Zur Deutung einer Miniatur des goldenen Psalters in St. Gallen

Autor(en): **Reinle, Adolf**

Objekttyp: **Article**

Zeitschrift: **Unsere Kunstdenkmäler : Mitteilungsblatt für die Mitglieder der Gesellschaft für Schweizerische Kunstgeschichte = Nos monuments d'art et d'histoire : bulletin destiné aux membres de la Société d'Histoire de l'Art en Suisse = I nostri monumenti storici : bollettino per i membri della Società di Storia dell'Arte in Svizzera**

Band (Jahr): **20 (1969)**

Heft 3-4

PDF erstellt am: **28.03.2024**

Persistenter Link: https://doi.org/10.5169/seals-392990

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.
Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.
Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Ein Dienst der *ETH-Bibliothek*
ETH Zürich, Rämistrasse 101, 8092 Zürich, Schweiz, www.library.ethz.ch

http://www.e-periodica.ch

ZUR DEUTUNG EINER MINIATUR DES GOLDENEN PSALTERS IN ST. GALLEN

Von Adolf Reinle

Die Miniaturen des Psalterium Aureum, Cod. 22, um 880–890, der Stiftsbibliothek in St. Gallen sind 1878 durch Johann Rudolf Rahn in einer für ihre Zeit kostbaren Monographie herausgegeben worden[1].

Der Goldene Psalter, durchwegs mit Goldtinte geschrieben, enthält 16 Bilder, darunter 9 ganzseitige. Rahn sagt von ihnen: «Alle stehen in einer mittelbaren oder unmittelbaren Beziehung zu dem Inhalte des Psalters; in einer mehr allegorischen Form die einen, die andern als directe Illustration der geschichtlichen Begebenheiten, auf die sich die Psalmen beziehen» (S. 26). Fast alle Miniaturen rühmen David als Herrscher und als Diener Gottes. Solche gottesdienstliche Bilder sind: David als Schöpfer der Tempelmusik zwischen zwei Musikanten und zwei Tänzern. – Die Bundeslade wird durch zwei Ochsen zur Stiftshütte geführt. – Der Bau der Stiftshütte. – Die Bundeslade wird in der Stiftshütte niedergesetzt und David spielt dazu.

Rahn bietet in seiner Beschreibung der Miniaturen für jede die Ausdeutung, nur bei einer bleibt er unschlüssig: «Das letzte Bild auf Seite 150 zu Ende des LXIII. Psalmes (Vulgata) zeigt die Gestalten zweier Priester oder Propheten, umrahmt von einer länglich rechteckigen Bordüre, in den Streifen mit aufrechten Blättern, in den Ecken mit Rosetten, gelb auf einem grün und purpurn getheilten Grunde geschmückt, während die weiße Fläche, von der sich die Gestalten abheben, durch ein purpurnes Kreuz mit grünen und roth umränderten Kreisen in vier Felder getheilt wird. Beide Figuren sind durch weißen Bart und weiße Haare als Greise charakterisiert. Baarfuß stehen sie einander zugewendet, in der Rechten einen langen gelben Stab, in der Linken der Eine eine unbeschriebene Bandrolle, der Andere unter dem Arm ein grünes Buch mit gelbem Schnitte haltend. Untergewand und Mantel sind weiß, jenes mit blauen, dieses mit braunrothen Schatten belebt. Die Bedeutung dieser Gestalten wird kaum zu enträthseln sein. Stellen sie Priester vor, so wäre an Ebiather und Zadok zu denken; sind es Propheten, so könnten sie Gad und Nathan sein, welch' Ersteren die Chronik als Organisator der Tempelmusik und mit dem Letzteren als Geschichtsschreiber Davids nennt.» A. Merton hat diesen Deutungsvorschlägen einen weitern hinzugefügt; er sieht in den beiden Gestalten die Psalmendichter Asaph und Korah[2]. Seither haben sich – soweit ich sehe – die meisten Autoren darauf beschränkt, diese Vorschläge zu referieren oder überhaupt auf diese Miniatur nicht weiter einzugehen. Albert Knoepfli hat sie jedoch verdienstvoller Weise im 1. Band seiner «Kunstgeschichte des Bodenseeraumes» einer photographischen Reproduktion würdig befunden, sie vorsichtig «zwei greise Priester oder Propheten» unterschreibend[3]. Diese Reproduktion war es, die mich immer wieder beschäftigte und mich auf *zwei Fragen* hinführte: Erstens – was ist und was bedeutet der rahmenartige Hintergrund, vor dem die beiden Figuren stehen? Zweitens – wen ganz genau stellen diese zwei Gestalten dar und besteht zwischen ihnen und dem «Rahmen» eine Beziehung?

Fürs erste quälte mich einzig der «*Hintergrund*». Ohne zu einer gewissen Klarheit vorgestoßen zu sein, nannte ich ihn in der «Kunstgeschichte der Schweiz» Band I (1968), S. 287, einen «kreuzförmig geteilten Rahmen», vor dem die Figuren ständen.

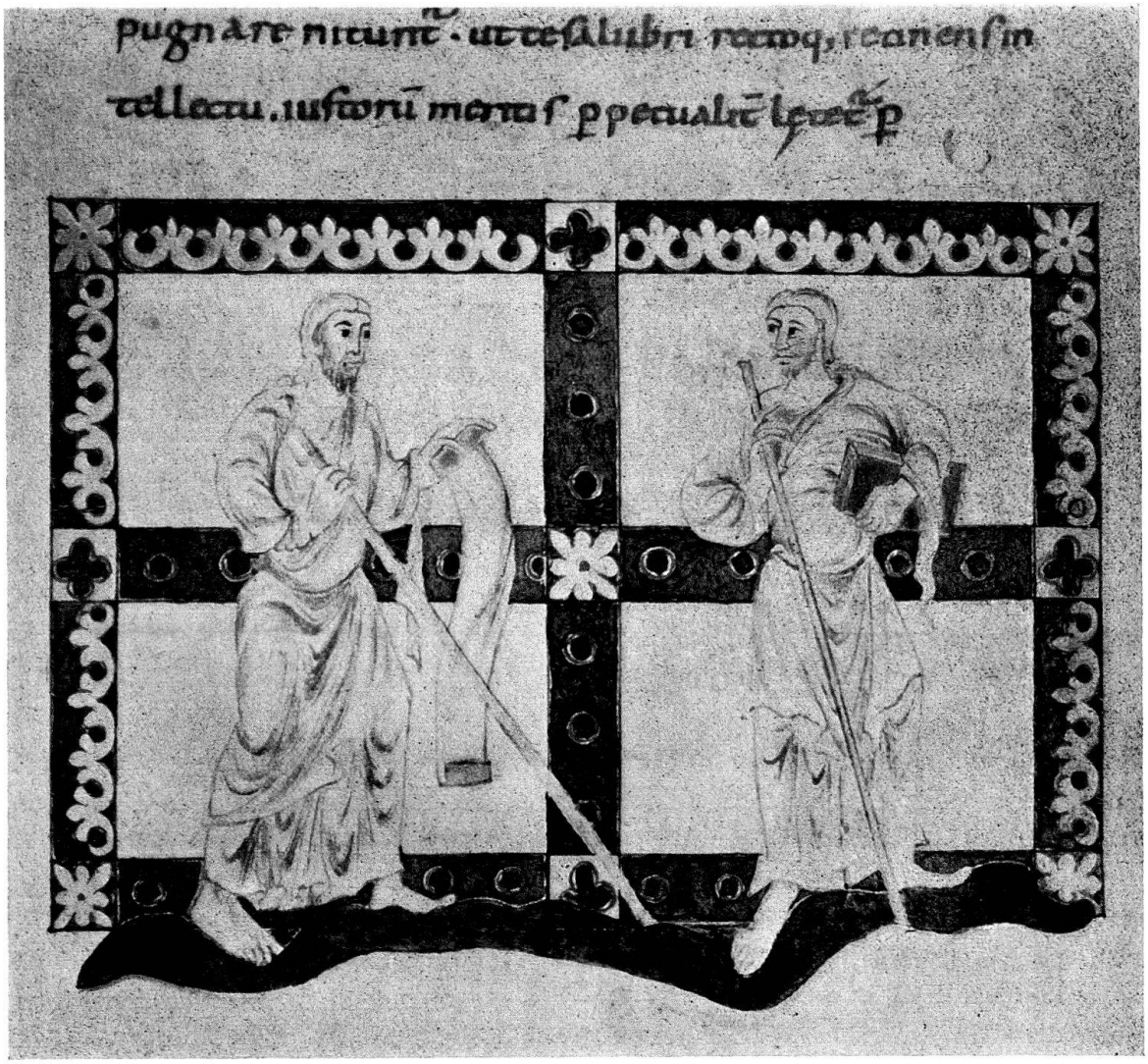


Abb. 1. Goldener Psalter der Stiftsbibliothek St. Gallen (Cod. 22, S. 150): Zwei Propheten

Ehe wir uns dessen genauerer Analyse zuwenden, sei auf die besondere künstlerische Qualität der Figuren hingewiesen. Von allen figürlichen Darstellungen des Psalterium Aureum sind sie in Proportion, Haltung und Bewegung die souveränsten. In der freien Art und Ponderation, wie sie auf dem wellenförmigen Stück Erdreich stehen, in der spannungsvollen, aber keineswegs abrupten Drehung der Körper, in deren Drapierung, in der Beziehung beider Figuren zueinander werden geradezu antikische, klassische Elemente sichtbar. Am nächsten liegt stilistisch die Gestalt Samuels in der Miniatur der Salbung Davids. Man fühlt sich über die Malerei hinaus an Bildwerke erinnert, an die Prophetengestalten romanischer Skulpturenzyklen, aber auch – und sicher mit noch besseren Gründen – an die karolingische Bildhauerei, die kleine der Elfenbeintafeln und die Großplastik in Stuck. Da die beiden Prophetengestalten der St.-Galler Miniatur im Prinzip hell leuchtend, nur farbig laviert erscheinen, gemahnen sie ganz besonders an transparent und nur teilweise gefaßte Stuckplastiken (vgl. solche Werke in Disentis, Müstair, Mals und Cividale).

Doch nun zum Hintergrund unserer Illustration. Rahn und stillschweigend wohl alle seitherigen Bearbeiter der Miniaturen des Goldenen Psalters sahen darin so etwas wie einen dekorativen Bildrahmen. Aber ist dies in karolingischer Zeit in solcher freier Kombination überhaupt möglich? Ich glaube kaum. Das straff durchgeformte, querrechteckige Gebilde ist meines Erachtens nicht als rahmendes Ornament aufzufassen, sondern als Darstellung eines Gegenstandes. Dieser ist mit verzierten Metallbändern gefaßt und unterteilt. Derart könnten kleinere und größere Objekte gestaltet sein, zum Beispiel ein Buchdeckel, ein Reliquienschrein, ein Tragaltar, ein Buchpult oder ein Antependium. In jedem Fall müßte man dann annehmen, der rätselhafte Gegenstand sei in einem andern Maßstab dargestellt als die Figuren, das heißt vergrößert. So etwas wäre zum Beispiel in moderner Werbe- oder Plakatgraphik durchaus geläufig, aber sicher nicht im 9. Jh.

Nehmen wir gleichen Maßstab an, so bleibt eigentlich nur – falls man nicht an ein wandschirmartiges Panneau denken möchte – das Motiv eines zweiflügeligen Tores. Auf die Darstellung des Türgewändes ist verzichtet, durchaus in Übereinstimmung mit den tatsächlichen Toren karolingisch-ottonischer Zeit, bei denen der Akzent nicht wie in der Romanik auf dem Portalgewände, sondern auf den Türflügeln liegt. Dies wird ja gerade an den Toren der Aachener Pfalzkapelle deutlich, mit ihrem schlichten rechteckigen Steingewände und den allein künstlerisch durchgeformten, gefelderten Bronzetüren. In den Miniaturen des Goldenen Psalters selbst erscheint das Thema des zweiflügeligen Tores noch viermal, wobei zum Teil die gleichen Ziermotive vorkommen, Kreislein und Vierpässe. Einmal als Palast-, einmal als Tempel- und zweimal als Stadttor. Auch hier sind jedesmal die Türflügel wichtig, die Gewände gänzlich vernachlässigt oder gar nicht dargestellt. In unserer Miniatur mit den beiden Propheten- oder Priestergestalten haben wir die sorgfältigste und detaillierteste Darstellung des Tormotivs im Goldenen Psalter. Mit besonderer Liebe sind die metallenen Zierdetails geschildert. Ohne Zweifel ist es kein Zufall, daß die senkrechte Mittelleiste den letzten Zierkreis der Horizontalleiste am linken Türflügel überschneidet, es ist die gut beobachtete Überlagerung durch den Türfalz.

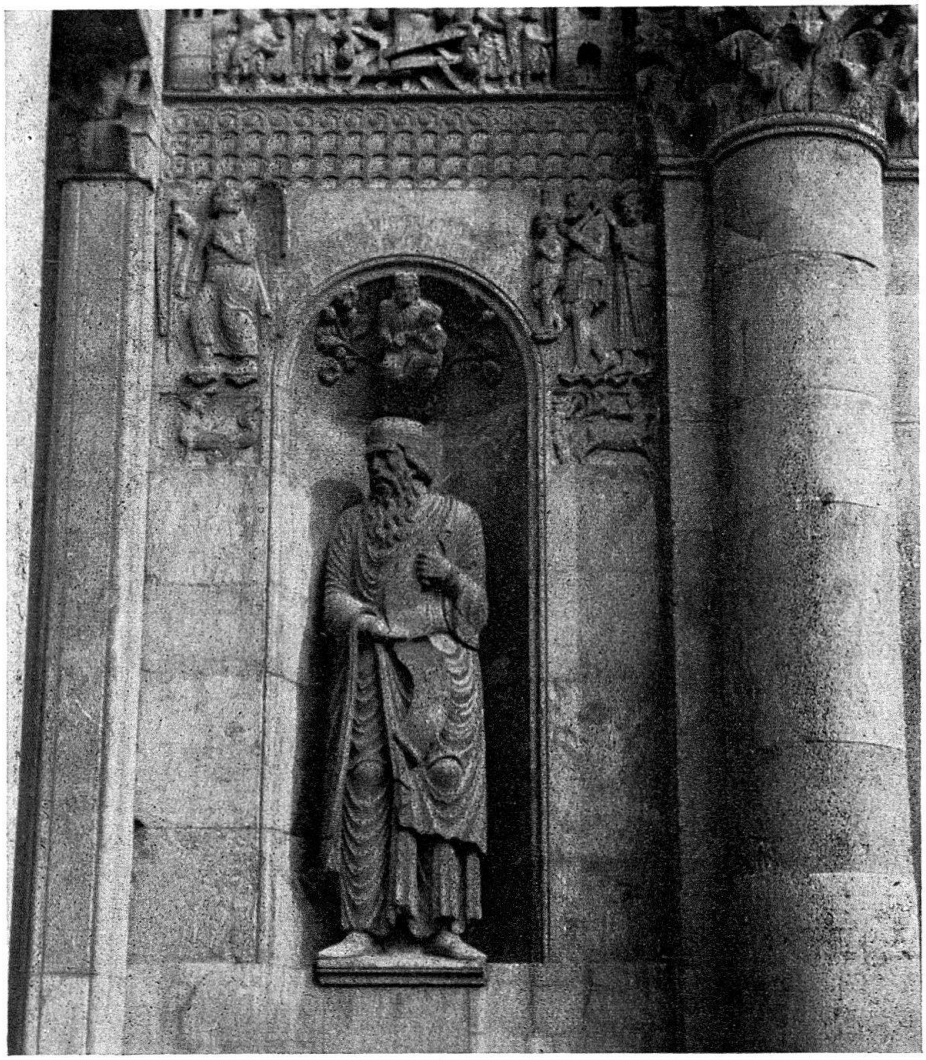
Die so strenge, hieratische und auch hermetisch geschlossene Türe hinter den beiden Gestalten muß natürlich eine symbolische, attributive Bedeutung haben, also weit mehr als nur malerischer Hintergrund sein. So kommen wir automatisch zur zweiten bisher ungelösten Frage, *wen denn die beiden Figuren darstellten.*

In der Regel nimmt ja die Psalter-Illustration Bezug auf bestimmte Stellen des benachbarten Textes. Es galt daher dort Umschau zu halten. Unsere Miniatur liegt unten auf S. 150, dort, wo nach den letzten Zeilen von Psalm 63 (Vulgata) noch Raum für ein Bild war. Auf der nächsten Seite oben beginnt Psalm 64. Da – nach neueren Begriffen der Buchillustration – die Miniatur wie eine Schlußvignette zu Psalm 63 wirkt, suchte ich erst dort nach einer Stelle, die zu ihr passen mochte, doch fand sich nichts dergleichen. Zudem schien mir, daß auch in den andern Fällen die Bilder eher ein Auftakt zu nachfolgenden Texten boten. So stützte ich mich denn zunächst auf Psalm 64, Vers 5: «Beatus, quem elegisti et assumpsisti: inhabitabit in atriis tuis». – «Glücklich der, den Du erwählt und erhöht. Er wird wohnen in Deinen Vorhöfen.» Gemeint sind die Priester, die der Herr zum Tempeldienst berief. Waren nicht die beiden Gestalten Vertreter dieses erwählten Standes und präsentierten sie sich nicht hier im Vorhof, vor dem Portal des Tempels?

Es war eine Scheinlösung und ich mißtraute ihr vorerst. Ich wollte die Miniatur im Original sehen und in ihrem textlichen Zusammenhang noch einmal alles überprüfen und vor allem das Problem meinem Freund und Kollegen, Stiftsbibliothekar Prof. Dr. Johannes Duft, vorlegen. Und in diesem Moment erst, durch seine Mitwirkung, ergab sich die eindeutige und meines Erachtens *unanfechtbare Lösung*. Es zeigte sich nämlich, daß über dem Anfang von Psalm 64 – analog zu allen andern Psalmenanfängen – ein rot geschriebener Einleitungstext steht. Die auf den ersten Blick unverfänglichen, nichtssagenden Worte «In finem, Psalmus David» ergänzte unser Freund so, wie im 9. Jh. jeder Mönch sie automatisch zu Ende gelesen hätte, nämlich mit: «canticum Hieremiae, et Ezechielis populo transmigrationis, cum inciperent exire». – «Gesang des Jeremias und des Ezechiel für das Volk im Exil, als sie auszuziehen begannen.» Damit haben wir nichts weniger als die eigentliche Bildunterschrift zu unserer Miniatur. Sie stellt – was bisher nie in Vorschlag gebracht worden war – *die beiden Propheten Jeremias und Ezechiel* dar, die zur Zeit der babylonischen Gefangenschaft und des Falles von Jerusalem (586 v. Chr.) lebten. Das hermetisch geschlossene Tor, das auf dem Bilde hinter ihnen steht, schien auf den ersten Blick ein Symbol des Ausgeschlossenseins, der Verbannung zu sein.

Das Thema der Türe ist naturgemäß symbolgeladen, sei es an Bauten selbst – Stadt-, Tempel- oder Kirchentor – sei es in seiner bildlichen Darstellung. Sepulkralen Charakter haben zum Beispiel die Tore an römischen, altchristlichen und frühmittelalterlichen Sarkophagen und an Bildwerken, die das Grab Christi zeigen. In der Renaissance von Donatello wieder aufgegriffen mit den plastisch durchgeformten, steinernen Scheintoren am Sockel des Reiterstandbilds des Gattamelata in Padua, welcher ein Mausoleum suggeriert. – Ein in Wort und Bild beliebtes Torsymbol des Mittelalters war sodann die «Porta clausa», das geschlossene Tor als Sinnbild der jungfräulichen Gottesmutter Maria. Dieses Symbol aber hatten die Theologen im Alten Testament bei Ezechiel gefunden. Der Prophet schildert in Kapitel 44, 1–3, als Teil seiner großen Tempelvision das östliche Tor folgendermaßen: «Hierauf führte er mich nach dem äußeren Osttor des Heiligtums zurück; dieses war verschlossen. Der Herr sagte zu mir: dieses Tor soll verschlossen bleiben. Es soll nicht mehr geöffnet werden, und niemand darf durch dasselbe eintreten; denn der Herr, der Gott Israels, ist durch dasselbe eingezogen. Darum soll es verschlossen bleiben. Nur der Fürst soll darin sitzen dürfen, um das Opfermahl vor dem Herrn einzunehmen. Durch die Vorhalle des Tores soll er eintreten und auf diesem Wege wieder hinausgehen.»

Die «Porta clausa» ist ein Symbol der Jungfrau Maria und erscheint daher inschriftlich oder bildlich im Zusammenhang mit Mariendarstellungen. Anderseits aber kann diese «Porta clausa» auch Attribut des Propheten Ezechiel sein, gleichfalls im Bild oder – häufiger – in Worten. Nur ein besonders eindrückliches Beispiel sei hier erwähnt, Benedetto Antelamis Statue links vom Hauptportal des Domes in Borgo San Donnino (alias Fidenza) anfangs 13. Jh.[4]. Auf der Schriftrolle, die der Prophet trägt, stehen nebst seinem Namen die Worte: «Vidi portam in domo domini clausam» (Ich sah die Pforte im Hause des Herrn geschlossen). Das ist einerseits eine Anspielung auf die benachbarte Kirchentüre, mehr noch aber ein Hinweis auf die kommende Muttergottes. Maria mit dem Kind sitzt direkt über seinem Haupt – also gleichsam als seine Vision gedacht – in einem blühenden und Früchte tragenden Strauch.



Fidenza, Borgo San Donnino. Prophet Ezechiel neben dem Hauptportal

Damit ist nun aber die Deutung des Tores hinter den Prophetengestalten Ezechiel und Jeremias in der Miniatur des Goldenen Psalters unausweichlich festgelegt. Es ist die «*Porta clausa*» aus der Tempelvision Ezechiels Kapitel 44, 1–3. Und so schließt sich auch der Kreis unserer Argumentation. Aus rein formalen Gründen postulierten wir zu Beginn, es sei der bisher als dekorativer Rahmen betrachtete Hintergrund der beiden Gestalten als geschlossene Türe zu deuten. Mit dem biblischen Text haben wir nachträglich die Bestätigung, daß es sich tatsächlich um eine «Porta clausa» handelt. Und mehr noch, man begreift jetzt auch, warum diese Türflügel so prunkvoll verziert sind. Es handelt sich nicht um irgendwelche irdische Stadt- oder Tempeltüren, sondern um *eine Vision.*

Die Miniatur im Goldenen Psalter ist damit gedeutet. Ich muß es mir versagen, sie hier in einen weiteren Zusammenhang einzuordnen und Fragen zu verfolgen, sie sich aufdrängen. Wie etwa: Ist die Türe unserer Miniatur einzig ein Hinweis auf die Ezechiel-Vision an sich oder bereits auch ein marianisch aufzufassendes Symbol? Aus welcher Zeit stammen die ältesten Darstellungen des Motivs der «Porta clausa»? Gibt es gedank-

lich Verwandtes in liturgischen und theologischen Manuskripten St. Gallens? Hat der Schöpfer der Illustration des Goldenen Psalters diese Illustration zu Psalm 64 *ad hoc* neu erfunden oder hat er sich wie für anderes auch hier an verlorene ostchristliche, spätantike Vorlagen gehalten? Unser Fall zeigt, wie eng im Mittelalter Texte und Bilder miteinander verbunden sind. Ich bat daher Kollege Duft, im Anschluß an diesen Aufsatz Grundsätzliches zur Psalter-Illustration im Hinblick auf das Psalterium Aureum mitzuteilen, da sich offensichtlich gegenüber Rahns Darlegungen neue Gesichtspunkte aufdrängen.

Anmerkungen:

[1] J. Rudolf Rahn, Das Psalterium Aureum von Sanct Gallen. Ein Beitrag zur Geschichte der karolingischen Miniaturmalerei. Herausgegeben vom Historischen Verein des Kantons St. Gallen. St. Gallen 1878.

[2] A. Merton, Die St.-Galler Buchmalerei vom 9. bis 11. Jh. Leipzig 1923. S. 40.

[3] Albert Knoepfli, Kunstgeschichte des Bodenseeraumes. Band 1. Konstanz und Lindau 1961. Abb. 19.

[4] Vgl. Geza de Francovich, Benedetto Antelami. Mailand-Florenz 1952. Band I, S. 325 und Band II, Tafel 235. – Mit der gleichen Inschrift die Ezechiel-Statue vom Anfang des 12. Jhs. am Dom in Cremona. Vgl. A. C. Quintavalle, Da Wiligelmo a Nicolò. Parma 1966. Tafel 16.

DER SCHLÜSSEL ZU DEN MINIATUREN DES GOLDENEN PSALTERS IN ST. GALLEN

Von Johannes Duft

Albert Knoepfli, dem diese Zeilen in Dankbarkeit gewidmet sind, hat viele verschollene und verlorene Schlüssel wieder gefunden oder gar neu geschmiedet. Er öffnete damit den Zugang zu einer Fülle bekannter und unbekannter, halb bekannter und falsch bekannter Kunstwerke, aber auch zu den Herzen jener, denen sie anvertraut sind. Diese Schlüssel vermochten nicht nur Geldquellen, sondern auch Geschichtsquellen zu erschließen. Das gilt gleicherweise für seine thurgauischen Kunstdenkmäler und für die Kunstgeschichte des Bodenseeraumes wie für seine theoretische und praktische Erforschung der Baugeschichte der St.-Galler Kathedrale.

In St. Gallen beschäftigten ihn neben den Monumenten stets auch die Dokumente. Einem solchen sei deshalb hier im Sinn der Quellenforschung nachgespürt: dem Glanzwerk der sanktgallischen Buchkunst im goldenen Zeitalter, nämlich dem *Psalterium aureum* (Codex 22 der Stiftsbibliothek), geschrieben und gemalt in oder bald nach dem Übergang vom dritten zum vierten Viertel des 9. Jhs.[1] Demselben Manuskript und demselben Problem gilt in der vorliegenden Festschrift der Beitrag von Adolf Reinle, der durch eine Wiedergabe in einem der Hauptwerke Knoepflis[2] veranlaßt worden ist; auf jenen sei hier ausdrücklich verwiesen.