

Heft 7/2010

Germanistik in der Schweiz

Zeitschrift der
Schweizerischen Akademischen
Gesellschaft für Germanistik

Herausgegeben von Michael Stolz und Robert Schöller

Sonderdruck

germanistik.ch
Verlag für Literatur- und Kulturwissenschaft

Inhaltsverzeichnis

Editorial	III
-----------	-----

König David im Mittelalter

MARIANNE DERRON Heinrich der Löwe als reuiger Büsser und Realpolitiker. Die Bedeutung der Psalmen im ›Rolandslied‹ und eine neue These zu dessen Entstehung	1
ADRIAN METTAUER Dulcis praesentia Christi. Zwei Studien zur politischen Theologie der Karolinger-Zeit	27
ROLAND REICHEN David als Typus Christi und der Kirche. Zur klerikalene Aneignung des biblischen Königs	63
SIBYLLE WALTHER David rex et propheta. Der Polirone-Psalter und die norditalienische David-Tradition von der Spätantike bis ins 11. Jahrhundert	77

Jahrestagung der SAGG (Freiburg i.Ue., 21. November 2009)

WOLFGANG PROSS ›Longue durée‹ und Mehrsprachigkeit als Problem der Literaturgeschichtsschreibung. Elemente einer literarischen Historik	103
SABINE GRIESE ›1 Blatt, einseitig bedruckt‹. Zu Medialität und Materialität von Einblatt-Holz- und -Metallschnitten des 15. Jahrhunderts	135
ROBERT SCHÖLLER Text-Ensembles. Die Fassung *T im Rahmen der ›Parzival‹-Überlieferung	151

Tagungsbericht

OLIVER BATISTA-BORJAS, YEN-CHUN CHEN Raumdarstellung in der hoch- und spätmittelalterlichen Literatur	161
Autorinnen und Autoren	169

David rex et propheta

Der Polirone-Psalter und die norditalienische David-Tradition
von der Spätantike bis ins 11. Jahrhundert

VON SIBYLLE WALTHER

The author starts and concludes her article by the same two initiating images of a late 11th century psalter written and illuminated at the north Italian monastery of Polirone. The question arising, which then leads to a survey of David scenes and portraits throughout the early Middle Ages from the 4th to the 11th c. is what tradition could have favored such an outstanding representation – iconographically as well as stylistically – at that particular time and place? The wooden doors of the Ambrosian Basilica in Milan seem to be the trigger to that north Italian tradition.

David, der alttestamentliche König, Prophet und Psalmenautor, diente in geistlichen und weltlichen Belangen schon sehr früh als Schlüsselfigur und Leitgestalt. Im Folgenden soll auf einige Aspekte dieser vielschichtig ausgedeuteten Figur eingegangen werden. Für diese Untersuchung stehen v. a. Werke aus der Mailänder Gegend vom 4. bis zum 11. Jahrhundert im Mittelpunkt.

Den Ausgangspunkt stellen die David-Bilder des aus dem Kloster Polirone bei Mantua stammenden Psalters dar (Mantua, Biblioteca Comunale, Ms. 340).¹ Diese Handschrift lässt sich in die Zeit des Investiturstreits datieren. Im Zuge der Auseinandersetzung zwischen Kaiser und Papst spielte das Kloster Polirone eine bedeutende Rolle als Stützpunkt der päpstlichen Partei in Norditalien. Es handelt sich dabei um eine Familienstiftung der Canossa, deren Nachfahrin Mathilde von Tuszien der päpstlichen Sache sehr zugetan war. Im Umkreis von Mathilde bewegten sich politisch und theologisch einflussreiche Persönlichkeiten. Einer von ihnen ist der Theologe Anselm von Lucca, der, wie auch sein Onkel, Papst Alexander II., aus einer adeligen Mailänder Familie stammte und von Gregor VII. als päpstlicher Vikar in Norditalien eingesetzt wurde. In seinen theologischen, exegetischen und kanonischen Schriften definierte Anselm unermüdlich die Grundlagen der Kirche, die im Investiturstreit angefochten wurden, und legitimierte dadurch den Anspruch der *Libertas ec-*

1 Vgl. SIBYLLE WALTHER: Histoire et théologie enluminées. Les psautiers illustrés italiens de l'époque carolingienne à l'âge grégorien. Le psautier de Polirone (Mantoue, bibl. com., ms. 340) et son commanditaire Anselme de Lucques, Weimar 2005, und DIES.: Pourquoi saint Ambroise devient saint Nicolas. Aspects de l'hagiographie à l'époque grégorienne, in: Georges-Bloch-Jahrbuch des Kunstgeschichtlichen Seminars der Universität Zürich 8 (2001), S. 51–65.

clesiae, der Freiheit der Kirche, die keiner weltlichen Macht unterzuordnen sei. Da die theologische Botschaft seiner überlieferten Schriften sowohl mit den Gebeten am Anfang des Polirone-Psalters als auch mit der Aussage seiner Miniaturen übereinstimmt, ist Anselm mit aller Wahrscheinlichkeit der Erfinder des Bildprogramms. Zudem verfasste er vor 1086, seinem Todesjahr, selbst einen Psalmenkommentar.²

Die David-Szenen dieses Polirone-Psalters stellen nur einen Teil des komplexen Bildprogramms dar, das aus Heiligendarstellungen, christologischen, exegetischen und historischen Szenen besteht. Diese bilden einen vielschichtigen Bildkommentar, der die zahlreichen Deutungsmöglichkeiten des Psalters sowohl in der östlichen als auch in der westlichen Patristik beleuchtet.

Wer die Handschrift öffnet, erblickt auf Blatt 1^v und 2^r, einem doppelten Frontispiz gleich, zwei David-Bilder (Abb. 1 u. 2).³ Auf der linken Seite ist David mit seinen Musikern abgebildet. Als grösste Figur nimmt der König zwei Drittel der gesamten Bildhöhe ein. Er sitzt auf einem reichverzierten Armlehnstuhl, einem Faldistorium, das, einem Herrscher angemessen, oben in Löwenköpfen und unten in Löwentatzen endet. Seine Kleidung, ein mit Lederzotteln versehener Panzer sowie ein roter, hinter ihm liegender Mantel, weisen ihn als Krieger aus. Die gekreuzte Haltung seiner Füsse auf dem Stützbrett (*Suppedaneum*) deutet auf seine richterliche Macht hin, während die Lilienkrone seiner königlichen Würde gerecht wird. Der Nimbus, der ihn als Heiligen auszeichnet, wird später noch ausführlich behandelt werden. Auf den Knien hält er seine Harfe; der leicht zur Seite geneigte Kopf weist auf göttliche Inspiration hin. Vier tanzende Musiker begleiten sein Spiel mit Viola, Glocke, Dudelsack und Horn. Ihre Kleidung zeichnet sie auch als Krieger aus.⁴ Bis auf eine grüne Bodenfläche ist der Hintergrund purpurfarben. Der Rahmen ist mit einer Vielfalt von alternierenden Rauten, Palmetten und Flechtmotiven reich verziert.

2 Vgl. zu Anselm EDITH PÁSZTOR: *Motivi dell'ecceologia di Anselmo di Lucca*. In margine a un sermone inedito, in: *Bullettino dell'Istituto Storico Italiano per il Medio Evo e Archivio Muratoriano* 77 (1965), S. 45–104; DIES.: *La «Vita» anonima di Anselmo di Lucca. Una rilettura*, in: *Sant'Anselmo vescovo di Lucca (1073–1086) nel quadro delle trasformazioni sociali e della riforma ecclesiastica*, hg. v. CINZIO VIOLANTE, Rom 1992, S. 207–222.

3 Vgl. auch COLUM HOURIHANE: *King David in the Index of Christian Art*, Princeton 2002 (*Index of Christian art resources* 2), S. 158, 395 (mit veralteter Signatur-Angabe).

4 Für diese Komposition des David-Bildes sind zwei Texte grundlegend: zum einen die *«Origo prophetiae David»* von Pseudo-Beda (vgl. die Edition bei DONATIEN DE BRUYNE: *Préface de la Bible latine*, Namur 1920, S. 43f.); zum anderen der sog. *Dardanus-Brief* (vgl. Hieronimus: *Epistola ad Dardanum. De diversis Generibus Musicorum*, in: *Migne, Patrologia Latina* 30, Turnhout [1965] [Nachdruck der Ausgabe Paris 1865], Sp. 213–215).



Abb. 1: Mantua, Biblioteca Comunale, ms. 340, Bl. 1^r, Polirone, um 1086 (Aufnahme der Autorin).



Abb. 2: Mantua, Biblioteca Comunale, ms. 340, Bl. 2r, Polirone, um 1086 (Aufnahme der Autorin).

Auf der rechten Seite ist der Einzug der Bundeslade dargestellt. Im oberen Register umringt eine Menschenmenge die von Ochsen gezogene Bundeslade. Die Basis ist aus Stein gearbeitet und mit einem Akanthusmotiv verziert; der hölzerne Deckel ist aufwendig mit Edelsteinen versehen. Dieser Reichtum ist im Vergleich zu anderen Darstellungen der Bundeslade sehr ungewöhnlich.

Die seltsam verkrümmte Figur in der Zwischenzone ist kein Tänzer, sondern Oza, der gegen das göttliche Gebot, das nur den Leviten den Kontakt mit der Lade erlaubt, verstieß, sie berührte und auf der Stelle tot umfiel (II Sm 6, 3–7). Im unteren Register steht wiederum David, diesmal mit einem Psalterium, inmitten seiner Musiker und einer grossen Menge, die ein Loblied auf den Herrn anstimmt.

Weitere David-Szenen illustrieren den apokryphen Psalm 151, der auf die Jugend des Königs eingeht (Abb. 3). Hier sind die Darstellungen, je drei auf jeder Seite des Textes, an den Seitenrändern angebracht. Oben links sieht man die Salbung Davids durch Samuel, rechts davon David, der seine Herde hütet. Darunter sind Davids Kampf mit dem Löwen und parallel dazu Davids Kampf gegen Goliath abgebildet. Ganz unten schliessen sich der vor Saul spielende David und die Szene mit der Enthauptung Goliaths an.

Alle sechs Darstellungen beziehen sich auf I Sm 16 und 17 und zeigen Davids gute Eigenschaften: seine Demut vor Gott und Verantwortung für die Herde, seine Kraft, Intelligenz und Kühnheit vor dem Feind. Dank der formalen Anordnung wird folgende Interpretation herausgearbeitet: Der Kampf mit dem Löwen steht parallel zum Kampf gegen Goliath. David, der durch sein Spiel den bösen Geist, welcher Saul bedrängt, vertreibt, steht parallel zur Enthauptung Goliaths. Davids Sieg über das Böse wird also mehrfach veranschaulicht.

Hervorzuheben ist, dass Psalm 151 in der italienischen Psalterillustration sehr selten auftritt. Das einzige weitere Beispiel liefert der in Ivrea aufbewahrte Warmundus-Psalter, der um 1000 entstanden ist.⁵ Beide Beispiele stehen in enger Beziehung zur mailändischen Kultur und ihrer weit zurückreichenden David-Tradition.

Wie lassen sich die David-Darstellungen des Polirone-Psalters kunsthistorisch einordnen? Stilistisch sind diese Miniaturen leicht zuzuweisen: Seit Anfang des 20. Jahrhunderts konnte ihr Zusammenhang mit den römischen Riesenbibeln, für welche die ‚Pantheonbibel‘⁶ stellvertretend genannt sei, fest-

5 Ivrea, Biblioteca Capitolare, cod. LXXXV, Bl. 228^v. Vgl. LUIGI MAGNANI: *Le miniature del Sacramentario d'Ivrea e di altri codici Warmondiani*, Città del Vaticano 1934 (*Codices ex ecclesiasticis Italiae bybliotheccis delecti phototypice expressi* 6), Tafel XLVIIId; WALTHER: *Histoire et théologie* [Anm. 1], S. 49, 173–177.

6 Rom, Biblioteca Apostolica Vaticana, Ms. lat. 12958. Vgl. LARRY AYRES: *An Ita-*



Abb. 3: Mantua, Biblioteca Comunale, ms. 340, Bl. 105r, Polirone, um 1086 (Aufnahme der Autorin).

gestellt werden.⁷ Nach karolingischem Vorbild wurde im Zuge der gregorianischen Reform in Rom die Bibel neu herausgegeben und illustriert. Die ersten Beispiele stammen aus der Zeit um 1060.⁸ Ziel des Unternehmens war es, den korrumpierten Text der Bibel zu korrigieren.⁹ Die Riesenbibeln übernehmen somit Format, Ornamentik, Themen und Anordnung, aber auch den philologischen Anspruch der karolingischen Vorgänger.

Der ikonographische Typus des Polirone-David entspricht der Illustration des anonym verfassten Briefs an einen gewissen Dardanus.¹⁰ Dieser Brief enthält die umfangreichste und wichtigste frühmittelalterliche Abhandlung über Gebrauch und Aussehen von Musikinstrumenten. Sie erscheint in Hrabanus Maurus' *De rerum naturis* und als selbständiger Traktat in musiktheoretischen Sammelhandschriften, ferner als eines der Vorworte in Psalterbüchern.

Der um 1080 in Rom entstandene Vallicelliana-Psalter (Rom, Biblioteca Vallicelliana, cod. E. 24) enthält im Vorwort ebenfalls den Dardanus-Brief. Dieser wird gleich von zwei David-Figuren illustriert, einem *David rex* und einem *David propheta* (Abb. 4).¹¹

Der ikonographische Typus des sitzend musizierenden David, der von den vier Musikern umringt wird, ist gut mit jenem im Polirone-Psalter vergleichbar. Die jeweils eingesetzten darstellerischen Mittel sind jedoch gänzlich ver-

lian Romanesque Manuscript of Hrabanus Maurus' *De Laudibus Sanctae Crucis* and the Gregorian Reform, in: *Studies on Art and Archeology in Honor of Ernst Kitzinger on His Seventy-Fifth Birthday*, hg. v. WILLIAM TRONZO/IRVING LAVIN, Washington 1987 (Dumbarton Oaks Papers 41), S. 13–27, bes. S. 26; URSULA NILGEN: *Bilder im Widerstreit zwischen Regnum und Sacerdotium*, in: *Streit um Bilder. Von Byzanz bis Duchamp*, hg. v. KARL MÖSENER, Berlin 1997, S. 27–47, bes. S. 38–41, und allgemein über die Entwicklung der Ausstattung der Riesenbibeln LARRY AYRES: *The Italian Giant Bibles. Aspects of their Touronian Ancestry and Early History*, in: *The Early Medieval Bible. Its Production, Decoration and Use*, hg. v. RICHARD GAMESON, Cambridge u. a. 1994, S. 125–154; HOURIHANE: *King David in the Index of Christian Art* [Anm. 3], S. 102, 399.

7 Vgl. PIETRO TOESCA: *La pittura e la miniatura nella Lombardia. Dai più antichi monumenti alla metà del Quattrocento*, Mailand 1912, S. 45f.

8 Vgl. LARRY AYRES: *The Bible of Henry IV and an Italian Romanesque Pandect in Florence*, in: *Studien zur mittelalterlichen Kunst. 800–1250. Festschrift für Florentine Mutherich zum 70. Geburtstag*, hg. v. KATHARINA BIERBAUER/PETER K. KLEIN/WILLIBALD SAUERLÄNDER, München 1985, S. 157–166.

9 Dazu immer noch grundlegend SAMUEL BERGER: *Histoire de la Vulgate pendant les premiers siècles du Moyen Âge*, Paris 1893, Nachdruck New York 1958.

10 Vgl. Hieronimus: *Epistula* [Anm. 4].

11 KNUT BERG: *Studies in Tuscan Twelfth-Century Illumination*, Oslo u. a. 1968 (Scandinavian University Books), S. 77; WALTHER: *Histoire et théologie* [Anm. 1], S. 180–186, und TILMAN SEEBASS: *Musikdarstellung und Psalterillustration im früheren Mittelalter. Studien ausgehend von einer Ikonologie der Handschrift Paris, Bibliothèque Nationale fonds latin 1118*, Bern 1973, Textband, S. 185 u. ö., Bildband, S. 115. Vgl. auch HOURIHANE: *King David in the Index of Christian Art* [Anm. 3], S. 63, 398, 402.



Abb. 4: Rom, Biblioteca Vallicelliana, cod. E. 24, Bl. 27; Rom (Umgebung), Ende 11. Jahrhundert (aus: EDWARD B. GARRISON: *Studies in the History of Medieval Italian Painting*, 4 Bde., Florenz 1953–1962, Bd. 2, 1955/56, S. 86, Abb. 83).

schieden: Im Polirone-Psalter begegnet eine ausgewogene, mit Deckfarben gestaltete Bildseite, deren aufwendig gearbeiteter Leistenrahmen David und seine Begleiter räumlich und farblich vom Pergament abhebt, im Vallicelliana-Psalter dagegen eine direkt auf das Pergament aufgetragene lavierte und recht unbeholfene Zeichnung. Da sich beide Psalter von der Funktion her – dem privaten Studium – nicht unterscheiden, greifen sie wohl auf sehr unterschiedliche Traditionen zurück.

Dies führt zu einer ganz grundsätzlichen Frage: Wie kommt es in der Mailänder Gegend gegen Ende des 11. Jahrhunderts zu einer solch elaborierten und qualitativ hochstehenden David-Illustration? Haben wir es hier mit einer weit zurückreichenden Tradition zu tun? Welche Vorläufer müssen berücksichtigt werden?

Um diesen Fragen nachzugehen, gilt es, etwas weiter auszuholen und sich in das Mailand des 4. Jahrhunderts zu begeben, dessen historische Situation kurz erläutert werden soll.

286 war Mailand Hauptstadt des Weströmischen Reichs geworden. Durch Dezentralisierung wollte Kaiser Diokletian in seiner umfassenden Reichsreform die Verwaltung entlasten. Nach der Übersiedlung Konstantins des Grossen nach Konstantinopel wurde das Reich ferner in vier Präfecturen eingeteilt, wobei Mailand die Hauptstadt der Präfectur Italia wurde. Diesen Status der Kaiserresidenz behielt die Stadt bis 402 bei, als nach dem Tod von Kaiser Theodosius und der Aufteilung des Reiches unter seinen beiden Söhnen Ravenna zur Hauptstadt des Weströmischen Reiches wurde.

Während seiner von 374 bis 397 dauernden Amtszeit stand Bischof Ambrosius von Mailand in ständigem Kontakt und Austausch mit dem jeweiligen Kaiser, wobei der wichtigste unter ihnen wohl Theodosius der Grosse war. In diese Zeit (um 390) datiert die Forschung fast ausschliesslich auch die Holztür von Sant’Ambrogio (Abb. 5), die uns im Folgenden beschäftigen wird.¹² Diese

12 ADOLPH GOLDSCHMIDT: Die Kirchentür des heiligen Ambrosius in Mailand. Ein Denkmal frühchristlicher Skulptur, Straßburg 1902; MARIANTONIA REINHARD-FELICE: Ad sacrum lignum. La porta maggiore della basilica di Sant’Ambrogio a Milano, Bellinzona 1996, und DIES.: Die Holztüre von Sant’Ambrogio in Mailand. Ein Entwurf von Bischof Ambrosius?, in: Für irdischen Ruhm und himmlischen Lohn. Stifter und Auftraggeber in der mittelalterlichen Kunst, hg. v. HANS-RUDOLF MEIER / CAROLA JÄGGI / PHILIPPE BÜTTNER, Berlin 1995, S. 21–30, befürworten eine Datierung ins 4. Jahrhundert. Nur ERNST DASSMANN: Zu den Davidszyklen im Apollon-Kloster von Bawit, in: Tesseræ. Festschrift für Josef Engemann, hg. v. ERNST DASSMANN / KLAUS THRAEDE, Münster 1991 (Jahrbuch für Antike und Christentum. Ergänzungsband 18), S. 126–137, hier S. 132, und CARLO BERTELLI: Percorso tra le testimonianze figurative più antiche. Dai mosaici di S. Vittore in Ciel d’oro al pulpito della basilica, in: La basilica di S. Ambrogio. Il tempio ininterrotto, hg. v. MARIA LUISA GATTI PERER, Mailand 1995, Bd. 2, S. 339–387, hier S. 350–355 mit Abb. 10/11, wie auch DERS.: Wolvino e gli angeli, in:



Abb. 5 : Mailand, Sant'Ambrogio, Holztür, Gesamtansicht (Aufnahme Goldschmidt).

Martyrerkirche, deren Bau 379 einsetzte, ist eine Gründung des Kirchenvaters, der dort 397 bestattet wurde.

Die aus Zypressenholz gearbeitete Tür von Sant’Ambrogio ist in grössere quadratische Felder mit je zwei Bildregistern sowie in querrrechteckige Felder mit je einem Register gegliedert. Diese sind ausschliesslich den Jugendszenen des Königs David gewidmet. Wegen des schlechten Erhaltungszustandes der Tür sind manche Szenen schwer identifizierbar; auch ist sie quellenmässig kaum belegt. Die einzige sichere Angabe liefert eine auf den beiden an der Tür befestigten Bronzetafeln angebrachte Inschrift. Sie dokumentiert eine Restaurierung von 1750 und lautet: *Quod religio peregrinorum imminuit / Restituitur anno iubilei MDCCL* («Was die Frömmigkeit der Pilger beschädigte, wurde im Jubiläumsjahr 1750 wieder hergestellt»).

Diese Inschrift deutet schon darauf hin, wie mythenumwoben diese Tür war. Sie wurde von der Nachwelt – wohl auch weil Ambrosius in der Basilika begraben ist – immer mit dem Bischof in Verbindung gebracht und als Berührungsreliquie des heiliggesprochenen Kirchenvaters angesehen. Darauf ist wohl auch der desolote Erhaltungszustand zurückzuführen: Es fehlen teils Köpfe, teils ganze Figuren sowie oftmals Arme, wodurch wichtige ikonographische Hinweise zur Identifikation der Figuren verloren gingen.

Die Tür wurde mindestens zweimal restauriert, so im 9. oder 10. Jahrhundert und im 18. Jahrhundert. Dabei wurden verschiedene Felder ersetzt, zurechtgeschnitten, umgestaltet oder ganz weggelassen, was die Deutung eines Gesamtprogramms erschwert. Die Forschungslage ist somit sehr unsicher, weshalb hier exemplarisch nur sechs Szenen besprochen werden, die gut lesbar sind. Diese sind jeweils in Zweiergruppen angeordnet und ebenfalls mit Zeichnungen, die vor der Restaurierung des 18. Jahrhunderts angefertigt wurden, belegt.¹³

Die beiden ersten Tafeln wurden bei der Restaurierung nicht mehr in das Programm miteinbezogen und sind daher zwar beschädigt, aber nicht falsch ergänzt. Die I Sm 16/17 illustrierende Darstellung thematisiert David als Hirten:¹⁴ David erscheint mit dem besiegten Löwen und Bären, wobei die bukolische Landschaft an eine antike Orpheus-Szene erinnert. Oberhalb davon

Wolvino e gli angeli, Mendrisio, 2006, S. 69–87, datieren sie ins 6. Jahrhundert.

13 Vgl. BERTELLI: *Wolvino e gli angeli* [Anm. 12], S. 81, für eine neue Einteilung der Szenen und somit der Kristallisierung einer neuen Interpretation: der Parallelisierung Davids, des «orfeo pacificatore» mit dem «friedselig lebenden» Ambrosius, der für seine Kirche Hymnen komponiert. Beide werden tatkräftig vom Engel des Herrn unterstützt, David in der Darstellung des Kampfes gegen Goliath und Ambrosius während seiner ganzen Laufbahn als Bischof, angefangen mit der wundersamen Wahl.

14 Ursprünglich waren beide Tafeln gleich breit, sie wurden aber während einer früheren Restaurierung auf die Breite einer einzigen Tafel zurechtgestutzt.

ist die Salbung Davids im Hause seines Vaters zu sehen; ein Bote hat den Jüngling von seiner darunter dargestellten Herde fortgeholt.

Die Leserichtung geht von unten nach oben. Die Szenen auf den weiteren Tafeln zeigen David, der vor Saul spielt, seinen Entschluss, gegen den Philister anzutreten, und wie er daraufhin die Rüstung Sauls überzieht und sie, bevor er den Kampf gegen Goliath beginnt, wieder ablegt. In den querrchteckigen Feldern werden schliesslich der Kampf selbst sowie Goliaths Enthauptung dargestellt.

Diesen Szenen können verschiedene, bei Ambrosius niedergelegte Deutungen zugeordnet werden. Sie entsprechen einerseits einer allegorischen Deutung, bei der die bösen Mächte – Löwe und Bär, Goliath und Saul – von David, dem Auserwählten und Gesalbten, bezwungen werden, wie es in der *«Explanatio psalorum XII»* heisst.¹⁵ Andererseits können sie auch typologisch gedeutet werden: David bedeutet Christus, Löwe und Bär bezeichnen hingegen die Verfolger der Kirche, wie es in der Ambrosius zugeschriebenen *«Expositio super septem visiones libri Apocalypsis»* heisst: *David Christum significat; per leonem autem et ursum persecutores Ecclesiae designantur.*¹⁶

In einer unter dem Namen des Ambrosius überlieferten Predigt wird das An- und Ablegen der Rüstung Sauls allegorisch interpretiert: *«Dies bedeutet, dass die Waffen der irdischen Welt eitle und lasterhafte Werke sind [...], und zugleich lehrt uns dies, daß der Sieg nicht so sehr von den Waffen zu erhoffen, sondern im Namen des Erlösers zu erbitten ist».*¹⁷ So lässt sich der religiöse Gedankeninhalt der Tür gut überschauen: Der gesalbte und auserwählte David, der *Typus Christi*, erscheint als Sieger über die teuflischen und kirchenfeindlichen Mächte.

Sehr auffällig ist wiederum, dass es sich ausschliesslich um Jugendszenen handelt. Auch wenn einige Darstellungen auf dieser Tür nicht eindeutig zu lesen sind, ist deutlich, dass David nicht als Herrscher dargestellt wird. Wie kommt es zu dieser Konzentration auf Davids Jugend? Wo wir in anderen David-Zyklen nach ikonographischen Vergleichen suchen, ist die Situation

15 Ambrosius: *Explanatio psalorum XII*, hg. v. MICHAEL PETSCHENIG/MICHAELA ZELZER, Wien 1999 (Sancti Ambrosii opera 6 [CSEL 64]), S. 112f. (zu Ps 36,56).

16 *Expositio super septem visiones libri Apocalypsis*, in: Migne, *Patrologia Latina* 17, Turnhout 1967 (Nachdruck der Ausgabe Paris 1866), Sp. 843–1058, hier Sp. 915. Vgl. GOLDSCHMIDT: *Die Kirchenthür des heiligen Ambrosius* [Anm. 12], S. 28f. Diese Deutung ist auch für den Polirone-Psalter zu übernehmen.

17 *Sermo de bellico tumultu seu pro communi Martyrum*, in: Migne, *Patrologia Latina* 17, Turnhout 1967 (Nachdruck der Ausgabe Paris 1866), Sp. 754f., hier Sp. 755: *significans arma illa hujus mundi vana et luxuriosa esse opera [...]. Simul et illud nos docuit, quod non in armis tantum speranda victoria est, sed in nomine Salvatoris oranda.* Vgl. GOLDSCHMIDT: *Die Kirchenthür des heiligen Ambrosius* [Anm. 12], S. 29.

ähnlich: Die Wandmalereien in Bawit in Ägypten aus dem 5. bis 8. Jahrhundert enden bei der Enthauptung Goliaths.¹⁸ Der Odbert-Psalter (um 1000) und der Werdener Psalter (zweite Hälfte des 11. Jahrhunderts) schliessen mit der Übergabe des abgeschlagenen Hauptes an König Saul. Allerdings sind diese beiden Handschriften erst zu einer sehr viel späteren Zeit als die anderen Beispiele entstanden.¹⁹ Am nächsten steht der Holztür wohl eine Folge von neun Silberplatten aus dem beginnenden 7. Jahrhundert, deren Auftraggeber Kaiser Heraklios I. war.²⁰ Sie sind in drei verschiedenen Ausmassen gehalten, wobei die grössten einen Durchmesser von etwa 50 cm, die kleinsten von etwa 14 cm haben. Auch hier werden nur Szenen aus Davids Jugend dargestellt: die verschiedenen Kämpfe – gegen wilde Tiere und den Philister Goliath – sowie die mit der Salbung verbundenen Ereignisse. David fungiert noch nicht als das Herrschervorbild, als das er von der karolingischen Zeit an in Erscheinung treten wird.

Das mit den David-Platten wohl am besten vergleichbare Werk der spätantiken Silberarbeiten ist die sog. Achillesplatte von Kaiseraugst (um 330–345, Abb. 6).²¹ Wie durch eine Inschrift zu erfahren ist, stammt sie von einem gewissen Pausilypos aus Thessaloniki. Sie wurde – wie auch die David-Platten – im Ostreich hergestellt, mit grosser Wahrscheinlichkeit sogar in Konstantinopel.

Diese oktagonale Platte zeigt am Rand und im mittleren Medaillon elf Szenen. Diese beinhalten ausschliesslich Begebenheiten aus der Zeit, bevor Achill in den Trojanischen Krieg zog. Sie beginnen mit der Geburt Achills und dem Bad im Styx, zeigen die Schulung und Erziehung durch den Kentauren Chiron und das Versteck bei König Lykomedes auf der Insel Skyros. In der Mitte ist schliesslich zu sehen, wie Achill beim Klang der Kriegstrompeten – noch als Frau verkleidet – zu den Waffen greift.²²

Wie die Reihe der David-Platten zeigt auch diese Platte eine kontinuierliche Erzählung, welche die Jugendgeschichte eines Helden darstellt. Ähnlich wie

18 Vgl. DASSMANN: Zu den Davidszyklen im Apollon-Kloster von Bawit [Anm. 12].

19 Vgl. GUDE SUCKALE-REDLEFSEN: Die Bilderzyklen zum Davidleben. Von den Anfängen bis zum Ende des 11. Jahrhunderts, Diss. München 1972, S. 20f., 28; RAINER KAHSNITZ: Der Werdener Psalter in Berlin, Ms. theol. lat. fol. 358. Eine Untersuchung zu Problemen mittelalterlicher Psalterillustration, Düsseldorf 1979 (Beiträge zu den Bau- und Kunstdenkmälern im Rheinland 24); DERS.: Der christologische Zyklus im Odbert-Psalter, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte 51 (1988), S. 33–125.

20 Vgl. RUTH E. LEADER: The David Plates Revisited. Transforming the Secular in Early Byzantium, in: The Art Bulletin 82 (2000), S. 407–427.

21 Vgl. VICTORINE VON GONZENBACH: Achillesplatte, in: Der spätromische Silberschatz von Kaiseraugst, hg. v. HERBERT A. CAHN / ANNEMARIE KAUFMANN-HEINIMANN, Derendingen 1984 (Basler Beiträge zur Ur- und Frühgeschichte 9), Textband, S. 225–307, Abb. auf S. 227; LEADER: The David Plates [Anm. 20], S. 421–424, Abb. auf S. 422.

22 Vgl. die Abbildung bei CAHN / KAUFMANN-HEINIMANN: Der spätromische Silberschatz von Kaiseraugst [Anm. 21], Tafelband, Tafel 155.

auf den David-Platten, wo die Darstellung Davids als König fehlt, bleibt hier der Trojanische Krieg ausgeblendet. Das Interesse gilt ausschliesslich der physischen und geistigen Ausbildung des Helden.



Abb. 6: August, Römermuseum, Achillesplatte (Silber), Konstantinopel (?) (325–345) (aus: RUTH E. LEADER: *The David Plates Revisited. Transforming the Secular in Early Byzantium*, in: *The Art Bulletin* 82 (2000), Abb. 19, S. 422).

Die zahlreichen Analogien zwischen den narrativen Akzenten der Achill- und der David-Platten sind auffallend und legen die Vermutung nahe, dass die mythologischen Szenen den alttestamentlichen als Vorbild dienten. Diese Übernahme kann wohl als Teil der Christianisierung des antiken Erbes gesehen werden: Der griechische Held Achill wird ersetzt durch David, den *Typus Christi*. Obwohl ungefähr 250 Jahre zwischen den beiden Zyklen liegen, sind sie beide Teil einer kontinuierlichen Tradition der Silberarbeiten, die vom 4. bis ins frühe 7. Jahrhundert reicht und eine Vielzahl von Gefässen mit Szenen aus der griechisch-römischen Mythologie aufweist.

Die beiden Platten gemeinsame Tradition erklärt allerdings noch nicht, weshalb in den Bildprogrammen jeweils nur Jugendszenen anzutreffen sind.

Die ikonographische Analyse kann diese Frage nicht beantworten. Um dem Grund der Auswahl dieser Szenen näherzukommen, hat RUTH LEADER eine andere Fragestellung vorgeschlagen, die für die weiteren Erläuterungen von zentraler Bedeutung ist. Sie geht der Funktion der Platten nach und fragt, wer deren Benützer waren und welche soziale Rolle diese einnahmen. LEADER konnte zunächst nachweisen, dass dieser Plattentyp nicht als Gebrauchsgegenstand, sondern als Ausstellungsstück – als «showpiece» – benutzt wurde, das dem römischen Interieur bei Banketten zusätzlichen Glanz verleihen sollte. Ferner konnte sie zeigen, dass der Akzent auf den Jugendszenen liegt, und zwar in engem Zusammenhang mit der *Paideia*, dem Lehrsystem der griechisch-römischen Pädagogik.²³ Diese umfasste die Kenntnis der gängigsten Autoren, der Grammatik und der Rhetorik.²⁴ Die Bestandteile der *Paideia* veränderten sich seit dem 2. Jahrhundert v. Chr. kaum noch und blieben, trotz der tiefen politischen und geistigen Wandlungen, ein wichtiger Teil der Selbstdefinition und Identität der Elite. Da die *Paideia* auch eine soziale Schulung beinhaltete, erlaubte sie Würdenträgern aus sehr entfernten Gebieten des Reiches, einander zu erkennen und auf dem gleichen Niveau zu kommunizieren. Diese Kultur bewegte sich jedoch nicht nur auf literarischer, sondern auch auf visueller Ebene, welche hier zum Tragen kommt. So zeigt auch die Achillesplatte die volle Ausbildung des Helden, seine Erziehung durch Chiron sowie die Waffenkunde und den sportlichen Anteil der Ausbildung, etwa Reiten und Jagen, die ihn auf seine Aufgabe im Trojanischen Krieg vorbereiten.

LEADER interpretiert die David-Platten als eine christianisierte Version der antiken *Paideia*. Ihre Deutung findet eine zusätzliche Stütze in der Tatsache, dass die Psalmen, als deren Verfasser David im Mittelalter galt, seit dem frühen Mittelalter eine wichtige Rolle im Unterrichtswesen spielten.²⁵ Die drei Platten enthalten folgende Darstellungen: David hütet seine Herde, verteidigt sie und unterhält sie mit dem Klang seiner Harfe. Dann wird er von Samuel gesalbt und so als Erwählter Gottes ausgezeichnet. Im Anschluss daran bedarf es nur noch weniger Szenen, um ihn zum Bezwinger Goliaths zu machen. Dies ist die wichtigste Szene in der Bilderzählung von Davids Werdegang. Er hat bewiesen, dass er über Mut, Klugheit und Kraft verfügt, also über die Eigenschaften, die er für seine Aufgabe als König von Israel benötigt.

Nach diesem Exkurs in die Goldschmiedekunst kann bezüglich der Ambrosiustür die Frage gestellt werden, ob die hier vorzufindenden Jugendsze-

23 Vgl. LEADER: The David Plates [Anm. 20], S. 422.

24 Vgl. zum Lehrsystem der *εγκυκλιος παιδεια* ILSETRAUT HADOT: Arts libéraux et philosophie dans la pensée antique, Paris 1984 (Études augustiniennes), S. 263–293; J. C[HRISTES]: Enkyklios Paideia, in: Der Neue Pauly 3 (1997), Sp. 1037–1039.

25 Vgl. DETLEF ILLMER: Erziehung und Wissensvermittlung im frühen Mittelalter. Ein Beitrag zur Entstehungsgeschichte der Schule, Kastellaun 1979, S. 167–177; PIERRE RICHÉ: Écoles et enseignement dans le Haut Moyen Âge. Fin du Ve siècle – milieu du XIe siècle, 2. Auflage der Ausgabe Paris 1979, Paris 1989, S. 222–224, 303f.

nen ebenfalls eine Darstellung der *Paideia* darstellen könnten. Ambrosius, der Erbauer der Basilika – laut Augustinus ein überzeugter Römer, der im Umgang mit seiner Gemeinde stets eine aristokratische Würde bewahrte – stammte aus einer adligen Familie.²⁶ Er wurde in den besten römischen Schulen für eine Staatskarriere ausgebildet und übte in Mailand das Amt eines römischen Statthalters aus. Seine Laufbahn nahm jedoch eine Wende, als er im Streit um den Mailänder Bischofssitz schlichtend Einfluss zu nehmen versuchte. Ein Kind – und darin zeigt sich der wundersame Charakter der Erwählung zum Bischof – rief plötzlich den Namen des noch nicht einmal Getauften («Ambrosius Bischof!») und alle Anwesenden stimmten dieser ungewöhnlichen Wahl zu.²⁷ Als Bischof von Mailand bekleidete Ambrosius auch eine sehr wichtige öffentliche Funktion: Er war eine Hauptfigur im Kampf gegen die arianische Häresie und verteidigte die Kirche gegen die Einmischung des Staates – ein durchaus dringendes Anliegen in einer Stadt, in welcher der Kaiser residierte. Unter Ambrosius' Werken befinden sich viele Texte, darunter Predigten, Briefe und Kommentare, die auf bestimmte Situationen oder Personen eingehen: Erwähnt seien in diesem Zusammenhang nur sein moraltheologisches Handbuch «De officiis ministrorum» («Von den Pflichten der Kirchendiener») und seine Schrift an die Neugetauften «De Isaak et anima».²⁸

Ambrosius ist auch der Kirchenvater, der sich am meisten mit der Figur Davids auseinandergesetzt hat.²⁹ Seine «Apologia David», die er dem Kaiser Theodosius widmete, ist nur ein Beispiel unter vielen.³⁰ Auch Theodosius wird des Öfteren mit David in Verbindung gebracht: Nach dem von ihm verursachten Massaker in Thessaloniki meinte er dem mahnenden Ambrosius gegenüber,

26 Vgl. ERNST DASSMANN: Ambrosius, in: TRE 2 (1978), S. 362–386; CLAUDIO MORESCHINI: Ambrosius von Mailand, in: Gestalten der Kirchengeschichte, hg. v. MARTIN GRESCHAT, Bd. 2: Alte Kirche II, Stuttgart u. a. 1984, S. 101–123; MICHAELA ZELZER: Ambrosius von Mailand und das Erbe der klassischen Tradition, in: Wiener Studien 100 (1987), S. 201–226, bes. S. 203f.; HEINZ BERTHOLD: Ambrosius, in: Metzler Lexikon antiker Autoren, hg. v. OLIVER SCHÜTZE, Stuttgart u. a. 1997, S. 31–33.

27 Vgl. die Schilderung in der anonymen Schrift «De vita et meritis Ambrosii», überliefert in der Handschrift St. Gallen, Stiftsbibliothek, Cod. 569 (9. Jahrhundert), ediert von ANGELO PAREDI: Vita e meriti di S. Ambrogio, Mailand 1964, hier S. 33–37. Ähnlich die Darstellung in der «Vita Ambrosii» des Paulinus Diaconus von Mailand, ediert in: Vita di Cipriano. Vita di Ambrogio. Vita di Agostino, hg. v. ANTONIUS ADRIANUS ROBERTUS BASTIAENSEN, 3. Auflage, Mailand 1989 (Vite dei Santi 3), S. 51–124, hier Kap. 6f., S. 60–62. Dazu DASSMANN: Ambrosius [Anm. 26], S. 363.

28 Vgl. DASSMANN: Ambrosius [Anm. 26], S. 373–375.

29 In seiner von Paulinus verfassten «Vita» wird David auch als Vorbild des Reumütigen genannt. Vgl. die «Vita Ambrosii» [Anm. 27], Kap. 39,5, S. 104: *Nam et ipsi paenitentem non sufficit sola confessio, nisi subsequatur emendatio facti, ut paenitens paenitenda non faciat, humiliet etiam animam suam, sicut David sanctus, qui postquam audivit a propheta: «Dimissus est peccatum tuum», humilior factus est in emendatione peccati, ita ut cinerem sicut panem manducaret et potum suum cum fletu misceret.*

30 Ambroise de Milan: Apologie de David, hg. v. PIERRE HADOT. Frz. Übers. v. MARIUS CORDIER, Paris 1977 (Sources chrétiennes 239).

David habe grössere Sünden begangen als er und trotzdem vor Gott Gnade gefunden. Darauf antwortete Ambrosius: «Der du dem Irrenden gefolgt bist, folge auch dem Büssenden».³¹ Neben all ihren theologischen Bezügen scheint also das Programm der Tür auch einen Rekurs auf das gemeinsame Erziehungsideal von Kaiser und Bischof zu enthalten. So wäre Ambrosius' Botschaft an den Kaiser eine doppelte: Einerseits vergleicht er den Herrscher mit David, dem gottesfürchtigen Helden schlechthin, andererseits führt er ihm jedoch auch die Tugend des bussfertigen Regenten vor Augen. Im Mailand des 4. Jahrhunderts spielt mithin die Figur des Königs David eine zentrale Rolle in der Beziehung zwischen Kaiser und Kirche.

Auch in karolingischer Zeit behält der alttestamentliche König diese Funktion bei. Mit drei Beispielen ist sie nun wieder reicher belegt als zuvor. Bei dem ersten handelt es sich um eine Elfenbeinplatte, die um die Wende vom 8. zum 9. Jahrhundert in einer Mailänder Werkstatt hergestellt wurde und heute im Württembergischen Landesmuseum Stuttgart aufbewahrt wird.³² Wiederum steht hier der jugendliche David im Mittelpunkt: als Hirte im Kampf gegen den Löwen, dem er das Schäflein entreisst, und schliesslich als Sieger über Goliath. Obwohl diese Platte ikonographisch nicht mit der Tür von Ambrosius zusammenhängt, geht auch hier die Leserichtung von unten nach oben, und die üppige, dichte Vegetation erinnert ebenfalls an die Darstellungen auf den Türen.

In der späten Karolingerzeit ändert sich die Themengewichtung. Die Jugendszenen treten in den Hintergrund. Die Darstellung Davids als Herrscher ist jetzt zum ersten Mal prominent anzutreffen, sowohl im Osten wie im Westen. In Mailand zeugen zwei Beispiele von dieser neuen Wendung. Im Skriptorium der Kathedrale von Mailand entstanden in der zweiten Hälfte des 9. Jahrhunderts drei Psalterhandschriften, die zwar derselben Texttradition angehören, aber unterschiedlich bebildert sind. Sie zeigten ursprünglich (im ältesten Beispiel ist das Bild herausgeschnitten worden) jedoch alle drei ein Herrscherbild, bei dem David mit den Schreibern das Frontispiz zierte.³³ Der Jugend Davids

31 *Qui secutus es errantem, sequere corrigentem* (so die *«Vita Ambrosii»* des Paulinus Diaconus von Mailand [Anm. 27], Kap. 24, S. 84). Dazu REINHARD-FELICE: *Ad sacrum lignum* [Anm. 12], S. 103–106. In diesem Zusammenhang geht es mir hier nicht um die oft erwähnte Verknüpfung zwischen diesem Vorfall und jenem, der am Ende des 11. Jahrhunderts Heinrich IV. nach Canossa und somit vor Gregor VII. führte. Dazu RUDOLF SCHIEFFER: *Von Mailand nach Canossa*, in: *Deutsches Archiv zur Erforschung des Mittelalters* 28 (1972), S. 330–370.

32 Vgl. CHARLES T. LITTLE: *Avori milanesi del X secolo*, in: *La città del vescovo dai Carolingi al Barbarossa*, hg. v. CARLO BERTELLI, Mailand 1988 (Il millennio ambrosiano), S. 82–101, bes. S. 95; *Il futuro dei Longobardi. L'Italia e la costruzione dell'Europa di Carlo Magno*. Ausstellungskatalog, hg. v. CARLO BERTELLI/GIAN PIETRO BROGLIO, Genf u. a. 2000, *Nr. 365, S. 386, Abb. 242, S. 378.

33 Die Miniatur fehlt in der Handschrift Rom, Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat. lat. 82. Bei den beiden übrigen Darstellungen handelt es sich um Rom, Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat. lat. 83, Bl. 12', und München, Bayerische Staatsbibliothek, Clm 343,



Abb. 7: München, Bayerische Staatsbibliothek, Clm 343, Bl. 12^v; Mailand, letztes Drittel des 9. Jahrhunderts (aus: Angelo Paredi: Nota storica sui Salteri milanesi del IX secolo, in: *Miniature altomedievali lombarde*, Mailand 1978 [Fontes Ambrosiani 59], Abb. XXIX, S. 103).



Abb. 8: Rom, Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat. lat. 83, Bl. 12^r; Mailand, letztes Drittel des 9. Jahrhunderts (aus: ANGELO PARED: Nota storica sui Salteri milanesi del IX secolo, in: *Miniature altomedievali lombarde*, Mailand 1978 [Fontes Ambrosiani 59], Abb. III, S. 56).

ist dabei allerdings keine einzige Szene gewidmet. Die beiden noch erhaltenen Frontispizien unterscheiden sich zwar stilistisch stark voneinander, sind sich aber ikonographisch relativ ähnlich.

Die eine, eher antikisierende, byzantinisch beeinflusste Darstellung ist zentral ausgerichtet (München, Bayerische Staatsbibliothek, Clm 343, Bl. 12^v; vgl. Abb. 7).³⁴ Unter einem mit marmornen Säulen gestützten Bogen sitzen David und seine vier Schreiber. Den Zwickel des Bogens bildet ein die Hand Gottes darstellender Rundschild (Clipeus). Der musizierende Herrscher – gemäss der Inschrift *DAVID REX* – ist mit Stemma und Gewand, den Insignien des byzantinischen Kaisers, gekennzeichnet. In seiner Hingabe an die Musik erinnert er jedoch noch an den musizierenden Orpheus.

Die zweite Darstellung stammt aus derselben Zeit (Rom, Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat. lat. 83, Bl. 12^v; vgl. Abb. 8).³⁵ Doch steht sie mehr in der insularen Tradition der Metallarbeit, wie das Flechtbandfries im Bogen und die Knoten an den Ecken zeigen. Auch die Farbgebung erinnert an Emailarbeiten. Der Aufbau ist dem vorausgehenden Beispiel bis auf einen kleinen, aber wichtigen Unterschied sehr ähnlich: Die Anordnung ist leicht dezentralisiert, so dass im Clipeus die Taube des Heiligen Geistes, die Hand Gottes (rechts unter dem Bogen) und das Haupt Davids (links neben dem Clipeus) ein Dreieck bilden. David ist nun mit Krone und Zepter als zeitgenössischer Herrscher charakterisiert und zupft fast nebenbei, in akrobatischer Haltung, an seiner Harfe. In dieser dreiteiligen Komposition wird Davids Rolle als *Typus Christi* verdeutlicht. Ein mittelalterlicher weltlicher Herrscher bezieht demnach seine Autorität über die Analogie zu David direkt von Christus. Davids Standort im Schnittpunkt zwischen *imperium* und *sacerdotium* kommt auf diese Weise besonders klar zum Ausdruck.

Weshalb aber gewinnt gerade in dieser Zeit die Herrscherikonographie des alttestamentlichen Königs in Mailand wieder an Popularität? – Seit den zwanziger Jahren des 9. Jahrhunderts herrscht in Mailand ein reger Aufschwung. Unter Bischof Angilbert wird die Ambrosianische Basilika umgebaut und neu ausgestattet. Der Eingangsbereich und somit auch die Holztür werden neu angelegt. Eine bedeutende Propaganda für Ambrosius setzt ein: Es wird eine neue *«Vita»* des Heiligen verfasst mit dem Ziel, die Gleichheit zwischen

Bl. 12^v. Vgl. dazu ANGELO PAREDI: Nota storica sui Salteri milanesi del IX secolo, in: *Miniature altomedievali lombarde*, Mailand 1978 (Fontes Ambrosiani 59), S. 149–178, bes. S. 165–175, und Tafel III, XXIX; WALTHER: *Histoire et théologie* [Anm. 1], S. 46f.

³⁴ Vgl. auch HOURIHANE: King David in the Index of Christian Art [Anm. 3], S. 50, 124, und Otto der Große. Magdeburg und Europa. Ausstellungskatalog, hg. v. MATTHIAS PUHLE, Mainz 2001, Bd. 2, Nr. VI 19, S. 420–422, wo die Darstellung, wie in der älteren Forschung, in das letzte Drittel des 10. Jahrhunderts datiert wird.

³⁵ Vgl. auch HOURIHANE: King David in the Index of Christian Art [Anm. 3], S. 64, 125, 399.



Abb. 9: London, British Library, ms. Egerton 3763, fol. 112r (aus: ANGELO PAREDI: Vita e meriti di S. Ambrogio, Mailand 1964 [Fontes Ambrosiani 37], Tafel VIII, S. 64–65).

den Aposteln Petrus und Paulus einerseits und dem heiligen Ambrosius andererseits zu verdeutlichen. Wie die Apostel sei auch Ambrosius durch göttliches Eingreifen auserwählt worden. Die <Vita> berichtet ausführlich von der wundersamen Wahl des noch nicht getauften Ambrosius zum Bischof.³⁶ Diese ausgeklügelte Propaganda hatte den Zweck, die Machtansprüche Mailands als *secunda Roma*, als Residenz des Kaisers und neuen David zu legitimieren.

Auch in ottonischer Zeit wurde versucht, diesen Anspruch geltend zu machen. Die im Folgenden vorzustellende Handschrift, das private Gebetbuch des Bischofs Arnulph von Mailand, bietet zwar keine David-Bilder, aber sie benutzt Davids Werk, den Psalter, als Medium für eine Aussage, die sonst mit der Figur Davids verbunden wird. Die politische Aussage der einzelnen David-Figur ist damit seinem Werk im Ganzen übertragen.

Bischof Arnulph wurde in kaiserlicher Mission nach Konstantinopel geschickt, um für Otto III. eine byzantinische Prinzessin als Braut zurückzuführen. Sein Gebetbuch, ein verkürzter Psalter, dessen Miniaturen stark an byzantinische Vorbilder erinnern, wird heute in der British Library aufbewahrt.³⁷ Der Psalter selbst ist nicht illustriert. Einige der Litaneien, die an den Psalter anschliessen, sind jedoch mit Miniaturen versehen. Das letzte dieser Bilder gilt dem Kaiser und bezieht sich auf das Gebet <Pro imperatore> (Abb. 9).

Dargestellt ist Ambrosius, der als der Mailänder Bischof *par excellence* gilt; die Grösse seines Palliums lässt auf die Ansprüche seines Nachfolgers Bischof Arnulph schliessen. Er reicht einem Reiter, der im Kontext des Gebets <Pro imperatore> mit dem Kaiser zu identifizieren ist, das Reichsbanner. Es handelt sich also klar um eine Investiturszene, die an eine andere, frühere Investiturdarstellung erinnert: das Trikliniumsmosaik im römischen Lateran.³⁸ Dort ist die Investitur Leos III. und Karls des Grossen durch den Apostel Petrus dargestellt. Dieser überreicht dem Papst das Pallium, dem Kaiser das Reichsbanner. Obleich es sich um zwei verschiedene Kunstgattungen handelt – eine Miniatur aus einem privaten Gebetbuch und ein monumentales, für einen öffentlichen Anlass entworfenes Mosaik – drängt sich der Vergleich geradezu auf. Beide Male investiert der Nachfolger Christi den Repräsentanten seiner Macht auf Erden (Ambrosius wird sogar wegen seiner göttlichen Wahl dem Prinzen

36 <De vita et meritis Ambrosii> [Anm. 27].

37 London, British Library, Egerton 3763. Vgl. D[EREK] H[OWARD] TURNER: The Prayer-Book of Archbishop Arnulph II of Milan, in: *Revue Bénédictine* 70 (1960), S. 360–392; PAREDI: *Vita e meriti* [Anm. 27], S. 18–22 und Tafeln 1–17; WALTHER: *Pourquoi saint Ambroise* [Anm. 1].

38 Vgl. MANFRED LUCHTERHANDT: *Famulus Petri*. Karl der Große in den römischen Mosaikbildern Leos III., in: 799 – Kunst und Kultur der Karolingerzeit. Karl der Große und Papst Leo III. in Paderborn, hg. v. CHRISTOPH STIEGEMANN/MATTHIAS WEMHOFF, Mainz 1999, Bd. 3: Beiträge zum Katalog der Ausstellung Paderborn 1999, S. 55–70 und Abb. 4.

der Apostel gleichgestellt). In Rom sind Kirche und Staat, Papst und Kaiser, im Mailänder Gebetbuch ist – der Widmung zufolge – nur der Kaiser dargestellt.

Wieder wird deutlich, welche Rolle David und sein Werk, der Psalter, in Mailand, im Schnittpunkt zwischen Kaiser und Kirche, spielen. Angeregt von den David-Szenen an der Tür von Sant’Ambrogio, scheinen sich in den folgenden Jahrhunderten Künstler und Auftraggeber in historisch wichtigen Momenten des Umbruchs immer wieder auf den König des Alten Testaments zu berufen. Je nach Bedürfnis wurden jeweils andere Bedeutungsebenen der alttestamentlichen Figur herausgearbeitet: David als tugendhafter Jüngling, David als christusgleicher König. In der Handschrift des Arnulph übernimmt der Psalter als Ganzes sogar die Funktion, die sonst David allein zukommt.

Vor diesen Hintergrund sollen nun die am Anfang beschriebenen David-Szenen des Polirone-Psalters gestellt werden. Inwiefern, so ist zu fragen, sind diese von zeitgenössischen historischen Ereignissen wie dem Investiturstreit geprägt? Wie bereits erwähnt, ist Polirone im Norden Italiens das wichtigste Kloster der gregorianischen Partei während des Investiturstreits. Der wesentliche Kritikpunkt in dieser Auseinandersetzung zwischen Papst und König war die Laieninvestitur, also die Tatsache, dass ein Laie – d. h. insbesondere der weltliche Herrscher – Bischöfe einsetzen durfte. Dadurch sah die gregorianische Partei die Wirksamkeit der Sakramente gefährdet: Die Kirche hätte demnach ihrer Aufgabe, für das Seelenheil der ihr anvertrauten Herde zu sorgen und die Gläubigen mittels des eucharistischen Opfers der Erlösung näher zu bringen, nicht mehr nachkommen können. In der zugespitzten, fast verzweifelten Rhetorik Gregors wird die Kirche sogar mit einer käuflichen Dirne verglichen.³⁹

Polirone diente der päpstlichen Partei als eine Art Basis. Dort bereitete sie ihre theologischen Kämpfe sowie die Feldzüge gegen Heinrich IV. vor. Die Hauptakteure in dieser Auseinandersetzung sind der Theologe und Kanonist Anselm von Lucca, der Auftraggeber des Psalters, und Mathilde von Tuszien. Wenn wir nun zu den beiden Frontispizien mit den David-Bildern des Polirone-Psalters zurückkehren und versuchen, sie mit der politischen und theologischen Situation des Investiturstreits in Zusammenhang zu bringen, ergibt sich folgendes Bild:

39 Vgl. Gregors Brief an Getreue in der Lombardei, in: Quellen zum Investiturstreit, Teil 1: Ausgewählte Briefe Papst Gregors VII., hg. u. übers. v. FRANZ-JOSEF SCHMALE, Darmstadt 1978 (Ausgewählte Quellen zur deutschen Geschichte des Mittelalters. Freiherr vom Stein-Gedächtnisausgabe 12a), S. 42: *Nam sicut scitis Gotefredus [...] eandem ecclesiam [...] nunc quasi vilem ancillam presumpsit emere, sponsam videlicet Christi diabolo prostituere et a catholica fide temptans eam separare nisus est symoniacae heresis scelere maculare.*

In einem Brief an Wilhelm den Eroberer erläutert Anselm von Lucca die Rolle des Herrschers im gregorianischen Heilsplan.⁴⁰ Er teilt dem König zwei Hauptaufgaben zu: die Verteidigung und die Ausschmückung der Kirche des wahren Glaubens, der einzigen, die zum Heil führe. Diese Pflichten veranschaulicht er anhand eines Vergleichs mit König David.

Davids Nimbus, der ihn mit einem Heiligen gleichstellt, deutet auf Blatt 1^v auf die erste der beiden Pflichten hin (Abb. 1). Den Studien von STEGER zufolge erscheint David in mittelalterlichen Bildzeugnissen als Herrscher mit Krone, jedoch äusserst selten mit einem Nimbus.⁴¹ Dieser ungewöhnliche Darstellungsmodus ist im gregorianischen Kontext sinnvoll. Schon Ambrosius verglich David mit den Heiligen, da er wie diese bereit gewesen sei, sein von Gott auferlegtes Schicksal, die vielen Kämpfe und Prüfungen, den Verlust von Freund und Kind auf sich zu nehmen. Der Theologe Anselm von Lucca entwickelte diesen Gedanken weiter, als er in einem Schreiben an den Heinrich IV. eingesetzten Gegenpapst Wibertus von 1085/86 erklärte, dass David heilig – *sanctus* – gewesen sei, weil er für Gott etliche Schlachten geschlagen habe.⁴² Das hier verfolgte Ziel ist es, die Waffengewalt, die für die Rettung der Kirche und ihrer heilsvermittelnden Funktion eingesetzt wird, ideologisch positiv zu besetzen. Dieses Anliegen steht im Gegensatz zu jenem der gregorianischen Theologen der ersten Generation, die sich klar gegen eine kriegerische Auseinandersetzung ausgesprochen hatten.⁴³

Auch der an Mathildes Hof weilende Gelehrte Johannes von Mantua deutet den Kampf zur Befreiung der Kirche positiv. In seinem der Gräfin gewidmeten Kommentar des Hohen Liedes Salomons, einem an sich nicht militanten Text, wendet er sich direkt an Mathilde und ruft sie auf, als Fürstin in der Nachfolge Davids das Schwert zu ergreifen und die Kirche vor der Häresie zu schützen.⁴⁴

40 Briefsammlungen der Zeit Heinrichs IV., hg. v. CARL ERDMANN/NORBERT FICKERMANN, Weimar 1950 (MGH Die Briefe der deutschen Kaiserzeit 5), S. 15–17. Dazu EDITH PÁSZTOR: *Motivi* [Anm. 2], bes. S. 64.

41 Vgl. HUGO STEGER: *David Rex et Propheta. König David als vorbildliche Verkörperung des Herrschers und Dichters im Mittelalter. Nach Bilddarstellungen des achten bis zwölften Jahrhunderts*, Nürnberg 1961 (Erlanger Beiträge zur Sprach- und Kunstwissenschaft 6), S. 9, 122.

42 Anselm II von Lucca: *Liber contra Wibertum*, hg. v. ERNST BERNHEIM, Hannover 1891 (MGH Lib. de lite I) S. 517–528, hier S. 524.

43 So zum Beispiel Petrus Damiani im Brief gegen die antinormannische Kampagne Leos IX., in: Migne, *Patrologia Latina* 144, Paris 1853, Sp. 316. Vgl. dazu GIAM-PAOLO ROPA: *Studio e utilizzazione ideologica della bibbia nell'ambiente matildico (sec. XI–XII)*, in: *Atti e Memorie del III convegno di Studi Matildici*, Modena 1978, S. 395–425, bes. S. 414, Anm. 121.

44 Vgl. Iohannis Mantuani in *cantica canticorum et de sancta Maria tractatus ad comitissam Matildam*, hg. v. BERNHARD BISCHOFF/BURKHARD TAEGER, Freiburg i.Ue. 1973 (Spicilegium Friburgense 19), S. 52, Z. 4–9: *Ne te unquam pigeat, caeli sponsa, arma simul portare et uti contemplatione et tuo complere gladio contra [...] pravorum haereticorum, quod sanctorum catholicorum deest verbo. Vivit enim adhuc ille, qui sanc-*

Das Los, das jene trifft, die gegen das göttliche Gesetz verstossen, sei an Oza, der die Bundeslade berührte, deutlich dargestellt: Sie würden niedergeschmettert (vgl. Abb. 2).

Die zweite Pflicht des Herrschers wird hier wiederum dank einer ungewöhnlichen Bildfindung ersichtlich: Für die Bundeslade, die reich mit Edelsteinen geschmückt ist und eine verzierte Steinbasis besitzt, gibt es meines Wissens kein Vergleichsbeispiel. Den gregorianischen Schriften entsprechend, kommt dem Herrscher die Aufgabe zu, den Kirchenraum zu schmücken. Anselm erinnert an die Königin von Saba, die Gold und Silber stiftete.⁴⁵ Aber auch hier werden dem Herrscher keinerlei Freiheiten eingeräumt: Er hat sich nur um die materielle Ausstattung der Kirche zu kümmern; ihre theologische, kanonische und liturgische Gestaltung hingegen ist Gottes Werk und kommt somit dem geweihten Priester zu. In diesem Sinne argumentiert Anselm auch in seinem Brief an den häretischen Gegenpapst, indem er auf den vielzitierten Vers aus dem Matthäus-Evangelium zurückgreift: *Quae caesaris caesari, quae Dei Deo* (nach Mt 22,21).⁴⁶

tificans in armis David actionem non eum retraxit a liberae mentis contemplatione. Ferner ebd., S. 65, Z. 6f.: *Cum ergo, ancilla et sponsa veritatis, hanc videas discensionem fieri, eam consilio et armis impedire dubitabis?* Dazu auch WALTHER: *Histoire et théologie* [Anm. 1], S. 96.

⁴⁵ ‚Sermo Anselmi episcopi De caritate‘, ediert bei PÁSZTOR: *Motivi* [Anm. 2], S. 96–104, hier S. 100: *Debet quippe regina Saba auri et argenti ferre multa milia.* Dazu WALTHER: *Histoire et théologie* [Anm. 1], S.143.

⁴⁶ Vgl. Anselm II von Lucca: *Liber contra Wicbertum* [Anm. 42], S. 521, Z. 13.

Aufgrund der Verzögerung des Publikationsverfahrens konnte die Literatur nur bis 2006 berücksichtigt werden.

Heft 7/2010 – Inhalt

MARIANNE DERRON

Heinrich der Löwe als reuiger Büsser und Realpolitiker. Die Bedeutung der Psalmen im «Rolandslied» und eine neue These zu dessen Entstehung

ADRIAN METTAUER

Dulcis praesentia Christi. Zwei Studien zur politischen Theologie der Karolinger-Zeit

ROLAND REICHEN

David als Typus Christi und der Kirche. Zur klerikalen Aneignung des biblischen Königs

SIBYLLE WALTHER

David rex et propheta. Der Polirone-Psalter und die norditalienische David-Tradition von der Spätantike bis ins 11. Jahrhundert

WOLFGANG PROSS

«Longue durée» und Mehrsprachigkeit als Problem der Literaturgeschichtsschreibung. Elemente einer literarischen Historik

SABINE GRIESE

«1 Blatt, einseitig bedruckt». Zu Medialität und Materialität von Einblatt-Holz- und -Metallschnitten des 15. Jahrhunderts

ROBERT SCHÖLLER

Text-Ensembles. Die Fassung *T im Rahmen der «Parzival»-Überlieferung

OLIVER BATISTA-BORJAS / YEN-CHUN CHEN

Tagungsbericht: Raumdarstellung in der hoch- und spätmittelalterlichen Literatur

Germanistik in der Schweiz

ISBN 978-3-033-02686-5



9 783033 026865