

Zeitschrift: Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte =
Revue suisse d'art et d'archéologie = Rivista svizzera d'arte e
d'archeologia = Journal of Swiss archeology and art history

Herausgeber: Schweizerisches Nationalmuseum

Band: 16 (1956)

Heft: 2

Artikel: Der karolingische Psalter in Zürich und sein Verhältnis zu einigen
Problemen byzantinischer Psalterillustration

Autor: Kauffmann, Georg

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-164168>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 30.03.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

Der karolingische Psalter in Zürich und sein Verhältnis zu einigen Problemen byzantinischer Psalterillustration

Von GEORG KAUFFMANN

(TAFELN 23–28)

In der Zürcher Zentralbibliothek befindet sich ein karolingischer Psalter (C 12)¹, der neben zahlreichen, ursprünglich wohl einhundertfünfzig farbigen Initialen auch eine Miniatur mit David und Nathan (Fol. 53) zeigt (Abb. 1), die in bezug auf einige Fragen byzantinischer Psalterillustration Interesse beansprucht².

Die Handschrift stammt aus St. Gallen³ und ist in der Literatur mehrfach erwähnt worden. Als erster hat sie A. Merton genauer untersucht⁴, dann hat sich A. Goldschmidt über das Bild geäußert⁵ – allerdings datierte er es ins 10. Jahrhundert und nannte es einen Nachfolger des David-Nathan-Bildes aus dem Codex par. gr. 139⁶, des berühmten Prachtpsalters der Mazedonenrenaissance (Abb. 2). Das aber kann nicht sein, denn das Zürcher Bild entstand nicht im 10., sondern zu Beginn des 9. Jahrhunderts, zählt also den Pariser Psalter nicht zu seinen Ahnen.

Was das genauere Datum der Entstehung der Zürcher Handschrift angeht, so ist es schon von A. Merton einleuchtend begründet worden, und zwar vor allem mit Hilfe der Initialen, deren lichte Farben Gelb, Hellrot und Hellgrün (vereinzelt kommen auch Dunkelgrün und Violett vor), zusammen mit dem ausgesparten Grund des Pergamentes merowingische Tradition fühlen lassen und deren Formen sich von einem reicher entwickelten Initialstil abheben, der in St. Gallen unter Abt Grimalt beginnt⁷. Der Psalter ist also vor 841, dem Jahr des Regierungsantritts dieses Abtes, geschrieben worden. Zieht man nun andere, vor Grimalt liegende St.-Galler Manuskripte zu Rate, so findet man deren Initialen untereinander nahe verwandt. Sie differieren nur wenig und entwickeln sich in kleinen, engen Schritten voneinander fort. Man könnte sagen, dass sich ihr Stil in stetigem Wachstum bildet. Damit ist die Möglichkeit geboten, jeden einzelnen Kodex mit ziemlicher Genauigkeit zeitlich zu placieren. Für den Zürcher Psalter ergibt sich auf diesem

¹ Albert Bruckner, *Scriptoria medii aevi Helvetica* II (Genf 1936), S. 82; III (Genf 1938), Farbtafel I. Kunst des frühen Mittelalters, Ausstellung Bern 1949, Nr. 71 (Homburger). Zuletzt: Cunibert Mohlberg, *Katalog der Handschriften der Zentralbibliothek Zürich I* (1951), Nr. 50.

² Dieser Aufsatz fusst auf einem von André Grabar angeregten Exposé, das 1953 an der Ecole pratique des Hautes Etudes, Paris, vorgetragen wurde. Für freundliche Beratung bin ich auch Herrn Prof. Otto Homburger (Bern) dankbar verpflichtet.

³ Sie wurde 1712 als Kriegsbeute des Toggenburger Krieges nach Zürich gebracht.

⁴ Die Buchmalerei in St. Gallen (Leipzig 1912), S. 15 ff.; Tafel I und II.

⁵ Die deutsche Buchmalerei I (Berlin 1928), S. 60.

⁶ Hugo Buchthal, *The Miniatures of the Paris Psalter, a Study in Middle Byzantine Painting* (The Warburg Institute, London 1938), Figur 8.

⁷ Vgl. A. Merton, *Die Buchmalerei in St. Gallen* (Leipzig 1912), S. 15–17.

Wege eine Entstehungszeit zu Beginn des 9. Jahrhunderts, die auch neuerdings durch die subtilen Studien Albert Bruckners wahrscheinlich gemacht wird. Eine nähere Jahresangabe scheint leider nicht möglich zu sein, wie denn auch die Paläographie offenbar nichts Genaueres zur Zeitbestimmung des Manuskriptes beizutragen vermag⁸.

Adolph Goldschmidt hatte das Miniaturbild des Zürcher Psalters unter der Voraussetzung ins 10. Jahrhundert datiert, dass es nachträglich in den Text eingefügt sei. Neuere Untersuchungen haben aber seine gleichzeitige Entstehung mit der Handschrift sicher gemacht⁹, auch für das Bild gilt also «gemalt kurz nach 800». Dennoch bleibt Goldschmidt das Verdienst, als erster die auf der Miniatur dargestellten Personen richtig gedeutet zu haben. A. Merton hatte noch geglaubt, hier handle es sich um David und Abimelech in einer Episode aus der Geschichte des Edomiters Doeg vor Saul¹⁰, die Anlass zur Entstehung des 51. Psalms gewesen ist. Weil diese sonst nur selten gezeigte Szene¹¹ auch im Psalterium aureum vorkommt¹², das möglicherweise auf Hebräisches zurückgeht, folgerte Merton ebenso für den Zürcher Psalter ein hebräisches Vorbild – aber als Goldschmidt in den beiden Dargestellten David und Nathan erkannte, öffnete er zugleich den Blick auf die wirklichen, nämlich byzantinischen Quellen. Diese wurden dann später von Hugo Buchthal noch im einzelnen studiert, und zwar vor allem im Hinblick auf den Pariser Psalter¹³.

Buchthals Arbeit gründet sich dabei auf eine von Baumstark formulierte Hypothese¹⁴, Urbild aller byzantinischen David-Nathan-Darstellungen sei ein Rotulus gewesen, der die Geschichte in einer Weise ausbreitete, die alle später nur mehr vereinzelt auftretenden Motive insgesamt umschloss. Infolgedessen vermutete er, es hätten ursprünglich sowohl eine Szene «Nathan vor dem thronenden David»¹⁵ wie auch eine zweite, «Nathan vor dem Knieenden»¹⁶ existiert, etwa so, wie es im Zürcher Bild zu sehen sei. Der Serbische Psalter (München) zeigt in der Tat beide Szenen in dieser Weise (Abb. 3), was, Buchthal folgend, zu dem Schluss führen müsste, diese Handschrift gäbe als einzige die Urfassung wieder. Da aber regen sich Zweifel, denn der Serbi-

⁸ A. Bruckner glaubt den Psalter von Wolfcoz geschrieben, der zwischen 817 und 822 fassbar ist (vgl. *Scriptoria medii aevi Helvetica* II, S. 82). Merton hält die Handschrift für früher, und Herr Prof. B. Bischoff hat mir freundlicherweise mitgeteilt, dass auch er nur mit Vorbehalt an eine Verbindung mit Wolfcoz glaubt. Köhler (*Kunstgesch. Anz.* 1912, 87) nimmt ebenfalls Entstehung vor den Wolfcoz-Handschriften an, macht aber geltend, dass die Schrift des Psalters entwickelter als die St.-Galler Kapitularien-Handschrift von 825 (cod. sang. 733) sei, weshalb er den Schreiber Wolfcoz mit dem dritten dieses Namens gleichsetzt, der nach 840 tätig war. Hierin folgt er Landsberger, *Der St.-Galler Folchardpsalter* (1912). – Wie dem auch sei: die Initialen gehören ins frühe 9. Jahrhundert. Da um diese Zeit in Zweifelsfällen eher der Ornamentik zu folgen ist, da ausserdem sowohl für die Initialen als auch für die Schrift eine zeitlich feste Auflage nach unten fehlt, von entwickelteren Werken her gesehen die Ornamentik aber klarer zurückverfolgt werden kann als die Schrift, finde ich die Datierung «kurz nach 800» angemessen.

⁹ A. Bruckner, *Scriptoria medii aevi Helvetica* III (Genf 1938), S. 132.

¹⁰ 1. Samuelis 22, 9–12.

¹¹ Sie findet sich auf dem Elfenbein cod. Egerton 1139; A. Goldschmidt-K. Weitzmann, *Die byzantinischen Elfenbeinsculpturen* II (Berlin 1934), Tafel LXXIII, 224a.

¹² Cod. Sang. 22: Merton, *Die Buchmalerei in St. Gallen* (Leipzig 1912), S. 38ff.

¹³ *The Miniatures of the Paris Psalter* (London 1938), S. 27ff.

¹⁴ *Oriens christianus* NS 1912, 107ff.

¹⁵ Wie in Paris BN suppl. gr. 1335; London BM. Add. 36928; Theodoros Psalter; Barb. gr. 372; Chloudoff-Psalter.

¹⁶ Diese Szene wird als der Augenblick gedeutet, «in welchem Nathan dem König die Vergebung der Sünden verkündigt, so wie es unzweideutig das Malerbuch ins Auge fasst...» (Baumstark). Das Malerbuch vom Berge Athos ist wegen seiner strittigen Entstehungszeit aber wenig geeignet, zur Erklärung byzantinischer Kunstwerke herangezogen zu werden (vgl. J. Schlosser, *Die Kunstliteratur* [Wien 1924], S. 14f. Baumstark selbst gibt in den *Mh. Kunstwiss.* 1911, 252, ein Beispiel, wo byzantinische Kunst den Anweisungen des Malerbuchs zuwiderläuft). Im übrigen kann David in frühchristlicher Kunst nicht vor Nathan proskynieren. Das von Buchthal angezogene Beispiel aus SS. Giovanni e Paolo lässt sich nicht mit diesem Problem in Verbindung bringen, denn es zeigt Proskynese vor einem verkörperten Märtyrer. Sie gehört hier also in den Bereich der Interzessiodarstellungen und ist mittelbar auf Gott bezogen. Hierzu A. Grabar, *L'empereur dans l'art byzantin* (Paris 1936), S. 85ff. – K. O. Nordstroem, *Ravennastudien* (Uppsala 1952), S. 22, u. a.

sche Psalter stammt aus dem 14. Jahrhundert und gehört im grossen und ganzen nicht mehr zur alten, sondern zu einer neuen Ikonographie, die sich, wie Gabriel Millet¹⁷ und Charles Diehl¹⁸ klargemacht haben, gerade im 14. Jahrhundert ausbildet.

Wegen der Folge von Buchthals Hypothese für die Erklärung der David-Nathan-Miniatur nicht nur des Pariser, sondern auch des Zürcher Psalters, muss der Stammbaum beider Bilder überprüft werden. Als Wurzel würde man sich statt des von Baumstark vorgeschlagenen Rotulus eine Illustration denken müssen, die, wie gewöhnlich in frühchristlichen Bildern, in unmittelbarem Textzusammenhang entworfen wurde, was in diesem Fall den Vorzug bietet, dass sich ein solches Bild im cod. vat. gr. 333 erhalten hat (Abb. 4). Hier folgt die Darstellung, von links nach rechts gelesen, aufs engste dem Bibeltext¹⁹. Nach Davids Verfehlung mit Bathseba nähert sich Gottes Strafe in Gestalt eines Engels dem thronenden David, dem Nathan den Tod des Sohnes prophezeit. Danach – und das ist weiter rechts zu sehen – «ersuchte David Gott um das Knäblein und fastete und ging hinein und lag über Nacht auf der Erde» (16). Dies alles wird in altertümlicher Streifenkomposition vorgetragen, ein Zeichen für die frühe, dem Ursprung nahe Entstehung des Vorbildes der Miniatur²⁰. Etwas weiter hat sich die Darstellung im Pantokrator⁴⁹²¹ entwickelt (Abb. 5), sofern sich nämlich zwischen den Propheten und den thronenden König ein Knieender schiebt, der den Zusammenhang der Predigtszene stört und unglücklich den stehenden Nathan überschneidet. Hier hat der Maler den knieenden David von rechts in die Szene links hineingenommen, so wie es auch im cod. vat. gr. 752²² zu sehen ist (Abb. 6), der diesen Bildtyp wiederholt. Die Arten der Darstellung im Pantokrator 49 und im vat. gr. 752 könnte man im Sinne Hahnlosers «Gedankenbilder» nennen²³, Mischgebilde, in denen zwei, ehemals in friesartiger Streifenkomposition nebeneinanderstehende Szenen so miteinander verknüpft sind, dass sie aussehen wie eine einzige. Gemeint sind aber auch hier, so wie im vat. gr. 333, zwei Szenen, kenntlich gemacht vor allem durch eine Inschrift²⁴, die das Bild im vat. gr. 752 begleitet und die sich nur auf Nathans Predigt bezieht, ohne Davids Busse zu erwähnen, wodurch erklärt wird, dass die knieende Figur nicht zum ersten Moment gehört, sondern einen zweiten bezeichnet.

Im Psalter Basils II.²⁵ begegnet uns eine Fassung der Geschichte (Abb. 7), in der das Gedankliche noch mehr zutage tritt. Verglichen mit den beiden eben erwähnten Beispielen ist dieses um den sitzenden David gekürzt, der nur noch knieend erscheint. Nathans Predigt richtet sich gegen einen leeren Thron, der ausreicht, den König zu vertreten²⁶. Dadurch sind die beiden abgebildeten Szenen noch enger, fast unlöslich miteinander verbunden. Für den Gedanken ist das Bild dagegen vollständig, es genügt ein David für zwei²⁷.

Wie in dieser Handschrift Nathan zum leeren Thron gewendet ist, predigt er im Zürcher Psalter in Richtung eines Hauses, das den Königspalast vorstellen soll, indem der Thron zu denken ist. Der Bildaufbau beschränkt sich hier auf die notwendigsten Gegenstände und vereinfacht damit die Aussage zum Formelhaften.

¹⁷ Rev. archéol. 1908, I.

¹⁸ Manuel de l'art Byzantin (Paris 1910); Journal des Savants, 1907.

¹⁹ 2. Samuelis 12.

²⁰ Jean Lassus, Mélanges d'archéologie et d'histoire (1928), S. 38ff.; derselbe in Rev. byzant. 19, 145. Abbildung: H. Buchthal, The Miniatures of the Paris Psalter, Fig. 51.

²¹ Aus dem Jahre 1084. Vgl. Baumstark, Oriens christianus 1912, 107ff.

²² Aus dem Jahre 1059. E. Dewald, Codex Vaticanus Graecus 752 (Princeton 1942).

²³ Beiträge zur Kunst des Mittelalters. Vorträge der ersten Deutschen Kunsthistorikertagung auf Schloss Brühl 1948 (1950), S. 101.

²⁴ ὁ προφήτης νῆθαν λέγων τὸν δαυὶδ παραβολικὸν περὶ τῆς βερσαβέ νουήσας τὸ ἀμάρτημα συνεχῶς αὐτὸν ὁ θεός.

²⁵ Marc. gr. 17, Fol. 1. v.

²⁶ Zum leeren Thron neuerdings: A. Grabar, Cah. archéol. 7, 19–34 (1954).

²⁷ Ähnliche Vereinfachungen behandelt K. Weitzmann, Illustrations in Roll and Codex (Princeton 1947).

Das Bild aus dem Psalter Basils II. steht jedoch im ganzen gesehen zwischen dieser knappsten Formulierung und der erzählenden Breite des vat. gr. 333. Die Hand Gottes ist durch einen Engel ersetzt, der von oben her mit der Lanze auf David herunterzielt. Hinzu kommt, wie David rechts oben dem Herrn für den Tod seines Kindes dankt (2. Samuelis 12, 20) – dabei wird die Gnade Gottes wie im Utrechtsalter durch grosse Sterne versinnbildlicht. Auf diesem Bild sind also drei zeitlich aufeinanderfolgende Phasen der Geschichte geschildert, und zwar in einer Art, die einerseits noch die ursprüngliche Streifenkomposition durchscheinen lässt (in der horizontalen Trennung zweier Zonen), andererseits in der Fusion der ersten beiden Szenen aber auch das Streben zum in sich geschlossenen Bild hervorkehrt, so dass sowohl der Ausgangspunkt der ikonographischen Reihe deutlich erkennbar ist als auch deren Ziel, denn in den beiden ersten Szenen gerinnt die Streifenkomposition gewissermassen zum selbständigen Bilde, wobei gerade der Typus entsteht, den der Zürcher Psalter zeigt.

Innerhalb dieser Entwicklung hat die Bildung der David-Nathan-Geschichte des Serbischen Psalters keinen Platz. Sie ist auf andere Weise entstanden, wie Bristolpsalter²⁸ und Arsenalbibel²⁹ begründen können. Die David-Nathan-Miniatur des Bristolpsalters (Abb. 8) ist der Fassung im Psalter Basils II. in gewisser Weise verwandt, nur fehlt die dritte (Dank-) Szene und der Strafenkel – statt dessen erscheint eine «Metanoia» genannte Figur, die auch in der Arsenalbibel (Abb. 9) zu sehen ist, da allerdings in verunklärter Weise, denn Davids Palast steht auf der falschen Seite, Metanoia ist eine unverständlich gestikulierende Person geworden mit dem Mantel einer Nyx, und schliesslich beugt sich Nathan zum Knieenden herab. Der Maler hat nicht verstanden, dass David vor Gott knien und Nathan sich dem Palast zuwenden müsste. Hier spielt, wie so häufig in «gedanklich» verknüpften Szenen, der Irrtum des Kopisten seine Rolle³⁰, und weil aus dieser Fassung leicht die Darstellung im Serbischen Psalter herzuleiten ist, schliesst, wie man glauben muss, dessen neuartige Prägung ein Missverständnis ein, das die Entwicklung des alten ikonographischen Typus sprunghaft unterbrach.

Kehren wir nun zu Buchthal zurück, so finden wir seine Ansicht zweifach zu berichtigen. In der Annahme, jede der beiden Szenen habe ursprünglich Nathan gezeigt, hatte er das Bild des Pariser Psalters gr. 139 unvollständig gegenüber dem Urbild genannt. In Wahrheit sind hier aber beide Szenen vollständig gegeben, und zwar auf besonders altertümliche, der Fassung des vat. gr. 333 verwandte, streifenartige Weise³¹. Die zweite Korrektur betrifft den Zürcher Psalter, dessen Bild nicht, wie Buchthal meinte, von beiden Szenen die zweite, sondern ein Kompositum beider Szenen überliefert. Damit wird auch Goldschmidts Vergleich des Zürcher Psalters mit dem Pariser eingeschränkt, denn die Gestaltung der beiden Szenen ist in diesen Manuskripten voneinander gänzlich verschieden.

So reibungslos sich der Zürcher Psalter byzantinischer Kunstgeschichte einfügen mag, bleibt er doch westlich, karolingisch. Das bezeugt nicht nur Nathans blondes Haar, sondern auch das schematisch durch blosser Linien (wie auch die Krone des Königs) gegebene Geweih, das auf germanische Art – wie es auch im Utrechtsalter zu finden ist³² – die Architektur am Giebel als Palast charakterisiert. Könnte, so fragt man, der St.-Galler Maler vielleicht die Figurenzusammenstellung erfunden und dabei zufällig die byzantinische Formel getroffen haben?

²⁸ Aus dem 11. Jahrhundert. M. Ph. Parry, Burlington Mag. 38, 119ff., 282ff. (1921).

²⁹ H. Martin et Ph. Lauer, Les principaux manuscrits de la Bibliothèque de l'Arsenal (1929), Tafel XII.

³⁰ Ähnliche Irrtümer untersucht K. Weitzmann, Roll and Codex, S. 160ff., 155ff., 170. Inschriften können Missverständnisse begünstigen. Im vat. gr. 1927 wird das David-Nathan-Bild vom selben Typ wie im vat. gr. 752 folgendermassen kommentiert: *ναθαν ἐλέγχει καὶ δαυὶδ γόγγυς κλίνει*. Diese Beischrift sagt nur, was das Auge sieht, gibt aber keine Auskunft über den dargestellten Vorgang. E. Dewald, Vaticanus Graecus 1927 (Princeton 1941), Tafel XXII.

³¹ Die Nähe des par. gr. 139 zum vat. gr. 333 lässt sich im David-Nathan-Bild auch dadurch belegen, dass der thronende König, beidemale insichgehend, in sonst nicht wiederkehrender Art die linke Hand zur Krone führt. Vgl. auch K. Weitzmann, Münchener Jb. bild. Kunst 3/4, 110 (1952/53); Illustrations in Roll and Codex, S. 107.

³² E. T. DeWald, The Illustrations of the Utrecht Psalter (Princeton 1933), Tafel XXIII.

Leider ist man nicht in der Lage, das Bild in die karolingische Kunst eingliedern zu können³³. Die wenigen Handschriften des künstlerischen Umkreises der Zürcher Handschrift lassen sich zwar in Schrift und Ornamentik vergleichen, aber kaum im spärlichen Bildschmuck. St. Gallen C 20, auch ein Psalter des frühen 9. Jahrhunderts, von gleichem Schrifttyp wie das Zürcher Exemplar, sogar von gleicher Zeilenzahl (zwanzig auf jeder Seite), enthält als einzigen figürlichen Schmuck die vier Schreiber Davids³⁴ (Abb. 10), die feiner in der Machart, ausserdem zarter und sorgfältiger getönt sind, vor allem aber darin verschieden, dass sie eine ganze Seite in Anspruch nehmen (Davids Busse in Zürich teilt sich die Seite mit dem Text), dass gar keine Räumlichkeit spürbar wird (in Zürich ist das Haus perspektivisch verkürzt) und dass, während das Zürcher Stück wirklich ein Bild in seinem Rahmen vorstellt, die vier Schreiber sich rahmenlos auf dem Grund breiten. Sie sind im übrigen nach links gewendet, als wären sie Teile eines Diptychons. Codex II, 54³⁵ der Stuttgarter Staatsbibliothek stammt aus dem gleichen Zusammenhang. In Schrift und Initialen sowohl dem Zürcher Psalter C 12 als auch dem St. Galler Psalter C 20 nahe verwandt, ist er wiederum im Bilde anders, auf dem Paulus schreibend, allein wie im Leeren sitzt, fast ohne Farben in blossen Konturen gegeben. Ausserdem trägt das Blatt eine Inschrift, die den anderen in Frage kommenden Bildern fehlt (Abb. 11).

Hierin mag sich eine gewisse Unfeste des frühen St. Galler Malereistils bekunden, die ja auch innerhalb des Zürcher Bildes deutlich fassbar ist, sofern nämlich neben Westlichem, etwa dem rundformigen, kräftig gebauten Propheten, auch Östliches hervortritt, zum Beispiel an der kleineren, zierlicheren Figur des kurz- und dunkelbärtigen David, vielleicht auch an seinem rückwärts flatternden Mantel³⁶. Hier scheint etwas Fremdes fühlbar durch den karolingischen Stil hindurchzusehen.

Nun bereitet es aber andererseits auch wenig Mühe, Züge byzantinischen Stils zu entdecken. Die Art der Farbengebung entspricht byzantinischem Brauch, ehe im 10. und 11. Jahrhundert Farbe zum selbständigen Bildgegenstand gemacht wurde³⁷. Hier lässt sich noch von kolorierter Graphik sprechen: Bildträger sind nur Linien, während die Farben aufgesetzt erscheinen. Ähnlich verhält es sich mit dem Bildbau im ganzen. Weite und Luftigkeit wird in byzantinischer Malerei erst im 10. Jahrhundert allgemein – vorher herrscht leicht eine drängende Enge, starke Anfüllung des Bildraums mit Gegenständen, die nicht selten den Rahmen überschneiden. In dieser Hinsicht lässt sich der Zürcher Psalter neben den nur wenig späteren par. gr. 510 stellen, der die Homilien des Gregor von Nazianz enthält³⁸.

Die Parallele zu dieser berühmten und in der byzantinischen Kunstgeschichte zentral gelegenen Handschrift geht noch weiter. Beiden Manuskripten ist ein durch die Enge der Bilder bedingtes Hintereinanderordnen der Gegenstände im Raum eigentümlich, und damit in Kontrast steht bei beiden der leere, landschaftliche Details vermeidende Hintergrund, der «wie ein Vorhang den bühnenartigen Bodenstreifen abschneidet, auf dem die Handlung vor sich geht»³⁹. Vielleicht ist es ratsam, schon hier auf den Umstand hinzuweisen, der vor allem die Nähe des Zürcher Bildes zur Illustrationskunst des par. gr. 510 klarmachen kann, dass nämlich der Maler des Gregors gern

³³ Linus Birchler versucht allerdings einen Vergleich mit den Fresken in Müstair, Frühmittelalterliche Kunst in den Alpenländern, *Actes du III^e Congrès international pour l'Etude du Haut Moyen-Age* 1951 (1954), S. 239.

³⁴ A. Bruckner, *Scriptoria mediaevi Helvetica* II, S. 56, hält das Bild für später als den Text, was mir zweifelhaft scheint. Vgl. auch A. Merton, *Die Buchmalerei in St. Gallen* (Leipzig 1912), S. 17f.

³⁵ A. Merton, *Die Buchmalerei in St. Gallen*, S. 18f. – A. Goldschmidt, *Deutsche Buchmalerei*, Bd. I, S. 23. Vgl. auch Albert Boeckler, *Festschrift Hans Jantzen* (Berlin 1951), S. 42.

³⁶ Der Mantel Davids weht in einer sogenannten «Trompetenfalte», die nach Ch. R. Moreys Bemerkungen für alexandrinische Elfenbeine charakteristisch ist. *Art. Bull.* 11, 21 (1929).

³⁷ A. Grabar, *La peinture byzantine* (Genf 1953), S. 159ff.

³⁸ H. Omont, *Miniatures des plus anciens manuscrits grecs de la Bibliothèque Nationale du VI. au XIV. siècle* (Paris 1929), Tafel XXII, LVI.

³⁹ Hugo Buchthal, *Codex par. gr. 139, Dissertation* (Hamburg 1933), S. 34.

mehrere Szenen zu einem Bild vereinigt, dann aber auch Neigung erkennen lässt, ausführliche Erzählungen auf wenige Momente zusammenzudrängen. Der sonst im 9. Jahrhundert nicht feststellbare Drang zu äusserster, epigrammatischer Kürze, der ja das Zürcher Psalterbild kennzeichnet, findet sich sonst nur im par. gr. 510⁴⁰, was sich besonders gut an dem auch in dieser Handschrift erscheinenden David-Nathan-Bild anschaulich machen lässt, das denselben ikonographisch gerafften Typ wie der Zürcher Psalter zeigt (Abb. 12).

Kurt Weitzmann hat über das Verhältnis vom Stil eines Vorbildes zu dem des Kopisten aus einer Reihe von Untersuchungen Erfahrungssätze formuliert, aus denen hervorgeht, dass, sobald in einem Bild der dem möglichen Prototyp eigene Stil fühlbar wird, wahrscheinlich nicht nur das Verhältnis der Figuren untereinander, sondern auch ihre Bewegungen und Gesten aus dem Vorbild stammen⁴¹. Liesse sich der Stil unseres Bildes spezifisch karolingisch nennen, wäre es nicht so leicht, byzantinische Gestaltung anzunehmen. Da Byzanz jedoch stilistisch fassbar ist, ist auch die Wahrscheinlichkeit byzantinischer Ikonographie bereits durch diese Tatsache gegeben. Im übrigen neigt Weitzmann dazu, der Position von Figuren untereinander entschiedenere Bedeutung für die Bestimmung der Quelle zu geben als allen stilistischen Argumenten.

Man gelangt auf solche Weise zu näherer Bestimmung der künstlerischen Komponenten der Zürcher Miniatur. Sie ist als Zeugnis karolingischen Wirkens in byzantinischen Farb-, Raum- und Kompositionsvorstellungen anzusehen. Um freilich das Gewicht des Karolingischen gegen das des Byzantinischen abzuwägen, bedarf es noch des Hinweises, dass sich Byzanz in der Handschrift noch auf dritte Weise zum Wort meldet. Die Textenteilung lässt sich zwar nicht mehr in allen Einzelheiten bestimmen⁴², doch scheint ihre Rekonstruktion nicht ganz unmöglich zu sein. Jeder zehnte Psalm ist mit besonderen Initialen verziert. Damit gibt sich eine Fünfehtenteilung zu erkennen, die auch im Cod. sang. 292, einer Handschrift aus unmittelbarer Nähe des Zürcher Psalters⁴³, vorkommt, wo sie mit der im Westen sonst überaus seltenen byzantinischen Zweiteilung (mit dem Intervall vor dem 77. Psalm) kombiniert ist. Diese Parallele legt auch für das Zürcher Manuskript eine Zweiteilung nahe, wobei darauf hinzuweisen wäre, dass der Psalter nur ein einziges Bild enthält, das an gleicher Stelle in fast allen griechischen Psalterien vorkommt, und dass schliesslich den Psalmen nach byzantinischem Brauch eine umfangreiche Kantika folgt. Diese Beobachtungen machen es, zusammen mit der Ikonographie des Bildes, so gut wie sicher, dass dem Zürcher Psalter ein im Byzantinischen wurzelnder Prototyp zugrunde liegt⁴⁴.

* *

Die tragende Substanz der Handschrift scheint also byzantinisch zu sein, so dass sie – trotz ihrer karolingischen Ausführung – zur Erhellung einiger Fragen der byzantinischen Kunstgeschichte herangezogen werden kann, und von dieser her gesehen fesselt vor allem der Aufbau des Miniaturbildes, genauer gesagt die eigentümliche Art der Fusion der beiden Szenen, die den Blick auf andere, frühere Beispiele byzantinischer Buchmalerei lenkt. Ähnlich weichen die

⁴⁰ Vgl. H. Omont, *Miniatures des plus anciens manuscrits grecs de la Bibliothèque Nationale du VI. au XIV. siècle* (Paris 1929), Tafel XXII, XLVIII, LVI.

⁴¹ *Illustrations in Roll and Codex* (Princeton 1947), S. 182ff.

⁴² Im Text fehlen Fol. 7–10, 31, 83, 100–112, 127, 132, 157.

⁴³ A. Merton, *Die Buchmalerei in St. Gallen*, S. 20f., Tafel VII.

⁴⁴ Beziehungen St. Gallens nach dem Süden und damit zur byzantinischen Kunst sind gerade um 800 durch enge Verbindung zur Reichenau wahrscheinlich. Hierzu A. Boeckler, *Z. Kunstgesch.* 1949, 7ff. Byzantinisches lässt sich aber auch in der St. Galler Schreibschule nachweisen. Cod. 48, eine Handschrift aus der Mitte des 9. Jahrhunderts, kopiert ein byzantinisches Evangelium, wobei der Maler den Bildschmuck der Vorlage in Beschreibungen wiedergegeben hat; A. Bruckner, *Scriptoria medii aevi Helvetica* II, S. 60.

Sinopefragmente⁴⁵ von fortlaufender Darstellung ab; die Speisung der Fünftausend zum Beispiel rückt dort die Brote den Regeln narrativer Illustration entgegen in die Mitte, als bildlicher Hinweis auf sakramentales Brot (Abb. 13). Salomes Tanz wird so komponiert, dass des Johannes Haupt im Zentrum erscheint und damit ein Gedenken an das Blut des ersten Märtyrers mit der Erzählung verflochten wird. André Grabar hat gezeigt, wie dieser Gruppierung ein Wunsch zugrunde liegt, eucharistische Bedeutung hervorzuheben⁴⁶; die Absicht des Malers zielt in diesen Beispielen nicht bloss auf Illustration, sondern zugleich auf Interpretation des Wortes, wobei der von links nach rechts abrollende Erzählerstil, der jeder Szene ziemlich gleichen formalen Wert verleiht und insofern parataktisch verfährt, durch rhythmische und geometrische Tendenzen verändert wird⁴⁷, wodurch das Bild einen Schwerpunkt erhält, der einen Akzent setzt. Die Quelle solcher Kompositionsweise ist wohl in der Neigung zu suchen, ein Bild zu vertiefen, über Genre-malerei hinaus zur Kunst religiöser Demonstration zu gelangen. Hierin haben die Byzantiner besondere Meisterschaft errungen, indem sie eine Darstellungsweise ausbildeten, die «auf das Gleichgewicht der Kräfte um eine zentrale Kompositionsachse zielt»⁴⁸.

Gerade sie ist das Gestaltungsprinzip des Zürcher Psalterbildes. David wird durch die Fusion der beiden Szenen von rechts her in die Mitte verschoben, wodurch seine Proskynese und mit ihr die Hand Gottes, von der aus eine senkrechte, breit ausladende Segensbahn genau in der Bildachse auf David niederströmt, zum Hauptgegenstand gemacht wird, während Nathan und der Palast mehr in den Hintergrund treten. Es kann kaum zweifelhaft sein, dass damit das gleiche erstrebt wird wie durch die erwähnte Verknappung der Darstellung (die Bathseba als Anlass der Busse ebenso wie den Strafengel ausschliesst), nämlich Reue und Gnade zum Thema zu machen. Diese Auslegung findet eine Stütze in der Position der Miniatur am Ende des fünfzigsten Psalms, eines Busspsalms, dessen Sinn wie in einer abschliessenden Konklusion bildlich zusammengefasst wird. Mögen also die Wurzeln des Bildes der Miniatur auch in einer Streifenkomposition, das heisst zugleich in einer Illustration des alttestamentlichen Textes liegen; die weitreichenden Unterschiede, die sie von dieser trennen, erklären sich am ehesten unter der Voraussetzung, dass sie von einem Psalterillustrator eingeführt wurden. *Keine andere Bibelstelle als der fünfzigste Psalm erschliesst das Verständnis des Bildes ganz*, womit man in gewissen Gegensatz zu der seinerzeit von Weitzmann formulierten Meinung gerät, dass in den aristokratischen Psalterrezensionen mit Ausnahme des Frontispizes keine einzige Miniatur vom Psaltertext her erfunden, sondern aus dem Oktateuch herübergenommen wurde⁴⁹.

Überblickt man die Geschichte der Psalterillustration, die sich aus den verschiedensten Elementen zusammensetzt und keine in sich geschlossene Kontinuität erkennen lässt, wird man gerade der Vielfalt ihrer Quellen eine besondere Bedeutung für die byzantinische Ikonographie zuerkennen, indem sie nämlich die grosse Kluft, die der Bilderstreit in den Monumentalbestand gerissen hat, überbrücken helfen kann. Innerhalb der heterogenen Illustrationsweisen lassen sich aber doch zwei Hauptgruppen unterscheiden, einerseits die von Tikkanen⁵⁰ so genannte «monastische» oder auch «theologische» Gruppe. Hier sind die – meist unmittelbar vom Wort her erfundenen – Bilder in grosser Zahl an den Texträndern angebracht. Die zweite Gruppe, zu der die Mehrzahl der illustrierten griechischen Psalterien gehört, nennt Tikkanen «aristokratisch»;

⁴⁵ Par. suppl. grec. 1286, BN.

⁴⁶ Les peintures de l'évangile de Sinope (Paris 1948), S. 18 ff.

⁴⁷ Als Beispiel kann man auf den par. gr. 510 hinweisen. Vgl. auch den venezianischen Hiob im Verhältnis zum früheren Patmos Hiob. – E. Kitzinger, J. hellenic Stud. 56, 117–119 (1936).

⁴⁸ A. Grabar, La peinture Byzantine (Genf 1953), 167.

⁴⁹ K. Weitzmann, J. Walters Art Gallery 1947, 32. Der Autor erklärt Fusion von Szenen in dem Zürcher Psalter ähnlichen Fällen durch Umwandlung der im Oktateuch ursprünglichen Streifenkomposition in ein Bild, «das höher ist als breit». Im Fall des Zürcher Psalters hat die Umwandlung aber doch wohl tiefere als bloss solch formale Gründe, abgesehen davon, dass hier das Bild entschieden breiter ist als hoch.

⁵⁰ J. J. Tikkanen, Die Psalterillustration im Mittelalter, Acta Soc. Sci. fenn. 31, Nr. 5.

ihre Bilder sind als selbständige Miniaturen meist auf der vollen Seite gegeben und veranschaulichen im allgemeinen die Geschichte Davids. Als besonderes Kennzeichen der aristokratischen Psalter kann man die Trennung von Bild und Text ansehen, die nicht nur darin zum Ausdruck kommt, dass in den meisten Fällen eine Serie von Bildern ohne verbindenden Text vor den ersten Psalm gesetzt wird, sondern dass auch Autorenbilder erscheinen können, etwa David, Hannah, Jesaias oder Jonas, sowie Szenen aus deren Leben. Der repräsentativste aller aristokratischen Psalter ist der par. gr. 139.

Nicht immer ist gleich zu erkennen, zu welcher der beiden Arten ein Psalter gehört. Vat. gr. 1927 und 752 zum Beispiel sind jeder für sich Unika. Der erste zeigt Randillustrationen, aber mit Rahmen und ganz wie Vollbilder behandelt. Wenn man sich geeinigt hat, beide Handschriften theologisch zu nennen, so deshalb, weil ihre Illustrationsweise die dieser Gruppe eigene unmittelbare Textberührung zeigt. Auch der Zürcher Psalter fügt sich nicht ganz glatt einer der beiden Gruppen ein; sein Bild steht nicht wie sonst in den aristokratischen Manuskripten vor, sondern hinter dem zugehörigen Psalm. Trotz dieser Abweichung wird man ihn aber doch aristokratisch nennen müssen, weil seine Miniatur keine Randillustration ist, sondern die Breite der ganzen Seite in Anspruch nimmt, weil er, wie die meisten aristokratischen Stücke die David-Nathan-Szenen mitten im Text zeigt und weil sich sein Bild durch die besondere, nicht Einzelheiten, sondern den Gesamtsinn des Textes illustrierende Gestaltungsweise in der den aristokratischen Psaltern eigentümlichen Wortferne hält.

Wendet man sich dem Entstehungsdatum des Zürcher Psalters zu («kurz nach 800»), wird seine Bedeutung für die byzantinische Kunstgeschichte ohne weiteres klar. *Er ist nicht nur das einzige fassbare Beispiel einer aristokratischen Redaktion im Abendland, sondern auch der älteste aristokratische Psalter, den wir überhaupt besitzen.* So vermag er neues Licht auf die Struktur der aristokratischen Psalter im ganzen zu werfen.

Den Namen für diese Gruppe hat die höfisch-repräsentative Kunst des par. gr. 139 abgegeben, der bisher als das früheste Beispiel aristokratischer Redaktion und als das eigentliche Schulhaupt angesehen wurde⁵¹. Von ihm aus lässt sich eine lange Reihe abhängiger Werke bis in das 14. Jahrhundert hinein verfolgen. Der Zürcher Psalter ermöglicht es demgegenüber, die Geschichte der aristokratischen Psalter über den par. gr. 139 nach unten hin zu verlängern. Schon seit geraumer Zeit beginnt die Ansicht Raum zu gewinnen, der par. gr. 139 sei «nicht das Hauptwerk, von dem alles abhängt». So hatte Gabriel Millet gesagt, nachdem er in den späteren aristokratischen Psaltern Eigenschaften erkannt hatte, die nicht im Pariser Psalter vorkommen, also aus anderen Quellen stammen müssen⁵². Er vermisste zum Beispiel manches vom antiken Charakter des par. gr. 139 in den Nachfolgewerken. Die Psalter Pantokrator 49 wie auch Vatopedi 761 (ehemals 609) verzichten auf der antiken Malerei entlehnte Bauwerke und setzen an ihre Stelle byzantinische Architekturformeln ein⁵³. Zugleich vermisst man bei ihnen die den Bildern des Pariser

⁵¹ An Versuchen, den Beginn der aristokratischen Redaktionen zurückzuverlegen, fehlte es nicht. O. Kurz veröffentlichte in den *Byzant.-Neugriech. Jb.* 14, 84–93 (1937/38), ein in Leningrad befindliches Musterbuchblatt des 8. Jahrhunderts, auf dem zwei Szenen in der Art des par. gr. 139 dargestellt sind. Ausserdem ergibt sich die Möglichkeit, verschiedene Bilder aus den Randpsalterien als ursprüngliche Vollbilder anzusehen; im Chloudoff-Psalter wirkt zum Beispiel die Strafpredigt Nathans wie aus einem solchen hergenommen (ähnlich im London Add. 19, 352). Dies führte Baumstark zur Vermutung, die historischen Randbilder – als Reflex früherer Vollbilder – seien eine ältere Illustrationsart als die rein theologischen, die er für Erfindungen der nachikonoklastischen Mönchsrenovatio hielt (*Oriens christianus* 1905, 1ff.). Vgl. auch J. Strzygowski (*Eine alexandrinische Weltchronik, Denkschriften der kaiserlichen Akademie der Wissenschaften in Wien, Philosophisch-historische Klasse, Bd. LI* [Wien 1905], S. 182). Vollbilder allein machen aber nicht das Wesen aristokratischer Psalter aus, sondern die Art ihrer Verwendung. Dafür aber, wie auch für die anderen Merkmale der aristokratischen Gruppe, gab es bisher vor dem Pariser Psalter keinen Beleg.

⁵² Gabriel Millet und Sirarpie Der Nersessian, *Le Psautier arménien illustré*, *Rev. Etudes armén.* 9, 137–181 (1929). Neuerdings K. Weitzmann, *J. Walters Art Gallery* 10, 21–51 (1947).

⁵³ Byzantinisch ist das auch im Zürcher Psalter anzutreffende Giebelhaus.

Psalters eigentümliche räumliche Weite; statt dessen wird die Sicht allenthalben durch grosse Berge verstellt oder auch der Rahmen durch Figuren überschritten. Dass es sich hierbei nicht um stilistische Unterschiede des 10. zum 11. Jahrhundert handelt, wird klar aus dem Umstand, dass die räumliche Verengung nach dem 9. Jahrhundert nur selten zu finden ist (etwa in Lavra B 26, im Tetraevangeliar zu Leningrad oder im cod. Vatopedi 608). Sie ist ein altertümliches Element aus dem stilistischen Umkreis des par. gr. 510, wobei erwähnenswert ist, dass der Psalter Vatopedi 608 für die Darstellung von David und Nathan dessen Bildprägung verwendet. Millet hatte aus diesen Beobachtungen geschlossen, dass gewisse Züge der aristokratischen Psaltergruppe nicht auf den par. gr. 139, sondern auf dessen grossen Gegenspieler, den par. gr. 510, zurückgeführt werden müssten.

Diese Einsicht ist richtig und wird auch durch den Zürcher Psalter nur vertieft. Dass sein Stil gewisse Ähnlichkeit mit dem des par. gr. 510 erkennen lässt, ist schon gesagt worden. Nun ist der der Zürcher Handschrift zugrunde liegende byzantinische Psalter aber ungefähr zwei Generationen älter als par. gr. 510, wobei nicht übersehen werden darf, dass sich im Zürcher Psalter nicht alle Elemente mit dem Pariser Gregor in Verbindung bringen lassen. Zunächst ist Perspektive erkennbar⁵⁴, wobei die Richtung nach oben eingeschlagen wird. Eine räumliche Flucht nach oben hin aufzubauen, ist nun aber eine Besonderheit, die mehr im Stilkreis des par. gr. 139 vorkommt⁵⁵. In diese Richtung deutet noch ein zweites Element des Zürcher Psalterbildes, nämlich der Altar⁵⁶. Auch er findet sich nur im Pariser Psalter und den ihm nachfolgenden Handschriften, etwa im Bristolpsalter oder auch im Pantokrator 49, wo das in der Bildmitte stehende Ziborium möglicherweise eine Altarstelle anzeigen kann. Ein Altar hat mit der David-Nathan-Geschichte unmittelbar nichts zu tun⁵⁷. Fragt man, wie er in die Szenen hineingelangt, wird die Antwort nicht abwegig sein, dass er als kompositorisches Mittel dienen soll, beide Szenen zu trennen. Im Pariser Psalter ist diese Funktion deutlich erkennbar, so wie ja auch in der Josua-Rolle Zäsuren vielfach durch Altäre kenntlich gemacht werden (Abb. 14). Im Zürcher Psalter ist der Altar gleichfalls so placiert, dass er eine beabsichtigte Trennung des stehenden Nathan vom knieenden David anschaulich machen kann.

Der Zürcher Psalter ist ein Beispiel jener bisher nur aus späteren Exemplaren rekonstruierbaren⁵⁸ aristokratischen Redaktion, die, älter als der Pariser Psalter, eine eigene, lange fortlebende, wenn gleich bescheidenere Tradition als dieser besitzt. Sie läuft von frühbyzantinischer Psalterkunst bis ins 12. Jahrhundert hinein am Stil des par. gr. 139 gewissermassen vorbei. Die Bezeichnung «aristokratisch» ist für Frontispizpsalter damit eigentlich keine ganz treffende mehr, was schon von Morey bemerkt wurde⁵⁹. Wesentlich ist aber vor allem, dass die zuletzt von Grabar entschieden vertretene Auffassung von der Einheit byzantinischer Tradition bis ins volle Mittelalter⁶⁰ durch den Zürcher Psalter eine weitere Stütze erfährt. Die wenigen, oben angedeuteten Züge, die einiges aus dem Stil des par. gr. 139 vorwegnehmen, scheinen zu besagen, dass der

⁵⁴ So wie sie sich etwa im Vatopedi 761 (609) und auch im Segredakis-Psalter findet. – G. Millet, Tafel X, 2. Vgl. auch H. Brockhaus, *Die Kunst in den Athosklöstern* (1891), S. 174f.

⁵⁵ Zum Beispiel im Gebet der Hannah, Omont, Tafel XI.

⁵⁶ Metanoia stützt sich im par. gr. 139 auf einen Altar.

⁵⁷ H. Buchthal führt eine Darstellung auf dem Elfenbein des Psalters der Prinzessin Melisenda (Egerton 1139) an, auf dem ein grosser Altar zu sehen ist. Hier handelt es sich aber nicht um David vor Nathan (dieser Irrtum schon bei Goldschmidt-Weitzmann, *Die byzantinischen Elfenbeinsculpturen II* [Berlin 1934], S. 79), sondern um David und den Propheten Gad, was aus einer Inschrift am Kopf des Propheten zu entnehmen ist, ausserdem auch aus dem Altar, den David zur Busse errichten sollte, da er gegen Gottes Willen das Volk gezählt hatte («construe altare domino»). Diese Szene stammt aus 2. Samuelis 24 und steht mit den Psalmen in keinem Zusammenhang. Vgl. auch J. O. Westwood, *A Descriptive Catalogue of the Fictile Ivories in the South-Kensington Museum* (1876), S. 72.

⁵⁸ K. Weitzmann, *J. Walters Art Gallery 10*, 50 (1947).

⁵⁹ *Art Bull.* 11, 21–32 (1929).

⁶⁰ *La peinture Byzantine* (Genf 1953).

Pariser Psalter stilistisch nicht ganz so neuartig ist, wie früher angenommen wurde; eine Verbindung zu dem Stilbereich, der dem par. gr. 510 vorangeht, scheint möglich. Die Zürcher Handschrift vermag also die auch sonst belegbare Ansicht zu stärken, dass der Stil des par. gr. 510, dieser für Kaiser Basil I., den Begründer der Makedonendynastie, gemalten Handschrift nicht nur eine Fortbildung des in präikonoklastischer Zeit führenden, sondern dass er auch gegenüber dem Stil des par. gr. 139 der geschichtsmächtigere ist. Lange Kontinuität grosser Tradition vermag man auch im Zürcher Psalterbild zu spüren: es nimmt die untere Hälfte der Seite ein, während die obere dem Text vorbehalten ist. Diese Aufteilung ist die typische der frühbyzantinischen Handschriften⁶¹.

Wo die Heimat des Vorbildes unseres Zürcher Psalters lag, kann nur vermutet werden. Der Rahmen des Bildes, innen blau, aussen rot, und beide Zonen durch einen dünnen weissen Streifen getrennt, kommt auch im Berner Physiologus⁶² vor (Abb. 15), der sich seinerseits auf Rahmen von der Art des Vatikanischen Virgil stützt. Karolingische Kunst hat diese Form nur im Reimsischen verwendet⁶³, üblich ist sie dagegen im Osten; das Drei-Band-Schema ist im Edschmadsin-Evangelium und in der Cotton Genesis anzutreffen. So wenig der Rahmen allein genügen mag, Konstantinopel als Ursprungsort des Zürcher Bildes auszuschliessen, machen doch andere Umstände eine Entstehung in der Hauptstadt nicht gerade wahrscheinlich. Die vom Pariser Psalter verhältnismässig unabhängigen aristokratischen Psalter sind insgesamt in östlichen, konservativen Provinzen entstanden – und weist nicht die Komposition des Zürcher Bildes in Richtung des Codex Rossanensis oder der Sinopefragmente? Hat nicht der par. gr. 510 Verbindung zu den kappadokischen Höhlenkirchen? Schien Kondakoff nicht der Psalter Vatopedi 608 aus den orientalischen Regionen des Reiches zu stammen und kommt nicht der Segredakis-Psalter, wohl der letzte Spross des Stammes, den der Zürcher Psalter als erster vertritt, aus Anatolien?

Genauere Antwort auf diese Fragen lässt sich im Augenblick wohl noch nicht geben. Da aber die Erforschung der Psalter von vielen Seiten her ständig gefördert wird, kann die kunstgeschichtliche Bedeutung des Zürcher Manuskripts vielleicht noch mancherlei weitere Erhellung erfahren.

⁶¹ Vgl. K. Weitzmann, *Illustrations in Roll and Codex*, S. 51.

⁶² Beim Berner Physiologus steht Schwarz an Stelle von Blau.

⁶³ H. Woodruff, *Art Bull.* 12, 226–240 (1930). Vgl. auch H. Swarzenski, *Jb. preuss. Kunstsamm.* 23, 87f. (1902). Ähnliche Rahmen im Loisel-Evangelium (Paris) und im Evangelium aus St. Thierry (Reims).

ABBILDUNGSNACHWEIS

1. *David und Nathan*, cod. C 12, Zürich (Photo Zentralbibliothek Zürich).
2. *David und Nathan*, gr. 139, Paris, nach Hugo Buchthal, *The miniatures of the Paris Psalter*, Warburg Institute London 1938, Tafel VIII.
3. *David und Nathan*, cod. slav. 4, München (Photo Bayerische Staatsbibliothek München).
4. *David und Nathan*, gr. 333, Vatikan, nach Buchthal, *Paris Psalter*, Fig. 51.
5. *David und Nathan*, *Pantokrator* 49 (Photo Collection Hautes Etudes).
6. *David und Nathan*, gr. 752, Vatikan, nach E. T. De Wald, *The illustrations in the Manuscripts of the Septuagint*, vol. III, part 2, *Vaticanus Graecus 752*, Princeton 1942, plate XXXI.
7. *David und Nathan*, marc. gr. 17, Venedig, nach Buchthal, *Paris Psalter*, Fig. 26.
8. *David und Nathan*, *Bristolpsalter*, London, nach Buchthal, *Paris Psalter*, Fig. 54.
9. *David und Nathan*, *Arsenal* 5211, Paris, nach Buchthal, *Paris Psalter*, Fig. 52.
10. *Die Vier Schreiber Davids*, St. Gallen C 20 (Photo Prof. Homburger, Bern).
11. *St. Paulus*, cod. II, 54, Stuttgart (Photo Württemberg. Landesbildstelle).
12. *David und Nathan*, gr. 510, Paris, nach H. Omont, *Miniatures des plus anciens manuscrits grecs de la Bibliothèque Nationale*, Paris 1929, Tafel XXXIII.
13. *Wunderbare Vermehrung der Brote*, suppl. gr. 1286, Paris, nach A. Grabar, *Les peintures de l'évangélaire de Sinope*, Paris 1948, pl. III.
14. *Josua Rolle*, Blatt VII, Vatikan, nach Weitzmann, *The Joshua Roll*, Princeton 1948, Tafel VII.
15. *Physiologus* Bern (Photo Prof. Homburger, Bern).

contritum & humilicetū dñi despi
Benigne fac dñe in bono tuo & ciet.
 luntate tuacion: & ccedi fien
 tur muri hierusalem,
 Tunc accipietis sacrificium iusti
 tiae oblationes & holocausta:
 tunc imponent super altare tu
 um vitulos:—

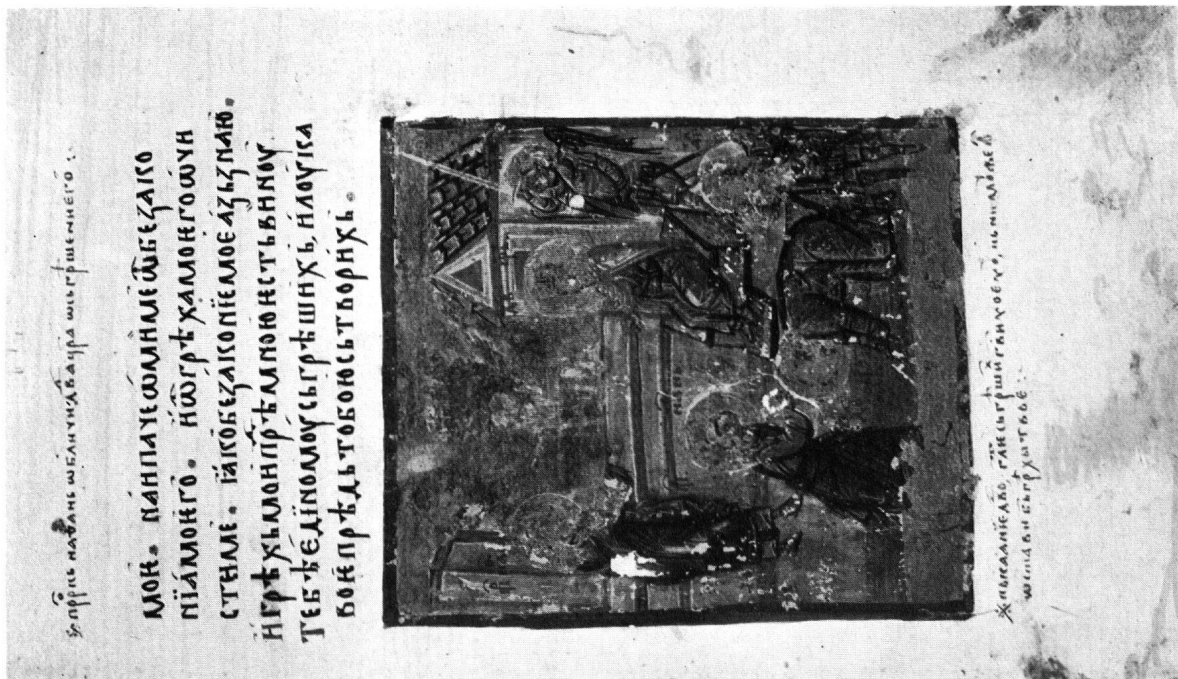




2



4



3

- 2 David und Nathan,
gr. 139, Paris
- 3 David und Nathan,
cod. slav. 4, München
- 4 David und Nathan,
gr. 333, Vatikan

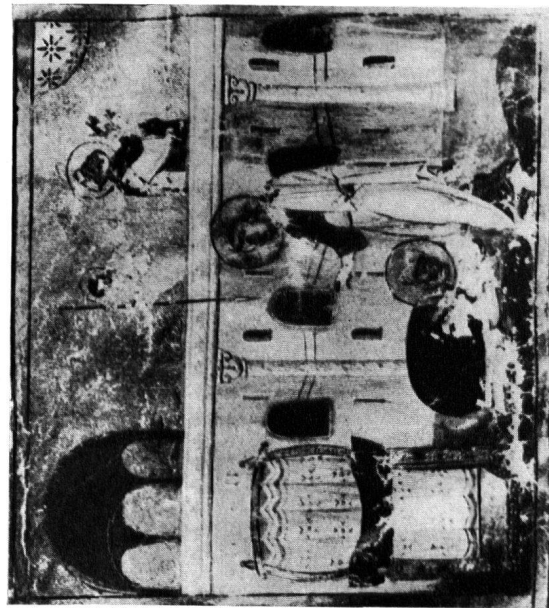


5

DER KAROLINGISCHE PSALTER IN ZÜRICH



6



7

- 5 David und Nathan,
Pantokrator 49
- 6 David und Nathan,
gr. 752, Vatikan
- 7 David und Nathan,
marc. gr. 17, Venedig



8



9

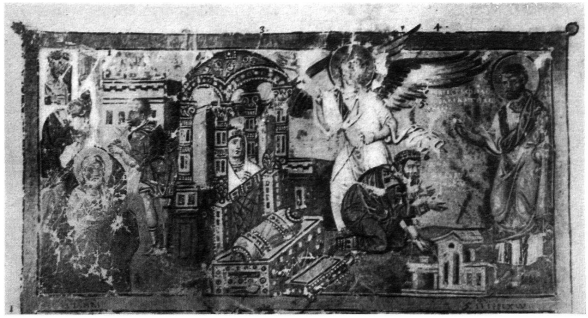
- 8 David und Nathan, Bristolpsalter, London
- 9 David und Nathan, Arsenal 5211, Paris
- 10 Die Vier Schreiber Davids, St. Gallen C 20



10



11



12



13

11 St. Paulus, cod. II, 54, Stuttgart

12 David und Nathan, gr. 510, Paris

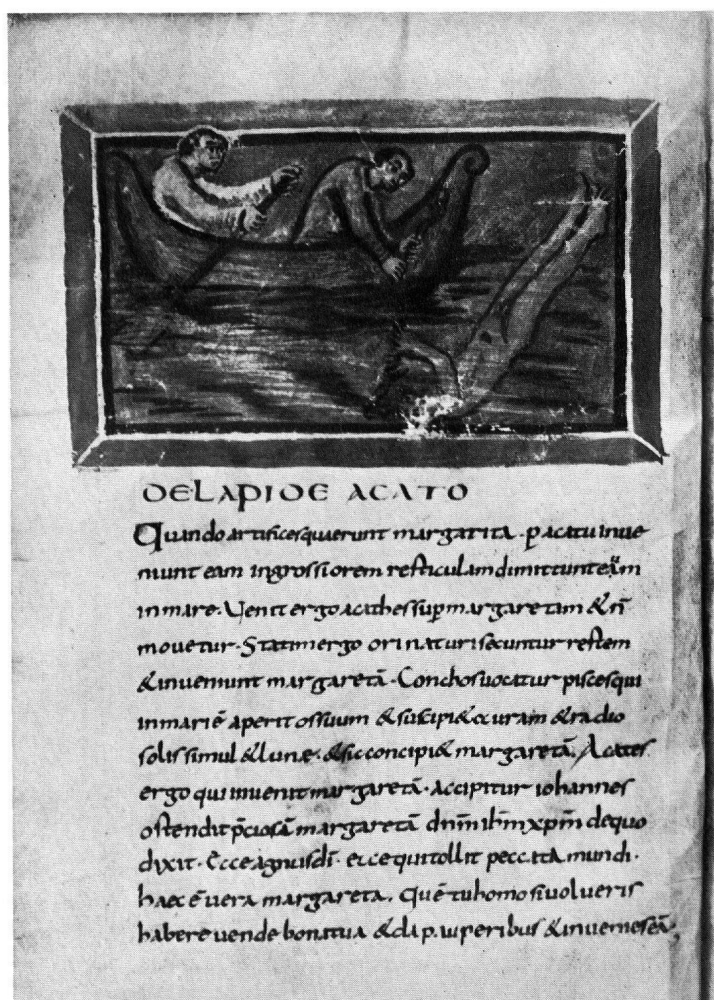
13 Wunderbare Vermehrung der Brote, suppl. gr. 1286, Paris

DER KAROLINGISCHE PSALTER IN ZÜRICH



14

Josua Rolle, Blatt VII, Vatikan



15

Physiologus Bern

DER KAROLINGISCHE PSALTER IN ZÜRICH