

## Mythenrezeption in karolingischer Zeit

### Bilder, Texte, und Bilder in Texten\*

REBECCA MÜLLER

»Du sollst das, was ich hierzu vorgetragen habe, nicht anhören, wie wenn ich es als unbedingt notwendig geschrieben hätte, sondern in dem Sinne, daß ich [...] an einen Knoten geriet, den ich, wenn er nicht göttlich wäre, geradezu als herkulisch bezeichnen würde.«<sup>1</sup>  
Einhard an Lupus de Ferrières

Die Antike, und hier primär die christliche Spätantike, bildete eine wichtige Grundlage für die Erneuerung der Schrift- und Buchkultur, wie sie Karl der Große als explizites Ziel zugunsten einer verbesserten Bildung des Klerus und einer vereinheitlichten Liturgie formulierte. Der Anspruch dieser *renovatio* und der Prozess der Christianisierung inner- wie außerhalb der Grenzen des früheren Römischen Reichs sind erst aus den auf unterschiedlichen Ebenen wirksamen und lokal unterschiedlich ausgeprägten Rekursen auf die Antike verständlich, wobei es jeweils zu differenzieren gilt, welche Aspekte von ›Antike‹ gemeint sind. Es liegt nahe, für die Frage nach der Rezeption des antiken Mythos im Mittelalter diese so entscheidend von Antikenaneignung und -transformation geprägte Zeit der karolingischen Herrschaft aus kunsthistorischer Perspektive in den Blick zu nehmen.<sup>2</sup>

---

\* Für Diskussionen zu diesem Thema danke ich den Teilnehmern des Kolloquiums und insbesondere Ulrich Rehm, für die kritische Lektüre Martin Büchsel, Linda Hurr für die Durchsicht des Textes.

1 »Neque enim ea ad hoc, quae a me hic prolata sunt, accipere debes, ut quasi exponenda protulerim, sed ut scires, quod [...] me nodum impegisse, quem, nisi divinus esset, herculaneum appellarem«; der Passus, der sich an Überlegungen zu Bitte und Gebet anschließt, findet sich in Einhards Antwort auf Lupus' *Questio de adoranda cruce* von 836, hier zit. nach Karl Hauck (Hg.), *Das Einhardkreuz: Vorträge und Studien der Münsteraner Diskussion zum arcus Einhardi*, Göttingen 1974, 213.

2 Ein Großteil der für die Diskussion relevanten Texte und Bilder sind in ihrer Entstehung direkt oder vermittelt mit dem Herrscher verbunden, weshalb die zeitliche Orientierung an der Herrscherfamilie hier legitim erscheint. Am Hof waren zahlreiche antike Werke vor allem der Schatzkunst in unterschiedlichen Medien vorhanden; hier manifestierte sich ein überregionaler kultureller Austausch auch in der Zirkulation der Objekte. Die Klöster, oft ebenfalls Zentren des Wissenstransfers, waren häufig über die Äbtissinnen oder Äbte mit dem Herrscherhaus verbunden. Dies sollte andererseits nicht dazu führen, dass all jene Zeugnisse, für die ein Antikenbezug relevant ist, reflexhaft dem Umkreis der Herrscher

Mit welchen Motivationen und in welcher Form fand eine Auseinandersetzung mit der griechisch-römischen Mythologie statt? Welche Stoffe aus dem großen Reservoir antiker Mythologie wurden rezipiert, welche explizit abgelehnt und welche durch ›Unterlassung‹ zunächst dem Vergessen anheimgegeben? Der folgende Beitrag fokussiert auf die funktionalen Kontexte, in denen Mythen angeeignet wurden, und auf ihre Auswahl. Er fragt nach den bildkünstlerischen Medien und dem Ort, der der Mythendarstellung an einem Objekt zugewiesen ist.

Der breit gefasste Titel bedarf einer Erklärung. Den gedanklichen Ausgangspunkt bilden visuell erfassbare Bilder. Einige der diskutierten Bilder widersetzen sich einer eindeutigen Einordnung, indem sie nur in Texten greifbar werden und nicht zu klären ist, ob diese Ekphrasen auf tatsächlich existente Werke zurückgehen. Neben Werken der Bildkunst sind damit Texte angesprochen, die tatsächliche oder fiktive Bilder und Bildthemen behandeln, ohne dass die Mythenrezeption in der karolingischen Literatur generell Gegenstand der Untersuchung ist.<sup>3</sup> Unter dieser Prämisse ist kein Überblick angestrebt, zumal dem großen Bereich der mittelalterlichen Himmelskunde und dem Thema der Odysseus-Rezeption eigene Beiträge gewidmet sind. Anhand einer knappen Auswahl an Texten und Bildern sind Aspekte zu diskutieren, die für die Frage nach der karolingischen Auseinandersetzung mit der antiken Mythologie zentral erscheinen, ebenso die Deutungsmuster, die die Forschung dafür geprägt hat.

Zahlreiche frühmittelalterliche Autoren ließen sich heranziehen, um aufzuzeigen, wie antike und spätantike Weisen des Umgangs mit Mythen weitergeführt wurden: euhemeristische Deutungen, oft in idolatriekritischem Zusammenhang, und andere Formen der Allegorese zugunsten einer positiven Mythendeutung, wie sie sich in den Mythographen findet.<sup>4</sup> Gleichzeitig wurden Mythen Erzählungen (und figürliche Mythendarstellungen) aus Zusammenhängen getilgt, wo sie im Kontext passend gewesen wären, ein Verständnis des Mythos aber offenbar nicht angestrebt war, etwa in den *Libri Computi* Karls des Großen.<sup>5</sup> Für die Haltung gegenüber Mythendarstellungen kann mit dem bis 793 als Reaktion auf die – ver-

---

zugewiesen werden. Vgl. als jüngere einführende Beiträge aus kunsthistorischer Perspektive Bruno Reudenbach, Kulturelle Fusionen. Herkunft, Formung und Aufgaben der Kunst im frühen Mittelalter, in: Ders. (Hg.), *Geschichte der bildenden Kunst in Deutschland*, Bd. 1: *Karolingische und Ottonische Kunst*, München u. a. 2009, 8–31; Rebecca Müller, Antike im frühen Mittelalter. Erbe und Innovation, in: ebenda, 190–237; Cord Meckseper, Antikenrezeption in der Baukunst Karls des Großen: Rückbezug oder Fortschreibung?, in: Frank Pohle (Hg.), *Karl der Große Charlemagne. Orte der Macht. Essays*, Dresden 2014, 160–169; Martin Büchsel, Formgenese karolingischer Elfenbeine. Strukturen der Antikenrezeption, in: *Convivium* 3, 3, 2016, 41–58.

3 Dazu Luc Brisson, *Introduction à la philosophie du mythe. 1. Sauver les mythes*, 2. Aufl., Paris 2005; Jane Chance, *Medieval Mythography from Roman North Africa to the School of Chartres A.D. 433–1177*, Gainesville u. a. 1994.

4 Chance 1994 (wie Anm. 3), passim; Nikolaus Staubach, Zwischen Mythenallegorese und Idolatriekritik. Bischof Theodulf von Orléans und die heidnischen Götter, in: Christine Schmitz und Anja Bettenworth (Hg.), *Mensch – Heros – Gott. Weltentwürfe und Lebensmodelle im Mythos der Vormoderne*, Stuttgart 2009, 149–165, bes. 152.

5 Vgl. Dieter Blume, Wissenschaft und Bilder – Vom Hof Karls des Großen zur Klosterreform, in: Reudenbach 2009 (wie Anm. 2), 520–551, hier 523.

meintlichen – Festlegungen des Konzils von Nicaea entstandenen *Opus Caroli regis contra synodum* die umfassendste bildtheoretische Abhandlung der Zeit herangezogen werden.<sup>6</sup> Weder Kommentar noch Enzyklopädie, sondern Streitschrift gegen die Griechen und die ihnen vorgeworfene Anbetung von (religiösen) Bildern, wirft der Text dennoch grundsätzliche Fragen nach den Bedingungen von Mythenrezeption auf. Theodulf von Orléans, der als Autor der sogenannten *Libri Carolini* angesehen werden kann,<sup>7</sup> spricht in ihm überraschenderweise eine Fülle mythologischer Wesen und antiker Personifikationen an. Dies geschieht in dem Abschnitt, der sich gegen eine einleitend zitierte – vermeintliche – Aussage der Griechen wendet:

Die schändliche und lügnerische Aussage des Priesters Johannes und der Gesandten des Osten: Die Maler widersprechen nicht den Schriften, sondern das, was die Schrift sagt, zeigen sie; insofern stimmen sie mit den Schriften überein.<sup>8</sup>

Im Folgenden sei ein längerer Ausschnitt aus der Stellungnahme dazu zitiert, der freilich nur gut die Hälfte der den mythologischen Darstellungen gewidmeten Passage ausmacht.<sup>9</sup>

- 6 Ann Freeman (Hg.), *Opus Karoli contra Synodum (Libri Carolini)* (MGH Conc. 2), Hannover 1998; unter den jüngeren Beiträgen zu dem Text seien bes. erwähnt: Paul Speck, *Die Interpolationen in den Akten des Konzils von 787 und die libri carolini* (Poikila Byzantina), Bonn 1998; Kristina Mitalaitė, *Philosophie et théologie de l'image dans les Libri Carolini*, Turnhout 2007; Thomas Ertl, Byzantinischer Bilderstreit und fränkische Nomentheorie: Imperiales Handeln und dialektisches Denken im Umfeld der Kaiserkrönung Karls des Großen, in: *Frühmittelalterliche Studien* 40, 2006, 13–42; Thomas F. X. Noble, *Images, Iconoclasm, and the Carolingians*, Pennsylvania 2009, bes. 158–206 und 215–224.
- 7 Vgl. dazu Freemans Überlegungen zur Verfasserfrage, Freeman 1998 (wie Anm. 6), bes. 12–23.
- 8 »Inutile et mendacio plenum dictum Ioannis presbyteri et legati Orientalium dicentis: Non contraeunt pictores Scripturis, sed quidquid Scriptura dicit haec demonstrant, quatenus concordans sunt Scripturarum.« Die Zitate hier und im Folgenden aus ebenda, 440–447. Sofern nicht anders angegeben, stammen Übersetzungen von der Verf.
- 9 »Picturae [interea] ars cum ob hoc inole[v]erit, ut rerum in veritate gestarum memoriam aspicientibus deferret et ex mendacio ad veritatem recolendam mentes promoveret, versa vice interdum pro veritate ad mendacia cogitanda sensus promoveret, et non solum illa quae aut sunt aut fuerunt aut fieri possunt, sed etiam ea, quae nec sunt nec fuerunt nec fieri possunt, visibus deferret. [...] Nam dum dicat ›non contraire [pictores] Scripturis‹, et multa a pictoribus pingantur quae Scripturae divinae tacent et ab hominibus, non solum a doctis, sed etiam ab indoctis falsissima esse comprobentur, quis non eius dictum ridiculosissimum vel [potius] falsissimum esse fateatur? Nonne divinis Scripturis contraire noscuntur, cum abissum figuram hominis fingunt habere, et limpharum inundationem affatim fundere? Nonne divinis Scripturis eos contraire haud dubium est, cum tellurem in figura humana modo aridam sterilemve, modo fructibus affluentem depingunt? Nonne divinis Scripturis eos cont[ra]ire manifestum est, cum flumineos amnes in figuris hominum aut situlis aquas fundere, aut alios in ali[os] confluere depingunt? Nonne, cum solem et lunam et caetera [caeli] ornamenta figuras hominum et capita radiis [su]ccincta habere fingunt, sanctis Scripturis modis omnibus contraeunt? Nonne cum duodecim ventis singulis singulas formas pro qualitate virium adtribuunt, aut mensibus singulis pro qualitate temporum, quid unusquisque deferat, quibusdam nudas, quibusdam seminudas, quibusdam etiam indutas diversis vestibus figuras dant, aut dum quattuor tempora anni [singula diversis] figuris depingunt, aut floribus vernans ut ver, aut aestibus exustam vel etiam segetibus onust[a]m ut aestatem, aut vindemię labris vel botris oneratam ut autumnum, aut modo frigorebus algid[a]m, modo ignibus se calefacientem, modo animalibus pabula praebentem, modo nimis frigorebus marcidas volucres capientem ut hiemem, Scripturis divinis, in quibus h[ae]c ita minime continentur] contraire noscuntur? Quomodo ergo a pictoribus, qui

Obwohl die Kunst der Malerei zu dem Zweck aufkam, den Betrachtern die Erinnerung an wirklich Geschehenes zu vermitteln und sie von der Lüge zur Wahrheit zu führen, verleitet sie doch bisweilen umgekehrt die Sinne dazu, sich statt der Wahrheit Lügen hinzugeben, und stellt nicht nur solche Dinge, die es gibt oder gegeben hat oder geben könnte, vor Augen, sondern auch solche, die es weder gibt noch gab noch geben kann.<sup>10</sup> [...] Denn wenn er sagt: »sie [die Maler] widersprechen nicht der Bibel«, und wenn doch viele Dinge von den Malern gemalt werden, von denen die Bibel schweigt und die von den Menschen, nicht nur von den gebildeten, sondern auch von den ungebildeten, als überaus falsch erwiesen werden können, wer würde nicht sagen, daß dessen Aussage überaus lächerlich und ganz falsch sei? Ist es nicht bekanntlich wider die Bibel, wenn das Meer gemalt wird, als habe es die Gestalt eines Mannes und gieße reichlich das überströmende Wasser aus? Und ist etwa daran zu zweifeln, daß sie der Bibel widersprechen, wenn sie die Erde in menschlicher Gestalt bald als trocken und unfruchtbar, bald als an

poetarum vanissimas fabulas plerumque sequuntur, sanctis Scripturis minime contraitur? Finguntur enim per eos interdum res in veritate gestae in alias atque alias incredibiles nenas; finguntur etiam, quae nec factae sunt nec fieri poterant, sed aut mistice a philosophis intelliguntur, aut inaniter a gentilibus venerantur aut veraciter a catholicis respuuntur. Quæ omnia quamquam in gentiliū habeantur litteris, a divinis tamen prorsus sunt aliena Scripturis. An non divinis litteris alienum est, quod ab illis Cimera triceps a Bellerefonte fingitur interfecta, cum Bellerefontis non bestiam, ut illi mentiuntur, prostraverit, sed montem, ut plerique intell[ig]unt, habitabilem fecerit? An non divinis Scripturis alienum est, quod Vulcani claudi et Terræ filius Ericthonius esse et in monte Ethna ferrum [c]oquere eiusque fornax mons Besubius Ca[mpani]æ esse fingitur, qui perpetuis ignibus [ardere perhibetur]? An non divinis Scripturis aliena sunt, quod Scilla capitibus fingitur [su]ccincta caninis et Fillis ob amorem iuvenis cuiusdam in arborem fingitur esse conversa, et altera Scilla eo, quod Niso patri crinem absci[d]erit purp[ur]eum una cum patre, [et] Itis ob stuprum materteræ a patre gestum et homicidium matris sive materterae in seipso patratum una cum parentibus sive matertera in volucr[es] fingitur fuisse conversi, aut cum Sireñe ex parte virgines et ex parte volucres finguntur, aut cum [Ix]ion inlusione Iunonis cum Nube coiens Centauros fingitur generasse, aut cum Neptunus tridenti armatus marinis fingitur fluctibus dominari? An non divinis Scripturis alienum est, quod Perseus tres sorores Gorgonas adiutorio Minervæ interfecisse aut cum alatus aversus volare fingitur aut cum de sanguine eius nasci fertur Pegasus, equus alatus, qui ungula sua fontem rupisse Musis depingitur? An non divinis Scripturis contrarium est, quod Prometheus homines ex luto finxisse inanimatos fingunt et eundem Prometheus a Minerva in caelum levatum inter [h]oras septemplex clypei et, dum omnia caelestia vidisset, fingunt eum ferulam [Ph]oebiacis adplicasse rotis ignemque esse furatum, et pectusculo hominis, quem finxerat, adplicato animatum reddidisse corpus? An non divinis Scripturis contrarium est, quod Tantalum fingunt in inferno in quodam lac[u] depositum, eique fallacem aquam gulosis labia titilamentis adtingere pomaque fugitivis cinerescencia tactibus desuper facie tenus pendula apparere eique esse locupletem visum et pauperem effectum? [...] Haec et his similia, quae et nobis ad retexendum sunt fastidiosa et poetis sive philosophis genti[um] v[er]el[ia] ad cantandum suavia vel ad tractandum mistica et pictoribus ad formandum familiaria, prorsus sunt, ut praefati sumus, a divinis litteris aliena. [...] Et quid est dicere: »Non contraeunt pictores Scripturis? quasi non aliqua a pictoribus possint depingi, quae sacris litteris credantur refragari. In sacris etenim litteris nihil vitiosum, nihil inconueniens, nihil impurum, nihil falsum [...]; in picturis autem plura falsa, plura vitiosa, plura inconuenientia, plura inconuenientia et, ut singula taceam, pene omnia sive possibilia sive impossibilia ab eruditis pictoribus depinguntur [...] Numquidnam verba ipsius Domini et apostolorum singula a pictoribus possunt demonstrari? Pictores igitur rerum gestarum historias ad memoriam reducere quodammodo valent, res autem, quae sensibus tantummodo percipiuntur et verbis proferuntur, non a pictoribus, sed ab scriptoribus comprehendi et aliorum relatibus demonstrari valent. Ac per hoc absurdum est dicere: »Non contraeunt pictores Scripturis, sed quicquid Scriptura loquitur, hoc demonstrant.«

10 Übersetzung nach Staubach 2009 (wie Anm. 4), 154.

Früchten überfließend darstellen? Ist es nicht offensichtlich, daß sie den Heiligen Schriften widersprechen, wenn sie Flüsse und Ströme in den Gestalten von Menschen darstellen, wie sie Wasser aus Krügen gießen oder die einen mit den anderen zusammenfließen? Und wenn sie ersinnen, daß die Sonne und der Mond und die anderen Zierden des Himmels die Gestalten von Menschen haben, die Häupter von Strahlen umschlossen, widersprechen sie dann nicht in jeder Weise den Heiligen Schriften? Und wenn sie den zwölf Winden jeweils eine Gestalt nach ihrer Stärke geben oder den Monaten je nach den Jahreszeiten, die ein jeder anzeigt, den einen eine nackte, anderen eine halb nackte und wieder anderen mit unterschiedlichen Gewändern bekleidete, oder wenn sie die einzelnen vier Jahreszeiten in unterschiedlichen Gestalten malen, sei es mit Blumen sich erneuernd wie der Frühling, sei es von Hitze verbrannt oder auch beladen mit den Saaten wie der Sommer, sei es bedrückt von den Bottichen oder den Trauben der Weinlese wie der Herbst, sei es bald frierend durch die Fröste, bald am Feuer sich wärmend, bald den Tieren Nahrung gebend, bald Vögel fangend, die durch die Kälte ermattet sind, wie der Winter – ist das nicht bekanntlich wider die Bibel, in denen diese Dinge in keiner Weise enthalten sind?

Verstoßen etwa jene Maler nicht gegen die heiligen Schriften, die gewöhnlich den nichtigen Fabeln der Dichter folgen? Bilden sie doch bisweilen [tatsächliche] historische Ereignisse zu immer wieder anderen ungläubhaften Albernheiten um; oder sie stellen Dinge dar, die nie geschehen sind und auch nicht geschehen konnten, sondern entweder von den Philosophen mystisch ausgelegt oder von den Heiden grundlos verehrt oder von den Christen zu recht verworfen werden. Auch wenn sich all dies in den Büchern der Heiden finden mag, ist es doch mit den heiligen Schriften ganz und gar unvereinbar. Oder ist es etwa nicht unvereinbar mit der Bibel, wenn dargestellt wird, wie Bellerophon die dreiköpfige Chimaira getötet hat, obwohl doch Bellerophon nicht, wie jene lügnerisch behaupten, ein Ungeheuer erlegt, sondern, nach Auffassung der meisten Gelehrten, einen Berg bewohnbar gemacht hat?<sup>11</sup>

Ist es nicht unvereinbar mit den Heiligen Schriften, wenn vorgegeben wird, daß Erichthonius der Sohn des hinkenden Vulkan und der Terra ist und daß er im Berg Ätna Eisen schmilzt und sein Ofen der Berg Vesuvius in Kampanien sei, von dem gesagt wird, daß er mit ewigem Feuer brennt? Und ist es nicht mit den Heiligen Schriften unvereinbar, wenn man eine mit Hundeköpfen umgürtete Skylla darstellt, oder wie Phyllis aufgrund der Liebe eines jungen Mannes in einen Baum verwandelt wird, oder die andere Skylla, wie sie dem Vater Nisus das purpurfarbene Haar abschneidet, zusammen mit dem Vater, und darstellt, wie Itys wegen der Schändung seiner Tante durch seinen Vater und des Mordes, den die Mutter und die Tante an ihm ausübten, zusammen mit den Eltern und der Tante in Vögel verwandelt wurde, oder wenn Sirenen ersonnen werden, die zum Teil den Körper von Jungfrauen und zum Teil Vogelleiber haben, oder wenn gemalt wird, wie Ixion getäuscht von Juno mit einer Wolke sich vereinigend die Zentauren gebar, oder wenn erdacht wird, wie Neptun mit dem Dreizack bewaffnet die Meereswogen beherrscht? Und ist es nicht den Heiligen Schriften zuwider, wenn dargestellt wird, wie Perseus die drei Gorgonenschwestern mit Minervas Hilfe tötete oder wie er, mit Flügeln versehen, abgewandt (an sie) heranflog, oder wenn gemalt wird, wie aus ihrem Blut Pegasus geboren wurde, das geflügelte Pferd, das mit seinem Huf die Quelle der Musen aufschlug? Und ist es nicht wider die Heiligen Schriften, wenn sie ersinnen, wie Prometheus die unbeseelten Menschen aus Ton formte und wenn derselbe Prometheus von Minerva mit dem siebenfältigen Schild in den Himmel gehoben wurde und er, als er die himmlischen Wesen sah, mit einem Fenchelstengel die Räder des Phöbus berührte und, als er

11 Der voranstehende Absatz folgt bis auf die Ergänzung in Klammern der Übersetzung von Staubach 2009 (wie Anm. 4), 156.

das Feuer gestohlen und die Brust des von ihm geformten Menschen berührt hatte, den Körper belebte? Und ist es nicht wider die Heiligen Schriften, wenn sie Tantalus darstellen, der in der Unterwelt in einen Teich gesetzt ist, dem das falsche Wasser die Lippen mit gierigem Reiz berührt und die Früchte, die ihm über dem Gesicht zu hängen scheinen, bei der flüchtigsten Berührung zu Asche werden, ihm also Fülle vor Augen steht und nur Dürftiges zuteil wird? [...] Dies und ähnliches, das uns aufzuzählen lästig ist, wird von den Dichtern der Heiden mit Vorliebe besungen, von ihren Philosophen mystisch ausgelegt, von den Malern geläufig dargestellt, ist aber, wie gesagt, den Heiligen Schriften ganz und gar zuwider.<sup>12</sup> [...] Und was soll es heißen, zu sagen: »Die Maler widersprechen nicht den Schriften«, wenn nicht, daß nichts von den Malern gemalt werden kann, von dem anzunehmen ist, daß es den Heiligen Schriften entgegenstrebt? In den Heiligen Schriften ist aber nichts Lasterhaftes, nichts Unpassendes, nichts Unreines [...] zu finden. In den Bildern aber wird viel Falsches, viel Lasterhaftes, viel Unsachgemäßes, viel Ungereimtes, und – Einzelheiten möchte ich mit Schweigen übergehen – beinahe alles Mögliche und Unmögliches von gebildeten Malern gemalt. [...] Ob wohl die Worte Gottes selbst und der Apostel von den Malern dargelegt werden können? Maler vermögen es, die historischen Berichte dessen, was geschehen ist, in Erinnerung zu bringen. Die Dinge aber, die eben nur mit dem Verstand wahrgenommen und mit Worten vorgebracht werden, können nicht von Malern, sondern von denen, die schreiben, erfaßt und dargelegt werden. Daher ist es absurd, zu sagen: »Die Maler widersprechen nicht den Schriften, sondern alles, was die Schrift sagt, stellen sie dar.«

Die Argumentationsstruktur ist durchschaubar: Die Bilder, um die es in Byzanz wie in Rom ging, waren Bilder mit christlichen Themen. Theodulf suggeriert hingegen, die Griechen hätten *alle* Bildthemen sanktioniert, um dann Mythologien anzuführen, die sich – natürlich – nicht in der Bibel finden, also, so der Autor, mit ihr in Widerspruch stehen.<sup>13</sup> Zwei Fragen haben die Forschung zu diesem Kapitel primär beschäftigt: Bezieht sich Theodulf auf reale Kunstwerke? Und wie ist seine Haltung gegenüber mythologischen Darstellungen zu beschreiben? Ann Freeman sah die Stelle als Beleg dafür, dass eine reiche materielle Überlieferung aus der Antike die karolingische Zeit erreicht hatte und der Westgote eine breite Kenntnis davon erlangen konnte.<sup>14</sup> Tatsächlich war der Autor nicht nur mit der Auslegungstradition vertraut, wovon die Übernahmen vor allem von Isidor, dem Ersten Vatikanischen Mythographen und Fulgentius zeugen,<sup>15</sup> sondern auch, und das ist zu betonen, mit der antiken Ikonographie: Die Abschnitte über die Personifikationen beruhen nicht auf den sonst von ihm herangezogenen schriftlichen Quellen, sondern gehen auf ihn selbst zurück. Die Monatsdarstellungen in dem Kalender des Philocalus von 354, die Freeman anführt, sind

12 Der voranstehende Satz folgt der Übersetzung von ebenda.

13 Speck 1998 (wie Anm. 6), 92 bezeichnet die »Widerlegung selbst« als »blöd und billig«, ohne sich zu fragen, worin sie denn motiviert sein könnte.

14 Hierzu und zum Folgenden: Ann Freeman, Theodulf of Orleans and the Libri Carolini, in: *Speculum* 32, 4 (1957), 663–705, s. a. Freeman 1998 (wie Anm. 6), 33, 577. Unentschieden bleibt Noble 2009 (wie Anm. 6), 199, wenn er schreibt: »paintings which he might have seen, or heard about, or read about«, fügt aber 409, Anm. 118 an, »it should be born in mind that Theodulf's traceable sources are all textual«. Das trifft für den Kalender von 354 (s. u.) jedoch nicht zu.

15 Vgl. dazu die Nachweise in der Edition Freeman 1998 (wie Anm. 6), 440–447.

eng mit den von Theodulf aufgerufenen Bildern verwandt.<sup>16</sup> Die Existenz von mythologischen Bildern auch im klösterlichen Bereich belegen die um 885 entstandenen Odysseus-Szenen in Corvey.<sup>17</sup> Eine mit einer Schenkung von 965 verbundene Albe mit Bildern zu *De nuptiis Philologiae et Mercurii* befand sich im 11. Jahrhundert in St. Gallen.<sup>18</sup> Hier ist auch der Brief eines wohl westfränkischen Autors A. an einen Magister E. anzuführen: Dieser solle in seinem Kloster die Darstellung zweier Hirsche links und rechts der Tür des Refektoriums durch einen Zerberus ergänzen und jeweils Verse hinzufügen, die die Bilder erläutern (und den Maler mit Apelles vergleichen); dieser bedeute den Sündenfall, jene die Erlösung.<sup>19</sup>

Theodulf bedient sich mehrfach der Ekphrasis, als deren Hintergrund man gerne reale, womöglich antike Werke sehen möchte. In dem Gedicht *Versus contra iudices* beschreibt er ein Metallgefäß mit Herkulesdarstellungen, mit dem er selbst als Richter bestochen werden soll – hier hat Lawrence Nees überzeugend für eine Rhetorik plädiert, der kein spezifisches Objekt zugrunde liegt.<sup>20</sup> Dass er derartige Werke grundsätzlich kannte, ist meines Erachtens angesichts der (uns wiederum nur bruchstückhaft überlieferten) Spolien, die etwa in der karolingischen Schatzkunst und in der Architektur verwendet sind, kaum zu bezweifeln. Als Bischof von Orléans agierte Theodulf auch als Auftraggeber von Bildern, u. a. eines verlorenen, offen-

16 Ebenda, 581, geht davon aus, dass Theodulf das spätantike Original kannte; für den Kalender s. zuletzt Wolfgang Wischmeyer und Johannes Divjak, *Das Kalenderhandbuch von 354 – Der Chronograph des Filocalus*, 2 Teile, Holzhausen 2014 (hier wird plausibel der »These eines einzigen karolingischen Zwischenexemplars« widersprochen und eine »Verzweigung der Überlieferung des Chronographen von 354 [...] schon in der Spätantike« angenommen, was aber nicht ausschließt, dass Theodulf eine die Monatsdarstellungen enthaltende Handschrift vorlag).

17 Vgl. zur Odysseus-Rezeption den Beitrag von Susanne Moraw im vorliegenden Band.

18 Hans F. Haefele (Hg.), *Eccardus, IV. Sangallensis, St. Galler Klostersgeschichte*, 5. Aufl., Darmstadt 2013, 184–185 (c. 90). Die Albe galt als Schenkung der Herzogin Hadwig, die in dem um 1050 entstandenen Text als besonders gebildet geschildert wird.

19 »Praeterea in ingressu refectorii, ubi cervi figuram ex utraque parte vidi depictam, visa est michi illa superscriptio quasi muta; non enim in aliquo vel audientes aedificat. Operae pretium duxi ob memoriam mei subiectos vobis mittere versiculos, ut vobis familiari veritatis tramite a vobis correcti et iudicio vestro forsitan probati scriberentur ibi, si forte placeret fratribus una cum domno decano, sub hora dumtaxat Cerbero depicto [...] Cerberus et cervus distincti pragmate verso / Humanum signant lapsum pariterque regressum [...] Pictor Apelleas cupiens aequare figuras, / Sub cephalic simplum varioque tri-corpore cervum / E regione canis Coctyi stagna tenentis / Finxit [...]«; Ernst Perels (Hg.), *Epistolae Karolini Aevi IV* (MGH Epistolarum VI), Berlin 1925, 127–206, 185. Für diesen um 870 entstandenen Text s.a. Ludwig Traube, Zu den Versen auf 355, in: *Neues Archiv der Gesellschaft für Ältere Deutsche Geschichtskunde* [...] 13, 3, 1888, 648–649, 648; Julius Schlosser (Hg.), *Schriftquellen zur Geschichte der karolingischen Kunst* (Quellenschriften für Kunstgeschichte und Kunsttechnik des Mittelalters und der Neuzeit 4), Wien 1892, 389–391, Nr. 1043; Nikolaus Staubach, Das Corveyer Dekorationsprogramm und die spätkarolingische Herrschaftsikonographie, in: Joachim Poeschke (Hg.), *Sinopien und Stuck im Westwerk der Karolingischen Klosterkirche von Corvey*, Münster 2002, 87–99, 92.

20 Lawrence Nees, Theodulf's mythical silver Hercules Vase, Poetica Vanitas and the Augustinian critique of the Roman heritage, in: *Dumbarton Oaks papers* 41, 1987, 443–451. Die von dem Autor vertretene Deutung, Herkules diene hier als negatives Beispiel brutaler Macht, und dies geschehe mit Blick auf zeitgenössische politische Konstellationen, hat Staubach 2009 (wie Anm. 4), 160–163 plausibel widerlegt; s.a. Gerlinde Bretzigher, Der Herkules-Mythos als Gefäßdekor: eine „descriptio“ des Theodulf von Orléans, in: *Mittelalterliches Jahrbuch* 39, 2004, 183–205.

bar aufwendigen Programms, in dessen Zentrum die Personifikation der Terra stand, und das wiederum Eingang in ein Carmen fand.<sup>21</sup> Die von ihm für die Kirche in Germigny-des-Prés konzipierte Darstellung der Bundeslade lässt nicht prinzipielle Vorbehalte gegenüber Bildern, sondern das kritische Nachdenken über ihre Funktion erkennen.<sup>22</sup> Theodulf war nicht nur Leser, sondern auch Betrachter. Der Autor der *Libri Carolini* setzte sich über dieses bildtheoretische Werk hinaus mit den Bildkünsten und ihrem Verhältnis zum geschriebenen Wort auseinander, offenbar intensiver (oder besser überliefert) als andere Autoren seiner Zeit. Es fällt auf, dass er in den *Libri Carolini* von den geschilderten Malereien im Präsens spricht, von Künstlern, denen es geläufig sei, mythologische Ikonographien umzusetzen, von häufig anzutreffenden Darstellungen.<sup>23</sup> Es scheint ihm hier also nicht (nur) um antike Werke zu gehen, sondern um eine zeitgenössische Produktion, die demnach die älteren Traditionen fortsetzt, was der Autor aber nicht thematisiert. Gegenüber dem Umstand, dass nur wenige mythologische Werke erhalten sind, ist zu betonen, dass explizit christliche Bilder in folgenden Jahrhunderten eine weit höhere Überlebenschance hatten. Unabhängig aber von der Überlegung, inwieweit Theodulf all die von ihm beschriebenen Themen bereits in bildlichen Medien gesehen hatte und sie in dieser Varietät tatsächlich in karolingischer Zeit entstanden, erscheint wichtig, dass er dies in einer für hochrangige Leser bestimmten Schrift plausibel machen kann. Er kann auf den Inhalt von Mythen und den Umstand, dass diese dargestellt werden, als Bildungshintergrund zurückgreifen und nutzt gleichzeitig die Möglichkeit, die eigene Belesenheit und Gelehrtheit – und damit den kulturellen Stand Karls des Großen und des karolingischen Hofes, für den er spricht – vorzutragen.

Es stellt sich die Frage, ob sich Theodulf auf andere – bilderfeindliche? – Schriften bezieht, wenn seine Argumentation an dieser Stelle als Entgegnung auf das bilderfreundliche Konzil unverständlich bleibt. Nicht Idolatrie als Problem steht hier im Vordergrund, sondern – in einer positiven Bestimmung der Funktion von Malerei – die »res in veritate gestae« beziehungsweise die »rerum gestarum historias«, die zur Anschauung zu bringende Aufgabe der Maler sei. Nikolaus Staubach zufolge wirkt der Passus der *Libri Carolini* »nicht wie eine Attacke gegen reale Bilder, sondern eher wie der für die bildtheologische Kontroverse instrumentalisierte Abriss eines mythographischen Handbuchs«, und auch Freeman betonte, dass der Autor nicht die von den Malern in Bilder umgesetzten Mythologien verurteilt.<sup>24</sup> Diese wurden Theodulf zufolge ohnehin von Gebildeten wie Ungebildeten leicht als etwas Erfundenes erkannt, geradezu eine Inversion des Arguments, Bilder würden Illiterate zur religiösen Unterweisung dienen. Er verurteilt vielmehr die Griechen, die diese Bilder nicht in Wider-

21 Theodulfi Carmina, in: Ernst Dümmler (Hg.), *Poetae Latini Aevi Carolini 1* (MGH Poetae), Berlin 1881, 437–581, Carmen 46, 544–545; vgl. Freeman 1998 (wie Anm. 6), 29 mit der Überlegung, dass das Bildprogramm möglicherweise ebenfalls Ekphrase geblieben ist und nie umgesetzt wurde.

22 Ann Freeman und Paul Meyvaert, The meaning of Theodulf's apse mosaic at Germigny-des-Près, in: *Gesta* 40, 2001, 125–139; Gillian Vallance Mackie, Theodulf of Orléans and the Ark of the Covenant: a New Allegorical Interpretation at Germigny-des-Près, in: *Racar* 32, 2007, 45–58; Ivan Foletti, Germigny-des-Près, il Santo Sepolcro e la Gerusalemme celeste, in: *Convivium* 1, 1, 2014, 32–49.

23 »Et ut ad gentiles fabulas veniamus, quae plerumque depictae inveniuntur [...]«, Freeman 1998 (wie Anm. 6), 540, s. a. unten.

24 Staubach 2009 (wie Anm. 4), 156; Freeman 1998 (wie Anm. 6), bes. 34.

spruch zur Heiligen Schrift gesehen hätten. Von einem Angriff gegen Bilder im Sinne, dass diese zu verbieten, zu zerstören seien, ist nicht die Rede – mythologische Bilder sind hier nicht dämonenbesetzt, es geht keine spezifische Gefahr von ihnen aus. Eine solche spricht er erst dort an, wo es um die Verehrung von Bildern geht: Das Bild einer schönen Frau mit einem Knaben auf dem Arm läuft ohne eine Beischrift (»si superscriptio necdum facta sit«) Gefahr, nicht richtig erkannt zu werden:

[...] woher können wir wissen, welches ihr Bild [das der Gottesmutter] ist [...] Und um auf die Fabeln der Heiden zu kommen, die man vielfacht gemalt findet – woher können wir wissen, ob es Venus ist, die Aeneas hält, oder Alcmene mit Hercules [...]. Denn wenn man statt der einen eine andere verehrt, ist das Torheit; wenn aber eine verehrt wird, die auf gar keinen Fall verehrt werden darf, ist es Wahnsinn.<sup>25</sup>

Insofern ist Staubach nicht darin zu folgen, Theodulf neige dazu, »die Bilder pauschal unter Idolatrieverdacht zu stellen«<sup>26</sup> – es fällt gerade auf, dass er im angesprochenen Kontext der Mythenbilder mit Venus, Neptun und Zeus usf. dieses Problem gar nicht anschnidet. Die Termini *idola* und *simulacra* fallen hier nicht, obwohl dem Autor die verschiedenen Mythen-diskurse zweifellos bekannt sind.

Theodulf gibt einen Hinweis auf einen möglichen, positiv gemünzten Umgang mit den Mythen, wenn er ihre Auslegung durch die Philosophen erwähnt. Staubach verwies in diesem Zusammenhang auf das berühmte *Carmen* 45 Theodulfs, »Über die Bücher, die ich öfters las, und: Wie die Dichtungen der Poeten von den Philosophen mystisch [oder: im übertragenen Sinn] ausgelegt werden.«<sup>27</sup> Hier erwähnt der Autor auf die Patristik und christliche Dichter folgend Vergil und Ovid. Dann spricht er über ihre Werke:

Vieles von dem, was die Dichter erzählen, erregt unsern Anstoß. / Dennoch verbirgt unterm Trug meist auch viel Wahres sich. / Lüge reden die Dichter, die Philosophen die Wahrheit, was jene Falsches gesagt, wandeln in Wahres sie um / Proteus zum Beispiel stellt Wahrheit uns dar und Virgo, was recht ist, / Tugend meint Hercules, Diebstahl Cacus der Wicht.<sup>28</sup>

25 Freeman 1998 (wie Anm. 6), 540; die Übersetzung folgt Staubach 2009 (wie Anm. 4), 155.

26 Staubach 2009 (wie Anm. 4), 155; der ebenda zitierte Passus, in dem es um die Verführung zu Kultbildern und Götzendienst durch Kekrops geht, steht in keiner Beziehung zu den mythologischen Bildern des hier zur Rede stehenden Abschnitts. Bes. Mitalaité 2007 (wie Anm. 6), 63–64, betont, dass Theodulf kategorisch zwischen »imago« und »idolum« unterscheidet: »Nam cum pene omne idolum imago sit, non omnis imago idolum«, Freeman 1998, 99.

27 *De libris quos legere solebam et qualiter fabulae poetarum a philosophis mystice pertractentur*, s. Dümmler 1881, 543–544.

28 »In quorum dictis quamquam sint frivola multa, plurima sub falso tegmine vera latent. Falsa poetarum stilus affert, vera sophorum, falsa horum in verum vertere saepe solent. Sic Proteus verum, sic iustum virgo repingit, virtutem Alcides, furtaque Cacus inops.« Übersetzung nach Staubach 2009 (wie Anm. 4), 157; zu dem Gedicht jüngst Cardelle de Hartmann, Bücher, Götter und Leser: Theodulfs *Carmen* 45, in: Julia Becker, Tino Licht und Stefan Weinfurter (Hg.), *Karolingische Klöster: Wissenstransfer und kulturelle Innovation*, Berlin 2015, 39–50, bes. 44, unterstreicht, dass Theodulf hier nicht das Deutungsmuster übernimmt, demzufolge die Philosophen in den Dichtungen eine Wahrheit finden, die in ihnen gar nicht angelegt ist, vielmehr finden die Gebildeten eine Wahrheit hinter den Lügen. S. a. Lawrence Nees, *A Tainted Mantle. Hercules and the Classical Tradition at the Carolingian Court*, Philadelphia 1991, 65–66, dem Cardelle de Hartmann, ebenda, 40, freilich eine »allzu hastige[n] Lektüre« bescheinigt,

Theodulf sieht den Nutzen der *fabulae* darin, dass sich in ihnen Wahrheiten verbergen, die hermeneutisch freigelegt werden können. Mythologischen Bildern kommt, so lässt sich schließen, in den *Libri Carolini* eine rhetorische Funktion zu; sie dienen dazu, in pointierter Weise dem Konzept, alles, was Malerei darstellen kann, sei mit der Bibel vereinbar, vehement zu widersprechen. Man kann nicht von einer pauschalen Integration des Mythos sprechen, auch nicht von einer generellen Mythenkorrektur (dazu kommt es etwa bei den Auslassungen über die Chimäre, wobei Theodulf hierin Isidor folgt), denn an dieser Stelle geht es um etwas parallel Existierendes, dessen Unterlegenheit (wie generell jene der Malerei gegenüber der Schrift<sup>29</sup>) aus einigen Wendungen deutlich wird, aber nicht das primäre Thema ist. Allerdings hätte Theodulf das, was er für die originalen Konzilsakten hielt, auch ohne einen seitenlangen Mythenkatalog widerlegen können. Dessen schiere Länge ist zu unterstreichen, die den Göttern und Heroen eine bemerkenswerte Präsenz verleiht. Darin erinnert der Pausanias an die ›Abschwörungslitanei‹ Herigers von Lobbes, der in der metrischen Vita des hl. Ursmar ausführlich die mythologischen Figuren aufzählt und die »fabula(e)«, über die er ja nicht schreiben wolle und sich dabei eines reichen Zitatenschatzes antiker Autoren bedient.<sup>30</sup> Mit dem Mythenstoff als Bildthema, der Bildkritik und den Möglichkeiten der Mythenauslegung stellt sich Theodulf als mit Bild- und Mythendiskursen vertraut dar. Die Maler, die die mythologische Bilderwelt schaffen, gelten ihm als »eruditi« (wobei ein ironischer Unterton mitschwingen mag). Hierin begründet sich meines Erachtens die Vielzahl der Beispiele, die argumentativ nichts Neues bringen. Mythenkenntnis steht für eine Bildung, die Theodulf offensichtlich für angemessen hält, um Kompetenz in der Bildfrage zu signalisieren.

Theodulf legt in den *Libri Carolini* nicht selbst mythologische Bilder aus, sondern beschränkt sich darauf, die Darstellung beziehungsweise die Allegorese den jeweils zuständigen Metiers zuzuweisen. Im Folgenden soll exemplarisch erläutert werden, welche visuellen Strategien der Mythenaneignung und der Mythen transformation in karolingischer Zeit zur Verfügung standen und welche Probleme sich bei der Bewertung der wenigen erhaltenen Werke mit mythologischen Themen ergeben. Anhand der beiden ausgewählten, in der For-

---

sowie Nikolaus Staubach, Herkules an der „Cathedra Petri“, in: Hagen Keller und Nikolaus Staubach (Hg.), *Iconologia sacra. Mythos, Bildkunst und Dichtung in der Religions- und Sozialgeschichte Alteuropas. Festschrift für Karl Hauck zum 75. Geburtstag*, Berlin/New York 1994, 383–402, hier 388–390.

29 Francesco Stella, „Versus ad picturas“ in età carolingia: il rapporto testo-immagine e le didascalie metriche della bibbia di Viviano per Carlo il Calvo, in: Patrizia Carmassi und Christoph Winterer (Hg.), *Text, Bild und Ritual in der mittelalterlichen Gesellschaft (8. – 11. Jh.)/Testo, immagine e rito nella società alto-medievale (VIII–XI sec.)*, Florenz 2014, 177–200.

30 So lauten die Verse, die der Anrufung des »deus omnipotens« folgen: »[...] Non Liber cum Silvano, non adsit Apollo, / Pastor ab Amfriso, non prosit nectar equino / Pegasei montis veniens a fonte labellis, [...]«, Karl Strecker (Hg.), *Herigerus Lobiensis, Vita tertia Ursuarii Lobiensis* (MGH Poetae), 188–189, l. 1, v. 328ff., vgl. Fidel Rädle, Zur Bewertung der Antike in den hagiographischen Werken des Heriger von Lobbes, in: Claudio Leonardi (Hg.), *Gli Umanesimi medievali (atti del II congresso dell' „Internationales Mittellateinerkomitee“, Florenz, Certosa del Galluzzo, 11–15 settembre 1993)*, Florenz 1998, 539–550 (545 das Zitat); Rädle fasst die Verse trotz der großen Präsenz, die sie den Göttern etc. erst geben, als »deutlich geäußerte Reserve gegen die Antike« auf, während Peter Dronke (Gli dei pagani nella poesia latina medievale, in: ebenda, 97–110, 102–103) eine »ironia nascosta« erkennt und die bemerkenswert detaillierte Ausbreitung des doch so Abgelehnten betont.

schung vielfach diskutierten Objekte wird dabei primär den teilweise grundsätzlich divergierenden Forschungsansätzen zu ihren mythologischen Bildprogrammen nachgegangen.

Der als Cathedra Petri gedeutete und unter diesem Namen bekannte, als Apostelreliquie von Berninis Thronaufbau umschlossene Thron in St. Peter gilt heute einhellig als unter Karl dem Kahlen entstanden (Farbb. 14). Neben stilkritischen und technischen Überlegungen sowie dendrochronologischen Auswertungen legt dies die Darstellung eines Kaisers auf der waagerechten Leiste der Rückenlehne nahe, deren Bildtyp eng mit den Herrscherbildnissen Karls um 870 verbunden ist. In die Zeit vor der Krönung in Rom wird der Thron auch aus stilkritischer Perspektive datiert und einer westfränkischen Werkstatt zugewiesen.<sup>31</sup> Die Frage, wann er nach Rom gelangte, ob er zu den Geschenken Karls an St. Peter gehörte, muss hingegen offen bleiben.<sup>32</sup>

Die Ausstattung des Throns mit à jour gearbeiteten Elfenbeinen und Elfenbeinplatten als Einlagen in eine Holzstruktur ist nur in Teilen erhalten und der technische Befund deutet darauf hin, dass es zu wohl noch karolingerzeitlichen Planänderungen und Hinzufügungen kam.<sup>33</sup> Der Zustand, in dem sich der Thron heute präsentiert, lässt ein in drei Zonen aufgeteiltes Programm erkennen:<sup>34</sup> Die Giebelschrägen der Lehne zeigen Sternbilder und Personifikationen, die als Sinnbilder des Kosmos vermutlich Medaillons mit christologischer Ikonographie rahmten.<sup>35</sup> Die waagrecht und senkrecht verlaufenden Elfenbeinleisten der Lehne enthalten das Motiv des Herrschers mit huldigenden Engeln und Gruppen Kämpfender, in denen sich Mensch und Mensch, meist mit einem klaren Sieger, gegenüberstehen, Verweise auf die Sieghaftigkeit des Herrschers. Die Leisten des eigentlichen Sitzes charakterisieren mit ihren kämpfenden Mischwesen die Zone als animalisch-naturhaftes Reich und Randbereich der Schöpfung. Als heute einzige geschlossene Fläche fällt die Vorderseite des Sitzes ins Auge,

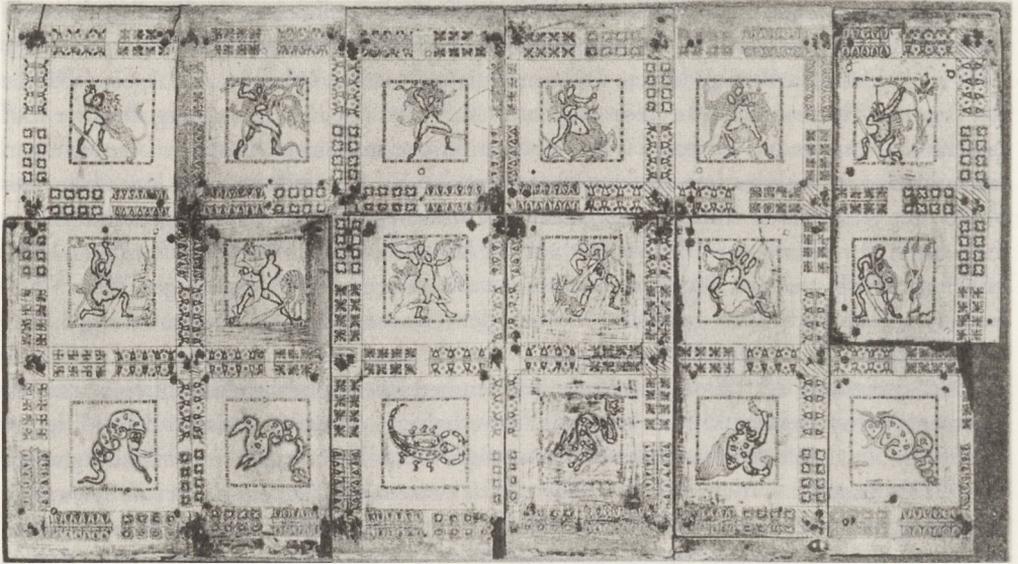
31 Vgl. den Überblick über die Identität des Dargestellten und die Datierung bei Nees 1991 (wie Anm. 28), bes. 150–154; grundlegend Michele Maccarrone (Hg.), *La cattedra lignea di San Pietro in Vaticano*, Rom 1971; Ders. (Hg.), *Nuove ricerche sulla cattedra lignea di S. Pietro in Vaticano*, Rom 1975; Kurt Weitzmann, *Le formelle di Ercole della cattedra di S. Pietro. L'ideologia del potere imperiale nella „Cattedra de S. Pietro“* (Bullettino dell'Istituto Storico Italiano per il Medio Evo), Rom 1976. Zu der möglichen Schenkung des Throns an Johannes VIII. durch Karl den Kahlen Michele Maccarrone, La „cathedra sancti Petri“ nel Medioevo: da simbolo a reliquia, in: *Italia Sacra. Studi e documenti di storia ecclesiastica* 47–48, 1985, 1249–1373, hier 1295–1304; Nikolas Staubach, *Rex christianus: Hofkultur und Herrschaftspropaganda im Reich Karls des Kahlen*, Köln/Weimar/Wien 1993, bes. 283–334; Nees 1991 (wie Anm. 28), bes. 178–198; für eine Zusammenfassung Rainer Kahsnitz, Der Nachtragsband zu Goldschmidts Elfenbeincorpus, in: Kai Kappel, Claudia Rückert und Stefan Trinks (Hg.), *Atlanten des Wissens*, Berlin/München, 118–135, 121–126; für Abbildungen des unzugänglichen Objekts Dario Rezza (Hg.), *La cattedra lignea di San Pietro*, Città del Vaticano 2010.

32 Dale Kinney hat jüngst noch einmal die Probleme aufgezeigt, die sich mit den verschiedenen Szenarien der Entstehungsumstände – der Thron als Königsthron, der Thron als jener des zu krönenden Kaisers, der Thron als der eines Kaisers – verbinden, auch mit Blick darauf, welche Funktion dem Thron als den Kaiser repräsentierend in Rom zugekommen sein könnte, vgl. die Rez. zu Nees 1991 (wie Anm. 28), in: *The Art Bulletin* 74, 2, 1992, 512–514.

33 Für den Zustand s. neben den Einzeluntersuchungen in den genannten Sammelpublikationen Nees 1991 (wie Anm. 28), bes. 178–198; Staubach 1993 (wie Anm. 31), 287–290.

34 Vgl. Staubach 1993 (wie Anm. 31), 290–299, hier auch zum Folgenden.

35 Ein verlorenes Christusbild oder eine Dextra Dei vermutet auch Kahsnitz 2016 (wie Anm. 12), 124.



1 Cathedra Petri, Tafeln mit Herkules-Szenen, um 870, Rom, St. Peter

in die zwölf Elfenbeintafeln eingefügt sind (Abb. 1). In einer gitterartigen Struktur zeigen sie auf insgesamt 18 Feldern sich unregelmäßig wiederholende vergoldete und farbig eingelegte Musterreihen, die Bilderfelder von rund 9 cm Höhe mit gravierten und ursprünglich in Gold eingeleigten Figuren rahmen. Diese Tafeln waren nicht von Beginn an vorgesehen, wurden aber offenbar noch in karolingischer Zeit im Zuge einer Planänderung hinzugefügt.<sup>36</sup> Bei ihnen handelt es sich um das szenisch umfangreichste erhaltene Ensemble mythologischer Darstellungen der Karolingerzeit. Sie zeigen zehn der Aufgaben, die Herkules durch Eurystheus gestellt wurden (Abb. 2), außerdem die Siege des Heros über den Riesen Antaeus (Abb. 3) und den Flussgott Acheloos. Sechs monströse Mischwespen, darunter ikonographisch ungewöhnliche Geschöpfe wie ein Elefantenseemonster bilden die untere Reihe und schlagen einen inhaltlichen Bogen zu den Mischwespen der Elfenbeinleiste.<sup>37</sup>

Kurt Weitzmann, dem sich eine eingehende ikonographische Untersuchung aus dem Jahr 1973 verdankt, sah die Tafeln als Ergänzung an, die das Gesamtprogramm des siegreichen Herrschers unterstreicht. Dem Künstler müsse ein spätantiker Zyklus, eventuell eine Arbeit in Metall, vorgelegen haben, von dem er in einigen Zügen bewusst abwich, etwa um die Unsicherheit des Ausgangs zu unterstreichen, indem er die Beine der Gegner sich um die des

36 Dario Rezza, *Le decorazioni in avorio*, in: Rezza 2010 (wie Anm. 31), 9–15, 10 nimmt an, dass die Elfenbeintafeln ursprünglich die Rückenlehne schmückten, ohne diese Rekonstruktion zu präzisieren.

37 Dies unterstreicht Staubach 1994 (wie Anm. 28), 395 als Widerspruch gegen Nees' Überlegungen eines parodistischen Gehalts. Rezza 2010 (wie Anm. 31), 9, Abb. 18, bildet eine leicht abweichende Anordnung der Elfenbeine als »ordine originario« ab, die jedoch wegen zweier auf dem Kopf stehenden Herkulesdarstellungen und Unregelmäßigkeiten in den Rahmenmustern nicht überzeugt.

2 Cathedra Petri, Detail: Herkules und der Nemeische Löwe, um 870, Rom, St. Peter



Helden winden lässt. Die ungewöhnliche Themenwahl hatte Weitzmann zufolge zum Ziel, das Gesamtprogramm in Parallelen zu strukturieren: So wie Herakles von vielen Gefahren bedroht ist, hart kämpfen muss und doch siegt, so auch der Herrscher.<sup>38</sup>

Die Herkulestafeln bildeten dann bekanntlich knapp zwei Jahrzehnte später einen Schwerpunkt in der argumentativ breit angelegten Studie von Lawrence Nees, die den programmatischen Obertitel *A Tainted Mantle* trägt.<sup>39</sup> Der Autor wendet sich grundsätzlich gegen das Konzept, die Antike habe dominant die karolingische Kultur geprägt.<sup>40</sup> Er sieht eine negative Einstellung auch dem antiken Mythos gegenüber, wie sie sich bei dem durch seine Augustinus-Lektüre geprägten Theodulf in den erwähnten *Versus contra iudices* manifestiere.<sup>41</sup> Nees zufolge muss es bei der einzigartigen Serie des Thrones um mehr als um eine »flattering comparaison« zu Karl gegangen sein, die er für diese Zeit ohnehin für undenkbar hält, da Herkules seit Konstantin seine Funktion im Panegyricus verloren hätte. Er erkennt in den Tafeln eine antithetische Parallelisierung auf der Grundlage von Augustin und den

38 Kurt Weitzmann, The Heracles Plaques of St. Peter's Cathedra, in: *The Art Bulletin* 55, 1973, 4–37.

39 Nees 1991 (wie Anm. 28), bes. 199–218.

40 Ebenda, s. bes. die Einleitung 3–12.

41 Ebenda, Part II.



3 Cathedra Petri, Detail:  
Hekules und Antaeus, um 870,  
Rom, St. Peter

Texten Theodulfs (darunter die *Versus contra iudices*<sup>42</sup>), die den Mythos in einer – vergleichbar den Darstellungen Davids und Bathsebas – den fürstlichen Betrachter ermahnenen Anschaulichkeit kritisiert und durch diese Inversion parodiert. Herakles stehe für exzessive Libido und pagane Hybris und sei in einer konkreten politischen Situation, der Kaiserkrönung Karls des Kahlen, dem Herrscher von Hincmar von Reims (als dem von Nees postulierten Auftraggeber der Tafeln), als warnendes Beispiel vor Augen gestellt worden.<sup>43</sup>

Die hier nur skizzierte Argumentation stieß auf eine bemerkenswert geteilte Resonanz: Mit Blick auf die Interpretation der Texte wurden Verständnisfehler moniert, ebenso, dass neben der aufscheinenden Gleichsetzung antik = pagan ein Zuviel an spezifischer Textkenntnis beim Betrachter vorausgesetzt werde und eine fixe, geschlossene und dabei sehr spezifisch politische Deutung die einzig mögliche sei.<sup>44</sup> Demgegenüber begrüßten andere Autoren die

42 Ebenda, 207–211 erkennt in den Versen eine unmittelbare Inspirationsquelle für den Auftraggeber der Herkuleszenen.

43 Ebenda, bes. 235–257.

44 Margaret Gibson, Rez. zu ebenda, in: *Journal of Ecclesiastical History* 43, 2, 1992, 301–302; Kinney 1992 (wie Anm. 32). In seiner Einleitung sieht Nees eine Differenzierung »der Antike« gerade als eines der Ziele des Buches (bes. 5); die Auslegung etwa der Herkulesdarstellungen an der Cathedra Petri bleibt jedoch einseitig, wenn christlich-spätantike Aneignungen des Helden als *exemplum virtutis* im Herrscherlob aus dem Blick geraten.

Neubewertung der karolingischen Antikenrezeption als weniger affirmativ sowie die grundsätzliche Neudeutung der Texte und Bilder.<sup>45</sup> Mit Vehemenz wandte sich Staubach gegen Nees' Argumentation. Er erkannte in den Herkulestaten das Sinnbild des Tugendkampfes, an dessen Ende die Apotheose des Siegers steht, damit eine positive Parallelisierung mit dem Herrscher inmitten der Kämpfe auf der Thronlehne. Der Autor recurriert hier auf Boethius' vielfach gelesene *Consolatio philosophiae*, die die Taten als mühevollen Weg beschreibt, der durch Mut und Standhaftigkeit zur Aufnahme in den Himmel führt, und damit auf die moralischen Qualitäten des Helden abhebt. Dass Herkules auch im panegyrischen Herrschervergleich im 9. Jahrhundert eine Rolle spielte, kann Staubach anhand des Briefwechsels des Ermenrich von Ellwangen und Sedulius Scottus' *Fürstenspiegel* belegen, deren Überbietungsrhetorik ein klar positives Herkules-Bild voraussetzt.<sup>46</sup> Herkules erscheint demnach als Tugendexempel, sowohl im übersteigernden Vergleich als auch auf der zweiten Ebene der Mythenallegorese, wie sie etwa Fulgentius formuliert, der Antaeus als »libido« auslegt, die »a virtute gloriae quasi ab Hercule« besiegt wird.<sup>47</sup> Angesichts der genannten Quellen und auch jüngsten Studien zu Herkules in der Spätantike, die die Indienstnahme des Heroen in der nachkonstantinischen Panegyrik betonen,<sup>48</sup> wird man sich hier Staubachs Ansatz anschlie-

45 John J. Contreni, Rez. zu Nees 1991 (wie Anm. 28), in: *The English Historical Review* 109, 434, 1994, 1240–1241.

46 Vgl. Staubach 1994 (wie Anm. 28), 398; die Diskussion von Nees' Ergebnissen bes. 384–385, 393–399; zuletzt Staubach 2002 (wie Anm. 19), 93 mit Text und Übersetzung. Ermenrich schreibt an seinen Gönner Grimald: »Du wohnst [...] bei unserem geliebten König nämlich, der, wenn sein Reich auch nicht so ausgedehnt ist, doch an Tugend den Bezwinger der Kentauren, Herkules, übertrifft und an Klugheit den Odysseus [...] An seinem Hof lebst du wie der getreue Iolaus«; der Brief ist in jüngster Zeit mehrfach kommentiert worden, vgl. Monique Goulet (Hg.), *Ermenricus Lettre à Grimald*, Paris 2008; Francesco Mosetti Casaretto (Hg.), *Epistola a Grimaldo*, Alessandria 2009; s. a. Maria Adelaida Andrés Sanz, Tres notas sobre la Epistola ad Grimaldum abbatem de Ermenrico de Ellwangen y el contexto cultural de su redacción, in: Paulo Farmhouse Alberto und David Paniagua (Hg.), *Ways of Approaching Knowledge in Late Antiquity and the Early Middle Ages. Schools and Scholarship*, Nordhausen 2012, 288–312; vgl. zur ambivalenten Funktion, die antike Autoren bei Ermenrich übernehmen, auch Petra Korte, *Die antike Unterwelt im christlichen Mittelalter*, Frankfurt a. M. u. a. 2012, 112–119. Sedulius schreibt in seinem *Liber de rectoribus christianis* gemünzt auf Karl den Kahlen, dass der seine Affekte beherrschende König der wahre Löwensieger sei, Sigmund Hellmann (Hg.), *Sedulius Scottus: De rectoribus Christianis*, München 1906, 27.

47 Étienne Wolff und Philippe Dain (Hg.), *Fulgence, Mythologies*, Villeneuve-d'Ascq 2013; Kap. 2, 4; vgl. auch den Zweiten Vatikanischen Mythographen, Péter Kulcsár (Hg.) *Mythographi Vaticani I et II*, Turnhout 1987, Kap. 35, »[...] Apollinem et Herculem [...], id est sapientiam et virtutem«.

48 Vgl. den Hinweis auf die Parallelen zwischen dem Todeskampf des Heros im *Hercules Oetaeus* und christlicher Märtyrerieleratur bei Henrike Maria Zilling, Die Mimesis des Heros: Pagane Helden in christlicher Deutung, in: Hartmut Leppin (Hg.), *Antike Mythologie in christlichen Kontexten der Spätantike*, Berlin u. a. 2015, 139–166, bes. 153–160, und Claudia Schindler, Pagane Mythen – christliche Herrscher, in: ebenda, 19–42, bes. 25–26; vgl. auch die implizite positive Wertung des Herkules bei Hieronymus, der seine Gegner häufig mit Monstern identifiziert, die aus dem Tatenkatalog des Helden stammen, s. Karsten C. Ronnenberg, *Mythos bei Hieronymus. Zur christlichen Transformation paganer Erzählungen in der Spätantike*, Stuttgart 2015, passim, sowie die Sammlung auch archäologischen Materials bei Alexandra Eppinger, *Hercules in der Spätantike. Die Rolle des Heros im Spannungsfeld von Heidentum und Christentum*, Wiesbaden 2015, s. hierzu auch die Rezension von Martin Kovacs, in: *Göttinger Forum für Altertumswissenschaft* 19, 2016, 1125–1140, ><http://gfa.gbv.de/dr.gfa,019,2016,r,14.pdf>< (letzter Zugriff: 26.01.2018). Die Polemiken der Kirchenväter (die ebenfalls antiken Stimmen folgen)

ßen. Die umstrittenen Bilder dürften von Beginn an die Wahrnehmung des den Herrscher repräsentierenden Thrones dominiert haben, indem sie, im Einzelnen pointierte, gut erkennbare Motive ausweisend, zu einer in ihrem Dekorationssystem und den Materialien überaus wertvollen und in der Erscheinung prächtigen ›Bildwand‹ zusammengefügt sind und in all diesen Charakteristika von den elfenbeinernen Leisten abgesetzt sind. Die Hierarchie, die in dem Anbringungsort reflektiert ist, bleibt dabei unbenommen.

Für eine positive Ausdeutung des Helden spricht wie bei den Odysseus-Szenen der Gewölbmalereien im Corveyer Westbau bereits die starke visuelle Präsenz ohne klare Negativkonnotationen in der Bildlichkeit.<sup>49</sup> Für ein Verständnis als Inversion des bekannten Gehalts, als Parodie – hier wäre eingehender das karolingische Konzept dazu zu untersuchen – oder Negativexempel, fehlen die visuellen Hinweise. Gleichwohl ist mit Nees die Originalität der Platten zu betonen.

In den funktionalen Kontext eines am Altar verwendeten Geräts führt der wohl um 870 entstandene Fächer aus der Klosterkirche Saint-Philibert de Tournus (Farbabb. 15), der – aus heutiger Sicht in einzigartiger Weise – einen lyrischen Stoff rezipiert.<sup>50</sup> Das Flabellum greift mit Szenen aus Vergils *Bucolica* antike Dichtung auf, die mythologische Figuren in einem neuen Kontext auftreten lässt, ohne die Mythen selbst zu erzählen. Der geöffnet knapp einen Meter lange Fächer ist mit Bildern überzogen und verbindet Malerei auf Pergament mit Schnitzerei in Knochen beziehungsweise Elfenbein, mithin zwei in ihrer Haptik und Ästhetik ganz unterschiedliche Medien.<sup>51</sup> Eine knappe Stifterinschrift auf dem mittleren Nodus des Griffes nennt als Auftraggeber einen »Iohel«, der möglicherweise mit dem Mönch Geilo identifiziert werden kann, der 870 für ein Jahrzehnt als Abt in Saint-Philibert wirkte. Sein Vater, ein aquitanischer Graf, ist in der königlichen Verwaltung belegt.<sup>52</sup> ›Bewohnte Ranken‹, eine davon reich an Weintrauben, füllen die beiden Schmalseiten des Etuis (Farbabb. 16 und

---

hoben auf die fragwürdige Moral des Helden und auf seine Männerliebe, vor allem aber auf das Konzept seiner Himmelfahrt und seine Verehrung als Gott ab, vgl. Henrike Maria Zilling, *Jesus als Held. Odysseus und Herakles als Vorbilder christlicher Heldentypologie*, Paderborn 2011, 189–199. Ein treffendes Gegenbild für einen Kaiser lässt sich daraus kaum konstruieren.

49 Weitere mögliche Konnotationen wie die einer Parallelisierung des Königs mit Salomon (vgl. Staubach 1993 [wie Anm. 31], bes. 342–343) und König David als Exemplum (vgl. ablehnend Staubach 1994 [wie Anm. 28], 398) können an dieser Stelle nicht diskutiert werden.

50 Florenz, Bargello, Inv. 31/C; die Höhe der einzelnen Elfenbeinplatten divergiert zwischen 5 cm und 6,5 cm. Grundlegend zu dem Flabellum sind Lorenz Eitner, *The Flabellum of Tournus* (The Art Bulletin Supplement 1), New York 1944; Danielle Gaborit-Chopin, *Flabellum di Tournus*, Florenz 1988 (mit Farbabbildungen, hier 58, Anm. 11 zu den Maßen der Tafeln); Dies., *Le Flabellum de Tournus: son origine et sa place dans l'art carolingien*, in: Jacques Thirion (Hg.), *Saint-Philibert de Tournus histoire, archéologie, art*, Tournus 1995, 585–612; Isabelle Cartron, *Le flabellum liturgique carolingien de Saint-Philibert: du don d'un souffle à la geste des moines*, in: *Revue belge de philologie et d'histoire* 88, 2, 2010, 153–176; hier 148 ein Überblick zu den Datierungsansätzen; Herbert L. Kessler, *Borne on a Breeze: the Function of the Flabellum of Tournus as Meaning*, in: Philippe Cordez (Hg.), *Charlemagne et les objets. Des thésaurisations carolingiennes aux constructions mémorielles*, Bern 2012, 57–85.

51 Der Unterschied mag ursprünglich geringer gewesen sein, wenn man die wenigen erhaltenen (aber offenbar nie näher untersuchten) Farbreste als Hinweis auf eine Polychromie der Elfenbeine sieht und von Einlagen in Edelstein oder Glas ausgeht, vgl. Kessler 2012 (wie Anm. 50), 71, Anm. 36.

52 Zum Stifter bes. Cartron 2010 (wie Anm. 50), 172.

17), große Teile des Griffes und das äußere, breiteste Register des Fächerblatts, dessen bei geöffnetem Fächer am engsten gefasste, schmale Zone einen stehenden Blattfries zeigt. Vegetabile Elemente dominieren damit das Gesamtbild. Dazwischen befindet sich ein durch farbige, dunkel konturierte Bänder abgesetzter Streifen mit (der Faltung entsprechenden) Feldern, der alternierend Figuren, meist Heilige, und ornamental aufgefasste Motive aus Fauna und Flora zeigt. Die Muttergottes nimmt dabei das Zentrum der Vorderseite ein, der heilige Philibert jenes der Rückseite. Einige offenbar für ein Bildmotiv vorbereitete hell- beziehungsweise grüngrundige Felder sind leer geblieben. Die Breitseiten des Etuis enthalten jeweils drei übereinandergesetzte, rund 7 cm hohe Elfenbeine mit in sich abgeschlossenen Szenen bukolischer Thematik (Farbabb. 18 und 19). Über seinen Klappmechanismus lässt sich der Fächer öffnen und schließen. Prächtige Inschriften in goldener Kapitalis am äußeren Rand beider Seiten sprechen Maria und den heiligen Philibert als Empfänger an, rühmen das *flabellum* als »decus eximium« und nennen seine Funktion, mit Hauch und leichter Bewegung die Fliegen zu verjagen.<sup>53</sup> Ausführlicher noch spricht das Objekt über sich in der kleineren in Silber gesetzten Unzial-Inschrift unter den Heiligen, die ausführt, dass »dieses Flabellum« Fliegen fernhalte und gerade bei großer Hitze für frische Luft Sorge.<sup>54</sup> Abriebspuren

53 Zum Gebrauch von *flabella* grundlegend Renate Kroos und Karl-August Wirth, *Flabellum* (und Scheibenkreuz), in: *Reallexikon zur Deutschen Kunstgeschichte*, IX, 1991, 428–507; in: RDK Labor, ><http://www.rdklabor.de/w/?oldid=89012>< (abgerufen am 11.07.2017); s. a. Kessler 2012 (wie Anm. 50), passim mit ausführlichen Quellenbelegen; Cartron 2010 (wie Anm. 50), 159–161.

54 Vorderseite: »FLAMINIS HOC DONUM REGNATOR SUMME POLORUM / OBLATUM PURO PECTORE SUME LIBENS VIRGO PARENS XRI VOTO CELEBRARIS EODEM / HIC COLERIS PARTIER TU FILIBERTE SACER. Sunt duo quae modicu(m) confert estate flabellu(m). / Infestas abicit muscas et mitigat estu(m) / Et sine dat tedio gustare munus ciboru(m) / Propterea calidum qui vult transire per annu(m) / Et tutus cupit ab atris existere muscis / Omni se studeat aestate muniri flabello.« – Rückseite: »HOC DECUS EXIMIUM PULCHRO MODERAMINE GESTUM / CONDECET IN SACRO SEMPER ADESSE LOCO / NAMQUE SUO VOLUCRES INFESTAS FLAMINE PELLIT / ET STRICTIM MOTUS LONGIUS IRE FACIT. Hoc quoque flabellum tranquillas excitat auras / Aestus dum fervet ventum facit atque serenum / Fugat et obscenas importunasque volucres.«

»Empfange mit Wohlwollen dies Geschenk eines Hauchs, Lenker des höchsten Himmels, dargeboten durch ein reines Herz. Jungfrau, Mutter Christi, sei gepriesen mit demselben Geschenk, und Du Philibert, Priester, sei auch geehrt. – Zwei Dinge erbringt dieser bescheidene Fächer. Er verjagt die schmutzigen Fliegen und mildert die Hitze. Und er erlaubt, das Geschenk der Speisen [der Eucharistie? s. u.] zu genießen. Daher: wer ein heißes Jahr überstehen will und geschützt von den schrecklichen Fliegen sein möchte, der Sorge dafür, sich den Sommer über mit einem Fächer zu versorgen.« – »Dieser außergewöhnliche Schmuck, ausgeführt mit einer schönen Lenkung, soll immer an einem heiligen Ort aufbewahrt werden. Denn sein Hauch verjagt das feindliche Geschmeiß und mit einer leichten Bewegung vertreibt er es. – Der Fächer vertreibt auch die stehende Luft und, auch wenn es heiß ist, verleiht er Luftzug und Ruhe und läßt das schmutzige und rücksichtslose Geschmeiß fliehen.« Zit. nach Karl Streckler (Hg.), *Poetae Latini Aevi Carolini 4,2/3* (MGH Poetae), Hannover 1923, 1045–1046 – Kessler 2012 (wie Anm. 50), 62, übersetzt mit »Offering«, während andere Autoren m. E. zutreffend »munus ciborum« als Speise/Nahrung wiedergeben. Der Bezug zur Eucharistie ergibt sich aus dem Kontext: Die Aufbewahrung an einem »heiligen Ort« und die Übereignung an Maria und den hl. Philibert bestätigen die Funktion als liturgischer Fächer im Gegensatz zu dem den Inschriften zufolge profanen Gebrauch des Fächers in Monza, vgl. Roberto Cassanelli, *Il flabello „di Teodolina“ nel tesoro del duomo di Monza*.

an den Elfenbeinen, aber auch diese Inschriften führten Herbert Kessler zu der Vermutung, dass der Fächer »was employed actively in the liturgy«.<sup>55</sup>

Fünf der Szenen am Etui gehen eindeutig auf die *Bucolica* zurück. Die bewegliche Klappseite zeigt oben, der 1. Ekloge folgend, den Hirten Tityrus, der sich im Schatten einer Buche seiner Freilassung erfreut und von Meliböus besucht wird, der durch einen Veteranen von seinem Land vertrieben ist und einer ungewissen Zukunft entgegenseht. Hier ist das Bild-Text-Verhältnis besonders eng, denn zahlreiche Details, das entspannte Flötenspiel des Kuhhirten unter dem »Dach« eines Baumes, der ein Muttertier mit sich zerrende Ziegenhirte, der Wasserlauf und die Vögel im Geäst reflektieren Motive des Textes. Mit Letzteren geht das Elfenbein darin weiter als das Bild zur 1. Ekloge im spätantiken Vergilius Romanus, der den einzigen direkten Vergleich bietet (Farbabb. 20).<sup>56</sup> Darunter folgt sogleich die letzte, 10. Ekloge, in der Gallus, eine historische Persönlichkeit und Freund Vergils, dem Pan sein Liebesleid klagt. Im untersten Feld ist die 2. Ekloge aufgenommen, in der der Hirte Corydon ebenfalls seine unerwiderte Liebe beklagt. Auf der anderen Etuseite nimmt die Mitte die 5. Ekloge ein, in der Menalcas und Mopsus für den toten Daphnis singen, während darunter wohl der Musikwettstreit zwischen Menalcas und Damoetas aus der 3. Ekloge gezeigt ist. Die obere Szene mit Thronenden, Zuhörern und links einem Redner wurde zunächst als die Verkündigung der Prophezeiung aus der 4. Ekloge verstanden. Es ist jedoch keine eindeutige Verbindung zu diesem Text hergestellt, was im Vergleich zu den übrigen verwundert. Daher wurde, zuletzt von Herbert Kessler, überzeugend eine Art Autorenporträt vermutet, möglicherweise Vergil vor einem seiner Gönner, dem Juristen Alfenus Varus, und damit eine Situation, die die 6. Ekloge einleitet, oder Vergil vor dem Kaiser.<sup>57</sup> Greift man ein Ergebnis Paul Klopschs zur mittellateinischen Bukolik auf, dass nämlich die Eignung der Bukolik für die

„Status questionis“, in: *Studi monzesi* 2, 1987, 17–24, hier 23, sowie Renate Kroos und Karl-August Wirth 1991 (wie Anm. 53).

55 Kessler 2012 (wie Anm. 50), 61–62. Ich danke Philippe Cordez und Herbert Kessler für Hinweise zum Zustand des Fächers.

56 Biblioteca Apostolica Vaticana, Codex Vat. lat. 3867, vgl. Carlo Bertelli und Eberhard König (Hg.), *Vergilius Romanus*, 3 Bde., Zürich 1985; vgl. Florentine Mütterich, Die illustrierten Vergil-Handschriften der Spätantike, in: *Würzburger Jahrbücher für die Altertumswissenschaft* 8, 1982, 205–221; David H. Wright, *The Roman Vergil and the origins of medieval book design*, London 2001. Ein Vergleich der Bilder kann neben den Übereinstimmungen auch zahlreiche Unterschiede ausmachen, die unabhängig von den Gegensätzen in Format und Medium bleiben, so Tityrus' nur mit einem Hüfttuch bekleidete Gestalt oder seine Flöte, die in ihrer Krümmung eher an ein Horn erinnert. Von der spätantiken Handschrift wie vom Text stärker entfernt erweist sich das Bild der T-Initiale in der Vergilhandschrift Clm 18059 (11. Jh., München, Bayerische Staatsbibliothek f. 163r), s. Henkel, Nikolaus, Text – Glosse – Kommentar. Die Lektüre römischer Klassiker im frühen und hohen Mittelalter, in: Eckart Conrad Lutz, Martina Backes und Stefan Matter (Hg.), *Lesevorgänge. Prozesse des Erkennens in mittelalterlichen Texten, Bildern und Handschriften*, Zürich 2010, 237–262, 242, Abb. 82. Eine eingehende Untersuchung des Verhältnisses der *Bucolica* zu den Bildern des Flabellums kann an dieser Stelle nicht unternommen werden.

57 Danielle Joyner, Flabellum of Tournus, in: Jan M. Ziolkowski und Michael C. J. Putnam (Hg.), *The Virgilian Tradition. The First Fifteen Hundred Years*, New Haven 2008, 436–438, 437; Kessler 2012 (wie Anm. 50), 67–68; Letzteres die Überlegung von Mütterich 1982 (wie Anm. 56), 209.

Panegyrik ein wichtiges Motiv ihrer mittelalterlichen Rezeption war,<sup>58</sup> dann ist diese Überlegung plausibel. Ob für den Betrachter eine Übertragung auf den zeitgenössischen Herrscher möglich war, ist angesichts der – sieht man von der Situation des Thronens ab – fehlenden bildlichen Bezüge fraglich; allerdings fällt auf, dass in den Auslegungen bei dem vielgelesenen Servius wie auch bei dem Kommentator des 9. Jahrhunderts in den *Scholia Bernensia* eine historisch-biographische Allegorese überwiegt, also etwa nach Möglichkeiten der Übertragung auf Vergils Lebenssituation, auf Octavian etc. gesucht wird.<sup>59</sup> Auch bei der 4. Ekloge bleibt die christlich-religiöse Ausdeutung eine unter mehreren.<sup>60</sup>

Welche Überlegungen können dazu geführt haben, das Etui eines während der Messe eingesetzten Fächers prominent mit Szenen der *Bucolica* zu schmücken?<sup>61</sup> Die Szenen bieten eine von der Textvorlage unabhängige Reihenfolge, eine Auswahl der Eklogen und ergänzen das Programm um eine Szene, die Entstehungsumstände und Entstehungsbedingungen von Literatur reflektiert. Die Zusammenstellung der gezeigten Eklogen ist nicht willkürlich.<sup>62</sup> Beide Seiten erlauben, verfolgt man eine Leserichtung von oben nach unten, einen Einstieg in die Dichtung: Die eine beginnt mit der einführenden Ekloge, um gleich darauf die letzte zu bieten, mit der sie auf mehreren Ebenen verbunden ist,<sup>63</sup> die andere Seite setzt mit einer von den übrigen Szenen abzusetzenden Vortrags- und Präsentationssituation ein. Die 5. und die 10. Ekloge werden als die zentralen Gedichte des Gesamtwerks betrachtet und nehmen unter den Elfenbeintafeln jeweils eine mittige Position ein. Spätantike illustrierte Vergilhandschriften waren im Entstehungsumkreis des Fächers vorhanden (nachweislich in St. Denis und in Tours, beides mögliche Provenienzen des Fächers).<sup>64</sup> Unabhängig davon, wie eng man die Verbindung zu diesen im Entstehungsprozess der Elfenbeine beurteilt, ist angesichts der Qualität des im Umkreis des Hofes oder eines führenden westfränkischen Klosters entstan-

58 Paul Klopsch, *Mittellateinische Bukolik*, in: *Lectures médiévales de Virgile (Actes du colloque organisé par l'Ecole Française de Rome, Rom, 25–28 octobre 1982)*, Rom 1985, 145–165, 151, 157.

59 Zu den *Scholia* (Bern, Burgerbibliothek, Cod. 172) bes. Ute Tischer, *Die zeitgeschichtliche Anspielung in der antiken Literaturerklärung*, Tübingen 2006, bes. 111–118; Luca Cadili, David Daintree und Mario Geymonat (Hg.), *Scholia Bernensia in Vergilii Bucolica et Georgica*, Amsterdam 2003.

60 So findet sich in den *Scholia Bernensia* zu »virgo« (Ecl. 4,6): »VIRGO Iustitia inter rusticos morata, fugiens mores hominum malos, in caelum abisse fertur et nunc redisse. VIRGO Iustitia quae decrevit propter hominum conversationes; vel Terra, quae nunc frugifera sicut et tunc; vel secundum nos Maria«, David Ch. C. Daintree, *Scholia Bernensia: An Edition of the Scholia on the Eclogues of Virgil in Bern Burgerbibliothek Manuscript 172*, PhD thesis, University of Tasmania 1993, 148, vgl. Martin Irvine, *The Making of Textual Culture. „Grammatica“ and Literary Theory, 350–1100*, Cambridge 1994, 148–155, zu dieser Stelle 153.

61 Die wenigen mit Blick auf die Funktion vergleichbaren Objekte, das Flabellum in Canosa und jenes in Monza, tragen keine figurlichen Darstellungen, vgl. Cassanelli 1987 (wie Anm. 54).

62 Darauf wies bes. Cartron 2010 (wie Anm. 50), 165–166 hin; Kessler 2012 (wie Anm. 50), 69–70 sieht hingegen die Auswahl als eher unspezifisch an, die Szenen »rather seem to have been chosen to assert a fundamental bucolic aura«.

63 Vgl. dazu Paola Gagliardi, *L'ecl. 1 e l'ecl. 10 di Virgilio. Considerazioni su un rapporto complesso*, in: *Philologus* 157, 2013, 94–110.

64 David Herndon Wright, *When the Vatican Vergil was in Tours*, in: Katharina Bierbrauer, Peter K. Klein und Willibald Sauerländer (Hg.), *Studien zur mittelalterlichen Kunst 800–1250: Festschrift für Florentine Mutherich zum 70. Geburtstag*, München 1985, 53–66.

denen Fächers auszuschließen, dass der Konzepteur die Szenen nicht verstand. Im Gegenteil weist gerade die vom Textfluss abweichende, an literarischen Kriterien orientierte und spezifisch ad hoc für diesen Ort konzipierte Zusammenstellung auf eine reflektierte Aufnahme und Verarbeitung hin.

Florentine Mütterich sah den Rückgriff auf antike bukolische Dichtung rasch erklärt mit der Bedeutung Vergils in der christlichen Welt und seiner Rezeption, »von der allgemeinen Rolle der Hirtengestalt in der christlichen Vorstellungswelt bis zu der christologischen Interpretation der 4. Ekloge als messianische Verheißung«. <sup>65</sup> Gerade diese Ekloge fehlt jedoch. Danielle Gaborit-Chopin schlug vor, die an den Anfang gestellte 1. Ekloge unmittelbar auf die Geschichte des Konvents zu beziehen. <sup>66</sup> Die Mönche von Saint-Philibert hatten seit der Zerstörung ihrer Abtei auf der Insel Noirmoutier durch die Normannen eine Odyssee durch verschiedene westfränkische Klosterstandorte hinter sich, an denen sie der Gefahr jedoch weiterhin ausgesetzt waren, bis sie sich 875 endlich in Tournus niederließen. Die Sätze: »Ich [nos] dagegen verlasse die Heimat, die süßen Gefilde: Ich bin verbannt von daheim« könnten sich auf diese Situation bezogen haben, und auch in folgenden Szenen ist das Sehnen nach etwas Verlorenem dominant. <sup>67</sup> Den performativen Charakter des Bildensembles betonte erstmals Danielle Joyner, die als dessen Grundthemen Prophezeiung und dichterische Inspi-

65 Florentine Mütterich, Die illustrierten Vergil-Handschriften der Spätantike, in: *Würzburger Jahrbücher für die Altertumswissenschaft* 8, 1982, 205–221, bes. 208. Die Rezeption auch des Schulbuchautoren Vergils in karolingischer Zeit ist durch Ambivalenz geprägt; bei Alkuin etwa bestimmt die jeweilige Textgattung weitgehend die Haltung gegenüber dem antiken Autor. Vgl. Gernot Wieland, Alcuin's Ambiguous Attitude Towards the Classics, in: *The Journal of Medieval Latin* 2, 1992, 84–95; Louis Holtz, Alcuin et la réception de Virgile du temps de Charlemagne, in: Hermann Schefers (Hg.), *Einhard. Studien zu Leben und Werk*, Darmstadt 1997, 67–80; Christiane Veyrard-Cosme, *Tacitus Nuntius. Recherches sur l'écriture des Lettres d'Alcuin (730?–804)*, Paris 2013, bes. 173–185. Zu der Vergilrezeption in Theodulfs *Carmen* 45, der einem Leser mit Moral und Bildung zutraut, auch in der Lektüre erotischer Dichtung die darin enthaltene Warnung vor Amor zu erkennen, Cardelle de Hartmann 2015 (wie Anm. 28), bes. 46–49. Aus den Schriften des Lupus von Ferrière hingegen, dem Adressaten des eingangs zitierten Briefs aus der Feder Einhards, erhellt eine wie selbstverständliche Rezeption antiker Autoren (Emmanuel v. Severus, *Lupus von Ferrières. Gestalt und Werk eines Vermittlers antiken Geistesgutes an das Mittelalter im 9. Jahrhundert*, Münster 1940, 123 sprach von einem »gänzlich ohne Reflexion gelebte[n] Verhältnis zur Antike«, in dem die »Beschäftigung mit dem Bildungsgut der Antike kein Problem« darstellte; vgl. zu Lupus Louis Holtz, L'humanisme de Loup de Ferrières, in: Claudio Leonardi (Hg.), *Gli Umanesimi medievali (atti del II congresso dell' „Internazionale Mittellateinerkomitee“*, Florenz, *Certosa del Galluzzo*, 11–15 settembre 1993), Florenz 1998, 201–213. Zuletzt unterstrich Contreni die dichte Überlieferung der Schriften Vergils in karolingischer Zeit und wies nach, dass auch über die Person Vergils und damit über den historischen Kontext seines Schreibens bemerkenswert viel bekannt war, s. John J. Contreni, Getting to Know Virgil in the Carolingian Age: The Vita Publii Virgilii, in: Valerie L. Garver und Owen M. Phelan (Hg.), *Rome and Religion in the Medieval World. Studies in Honor of Thomas F. X. Noble*, Farnham 2014, 21–45.

66 Gaborit-Chopin 1995 (wie Anm. 50), 597. Cartron 2010 (wie Anm. 50), 166, wies darüber hinaus darauf hin, dass auch ein Bezug zur Biographie Vergils, der Konfiskation seiner Güter, denkbar ist, die mit dem in den *Bucolica* thematisierten Exil verknüpft wurde.

67 Ecl. 1, 3–4; die Übersetzung nach Niklas Holzberg (Hg. und Übers.), *Hirtengedichte/Bucolica; Landwirtschaft/Georgica*, Berlin/Boston 2016, 43.

ration ansah.<sup>68</sup> Wenn der Fächer geöffnet wird, verschwinden die vergilschen Bilder (während die dicht besetzten Ranken immer sichtbar bleiben). So wie Vergil in der 4. Ekloge das Kommen Christi offenbart, so lassen die Tafeln der *Bucolica* beim Öffnen des Fächers die christliche Bildwelt hervortreten. Indem Joyner eine metaphorische Verbindung zwischen Inspiration, jener Vergils durch Apoll, mit Atmung und Windhauch sieht, verbindet sie die Themenwahl mit dem inschriftlich so betonten Luftfächeln am Altar: Die Inspiration göttlicher Prophezeiung wird zur Inspiration des Heiligen Geistes, der als himmlischer Hauch die Gegenwart Gottes bei der Eucharistie anzeigt.<sup>69</sup> Kessler führt den performativen Aspekt weiter, indem er das Spannungsfeld, das sich zwischen Gebrauch des Objekts und (dann nicht sichtbaren) Bildern fruchtbar macht.<sup>70</sup> Auf die antiken Hirten folgen der Gute Hirte und seine Schäfer, die Priester; vielleicht ein Bezug auf Hosea 4,19 (»Ligavit eum spiritus in alis suis, et confundentur a sacrificiis suis«) und Jeremias 22,22, der sich gegen den König von Juda richtet: »Omnes pastores tuos pascet ventus«; mit dem Öffnen des Fächers wird in dem Erscheinen Mariens die nicht bildlich umgesetzte Prophetie erfüllt.<sup>71</sup> Der Fächer schützt vor den Fliegen und damit vor den Verführungen des Teufels, und Kessler vermutet in den möglichen Verführungen auch den »decus eximium pulchro moderamine gestum«.<sup>72</sup> Die – etwa im Gegensatz zu den erwähnten illustrierten Vergilhandschriften – auffällig unverhüllten Genitalien könnten mit darauf hinweisen, ohne dass etwa eine einseitig negative Deutung der Tafeln nahegelegt würde. Wie bei Theodulf der Leser,<sup>73</sup> so ist es hier der Betrachter, dessen innere Haltung durch die Bilder geprüft wird; den Mönchen wird vor Augen geführt, wodurch sie sich nicht ablenken lassen dürfen.

Mehrere Deutungsmuster scheinen damit auf, die sich gegenseitig nicht ausschließen: eines, das auf die Wertschätzung des antiken Autors und die Übernahme bukolischer Motive rekurriert; eines, das die historische Situation der Rezipienten reflektiert, und ein drittes, demzufolge das Agieren mit dem Objekt und das Sich-Verhalten der bukolischen wie der christlichen Bilder dazu eine Vielzahl von Assoziationen erlaubt, die auf die Reinheit der Gedanken und die Hinwendung zu Gott abheben.

In jedem Fall wird, und das ist die Vorgabe des Objekts, ein weitreichendes ikonographisches Verständnis der Betrachter vorausgesetzt, denn auch bei einer Vertrautheit mit Vergils Text erschließt sich der einzelne Bezug nicht auf den ersten Blick. Dies zumal als die ja recht umfangreichen Inschriften darauf keinerlei Bezug nehmen, sondern in redundant erscheinender Weise die Funktion betonen, die den Lesern ohnehin vertraut sein musste. Die Elfenbeine setzen damit eine Bilderfahrung voraus, wie sie erst illustrierte Handschriften boten, deren Studium sich wiederum mit einem tatsächlichen inhaltlichen Verständnis des Dargestellten verbindet.

68 Joyner 2008 (wie Anm. 57), 437–438.

69 Ebenda.

70 Kessler 2012 (wie Anm. 50), 62 zu dieser Fragestellung. Die Argumentation Kesslers kann hier nur grob nachgezeichnet werden.

71 Ebenda, 72.

72 Ebenda, 84.

73 Vgl. Anm. 65.

Wie an der Cathedra, die die Herkulestafeln unterhalb der kosmischen Herrscherwelt präsentiert, ist für das Flabellum der Anbringungsort von zentraler Bedeutung, aus dem sich hier ein Vorher/Nachher zu anderen Bildern ergibt. Der Ort verleiht den bukolischen Bildern erst das Potential, auf die Erfüllung einer Prophezeiung vorauszuweisen, eine Erfüllung, die hier, anders als bei dem Thron, die auf die Antike rekurrierenden Bilder wörtlich überdeckt.

Die vorgestellte Auswahl karolingischer Auseinandersetzungen mit der Verbildlichung antiker Mythologie kann bereits wegen des zeitlichen Hiats zwischen Theodulf und dem späten 9. Jahrhundert nicht als repräsentativ gelten, schon gar nicht für ›die‹ Karolingerzeit. Dieter Blume hat jüngst für die Sternbilder nochmals die Unterschiede in der Rezeption mythologischer Bilder und Erzählungen im Umkreis Karls des Großen zu jener unter Ludwig dem Frommen unterstrichen.<sup>74</sup>

Charakteristisch erscheint, dass die mythologischen Bilder jenseits der Sternenkunde – das legen jedenfalls Cathedra und Flabellum nahe – anderer Bilder, eindeutig christlich determinierter, bedürfen, wobei es weniger darum zu gehen scheint, die Gefahr von Missverständnissen oder gar Idolatrie zu bannen als vielmehr, dem Mythos überhaupt eine Funktion und damit einen Ort zu geben. An der Cathedra ist es die allegorische Interpretation, die (auch hier) den Mythos an dem Rezeptionshorizont auszurichten vermag und so ›rettet‹.<sup>75</sup> Gleichfalls folgt bei dem Flabellum, in dem Pan in den Bildern der antike Hirtengott bleibt, offenbar notwendigerweise eine christliche geprägte Bilderwelt. Die Themen der beiden besprochenen Werke überraschen dabei nicht, denn die Taten von Helden wie Herakles und Odysseus waren in der Spätantike beliebte panegyrische Referenzen und der bukolische Motivkreis wurde in Literatur wie bildender Kunst aufgegriffen.

Die unterschiedlichen Konzepte, die die Forschung von der Bewertung des Mythos bei Theodulf wie an der Cathedra entworfen hat, sind untrennbar mit der Problemstellung verbunden, wie die Rolle der Antike in karolingischer Zeit grundsätzlich zu bewerten und zu differenzieren ist. Für dieses noch zu schreibende Kapitel einer Forschungsgeschichte des Frühmittelalters hat Nees eine wichtige Grundlage gelegt, wenn er – gegen etwa Erwin Panofskys Diktum, Karls des Großen »guiding idea was the *renovatio imperii romani*«, alle kulturellen Anstrengungen hätten dazu gedient, »to bring about an *aurea Roma iterum renovata*« – eine weniger selektive, stärker an den Quellen (auch jenen aus der Zeit vor der Kaiserkrönung) und an dem gänzlich christlichen Weltbild orientierte Bewertung karolingischer Antikenrezeption fordert.<sup>76</sup> Mit Blick auf die Mythenrezeption ist zu betonen, dass mit der

74 Dieter Blume, Mechthild Haffner und Wolfgang Metzger, *Sternbilder des Mittelalters: Der gemalte Himmel zwischen Wissenschaft und Phantasie, Band I: 800–1200*, Berlin 2012, bes. 51–69.

75 Brisson 2005 (wie Anm. 3), bes. 171–180.

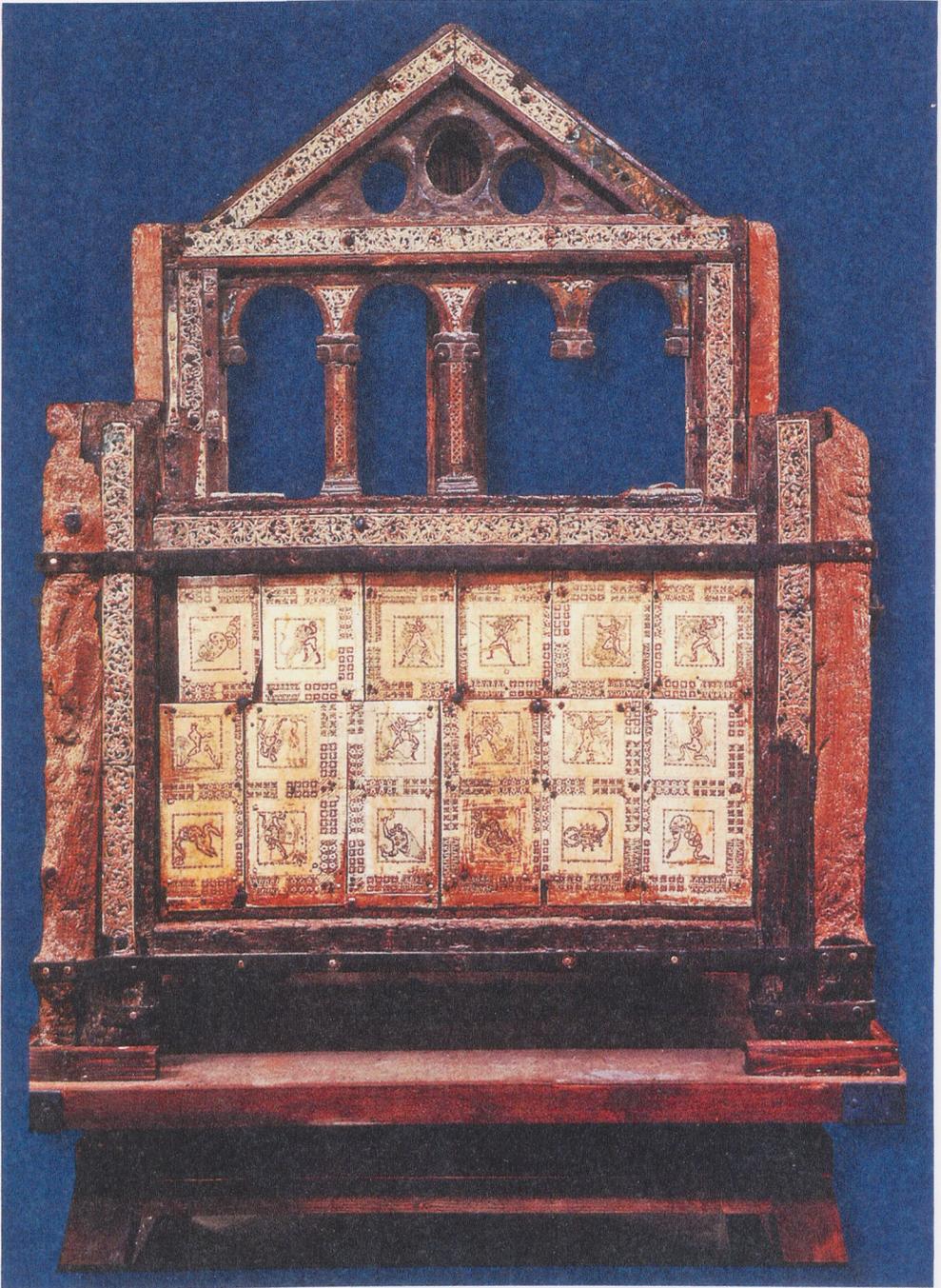
76 Nees 1991 (wie Anm. 28), bes. 5–8, mit Zitaten aus Erwin Panofsky, *Renaissance and Renascences in Western Art*, Stockholm 1960, 44. Zu präzisieren wäre für die Mythenrezeption zumal der Status, der der karolingischen Zeit dabei zukommt, die etwa in der frühen Untersuchung von Panofsky und Saxl implizit nicht den *Middle Ages* zugeschrieben wird, vgl. Erwin Panofsky und Fritz Saxl, *Classical Mythology in Mediaeval Art*, in: *Metropolitan Museum Studies* 4, 2, 1933, 228–280; an einigen Stellen ist explizit von »high mediaeval art« u. Ä. die Rede, für die die Beobachtung einer Trennung von Form und Inhalt gelten (u. a. 263). Die jüngere Forschung betonte im Gegensatz zu Panofsky (u. a. 1960, 106)

Mythenkritik und der Mythenallegorese ein genuin antikes Erbe angetreten wurde, hier also kein Gegensatz zur Antike konstruiert werden kann; ein Verständnis etwa der *Cathedra Petri* als »apparently classicizing anti-Roman work« führt hier in die Irre.<sup>77</sup> Die angesprochenen Werke erweisen als einen Weg der Mythenrezeption die produktive Aneignung, die dem Mythos nicht die Existenzberechtigung abspricht, sondern ihn für die eigenen, durchaus nicht immer neuen Ziele in Dienst nimmt.

---

den kreativen, nicht nur konservierenden Umgang mit den antiken Konzepten und Bildern. Für jüngere Ansätze zu einer Forschungsgeschichte der mittelalterlichen Mythenrezeption vgl. Eric M. Ramírez-Weaver, *A Saving Science. Capturing the Heavens in Carolingian Manuscripts*, Pennsylvania State University 2017, 11–13; Katia Mazzucco, Fritz Saxl, Transformation and Reconfiguration of Pagan Gods in Medieval Art, in: Colum Hourihane (Hg.), *The Routledge Companion to Medieval Iconography*, London/ New York 2017, 89–104.

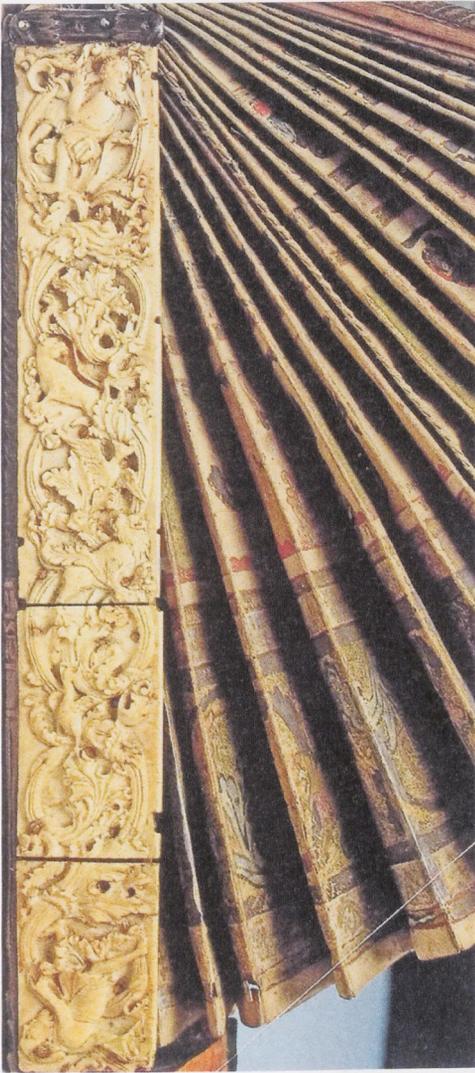
<sup>77</sup> So Nees 1991 (wie Anm. 28), 288.



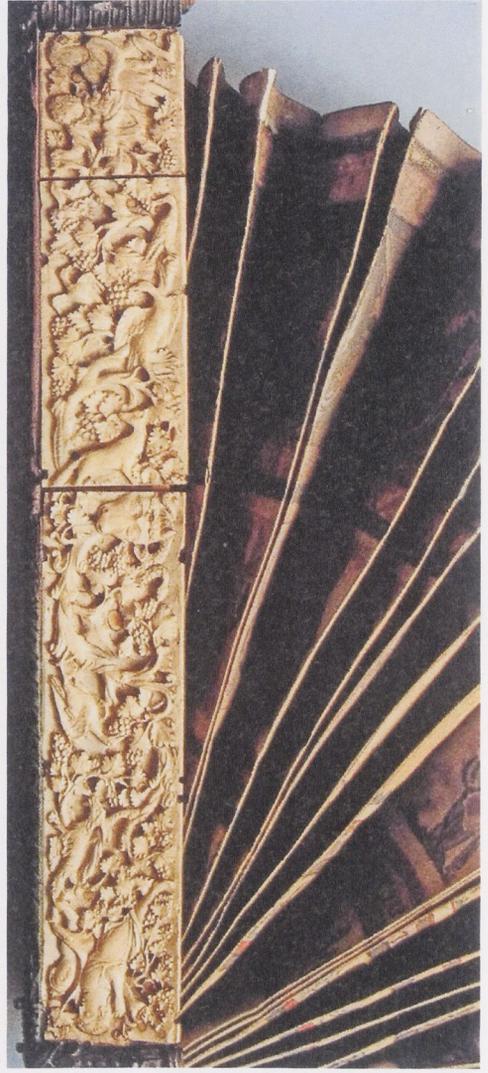
Farbabb. 14 Cathedra Petri, um 870, Rom, St. Peter



Farbabb. 15 Flabellum, um  
870/75, Florenz, Museo Nazionale  
del Bargello



Farbabb. 16 Flabellum, Schmalseite des Etuis mit Akanthusranken, um 870/75, Florenz, Museo Nazionale del Bargello



Farbabb. 17 Flabellum, Schmalseite des Etuis mit Weinranken, um 870/75, Florenz, Museo Nazionale del Bargello



Farbabb. 18 Flabellum, klappbare Breitseite des Etuis mit Szenen aus den Bucolica, um 870/75, Florenz, Museo Nazionale del Bargello

Farbabb. 19 Flabellum, Breitseite des Etuis mit Szenen aus den Bucolica, um 870/75, Florenz, Museo Nazionale del Bargello



Farbabb. 20 Vergilius Romanus, Szene zur 1. Ekloge, Ende 5. Jh., Vatikanstadt, Biblioteca Apostolica Vaticana, Codex Vat. lat. 3867, fol. 1r