

Zum Bild des tanzenden David im frühen Mittelalter

Herbert Schade SJ

Andersens Märchen von den „roten Schuhen“ weiß, daß den Befehl zu tanzen auch ein Engel geben kann. Es ist ein Tanz, der zu den Farnkräutern des Friedhofs und zu den Toten führt. An seinem Ende weitet der Engel das Kirchengewölbe, bis ein goldener Stern erglänzt und die Seele wie ein Sonnenstrahl zu Gott auffliegt.

Der moderne Mensch weiß von Toten und Engeln, vom Fluch und der Gnade des Tanzes wenig. Große Ballerinen, wie Anna Pawlowa, mögen die „Sehnsucht zu fliegen“ gekannt haben¹. Tänzer wie Nijnski erfuhren wohl auch die Dämonie des Tanzes. Daß hinter diesen erhebenden oder leidvollen Erfahrungen große Gesetze des Lebens stehen, wußten die Menschen des frühen Mittelalters eher als wir. Ihr Tun und Tanzen vollzog sich in einer gewaltigen Weltarchitektur, einem Kosmos, der ihnen die Möglichkeit gab, sich selbst zu begreifen. Bis auf den heutigen Tag können wir diese große Ordnung an den Bildern des Davidtanzes aus der Frühzeit ablesen. Ein umfassendes Werk über das Davidsbild hat die Betrachtung angeregt². Die eigenartige Theologie der Darstellungen, deren Erklärung wir in besonderer Weise Hugo Rahner verdanken (*Der spielende Mensch*. Einsiedeln 1952, S. 59 ff), soll hier zu den Kunstwerken ergänzt werden. Sie erhellt nicht nur seltsame Motive der frühmittelalterlichen Ikonographie, sondern gibt auch eine grundlegende Deutung des Tanzes, der wie das Leben selbst seinen letzten Sinn in Gott fand.

Der historische Vorgang

An zwei Stellen berichtet die Bibel vom tanzenden David, in den Samuel-Büchern und im Buch der Chronik. Der Bericht aus dem 2. Buch Samuel, der die wesentlichen historischen Elemente enthält, mag hier im Auszug folgen:

„Als nun dem König David berichtet wurde, daß Jahwe das Haus des Obed-Edom und seinen ganzen Besitz um der Lade Gottes willen gesegnet hatte, zog er hin und holte voll Freude die Lade Gottes aus dem Haus des Obed-Edom in die

¹ Vgl. dazu NETTL: *Tanz und Tanzmusik*. Freiburg: Herder 1962, DM 2.60; Otto Friedrich REGNER: *Das neue Ballettbuch*. Frankfurt: S. Fischer 1962, DM 3.60; *Knaurs Ballettlexikon* von Alexander BALCAR, München-Zürich 1958.

² Hugo STEGER: *David Rex et Propheta*. König David als vorbildliche Verkörperung des Herrschers und Dichters im Mittelalter, nach Bilddarstellungen des 8. bis 12. Jahrhunderts. Nürnberg: Hans Carl 1961.

Stadt Davids. Sobald die Träger der Lade Jahwes (die ersten) sechs Schritte gegangen waren, opferte er ein Rind und ein Mastkalb. David tanzte mit aller Kraft vor Jahwe, mit einem linnenen Ephod umgürtet. So brachte David und das ganze Haus Israels die Lade Jahwes unter Jubel und Posaunenschall hinauf. Beim Einzug der Lade Jahwes in die Stadt Davids schaute Mikal, die Tochter Sauls, durch das Fenster, und als sie den König David vor Jahwe hüpfen und tanzen sah, verachtete sie ihn in ihrem Herzen. Man trug die Lade Jahwes hinein und stellte sie an ihren Platz im Zelte, das David für sie errichtet hatte. Als David zurückkam, um sein Haus zu segnen, trat ihm Mikal, die Tochter Sauls, entgegen und sprach: ‚Wie ehrenvoll benahm sich doch heute der König von Israel, da er sich heute vor den Mägden seiner Untertanen bloßstellte, wie einer aus dem niedrigen Volke sich bloßstellt!‘ Doch David gab Mikal zur Antwort: ‚Vor Jahwe, der mich deinem Vater und seinem ganzen Haus vorgezogen und mich zum Fürsten über das Volk Jahwes, über Israel, bestellt hat, vor Jahwe will ich spielen und mich noch mehr als diesmal erniedrigen und vor mir selbst gering dastehen. Bei den Mägden aber, von denen du sprichst, werde ich Ehre finden.‘ Mikal, die Tochter Sauls, blieb kinderlos bis zu ihrem Tod.“³

Zunächst ist für das Verständnis des Berichtes der Einzug der Bundeslade in die Stadt Jerusalem wesentlich. Durch die Lade wird der Staat und die Herrschaft Davids von Gott selbst gefestigt. Der Zwischenfall mit Oza, einem der Söhne Aminadabs, zeigt die Größe Gottes sehr sinnfällig. Als nämlich der Wagen mit der Bundeslade strauchelte, versuchte Oza die Lade zu stützen und wurde dabei getötet. David war von diesem Vorfall sehr betroffen. Die peinliche Auseinandersetzung mit seiner Frau Mikal, der Tochter Sauls, hängt damit eng zusammen. David hat nur mit einem Ephod oder Mantel bekleidet unter dem Volke getanzt. Noch die karolingische Viviansbibel gibt diese Nacktheit Davids diskret, aber sehr deutlich wieder. Den Tanz, die unzureichende Kleidung, die Angleichung an das Volk hatte Mikal bemängelt. Tatsächlich hat David durch dieses Vorgehen sein Königtum von Sauls Königauffassung grundsätzlich abgesetzt und auf Gott gestellt. Und der letzte Satz des Kapitels zeigt, daß Gott das Haus Sauls endgültig von der Erbfolge ausgeschlossen hat. Mikal blieb ohne Kind.

Grundsätzliche Deutung des Vorgangs

Im zehnten Gesang des Purgatoriums deutet der wohl größte Zeuge mittelalterlicher Geistigkeit, Dante Alighieri, den Vorgang als Symbol der Demut. In den Marmorbildern des Gesanges schaut der Pilger, der eben durch das gewaltige Tor der Buße geschritten ist, dort neben dem Relief der Verkündigung den tanzenden König:

³ Zit. nach Martin REHM: *Die Bücher Samuel*. Die Heilige Schrift in deutscher Übersetzung. Altes Testament. Herausgegeben von Dr. Friedrich NÖTSCHER. 2. Bd. Würzburg 1956. S. 89/90. 2 Sam 6—23.

»

Und gleichermaßen gab die Weihrauchwolke,
die dort gemeißelt, für Geruch und Auge
ein widerstreitend Rätsel zu erraten.
Dort sah man schreiten vor der heiligen Lade
im Tanz geschürzt den milden (l'humile) Psalmensänger,
so daß er mehr denn weniger schien als König.

. " 4

Vor Dante hatte schon Rabanus Maurus den Tanz des Königs ähnlich gedeutet: „Ich bewundere den tanzenden David mehr als den kämpfenden. Durch den Kampf hat er den Feind unterworfen, sich selbst aber hat er tanzend vor Gott besiegt.“ 5

Man muß sich hüten, diese Deutungen als „Allegorien“ abzuwerten. Die Kirchenväter und die Menschen des frühen Mittelalters überhaupt standen in enger Verbindung mit der Tradition. Uralte Vorgänge haben sich in Bild und Schrift erhalten. Nur uns Modernen ist ihre Sprache unbekannt. Deshalb glauben wir gelegentlich, es könnte sich um „Gedanken“, intellektuelle Spielereien, handeln. Den Kunstwerken aber sehen wir es vor allem an, daß Wirklichkeiten hinter Form und Farbe leben, Wirklichkeiten allerdings, die für uns verblaßt sind. So hat Nettl in seinem ausgezeichneten Werk über den Tanz zwar modern wissenschaftlich gedacht, als er den Streit zwischen David und Mikal als Übergang vom Mutter- zum Vaterrecht erklärte, Schrift und Tradition jedoch führen uns tiefer 6.

Die Nacktheit des tanzenden David

Über den Tatbestand läßt die Bibel keinen Zweifel aufkommen. Die Vorwürfe Mikals sind deutlich. Die gebrauchten Ausdrücke heißen in der Vulgata „discooperiens“ und „nudetur“. Unter den Darstellungen fallen besonders die Viviansbibel, Clm. 1367 aus München und Ms. 1 der Erlanger Universitätsbibliothek auf 7.

Den Eindruck des Enthüllens verstärken noch andere Figuren, die oft mit David zusammen dargestellt werden. Es sind die tanzenden Gestalten, die Tücher oder Schleier über ihrem Kopf schwingen. Auch hier handelt es sich nicht nur um Tanzfiguren, sondern um Enthüllungen. Schon in der Antike sind diese Figuren geläufig. Neben den Mänaden oder Tanzfiguren, wie wir sie etwa in der Mysterienvilla in Pompeji finden, die durchaus eine Enthüllung mit beinhalten, beobachten wir solche Tücher auch über dem Haupt des Caelus – des Himmelsgottes – am Sarkophag des Junius Bassus oder auf dem Relief der Panzerstatue des Augustus von Prima Porta. Diese Tücher können auch der Nacht, die sich verhüllt, zugeordnet sein. Vor allem aber ist das Velum ein Symbol des Himmels. So halten Engel

⁴ Zit. nach Hermann GMELIN: *Dante, die göttliche Komödie*. Stuttgart 1955, Teil 2: Der Läuterungsberg, S. 119.

⁵ PL 109, 87.

⁶ NETTL a.a.O. 23.

⁷ STEGER a.a.O. Tafel 5, 12, 26.

im Utrechtsalter gewaltige Tücher über die Menschen ausgespannt, und in der Schrift des Jakobus Kokkinobaphos sehen wir auf diesem Tuch selbst die Sonne, den Mond und die Sterne gegeben⁸. „Velum coelum, ut in Levitico: ‚Summus pontifex introibit intra velum‘, id est, Christus penetravit coelum.“⁹

Auch von den Motiven des Davidbildes sagen die tituli der Bibel von St. Paul, sie „zeigen die Mysterien Christi und der Evangelien“¹⁰. Rabanus Maurus gebraucht die Worte: manifestare, veritatem ostendere¹¹. Es wird also auch im Bild des tanzenden David ein Geheimnis enthüllt, ähnlich wie schon Clemens von Alexandrien den Mänadentanz als Initiation mit dem Tanz christlicher Heiliger als Einführung in die himmlischen Geheimnisse vergleicht¹². Das Vorhangmotiv der Davidbilder aus London (Ms. 383) und Paris (BN Cod. lat. 238) zeigt uns ebenfalls, wie Christus als der Inbegriff des Geheimnisses des Alten Bundes enthüllt wird¹³. Wir beobachten nämlich auf diesen Bildern, daß ein Vorhang zwischen Christus und David angebracht ist, der den Raum zum Geheimnis verhängt. Dieses Geheimnis besitzt verschiedene Stufen oder Wirklichkeitsschichten.

Wir sahen schon, wie es Mikal bei ihren Vorwürfen anscheinend um die Schicklichkeit zu tun war. David selbst aber deutete seinen Tanz als demütige Gottesverehrung. Ihm folgt auch die frühmittelalterliche Theologie. So geht Rabanus Maurus von zwei Elementen des Berichtes aus, vom Opfer des Königs und von seiner Kleidung. Daß die Opfer Symbole der Menschwerdung und Passion sein können, leuchtet ein. Das Kleid Davids war das linnene Ephod, also ein liturgisches Gewand. Der Theologe fügt hinzu, daß das Leinen von der Erde hervorgebracht wird und nur durch vielfache Bemühungen den Glanz eines Gewandes erhält, das zeigt, daß „die Wahrheit des menschlichen Fleisches wie unter Geißelhieben triumphiert“¹⁴. Um das Bild zu verstehen, muß man ergänzen, daß der Flachs geschlagen werden muß, ehe er gesponnen werden kann. Darüber hinaus galt das Gewand überhaupt als Bild des Leibes Christi¹⁵. Auch Ambrosius erklärte diese Nacktheit Davids als Verdemütigung vor Gott. David hätte dadurch seine königliche Würde zurückgestellt und gleichsam als kleiner Diener Gott seinen Dienst angeboten¹⁶. Und nach Procop von Gaza lehrt uns der tanzende David, daß wir uns des Kreuzes nicht schämen sollten¹⁷.

Dem modernen Menschen mag diese christologische Interpretation der Theologen gesucht und literarisch vorkommen. Tatsächlich kommt sie wohl dem historischen Tatbestand sehr nahe. Die Philisterkriege und die Katastrophen unter Saul hatten das Staatsgefüge tief erschüttert. Der Tod des Oza durch die Bundeslade hatte im Volk und in David die Gottesfurcht unmittelbar wachgerufen. Es gab für David religiös und politisch gleichsam keine andere Wahl, als Gott öffentlich

⁸ E. T. DEWALD: *The illustrations of the Utrecht Psalter*. Princeton Plate XXIX. und André GRABAR: *La peinture byzantine*. Genève 1953, S. 183. ⁹ PL 112, 1073; PL 109, 159. ¹⁰ MGH Poet. lat. T III p. 262.

¹¹ PL 109, 85.

¹² PG 8; 239 Protrepikos 12.

¹³ STEGER a.a.O. Tafel 24 u. 36.

¹⁴ PL 109, 85. Ebenso Walafrid STRABO PL 113, 568.

¹⁵ PL 112, 1075 „Vestimentum est humanitas Christi . . .“ 1076: „Vestis est caro Christi . . .“

¹⁶ PL 16; 1179.

¹⁷ PG 87 I, 1127.

anzuerkennen und dabei dem Volk zu zeigen, daß ihnen allen kein anderer Weg bliebe, als sich Gott zu unterwerfen. Beim Tanzen mag er dabei religiöse Ausdrucksformen benutzt haben, die in Israel beim Volk lebendig waren. Zugleich aber zeigte er durch diese „kultische Nacktheit“, daß er einer aus ihnen war und als Mensch wie sie mit leeren Händen vor Gott stand. Das aber hatte gerade Saul nicht getan. Weder religiös noch sozial hatte er diese Haltung, eben die Demut, aufgebracht. Deshalb brach sein Königtum zusammen.

Ein anderer aber sollte einmal kommen, nämlich Christus, der in der Menschwerdung und Passion diese Haltung Davids in erhabener Weise verwirklichen sollte. Deshalb ist der nackt tanzende David Typus Christi, des menschengewordenen Gottes.

Die soziale und politische Bedeutung des Kreistanzes

Rabanus Maurus rühmt von David, er hätte seine königliche Würde vergessen und sich nach der Sitte des Volkes im Kreise gedreht. Sicher wird damit der soziale Zug des Königtums von David gezeichnet. Diese soziale Gesinnung steht aber der religiösen Haltung der Gottesverehrung ähnlich nahe wie die Nächstenliebe der Gottesliebe.

Der Tanz selbst wird als Kreistanz beschrieben. So sagt H. W. Hertzberg in seinem Samuel-Kommentar: „Für das Tanzen findet sich hier ein Wort, das mit *kikkar* (Kreis) zusammenhängt und eine drehende Bewegung bezeichnet.“¹⁸ Rabanus Maurus gebraucht das Wort „rotat“, er dreht sich wie ein Rad.

Einen solchen Kreistanz, der den religiösen Staat begründet, sehen wir im Utrechtsalter dargestellt¹⁹. Es ist die Illustration zum 47. Psalm, in dem es heißt: „Durch den Jubel der ganzen Erde wird der Berg Sions im Norden, die Stadt des großen Königs begründet“ (V. 3). Und in Vers 13 lesen wir: „Circumdate Sion, et complectimini“. Das Bild zeigt uns in einem vieleckigen Mauerring den Berg mit dem Tempel, vor dem Christus mit dem Erdkreis in der Hand steht. Um den Berg aber tanzen in bewegtem Reigen die Töchter Sions. Auch in einem Psalterium des 13. Jahrhunderts kann man dieses Bild an der gleichen Stelle finden²⁰. Es scheint, daß das Umkreisen der Stadt im Reigen die innere Einheit des Staates symbolisiert. Auch nach dem Sieg des Konstantin über Licinius schreibt Eusebius: „In Reigen und Liedern gaben sie in Städten wie auf dem Lande vor allem Gott, dem König der Könige die Ehre, wie sie gelehrt wurden, sodann dem frommen Kaiser, mit seinen gottgeliebten Söhnen.“²¹ Es handelt sich also auch bei diesem Reigen nicht um irgendwelche Gesellschaftstänze für Siegesfeiern nach Art der

¹⁸ HERTZBERG: *Die Samuelbücher*. Göttingen 1956, S. 224.

¹⁹ DEWALD a.a.O. Plate 44.

²⁰ Paris BN Lat. 8846 fol. 82 verso. H. OMONT: Tafel 56.

²¹ PG 20; 904 b; zit. n. BARDENHEWER II. *Eusebius: Histor. eccl.* 10, 9; S. 475/76 (Übers. v. Haeuser). Vgl. dazu den ausgezeichneten Artikel von Emile BERTAUD: *Danse religieuse*. In: *Dictionnaire de spiritualité*, Tom. III, Paris 1957, Sp. 21 f.

Moderne, sondern um religiöse Reigen, die zunächst Gott, dann aber auch dem Kaiser zu Ehren vollführt werden. Konnte doch Augustinus in seinem Gottesstaat sagen: „David nun war ein sangeskundiger Mann, der den Wohlklang der Musik nicht des üblichen Vergnügens halber, sondern in gläubiger Gesinnung liebte und pflegte und sie durch geheimnisvolle Sinnbildung einer großen Sache in den Dienst seines Gottes stellte, der der wahre Gott ist. Denn der von der Vernunft geordnete und regelrechte Zusammenklang verschiedener Töne weist durch die Einheit in der Verschiedenheit auf die festgefügte Einheit eines wohlgeordneten Staates hin.“²² Der Kirchenvater sieht also in der Harmonie der Musik der Davidchöre ein Bild der staatlichen Einheit.

Die kosmische Bedeutung des Kreistanzes

Ehe wir die bedeutendste soziale Funktion des Reigens aufzeigen – der Kreistanz ist nämlich im Mittelalter ein Bild der Kirche –, soll auf seine kosmische Bedeutung eingegangen werden. Der staatsbegründende Kreistanz nimmt vor allen Dingen ein kosmisches Motiv auf, das Dante oft verherrlicht hat und das durch ihn bis auf den heutigen Tag im Gedächtnis blieb. Es ist der „göttliche Reigen“, von dem Plato spricht und den Clemens von Alexandrien erwähnt²³. Dionysius Areopagita schildert, wie sich die Engel in unablässigem Reigen um Gott bewegen²⁴. Scotus Eriugena gibt seinen Text an die karolingische Zeit weiter²⁵. Eine kurze, aber umfassende Ableitung des Tanzes bringt Honorius von Autun. Danach hat das Altertum durch die Chöre die Gottesbilder verehrt. Man verstand unter den Chören die Kreisbewegung des Firmamentes. Das haben die Gläubigen nachgeahmt, wie es unter anderem das Beispiel Davids zeigt, der vor der Bundeslade tanzte. Daher werden bis jetzt in den Chören Musikinstrumente gebraucht, da man ja sagt, daß die himmlischen Sphären in süßen Melodien ihren Weg gehen²⁶.

Eine Reihe von Darstellungen verleihen diesem Gedanken auch in der bildenden Kunst Ausdruck. So werden im Codex des Kosmas Indikopleustes der Vatikana die Chöre radförmig angeordnet und neben David gruppiert. In der Viviansbibel tanzt David auf blauem Grund in der Mandorla. Auch die Illustration aus Metz zeigt David in kreisförmigem Rahmen thronend und wird mit Steger zu Recht als „harmonia mundi“ gedeutet²⁷. Der Hinweis auf die vier Elemente und die vier Jahreszeiten im Bild selbst bestätigt diese Interpretation. Die beiden „Musiker“ der Bamberger Handschrift, die Wilhelm Messerer – im Gegensatz zu

²² PL 41; 547. De Civ. Dei Lib. 17, cap. XIV. Zit. n. BARDENHEWER: *Des hl. Kirchenvaters Aurelius Augustinus zweiundzwanzig Bücher über den Gottesstaat* (Übers. von A. Schröder). Bd. III, S. 69.

²³ PG 9; 456. Platon, Phaidros p. 247 a: „Der große Herrscher im Himmel Zeus nun, seinen geflügelten Wagen lenkend, zieht als erster aus, alles anordnend und versorgend, und ihm folgt die Schar der Götter und Dämonen in elf Zügen geordnet . . . Es folgt aber, wer jedesmal will und kann: denn Mißgunst ist verbannt aus dem göttlichen Chor.“ (Nach der Übers. v. Fr. SCHLEIERMACHER, Hamburg: Rowohlt 1958, S. 28.)

²⁴ PG 3; 209–212.

²⁵ PL 122; 1052.

²⁶ PL 172, 587 Gemma anima Lib. I. cap. CXXXIX. De choro.

²⁷ STEGER a.a.O. 118.

Steger — nicht mit David in Verbindung bringt, sondern mit guten Gründen Jubal und Boethius nennt, thronen ebenfalls in Kreisgebilden. Auch hier entspricht der Begriff der Sphäre und Sphärenmusik dem Wesen des Manuskriptes und den dargestellten Musikern²⁸.

Der Tanz als Sinnbild der Kirche

Des Christen „ganzes Leben ist ein heiliges Fest“, sagt Clemens von Alexandrien. Und er fährt fort: „Dementsprechend bestehen seine Opfer in Gebeten und Lobpreisungen und dem Lesen der Hl. Schrift vor der Mahlzeit und vor dem Schlafengehen, aber auch nachts wieder in Gebeten. Dadurch vereinigt er sich mit ‚dem göttlichen Reigen‘ (Platon Phaidros p. 247 a), dem er infolge seines ununterbrochenen Gedenkens eingegliedert ist zu dem unvergeßlichen Schauen.“²⁹ Diese Aufforderung mit dem „göttlichen Reigen“, d.h. also mit dem kosmischen Tanz legt auch Augustinus in seinem Kommentar zum oben erwähnten 47. Psalm nahe³⁰. Er geht dabei von dem Titel des Psalmes aus, der sagt, daß der Gesang mit dem ersten Wochentag (secunda Sabbati) in Beziehung stehe. Am ersten Tag hat Gott Himmel und Erde geschaffen. Was ist aber dieser Himmel, den Gott Firmament nennt, anders als die Kirche; und zwar die Kirche Christi in ihren Heiligen, in denen, die in den Himmel geschrieben sind und den Versuchungen dieser Welt nicht weichen. Sie allein sind des Namens Firmament würdig. So kann auch das Umkreisen der Stadt, das Augustinus in demselben Psalm erläutert, nur ein tieferes Eingegliedertwerden in Christus bedeuten³¹. Auch nach Chrysostomus besteht dieser Tanz in einem tieferen Kennenlernen der Stadt Jerusalem, also in einem geistigen, ja intellektuellen Prozeß³². Und Dante, der nicht müde wird, den Kreistanz zu schildern, berichtet im 10. Gesang des Paradieses, daß vor allem die großen Lehrer der Kirche diesen Reigen tanzen. Dabei werden u. a. Dionysius Areopagita, Boethius, Isidor von Sevilla, Beda und Thomas von Aquin namentlich genannt³³.

Beim Daviddanz selbst gelten vor allen Dingen die vier Sänger oder Chorführer als Bilder der Apostel und der Kirchenlehrer, die die Gläubigen zusammenrufen und leiten. Diese Interpretation finden wir bei Rabanus Maurus, Honorius von Autun und Rupert von Deutz. Die Auswahl von gerade vier Chorführern wird außer bei Beda in einer Annotation zum ersten Psalm, die früher Augustinus zugeschrieben wurde und oft mit seinem Psalmenkommentar zusammen überliefert wird, berichtet³⁴. Die Zuordnung der Vier zu Christus und dem Evangelium wird in den tituli der Bibel von St. Paul belegt³⁵. Auf die Beziehung zwischen David

²⁸ Wilhelm MESSERER: *Zum Kaiserbild des Aachener Ottonencodex*. Nachrichten der Akademie der Wissenschaften in Göttingen. I. Philologisch-historische Klasse. Jg. 1959, Nr. 2, S. 31 ff.

²⁹ Teppiche VII, 7 zit. n. BARDENHEWER-ZELLINGER V, S. 55.

³⁰ PL 36, 532.

³¹ PL 36; 541.

³² PG 55, 221.

³³ GMELIN a.a.O.: Kommentar. Dritter Teil: *Das Paradies*, S. 201 f.

³⁴ PL 36; 65.

³⁵ MGH Poet. lat. T. III p. 262.

und seinen vier Psalmenschreibern und Christus und die vier Evangelisten weist Steger nachdrücklich hin³⁶.

Bei der Erklärung des Namens David zeigt Augustinus noch einmal die Beziehungen zwischen David und dem Volk in Parallele zu der Verbindung zwischen Christus und der Kirche auf. David heißt „manu fortis“, das will sagen, der durch die Hand Gottes Starke. Saul heißt „petitio“, die Bitte. Nicht nach Gottes Willen, sondern nach seinem eigenen Willen hat sich das Volk Saul erbeten. Saul ist also der König des Volksbegehrens. David aber ist der König nach dem Willen Gottes. David ist Christus und die Kirche, das ist der ganze Christus: „Ich will dich lieben, Herr, meine Kraft. Ich will dich lieben, Herr, durch den ich stark bin.“³⁷ Hier wird noch einmal das politische Verständnis der Herrschaft Davids von dem des Königtums Sauls abgesetzt und zugleich David zum Inbegriff Christi und der Kirche. Ein Psalterium aus London mit reichen Inschriften stellt dieses Bild Davids als Inbegriff Christi und der Kirche dar³⁸. Die zehnsaitige Harfe wird dabei zum Leib der Kirche und mit dem Kreuz identifiziert. Der Kopf Davids wird ausdrücklich Christus genannt. „Sic suavis illa et jucunda musica Ecclesiam catholicam tali actu praedicebant, quae ex diversis linguis, varioque concentu in unam fidei concordantiam erat Domino praestante coalitura.“³⁹ Diese Musik der Kirche aber wird durch Christus selbst gemacht, der am Kreuz zur Harfe wird und dessen Nerven die Saiten sind, auf denen das seltsame Lied Gottes gespielt wird⁴⁰.

Dieser kirchengründende Kreistanz besitzt sakramentalen Charakter. Das zeigen in künstlerisch einzigartiger Weise zwei Illustrationen der Reichenau aus ottonischer Zeit zum Hohen Lied⁴¹. Auf dem ersten Blatt sehen wir, wie ein Heide die Taufe empfängt. Die Getauften selbst aber steigen im großen Reigen, angetan mit Krone oder Nimbus und nach Ständen geordnet, bis zur Höhe auf, wo ihnen die Kirche den goldenen Kelch reicht, das Blut, das sie aus der Seite des Gekreuzigten empfing. Auf dem zweiten Blatt sehen wir die Fortsetzung dieses Aufstiegs der christlichen Stände bis hin zu dem gewaltigen Lichtkreis, in dem Christus thront. Christus selbst aber wird von den Chören der Engel umgeben. Dabei findet sich ein reizvolles Motiv an der Seite des Thronbildes. Dort hält die Ecclesia einem der Aufsteigenden, der von der Majestas weg nach außen, in die Welt schaut, die Augen zu. Der Thronkreis Christi aber wird von einem großen Initial O gebildet, ein Buchstabe, der seine Ergänzung in der Schrift unten auf dem Blatt findet: *Osculetur me osculo oris sui* . . . Es ist der Anfang des Hohen Liedes. So werden die Sakramente der Taufe und der Kommunion im Motiv des Reigens zum Inbegriff der Vereinigung mit dem himmlischen Reigen und mit Christus selbst.

³⁶ a.a.O. 116.

³⁷ PL 36; 148.

³⁸ STEGER a.a.O. 232, Taf. 27.

³⁹ ebd.

⁴⁰ Beispielsweise PL 116; 387 (Haymo).

⁴¹ Mittelalterliche Miniaturen aus der Staatlichen Bibliothek in Bamberg. Heft 1: Reichenauer Schule I (Msc. Bibl. 76: Isaias — Bibl. 22: Hohes Lied. Daniel). Mit einer Einleitung von Hans FISCHER. Bamberg 1926.

Der Tanz als Aufstieg zum Himmel

Der Kreistanz inmitten des Volkes besitzt sein Vorbild im Kreistanz der Sphären, Gestirne und Engel. Die irdische Gesellschaft führt ihre Ordnung auf die Harmonie der kosmischen Musik und auf den himmlischen Reigen zurück. So kann der Sinn des Davidtanzes nur einen Aufstieg über die irdische Welt in den Himmel und über den Tod ins ewige Leben bedeuten. Der Tanz wird zum Sinnbild der Auferstehung.

Unter den Bildern, die eine solche Deutung nahelegen, verdient die große Darstellung des Psalterium aureum von St. Gallen besondere Beachtung. Zunächst sehen wir dort im unteren Teil einer gewaltigen Arkade zwei Tänzer, die Tücher oder Schleier über ihren Köpfen schwingen. Es soll also, wenn wir das Bild des Velum recht verstanden haben, etwas offenbart werden. Auch von den Zimbel und Psalter schlagenden Sängern sagt ja die Bibel, daß sie „*arcana cantabant*“ – Geheimnisse sangen – und Rabanus Maurus erklärt uns sogleich, daß diese Geheimnisse des Psalters sich auf den Herrn und Erlöser beziehen⁴². Auffällig an diesem Blatt ist auch der Glanz der Gewänder bei den Figuren. David und die Tänzer tragen weiße, vorwiegend goldgefaßte Gewänder. Leichte grüne und rötliche Schatten treten dem Weiß und Gold gegenüber zurück. Dieser Glanz des Gewandes bietet gerade Rabanus Maurus den Grund für die Analogie zwischen Ephod und der „Wahrheit des menschlichen Fleisches“, das wie das werdende Leinen „unter Geißelhieben triumphiert“. Wahr ist es für alle, die aufjubeln und zur Burg des himmlischen Eingangs Hymnen singen; – nur Mikal, die Tochter Sauls, ist nicht dabei⁴³. Die Arkade scheint hier wie im gleichen Blatt der Bibel von St. Paul ein Bild dieser himmlischen Burg. Der Engel und die Hand Gottes (David heißt ja der „*manu fortis*“) in den Ecken über dem Bogen bezeichnen das Wesen dieser Arkade deutlich. Merkwürdig scheint auch, wie unproportioniert hoch dieser David unter dem Bogen thront. Ja, man muß sagen, dieser David thront nicht, sondern er sitzt „wie auf dem Sprunge“, d. h. er tanzt auf, wie die Schleier- und Zimbeltänzer auch. Weiterhin fällt das „*scabellum*“ auf, das in roter Farbe den stärksten Akzent des Blattes bringt: „*Scabellum est sacramentum incarnationis, ut in Psalmis: ‚Adorate scabellum pedum ejus‘ (Psalm. XCVIII, 5), id est honorate sacramentum humanitatis, quo terram nostrae mortalitatis tetigit.*“⁴⁴ Dieser Fußschemel bedeutet also das Geheimnis seiner Menschheit, durch das Christus die Erde unserer Sterblichkeit bedeckt. Auch mit einem weiteren Bild wird auf Tod und Auferstehung angespielt; denn die Sänger Davids spielten auf ihren Instrumenten „*pro octava*“ (1 Chron 15). David ist der achte Sohn . . . Am achten Tag, dem Herrentag, aber stand Christus von den Toten auf. Es ist der Tag, an dem die Hoffnung des Menschengeschlechtes von dem Inferno der Gottlosen zur himmlischen Würde erhoben wurde. Diese Zahl aber nennen die Arithmetiker

⁴² PL 109; 347.

⁴³ PL 109; 85.

⁴⁴ PL 112; 1043.

„actu primum in quadrantal“, die Siolaus Pythagoricus deshalb die geometrische Harmonie nennt, weil in ihr alle harmonischen Gründe zusammenkommen⁴⁵. David trägt aber auf dem Bild des „Goldenen Psalterium“ von St. Gallen eine Lyra mit vier Saiten und einem achteckigen Knauf⁴⁶. Der Übergang von der Vier zur Acht aber ist der Übergang von der Symbolik der Grundlegung der Welt zur Vollendung des Himmels, vom Alten zum Neuen Bund. Die Acht ist der Inbegriff der Auferstehung. Bestätigt wird diese Exegese später durch Rupert von Deutz, der in diesem Tanz Davids und seiner Gefährten ebenfalls ein Bild der Auferstehung sieht⁴⁷. Vorher hat schon Ambrosius diesen Tanz in dem Sinn gedeutet: „Dies ist der glorreiche Tanz des Weisen, den David tanzte; und deshalb stieg er durch die Sublimität seines geistigen Tanzes bis zum Thronszitz Christi auf, damit er sehen und hören sollte, wie der Herr zu seinem Herrn sagte: ‚Setze dich zu meiner Rechten‘.“⁴⁸

Es könnten eine Reihe von Bildern als Hinweis für eine Deutung des Tanzes Davids im Sinn von Auferstehung und Himmelfahrt hinzugefügt werden. Die Viviansbibel müßte dabei sicher erwähnt werden. Andere Denkmäler, die wir bei Steger abgebildet finden, wären ebenfalls heranzuziehen⁴⁹. Eine großartige Tanzgruppe bringt die Illustration des Utrechtsalters zum 149. Psalm: Drei Frauen – „Töchter Sions“ – mit Psalter, Harfe und Trommel steigen dort auf, Christus entgegen, der auf einem Berg steht⁵⁰. Augustinus erklärt das „exultare“ in diesem Psalm als Sehnsucht nach dem himmlischen Jerusalem⁵¹. Und Haymo, ein karolingischer Theologe, sagt dazu, daß die Töchter Sions deshalb Psalmen sangen, weil Christus die Demütigen zum ewigen Heil erhebt⁵². Auch hier wird also der Tanz zum Sinnbild des Aufstiegs in den Himmel.

Im 9. Vers des 56. Psalmes heißt es: „Steh auf meine Herrlichkeit, Psalter und Harfe wach auf! Ich singe das Morgenrot wach.“ (Exsurge gloria mea, exsurge psalterium et cithara, exsurgam diluculo.) Dazu gibt der Utrechtsalter eine vergleichbare Illustration: Ein Engel mit einem Saiteninstrument in der Hand hebt den Psalmisten von seinem Bett und Grab aus der Mitte der Löwen hinauf zur Majestas auf den Berg. In dem Wachsingen der Morgenröte erkennt Augustinus ebenfalls ein Symbol der Auferstehung⁵³.

In den Elfenbeindeckeln des Psalters Karls des Kahlen wiederholt sich diese Symbolik: Zunächst sehen wir auf der einen Seite den Propheten Nathan vor David und der Frau des Urias, die den Lebensfaden in der Hand hält. Darunter liegt der Leichnam des Urias. Auf der anderen Seite des Buchdeckels aber wird die eben erwähnte Szene des Utrechtsalters kopiert: Der Engel sitzt auf einem Bett.

⁴⁵ PL 109; 347.

⁴⁶ H. STEGER (a.a.O. 163) sieht den „Knauf“ des Instrumentes als „runde Scheibe“ mit „drei Saiten“. Dagegen zeigen die Fotos und namentlich die Tafel VI (von R. RAHN: *Das Psalterium Aureum von Sanct Gallen*. St. Gallen 1878) vier Saiten und einen achteckigen Knauf. R. RAHN schreibt (S. 27): „Die goldene Lyra, ein langes, schmales und nach oben schwach verjüngtes Instrument mit kurzem Fuße und einem großen achteckigen Knauf, ...“

⁴⁷ PL 167; 1126.

⁴⁸ PL 16; 1180.

⁴⁹ a.a.O. Taf. 5, 12 und 26.

⁵⁰ DEWALD a.a.O. Plate CXXX.

⁵¹ PL 37; 1952.

⁵² PL 116; 692 (fälschlich Haymo zugeschrieben).

⁵³ PL 36; 672 „Puto quia hic jam agnoscitis Dominum resurgentem.“ Vgl. dazu DEWALD a.a.O. Plate LII.

In seinem Schoß lehnt eine kleine Gestalt, die Seele, auf die zwei Löwen einstürzen. Darüber erscheint Christus in der Majestas. Auch hier sehen wir nicht etwa nur ein Schutzengelmotiv. Vielmehr stehen Sünde und Tod und Auferstehung in den beiden Buchdeckeln einander gegenüber⁵⁴. Schließlich definiert Rabanus Maurus den Tanz schlechthin als ein „Aufspringen zur Höhe“⁵⁵. Und die Bibel von St. Paul gibt in der Himmelfahrt Christi Christus als eine zwischen tanzenden Engeln auftanzende Gestalt, die das Kreuz wie einen Thyrsosstab hält. So wird der auferstandene und auffahrende Christus tatsächlich der „Chorführer“ des großen Reigens vom Tod zum ewigen Leben, zu dem der Christ berufen ist. Er gehört wesentlich zur Initiation des „Mänadentanzes der Engel“, von der Clemens von Alexandrien spricht.

David's Tanz der Freiheit und Liebe – auch nach „Art der Zyklopen“

Tanzen heißt also „in die Höhe aufspringen“, „auferstehen“, von der Erde zum Himmel aufsteigen. Diese Bewegung fordert eigene Kraft, die man *virtus* – Tugend – nannte. Die Deutung eines biblischen Motivs, die diese moralische Wirklichkeit zu begreifen sucht, nannte man *tropologisch*. Ein Bild in *tropologischer* Sicht meint nicht nur mehr den Himmel (*anagogisch*) oder die Heilsgeschichte (*allegorisch*), sondern die Seele des Menschen selbst⁵⁶. Das griechische Wort *tropologia* heißt Wende; und so will die *tropologische* Deutung die moralische Wende des Menschen herbeiführen. Der Tanz, gerade die rotierende Bewegung, von der die Schrift spricht, bietet ein eindringliches Bild einer solchen Wende. Die moralische Interpretation des Davidtanzes wird deshalb in Wort und Bild immer wieder versucht.

Allerdings führt uns auch die *Tropologia* in eine Welt mannigfacher Beziehungen, die nicht alle gleicher Art sind. Dantes Hinweis auf die Demut, der eine alte Tradition zusammenfaßt, ist dabei grundlegend. Gewand und Nacktheit versinnbildeten ebenfalls diese Tugend. Sehr feierlich wird dieser *tropologische* Hinweis in der Viviansbibel gegeben, wo in den Zwickeln zwischen Mandorla und Rahmen die vier Kardinaltugenden selbst mit Umschrift figürlich dargestellt werden. Diese vier Tugenden wollen nicht nur das Grundlegende der Haltung Davids – eben die Demut oder Wende zu Gott – sichtbar machen, sondern sie besitzen einen besonderen Bezug zu seiner Königswürde, was durch die Insignien des Herrschers besonders zum Ausdruck kommt. Das Bild bringt also eine Abbeviatur eines Fürstenspiegels ähnlich wie etwa das Dedikationsbild der Bibel von St. Paul Karl den Kahlen unter den vier Kardinaltugenden darstellt.

Wie das Königsmotiv des tanzenden David, so besitzt auch das Auferstehungs-

⁵⁴ Der Engel trägt auf der Elfenbeintafel kein Instrument mehr, sondern einen kurzen Stab mit rundem Knauf, ein Zeichen der Macht.

⁵⁵ PL 111; 548.

⁵⁶ PL 112; 331 „... secundum tropologiam anima hominis ...“

motiv tropologische Züge. „... Den Körper erheben, das Irdische verlassen, das Himmlische suchen...“, das ist auch nach Ambrosius Sinn des Davidtanzes. Und die vier Chorführer sind nach der Interpretation ihrer Namen Männer, die sich geistlich zusammenfinden, das Fleischliche überspringen und die stark sind, Widerwärtigkeiten zu ertragen⁵⁷. Sogar die ekklesiologische Interpretation wird angedeutet, wenn Ambrosius meint, daß der Gang zur Taufe in dem Bild des Tanzes zur Ermahnung wird, schneller zum Ewigen aufzusteigen. „Dieser Tanz ist ein Gefährte des Glaubens und ein Begleiter der Gnade.“⁵⁸

Der Entscheidungscharakter wird dabei gelegentlich in den Illustrationen zum ersten Psalm „Beatus vir...“ sinnfällig ausgedrückt, wenn die Wahl zwischen der Kathedra der Gewalt und dem Thron der Weisheit durch die Wende von Gestalten versinnbildlicht wird, wie beispielsweise im Utrechtsalter. Im Pariser Psalter sieht man bei der Illustration dieses Psalmes neben Christus eine tanzende Gestalt gegeben. Es ist der Mensch in der Entscheidung oder, biblisch ausgedrückt, die Seele, zu der der Geist im Hohen Liede spricht: „Wende dich, wende dich, Sulamith!“⁵⁹ Diese Wende verehrt Rupert von Deutz bei David und vermißt sie bei Mikal⁶⁰.

Diese Beweglichkeit und Freiheit für Gott bringt wieder jenes gewaltigere Bild als den Davidstanz selbst, nämlich die Quadriga des Aminadab, das Gespann, das die Bundeslade trägt, in Erinnerung. „Rota in medio rotae“, das Rad in den Rädern der Ezechielvion, zeigt nämlich die Beweglichkeit der Cherube, den Willen Gottes zu tun. David wird zum Rad – „rotat“⁶¹. Und Aminadab heißt „spontaneus“⁶². Spontan, frei folgt er dem Willen Gottes.

Dieses gewaltige Bild des Rades, das also tropologisch ein Symbol der Freiheit ist, holt das kosmische Symbol der Sphäre gleichsam in die Psyche des Menschen zurück.

Die Tropologie, die Interpretation auf Person und Psyche hin, mußte natürlich im hohen Mittelalter eigene Probleme mit sich bringen, weil gerade diese Zeit eine besondere Wende zum Menschen hin vollzog. Hier darf man zum Werk Stegers, das aller Anerkennung wert ist, kritisch anmerken, daß die stilistischen Unterschiede der Bilder zu wenig beachtet werden. Ein Davidsbild des 9. Jahrhunderts besitzt einen wesentlich anderen Charakter als ein Bild des 12. Jahrhunderts, auch wenn dem Inhalt nach die Motive sehr ähnlich sein sollten. Der Wirklichkeitscharakter des Davidbildes verändert sich wesentlich. Die Gestalten werden nicht nur „irdischer“ im Sinne einer besonderen Erfassung der Körperlichkeit und des Erfahrbaren, sondern sie besitzen eine größere Empfindsamkeit. David wird gleichsam zum Inbegriff des Minnegesanges, wie man es beispielsweise in einem Tympanon in Trebnitz (Schlesien) beobachten kann. Auch wenn die verschiedenen

⁵⁷ PL 16; 508 AB.

⁵⁸ ebd. „Haec saltatio fidei socia, gratiae comes.“

⁵⁹ PL 112; 1064.

⁶⁰ PL 167; 1127.

⁶¹ PL 109, 87 „Et quia coram arca saltare, ut creditur, vulgi mos fuerat, rex se in divino obsequio per saltatum rotat.“

⁶² PL 117; 341.

Attribute und Motive noch gegeben werden, die wesensverschiedenen Wirklichkeitsschichten lassen sich kaum noch voneinander abheben. Bild und Figur besitzen eine größere Einheit. Von hier aus läßt sich vielleicht die seltsame Inschrift der Illustration des Psalteriums aus Pommersfelden erklären. Dort wird David als „histrion in causa religionis“ bezeichnet, der nach Art der Zyklopen („more cyclopum“) tanzt. Das Wort histrion (Schauspieler) mag auf Ambrosius zurückgehen, der es im Zusammenhang mit dem Davidstanz einige Male gebraucht⁶³. Im allgemeinen ist nur der entsetzliche, fressende Zyklop der Odyssee, von dem auch Isidor von Sevilla spricht, bekannt⁶⁴. „Eine grundlegende Änderung brachte der Dithyrambus des Philoxenos (PLG 609 ff. frg. 6–11. Anth. Gr. II. 132 frg.). Der Dichter führte die Liebe des Polyphem zu der Meernymphe Galatea in die Literatur ein und hat damit einen außerordentlichen Einfluß auf die Nachwelt ausgeübt... Umgeben von seinen Herden und den gefangenen Griechen tanzt er (der Polyphem) am Strande und singt zur Leier, deren Klang er durch ein wiederholtes ‚threttaneló‘ nachahmt, sein Liebeslied.“⁶⁵ So wurde der Zyklop zum Symbol der unerfüllten Liebe. Theokrit sagt in seiner 11. Idylle, die den Namen des Zyklopen trägt:

„Gegen die Liebe, mein Nikias, ist kein anderes Mittel,
Weder in Salbe, noch Tropfen, so deucht es mir,
außer der Musen kunst...“⁶⁶

Bei Horaz ist der „Zyklop im Hirtencharakter“ ein bestimmter und, wie es scheint, nicht ungebräuchlicher Tanz⁶⁷. So wird hier der Hirte David mit dem Zyklopen, der ebenfalls Hirt war, zusammen gesehen. Sein Tanz, und besonders seine Lieder, die Psalmen, werden damit als Mittel gegen die weltliche Liebe angesehen, ebenso wie die Psalmen ein Mittel gegen den Sirenengesang darstellen⁶⁸. Es ist die „gloriosa rota“, der Reigen und Sang, der auch nach Dante die Sirenen bezwingt⁶⁹.

Es mag in Umschrift und Bild der Illustration aus Pommersfelden sich die neue lyrische Empfindsamkeit zeigen, die in der zweiten Hälfte des 11. Jahrhunderts gegen die ottonische Symbolik und die „Kunst rein aus dem Geiste“ (Hans Jantzen) dem Erlebnis Raum gewährt und den Minnegesang einleitet, eine Stilwende, die Albert Böckler in besonderer Weise analysiert hat⁷⁰.

⁶³ PL 16, 508; PL 15, 1290 u. 1669–70 PL 16; 1178/1179.

⁶⁴ PL 82; 421 „... quod solas ferarum carnes edunt“.

⁶⁵ RE (Pauly Wissowa) XXI 2 Polyphemos 1812.

⁶⁶ Langenscheidtsche Bibliothek. Berlin-Stuttgart 1855–1889, S. 70.

⁶⁷ Horaz: Sat. I. 5, 61 f. (Zit. n. LANGENSCHIEDTS Bibl., Berlin-Stuttg. 1895, S. 21 u. S. 125; epist. II, 2, 125).

⁶⁸ Hugo RAHNER: *Griechische Mythen in christlicher Deutung*. Zürich 1945, S. 464.

⁶⁹ Paradies 12. Gesang (Anfang Vers 7 u. 8). H. GMELIN: Kommentarband S. 233: *Die heilige Mühle*.

⁷⁰ Albert BOECKLER: *Die romanischen Fenster des Augsburger Domes und die Stilwende vom 11. zum 12. Jahrhundert*. In Zschr. des deutschen Vereins für Kunstwissenschaft, Bd. 10, Heft 3/4, Berlin 1943, S. 153 f.

Das Gegenbild Davids: der Tanz mit der Tiermaske

Der Tanz Davids, der sich aus der himmlischen Ordnung herleitet und die menschliche Gesellschaft begründet, führt hinauf zu Gott. Es gibt aber noch einen anderen Tanz, von dem sagt Johannes Chrysostomus: „Wo es Tanz gibt, dort ist der Teufel.“⁷¹ Oder: „Nehmt nicht teil an den satanischen Tänzen!“⁷² „In den Mysterien der Griechen gibt es Tänze, in unseren aber herrscht Schweigen und Würde, Scheu und Bescheidenheit.“⁷³ Sicher lassen sich diese scharfen Urteile zum Teil vom Text der Bibel her – es geht um den Tanz der Salome – verstehen, den der Heilige kommentierte. Es scheint jedoch auch eine Art von infernaln Tänzen gegeben zu haben, die dem Tod und dem Teufel zugeordnet waren.

Ein schauerliches Beispiel berichtet Augustinus. Danach hätten die Bürger einer Stadt einem Greis, den sie gefangen hatten, tote Hunde um den Hals gebunden und mit ihm getanzt, wie sie nur wollten⁷⁴. Augustinus vergleicht dieses Vorgehen mit den Torturen der Etrusker, die Leichen an lebendigen Menschen festbanden⁷⁵. Da der Hund auch als ein Tier der Unterwelt galt und die „Armen Seelen“ der Römer Hundsfelle trugen, mag ein solcher Tanz nicht nur als Grausamkeit zu erklären sein. Mythologische Motive mögen mitsprechen. Man wollte den Alten gleichsam noch bei Lebzeiten in den Hades versetzen.

Solche Tänze mit Tierfellen finden sich als Gegenbild zum musizierenden David auch in mittelalterlichen Illustrationen. Besonders erwähnenswert ist ein Bild, das aus Reims stammt. Im oberen Teil dieses Blattes thront David auf einem Faldistorium mit Tier-(Löwen?)köpfen und wird von musizierenden Gestalten flankiert. In der Mitte der unteren Bildhälfte steht eine Figur mit einer Tiermaske. Diese Figur schlägt eine Faßtrommel⁷⁶. Musikanten, Tänzer – dem Kleid nach auch eine Tänzerin – bilden hier die Begleitung. Zwei Figuren überschlagen sich sogar. „Die zoologische Zuordnung stellt die Tierfiguren einwandfrei als Wolfsgestalten fest.“⁷⁷ Gerade diese einwandfreie Feststellung wird man anzweifeln können. Zunächst scheinen die Maßstäbe der modernen Naturwissenschaft für die frühmittelalterlichen Motive fraglich, weil man – man denke nur an den Physiologus – das Tier kaum als bloßen Gegenstand der Zoologie betrachtete. Darüber hinaus handelt es sich in dem Reimser Bild sicher um einen Menschen, dessen Hände und Füße unter den Fellen deutlich erkennbar sind. Auch der Kopf auf dem Reimser Blatt besitzt menschliche Augen und eine menschliche Nase. Die Ohren darüber gehören jedoch wieder dem Tier, genauso wie das Fell als Ganzes, das die Maske bildet. Die Verbindung zum Wotanskult scheint deshalb nicht ohne weiteres gegeben.

Dagegen darf man das Bild, das ja aus Reims stammt und das mit dem Akanthusblatt der Rahmung ein künstlerisches Motiv der karolingischen Reimser Buch-

⁷¹ PG 58; 491.⁷² PG 62; 386.⁷³ PG 62; 387.⁷⁴ PL 43; 579.⁷⁵ Vergil: Aen. lib. 8, Vers 483–488.⁷⁶ STEGER a.a.O. Taf. 23.⁷⁷ STEGER a.a.O. 139.

malerei besitzt (man vergleiche beispielsweise dazu die Blätter des Rahmens im Ebo-Evangeliar) mit einem eigenartigen Brauch in Verbindung bringen, gegen den Hinkmar, der Erzbischof von Reims, auftritt. Hinkmar gibt in seinem Kapitulare den Priestern Anweisungen, wie sie sich bei den Totenmählern zu verhalten hätten. Dabei erfahren wir, daß man bei den Jahrtagen oder bei den Feiern beim 7. oder 30. Tag eines Todesfalles für die Seele getrunken, ja sich betrunken hat, und sogar andere zum Trinken zwang. Man sollte auch die schändlichen Späße mit dem Bären oder den Tänzerinnen nicht zulassen. Ebenso dürfte man keinesfalls zustimmen, daß die Larven der Dämonen, die man im Volk „Talamascas“ nennt, getragen werden; denn das sei diabolisch. Vielmehr solle man mit Anstand und im Geiste der Religion essen und dann zur Zeit in die Kirche zurückkehren⁷⁸.

Diese Verordnung, die in den Bestimmungen der Zeit wiederkehrt, darf man wohl zum Verständnis des Bildes mitheranziehen. Wahrscheinlich bietet das Blatt unmittelbar eine Illustration dieser seltsamen Bräuche. Es gab also neben Davids Musik und Tanz zum Leben und der kirchlichen Liturgie einen Tanz zu Tod und Teufel, der sich bei Totenmählern in Tierfellen und Masken vollzogen haben muß.

Der Thronszitz Davids auf dem Blatt zu Reims zeigt auch vier Löwenköpfe, ähnlich wie das Faldistorium des Dagobert in Paris. Die beiden Seiten des Cod. 774 aus Leipzig besitzen ebenfalls das Löwenmotiv⁷⁹. In diesen Psalterillustrationen bilden die Löwen die Basen der Säulen, die die Bilder rahmen. Die Tiere aber reichen soweit in den Bildraum hinein, daß man den Eindruck gewinnt, David thront über Löwen und seine Gefährten schreiten an Löwen vorbei. Deutlich wird das Motiv im Davidbild der St. Galler Stiftsbibliothek (Cod. 21)⁸⁰. Hier steht Davids Thron auf Löwen, und der König selbst hat seine Füße in die Nacken der Tiere gesetzt. Dieses Thronen und Schreiten über Tiere läßt jenes uralte Motiv des „Herren der Tiere“ anklingen, das in der christlichen Psalterillustration zum 90. Psalm seine bedeutendste Verbildlichung fand: „Schreiten kannst du auf Löwen und Ottern. Zertreten wirst du Löwen und Drachen.“ Der Christus in der Illustration des Utrechtsalters zu diesem Psalm wirkt auf seinem labilen Standort bei seinem Kampf wie ein Waffentänzer, der auf Tieren tanzt⁸¹. Auch hier versinnbildet das Thronen und Schreiten über den Tieren die Überwindung des Todes und der Unterwelt.

So gewährt uns das Bild des tanzenden David Einblick in die große Welt des frühen Mittelalters. Die Ordnung der Gestirne und Engel wiederholt sich in Staat und Kirche wie in einem gewaltigen Reigen. Der Mensch selbst dreht sich – „rotat“ – und soll sich vom Tod wegwenden, um in den Himmel aufzusteigen.

⁷⁸ Mansi XV, col. 478. Vgl. dazu H. SCHADE: *Dämonen und Monstren*. Gestaltungen des Bösen in der Kunst des frühen Mittelalters. Regensburg 1962, S. 58. 93.

⁷⁹ STEGER a.a.O. Taf. 13.

⁸⁰ STEGER a.a.O. Taf. 11.

⁸¹ DEWALD a.a.O. Plate LXXXIV.

Das Märchen von den „roten Schuhen“ scheint diese uralten Traditionen in die romantische Welt des 19. Jahrhunderts zu tragen. Und eine letzte Ahnung von der großen Ordnung lebt selbst bei Paul Valéry weiter, der das Ende eines modernen Tanzes beschreibt: „Aber alsbald nimmt sich die Tänzerin zusammen, erzittert, durchschwebt aufs neue den Raum und steigt und steigt, eine Montgolfière, hinauf in versagte Bezirke des Lichts, wo das Gestirn herrscht und der Atem des Todes.“⁸²

Von der OEEC zur OECD

Paul Roth

Vom 10. März bis zum 24. April 1947 fand in Moskau eine Außenministerkonferenz statt, an der teilnahmen für die Vereinigten Staaten Marshall, für England Bevin, für Frankreich Bidault und für die Sowjetunion Molotow. Sie beschäftigte sich vor allem mit der deutschen Frage, zeigte aber, daß mit der Sowjetunion ein befriedigender Kompromiß über den Frieden nicht möglich war. Dies gab den letzten Anstoß zu einer Neuorientierung der amerikanischen Außenpolitik in Gestalt des berühmten Marshallplans. Am 5. Juni 1947 hielt Außenminister Marshall seine Rede vor der Harvard-Universität, in der er seinen Plan der „Wiederbelebung einer funktionierenden Weltwirtschaft“ darlegte, einen Plan, der „sich nicht gegen irgendein Land oder irgendeine Doktrin, sondern gegen Hunger, Armut, Verzweiflung und Chaos“ richtete. Dabei erklärte er es für unzweckmäßig, daß die Vereinigten Staaten ein Programm zur wirtschaftlichen Wiederaufrichtung Europas entwerfen sollten. „Das ist Sache der Europäer selbst“, betonte er, „die Initiative muß von Europa ausgehen.“

Noch im Juni 1947 begannen in Paris auf britisch-französische Einladung die Außenminister Englands, Frankreichs und der Sowjetunion Vorbesprechungen über einen wirtschaftlichen Wiederaufbau Europas. Aber schon am 2. Juli erklärte Molotow sich gegen einen solchen Plan und reiste ab. Von Moskau aus vertrat er dann den Standpunkt, die Sowjetunion sei außerstande, sich an einem europäischen Wiederaufbauprogramm zu beteiligen, das von amerikanischer Hilfe getragen

⁸² Paul VALÉRY: *Tanz. Zeichnung und Degas*. Berlin-Frankfurt/M. 1940, S. 31.