

**Zeitschrift:** Bündner Monatsblatt : Zeitschrift für Bündner Geschichte, Landeskunde und Baukultur  
**Herausgeber:** Verein für Bündner Kulturforschung  
**Band:** - (1972)  
**Heft:** 5-6

**Artikel:** Zum Disentiser Brevier des 12. Jahrhunderts  
**Autor:** Müller, Iso  
**DOI:** <https://doi.org/10.5169/seals-398109>

### **Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

### **Conditions d'utilisation**

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

### **Terms of use**

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

**Download PDF:** 29.01.2026

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

## Zum Disentiser Brevier des 12. Jahrhunderts

*Von P. Iso Müller*

Der liturgische Sammelband 403 der Stiftsbibliothek St. Gallen zählt 638 einspaltig beschriebene Pergamentblätter von etwa  $23 \times 13,8$  cm Größe, die jeweils 38–42 Zeilen umfassen, wenigstens im gewöhnlichen Stile des Hauptschreibers. Datiert wird dieser Cod. Sang. 403 auf die 2. Hälfte des 12. Jahrh. oder wenig später. Sicher stammt er aus der Abtei Disentis, wie verschiedene Hinweise dartun.<sup>1</sup> Diesem Kloster gehört jedoch nicht das vorgebundene Kalendar (S. 2–13), das einer burgundischen Benediktinerabtei, wohl Trub oder St. Johannsen, zuzuweisen ist.<sup>2</sup> Das Psalterium (S. 15–90) weist in Schrift und Ornamentik ganz den Charakter der späteren Disentiser Teile auf. Das Hymnar (S. 91–110) enthält zwar keine Lieder, die besonders auf das Kloster am jungen Rheine hindeuten, entspricht aber immerhin inhaltlich ganz den entsprechenden Sammlungen damaliger süddeutscher Klöster.<sup>3</sup> Auch hier gehen Paläographie und Buchschmuck mit dem Hauptteil vollständig einig. Es sind also die Seiten 15 bis 638 als Ganzes anzusehen. Aber um 1300 oder später kam der Codex nach Kempten, wo verschiedene Seiten ausgeschabt und neu beschriftet wurden, die daher in Schrift und Ornamentik vom Disentiser Teil merklich verschieden sind. Es handelt sich um die ganzen oder teilweisen Seiten 110–115, 187–193, 199–202, 316–329, die ja auch inhaltlich als Fremdstücke zu erkennen sind und daher für unsere Zwecke ausscheiden.<sup>4</sup>

---

<sup>1</sup> I. Müller, Lektionar und Homiliar im hochmittelalterlichen Brevier von Disentis. Archiv für Liturgiewissenschaft 11 (1969), S. 77–164. Dort S. 78–79 Hinweise auf Sprache und Schrift. Das Stiftsarchiv Disentis besitzt eine Photokopie von Sang. 403.

<sup>2</sup> Zeitschrift für Schweizerische Kirchengeschichte 63 (1969), S. 332–352.

<sup>3</sup> I. Müller, Zu hochmittelalterlichen Hymnensammlungen. Ephemerides Liturgicae 85 (1971), S. 121–149.

<sup>4</sup> Näheres Lektionar und Homiliar (wie Anm. 1), S. 89–91.

## 1. Die Rahmen-Initialen

Es fällt auf, daß schon von dem ersten Teil des Psalteriums (S. 15, 26, 32 usw.) bis zum Schluß der Handschrift (S. 611, 167, 630) ein gleicher Stil vorwaltet, der stets seine Buchstaben in einen rechteckigen Rahmen stellt, der selten nur eine farbige Fläche, meistens indes einen diagonal geteilten Hintergrund aufweist, der gelegentlich sogar dazu noch senkrecht in der Mitte geteilt ist. Dabei hält sich der Maler durchaus nicht immer an das Rechteck, sondern fügt noch andere größere oder kleinere Rechtecke oder Quadrate an, um die ganze Grundfläche des Buchstabens zu decken. Der malerische Stil zeigt sich auch noch darin, daß der lange Hauptstab eines Buchstabens gerne in schmale Flächen unterteilt ist. Im ganzen sind sicher 30 Initialen dieser Art zu zählen, die einem einzigen Illustrator zugewiesen werden müssen. Ferner kommen noch etwa 9 hinzu, die wahrscheinlich oder möglicherweise von der gleichen Hand stammen können.

Durchgehen wir einmal das Alphabet unserer Initialen. Dreimal stellt der Künstler das *A* durch zwei oben in spitzem Winkel zusammenlaufende Balken dar (S. 255, 358, 513), deren Länge bei jedem Buchstaben verschieden ist (5–6 bzw. 9 Zeilen). Der Hintergrund macht sich fast wie eine Pyramide aus, die jedoch durch quergelegte rechteckige Blöcke unterbrochen oder eigentlich nur noch massiver gestaltet wird. Der Mittelraum des *A* ist bald mehr bald weniger gefüllt.

Dem Psalterium ist ein großes *B* vorangestellt, das fast die ganze Seite ausfüllt (S. 15: Beatus). Daß hier schon der Haupt-Illustrator am Werke war, ergibt sich aus dem ganzen rechteckigen Hintergrund, dessen Rahmen selbst aus drei Flächen zusammengesetzt ist, die aber auf jeder Seite verschiedene Formen aufweisen. An den Ecken des Rahmens läßt sich je ein kreuzförmiges Ornament erkennen. Ihnen entsprechen innerhalb der Buchstabenfläche vier Rosetten, von denen zwei vierteilig und zwei fünfteilig erscheinen. Die Majuskel selbst ist zierlich geschwungen und kunstvoll mit Ranken gefüllt.

Eine wesentlich vereinfachte, ja sogar sehr bescheidene Wiederholung des großen *B* stellt das kleine *B* dar (S. 529: Beatus), das aber

nur mit dem Kiel gezeichnet ist, immerhin jedoch auf einem rechteckigen Grund erscheint (7–8 Zeilen).

Der Buchstabe *C* figuriert dreimal in schön abgerundeter Form auf rechteckigem Hintergrund, zuerst in diagonal geteiltem Feld (S. 82 Confitebor), dann auf einfacher Fläche (S. 120 Concede) und endlich auf einem hell getönten Hintergrund, jedoch in einem Rahmen, dessen Seiten jeweils in verschiedener Art hervorgehoben sind (S. 572 Cum). Dieses Initial zeigt auch das größte Ausmaß (11 Zeilen), begreiflich, da es die Lesungen zum Disentiser Hochfest St. Placidus (11. Juli) einleitet. Das erste *C* wird durch Ranken geziert, das zweite ähnelt einem eleganten *G*, das dritte füllt seinen Innenraum mit zwei eingerollten Blättern.

Wie ein *G* sieht auch ein viertes *C* aus (S. 143 Concede). Es weist jedoch nur einen linearen Rahmen auf, so daß es sich von der Art unseres Hauptkünstlers abhebt. Doch fragt man sich, ob nicht die flächenhafte Malerei nur vergessen wurde und uns hier einfach eine Vorzeichnung vorliegt.

Die zahlreichen *D* teilen sich in gerade und ovale Formen. Gerades *D*, also mit aufrechtem Rückenbalken, aber mit schön geschlungener Bauchlinie, auf diagonal geteiltem Hintergrund, finden wir auf den Seiten 26 (Dominus), 66 (Dixit), 116 (Deus), 137 (Deus). Auf S. 66 ist das Rechteck sogar nicht nur diagonal, sondern auch senkrecht geteilt. Ein gerades *D* auf einfachem, nicht geteiltem Rechteck figuriert auf den Seiten 145 (Deus) und 163 (Deus). Nur gestrichelt ist das Feld, nicht aber bemalt auf S. 399 (Domine), was vielleicht nur ein Entwurf ist. Das ganz ovale *D* auf diagonal geteiltem Hintergrund entdecken wir auf S. 32 (Dixit), 60 (Domine), 136 (Deus). Auf nur einfach getönter Folie begegnet uns das ovale *D* auf S. 234 (Deus). Das gerade *D* mit seinen sieben Belegen überwiegt gegenüber den nur vier ovalen Beispielen.

Der Buchstabe *E* ist in rechteckiger Form auf einfachem ungeteiltem Felde auf S. 203 (Ecce), 284 (Et), 422 (Exultent) festzustellen. In der runden unzialen Gestalt treffen wir *E* auf S. 422 (Ecce) und 533 (Elena), jedoch ist nur das letztere *E* in ein geteiltes Rechteck eingefügt. Wie schon bei *D* überwiegt auch hier das gerade *E* über das runde (3:2).



*H* erscheint stets auf ungeteiltem Grund, relativ einfach auf S. 387 (Hodie) am Feste der Epiphanie, schon gezielter auf S. 593 (Hodie) am Feste Mariae Geburt, am originellsten mit Schäften wie Säulen auf S. 583 (Hodie) am Feste Mariae Himmelfahrt. Obwohl nach den Texten des Codex Epiphanie und Mariae Himmelfahrt wie St. Martin zu den drei größten Festen der Abtei gehören, sind deren Initialen doch weder quantitativ noch qualitativ bedeutend (S. 387, 583, 593 messen die Felder nur 6–8 Zeilen). Liturgisches Denken hatte sich in unserer Initial-Kunst noch nicht eigentlich ausgefaltet.

Ohne Hintergrund ist das *I* auf S. 442 (In principio) gemalt, das sich jedoch durch seine Länge (ca. 27 Zeilen) auszeichnet. Das Initial weist oben und unten Ranken auf, während der lange Körper in drei verschieden gezielte Flächenzonen aufgeteilt ist, die von oben nach unten länger werden.

In den drei Belegen des *N* ist der Nebenschaft stets geschwungen und der Hintergrund zwar nicht diagonal geteilt, wohl aber anscheinend verschieden getönt. Während S. 451 (Noe) und S. 530 (Non) eine sehr bescheidene Größe offenbaren, ist dies bei der Pfingst-Initiale S. 548 (Non) nicht der Fall (13 Zeilen). Es ist dies das schwungvollste *N*, dessen Hauptschaft auch in drei oblonge Flächen verschiedener Verzierung aufgeteilt ist.

Die drei gerahmten, 6–7 Zeilen beanspruchenden *O* finden sich auf S. 162 (Omnipotens), S. 356 (O sapientia) und S. 387 (Omnes). Das erste Initial präsentiert sich als mehrteilige Rosette, die beiden andern als Fruchtknoten; das erste und letzte weisen einen diagonalen Hintergrund auf, das mittlere ein einfaches Feld. Einen Bezug auf den Inhalt lassen die drei Initialen nicht vermuten.

Als Einleitung in das Psalterium figuriert das erste *P* auf S. 91 (Primo dierum). Es zeigt den längsten Schaft, der beinahe die ganze Blattseite in Anspruch nimmt und der selbst in zwei gleich verzierte lange Flächen eingeteilt ist. Die Rundung des Buchstabens, angefüllt mit Palmetten und Ranken, macht sich auf dem diagonalen Feld sehr quadratisch aus. Das zweite *P* auf S. 152 (Propiciare) ziert die Oration zum Placidus-Fest und weist ebenfalls einen sehr langen Schaft auf (30 Zeilen), der drei ornamentierte Rechtecke zeigt. In ähnlicher Weise sind in der Rundung zwei solcher Einlagen zu bemerken, die

jedoch die Form von Hörnern aufweisen. Der Schaft des dritten P auf S. 539 (Pater) zur Vigil von Christi Himmelfahrt weist eine bescheidene Größe auf (12 Zeilen) und strukturiert sich in zwei gleich ornamentierte Flächen. Was von der Rundung des vorherigen P gesagt ist, gilt auch hier.

Der Buchstabe Q wird als Initiale immer kleiner. Zuerst finden wir ihn auf einem sowohl diagonal wie auch senkrecht und waagrecht geteilten Felde (12 Zeilen) auf S. 38 (Quid) als fast runden Fruchtknoten dargestellt, dessen Hülle dreigeteilt ist. Im Innenraum entdecken wir einen Fruchtstab. Der Schwanz des Q geht nach rechts. Nur diagonal geteilt ist der Hintergrund (9 Zeilen) auf S. 491 (Quomodo), wobei eine innere helle Zone den Rand des ovalen Buchstabens erleichtert. Die Cauda geht nach links. Sehr klein erscheint das Q auf S. 567 (Qui) auf nur senkrecht geteiltem Grund (8 Zeilen). Der Schwanz geht diesmal nach rechts.

Das S findet sich nur einmal klein auf diagonal aufgespaltenem Farbenfeld (5 Zeilen) auf S. 44 (Salvum), jedoch in eleganter Art geschwungen, auffällig auch dadurch, daß der Ausläufer des unteren Endes sich zurückwendet und den Mittelschaft des Initials durchbricht. Ähnlich ist das S auf S. 262 (Si).

Auf schräg geteiltem rechteckigen Hintergrund finden wir das spitze V auf S. 501 (Vespere), auf einfachem Felde das ovale bzw. eiförmige V auf S. 265 (Vir) und S. 617 (Vidi). Die übrigen V erscheinen ohne getönte Grundfläche. Am ehesten könnte noch das kelchförmige V auf S. 155 (Veneranda) aus Vergessenheit ohne untergesetztes «Polster» gemalt sein.

Im Alphabet der farbigen Hintergründe ist besonders das D mit seinem Dutzend auffällig, das dem Illustrator besonders lieb war. Nur in zwei Belegen figurieren je B und Q, ganz fallen aus F und L, R und T. Auch bei den rahmenlosen Initialen fehlen diese Buchstaben, einzig T läßt sich einmal dort feststellen.

Suchen wir unsere Initialen in die ganze *Entwicklung der Buchmalerei* einzuordnen. Der geometrische Hintergrund, die kolorierten Flächen und die Betonung des strengen Aufbaues können dem Stil zugewiesen werden, der sich seit der Wende vom 11. zum 12. Jh. ankündigte. Belege dafür stehen noch für das dritte Viertel des 12. Jh.

zur Verfügung, so das Antiphonar von St. Peter in Salzburg mit seiner Darstellung von Christi Geburt, aufgebaut in konzentrischen Bogen, ferner mit turmartiger Krippe, dann das Missale von St. Michael in Hildesheim mit der Darstellung der Erschaffung der Welt durch die göttliche Weisheit, wobei die rechteckige Form vorwiegt. Aus wenig späterer Zeit stammt die Weingartner Welfenchronik mit dem Bilde Barbarossas und seiner Söhne, das ernste Starrheit offenbart.<sup>5</sup>

Die blühende Buchmalerei des 11.–13. Jh. bevorzugte vor allem menschliche Figuren oder doch menschliche Hände, dann Tiere oder doch wenigstens Tiermäuler. Auch herrschte die zeichnerische Fixierung, der sog. Federzeichnungsstil, in sehr lebendiger Form, so in Engelberg und St. Urban, Einsiedeln und Muri, Schaffhausen und Zwiefalten sowie Hirsau und St. Blasien.<sup>6</sup> Davon ist in Disentis nichts zu bemerken, keine einzige Figur in einer Initiale, auch kein Tier, nur ein einziges Mal entdeckt man ein kleines Tiermaul, aus dem Ranken hervorgehen (S. 91). Das Phantasie-Tier auf S. 523 (Jacob) steht ganz isoliert da, ohne Hintergrund und ohne Farbe.

Was *Aufbau und Ornamentik* unserer einzelnen Initialen anbelangt, so hat der Illustrator das traditionelle Schulgut übernommen. Schon längst haben ältere und jüngere Kunstgeschichtler auf die Universalität der Elementarformen hingewiesen, die unabhängig voneinander auftauchen können. Man machte ein A oder C oder D fast überall im Aufbau und Verzierung wenn nicht gleich so doch ähnlich, so dass man von einem manieristischen Allgemeinstil der damaligen Scriptorien gesprochen hat. Die Initial-Sprache lautete sozusagen im Rheinland und Bayern wie auch in der östlichen Schweiz ähnlich.<sup>7</sup> Darum ist es ja auch bezeichnend, daß wir unser großes B (S. 15) schon im 10./11. Jh. in einer Handschrift der Zürcher Stiftsbibliothek entdecken und noch genauer, besonders mit den sog. Manschetten,

---

<sup>5</sup> A. Boeckler, *Deutsche Buchmalerei vorgotischer Zeit*, 1959, S. 9, 43, 45, 53.

<sup>6</sup> A. Boeckler (wie Anm. 5), S. 10. A. Knoepfli, *Kunstgeschichte des Bodenseeraumes* 1 (1961), S. 92–98. Dazu C. Pfaff, *Scriptorium und Bibliothek des Klosters Mondsee im hohen Mittelalter*, 1967, Taf. 4, 6–7, 16, 18, 20–21, 23–24.

<sup>7</sup> R. Durrer im *Anzeiger für Schweizerische Altertumskunde* 3 (1901), S. 43, 45 und Knoepfli (wie Anm. 6), S. 93–98, 102.

die beide inneren Bogen verbinden, in einer Schaffhauser Handschrift des 11. Jh. und auf einem burgundischen Codex des 13. Jh.<sup>8</sup> Daher konstatierte ja auch der verdiente Erforscher der Buchmalerei, Albert Boeckler (München), in unserem Cod. Sang. 403: «Zwar kenne ich keine Initialen genau desselben Stiles, aber es besteht eine ausgesprochene Artverwandtschaft mit Schweizer Initialen des 12. Jh., wie mit St. Gallen, Stiftsarchiv VI. (Missale von Pfäfers, 12. Jh.). Auch mit St. Gallen, Stiftsbibliothek 361 (Graduale etc. des 12. Jh.), besteht trotz abweichender Einzelformen eine gewisse allgemeine Verwandtschaft.»<sup>9</sup>

Das hindert uns keineswegs, den Disentiser Illustrator mit seinem unmodernen *malerischen Stil* und seinen *geometrischen Hintergründen* von allen anderen Buchmalern zu unterscheiden. Gerade diese seine Eigenart legt nahe, daß er in seinem Disentiser Kloster als Mönch lebte und daher keiner fremden Schule unmittelbar verpflichtet war. Vielleicht war er gleichzeitig der Schreiber der ganzen Handschrift. Aber nun die große Frage, woher denn unser Mönch die nicht eigentlich zeichnerisch gedachten Buchstaben mit den kolorierten Feldern hergeholt hat? Man kann annehmen, daß er auf die mehr malerischen Darstellungen der karolingischen Zeit, die aber noch Ende des 10. und Anfang des 11. Jh. z. B. in Köln wie in der Reichenau maßgebend waren, zurückgegriffen hat.<sup>10</sup> Selbstverständlich geht unserem Künstler-Dilettanten die Qualität der früheren Malerei ab, da er wohl die Abwechslung liebte, nicht aber über eigentliche Qualität verfügte.

Die Frage kann aber auch anders gelöst werden. Schon Albert Boeckler stellte früher fest: «Für Schweizer Entstehung von Cod. Sang. 403 spricht der ganz starke *italienische Einschlag* in den bei Bruckner abgebildeten Initialen.» Dabei wies er besonders auf die Initialen P und E hin (S. 152, 572). In die gleiche Richtung wies uns neuerdings Prof. B. Bischoff, München. Es scheint ihm, daß «sowohl bei

<sup>8</sup> Scriptoria medii aevi Helvetici IV. Taf. 22, VI. Taf. 36 und XI. Taf. 7.

<sup>9</sup> Scriptoria I. Taf. 28–29, 33 und III. Taf. 49. Vgl. Bündner Monatsblatt 1953, S. 168.

<sup>10</sup> A. Boeckler (wie Anm. 5), S. 36–37, 78–79. Derselbe in: Kultur der Abtei Reichenau, 1925, S. 964: «streifenartiges Nebeneinander gleichmäßig kolorierter Flächen».

den Füllmotiven der Initialkörper, der Zahnleiste, der etwas aufgedrehten Schnur, der Halbpalmettenranke wie auch bei den umrahmten oder in dreieckige Felder unterteilten Flächen, welche die Initialen einschließen, das Vorbild italienischer Buchkunst der romanischen Zeit wirksam geworden ist. Auch an den großen Palmetten und Ranken ließe sich ein solcher Einfluß wohl demonstrieren, wenn auch weniger eindeutig.» (Brief vom 26. März 1968).<sup>11</sup> Als Hintergrund für diesen südlichen Einfluß ist natürlich die große Bedeutung des Lukmaniers im 12. Jh., vor allem in der Zeit Barbarossas, zu erwähnen.

## 2. Rahmenlose Initialen

Es handelt sich um Federzeichnungen, die ohne malerischen Hintergrund erscheinen und jeweils nur 3–6 Zeilen in Anspruch nehmen. Wir können hier einige Gruppen unterscheiden. Charakteristisch sind die *Oval-Initialen*, die dazu stark in die Breite gehen, im Innenraum drei kleine Halbkreise als Ornament benutzen, die sich wie ein Dreieck ausmachen. Gelegentlich treten sogar vier solche Halbkreise auf (S. 150 und 456). Zu dieser Art gehören folgende Initialen: S. 101 (Te), 123 (Deus), 134 (Quesumus), 148 (Deus), 150 (Deus), 385 (Defuncto), 456 (Ecce), 579 (Confitebor), 586 (Osculetur), 611 (Venerabilis), 616 (O quam), 633 (Oremus). Ohne Dreieck sind S. 414 (Elegit), 570 (Opere), 599 (Quoniam). Nur einen leeren Innenraum weisen S. 208 (Quocienscumque) und 621 (Oblatum) auf. Ovale Form, doch eine Seite gerade offenbaren S. 601 (Diocletianus) und 630 (Virgo).

Eine zweite Gruppe zeichnet sich durch die elegante *S-Linie* aus, an der unten und oben Dreiecke (Vierberge) angebracht sind. Die

<sup>11</sup> Das Ornament der aufgedrehten Schnur auf S. 66 (D), 87 (Kreuzigung), 152 (P), 572 (C). Das gleiche Ziermittel auch im Missale des Mailänder Erzbischofs Arnolf (998–1018) im Rahmen einer Ambrosius-Figur. Pietro Toesca, *La Pittura et la Miniatura nella Lombardia*, 1912, S. 73, 77. Viel kräftiger dann in einer Handschrift von Mondsee aus dem dritten Viertel des 12. Jh. Pfaff (wie Anm. 6), Taf. 15. Das wellenförmige Band in unserem Codex auf S. 87 (Kreuzigung) und S. 572 (C) auch im Rahmen einer Christusfigur im Missale von Piacenza aus der 2. Hälfte des 12. Jh. Toesca, S. 76, 84.

Mittellinie des S zerteilt sich gern in zwei Schleifen. Hierher gehören S. 157 (Supplicationes), 364 (Stephanus), 574 (Septem), 625 (Sed). Ohne Dreiberg S. 498 (Sepulto).

Eine dritte Abteilung kann durch die *geschlängelte weiße Linie* im Schaft der Buchstaben charakterisiert werden. Dazu zählen S. 73 (Ad), 87 (Pater), 449 (In), 467 (Videntes), 478 (Verba), 514 (Memor), 544 (In), 564 (Beatus), 565 (In), 569 (In), 573 (In). Es besteht aber hier ein großer Unterschied, indem die Schlangenlinie z. B. S. 87 (Pater) nur eine Nebenzier darstellt, aber sonst meist die einzige oder fast einzige Ornamentierung bildet. Hier nähern wir uns bereits den einfachen vergrößerten Initial-Majuskeln.

Vier Initialen verraten mehr eine *freiere Federzeichnung* und können als eigene Gruppe aufgefaßt werden. Sie beanspruchen acht und noch mehr Zeilen. Dazu gehören das J auf S. 254 (In) und das P auf S. 268 (Peto), das übrigens ein vierteiliges Kleeblatt zu enthalten scheint, ferner das J auf S. 558 (Jure). Von diesen allen unterscheidet sich das J auf S. 523 (Jacobus), das ein langes Tier mit Rüssel, Vorderbeinen, Schuppen und dreimal geringeltem Schwanz darstellt. Alle drei Initialen entbehren des Rahmens und dürften von einer eigenen Hand gezeichnet worden sein, die sich nur gelegentlich bei der Illustration des Codex beteiligte.

Wie schon eingangs bemerkt worden ist, kam der Codex um 1300 herum nach *Kempton*, wo gewisse Seiten neu beschriftet wurden. Man erkennt dies nicht nur an paläographischen Eigenheiten, sondern auch an der Initialkunst. So sind in diesem Teile auf S. 329 ein V (Visio) und ein A (Aspiciens) zu bemerken, die sich ganz von der Technik der übrigen Disentiser Zierbuchstaben abheben. Das V ist viel breiter als die übrigen V und im Innenraum mit gezackten Linien gefüllt. Auch finden wir sonst nirgends in den Schäften die hier vorliegende Verzierung (Kreuz bzw. Kreis zwischen zwei Bogen). Beim A stehen die beiden Balken in fast paralleler Stellung, gehen also nicht spitz zusammen wie sonst im Codex. Dann ist der Innenraum durch merkwürdige kreis- oder eierförmige Punktreihen ausgezeichnet. Beide Initialen gehören nicht mehr zu der fast starren Romanik, sondern zur auflockernden Gotik. Daher ähneln sie auch in Hinsicht ihrer Lebendig-



keit, wenn auch nicht in ihrer Kunst, einzelnen Initialen in Handschriften von Engelberg, Muri und Wettingen aus dem 14. Jahrhundert.<sup>12</sup>

### 3. Architekturbogen

Nicht zur Initial-Ornamentik gehört die Rahmenarchitektur zur Allerheiligenlitanei. Während auf S. 178 die Doppelbogen vielfache Verzierungen aufweisen und die Mittelsäule sogar in vier Teile aufgelöst ist, zeigen die entsprechenden Säulen auf S. 179 keine Ornamentierungen, abgesehen von Basis und Kapitell. Wie sehr mit der Hand und nicht mit dem Lineal gearbeitet wurde, zeigen die Doppelbogen auf S. 178. Solche Text-Einfassungen sind uns aus den karolingischen Kanontafeln und Verbrüderungsbüchern genügend bekannt. Meistens handelt es sich um breite und viel verzierte Säulen.<sup>13</sup> Aber es gibt auch schon klassisch einfache unverzierte oder nur marmoriert dünne und auch weniger dünne Säulen bei den Kanontafeln.<sup>14</sup> Selbst im 12. Jh. können die Kanontafeln gelegentlich noch mehr oder weniger breit, verziert oder auch nur marmoriert oder glatt sein.<sup>15</sup> Schlanke Säulen einfacher Art sind jedoch nicht wenig beliebt. Hierher gehören manche Bilder, so schon die Einsiedler Kanontafeln des 11. Jh. mit gewundenen Säulen, das Engelberger Frowin-Bild, das Fischinger Kalendar und das Barbarossa-Bild, alle aus dem 12. Jh.<sup>16</sup> Die Disentiser Ornamentik der Allerheiligenlitanei enthält eigentlich alle damals möglichen Muster, die glatte mehr oder weniger breite Säule auf S. 179, die dünne, aber verzierte Säule, dann die breitere nur

---

<sup>12</sup> Anzeiger für Schweiz. Altertumskunde 3 (1901), S. 160, 165, 173 und R. Durrer, Kunstdenkmäler des Kantons Unterwalden, 1928, S. 214 (Taf. X), 217, 219, dazu Scriptoria VIII., S. 65–68. Zu Muri und Wettingen siehe Scriptoria VII. Taf. 28–29, 41, 43. S. 329 unseres Codex Sang. 403 ist abgebildet und in den Scriptoria I. Taf. 30.

<sup>13</sup> Kunst der Karolinger, 1969, S. 81. Scriptoria I. Tafel 18–19. F. Perret, Aus der Frühzeit der Abtei Pfäfers, 1958, S. 32–33. Neumüller-Holter, Cod. Millenarius, 1959, S. 176–177.

<sup>14</sup> Kunst der Karolinger, S. 108, 117, 126 (Mittelsäule), 172–173. Dazu Neumüller-Holter S. 118–119.

<sup>15</sup> Pfaff (wie Anm. 6), Taf. 8–9. Drittes Viertel des 12. Jh. Scriptoria V., Taf. 31.

<sup>16</sup> Scriptoria V., Taf. 22; VIII., Taf. 5; X., Taf. 2 und Boeckler (wie Anm. 5), S. 43.

halb ornamentierte Säule und endlich in der Mitte die reichlich verzierte, mehrteilige Mittelsäule auf S. 178. Wahrlich keine klassische Einheit, sondern ein eigenrichtiges Stilwollen, das nicht auf das gleichmäßig Ganze den Blick richtet. Schon einzig und allein die sechs Säulenbasen auf S. 178–179, die alle so verschieden sind, belegen das zur Genüge.

#### 4. Das Kreuzigungsbild

Das Bild ist der einzige Beleg im Codex für die eigentliche Buchmalerei mit Figuren und Tieren. Die fast quadratische Malerei (111 × 105 mm) ist oben und noch mehr unten in den Text eingerückt und nimmt räumlich die Hälfte der ganzen Seite 89 ein. Sie steht nach dem sog. Athanasianum und vor dem sog. Hymnus Ambrosianus. Somit schließt das Bild die Cantica ab, denn S. 90 zeigt eine spätere Schrift und S. 91 beginnt das Hymnar. Die Mitte des Bildraumes bildet das Kreuz aus breitem Balken, an dem der Heiland mehr thront als angenagelt ist, stehen doch seine mit je einem Nagel durchbohrten Füße nebeneinander auf einem Holz. Das Lendentuch hängt weitmaschig herab, der Thorax ist nur angedeutet, die Hände halten in herabhängenden Bogen nicht den Leib, sondern sind nur für sich angenagelt. Das Gesicht des Heilandes ist nicht vom Leiden gezeichnet, sondern schaut friedlich herab. Über den Seitenbalken lesen wir die lateinischen Formen der griechischen Nomina Sacra, abgekürzt durch Kontraktion: Iesus Christus.<sup>17</sup> Nichts ließ der Buchmaler unbeschriftet, weder Sonne noch Mond (Sol, Luna), weder Maria noch Iohannes (S. Maria, S. Iohannes). Sogar die Symbole der Evangelisten, die sich an den Ecken des Rahmens finden, werden nicht ohne Namen gelassen (Math., Marcus, Lucas, Iohannes), obgleich die Buchstaben der Wörter verteilt werden mußten, um überhaupt in den Medaillons Platz zu haben.

Suchen wir nun einiges Vergleichsmaterial. Im allgemeinen entspricht die Darstellung der Form und dem Geiste der romanischen

---

<sup>17</sup> Fr. Steffens, Lateinische Paläographie, 2. Aufl. 1909, S. XXXIII.



Zeit des 11. und 12. Jh. Die *zwei Nägel* entdecken wir fast überall, so im Sakramentar von Mainz (10. Jh.) und von Trier (11. Jh.)<sup>18</sup>, in dem Codex 19 von Muri (11. Jh.)<sup>19</sup> und in den St. Galler Handschriften 341, 343, 376 (11. Jh.)<sup>20</sup>. Auf Ende des 11. Jh. datieren die Wandmalereien im sog. Norbertsaal des Klosters Münstair.<sup>21</sup> Ins 12. Jh. geht Cod. Einsidlensis 114.<sup>22</sup> Schon weiter entfernt liegen die gleichzeitigen Miniaturen von Seckau und Mondsee.<sup>23</sup> Nur einen Nagel sieht man bereits im 12. Jh. im Sanktgaller Codex 388.<sup>24</sup> Im 13. Jh. und besonders im 14. Jh. wird dann diese Darstellung weithin verbreitet.<sup>25</sup>

In manchen der genannten Kreuzdarstellungen handelt es sich um einen breiten *Hauptbalken* (Mainz, St. Gallen 343, 376, 388, Muri 19, Eins. 114), aber es lassen sich auch dünne finden (Sang. 341, Seckau, Mondsee). Solche kommen im 12. Jh. auch im Sacramentarium von Anchim (heute in Douai aufbewahrt) vor, dann im frühen 13. Jh. in Missale von St. Gereon zu Köln und im späten an den Wandmalereien von Hocheppan.<sup>26</sup>

Die genannten Kreuze schließen ihre *Seitenbalken* gerade ab, einzig in Münstair (Ende 11. Jh.) und in Mondsee (12. Jh.) finden wir schräg abgebrochene Flächen. In unserem Kreuzbild aber geht es nicht um solche abrupte Enden, sondern um zwar künstlerisch einfache, aber doch stilvolle eckige Abschlüsse. Wir finden solche jedoch mehrfach an plastischen Kreuzen in der schwäbischen Kontaktzone vom Ende des 11. bis Mitte des 12. Jh. (Kreise Überlingen, Wangen und bes. Ravensburg).<sup>27</sup> Schon weiter entfernt, aber doch noch ins 12. Jh.

<sup>18</sup> Gutbrod J., Das Initial 1965, S. 49, 54.

<sup>19</sup> Scriptoria VII., Taf. 2.

<sup>20</sup> J. Duft, Hochfeste im Gallus-Kloster 1963, S. 39 und Scriptoria III., Taf. 47.

<sup>21</sup> B. Brenk, Die romanische Wandmalerei in der Schweiz 1963, S. 18–20.

<sup>22</sup> Scriptoria V., Taf. 33.

<sup>23</sup> B. Roth, Seckau. Geschichte und Kultur 1964, S. 192 und Pfaff (wie Anm. 6), S. 95 Taf. 14.

<sup>24</sup> Scriptoria III., Taf. 43.

<sup>25</sup> Zs. f. Schweiz. Archäologie und Kunstgeschichte 27 (1970), S. 180–181.

<sup>26</sup> P. Bloch, Das Steinfeld-Missale. Aachener Kunstblätter 22 (1961), S. 48–49 Abb. 20.

<sup>27</sup> U. Engelmann, Christus am Kreuz. Romanische Kruzifixe zwischen Bodensee und Donau, 1966, Taf. 1, 8–9, 11, 19–20.

hinein gehören Kreuze aus Holz und Stein, die sich in Florenz (Palazzo Pitti) und in Autun (Musée lapidaire) befinden.<sup>28</sup>

*Maria* zeigt in unserem Bild auf den Gekreuzigten, während *Johannes* seinen Kopf besinnlich auf den rechten Arm stützt. Die gleiche Haltung tritt uns in den St. Galler Handschriften 341 und 343 im 11. Jh. entgegen, ferner im Missale von St. Gereon zu Köln (ca. 1220). Gerade das Umgekehrte weisen zwei Codices des 11. Jh. auf, der eine von Muri (Cod. 19), der andere von St. Gallen (Sang. 376). Um die möglichen Variationen zu erschöpfen, stellte Sang. 388 aus dem 12. Jh. beide Figuren dar, wie sie ihren Kopf halten. Das gleiche gilt von der Miniatur in Mondsee.

Sonne und Mond, *Ecclesia und Synagoga*, figurieren in einigen der herangezogenen Kreuze, so in Trier, St. Gallen (Cod. 341), Muri, Müstair, alles Belege des 11. Jh. Aber auch sonst finden wir beide Gestalten dargestellt, angefangen von der sog. Paxtafel des langobardischen Herzogs Ursus in der 2. Hälfte des 8. Jh. bis zum Hortus Deliciarum des Klosters Odilienberg in der 2. Hälfte des 12. Jh.<sup>29</sup>

Über den *Rahmen des Kreuzbildes* äußerte sich Dr. Beat Brenk, der Verfasser des Buches: «Die romanische Wandmalerei in der Schweiz» (1963), in seinem Briefe vom 17. Juni 1968 wie folgt: «Der Doppelleistenrahmen mit Evangelistensymbolen in Medaillons in den Ecken begegnet seit dem 9. Jh.<sup>30</sup> Er wird dann vor allem in England und in der Regensburger Buchmalerei beliebt.<sup>31</sup> Diese eigentümliche Rahmenform ist zum ersten Mal in einer Kreuzigung kombiniert in einer englischen Handschrift aus der Zeit um 1060.<sup>32</sup> In dieser englischen Handschrift fehlen allerdings Maria und Johannes unter dem Kreuz. Das komplette Schema der St. Galler Handschrift taucht im Berthold-

<sup>28</sup> Paul Thoby, *Le Crucifix des origines au Concile de Trente*, 1959, Planche 76, 78, Nr. 174, 177.

<sup>29</sup> C. Cecchelli, *I Monumenti del Friuli*. Vol I. Cividale, 1943, S. 223–237. Dazu Peter Bloch, *Nachwirkungen des Alten Bundes in der christlichen Kunst*, 1963, S. 17–21, Abbildungen S. 27, 60–70. Sonderdruck aus: *Monumenta Judaica*. Dazu Gutbrod (wie Anm. 18), S. 54, 57, 61 mit Belegen aus Trier, Köln und Mailand aus dem 11. Jh.

<sup>30</sup> z. B. Trier Cod. 23. A. Goldschmidt, *Die Deutsche Buchmalerei*, Bd. 1, Abb. 9.

<sup>31</sup> G. Swarzenski, *Die Regensburger Buchmalerei des 10. und 11. Jh.* 1901, Taf. XXI Nr. 52, S. 122 f. *Heinrichsevangeliar*, nach 1014.

<sup>32</sup> Thoby (wie Anm. 28), Taf. XIV., Nr. 31.

Missale aus Weingarten auf.<sup>33</sup> Es handelt sich hier um die ikonographisch nächste Parallele zur St. Galler Handschrift, die sich ausfindig machen läßt, wenn auch im einzelnen Abweichungen vorkommen. Im Berthold-Missale hat Christus geschlossene Augen und ist als Toter dargestellt, während er in der St. Galler Handschrift mit aufgerichtetem Haupt und offenen Augen am Kreuze steht. Dieser Zug ist altertümlich, denn im Laufe des 12. Jh. wird Christus immer mehr mit geschlossenen Augen und am Kreuze hängend wiedergegeben. Die St. Galler Miniatur scheint von einer Handschrift in der Art des Berthold-Missale abzuhängen (auch ein so unwichtiger Zug wie die Form des Kreuzes ist im Berthold-Missale enthalten) und wäre also aus ikonographischen Überlegungen ins 12./13. Jh. zu setzen – Daß vor dem Berthold Missale englische Vorläufer namhaft gemacht werden können, darf nicht weiter erstaunen, da A. Goldschmidt und H. Swarzenski englische Einflüsse in der Weingartner Buchmalerei nachgewiesen haben. In den Umkreis der Weingartner Handschriften gehört ferner der Wiener Psalter Cod. 1826.<sup>34</sup> Er hat dieselbe ikonographische Zusammenstellung von Kreuzigung (mit Maria und Johannes, Sol und Luna) und Rahmen mit Evangelistensymbolen in Medallions in den Ecken. Diese Handschrift gehört in die zweite Hälfte des 12. Jh. und ist, nach Hermann anscheinend in der Konstanzer Diözese, und zwar vermutlich in der Benediktinerabtei Petershausen entstanden. Von hier ergibt sich sehr wahrscheinlich die Verbindung zu St. Gallen. Stilistisch verwandt ist eine Wiener Handschrift Cod. 741, die in der Benediktinerabtei St. Georg zu Weltenburg bei Regensburg in der zweiten Hälfte des 12. Jh. ausgeführt worden ist.<sup>35</sup> Ihre St. Galler Handschrift gehört somit aus ikonographischen wie stilistischen Gründen in den süddeutschen Zusammenhang, wobei die nächsten Parallelen in Konstanz, Regensburg und Weingarten zu finden sind. Da die Qualität der Miniatur eher bescheiden ist, läßt sich über die

<sup>33</sup> Fol. 10 v. 13. Jh. Meta Harrson, *Central European Manuscripts in the Pierpont Morgan Library*, New York 1958, Taf. 36 Nr. 20. Siehe auch *Festschrift Weingarten*, 1956, S. 331, 335–339, 341–344, über das Missale des Abtes Berthold (1200–1232).

<sup>34</sup> H. J. Hermann, *Die deutschen romanischen Handschriften*, 1926, Taf. IX/1, S. 85 f. Kat.-Nr. 50.

<sup>35</sup> Hermann (wie Anm. 34), S. 68 Kat.-Nr. 44, Fig. 35.

Datierung nichts Exaktes ausmachen. Ich würde eine Datierung zwischen 1150 und 1230 für vertretbar halten.»

Als Ergebnis der aufschlußreichen Ausführungen des Basler Kunsthistorikers ergibt sich hiemit die *süddeutsche Orientierung* der Kreuz-Miniatur. Schon A. Boeckler urteilte ähnlich: «Die Kreuzigung von Cod. Sang. 403 erinnert in der Art, wie sie gerahmt und verhältnismäßig klein in den Text gesetzt ist, wie die Schrift den Hintergrund füllt, an Schweizerisches» (Cod. Sang. 344: Canon missae usw. aus dem 12. Jh.<sup>36</sup> Der süddeutsche Einfluß läßt sich ja über St. Gallen nach Disentis leicht erklären, vielleicht auch unmittelbarer. Wenn aber der Maler des Kreuzbildes süddeutschen Einfluß verrät, dann kann er doch wohl nicht mit dem Initialen-Künstler identisch sein, dessen Formen sich ja von den damaligen süddeutschen Federzeichnungen abheben und eher einen Rückgriff auf frühere Vorbilder oder dann italienische Einwirkungen zurückgehen. Von einer Personengleichheit darf wohl umso weniger die Rede sein, da ja die Initialen auch gar keine Figur aufweisen. Der süddeutsche Einfluß im Kreuzbilde ist auch deshalb glaubhaft, weil gerade das Hymnar des Codex ganz in der gleichen Richtung geht. Und schließlich ist hier auch der süddeutsche Einfluß in der gleichzeitigen Madonna von Oberkastels zu erwähnen.<sup>37</sup>

## 5. Die Farben

Am besten zeigen die vier größten Initialen die ganze Farbenskala des Illustrators an. An der Spitze steht eindeutig der *Anfangsbuchstabe des Psalteriums*, das B in Beatus (S. 15), das auch durch seine Größe (16 × 9,3 mm) fast die ganze Blattseite beansprucht, was als Unikum im Codex gelten kann. Hier zeigt schon der Ornamentator alle Möglichkeiten seiner Farbtöpfe. Das Rot dominiert (reines Rot, Blaurot),

---

<sup>36</sup> Scriptoria III., Taf. 47. Brief Boecklers im Bündner Monatsblatt 1953, S. 168–169, der für das Kreuzbild keine Datierung angibt, wohl aber für die Initialen, besonders das ganzseitige große B (S. 15) bereits die Zeit «um 1200» ansetzt.

<sup>37</sup> Näheres Th. Brachert im Jahresbericht des Schweiz. Instituts für Kunstwissenschaft 1964, S. 53–87 sowie Zeitschrift (wie Anm. 25) 24 (1965), S. 153–155.

denn es figuriert sowohl im oberen Bogen wie im Unterteil des Schaftes und zeigt sich auch zweimal im Mittelstreifen der rechteckigen Einrahmung (im oberen und rechten Teil). Unterstrichen wird die rote Gesamtstimmung durch die roten Punkte in den vier Rosetten, dann aber auch durch die abwechselungsweise hellroten oder tintenbraunen Buchstaben der Legende: *Beatus vir etc.* Der violette Hintergrund des Initials leitet gut zum hervorragenden Blau (Blaurot, Tiefblau) über, das die Füllungen der beiden Bogen bestreitet und zuletzt gegen außen hin (rechts vom Beschauer aus gesehen) in ein helles Blau (Wasserblau) übergeht. Nicht weniger als vier Mittelstreifen des einrahmenden Rechteckes zeigen wiederum dieselbe Tönung (oben rechts, unten rechts, oben links, unten links). Diese Streifen sind jedoch sehr abgenützt. Gelb ist die dritte Hauptfarbe. Zunächst zeigt die ganze Architektur des Buchstabens eine gelbe Randzone, und zwar nach außen wie nach innen. Eine gleiche Randzone nach außen wie nach innen charakterisiert auch den Mittelstreifen. Auf der rechten und unteren Seite heben Federfiguren (Kreise, Halbkreise, geschlängelte Linien) den ganzen Rahmen hervor. Auch die vier Rosetten in den Ecken sind gelblich getönt. Die letzte Farbe ist Grün. Die Bauchlinie des unteren Bogens und der Oberteil des Schaftes zeigen es deutlich an. Ein Widerhall davon findet sich im Mittelstreifen des unteren Teiles der Umrandung, freilich etwas abgenützt.

Am *Anfange des Psalteriums* entdecken wir wiederum ein größeres Initial, das P (Primo) auf S. 91. Es ist nicht nur kleiner ( $17 \times 5,5$  mm), sondern zeigt auch nicht die gleiche Harmonie der Farben wie das B. Rot sticht durch Mittelstreifen des Schaftes und den inneren Teil des Bogens sowie durch die oberen Teile des Hintergrundes hervor. Violett erscheinen der untere Teil des Hintergrundes sowie zwei Grenzstreifen des Hauptschaftes (oben recht und unten links). Dunkelblau ist nur der Inhalt des Bogens.

Das dritte Initial leitet das größte Disentiser Eigenfest, das *Officium der Heiligen Placidus und Sigisbert*, ein und stellt ein großes P (Propiciare) dar (S. 152). Es ist kleiner als das vorhergehende P ( $12,5 \times 4$  Millimeter), macht aber einen freudigeren Eindruck. Rot und Blau dominieren. Die roten Mittelstreifen des Schaftes und des Bogens leuchten heller und eindringlicher als beim genannten P. Rot ist auch der

Grenzstreifen im oberen Teil des Schaftes. Ein dunkles Blau entdecken wir im Unterteil des Hintergrundes, ebenso zu beiden Seiten des unteren Schaftteiles. Ein helles Blau ist diskret im Bogen angebracht. Grün tritt stark zurück, weil es nur in der linken oberen Ecke des Hintergrundes einen sparsamen Platz einnimmt und in der oberen Grenzzone rechts des Schaftes geduldet ist. Gelb figuriert nur als Begrenzungszone des Mittelstreifens im Schaft.

Am einfachsten präsentiert sich das I (*In principio*) zu Beginn der Fastenzeit in der Lesung der Genesis (S. 442). Wir haben hier das kleinste der vier ausgezeichneten Initialen ( $11,8 \times 2,3$  mm), das sozusagen nur einen einzigen geraden Schaft darstellt. Ihn hebt hervor ein roter Zentralstreifen, zu beiden Seiten blau umrandet, dann noch ein zweitesmal doppelt umrandet, doch verschieden getönt (oben links rot, rechts gelb, unten rechts dunkelbraun, links gelb). Die auslaufenden Ornamente stehen auf dunkelbraunroten (oben) oder auf blauem Grund (unten). Das Braunrot ist hier deutlich.

Von den Initialen gehen wir zu *Farben der Rahmenfelder* über. Es sind im ganzen 13 Buchstaben, deren Hintergrund rot (6) oder blau (4), violett (2) oder gelb (1) getönt ist. Bei zwei Initialen ist der Hintergrund vertikal geteilt und daher auch in zwei verschiedenen Farben hervorgehoben, so auf S. 529 in Grün und Gelb, auf S. 567 in Rot und Violett. Es kann aber auch sein, daß zwei Farben in vier Teilen als Kulissen dienen. Von den 12 Beispielen zeigen sieben Blau und Rot (rötlich), vier Gelb und Rot (vgl. S. 26, 44 usw.). Die Abwechslung geht jedoch noch weiter, wenn drei Farben in vier Teilen figurieren. Von den sechs Beispielen zeigen vier Blau, Rot und Gelb, zwei Grün, Rot und Gelb (S. 136, 137, 265 usw.). Eine weitere Steigerung bedeutet es, wenn auf S. 66 drei Farben (Hellrot, Blaurot und Dunkelgrün) in acht Teilen erscheinen. Einen Vierklang von Farben (Rot, Blau, Grün, Gelb) weisen die Rahmenfelder auf S. 116 und 491 auf. Den Höhepunkt belegen vier Farben in acht Teilen, wie wir dies auf S. 38 sehen (Grün, Gelb, Rot, Blau). Eigentlich handelt es sich hier genau wie bei den vier Farben in vier Teilen, jedoch noch einmal mehr ausgefaltet.

Einen eigenen Charakter haben die 13 *roten Initialen*, von denen nur das O auf S. 616 in der Rundung des Buchstabens zwei blaue



Striche aufweist. Sonst aber ist außer dem hellen Rot keine andere Farbe zu erkennen. Die Gruppe zeichnet sich auch dadurch aus, daß jedes Rahmenfeld fehlt. Diese eigenartigen Disentiser Majuskeln sind im ganzen Codex verteilt, angefangen von S. 48 bis S. 630. Am wenigsten finden sie sich in der Mitte, denn zwischen S. 157 und S. 570 entdecken wir nur zwei (S. 364 und S. 456). Ihre Höhe bewegt sich zwischen 2 und 3 mm, ihre Breite zwischen 1,5 und 2,5 mm.

Das ist deshalb wichtig, weil wir die in *Kempton* hinzugefügten Initialen, die auch nur in Rot erscheinen, schon an ihrem weit größeren Umfange erkennen können. So zeigt das V auf S. 329 ein Verhältnis von 5,7 zu 5,3 mm, das A auf der gleichen Seite von 6 zu 4 mm (gerechnet an den äußersten Enden). Mitentscheidend ist aber auch die ganz anders geartete Qualität, nämlich die bewegtere und reichere Ornamentierung der Initialen im Sinne der frühen Gotik, worauf schon früher hingewiesen wurde.

Noch bleibt uns die Farbengebung des *Kreuzbildes* (S. 89) zu erwähnen. Blau dominiert deutlich, und zwar ein dunkles Blau, ersichtlich besonders am Kreuzbalken, am Lendentuch, am Mantel Marias, an der Tunika des Johannes und am Kleid des Engels im Medaillon des Matthäus (oben links). Nur als zweite Melodie kommt das Rot hinzu, erkenntlich an der Umrandung des Kreuzes und am Mittelstreifen des Rahmens (oben, dann links und rechts) sowie an der Sonne. Rot erscheint auch jeder zweite Buchstabe der Legendentexte. Gelb ist die Einfassung des Rahmens und der Mond (abgenützt).

Wenn wir von der bekannten Acht-Farben-Tafel ausgehen, so finden wir in unserem Codex vor allem die Grundfarben Blau, Grün, Rot und Gelb, freilich in verschiedenen Intensitäten. Dazu gesellt sich noch Violett. Braun zeigt sich nur als Braunrot (S. 442 und event. S. 265). Grau und Schwarz fehlen. Von einzelnen Farben auf geistige Grundhaltungen zu schließen, lehnt selbst die moderne Farben-Psychologie ab, da wir ja nicht eine Handschrift, sondern nur einen lebendigen Menschen erfassen können.<sup>38</sup> Wir dürfen höchstens beim

---

<sup>38</sup> Gerhard Zerbe, *Farbe und Struktur*. Stuttgart 1970, S. 67, bezeichnet die «bloße Interpretation der Farbenwerte ohne Entwicklung einer strukturpsychologischen Typologie und Diagnostik» als ein uferloses Beginnen. Zu den verschiedenen Farben siehe S. 15 f., 21–24, 29–44.

Kreuzbild das Tiefblau ähnlich wie das Violett als Farbe der Trauer und das Rot als Zeichen des triumphalen Kreuzes vermuten.<sup>39</sup> Was nun die Farben von Sang. 403 angeht, so sind sie alle schon längst in der Buchmalerei des 9.–11. Jh. zu finden.<sup>40</sup> Nicht so sehr die künstlerische Inspiration, als vielmehr vielseitige Abwechslung in der Buchstaben-Gestaltung kann als lobenswerte Eigenschaft der Disentiser Initial-Kunst zur staufischen Zeit hervorgehoben werden.<sup>41</sup>

---

<sup>39</sup> Lothar Schreyer, *Die Botschaft der Buchmalerei*. Hamburg 1956, bezeichnet Blau als Farbe des Glaubens (S. 84, 91, 97, 110, 117, 119), Violett als Farbe des Opfers und Martyriums (S. 78, 92, 107, 124, 126) und Rot als Farbe ebenso des Martyriums wie der Liebe (S. 92, 94). Es muß wohl jedes einzelne Bild für sich ins Auge gefaßt werden.

<sup>40</sup> Siehe das reiche Farbenspiel der Miniaturen in Cod. Sang. 341 aus dem 11. Jh., mit dem die Tönung unserer Initialen nicht zu vergleichen ist. J. Duft, *Hochfeste im Gallus-Kloster*, Beuron 1963, S. 23, 39, 53, 69.

<sup>41</sup> Vorliegende Arbeit verdankt ihr Zustandekommen wesentlich dem außerordentlichen Entgegenkommen des Stiftsbibliothekars Prof. Dr. Johannes Duft in St. Gallen.





Sang. 403 S. 66 Dixit

Siehe Text S. 155



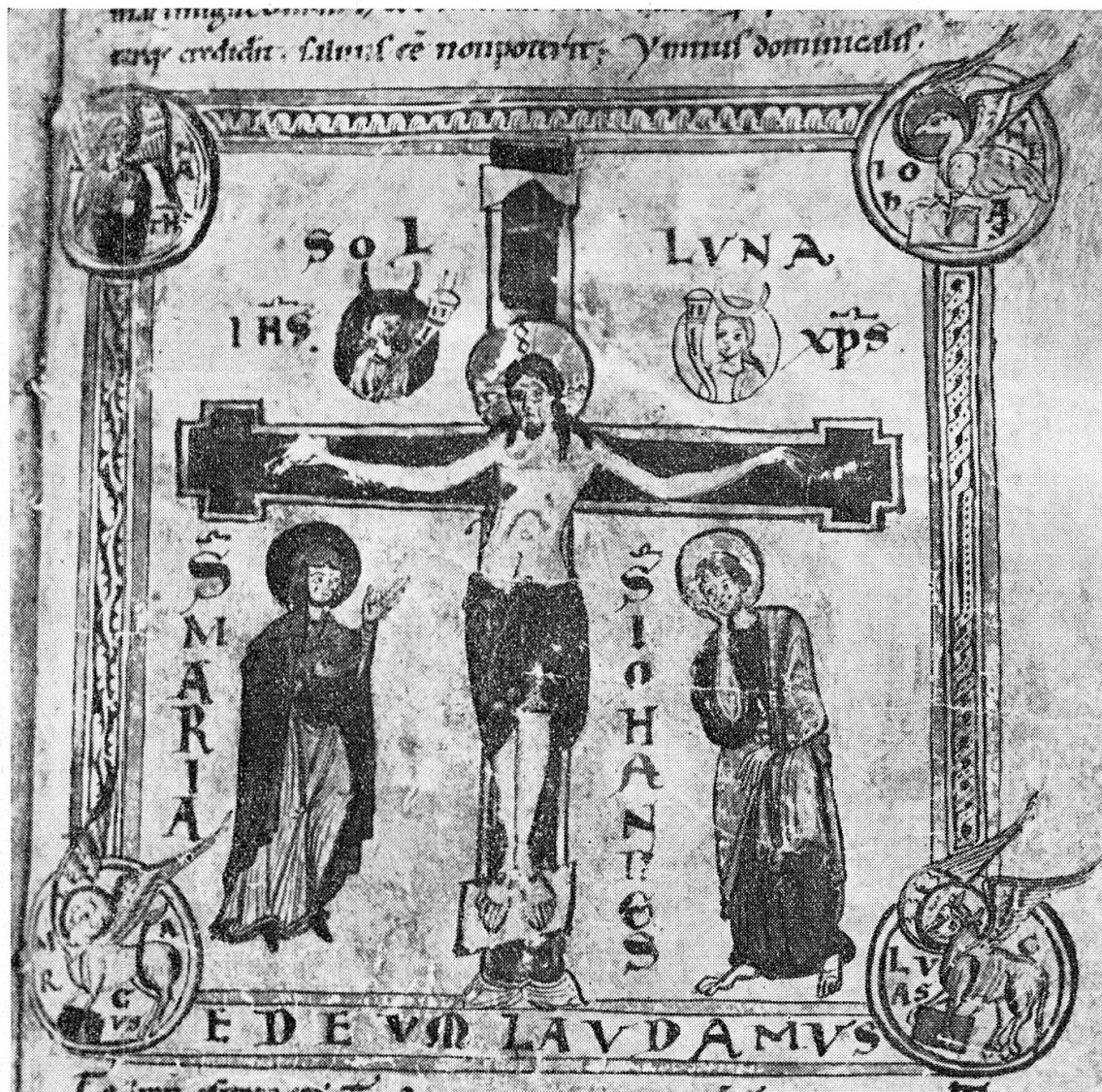
Sang. 403 S. 611 Venerabilis

Siehe Text S. 160



Sang. 403 S. 523 Jacobus

Siehe Text S. 161



Sang. 403 S. 89 Kreuzigung

Siehe Text S. 163–166



# Anhang

## Register der Initialen

Seite 15 (B)	160 mm	Seite 268 (P)	38 mm
Seite 26 (D)	46 mm	Seite 284 (E)	35 mm
Seite 32 (D)	34 mm	Seite 329 (V)	53 mm
Seite 38 (Q)	58 mm	Seite 329 (A)	48 mm
Seite 44 (S)	22 mm	Seite 356 (O)	25 mm
Seite 48 (U)	30 mm	Seite 358 (A)	27 mm
Seite 60 (D)	60 mm	Seite 364 (S)	22 mm
Seite 66 (D)	69 mm	Seite 387 (O)	32 mm
Seite 69 (B)	29 mm	Seite 387 (H)	30 mm
Seite 73 (A)	28 mm	Seite 399 (D)	28 mm
Seite 82 (C)	35 mm	Seite 422 (E)	26 mm
Seite 89 (Kreuz)	111 mm	Seite 422 (E)	14 mm
Seite 91 (P)	170 mm	Seite 442 (I)	118 mm
Seite 101 (T)	27 mm	Seite 451 (N)	34 mm
Seite 116 (D)	54 mm	Seite 456 (E)	24 mm
Seite 120 (C)	25 mm	Seite 491 (Q)	38 mm
Seite 136 (D)	55 mm	Seite 501 (V)	44 mm
Seite 137 (D)	42 mm	Seite 513 (A)	36 mm
Seite 143 (C)	36 mm	Seite 523 (J)	60 mm
Seite 145 (D)	36 mm	Seite 529 (B)	34 mm
Seite 150 (D)	27 mm	Seite 530 (N)	21 mm
Seite 152 (P)	125 mm	Seite 533 (E)	26 mm
Seite 155 (V)	25 mm	Seite 539 (P)	60 mm
Seite 157 (S)	20 mm	Seite 548 (N)	50 mm
Seite 162 (O)	31 mm	Seite 558 (J)	42 mm
Seite 163 (D)	35 mm	Seite 567 (Q)	35 mm
Seite 178 (Arch.)	175 mm	Seite 570 (O)	22 mm
Seite 179 (Arch.)	195 mm	Seite 572 (C)	58 mm
Seite 203 (E)	41 mm	Seite 583 (H)	29 mm
Seite 234 (D)	45 mm	Seite 593 (H)	35 mm
Seite 254 (J)	45 mm	Seite 611 (V)	30 mm
Seite 255 (A)	41 mm	Seite 616 (O)	26 mm
Seite 262 (S)	27 mm	Seite 617 (V)	34 mm
Seite 265 (V)	42 mm	Seite 630 (V)	30 mm