

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

Herausgeber: Gesellschaft für Schweizerische Kunstgeschichte

Band: 34 (1983)

Heft: 2

Artikel: Das Evangeliar Codex 17 der Stiftsbibliothek Einsiedeln : ein Werk der spätkarolingisch-frühottonischen Buchmalerei des Klosters St.Gallen

Autor: Eggenberger, Christoph

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-393490>

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: 24.04.2026

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

DAS EVANGELIAR CODEX 17
DER STIFTSBIBLIOTHEK EINSIEDELN

EIN WERK DER SPÄTKAROLINGISCH-FRÜHOTTONISCHEN BUCHMALEREI
DES KLOSTERS ST. GALLEN

von Christoph Eggenberger

Schon in der Pionierzeit der schweizerischen Kunstgeschichtsschreibung hat das Evangeliar Codex 17 (405) der Stiftsbibliothek Einsiedeln die Aufmerksamkeit der Forscher auf sich gezogen. Johann Rudolf Rahn spricht im Hinblick auf die Gold- und Silbermalerei noch von «Barbarismen»¹; Adolf Merton verhalf der Handschrift 1912 zu einem Platz an der Sonne, indem er sie in die unmittelbare Nachfolge des berühmten Goldenen Psalters, des «Psalterium aureum» von St. Gallen, rückte². Adolf Reinle, in so vielen Bereichen selbst als Pionier wirkend, übernimmt diese Einordnung, differenziert sie aber gleichzeitig³. Anton von Euw und Joachim Plotzek haben sich zuletzt mit dem Schmuck der Handschrift, mit den Initialen in erster Linie, befasst: von Euws Untersuchung der Einsiedler Buchmalerei vom 10. bis 12. Jahrhundert harrt noch als verschlossene Schatztruhe der mit Spannung erwarteten Publikation⁴. Plotzek bietet uns mit seiner Initialstudie einen Ausgangspunkt, zu dem wir von den Bildern allein nicht gelangen könnten⁵: In der Tat besteht eine Verwandtschaft zwischen den Initialen des Psalterium aureum und des Einsiedler Evangeliiars; andere Handschriften lassen sich anfügen und sie führen uns bis hin zu den glanzvollen ottonischen Leistungen des Gregormeisters aus der Zeit um 980⁶. Wir befinden uns also in einer Zeit des Übergangs vom Spätkarolingischen zum Frühottonischen; erinnern wir uns: Mit Ludwig dem Kind stirbt 911 die karolingische Dynastie aus, und 919 kommt Heinrich I. an die Macht. In diesem historischen und künstlerischen Spannungsfeld des 10. Jahrhunderts ist diese Handschrift im Kloster St. Gallen entstanden. Gegenüber der Datierung von Linus Birchler ins Ende des 9. Jahrhunderts⁷ schlagen von Euw und Plotzek einen Ansatz in die erste Hälfte des 10. Jahrhunderts vor; von Euw engt auf das zweite Viertel ein. Der Begriff «Nachfolge» würde so noch immer stark strapaziert, wenn wir den Goldenen Psalter in die Regierungszeit der Äbte Hartmut (872–883) oder Bernhard (883–890) setzen, wie die Forschung das bisher getan hat⁸. Eigenartigerweise schweigen die sonst an Namen und Daten so reichen Quellen über dieses Hauptwerk der sanktgallischen Buchkunst. Bisher ist man auch davon ausgegangen, dass der Ungarneinfall von 926 und die vorangegangene Evakuierung der Klosterbibliothek auf die Reichenau das abrupte Ende der vielversprechenden Entwicklung und Verfeinerung der Buchmalerei in St. Gallen herbeigeführt habe, eines Kunstzweiges, der im Kloster erst spät zur Blüte gelangte. Sicher wurde im St. Galler Skriptorium früh schon viel und

Abb. 1. Einsiedeln, Stiftsbibliothek, Codex 17, S. 126: Evangelist Markus



CHCUT

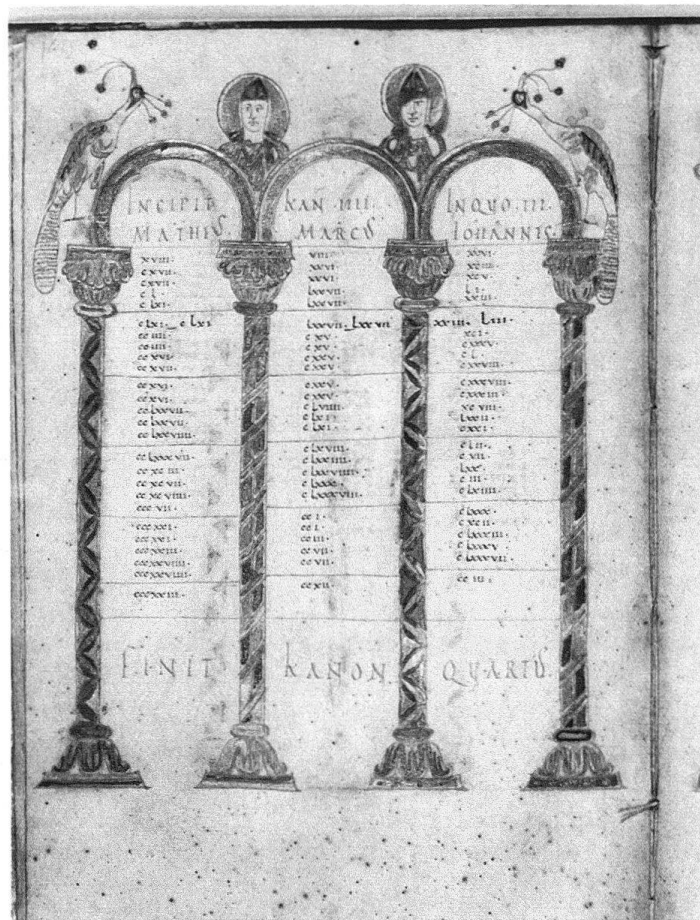
schön geschrieben und verziert, aber erst mit dem Folchard-Psalter von 864/72⁹, dem Goldenen Psalter (wohl um 900) und mit den qualitativ vollen Zeichnungen in verschiedenen Handschriften¹⁰ erreichte die St. Galler Buchmalerei ihren ersten Höhepunkt.

Die Evangelien stehen im Mittelpunkt des Interesses der mittelalterlichen Schreiber und Buchmaler, im Mittelpunkt auch der Liturgie und des klösterlichen Alltags, ja des christlichen Lebens überhaupt. Um so erstaunlicher berührt uns die Feststellung, dass Einsiedeln 17 das erste illustrierte Evangeliar darstellt, das uns aus St. Gallen bekannt ist. Schon in der frühesten Geschichte der christlichen Buchmalerei finden wir prunkvoll ausgeschmückte Evangelienhandschriften; zunächst allerdings wagten die Maler es nicht, die zentralen Geschehnisse, worüber in den Evangelien berichtet wird, zu illustrieren. Im 6. Jahrhundert werden die Texte von figurenreichen Bildern begleitet, in den Prunkhandschriften des Ostens gar auf Purpur gemalt. Das frühe Mittelalter hat sich zunächst wieder schwergetan mit der Bebilderung der Evangelien. Wenn auch alles andere als ein Bilderstürmer, legte sich Karl der Grosse in seinen Reformbestrebungen eine gewisse Zurückhaltung auf, was die Darstellungen Jesu angeht, mit Ausnahme der Bilder der «Maiestas Christi». Eine um so monumentalere bildliche Gestaltung haben neben den Kanontafeln (mit den Listen der gleichlautenden Evangelienstellen) die Evangelisten als Autorenporträts erfahren; dies ändert sich auch nicht in der Hofschule Karls des Kahlen, der noch einmal als König (843–875) und als Kaiser (875–877) den ganzen Prunk und den Anspruch seines Grossvaters aufleben lässt. Die Evangelistenbilder gehen auf antike Vorbilder zurück: Homer, Vergil und viele andere Dichter und Philosophen wurden in der griechischen und römischen Antike in ähnlicher Form porträtiert wie die christlichen Autoren, die Evangelisten, die Propheten, König David (im Goldenen Psalter in so grandioser Form verherrlicht und als Vorläufer Christi und des Kaisers gepriesen) und die Kirchenväter.

Den locker-heiteren Auftakt der Handschrift Einsiedeln 17 bildet nach den Vorreden¹¹ die Folge der zwölf Seiten von pag. 10 bis 21 mit den Kanontafeln (Abb. 2). Aus St. Gallen lässt sich ihnen nichts Vergleichbares zur Seite stellen, viel eher fühlt man sich an das Liber viventium von Pfäfers erinnert¹². Die Arkadenbögen sind geschmückt mit aufwachsenden Pflanzen, mit Pfauenpaaren, die das ewige Leben versinnbildlichen, und auf pag. 15 und 16 mit vier Heiligenbüsten. Es handelt sich bei den vier nicht um Äbte des Klosters St. Gallen: Hartmut trägt im Folchard-Psalter als Stellvertreter des Abtes eine silberne Kapuze während hier offensichtlich Helme gemeint sind. Wir dürfen annehmen, dass die Handschrift speziell für Einsiedeln geschaffen wurde, und dass die Büsten auf Mauritius und die Kameraden seiner Thebäischen Legion anspielen, denn der hl. Ulrich von Augsburg hat um 940 die Mauritiusreliquien nach Einsiedeln gebracht¹³. Diese Interpretation muss freilich Hypothese bleiben, sie gewinnt jedoch an Gewicht, wenn wir sehen, welche grosse Bedeutung die Einsiedler Mönche der Handschrift beimassen: Sie fügten wenig später auf den zwei letzten Blättern der letzten Lage (pag. 382 f.) das Verzeichnis der Reliquien ihres noch jungen Klosters an¹⁴.

Als Titelbild der vier Evangelien folgt den zwölf Kanontafeln die Darstellung des thronenden Christus, ihm sind die folgenden Texte gewidmet (Abb. 3). Viel Gewicht wird in dieses Bild gelegt: Es beherrscht eine ganze Doppelseite, da das Gegenüber

Abb. 2. Einsiedeln, Stiftsbibliothek, Codex 17, S. 16: Kanontafel



(pag. 22) leer bleibt und die Kanontafeln schon mit pag. 21 enden; es ist ein geballter Auftakt, denn schon auf der Rückseite (pag. 24) steht das Matthäusbild. Es hinterlässt im Christusbild störende Spuren, da das Silber im Laufe der Zeit durch das Pergament drücken konnte.

Christus wird entrückt dargestellt, in den Wolken schwebend: Nirgends sonst entdecken wir in den Bildern dieser Handschrift eine Angabe der Landschaft oder der Umwelt; hier fallen die beiden Wolken zu beiden Seiten des Kopfes Christi auf; sie sind ausgefüllt mit goldenen und silbernen Sternen und mit einem grünen Farbfleck. Die grüne Farbe zeichnet das Christusbild vor den anderen Miniaturen aus: grüne Akzente haben noch die Füße des Thrones und der Fusschemel erhalten. Merkwürdigerweise hält Christus das Buch der Bücher in der Rechten, während er die Linke segnend erhebt. Diese Anordnung ist sonst verpönt: ein Missgeschick des Malers? Bei dieser zentralen Figur des ganzen Bildprogrammes? Wir kennen solche «Fehler», die da und dort auch darauf zurückzuführen sind, dass sie durch seitenverkehrtes Kopieren entstanden sind. Dies ist hier wenig wahrscheinlich, da die Ponderation der Beine mit dem höhergestellten linken Fuss durchaus dem Vorlagematerial entspricht, das wir in der Hofschule Karls des Kahlen fassen können¹⁵. Dieser Haltung entspricht auch die typische Schrägstellung des Fusschemels: Sie will nicht mehr diese Dynamik erzeugen, die wir noch im Davidbild des Goldenen Psalters bewundern¹⁶.

Abb. 3. Einsiedeln, Stiftsbibliothek,
Codex 17, S. 23: Dedicatio



Christus ist nicht allein. Ein Mönch – an seiner Tonsur als solcher deutlich erkennbar – reicht Christus das vollendete Buch dar. Es handelt sich also um das Widmungsbild, die Dedicatio: Der Mönch – der Schreiber oder der Abt als Auftraggeber oder eben der hl. Ulrich – weiht das Buch dem Herrn; da die Begegnung zwischen den beiden nur im Gebet erfolgen kann, erscheint der Mönch in Proskynesis, in der Erniedrigung vor Christus – in westlicher Milderung der unbequemen Haltung mit Hilfe des Betschemels. Es überrascht die eigenständige Art, dieses an sich geläufige Bildthema zu gestalten – ein Grundzug der sanktgallischen Buchkunst¹⁷.

Von den Evangelistenbildern geht eine stärkere Wirkung aus, sie sind in sich geschlossen gegenüber der nach allen Seiten offenen Komposition des Christusbildes, was dort auch in den Überschneidungen des Rahmens zum Ausdruck kommt¹⁸. Da und dort gehören Komposition und Figuren nicht zum Besten, was mittelalterliche Figurenkunst hervorgebracht hat, auch nicht zum Besten, was die Malermönche an der Steinach geschaffen haben. Zunächst fällt die asketisch anmutende Beschränkung der Farbpalette auf; das Wort «Askese» erstickt dem allerdings bald im Hals, der sieht, dass die Linien mit Gold und Mennig gezogen sind und dass die Flächen der Nimben golden, andere Flächen silbern aufscheinen. Die Reduktion der Farbpalette wird wettgemacht durch das künstlerische Ausdrucksmittel der Zeichnung und durch die kostbare



Abb. 4-7. Einsiedeln, Stiftsbibliothek, Codex 17, S. 24 (Evangelist Matthäus), S. 25 (Incipit des Matthäus-Evangeliums), S. 185 (Evangelist Lukas), S. 285 (Evangelist Johannes)

Wirkung der Metallfarben. Die Qualität der Bilder liegt weniger in der einzelnen Linie oder in der Komposition als vielmehr in der inneren Stimmigkeit, in der intensiven Beziehung der Evangelisten zu den Symboltieren: ihnen wenden sie sich zu, sie sind die Inspirationsquelle der Autoren. Dies wird bei Matthäus (Abb. 4) und Markus (Abb. 1) besonders deutlich, da sie im Schreiben ihres Evangeliums innehalten und dem vom apokalyptischen Wesen übermittelten Wort Gottes lauschen; Lukas (Abb. 6) und Johannes (Abb. 7) sind ganz in die Betrachtung des Symbols versunken, sie halten keine Schreibinstrumente in ihren Händen. Innerhalb dieser Gruppierung erscheint Johannes noch zusätzlich hervorgehoben, indem nur ihm eine mit dem Evangelienanfang «in principio erat verbum...» beschriftete *Buchrolle* in die Hände gegeben ist. Die altehrwürdige Form der Buchrolle war zur Zeit Christi die einzig geläufige Buchform; sie soll hier darauf hindeuten, dass Johannes als der Lieblingsjünger in seinem Evangelium den authentischsten und am meisten vom hl. Geist erfüllten Bericht über Christus bietet¹⁹.

Die ausdrucksstarke Beziehung zwischen Evangelist und Symbol hat neben dem Thron und dem Schreibpult noch Platz gelassen für ein charakteristisches Bildelement, nämlich den seitlichen geknoteten Vorhang. Er gibt den Bildern eine höfische Note, ihm wohnt wie stets in solchen Zusammenhängen eine auszeichnende Funktion inne. In früheren Bildern, so in solchen der Hofschule Karls des Grossen²⁰, finden wir die Vorhänge auch, dort aber in symmetrischer Anordnung zu beiden Seiten; in St. Gallen musste der rechte Vorhang dem Symbol weichen – vielleicht sind die schrägen Linien, die den Markuslöwen teilweise verdecken, noch ein Rest dieses Vorhangs oder ein Rest einer Landschaftsangabe, hier nun umgedeutet als Himmelssegment²¹.

Die Evangelisten haben die im Laufe des 9. Jahrhunderts entwickelten verschiedenen Formen in sich aufgesogen. Für St. Gallen mag es bezeichnend sein, dass dabei auch Reminiszenzen an die Zeit Karls des Grossen auftauchen: wie Markus ohne hinzuschauen seine Feder zum Tintenfass führt, das am Bildrahmen befestigt ist, kann als Wiederholung des Markusbildes im Londoner Evangeliar Karls des Grossen gelten²². Nun ist es aber schwer vorstellbar, dass gerade diese Miniatur oder eine ähnliche der gleichen Zeit in St. Gallen zur Verfügung gestanden habe – auch wenn dies nicht a priori auszuschliessen ist. Wir kennen aber andere Evangelistenserien, die die Vermischung der verschiedenen Formulierungen bereits zeigen, auch das am Bildrand befestigte Tintenfass und die Buchrolle in den leicht erhobenen Händen des Johannes²³.

Die künstlerische Stärke des Evangeliiars Codex 17 liegt in erster Linie in den grossartigen Initialen. Von ihnen haben die Maler des Christus- und der Evangelistenbilder den Stil und die Technik der Gold-Silber-Mennig-Zeichnung übernommen und zu einer gewissen Virtuosität geführt. Die Evangelistenbilder dürfen in der Tat nicht isoliert betrachtet werden; sie sind Bestandteil eines grösseren Ganzen, einmal der ganzen Handschrift und – bei Matthäus und Markus – der Doppelseite, deren rechte Seite die Initialen des «Incipit» (Abb. 5), des Evangelienanfangs, einnimmt. Bei Lukas und Johannes folgen die Initialen auf der Rückseite, wodurch die Diptychon-Wirkung zerstört wird: Auch dies gehört zur unbekümmerten Eigenständigkeit des St. Galler Skriptoriums, das sich in vielen Bereichen nicht an Konventionen gebunden fühlte²⁴.

Anmerkungen

Dem Stiftsbibliothekar P. Dr. Odo Lang sei gedankt für den grosszügig gewährten Zugang zur Handschrift.

¹ RAHN, J. RUDOLF. *Das Psalterium Aureum von Sanct Gallen*. Ein Beitrag zur Geschichte der karolingischen Miniaturmalerei. St. Gallen 1878, S. 60, Anm. 41.

² MERTON, ADOLF. *Die Buchmalerei in St. Gallen vom neunten bis zum elften Jahrhundert*. Leipzig 1923². S. 45–47 mit Tafeln XXXIII–XXXVI.

³ REINLE, ADOLF. *Kunstgeschichte der Schweiz, 1: Von den helvetisch-römischen Anfängen bis zum Ende des romanischen Stils*. Frauenfeld 1968², S. 287f.

⁴ VON EUW, ANTON. *Die Buchmalerei im Kloster Einsiedeln vom 10. bis 12. Jahrhundert*. Habilitationsschrift Köln 1970, 1974–1975 überarbeitet (Manuskript). Herrn Professor von Euw, Köln, sei für seine Hilfe und seine Anregungen herzlich gedankt.

⁵ PLOTZEK, JOACHIM M. Zur Initialmalerei des 10. Jahrhunderts in Trier und Köln. (*Aachener Kunstblätter* 44, 1973, S. 101–128), S. 109 mit Abb. 13. Mein aufrichtiger Dank geht auch an Herrn Dr. Plotzek, Köln.

⁶ Chantilly, Musée Condé, Cod. 1447. PLOTZEK (wie Anm. 5), Abb. 31f.

⁷ *Die Kunstdenkmäler des Kantons Schwyz, I: Einsiedeln, Höfe und March*, von LINUS BIRCHLER. Basel 1927, S. 178, 180 mit Abb. 155. So auch: BRUCKNER, ALBERT. *Scriptoria medii aevi Helvetica*. Denkmäler schweizerischer Schreibkunst des Mittelalters, III. Genf 1938, S. 44f., 61, 109.

⁸ St. Gallen, Stiftsbibliothek, Codex 22: REINLE (wie Anm. 3), S. 285. – Der Verfasser bereitet eine Monographie über die Illustration des Goldenen Psalters vor.

⁹ St. Gallen, Stiftsbibliothek, Codex 23: LANDSBERGER, FRANZ. *Der St. Galler Folchart-Psalter*. Eine Initialienstudie. St. Gallen 1912. – EGGENBERGER, CHRISTOPH. Zur Illustration des St. Galler Folchart-Psalters. (*Atti del XXIV Congresso Internazionale di Storia dell'Arte, Bologna 1979*), im Druck.

¹⁰ MERTON (wie Anm. 2), passim. – BOECKLER, ALBERT. Zwei St. Galler Fragmente. (*Festschrift Hans Jantzen*. Berlin 1951, S. 37–44), passim. – KNOEPFLI, ALBERT. *Kunstgeschichte des Bodenseeraumes, I*. Von der Karolingerzeit bis zur Mitte des 14. Jahrhunderts. Konstanz; Lindau 1961, S. 37–40.

¹¹ Der Anfang der Handschrift ist unvollständig. Pag. 4: «Novum opus facere...»; pag. 9: «Incipit argumentum Hieronimi pri in Matheum». Die Handschrift enthält 384 Seiten in 24 Lagen; eine alte Zählung rechnet mit 26 Lagen, was dem ursprünglichen Umfang entsprechen dürfte. Das Format der Seiten schwankt von 283 × 194 mm bis 284 × 195 mm. Die Linierung besteht aus 25 Zeilen im Abstand von 8 mm; je drei Linien begrenzen den Schriftspiegel seitlich.

¹² Liber Viventium Fabariensis. Stiftsarchiv St. Gallen. Fonds Pfäfers Codex 1, I, Faksimile-Edition, Basel 1973.

¹³ REINLE (wie Anm. 3), S. 287. – VON EUW (wie Anm. 4), S. 6.

¹⁴ RINGHOLZ, ODILO P. Das älteste Verzeichnis der Reliquien und Altäre in der Stiftskirche zu Einsiedeln. (*Anzeiger für Schweizerische Geschichte* 1, 1898, S. 11–16). – KELLER, HAGEN. Kloster Einsiedeln im ottonischen Schwaben. (*Forschungen zur Oberrheinischen Landesgeschichte* XIII. Freiburg i. Br. 1964), S. 16f.

¹⁵ Paris, Bibliothèque de l'Arsenal, Ms 1171, fol. 17v.: KOEHLER, WILHELM und MÜTHERICH, FLORENTINE. Die Hofschule Karls des Kahlen. (*Die karolingischen Miniaturen, V*. Berlin 1982), Tafel 34.

¹⁶ RAHN (wie Anm. 1), Tafel VI.

¹⁷ BLOCH, PETER. Zum Dedikationsbild im Lob des Kreuzes des Hrabanus Maurus (*Das erste Jahrtausend I*. Düsseldorf 1962, S. 471–494), S. 487f.

¹⁸ Matthäus: pag. 24, Markus: pag. 126, Lukas: pag. 185, Johannes: pag. 285.

¹⁹ CULLMANN, OSCAR. *Der johanneische Kreis*. Zum Ursprung des Johannesevangeliums. Tübingen 1975. – SCHAPIRO, MEYER. Two Romanesque Drawings in Auxerre and Some Iconographic Problems (*Romanesque Art. Selected Papers* 1, New York 1977, S. 306–327), S. 307–310.

²⁰ London, British Library, Ms Harley 2788, fol. 13v.: KOEHLER, WILHELM. *Die Hofschule Karls des Grossen*. (*Die karolingischen Miniaturen II*. Berlin 1958), Tafel 54, neben anderen Beispielen.

²¹ Die Evangelisten der Hofschule Karls des Kahlen sitzen in Landschaften: s. Anm. 15 neben anderen Beispielen.

²² KOEHLER (wie Anm. 20), Tafel 56.

²³ New York, Public Library, Astor Ms 1, fol. 4r., 5r.; New York, Pierpont Morgan Library, Ms 728, fol. 141r.: BUDDENSIEG, TILMANN. Zur ottonischen Buchmalerei und Elfenbeinskulptur in Sachsen (*Studien zur Buchmalerei und Goldschmiedekunst des Mittelalters*. Festschrift für Karl Hermann Usener zum 60. Geburtstag am 19. August 1965. Marburg an der Lahn 1967, S. 93–114), Abb. 6, 8, 14.

²⁴ S. a. das griechische «KATA MA E N» auf pag. 25: griechische, d. h. byzantinische Bildvorlagen müssen wir deswegen nicht annehmen, wohl aber griechische Textvorlagen; primär wollte der Schreiber aber zeigen, dass er auch griechisch schreiben konnte. Zu den Griechischkenntnissen in St. Gallen s. BERSCHIN, WALTER. *Griechisch-lateinisches Mittelalter*. Von Hieronymus zu Nikolaus Kues. Bern; München 1980, S. 175–180.