

Psalterium Folchardi

Codices illuminati medii aevi 11

Psalterium Folchardi

(Stiftsbibliothek Sankt Gallen, Cod. 23)

Farbmikrofiche-Edition

Beschreibung der buch künstlerischen Ausstattung
von Christoph Eggenberger



Edition Helga Lengenfelder
München 1989

CIP-Titelaufnahme der Deutschen Bibliothek
Psalterium Folchardi : (Stiftsbibliothek Sankt Gallen, Cod. 23).
- Farbmikrofiche-Ed. / Beschreibung d. buchkünstler.
Ausstattung von Christoph Eggenberger. - München : Ed.
Lengenfelder, 1989

(Codices illuminati medii aevi ; 11)
4 Mikrofiches & Text
ISBN 3-89219-011-9

NE: Eggenberger, Christoph [Mitverf.]; GT

Copyright Dr. Helga Lengenfelder, München 1989

Alle Rechte vorbehalten

Ohne Genehmigung des Verlages ist es nicht gestattet, dieses Werk oder
Teile in einem photomechanischen oder sonstigen Reproduktionsverfahren
oder unter Verwendung elektronischer oder mechanischer Systeme
zu verarbeiten, zu vervielfältigen und zu verbreiten

Photographische Aufnahmen: Carsten Seltrecht, Fotostudio für Industrie
und Werbung, St. Gallen

Herstellung der Farbmikrofiches: Herrmann & Kraemer, Garmisch-Partenkirchen

Druck: Hansa Print Service, München

Binden: Buchbinderei Robert Ketterer, München

Printed in Germany
ISBN 3-89219-011-9

INHALT

DIE SCHREIB- UND MALSCHULE DES KLOSTERS ST. GALLEN	
Die Handschriften und ihre Datierung	7
DER FOLCHART-PSALTER CODEX 23 DER STIFTSBIBLIOTHEK ST. GALLEN	
Aufbau der Handschrift und Rekonstruktion des ursprünglichen Bildbestandes	9
Die Allerheiligenlitanei	
Die künstlerische Ausstattung	11
Der Psalter	
Die Zierseiten	22
Die Initialen	26
Verzeichnis der Initialen	28
SCHLUSS	33
ANMERKUNGEN	34
BIBLIOGRAPHIE	36
ANHANG	
Kodikologische Beschreibung des Folchart-Psalters	40
Inhalt	40
FARBMIKROFICHE-EDITION	
Einband, Spiegel, pag. 1 - 95	Fiche 1
pag. 96 - 193	Fiche 2
pag. 194 - 291	Fiche 3
pag. 292 - 368, Spiegel, Einband	Fiche 4

DIE SCHREIB- UND MALSCHULE DES KLOSTERS SANKT GALLEN

Die Handschriften und ihre Datierung

Der Folchart-Psalter (Codex Sangallensis 23) gehört zu den seltenen datierbaren Handschriften, auch wenn diese Datierung die Spanne von zwanzig Jahren, von 864 bis 883, umfaßt; und wenn man die Handschrift als ein Auftragswerk des Abtes Hartmut ansieht, - und ich sehe keine andere Möglichkeit für ein derartiges Prunkwerk -, verringert sich die Spanne auf die zwölf Jahre seiner Amtszeit, von 872 bis 883.¹ So oder so sind dies knappe Perioden in einer Zeit, wo wir so wenige Anhaltspunkte über die künstlerische Entwicklung besitzen. Ein Blick auf die detaillierte Zeittafel von Walter Berschin erweist sich als aufschlußreich: Viele feste Daten sind vermerkt, bei allen Kunstwerken mußte ein "ca." vorangestellt werden: um 870 der Folchart-Psalter, um 880 der Goldene Psalter (Cod. Sang. 22), - den ich etwas später datiere -, und unter Abt Salomon III., 890-920 das Evangelium Longum (Cod. Sang. 53).² Die Paläographen nehmen für sich in Anspruch, die Schriften auf Jahrzehnte genau datieren zu können. Der Kunsthistoriker gibt sich vorsichtiger und stellt aus seiner Erfahrung in Rechnung, daß immer wieder und überall Stilverspätungen zu beobachten sind. Wichtiger noch ist die Wiederholung fester Formen, gerade im Rahmen einer noch jungen Malschule.

So sind die Unterschiede zwischen der Initiale I des Evangelium Longum, pag. 6, und der Initiale P im Folchart-Psalter auf pag. 335 weniger bedeutend und weniger aussagekräftig als die offensichtlichen Gemeinsamkeiten, die Ähnlichkeit in der Art und Weise der künstlerischen Aufgabe.³ Zu bedenken ist im weiteren die Problematik von "Zentrum und Peripherie", die im Falle St. Gallens besonders akzentuiert erscheint. Das Kloster St. Gallen kann mit den mächtigen Äbten Grimald (841-872) und Salomon (890-919) als ein Zentrum zunächst der ostfränkischen Machtentfaltung bezeichnet werden,⁴ dann auch im geistigen Bereich, vor allem im dichterischen und musikalischen, auch im architektonischen Bereich, mehr als auf dem Gebiet der Malerei. Doch da ist gleich anzufügen, daß wir viel zu wenig wissen. So können wir die künstlerische Qualität der Ausmalung des Gozberts-Münsters nicht beurteilen, es sind sogar Zweifel erlaubt daran, ob die Distichen im Codex C 78 der Zürcher Zentralbibliothek wirklich als Tituli der Hochgadenmalereien anzusehen sind.⁵ Und nur indirekt zu erschließen sind die Malereien an der Chorstirnwand. Rudolf Schnyder und der Schreibende meinen, daß die Tuotilo-Elfenbeine einen Abglanz dieses Bildprogrammes darstellen.⁶

Diese Argumentation zeigt auch deutlich, wie fragwürdig die Versuche einer genauen Datierung der nicht datierten Monumente wirken müssen. Das Gozbert-Münster wurde in den Jahren 830-837 (839) gebaut. Sechzig Jahre später berief sich der erfahrene und viel gereiste Künstler und Gelehrte Tuotilo, der *uomo universale* der karolingischen Renaissance *par excellence*, auf die Ausmalung der Chorwand. Und Renaissance-Elemente sind auch im Folchart-Psalter vielfältig zu beobachten: Nie ist in diesen Jahrhunderten eine Darstellung des schreibenden David einem Zufall zuzuschreiben.

Wir stehen vor dem einzigartigen Phänomen der Rückbesinnung und gleichzeitig der eigenwilligen Ausschau in neue künstlerische Gefilde. Die karolingische Renaissance im engeren Sinne gehört längst der Vergangenheit an, es ist ein letztes Aufbäumen, ein spätkarolingischer Höhepunkt. Wie aus dem Nichts tauchen die Meisterwerke der Buchkunst in St. Gallen auf, die Vorstufen, wie der Wolfcoz-Psalter (Cod. Sang. 20), hätten diesen künstlerischen Aufschwung nicht ahnen lassen.⁷

Diese für eine Klosterschule ungewöhnliche Situation erklärt denn auch das homogene Ineinandergehen in paläographischer, stilistischer und ikonographischer Hinsicht. Die Schrift des Evangelium Longum ist genausowenig wie seine Initialen von denjenigen im Folchart-Psalter und im Goldenen Psalter scharf zu unterscheiden. Die Nuancen, die sich verschieben, gehen auf die unterschiedlichen Schreiber-Persönlichkeiten zurück. Es sind Mönche am Werk, die kaum eine spezifische Ausbildung genossen haben. Sie verrichten ihre Arbeit zum Lobe Gottes. Sie benützen dazu die Vorlagen, die im Kloster zur Verfügung stehen, oder die sie auf Reisen zu Gesicht bekamen.

Der Goldene Psalter stellt einen weiteren Höhepunkt sanktgallischer Buchkunst dar, noch vor dem Evangelium Longum, aber durch den vermuteten Anteil Tuotilos vielleicht doch mit diesem in engem Zusammenhang.⁸ Folchart-Psalter und Goldener Psalter stellen zwei Höhepunkte der gleichen Schule dar. Folchart bezieht sich bewußt auf die spätantike Tradition der *Codices purpurei*, wir werden sehen, wie sehr die Allerheiligenlitanei auf Vorbildern in der Art eines Codex Rossanensis (Rossano, Biblioteca Capitolare) beruht, jenem Purpurevangeliar des 6. Jahrhunderts aus dem östlichen Mittelmeerraum. Auch die Auftraggeber, Schreiber und Künstler des Goldenen Psalters lassen sich für die Frontispizbilder leiten von spätantiken Vorbildern.

Die durchgehende Goldschrift auf dem hellen Pergament erzeugt nicht jene prunkvolle, ehrwürdige Ausstrahlung, wie dies die Gold- und Silberschrift auf Purpur, auf Pseudo-Purpur - wir kommen darauf zurück -, im Folchart-Psalter tut. Sicher sind verschiedene stilistische Ähnlichkeiten in der figürlichen wie in der Initial-Malerei festzustellen. Doch es sind recht allgemeine Ähnlichkeiten, die sich ohne weiteres über einige Jahrzehnte halten konnten. Und die Zeichnung des Paulus in Cod. Sang. 64, oder die Miniaturen des St. Galler Evangeliiars Codex 17 der Stiftsbibliothek

Einsiedeln zeigen, wie treu die St. Galler Künstler ihrem an der Steinach entwickelten Idiom geblieben sind. Und noch klarer wird das Festhalten am gleichen Stil, wenn man die Werke der Hofschule Karls des Kahlen bezieht, die in St. Gallen eine unauslöschliche Wirkung hinterlassen haben. Bernhard Bischoff weist auf das französische Element in der Schrift des Goldenen Psalters hin, auf Parallelen aus der Umgebung von Metz und Reims.⁹ Der Paläograph bestätigt, was die Analyse der künstlerischen Quellen ergeben hat. In der kunsthistorischen Analyse kann präzisiert werden, daß sicher keine Künstler aus jenen Regionen in St. Gallen tätig waren, sondern daß die St. Galler Künstler vielmehr genaue Kenntnisse der Werke aus der Umgebung Karls des Kahlen hatten. Dies bezieht sich auf Handschriften wie den Utrecht-Psalter (Utrecht, Universitätsbibliothek, Cod. 32) oder das Ebo-Evangeliar (Epernay, Bibliothèque Municipale, Ms. 1), dies mag sich auch beziehen auf Werke wie den Stuttgarter Bilderpsalter (Stuttgart, Württembergische Landesbibliothek, Bibl. fol. 23), der ja in Paris entstanden ist. Zur Hofkunst Karls des Kahlen führen zudem manche Elemente der Elfenbein-Schnitzereien Tuotilos.¹⁰

Das dichte und beziehungsreiche Netz, in welches so die Klosterschule gerät, läßt St. Gallen zum Ende des 9. Jahrhunderts und um die Jahrhundertwende zu einem lebendigen Zentrum werden, das die Errungenschaften früherer Zentren in sich aufgesogen und zu eigenständigen Synthesen verarbeitet hat.

DER FOLCHART-PSALTER CODEX 23 DER STIFTSBIBLIOTHEK ST. GALLEN

Aufbau der Handschrift und Rekonstruktion des ursprünglichen Bildbestandes

Bei der Schilderung des Aufbaus der Handschrift und der Inhalte können wir uns weitgehend auf die Vorarbeiten von Peter Ochsenbein und Beat von Scarpatetti stützen (siehe Anhang).

Die ersten Seiten des Codex, pag. 1 bis 6, bestehen aus jüngerem Pergament, der ursprüngliche Bestand setzt mit pag. 7 ein. Auf dieser Seite beginnt auch die Allerheiligenlitanei. Diese Feststellung ist von Bedeutung, denn mit Sicherheit fehlt heute der Frontispiz, der mehrere Seiten umfassen könnte, mindestens aber ein Bild aufwies: die Darstellung der *Maiestas Christi* oder ein Autorenporträt Davids. Die beiden Büsten auf pag. 7 verlangen nach einem Pendant auf der gegenüberliegenden Seite. Auch ohne dieses Indiz wäre es undenkbar, daß Auftraggeber und Künstler die Prunkhandschrift mit der Allerheiligenlitanei eröffnet hätten. Wohl stellt die Abfolge der Arkaden, in welche die Litanei eingefügt ist, einen architektonisch

ausgestalteten Vorhof dar, den es zu durchschreiten gilt, will der Leser zu den Psalmen vordringen. Es fehlt aber das Eingangstor zu diesem Vorhof oder Atrium.

Die Ausschließlichkeit, mit der im Goldenen Psalter jede direkte bildliche Anspielung auf Christus und sein Leben vermieden wird, ist dem Folchart-Psalter fremd. Wohl konzentriert sich sein szenisches Bildprogramm ebenfalls auf Episoden der Davids-Vita, den Einzug der Bundeslade in Jerusalem und David mit den Mitsalmisten als Autorenbild, doch sind die Szenen eingebettet in die Folge der zwölf Apostel. Es steht außer Zweifel, daß in den Arkadenlünetten die Apostel dargestellt sind, und nicht etwa Propheten oder eine andere Zwölfergruppe. Deutlich erkennbar erscheinen vor allem Petrus mit dem langen Haar, dem zweigeteilten Bart und dem Kreuzstab, links, und Paulus mit der Stirnglatze und dem Buch, rechts auf pag. 7. Die Apostelfürsten rufen nach einem Bild Christi auf der gegenüberliegenden Verso-Seite, wohl in Form einer monumental gestalteten *Maiestas Christi*.

Dem Versuch, das fehlende Frontispiz-Bild zu rekonstruieren, kommt einige Bedeutung zu, auch im Hinblick auf die reife künstlerische Leistung im späteren Goldenen Psalter.

Das David-Bild auf pag. 2 des Goldenen Psalters stellt nachweislich den ursprünglichen Auftakt der Handschrift dar.¹¹ Das Bild wurde auf eine Versoseite gemalt, die Rückseite, pag. 1, blieb als Respektabstand leer; das Folio ist zwar liniert, stellt aber ein in keine Lage eingebundenes Einzelblatt dar. Andere Schulen kennen das Repräsentationsbild, das auf ein nicht-liniertes Blatt gemalt wurde, um das Bild in seiner Wirkung durch die Linien nicht zu beeinträchtigen. So weit ist man in St. Gallen nicht gegangen, doch die Mönche haben ein Einzelblatt für das Frontispiz-Bild reserviert.

Wir dürfen davon ausgehen, daß diese Praxis schon im Folchart-Psalter angewandt wurde. Mit anderen Worten, es liegt nahe, ein Einzelblatt mit der Darstellung der *Maiestas Christi* auf der Versoseite gegenüber der heutigen pag. 7 zu rekonstruieren.

Für die Rekonstruktion des Bildes stehen uns die *Dedicatio* im Einsiedler Codex, die Tuotilo-Tafel und die beiden David-Bilder des Goldenen Psalters, pag. 2 und 39, zur Verfügung; letzteres umfaßt ja auch die Bedeutung Davids als Vorläufer Christi.¹² Zudem muß man sich in diesem Zusammenhang an das Bild in der Art der monumentalen Davids-Miniatur des Goldenen Psalters, pag. 2, erinnern, auch was die architektonische Rahmung angeht. Im David-Frontispiz des Goldenen Psalters und in der Einsiedler *Dedicatio* fällt das schräg gestellte, mennigfarbene *Suppedaneum* auf. Die dynamische, raumschaffende Wirkung dieses Bildelementes paßt nun auch ausgezeichnet zur bewegten Darstellung der Apostel im Folchart-Psalter. Wir haben dabei eine typische Form einer disputierenden Apostelfolge vor uns, die in eben diesen französischen Stammländern Karls des Kahlen wirksam war (siehe unten).

Die Rekonstruktion bezieht auch die Farbigkeit mit ein, der orange Fußschemel würde dem gleichfarbigen Buch in Paulus' Händen antworten. Man kann noch weitergehen: Die beiden Apostelfürsten unterscheiden sich in ihrer sorgfältigen künstlerischen Ausführung von den übrigen Büsten. Dabei ist sowohl die präzise Zeichnung zu nennen, wie die ausgewogene, auf Symmetrie bedachte Farbwahl. Petrus trägt ein blaues Gewand und einen grünen Mantel, Paulus gerade umgekehrt den blauen Mantel über dem grünen Untergewand. Eine derartige Verfeinerung ist sonst nur noch im Widmungsbild auf pag. 12 zu beobachten, das man naturgemäß besonders sorgfältig gestaltete (siehe unten). Das Grün findet sich auch im Frontispiz-Davidbild des Goldenen Psalters; nur das intensive Blau fehlt dort. Es ist das gleiche Blau, das bei der Analyse der Initialen als angebliche spätere Übermalung Verwirrung gestiftet hat. Zusammen mit dem Silber trägt dieser Ton zu jenem Farbklima bei, das sich vom jüngeren Psalterium aureum so grundlegend unterscheidet. Man kann sich fragen, ob der häufige Gebrauch von Blau einen Hinweis auf die Reichenau bedeutet. Im dort um 900 entstandenen Berner Prudentius (Bern, Burgerbibliothek, Codex 264) gehört Blau zu den charakteristischen Farbkonstanten.¹³ In diese Überlegungen einzubeziehen ist im weiteren das nach wie vor rätselhafte David-Nathan Bild im Psalter Codex C 12 der Zürcher Zentralbibliothek.¹⁴

Die Farbsymmetrie stellt natürlich keine neue Erfindung der St. Galler Maler dar. Vielmehr sehen wir darin einen erneuten Hinweis auf die direkten oder indirekten spätantiken Vorbilder, die in der St. Galler Malschule wirksam waren. Das naheliegendste Vergleichsbeispiel stellt wiederum die erwähnte illustrierte Prudentius-Ausgabe dar. Die Reichenauer Maler haben sich am Original des Jahres 405 - oder an einer wenig späteren zweiten Auflage - orientiert. Pag. 82 und 83 zeigen das Übergreifen dieser Symmetrien über eine Doppelseite hinweg, wie wir dies in den wenigen erhaltenen Originalen der spätantiken Buchmalerei auch fassen können. Und so liegt es nahe, auch das zu rekonstruierende Maiestas-Bild des Folchart-Psalters in farblicher Symmetrie zum Beginn der Allerheiligenlitanei auf pag. 7 zu sehen.

DIE ALLERHEILIGENLITANEI

Die künstlerische Ausstattung

Heute also stößt der Leser erst auf pag. 7 auf den ursprünglichen Bestand, die später zugefügten Pergamentseiten 1 bis 6 sind leer geblieben; vielleicht waren sie für spätere Eintragungen bestimmt. Wie die Untersuchung der Benützungsgeschichte durch Peter Ochsenbein ergeben hat,¹⁵ hat die Handschrift während Generationen und bis ins 16. Jahrhundert zur Aufnahme von Texten und Notizen gedient. Das Buch ist ein lebendiger Organismus, ein historisch gewachsenes Gebilde, vergleichbar mit den auch am Bodensee beliebten Verbrüderungsbüchern. Der Goldene Psalter

dagegen wurde in kurzer Zeit abgeschlossen und später nicht mehr angetastet, ein wesentlicher Unterschied, der ins Auge sticht. Ganz offensichtlich war mit dem Goldenen Psalter das Andenken an ein besonderes Ereignis verknüpft, das Buch war ein Monument, das respektvoll in dem damals geschaffenen Bestand belassen wurde.

Die Frage wurde aufgeworfen, ob die Litanei im ursprünglichen Bestand der Handschrift am Schluß eingebunden war?¹⁶ Sicher ist der heutige Bestand arg gestört. Verschiedene Gründe sprechen aber gegen eine solche Annahme: Die prunkvolle Ausgestaltung in den architektonischen Rahmenformen lassen sie zur sakralen Abgrenzung, zum Vorhof werden. Die fehlende Bildseite zur Linken der Apostelfürsten muß, wie erwähnt, ein bedeutendes und inhaltsschweres Bild gewesen sein, eben ein Frontispizbild und nicht eines an beliebiger Stelle, das schon gar nicht am Schluß des Bandes hätte eingefügt werden können.

Die erste erhaltene Seite, **pag. 7**, war für damalige und ist für Augen des 20. Jahrhunderts noch immer prunkvoll genug: Gold- und Silberschrift auf Purpurgrund, Säulenstellungen, Arkadenbogen, beide mit Gold- und Silber-Ornamenten ausgefüllt, die Arkadenlünetten mit grüner Farbe hinterlegt als Folie für die Darstellung der Apostelfürsten, in den Zwickeln ragen Kandelaberbäume empor bis an den obersten Rand der Pergamentseite (wobei deutlich wird, daß die Seite zu einem späteren Zeitpunkt beschnitten wurde). Der Erhaltungszustand kann nicht als schlecht bezeichnet werden, doch muß die Schwarzoxydierung des Silbers in Rechnung gestellt werden: Sie schmälert die Wirkung der prunkvollen Kostbarkeit dieser Seite in hohem Maße.

INCIPIT . LAETANIA . KYPIE EΛEHCON . XPE EΛEHCON . KYPIE EΛEHCON. hebt die Litanei an. Damit wird der Anspruch deutlich, das geistige und geistliche Niveau, das erreicht werden will. Das griechische Kyrie färbt ab auf das Wort *LAETANIA*, anstelle von "litanía" oder "letania". Das Kyrie steht gleichsam als Bildtitulus für die zu rekonstruierende Christusdarstellung auf der gegenüberliegenden Seite.

Die äußere Form der Litaneibogen läßt sich ohne Mühe herleiten von den Canones-Bogen der Evangeliare, wie sie auch in St. Gallen geläufig waren - Codex Einsiedeln 17 ist ein nahes Beispiel. Es zeigt auch, wie die Künstler die Bogen als Bedeutungsträger benutzt haben, so mit der Darstellung des Pfauenpaars oder des vermuteten Porträts des heiligen Ulrich von Augsburg auf pag. 16.¹⁷ Die Kanonbogen konnten in den Lünetten die Evangelisten oder deren Symbole zeigen, auch dafür mußte der St. Galler Maler keine neue Form schaffen. Was aber zumindest ungewohnt erscheint, ist die Auszeichnung der Schriftflächen, kurz der Purpurgrund; er war für die Listen der gleichlautenden Evangelienstellen nicht erforderlich. Der Purpurgrund mit seiner ganzen repräsentativen königlich-kaiserlichen Kraft hat aber seinen Sinn bei der Anrufung Gottes, Christi und des Heiligen Geistes, der Trinität, der Maria, der Erzengel und aller Heiligen und Märtyrer.

Der Maler stand vor einem in St. Gallen bisher nicht gelösten Problem, der Herstellung einer Purpur-Handschrift. Er mußte eine solche als Vorbild vor sich haben oder auf Reisen gesehen haben. Die St. Galler Mönche hatten nicht die Möglichkeiten einer Hofschule, sie konnten sich die seltenen und teuren Purpurschnecken nicht beschaffen. Sie imitierten den Purpur mit einer Pflanzenfarbe, mit dem Folium. Damit konnte man malen, was mit dem originalen Purpur nicht möglich war, aber man konnte damit nicht das ganze Pergamentfolio tränken und einfärben, wie dies im originalen Purpurbad geschah. Dieser Umstand bedingte auch eine formale und stilistische Umstellung, die der Maler zu einer überzeugenden Lösung führen konnte. Er malte lediglich die Zwischenräume zwischen den Säulen mit Folium aus, um dann mit Gold und Silber die Litanei schreiben zu lassen. Den Hintergrund der Lünetten mit den David-Szenen und den Apostelbüsten dagegen sparte er aus und färbte ihn grün. Dadurch entstand ein räumlicher Effekt, der die Purpurflächen zu plastisch hervortretenden Tafeln, zu Porphyrlplatten werden läßt, was eine nicht unerwünschte Steigerung der kostbaren Wirkung bedeutete. Die Szenen, mehr aber noch die Büsten, treten hinter den Platten zurück.

Diese Beobachtung ist entscheidend, wenn wir nach dem Aussehen des Vorbildes fragen: Es ist keine geringere Handschrift - oder ein eng verwandtes Beispiel - als der Codex Rossanensis, das Purpurevangeliar im Kathedralschatz von Rossano in Kalabrien.¹⁸

Das im 6. Jahrhundert in Syrien entstandene Evangeliar ist nur als Fragment erhalten geblieben, welches das Matthäus- und das Markus-Evangeliar umfaßt. Zu den Evangelientexten leitet ein Bild-Vorspann mit der Wiedergabe ausgewählter Szenen aus dem Leben Christi. Darunter erscheinen jeweils vier Büsten von alttestamentlichen Autoren; sie halten mit einer Hand eine Schrifttafel mit Texten aus ihren Büchern, die in typologischer Beziehung zu den Evangelien Szenen stehen.

Man könnte sagen, daß die Anordnung im Folchart-Psalter sich inhaltlich gerade umgekehrt präsentiert: Das Ensemble von Allerheiligenlitanei und Apostelreihe steht als typologisches Element der Zeit *sub gratia* den nachfolgenden Psalmen der Zeit *sub lege* gegenüber, während im Codex Rossanensis die alttestamentlichen Figuren den Evangelien vorangehen. Entscheidender aber ist die verwandte Gestaltung der Kombination von Textblöcken und lebhaft gestikulierenden Halbfiguren heiliger Gestalten. Im Codex Rossanensis halten die Autoren den Textblock deutlich mit der einen Hand, als sei es eine purpurne Schriftrolle. Mit feinen weißen Linien sind die Texte vom Purpurgrund abgetrennt.

Diese Charakteristika fehlen in St. Gallen: Die Apostel halten nicht die Purpurtafeln mit den Heiligennamen der Litanei, die Schriftflächen werden von den Arkadensäulen begrenzt. Die Gestik findet in der Parallele zum Rossanensis eine Erklärung. Die

bisher genannten Parallelen der disputierenden Apostel zeigen diese immer klar aufeinander bezogen, der eine weist mit der Hand im Gespräch auf den anderen. Es macht den Anschein, als würden diese Hinweise- und Sprechgesten im Folchart-Psalter höchstens zufällig den einen mit dem anderen Apostel verbinden.

Auf pag. 7 weisen beide nach oben, in einem Segensgestus, was in der unmittelbaren Nachbarschaft zu einem Maiestas-Bild verständlich erschiene; die Apostel von pag. 8 sind aufeinander bezogen; pag. 10 zeigt zwei streng frontal gemalte Apostel, wie auch auf pag. 11, wo die nach rechts außen weisende Gestik des rechten Apostels unverständlich bleibt: Will der Apostel auf die folgende Versoseite verweisen, wo der Einzug Davids in Jerusalem folgt? Doch wohl kaum. Zwei Lösungen bieten sich an. Der Maler hat aus seinem Vorlagematerial diesen Typus falsch plaziert - er hätte in die linke Lünette gehört. Oder aber, und dies scheint mit Blick auf die neu gewonnene Einsicht der Parallele zum Rossanensis naheliegender, der Maler folgte einem Vorbild in der Art des Purpurevangeliars und übernahm daraus auch die nach oben, zu den Bildern weisende Gestik der Halbfiguren. Dabei änderte er in den meisten Fällen die Haltung ab, um sie besser in das Schema der Aposteldisputation einpassen zu können.

Es sei betont, daß diese Folgerungen Hypothese bleiben müssen, die aber den Vorteil in sich birgt, zwei Dinge zu erklären: zum einen den in St. Gallen neuen Umgang mit einer Purpurhandschrift, und zum anderen die ungewöhnliche Platzierung der Halbfiguren oberhalb der Textblöcke der Litanei.

Die bereits erwähnten Kandelaber- oder Blütenbäume, die in den Bogenzwickeln nach oben ragen, stellen ein wichtiges Bildelement dar, wichtig allein schon dadurch, daß sie nur einmal fehlen - auf pag. 12 - und einmal, auf pag. 13 gar zu einem Bedeutungsträger werden. Doch zunächst mag nur die Absicht bestanden haben, diese Blütenbäume zur kompositorischen Abrundung der Seite einzufügen.

Sie sind vielfältig einzubinden: Nach rückwärts stehen sie in einer oberitalienischen Tradition, die in Bayern um 800 aufgenommen wurde. Dieser Linie kommt große Bedeutung zu. Auch die für St. Gallen bestimmende Parallele zur Hofschule Karls des Kahlen muß beachtet werden. Die im Folchart-Psalter gewählte Form hat ihrerseits in St. Gallen weitergewirkt, wie im Hieronymus-Bild des Goldenen Psalters zu sehen, und deutlicher noch in den Kanonesbogen des Evangeliars Einsiedeln 17. Daneben dürfen wir die Analogien auf der nahen Reichenau nicht aus den Augen verlieren, die vor allem im Berner Prudentius und im Martyrologium des Wandalbert von Prüm (Biblioteca Apostolica Vaticana, Cod.Reg.lat.438) zu fassen sind.¹⁹

Die Ähnlichkeit mit dem in St. Gallen sicher nach 900 entstandenen Einsiedler Evangeliar frappiert und macht erneut deutlich, wie stark sich die einmal gewählten

Formelemente über Jahrzehnte hinaus halten konnten. Und was für die Maler gilt, muß bei den Schreibern noch viel stärker ins Gewicht fallen. Die Blütenbäume von pag. 7 sind schlichter als die folgenden. Gerade sie lassen sich in Parallele setzen mit verschiedenen Kanonesbogen in Einsiedeln 17, so besonders schön mit pag. 21. Es ist, als ob man in St. Gallen zu später Stunde - im Hinblick auf das Goldene Zeitalter der Abtei - sich der glanzvollen Anfänge besonnen hätte. Die Rosette ist die gleiche, die Verästelungen, die Farbgebung in Rot, Gold und Silber. Auch die Büsten fehlen nicht, nur setzte man sie in die Zwickel, da in den Lünetten die Bezeichnungen der Evangelien zu stehen kamen.

Blättert man pag. 7 um, fällt auf der Versoseite, **pag. 8**, die scheinbar sehr viel unsorgfältigere Malweise ins Auge, sowohl was die Apostelbüsten, vor allem deren Gewänder, aber auch, was die Gestaltung der Arkade betrifft. Bei näherem Zusehen und im Vergleich mit den anderen Apostelbüsten muß diese Malweise als freier, eigenständiger bezeichnet werden. Eine gewisse "Kinetik" kommt zum Zug, die der gemalten Litanei Schwung verleiht.²⁰ Der Apostel links hält sein ebenfalls mennigfarbnes Buch nicht statisch wie Paulus, sondern reicht es in einer ausladenden Bewegung zu seinem Partner, und - was wichtiger ist - weiter zu David auf pag. 9, wo auch die farbensymmetrische Antwort folgt: Der Mantel Davids ist mit Mennig gefärbt. Die "expressivere" Malweise weist auf eine gewisse Schicht des Vorlagematerials hin, das auch auf der Reichenau wirksam war und im Autorenbild des Prudentius in der Berner Handschrift greifbar ist. Die Schule von Reims steht dahinter, genauso wie die Ableger, die in Rom faßbar sind.²¹ Die Orientierung an diesen Werken tritt in St. Gallen in den Hintergrund, sie fehlt sowohl in Einsiedeln 17 wie auch erstaunlicherweise im Goldenen Psalter: ein weiteres Argument für die zeitliche Trennung der beiden Psalterien.

Auf **pag. 9** kehrt der Maler wieder zur größeren Sorgfalt von pag. 7 zurück, zumal es hier um ein zentrales Bild des ganzen Bildprogrammes geht: Es ist nichts anderes als das Abbild des Autors der Psalmen. König David wird nicht in triumphaler Haltung dargestellt, wie dies die späteren Maler des Psalterium aureum so virtuos verstanden haben. Offensichtlich war dem Auftraggeber des Folchart-Psalters etwas anderes wichtiger: der Hinweis auf David als den Vorläufer des karolingischen Königs und Kaisers - Karl der Große schon ließ sich "David novus" nennen - in seinen Bestrebungen zur Verbesserung der Bücher von Kirche, Kloster und Schule. David hält Feder und Schabmesser in den Händen, zum Schreiben und um das sich wellende Pergament glatt zu drücken und anzuspannen.

Er ist zudem deutlich als König ausgezeichnet, mit Krone und dem mit einer Schulterfibel zusammengehaltenen, weit ausladenden roten Mantel über dem knielangen blauen Untergewand; und er sitzt auf einem aufwendig gebauten Thron (der an die

Miniatur einer anderen römischen Handschrift erinnert²²), die Füße ruhen auf einem Suppedaneum, das parallel zur Bildebene steht; doch deutet die umgekehrte Perspektive die räumliche Ausdehnung an. Das Schreibpult zeigt einen breit ausladenden Fuß in Form eines Akanthusblattes; auf dem Pult ist ein Doppelblatt aufgelegt. Den Größenverhältnissen nach zu schließen, muß es sich um ein ungewöhnlich großes Format handeln: Mit Absicht bringt dies der Maler ins Bild. Wie der Goldene Psalter sticht auch der Folchart-Psalter durch sein übergroßes Format aus der Produktion der Zeit heraus. Mit dem Format der Pergamentblätter von 376 x 287 mm kann der Handschrift kein größerer Psalter zur Seite gestellt werden.²³

Hinter dem Thron steht ein großes Möbel, wohl ein Bücherschrank. Er scheint aber als Rollenschrank gestaltet zu sein (die roten Punkte wären die einzelnen Rollen); darauf steht ein Schreibpult mit den Tintenfässern. Die ganze Szene scheint sich im Freien abzuspielen, auf diesen Gedanken zumindest könnte man kommen, wenn man die Bodenangabe mit den Blumen betrachtet. Der Bodenstreifen wird nach oben mit einer Wellenlinie abgeschlossen, ein Schollenboden, wie vielfach üblich in dieser Zeit. Grund genug, über dieses unscheinbare Bildelement hinwegzugehen?

David schreibt also selbst seine Psalmen auf, ein seltenes Bild. Schließlich war er ja König, hatte also seinen Hofstaat um sich und mußte kaum selbst zur Feder greifen. So lassen sich Bilder des schreibenden Davids immer als besonderes Merkmal ausmachen, so auch im Winchester Psalter des 12. Jahrhunderts.²⁴ Das Bild Davids als Autor, als göttlich inspirierter Autor, verlangt eigentlich nach der Darstellung der Inspirationsquelle, wie sie im späteren Goldenen Psalter nie fehlt. Hier wird David in Bezug gesetzt zur Figurengruppe in der rechten Lünette, die deutlich als Schreiber charakterisiert sind, aber auch als aufmerksame und nachdenkliche Zuhörer, wie vor allem die mittlere blaue Figur in der vorderen Reihe mit ihrem antiken Philosophen-Denk-Gestus deutlich macht. Für diese Gruppe ist David in der anderen Lünette die Inspirationsquelle, und dies nicht bloß in einer vordergründigen Art und Weise, daß sie dem dichtenden David lauschen und seine Gesänge auf ihre Schriftrollen notieren.

Zunächst fällt auf: David beschreibt ein Pergamentfolio, seine Schreiber aber Rollen. Die Schreiber sind als historische Figuren gesehen, wie sie zu Lebenszeiten Davids die Psalmen aufschreiben, selbstverständlich auf Rollen, denn der Codex wird erst seit dem ersten Jahrhundert und definitiv im vierten Jahrhundert n. Chr. zur geläufigen Buchform. David dagegen ist als zeitlose Erscheinung gegeben, als das Idealbild des Königs, dann auch als Vorbild des zeitgenössischen, regierenden Königs, also Ludwigs des Deutschen oder Karls III. des Dicken. Dies war auch mit den Davidsbildern im Goldenen Psalter beabsichtigt, dort versuchten die Maler ihm zusätzlich noch die traditionellen Züge Karls des Kahlen zu verleihen. Die Zeitlosigkeit drückt

sich zum einen in der Anachronie der Darstellung des Folios aus, was wir als von bildungs- und Buch-politischer Bedeutung sehen müssen. Zum anderen aber ist es der Boden mit den roten Blumen, die den Ort signalisieren, an dem David sich aufhält: das Paradies, den Himmel. Der Schluss ist zwingend, viele zeitgenössische Parallelen weisen in dieselbe Richtung. Der Boden trennt auch die beiden Lünetten voneinander, die im durchgehenden grünen Hintergrund sonst miteinander untrennbar verbunden wären, wie bei den übrigen Lünettenbildern. Der blühende Garten entrückt das Davidbild und weist auf den *Hortus conclusus* hin, auf die marianische Symbolik, die bei David in seiner Verbindung mit Bathseba mitschwingt. Im Goldenen Psalter findet sich der Blütenteppich in einem Bild mit endzeitlicher Perspektive, bei der Begegnung Davids mit Jonathan auf pag. 147 zu Psalm 62.²⁵

Die unterschiedliche Wertung der beiden Lünetten wird auch in der Farbwahl deutlich: Rot, Blau, Grün sind im Davidbild harmonisch vereinigt. In der rechten Lünette sind die gleichen Farben auf die verschiedenen Figuren verteilt. Eine eigentliche Farbensymmetrie entsteht nicht, viel eher könnte man von Farbsynkopen sprechen, welche das Bild dynamisieren.

Nicht von ungefähr taucht auf dieser Seite 9 erstmals das im folgenden Bestand der Handschrift so charakteristische Element der Gitterstrukturen auf. Die Arkadensäulen bestehen aus einem Gerüst von goldenen Leisten, das als Aufhänger für die blau getönte Akanthusranke dient. Es ist das gleiche Prinzip, das auf pag. 135 zur großartigen Kreuzesdarstellung in der Q-Initiale des 51. Psalmes führt; es ist aber auch das Prinzip, das bei vielen kleineren Initialen zur Annahme späterer Übermalungen geführt hat. Darauf wird zurückzukommen sein. Die Gitterstrukturen scheinen auch ein datierbares Element zu sein: Sie verschwinden fast vollständig im Psalterium aureum; ist demnach das neu aufgetauchte Evangelistar in der römischen Biblioteca Angelica (Cod. 1452) in die gleiche Zeit wie der Folchart-Psalter zu setzen?²⁶ Auf der anderen Seite taucht gerade dieses Prinzip im späten St. Galler Evangeliar Einsiedeln 17 wieder auf, allerdings in einer weiterentwickelten Form, besonders auf pag. 127 und 186. Nicht nur die Schrift hat sich über Jahrzehnte hinweg in sehr ähnlichen Formen erhalten, auch die künstlerischen Elemente ändern sich nur wenig.

Die **Doppelseite 10/11** scheint auf den ersten Blick keine neuen Elemente aufzuweisen. Bei näherem Zusehen fällt aber mancherlei auf: Beide Apostelpaare sind frontal gegeben, treten also weniger untereinander in Kontakt als vielmehr mit dem Betrachter. Einschränkend muß gleich gesagt werden, daß diese Anschauungsweise von den Sehgewohnheiten des Zeitgenossen des 20. Jahrhunderts geprägt ist. Wenn man aber die weiteren Besonderheiten der Doppelseite ins Auge faßt, spricht doch viel dafür, dieser Effekt der frischen Unmittelbarkeit gegenüber dem Betrachter, dem Leser und Betenden sei von den St. Galler Auftraggebern und Malern durchaus beabsichtigt

gewesen. Da ist zunächst auf pag. 10 der rechte Apostel zu nennen; er hält in seinen Händen sechs verschnürte Buchrollen. Fast gelingt es ihm nicht, sie alle gleichzeitig zu halten. Aus anderen Bildquellen wissen wir, daß eine solche Darstellung einen Aussagewert hat. Im Autorenporträt des Prudentius in der Reichenauer Handschrift Bern 264 sehen wir eine Capsa mit sieben Rollen, der Anzahl der edierten Schriften des Dichters. Worauf aber sollen die sechs Rollen im Folchart-Psalter hindeuten? Wir wissen es nicht, feststeht lediglich, daß damit erneut auf die lebendige und bedeutende Buchproduktion im Kloster St. Gallen angespielt werden soll. Und diese Bücher werden in die altehrwürdige Tradition eingereiht, die mit der Herstellung der Buchrollen in der Antike und im frühen Christentum begonnen hat.

Die Gestaltung von pag. 11 zieht den Betrachter in ihren Bann. Nicht nur die Apostel stehen frontal zu ihm, sondern auch die aus Löwenköpfen und Vordertatzen gebildeten Kapitelle und Basen der seitlichen Arkadensäulen. Nur hier tritt diese Form auf, sie ist auch im späten Einsiedeln 17 nicht wieder anzutreffen. Nicht, daß diese Formen ungewöhnlich wären, sie sind es lediglich für St. Gallen. Der Liber Viventium von Pfäfers (St. Gallen, Stiftsarchiv, Codex Fabariensis 1) bietet zahlreiche Beispiele dieser Art.²⁷ In der streng frontalen Ausrichtung, in der Betonung der Augen der Löwen ist die apotropäische Wirkung unübersehbar. In der künstlerischen Unmittelbarkeit liegt ein Element, das wir mit der Frühzeit der mittelalterlichen Bildkunst in Verbindung bringen müssen. Es sei an die Miniaturen im Gundohinus-Evangeliar (Autun, Bibliothèque Municipale, Ms. 3) erinnert, deren Wirkung Lawrence Nees treffend herausgearbeitet hat.²⁸ Die Löwen nehmen in der mittelalterlichen Kunst eine zwiespältige Stellung ein. Zum einen beschützen sie hier die Apostel, vertreiben mit ihrem grimmigen Blick und den Angst einflössenden scharfen Krallen den Feind, auf der anderen Seite aber sind sie als böse Mächte eingebunden in das starre Architektursystem der Arkaden. Beide Bedeutungsschichten müssen nebeneinander und gleichwertig gewürdigt werden. Der mittelalterliche Mensch legte sich darin nicht fest, weder der Künstler noch der Betrachter.

In diesem Sinne kann auch die Mittelsäule betrachtet werden. Es ist eine "peopled scroll", eine mit Lebewesen bevölkerte Rankensäule, wie sie J. B. Ward Perkins bis in die Antike zurückverfolgen konnte, und wie sie Max Seidel am Dom von Siena analysiert: ein altehrwürdiges Bildmotiv also, wie die Darstellung der Buchrollen, wie auch die Büsten im Blätterkelch, die auf der folgenden Seite 12 auftreten.²⁹

In Ergänzung zur Darstellung der Apostel hat der Maler die Symbole der Evangelisten, Adler, Löwe, Stier und *imago hominis*, in die Säule eingefügt und zusätzlich den Bären des heiligen Gallus, des Klostergründers, der in der Litanei auf der gegenüberliegenden Seite erscheint. Sie alle bekämpfen das Böse, das die drei Schlangen verkörpern. Die Litanei beginnt in der rechten Spalte dieser Seite mit den Beschwörungen

Ab omni malo lib(era nos, Domine) / Ab hoste malo lib(era nos, Domine). Die gleiche Haltung des Bären findet sich wieder im Gallusrelief der Tuotilo-Tafeln, an beiden Orten wohl auf ein gemeinsames Vorbild zurückgehend.

Zum Schluß bleibt auf pag. 11 die pflanzliche Gestaltung der Blütenbäume in den Arkadenzwickeln zu erwähnen. Sie erinnert an Motive im bereits erwähnten Evangelistar in der Biblioteca Angelica in Rom.

Pagina 12 nimmt in der Illustration des Folchart-Psalters eine herausragende Stellung ein. Die Lünetten zeigen den Einzug Davids mit der Bundeslade in Jerusalem und in den Zwickeln ist die Dedicatio-Szene dargestellt, worauf sich der Titulus einer später folgenden Zierseite (pag. 26/27) bezieht. Wieder steht die Bedeutung des künstlerischen Schmuckes in engem Zusammenhang mit dem Text. Die Litanei weist hier endzeitliche Züge auf - *a morte perpetua, l(ibera) n(os), D(omine)*, heißt es in der linken Spalte - und *p(er) magnitudine(m) adventus tui, lib(era nos, Domine)* in der rechten Spalte. Das Bildprogramm dieser Seite unterstützt dies kraftvoll.

Die Überführung der Bundeslade nach Jerusalem steht nicht nur für das wichtige Ereignis im Leben Davids, nicht nur als Illustration der Psalmen Davids, sondern auch als eschatologischer Hinweis. Jerusalem ist das Himmlische Jerusalem, die Bundeslade ist typologisches Sinnbild für die Kirche und den Altar, die Ecclesia. Die Endzeit wird auch greifbar in der Haltung Christi im Mittelzwickel: Die auf beide Seiten ausladende Gestik bezieht sich nicht nur auf die beiden Donatoren, auf den Schreiber Folchart links und den Auftraggeber Hartmut rechts (die aus dem Bild allein nicht faßbare Identifikation beruht auf der Inschrift auf pag. 26/27), die Gestik ist a u c h diejenige des Richters am Jüngsten Gericht: *per magnitudinem adventus tui, libera nos, Domine*". Diese *magnitudo*, die herrliche Größe und Güte Christi, ist denn auch in der nur scheinbar unscheinbaren Darstellung im mittleren Zwickel gestaltet.

Jugendlich wirkt die durch den Kreuznimbus deutlich als Christus bezeichnete Büste mit in den Nacken fallendem Goldhaar. Über dem Silbergewand ist das goldene Mantelpallium so drapiert, daß sich der Stoff auf Hüfthöhe staut und dort den Übergang zum Blütenkelch bildet, welcher der Büste als Sockel dient. Die Büste im Blüten- oder Blätterkelch stellt eine auf die antike Kunst zurückgehende Repräsentationsform dar.³⁰ Die beiden St. Galler Mönche nehmen die Plätze der Glückseligen und der Verdammten ein, ohne daß die Bildparallele allzu weit getrieben werden könnte, nur die Demuthaltung der beiden sei noch erwähnt.

In den Lünetten werden zwar nur die positiven Seiten des alttestamentlichen Geschehens dargestellt. In den Königsbüchern wie in den Psalmen werden neben dem Einzug des jubelnden, musizierenden und tanzenden David noch andere Episoden erzählt, die auch von den mittelalterlichen Künstlern aufgenommen wurden, und die integrie-

render Bestandteil der Einzugsszene sind. Zunächst wäre die Episode von Uzzah zu erwähnen, der beim Berühren der Lade sterben muß. Dann aber gehört die Verspottung Davids durch seine Frau und Sauls Tochter Michal ganz zentral zu dieser Szene. Michal stößt sich daran, daß David seiner Freude über die Rückführung der Bundeslade freien Lauf läßt, ja, daß er sich in seinem ekstatischen Tanz sogar entblößt. David wiederum nimmt die Verspottung hin als ein Teil seiner demütigen Haltung, worin er Christi Erniedrigung in der Passion vorwegnimmt. *Per crucem tuam, libera nos, Domine* / *per passionem tuam, libera nos, Domine*, heißt es in der zweiten und dritten Zeile der rechten Spalte in der Litanei auf der gleichen Seite.

Damit ist das Bildprogramm von pag. 12 noch nicht erschöpfend behandelt. In der linken Lünette überreicht eine Figur David das Psalterium, während links eine Menge gespannt wartet, wohl auf den Beginn der psallierenden Rezitation von Davids Gesängen. David steht als der Liturge und als der Kirchenmusiker, was in dieser frühen Zeit keine Selbstverständlichkeit ist. Die Musik der Kirche ist der Gesang, nicht aber die Instrumentalmusik. Die gegenüber anderen Darstellungen des Themas deutlich zu sehende Betonung der Musik in diesem Bild hat im Kloster St. Gallen eines Notkers ihre besondere Bedeutung, wie wir auch den schreibenden David nicht zufällig auf pag. 9 gefunden haben.

Aber auch die Konstruktion der Arkaden hat auf pag. 12 eine besondere Behandlung erfahren. Nur auf dieser Seite ist eine Säule zu sehen, die aus dem architektonischen Repertoire entnommen zu sein scheint mit den in Silber- und Goldstegen angedeuteten Kanneluren, aber auch mit dem realistisch anmutenden korinthischen Kapitell der Mittelsäule, das wie kein anderes dieser Folge an die ausgegrabenen Kapitelle des Gozbert-Münsters erinnert. Und auch die Säulenbasis ist architektonisch nachempfunden. Die "gebaute" Säule symbolisiert die Stadt Jerusalem, wie sie in den meisten vergleichbaren Darstellungen im Bild erscheint. Hier hat der Künstler die Stadtdarstellung aus dem Lünettenbild ausgespart und durch die Einbeziehung der Arkade stellvertretend abgebildet. Der Gedanke erhält erhöhte Bedeutung, wenn wir uns erneut vergegenwärtigen, daß mit der Zwickeldarstellung auch auf das jüngste Gericht angespielt wird. Die Säule wird damit zum Gerüst des Himmlischen Jerusalem, zum endzeitlichen Reich Gottes. In diese Interpretation einzubeziehen sind auch die beiden seitlichen Säulen, die wohl nicht bloß mit Rankenwerk umwunden erscheinen sollen, sondern auch als gedrehte Säulen zu deuten und mit denjenigen von Alt St. Peter in Verbindung zu bringen sind.

Pagina 13 zeigt wieder die Apostel im Disput, der sich nicht nur in der Gestik ausdrückt, sondern auch in der bewegten Faltenstilisierung der Gewänder. Schlangen winden sich an den Blütenbäumen in den Bogenzwickeln empor. Der Maler nimmt das Motiv von der bevölkerten Säule auf pag. 11 wieder auf; wieder sind die Schlan-

gen als negative Zeichen zu verstehen, als das Symbol der immer gegenwärtigen Versuchung. Dies wird noch deutlicher, wenn man sieht, wie die Schlangen nach den Trauben an den Blütenbäumen züngeln wie es sonst Pfauen, Tauben oder Adler in meist eucharistischem Kontext tun, so auch in der gleichen Handschrift auf pag. 230 zum 97. Psalm. Gleichzeitig tritt das Bedrohende in der Darstellung der Löwen an den Säulenbasen gegenüber der atropäischen Wirkung auf pag. 11 zurück.

Die Versuchung als Mittelpunkt steht hier nicht allein. Es sei an die Bilderdecke von Zillis erinnert, wo die mittlere Bildzeile den Versuchungen Christi gewidmet ist. Und der Abschluss des Zilliser Bildprogramms bildet die Versuchung des heiligen Martin, während das musizierende Sirenentrio in engem örtlichen und inhaltlichen Zusammenhang zum Altar gleichsam zur Eucharistie hin zu versuchen scheint.³¹ Ohne daß dies bis ins Detail präzisiert werden kann, müssen die Schlangen im Folchart-Psalter in diesem Sinne gesehen werden. Zu Hilfe kommt auch hier wieder der Text der Litanei auf dieser Seite: *...ut gladiu(m) saeviente(m) repellas a nob(is), D(omine) J(esu), t(e) r(ogamus), a(udi) n(os), und: ut mortalitate(m) repellas a nobis ...*. Die Litanei berührt wie die bildliche Begleitung die tägliche Bedrohung des Menschen, deren er sich lediglich durch die Hinwendung zu Gott erwehren kann. Die Feststellung des engen Zusammengehens von liturgischem Text, der nicht nur gelesen, sondern auch psalliert werden will, und dem Bild ist für das Verständnis sowohl der Litanei wie des Bildes von entscheidender Bedeutung.

Die Disputation der Apostel findet sich auf **pag. 14** nur noch in Ansätzen, da der letzte Apostel sich wieder frontal dem Betrachter zuwendet und somit den Schlußpunkt der Litanei auch bildlich setzt.

Zum Schluß ist noch ein Wort zu den grünen Hintergründen der Lünettenbilder zu sagen. Der Farbauftrag erscheint merkwürdig fleckig, was von dem Bemühen herrührt, die Konturen der Figuren und der Bogenornamente nicht zu verdecken. Dagegen ist auszuschließen, es könnte sich dabei um eine spätere Werkphase handeln. Es ist undenkbar, daß die Lünettenbilder ursprünglich vor blankem Hintergrund konzipiert gewesen wären. Das Grün gehört zur St. Galler Farbpalette, was ein Blick auf den Goldenen Psalter bekräftigt. Die Feststellung ist wichtig vor allem im Hinblick auf eine jüngst geäußerte Hypothese, daß im Folchart-Psalter bei den Initialen verschiedene Malphasen zu beobachten seien (siehe unten).

Im Folchart-Psalter erweist sich das Programm der Lünettenbilder als visuelle Version der in Gold und Silber auf Purpur geschriebenen und gesungenen Allerheiligenlitanei.

DER PSALTER

Die Zierseiten

Wir wissen nicht, wie das Gegenüber von pag. 14 ausgesehen hat. Der Bestand der Handschrift ist hier gestört, pag. 15 bis 25 beinhalten Zusätze der Zeit um 1000 (siehe die Aufschlüsselung des Inhalts im Anhang).

Der Psalter setzt mit der Vorrede des Hieronymus auf pag. 26/27 ein. Da diese Doppelseite in solchem Prunk gestaltet ist, bildete sie wohl auch im ursprünglichen Zustand der Handschrift den Auftakt des Psalters. Es ist die Vorrede *Psalterium Romae dudum positus emendaram...*³², und es ist die einzige Vorrede, es fehlt die *Origo prophetiae David regis...*, die im Goldenen Psalter auch im Hinblick auf die Bebilderung eine wichtige Stellung einnimmt, und wichtiger noch, die im Dagulf-Psalter der Hofschule Karls des Großen (Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. 1861) Eingang gefunden hatte.³³

Die Kleinteiligkeit der Litaneibogen war vom Inhalt her gegeben. Als architektonischer Vorhof sollte ihnen auch kein zu großes Gewicht zukommen, und doch wurden sie mit bedeutenden und wegweisenden Inhalten belastet. Auf der aufgeschlagenen Doppelseite pag. 26/27 wird der Betrachter von der ausgesuchten Kostbarkeit der Materialien - Gold, Silber und Purpur - genauso im Bann gehalten wie von der Großzügigkeit der Gestaltung. In der Litanei galt es die beiden Textkolumnen und die beiden Lünettenbilder zu einem künstlerischen Ganzen zu verbinden, während die Doppelseite als Rahmen noch kein Thema war. Die Bild-Doppelseite war aber von den St. Galler Malern schon im frühen Wolfcoz-Psalter Cod. 20 eingeführt worden, nur leider ist die linke Seite nicht erhalten geblieben. Erstmals tritt sie hier somit im sanktgallischen Material auf, und die Wirkung ist überwältigend. Unwillkürlich fragt man sich, was die Maler dazu befähigte, ein solches monumentales Diptychon künstlerisch bewältigen zu können. Die Frage ist nicht leicht zu beantworten. Schon bei der Litanei konnte auf mögliche Vorbilder in der Art der uns bekannten spätantiken Purpurevangeliare hingewiesen werden, und beim Goldenen Psalter standen bedeutende Vorlagen aus Rom und aus der Hofschule Karls des Kahlen zur Verfügung. Damit ist angetönt, daß die St. Galler Werkstatt Zugang hatte zu den bedeutendsten künstlerischen Leistungen der Zeit. Für die Doppelseiten im Folchart-Psalter können Vorbilder namhaft gemacht werden, sowohl im karolingischen wie im spätantiken Material. Die Gestaltung der Seiten mit gerahmter Zierschrift und dem eigens gerahmten Dedikationsvers darüber taucht im nur wenig früheren Psalter Karls des

Kahlen (Paris, Bibliothèque Nationale, Ms. lat. 1152) schon auf.³⁴ Geschickt wußten die St. Galler Maler die Vorlagen als Inspirationsquelle zu nutzen.

Die mit Rankenwerk gerahmten Purpurfelder wirken wie Porphyrlplatten mit eingemeißelter Inschrift, wobei die Gold- und Silberbuchstaben eher vor der Fläche zu schweben oder aufgesetzt scheinen, denn als eingegraben. Das plastisch-räumliche Element wird betont durch die schmalen Streifen oben an der Seite mit dem Text *Hunc praeceptoris Hartmoti iussa secutus / Folchardus studuit rite patrare librum*, "Dieses Buch hat, den Willen des Lehrers Hartmut befolgend / Folchart nach rechter Art zu vollenden sich gerne bemüht".³⁵ Nicht von ungefähr setzen Auftraggeber und Schreiber ihre Namen auf diese Seite; man könnte sagen, es entspreche dies wenig der in der Benediktsregel ausdrücklich vorgeschriebenen Demut der Mönche. Es ist aber auf dieser Doppelziersseite keine Erwähnung getan von Christus oder von anderen Gestalten des Alten und Neuen Testaments, auch David als Autor der Psalmen wird hier nicht genannt. Hieronymus, dem Kirchenvater und Übersetzer der Psalmen ins Lateinische, sind diese Seiten gewidmet, es ist das Incipit seines Vorwortes zu dieser seiner lateinischen Ausgabe des Psalters. Und so wie der Kirchenvater sich um die korrekten Texte der Psalmen kümmerte, so war der Abt des Klosters St. Gallen, Hartmut, besorgt, seiner Mönchsgemeinschaft, aber auch seinen von weither gereisten illustren Gästen, nicht nur korrekte, sondern auch künstlerisch wertvolle Ausgaben vorlegen zu können. Hartmut und Folchardus führen im 9. Jahrhundert in St. Gallen weiter, was Hieronymus im 4. Jahrhundert in Rom begonnen hatte, und was als erster nach ihm Karl der Große wieder aufgenommen hatte. In dieser Perspektive wird auch der Prunk verständlich, mit dem diese Doppelseite gestaltet wurde.

Die Initiale *P(salterium)* auf pag. 27 beherrscht die ganze Höhe der Purpurtafel. Der Tierkopf oben mit geöffneten Rachen, aus dem eine Blattranke sprießt, verlebendigt das Diptychon auf erstaunliche Art und Weise. Das auf den Betrachter gerichtete Auge des Kopfes ist mit den Löwen auf pag. 11 zu vergleichen. Aus dem Blatt entwickelt sich das goldene Flechtband, das den Buchstabenkörper auf etwas hellerem Purpurgrund ausfüllt. Die tonliche Abstufung des Purpurs erzeugt wiederum Tiefe und Raum, wie auch die blassen Blautöne, die gleichsam einen Blick in unendliche Fernen erlauben - eine wichtige Beobachtung, wie die Initiale Q auf pag. 135 zeigen wird. Die goldenen und silbernen Sterne unterstützen den Eindruck himmlischer Sphären.

Die unterschiedliche Malart, so der fleckige Farbauftrag im Innern des Buchstabenkopfes 'P', kann nicht darüber hinwegtäuschen, daß die Doppelseite in einem Zug geschaffen wurde. Dies ergibt sich aus dem System der ausgesparten Rosetten auf dem Purpurgrund von pag. 26, das nur im Original der Handschrift deutlich zu

erkennen ist. Wie auch im Goldenen Psalter zu beobachten, hat der Maler vor dem letzten Folium-Auftrag diese Rosetten ausgespart, die sich dadurch etwas heller vom Grund abheben. Es ist das System, das in der jüngst in der römischen Biblioteca Angelica entdeckten Handschrift zu einem eigenen Ornamentationssystem weiter entwickelt wurde (s. oben).

Der Text der Vorrede läuft bis pag. 29, wo der Stempel von Abt Wilhelm Blarer aufgedrückt wurde.

Gegenüber der eben besprochenen Doppelseite erfährt das Incipit des Psalters mit der Initiale *B(eatus vir)* des ersten Psalms eine künstlerische Steigerung. Nicht daß **pag. 30/31** einheitlicher wirken würde, im Gegenteil, die Geschlossenheit und Kraft von pag. 26/27 erreicht der Maler erst wieder beim 51. Psalm. Die Aufgabe war hier auch schwieriger, da es galt, auf pag. 30 das Incipit zu rahmen, während auf pag. 31 der fortlaufende Psalmentext mit der *Beatus vir*-Seite einsetzt. Das St. Galler Atelier hat aus diesem Dilemma einen Ausweg gesucht und darin gefunden, hier auf die Idee des Diptychons, das heißt des Prinzips der sich gegenseitig ergänzenden Seiten zu verzichten. Dem reich geschmückten Rahmen von pag. 30, wieder mit den Tierköpfen, steht auf pag. 31 nichts Vergleichbares gegenüber. Ja, der aufwendigste Teil des Rahmens auf pag. 30 liegt auf der äußeren Buchseite, um beim Falz den Übergang zu pag. 31 optisch nicht zu sehr zu versperren. Wie schon auf den Litanei-seiten kommt wieder der repräsentative Purpur-Mennig-Akkord zur Anwendung; er fehlte auf pag. 26/27, dem weltlich-klösterlichen Ambiente jener Doppelseite durchaus entsprechend.

Die *Beatus vir*-Seite ist ganz in Gold und Silber gehalten. Der Grund ist mit Silber gefärbt, nicht in Purpur, wie sonst auf allen Zierseiten. Es ist dies ein erstaunliches Vorgehen, auch von der technischen Seite her gesehen, und in der Tat hat das oxydierende Silber die Rectoseite pag. 32 beinahe unleserlich gemacht.

Pagina 32 zeigt den Text des ersten Psalms, noch befindet man sich im repräsentativ ausgestalteten Eingang zum Psalter: Die ganze Seite ist in majestätischer Halbzuniale geschrieben, erst auf **pag. 33** setzt mit dem zweiten Psalm und der Initiale *Q(ua)* die übliche St. Galler Minuskel des fortlaufenden Textes ein. Der Titel *Psalmus David* hat noch auf pag. 31 Platz gefunden.

Bevor ein kurzer Blick auf die Initialen zu jedem Psalm geworfen sei, sollen die weiteren Zierseiten den ersten beiden Doppelseiten zur Seite gestellt werden. Die Gestaltung der Initialen mag mit der Psaltereinteilung zusammenhängen, was im Folchart-Psalter, wie im späteren Goldenen Psalter, sich nicht immer eindeutig nachvollziehen läßt. Doch die Doppelzierseiten markieren prunkvoll die traditionelle Dreiteilung des Psalters.

So erfährt nach dem ersten Psalm der 51. Psalm auf **pag. 134/135** eine besondere Auszeichnung mit einem weiteren Diptychon, das wieder den einheitlich durchgehenden Purpurgrund zeigt, und wieder eine abgesonderte Inschrift oben auf der Seite: *auferat hunc librum nullus hinc omne per aevum / Cum Gallo partem quisquis habere velit*, "Keiner soll mir das Buch von seinem Orte verschleppen / Wünscht er mit Vater Gallus Teil an der Seligkeit".

Die Doppelseite ist das Meisterwerk nicht nur dieser Handschrift, sondern der sankt-gallischen Buchkunst, aber auch der karolingischen, besonders der spätkarolingischen Buchmalerei überhaupt. In einem raffinierten Farbenspiel fügen sich die beiden Seiten zu einem monumentalen Ensemble. Die lichten Blautöne in den Rahmen steigern sich von der linken zur rechten Seite: auf pag. 134 sind es lediglich schmale blaue Stege, welche die grün eingefassten goldenen Flechtbänder auf Purpurgrund umrahmen. Der helle Ton bewirkt einen räumlichen Effekt, das Blau tritt hinter den Feldern zurück, was diese als Emailplättchen erscheinen läßt. Sie werden unterbrochen von Rosetten auf mennigfarbenen Grund, was wieder den Purpur-Mennig-Akkord ergibt.

Die goldene Ranke auf blauem Grund im Rahmen von pag. 135 erinnert an das gleiche Motiv im Goldenen Psalter.³⁶ Die Ranke erscheint an beiden Orten aus der Plastik, der Stuckplastik oder wieder der Goldschmiedekunst, entlehnt zu sein. Der Prunkeffekt der Goldschmiedekunst war sicherlich angestrebt, womit das gemalte Buch in die Nähe des kirchlichen, liturgischen Gerätes gerückt wird. Diese Verbindungen sind von Bedeutung, wenn man die räumlich-plastischen Effekte vor Augen hat, die auf pag. 135 zum gestalterischen Grundprinzip werden.

Das blau-grüne Kreuz in der Bildmitte nimmt die Farbigkeit des Rahmens wieder auf. Die beschriebene Wirkung des lichten Blautons hat hier zur Folge, daß das Kreuz in einer undefinierbaren Ferne zu schweben scheint. Und gleichzeitig bleibt es unerreichbar, verschlossen durch das goldene Gitter des Flechtbandes in der Initiale *Q(uid gloriaris) in malitia qui potens es iniquitate*. Aber auch das ganze Gebilde des Buchstabens mit dem Flechtband und den oben und unten, links und rechts heraldisch angeordneten Tierköpfen - die bisher nur einzeln aufgetaucht sind - scheint vor dem Purpurgrund zu schweben. Die Unerreichbarkeit des Kreuzes hat nichts Statisches an sich, nichts Unverrückbares. Das Goldgitter hat mehr den Wert eines kostbar ausgestalteten durchsichtigen Behälters, eines Futterals für das Kreuz, es markiert den ehrfürchtigen Respektabstand zwischen dem Betrachter und dem heiligen Zeichen. Wieder fühlt man sich an Emailwerke erinnert, wo in transluzider Technik ähnliche Effekte erzielt werden können.

Die Tiefenwirkung wird noch gesteigert durch die Gegenüberstellung mit pag. 134, wo die Gold- und Silberbuchstaben in eine Porphyrlatte eingegossen erscheinen.

Die Seite wirkt statisch, flächig, das Auge des Betrachters nimmt nur die geringe Tiefe der eingelassenen oder aufgesetzten Buchstaben wahr; alles bleibt wohl definiert, erfaßbar. Die Zweifarbigkeit des Kreuzes dagegen zieht das Auge in einer Sogwirkung in die Tiefe, läßt den Betrachter die unergründliche Tiefe des Geheimnisses der Geheimnisse erahnen.

Wichtig ist die Aussage, die hinter dieser Gestaltung der Seite steht. Das Kreuz als Zeichen der Seligkeit, der Erlösung, wie sie in der Inschrift angesprochen wird. Wieder stellen wir eine enge Verbindung von Text und Bild fest. Diese geht noch weiter, wenn man den Psalmentext hinzuzieht: Das Kreuz bringt den bösen Tyrannen zu Fall. "Was rühmst du dich der Bosheit, Tyrann, wider den Frommen allezeit?" beginnt der 51. Psalm.

In der gleichen Art, allerdings künstlerisch weniger bedeutend, haben die Maler auf pag. 236/237 den 101. Psalm mit einem Diptychon ausgezeichnet, den letzten Teilungspunkt in der Dreiteilung des Psalters. Die Doppelseite wiederholt die Gestaltung des ersten Diptychons. Die verschiedenen Töne des Purpurgrundes stehen im Vordergrund und wieder die ausgesparte Gitterstruktur eines Rautenmusters mit eingeschriebenen Rosetten, was eine schwache Tiefenwirkung auch hier mit sich bringt. Die Inschrift oben besagt: *Istic perdurans liber hic consistat in aevum / Praemia patranti sint ut arce poli*, "Möge dies Buch für alle Zeiten hier ruhig verbleiben / Ihm sei, der es vollbracht, Lohn in der Himmelsburg".

Noch einmal wird deutlich, wie sehr die Maler das Diptychon und die Kreuzesdarstellung zum 51. Psalm in den Vordergrund gerückt haben. Alle anderen Zierseiten und Initialen fallen künstlerisch ab.

Die Initialen

Die Initialen sind Lesezeichen, sie setzen Akzente im Text. Es sei gleich vorweggenommen, daß die verschiedenen Unterscheidungsmerkmale nur einen eindeutigen Anhaltspunkt ergeben, im Folchart-Psalter eine der traditionellen Psalterteilungen zu erkennen: Die Gliederung in fünfzehn Gruppen zu zehn Psalmen tritt neben die Dreiteilung durch die drei Doppelzierseiten. Diese Unklarheit scheint für St. Gallen bezeichnend zu sein, konnte sie doch auch im späteren Goldenen Psalter beobachtet werden.

Anknüpfend an die Analyse der Zierseiten, besonders der Q-Initiale zum 51. Psalm, brennt die Frage nach der Möglichkeit späterer Übermalungen. Wie ein Bauwerk immer wieder dem neuen Geschmack der Zeit angepaßt wurde, so wäre es denkbar, daß ein Skriptorium seine häufig gebrauchten Bücher ab und zu auffrischte. Wie Peter Ochsenbein darlegen konnte, stand der Folchart-Psalter in regem Gebrauch bis in die Neuzeit. Andererseits muß aber gleich auch im Auge behalten werden,

wie sehr ein illuminierter Codex ein ehrwürdiges Denkmal seiner Entstehungszeit darstellte, und deshalb kaum Änderungen erfahren durfte.

Damit ist angetönt, daß wir den weitreichenden Thesen von Peter Ochsenbein und Beat von Scarpatetti nicht folgen. Vielmehr liegt es näher, die Beobachtungen, die zu diesen Thesen geführt haben, in anderer Weise zu interpretieren. Zudem steht die chemische Analyse der Farben durch Dr. Robert Fuchs, Göttingen (Forschungsstelle zur technischen Untersuchung der Farbe in der Buchmalerei) noch aus. Allerdings läßt die Analyse nur in beschränktem Maß die Datierung der Farbpigmente zu.

Ein zentrales Motiv in der Gestaltung der Zierseiten lag in der dem Initialbuchstaben Q hinterlegten blau-grünen Kreuzfolie. In hoher künstlerischer Raffinesse erhöht das Kreuz die dritte Doppelzierseite, und nicht nur diese, sondern die ganze Handschrift. So erstaunt es nicht, die Technik des Hinterlegens farbiger Flächen auch bei den kleinen Initialen zu den einzelnen Psalmen zu finden. Darüber hinaus tauchen an verschiedenen Stellen auch Kreuzmotive auf: damit schufen die Initialenmaler eine künstlerische Einheit, banden die Initialen mit den Zierseiten und den Litaneibogen zu einer künstlerischen Einheit, die von Anfang an - oder zumindest im Laufe der Arbeiten - so beabsichtigt war, eine spätere Übermalung ist in den meisten Fällen auszuschließen.

Ein weiteres Element diente den Malern dazu, diese ihnen wichtige Verbindung herzustellen: der Purpurgrund, der als Folie einzelnen Initialen hinterlegt wurde. Da der Schreiber mit Gold- und Silbertinte auf diese Folie geschrieben hatte (so auf pag. 38, Psalm 6) ist in diesen Fällen die Gleichzeitigkeit erwiesen. Die Anwendung der Purpurfolien folgt nur in einem Fall einem der geläufigen Gliederungssysteme des Psalters in fünfzehn Teile. Doch der erste Psalm mit der auffallenden Folie ist Psalm 6, der erste B u ß p s a l m .

In der fortschreitenden Arbeit wurde dann die Purpurfolie zusätzlich noch grün umrandet. Es geht aber nicht an, diese Elemente als spätere Bearbeitungen anzusehen, sie sind in einem schöpferischen Prozeß additiv aneinandergereiht worden. Dieses vielleicht eher ungewohnte Vorgehen erklärt sich aus der spezifischen St. Galler Situation; das Skriptorium war in der Produktion von Prunkhandschriften noch nicht geübt. Um diese Aufgabe zu bewältigen, war die Mitarbeit aller künstlerisch begabten Mönche gefragt, was da und dort zu Ungereimtheiten führen mußte.

Den Stil der Initialen zu umschreiben, fällt nicht leicht. Ellen J. Beer hat die früher behauptete Nähe zum Berner Prudentius zurückgewiesen und gleichzeitig die Charakteristika der Folchart-Initialen knapp zusammengefaßt, sie schreibt: "Im Psalter lebt die Tradition der Hofschule Karls des Großen weiter, verbunden mit starken insularen Reflexen, wie sie u.a. die frankosächsische Schule kennt, während

in dem schweren Kolorit und der pompösen Fülle des Dekors bereits Einflüsse aus der Hofschule Karls des Kahlen aufgenommen werden".³⁷ Ein Blick auf Handschriften wie das Pariser Evangeliar Bibl. Arsenal 599³⁸, vor allem aber den Dagulf-Psalter mit seinen farbig ausgefüllten Initialen, bestätigt die Ausrichtung auf die Hofschule Karls des Großen aufs schönste.³⁹ Die Feststellung kann uns nach dem bisher Gesagten nicht mehr überraschen, höchstens erstaunt die Konsequenz, mit der diese Ausrichtung auf das grosse Vorbild in St. Gallen verfolgt wurde.

Die unmittelbare Vorbildlichkeit der Hofschule Karls des Kahlen liegt in einem anderen, dem graphisch-kompositorischen Bereich. Es sind dort die farbigen Balken in den Hohlräumen der Buchstaben oder in den Seitenfüllungen, welche die St. Galler Maler zu den hinterlegten Kreuzen und ähnlichen Formen geführt haben. Die sprechendsten Beispiele finden sich im Pariser Evangeliar (Bibliothèque Nationale, Ms. lat. 323), im Münchener Gebetbuch und im Psalter Karls des Kahlen, der eine geradezu magische Wirkung auf die St. Galler Künstler ausgestrahlt haben muß, wenn man noch den Goldenen Psalter miteinbezieht.⁴⁰

Die Nachwirkung der St. Galler Praxis, die Buchstaben farbig auszufüllen, zeigt sich anschaulich im Reichenauer Prudentius vom Ende des 9. Jahrhunderts. Die Ales-Zierseite lebt ganz entscheidend von diesem Prinzip.⁴¹

Wohl lassen sich die Initialen im Folchart-Psalter in Gruppen einteilen, von verschiedenen Stilgruppen wie im Reichenauer Prudentius möchten wir nicht sprechen. Die besonderen Merkmale der Initialen haben wir in einer kommentierten Liste zusammengestellt.

Verzeichnis der Initialen

Zählung der Psalmen nach der Vulgata. - Die fettgedruckten Zahlen bezeichnen die besonders hervorgehobene Gliederung des Psalters in fünfzehn Gruppen.

Farben: wo nicht anders vermerkt, ist mit der bezeichneten Farbe der Buchstabenkörper ausgefüllt; Gold und Silber werden meist nicht eigens aufgeführt;

Purpurfolie: flächendeckende Färbung im Bereich des Initialbuchstabens.

Abkürzungen: pag. = pagina, Init. = Initiale

Psalm pag. Init.

-	30	I	Zierseite (siehe oben)
1	31	B	Zierseite (siehe oben)
2	33	Q	Grün / Flechtband, Tierkopf
3	34	D	Blau, Grün / Flechtband, Tierkopf
4	35	C	Blau, Grün, Mennig / Flechtband
5	36	V	Blau, Grün, Mennig / Flechtband
6	38	D	Purpurfolie / Flechtband, Tierkopf
7	40	D	Purpurfolie / Flechtband, Tierkopf
8	42	D	Purpurfolie / Flechtband, Tierkopf
9	43	C	Purpurfolie / Flechtband
10	48	I	Purpurfolie / Flechtband
11	49	S	Purpurfolie / Flechtband, monumental die ganze rechte Spalte ausfüllend: Teilungspunkt der Gliederung in 15 Gruppen zu zehn Psalmen

- 12 50 V Purpurfolie / Flechtband
13 51 D Purpurfolie / Flechtband
14 53 D Purpurfolie / Flechtband
15 54 C Purpurfolie / Flechtband, Tierkopf
16 55 E Purpurfolie / Flechtband, Tierkopf
17 58 D Grün, Blau, Mennig, Purpur / Flechtband, erstmals wieder ohne Folie; kleine, aber besonders sorgfältig ausgeführte Initiale; zudem ist der Titulus auf pag. 57 in Goldtinte geschrieben. Auszeichnung des 17. Psalms wie im Goldenen Psalter.
- 18 63 C Blau, Grün / Flechtband
19 65 E Purpur / Flechtband
20 66 D Grün, Blau / Flechtband
21 68 D wieder mit Purpurfolie zur Markierung des Teilungspunktes der Gliederung in 15 Gruppen. Folie hier erstmals zusätzlich zum grünen Rand noch blau umrandet / Flechtband, Tierkopf. - Im Unterschied zu den vorangegangenen mit Purpurfolie hinterlegten Initialen wurden hier zuerst die Gold- und Silberbuchstaben geschrieben und erst dann um sie herum die Purpurfarbe gemalt: Offensichtlich nahm das Skriptorium diese Art der Auszeichnung in einer wenig späteren Arbeitsphase, aber innerhalb desselben Arbeitsprozesses auf, um die Gliederung des Psalters in 15 Gruppen hervorzuheben.
- 22 72 D ohne Folie, Blau, Grün / Flechtband, Tierkopf
23 73 D Purpur, Grün, Blau / Flechtband
24 74 A Grün / Flechtband, Tierkopf
25 77 I Grün / Flechtband
26 78 D Blau, Grün / Flechtband
27 80 A Purpur, Grün, Blau. Mit silbernem Blütenbaum, der an diejenigen der Litaneibogen erinnert.
- 28 82 A Purpur, Grün, Blau / Flechtband, Tierkopf
29 83 E Purpur, Blau, Grün / Flechtband
30 85 I Blau, Grün, Mennig / Flechtband. Buchstaben der ersten Zeile farbig ausgefüllt.
- 31 88 B wieder mit Purpurfolie, wenig Blau, dominierendes Gold und Silber / Flechtband, Tierkopf. - Weiterer Trennungspunkt der Gliederung in 15 Gruppen, gleichzeitig auch zweiter Bußpsalm. Wie beim 21. Psalm ist auch hier das Purpur nachträglich aufgemalt.
- 32 90 E Grün, Blau / Flechtband
33 92 B Purpur, Blau / Flechtband
34 95 I Blau / Flechtband
35 98 D Grün, Blau / Flechtband
36 100 N Purpur, Blau / Flechtband. Wieder eine der kleinen, aber besonders sorgfältig ausgestalteten Initialen, hier, beim 36. Psalm, ohne ersichtlichen Anlaß.
- 37 104 D Purpur, Blau / Flechtband. Die Initiale des dritten Bußpsalms hat keine Auszeichnung erfahren, gehört aber zu der bei Psalm 36 erwähnten Gruppe.
- 38 107 D Grün, Purpur / Flechtband, Tierkopf. - Ausgewogene Ornamentik, als ob der Maler nach Anfangsschwierigkeiten zu seinem persönlichen Stil gefunden habe. Wieder wird deutlich, wie sich die noch wenig geübten Maler im Laufe der Arbeit künstlerisch steigern.
- 39 109 E Purpur, Blau / Flechtband. - Erstmals werden hier die verschiedenen Farbflächen des Blau und Purpur durch eine Linie blanken Pergaments voneinander getrennt. Diese Methode scheint der These der nachträglichen Färbung Vorschub zu leisten, zumal die Ornamentik der Initiale wie bei den vorangehenden Psalmen ausgewogen erscheint.
- 40 112 B Purpur, Grün / Flechtband

- 41 114 Q Monumentale Gestaltung und Purpurfolie zur Kennzeichnung der Gliederung in 15 Gruppen, Grün, Blau, Mennig / Flechtband. - Die Initiale ist für die Frage des Arbeitsvorganges im Skriptorium von Bedeutung: Die Silberbuchstaben liegen auf der Purpurfolie, während für die Goldbuchstaben und den Initialbuchstaben Aussparungen zu sehen sind, sie liegen direkt auf dem blanken Pergament. Dies zeigt anschaulich, wie sehr die verschiedenen an der Herstellung des Codex beteiligten Handwerker zusammenspannten, der Schreiber, der Initialenmaler und der Flachmaler für die Purpurfolie: Darin liegt die Erklärung für die scheinbar verschiedenen Phasen der Bemalung.
- 42 116 I Mennig, Grün / Flechtband
- 43 117 D Grün, Purpur / Flechtband, Tierkopf
- 44 120 E Grün / Flechtband
- 45 122 D Purpur, Blau / Flechtband
- 46 123 O Purpur / Flechtband
- 47 124 M Grün, mit zwei Blütenbäumen in den beiden Öffnungen des Buchstabens, in Analogie zu den Formen der Litaneibogen.
- 48 126 A mit Purpurfolie, Blau / Flechtband, Tierkopf. - Erstmals erhält hier die Purpurfolie Eckrosetten, wie sie in der Buchmalerei häufig auftreten. Zudem umgibt eine mennigfarbene Linie die Folie in einem Abstand, wo das Pergament sichtbar wird: eine merkwürdige Lösung. Da kein Anlaß besteht, den 48. Psalm auszuzeichnen, kann dies nur als Irrtum erklärt werden, den man eigentlich den Schöpfern des ursprünglichen Bestandes nur ungern zumuten würde. Wenn überhaupt, dann kann hier von einer späteren Übermalung gesprochen werden.
- 49 128 D wieder ohne Folie, Purpur
- 50 131 M Ausgewogene, kleine Initiale mit vorwiegendem Grünton. - Wie auch im Goldenen Psalter erstaunt es zu sehen, daß der wichtige 50. Psalm, ein Bußpsalm, keinerlei Auszeichnung erfahren hat. Im Gegensatz zum Goldenen Psalter kann dies hier rein formal damit erklärt werden, daß sich die Maler ganz auf die höchst prunkvolle Ausgestaltung der Doppelziersseite zum 51. Psalm konzentriert hatten.
- 51 135 Q **Ziersseite** (siehe oben)
- 52 137 D Purpur / Flechtband, Tierkopf
- 53 138 D Purpur, Blau / Flechtband
- 54 139 E Grün / Flechtband
- 55 142 M Purpur, Blau / Flechtband
- 56 143 M Blau, Purpur / Flechtband. - Die blauen Teile wirken nicht so subtil hinterlegt wie auf pag. 135.
- 57 145 S mit Purpurfolie, die hier ohne ersichtlichen Grund auch dem Titulus unterlegt ist; deutlich sind die Gold- und Silberbuchstaben auf die Folie geschrieben; offensichtlich haben die Maler ohne System an verschiedenen Stellen das Prinzip des Purpurchintergrunds angewandt, wohl in erster Linie in Analogie zu den ersten Seiten der Litanei und der Ziersseiten. In einer zweiten Arbeitsphase (desselben Arbeitsprozesses) wurden dann die Purpurgründe gezielt nachgetragen. / Flechtband, Tierkopf
- 58 146 E Purpurfolie wie pag. 145 / Flechtband
- 59 149 D Purpur, Grün. Schöne, ausgewogene Ornamentik.
- 60 150 E Purpur, Blau. - In Anlehnung an die grosse Q-Initiale von Psalm 51 ist auch hier ein blaues Kreuz hinter das goldene und silberne Rankenwerk gelegt. Der einzige Unterschied liegt im schmalen ausgesparten Steg zwischen der blauen und der purpurnen Fläche. Dies hat zur Folge, daß sich die faszinierende Tiefenwirkung nicht einstellt.

- 61 151 N Grün, Blau, mit Purpurfolie, auf die mit Gold und Silber geschrieben wurde. Wie bei den grossen Doppelzieseiten sind hier zwei halbausgesparte Rosetten und ein Rhombus zu sehen. In Fällen wie diesen ist die Einheitlichkeit der Initiale, wie sie sich heute präsentiert, erwiesen. / Flechtband
- 62 153 D Purpur, Blau / Flechtband
- 63 154 E Blau, Purpur. - Das blaue Hochrechteck ist hinterlegt.
- 64 156 T Grün, Blau / Flechtband, mit Purpurfolie und blauem Rahmen mit Eckrosetten. - Die Goldbuchstaben liegen auf dem Purpur. Die Initiale zeigt einen neuen Stil voller Schwung und Dynamik. - Im Goldenen Psalter hat der 64. Psalm ein Bild erhalten (pag. 150: Jeremias und Ezechiel vor der geschlossenen Pforte).
- 65 158 I Grün / Flechtband
- 66 160 D Purpur, Blau / Flechtband. - Die kreuzförmig hinterlegte blaue Fläche hier in einer Variation gegenüber den früheren Beispielen.
- 67 160 E Purpur, Grün / Flechtband
- 68 165 S Grün, Purpur / Flechtband
- 69 169 D Purpur, Grün / Flechtband
- 70 170 I Grün, Blau / Flechtband
- 71 173 D Blau, Grün / Flechtband, Tierkopf, mit Purpurfolie zur Markierung der Teilung in 15 Gruppen.
- 72 175 Q Blau, Purpur, Grün / Flechtband
- 73 178 V Blau, Purpur / Flechtband
- 74 181 C Purpur, Goldfüllung / Flechtband
- 75 182 N Purpur, Blau / Flechtband
- 76 184 V Gold und Silber / Flechtband. - Der Purpur-, blau und grüne Rahmen (den Peter Ochsenbein als "Union Jack" bezeichnet), ist von gröberer Machart als alle anderen farbigen Hintergründe, ist also eindeutig eine spätere Zutat, was allein schon der Vergleich mit der unmittelbar vorangehenden Initiale zeigt. Einer späteren Generation (?) mißfiel es, die Initialen meist im Farbakord Gold-Silber-Purpur-Grün-Blau zu sehen, während hier nur Gold und Silber verwendet wurde.
- 77 186 A Gold und Silber. - Wie bei Psalm 76 hat eine spätere Hand einen groben Rahmen in Blau, Purpur und Grün gemalt. - Die Auszeichnung der beiden Psalmen mag mit einem späterem Bedürfnis der Markierung der Mitte des Psalters zusammenhängen, wie dies vor allem in den byzantinischen Psalterien zu beobachten ist. - Der Text des langen Psalms wird durch blau-rote Anfangsbuchstaben gegliedert.
- 78 194 D Purpur, Blau / Flechtband
- 79 196 Q Purpur, Silberfüllung / Flechtband, Tierkopf. - Sehr sorgfältig gemalte Initiale, ausgewogene Gestaltung der Seite.
- 80 198 E Grün, Purpur / Flechtband
- 81 200 D mit Purpurfolie, Grün, Blau / Flechtband, Tierkopf
- 82 201 D Grün, Purpur, Blau / Flechtband, Tierkopf
- 83 203 Q Purpur, Grün / Flechtband
- 84 204 B Purpur, Grün / Flechtband
- 85 206 I Mennig, Grün / Flechtband, Tierkopf
- 86 208 F Grün, Purpur / Flechtband
- 87 209 D Purpur, Grün / Flechtband
- 88 211 M Purpur, Grün / Flechtband
- 89 217 D Purpur, Grün, Blau / Flechtband, Tierkopf. - Hinterlegtes T-Kreuz in grüner Farbe.
- 90 219 Q Purpur, Silber, Grün / Flechtband. - Hinterlegtes Kreuz in Grün und Silber.
- 91 221 B Silber, Blau, Grün / Flechtwerk. - Die Purpurfolie erscheint in ihrer Form etwas merkwürdig, doch sprechen die halbausgesparten Blütenmotive wieder für eine ursprüngliche Entstehung.

92	223	D	Purpur, Silber, Grün / Flechtband
93	223	D	Purpur, Grün / Flechtband, Tierkopf
94	226	V	Purpur, Blau / Flechtband
95	227	C	Purpur, Blau / Flechtband
96	229	D	Purpur, Blau / Flechtband
97	230	C	Purpur, Gold, Silber. - Der 97. Psalm ist einer der zwei Psalmen, die eine figürliche Initiale erhalten haben: Ein Adler sitzt in einem Blütenbaum; es ist nicht zu sehen, daß er an den Früchten pickt. Dies schließt aber nicht aus, einen eucharistischen - oder liturgischen - Zusammenhang anzunehmen. Der Psalm sollte damit besonders ausgezeichnet werden: Der 97. Psalm besingt die neue Musik, die im Folchart-Psalter ja bereits in den Litaneibogen zum Ausdruck kam. Zudem markiert der Psalm einen Teilungspunkt der Psaltergliederung gemäß der römischen Liturgie. Das anschaulichste Vergleichsbeispiel liefert sicherlich nicht von ungefähr die Adler-Initiale zu Beginn der Passionslesungen im Godescalc-Evangelistar Karls des Großen. ⁴²
98	232	D	Purpur, Gold, grünes, hinterlegtes T-Kreuz / Flechtband, Tierkopf
99	233	I	Gold und Silber auf einem schmalen Purpurstreifen. Die Säulenranke führt zurück zu den Arkaden der Litanei.
100	234	M	Purpur, Grün, Blau / Flechtband
101	237	D	Zierseite
102	241	B	Purpur / Flechtband
103	243	B	Purpur / Flechtband
104	247	C	Purpur, Grün / Flechtband, Tierkopf
105	251	C	Purpur, Mennig und, erstmals hier zu beobachten, Gelbocker / Flechtband
106	257	C	Purpur / Flechtband
107	261	P	Purpur, Grün / Flechtband
108	262	D	Purpur, Grün / Flechtband
109	266	D	Grün, Mennig / Flechtband, Tierkopf
110	267	C	Grün, Mennig / Flechtband, Tierkopf
111	268	B	Grün, Blau, Mennig / Flechtband, Tierkopf. - Mit ursprünglicher Purpurfolie
112	269	L	Grün, Purpur / Flechtband, Tierkopf. - Der Buchstabe ist mit Purpur ausgefüllt, mit Purpur ist auch die erste Zeile hinterlegt: "Laudate".
113	270	I	Mennig, Grün / Flechtband
114	272	D	Grün, Purpur / Flechtband, Tierkopf
115	273	C	Grün, Purpur / Flechtband
116	274	L	Purpur / Flechtband, Tierkopf
117	275	C	Grün, Ockergelb / Flechtband
118	277	B	Purpur, Ockergelb / Flechtband, Tierkopf
119	295	A	Purpur, Grün, Ockergelb / Flechtband, Tierkopf
120	296	L	Purpur, Ocker, Mennig / Flechtband, Tierkopf
121	297	L	Grün, mit Purpurfolie. Für die Gold- und Silberbuchstaben ist Platz in der Purpurfläche ausgespart.
122	298	A	Purpur, Blau / Flechtband
123	299	N	Purpur, Gold, Silber / Flechtband
124	300	Q	Purpur / Flechtband
125	300	I	Gold, Silber / Flechtband
126	301	N	Purpur, Blau / Flechtband
127	302	B	Blau, Grün / Flechtband. - Ein hinterlegtes blaues Kreuz im unteren Teil des Buchstabens.
128	303	S	Blau / Flechtband
129	304	D	Blau, Grün / Flechtband
130	305	D	Purpur, Blau / Flechtband

- 131 305 M Grün, Blau / Flechtband, mit Purpurfolie. Wieder wird das enge Zusammengehen der Künstler anschaulich: Im Purpurgrund ist Platz ausgespart für "Cant. graduum", das große Initial-M und für "MENTO"; das große E rechts daneben aber wurde auf den Purpurgrund gemalt.
- 132 308 E Grün / Flechtband
- 133 308 E Blau, Grün / Flechtband
- 134 309 L Grün / Flechtband
- 135 311 C Grün, Purpur / Flechtband, mit Blütenbaum
- 136 313 S Purpur, Grün / Flechtband
- 137 314 C Grün, Purpur / Flechtband, Tierkopf
- 138 315 D Grün / Flechtband. - Das Motiv des Weinstocks und die Gitterstrukturen an den Seitenwandungen des Buchstabenkörpers erinnern an ähnliche Elemente in den Litaneibogen.
- 139 318 E Grün / Flechtband
- 140 319 D Ein in Silber und Gold gemalter, pilzförmiger Baum vor blauem Grund. Er erinnert in seiner Form und mit den abgeschnittenen Ästen an spätantike und frühbyzantinische Formulierungen, wie etwa in Hagios Demetrios in Saloniki.
- 141 321 V Grün / Flechtband, mit Purpurfolie
- 142 322 D Grün, Purpur / Blütenbaum
- 143 324 B Blau, Grün / Flechtband, Tierkopf
- 144 326 E Purpur, Blau, mit einem silbernen Fisch, der den Mittelbalken des Buchstabens bildet.
- 145 328 L Purpur, Blau
- 146 329 L Blau, Purpur / Flechtband
- 147 331 L Purpur, Grün, Blau / Flechtband
- 148 332 L Purpur / Flechtband
- 149 333 C Blau, Grün, Ocker / Flechtband
- 150 334 L Blau, Grün. - Das zweite Beispiel einer figürlichen Darstellung: Ein hochbeiniger Vogel packt mit seinem Schnabel eine Schlange die sich windet und dem Vogel den Hals umzudrehen scheint. Die Initiale zeigt also einen Tierkampf, der durch Tuotilo in St. Gallen zu höchsten künstlerischen Leistungen gebracht wurde. Die Schlange verkörpert hier wohl das Böse, das vom Vogel bekämpft wird, wie ähnlich schon im Litaneibogen pag. 11. Gleichzeitig ist der Kampf eine Illustration der Verse dieses 150. Psalms: "...Alles, was Odem hat, lobe den Herrn!"
- 151 335 P dominierendes Blau, ohne Purpurfolie. Der apokryphe 151. Psalm, der überraschenderweise im späteren Goldenen Psalter fehlt, wird hier ausgezeichnet durch eine besonders reiche Initiale.
- 336 bleibt leer, gleichsam als Vorhof für die anschließenden 'Cantica'.
- 337 Das erste, das Jesaja-Canticum erhält eine C-Initiale auf einer ursprünglichen Purpurfolie mit halbausgesparten Rosetten und Rhomben.

SCHLUSS

Der vorliegende Kommentar erhebt in keiner Weise den Anspruch, den Folchart-Psalter erschöpfend zu behandeln. Es liegt in der Natur des Mediums einer Mikrofiche-Edition, Materialien zu liefern für weitere Forschungen. Der Kommentar erfüllt seine Aufgabe, wenn er Impulse zu vermitteln vermochte. Die Handschrift hat sich als ein komplexes Gebilde erwiesen von ungleicher, mitunter aber von höchster

künstlerischer Qualität, die an die Perfektion der sanktgallischen Minuskel des 9. Jahrhunderts heranreicht.

Die Frage nach einer möglichen späteren Überarbeitung konnte an den meisten Stellen ausgeschlossen werden. Wie bei der neuesten Untersuchung des Liber Viventium von Pfäfers ist auch beim Folchart-Psalter von einer einheitlichen Entstehung auszugehen.⁴³

Das blaugrün schimmernde Kreuz der Q-Initiale des 51. Psalms nimmt künstlerische Traditionen der britischen Inseln auf. Im Lindisfarne Evangeliar und im Book of Kells haben insulare Malermönche die Grundlage dazu gelegt, was die St. Galler Künstler zu höchster Vollkommenheit weiterentwickelt haben. Den Folchart-Psalter im gleichen Atemzug zu nennen wie diese Meisterwerke der Buchkunst, unterstreicht seine künstlerische Bedeutung, nicht nur für das Kloster St. Gallen in karolingischer Zeit, sondern für die mittelalterliche Buchmalerei ganz allgemein.

ANMERKUNGEN

- 1 Ochsenbein / von Scarpatetti, S. 215, 226.
- 2 Berschin, S. 73.
- 3 Duft / Schnyder, Taf. X.
- 4 Ochsenbein, S. 317.
- 5 Sennhauser, S. 156, 167, Anm. 9, sagt lediglich: "Seit bald hundert Jahren ist es in der Forschung kaum mehr bestritten, daß diese Beischriften sich auf jene Bilder beziehen, die ... an den Wänden der Gozbertkirche angebracht wurden."
- 6 Duft / Schnyder, S. 74, 81: Datierung der Tafeln auf das Jahr 894. - Eggenberger, *Ars Helvetica*, Abb. 139.
- 7 Eggenberger, *Psalterium aureum*, S. 12 und passim.
- 8 Eggenberger, Ein malerisches Werk Tuotilo's?, passim.
- 9 Zitiert von Ochsenbein, S. 317.
- 10 Duft / Schnyder, S. 71. - Elbern, S. 262.
- 11 Eggenberger, *Psalterium aureum*, S. 22, Abb. 1.
- 12 Eggenberger, *Psalterium aureum*, Abb. 54, 192, sowie 1 u. 3.
- 13 Bern, Burgerbibliothek, Cod. 264. Beer, passim. - Eggenberger, *Zur Farbe im Berner Prudentius*.
- 14 Kauffmann. - Farbabbildung in: Bruckner, Taf. I.
- 15 Ochsenbein / von Scarpatetti, S. 235-240.
- 16 Ochsenbein / von Scarpatetti, S. 229.
- 17 Eggenberger, *Das Evangeliar Codex 17*, S. 171, Abb. 2.
- 18 *Age of Spirituality*, S. 492f. Nr. 443.
- 19 Beer, Abb. 29, 33. - Eggenberger, *Psalterium aureum*, Abb. 62f.
- 20 Koehler, *Buchmalerei*, S. 184-186.
- 21 *Liber canonum*, Rom, Biblioteca Vallicelliana, Cod. A 5, fol. 14v, 15r. - Toesca, Abb. 17f. - Mütterich, *Manoscritti*, S. 82f.
- 22 *Juvenianus Codex*, Rom, Biblioteca Vallicelliana, Cod. B 25/2, fol. 87r. - Messerer. - Mütterich, *Manoscritti*, S. 81f.
- 23 Ochsenbein / von Scarpatetti, S. 216. - Eggenberger, *Psalterium aureum*, S. 187f. - Zum Vergleich die Maße des Goldenen Psalters: 363/368 x 280 mm.
- 24 London, British Library, Cotton Nero C. IV., fol. 46r. - Wormald, S. 93, Abb. 95, 98.

- 25 Eggenberger, Psalterium aureum, Abb. 15.
- 26 Cod. 1452. - Die Entdeckung verdanken wir Ursus Brunold, Staatsarchiv Graubünden, Chur. - Eggenberger, *Ars Helvetica*, Abb. 13f.
- 27 Von Euw, *Liber Viventium*.
- 28 Nees, *The Picture Cycle and Its Arrangement: Miniatures and Magic*, Kap. 7, S. 189-212.
- 29 Mütterich, *Der Elfenbeinschmuck*, S. 254. - Von Euw / Plotzek, S. 16.
- 30 Jucker, *passim*.
- 31 Eggenberger, *Die Bilderdecke*, S. 239.
- 32 Siehe Anhang.
- 33 Eggenberger, *Psalterium aureum*, S. 16.
- 34 Paris, *Bibliothèque Nationale*, Ms. lat. 1152. - Koehler / Mütterich, *Die karolingischen Miniaturen*, Bd. V, S. 132-143.
- 35 Die Übersetzung dieser und der folgenden Inschriften siehe Ochsenbein / von Scarpatetti, S. 221.
- 36 Eggenberger, *Psalterium aureum*, Abb. 3.
- 37 Beer, S. 33.
- 38 Fol. 61r, 134r. - Koehler, *Die karolingischen Miniaturen*, Bd. II, Taf. 19.
- 39 Wien, *Österreichische Nationalbibliothek*, Cod. 1861, fol. 120v, 146r, *passim*. - Koehler, *op. cit.*, Taf. 32.
- 40 München, *Schatzkammer der Residenz*; zum Psalter siehe Anm. 34. - Koehler / Mütterich, *Die karolingischen Miniaturen*, Bd. V, Taf. 1, 18, 27-29.
- 41 Pag. 5. - Beer, Abb. 5.
- 42 Paris, *Bibliothèque Nationale*, Ms. nouv. acq. 1203, fol. 48r. - Koehler, *Die karolingischen Miniaturen*, Bd. II, S. 23, Taf. 6. - Eggenberger, *Psalterium aureum*, S. 16f.
- 43 Von Euw, *Liber Viventium*, *passim*.

BIBLIOGRAPHIE

- Age of Spirituality. Late Antique and Early Christian Art, Third to Seventh Century. Ed. by Kurt WEITZMANN. New York 1979.
- Jonathan J. G. ALEXANDER. Norman Illumination at Mont St. Michel, 966-1100. Oxford 1970.
- E. F. BANGE. Eine bayerische Malerschule des XI. und XII. Jahrhunderts. Diss. Kiel. München 1923.
- Ellen Judith BEER. Überlegungen zu Stil und Herkunft des Berner Prudentius-Codex 264. In: Florilegium Sangallense. Festschrift für Johannes Duft. St. Gallen 1980. S. 15-70.
- Samuel BERGER. Histoire de la vulgate pendant les premiers siècles du moyen âge. Paris 1893.
- Walter BERSCHIN. Eremus und Insula. St. Gallen und die Reichenau im Mittelalter - Modell einer lateinischen Literaturlandschaft. Wiesbaden 1987.
- Beuroner Kunstkalender 1987. Aus Prachthandschriften des Mittelalters. Eine Bildbe-
trachtung von Ursmar ENGELMANN. Beuron 1987.
- Albert BOECKLER. Abendländische Miniaturen bis zum Ausgang der romanischen
Zeit (= Tabulae in usum scholarum 10) Berlin/Leipzig 1930.
- - . Zwei St. Galler Fragmente. In: Festschrift für Hans Jantzen. Berlin 1951.
S. 37-44.
- Amédée BOINET. La miniature carolingienne, ses origines, son développement. Paris
1913.
- Albert BRUCKNER. Scriptoria Medii Aevi Helvetica. Denkmäler schweizerischer
Schreibkunst des Mittelalters. Bd. 3: Schreibstuben der Diözese Konstanz, St.
Gallen II. Genf 1938.
- Charles Albert CINGRIA. La civilisation de Saint-Gall. In: Œuvres complètes, vol.
2. Lausanne 1968. S. 107-223.
- Anton CHROUST. Monumenta Palaeographica. Denkmäler der Schreibkunst des
Mittelalters. 1. Abt., 1. Serie, Lfg. XVII: Der Psalter des Folkhard. München 1905.
- James Midgley CLARK. The Abbey of St. Gall as a Centre of Literature and Art.
Cambridge 1926.
- Charles Reginald DODWELL. Painting in Europe 800 to 1200. Hardmondsworth
1971.
- Alban DOLD. Stuttgarter Fragmente eines weiteren Folchart-Psalters neben dem
bisher als einmalig angenommenen der Stiftsbibliothek von St. Gallen. In: Zeitschrift
für württembergische Landesgeschichte 1943, S. 145-160.
- Johannes DUFT. Saint Colomban dans les manuscrits liturgiques de la Bibliothèque
abbatiale de Saint-Gall. In: Mélanges Colombaniens. Actes du Congrès International
de Luxeuil 1950. Paris 1951. p. 317-326.
- - . Mittelalterliche Schreiber. St. Gallen 1964.
- - . Sankt Otmar in Kult und Kunst. St. Gallen 1966 (auch in: St. Galler Neujahrs-
blatt 106. 107).
- - . Die Handschriften-Katalogisierung in der Stiftsbibliothek St. Gallen vom 9.
bis 19. Jahrhundert. In: Die Handschriften der Stiftsbibliothek St. Gallen. Beschrei-
bendes Verzeichnis. Codices 1726-1984. Bearb. v. Beat Matthias von SCARPATETTI.
St. Gallen 1983. S. 9*-99*.

Johannes DUFT u. Rudolf SCHNYDER. Die Elfenbein-Einbände der Stiftsbibliothek St. Gallen. Beuron 1984.

Johannes DUFT, Anton GÖSSI, Werner VÖGLER. St. Gallen. In: Frühe Klöster. Die Benediktiner und Benediktinerinnen in der Schweiz. Red. v. Elsanne GLOMEN-SCHENKEL. 2. Tl. (= Helvetia Sacra, Abt. III, Bd. 1, 2. Tl.) Bern 1986. S. 1180-1369. (auch selbständig erschienen: Die Abtei St. Gallen. St. Gallen 1986).

Christoph EGGENBERGER. Zur Illustration des St. Galler Folchart-Psalters. In: Riforma religiosa e arti nell'epoca carolingia. Hg. v. Alfred A. SCHMID. Atti del XXIV Congresso internazionale di storia dell'arte (Bologna 1979). Bd. 1. Bologna 1983. S. 99-107.

--. Das Evangeliar Codex 17 der Stiftsbibliothek Einsiedeln. Ein Werk der spätkarolingisch-frühottonischen Buchmalerei des Klosters St. Gallen. In: Unsere Kunstdenkmäler. Hg. v. d. Gesellschaft für Schweizerische Kunstgeschichte, 34, 1983, S. 168-175.

--. Ein malerisches Werk Tuotilos? Die St. Galler Psalterillustration zur Karolingerzeit. In: Unsere Kunstdenkmäler 36, 1985, S. 243-251.

--. Zur Farbe im Berner Prudentius. Ein Versuch im Gedenken an Heinz Roosen-Runge. In: Nobile claret opus. Festgabe für Ellen Judith Beer. Zeitschrift f. Schweizerische Archäologie u. Kunstgeschichte 43, 1986, S. 3-8.

--. Die Bilderdecke von St. Martin in Zillis. In: Geschichte u. Kultur Churrätens. Festschrift für Pater Iso Müller OSB zu seinem 85. Geburtstag. Disentis 1986. S. 233-279.

--. Psalterium aureum Sancti Galli. Mittelalterliche Psalterillustration im Kloster St. Gallen. Sigmaringen 1987.

Christoph EGGENBERGER / Dorothee EGGENBERGER. Malerei des Mittelalters. Heilsgeschichte im Bild. Ars Helvetica, Bd. 5, hg. v. Florens DEUHLER. Disentis 1989 (im Druck).

Victor H. ELBERN. Rezension von DUFT / SCHNYDER. In: Mittellateinisches Jahrbuch 21, 1986, S. 261-64.

Anton von EUW. Studien zu den Elfenbeinarbeiten der Hofschule Karls des Großen. In: Aachener Kunstblätter 34 (1967), S. 36-60.

--. Liber Viventium Fabariensis. Das karolingische Memorialbuch von Pfäfers in seiner liturgie- und kunstgeschichtlichen Bedeutung. Bern/Stuttgart 1989.

Anton von EUW u. Joachim M. PLOTZEK. Die Handschriften der Sammlung Ludwig. Bd. 1. Köln 1979.

Adolph GOLDSCHMIDT. Die Elfenbeinskulpturen aus der Zeit der karolingischen und sächsischen Kaiser. Bd. 1. Berlin 1914 (Nachdruck 1969).

--. Die deutsche Buchmalerei. Bd. 1: Die karolingische Buchmalerei. München 1928.

Kassius HALLINGER. Gorze-Kluny. Studien zu den monastischen Lebensformen und Gegensätzen im Hochmittelalter (= Studia Anselmiana, Fasc. 22-25) 2 Bde. Rom 1950-51.

Meta HARSSSEN. Central European Manuscripts in the Pierpont Morgan Library. New York 1958.

Rudolf HENGGELE: Profeßbuch der fürstlichen Benediktinerabtei der heiligen Gallus und Otmar zu St. Gallen (= Monasticon-Benedictinum Helvetiae 1) Zug 1929.

Jean HUBERT, Jean PORCHER, W.F. VOLBACH. L'Empire carolingien (= L'Univers des formes) Paris 1968.

Hans JUCKER. Das Bildnis im Blätterkelch. Geschichte und Bedeutung einer römischen Porträtform (Bibliotheca Helvetica Romana III) Olten 1961.

- Rainer KAHSNITZ. Der Werdener Psalter in Berlin Ms. theol. lat. fol. 358. Eine Untersuchung zu Problemen mittelalterlicher Psalterillustration (= Beiträge zu den Bau- u. Kunstdenkmälern im Rheinland 24) Düsseldorf 1979.
- Georg KAUFFMANN. Der karolingische Psalter in Zürich und sein Verhältnis zu einigen Problemen byzantinischer Psalterillustration. In: Zs. f. Schweiz. Archäologie u. Kunstgeschichte 16, 1956, S. 65-74.
- Katalog der datierten Handschriften in der Schweiz. Bearb. v. Beat Matthias SCARPATETTI u.a. Bde. I, II (A-P). Zürich 1977-1983. Bd. III (R-Z, u.a. St. Gallen) in Vorb.
- Albert KNOEPFLI. Kunstgeschichte des Bodenseeraums. Bd. 1: Von der Karolingerzeit bis zur Mitte des 14. Jahrhunderts (= Bodensee-Bibliothek 6) Konstanz 1961.
- Wilhelm KOEHLER: Buchmalerei des frühen Mittelalters. Fragmente und Entwürfe aus dem Nachlass. Hg. v. Ernst KITZINGER u. Florentine MÜTHERICH (Veröff. d. Zentralinstituts für Kunstgeschichte in München, V) München 1972.
- - . Die Hofschule Karls des Großen. Die karolingischen Miniaturen. Bd. II. Berlin 1958.
- Wilhelm KOEHLER u. Florentine MÜTHERICH. Die Hofschule Karls des Kahlen. Die karolingischen Miniaturen. Bd. V. Berlin 1982.
- Maria KRIMMENAU. Die Stilentwicklung in der St. Galler Ornamentik des IX. und frühen X. Jahrhunderts. Diss. (Masch.) München 1951.
- Franz LANDSBERGER. Der St. Galler Folchart-Psalter. Eine Initialstudie. St. Gallen 1912.
- Franz Friedrich LEITSCHUH. Geschichte der karolingischen Malerei. Berlin 1894.
- Adolf MERTON. Die Buchmalerei des IX. Jahrhunderts in St. Gallen unter besonderer Berücksichtigung der Initial-Ornamentik. Diss. Halle 1911.
- - . Die Buchmalerei in St. Gallen vom neunten bis elften Jahrhundert. 2. Aufl. Leipzig 1923.
- Wilhelm MESSERER. Zum Juvenianus-Codex der Biblioteca Vallicelliana. In: Römische Forschungen der Bibliotheca Hertziana 16, 1961, S. 58-68.
- Florentine MÜTHERICH: Der Elfenbeinschmuck des Thrones. In: La cattedra lignea di S. Pietro in Vaticano (Atti della Pontificia Accademia Romana di Archeologia, Serie III, Memorie vol. X) Vatikan 1971, S. 253-273.
- - . Manoscritti romani e miniatura carolingia. In: Roma e l'età carolingia. Rom 1976. S. 79-86.
- Lawrence NEES. The Gundohinus Gospels. Cambridge (Mass.) 1987.
- Peter OCHSENBEIN. Rezension zu Eggenberger, Psalterium aureum. In: Zs. f. Schweiz. Archäologie u. Kunstgeschichte 1988, S. 316f.
- Peter OCHSENBEIN u. Beat von SCARPATETTI. Der Folchart-Psalter aus der Stiftsbibliothek Sankt Gallen. 150 faksimilierte Initialen aus dem 9. Jahrhundert zu den Psalmentexten in der Übersetzung von Martin Luther. Freiburg i.Br., Basel, Wien 1987.
- Otto PÄCHT. Buchmalerei des Mittelalters. Eine Einführung. Hg. v. Dagmar THOSS u. Ulrike JENNI. München 1984.
- Joachim M. PLOTZEK. Zur Initialmalerei des 10. Jahrhunderts in Trier und Köln. in: Aachener Kunstblätter 44 (1973) S. 101-128.
- Joachim POCHNER. Das Schreiber- und Dedikationsbild in der deutschen Buchmalerei. Tl. I: Bis zum Ende des 11. Jahrhunderts (800-1100) (= Die Entwicklung des menschlichen Bildnisses II) Leipzig 1929.
- Erwin POESCHEL. Die Kunstdenkmäler des Kantons St. Gallen. Bd. 3: Die Stadt St. Gallen. Tl. 2: Das Stift (= Die Kunstdenkmäler der Schweiz) Basel 1961.

Johann Rudolf RAHN. Geschichte der bildenden Künste in der Schweiz. Von den ältesten Zeiten bis zum Schlusse des Mittelalters. Zürich 1876.

- - . Das Psalterium Aureum von Sanct Gallen. Ein Beitrag zur Geschichte der karolingischen Miniaturmalerei. St. Gallen 1878.

Adolf REINLE. Kunstgeschichte der Schweiz. Bd. 1. 2. Aufl. Frauenfeld 1968.

Alois SCHARDT. Das Initial. Phantasie- und Buchstabenmalerei des frühen Mittelalters. Berlin 1938.

Gustav SCHERRER. Verzeichnis der Handschriften der Stiftsbibliothek von St. Gallen. Halle 1875.

Tilman SEEBASS. Musikdarstellung und Psalterillustration im früheren Mittelalter. 2 Bde. Bern 1973.

Hans Rudolf SENNHAUSER. Das Münster des Abtes Gozbert (816-837) und seine Ausmalung unter Hartmut (Proabbas 841, Abt 872-883). In: Unsere Kunstdenkmäler 34, 1983, S. 152-167.

Hugo STEGER. David rex et propheta. König David als vorbildliche Verkörperung des Herrschers und Dichters im Mittelalter, nach Bilddarstellungen des 8. bis 12. Jahrhunderts (Erlanger Beiträge zur Sprach- u. Kunstwissenschaft 6) Nürnberg 1961.

Rudolf STETTINER. Die illustrierten Prudentius-Handschriften. Bd. 1. Straßburg 1895, Bd. 2 (Tafelbd.), Berlin 1905.

Pietro TOESCA. La pittura e la miniatura nella Lombardia dai più antichi monumenti alla metà del Quattrocento. Mailand 1912.

Francis WORMALD. The Winchester Psalter. London 1973.

ANHANG

Kodikologische Beschreibung des Folchart-Psalters

St. Gallen, Stiftsbibliothek, Cod. 23

Pergament . 184 Bll. (paginiert 1-368) . 376 x 287 mm . St. Gallen, zwischen 872 - 883.

Karolingische Minuskel (von einer Hand) und Unziale, zweispaltig, 21 Zeilen pro Spalte.

Einband: Holzdeckel mit Schweinsleder überzogen, 402 x 300 mm, 1541/45.

Lagen: Im 16. Jahrhundert wurden bei der Neubindung zusätzliche Pergamentbogen pag. 1-6, 15-16 und 367-368 angefügt. - Aus dem 11. Jahrhundert stammt das Binio pag. 17-25. - Vom ursprünglichen Bestand des 9. Jahrhunderts sind 24 Lagen erhalten: 1 Binio (pag. 7-14: Allerheiligenlitanei), 21 Quaternionen, 2 Ternionen.

Ausstattung: Der Text der Allerheiligenlitanei in Gold- und Silberschrift auf Purpurgrund ist zwischen Säulen mit Arkadenbögen gestellt; die Säulen und Bögen sind mit Gold- und Silberornamenten ausgefüllt; in den 16 Lünetten Darstellungen der zwölf Apostel (Halbfiguren) und vier Szenen aus dem Leben König Davids. - 4 Doppel-Zierseiten (pag. 26/27, 30/31, 134/135, 236/237): Gold- und Silberschrift auf Purpurgrund, gerahmt von mit Rankenwerk gefüllten Bandleisten, und vier ganzseitige Zierinitialen. - 27 auf Purpurgrund gemalte grössere Initialen, häufig über eine halbe Spaltenlänge reichend, und 122 ornamentierte grössere Initialen. - Überschriften zu den Psalmen in Gold und Silber.

Inhalt

Die folgende Inhaltsbeschreibung aus: Der Folchart-Psalter aus der Stiftsbibliothek Sankt Gallen. 150 faksimilierte Initialen aus dem 9. Jahrhundert zu den Psalmentexten in der Übersetzung von Martin Luther. Beschreibung und Kommentar von Peter Ochsenbein und Beat von Scarpatetti. Freiburg, Basel, Wien: Herder 1987. S. 226-228. - Der Abdruck erfolgt mit freundlicher Genehmigung des Herder Verlages.

Der Folchart-Psalter setzt sich heute wie folgt zusammen:

S. 1: Signierungs- und Zuweisungsvermerk von der Hand des Stiftsbibliothekars P. Pius Kolb [1712–1762]: *A | S. n. 33 | Folcharti sub Abbate Hartmoto saecul. 9^{to}*; neue Signierung in roter Tinte: 23.

S. 2–6: leer.

S. 7–14: Allerheiligenlitanei |

S. 15 f.: leer.

S. 17–25: [Zusatz um das Jahr 1000] Lateinische

Schuldbekennnisse und Sühnegebete, z. T. für den Priester während der Messe zu sprechen: 1.

·*Apologia sacerdotis. Impellit ministrandi officium [...] et regnas deus. Per.* Ähnliche Fassung hg. von E. Martène, *De antiquis ecclesiae ritibus*, tomus 1, Antwerpen 1763, S. 195; auch in J. P. Migne, *Patrologia Latina* [= PL], tomus 78, Sp. 226. – 2. (17–18) ·*Post collectam autem et lecturam usque ad evangelium pro ut tempus permiserit.* 2.1. *Deus, propitius esto peccatori mihi* [= Lc 18, 13], *quia tu es immortalis et sine peccato.* 2.2. *Domine ihesu Christe, redemptor mundi, propitius esto mihi [...] omnibus diebus vitae meae. Per te Christe.* Ähnliche Fassung bei Martène, S. 179 u. 188. – 3. ·*Alia. Deus misericordiae et veritatis clementiam tuam suppliciter deprecor [...] perducere digneris. Per dominum.* Ähnliche Fassung bei Martène, S. 179; vgl. S. 188. – 4. ·*Alia. Deus propitius esto mihi peccatori quia tu es immortalis et sine peccato solus [...] omnibus diebus vitae meae. Qui vivis.* Als zweiter Teil einer *apologia* bei Martène, S. 193. – 5. (18–19) ·*Alia. Domine, deus omnipotens, qui es trinus et unus [...] miserere mei. Qui cum patre.* Ähnliche Fassung bei Martène, S. 188. – 6. ·*Alia. Deus qui non mortem, sed paenitentiam desideras peccatorum [...] laudare in hac peregrinatione. ihesu Christe qui vivis.* Ähnliche Fassung bei Martène, S. 197. – 7. ·*Alia. Deus qui de indignis dignos, de immundis mundos [...] obtulit in sacrificium. ihesus Christus dominus noster, qui.* Ähnliche Fassung bei Martène, S. 197; auch in PL 85, Sp. 525. – 8. (19–20) ·*Alia. Indignum me, domine, tuis sacris esse fa-teor [...] cuncta regnanti in saecula saeculorum. Amen.* Ähnliche Fassung bei Martène, S. 179; auch in PL 78, Sp. 228. – 9. (20–21) ·*Ecce domine, ecce ego miser et infelix [...] et ad salutem mihi proveniat sempiternam. Amen.* Ähnliche Fassung bei Martène, S. 191. – 10. (21–23) ·*Item alia. Succurre mihi, deus meus, antiquam moriar [...] per infinita saecula saeculorum. Amen.* Ähnliche Fassung bei Martène, S. 180; erweitert in PL 83, Sp. 841–844. – 11. (23–24) ·*Item alia. Si ante oculos tuos, domine, culpas [...] et peccunctorum degentium gaudeamus. Per.* Ähnliche Fassung bei Martène, S. 195; auch in PL 78,

Sp. 229. – 12. (24–25) ·*Confessio. Domine deus omnipotens, tibi confiteor delicta mea [...] et in bono perservari usque in finem. Per te, ihesu Christe [...] saeculorum. Amen.*

S. 26–29: Vorrede des Hieronymus zu seiner Vulgata-Übersetzung der Psalmen: *Incipit praefatio Hieronimi presbiteri ad Paulam et Eustochium super psalmos.* [27] *Psalterium Romae dudum positus emendaram [...] [29] quam de purissimo fonte potare. Explicit praefatio.* Kritisch hg. von B. Fischer u. a., *Biblia sacra iuxta vulgatam versionem*, 3. Aufl., Stuttgart 1983, Bd. 1, S. 767.

S. 30–334: *Psalterium Gallicanum: In Christi nomine psalterium de translatione septuaginta interpretum emendatum a sancto Hieronimo presbitero in novo.* [31] *Beatus vir qui* [32] *non abiit in consilio [...] omnis spiritus laudet dominum.* Kritisch hg. von B. Fischer u. a., *Biblia sacra* (wie oben), Bd. 1, S. 770–954. *

S. 334 f.: Psalm 151: ·*Hic psalmus proprie scriptus David extra numerum quando pugnavit cum Golia.* [335] *Pusillus eram [...] a filiis israel.* Kritisch hg. von B. Fischer, *Biblia sacra*, S. 336: leer. [Bd. 2, S. 1975.]

S. 337–359: Elf Lobgesänge (Cantica): 1. [337–338] Lobgesang des Isaías = Is 12, 1–6. – 2. [338–339] Lobgesang des Königs Ezechias = Is 38, 10–20. – 3. [339–341] Lobgesang der Anna = 1 Sm 2, 1–10. – 4. [341–343] Lobgesang des Propheten Moses = Ex 15, 1–19. – 5. [343–346] Lobgesang des Propheten Habakuk = Hab 3, 2–19. – 6. [346–352] Lobgesang des Moses zu den Söhnen Israels = Deut 32, 1–43. – 7. [352–354] Lobgesang der drei Jünglinge im Feuerofen = Dn 3, 57–88. – 8. [354–356] Lobgesang des Propheten Zacharias = Lc 1, 68–79. – 9. [356] Lobgesang Mariens = Lc 1, 46–55. – 10. [356–357] Lobgesang Simeons = Lc 2, 29–32. – 11. [357–358] Ambrosianischer Lobgesang: *Te Deum laudamus [...] cum sancto spiritu in saecula saeculorum. Amen.*

S. 359–366: Glaubensbekenntnisse und Vaterunser: 1. [359–360] Nizänokonstantinopolitanisches Glaubensbekenntnis: *Credo in unum deum [...] et vitam futuri saeculi. Amen.* – 2. [360–361] Vaterunser = Mt 6, 9–13. – 3. [361–362] Apostolisches Glaubensbekenntnis: *Credo in Deum [...] vitam aeternam. Amen.* – 4. Athanasianisches Glaubensbekenntnis: *Quicumque vult salvus esse [...] salvus esse non poterit.*

S. 366: Nachträge aus dem 12.–15. Jahrhundert: 1. 4 Memorialeinträge. – 2. ein lehensrechtlicher Eintrag vom Jahre 1269. – 3. Liturgische Anweisungen.

* Alle Psalmen mit den alttestamentlichen Titeln und ohne Orationen (die im Goldenen Psalter erscheinen) und christologische Tituli. (Ergänzung Chr. Eggenberger)

FARBMIKROFICHE - EDITION