

VORAUSSSEHEN

Neue Herausforderungen einer Ästhetik des Visuellen

Hennric Jokeit & Tessa Knapp

Das spekulierende Hirn

Sehen folgt keinem festen Plan. Ein kontinuierlicher Strom neuronaler Aktivität im Gehirn verhindert, dass sich eine visuelle Wahrnehmung jemals exakt wiederholt. Selbst wenn zwei Menschen ein Bild gemeinsam betrachten, sehen sie dasselbe aufgrund des neuronalen Rauschens, ihrer individuellen Aufmerksamkeitsfilter, ihrer Emotionen und Erinnerungen unterschiedlich. Nur die sprachlichen Beschreibungen und Bewertungen des Gesehenen können übereinstimmen. Sie stabilisieren die Vielfalt individueller Sichtweisen auf eine scheinbar gemeinsame Welt.

Um die Jahrtausendwende wurde in den Kognitionswissenschaften ein auf der Bayes-Statistik basierender Ansatz populär, der eine elegante Erklärung für viele Wahrnehmungsphänomene bot: die *Predictive Coding Theory* (PCT). Sie geht davon aus, dass die Hauptaufgabe des Gehirns darin besteht, möglichst oft richtige Vorhersagen zu treffen. Abweichungen von den Vorhersagen werden als Fehler (*prediction error*) bewertet und fließen in das Vorhersagemodell für zukünftige Handlungen und Ereignisse ein. Sobald ein einigermaßen stabil funktionierendes Modell der Außenwelt vorliegt, werden nur noch notwendige Korrekturen vorgenommen. Die *Predictive Coding Theory* (PCT) beschreibt Wahrnehmung im Kern als einen spekulativen, antizipatorischen Prozess.

Bereits Hermann von Helmholtz vermutete um 1860, dass das Gehirn nicht die Sinnesbilder selbst, sondern die Ursachen ihrer Entstehung repräsentiert. Da diese Ursachen aber nicht direkt wahrnehmbar sind, müssen sie aus den Sinnessignalen abgeleitet werden. Schließlich nehmen wir die Welt mehr oder weniger so wahr, wie sie ist, und nicht so, wie es das optische Bild auf der Netzhaut vermuten ließe - nämlich je nach Entfernung unterschiedlich groß und in einer Farbe, die mehr von den Lichtverhältnissen als von der Farbe des Gegenstandes abhängt. Helmholtz folgerte daraus, dass das Gehirn die Bedeutung der Umwelt aus seinem Wissen konstruiert und nicht ihre physikalischen Eigenschaften abbildet. Da ähnliche Netzhautbilder unterschiedliche Ursachen haben können, müssen Erfahrungswissen über die Umwelt und ein Verständnis der Wechselwirkungen zwischen verschiedenen Ursachen in die mentale Repräsentation der Außenwelt einfließen. Dabei geht es nicht

um Vollständigkeit, sondern um den Beitrag zum Erfolg einer zukünftigen Handlung.

Aufgrund begrenzter Sinnes- und Aufmerksamkeitskapazitäten beschränkt sich die mentale Repräsentation sensorischer Information meist auf das, was für die unmittelbare Handlungsregulation notwendig ist. Weil wir erwarten, dass Treppenstufen eine genormte Höhe haben, machen wir gleichmäßige Schritte, einem inneren Modell folgend, und vermessen nicht jeden Schritt aufs Neue. Wir erwarten, dass der Bus an der uns bekannten Haltestelle hält und erhöhen rechtzeitig den Muskeltonus, um das Gleichgewicht zu halten. Es sind die Überraschung und Neuigkeit, z.B. eine fehlende Stufe, die unser Handlungsmodell durch eine kurzzeitig intensivierte Wahrnehmung verändern.

Dies illustriert, wie Signale des sensomotorischen Systems mit semantischem und prozeduralem Handlungswissen verknüpft werden. Tatsächlich hätte unser schwaches 20 Watt-Gehirn viel zu wenig Speicher und Rechenleistung, um den permanenten multisensorischen Informationsstrom von mehr als 20 Mbit/s aufzunehmen und auszuwerten. Nur eine wesentlich weniger aufwändige Form der Kodierung ist mit den Limiten und Tempi neuronaler Verarbeitung im Gehirn vereinbar. Denn in nur wenigen hundert Millisekunden ist unser Gehirn in der Lage, einer Szene, die wir noch nie gesehen haben, eine Bedeutung zuzuweisen. Dabei spielt es keine Rolle, ob diese Szene real ist oder fotografiert, gefilmt, gemalt, gespielt oder simuliert wurde. Wahrnehmung ist vor allem die unmittelbare Modellierung von Zukunft.

Kunst ist Prädiktion

Als Vorläufer einer Neuroästhetik des prädiktiven Kodierens kann der vor einem dreiviertel Jahrhundert entstandene analytische Perzeptualismus von Ernst Gombrich angesehen werden. Für Gombrich bestand das Sehen im fortwährend wahrnehmenden Prüfen und Korrigieren. Die dabei zu stellenden Fragen der Rezeption und Produktion sind ganz im positivistischen Sinne Poppers durch die Prüfung von Hypothesen zu beantworten. Wahrnehmung generiert demnach Hypothesen, deren Überprüfung Differenzen abbaut und zugleich neue Erwartungen weckt.

Auch Rudolf Arnheim kam in seiner gestaltpsychologischen Bildtheorie jener Zeit zu ähnlichen Erkenntnissen. Für ihn ist Sehen keineswegs nur ein mechanisches Registrieren von Sinneseindrücken, sondern vielmehr ein schöpferisches Erfassen der Wirklichkeit. Unvorhersehbarkeit und Überraschung sind demnach wichtige Faktoren, die die visuelle Wahrnehmung herausfordern und andererseits in ihrer gelungenen Auflösung positive Emotionen evozieren. Auch Hans-Georg Gadamer betont die Aktivität des wahrnehmenden Subjekts gegenüber dem ästhetischen Objekt. Gadamer beschreibt die Art dieses Austausches als fortwährend und dynamisch, der über den Augenblick hinaus zu einem komplexeren Verständnis führt.

Die Autoren Van de Cruys und Wagemans haben bereits vor mehr als 10 Jahren das Potenzial der *Predictive Coding Theory* (PCT) für neurowissenschaftliche Model-

le ästhetischen Verhaltens beschrieben. Sie betonten, dass Unvorhersehbarkeit für das Erleben von Kunst wesentlich ist und dass Überraschung und Irritation Teil des Kunstgenusses sind. Erfolgreiche Kunstwerke weisen demnach Merkmale auf, die ein Gleichgewicht zwischen Vorhersehbarkeit und Überraschung, zwischen Vertrautheit und Neuheit herstellen, wobei diese Spannung als attraktiv und belohnend erlebt wird.

Während die sprachlich-semantische Repräsentation der Wahrnehmung die Vielfalt individueller Weltansichten stabilisiert und ordnet, arbeiten die Künste häufig an der Destabilisierung dieser kulturell normierten Bedeutungszuschreibungen. Und so liegt wiederum das Spannungs- und oft auch Genussmoment der Kunst gerade darin, dass das Erwartete nicht eintritt und nicht gezeigt wird. Vielleicht vermag Kunst so, dem Betrachter die Vielfalt individueller Weltansichten in ihrer jeweiligen Mehrdeutigkeit als aneignungsfähige Deutungsmöglichkeiten begreifbar zu machen.

Die große Bedeutung der PCT liegt nicht nur darin, dass sie einen konzeptionellen Interpretationsrahmen für die Auseinandersetzung mit Kunst bietet, sondern auch darin, dass sie erklären kann, warum sich Menschen zu allen Zeiten und an allen Orten der Welt mit Kunst beschäftigt haben. Kunstproduktion und -rezeption können als funktional motivierte Spiel-, Trainings-, Erweiterungs- und Entwicklungsmöglichkeiten unserer inneren Repräsentationen aufgefasst werden. Ihre Komplexität und Flexibilität erweitern lustvoll Denk- und Problemlösungsräume und vermögen so, Neugier und Einsicht auf sinnlich und semantisch abstraktere Erkenntnisebenen zu heben, die objekthaft vergegenständlicht und kommunikativ ausgetauscht werden können.

Das imaginative Denken hat neue Möglichkeiten des Genusses, der Befriedigung und der Problemlösung geschaffen und ist so nolens volens auch zur künstlerischen Praxis geworden. Erst das imaginative Denken ermöglicht es, physikalisch und semantisch Normiertes, ja Erstarrtes aufzubrechen. Kinder lernen, sich die Erde als Kugel vorzustellen, auch wenn ihr Netzhautbild eine Scheibe suggeriert.

Mit der *Predictive Coding Theory* lassen sich auch unsere anthropogen geprägten Vorlieben für mit Lust und Schmerz besetzte Objekte und Sujets einordnen, mit denen in der bildenden Kunst immer wieder in Variationen operiert wird. Auch die Vorbilder aus Bilderbüchern, Cartoons, Filmen, Werbung und Spielen prägen unsere visuellen Schemata, die ebenfalls einer prädikativen Codierung unterliegen. Exposition, Neuheit, Affekt, Wiederholung, individuelle und kollektive Urteile bilden eine fließende, sich ständig anpassende Grundierung und Rahmung des Sehens. Erst dieses adaptive Sehen ermöglicht die Integration neuer sinnvoller Formen und Inhalte neben dem Bestehenden. Die phänomenologische Breite und progressive Dynamik des PCT-Ansatzes zeigt seine konzeptionelle Überlegenheit gegenüber Versuchen, eine essentialistische Neuroästhetik des Schönen zu begründen, deren Experimente denen in den UX-Labors der Werbeindustrie ähneln.

Was kann Kunst, was Neurowissenschaft?

Um ihre Studierenden mit neuen Ideen zu füttern, bieten Kunsthochschulen seit einigen Jahrzehnten zeitkritischen Gesellschaftstheoretikern und Philosophen - darunter Peter Sloterdijk, Robert Pfaller und Bun Chul Han - ein akademisches Dach. Die intellektuelle Alimentierung junger Kunsteliten scheint naheliegend, wenn zeitgenössische Kunst, wie bei Philip Ursprung zu lesen, als kontinuierlicher hypertextueller Kommentar zu gesellschaftlichen Veränderungen zu verstehen ist.

Von der Renaissance bis ins 19. Jahrhundert bestimmten forschende Maler (da Vinci) und Dichter (Goethe) das Verhältnis der Künste zu den Naturwissenschaften. Es war ein auf Erkenntnis ausgerichtetes Verhältnis. Mit der kapitalistischen Moderne wurde die zunehmende Verwissenschaftlichung und Ökonomisierung fast aller Lebensbereiche selbst zum Gegenstand der Kunst. Damit hat sich das Verhältnis von Kunst und Wissenschaft von einem epistemischen zu einem politisch kommentierenden gewandelt.

Die gegenwärtige radikale Digitalisierung aller Lebensbereiche erfordert ein neues Verhältnis der Künste und Wissenschaften hinsichtlich ihres Wahrnehmungs-, Erkenntnis-, Kritik- und Gestaltungspotenzials im hybriden Zusammenspiel virtueller, fiktionaler und realer Welten. Die Veränderung von Wahrnehmungsgewohnheiten und Wirklichkeitsbezügen durch die alltäglich gewordene Medienkultur stellt auch die post-zeitgenössischen Künste vor neue Herausforderungen. Wie lassen sich Entwicklungs- und Bildungspotenziale der Künste denken, die nicht nur medial vermittelte Bildcodes reproduzieren oder dekonstruieren, sondern Visionen entwerfen, die vorausschauend zu Irritationen, Berührungen und Entwicklungsmöglichkeiten führen?

Um Kunst zu verstehen oder zu schaffen, wird neurobiologisches Wissen auch in Zukunft kaum Voraussetzung sein, aber ein interdisziplinärer Austausch zwischen dem objektivierbaren Wissen der Neuro- und Kognitionswissenschaften und dem subjektiven, erfahrungsbasierten Wissen der Künste kann sich in forschenden Suchbewegungen verschränken und befruchten.

Seit mehr als einem Jahrhundert treffen neurowissenschaftliche Erkenntnisse auf künstlerische Neugier. Dennoch scheint im interdisziplinären Austausch noch nicht viel passiert zu sein. Das ist erstaunlich angesichts der Omnipräsenz Parallelwelten, die um unsere Aufmerksamkeit buhlen und sie zugleich mit verhaltensökonomisch optimierten Algorithmen konditionieren. Das hat zweifellos Auswirkungen auf unsere Sehgewohnheiten. Trotz der Demokratisierung der Bildproduktion, die das digitale Zeitalter mit sich gebracht hat, navigieren wir eher als Konsumenten durch normierte Bildwelten, deren Selektion für uns unsichtbar bleibt. Hier muss die Kunst ihren Anspruch auf Autonomie und die Produktion von Zukunftsbildern geltend machen. Dabei könnte die Auseinandersetzung mit unseren heute viel besser verstandenen neuronalen Grundlagen des Sehens, Denkens, Fühlens und Erinnerns emanzipatorische und kritische Ideen einer radikalen Subjektivität der visuellen Wahrnehmung und des visuellen Ausdrucks freisetzen.



Bildlegende

Hennric Jokeit: Burghölzli, Zürich, 2014/2021 (aus: Diagnosing Hope, Kunsthaus Zürich, 2021)

Die Fotografie der Psychiatrischen Universitätsklinik Zürich, genannt Burghölzli, in Kontrastumkehr einer schwarz-weißen Nachtaufnahme. Die untypische Verteilung von Licht und Schatten und die Widersprüche zur Seherfahrung in der Negativdarstellung entschleunigen und irritieren die Bildwahrnehmung.

1898 wurde der Schweizer Psychiater Eugen Bleuler Direktor des Burghölzli. Genau zehn Jahre später führte er den Begriff der Schizophrenie in die psychiatrische Literatur ein. Es mutet wie ein Treppenwitz der Psychiatriegeschichte an, dass die Schizophrenie ausgerechnet im lustfeindlichen reformierten Zürich erfunden wurde, während der von Bleuler verehrte Sigmund Freud im kaiserlich-katholischen Wien des lüsternen Fin de siècle die Libido ins Epizentrum der Psychoanalyse rückte.

Ein Symptom der Schizophrenie sind visuelle Halluzinationen, die auch pharmakologisch durch Psychedelika wie Psilocybin und LSD ausgelöst werden können. Kaum ein anderes Wahrnehmungsmodell als die Predictive Coding Theory kann das Phänomen der Halluzinationen so plausibel erklären. Halluzinationen scheinen der Preis einer krankhaft enthemmten prädiktiven Codierung zu sein. Der Philosoph Andy Clark hat den Kern des Predictive Codings folgendermaßen zusammengefasst: “

Wahrnehmung selbst ist eine Art kontrollierte Halluzination.

Per visibilia ad invisibilia

Überlegungen zum Christusbild im *Liber de Laudibus Sanctae Crucis* des Hrabanus Maurus

Gereon Becht-Jördens

ὄψις γὰρ τῶν ἀδήλων τὰ φαινόμενα (ópsis gàr tṓn adélōn tà phainómena).
Der Anblick des Unsichtbaren (Undeutlichen) ist das Sichtbare (Erscheinende).
Anaxagoras (Diels, H. & Kranz, W. VS 59 B 21a; Mansfeld, J. & Primavesi, O. 8, 76)

Invisibilia enim ipsius a creatura mundi per ea, quae facta sunt, intellecta conspiciuntur.

Denn das Unsichtbare seiner selbst ist seit der Erschaffung der Welt in den erschaffenen Dingen kennbar und sichtbar.

Rm 1, 20

Die von den ersten Anfängen ihres philosophischen Denkens an bei den Griechen erkennbare Neigung zur Abstraktion, das heißt zum Unanschaulichen, mußte alsbald die Frage aufwerfen, wie dieses Unanschauliche, Unsichtbare gleichwohl zur Sichtbarkeit gelangen und also erkannt werden könne. Die Antwort auf diese Frage schien Anaxagoras, der Lehrer des Sokrates (* ca. 499 v. Chr.; † 428) gegeben zu haben:¹

ὄψις γὰρ τῶν ἀδήλων τὰ φαινόμενα.

Der Anblick des Unsichtbaren (Undeutlichen) ist das Sichtbare (Erscheinende).

Damit soll er sich das Lob keines geringeren als des Demokrit (* ca. 460 v. Chr.; † ca. 370) verdient haben. Da sich das Unsichtbare allein im Sichtbaren zu erkennen gebe, schien also der Erkenntnisweg über das Sichtbare zum Unsichtbaren zu führen. Auch wenn Anaxagoras dabei die unendlich kleinen Elemente im Auge gehabt haben dürfte, aus denen die sichtbaren Dinge bestehen und die sich »infolge der Schwäche« (ὕπ' ἀφαιρότητος αὐτῶν) der menschlichen Sinnesorgane deren

¹ Diels & Kranz (1952, 43), VS 59 B 21a; Mansfeld & Primavesi (2011, 633), 8, 76.

Wahrnehmung entziehen² ließen sich der Begriff des Unsichtbaren und damit der ganze Satz auch im metaphysischen Sinne auslegen: *per visibilia ad invisibilia*, so lautet das Mittelalter hindurch die immer wieder zitierte und variierte Formel, die »das grundlegende Theolegumenon der mittelalterlichen Ästhetik wie eines großen Teils der Zeichentheorie überhaupt« werden sollte.³ Schon dem Apostel Paulus war dieser Gedanke vertraut gewesen, und er zog ihn heran, als er sich im ersten Römerbrief zur Offenbarung des Evangeliums und der Gotteserkenntnis äußerte (Rm 1, 15-20):⁴

Inuisibilia enim ipsius a creatura mundi per ea, quae facta sunt, intellecta conspiciuntur.

Denn das Unsichtbare seiner [sc. Gottes] selbst ist seit der Erschaffung der Welt in den erschaffenen Dingen kennbar und sichtbar.

Das Christentum stand allerdings zu Beginn in der bildkritischen Tradition des Judentums, dem es seine streng monotheistische Religion bekanntlich untersagte, sich ein, womöglich gar anthropomorphes, Bild von seinem einen und unsichtbaren Gott zu machen. Nicht einmal einen Namen hatte dieser, wohl weil beides, Name und Bild, ihn für die Menschen verfügbar, ja geradezu beherrschbar gemacht hätten, wodurch seine Omnipotenz infrage gestellt worden wäre. Außerdem galten die Bilder inexistenter Götter, von Menschenhand aus toter Materie geformt und demnach vergänglich, wie sie die übrigen Völker verehrten, erst recht als ohnmächtig. Nur zeitweise allerdings führte dies zu einem völligen Bilderverbot. Bei dieser grundsätzlichen Ablehnung sollte es aber nicht lange bleiben. Schon im späten Judentum finden sich zahlreiche Belege für eine von diesen rigiden, im Makkabäerzeitalter (165–63 v. Chr.) verschärften Prinzipien abweichende Praxis. In den Katakomben, den Zufluchtsorten der frühen Christen aus der Zeit der Verfolgungen, traten neben das Christusmonogramm und das Fischsymbol auch bildliche Darstellungen, zwar nicht von Gott, wohl aber vom menschengewordenen Gottessohn, vor dem 4. Jahrhundert allerdings vorzugsweise in der Symboldarstellung des guten Hirten oder des Lamms, erst allmählich auch in narrativen Szenen.⁵

Trotzdem blieben Bilder, wie die Kunst überhaupt, lange Zeit umstritten, denn sie standen zum einen im Verdacht, als bloßer Sinnenreiz, nach damaliger Auffassung ein allein körperliches und damit sündhaftes Phänomen, von der rein geistigen Schau abzulenken, deren es zur Erfassung der Geheimnisse des Glaubens bedurfte, zum anderen sah man die Gefahr, daß Bilder als in ihrer Materialität sichtbare Objekte an die Stelle des allein zu verehrenden unsichtbaren Gottes treten würden. Dann könne es zu deren Anbetung, also einem Bilderkult kommen, wie er an zahlreichen Stellen

² Vgl. Diels (1952, 43), VS 59 B 21; Mansfeld & Primavesi (2011, 633f.), 8, 78.

³ Ganz & Lentjes (2004, 9). Vgl. etwa Augustinus; Gregorius magnus; Otto von Freising; Thomas von Aquin. Interpunktion vom Verf. geändert, sämtliche Übersetzungen mit Ausnahme der Biblia vulgata vom Verf.

⁴ Übersetzung aller Zitate aus der Vulgata von Allioi (1846, hier 142), wo nötig geändert, hier »seiner selbst« statt an »ihm«. Vgl. auch Col 1, 12–20 (Anhang V).

⁵ Kollwitz (1957), bes. 5–10.



Bild 1: der gute Hirte, coemeterium maius, 4. Jhdt.

des Alten Testaments mit drastischen Worten als Frevel der Gottlosen verurteilt wird. Bilder von Gottvater finden wir daher erst ab dem 12. Jahrhundert gelegentlich, häufiger erst ab dem 14., zunächst vor allem bei symbolischen Themen wie der Marienkrönung oder dem Gnadenstuhl, noch später in Illustrationen zum Buch Genesis.⁶

Insofern bedurfte die unaufhaltsame Entwicklung christlicher Bildkunst einer überzeugenden Rechtfertigungsstrategie. Die Kirchenväter Laktanz (* ca. 250; † ca. 325) und Augustinus (* 354; † 430) etwa hatten christliche Rhetorik nach dem Vorgang des Lukrez legitimiert, bei dem sie den Vergleich mit dem Vorgehen des Arztes fanden, der den Rand des Bechers, in dem er eine bittere Medizin darreiche, mit Honig bestreiche, um ihn so dem Patienten schmackhaft zu machen.⁷ Dies ließ sich von der Dichtkunst und Rhetorik ohne weiteres auf Kunst jeglicher Art übertragen. Papst Gregor der Große (* ca. 540; † 604) wiederum verglich die Bilder mit Büchern und sah ihre Funktion – angesichts der Schwierigkeit des »Lesens« von Bildern selbst bei vorhandener Textkenntnis wenig überzeugend – darin, die Bibel der Illiteraten zu sein. Wer der Bildungsvoraussetzungen ermangelte, um die Bibel lesen zu können, dem sollten stattdessen wenigstens Bilder ihre Inhalte vermitteln.⁸ Daß die Menschen des Umwegs über die sichtbaren Dinge geradezu bedürften, um zum Unsichtbaren zu gelangen, führte der Papst auf die psychisch beeinträchtigenden Folgen des Sündenfalls zurück.⁹ Dennoch fehlte es der christlichen Bildkunst nicht an entschiedenen Gegnern innerhalb der christlichen Kirche, den sogenannten Ikono-klasten (Bilderzerstörer). Im byzantinischen Bilderstreit des 8. und 9. Jahrhunderts prallten die Gegensätze derart heftig aufeinander, daß es sogar zu Gewaltexzessen

⁶ Vgl. Kollwitz et. al. (1968, bes. 356–363); Braunfels (1968; 1970); van Os (1970, bes. 673f.).

⁷ Lucretius Carus, de rerum naturis I 935–950; Lactantius, diuinae institutiones V 1, 14; Augustinus, de doctrina christiana IV 5, 8.

⁸ Gregorius Magnus mor. in Iob XXVI 12, 17–18.

⁹ Gregorius Magnus in cant. 1–4.. S. unten S.55f..

zwischen Ikonoklasten und Ikonodulen, den Bilderverehrern, kam. Der Bilderstreit, der nach dem II. Konzil von Nizäa von 787 auch auf den lateinischen Westen übergreifen hatte, wo die gemäßigt bilderfreundlichen Konzilsbeschlüsse nicht zuletzt aufgrund ungenauer Übersetzungen aus dem Griechischen ins Lateinische, die zur Verwischung des Unterschiedes zwischen allenfalls akzeptabler Verehrung und verwerflicher Anbetung geführt hatten, zunächst auf den erbitterten Widerstand Karls des Großen und der an seinem Hof wirkenden Theologen geführt hatten. Immerhin hatten auch diese anerkannt, daß Bilder zur Ausschmückung der Kirchen und zur Gedächtnisstütze dienen könnten, ohne dem aber größeren Wert beizumessen. Auf die Intervention Papst Hadrians I. (772–795) in Rom hatte Karl der Große indes auf der Synode von Frankfurt (794) schließlich eingelenkt und die vorwiegend bildkritischen Libri Carolini des Hoftheologen Theodulf von Orleans (* ca. 750/760; † 821) zurückgezogen.¹⁰ Eine vorherrschend bildkritische Skepsis prägte aber die Epoche der Karolinger auch weiterhin und führte im 9. Jahrhundert zu neuen Debatten.¹¹

In dieser Situation machte sich der Fuldaer Mönch und spätere Abt Hrabanus Maurus (* ca. 784; † 856), der Schüler des Hoftheologen Alkuin von York (* 735; † 804),¹² wohl auf Weisung seines Lehrers, der an der Abfassung der theologischen Streitschrift nicht beteiligt und in der entscheidenden Phase des Konflikts wegen einer Reise in seine englische Heimat vom Hof abwesend gewesen war, daran, in einem einzigartigen Gesamtkunstwerk die Möglichkeiten christlicher Bildkunst als Medium der Offenbarung im Rahmen einer Gesamtdarstellung der Kreuzestheologie und zugleich einer Meditation über diese auszuloten. Dieses Gesamtkunstwerk war der Liber de laudibus Sanctae Crucis, ein Figurengedichtzyklus über die Ruhmes-taten des Heiligen Kreuzes mit Kreuzfiguren und bildlichen Darstellungen sowie Autokommentar und Prosaparaphrase.¹³

Figurengedichte, die es seit der Antike gibt, begegnen in verschiedenen Formen.¹⁴ Hrabanus Maurus wählte unter diesen nach dem Vorbild des Publilius Optatianus Porfyrius (* ca. 260/270; † ca. 335) die anspruchsvollste, das sogenannte carmen cancellatum. Es besteht aus einem rechteckigen Feld aus Versen gleicher Buchstabenzahl, in das Figuren, also graphische Zeichen oder Bilder, eingetragen sind. Alle Buchstaben der Verse des Grundtextes, die in diese Figuren zu stehen kommen, müssen zusammengekommen einen Text, zumeist wiederum einen Vers, ergeben, der in einer sinnvollen Beziehung zum Grundtext steht.

Da lateinische Verse nicht auf dem Wechsel betonter und unbetonter Silben, sondern auf der streng geregelten Abfolge von langen und kurzen Silben beruhen, waren das extrem schwierig zu verwirklichende formale Anforderungen, zumal bei

10 Vgl. Berndt (1997); Fried & Saurma-Jeltsch (1994).

11 Vgl. Kessler (2000, bes. 127f.) Zu den Fragen um die Sichtbarmachung des Unsichtbaren vgl. Kitzinger (2019); Hagemann & Mostert (2005); Ganz & Lentjes (2004); de Nie, Morrison, & Mostert (2004); Chazelle (2001); Kessler (2000).

12 Vgl. Tresp & Schmucki (2010).

13 Perrin (1997). Vgl. Beukers (2019); Ferrari & Dreyer (2010); Ernst (2012, 117–233; 2008); Embach (2007); Wilhelmy in Kotzur (2006, 22–32, 33–42, 43–82, 83–116); Chazelle (2001, 99–131); Ferrari (1999, 1996); Becht-Jördens (1996, 337–342); Spilling (1992); Müller (1973).

14 Vgl. Ferrari (2017); Ernst (2012; 1991); Schaller (1989; 1961).



Bild 2: Widmung des Liber de laudibus sanctae Crucis an Ludwig d. Frommen

Hrabans Liber de laudibus Sanctae Crucis bei einigen Gedichten die Figur wiederum aus Buchstaben besteht, sodaß sogar eine dritte Textebene vorhanden ist, in einem sogar eine vierte.

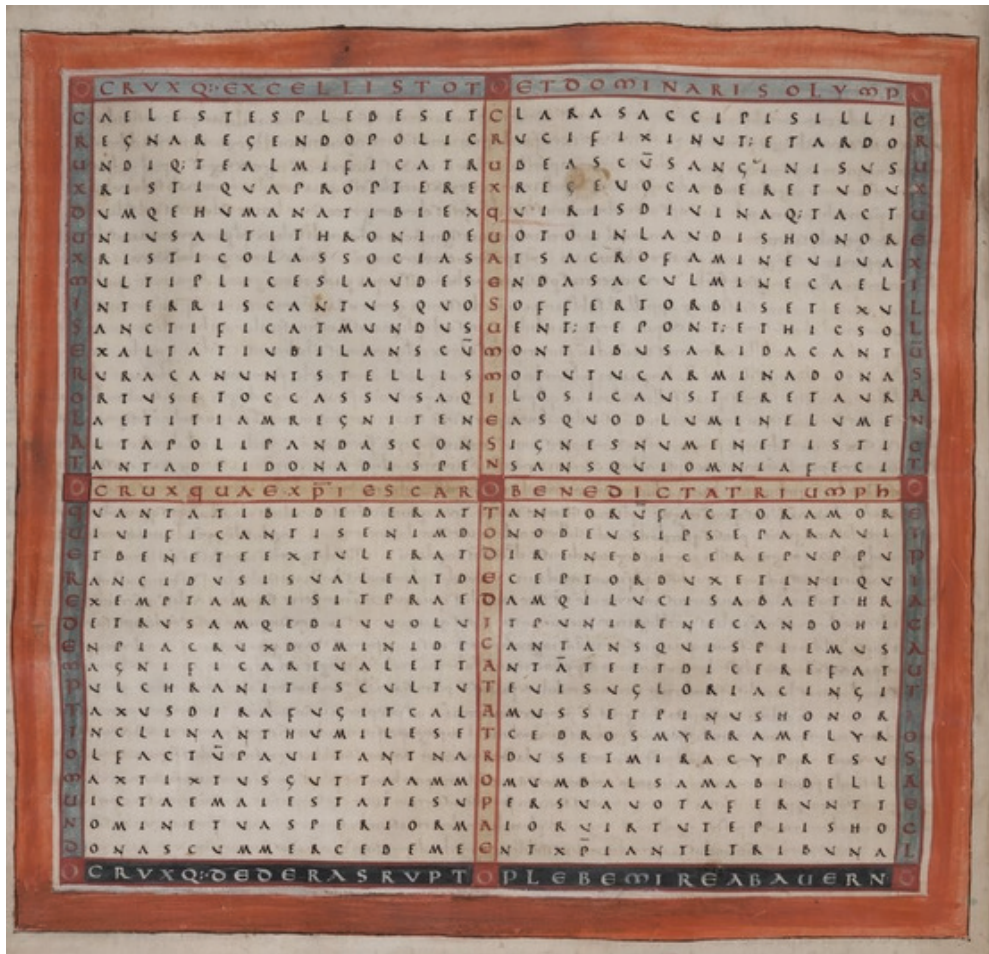


Bild 3: laud. cruc., fig. II

Die Schwierigkeit der Handhabung, die ohne göttliche Vorsehung und Hilfe das Menschenmögliche zu übersteigen schien, konnte als eine Art Gottesbeweis angesehen werden.

Herabanus Maurus nahm dieses Werk auf der Grundlage eines symbolistischen Weltbildes in Angriff, das »von der Deutung der Schöpfungswelt Gottes ausgeht«, deren Sinn durch »Naturallegorese« erkannt wird. Für diese ist, »weil Gott den Kosmos geschaffen hat, [...] auch jeder Teil von ihm Hinweis auf seinen Schöpfer«¹⁵. Außer der Bibel war demnach die Schöpfung Medium der Offenbarung, und damit führte ein Erkenntnisweg vom Sichtbaren, also auch Abbildbaren, zum Unsichtbaren: Per visibilia ad invisibilia. Dazu kam die sogenannte nizäno-konstantino-

15 Meyer (1977, 31).

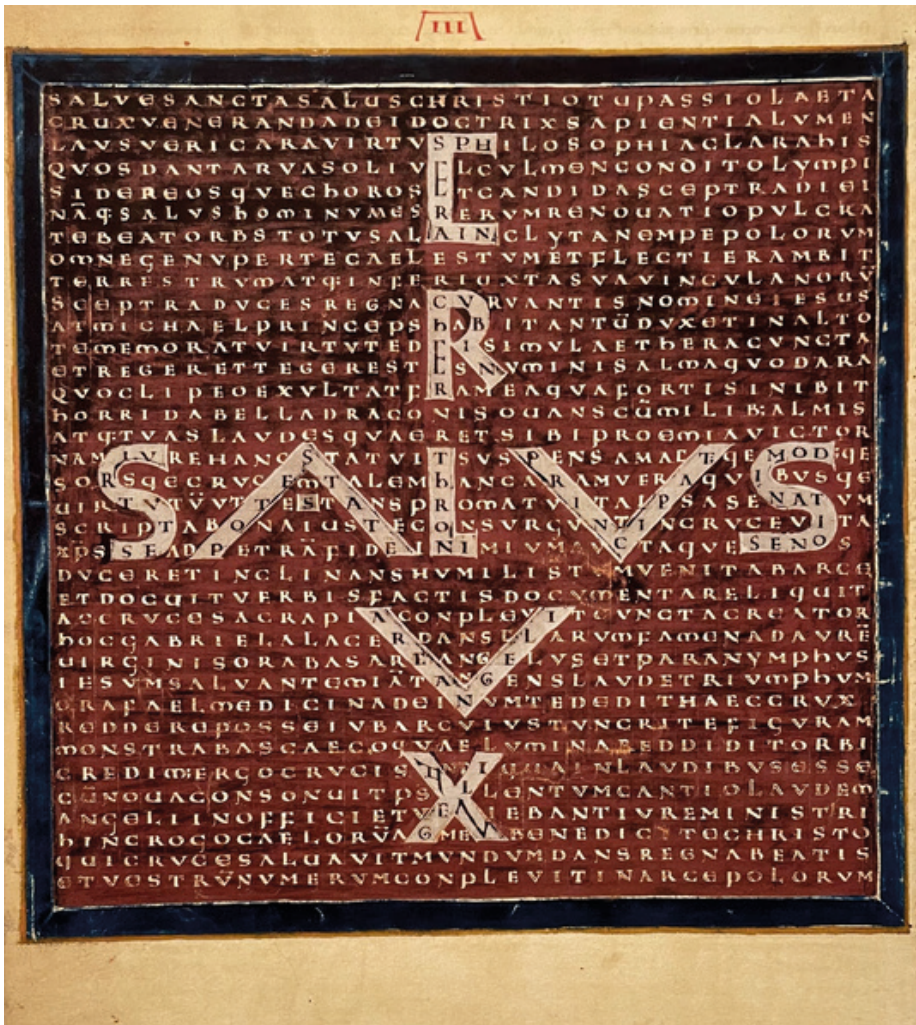


Bild 4: laud. cruc., fig. III

politanische Zweinaturenlehre. Wenn in Christus die göttliche und die menschliche Natur jeweils unverkürzt und unvermischt nebeneinander bestanden, mußte das Bild seines menschlichen Leibes zumindest ein möglicher Ausgangspunkt der Gotteserkenntnis sein. Man konnte in diesem Leib ein Medium göttlicher Offenbarung erblicken.¹⁶ Es galt also, die Konsequenzen aus der päpstlichen Reaktion auf die Stellungnahme des fränkischen Hofes zu ziehen und die dem Bild nach der Klarstellung des Papstes zukommende Rolle als Medium zur Geltung zu bringen.¹⁷

¹⁶ Vgl. etwa Hamburger, in: Ganz & Lentjes (2004, bes. S. 113f.). S. unten S. 53f.

¹⁷ Vgl. Becht-Jördens (1996, bes. S. 338f., Anm. 42), wo allerdings richtigzustellen ist, daß Papst Hadrian nicht auf die Libri Carolini selbst reagierte, sondern auf das diese vorbereitende Schreiben des fränkischen Hofes, das Capitulare contra synodum von 792 (ed. Dümmler, E. Monumenta Germaniae Historica. Epistolae V, S. 5–57, darin die Zitate aus dem verlorenen Capitulare).



Bild 5: *laud. cruc.*, fig. XXII

Das aber setzte voraus zu klären, wozu Bilder überhaupt dienen sollten und wie-so es ihrer zusätzlich zum Bibeltext bedürfe. Um diese Frage aber positiv zu beantworten, war zu klären, was das Bild über den Text hinaus vermag. Die von Hrabanus Maurus gewählte Form des Figurengedichts betonte, was von Teilen der Forschung bis heute verkannt wird,¹⁸ zunächst einmal die unauflösliche Zusammengehörigkeit von Text und Bild, denn der Text brachte das Bild hervor, und das Bild den Intext. Beide existieren demnach nicht unabhängig voneinander, und nur im Zusammenwir-

18 So noch Ernst 2008 (2008, 32f.); Beukers (2019, 27). Vgl. aber Ferrari & Dreyer, (2010); Ferrari (1999, 18–21 mit Anm. 49, Anm. 57); Becht-Jördens (1996, 337).

ken erfüllen sie ihren Zweck, den Glauben zu verkünden und die Menschen für ihn zu gewinnen. Worin aber bestand angesichts der Tatsache, daß es sich beim christlichen nicht anders als beim jüdischen Gott um ein immaterielles, körperloses und damit unsichtbares, also auch nicht abbildbares Wesen handelte, der spezifische Beitrag des Bildes?

Mit Figura I gibt Hraban seine Antwort.

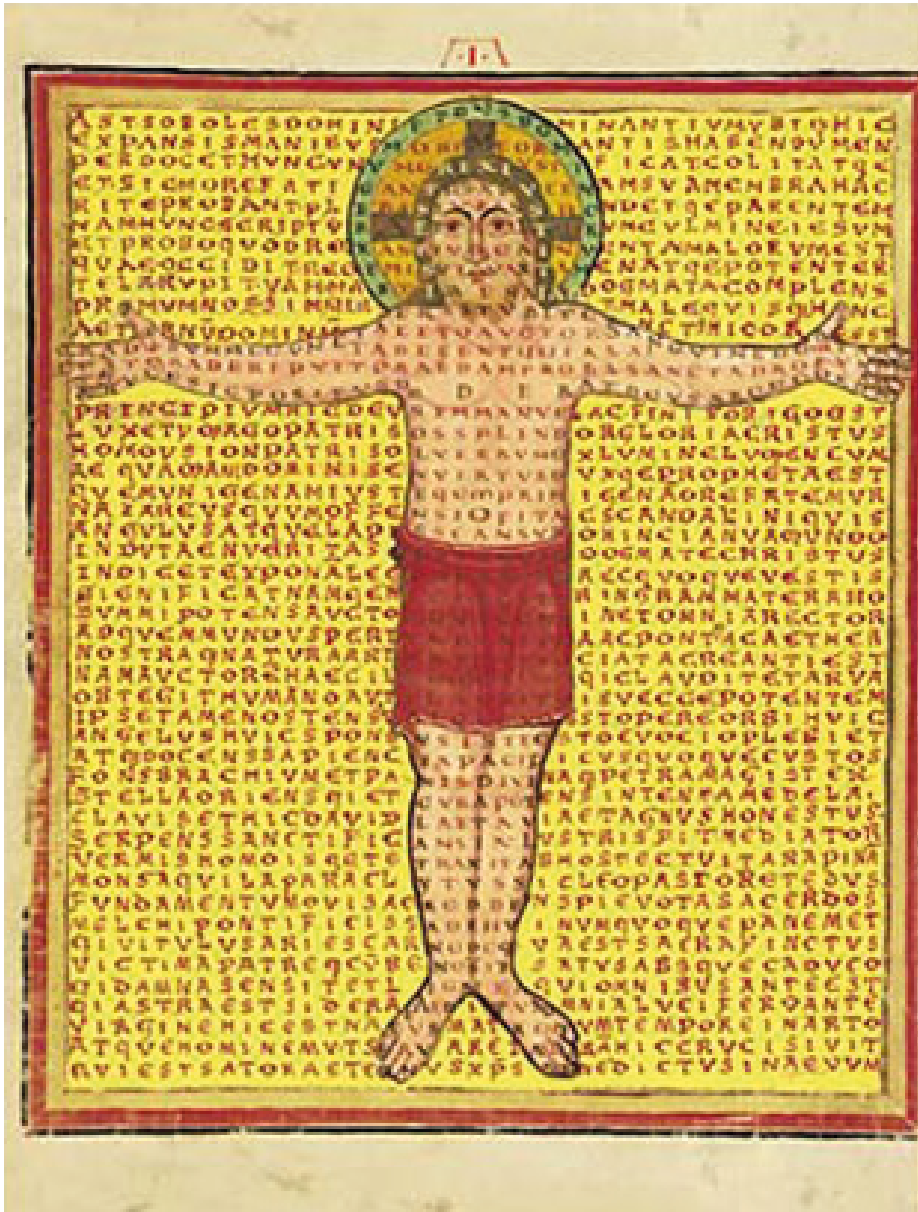


Bild 6: laud. cruc., fig. I

Sie ist indes bisher unerkannt geblieben. Denn das Christusbild wird von der gesamten bisherigen Forschung durchweg als Kreuzigungsdarstellung betrachtet.¹⁹ Zwar hat man Abweichungen von der üblichen Ikonographie von Kreuzigungsdarstellungen durchaus registriert, so das Fehlen eines Kreuzes und der Wundmale, der Leidenswerkzeuge und Begleitfiguren sowie die aufrechte Kopfhaltung und den frontal dem Betrachter zugewandten Blick, aber es wurde nicht nach den Gründen gefragt und nicht die entsprechende Schlußfolgerung gezogen: Trotz der kreuzgestaltigen Körperhaltung kann es sich angesichts so bedeutsamer Abweichungen nicht um eine Kreuzigungsdarstellung handeln, weder um eine, bei der, so Gereon Beukers, nicht wie im Spätmittelalter der leidende Christus, der Schmerzensmann im Vordergrund (steht), »sondern der Weltschöpfer, Weltherrscher und König der Könige« und die »die divinen Funktionen Christi besonders heraus (hebt)«,²⁰ noch um eine, so Wilhelm Wilhelmy, bei der »das Abbild der menschlichen Natur Christi« (110B Abs. 2), »der Mensch am Kreuz« gezeigt würde (ebd. Abs. 1 mit Bez. auf das Großkreuz von St. Peter, das als Analogon herangezogen ist).²¹ Denn die Darstellung ließe sich an keiner Stelle in den in den Evangelien beschriebenen Lebenslauf des Jesus von Nazareth einfügen, auch nicht etwa in einen Passionszyklus unmittelbar vor der Kreuznagelung. Einen ersten Hinweis auf den tatsächlichen Gegenstand der Darstellung gibt der Autokommentar zu Figura I:

Siehe, das Bildnis des Erlösers weiht durch die Stellung seiner Gliedmaßen die für uns heilbringendste, süßeste und liebenswerteste Kreuzesgestalt, damit wir, wenn wir an seinen Namen glauben und seinen Weisungen gehorchen, durch seine Passion die Hoffnung auf das ewige Leben haben, damit wir, sooft wir das Kreuz anblicken, uns seiner selbst erinnern, der für uns an ihm gelitten hat, um »uns aus der Macht der Finsternis zu entreißen« (Col 1, 13).

Wir sehen also ein Bild des Erlösers, der das Kreuz einweiht, indem er seinen Leib durch die Stellung seiner Gliedmaßen in die Kreuzgestalt bringt, ihn damit zum Zeichen des Kreuzes macht und so das Kreuz feierlich als Heilszeichen einsetzt. Dies kann aber keinesfalls im Zusammenhang der vom römischen Statthalter Syriens Pontius Pilatus angeordneten Kreuzigung auf dem Hügel Golgatha bei Jerusalem geschehen. Denn da das Kreuz, wie Hraban in den 28 Figurengedichten und den zugehörigen Kommentaren demonstriert, die Grundstruktur des gesamten Kosmos ist und damit dem Schöpfungsplan zugrundeliegt,²² kann die Einsetzung des Kreuzes als Heilszeichen, da sie eine Voraussetzung der Weltschöpfung darstellt, nicht erst im Anschluß an diese erfolgt sein. Sie geht vielmehr einher mit der Zeugung des Gottessohnes aus dem Vater vor aller Zeit. Da diese nun ihren einzigen Sinn darin

19 Zu Figura I (B1) vgl. Beukers (2019, 21–27); Zink (2015); Ernst (2008, 42, 45); Haarländer (2006, 112–116) (Übersetzung); Wilhelmy in Kotzur (2006, 26–29, 104, 106, 110–112); Chazelle (2001, 79, 81, 99–105, 114–118); Ferrari (1999, 323–334); Becht-Jördens (1996, 337–342). Die einzige Ausnahme ist bisher Bonne 1993 (Lit. I), der allerdings keine über die bloße Feststellung des Sachverhalts hinausreichenden Schlußfolgerungen aus seinen Beobachtungen zieht.

20 So Beukers (2019, 25f.).

21 So Wilhelmy in Kotzur (2006, hier 26, 110f.), dort die Zitate.

22 Vgl. Ferrari (1999, 71–84, 132–135, 253).

hat, durch Menschwerdung und Opfertod des Gottessohnes die sündhafte Menschheit zu erlösen, sind insofern Kreuz und menschlicher Leib mit der Zeugung des Gottessohnes und der Annahme des Erlösungsauftrages durch diesen zugleich gegeben. Sie sind keine nachträglich, erst mit Menschwerdung und Kreuzigung, erworbenen Akzidentien, sondern als seine Bestimmung von Anfang an ursprüngliche Wesensbestandteile der göttlichen Natur des Christus. Der menschliche Leib ist demnach im gezeugten Gottessohn, wie übrigens nach Paulus die gesamte Schöpfung,²³ vor aller Zeit präexistent gegeben. Figura I zeigt also nicht den Gekreuzigten (*crucifixus*), sondern den zu Menschwerdung und Kreuzigung bestimmten Gottessohn (*crucifigendus*) im Moment seiner Zeugung, in dem er zugleich seinen Erlösungsauftrag annimmt, in seinem präexistierenden, respektive in der Begriffssprache des Johannes Scottus (* frühes 9. Jhdt.; † spätes 9. Jhdt.) subsistierenden, Leib.²⁴ Mit der Annahme des Erlösungsauftrages aus Menschenliebe ist dieser wesensmäßiger Bestandteil des Gottessohnes, und sein menschlicher Leib, den zu einem bestimmten Zeitpunkt der Heilsgeschichte anzunehmen er vom Vater ausersehen und auch selbst entschlossen ist, ist das sichtbare Zeichen des Wesens des unsichtbaren Gottessohnes, damit aber auch des wesensgleichen Vaters selbst. Dies führt Hrabanus Maurus im Kommentar zur Figura I im Anschluß an den Apostel Paulus²⁵ nun weiter aus:

Imago [»Bild«] wird er genannt wegen der vollkommenen Übereinstimmung mit dem Vater, Figura [»Gestaltzeichen«], weil er, indem er die Knechtsgestalt annahm, durch die Übereinstimmung in Werken und Tugenden in sich das Ebenbild des Vaters und dessen gewaltige Größe bezeichnet hat.

Mit dem menschlichen Leib des fleischgewordenen Gottessohnes als sichtbarem Zeichen für etwas Unsichtbares, nämlich sein aller sinnlichen Wahrnehmbarkeit entzogenes göttliches Wesen, seine Menschenliebe, seinen Erlösungswillens und seine Opferbereitschaft, stattet daher Hrabanus Maurus auch schon den vor aller Zeit Gezeugten aus, dessen Menschwerdung damit gleichsam vorwegnehmend. Die Darstellung dieses Leibes kann und soll also nicht etwa zeigen, wie der Gottessohn aussieht, was unmöglich ist, weil seine göttliche Natur als körperlos, immateriell und rein geistig aufzufassen ist. Aber dieser Leib ist Zeichen für sein ihm mit dem Vater gemeinsames unsichtbares göttliches Wesen und dessen alleinige Ausrichtung auf die Erlösung der Menschheit.

Die bildliche Darstellung gestattet, wenngleich sie nicht als Abbild von etwas Körperlichem, dem Leib des Menschen Jesu zu verstehen, sondern als Zeichen eines Unsichtbaren zu deuten ist, des Gottessohnes der zwei Naturen vor aller Zeit, dem Betrachter über die kognitive Erkenntnis dieses verborgenen Wesens hinaus, eben weil es kein abstraktes Zeichen ist, sondern ein menschliches Bildnis, die Aufnahme einer

23 Col 1, 16sq., vgl. Johannes Scotus, *homilia super »In principio erat uerbum« et commentarius in euangelium Iohannis* (8–10).

24 Die begriffliche Unterscheidung zwischen den verschiedenen Seinsweisen, dem zeitlichen *esse* und dem ewigen *superessentialen*, überzeitlichen, überräumlichen, unveränderlichen *subsistere*, trifft wenig später Johannes Scotus (*hom.* 9–10.).

25 Col 1, 15: *qui (sc. filius) est imago dei inuisibilis*. »Welcher ist das Ebenbild Gottes, des Unsichtbaren.«

emotionalen Beziehung zu dem Dargestellten. Entscheidend dafür ist der Blickkontakt: »Wende deine Augen von mir, denn sie ziehen mich an sich«, (Ct 6, 4) sagt deshalb im Hohelied Salomos der Liebende zur Geliebten. Nach der allegorischen Auslegung geht es dort wie hier um die Liebe zwischen Gott und den Menschen respektive der Kirche. Abweichend von der ikonographischen Tradition der Kreuzigungsdarstellungen, der gemäß der Gekreuzigte mit geneigtem Haupt und zu Boden gerichtetem Blick gezeigt zu werden pflegt, zeichnet sich der Erlöser der *Figura I* durch die aufrechte Kopfhaltung und die frontale Ausrichtung des Gesichts aus. Sein Blick begegnet dem des Betrachters. Davon geht eine starke Appellfunktion aus. Dieser Blick fordert suggestiv eine Antwort. Worin sie besteht, verdeutlicht das Figurengedicht auf seine Weise. Auf beiden Augen des Erlösers liegt jeweils der Buchstabe O.

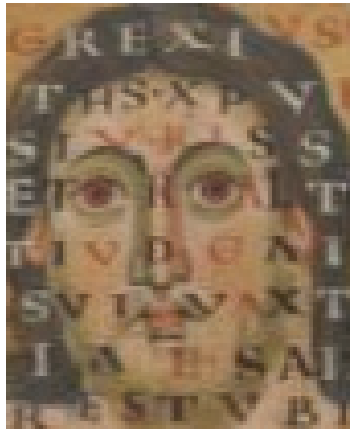


Bild 7: Ausschnitt aus *laud. cruc.*, fig. I]

Diese beiden O aber gehören im Grundtext zu dem Wort *oro*, »ich bete an«. Die Anbetung des göttlichen Erlösers ist also die Antwort, zu der dieser durch seinen zugewandten, liebevollen Blick auffordert und mit ausgebreiteten Armen einlädt. Im mehrdeutigen Intext gehören dieselben beiden O zum Wort *ordo*. *Ordo iustus deo*, »Die vor Gott gerechte Ordnung«, das ist erstens der *ordo* des der *iustificatio* (»Rechtfertigung«) der sündigen Menschheit gegenüber Gott dienenden Erlösungswerks, zweitens der *ordo* der Liturgie des ihm als Dank geschuldeten und darauf antwortenden Gotteslobes, drittens der *ordo* des *Liber de laudibus Sc̃ae Crucis* selbst, den Hraban als Gott geschuldetes Dankopfer und als eine Art Privatliturgie betrachtet.

Jetzt wird deutlich, warum das Bild als Medium für Hrabanus Maurus unverzichtbar ist: Als Medium göttlicher Selbstoffenbarung ist es das Gegenstück zum Leib des fleischgewordenen Christus. Es erinnert an diesen Leib, an die in der Fleischwerdung liegende Selbsterniedrigung des Gottessohnes, an dessen unbedingten Offenbarungs- und Erlösungswillen und seine grenzenlose Menschenliebe, die in der Selbsterniedrigung der Fleischwerdung und im Erleiden des Kreuzestodes zum Aus-

druck kommt. Es zeigt diesen Leib als den dessen, »der sich auf dem Altar des Kreuzes selbst als unbeflecktes Opfertier Gott darbrachte,« respektive des »unbefleckten und makellosen Lammes«. Und es ermöglicht die Gottesbegegnung, indem es, die bloße Gotteserkenntnis ergänzend und über sie hinaus, den unsichtbaren Gott nahbar macht, Angst nimmt, Vertrauen einflößt, emotionale Anteilnahme am Leiden und vor allem die Liebe entfacht, die anders als etwa in der römischen Religion, die nur Furcht und Ehrfurcht kennt, in der christlichen wie schon in der jüdischen Religion für die Beziehung zwischen Gott und Mensch konstitutiv ist. Nicht der Text, sondern das Bild ist es, das die Erfahrung eines Gottes ermöglicht, der die Menschen anblickt und dessen menschenfreundliches Wesen sich in seinem Anblick der Schau des Betrachters offenbart. Voraussetzung der Möglichkeit eines solchen Bildes aber ist die Fleischwerdung, auf die es als vor aller Zeit verheißenes Heilsinstrument verweist und die nach Hrabans Ausführungen nur zustandekommen konnte, weil sich der Gottessohn aus Menschenliebe »dazu herabgelassen hatte, am Ende der Zeit erniedrigt im Fleische geboren zu werden und zu sterben.«

Im abschließenden Gedicht XXVIII führt die vergegenwärtigende Meditation dieses Selbstopfers des Gottessohnes den Autor zu der Bitte an das Kreuz:

O lebendiges Holz und heilbringender Altar, Dich bete ich an, Du Hoffnung auf das ewige Leben, und ich erlebe, durch Dich, das heiligste Gebilde, als ein Gott dargebrachtes und ihm willkommenes Opfertier zu leben.

Diese Bereitschaft zum Opfer der Selbstpreisgabe, genauer zur Preisgabe des irdischen Lebens und seiner zeitlichen Freuden, um der endgültigen Vernichtung im ewigen Feuer zu entgehen und in der Christusnachfolge die immerwährenden des ewigen Lebens zu erlangen, ist die Antwort des Künstlers auf die aus grenzenloser Menschenliebe vollzogene Selbstpreisgabe des Gottessohnes, zu der er auch den Betrachter und Leser auffordert. Gerade auf dieser vollkommenen Liebe und der aus ihr hervorgehenden vollkommenen Bereitschaft zur Hingabe, die der Gottessohn mit dem Vater teilt, der ihn beauftragt und gesandt hat, beruht aber die Wesensgleichheit mit diesem, und sie ist es denn auch, die den Sohn zur allein mit dem Auge des Geistes zu schauenden imago des unsichtbaren Gottes machte, seinen menschlichen Leib aber, den er dazu angenommen hatte und in dem diese Liebe wirkmächtig zum Ausdruck kommt, zu deren sichtbarem wirkmächtigen Symbol.

Das Christusbild, das diesen Leib zeigt, ist also beides zugleich, sein mit den fleischlichen Augen zu erblickendes Abbild, aber auch und vor allem eine symbolische Darstellung des unsichtbaren rein geistig erfaßbaren göttlichen Wesens. Denn »das Sichtbare wird,« wie bereits Gregor der Große zum Bewußtsein bringt, »nur durch das Unsichtbare (nämlich den unsichtbaren Geist) erblickt.« Und doch ist für die körpergebundenen, mehr am Sinnlichen als am Geistigen haftenden Menschen, wie wiederum bereits Gregor der Große festgestellt hatte, die sinnliche Wahrnehmung des Sichtbaren die »Leiter des Denkens« (scala considerationis), die sie vom



Bild 8: laud. cruc., fig. XXVIII

Sichtbaren zum Unsichtbaren aufsteigend zur Gotteserkenntnis führt. Vor allem bedürfe aber das nach dem Sündenfall erkaltete und zur unmittelbaren Schau Gottes nunmehr unfähige Herz, wie Gregor im Prolog zu seinem Hoheliedkommentar ausführt, des Weges über die seinen Sinnen zugänglichen Gegenstände, um seine von ihnen hervorgerufenen Emotionen von ihnen auf ihre nicht sinnlich wahrnehmbaren allegorischen Entsprechungen zu übertragen und die Liebe zu diesen zu entzünden. Will demnach Gott im Menschen Gefühle erwecken und seine liebende Zuneigung gewinnen, so genügt meist nicht das Wort allein, nicht einmal wenn er sich dazu herabläßt, sich der hoherotischen Sprache des Hoheliedes zu bedienen. Dazu bedarf es wegen seiner stärkeren und unmittelbareren Wirkung, der man sich kaum zu entziehen vermag, noch zusätzlich seines Anblicks im Bild.

Das Bild des vor aller Zeit zur Fleischwerdung bestimmten Gottessohnes der *Figura I* (siehe Bild 6) ist indes kein äußeres Bild, also die bildliche Darstellung eines real existierenden sichtbaren Gegenstandes, sondern die Darstellung eines inneren Bildes,²⁶ dessen Ursprung die Vorstellung seines Schöpfers ist, der sich wiederum für sein Werk, wenn auch explizit nur für dessen Text, immer wieder auf göttliche Inspiration beruft. Es war so unkonventionell und kühn, daß es keine Nachfolge gefunden hat, entweder weil man es nicht verstand, oder weil es als zu irritierend empfunden wurde. Dies zeigt sich daran, daß es zwar mehrere ikonographisch auf das Christusbild des *Liber de laudibus Sanctae Crucis* zurückgehende Bildnisse gibt (siehe Bild 9), die aber ausnahmslos gerade diejenigen Details, die seine Besonderheit ausmachen, korrigieren.

Das singuläre innere Bild des visionär geschauten Unsichtbaren, des vor aller Zeit gezeugten Gottessohnes im Moment, da er das Kreuz als Heilszeichen einsetzt und den Betrachter zur empathischen Teilnahme, zur Gottesliebe und zur Annahme seines Heilsangebots auffordert, wird in allen bekannten Beispielen zu einem äußeren Bild, zu einer konventionellen Darstellung der Kreuzigung des Jesus von Nazareth, umfunktioniert. Es hat aber auch so mißdeutet noch einen wesentlichen Beitrag zur Überwindung der theologisch begründeten und bis ins 9. Jahrhundert fortbestehenden Bedenken gegen das Bild geleistet. Auch die Bilder, deren Entstehung es den Weg geebnet hat, funktionieren, auch sie leisten einen wesentlichen Beitrag zur Stiftung einer emotionalen Beziehung zwischen den Menschen und dem fernen, unsichtbaren Gott, der ihnen durch sie nahegebracht wird und aus seiner vollkommenen Unsichtbarkeit hervortritt zu wenigstens partieller Sichtbarkeit. Die unmittelbare Schau Gottes von Angesicht zu Angesicht indes bleibt, wie der Apostel Paulus im ersten Korintherbrief sagt, dem in die Ewigkeit Eingetretenen vorbehalten:

Jetzt sehen wir durch einen Spiegel rätselhaft; alsdann aber von Angesicht zu Angesicht.

26 Zur Unterscheidung von äußeren und inneren Bildern vgl. Hüter (2015).



Bild 9: Otfried von Weissenburg, *Liber euangeliorum*, Wien, letztes Drittel des 9. Jh.

Literatur

- Allioli, J. F. (Ed.) 1846. Die Heilige Schrift des Alten und Neuen Testaments aus der Vulgata mit Bezug auf den Grundtext neu übersetzt und mit knappen Anmerkungen erläutert, Bd. 9. Landshut: von Vogelsche Verlagshandlung.
- Baumstark, A. et al. 1954. Bild. Realenzyklopädie für Antike und Christentum, Bd. 2 (287–341). Stuttgart: Hiersemann.
- Becht-Jördens, G. 1996. *Litterae illuminatae*. Zur Geschichte eines literarischen Formtyps in Fulda. Schrimpf, G. (Hrsg.). 1996. Kloster Fulda in der Welt der Karolinger und Ottonen (325–364). Frankfurt am Main: Knecht.
- Belting, H. 2020. Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst München: Beck.
- Berndt, R (Hrsg.). 1997. Das Frankfurter Konzil von 794. Kristallisationspunkt karolingischer Kultur. Akten zweier Symposien (vom 23. bis 27. Februar und vom 13 bis 15. Oktober 1994) anlässlich der 1200-Jahrfeier der Stadt Frankfurt am Main, Bd. 1–2. Mainz: Selbstverlag der Gesellschaft für Mittelrheinische Kirchengeschichte.
- Beukers, K. G. 2019. Kreuzeslob. Frühmittelalterliche Bildgedichte von Hrabanus Maurus. Kunsthistorischer Kommentar zur Faksimile-Ausgabe der Handschrift aus der Bibliotheca Apostolica Vaticana Reginensis latinus 124, Stuttgart: Belser.
- Braunfels, W. 1968. Dreifaltigkeit. Lexikon der Christlichen Ikonographie, Bd. 1 (525–537). Freiburg: Herder.
- Braunfels, W. 1970. Gott, Gottvater. Lexikon der Christlichen Ikonographie, Bd. 2 (165–170). Freiburg: Herder.
- Cantelli Berarducci, S. 2006. *Hrabani Mauri opera exegetica*, Bd. 1. Turnhout: Brepols.
- Chazelle, C. 2001: *The Crucified God in the Carolingian Era. Theology and Art of Christ's passion*, Cambridge: Cambridge University Press.
- de Nie, G., Morrison, K. F., & Mostert, M. (Hrsg.). 2004. Seeing the Invisible in Late Antiquity and the Early Middle Ages. Papers from verbal and pictorial imaging. Representing and accessing experience of the invisible. 400–1000. Utrecht, 11. –13. December 2003. Turnhout: Brepols.
- Diels, H. (Ed.). 1952. Die Fragmente der Vorsokratiker Griechisch und Deutsch, Bd. 2. Berlin: Weidmann.
- Dümmler, E. (Ed.) 1899. *Monumenta Germaniae Historica. Epistolae*, Bd. V. Berlin. Weidmann.
- Dünzl, F. 2020. Bilderstreit im ersten Jahrtausend. Bußer, M., Greb, D. & Pfeiff, J. (Hrsg.) 2020. Geschichtlichkeit als religiöses Existenzial. Gedenkschrift für Franz Dünzl (1960–2018) (61–100). Würzburg: Echter.
- Embach, M. 2007. Die Kreuzesschrift des Hrabanus Maurus »De laudibus sanctae crucis«. Trier: Paulinus.
- Ernst, U. 1991, *Carmen figuratum*. Geschichte des Figurengedichtes von den antiken Ursprüngen bis zum Ausgang des Mittelalters. Köln: Böhlau.
- Ernst, U. 2008. Hrabanus Maurus. *Praeceptor Germaniae und Poeta theologus*. Kössinger Kössinger, N. (Hrsg.) 2008. Hrabanus Maurus. Profil eines europäischen Gelehrten (23–62), St. Ottilien: Eos.
- Ernst, U. (Hrsg.). 2012 *Visuelle Poesie. Historische Dokumentatiom theoretischer Zeugnisse*, Bd. 1 Von der Antike bis zum Barock, Berlin: de Gruyter.

- Feld, H. 1990. *Der Ikonoklasmus des Westens*. Leiden: Brill.
- Ferrari, M. C. 1996. *Hrabanica*. Hrabans *De laudibus sanctae crucis* im Spiegel der neuesten Forschung, in: Schrimpf, G. (Hrsg.). 1996. *Kloster Fulda in der Welt der Karolinger und Ottonen (493–526)*. Frankfurt am Main: Knecht.
- Ferrari, M. C. 1999. *Il liber sanctae crucis di Rabano Mauro*. Testo – immagine – contesto. Bern: Peter Lang.
- Ferrari, M. C. 2017. *Figure dell'universo. Poesia e profezia nei carmi figurati medievali*. Costa, St., Benedetti, L. & Gallo, F. (Hrsg.) 2017. *Miscellanea Graeco-Latina IV (3–29)*. Milano: Bulzoni.
- Ferrari, M. C. & Dreyer, M. 2010. *Vana in imagine forma? Hrabanus über Bild und Text*. Krause, K. & Schellewald, B. M. (Hrsg.) 2010. *Bild und Text im Mittelalter*, Köln 2010, S. 87–98.
- Figl, J. et al. 2009. *Bild, Bilderverehrung, Bilderverbot, Bilderstreit*. Lexikon für Theologie und Kirche, Bd. 2 (440–449). Freiburg: Herder.
- Freedberg, D. 2007. *The power of images. Studies in the History and Theory of Response*, Chicago: University of Chicago Press.
- Freeman, A. (Ed.), 1998. *Monumenta Germaniae Historica. Concilia*, Bd. II, Supplementum 1 *Opus Caroli Regis contra synodum (Libri Carolini)*. Hannover: Hahn.
- Fried, J. & Saurma-Jeltsch, L. E. (Hrsg.), 794 – Karl der Große in Frankfurt am Main: Ein König bei der Arbeit. Ausstellung zum 1200-Jahre-Jubiläum der Stadt Frankfurt am Main. Sigmaringen: Thorbecke.
- Ganz, D. & Thomas Lentjes, Th. (Hrsg.). 2004. *Ästhetik des Unsichtbaren. Bildtheorie und Bildgebrauch in der Vormoderne*. Berlin: Reimer.
- Haarländer, St. 2006. *Rabanus Maurus zum Kennenlernen. Ein Lesebuch mit einer Einführung in sein Leben und Werk*. Darmstadt: WBG.
- Hagemann, M. & Mostert, M. (Hrsg.). 2005. *Reading Images and Texts. Medieval Images and Texts as Forms of Communication. Papers from the Third Utrecht Symposium on Medieval Literacy*. Utrecht, 7–9 December 2000. Turnhout: Brepols.
- Hüter, G. 2015. *Die Macht der inneren Bilder. Wie Visionen das Gehirn, den Menschen und die Welt verändern*. Göttingen. Vandenhoeck & Ruprecht.
- Hartley, E. (Hrsg.). 2001. *Alcuin & Charlemagne. The Golden Age of York*, York: Yorkshire Museum.
- Judic, B. 2010. *Grégoire le Grand, Alcuin, Raban et le surnom de Maur*. Depreux, Ph. et al. (Hrsg.). 2010. *Raban Maur et son Temps (31–48)*. Turnhout: Brepols.
- Kessler, H. L. 2000. *Spiritual Seeing. Picturing God's Invisibility in Medieval Art*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- Kisić, R. 2022. *Patria caelestis. Die eschatologische Dimension der Theologie Gregors des Großen*. Tübingen: Mohr Siebeck.
- Kitzinger, B. E. 2019. *The Cross, the Gospels, and the Work of Art in the Carolingian Age*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Kollwitz, J. 1957. *Christusbild. Realenzyklopädie für Antike und Christentum*, Bd. 3 (1–24). Stuttgart: Hiersemann.
- Kollwitz J. et. al. 1968. *Christus, Christusbild. Lexikon der Christlichen Ikonographie*, Bd. 1 (355–456). Freiburg: Herder.
- Kotzur, M. (Hrsg.). 2006. *Rabanus Maurus. Auf den Spuren eines karolingischen Gelehrten*. Mainz: von Zabern.
- Lanczkowski, G. et al. 1880. *Bilder. Theologische Realenzyklopädie*, Bd. 6 (515–536). Berlin: de Gruyter.

- Lange, G. 2007. Der byzantinische Bilderstreit und das Bilderkonzil von Nikaia (787). Hoeps, R. (Hrsg.), *Handbuch der Bildtheologie*, Bd. 1 Bild-Konflikte (171–190). Paderborn: Schöningh.
- Mansfeld, J. & Primavesi, O. (Ed.). *Die Vorsokratiker Griechisch / Deutsch*, Stuttgart: Reclam.
- Mayr, F. G. 1991. Hören. *Realenzyklopädie für Antike und Christentum*, Bd. 15 (1023–1111). Stuttgart: Hiersemann.
- Meier, Ch. 1977. *Gemma spiritalis. Methode und Gebrauch der Edelsteinallegorese vom frühem Mittelalter bis ins 18. Jahrhundert*, Teil 1. München: Fink.
- Müller, H.-G. 1973. *Hrabanus Maurus – de laudibus sanctae crucis. Studien zur Überlieferung und Geistesgeschichte mit dem Faksimile-Textabdruck aus Codex Reg. lat. 124 der Vatikanischen Bibliothek*. Ratingen: Henn.
- Noble, Th. F. X. 2009. *Images, Iconoclasm, and the Carolingians*, Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- Perrin, M. (Ed.). 1997. *Hrabanus Maurus. In honorem sanctae crucis*, Turnhout, Brepols.
- Pleger, W. H. 1991. *Die Vorsokratiker*. Stuttgart: Metzler.
- Poilpré, A.-O. 2003. *Maïestas Domini. Une image de l'église en Occident (Ve - IXe siècle)*. Paris: Éd. du Cerf.
- Schaller, D. 1961. Die karolingischen Figurengedichte des Cod. Bern 212. Jauß, H. R. & Schaller, D. (Hrsg.). 1961. *Medium aevum vivum. Festschrift für Walther Bulst (22–47)*. Heidelberg: Winter.
- Schaller, D. 1989. *Figurengedichte I. Lexikon des Mittelalters*, Bd. 4 (441–443).
- Schreiner, P. 2006. Der byzantinische Bilderstreit. Kritische Analyse der zeitgenössischen Meinungen und das Urteil der Nachwelt bis heute: Schreiner, P., Ronchey, S. & Elena Velkovska, E. (Hrsg.) 2006. *Byzantinische Kultur. Eine Aufsatzsammlung*, Bd. 1 Die Macht (319–407). Rom: Edizione di Storia e Letteratura.
- Spilling, H. 1992. *Opus Magnentii Hrabani Mauri in honorem sanctae crucis conditum. Hrabans Beziehung zu seinem Werk*. Frankfurt am Main: Knecht.
- Tremp, E. & Schmucki, K. 2010. *Alkuin von York und die geistige Grundlegung Europas: Akten der Tagung vom 30. September bis zum 2. Oktober 2004 in der Stiftsbibliothek St. Gallen*. St. Gallen: Verl. am Klosterhof.
- Thümmel, H. G. 1991. *Bilderlehre und Bilderstreit. Arbeiten zur Auseinandersetzung über die Ikone und ihre Begründung vornehmlich im 8. und 9. Jahrhundert*. Würzburg: Augustinus.
- Thümmel, H. G. 1999. Die Stellung des Westens zum byzantinischen Bilderstreit des 8./9. Jahrhunderts. Olivier Ch., & Gamboni, D. (Hrsg.). 1999. *Crises de l'image religieuse. De Nicée II à Vatican II (55–74)*. Paris: Éditions de la Maison des sciences de l'homme.
- Thümmel, H. G. 2005. Die Konzilien zur Bilderfrage im 8. und 9. Jahrhundert. Das 7. Ökumenische Konzil in Nikaia 787, Paderborn: Schöningh.
- Thümmel, H. G. 2011. *Bilderverehrung und Bilderstreit*. Schnackertz, H. J. & Günther, L.-S. (Hrsg.). 2011. *Religiöse, politische und künstlerische Radikalismen in Geschichte und Gegenwart*, Bd. 1 (88–96). Würzburg: Königshausen & Neumann.
- Thümmel, H. G. 2017. *Die Frühgeschichte der ostkirchlichen Bilderlehre. Texte und Untersuchungen zur Zeit vor dem Bilderstreit*, Berlin: de Gruyter.
- van Os, H. W. 1970. Krönung Mariens. *Lexikon der Christlichen Ikonographie*, Bd. 2 (671–676). Freiburg: Herder.
- Weber, R. (Ed.). 2007. *Biblia sacra iuxta Vulgatam versionem*. Stuttgart: Deutsche Bibelgesellschaft.

- Zimpel, D. 2006. Hrabanus Maurus. *De institutione clericorum*, Bd. 1. Turnhout: Brepols.
- Zink, M. 2015. Humiliation du Christ et gloire de la Croix. Le premier calligramme de Raban Maur, in: Kano, O. & Lemaitre, J.-L. (Hrsg.). 2015. *Entre texte et histoire. Études d'histoire médiévale offertes au professeur Shoichi Sato (415–423)*. Paris: Diffusion de Bocard.