „Nostrae salutis auctor, cum et veteri testamento terminum et novo initium poneret, non imaginem, sed calicem



Abb. 7  
Apsismosaik mit Bundeslade, Germigny-des-Prés





Abb. 8  
Bibel Theodulfs von Orléans, *Explicit-Seite*,  
Paris, *Bibliothèque Nationale lat.* 9380

accepisse perhibetur“ (Es heißt, daß der Urheber unseres Heils, als er dem Alten Testament das Ende und dem Neuen den Anfang setzte, den Kelch, nicht das Bild in die Hand nahm) (II,27). Formulierungen solcher Art stehen offensichtlich im Zusammenhang mit der hohen Bewertung der Eucharistie gegenüber den Bildern, – weil nämlich das Sakrament durch unsichtbare Einwirkung der Gottheit bewirkt werde, das Bild aber „aufgrund einer Fertigkeit in menschlicher Kunst“ entstehe. Von hier aus erscheint es begreiflich, daß die LC selber die Erörterung um die „vasa sacra“ zu vertiefen trachten. Der eben zitierte Text bietet in seinem vollständigen Wortlaut eine genauere Distinktion von Gefäß, Bild und religiös-liturgischer Einschätzung ihrer Funktionen: „... in quibus tamen etsi quaedam imagines sunt, non ideo sunt ut adorentur aut quasi sine his sacrorum charismatum munus vilescere queat, sed ut pulchrior his inpressis materialium qualitas fiat“ (Und wenn sich an ihnen Bilder finden, dann nicht so, daß sie anzubeten wären oder daß ohne sie die Kraft der heiligen Gottesgaben geschwächt würde, sondern damit sie, den Materialien aufgeprägt, sich schöner darbieten möchten.) (II,27). Das Disko-

terion dient dem Mysterium, „imagines“ aber sind als eher oberflächlich den unterschiedlichen Materialien aufgelegte „ornamenta“ aufzufassen.

Zieht man weiter die übrigen, aus karolingischer Zeit erhaltenen eucharistischen Kelche vergleichend heran, dann begegnet man nicht einem einzigen figürlich ausgestatteten Beispiel mehr, – an Patenen ist überhaupt kein sicheres Beispiel erhalten. Ein glücklicher Zufall aber hat es gefügt, daß ein elfenbeinerne Becher erhalten geblieben ist, den man aufgrund seines teils abstrakten, teils vegetabilischen Dekors in eben die Zeit datieren kann, als die Aachener Pfalzkapelle mit ihren Bronzeschranken ausgestattet wurde, d. h. in die Jahre kurz vor bzw. um 800. Die Ziermotive an dem sog. Lebuinuskelch aus Deventer, heute in Utrecht, entsprechen genau denen am „ersten klassizistischen Typus“ (W. Braunfels) jener Schranken (Abb. 11). Schon vor längerer Zeit – und neuerdings bekräftigt – ist die architekturbildliche Strukturierung des Lebuinuskelches zusammengeordnet worden zur Gestalt eines Rundtempelchens = Tholos. Dies läßt ihn verstehen als miniaturisierte Figur des Lebensbrunnens, ein Bildtyp, der weiter oben bereits in der Buchmalerei der „Hofschule“ Karls des Großen begegnete. Ohne die Vergleiche im einzelnen zu wiederholen sei doch betont, daß die zugrundeliegende Typenidentität von Kelch, Lebensbrunnen und Hl. Grab den karolingischen Theologen durchaus geläufig war: „vasa sancta quod calix est et patena ...

Abb. 9  
Negativform einer Patene aus Gémigny,  
Orléans, Museum







Abb. 10  
Kelch des Herzogs Tassilo von Bayern,  
Kremsmünster, Stift

quae quodammodo Dominici sepulchri typum habent“ (die heiligen Gefäße, nämlich Kelch und Patene ... die in irgendeiner Weise dem Typus des Herrengrabes entsprechen...) (Hrab. Maurus, *De institut. cleric.* I,33).

Offensichtlich ist der künstlerisch und gedanklich sorgfältig durchgestaltete Elfenbeinbecher aus Deventer auch hinsichtlich der Stellung der „vasa sacra“ in den LC aufschlußreich. Denn die im Vergleich zum Tassilokelch „anikonisch“ zu nennende Zurückhaltung ist so auffallend, daß man sie doch als absichtsvoll ansprechen sollte. Im Gegensatz zu einem bloßen Nützlichkeitscharakter, der aufgrund bestimmter Äußerungen in den LC den Kultgeräten der Zeit oft zugeschrieben wird, kann die einzigartige Gestaltung jenes Kelches eher als Beweis gelten für die Hochschätzung von Kult, Sakrament und dienendem Gerät. Deshalb auch sollte ein Passus im gleichen, bereits zitierten Kapitel der LC nicht abschätzig, sondern im positiven Sinne verstanden werden: „Sine imaginibus et lavacri unda et sacri liquoris unctio percipi, et timiamata adoleri et luminaria loca sancta perlustrari, et corporis et sanguinis

dominici consecratio effici potest, sine vasis veronunquam“ (Ohne Bilder können sowohl die Welle des Taufwassers und die heilige Salbung empfangen, Weihrauchduft aufsteigen, Lampen die heiligen Stätte erleuchten und mag die Konsekration des Leibes und Blutes des Herren bewirkt werden, ohne Gefäße aber niemals) (II,27).

In der Diskussion um das sakrale Bild und seine Verehrung spielt das Kreuz eine hervorragende Rolle. Nicht im bildhaft-künstlerischen, sondern im theologischen Sinne aufgefaßt – wie H. Schade gezeigt hat –, ist das Kreuz den LC zufolge das „signum nostri imperatoris“, den Gläubigen vor Augen gestellt, in wiederholter Abgrenzung vom Bilde: „Lumen ergo vultus Dei quod super nos signatum est, non in materialibus imaginibus est accipiendum ... sed in vexillo crucis“ (Das Licht des Antlitzes Gottes, das über uns bezeichnet ist, soll nicht in materiellen Bildern angenommen werden, ... sondern in der Standarte des Kreuzes.) (I, 23, auch II,28). Diesem Text kann ein bildhaft-konkretes Zitat aus der Vita des Bischofs Desiderius von Cahors aus dem Ende des 8. Jahrhunderts an die Seite gestellt werden, wo das Kreuzzeichen im Al-

Abb. 11  
Elfenbeinkelch des hl. Lebuinus,  
Utrecht, Rijksmuseum Het Katharijnkonvent





tarraum des Gotteshauses aufgerichtet erscheint: „His omnibus crux alma ut preciosissima, varia simul et candida, arcubus adpensa sanctisque superiecta fulget“ (Über all dem erglänzt das erhabene Kreuz als das Kostbarste, zugleich bunt und hell, an Bögen aufgehängt über dem Allerheiligen.) (MG SS. *Merov.* IV, 574).

Die herausragende Funktion der künstlerisch gestalteten „Crux Gemmata“ läßt sich ohne Umwege aus der christlichen Frühzeit ins frühe Mittelalter verfolgen. Einige Hinweise dazu mögen nützlich sein. Vom merowingischen Eligiuskreuz in St. Denis, nur in einem bescheidenen Fragment erhalten, läßt sich die Reihe über das riesige kupfervergoldete Kreuz von Bischofshofen bei Salzburg, mit seinem insularen Dekor, weiterführen zum Kreuz des Königs Desiderius (bis 774), heute in Brescia (Abb. 12). In dieser Zimelie kommt man der hier diskutierten theologischen Auseinandersetzung wieder nahe, weil in seinem Zentrum die plastisch getriebene Figur des thronenden Christus erscheint. Vom Typus dieses Kreuzes ergibt sich sodann eine ziemlich direkte Beziehung zur „Cruz de los Angeles“ in der Cámara Santa von Oviedo: der frommen Überlieferung nach von Engeln geschaffen, dürfte es ein Werk italienischer Wanderkünstler sein, für den in-schriftlich genannten asturischen König Alfonso II

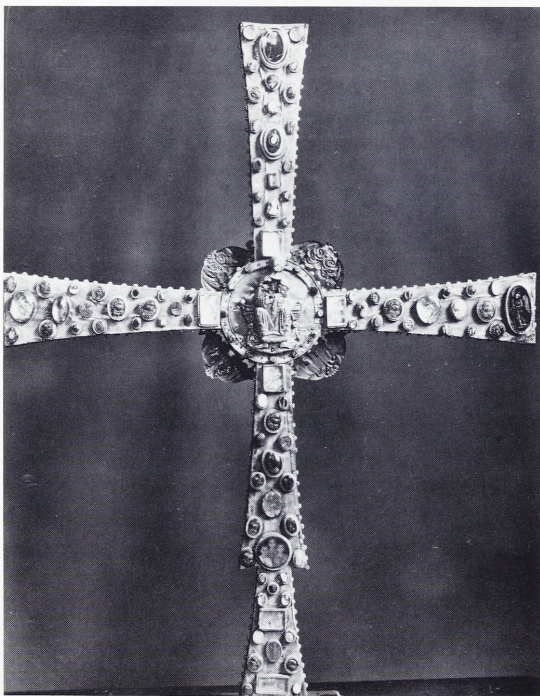


Abb. 12  
Desiderius-Kreuz, Brescia, Museo Cristiano

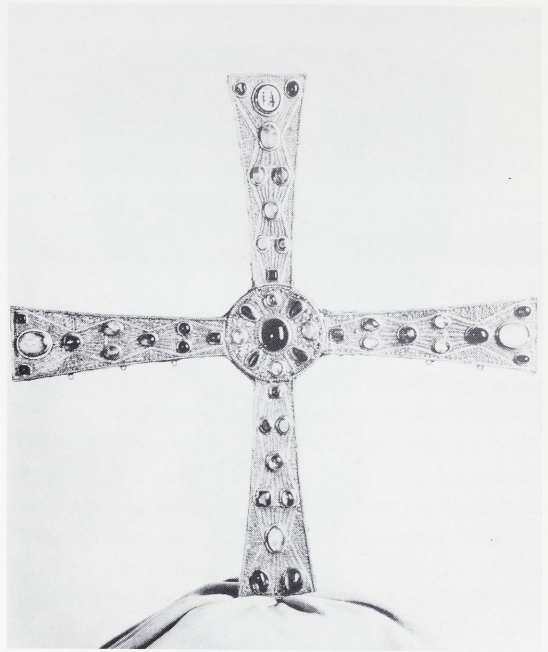


Abb. 13  
Cruz de los Angeles, Oviedo, Cámara Santa

el Casto, im Jahre 808 (Abb. 13). Das Engelskreuz ist gänzlich figurenlos, der feine vegetabilische Filigrandekor, in Rautenformen zusammengeschlossen, liegt einer alten, frühchristlichen Gruppierung der Edelsteine zugrunde. Die Steinsetzung im Kreuzzentrum ergibt in ihrer farblichen Ordnung vor allem jenes orthogonal-diagonale Doppelkreuzmotiv, das im Frühmittelalter so häufig begegnet, – von Fibeln bis zur Reliquiaren.

Es dürfte gewiß nicht ohne Belang im Hinblick auf die LC sein, daß gerade das für den asturischen Hof geschaffene kostbare Kreuz auf figürliche Ausstattung verzichtet. Denn für das christliche Spanien im Wechsel vom 8. zum 9. Jahrhundert ist eine betonte Bilderferne nachweisbar, nicht zuletzt erklärbar aus dem politisch-religiösen Verhältnis zu den Mauren, die den größten Teil der iberischen Halbinsel beherrschten. Es sei auch erinnert an Theologen wie Elipandus von Toledo (717–800) und Felix von Urgel († 818), Hauptvertreter des Adoptianismus, mit dem sich die karolingischen Theologen in mehreren Synoden kritisch auseinandergesetzt haben. Auch Theodulf, der angenommene Redaktor der LC, war Spanier. So mag die Frage berechtigt sein, ob in der figurenlosen Umgestaltung des italienischen Kreuztypus in der „Cruz de los Angeles“ nicht eine ähnliche Zurückhaltung gegenüber dem Bilde Chri-



sti zum Ausdruck kommt, wie sich dies aus der Gegenüberstellung von Tassilokelch und Lebuinuskelch ergab. Das Problem der Bildlosigkeit im karolingerzeitlichen Spanien ließe sich erst recht vertiefen am Beispiel der malerischen Ausstattung der asturischen Königskirche in Oviedo, S. Julián de los Prados (Santullano). Die architekturbildliche Ausmalung des Kirchenschiffes (zwischen 812 und 824) gipfelt in der Wiedergabe des – gemalten – Gemmenkreuzes, das „arcubus adpensa sanctisque superiecta fulget“.

Im Rückblick auf die Gestaltung des Gemmenkreuzes in der karolingischen Zierkunst erscheint immerhin eine gewisse Zurückhaltung im Urteil angebracht. Auch das sog. Ardennenkreuz, ins frühe 9. Jahrhundert zu datieren, bleibt figurenlos (Abb. 14). Das Rankenmotiv der Rückseite weist es als Abbild des Lebensbaumes aus. Weitere vergleichbare Gemmenkreuze sind aus Abbildungen des Schatzes von Saint-Denis und aus der Zeit Karls des Kahlen nachweisbar. Allerdings möchte man annehmen, daß – trotz einer gewissen Sonderstellung der Gestaltung des Kreuzes in karolingischer Zeit – ein monumentales figurenbildliches Werk



Abb. 14  
Sog. Ardennenkreuz,  
Nürnberg, German. Nationalmuseum

wie das sog. Karolingerkreuz im Schatz von St. Peter in Rom in der Zeit Karls des Großen kaum vorstellbar ist.

An dem dritten, bedeutenden künstlerischen Komplex des Reliquiars soll versucht werden, die bereits festgestellten Übereinstimmungen und Diskrepanzen zwischen schriftlicher Überlieferung und Denkmälerbestand, zwischen Theorie und Praxis zu Bild und Bildverehrung in karolingischer Zeit, noch einmal zu überprüfen.

Wiederholt und nachdrücklich heben die LC den hohen Wert der Reliquien gegenüber dem (gemalten) Bilde hervor: „Sanctorum corpora vel etiam corporum reliquiae... cum gloria sunt resurrectura, ... imagines vero ... his minime coequari queunt“ (Die Leiber der Heiligen oder auch ihre Reliquien ... werden in Glorie auferstehen ... Bilder hingegen ... können diesen keineswegs gleichgestellt werden.) (III,24). Wenn an gleicher Stelle den Reliquien auch nur „veneratio“ zuerkannt wird, kann daraus doch nicht auf eine geringere Wertschätzung geschlossen werden. Schon die berühmte Einleitung der „Lex Salica“ (Mitte 8. Jhdt.) spricht eine eindeutige Sprache. Die Erwähnung von nicht weniger als 30 „capsae reliquiarum aureae et argenteae vel eburneae“ (Reliquienbehälter aus Gold, Silber oder Elfenbein...) in Hariulf's Chronik der Abteikirche von Centula mag von der Seite der Denkmäler hinzugefügt werden (Lib. II,10).

Unter den Reliquiaren aus der Zeit Karls des Großen ist die tragbare Reliquienbursa von Enger, heute in Berlin, das charakteristischste Beispiel. Sie sollte daher näher ins Auge gefaßt werden. An ihrer Schauseite ordnen sich zwölf Steine um eine zentrale Gemme im Perlenkranz, begleitet von den „tria genera animantium“ (nach Gen. I, 26–28) und umgeben von Doppelspiralen (Abb. 15). Diesem anikonischen Teil der Zimelie steht eine figürlich gestaltete Rückseite gegenüber: Christus zwischen Engeln und Maria mit den Apostelfürsten in doppelter Arkadenordnung, ein Apsisbild in miniature wie schon am Tassilokelch bemerkt (Abb. 16). Aus stilistisch-technischen Gründen ist die Engerer Bursa sicher in die Zeit vor den LC zu datieren. Auch ihre Ikonographie läßt sich plausibel zurückführen in spätmehringische Zeit, etwa zum sog. Fränkischen Reliquienkasten von Werden. Es wäre jedoch ein Trugschluß anzunehmen, die figurenbildliche Gestaltung dieses Schreines sei an der unfigürlichen Schauseite der Bursa teilweise bereits überwunden. Im Verweis auf andere frühmittelalterliche Reliquiare, etwa die Bursa im Domschatz von Chur, läßt sich im Gegenteil zeigen, daß gerade





Abb. 15  
 Engerer Bursenreliquiar, Schauseite,  
 Berlin, Kunstgewerbemuseum Staatl. Museen PKB



Abb. 16  
 Engerer Bursenreliquiar, Rückseite,  
 Berlin, Kunstgewerbemuseum Staatl. Museen PKB

die unfüßliche Gestaltungsweise für die vorkarolingische Kunst typisch ist. Kann man doch auch die aus doppelköpfigen Schlangen gebildete Kreuzrosette an der Rückseite der Churer Burse auf eine alemannische Goldscheibenfibel aus Wittislingen, eine Arbeit des 7. Jahrhunderts, überzeugend zurückführen.

Aber der Typus des anikonischen, mit Edelsteinen besetzten Reliquiars begegnet auch noch in der Zeit nach Karl dem Großen, so in der Stephansburse aus dem Schatz der Reichskleinodien, in die Zeit Ludwigs d. Fr. datiert. Glücklicherweise ist nun auch ein Reliquiar auf uns gekommen, das mit guten Gründen mit Kaiser Karl selber in Verbindung gebracht werden kann. Der sog. „Talisman de Charlemagne“, jetzt im Schatz der Kathedrale von Reims, barg ursprünglich eine Marienreliquie, eingebettet zwischen einem ovalen Saphir und einem – jetzt ersetzten – viereckigen Samaragd (Abb. 17). Die goldene Fassung ist in der von merowingischen und (früh-)karolingischen Fibeln vertrauten Weise mit kreuzförmig einander zugeordneten Edelsteinen und Filigranen verziert. Dieser morphologische Zusammenhang sollte nicht verwundern, denn Fibeln konnten im Frühmittelalter durchaus als Reliquienträger dienen (cfr. Lib. confrat. S. Galli 395). Ein weiteres formales Konnotativ des Talisman verdient besondere Aufmerksamkeit. Das kleine Phylakterion, an einer Kette um den Hals zu tragen,

entspricht in seiner Gestalt den bekannten Pilgerampullen aus dem Heiligen Lande (Abb. 18). Es ist wohl anzunehmen, daß König Karl, der in seinen vorgerückten Jahren eine Art Schutzherrschaft über die „*loci sancta*“ Palästinas ausübte, mit einer der bezeugten Gesandtschaften nicht nur Reliquien, sondern auch entsprechende Behältnisse erhielt. Sie erscheinen mit dem Talisman in herrscherlich-reichen Materialien nachgebildet. Nun waren gerade die palästinensischen Ampullen durchwegs figürlich bereichert. Die an dieser Stelle interessierende Frage müßte somit wohl lauten, ob eben dies am Talisman etwa bewußt vermieden worden ist, – eine Frage, die sich kaum je wird beantworten lassen.

Weiter oben ist auf Einhard hingewiesen worden als den künstlerischen Nachfolger Alkuins nach dessen Weggang vom Aachener Hofe i. J. 796. Einhard, wie erwähnt, könnte es gewesen sein, der in der karolingischen Buchmalerei den Wandel von der „Hofschule“ zur „Gruppe des Krönungsevangelii“ verantwortete. Seit ca. 820 begann auch er sich mehr und mehr vom Hofdienst zurückzuziehen. Aus der Zeit bald danach ist wenigstens in verlässlicher Nachzeichnung ein Werk erhalten, das seinen Stifternamen trägt und somit einen Einblick in die Intentionen seines Wirkens aus der Zeit um 830 vermittelt. Es handelt sich um einen silbernen Kreuzfuß in Gestalt eines römischen Triumphbogens, für St. Servatius in Maastricht bestimmt, des-



sen (Laien-) Abt Einhard seit 815 war (Abb. 19). Wenn man bedenkt, daß Einhard während seines Wirkens am Aachener Hof die Auseinandersetzungen um das Bild und seine Verehrung aus unmittelbarer Nähe miterlebt und daß er darüber hinaus wesentlichen Einfluß auf die künstlerische Praxis in der Umgebung Kaiser Karls genommen hat, dann muß es sehr verwundern, daß der „arcus Einhardi“ ein ganz und gar figurenbildliches Werk darstellt. In drei Registern trägt er, in durchdachter Programmatik, übereinander geordnet eine irdische, eine heilsgeschichtliche und eine endzeitliche Bildzone auf sich, in offensichtlich geschichtstheologischer Perspektive, über die hier nicht zu handeln ist.

Es möchte scheinen, als seien mit diesem Werk die vorangehenden Probleme bildnerischer Gestaltung und ihrer Verehrung überwunden, erst recht, wenn man aus wenig späterer Zeit figurenreiche und theologisch durchdachte Werke wie den Goldaltar von Mailand und die glücklicherweise ebenfalls erhaltenen Arbeiten aus der Hofschule Karls des Kahlen daneben hält. Dieser Eindruck möchte aber trügerisch erscheinen, wenn man den im gleichen Umkreis entstandenen, später fälschlich auf Karl den Großen bezogenen „Escrain“ heranzieht, der in

Abb. 17

Sog. Talisman Karls des Großen,  
Reims, Trésor de la Cathédrale



Abb. 18

Pilgerampulle aus Palästina,  
Monza, Tesoro della Cattedrale

verlässlicher Nachzeichnung aus der Zeit der Französischen Revolution überliefert ist (Abb. 20). Der „Escrain“ bekrönte einst einen Reliquienschrein auf dem Hochaltar der königlichen Basilika von Saint-Denis, der seinerseits mit einem figurenbildlichen Antependium verziert war, als eine dreigeschossige Bogenarchitektur in überlegter koloristischer Differenzierung. Selbst wenn man – mit Jean Hubert – dem „Escrain de Charlemagne“ eine quasi-abbildliche Aussage zubilligen will, ähnlich dem oben besprochenen Lebuinuskelch, dann bleibt doch die wesentliche Feststellung, daß anikonische karolingische Kunst keineswegs notwendig an die Auseinandersetzungen um Bild und Bilderverehrung unter Karl dem Großen gebunden ist, sondern daß sie ganz allgemein als eine Konstante in frühmittelalterlicher Zierkunst betrachtet werden kann.

Eine letzte, aufschlußreiche Gegenüberstellung dazu läßt sich mit dem soeben angeführten Mailänder Goldaltar durchführen, dem um die Mitte des 9. Jahrhunderts geschaffenen Hauptwerk der karolingischen Goldschmiedekunst. An ihm wird auch die Spanne zwischen frühmittelalterlich-anikonischer und hochkarolingisch-figürlicher Kunst besonders gut deutlich. Die beiden Schmalseiten des



Altars stellen sich dar als geometrische Strukturen, – quadratische Felder mit einbeschriebener Raute, in deren Mitte je eine mit vegetabilischen Emailmotiven verzierte „Crux gemmata“ in Verbindung mit Kreissegmenten und Rundmedaillons eingebracht ist (Abb. 21). Nach Gruppen von Engeln, Heiligen und Diakonen bzw. Laien quaternionisch angeordnet, vermitteln Begleitfiguren einen deutlich lesbaren, sogar örtlich zu differenzierenden Sinn der Konfiguration als einer „Hierarchia caelestis“.

Das Vergleichsstück liegt vor in dem schlichten frühkarolingischen Tragaltar aus Kloster Adelhausen (Abb. 22). Hier sind zu beiden Seiten eines Altarsteines aus Porphyr zwei subtil strukturierte Kreuzordnungen in Zellschmelz gegeben. Sie schließen alle Elemente des seitlichen Feldes des Goldaltars ein, darunter auch vegetabilische Motive. Figürliche Bildfaktoren fehlen jedoch gänzlich bzw. sind vermieden. Unzweifelhaft gehen beide Werke auf eine einheitliche ältere, weltbildliche Tradition zurück. Es ist auch bei anderer Gelegenheit aufgezeigt worden, daß am Goldaltar eine zweite figurenbildliche, frühchristliche Komponente aufge-

nommen und fortentwickelt worden ist. Dies erscheint charakteristisch für die hochkarolingische Zeit. Es ist jedoch zu fragen, ob der Verzicht auf Figurenbildliches am Adelhausener Tragaltar bewußt und gewollt ist im Sinne der LC, oder ob – wie wir meinen – sich darin die erwähnten anikonischen Tendenzen des frühesten Mittelalters auswirken. Eine sichere Antwort auch auf diese Frage erscheint nicht möglich, zumal eine genaue Datierung des Tragaltärens – etwa in die Zeit um 790 – nicht gegeben werden kann. Erneut ist somit ein zurückhaltendes Urteil angeraten, und keineswegs kann es erlaubt sein, anikonische Kunstwerke karolingischer Zeit generell mit den Bedenken der LC gegen eine gottes- bzw. figurenbildliche, liturgisch-sakrale Kunst in Verbindung zu bringen.

Kehren wir zurück zu jenen Auseinandersetzungen um Bild- und Bilderverehrung, die sich im Karolingerreich durchaus nicht auf die oben genauer gekennzeichnete kritische Phase zwischen der Abfassung der LC und der Spätzeit des großen Kaisers beschränkt. Auf die LC folgt zunächst die Frankfurter Synode von 794, im Jahre 825 findet in Paris

Abb. 19

Sog. Einbardsbogen, Nachzeichnung, Paris, Bibliothèque Nationale Ms. fr. 10440





eine weitere Bischofsversammlung statt, die sich eingehend mit dem Bilderproblem befaßt. Die Diskussion wird zumal auf literarischem Gebiet weitergeführt, – es mag genügen, die Namen des Claudius von Turin, der konsequent neben den Bildern auch den Reliquienkult bekämpfte, des Agobard von Lyon, ferner des Abtes Theodemir, des Iren Dungal, schließlich des Walahfrid Strabo von der Reichenau und des Jonas von Orléans zu nennen, teils Freunde, teils Feinde von Bild und Bildverehrung. Erst in den 30er Jahren des 9. Jahrhunderts werden diese Diskussionen durch neue theologische Fragestellungen in Abendmahlslehre und Mariologie abgelöst.

Angesichts dieser raschen Entwicklung mag die – im Verhältnis zu bestimmten Äußerungen der LC – relativ großzügige Bildpraxis in der karolingischen Kunst leichter verständlich werden. Es wurde deutlich, daß selbst in jener kritischen Zeitspanne zwischen 790 und 810 eine dezidierte Bilderfeindlichkeit nicht Platz gegriffen hat, es kann eher von einer Phase der Unsicherheit gesprochen werden. Sie dauerte offensichtlich nur so lange, bis erkannt wurde, daß die Gefahr einer byzantinisch geprägten Praxis der Bilderverehrung im Frankenreiche nicht gegeben war. Deshalb wohl sind der neuen, für die karolingische Kunst seit ca. 780 entscheidend gewordenen anthropomorphen Gestaltungsweise auch seit den LC keine Hindernisse in den Weg gelegt worden, – man vergleiche wiederum die Evangelistenbilder in den Handschriften der „Hofschule“. Doch sollte man darüber den Hintergrund älterer unfigürlicher, anikonischer Kunstübung nicht übersehen, die aus vorkarolingischer Zeit weiterwirkt. Wenn im mittleren 9. Jahrhundert ein deutlicher, doch in seinen Traditionen auch wieder kohärenter Wandel im bildsymbolischen Denken und Bilden erkennbar wird, dann mag dies nur die erstaunliche Konsequenz, mit der in karolingischer Zeit die Grundlagen für die weitgespannte christliche Bildkunst des Mittelalters geschaffen worden sind, eindrucksvoll dokumentieren.

Zusammenfassend kann nochmals hervorgehoben werden, daß aufgrund der vorliegenden Materialien karolingischer Kunst von einer allgemeinen karolingischen Bilderfeindlichkeit zu keiner Zeit gesprochen werden kann. Wohl aber äußerten die LC wie auch die folgenden Synoden in Frankfurt und Paris dezidierte Bedenken gegen den allzu massiven Realitätssinn in der Auffassung vom Bilde, besonders vom Gottesbilde, und hinsichtlich seiner Verehrung im byzantinischen Osten. Wie gezeigt, lagen aber selbst diesen Bedenken Mißverständnisse

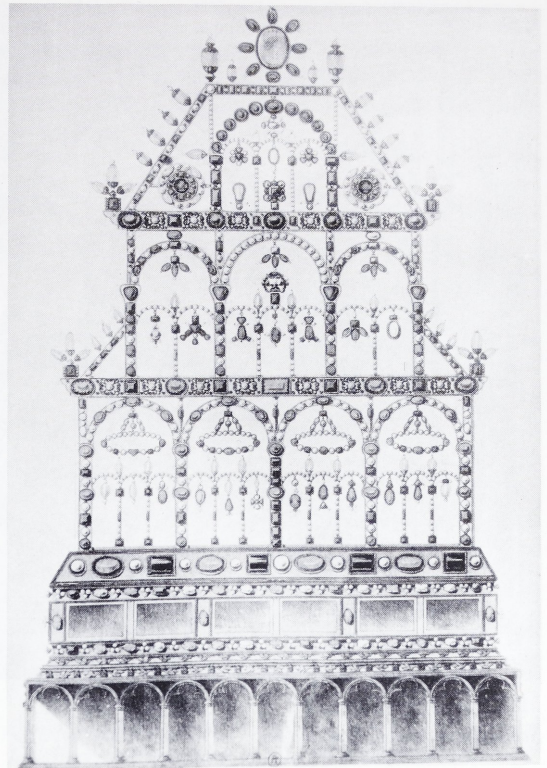


Abb. 20  
Sog. *Escrein de Charlemagne*, Nachzeichnung,  
Paris, *Cabinet des Estampes*

zugrunde in einem Ausmaß, daß man unlängst glaubte feststellen zu können: „Die LC kämpften gegen eine Anschauung, die es (so) niemals gegeben hat“ (H. Schade).

An dieser Stelle sollten nun aber auch gewisse positive Aspekte der LC für die künstlerische Entfaltung im Abendlande nicht vergessen werden. Es ist von unabsehbarer Wichtigkeit für die Grundlegung und Bewertung des Eigenwesens künstlerischer Schöpfungen geworden, wenn die LC feststellten, das vollendet gestaltete christliche Bildwerk bekomme seinen spezifischen Charakter nicht „ex quadam religione“, sondern „ex artificis operatione“ (aus irgendeiner religiösen Hochschätzung, [sondern] aus der Gestaltung durch einen Künstler) (IV,27). Damit gewinnt auch der Künstler eine neue, eigene Würde und wichtige Funktion.

Im ganzen gesehen erscheinen die Bemühungen der LC – und damit der verantwortlichen Männer am Hofe Karls des Großen – hinsichtlich der Bilder auf eine Position der Mitte gerichtet. Sie waren ebenso bestrebt, ihren Zweck und Nutzen im Auge zu be-



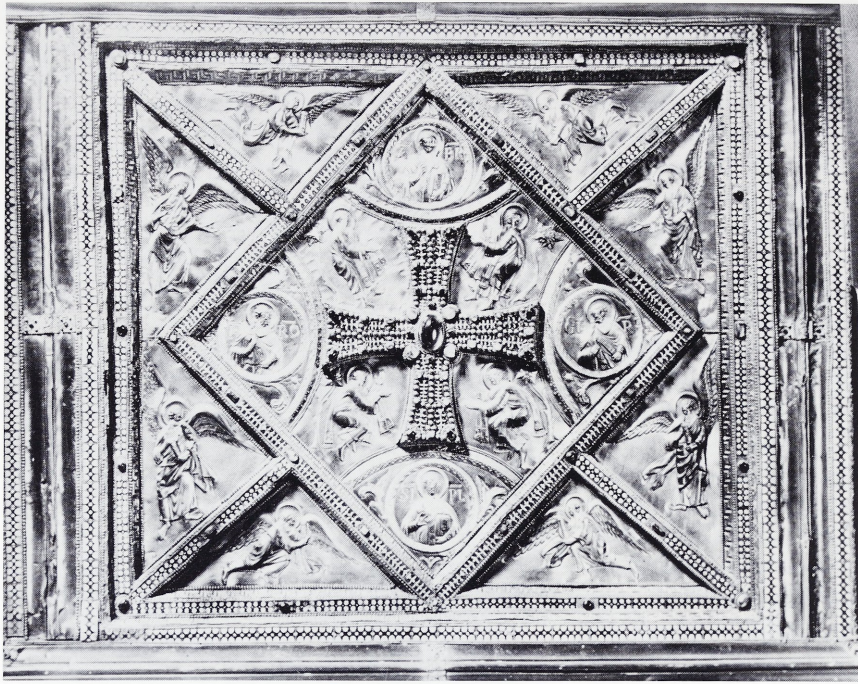


Abb. 21  
Schmalseite vom Goldaltar des VVolvini, Mailand, S. Ambrogio

halten, wie sie extremen Auffassungen und Praktiken entgegentraten. Die bekannte, durch das ganze Mittelalter getragene Äußerung Papst Gregors des Großen, an den bilderfeindlichen Bischof Serenus von Marseille gerichtet, hatte einseitig einen illustrativ-pädagogischen Wert des Bildes hervorgehoben: „nam quod legentibus scriptura, hoc idiotis praestat pictura cernentibus“ (denn was für die des Lesens Kundigen die Schrift, das ist der Anblick gemalter Darstellungen für die Unkundigen.). Es sollte nicht übersehen werden, daß diese Äußerungen in den LC nicht einmal erwähnt wird.

Um die rechte Stellung der Bilder im christlichen Gotteshaus bemüht sich einleitend schon die „Praefatio“ der LC: sie dienen „ad ornamentum vel ad res gestas monstrandas“. Im letzten Buche wird dies wiederholt und präzisiert: „imagines (sunt) ob rerum gestarum memoriam et aedificiorum pulchritudines; ob ornamentum basilicarum et memoriam ... rerum gestarum ...“ (Bilder [sind] zum Gedächtnis der Ereignisse und zur Verschönerung der Gebäude da; als Zierat der Gotteshäuser und zur Erinnerung an ... die geschehenen Dinge.) (IV,27). In diesem Sinne sollte auch das eingangs zitierte, entschiedene „nec cum illis frangimus, nec cum istis adoramus“ verstanden werden. Damit sei zugleich

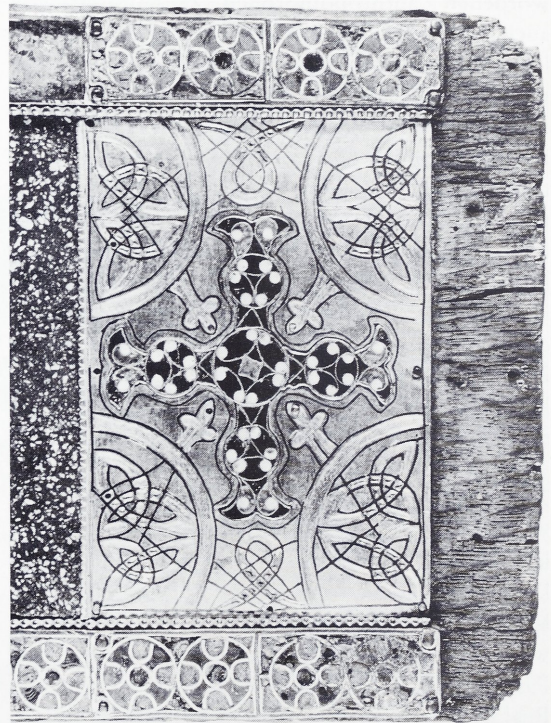


Abb. 22  
Adelhausener Tragaltar, Teil,  
Freiburg, Augustiner-Museum



hervorgehoben, daß die Reaktion des karolingischen Hofes auf das 2. Konzil von Nikaia im Jahre 787 letzten Endes primär weder eine politische noch künstlerische, sondern eine religiöse Stellungnahme bedeutete. Zu einer abschließenden Würdi-

gung der mit den LC aufgeworfenen Probleme können Historiker und Kunstgeschichtler daher zwar aus ihrer jeweiligen Sicht beitragen, – das letzte Wort zu den „Libri Carolini“ aber gehört den Theologen.

## AUSGEWÄHLTE LITERATUR

(in chronologischer Folge)

- Hefele, C. J. von  
*Conciliengeschichte III. Freiburg i. Br. 1877, p. 366ff.*
- Beissel, St.  
*Die Verehrung der Heiligen und ihrer Reliquien in Deutschland im Mittelalter (Nachdruck von 1890). Darmstadt 1976, p. 49ff.*
- Schlösser, J. von  
*Schriftquellen zur Geschichte der karolingischen Kunst. Wien 1892*
- Hubert, J.  
*L'„Escrain“ dit de Charlemagne au Trésor de Saint-Denis, in: Cahiers Archéologiques IV|1949, p. 71ff.*
- Elbern, V. H.  
*Der karolingische Goldaltar von Mailand. Bonn 1952*
- Boeckler, A.  
*Die Evangelistenbilder der Adagruppe, in: Münchener Jahrb. d. bild. Kunst 3. F. III–IV|1952–3, p. 121ff.*
- Grabar, A.  
*Les Mosaïques de Germigny-des-Prés, in: Cahiers Archéologiques VII|1954, p. 171ff.*
- Elbern, V. H.  
*Der Adelhausener Tragaltar, in: Nachdr. d. Dtsch. Inst. f. merow. u. karol. Kunstforschung, Heft 6–8. Erlangen 1954*
- Kollwitz, J.  
*Bild III, in: R. A. C. II. Stuttgart 1954, 318ff.*
- Freeman, A.  
*Theodulf of Orléans and the Libri Carolini, in: Speculum 32|1957, p. 663ff.*
- Kollwitz, J.  
*Bild und Bildertheologie im Mittelalter, in: Das Gottesbild im Abendland. Witten|Berlin 1957, p. 109ff.*
- Schade, H.  
*Die Libri Carolini und ihre Stellung zum Bild, in: Zeitschr. f. kath. Theologie LX XIX|1957, p. 69ff.*
- Schlunk, H. | Berenguer, M.  
*La pintura mural asturiana de los siglos IX y X. Madrid 1957*
- Koebler, W.  
*Die Hofschule Karls des Großen. Berlin 1958*
- Schrade, H.  
*Vor- und frühromanische Malerei. Köln 1958*
- Haendler, G.  
*Epochen karolingischer Theologie. Berlin 1958*
- Koebler, W.  
*Die Gruppe des Wiener Krönungsevangeliers I. Berlin 1960*
- Schnitzler, H.  
*Das Kuppelmosaik der Aachener Pfalzkapelle, in: Aachener Kunstblätter 29|1964, p. 17ff.*
- Elbern, V. H.  
*Der eucharistische Kelch im frühen Mittelalter. Berlin 1964*
- Freeman, A.  
*Further Studies in the Libri Carolini, in: Speculum 40|1965, p. 276ff.*
- Fischer, B.  
*Bibeltext und Bibelreform unter Karl dem Großen, in: Karl der Große II. Düsseldorf 1965, p. 156ff.*
- Mütherich, Fl.  
*Die Buchmalerei am Hofe Karls des Großen, ebda. III., p. 9ff.*
- Elbern, V. H.  
*Liturgisches Gerät in edlen Materialien zur Zeit Karls des Großen, ebda. III., p. 115ff.*
- Braunfels, W.  
*Karls des Großen Bronzwerkstatt, ebda. III., p. 168ff.*



Bloch, P.

*Das Apsismosaik von Germigny-des-Prés, ebda. III., p. 234ff.*

Schrade, H.

*Zum Kuppelmosaik der Pfalzkapelle und zum Theoderich-Denkmal in Aachen, in: Aachener Kunstblätter 30|1965, p. 25ff.*

Elbern, V. H.

*Das Engerer Bursenreliquiar und die Zierkunst des frühen Mittelalters, in: Niederdeutsche Beiträge zur Kunstgeschichte X|1971 und 13|1974, p. 41ff. bzw. 37ff.*

Grape, W.

*Karolingische Kunst und Ikonoklasmus, in: Aachener Kunstblätter 45|1974, p. 49ff.*

Elbern, V. H.

*Frühmittelalterliche Zierkunst im Lichte der „Renovatio“, in: La Cultura Antica nell'Occidente Latino dal VII all' XI secolo. Spoleto 1975, p. 865ff.*

Vieillard-Troiekouff, M.

*Les Bibles de Théodulfe et leur décor aniconique, in: Études Ligériennes d' Histoire et d' Archéologie Médiévales. Paris|Auxerre 1975, p. 345ff.*

Wiederanders, G.

*Auswirkungen des Bilderstreites auf die Entwicklung der Kunst im Karolingerreich, in: Der byzantinische Bilderstreit. Sozialökonomische Voraussetzungen – ideologische Grundlagen – geschichtliche Wirkungen, hrsg. J. Irmscher. Leipzig 1980, p. 149ff.*

Elbern, V. H.

*Riforma religiosa e arti nell'epoca carolingia: Die Goldschmiedekunst, in: Atti del XXIV Congresso Internazionale di Storia dell'Arte I. Bologna 1983, p. 39ff.*

Elbern, V. H.

*Ornamentum oder Bildwirklichkeit. Zum Elfenbeinkelch aus der Hofschule Karls des Großen, in: Celica Iherusalem (Festschr. f. E. Stephany). Köln|Siegburg 1986, p. 185ff.*

Elbern, V. H.

*Aniconica Arte, in: Enciclopedia Arte Medievale I. Rom (1987), im Druck.*

## NACHBEMERKUNG

Die hier vorgelegten Überlegungen sind zuerst konzipiert worden für eine Veranstaltung des „Istituto di Scienze Religiose“ in Trient zum Thema: La Civiltà Figurativa Cristiana – Riflessioni iconografiche in occasione del XII centenario del Concilio II di Nicea (787–1987). Der Titel des Vortrags lautete: „L'immagine sacra e l'arte liturgica nell'ambito delle discussioni iconologiche nell'VIII–IX secolo“.

Für die Anregung zur neuen Beschäftigung mit diesem Fragenkreis und die Einladung zum entsprechenden Vortrag sei Monsignore Professor Dr. Iginio Rogger, Trient, freundschaftlich gedankt!