

# Studien zu den Elfenbeinarbeiten der Hofschule Karls des Großen

von Anton von Euw

Einige Gedanken zur Entstehungsgeschichte der Kunst am Hofe des großen Kaisers vorzutragen, ist das Anliegen nachfolgender Studien. Sie entstanden im Anschluß an mehrere Besuche mit Hermann Schnitzler in der Aachener Ausstellung Karl der Große und widmen sich einer in der Hofschule entstandenen Arbeit: den Elfenbeintafeln des Dagulfpsalters im Louvre<sup>1</sup>. Gemessen am Hauptwerk der Aachener Hofschule, den Deckeln des Lorscher Evangeliars<sup>2</sup>, sind die kleinen aber erlesenen Werke sowohl der Form wie auch dem Gehalt nach schöne Zeugen des Beginns.

Schon A. Goldschmidt entdeckte die Zugehörigkeit der Elfenbeintafeln als Deckel zum Psalter Cod. 1861 der Österreichischen Nationalbibliothek in Wien. Dieses vom Schreiber Dagulf geschriebene und deshalb Dagulfpsalter genannte kleine Buch sollte laut Widmung als Geschenk Karls des Großen Papst Hadrian überbracht werden. Es erreichte jedoch den Papst nicht. Vielleicht war gerade zum Zeitpunkt der Fertigstellung die Nachricht von Hadrians Tod 795 in Aachen eingetroffen<sup>3</sup>. Wir wissen es nicht. Jedoch bilden der Dagulfpsalter und die dazugefertigten Elfenbeintafeln als durch das Todesjahr des Papstes datierbares Werk der Hofschule Karls des Großen gleichsam den Schlußpunkt einer Vorgeschichte, in deren Ablauf Hadrian und Karl sich freundschaftlich beschenkten.

## I. Von Rom nach Aachen

In der Tat scheint der Papst der erste gewesen zu sein, der dem Kaiser Bücher sandte. Sie waren vielleicht teils antiquarischer Art, sogar griechisch geschrieben, und nur wegen ihrer Bilder schöne Geschenke<sup>4</sup> und zum Kopieren für Maler geeignet, teils aber waren sie sicher neu geschaffene Werke, die etwa den Papst als Lehrer und Lenker der Kirche ausweisen konnten. Außer Evangelienbüchern und liturgischen Handschriften gelangten damals aus Rom an den Aachener Hof

auch die *Canones Conciliorum*, ein nicht zu unterschätzendes, für die Geschichte der Kirche und ihre Rechtsbereiche wichtiges Buch. Papst Hadrian selbst hatte die *Canones Conciliorum* neu bearbeitet und überreichte im April des Jahres 774 König Karl in Rom sein Werk, dessen frühe Abschrift etwa im Cod. lat. 8921 der Pariser Nationalbibliothek<sup>5</sup> vorliegen dürfte. Die Urhandschrift Hadrians enthielt ein Widmungsgedicht in fünf- undvierzig Versen, deren Akrostichon die Worte ergibt: *Domino excell. filio Carulo regi Hadrianus papa*. Die Sammlung Hadrians sollte den karolingischen Synoden und Konzilien als Handbuch dienen<sup>6</sup>, und wie wir noch sehen werden, gab das Widmungsgedicht des Papstes König Karl später Gelegenheit zu einer Erwiderung.

### Abb. 1

*Vercelli, Bibl. cap., Cod. 165.*

*Kaiser Konstantin beim Konzil von Nicäa*



Aus karolingischer Zeit haben sich mehrere *Canones Conciliorum* erhalten, unter denen auch Handschriften mit Bildern bekannt sind. Obgleich diese Handschriften erst dem 9. Jahrhundert entstammen, lohnt es sich auf ihre Bilder zu achten. Der *Codex 165* der *Bibliotheca Capitolare* von Vercelli zeigt in Federzeichnungen zu Anfang die Figuren der Apostelfürsten, denen einige Darstellungen aus der Konzilsgeschichte folgen: Kaiser Theodosius beim Konzil von Ephesos 431 gegen Nestorius, Konstantin beim Konzil Nicäa 325 gegen die Arianer (Abb. 1), Theodosius der Große beim Konzil von Konstantinopel 381 gegen die Makedonier (Abb. 2), die hl. Helena bei der Kreuzauffindung, die Segnung Helenas und Konstantins vor dem Throne Christi und Justinian beim zweiten Konzil von Konstantinopel 553<sup>7</sup>. N. Gabrielli hat diese Zeichnungen wohl zu Unrecht mit jenen schöneren Miniaturen der um 800 in Nonantola entstandenen Homilien Gregors des Großen, *Cod. 148* von Vercelli, in stilistischen Zusammenhang gebracht<sup>8</sup>. Jedoch werden die *Canones Conciliorum* wohl zur gleichen Zeit in Italien entstanden sein und ältere Bildquellen verarbeitet haben. Was ihre Zeichnungen von an-

Abb. 2  
Vercelli, *Bibl. cap.*, *Cod. 165*.  
Das Konzil von Konstantinopel. Ausschnitt



Abb. 3  
Rom, *Bibl. Vat.*, *Cod. lat. 1339*.  
Dedikation

deren Miniaturen abhebt, ist nicht nur das Summarische des Stils, sondern positiv die Gestaltung von Häuserkulissen und von Gruppen der die Kaiser umgebenden Leibwächter und Geistlichen, die im Großen und Ganzen an Repräsentationsbilder der theodosianischen oder justinianischen Zeit erinnern. Eine weitere Sammlung der *Canones* mit vielen teils ganzseitigen Miniaturen wohl aus dem Anfang des 11. Jahrhunderts ist uns durch den freundlichen Hinweis von T. Buddensieg im *Cod. Vat. lat. 1339* bekannt geworden (Abb. 3–5)<sup>9</sup>. Hier finden wir Synodalbilder mit Theologen und Kirchenvätern, Konzilsversammlungen mit Kaisern als Hauptpersonen, Schreiber- und Autorenbilder, die im Stil ebenso nachlässig und stellenweise verwandt anmuten, deren Kompositionselemente jedoch gleichermaßen in der Spätantike verwurzelt sind.

Außer dieser Art von Bebilderung der *Canones Conciliorum* kennen wir jene auf zwei Seiten verteilte Versammlung sitzender Apostel, also eine Darstellung gleichsam des ersten Konzils, im *Cod. A 5* der *Bibliotheca Vallicelliana* (Abb. 6), Rom<sup>10</sup>.



Abb. 4  
Rom, Bibl. Vat., Cod. lat. 1339.  
Autorenbilder

Auch das sind Miniaturen, deren mögliche italienische Bildquellen den Künstlern der Hofschule Karls des Großen bekannt gewesen sein könnten. Andere Gattungen von Handschriften erweitern diesen Kreis. Da nimmt neben den bereits erwähnten Homilien Gregors des Großen in Vercelli oder dem im 1. Viertel des 9. Jahrhunderts entstandenen Juvenianuskodex<sup>11</sup> die herrliche Predigtsammlung des Bischof Eginon mit ihren vier Autorenbildern der Kirchenväter den ersten Platz ein (Abb. 7)<sup>12</sup>. Gerade die Miniaturen des zwischen 796 und 799 entstandenen Eginokodex sind der Kunst der Hofschule Karls des Großen verwandt. Sie scheinen zwar im künstlerischen Strahlungsbereich der Hofschule selbst zu liegen, dennoch aber glauben wir, daß ihre Kompositionen älter sind und ihre ausgewogenen Figuren sowie deren Gruppierung als Maßstab der karolingischen Renaissance im Auge behalten werden dürfen. In solchen Büchern mit ihren untereinander äußerst verschiedenen Miniaturen spiegelt sich ohne Zweifel einiges von dem Bildungsgut, wie es von Seiten des Papstes an Karl den Großen herangetragen worden war und der Hofschule vorlag.

## II. Von Aachen nach Rom

Nun entstand gleichsam im Gegenzuge am Hofe Karls ein Sammelwerk, die älteste Handschrift der römisch-gallikanischen Cantica-Reihe, eben jener Papst Hadrian gewidmete Dagulfpsalter. Er enthält die Psalmtexte, die der hl. Hieronymus nach dem hexaplarischen griechischen Text revidierte und fand als Psalterium Gallicanum im Zuge der Liturgiereform im fränkischen Reich Verbreitung<sup>13</sup>. Der Dagulfpsalter gliedert sich in drei Abschnitte: erstens die Glaubensbekenntnisse und die Vorreden zu den Psalmen, zweitens die Psalmtexte und drittens die Cantica, denen nach dem Magnificat und dem Nunc dimittis Simeons noch einige weitere Texte folgen. Dem Ganzen vorangestellt sind zwei Widmungsgedichte.

Unser besonderes Augenmerk gelte nun zuerst dem Vorspann zu den Psalmen, dessen Redaktion R. Beer dem gelehrten Angelsachsen Alkuin zugeschrieben hat<sup>14</sup>. Er erstreckt sich von fol. 5 bis fol. 22 und bringt zu Anfang das Exemplum fidei Niceni concilii CCCXVIII episcoporum, die

Abb. 5  
Rom, Bibl. Vat., Cod. lat. 1339.  
Kaiser Konstantin auf der Synode  
von Konstantinopel



Fides sancti Ambrosii episcopi, die Fides sancti Gregorii und die Expositio fidei catholicae sancti Hieronymi, also Glaubensbekenntnisse, die nicht zuletzt an die erwähnten Canones Conciliorum erinnern. Die eigentlichen Vorreden zu den Psalmen enthalten die Origo Prophetiae David regis (fol. 11r), einige Vorreden des hl. Hieronymus und Cassiodors, des weiteren den Briefwechsel zwischen Papst Damasus und dem hl. Hieronymus, in dem der fünfte Brief des Papstes (fol. 18r) an erster Stelle steht, und schließlich zwei Reden Isidors und des hl. Augustinus.

Aus der Folge der Vorreden greifen wir die Origo Prophetiae David regis und den fünften Brief des Papstes Damasus heraus<sup>15</sup>. Die Origo Prophetiae David<sup>16</sup> ist im ersten Teil eine Paraphrase zum ersten Buch Paralipomenon (25, 1–7), wo David seine Sänger zu Chören ordnet, nämlich Asaph, Heman und Idithun mit ihren Söhnen. Allerdings fügt die Origo den drei Sängern einen vierten hinzu, der Ethan heißt: quattuor elegit qui psalmos facerent, Asaph, Eman, Ethan et Idithun. Zweitens ist in der Origo vom Gesang beim Einzug Davids mit der Bundeslade in Jerusalem (1 Paralipomenon 15, 14–29) die Rede und davon, daß David das »Psalterium« haltend inmitten der Sänger und Musikanten stand, deren Instrumente die Cymbala, die Cymnira, die Cithara und die Tuba cornea waren. Dieser Origo Prophetiae mit Ereignissen aus der Zeit des Alten Bundes folgt im fünften Brief des Papstes Damasus eine Begebenheit der christlichen Aera. Der Papst bittet den hl. Hieronymus<sup>17</sup>, den fleißigen Gelehrten in Jerusalem, er möge secundum septuaginta interpretes et presbyteros die Psalmen überarbeiten und fügt an: peto ergo per fratrem et compresbyterum nostrum Bonifacium, ut iubeat fraternitas tua rei huius nobis aperire vestigia. Missa V kalendas Novembris per Bonifacium presbyterum Hierosolymam.

Innerhalb dieser Vorreden ist eine geschichtliche Ordnung nicht zu übersehen. Einmal lesen wir über die erste Entstehung der Psalmen, über ihre Einteilung und ihre Bedeutung, dann aber von der Erneuerung, Übersetzung und Ausgabe des Psalmtextes. Vor allem ergeben sich aus der Gegenüberstellung des Textes der Origo und des Damasusbriefes zwei ganz ähnliche Geschichtsbilder, die einmal der Aera des Alten, dann aber jener des Neuen Bundes entstammen, dort nämlich erwählt David seine Sänger und Verfasser, hier beauftragt Papst Damasus den hl. Hieronymus zum Erneuerer jenes einmal Geschaffenen und schickt mit seiner Botschaft den Presbyter



Abb. 6  
Rom, Bibl. Vall., Ms. A5.  
Versammlung der Apostel

Bonifacius von Rom nach Jerusalem. Diese Gegenüberstellung, die wir wohl einem der Gelehrten am Hofe Karls des Großen verdanken, erinnert an die klassische Form der Typologie. Die Urheber sind das Vorbild der Erneuerer. David der Dichter ist Typus des Hieronymus, des Übersetzers und Herausgebers der Psalmen. Wir dürfen darin eine Parallele zu jener feierlichen Gedankenverbindung sehen, die Karl den Großen selbst zum neuen David machte. Auch Karl wird Antitypus Davids, durch ihn erfüllte sich auf Neue, was zuvor sich im Werk des hl. Hieronymus erfüllt hatte. Auch König Karl erhob, unterstützt von seinem Hof, vor Hadrian den Anspruch jenes neuen David, den Papst Stephan seinem Vater Pipin durch die Salbung zugesprochen hatte und den Hadrian Karl zu verweigern schien<sup>18</sup>. Das Psalterium, eben dieses Buch, mit dem wir uns beschäftigen, ist das Werk des neuen David Karl und wenn wir darin schon die Züge einer Renaissance erkennen wollen, geht diese Renaissance aus zwei geschichtlichen Epochen hervor, aus dem Alten Bund bezüglich des Inhaltes und aus der Zeit des hl. Hieronymus in Bezug auf dessen Erneuerung.

Der Schreiber und der Verfasser mochten das schöne Werk zufrieden betrachtet haben, bevor sie jene Gedichte, die wir nun folgen lassen, an den Anfang setzten, eines zu Ehren des Papstes,



Abb. 7  
 Berlin, Deutsche Staatsbibl., Ms. Phill. 1676.  
 Gregor von Nazianz (?)

das andere zum Ruhme des Königs und ihrer selbst, beides Zeugnisse einer glücklichen Synthese von Kunst und Wissenschaft, von Antike und Christentum in der ersten Blüte des Mittelalters.

Die Übersetzung sowie den philologischen Kommentar hat uns liebenswürdigerweise P. Rupert Ruhstaller O.S.B. zur Verfügung gestellt.

Gedicht I

*Hadriano summo papae patrique beato  
 Rex Carolus salve mando valeque, pater.  
 Presul apostolicae munus hoc sume cathedrae,  
 Vile foris visu, stemma sed intus habens.  
 Organa Davitico gestat modulantia plectro,  
 Continet et lyricos suavisonosque melos.  
 Haec tua, Christe, chelys miracula concinit alma,  
 Qui clavem David, scepra donumque tenes.  
 Mystica septeno fuerant haec trusa sigillo  
 Carmina, ni Christus panderet ista deus.  
 Hoc vobis ideo munus, pie, dedo, sacerdos,  
 Filius ut mentem patris adire queam;  
 Ac memorere mei precibus sanctisque piisque,  
 Hoc donum exiguum saepe tenendo manu.  
 Et quamquam modico niteat splendore libellus,  
 Davidis placeat celsa camoena tibi.*

*Rivulus iste meus teneatur flumine vestro,  
 Floriferumque nemus floscula nostra petant.  
 Incolumus vigeas rector per tempora longa  
 Ecclesiamque dei dogmatis arte regas.*

Übersetzung. »Dem obersten Bischof Hadrian, dem heiligen Vater, entbiete ich, König Karl: ‚Vater, sei begrüßt und lebe wohl!‘ Du Vorsteher des apostolischen Stuhles, nimm dieses Geschenk an, das von außen gesehen wertlos ist, aber innen seinen Adel besitzt. Es enthält eine Harfe, die durch Davids Schlagstab erklingt, es birgt auch Lieder zur Leier mit einer süßen Melodie. Diese Saiten, Christus, lassen deine erhabenen Wunder ertönen, der du den Schlüssel Davids, sein Reich und sein Haus besitzest. Geheimnisvoll, mit siebenfachem Siegel verschlossen wären diese Lieder gewesen, erschlosse sie nicht Christus als Gott. Deshalb widme ich Euch dieses Geschenk, du frommer Priester, damit ich als Sohn meinem Vater mich in Erinnerung bringen kann. Denke also an mich in deinen heiligen und frommen Gebeten, wenn du diese kleine Gabe oft in Händen hältst. Wenn auch das Büchlein nur mit mäßigem Glanze erstrahlt, so möge doch die erhabene Dichtung Davids dir gefallen. Möge dieses mein Rinnsal von Eurem Strome aufgenommen werden und mögen unsere kleinen Blümchen auf den Blumenhain gelangen. Mögest du als Lenker auf lange Zeit hinaus gesund und bei Kräften bleiben und die Kirche Gottes mit der Kunst deiner Lehre leiten.«

Philologischer Kommentar. 4. Stemma = alter Stammbaum, Adel; dichterisch bei Martial und bei Prudentius gebraucht; ursprünglich griechisches Fremdwort mit der Bedeutung »Kranz«. – Plectrum, Stäbchen mit dem die Saiteninstrumente angeschlagen wurden. Typisches Wort des hohen Stils. – Lyricos, hier wohl im etymologischen Sinne: »zur Leier gehörig«; melos als Akk. pl. in der Antike selten, aber belegt, sonst als griechisches Wort nom. nt. sg., in folgendem Gedicht II, 2 so gebraucht. – Chelys, f. griechisches Wort für »Schildkröte«, über deren Panzer die Saiten gespannt wurden, so daß er den Resonanzkasten bildete. Typisches Wort des hohen Stils (Ovid) für »Saiteninstrument«. – 8. Statt donumque müßte domumque stehen, das metrisch und inhaltlich richtig wäre. Der Vers spielte dann an die in den Psalmen erwähnte Verheißung Gottes an David an, daß sein Reich und sein Haus nicht untergehen werden. – 16. Camoena, altlateinischer Eigenname »Camoena« = Muse; wurde von der Hochklassik zu Gunsten des neuen,

griechischen »Musa« vermieden, kam aber in der Kaiserzeit wieder auf und hatte dann einen hohen Stilwert; hier ist die Bedeutung sicher »Dichtung«. – Die Verse sind elegische Distichen aus je einem Hexameter und Pentameter bestehend. Die Form dieses Gedichtes ist eindeutig von der klassischen römischen Elegie beeinflusst, besonders von Ovid. Auch Ovid kennt die Briefelegie in seinen Heroiden und Epistulae ex ponto. Sogar im Wortschatz finden sich bemerkenswerte Anklänge. Der Inhalt aber ist ganz christlich. Das Gedicht versteht es sehr gut, den klassischen hohen Stil zu wahren und mit christlichem Inhalt zu füllen. Die typischen Exempla mythologica der klassischen Elegie werden durch Christus ersetzt; einzig die Camoena ist stehen geblieben. Typisch sind die Bezeichnungen für die Instrumente: organa, lyricos, chelys. Feierliche Komposita wie etwa: suavisonos oder floriferum sind weitere Kennzeichen dieses Stils. Dazu kommt die reichliche Verwendung griechischer Fremdwörter: apostolicae, cathedrae, organa, plectro, lyricos, melos, chelys, sceptrum, mystica, dogmatis. Der Dichter dieses Gedichtes kannte sich sehr gut aus in der klassischen Elegie Catulls, Tibulls, Propertius' und Ovids.

#### Gedicht II

*Aurea Daviticos en pingit littera cantus:  
Ornari decuit tam bene tale melos.  
Aurea verba sonant, promittunt aurea regna,  
Mansurumque canunt et sine fine bonum.  
Haec merito tabulis cultim decorantur eburnis,  
Quas mire exculpavit ingeniosa manus.  
Illic psalterii prima ostentatur origo,  
Et rex doctiloquax ipse canere choro,  
Utque decus rediit sublatis sentibus olim,  
Quod fuerat studio pervigilante viri.  
Aurea progenies, fulvo lucidior auro,  
Carle, iubar nostrum, plebis et altus amor,  
Rex pie, dux sapiens, virtute insignis et armis,  
Quem decet omne decus, quicquid in orbe placet,  
Exigui famuli Dagulfi sume laborem  
Dignanter, docto mitis et ore lege.  
Sic tua per multos decorantur sceptrum triumphos,  
Davitico et demum consociere choro.*

Übersetzung. »Siehe, goldene Buchstaben malen Davids Gesänge, es ziemte sich, ein solches Lied so schön zu zieren. Goldene Worte ertönen darin, sie versprechen ein goldenes Reich und besingen ein Gut, das endlos währen wird. Füglich werden sie voll Ehrfurcht mit Decktafeln aus Elfenbein geschmückt, die eine begabte Hand wunderbar geschnitzt hat.

Darauf ist der Haupturheber der Liedersammlung dargestellt, und der König, der weise Worte spricht, ergraut selbst im Sängerkhor; ferner, wie die Schönheit ehemals zurückkehrte, nachdem das Dornengebüsch beseitigt war, was durch den äußerst wachsamem Eifer eines Mannes geschah. Du goldener Sproß, leuchtender als funkelndes Gold, Karl, unser Licht, du höchster Schatz des Volkes, frommer König, weiser Führer, ausgezeichnet in Tapferkeit und Waffen, du, dem jegliche Pracht gebührt, die je auf Erden gefällt, nimm die Arbeit deines kleinen Dieners Dagulf gnädig an und lese sie nachsichtig mit deinem weisen Munde. So möge dein Szepter sich schmücken mit vielen Siegen, und du selbst schließlich Davids Sängerkhor beigesellt werden.«

Philologischer Kommentar. 2. Melos, hier no. sg. nt. vgl. I, 6. – 3. Aurea regna, Anklang an Vergils berühmte Ecloga 4. – 7. Prima origo psalterii, vgl. die Origo Prophetiae David regis. – 8. Doctiloquax, in der klassischen Dichtung nicht belegt, wohl aber doctiloquus. – canere, nach dem Metrum muß es heißen canere = ergrauen, alt werden, nicht cánere = singen. Bei der sonstigen Korrektheit wäre dieser metrische Fehler auffällig. – 11. Erinnert stark an die 4. Eclogie Vergils. – 12. Iubar, Leuchte, typisches Wort des hohen Stils. – Das zweite Gedicht erreicht die Stilhöhe des ersten nicht ganz.

Die Analyse der Gedichte vermag unsere vorausgeschickten Bemerkungen in jeder Hinsicht zu bestätigen. Sie erschließen Wesentliches zum Verständnis der karolingischen Renaissance. Zudem zieht das erste Gedicht einen neuen typologischen Vergleich, der auch den Elfenbeinschnitzer anregte. Es stellt in einmaliger Weise Christus als Antitypus Davids heraus, Christus, der nach der Offenbarung (5, 1–8) das Buch der Siegel entschlüsselt. Das zweite Gedicht bringt in den Versen 5–10 eine Schilderung der Elfenbeintafeln und Vers 15 nennt sich sogar der Verfertiger des Werkes, Dagulf<sup>19</sup>. Die Verse 5–10 sprechen zwar etwas summarisch, aber doch verständlich, von den Darstellungen der Deckel, nämlich von der ursprünglichen Entstehung des Psalters, von dem im Chor der Sänger und Musikanten alt werden der König David und der großen Arbeit des hl. Hieronymus. Mit dieser Aussage faßt das Gedicht in wenigen Worten die in den Vorreden enthaltene Typologie zusammen. David als der Urheber steht dem hl. Hieronymus als dem Erneuerer gegenüber.

Diesen Gedanken gab der Elfenbeinschnitzer in vier Bildern auf dem Psaltereinband Gestalt,

deren zwei auf dem Vorderdeckel von David und zwei auf dem Rückdeckel von Hieronymus erzählen. Die Bilder aber – das machen unsere vorangestellten Betrachtungen deutlich – sind recht eigentlich Illustrationen zum Vorspann des Psalters, nicht zu diesem selbst. Die Elfenbeintafeln des Dagulfpsalters ersetzen demnach gleichsam die im Psalter fehlenden Miniaturen. In der Tat finden sich denn auch solche Darstellungen Davids und des hl. Hieronymus auf den dem Psaltertext vorgelegten Zierseiten. Sie sind in Analogie zu jenen der Evangelienbücher Autorenbilder, wie wir ihnen in karolingischer Zeit häufig begegnen. In verschiedenen Formen treten vor allem Davidbilder auf und da sie vielleicht in dieser und jener Art auch unserem Elfenbeinschnitzer gegenwärtig waren, sollen sie uns kurz beschäftigen.

### III. Die Psalterillustration

#### Literatur und Kunst

Die vielen Davidbilder der Spätantike und des frühen Mittelalters lassen sich am besten in drei Gruppen zusammenfassen. Da gibt es Einzelbilder, die David als königlichen Sänger im Mittelpunkt einer Komposition zeigen, es gibt über zwei und mehr Seiten verteilte Bilder, in denen David als Sänger, Musiker, Schreiber oder Herrscher, jedenfalls als Urheber der Psalmen, verschiedentlich wiederkehrt und schließlich gibt es größere Zyklen, die vom Leben Davids erzählen. Wir beschränken unsere Betrachtung auf die beiden ersten Gruppen, die Einzelbilder und die kleinen Bildfolgen, die von der Entstehung des Psalters berichten<sup>20</sup> und deren Inhalt sich auf die *Origo Prophetiae David* oder auf das erste Buch *Paralipomenon* beziehen läßt. Die größeren Davidzyklen wie etwa jener der Holztür des hl. Ambrosius in Mailand<sup>21</sup>, der Fresken im Kloster Baouit<sup>22</sup>, des Psalters *Cod. graec. 139* der Pariser Bibliothèque Nationale<sup>23</sup>, sowie jener der Silberteller des 6. und 7. Jahrhunderts<sup>24</sup> halten sich nicht an den Inhalt des ersten Buches *Paralipomenon* sondern an das erste Buch der Könige (16, 18 ff.).

Unsere erste Gruppe vertritt das im 9. Jahrhundert nach dem Original des 6. Jahrhunderts entstandene Bild des Cosmas Indicopleustes (Abb. 8), *Cod. graec. 699* der Vaticana<sup>25</sup>, das sich durch Form und Inhalt von den Bildern der großen Zyklen grundsätzlich unterscheidet. Auf der Miniatur thront David, das »Psalterium« haltend, neben ihm steht sein kleiner Sohn Salomon, vor dem Throne sind zwei Tänzer und rechts und links sechs Chöre der

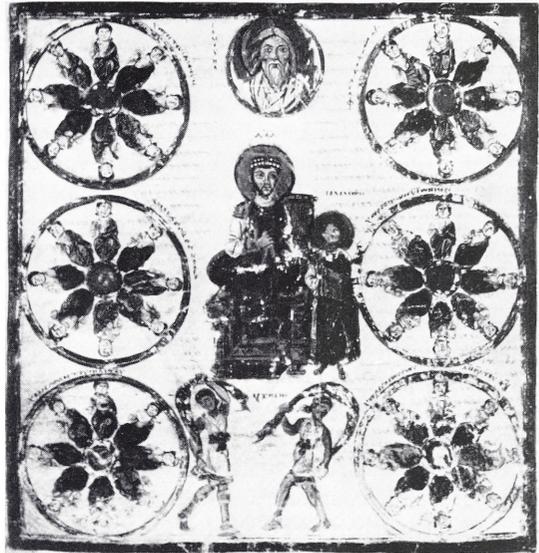


Abb. 8

Rom, *Bibl. Vat., Cod. graec. 699.*

*David, Salomon, die Tänzer und die Chöre der Israeliten*

Israeliten. Der Form nach haben wir hiermit ein geschlossenes Repräsentationsbild vor uns, dem Inhalt nach aber ein gedanklich ebenso abgerundetes Bild, das in vielem an den Inhalt der *Origo* oder deren Quelle erinnert und wohl den Urtypus eines spätantiken Repräsentationsbildes mit dem Dichter und Sänger der Psalmen verkörpert. Als gedanklich und formal geschlossenes Ganzes stand dieses Repräsentationsbild vermutlich nicht in Zusammenhang mit anderen Bildern, sondern wurde allein dem Text vorangeschickt.

Darüber hinaus zeigt sich uns aber vom 9. bis 11. Jahrhundert eine breite Schicht von Bildern mit der Erwählung, mit König David im Verein der Musiker und Schreiber oder dem Einzug der Bundeslade in Jerusalem. Diese Bilder dürfen als Illustration zur *Origo* gelten, deren Text sie ja auch begleiten. Jedoch lassen sich dabei weniger im Sinne der Textgliederung klar geschiedene Bildfolgen finden, sondern eher Mischtypen dieser Bilder und verkürzte Bildfolgen, auf die nun anhand von Beispielen hingewiesen sei. Aus ihnen lassen sich bestimmte Grund-Typen herauschälen. Zuerst sei von der Erwählung die Rede.

Die Szenen der Erwählung und des musizierenden Königs zeigt der Psalter *Cod. 20* der *Bibl. municipale* von Boulogne-sur-Mer (Abb. 9–10), von dem wir durch das Widmungsgedicht und eine Notiz der *Annalen* wissen, daß er im Jahre

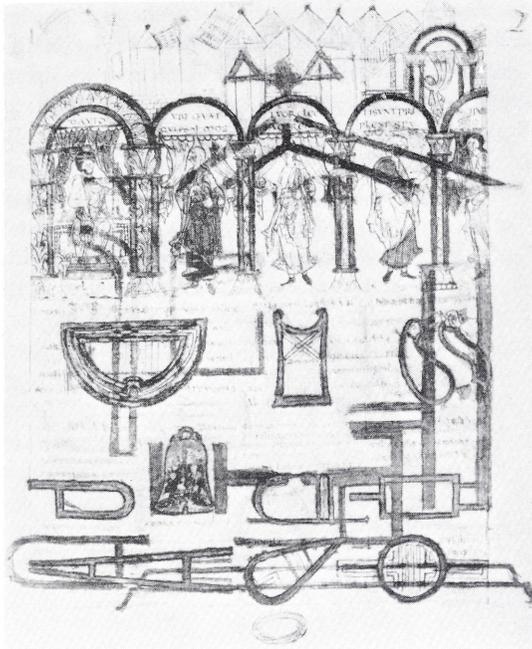


Abb. 9  
Boulogne-sur-Mer, Bibl. mun., Cod. 20.  
David erwählt die vier Männer

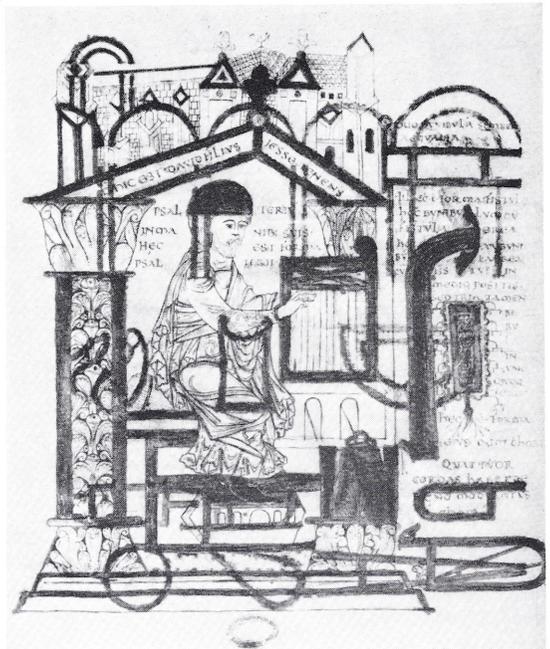


Abb. 10  
Boulogne-sur-Mer, Bibl. mun., Cod. 20.  
David spielt das »Psalterium«

999 in der Abtei Saint-Bertin von Dodolinus redigiert, von Hereneus geschrieben und von Vater Odbertus geschmückt wurde<sup>26</sup>. Auf fol. 2r des Psalters thront im oberen Bildfeld unter dem linken ausgezeichneten Bogen einer fünfteiligen Arkadenreihe, hinter der die verschachtelte Häuserkulisse der Stadt Jerusalem sichtbar wird, König David als reifer bärtiger Mann, bekleidet mit langer Tunika und Chlamys, ein langes Stabzepter in der Linken. Er erwählt mit der Rechten redend die vier einzeln unter den Arkaden stehenden Männer, die sich ihm teils zuwenden, teils aber auch mit Büchern in den Händen miteinander reden. Im unteren Feld der Miniatur ist ein Arsenal von Musikinstrumenten dargestellt, oben in den Arkaden lesen wir: David, ubi quattuor electi sunt principes qui psalmos facerent pleni spiritu sancto. David ist also hier der königliche Feldherr, der seinen Männern den Auftrag gibt. Fol. 2v zeigt alsdann den »ergrauten« Greisen in Tunika und Pallium thronend unter einer Säulensstellung mit Giebel. Nach rechts gewendet greift er in die Saiten des »Psalteriums«. Über David ist die Inschrift: Hic est David filius jesse tenens psalterium in manibus suis. Beide dieser Textstellen beziehen sich auf die im Psalter folgende Origo Prophetiae.

Älter als der Psalter des Odbert von Saint-Bertin ist der Psalter von Angers (Abb. 11–13) aus der Mitte des 9. Jahrhunderts<sup>27</sup>, der nun auf fol. 13r bis 14r folgende Darstellungen bringt: einmal David als königlichen Feldherrn nach rechts gewendet mit dem »Psalterium« und der Inschrift: David filius Jesse tenens psalterium . . . Auf der nächsten Doppelseite thront links David ebenso als königlicher Feldherr, aber frontal mit der Leier, assistiert von einem stehenden Flötenspieler. Rechts oben stehen die drei anderen Erwählten als Musiker, während im unteren Feld dieser Seite zwei Schreiber sitzen. Der Psalter von Angers läßt offenbar das Bild der Erwählung aus, setzt dann mit dem David tenens psalterium ein und bringt danach schließlich eine Mischung von Erwählerbild und Musikerbild, da die Erwählten auch Musiker sind. Dazu treten noch die Schreiber als drittes Element. So entsteht aus dem der Form nach wohl ursprünglichen Erwählerbild ein doppelseitiges Bild mit David, seinen Musikern und Schreibern. Diese doppelseitige Folge des Musikerbildes finden wir häufiger, besonders klar aber in einem englischen Psalter des 12. Jahrhunderts<sup>28</sup>.

Die zwei sitzenden Schreiber im Bild des Psalters von Angers lassen uns die Frage nach der Herkunft



Abb. 11  
Angers, Bibl. mun., Ms. 18.  
David spielt das »Psalterium«

der Schreiber im Psalterbild stellen. Gab es ein frühes Psalterbild mit König David und den Erwählten als Schreiber? Der zu Anfang des 9. Jahrhunderts in St. Gallen entstandene sog. Wolfcoz-Psalter, Cod. 20 der Stiftsbibliothek<sup>28a</sup> (Abb. 14), ist dafür ein sicheres Zeugnis. Gleich auf der ersten Seite des beschädigten Buches sitzen in zwei Reihen übereinander vier Schreiber, in Tunika und Pallium gekleidet. Sie merken alle auf und schauen nach links hinüber, wo auf dem nun verlorenen Blatt König David wohl thronend mit der Leier wiedergegeben war. Auf der Rückseite dieses Schreiberbildes konnte F. Landsberger einen Teil des Textes der Origo Prophetiae lesen, der mit den Worten feriebat cymbalum anhebt. Daraus schloß auch er schon, daß der Beginn der Origo auf der Rückseite des verlorenen Davidbildes gestanden hatte. Vor uns liegt demnach das Fragment eines Davidbildes mit den vier Autoren als Schreiber, das gleichsam in die Origo eingebettet ist. Die allgemeine Stilverwandtschaft der Schreiber mit den Gestalten des Eginokodex, des Vallicellianus A 5 und der Canones Conciliorum von Vercelli stützt die Vermutung, es handle sich hier um ein in karolingischer Zeit aus spätantiken Elementen zusam-

Abb. 12 und 13  
Angers, Bibl. mun., Ms. 18.  
David, seine Erwählten und zwei Schreiber

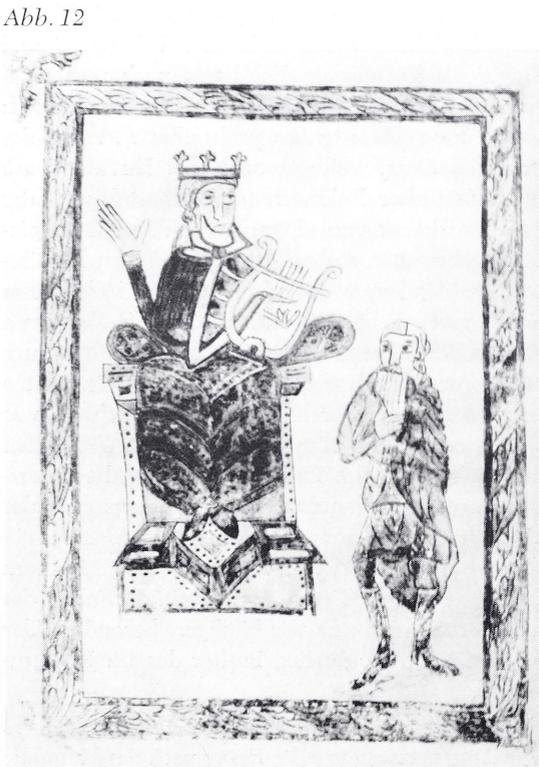
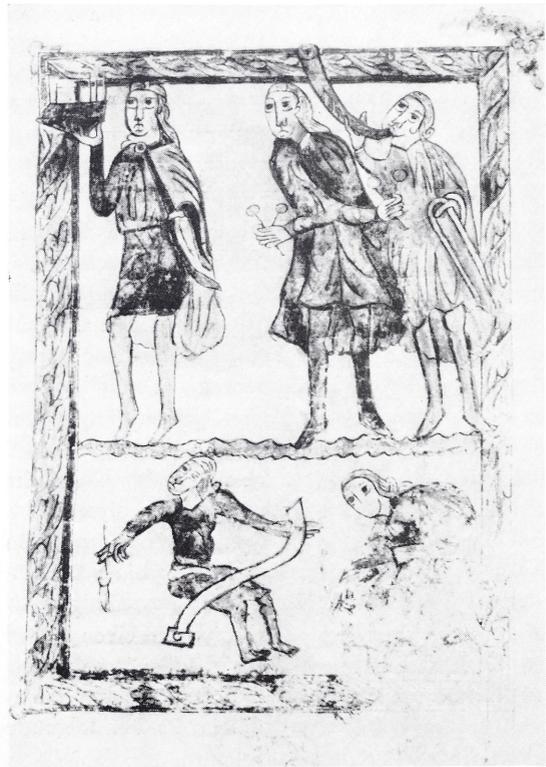


Abb. 12



mengesetztes Bild mit David und vier Schreibern, um ein Autorenbild also, das zur Illustration der *prima origo psalterii* (Gedicht II) geschaffen wurde. In der *Origo Prophetiae* soll des weiteren jene Stelle Beachtung finden, die der Erwählung folgt: David und die Chöre führen mit Gesang und Musik die Bundeslade nach Jerusalem zurück. Diese Szene bringt der St. Galler Folchard-Psalter (Abb. 15–16) aus dem dritten Viertel des 9. Jahrhunderts<sup>29</sup>. Auf Seite 9 thront dort in der linken Lunette der Doppelarkade wieder der königliche Feldherr nach rechts gewendet. Aber diesmal redet er nicht, sondern schreibt und die Schar der sitzenden Erwählten in der rechten Lunette leistet ihrem Vorbild in Analogie zum Wolfcoz-Psalter Folge. Seite 12 dieses Psalters greift König David, nun groß in der Lunette

stehend, nach dem Saiteninstrument, das ihm ein Tänzer zu überreichen scheint, während links außen das Gefolge des Königs im Abstand dem Zuge folgt, dem rechts der von weißen Kühen gezogene Wagen mit der Bundeslade und eine Tänzerin<sup>30</sup> vorangehen. Der Zusammenhang dieser zwei Szenen und die vollständige Darstellung des Einzuges Davids mit der Bundeslade im Folchard-Psalter begegnen uns innerhalb der karolingischen Kunst nicht wieder, doch finden wir anderswo Rudimente. Schon W. Koehler hat angenommen, das Davidbild der Viviansbibel sei diesen alttestamentlichen Szenen der Einbringung der Bundeslade nachgebildet<sup>31</sup>. Vielleicht lassen sich die Bilder der Viviansbibel und der Bibel von St. Paul in der Tat als Mischtypen unserer genannten Miniaturen erklären. Am nächsten der



Abb. 14  
St. Gallen,  
Stiftsbibliothek,  
Wolfcoz-Psalter.  
Die Schreiber Davids



Abb. 15  
 St. Gallen, Stiftsbibliothek, Folchard-Psalter.  
 David und seine Erwählten

Schilderung des Folchard-Psalters verwandt, scheint jedenfalls das schöne Davidbild im Psalter Karls des Kahlen zu sein (Abb. 17)<sup>32</sup>. Jener bewegte Zug des jungen David mit seinen antiken Musikanten und Tänzern von links nach rechts, mag einem Vorbild nacheifern, das den

gleichen Zug mit der Bundeslade an der Spitze zeigte. Wie im Psalter Karls des Kahlen oder im St. Galler Psalterium Aureum mag schon in den Vorbildern dieser beiden Bücher ein Hieronymusbild gefolgt sein<sup>33</sup>.

Abb. 16  
 St. Gallen, Stiftsbibliothek, Folchard-Psalter.  
 David beim Einzug der Bundeslade in Jerusalem



Wir sahen, daß viele der genannten Psalterillustrationen sich über zwei Seiten erstrecken, daß sie etwa David links und die Erwählten rechts aufführen und, daß viel Sorgfalt in ihnen verwandt ist, die in der Origo vorgeschriebenen Instrumente und die Vierzahl der Männer zu beachten. Davon losgelöst aber gewann die ein spätantikes Vorbild wiederholende Miniatur des Cosmas Indicopleustes größere Eigenständigkeit. Diesen mehr künstlerischen als literarischen Prinzipien des Repräsentations- oder Autorenbildes folgen auch die Bilder aus dem Umkreis Karls des Kahlen, deren Figuren ja der Antike besonders nahe stehen.

So sei zum Schluß dieser Vorbetrachtungen das Augenmerk noch einmal auf einige frühe Repräsentationsbilder Davids gerichtet. Das älteste Beispiel ist im Psalter von St. Augustin zu Canterbury (Abb. 18), London, British Museum, Cotton Vespasian A I, der im 3. Viertel des 8. Jahrhunderts in England entstand<sup>34</sup>. Er fußt mit Sicherheit auf einer Handschrift des 6. Jahrhunderts, die etwa Papst Gregor den Missionaren mitgegeben hatte und führt uns demnach gleichsam zurück nach Italien, zu den spätantiken Quellen<sup>34</sup>. Das Bild im Psalter von St. Augustin wird von einer großen Arkade gerahmt, hinter der die Figuren etwas in Bedrängnis geraten. David sitzt jugendlich bartlos mit leicht nach rechts geneigtem Haupt, in Tunika und Pallium, die Leier spielend,

*Abb. 17*

*Paris, Bibl. Nat., Psalter Karls des Kahlen.  
David, die Tänzer und Musikanten*



*Abb. 18*

*London, British Mus., Cotton Vespasian A I.  
David, die Schreiber, Musikanten und Tänzer*

frontal auf hohem Thron. Zu seinen Seiten stehen, in bewegter Haltung und ihm zugewendet, zwei Schreiber. Nach dem Vordergrund hin gestaffelt folgen je zwei Hornbläser. Sie sind in Schrittstellung der Mitte zugekehrt, wo etwas verkümmert zwei Tänzer in die Hände klatschen. Diese Komposition wiederholt sich im Oberitalien des 10. Jahrhunderts etwa im Clm. 343 der Bayerischen Staatsbibliothek als Variante mit dem jungen spielenden David und seinen vier sitzenden Autoren<sup>35</sup>. Schließlich aber erfüllt das Psalterbild des St. Galler Psalteriums Aureum (Abb. 19)<sup>36</sup> aus der zweiten Hälfte des 9. Jahrhunderts vielleicht am schönsten die Vorstellung von einem antiken Bild Davids und seiner Erwählten, deren Benennung man nicht vermißt, da ihr Tanz und das vom Engel eingehauchte, von der Hand Gottes zugleich gesegnete, im Auftakt beginnende Spiel des Königs sich von der geschichtlichen Szene zeitlos löst.

Aus dieser Übersicht der den Psalterien vorgehefteten Davidbilder lassen sich vier Grundtypen herausarbeiten:

1. Das Repräsentationsbild mit dem frontal thronenden König und den Tänzern im Cosmas Indicopleustes, im Psalter von St. Augustin und im St. Galler Psalterium Aureum.



Abb. 19  
St. Gallen, Stiftsbibliothek, *Psalterium Aureum*.  
David und die Tänzer

2. Das Autorenbild mit (David und) den vier sitzenden Schreibern im St. Galler Wolfcoz-Psalter.
3. Das Bild der Erwählung mit dem thronenden König und den stehenden Verfassern im Psalter des Odbert.
4. Das Bild mit David und dem Einzug der Bundeslade in Jerusalem im Folchard-Psalter.

Fragen wir nun nach der Entstehungszeit dieser Typen, so kann das Repräsentationsbild für die Spätantike in Anspruch genommen werden. Das Autorenbild, das mit den im Viereck auf die Bildseite verteilten Schreibern seine formale Parallele im Evangelistenbild<sup>36a</sup> des Aachener Evangeliars der Palastschule Karls des Großen hat, wurde vermutlich erst in karolingischer Zeit analog zu diesem Evangelistenbild geschaffen, als Illustration der ersten Entstehung des Psalters, die in der *Origo Prophetiae David* mit den Worten umschrieben ist: *David filius Jesse ... quattuor elegit qui psalmos facerent*. Der Text der *Origo* faßt im gleichen Sinne wie das zum Teil zu erschließende Bild des Wolfcoz-Psalters die Erwählung der Autoren und das Verfassen der Psalmen zusammen. Jener der *Origo*

angepaßte Typus der Erwählung im Psalter des Odbert (*David, ubi quattuor electi sunt principes.*), die mit David und seinem Einzug in Jerusalem zusammenhängenden Bilder, sowie einige Mischtypen (*Psalter von Angers, Viviansbibel* usw.) dürften ebenso karolingischen Künstlern zuzuschreiben sein. Viele formale Elemente dieser Bilder weisen zurück zur Spätantike, während ihr Inhalt und die Zusammensetzung der Elemente eine Konzeption verrät, die wir als karolingisch zu erkennen glauben. Vielleicht können gerade hier die Elfenbeintafeln des Dagulfpsalters tieferen Einblick geben.

#### IV. Die Elfenbeintafeln des Dagulfpsalters Inhalt und Komposition

Übersicht. Jede der beiden hochrechteckigen Elfenbeintafeln (Abb. 20–21)<sup>37</sup> umzieht gleichmäßig ein äußerer Rahmen, der auch waagrecht durch die Mitte läuft und dadurch je zwei Felder mit David- und Hieronymusbildern begrenzt. Das Ornament dieses Rahmens besteht aus einer Reihe aufrechter Akanthusblätter mit dreigelappten Blattspitzen dazwischen. Es wird außen von einer flachen und innen von einer Leiste mit einfachem Profil eingefasst. In den Schnittpunkten und in der Mitte der Querstücke sind kleine Figuren und Symbole, die auf der Mittelleiste quadratisch gerahmt, sonst aber von Clipei hinterfangen sind. Auf der Davidseite, dem Vorderdeckel des Buches, nimmt das Lamm die Mitte ein, es wird von zwei anbetenden Engelhalbfiguren flankiert und die Ecken besetzen von oben links im Uhrzeigersinn gelesen die Symbole der Evangelisten Matthäus, Markus, Lukas, Johannes. Der Rückdeckel zeigt in der Mitte die aufragende Hand Gottes. Sie ist von Cherubim flankiert. In der oberen linken und rechten Ecke finden wir Petrus mit den Schlüsseln und Paulus mit dem Buch, unten zwei Männer mit Büchern in den Händen, also zwei weitere Apostel. Alle Gestalten sind der Mitte zugewendet.

Im oberen Feld der Davidplatte redet auf der linken Seite der jugendliche König, in gegürteter Tunika und Chlamys, mit großer Gebärde nach rechts hinüber. Ihm folgt eng aufgeschlossen ein junger Mann. Das Spiel der redenden Hände des Königs hinterfängt ein frontal in der Bildachse stehender Leibwächter mit Schild und Lanze. Auf der rechten Seite sitzen dem Redenden zugekehrt zwei Schreiber, von denen der erste den rechten Fuß auf einen Schemel setzt, in Tunika und Paenula gekleidet. Sie halten einen Griffel in der angewinkelten Rechten, in der Linken hat der eine



Abb. 20  
Paris, Louvre, Elfenbeintafel vom Einband  
des Dagulfsalters.  
Davidseite

ein geöffnetes, der andere ein geschlossenes Diptychon. Hinter diesen Sitzenden stehen zwei weitere Schreiber, von denen der Linke ebenfalls den Griffel hält. Zwei der Schreiber sind unbärtig, zwei tragen einen kurzen Bart. Vorne in der Bildachse steht ein Dreifußpult mit Tintenfaß. Am oberen Bildrand wird flach durchgezogen eine von Säulen getragene dreifache Türfront sichtbar.

Im unteren Bildfeld hält der thronende König frontal die Mitte. Er greift in die Saiten der Leier. Von den stehend sich ihm zuwendenden Musikanten schlägt der linke unbärtige mit Händen und Füßen die Crotala, der rechte bärtige mit



Abb. 21  
Paris, Louvre, Elfenbeintafel vom Einband  
des Dagulfsalters.  
Hieronymusseite

der Cithara hat das Spielbein über das Standbein geschlagen. Hinter diesen Spielern taucht links ein unbärtiger, rechts ein bärtiger Kopf auf, wohl die zwei anderen Musiker. Zunächst beim König sind, etwas vom Thron verdeckt, zwei Leibwächter. Über dem linken taucht gerade noch die Stirne und der Haarschopf eines dritten auf. Am oberen Bildrand sieht man nach rechts verschoben wieder jene dreifache Türstellung, die links von einem Kuppeldach fortgesetzt zu sein scheint.

Im oberen Feld der Hieronymusplatte reicht der junge Presbyter Bonifacius nach rechts ausschreitend dem ihm entgegengeeilten glatzköpfig bärtigen

gen Hieronymus die Rolle des Papstes, die der Kirchenvater redend entgegennimmt. Beide Priester sind von Begleitern gefolgt, deren linker ebenfalls redend die Hand erhebt. Das Spiel der Hände hinterfängt auch hier eine frontal stehende Figur, wie die anderen in Tunika und Paenula gekleidet und durch die Tonsur gezeichnet wie die anderen als Kleriker, deren Paenula durchwegs die rechte Hand verhüllt. Auch hier erscheint am oberen Bildrand die dreifache Türstellung, jedoch nach jeder Seite hin durch einen Giebelbau erweitert.

Im unteren Feld der Hieronymusplatte setzt links bärtig ein Kleriker im Profil die Hand zum Schreiben an. Der hl. Hieronymus sitzt ihm frontal gegenüber, den Oberkörper etwas nach rechts gewendet hält er das Buch mit der Linken im Schoß und redet mit der Rechten zu seinem Schreiber. Beide haben sich auf einer mit Akanthusblattranken verzierten Steinbank niedergelassen, die etwa ein Viertel des Bildfeldes einnimmt und vor der in der Bildmitte das Dreifußpult mit dem aufgeschlagenen Buch aufgestellt ist. Hinter dieser Bank stehen auf der Seite des hl. Hieronymus vier Kleriker, deren erster zum Begleiter des Schreibers hinüberschaut und diesen, während die Mitbrüder in etwa seinen Blicken folgen, mit dem Finger auf den Kirchenvater aufmerksam zu machen scheint. Am oberen Bildrand werden rechts wieder die Rudimente der dreifachen Türstellung sichtbar, die ein schräg nach hinten laufendes, nur von einer Säule getragenes Giebeldach fortsetzt.

Einzelheiten. Der etwas hölzerne Akanthus des Rahmens zeigt auf der David- und Hieronymusplatte die unterschiedliche Behandlung, die auch an Einzelheiten auffällt und zwei verschiedene Hände verrät, obwohl das Gedicht von der *igeniosa manus* spricht<sup>38</sup>. Eigenartigerweise hat nun nicht etwa die Davidseite den wohlgestalteten Akanthus, sondern die Hieronymusseite. Auf der Davidseite wuchert der Akanthus und die Eckmedaillons schneiden in die Bildfelder ein, was auf der Hieronymusseite, deren Figuren im Rahmen handwerklich sauberer sind, nicht der Fall ist. Die Schnitztechnik der kleinen Platten erscheint von jener der meisten anderen Elfenbeine der Hofschule ganz verschieden. Dort sind fast alle, selbst die kleinen Flächen und Rundungen fein geschliffen, hier aber sieht es so aus, als sei ein Hirtenmesser am Werk gewesen, dessen Unschärfe da und dort eine Faser des Elfenbeins aufgerissen hat.

Beim Vergleich der Kopftypen lassen sich mühelos auf beiden Platten Wiederholungen beobach-

ten. Da sind einmal die sehr jugendlichen Gesichter, ganz rund, ohne Bart, aber mit einer Haarperücke im Pagenschnitt. Solche Köpfe haben David und seine Leibwächter, zwei Schreiber, der Crotalist und sein Hintermann. Die Länge der Haare ist dabei unterschiedlich. Beim Leibwächter der Erwählung reichen sie tief in den Nacken, während sie beim vorderen Schreiber rund um den Kopf geschoren sind. Zwei Köpfe im unteren Feld der Davidplatte sind dagegen etwas in die Länge gezogen und bärtig. Wir können sie als Philosophenköpfe bezeichnen. Ihr Typus zeigt sich am besten beim Hintermann des Citharisten. Die Köpfe der zwei anderen erwählten Schreiber sind der daraus entwickelte Mischtyp. Die Hieronymusplatte bringt eine dritte Form. Die Köpfe fast aller Männer zeichnen ein volles Oval, sind unbärtig und haben die Tonsur, die sie als Kleriker ausweist. Der Kopf des Kirchenvaters ist, obwohl durch die Stirnglatze und den Bart gekennzeichnet, in der unteren Szene schwerer und ausgeprägter als in der oberen. Als Variante des Philosophentyps ist er auch dem Schreiber eigen, während der Kopf des mittleren Klerikus in der oberen Szene seine Abstammung von den Leibwächtern nicht verleugnen kann. Auf der Davidplatte sind alle Männer in eine bis zum unteren Ansatz der Wade reichende, gegürtete Tunika gekleidet. David, die Leibwächter und die Musikanten tragen eine ebenso lange, auf der rechten Schulter mit einer kleinen Rundfibel zusammengehaltene Chlamys, während die Schreiber über der Tunika die Paenula tragen, die am Halsansatz eine Rundfibel mit eingeschriebenem Kreuzziert. Die Männer der Hieronymusplatte dagegen haben alle eine zwar ebenso gegürtete, aber die Knöchel bedeckende Tunika. Ihre Paenula zeigt keinen Fibelschmuck. Sie ist in der oberen Szene gefältelt über den rechten Arm aller Kleriker geworfen und verhüllt die Hand. Bei Bonifacius und dem Schreiber des hl. Hieronymus wird diese Paenula zwecks größerer Bewegungsfreiheit der Arme auf den Schultern gerafft. Die Schuhe der Männer sind Campagi mit runden Kappen und über dem Rist gekreuzten Laschen bei David, seinen Wächtern und Musikern, Campagi mit über den Rist laufenden Spitzen bei den Schreibern und spitze Campagi mit Pfeilspitzen über dem Rist bei den Klerikern der Hieronymusplatte. Die Schreiber der Davidplatte haben ein geöffnetes und ein geschlossenes Elfenbeindyptichon in Händen, während der hl. Hieronymus und sein Schreiber richtige Bücher handhaben.

Die Komposition der Tafeln verrät grundsätzlich drei in die Höhe gestufte Schichten, die als Raum-

schichten gesehen werden dürfen: eine vordere Figurenschicht, eine zweite Figurenschicht dahinter und zugleich darüber und zuletzt die Architekturkulisse. Nur zweischichtig gestaltet ist die Überbringung des Briefes. In diesen Figurenschichten klingt das Prinzip der Isokephalie nach und zwar auf der Davidplatte stärker als auf der Hieronymusplatte. Auffällig ist die Verdoppelung von Figuren durch Begleiter einer Hauptperson, so beim erwählenden David, bei Bonifacius und Hieronymus in der Briefübergabe, sowie beim Schreiber und bei Hieronymus darunter. Auffällig ist ebenso die Wiederholung einer frontalen Mittelfigur in allen Bildfeldern und die alternierende Betonung der Mitte durch die beiden Pulte. Zudem dürfte das Mißverhältnis zwischen Unter- und Oberkörper bei Davids Schreibern und beim sitzenden Kirchenvater nicht zu übersehen sein. Als kompositionelles Hilfsmittel eigener Art muß die Verlängerung der Gliedmaßen erwähnt werden, was etwa beim rechten Arm des erwählenden David, des Bonifacius oder des Schreibers gegenüber dem hl. Hieronymus der Fall ist, dessen rechte Hand stark vergrößert wird.

Diese Beobachtungen lassen den Schluß zu, daß uns in den vier Bildern der Elfenbeintafeln nicht die Kopien klassischer spätantiker Kompositionen vorliegen, sondern Elemente solcher Kompositionen, die, additiv zu einem Bild gefügt, einen neuen Bildinhalt ergeben. Dieser Bildinhalt ist, obwohl in seiner ursprünglichen Vielheit noch erkennbar, eine Einheit geworden, die durch den einheitlichen Stil verstärkt wird. Dieser Stil er-

scheint auf der Davidplatte etwas großflächiger als auf der Hieronymusplatte, im ganzen aber ist es der Stil der »Ada Gruppe«. Zu den gleichen Ergebnissen gelangten wir durch unsere literarischen Vorbetrachtungen.

#### V. Die Bildquellen des Elfenbeinschnitzers Spätantike und karolingische Renaissance

Es wird nun im folgenden darum gehen, die Bildtypen aufzuzeigen, die in den vier Darstellungen wirksam wurden

Die obere Szene der Davidplatte umschrieb der Dichter mit den Worten: *prima origo psalterii*. Der Elfenbeinschnitzer verstand darunter offenbar nicht jene Erwählung, die der Psalter des Odbert brachte, eine Erwählung mit dem thronenden König und den stehenden Verfassern, die etwa aus Bildern wie der Entsendung Davids gegen Goliath durch König Saul<sup>39</sup> gebildet werden konnte, sondern er dachte offensichtlich an das *psalmos facerent der Origo*, das der Wolfcoz-Psalter gleichsam als einen Urtypus in den Text der *Origo* eingebettet zeigt. Jedoch veränderte der Elfenbeinschnitzer dieses mutmaßliche »Vorbild«. Um die Wiederholung der thronenden Gestalt Davids zu vermeiden, gab er diesen im Profil nach rechts hin zu den vier Schreibern schreitend wieder, sowie etwa der Bote auf der Holztür des hl. Ambrosius in Mailand nach rechts hin schreitend und redend mit erhobener Hand dem sitzenden Hirten David die Botschaft der Berufung bringt<sup>39a</sup> (Abb. 30). Die Komposition als neues Ganzes wird dem im ersten Drittel des

Abb. 22  
Ravenna,  
San Appolinare Nuovo.  
Christus vor  
den Hohenpriestern



6. Jahrhunderts entstandenen Mosaik mit Christus vor den Hohenpriestern in Sant'Apollinare Nuovo zu Ravenna vergleichbar (Abb. 22)<sup>40</sup>.

Unter einer einfachen Säulenstellung mit Architrav thronen dort drei Priester. Christus, gefolgt vom hl. Petrus und einem Jünger, ist von links her vor sie hingetreten und spricht mit der Rechten zu ihnen. Die formale, ja sogar inhaltliche Analogie dieser Komposition ist augenfällig, denn Christus erscheint hier nicht als unwürdiger Angeklagter vor der Versammlung der Hohenpriester, sondern eher als Anwalt des Rechtes vor den Richtern. Ganz ähnlich wie unser Elfenbeinschnitzer wandelte der ravennatische Künstler etwas ungeschickt drei stehende alttestamentliche Priester in drei sitzende ab, befaßte sich also mit einer ähnlichen spätantiken Vorlage wie der Elfenbeinschnitzer und wie der Mosaizist seine Priester mit dem von einer Rundfibel über der Brust geschlossenen Mantel kennzeichnete, so erhob wohl der Elfenbeinschnitzer durch die Rundfibelzier auf der Paenula die Schreiber Davids zu den Erwählten des Alten Bundes. Das hätte eigentlich ge-

nügt zur Veranschaulichung des Vorgangs der Erwählung; hier der Erwählende, dort die Erwählten und die Andeutung des königlichen Palastes. Unserem Elfenbeinschnitzer jedoch genügte es nicht. Mit dem frontalen Leibwächter zwischen den Gruppen setzte er eine Reminiszenz an die Antike ins Bild, denn diese Leibwächter, in denen die blonden Germanenjünglinge im Hofstaat der römischen Kaiser erkennbar sind, führen uns in die Zeit der theodosianischen Renaissance zurück. Als Reminiszenzen der Antike sind sie wiederum Zeugen der karolingischen Renaissance selbst.

Der Leibwächter des Erwählungsbildes läßt uns auch die Quellen des Musikerbildes ahnen. Hier nun aber tritt unter den aufgezählten Urtypen der Psalterillustration das Bild des Londoner Psalters als Variante einer Quelle ins Blickfeld. Es zeigt den jugendlichen David frontal thronend mit der Leier. Ihn flankieren zwei Schreiber. In eine lange, gegürtete Tunika gekleidet, sind sie David zugewendet. Vor dem Thron sieht man die Tänzer, die auch der Cosmas Indicopleustes und das Psalterium Aureum aufweisen und die sicher an-



Abb. 23  
Tübingen, Stiftung  
Preußischer Kulturbesitz,  
Depot der  
Staatsbibliothek.  
Probianusdiptychon

tike Elemente der Komposition bilden; die vier Hornbläser des Londoner Psalters sind vielleicht interpoliert. Jedenfalls ergeben gerade die Grundzüge dieser Komposition formal und inhaltlich eine Analogie zu den Repräsentationsbildern spätantiker Consulardiptychen, auf die auch die Form unserer Elfenbeintafeln letztlich zurückgeht. So zeigt etwa die rechte Tafel des wohl in Rom um 400 entstandenen Probianusdiptychons (Abb. 23)<sup>41</sup> in der Mitte den thronenden Chlamydatus, zu seinen Seiten zwei Schreiber in Chlamys und darunter zwei akklamierende Chlamydati, die linke Tafel oben den thronenden Togatus mit zwei Schreibern in Paenula und unten zwei akklamierende Togati. Auf diesem Diptychon finden wir demnach die Gewandung der Figuren unserer Elfenbeintafeln vorgebildet. Daß die Schreiber in Chlamys zu Füßen des thronenden Consul und die akklamierenden Gratulanten des Probianusdiptychons mit David, seinen Schreibern und Tänzern im Londoner Psalter inhaltsverwandt sind und daß diese fünffigurige Komposition, die das Psalterium Aureum variiert, ein spätantikes Urbild spiegelt, muß nicht weiter ausgeführt werden. Davon unterscheidet sich jedoch das Musikerbild unserer Elfenbeintafeln durch die Leibwächter und ihre Stellung hinter dem Thron Davids. Aber auch hierfür Analogien von im Osten geschaffenen Consulardiptychen aufzuzeigen, bereitet keine Schwierigkeit. Die in vielen Fällen hinter dem Thron des Consuls geharnischt stehenden Figuren von Roma und Constantino-

Abb. 24

Madrid, Akademie.

Missorium Theodosius des Großen



Abb. 25

Wien, Nationalbibliothek, Cod. 3416.

Kopie des Kalenders von 354.

Darstellung des Monats April

polis sind Varianten unserer Leibwächter, sowie auch etwa die Zirkusszenen oder die Geld ausschüttenden Sklaven im unteren Bezirk dieser Diptychen mit den Tänzern vor David vergleichbar werden<sup>42</sup>. Die seitlich hinter dem Thron der Herrschern stehenden Germanenjünglinge aber finden wir an den Hauptdenkmälern der theodosianischen Renaissance, auf dem Silberschild des Theodosius (Abb. 24) und der Südwestseite des Theodosiusobelisken im Hippodrom von Konstantinopel<sup>43</sup>. Sie leben in der justinianischen und der karolingischen Kunst fort<sup>44</sup>. Jedoch ist festzustellen, daß die Leibwächter dieser Denkmäler durchweg eine kurze Tunika tragen. Dieses scheint unserem Elfenbeinschnitzer entgangen zu sein, denn er gab seinen Jünglingen eine ebenso lange Tunika wie allen anderen Figuren der Davidseite. Vermutlich waren auf dem Vorbild die Beine der Leibwächter gar nicht sichtbar, was diesen Irrtum am besten erklärte. Ein weiterer Irrtum im Sinne des antiken Erfinders sind die Musikanten, die nach den im Probianusdiptychon und im Londoner Psalter vorliegenden Zusam-

menhängen sicher Schreiber waren, höhere Beamte, denen die lange Tunika und die Chlamys zusteht. Der Elfenbeinschnitzer jedoch fand, da sein Bildfeld im Quadrat beschränkt war, für die antiken Figuren der tanzenden Crotalisten mit ihren Storchschnabelklappern und der Schleiertänzer keinen Platz mehr. So machte er aus den Schreibern Musikanten, ohne Rücksicht darauf, wie diese die Antike geprägt hatte. Den Crotalisten kennen wir ganz gut aus den Monatsbildern der Antike. Zumeist war der Tanz mit den Storchschnabelklappern den Hetären, also Frauen in langem Gewande, vorbehalten, und der Venus geweiht. Wie das im 4. Jahrhundert entstandene Mosaik aus Karthago im Britischen Museum<sup>45</sup> zeigt, ist die Crotalistris Personifikation des Monats April. An Stelle der Hetären konnten aber auch Eunuchen diesen Tanz ausüben, wofür das Monatsbild des April im Kalender von 354 (Abb. 25) ein gutes Beispiel wird<sup>46</sup>. In die langärmelige, aber kurze, geschürzte Tunika gekleidet, wirbelt der Eunuche den Leib im Tanz, klappert mit den Crotala und tritt mit der Ferse des rechten Fußes auf das Scabellum, die Fußklapper<sup>47</sup>. Diese männlichen Crotalisten begegnen uns auf den Denkmälern der christlichen Kunst seit dem 5. Jahrhundert. Die Lipsanothek von Brescia<sup>48</sup> bringt sie wie das Psalterium Aureum als Tänzerpaar, der Psalter Karls des Kahlen als Einzeltänzer (Eman) gegenüber dem Schleiertänzer (Asaph), der Stuttgarter Psalter auf fol. 84v ebenso als Einzeltänzer gegenüber David und auf fol. 163v des Stuttgarter Psalters begegnen wir außer dem vor der Bundeslade tanzenden und die Cithara spielenden König mit anderen Musikanten auch der Crotalistris, einer Tochter Israels, die wohl auch im Folchardpsalter hinter der Bundeslade einhertanzte<sup>49</sup>. Auf welche Weise flicht nun unser Elfenbeinschnitzer diese Figur in seine Komposition ein? Jedenfalls kümmert er sich weder um die Bewegung noch um die Gewandung eines echten Crotalisten, obwohl er weiß, daß dieser mit dem Fuß auch das Scabellum schlagen kann. Denn an Stelle des Scabellum schob er dem Fuß ein Crotalum unter. Er verwandelte den antiken Tänzer voll und ganz in einen Musiker, der als Erwählter Davids auch die Tunika und die Chlamys tragen darf. Dieser jugendliche Musiker wurde nun wohl im Sinne der Origo Prophetiae und in Analogie zum Erwählerbild durch einen Hintermann verdoppelt. Im gleichen Sinne gestaltete der Elfenbeinschnitzer die zwei Männer auf der rechten Seite als zwei bärtige Musiker, deren vorderer die Cithara spielt und wie etwa

die Musen der Antike das rechte Bein in Ruhestellung vor das linke geschlagen hat<sup>50</sup>.

Was hier unserem Elfenbeinschnitzer gelang, ist weit mehr als nur die verkappte Variante eines antiken Repräsentationsbildes vor der Türstellung des Palastes. Aus den Figuren, ihrer Gruppierung und ihren Bewegungen spricht eine vollendete Harmonie, die der königliche Herrscher und sein Hofstaat durch die Ordnungen ihrer Musik erklingen lassen. Diese Ordnungen sind neu und so jugendlich wie das Gesicht des Königs, das jene Wiedergeburt der Antike, aus der das Ganze entwachsen ist, am schönsten verkündet, ganz im Sinne der Verheißungen Vergils und des ersten Gedichtes im Dagulfpsalter, das David die Wunder Christi vorausverkünden läßt. Hier liegt eine große und einheitliche Leistung der Hofschule Karls des Großen vor. Wie ganz anders sprechen die Werke aus dem Umkreis Karls des Kahlen. Dort hat der antike Geist fast unverändert seine Form wiedergefunden, es wirbelt der Tanz und König David im Bild der Viviansbibel tanzt und spielt als nackter Held vergöttlicht wie Apollon in der Gestalt des Zwilling im Sphärenkreis<sup>51</sup>, den schon Cicero sich erträumt haben könnte.

Abb. 26

Rom, San Paolo f. l. m., Bibel.

Die Geschichte des hl. Hieronymus



Die beiden Darstellungen auf der Hieronymusseite der Elfenbeintafeln des Dagulfpsalters haben von ihrem Inhalt her gesehen keine Vorläufer. Auch die Zyklen der Viviansbibel und der Bibel von St. Paul, die davon erzählen, wie der Kirchenvater Rom verließ, wie er in Jerusalem hebräisch lernte, wie er Paula und Eustochium unterrichtet, seine Übersetzungen schreiben ließ und die Bücher verteilte<sup>52</sup>, können unsere beiden Darstellungen nicht erklären, selbst wenn die Bibel von St. Paul (Abb. 26) im unteren linken Feld ihrer Hieronymusseite eine sogar in der Komposition ähnliche Schreibszene aufweist wie unser Elfenbein. Die beiden Darstellungen des Elfenbeins sind in erster Linie als bildgewordene literarische Antitypen zu den Darstellungen der Davidseite zu verstehen, die am Hofe Karls des Großen wie wir gesehen haben im Zusammenhang der Psalterredaktion erst entstanden.

Den Antitypus der Erwählung der Davidseite bildet demnach die Briefübergabe durch den päpstlichen Boten an Hieronymus in Jerusalem auf der Hieronymusseite. Auch das ist eigentlich eine Erwählung. Jedoch unser Elfenbeinschnitzer scheint sich tiefere Gedanken über die geschichtlichen Begebenheiten gemacht zu haben, die aus den Briefen des Papstes und des Kirchenvaters sprechen, denn, was er darstellt, ist nicht das Hintreten eines Boten vor einen Heiligen, sondern ein gleichberechtigtes Geben und Nehmen, bei dem fast das gegenseitige sich Reichen der Hände zustande kommt, worin die Römer einen Vertragsschluß sahen. In der Tat kommen

Abb. 27  
Benevent, Trajansbogen.  
Vertragsschluß

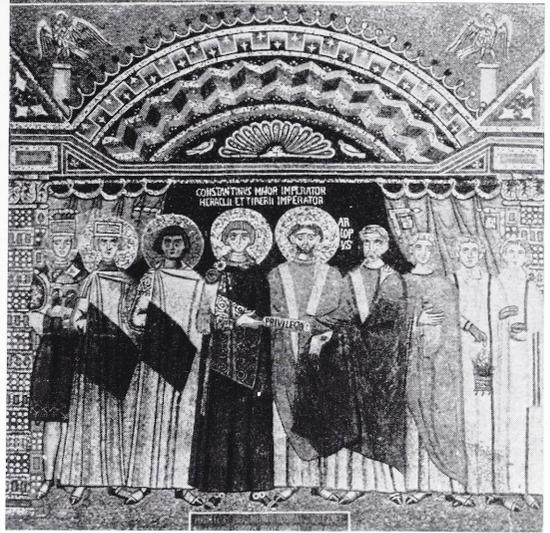
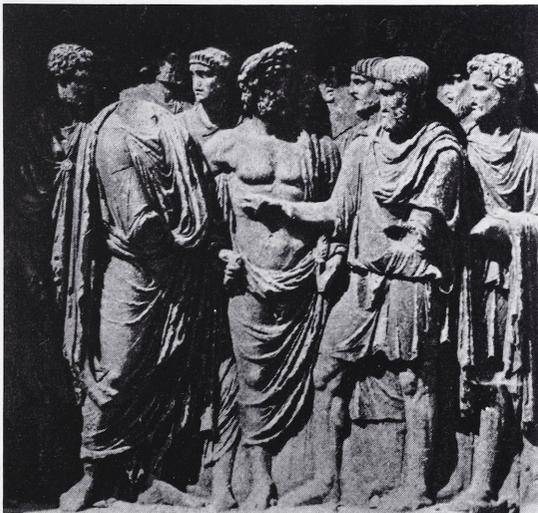


Abb. 28  
Ravenna, San Apollinare in Classe.  
Die Überreichung der Autokephalie-Privilegien

gerade antike Darstellungen des Vertrages als formale Vergleichsmöglichkeiten unserer Darstellung in Frage. Ein frühes Beispiel dafür bietet etwa der Trajansbogen in Benevent (Abb. 27)<sup>53</sup> mit den fünf Figuren im Vordergrund eines der unteren Felder des linken Pfeilers. Kaiser und Germane, jeder mit einem Begleiter, sind einander entgegengetreten und reichen sich die Hand vor Jupiter, der als Gott und Beschützer des römischen Vertragsschlusses frontal die Mitte bildet. Die Übergabe eines Briefes schließlich stellt die ravennatische Kunst des 7. Jahrhunderts im Mosaik des Apsisgewändes von Sant'Apollinare in Classe dar (Abb. 28)<sup>54</sup>. Es handelt sich dabei um die Verleihung der Autokephalie-Privilegien Kaisers Konstantin IV. Pogonatos' an Bischof Reparatus im Jahre 666. Aus der Hand des Kaisers ist die mit dem Wort *Privilegia* beschriftete Rolle in die Hand des Bischofs übergegangen. Zu den Seiten der Handelnden schließen nach rechts und links hin die Begleiter an, während in ihrer Mitte frontal als Beschützer des Vertrages der verstorbene Erzbischof Maurus erschienen ist. Daß unser Elfenbeinschnitzer eine dieser klassischen Kompositionen aufgriff, wird einleuchten. Weshalb aber ist die zur Szene gehörige Mittelfigur des Elfenbeins nicht ein würdiger Greis oder ein Engel als himmlischer Hüter des Vertrages? Vielleicht entsprach der so jugendliche Kleriker als Zeuge des Vorganges am besten der Vorstellung einer historischen Realität. Jedenfalls wird auch hier wie an allen Mittelfiguren der vier

Bilder die Neigung unseres Künstlers zu den jungen Menschen bemerkbar. So begegnet hier neben dem Repräsentationsbild des musizierenden David eine Komposition, die ihrer Form und ihrem ursprünglichen Inhalt nach auf bekannte Bildtypen der Spätantike zurückgeht, welche ihrerseits kaiserlichen Anspruch haben.

Daß dieses bei einer Schreibszene, wie sie im unteren Feld der Hieronymustafel vorliegt, nicht zutrifft, versteht sich von selbst. Unter den Schreiberbildern können wir jedoch mit einiger Sicherheit die Hieronymusbilder der Viviansbibel und der Bibel von St. Paul als Reflexe älterer in Frage kommender Vorlagen ausscheiden<sup>55</sup>, da sie den Kirchenvater immer als hochgewachsenen, bartlosen Mann in den mittleren Jahren zeichnen. Wie wir sahen, ist aber gerade der Kopf des hl. Hieronymus im Schreiberbild ausgeprägt alt und dem spätantiken Petrustyp nachgebildet. Wir haben hier mit Kompositionen als Vorlagen zu rechnen wie sie auf fol. 18v des Eginokodex oder auf fol. 15r der Canones Conciliorum (Vallicelliana Ms. A 5) in Rom gegeben sind. Im ersten Bild werden die Gegenüberstellung der Figuren und ihre Gruppierung gültig, im zweiten die Haltung, die Gebärden und Kopftypen der zwei Apostel links im oberen Feld. Mag nun auch der Oberkörper des Kirchenvaters auf dem Elfenbein zwar zu Gunsten seiner Begleiter, aber zu seinen eigenen Ungunsten verkürzt und das Gleichgewicht der Figuren dadurch etwas gestört sein, so vermag doch wieder die Mittelfigur des jugendlichen Klerikers, der seine Hand mit der des weisen Vaters kreuzt und durch seinen Fingerzeig dem Begleiter des Schreibers die Bedeutung des Werkes kundtut, diesen versetzten Reim aufzuwerten.

Die Studien haben gezeigt, daß die Bildquellen der Elfenbeintafeln des Dagulfpsalters nicht einheitlich an einem Elfenbein oder gar in den Bildfolgen der Psalterillustration vorliegen, sondern daß ausgewählte Bildtypen verändert wurden. Diese Bildtypen konnten zwar im allgemeinen, das heißt, an gültigen Beispielen aufgezeigt werden, jedoch waren diese Beispiele nicht so beschaffen, daß sie augenfällig unmittelbar als Vorlagen gedient haben. Wir kennen also schlechterdings keine konkrete Vorlage, weder für das Gesamtprogramm, noch für die vier einzelnen Darstellungen, und wir können weitergehend sagen: es gab keine unmittelbaren Vorlagen, das Neue ist eine aus mannigfachen Elementen gebildete Gedanken- und Formsynthese.

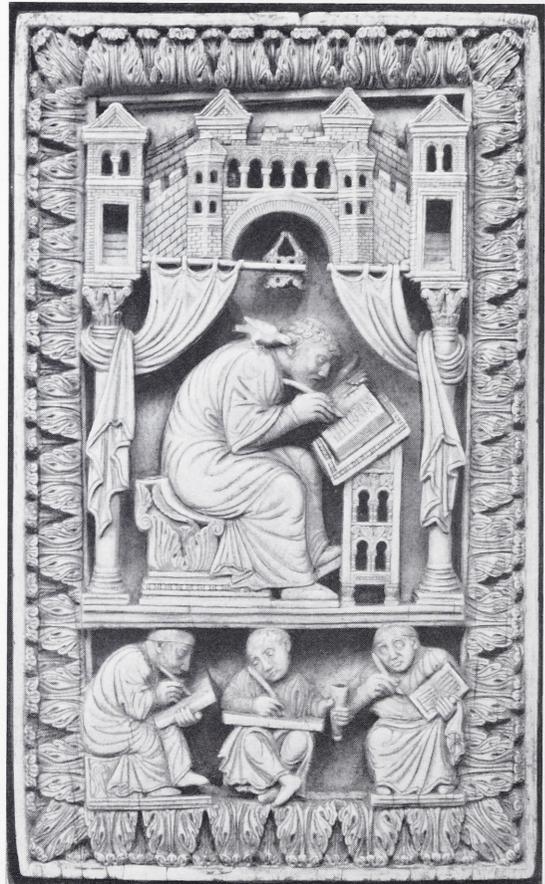
Die in dieser Synthese mitspielenden Elemente sind vielheitlicher als wir sie bis jetzt aufgezählt

haben. Vielheitliche Kompositionen aber liegen uns gerade in jenen Canones Conciliorum von Vercelli vor, die ja auch kaiserliche Repräsentationsbilder mit Leibwächtern und tonsurierte Kleriker enthalten. Greifen wir Einzelheiten heraus. Auf der Tunika des thronenden Kaisers Konstantin ist am Saum und vertikal aufgelegt ein mit Edelsteinen besetztes Zierband, das als Rudiment auch beim musizierenden König David zu sehen ist, zudem wird im gleichen Bild der sitzende, zum Schreiben anhebende Kleriker mit dem angehobenen rechten Fuß neben dem Kaiser unserem ersten Erwählten gut vergleichbar. In beiden Kompositionen ist diese Figur ein Primus inter Pares, hinter dem die anderen gestaffelt erscheinen. Das Bild des Konzils von 381 im Codex von Vercelli zeigt die mögliche Verdoppelung solcher Figuren, die unser Elfenbeinschnitzer anwendete. Ebenso können wir die Bilder der Apostelfürsten anführen, die das Elfenbein in das Programm einbezieht. Die Canones Conciliorum der Vati-

Abb. 29

Wien, Kunsthistorisches Museum.

Der hl. Gregor und seine Schreiber



cana (lat. 1339) zeigen wieder andere Kompositionen, deren Parallelen hier aufzuführen sich erübrigt.

Schließlich sei die Frage nach der Herkunft des Ornaments nicht verschwiegen. Die Akanthusreihen stehen in ihrer Ausführung gesondert von allem Vergleichbaren, zu dem etwa das Ornamentband um den Wolfskopf der Aachener Wolfstür zu zählen wäre<sup>56</sup>. Ihre Struktur aber geht zweifellos auf den klassischen Akanthus zurück, der uns im seltenen Fall des in Oberitalien wohl im 1. Drittel des 5. Jahrhunderts entstandenen Consulardiptychons im Dom zu Novara<sup>57</sup> auf dem Architrav der linken Tafel erhalten ist und der, wenn uns Freshfields Zeichnungen nicht täuschen, in einer etwas groberen Variante, die derjenigen unseres Elfenbeins schon näher steht, auch den Sockel der Arkadiussäule von Konstantinopel zierte<sup>58</sup>. So führt uns selbst die Form des Ornaments in die Zeit der Theodosianischen Renaissance zurück.

Gerade dieses Ornament des Diptychons von Novara kopierte zweihundert Jahre nach unserem Elfenbeinschnitzer ein Meister mit fast unerreichbarer Vollendung, der Meister der Wiener Gregorplatte (Abb. 29)<sup>59</sup>. Schuf auch er in seinen drei Bildern des geistlichen Lebens im Mittelalter eine Synthese aus verschiedenen Quellen wie der Meister der Elfenbeine des Dagulfpsalters?

## VI. Form und Inhalt Die Theologie und die Kunst

Die Darstellungen im Rahmenwerk der Elfenbeine des Dagulfpsalters lassen uns auf das Mailänder Buchdeckelpaar zurückblicken, ohne dessen Befragung die Erforschung der Elfenbeine Karls des Großen in vielem fruchtlos bliebe<sup>60</sup>. Hier findet sich die Zuordnung der Evangelistensymbole und der Bildnisbüsten zum Lamm und zum Zeichen des Kreuzes auf dem Einband der vier Evangelien. Unser Elfenbeinschnitzer übernahm dieses Programm mit einigen Ergänzungen und Varianten auf seinen Buchdeckel. Wenn er die apokalyptischen Wesen um das von zwei Engeln verehrte Lamm anordnete und somit die Bilder des Alten Bundes mit jenem großen Bild der letzten Erfüllung beschloß, das gleichsam die verkürzte Huldigung der Ältesten mit ihren Räuchergefäßen und Musikinstrumenten vor dem Throne Gottes und dem Lamm darstellt<sup>61</sup>, bildete er wieder jene Typologie zwischen David und Christus, die im Gedicht Karls des Großen an Papst Hadrian anklang. Der Dichter, der Christus als den Schlüssel Davids bezeichnete, als

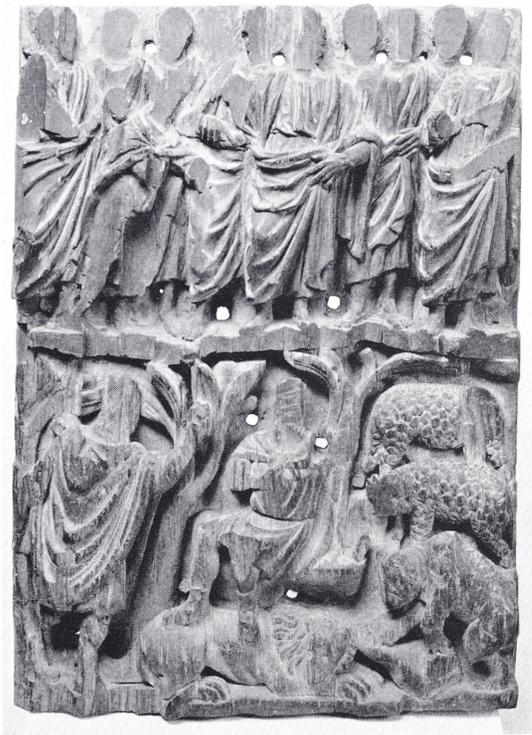
den, der das siebenfache Siegel löst, spielte auf die gleiche Stelle der Offenbarung an (5, 1 ff.) wie der Künstler, der ihn als das Opferlamm erscheinen ließ.

Die formale Symmetrie verlangte auf der Rückseite des Buchdeckels eine Wiederholung von Darstellungen im gleichen Schema, für die es wohl nicht leicht war, sinnvolle Bilder zu finden. Vom Vorrat der einschlägigen Symbole blieben in der Tat außer dem Zeichen des Kreuzes und den vier Bildnisbüsten des Mailänder Deckels nur noch die Hand Gottes und die Cherubim übrig, die wir im Kuppelmosaik des Oratoriums von Germigny-des-Prés vor uns haben, einer Privatkapelle des am Hofe Karls lange maßgebenden Spaniers Theodulf, der später Bischof von Orléans wurde<sup>62</sup>. Diese von den bilderfeindlichen Theologen gerne dargestellten Zeichen der Anwesenheit Gottes griff unser Elfenbeinschnitzer nun zurecht auf, da sie ja zu den Psalmtexten, die oft von der Allmacht der Hand Gottes sprechen, gleichsam das Siegel sein konnten. Im Kuppelmosaik des Oratoriums sehen wir außer den Cherubim und der Hand Gottes auch zwei anbetende Engel über der Bundeslade schweben, an die jene

Abb. 30

Mailand, San Ambrogio, Relief von der Tür des hl. Ambrosius.

Szenen aus dem Leben Davids



schwebenden Engel zu Seiten des Lammes auf der Davidseite erinnern. Daß endlich auf der Hieronymusseite dann die Bilder von Petrus und Paulus erscheinen, mag viele Bedeutungen haben. Am besten sieht man die Apostelfürsten als die Urheber der dem Psalmtext vorausgeschickten Glaubensbekenntnisse und gesellt ihnen zwei Apostel zu, die in den nicht näher gekennzeichneten Männern der unteren Ecken durchaus gemeint sein können.

So umreißen die Darstellungen der Elfenbeintafeln ein theologisches Weltbild, das zwar nicht wie jenes der Bibeln vom Anbeginn der Schöpfung bis zur Vision Gottes und des Thronenden der Zukunft reicht, das jedoch dem Psalterium angemessen eine Spanne dieser Weltzeit beschreibt, deren Weite keine andere Schilderung erreicht.

Die ingeniosa manus unseres Künstlers war geistreich, begabt, ja sogar begnadet, und wenn es tatsächlich zwei Künstler waren, kann man über die Einheitlichkeit des Werkes nur staunen. Es ist der im Nebeneinander und im Gegensatz der ge-

wölbten Gewandflächen und ihrer welligen Säume Spiel gewinnende Stil, der unerreichbar vollendet die schwebenden Engel des Lorscher Buchdeckels durchzieht, an den Figuren der Elfenbeintafeln des Dagulfpsalters bereits formbildend. Was jedoch diese Figuren von jenen Engeln trennt und was die künstlerische Aufgabe unendlich erschwerte, ist die Vielheit der Vorbilder. Aber auch wenn sich dieser Vorbilderkreis im allgemeinen von der theodosianischen Renaissance bis zu den Werken der ravennatischen Kunst des 6. und 7. Jahrhunderts erstreckte, so wird es doch klar, daß im besonderen Werke vom Ende des 4. Jahrhunderts maßgebend wurden. Die Proportionen der Figuren, ihre Isokephalie und die Stellung von Häuserkulissen sehen wir beispielhaft an den Reliefs der Holztüren des hl. Ambrosius in Mailand vorgebildet, die von der Geschichte Davids erzählen (Abb. 30)<sup>63</sup>. Diese Reliefs haben jedoch nicht den Stil der am Hofe Karls des Großen geschaffenen Elfenbeine, der sich vielleicht an einem einzigen Meisterwerk der byzantinischen Hofkunst bildete.

#### ANMERKUNGEN:

<sup>1</sup> Erste Veröffentlichung der Elfenbeintafeln durch E. Molinier, Deux plaques d'ivoire au Musée du Louvre, in: Gazette Archéologique 9 (1884), p. 33, Pl. 6 — Richtige Einordnung und Deutung durch A. Goldschmidt, Elfenbeinreliefs aus der Zeit Karls des Großen, in: Jahrbuch der kgl. preußischen Kunstsammlungen 26 (1905), S. 47 f. — Die ältere Literatur zur Handschrift und zu den Elfenbeintafeln ist zusammengestellt bei W. Koehler, Die karolingischen Miniaturen II. Die Hofschule Karls des Großen, Berlin 1958, S. 46 — Die neuere Literatur bringt der Katalog »Karl der Große« — Werk und Wirkung, Aachen 1965, Nr. 413 und 518 — Nachzutragen ist: H. Schmitzler, Die Elfenbeinskulpturen der Hofschule, in: Katalog »Karl der Große«, S. 309—319 und H. Fillitz, Die Elfenbeinreliefs zur Zeit Karls des Großen, in: Aachener Kunstblätter 32 (1966), S. 14 ff. — Grundlegend bleibt A. Goldschmidt, Die Elfenbeinskulpturen aus der Zeit der karolingischen und sächsischen Kaiser I, Berlin 1914, Nr. 3 und 4.

<sup>2</sup> Goldschmidt, Elfenbeinskulpturen I, Nr. 13 und 14 — Katalog »Karl der Große«, Nr. 521 und 522.

<sup>3</sup> Die Datierung der Handschrift zwischen 783 und 795 erfolgte aus dem Vergleich mit dem älteren, 783 vollendeten Evangelistar des Godescalc — vgl. Koehler, Die Hofschule, S. 42 — Gute Übersicht über die Geschichte der Handschrift, sowie ausführliche Beschreibung bei J. H. Hermann, Die frühmittelalterlichen Handschriften des Abendlandes. Die illuminierten Handschriften und Inkunabeln der Nationalbibliothek in Wien I, Leipzig 1923, S. 47 ff.

<sup>4</sup> Vgl. Th. Klauser, Die liturgischen Austauschbeziehungen zwischen der römischen und fränkisch-deutschen Kirche vom 8. bis zum 11. Jahrhundert, in: Historisches Jahrbuch 53 (1933), S. 169 ff. — Ders. Das Ciborium in der älteren christlichen Buchmalerei, in: Nachrichten der Akademie der Wissenschaften in Göttingen, I. Philologisch-Historische Klasse 7 (1961), S. 200.

<sup>5</sup> Der Par. lat. 8921 besteht aus zwei Teilen, die in Paris zusammengebunden wurden. Fol. 1—8 scheinen aus Reims zu stammen und hatten vormals die Signatur Reims Ms. 2102. Die übrigen 140 fol. mit der Collectio Dionysio-Hadriana sind noch im 8. Jahrhundert wohl in Corbie entstanden — E. A. Lowe, Codices Latini Antiquiores V, Oxford 1950, Nr. 574 — H. Leclercq, Liber Canonum, in: Dictionnaire d'Archéologie chrétienne et de Liturgie (DACL) 9, 1 (1930), col. 86 ss., 94, 96 — Vgl. etwa auch den Par. lat. 11710, von Leclercq, col. 102 oben vor 805 datiert — B. Bischoff, Die Hofbibliothek Karls des Großen, in: »Karl der Große«. Lebenswerk und Nachleben II, Düsseldorf 1965, S. 44 erwähnt die Handschrift »mit einem Widmungsgedicht in barbarischer Sprache« und eine 787 aus Rom geschickte lateinische Übersetzung der Akten des Konzils von Nicäa.

<sup>6</sup> Über die Bedeutung der Handschrift Hadrians und ihre Verbreitung vgl. Leclercq, Liber Canonum, col. 102.

<sup>7</sup> N. Gabrielli, Le miniature delle Omelie di San Gregori, in: Arte del primo Millennio. Atti del II° Congresso per lo studio dell'Arte dell'Alto Medio Evo, Turino 1952, p. 301 ss., Tav. CLVII—CLXIII.

<sup>8</sup> Katalog »Karl der Große«, Nr. 462.

<sup>9</sup> B. Degenhart, Autonome Zeichnungen bei mittelalterlichen Künstlern, in: Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst I (1950), S. 108, 125, 133, Abb. 39 weist die Handschrift wohl zurecht der römisch-umbrischen Kunst des 11. Jahrhunderts zu.

- <sup>10</sup> P. Toesca, II »liber canonum« della Vallicelliana, in: L'Arte 5 (1962), p. 229 ss. — Ders., La pittura e la miniatura nella Lombardia, Milano 1912, p. 33 ss., fig. 17 und 18 — A. Boeckler, Abendländische Miniaturen, Berlin und Leipzig 1930, S. 65 — Nach Leclercq, Liber Canonum, col. 95, 98 endet die Papstliste der Handschrift mit Nikolaus I. († 867). Sie ist demnach zwischen 858 und 867 zu datieren — Katalog Mostra Storica Nazionale della Miniatura, Roma 1954, N° 35 — W. Messerer, Zum Juvenianus-Codex der Bibliotheca Vallicelliana, in: Miscellanea Bibliothecae Hertziana, München 1961, S. 63 Abb. 35 und 36.
- <sup>11</sup> Katalog »Karl der Große«, Nr. 461.
- <sup>12</sup> J. Kirchner, Beschreibendes Verzeichnis der Miniaturen-Handschriften der Preußischen Staatsbibliothek I. Philipps-Handschriften, Leipzig 1926, S. 6 ff. — E. Arslan, La Pittura e la Scultura Veronese, Milano 1943, p. 28 ss., fig. 40—43 — Katalog »Karl der Große«, Nr. 459.
- <sup>13</sup> Vgl. B. Fischer, Bibeltext und Bibelform unter Karl dem Großen, in: Karl der Große, Lebenswerk und Nachleben II, Düsseldorf 1965, bes. S. 193 f.
- <sup>14</sup> R. Beer, Monumenta Palaeographica Vindobonensia, I. Lief., Leipzig 1910, S. 44 ff. — Hermann, a.a.O., S. 59.
- <sup>15</sup> Bei Fischer, Bibeltext und Bibelform, S. 163 zitierte, vom Verf. nicht eingesehene Literatur zu den Vorreden der Psalmen: H. De Sainte-Marie, S. Hieronymi Psalterium iuxta Hebreos, Collectanea Biblica Latina II, Rom 1954 — P. Salmon, Les »Tituli Psalmorum« des manuscrits latins, Collectanea Biblica Latina 12, Rom 1959.
- <sup>16</sup> Text bei Migne, P.L. 93, col. 477 und bei H. Steger, David Rex et Propheta. Erlanger Beiträge zur Sprach- und Kunstwissenschaft VI, Nürnberg 1961, S. 152.
- <sup>17</sup> Text bei Migne, P.L. 13, col. 440—441.
- <sup>18</sup> Zum Thema vgl. zuletzt: P. Bloch, Das Apsismosaik von Germigny-des-Prés, in: Karl der Große. Lebenswerk und Nachleben III, Düsseldorf 1965, S. 258 f.
- <sup>19</sup> Über Dagulf, den Brief Alkuin an den Scrinarius Dagulf und das Gedicht seines Schülers Deodatus vgl. Hermann, a.a.O., S. 59.
- <sup>20</sup> Die Literatur zu den Darstellungen der Davidbilder ist in etwa zusammengefaßt bei H. Steger, David Rex et Propheta, S. 1 ff. Der Katalog des von G. Bandmann (in: Zeitschrift f. Volkskunde 3/4 [1962], S. 260—268) kritisch besprochenen Buches wird im folgenden zitiert als: Steger, Nr. — Auf andere Rückbezüge zu diesem Buch kann in diesem Zusammenhang verzichtet werden.
- <sup>21</sup> A. Goldschmidt, Die Kirchentür des heiligen Ambrosius in Mailand, Straßburg 1902, S. 10 ff.
- <sup>22</sup> J. Clédât, Le monastère et la necropole de Baouît, Kairo 1904/1906, p. 17 ss., Pl. XVI ff. — H. Leclercq, Baouît, in: DACL 2, I (1925), col. 249, beschreibt irrtümlich die Darstellung einer Erwählung. Das von ihm mißgedeutete Bild (Clédât, Pl. XVII) zeigt König Saul, der David mit seinen Waffen gegen Goliath in den Kampf schickt.
- <sup>23</sup> H. Omont, Miniatures des plus anciens Manuscrits grecs de la Bibliothèque Nationale du VIe au XIVe siècle, Paris 1929, p. 6 ss., Pl. I ss.
- <sup>24</sup> Zuletzt zusammengestellt bei: E. Cruikshank Dodd, Byzantine Silver Stamps, Washington 1961, N° 58 ss., mit Literatur.
- <sup>25</sup> C. Stornajolo, Le miniature della topographia cristiana di Cosma Indicopleuste. Cod. Vat. gr. 699, Milano 1908, p. 36 ss., Tav. 26 — Steger, Nr. 1.
- <sup>26</sup> Ch. V. Leroquais, Les Psautiers Manuscrits Latins des Bibliothèques Publiques de France I, Macon 1940/41, p. 95 ss., Pl. XV ff. — Steger, Nr. 21 und 22.
- <sup>27</sup> Leroquais, Psautiers, p. 19 ss, Pl. VII ss. — Steger, Nr. 6 und 7.
- <sup>28</sup> Lunel, Stadtbibliothek, Ms. I — Leroquais, Psautiers, p. 224, Pl. XXXIV s. — Steger, Nr. 50.
- <sup>28a</sup> F. Landsberger, Der St. Galler Folchard-Psalter, St. Gallen 1912, S. 45. — A. Merton, Die Buchmalerei in St. Gallen, Leipzig 1912, S. 17 f., Taf. IV, 1. — A. Bruckner, Scriptoria mediae aevi Helvetica II, Genf 1936, S. 56. — G. Kauffmann, Der karolingische Psalter in Zürich und sein Verhältnis zu einigen Problemen byzantinischer Psalterillustration, in: Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte 16 (1956), S. 69, Abb. 10. — A. Knoepfli, Kunstgeschichte des Bodenseeraumes I, Konstanz und Lindau 1961, S. 27, Anm. 16, Abb. 8.
- <sup>29</sup> F. Landsberger, Folchard-Psalter, S. 46 f., Abb. 26 — Steger, Nr. 13 und 14.
- <sup>30</sup> F. Landsberger, Folchard-Psalter, S. 47 sieht in dieser Figur den Wagenführer (in der Bibel sind Oza und Ahio genannt). Zur Begründung unserer Deutung siehe Anm. 49.
- <sup>31</sup> W. Koehler, Die karolingischen Miniaturen I. Die Schule von Tours, Berlin 1933, S. 217 ff.
- <sup>32</sup> A. Goldschmidt, Die Deutsche Buchmalerei I, Florenz und München 1928, S. 57, Taf. 68 — Leroquais, Psautiers, p. 11, Pl. XI s. — Steger, Nr. 10.
- <sup>33</sup> H. Schnitzler, Hieronymus und Gregor in der ottonischen Kölner Buchmalerei, in: Kunstgeschichtliche Studien für Hans Kauffmann, Berlin 1956, S. 12 f., Abb. 5 und 6 — Stehend bringt den hl. Hieronymus als Einzelfigur auch das St. Galler Psalterium Aureum. Hier folgt wie im Psalter Karls des Kahlen und auf den Elfenbeintafeln die Darstellung des Kirchenvaters jener König Davids — Vgl. Goldschmidt, Buchmalerei I, S. 56, Taf. 57.
- <sup>34</sup> E. H. Zimmermann, Vorkarolingische Miniaturen, Berlin 1916, S. 289 ff., Taf. 268 a — Steger, Nr. 3 — C. Nordenfalk, in: Das frühe Mittelalter, Genf 1957, S. 124.
- <sup>35</sup> P. Toesca, La pittura e la miniatura nella Lombardia, Milano 1912, p. 72 ss., Tav. IV — Boeckler, Abendländische Miniaturen, S. 66 f. — Steger, Nr. 20 — Vgl. auch die Miniatur des Vat. lat. 83, bei Steger, Nr. 19.
- <sup>36</sup> Goldschmidt, Buchmalerei I, S. 56, Taf. 68.
- <sup>36a</sup> W. Koehler, Die karolingischen Miniaturen III, Erster Teil. Die Gruppe des Wiener Krönungs-Evangeliars, Berlin 1960, S. 72 ff., Taf. 35.
- <sup>37</sup> H. 16,8 — B. 8,1 cm. An den Ober- und Unterkanten schmale Falze zur Fassung in einem Rahmen.
- <sup>38</sup> Den Hinweis verdanke ich H. Schnitzler, dessen Studien zur karolingischen Elfenbeinplastik die Arbeit maßgebend beeinflusst haben — Auffällig ist, daß diese Unterschiede auch an den beiden Widmungsgedichten zu beobachten sind, als wären zwei Dichter am Werk gewesen.
- <sup>39</sup> Vgl. Anm. 22.
- <sup>39a</sup> Vgl. Anm. 63.
- <sup>40</sup> F. W. Deichmann, Frühchristliche Bauten und Mosaiken von Ravenna, Baden-Baden 1958, Abb. 192.
- <sup>41</sup> W. F. Volbach, Elfenbeinarbeiten der Spätantike und des frühen Mittelalters, Mainz 1952, Nr. 62.

- <sup>42</sup> Vgl. *Volbach*, Nr. 8, 15, 16, 21, 31.
- <sup>43</sup> R. *Delbrueck*, Die Consulardiptychen und verwandte Denkmäler, Berlin und Leipzig 1929, Nr. 62 — Gute Abbildung und Literaturangaben auch zum Theodosiusobelisken bei W.F. *Volbach*, Frühchristliche Kunst, München 1958, Nr. 53—55.
- <sup>44</sup> Etwa in der Wiener Genesis und den Kaisermosaiken von Ravenna — Vgl. darüber A. *Gerstinger*, Die Wiener Genesis, Wien 1931, S. 101 ff.
- <sup>45</sup> H. *Stern*, Le Calendrier de 354, Paris 1953, p. 268 ss., Pl. XLI, 1.
- <sup>46</sup> *Stern*, Calendrier, Pl. IX, 1.
- <sup>47</sup> Das Scabellum ist eine aus Stäben zusammengesetzte Holzsohle, auf die der Tänzer oder Flötenspieler tritt. Seine Form ist von den *Crotala* ganz verschieden.
- <sup>48</sup> *Volbach*, Frühchristliche Kunst, Nr. 85—89, mit Literatur, Abb. 82.
- <sup>49</sup> E. T. *De Wald*, The Stuttgart Psalter, Princeton 1930, S. 65, 111 — Gewandung und Bewegung deuten darauf hin, daß die von Landsberger, a.a.O., im Folchard-Psalter als Wagenlenker angesprochene Figur eine Tänzerin sein soll, deren *Crotala* allerdings zu ergänzen wären.
- <sup>50</sup> Diese Cithara spielt in vielen Fällen (Psalterium Aureum, Stuttgarter Psalter) König David. Auf den im Louvre sich befindlichen Elfenbeintafeln mit der Darstellung der Musen (*Volbach*, Elfenbeinarbeiten, Nr. 69) ist sie das Instrument der Erato, während die Leier, die sonst David spielt, zu Terpsichore, der Muse des Tanzes gehört. Die Terpsichore des Elfenbeins zeigt jenen bei König David in der Viviansbibel übereinstimmenden Tanzschritt. Dort spielt David auch die dreieckige Leier, die uns auf den Elfenbeinen des Dagulfpsalters und im Utrechter Psalter (fol. 28 r, 54 r, 63 v) begegnet. Die gleiche Beinstellung wie der Citharist hat auf dem Elfenbein im Louvre der Autor neben Terpsichore. Hier liegen vermutlich antike Elemente der westlichen Davidbilder vor. Des weiteren sind zu beachten die Darstellungen antiker Götter und Helden (vgl. Anm. 51) etwa in bezug auf den David der Viviansbibel. Die Gestalt des frontal sitzenden jungen Königs kann mit dem die Leier spielenden Achilles der Pyxis im Xantener Dom (*Volbach*, Elfenbeinarbeiten, Nr. 96) verglichen werden, wo die musenhaft neben Achilles stehende Königstochter in der Beinstellung mit dem Citharisten neben König David übereinstimmt.
- <sup>51</sup> Vgl. fol. 16 v der Aratea des Germanicus, Leiden, Bibliothek der Rijksuniversiteit, Voss. lat. Q 79 — *Stern*, Le Calendrier, p. 27 ss., Pl. XXXVII, 1 — Katalog »Karl der Große«, Nr. 485.
- <sup>52</sup> *Koehler*, Die Schule von Tours I, 2, S. 214 ff.
- <sup>53</sup> E. *Garger*, Der Trajansbogen in Benevent, in: Die Sammlung Parthenon, o. J., Taf. XXII.
- <sup>54</sup> *Deichmann*, Bauten und Mosaiken von Ravenna, Abb. 404 und 405 — E. *Dinkler*, Das Apsismosaik von S. Apollinare in Classe, Köln und Opladen 1964, S. 21, Taf. XVII.
- <sup>55</sup> Zur Weiterentwicklung des Hieronymusbildes vgl. P. *Bloch*, Novum opus facere me cogis, in: Festschrift für K. H. Usener (im Druck).
- <sup>56</sup> W. *Braunfels*, Karls des Großen Bonzwerkstatt, in: Karl der Große. Lebenswerk und Nachleben III, S. 195 f., Abb. 25.
- <sup>57</sup> *Volbach*, Elfenbeinarbeiten, Nr. 64.
- <sup>58</sup> *Delbrueck*, Consulardiptychen, Abb. 6—8 — J. *Kollwitz*, Oströmische Plastik der theodosianischen Zeit, Berlin 1914, S. 17 ff., Beilage 5—7.
- <sup>59</sup> *Goldschmidt*, Elfenbeinskulpturen I, Nr. 120 ff. — H. *Fillitz*, Die Wiener Gregor-Platte. Ein Beitrag zum lothringischen Elfenbeinrelief des 10. Jahrhunderts, in: Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien 58 (1962), S. 88 ff.
- <sup>60</sup> *Volbach*, Elfenbeinarbeiten, Nr. 119 — Ders., Frühchristliche Kunst, Nr. 100—10, Abb. 100—10.
- <sup>61</sup> H. *Schnitzler*, Das Kuppelmosaik der Aachener Pfalzkapelle, in: Aachener Kunstblätter 29 (1964), S. 9 ff.
- <sup>62</sup> *Schnitzler*, Das Kuppelmosaik, S. 1 f., Abb. 3 — *Bloch*, Das Apsismosaik von Germigny-des-Prés, S. 236 ff., Abb. 1.
- <sup>63</sup> *Goldschmidt*, Die Kirchentür des heiligen Ambrosius — *Volbach*, Frühchristliche Kunst, Nr. 102, Abb. 102.