

Liebe*r Leser*in,

dies ist eine Zweitveröffentlichung folgender Originalpublikation:

Kessler, Rainer

David musicus. Zur Genealogie eines Bildes

in: Michaela Geiger / Rainer Kessler (Hg.), Musik, Tanz und Gott. Tonspuren durch das Alte Testament (Stuttgarter Bibelstudien 207), S. 77–99

© Verlag Katholisches Bibelwerk GmbH, Stuttgart 2007

Ihr IxTheo-Team



„David musicus“

Zur Genealogie eines Bildes



Abb. 1: David, Relief, um 1120, Santiago di Compostela, Kathedrale

Zu den Figuren, die auch für ikonografisch Ungeübte am leichtesten zu identifizieren sind, gehört David. Ein breiter Traditionsstrom jüdischer und christlicher Darstellungen zeigt ihn als König, erkenntlich an der Krone, mit einem Musikinstrument in der Hand, das er schweigend oder singend spielt (Abb. 1). Andere Darstellungen wie die Donatellos oder Michelangelos, die David als nackten Jüngling auf dem abgeschlagenen Haupt Goliats stehend oder mit der Hirtenschleuder über der Schulter wiedergeben, treten demgegenüber zurück. Das gespielte Instrument ist meist eine Harfe; so übersetzt Luther das hebräische *kin-nôr* (1 Sam 16,16.23), das wohl eigentlich die Leier meint (Vulgata: *cithara*). (Beide Instrumente sind Chordophone, wobei bei der Leier die „Saiten zwischen dem Resonanzkörper und einem von zwei Seitenarmen gestützten Querjoch“, bei der Harfe dagegen die „Saiten zwischen dem Resonanzkörper und einem Seitenarm gespannt sind“.¹) Es gibt aber auch hübsche Modernisierungen, so einen Orgel spielenden David im Rutland-Psalter (um 1270);

¹ Definition im Anschluss an Braun 72.

doch auch dieser sitzt mit Krone auf der Orgelbank.²

So geläufig uns das Motiv des Harfe spielenden Königs David ist, so wenig selbstverständlich ist es. Natürlich ist es der Bibel entnommen, denn da ist David König, da spielt er ein Saiten-Zupfinstrument und da dichtet und singt er. Aber auch dieses biblische Bild ist weniger selbstverständlich, als es aufgrund der ikonografischen Tradition scheinen mag. Sinn der folgenden Zeilen ist es, der Genealogie dieses für uns so leicht zu entschlüsselnden Bildes nachzugehen.³

I. Die Figur des musizierenden David und ihre Wurzeln

1. Der König als Sänger und Musikexperte

Dass Könige singen, ist in der Welt des alten Orients keine Seltenheit. So wie David seinem Gott Lieder und Gebete singt, singen die Könige Ägyptens und Mesopotamiens ihren Göttinnen und Göttern. Wenige Beispiele mögen genügen. Von Ammiditina, dem 9. König der 1. Dynastie von Babylon (1683-1647 v. Chr.), ist ein Hymnus auf die Göttin Ischtar erhalten. In ihm heißt es:

Der Wunsch ihres [Ischtars] Herzens, das Lied ihrer Fülle
ist passend für seinen [Ammiditinas] Mund.
Das Geheiß des Ea führte er ihr aus.
Der hörte das Preislied auf sie, freute sich über ihn (Z. 53-55).⁴

Im 1. Jt. singt der assyrische König Assurbanipal (669 – um 630) einen Hymnus auf Marduk. „Ich preise deinen Namen, Marduk, stärkster der Götter ...“ beginnt der Text. „Er gliedert sich in 30 strophenartige Abschnitte, die durch Absatzlinierungen voneinander

² Abbildung in *Sadie / Latham* 80. In der Gedrängtheit der Lexikonsprache wird dieses vor allem mittelalterliche David-Bild bei *Wyss* so zusammengefasst: „Das MA zeigt D. als kgl. Sänger, Psalmendichter u. auch als Proph. meist bärtig im Königsornat ...; als Attr. ist D. dabei meist eine Harfe od. ein anderes Musikinstrument beigegeben ...“ (478).

³ Ausdrücklich verweise ich auf *Seybold*. Während ich eher die vielfältigen motivlichen Hintergründe des David-Bilds beleuchte, versucht Seybold stärker, einige Phasen der Entstehungsgeschichte, beginnend mit dem möglichen historischen Kern beim historischen David selbst, nachzuzeichnen. Die Aufsätze widersprechen sich im großen Ganzen nicht, sondern können einander ergänzend gelesen werden.

⁴ Text in *TUAT* II 721-724.

getrennt sind und deren jeweilige Anfangszeichen akrostichisch gelesen folgendes Gebet ergeben: „Ich bin Assurbanipal, der dich rief! [Verleih mir Le]ben, Marduk, ich will dein Lobpreis singen.“⁵

Ein letztes Beispiel sei aus Ägypten genommen. Von Echnaton, dem Pharaon der Amarna-Zeit (Mitte 14. Jh.), sind ein kleiner und ein großer Hymnus überliefert. Da sagt der König über sich unter anderem:

Der Sohn des Re, der seine Vollkommenheit erhebt,
(vollkommen an Gestalt ist Re, der Einzige des Re) .
Ich bin dein Sohn, der dir wohlgefällig ist, der deinen Namen erhebt
(Kleiner Hymnus, Z. 8f).⁶

Für uns ist nicht immer klar, ob der König, dem derartige Hymnen und Gebete zugeschrieben werden, im strengen Sinne singt, ob er in einem feierlichen, gehobenen Stil rezitiert, oder ob gedacht ist, dass er auf gewöhnliche Weise spricht. Da häufig jedoch Instrumentalbegleitung erwähnt wird – worauf gleich zurückzukommen ist – und die Texte in poetischer Form verfasst sind, ist auf jeden Fall an eine kunstvolle und stilisierte Art der Darbietung gedacht.

Auffällig aber ist, dass offenbar in keinem der Fälle die Vorstellung die ist, dass der König auch ein Instrument spielt.⁷ Die beiden zuletzt genannten Beispiele belegen vielmehr, dass die Instrumente von anderen gespielt werden. So heißt es im Echnaton-Hymnus, bevor der König selbst sich als Priester und Lobpreisenden präsentiert:

Die Musikanten und Sänger
jauchzen vor Freude
im Vorhof des Obeliskentempels ... (Z. 6).

Die Vorstellung ist also die, dass professionelle Musiker und Musikerinnen spielen und singen und der König in herausgehobener Rolle den hymnischen Text rezitiert. Ähnlich ist es bei Assurbanipal. Da heißt es innerhalb des Preislieds des Königs auf Marduk über den Gottesdienst für den Gott in Babylon:

⁵ Text in TUAT II 765-768, Zitat von Karl Hecker, Bearbeiter und Übersetzer des Textes, S. 765.

⁶ Text in TUAT II 846-848.

⁷ Zu Musikinstrumenten insgesamt vgl. den Beitrag von Friedhelm Hartenstein in diesem Band.

Regelmäßig bringen sie Monatsopfer, Rauchopfer (und) Räucherbecken dar, mit Harfen, Leiern und [...-Instrumenten] verherrlichen sie den Erbauer von Esagila. Babylon jauchzt und ist überaus fröhlich (Vs. Z. 28f.).

Auch hier wird die gottesdienstliche Musik klar vom Vortrag des Königs selbst unterschieden. Gedacht ist wohl daran, dass es der König ist, der solche Musik anordnet. So lobt sich ein anderer mesopotamischer Herrscher lange vor Assurbanipal, König Schulgi von Ur III (ca. 2093-2046 v. Chr.):

In den Tempel des Suen, die Hürde, die den Fettertrag übergroß macht, füllte ich fürwahr Überfluss,
 schlachtete dort fürwahr Rinder,
 (tötete) dort fürwahr zahlreiche Schafe,
 ließ fürwahr šem5- (und) á-lá-Trommeln erklingen,
 ließ fürwahr tigi-Trommeln richtig süße Melodien spielen
 (Z. 51-54).⁸

Dieser Schulgi ist freilich eine besondere Erscheinung. Er ist nicht nur wie viele seiner königlichen Kollegen ein großer Sänger, ja: „... Šulgi was perhaps the most celebrated Mesopotamian king in hymns and prayers of all kind. As of today, over twenty separate hymns pertaining to this king have been recovered and reconstructed from about 200 clay tablets and fragments ...”⁹. Schulgi rühmt sich in einem seiner Lieder auch, Experte für Komposition und Instrumentenspiel zu sein:

Ich, Šulgi, König von Ur,
 verlegte mich auch auf die Musik.
 In nichts wurde ich dabei gehindert.
 Die Tiefe und Breite der Tigi- und Adab-Kompositionen,
 vollkommene Musik, kenne ich.
 Wenn ich am Giššukarak-Instrument, das im Gedächtnis bleibt,
 die Bünde befestige, breche ich niemals seinen Arm.
 Ich habe die Schemata für deren (der Bünde)
 Auf- und Niederschieben aufgestellt.
 Auf (dem Instrument mit) den elf Saitenschleifen, der Leier,

⁸ Text in TUAT II 673-681.

⁹ Klein 8. Mein Dank gilt Herrn PD Dr. Klaus-Peter Adam, Marburg, der mich nicht nur auf die Schulgi-Literatur aufmerksam, sondern mir diese auch zugänglich gemacht hat.

kenne ich die schöne Stimmung.

Das Instrument mit drei Saiten

und dem Schallkasten der Musik weiß ich zu zupfen.

Ich zupfe das Instrument aus Mari, das das Haus schweigen läßt.

Ich kenne die Fingertechnik des Algars (und) des Instrumentes aus Sabum, königliches Erzeugnis.

Das Instrument des Urzababa, das Harhar und die anatolische Leier, das Löwen-Instrument und das Instrument „Pfahl des Schiffers“ lasse ich wie Feuer Lärm machen.

Wie ein Musiker mit geschickten Händen, die Laute, deren (Klang) man noch nie gehört hat

und die jemand zu mir mitgenommen hat,

jedesmal, wenn ich sie spiele, ist ihre Spielweise bekannt.

Wie etwas, das ich schon früher in meinen Händen hatte, kann ich es hantieren.

Wenn ich beim Stimmen (die Saiten) anspanne, entspanne oder festsetze, entglitten sie (die Saiten) mir nicht aus der Hand.

Die Doppeloboe lasse ich niemals wie eine Hirtenflöte tönen, sondern ein Sumunša-Lied zu spielen

oder ein Klage lied einzustimmen

weiß ich wie deren selbständiger fester Begleiter.¹⁰

Allerdings erweckt dieser Text kaum den Eindruck, der König habe wirklich bei Hof zum Instrument gegriffen. Er ist vielmehr der perfekte König, zu dessen umfassender Weisheit auch die Beherrschung musikalischer Techniken gehört. Die Formulierungen „wie ein Musiker mit geschickten Händen“ und „wie deren selbständiger fester Begleiter“ können als Hinweis darauf gelesen werden, dass es nicht um des Königs reales Musizieren, sondern um seine alles überragende Weisheit geht.

Im Bereich der Ikonografie gibt es denn auch keinen eindeutigen Hinweis darauf, dass ein König selbst ein Instrument spielt. Am ehesten kommt noch, zudem aus dem Raum Israels, die Darstellung einer Leier spielenden Figur aus Kuntillet 'Ajrud vom Anfang des 8. Jhs. v. Chr. in Frage (**Abb. 2**). Sie zeigt eine sitzende Gestalt mit einer Harfe in der Hand. In ihrer Diskussion der Figur ziehen Jörg Jeremias und Friedhelm Hartenstein zyprische und phönizische Vergleichsstücke bei, die einen sitzenden Leierspieler zeigen.¹¹ Sie kommen zu dem

¹⁰ Schulgi B 154-174, wiedergegeben nach der Rekonstruktion von *Krispijn* 1f. Nicht jede Deutung des schwierigen Textes ist sicher, doch kommt es hier nur auf die Tendenz an.

¹¹ *Jeremias / Hartenstein*, bes. 89f.

Schluss: „Diese Parallelen verdeutlichen, daß es sich bei dem Leierspieler um mehr als einen beliebigen Musikanten handeln muß ...“. Im Anschluss an die Interpretation der Parallelobjekte durch H.W. Catling übernehmen sie auch für Kuntillet 'Ajrud die Deutung des Leierspielers „als Priester-König“. Dabei ist freilich alles Gewicht auf den Bestandteil „Priester“ zu legen. Denn der Innenraum eines Schreins, ein das Heiligtum repräsentierender Kompositbaum, Opfergaben bringende Gestalten – all diese Elemente aus dem Kontext der zyprisch-phönizischen Darstellung führen nicht in den Palast, sondern in den Tempel.

So bleibt es bei der in den mesopotamischen und ägyptischen Parallelen breit belegten Vorstellung vom König als Sänger oder Rezitator. Daneben steht, sehr viel schmäler bezeugt,¹² das Bild des Königs, der Experte für Komposition und Instrumente ist, ohne dass es mit dem Bild des Königs als Sänger oder Rezitator wirklich verbunden wäre. Wir werden sehen, dass ganz ähnlich auch David einerseits als königlicher Sänger, daneben und weitgehend unverbunden damit aber auch als allgemeiner Musikexperte gezeichnet wird.

Blicken wir allerdings vom König weg, dann stoßen wir auf das historisch weit zurückreichende Bild sitzender oder stehender Leier spielender Figuren. Sie kommen als ein weiterer Traditionshintergrund für das biblische David-Bild in Frage.



Abb. 2: Kuntillet 'Ajrud,
Pithos A, 8. Jh. v. Chr.

¹² Neben Schulgi kommt noch Ischmedagan von Isin in Betracht, vgl. dazu *Krispijn* 1.

2. Begleitmusik

Die Darstellungen von Leier- oder Harfespielern sind in der alten Welt zahlreich, sie sind weit verbreitet und sie reichen weit zurück. Schon am Übergang vom Chalkolithikum zur Bronzezeit, also am Ende des 4. Jts., findet sich in Megiddo die Ritzzeichnung einer Frau, die eine Harfe oder Leier entweder selbst spielt oder neben ihr tanzt.¹³ Zeitlich schwer einzuordnen sind Felszeichnungen aus dem Negev mit Leier spielenden Frauen; am ehesten dürften sie aus der 1. H. des 2. Jts. stammen.¹⁴ Sowohl in Mesopotamien, in Ägypten, in Griechenland als auch in der Levante selbst reißt die Folge der Darstellungen bis in die Spätantike nicht ab.¹⁵

Werden die musizierenden Gestalten nicht isoliert, sondern in einem Kontext dargestellt, dann sind die Spielenden dabei immer stehend abgebildet. Ich verstehe dies als Hinweis auf ihre subalterne Position. Ganz deutlich wird das an der berühmten Symposiumsszene aus Megiddo, die wohl aus der Ramessidenzeit stammt (1292-1075 v. Chr.) (Abb. 3).



Abb. 3: Megiddo, Elfenbein, Spätbronze/Eisen I

Der König sitzt auf seinem Thron – und singt und musiziert selbst nicht –, vor ihm steht eine Frau, begleitet von einer Leierspielerin.¹⁶

¹³ Diskussion und Abbildung bei *Braun* 70-73 mit Tafeln II/2B-2a; II/2B-2b; II/2B-3a; II/2B-3b.

¹⁴ AaO 77f mit Tafel III/1-1b.

¹⁵ Beispiele finden sich aaO Tafel III/4-2; III/4-2a; IV/3-1 bis IV/3-12, desweiteren bei *Keel / Shuval / Uehlinger* 112-115, 156f, 236-238, 329f; *Keel* 153, 161, 189.

¹⁶ Diskussion des Täfelchens bei *Braun* 91-93.

Abbildungen solcher Begleitmusikerinnen und -musiker finden sich in allen Kulturen des Nahen Ostens. Die Musiker treten oft als Orchester mit Blas- und Schlaginstrumenten sowie unter Beteiligung von Sängern oder Sängerinnen auf. Auffallend häufig spielen Frauen die Instrumente. Aus Ägypten ist auch das Motiv des blinden Harfners bekannt.

Was die Sängerinnen und Sänger darbieten, zeigen die Abbildungen natürlich nicht. In den oben zitierten königlichen Texten aus kultischem Kontext, die neben dem König weitere Sängerinnen und Sänger erwähnen, werden diese religiöse Lieder singen. Bei Siegesfeiern und Symposien werden gewiss auch Gesänge auf den gastgebenden Herrscher oder andere Heldengestalten des Herrscherhauses erklingen sein. Treten die Musikanten bei Leichenbegängnissen auf, dann werden sie Klagelieder und vielleicht auch Preislieder auf den Verstorbenen oder die Verstorbene gesungen haben. Auf jeden Fall sind sie immer in einer begleitenden Stellung. Selbst wenn Schulgi sich als größten aller Musikexperten stilisiert, vergleicht er sich mit solchen professionellen Begleitmusikerinnen und -musikern: „wie ein Musiker mit geschickten Händen“ und „wie deren selbständiger fester Begleiter“ beherrsche er die jeweiligen Instrumente.

Die untergeordnete Position und das Musizieren auf einem Instrument verbindet den biblischen David mit diesen Musikerinnen und Musikern in denjenigen Erzählungen, in denen er sich als junger Musiker am Hof Sauls aufhält. Allerdings ist er da ausdrücklich noch nicht König, kann also unmöglich eine Krone auf dem Kopf tragen. Die spätere Ikonografie verbindet also offenbar zwei in der Tradition unterschiedene Rollen, indem sie den königlichen Sänger (daher die Krone) mit dem ansonsten von subalternen Musikerinnen und Musikern besetzten Instrumentenspieler (daher sein Instrument) kombiniert.

Freilich ist dieser Leier spielende David kein Begleitmusiker bei religiösen Feiern, bei Symposien oder Leichenbegängnissen. Vielmehr spielt er zu therapeutischen Zwecken. Das verweist noch einmal auf eine ganz andere Musiktradition als die des singenden Königs oder der begleitenden Musikerinnen und Musiker.

3. Musik zur Bannung der Geister

Nach 1 Sam 16,14-23 wird der König Saul von einem „bösen Geist“ gequält, der von Gott kommt. In seiner Umgebung macht man den Vorschlag, einen zu suchen, der sich aufs Leierspiel versteht, auf dass es Saul dann „gut werde“ (V.14-16). Der Gefundene ist David, und wenn

dann der „Gottesgeist“ über Saul kommt, spielt er auf der Leier, es wird Saul wohl, und der „böse Geist“ weicht von ihm (V.23). David agiert also als Musiktherapeut, indem er den bösen Geist durch sein Spiel verbannt, der – nach antikem Verständnis überhaupt nicht ungewöhnlich – als Ursache der zu therapierenden Krankheit gilt.

Mit dieser Vorstellung betreten wir noch einmal eine völlig andere musikalische Vorstellungswelt. Sie wird in der Antike ganz stark von Orpheus besetzt, dem thrakischen Sänger, der durch sein Spiel und seinen Gesang die Mächte des Chaos, ja des Totenreichs zu bannen vermag. Von daher nimmt es nicht wunder, dass in der späteren ikonografischen Tradition David und Orpheus nahe aneinander rücken,¹⁷ wobei im christlichen Bereich freilich beide, der Jude David und der Heide Orpheus, nur als Vorläufer dem Christus zugeordnet werden. Ulrike Kienzle kann in ihrer Analyse des Orpheus-Christus-Motivs festhalten: „So [nämlich in der Zuordnung von Vorläufer und Vollender] kommt es, dass Orpheus, David und Christus in einer ikonographischen Linie stehen“.¹⁸

Durchaus strittig ist, ob das Orpheus-Motiv im Alten Orient Vorgänger hat. Dass die Musik mit dem Bannen (und auch Herbeirufen) von Geistern zu tun hat, ist geläufig. Wir werden uns gleich noch mit den biblischen Vorstellungen näher befassen; doch soviel ist auch jetzt schon klar, dass nach dem Erzählduktus von 1 Sam 16,14-23 das Auffinden eines Musiktherapeuten keine sensationelle Ausnahme, sondern das zu Erwartende ist.

Fraglich aber ist, ob es auch ikonografische Belege gibt. Am ehesten wird man an eine Darstellung aus Megiddo aus der Eisen-I-Zeit (zwischen 1100 und 1050) denken können (Abb. 4). Sie zeigt einen Leierspieler inmitten von Tieren. Da dies keine Herden-, sondern Wildtiere sind, kommt das denkbare Motiv des musizierenden Hirten nicht in Frage. Ob in der Megiddo-Darstellung allerdings wirklich das (Orpheus-)Motiv der Zähmung der Wildtiere zu finden ist¹⁹ oder die Szene

¹⁷ Vgl. in der Synagoge von Dura Europos die Darstellung des leierspielenden David in der ikonografischen Orpheus-Tradition. Abb. in *Hunziker-Rodewald* 165-177, Abb. 173.

¹⁸ *Kienzle* 83.

¹⁹ Für *Weippert* 376 liegt ein Motiv „wie bei Orpheus“ vor. *Nitsche* 92 zieht aus der Megiddo-Darstellung sogar den Schluss, „daß wir es in den alten Überlieferungen [von Davids musikalischen Fähigkeiten] mit einer den biographischen Fakten sehr nahe kommenden Darstellung zu tun haben“.



Abb. 4: Megiddo, Kanne mit Siebausguss, Stratum VI A, 1100-1050

anders erklärt werden muss, lässt sich aus der Darstellung mit Sicherheit nicht entnehmen.²⁰

bezeugt“ ist,²¹ hat freilich nur beschränktes Gewicht. Denn es geht nicht um die Gestalt des Orpheus, sondern um das Motiv, dass durch Musik anders nicht beherrschbare Mächte gebändigt werden können. Und die ist jedenfalls im griechischen Raum zwar eng an die Gestalt des Orpheus gebunden, aber nicht auf ihn beschränkt. Vor allem Pythagoras gilt in dieser Tradition als Musiktherapeut.²²

So schwierig das Motiv auch nachzuweisen ist, so ist doch klar, dass es sich von den beiden anderen Motiven des singenden Königs und des Begleitmusikers deutlich unterscheidet. Weder der junge David noch Orpheus noch Pythagoras sind Könige. Sie sind aber auch keine bloßen Solisten oder Orchestermitglieder zur Begleitung festlicher Anlässe. Sie haben als einzelne Musiker eine herausragende Rolle, die in ihrer Fähigkeit zum therapeutischen Einsatz der Musik besteht.

Wir können resümierend festhalten, dass das Bild des Harfe spielenden David mit der Krone auf dem Kopf auf dem Hintergrund der antiken Bild- und Vorstellungswelt ein Kompositbild ist, das mehrere Vorstellungen miteinander verknüpft. Diese Verknüpfung aber ist keine

²⁰ Zur Diskussion vgl. *Braun* 117-119, der die Orpheus-Deutung ablehnt.

²¹ AaO 118.

²² Vgl. dazu die Hinweise bei *Riedweg* 47f. Ebd 81 findet sich die Abbildung eines Reliefs, das möglicherweise die Belehrung von Pythagoras durch Orpheus darstellt.

Erfindung der späteren Rezeptionsgeschichte, sondern bereits in der biblischen Überlieferung selbst angelegt. Ihr wenden wir uns nun zu.

II. Die biblische Überlieferung vom musizierenden David

Die biblische Darstellung des musizierenden David, die die Grundlage der späteren Ikonografie bildet, geht im Wesentlichen auf drei Textkomplexe zurück: die beiden Samuelbücher, die Psalmen und die Chronik. Nur in ihrer Zusammenschau erklärt sich die jüdisch-christliche Ikonografie. Im Folgenden will ich der Frage nachgehen, wie sich dieses Bild bei kanonischer Lektüre der Texte aufbaut.

1. Die Samuelbücher

1.1 David als Musiktherapeut

Im 1. Samuelbuch betritt David nach der von Samuel „inmitten seiner Brüder“ vollzogenen Salbung, von der Saul und sein Hof freilich nichts erfahren (1 Sam 16,1-13), als Musiktherapeut die Bühne der (höfischen) Öffentlichkeit (1 Sam 16,14-23). Es sind nur drei kurze Szenen, in denen dies geschildert wird. In der ersten geht es um das Auffinden Davids und seine generelle Tätigkeit. Was am Abschluss der ersten Perikope gesagt wird, gilt offenbar für einen gewissen Zeitraum: „Immer, wenn der Geist Gottes Saul überfiel, nahm David die Leier und spielte auf ihr. Das war gut für Saul: Der böse Geist zog sich dann von ihm zurück“ (V.23). Die zweite Szene teilt dann das vorläufige Ende dieser musiktherapeutischen Tätigkeit Davids mit (1 Sam 18,10-13). Nachdem einmal die beruhigende Wirkung der Musik versagt und David nur mit Not den Speerwürfen Sauls entkommen kann, entfernt der König ihn aus seiner Nähe und setzt ihn nur noch militärisch ein. Doch hindert das nicht, dass David sich eng mit den Kindern Sauls verbindet: Er heiratet dessen Tochter Michal und befreundet sich mit dessen Sohn Jonatan (18,17 – 19,7). Letzterer bringt David wieder zurück in die Gegenwart Sauls und damit auch in seine frühere Rolle als Musiktherapeut (19,7). Doch in einer Wiederholung der zweiten Szene versagt erneut Davids Spiel angesichts des „bösen JHWH-Geistes“, und wieder kann er sich nur mit Mühe vor Sauls Speerwürfen retten (19,9f). Danach hören wir nichts mehr von David als Musiktherapeut.

Allerdings bewegen sich die drei Szenen in einem Umfeld, in dem Musik eine große Rolle spielt – doch nicht nur Musik allein, sondern auch die Vorstellung vom Geist Gottes und von einer Tätigkeit, die mit der hebräischen Wurzel *nb'* umschrieben wird.

Das Verb *nb'*, das nur im Nifal und Hitpael vorkommt, ist wahrscheinlich von dem Nomen *Nabi* denominiert.²³ Das Wörterbuch von Köhler und Baumgartner gibt für das Nifal „in prophetischer Verzückung sein“ und für das Hitpael „sich als [Nabi] gebärden, oft = rasen“ an. In beiden Fällen ist also an einen ekstatischen Zustand gedacht, der dann je nach Kontext positiv („Verzückung“) oder negativ („Raserei“) gewertet wird. Doch ist fraglich, ob das Moment des Ekstatischen im Wort selbst enthalten ist. Weder an den über 80 Stellen im Nifal noch an den 28 Stellen im Hitpael erfordert der Text selbst eine Wiedergabe mit „Verzückung“ oder „Raserei“. Als denominiertes Verb heißt es im engeren Sinn einfach „prophetisch reden“. Wegen der engen Verbindung mit einer Geistbegabung, die sich an den im Folgenden zu besprechenden Stellen zeigt, wähle ich „inspiriert reden“ als Übersetzung.

Eine erste Szene findet sich in 1 Sam 10,5f.10-13. Zunächst wird ein Geschehen von Samuel angekündigt, dann sein Eintreffen geschildert. Demzufolge stößt Saul beim Betreten des Ortes Gibea auf eine Gruppe von Prophetinnen und Propheten, vor denen her mit „Harfe und Handpauke, Flöte und Leier“ musiziert wird und die „inspiriert reden“ (*nb'* hitp) (V.5). Nach dieser Begegnung kommt der „Geist JHWHs“ über Saul, so dass auch er „inspiriert redet“ (V.6.10f). Nach einiger Zeit endet dann der Zustand der Geisterfüllung (V.13). Die Vorstellung ist offenbar die, dass die Musik bei der Prophetenschar den Zustand der Inspiration auslöst, auch wenn das ausdrücklich nicht gesagt ist. Doch wenn wir 2 Kön 3,15 hinzunehmen, wo ein Saitenspieler beigeht werden muss, damit Elischa prophezeien kann, dann liegt die Parallelität auf der Hand. Zugleich aber ist es bei Saul ein Gottesgeist, der seine Inspiration bewirkt.

Die nächste Szene ist dann schon die von Davids Berufung an den Hof Sauls. Auch hier gibt es einen „Geist von JHWH“; aber diesmal ist er ausdrücklich als „böse“ qualifiziert (1 Sam 16,14-16.23). Und wieder tritt Musik in Beziehung zu diesem Geist. Doch ruft sie ihn nicht hervor oder bestärkt ihn, sondern lässt ihn weichen (V.23).

Die zweite Szene mit David als Musiktherapeut, bei der die gewünschte Wirkung nicht eintritt, ist deshalb interessant, weil sie über die erste hinaus den Zustand Sauls näher schildert. Wieder ist es so,

²³ So KBL s.v.; *Jeremias*, Art. Prophet 7.

dass „der böse Gottesgeist“ über Saul kommt. Doch noch bevor David zur Leier greift, wird die Folge dieser Geisteinwirkung mit denselben Worten ausgedrückt wie in der Begegnung mit der Prophetenschar: Saul „redet inspiriert“ (*nb' hitp*) (1 Sam 18,10). Die dann zum Einsatz kommende Musik kann diesen Zustand nicht beenden. Die dritte Szene unterscheidet sich von der zweiten nur dadurch, dass zwar vom Geistbefall, jedoch nicht vom inspirierten Reden Sauls die Rede ist (19,9f).

Wie schon erwähnt ist damit Davids Rolle als Musiktherapeut bei Hof beendet. Doch noch einmal gerät Saul in eine ähnliche Situation wie zu Beginn seiner Laufbahn. Bei der Verfolgung Davids schickt er erst Boten und kommt dann selbst. Und jeweils befällt die Verfolger ein „Gottesgeist“, und jeweils „reden sie inspiriert“ (*nb' hitp*) (1 Sam 19,20f.23). Von Musik ist in dieser Szene allerdings nicht die Rede.

Nehmen wir diese fünf Szenen zusammen, dann zeigt sich, dass die Rolle des Gottesgeistes entscheidend ist. Er versetzt in allen Szenen Saul in einen inspirierten Zustand. In der ersten Szene spielt Musik eine Rolle, vielleicht löst sie sogar die Geisterfüllung der Prophetinnen und Propheten aus. Auch in den mittleren Szenen, den musiktherapeutischen, kommt Musik vor. Einmal vermag sie die Geisterfüllung zu beenden, zweimal nicht. Aufs Ganze gesehen heißt das, dass die Musik zwar verstärkend oder abschwächend wirken kann. Ausschlaggebend aber ist der Geist Gottes. Dessen Wirkung wird immer mit derselben Vokabel „inspiriert reden“ (*nb' hitp*) wiedergegeben, wobei *wir* diesen Zustand in der Regel unterschiedlich bewerten.

Nehmen wir den kanonischen Kontext ernst, dann ist auch der musizierende David von Gottes Geist erfüllt, allerdings anders als die Prophetenschar und Saul. Denn im Zusammenhang mit seiner Salbung durch Samuel „durchdringt“ Gottes Geist David „von diesem Tag an und weiterhin“ (1 Sam 16,13). David ist also dauerhaft geisterfüllt, während die Prophetinnen und Propheten und mit ihnen Saul nur vorübergehend vom Geist befallen werden. Nur für diesen Zustand wird hier die Vokabel „inspiriert reden“ (*nb'*) verwendet. Sie kann auf David aber auch gar nicht bezogen werden, weil er in den beiden musiktherapeutischen Stellen nicht singt, sondern nur die Leier spielt.²⁴

²⁴ Dass auch instrumentales Musizieren mit *nb'* nif bezeichnet werden kann (1 Chr 25,1-3), wird unten noch zu besprechen sein.

1.2 David als *Qina*-Sänger

Nachdem Davids musiktherapeutische Tätigkeit schon in 1 Sam 18,10-13 und 19,9f beendet ist, wird er nie wieder zur Leier greifen. Folgen wir der Erzählung der Samuelbücher, dann wird er erst nach dem Tod Sauls und Jonatans wieder musikalisch tätig. Doch nun erscheint er in einer ganz anderen Rolle. Er singt die Totenklage, mit dem hebräischen Fachausdruck als *Qina* bezeichnet, auf Saul und Jonatan (2 Sam 1,17-27). Wenig später singt er dann noch einmal eine *Qina*, diesmal auf den alten Heerführer Sauls, Abner, der nach Sauls Tod von dessen Sohn Ischboschet zu David übergelaufen und von Davids eigenem Heerführer Joab zur Begleichung einer alten Rechnung ermordet worden war (2 Sam 3,33f).

Davids Rolle in diesen beiden Szenen ist eine andere als die des Musiktherapeuten. Es ist aber noch nicht die des königlichen Sängers. Totenklagen singen entweder die von einem Todesfall Betroffenen selbst (so wohl die Vorstellung in Ez 26,17; 27,32; Am 8,10), in der Regel aber klagekundige Frauen. Ganz deutlich ist das in Jer 9,16, wo die Partizipialbildung „Klagefrauen“ vorliegt, und 9,19, wo es heißt, man solle die „Töchter“ lehren. Auch nach Ez 32,16 werden die „Töchter der Völker“ zur *Qina* aufgerufen. Daneben treten Propheten als Verfasser von Klageliedern auf, die metaphorisch über Völker gesungen werden (Jer 7,29; Ez 19,1.14; 27,2; 28,12; 32,2.16; Am 5,1; vgl. auch Jer 9,9; Ez 2,10). Singular ist die Vorstellung in 2 Chr 35,25. Demzufolge dichtet Jeremia eine *Qina* auf den toten Joschija, die dann von Sängern und Sängerinnen vorgetragen wird.

David rückt als Sänger zweier Totenklagen am ehesten in die Rolle, die oben als die von Begleitmusikern bezeichnet wurde. Das ist nicht abwertend zu verstehen. Denn vor dem Aufkommen des modernen Bildes des autonomen Künstlers (und dann vermehrt auch der Künstlerin) war alle Musik Begleitmusik. Sie war Teil umfassenderer Anlässe, ob religiöser oder weltlicher Art, die sie als wesentliches Element begleitete. Wahrscheinlich waren in der Regel die Musizierenden, Singenden und Tanzenden zugleich ihre eigenen Komponisten und Komponistinnen, Dichterinnen und Dichter, Choreografen und Choreografinnen. Anders als in der Moderne bis fast in die Gegenwart haben dabei offenbar immer auch Frauen eine wichtige Funktion gehabt. Auch David wird als derjenige präsentiert, der die beiden Totenklagen selbst dichtet und vorträgt.

So herausgehoben die Rolle Davids als Sänger von Totenklagen ist, es ist keine königliche Rolle. Nach 1 Sam 1 ist David auch noch gar

nicht König. Nach 1 Sam 3 ist er zwar schon König über Juda (2,4). Aber dennoch ist das Beklagen eines von seinem eigenen Heerführer heimtückisch Ermordeten (2,27) keine eben königliche Tat.

Zugleich fällt auf, dass keine Verbindung zu dem Musiktherapeuten David hergestellt wird. Der spielte Leier und sang und dichtete nicht, während wir beim Dichter und Sänger David zumindest nicht erfahren, ob er zu seiner eigenen Begleitung ein Instrument spielte. Ebensowenig lässt sich eine direkte Linie zu dem Psalmensänger David ziehen, auf den nun gleich einzugehen ist. Denn die beiden Totenklagen sind reine Gesänge auf die Verstorbenen, keine religiösen Lieder. In beiden wird Gott nicht einmal erwähnt.²⁵

1.3 David als königlicher Psalmensänger

Literarisch müssen wir bis zum Ende des zweiten Samuelbuches lesen, um David endlich in der Rolle des königlichen Psalmensängers zu erleben. In 2 Sam 22 wird das große königliche Dank- und Siegeslied mitgeteilt, das auch als Ps 18 überliefert ist, und gleich anschließend folgen Davids „letzte Worte“ (2 Sam 23,1-7), ebenfalls in poetischer Form gehalten. Die Überschrift situiert den Psalm in Kap. 22 in der Zeit, als David „aus der Hand aller seiner Feinde und der Hand Sauls“ errettet ist (V.1), also wohl „am Ende seines Lebens nach Rettung von seinem Hauptgegner Saul und allen seinen Feinden“²⁶. Und die „letzten Worte“ weisen naturgemäß ans Ende von Davids Regierungszeit.

Beide Texte unterscheiden sich deutlich von den Totenklagen, die David zur Zeit des Übergangs der Königsherrschaft von den Sauliden auf ihn sang. Jetzt geht es nicht um verstorbene Helden, sondern um Gott und seinen König. David ist, wie Klaus-Peter Adam seine Monografie zu Psalm 18 betitelt, der „königliche Held“, und es geht in dem Lied – so der Untertitel – um die „Entsprechung von kämpfendem Gott und kämpfendem König“²⁷. Auch in 2 Sam 23,1-7, in Davids „letzten Worten“, ist die Beziehung zwischen Gott und seinem König, dem „Gesalbten des Gottes Jakobs“ (V.1), denkbar eng. Allerdings besteht sie nicht in der Rolle des Königs als kriegerischer Held, sondern als ge-

²⁵ Zu Recht weist Seybold 150 darauf hin, „dass es profane Trauerklagen sind, die mit Liedern und Gebeten nach Art der Psalmen nichts oder nicht viel zu tun haben“.

²⁶ Hossfeld / Zenger 126.

²⁷ Adam 91.

rechter Herrscher (V.2), mit dem Gott in einem ewigen Bund steht (V.5).

In diesen beiden Liedern, also literarisch und wahrscheinlich auch sachlich erst kurz vor dem Ende der Davidgeschichte, begegnen wir David in der aus dem Orient so bekannten Rolle als königlicher Sänger. In sie sind von 1 Sam 16 an die anderen Rollen als Leier spielender Musiktherapeut und als dichtender und singender Begleitmusiker eingegangen. David ist Sänger wie viele orientalische Könige. Aber er ist mehr als sie. Die spätere Ikonografie wird alle diese Züge zusammenfassen, indem sie dem ein Instrument spielenden David die Königskrone aufsetzt.

Dass dieses zusammengesetzte Bild nichts Unvereinbares vereint, sondern sogar eine klare Mitte hat, klingt in Davids letzten Worten deutlich an. Ich hatte schon erwähnt, dass bereits der Musiktherapeut David als geisterfüllt gilt, weil nämlich seit seiner Salbung der Gottesgeist dauerhaft auf ihm liegt (1 Sam 16,13). Dieses Motiv nehmen nun ausdrücklich die „letzten Worte“ auf, wenn David sagt: „Der Geist JHWHs redet durch mich“ bzw. „in mir“, „sein Wort ist auf meiner Zunge“ (2 Sam 23,2). Jetzt wird zusammenfassend Davids gesamtes Reden und damit natürlich auch seine Musik als inspiriert qualifiziert. Darin sind seine Tätigkeiten als Musiktherapeut, als Leichenklagen singender Begleitmusiker und als königlicher Sänger zusammengehalten.

2. Die Psalmen

Von dem Bild des *David musicus*, das sich in den Samuelbüchern Schritt für Schritt aufbaut, bleibt in den Psalmen nur die letzte Stufe. Nicht umsonst singt David in 2 Sam 22 einen Psalm des Psalters. Und in den Psalmen selbst, die er als Sänger absolut dominiert, singt er keine Klagen auf verstorbene Helden – von musiktherapeutischer Tätigkeit ganz zu schweigen –, sondern nur noch religiöse Lieder.

Wird so auf der einen Seite das in den Samuelbüchern gewonnene David-Bild verkürzt, so wird es auf der andern Seite erweitert. Denn wenn wir alle 73 Psalmen, die in der Überschrift auf David bezogen werden, zusammennehmen, dann singt er unendlich häufiger als in der geschichtlichen Überlieferung der Samuelbücher. Noch enger wird der Bezug in den dreizehn Psalmen, die in ihrer „historisierenden“ Überschrift den Psalm in eine konkrete Lebenssituation Davids versetzen (Ps 3; 7; 18; 34; 51; 52; 54; 56; 57; 59; 60; 63; 142). Jetzt singt David nicht erst am Ende seiner Herrschaftszeit seinen ersten Psalm, wie in 2 Sam

22, sondern während seines gesamten Lebens. Genannt werden, nicht in der Reihenfolge der Psalmen, sondern der Erzählung in den Samuelbüchern, folgende Situationen: sein Versteck bei Michal (1 Sam 19,11f) in Ps 59; der Verrat seines Aufenthalts bei den Priestern in Nob (1 Sam 21f) in Ps 52; sein erster Aufenthalt beim Philisterkönig (1 Sam 21,11-16) in Ps 34 und 56; der Verrat der Sifiter (1 Sam 23,14-28) in Ps 54; seine Flucht in eine Höhle (1 Sam 24) in Ps 57 und 142; seine erfolgreichen Kriege (2 Sam 8,1-14) in Ps 60; sein Vergehen mit Batscheba und Natans Zurechtweisung (2 Sam 12) in Ps 51; die Flucht vor Absalom (2 Sam 15-17) in Ps 3 und 63; die Überbringung der Botschaft vom Tod Absaloms (2 Sam 18,19-32) in Ps 7; und schließlich die Zeit nach endgültiger Festigung seines Königtums in Ps 18.

Die Situierung zahlreicher Psalmen im Leben Davids und die Zuschreibung von über der Hälfte der Psalmen an ihn stellt nun aber nicht nur eine enorme quantitative Ausweitung dar. Sie verändert auch die Rolle Davids als Sänger gegenüber dem Bild der Samuelbücher. David ist nicht mehr nur der königliche Sänger, der Gottes Herrschaft und sein eigenes Königtum in enge Beziehung stellt. Er wird vielmehr zum exemplarischen Beter vor allem in Situationen von Not und Verfolgung, zum Sänger der *conditio humana*. Außer Ps 18 = 2 Sam 22 und außer Ps 60, der ein kollektives Gebet in Kriegsgefahr ist, lässt keiner der im Leben Davids situierten Psalmen an eine königliche Situation denken. Der David des Psalters ist nicht mehr primär der singende König, den wir aus dem alten Orient kennen, sondern der singende und betende Mensch in der Fülle seiner Notlagen. Der singende David der Samuelbücher war eine Ausnahmerecheinung: Musiktherapeut, Dichter von Totenklagen, königlicher Sänger. Mit dem David des Psalters – und nur mit ihm – können und sollen sich alle betenden Menschen identifizieren.

Und doch gehen die Aspekte, die in der Schilderung der Samuelbücher den musizierenden David ausmachen, nicht verloren. Sie werden in gewisser Weise aber transponiert. Denn zwar heilt der David des Psalters nicht durch sein Leierspiel. Aber auch das Gebet weist auf die Heilung, die zuletzt von Gott kommt, was ja auch im Hintergrund der musiktherapeutischen Szenen in 1 Sam 16-19 steht. So heißt es im Davidpsalm 30,3f:

JHWH, mein Gott, ich habe zu dir geschrien,
da heiltest du mich.

JHWH, du hast mein Leben aus der Scheol heraufgebracht,
mich zum Leben gerufen, als ich in die Grube hinabstieg.

3. Das Davidbild der Chronik

Noch einmal ganz neue Dimensionen gewinnt das Bild des *David musicus* in der Chronik. Keine der Traditionen aus den Samuelbüchern wird aufgenommen. Auch dichtet David in der Chronik selbst keine Psalmen mehr. Dennoch bekommt er eine überragende Rolle für das Musikleben Israels. Am konzentriertesten wird sie in 2 Chr 29,25-30 dargestellt, einem Text, der einen Gottesdienst zur Zeit Hiskijas schildert und zugleich „das intensivste Vorkommen von David außerhalb seiner Geschichte“²⁸ enthält. Die von David geschaffenen Einrichtungen, auf die sich Hiskija bezieht, umfassen drei Bereiche: die Einrichtung der Tempelmusik insgesamt, das Herstellen von Instrumenten und das Dichten von Texten.

David gilt der Chronik als der Stifter und Organisator der Tempelmusik, obwohl der Tempelbau selbst erst von Salomo durchgeführt wird. Schon bei der Überführung der Lade nach Jerusalem gibt David die entsprechenden Anweisungen (1 Chr 15,16; 16,4-6). Besonders beachtlich ist die Einsetzung der drei Sängerfamilien von Asaf, Heman und Jedutun durch David (1 Chr 25,1-3). Hier wird nämlich die hebräische Wurzel *nb'*, die in 1 Sam 10-19 eine so bedeutende Rolle spielt, wieder aufgenommen. Die Musik der Sänger ist inspiriert, sie gerät in die Nähe des Prophezeiens, ja die Sänger können auch als „Seher“ bezeichnet werden (1 Chr 25,5; 2 Chr 29,30; 35,15).²⁹

Neben der Organisation der Tempelmusik widmet sich David der Erfindung von Instrumenten. An mehreren Stellen werden von Davidersonnene Musikinstrumente erwähnt (Neh 12,36; 1 Chr 23,5; 2 Chr 7,6; 29,26f). In einem Nachtrag zum Propheten Amos wird hinzugesetzt, die in Samaria Luxusgelage abhaltenden Angehörigen der reichen Oberschicht hätten „sich Musikinstrumente erdacht wie David“ (Am 6,5); David ist hier also schon sprichwörtlich für den Instrumentenerbauer geworden.³⁰ Dabei beschränken sich Davids Erfindungen auf Becken, Leiern und Harfen, die von Leviten gespielt werden (2 Chr 29,25), während die von den Priestern geblasenen Trompeten schon älter sind. „Die Trompeten gehören nicht zu den ‚Instrumenten Davids‘, deshalb werden sie auch nie von Leviten gespielt“³¹.

²⁸ *Japhet*, 2 Chronik 377.

²⁹ Zum Verhältnis von Musik und Prophetie in der Chronik vgl. *Japhet*, 1 Chronik 399-401.

³⁰ Zum sekundären Charakter der Stelle vgl. *Jeremias*, Amos 83.

³¹ *Japhet*, 2 Chronik, 376.

Schließlich erscheint David in der Chronik zwar nicht mehr als Psalmsänger. Aber dass es eine Sammlung von Davidpsalmen gibt, wird vorausgesetzt. Denn in der Schilderung der Tempelweihe unter Salomo spielen die Leviten nicht nur die Instrumente, die David gemacht hatte, sondern singen auch „mit dem Lobgesang Davids in der Hand“, dem „Hallel Davids“, möglicherweise doch einer Sammlung von Davidpsalmen (2 Chr 7,6). Und auch in dem großen Gottesdienst Hiskijas, den wir schon mehrfach beigezogen haben, loben die Leviten Gott „mit den Worten Davids und Asafs, des Sehers“, also mit David- und Asaf-Psalmen, wie sie auch im kanonisch gewordenen Psalter enthalten sind (29,30).

So umfassend das Bild des *David musicus* in der Chronik gemalt wird, es muss noch einmal betont werden, dass dabei weder die Tradition vom Leierspielenden noch die des in aktuellen Lagen Psalmen singenden David aufgenommen wird. Ja man kann zurecht fragen, ob das chronistische Bild Davids überhaupt auf die Tradition vom Leierspieler zurückgeht oder nicht vielmehr an deren Stelle tritt.³² Der David der Chronik erinnert viel mehr an den mesopotamischen König Schulgi aus dem späten 3. Jahrtausend als an den Musiktherapeuten des 1. Samuelbuchs.

II. Die nachbiblische Wirkungsgeschichte

Diese kleine Studie über den Musiker David hatte ich mit einem Blick auf das Motiv des Harfe spielenden Königs David begonnen. Es hatte sich gezeigt, dass schon dies ein Komposit-Bild ist. Bei näherer Betrachtung wurde deutlich, dass in das Bild Davids vielfältige und sonst getrennte Traditionen eingehen, vom königlichen Sänger und Musikexperten über den Begleitmusiker bis hin zum Musiktherapeuten. Es hatte sich auch gezeigt, dass noch in den biblischen Textkomplexen selbst die verschiedenen Funktionen kaum vermischt werden. In den Samuelbüchern baut sich das David-Bild additiv auf, vom Musiktherapeuten über den Qina-Sänger zum Psalmisten, ohne dass er je zwei dieser Rollen gleichzeitig ausfüllen würde. In den Psalmen wird nur die eine Rolle als Psalmsänger aufgenommen, dann aber breit ausgeweitet und mit neuen Bedeutungsinhalten angereichert. In der Chronik schließlich werden diese David-Bilder gar nicht aufgegriffen. Dagegen wird David in den Rollen als Organisator der Tempelmusik, als Instru-

³² Vgl. dazu *Seidel* 80.

mentenerfinder und Dichter einer Psalmsammlung gezeichnet, die er weder in den Samuelbüchern noch im Psalter innehat.

Erst als die Bibel zum Kanon wird, setzt ein Prozess ein, in dem David alle Rollen, die er in der Bibel hat, zugleich zugeschrieben bekommt. Das beginnt bereits am Übergang zur Kanonisierung im Ps 151, der nicht mehr in den hebräischen Kanon aufgenommen wurde, wohl aber in die Septuaginta. In ihm stellt sich der Hirtenknabe David als einer vor, der Musikinstrumente erfindet oder herstellt. Hier werden also der Leierspieler des 1. Samuelbuches und der Instrumentenerfinder der Chronik miteinander kombiniert.³³

Noch weiter geht die Psalmenrolle aus der 11. Höhle von Qumran (11Q5).³⁴ In ihrer 27. Kolumne zählt sie auf, wieviele Psalmen David geschrieben hat: 3.600. Dazu kommen 446 Lieder für kultische Anlässe und vier Lieder, die „über den Besessenen“ zu spielen sind.³⁵ Daran fügt sie in der 28. Kolumne direkt den 151. Psalm an, wonach der Hirtenjunge noch vor dem Kampf mit Goliath Flöte und Leier gemacht hat. Hier kommen bereits fast alle Rollen zusammen, die David in der Bibel hat: Leierspieler und Musiktherapeut, Psalmendichter und Instrumentenerfinder.

Dass man sich in Qumran Davids Rolle als Musiktherapeut so vorstellt, dass er bestimmte Texte kennt oder erfunden hat, die „über den Besessenen“ zu spielen sind, zeigt schließlich ein Text aus den apokryphen Psalmen (11Q11). Hier wird in Kolumne V eine „Beschwörung im Namen JHWHs“ wiedergegeben, als deren Autor David angegeben wird.³⁶ Auch wenn der Name des beschworenen Geistes in einer Textlücke weggefallen ist, wird deutlich, dass er des Nachts kommt und mit bestimmten Worten so besprochen werden kann, dass er in der tiefsten Unterwelt verschwindet. Offenkundig hat man sich die Szene, wenn David gegenüber dem besessenen Saul zur Leier griff, so ausgemalt.

Wir können hier nicht der nachbiblischen Ikonografie des David-Bildes nachgehen, auch nicht der des musizierenden David. Sie ist vielfältig. Gerade der beschwörende David kann auch, ganz anders als in dem Qumran-Text, als Orpheus dargestellt werden, ohne Krone, nur auf der

³³ Und zwar, wie *Seidel* aaO betont, erstmalig.

³⁴ Zählung nach *García Martínez / Tigchelaar* 1178f.

³⁵ Nach *Seybold* 158 war das „Verzeichnis der literarischen Werke Davids ... wohl als Kolophon zum Psalter gedacht“.

³⁶ *García Martínez / Tigchelaar* 1202f.

Leier zwischen Tieren spielend.³⁷ Dominant aber ist, wie eingangs bereits erwähnt, der gekrönte, Psalmen singende Leierspieler. Dass dabei auch seine Rolle als Organisator der Tempel-Musik nicht vergessen wird, zeigen mittelalterliche Darstellungen des Leier spielenden David mit Krone, umgeben von den vier levitischen Sängern Asaph, Heman, Etan und Jedutun, die er nach der Chronik mit der Tempelmusik beauftragt hat (Abb. 5).³⁸



Abb. 5: David mit den levitischen Sängern nach einem angelsächsischen Psalter (11. Jh. Cambridge)

Die spätantiken und mittelalterlichen Bilder führen so zusammen, was sehr disparate Quellen hat, die weit hinter die biblische Zeit zurückreichen. Es ist aber das zusammengesetzte David-Bild der kanonischen Gestalt der Bibel, das solche Zusammenführung allererst nahelegt und möglich macht.

³⁷ Eine byzantinische Darstellung aus dem 4. oder 5. Jh. findet sich in *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Bd. 2, München u.a. (1989) Tafel XX vor Sp. 513.

³⁸ Beispiele in *Blankenburg* Abb. 43 sowie in dem Sammelband *Dietrich / Herkunft* 544.603.700.

Literatur:

- Adam, Klaus-Peter*: Der königliche Held. Die Entsprechung von kämpfendem Gott und kämpfendem König in Psalm 18, WMANT 91, Neukirchen-Vluyn 2001.
- Blankenburg, Walter*: Art. David, in: MGG Bd. 3, München / Kassel (1989) 39-47.
- Braun, Joachim*: Die Musikkultur Altisraels/Palästinas. Studien zu archäologischen, schriftlichen und vergleichenden Quellen, OBO 164, Freiburg Schweiz / Göttingen 1999.
- Dietrich, Walter / Herkommer, Hubert* (Hg.): König David – biblische Schlüsselfigur und europäische Leitgestalt, Freiburg Schweiz / Stuttgart 2003.
- García Martínez, F. / Tigchelaar, E.J.C.* (Hg.): The Dead Sea Scrolls Study Edition, 2 Bde., Leiden u.a. 1997/1998.
- Hossfeld, Frank-Lothar / Zenger, Erich*: Die Psalmen I. Psalm 1-50, NEB, Würzburg 1993.
- Hunziker-Rodewald, Regine*: David als Hirt. Vom „Aufstieg“ eines literarischen Topos, in: *W. Dietrich / H. Herkommer* (Hg.), König David – biblische Schlüsselfigur und europäische Leitgestalt, Freiburg Schweiz / Stuttgart 2003.
- Japhet, Sara*: 1 Chronik, HThKAT, Freiburg u.a. 2002.
- Japhet, Sara*: 2 Chronik, HThKAT, Freiburg u.a. 2003.
- Jeremias, J.*: Art. נָבִיא *nābī* Prophet, in: THAT II, 7-26.
- ders.*: Der Prophet Amos, ATD 24/2, Göttingen 1995.
- Jeremias, Jörg / Hartenstein, Friedhelm*: „JHWH und seine Aschera“. „Offizielle Religion“ und „Volksreligion“ zur Zeit der klassischen Propheten, in: *B. Janowski / M. Köckert* (Hg.), Religionsgeschichte Israels. Formale und materiale Aspekte, Gütersloh 1999 79-138.
- Keel, Othmar / Shuval, Menakhem / Uehlinger, Christoph*: Studien zu den Stempelsiegeln aus Palästina/Israel. Band III. Die Frühe Eisenzeit. Ein Workshop, OBO 100, Freiburg, Schweiz / Göttingen 1990.
- Keel, Othmar*: Studien zu den Stempelsiegeln aus Palästina/Israel. Band IV, OBO 135, Freiburg Schweiz / Göttingen 1994.

- Kienzle, Ulrike*: Orpheus – Dionysos – Christus. Literarisch-philosophische Metamorphosen von der Antike bis ins 20. Jahrhundert, in: *Musik und Kirche* 75 (2005) 80-89.
- Klein, Jacob*: The Royal Hymns of Shulgi King of Ur; Man's Quest for Immortal Fame, *Transactions of the American Philosophical Society* 71, Philadelphia 1981.
- Krispijn, Th.J.H.*: Beiträge zur altorientalischen Musikforschung I. Šulgi und die Musik, in: *Akkadica* 70 (1990) 1-27.
- Die Musik in Geschichte und Gegenwart, Bd. 2, München u.a. 1989.
- Nitsche, Stefan Ark*: König David. Sein Leben – seine Zeit – seine Welt, Gütersloh 2002.
- Riedweg, Christoph*: Pythagoras. Leben – Lehre – Nachwirkung. Eine Einführung, München 2002.
- Sadie, Stanley / Latham, Alison*: Das Cambridge Buch der Musik, deutsch von D. Kreye und Ch. Spiel, Frankfurt am Main ⁹1996.
- Seidel, Hans*: Musik in Altisrael. Untersuchungen zur Musikgeschichte und Musikpraxis Altisraels anhand biblischer und außerbiblischer Texte, *BEATAJ* 12, Frankfurt am Main u.a. 1989.
- Seybold, Klaus*: David als Psalmsänger in der Bibel. Entstehung einer Symbolfigur, in: *W. Dietrich / H. Herkommer* (Hg.), *König David – biblische Schlüsselfigur und europäische Leitgestalt*, Freiburg Schweiz / Stuttgart 2003, 145-163.
- Weippert, Helga*: Palästina in vorhellenistischer Zeit, *HdA* II, 1 München 1988.
- Wyss, R.L.*: Art. David, in: *LCI* I, Rom u.a. 1968, 477-490.