

# Die Maler- und Schreiberschule von Engelberg

Autor(en): **Durrer, Robert**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Anzeiger für schweizerische Altertumskunde : Neue Folge =  
Indicateur d'antiquités suisses : Nouvelle série**

Band (Jahr): **3 (1901-1902)**

Heft 2-3

PDF erstellt am: **27.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-157420>

## **Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

## **Haftungsausschluss**

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

## Die Maler- und Schreiberschule von Engelberg.

Von *Robert Durrer*.

(Fortsetzung.)

Die frowinische Kunstrichtung hat mit dem Tode ihres Urhebers und vorzüglichsten Trägers <sup>1)</sup> ein plötzliches Ende genommen; beinahe unvermittelt vollzieht sich der stilistische Umschwung.

Alle Werke, die den Namen seines Nachfolgers Berchtold (1178—1197) tragen, zeigen ihrer ganzen Ausstattung nach eine neue freiere Formensprache, die nur ganz allgemein an die alte Schule anlehnt.

Auch hier beschränkt sich zwar der ganze Buchschmuck auf die zwei bisherigen Arten der Initialornamentik: reiche mit Figuren und Rankenwerk verzierte Initialen am Anfange grösserer Abschnitte und kleinere rote Zierbuchstaben von rein kalligraphischer Art; für beide werden nunmehr fast ausschliesslich Majuskelformen verwendet.

Der wachsenden Verzierungslust entsprechend sind letztere nun aber fast auf jeder Seite angebracht, sie werden reicher und verschnörkelter, mit Blattansätzen, zickzack-, wellenförmig oder im Sinne der Pflanzenornamentik gebrochenen Begleitlinien ausgestattet; oft wachsen sie zu eigentlichen Randverzierungen aus.

Bei den kunstvollen grossen Initialen hat sich das Pflanzliche um einen weiten Schritt vorwärts entwickelt. Das rundliche Knollenblatt wird gänzlich verdrängt von einem ausgebildeteren gezahnten Lanzettblatt, das oft im Profil dargestellt und meist durch Schraffuren oder mennigroten Pinselauftrag modelliert ist <sup>2)</sup>. Im Verlaufe seiner weitem Durchbildung wird es mit Rippen versehen, erhält mannigfache Einschnitte und Auszackungen, wird immer bewegter, dreht und überschlägt sich und verleiht dem ganzen Ornament etwas Krauses, zuweilen etwas Unruhiges. Dabei aber bleibt die Zeichnung von bewundernswerter Sicherheit und Klarheit (Fig. 67).

---

<sup>1)</sup> Von all den in Anm. 1 S. 46 genannten Frowinbänden lassen einzig Cod. 2, 47, 64, 65, 135 in ihren ausschliesslich ornamentalen Initialen durch die unsichere Strichführung eine Schülerhand vermuten. Doch könnte dieses Merkmal immerhin auch durch die alternde Hand des Meisters erklärt werden, denn Frowin, der über dreissig Jahre dem Kloster Engelberg vorstand und wahrscheinlich schon vor 1123 in den Konvent S. Blasien eingetreten war, muss das Greisenalter erreicht haben.

<sup>2)</sup> In den Frowin-Bänden finden sich nur schüchterne Anfänge dieser Entwicklung, so z. B. in jenem reichen S aus Cod. 16, unzweifelhaft einem der spätesten Werke der Frowin'schen Schreibstube (Fig. 44).

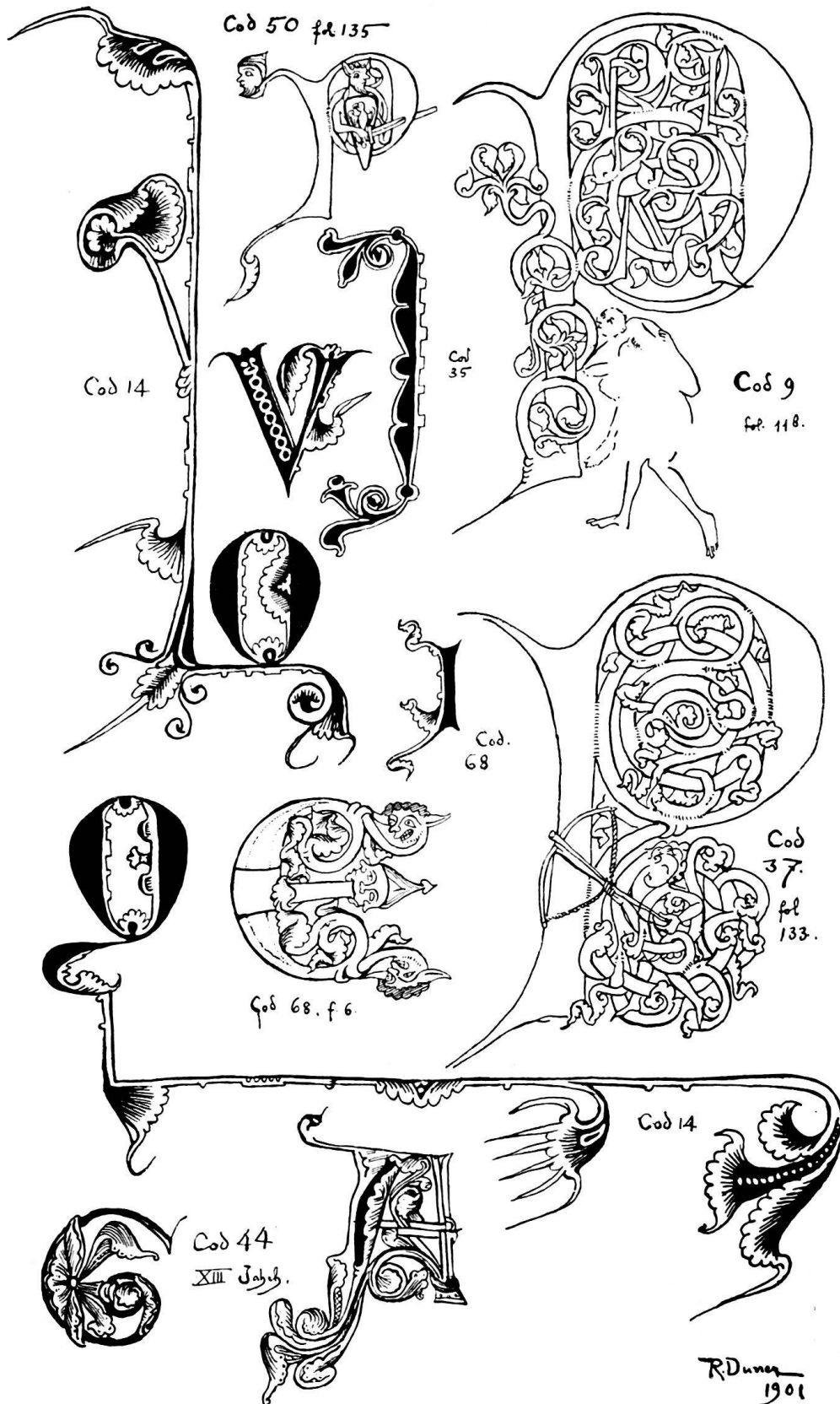


Fig. 67. Proben Engelberg'scher Initialornamentik aus dem Ende des XII. Jahrhunderts (ca.  $\frac{2}{3}$  der Originalgrösse).

In viel höherem Masse treten die Vorzüge in den Bilderinitialen hervor. Der hohe Aufschwung den die Malerei in der zweiten Hälfte des XII. Jahrhunderts von Süddeutschland aus nahm, zeigt sich hier plötzlich in schönster Weise. Es ist dieselbe Richtung, die uns aus dem Hortus deliciarum der Herrad v. Landsberg, besonders aber aus der Berliner Handschrift Wernhers v. Tegernsee entgegentritt. In dem Mönch von Engelberg hat diese neue Richtung einen ihrer begabtesten Träger gefunden.

Mit der entarteten Klassizität, die noch in Frowins Gestalten spuckt, ist hier endgültig aufgeräumt, der Maler hat die Erscheinungsformen der Natur mit eigenen Augen beobachten gelernt und lässt nun seinem elementaren Gestaltungstrieb die Zügel schiessen. In lebhafter Anschaulichkeit weiss er historische, durch den Text gegebene Motive vorzuführen, da wo aber die sprudelnde Phantasie ungehindert durch den Stoff frei walten kann, da zaubert sie grossartige dämonisch-wilde Visionen auf das Pergament. Und das Können hält mit dem Fluge der Gedanken ziemlich Schritt. Die Köpfe streben nach Ausdruck und sind gut individualisiert; oft erreichen sie eine porträtartige Wirkung. Die meist gedrungenen, nicht immer wohl proportionierten Gestalten sind voll Leben; man muss staunen, wie die schwierigsten Bewegungsmotive gelingen. Die ausgesprochene Vorliebe für nackte Gestalten, — wie man sie schon bei Frowin vereinzelt auftauchen sieht, — mag damit zusammenhängen. Wo immer möglich sucht der Maler an solchen Figürchen, denen er die gesuchtesten Stellungen giebt, seine Meisterschaft zu erproben und verrät dabei eine recht genaue Kenntnis des menschlichen Körpers. Manchmal möchte man beinahe an direktes Modellstudium denken.

Die Gewänder sind einfach stilisiert und der Bewegung und Körperform angepasst. Gerade in der Draperie ist in den spätern Werken ein Fortschritt bemerkbar; charakteristisch bleiben die dreieckigen mit strahlenförmigen Strichlagen schattierten Falten. Der Mönch von Engelberg verzichtet meistens auf farbige Wirkung, selbst für die Rankeninitialen wendet er die bunten Gründe nicht mehr an; diese repräsentieren sich als blosse



Fig. 68. A. C. 37, Fol. 216 a ( $\frac{2}{3}$  O.-G.).

flotte Federzeichnungen, bald rot, bald schwarzbraun, bald wechselweise in beiden Farben kontouriert. Die figürlichen Darstellungen sind vorwiegend in einem warmen Sepiaton getuscht und nur zuweilen ist zartes Rot höchst diskret in der Modellierung nackter Teile und in der Draperie verwendet. Erst gegen Schluss seiner Wirksamkeit hat sich der Künstler der Gouachemalerei zugewandt, — wie wir sehen werden nicht mit Glück, — die blosse getuschte Federzeichnung war das Ausdrucksmittel, das den frischen Eingebungen seiner abenteuerlichen Phantasie am besten entsprach.

Im Gegensatz zu den Frowin'schen Werken, die eine chronologische Ausscheidung nicht gestatten, — was vielleicht als ein weiterer Grund für die direkte Urheberschaft des Abtes, der seine Entwicklungsjahre längst hinter sich hatte, als er nach Engelberg kam, anzuführen ist, — lässt sich der künstlerische Werdegang von Abt Berchtolds Illuminator ziemlich genau verfolgen.

Abgesehen von jenem oben erwähnten Initial, der vielleicht bereits von seiner Hand herrührt <sup>1)</sup>, dürfte Cod. 37 das älteste seiner Werke sein, eine Abschrift der *Collationes patrum* des Johannes Cassianus, die an der Spitze die Verse trägt:

Ista tibi dona, genitrix et virgo patrona

Bertoldum dantem serves apud omnitanantem.

Die kleinern Titelbuchstaben sind hier noch meistens frowinisch, die neuen Elemente darin erst angedeutet; bei den zwölf grössern, teils rot, teils schwarz umrissenen Initialen ist das Blattwerk in der Umbildung begriffen, aber neben neuen Formen findet sich noch das freilich bereits modifizierte Knollenblatt. Das schönste Beispiel steht auf Seite 133: ein P, in dessen Ranken sich ein Armbrustschütze verfangen hat. Auch als eine der ältesten Abbildungen der ausgebildeten Armbrust verdient die Darstellung Interesse (vgl. Fig. 67).

Der Initial am Anfang des neunten Buches zeigt dagegen, obgleich die Strichführung noch etwas ängstlich, den ausgesprochenen Charakter des neuen Stiles. Das auf verkröpftem Rahmen stehende D umschliesst die Halbfigur eines bärtigen tonsurierten Mönchs. Er trägt eine Kutte mit niederhängender Kapuze und weiten, an der Oeffnung in seltsamer Weise mehrfach zusammengeknöpften oder vernestelten Aermeln, die Linke hält ein leeres Spruchband, die Rechte weist auf drei Mädchengestalten, die von der Seite nahen und deren vorderste ihm zutraulich die Hand auf die Schulter legt (Fig. 68). Der betreffende Abschnitt enthält die Unterredung mit dem Abte Isaak über das Gebet, und die Macht des Gebetes gegen die Versuchung scheint der Zeichner hier schildern zu wollen; eine andere nähere Beziehung auf den Text ergibt sich wenigstens nicht. Der einige Blätter weiter vorn mit der Feder frisch auf den untern Rand gezeichnete und mit dünnflüssiger Farbe lavierte blondhaarige und rotwangige Mädchenkopf dürfte eine Vorstudie zu diesem Bilde darstellen.

Diesem Bande steht zeitlich Cod. 66, eine Glossenhandschrift <sup>2)</sup>, am nächsten, dessen einziger Rankeninitial noch etwas rundliche Blattformen aufweist, während die kleinen roten Majuskeln bereits reich mit Blatt- und Flügelansätzen versehen sind.

In Cod. 35 *Liber historiarum Philippicarum* des Justinus, der in dem Verse:

<sup>1)</sup> Vgl. oben S. 55.

<sup>2)</sup> Sie enthält eine *Interpretatio vocabulorum sacrae scripturae ex S. Hieronymi et aliorum ss. patrum scriptis collecta* und ein die Buchstaben A B C umfassendes Glossar.

## Hoc pie Christe datum, Berchtoldi sit tibi gratum

sein Entstehungsdatum umschreibt, sind die kleinern Miniuminitialen bereits vollständig in neuer Art ausgebildet, doch zeigen sie noch eine gewisse Schwerfälligkeit und Befangenheit.



Fig. 69. Aus Cod. 50, Fol. 2.  
(Orig. 13 cm hoch).

Der einzige grössere Initial weist in hochrechteckigem Rahmen das Wort PRINCIPIO, zeigt den völligen Sieg der neuen Blattform und erinnert in der Wirkung von Schwarz und Rot auffallend an die Initialen von Inkunabeldrucken.

Wie den gleichen Anfangsvers so zeigt die *Compilatio Sanblasiana* in Cod. 9<sup>1)</sup> auch die grösste Aehnlichkeit mit dem obgenannten Bande: ein aus reichen pflanzenartigen Miniummajuskeln zusammengesetztes sechszeiliges Titelblatt, auf der folgenden Seite 11<sup>b</sup> ein grosses P mit krausen Ranken und darunter ein sichergezeichnetes nacktes Figürchen, das ein anderes auf dem Rücken davonträgt. Trotzdem die Gruppe durch eine spätere prüde Hand halb ausgelöscht worden, erkennt man das charakteristische Erfassen der Situation (vgl. Fig. 67 rechts). Die im Texte zerstreuten Miniuminitialen

sind noch einfach, nur von Zinnenleisten begleitet und fast ohne Blattansätze.

Wieder etwas später datiere ich den abermals mit demselben Vers bezeichneten Cod. 68, *Claudianus Mamerti de statu animae*. Auch hier ist die Ausstattung eine bescheidene: nur drei grössere Initialen, wovon ein mit Fratzen und Laubwerk verziertes E als Vorstufe für spätere Leistungen derselben Hand der Beachtung wert ist (vgl. Fig. 67) und ein P mit drei langgewandeten Mädchenfiguren an Cod. 37 erinnert, aber in den Gesichtern bereits rötlich modelliert und in den Haaren rot und braun laviert ist. Bemerkenswert ist auch eine Blattstudie am untern Rande von Seite 93.

<sup>1)</sup> *P. Benedikt Gottwald* *Catalogus manuseriptorum* I. c. S. 27 bezeichnet den Band mit aller Bestimmtheit als frowinisch und hält den von einer Hand des XVII. Jahrhunderts auf radiierter Stelle rescribierten Namen Berchtolds für eine böswillige Fälschung. Er hat übersehen, dass die beiden Teile des Bandes von zwei verschiedenen Händen herrühren. Der erste Teil, der die S. Blasianer und Engelberger Annalen umfasst, zeigt zweifellos frowinischen Ductus der Schrift und ist wahrscheinlich von Frowin selber noch in S. Blasien begonnen und in Engelberg fortgesetzt worden. Der zweite Teil aber, die genannte *Compilatio*, an dessen Stirne der erwähnte Vers steht, zeigt ebenso bestimmt in der Ausstattung und auch in der Schrift alle Merkmale der Berchtold'schen Schreibstube, so dass an der Richtigkeit des rescribierten Namens nicht gezweifelt werden darf. — Das richtige Verhältnis ist bisher nie erkannt worden, im Gegensatz zu Gottwald hatten Abt *Karl Stadler* in seinem handschriftlichen Manuskripte-Katalog S. 226 und *Dr. H. v. Liebenau* im Versuch S. 36 auch die Annalen als eine Abschrift Abt Berchtolds bezeichnet.



Fig. 70. A. C. 50, S. 108 b (Orig. 8 cm h.).

sonders jener des Mönches, sind von überraschender Charakteristik, der durch die Dimensionen des Buchstabenkörpers in seiner Entwicklung gehemmte Körper des Bischofs dagegen ist völlig verunglückt. Wie S. Hieronymus so sind auch diese Figuren in den Gesichtern braun und in den Gewändern mennigrot modelliert (Fig. 70). Hier kommt auch in dem kleinen P auf S. 135 zum ersten Male der phantastische Sinn des Zeichners zum Durchbruch. Die das Rosenschappel zwischen ihren Eselsohren tragende mit Schwert und heraldischem Adlerschild bewehrte Teufelsfratze ist der Ahnherr einer Reihe solcher Figuren in seinen spätern Werken (vgl. Fig. 67).



Fig. 71. Aus Cod. 18, S. 60 b ( $\frac{2}{3}$  O.-G.).



Fig. 72. Aus Cod. 17, S. 106 a ( $\frac{2}{3}$  O.-G.).

In Cod. 50 *Variae epistolae sanctorum patrum* hat sich die Eigenart des Künstlers noch weiter gebildet. Das zeigt gleich am Anfang des Bandes die als Initial I verwendete Figur des heiligen Hieronymus. Der dem steifen Nacken aufsitzende, von kurzem Vollbart umrahmte Kopf ist voll Energie; weniger gelungen ist die schmale Gestalt mit den abschüssigen Schultern und der unglücklichen Fuststellung (Fig. 69). Die selben Vorzüge und Mängel zeigt die Gruppe eines Bischofs und eines Mönches auf S. 108<sup>b</sup>. Die Köpfe, be-

Um diese Zeit muss dem Illuminator der Auftrag geworden sein, einige ältere Frowin'sche Handschriften nachträglich mit reichem Schmuck zu versehen. Es waren das zunächst drei Bände der Werke des h. Augustinus, von welchen nur Cod. 17, die Abhandlung vom Gottesstaate bereits vier grössere Initialen enthielt, die beiden andern Cod. 18 und Cod. 12 bloss mit frowinischen einfachen Miniumbuchstaben verziert waren. Diese letztern wurden nun teils gänzlich ausgelöscht,

teils blieben sie ganz oder partiell stehen und wurden zum Ausgangspunkt der neuen Komposition genommen.

In Cod. 18 ist der neue Schmuck nur spärlich verwendet: die zwei einzigen Initialen O zeigen in wenig modifizierter Form dieselbe knieende Figur des heiligen Bischofs (Fig. 71). Die misslungenen Verhältnisse finden wieder durch die Benützung der Grundform des alten Buchstabens ihre Entschuldigung: Cod. 17 zeigt fünf neue Initialen, von denen das beistehende N mit der originell komponierten Predigt des heiligen Augustin besonders gelungen ist (Fig. 72).

In Cod. 12, der die zweite Hälfte der Psalmenerklärung umfasst, ist die neue Dekoration am weitesten gediehen, wenn auch nicht ganz plangemäss durchgeführt, denn an einer Stelle ist bereits mit dem Silberstift eine neue Majuskel in das alte kapitale N vorgezeichnet und anderwärts ein ausradiertes U unersetzt geblieben.

Zu Anfang des Bandes, an der Spitze der Erklärung des fünfzigsten

Psalms hat sich der Zeichner zum ersten Male in einer grössern historischen Komposition versucht. Wenn man die Schwierigkeiten, die der beschränkte Raum und die Grundform des Buchstabens P bot, in Betracht zieht, so kann man ihm die Anerkennung über die Lösung der Aufgabe nicht versagen. Die Darstellung bezieht sich auf die im Texte angeführte Erzählung des Buches der Könige I, 22 und 23, wie der Priester Abimelech den flüchtigen David mit Schaubroden speist und darob von Doëg an Saul verraten wird. Der von einem barfüssigen Atlanten getragene Stamm des Buchstabens ist von einer Rundbogenthüre durchbrochen, aus welcher der Priester mit den im Mantel geborgenen Broden tritt. David ist zwar infolge der durchlaufenden Schriftzeile in seinem Wachstum etwas zurückgeblieben, bringt aber das Elend

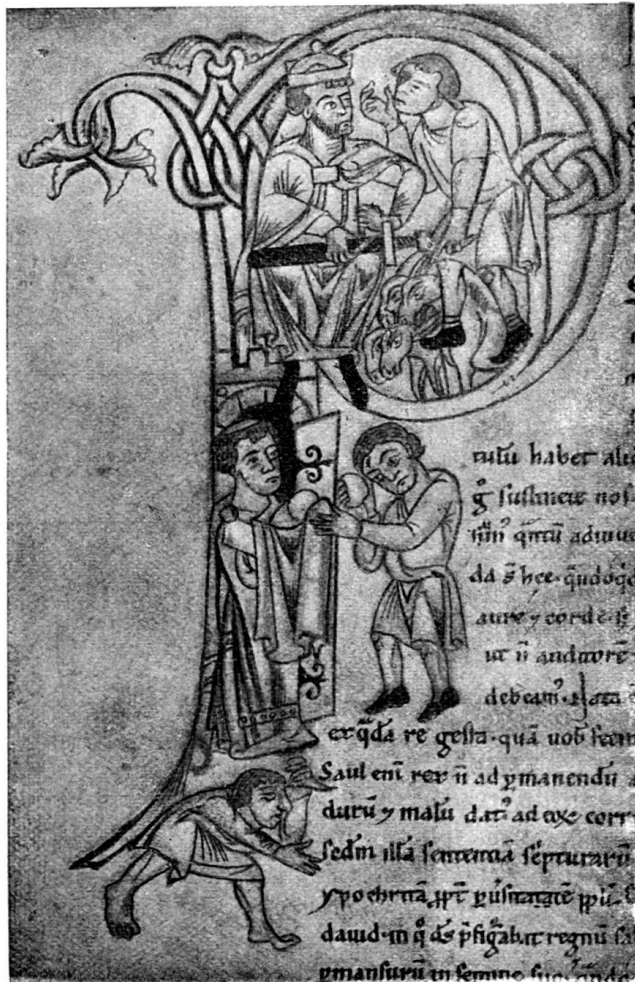


Fig. 73. Aus Cod. 12, S. 1 b. Initial mit der Geschichte des Priesters Abimelech ( $\frac{2}{3}$  O.-G.).



des Verbannten in Haltung und Geste drastisch zum Ausdruck. Oben in der aus Flechtwerk gebildeten Rundung sitzt der grimme Saul und scheint im Begriffe sein Schwert zur Bestrafung des Priesters dem Verräter Doëg zu reichen; derselbe ist durch eine Heerde zu seinen Füßen als „princeps pastorum“ charakterisiert und raunt mit eindringlicher Geberde dem König seine Beobachtungen zu (Fig. 73).

Eine sehr hübsche Leistung ist der Initial D auf Seite 91 mit dem Brustbild eines jugendlichen Königs in der Wölbung und einer langohrigen



Fig. 74. Aus Cod. 12, S. 91 (2. O.-G.).

nackten Teufelsfigur am obern Schweif des Buchstabens (Fig. 74). Aehnlicher Art sind die übrigen Initialen dieses Bandes, die meist in direkter Beziehung zum Texte stehen. Da sieht man Christus in mancherlei Auffassung: in der Weinkelter, als König der Herrlichkeit mit Reichsapfel und Kreuzzepter, und wiederum in königlichen Glorie mit Schwert und Kieeblattstab einem aus der Lohe des Fegfeuers auftauchenden Manne erscheinend oder über dem Psalmisten schwebend, betend, die allegorische Gestalt der Kirche segnend und das Schwert im Munde haltend gemäss den Worten der Offenbarung 1. 16. Beachtenswert ist dabei, dass der Heiland meist völlig bartlos dargestellt ist. Ferner erblickt man Moses mit den Gesetzestafeln und verhülltem Haupt, eine sitzende Bischofsfigur, Oranten und die Figur der Kirche mit Mitra und Kreuznimbus und gar oft ausserhalb des Buchstabenkörpers jene bereits bekannten phantastischen Teufels- und Dämonengestalten.

Das gleiche Entwicklungsstadium unseres Zeichners belegen vier auf Rasur stehende und schon dadurch als nachträgliche Hinzufügung charakterisierte Initialen im dritten Bande des grossen Frowin'schen Bibelwerkes. Schon Rahn, der den wahren Sachverhalt nicht kannte<sup>1)</sup>, und diese Bilder der Zeit Frowins zuschrieb, wies auf die Schönheit des Initials U mit der Vision des Jeremias hin. Die Erregung des greisen Sehers, der die göttliche Eingebung von einer durch den Kreuznimbus ausgezeichneten Gestalt in Form eines mächtigen Folianten empfängt, der Eifer des jugendlichen Schreibers, sind mit einfachen Mitteln glücklich zum Ausdruck gebracht (Fig. 75). In einem zweiten, ebenso hübschen und in der Komposition noch reichern Initial ist Daniel dargestellt, der von einem Engel inspiriert, dem König

<sup>1)</sup> Erst P. Hieronymus Mayer: Das Benediktinerstift Engelberg, Beilage z. Jahresbericht des Gymnasiums 1890/91 hat Seite 14 Anm. 1 darauf aufmerksam gemacht, dass diese fortgeschrittenen Bilder in den Frowin-Manuskripten sämtlich auf Rasur stehen und spätere Nachträge sind.

Belsazar die drohende Erscheinung deutet. Das äussere Schlingwerk des Buchstabens ist von nackten Figuren belebt. Ein phantastisches Majuskel-E auf Seite 88 mit gehörnten Fratzen bringt den ersten Entwurf zu einem Thema, das wir in vollendeter Gestalt in dem Hauptwerk des Meisters wieder begegnen <sup>1)</sup>. Es ist auch der Versuch gemacht worden, die alten Frowinischen Illustrationen dieses Bandes der neuen Geschmacksrichtung anzupassen, doch blieb es beim ersten Versuche. Das Rankenwerk des auf Fig. 44 abgebildeten grossen P erhielt dabei einige ausgebildete Zahnblätter und die Inful ist an die Stelle einer ausgelöschten zweigipfeligen Hohepriestermütze getreten. Vielleicht dass auch die

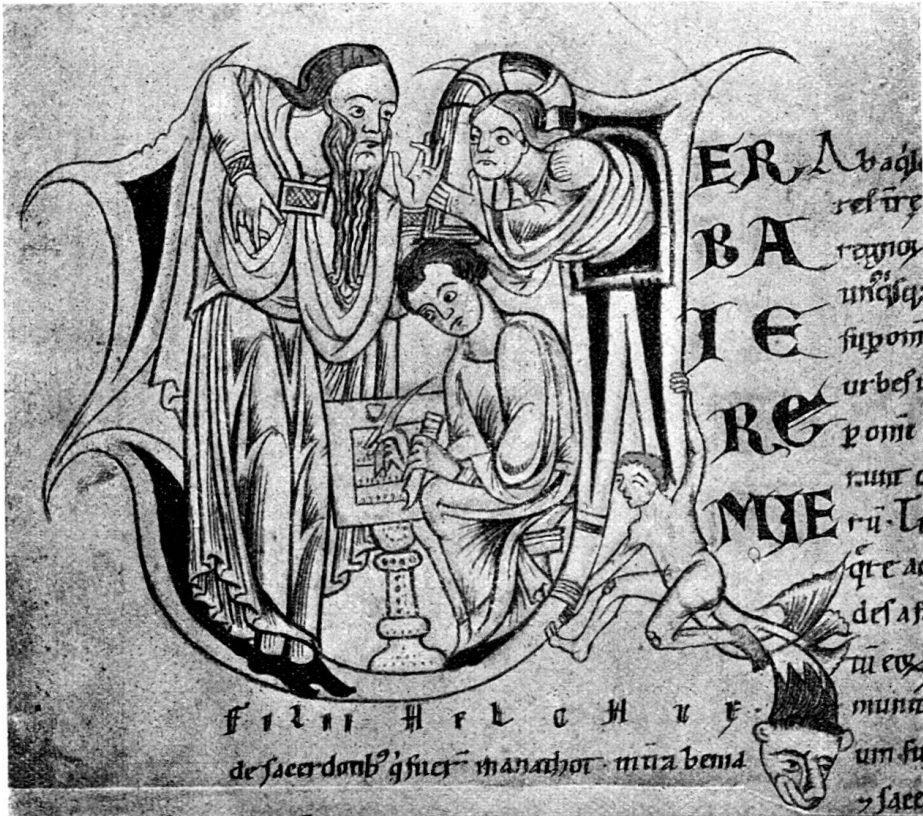


Fig. 75. Initial mit der Vision des Propheten Jeremias aus Cod. 3, S. 189 b ( $\frac{2}{3}$  O.G.).

Rätsel des Titelblattes (Fig. 53), zum teil wenigstens, auf eine damals begonnene Ueberarbeitung zurückzuführen sind <sup>2)</sup>.

Die kritiklose Annahme, dass diese nachträglichen Bildwerke gleichzeitig mit dem übrigen Schmuck jener Frowinbände entstanden seien, hat offenbar in Verbindung mit den Versen in Cod. 9, 35, 37 und 68 die Behauptung veranlasst, Abt Berchtold sei selber ausübender Kalligraph und Schüler und Mitarbeiter Frowins gewesen. Ganz abgesehen von jenen Versen, die ebenso

<sup>1)</sup> Vgl. unten Fig. 83.

<sup>2)</sup> Diese Ueberarbeitung könnte sich einzig auf die Modellierung und etwelche Re-touchen beziehen, da Rasuren nicht vorhanden sind. Vgl. oben S. 54.

gut auf den Auftraggeber wie auf den Schreiber Berchtold zu deuten sind, ist es zwar an sich nicht unwahrscheinlich, dass der Abt, der gleich seinem Vorgänger theologische Streitschriften verfasste, als Schreiber tätig war und von den zwei oder mehr Schreiberhänden, die sich in seiner Amtsperiode unterscheiden lassen, kann wohl die eine ihm angehören. Keineswegs aber darf man in ihm unsern genialen Zeichner suchen, denn dessen Wirken reicht über Berchtolds Zeit hinaus.

Gerade sein künstlerisches Hauptwerk Cod. 14, Augustins Abhandlung über die Dreieinigkeit ist zwar noch auf Berchtolds Geheiss begonnen, aber erst unter seinem Nachfolger Heinrich I vollendet worden. Dies bezeugen die Eingangverse:

Abbas dum fulsit Berhtold me scribere jussit,  
 Unde Deus trinus vere quoque noscitur unus.  
 Sed mox hic dignus, castus pater atque benignus  
 Carnis onus posuit, presentia scriptaque linquit  
 Imperfecta. Sibi successit munere Christi  
 Dictus Heinricus, bonus hic retinereque dignus  
 Abbatis nomen perfecit et ipse volumen.  
 Ergo dei pia mamma, tui que filia nati,  
 Tu genitusque tuus dignare voluminis huius  
 Munus blanda datum bona mitis suscipe gratum.

Da Abt Berchtolds Tod nach dem Necrologium und den gleichzeitigen Engelberger Annalen auf den 3. November 1197 fällt und Heinrichs Wahl sehr bald (mox) erfolgte, so ist die Entstehung des Werkes in die Jahre 1197/1198 fixiert.

Der Schmuck des überaus reichen Prachtfolianten zeigt den Miniator auf der Stufe seiner künstlerischen Vollendung. Hier fand er eine Aufgabe, die der Richtung seines Talentes besonders entsprach: der abstrakte Inhalt erlaubte zum vornherein von jedem engern Anschluss an den Text abzusehen und liess seiner Phantasie freien Spielraum, die denn auch hier wahre Orgien feiert<sup>1)</sup>.

Der Bilderschmuck wird auf der untern Hälfte des Blattes 1<sup>b</sup> durch eine Darstellung eingeleitet, die Augustinus gegenüber den Repräsentanten der von ihm bekämpften Sekten der Donatisten, Manichäer und Pelagianer zeigt und durch die Unterschrift:

Malleus erroris divini rore saporis  
 Augustinus hic ebrius indeque sobrius huius  
 Hi metuunt vultum, quia scit confundere multum  
 Reges perfidie convincens ore sophye.

erklärt wird. Die Charakteristik der drei Irrlehrer zeigt überraschend feine Züge. Die Haltung des Vordersten scheint sich auf Augustins Ausspruch

<sup>1)</sup> *Rahn* hat den Cod. zuerst in seiner Geschichte der bild. Künste in der Schweiz, S. 310 kurz behandelt und giebt drei Holzschnittproben des Initialschmuckes. Zwei weitere Proben bei *Kuhn*, Kunstgeschichte, Lieferung 15, S. 220 und 221.



Fig. 76. S. Augustinus und die Irrlehrer aus Cod. 14, S. 1 b (ca.  $\frac{2}{3}$  O.-G.).

über die Donatisten zu beziehen: ihre Augen seien entzündet, sie könnten nur durch Milde und Schonung gewonnen werden; zwar könnte man das Schielen durch die gespreizten Finger auch als Ausdruck des freiwilligen Irrs deuten. Aufgeblasener Hochmut und protzige Rechthaberei sind in dem Dritten, der mit seinem Pallium spielt, trefflich gezeichnet, am schönsten aber in der Mittelfigur, die sich die Bartspitze zaust, das forschende Grübeln des Zweiflers (Fig. 76).

Der Initial des Vorwortes ist der erste Versuch in Deckfarbenmalerei; auf hellgrünem Rahmen ein blau unterlegtes leuchtend rotes D mit gelbem Blattwerk spriessend und in eine Glockenblume endend, um die sich komische Gestalten tummeln (Fig. 77). Jedes der nun folgenden fünfzehn Kapitel ist mit einem grossen braun getuschten Bilderinitial geschmückt (Fig. 78-92). Es wäre vergeblich diese Einfälle einer übermütigen Laune auch nur annähernd analysieren zu wollen.

Da springen und klettern Gestalten durch das Schlingwerk, mit Aexten und Rebmessern die Ranken bearbeitend, während ein Bogenschütze nach einem Gockel zielt. Dort vereinigen sich kleinere Figuren zur Zerstörung eines sonderbar geformten Baumes, den sie mit den genannten Instrumenten zersplittern, so dass die beiden nackten Riesengestalten, die im Wipfel hausten,



Fig. 77. Deckfarbeninitial a. C. 14, S. 2 a ( $\frac{2}{3}$  O.-G.).

auf den Buchstabenkörper hinüber flüchten; — wie trefflich ist dabei das schwierige Bewegungsmotiv desjenigen durchgeführt, der sich eben auf den Bogen des D hinaufschwingt! — Hier verrät zwar die Darstellung einer Weinlese die Lage des Klosters in einem Klima, „das keine Traube reift“<sup>1)</sup>, denn die schwere Rebenranke, die ein auf den Fusspitzen emporgereckter Jüngling niederbiegt, wird von dessen Gefährten mit weit ausgeholtem Axthieb abgeschnitten; aber wie naturalistisch ist bei dem nackten Burschen, der den Reibstein emporzuheben sucht, die Anstrengung von den emporgezogenen Brauen bis zu den eingekrümmten Zehen zum Ausdruck gebracht. Auf einem andern

Bilde der Weinlese werden die am Buchstaben rankenden Trauben direkt von drei nackten Figuren in die untenstehende Kufe gepflückt und ausgetreten. — Und welche Kraft liegt in dem N auf Seite 115, dessen Balken ein Athlet mit Händen und Zähnen auseinander zu reißen sucht und wie schwungvoll ist das T auf Seite 101 oder das Majuskel-E mit den drei Teufelsgestalten, von denen sich jede durch ihren besondern Kopfschmuck, Eselsohren, Widder- und Steinbockgehörn unterscheidet. Den Höhepunkt von Phantastik erreicht ein langgestrecktes I mit einer Jongleurfigur, die ihren Kopf zwischen den Beinen durchstreckt und einem „siamesischen Zwillingpaar“. Nur zwei der Bilderinitialen nehmen auf den Autor, wenn auch nicht direkt auf den Text Rücksicht: der heilige Augustinus, der einen jungen tonsurierten Kleriker unterrichtet, und der Bischof, der die vom Dämon gepackte Seele nach oben weist, wo Christus zwei gerettete Seelen in seinem Mantel birgt<sup>2)</sup>. Dagegen habe ich im Texte vergeblich nach einer Erklärung für die Darstellung am Anfange des dritten Kapitels gesucht, die ganz den Eindruck einer eigentlichen Illustration macht: ein Mönch schaut

<sup>1)</sup> „Cenobium, quod inter alpium nivosa cacumina situm esse dinoscitur, ubi terra non parit segetem nec vitibus fecundatur, ubi grando nix, glacies continue dominantur.“ Urk. ca. 1199. Stifts-A. Engelberg. Gfd. XIV, 236.

<sup>2)</sup> Christus ist hier wiederum bartlos dargestellt, eine Besonderheit des Künstlers, auf die wir bereits oben S. 129 hinwiesen. Der unbärtige Christustypus ist sonst in dieser Zeit nicht mehr gebräuchlich.



Fig. 78. Aus Cod. 14, S. 2 b ( $\frac{2}{3}$  O.G.).

net, dass man geneigt ist, weitere verlorene Zwischenglieder in der Entwicklung des Künstlers anzunehmen, um zu den vorgenannten Werken hinüberzuleiten. Die Figuren sind eingehend modelliert, in den nackten Körpern tritt die Muskulatur und das Knochengestüt hie und da fast aufdringlich hervor.

Doch ist hier noch einmal auf den Unterschied hinzuweisen, der sich in fast befremdender Weise zwischen den rein phantastischen und den eine gewisse Befangenheit währenden historischen Kompositionen geltend macht. Man nehme z. B. den mitten im Bande stehenden Initial A mit dem lehrenden Bischof aus dem Cyklus heraus und stelle ihn unvermittelt dem reichen D auf Seite 93 gegenüber, so würde man kaum glauben, dass beide in einem Zuge entstanden sind, wenn auch jede genauere Untersuchung die Identität der Hände ausser Zweifel setzen muss.

Auch die Ausbildung des Pflanzlichen hat mit den Perl- und Bohnenreihen, die sich auf die Blattfläche legen, ihren Abschluss gefunden. In der

zum Fenster hinaus; eine modisch gekleidete Dame mit bis auf die Füße reichenden Hängeärmeln scheint ihm eine ärmliche barfüßige Frauengestalt zu präsentieren, indem sie dieselbe an der Schulter packt und vorschiebt. Vielleicht darf man zur allegorischen Deutung greifen und in der Modedame die „Frau Welt“ erblicken, welche dem Mönche die abschreckende Personifikation des ascetischen Lebens vorhält? (Fig. 80).

Alle Vorzüge des Meisters kommen in diesen Bildern zur höchsten Geltung, die Proportionen haben sich verbessert, der Gestus ist sprechend und der Gesichtsausdruck erreicht einen für jene Zeit seltenen Grad der Anpassung an die Situation. Dabei hat sich die Technik der getuschten Federzeichnung so vervollkomm-



Fig. 79. Aus Cod. 14, S. 19 b (<sup>1</sup>/<sub>3</sub> O.-G.).

Einfachheit des Rahmens und der schlichten Architektur des Buchstabenkörpers, dem seine fundamentale Bedeutung gewahrt ist, äussert sich ein echt künstlerisches Massgefühl; die Einheit und Geschlossenheit der Komposition bleibt dadurch erhalten und geht selbst in den wildesten Spielen der Phantasie nie verloren <sup>1)</sup>).

Der luxuriöse Charakter der Ausstattung wird noch erhöht durch die ausgedehnte Verwendung der roten Zierbuchstaben, die in verschiedener Grösse und Durchbildung selbst unmittelbar neben den Bilderinitialen sich

<sup>1)</sup> *Woltmann*, der unsern Codex aus den ungenügenden Holzschnittproben bei *Rahn* kannte, hat S. 282 auf dessen nahe Verwandtschaft mit der *Mater Verborum* des Böhmisches Museums in Prag hingewiesen. Soweit die freilich ebenfalls ungenügenden Proben in den Mitteil. der Zentral-Kommission V 1860, S. 33—36 und die dortigen ausführlichen Beschreibungen von *J. Erasmus Wocel* erkennen lassen, besteht aber die wirklich frappierende Aehnlichkeit nur mit dem auch von *Woltmann* abgebildeten Y. Die Technik ist Gouachemalerei auf Goldgrund. An irgend einen direkten Zusammenhang mit der Engelberger Schule kann jedenfalls nicht gedacht werden, trotzdem die sämtlichen tschechischen Inschriften und Glossen als Fälschung erwiesen und damit die Gründe für den böhmischen Ursprung des Manuskriptes hinfällig geworden sind. (Vgl. die Litteratur über den Prager Cod. bei *Woltmann* l. c.)



Fig. 80. Cod. 14, S. 37 b (1/4 O.-G.).

finden und zu ganzen Titeln und Anfangszeilen zusammengesetzt sind<sup>1)</sup>. Ihre Ausläufe dehnen sich oft in der ganzen Blatthöhe aus.

Bezüglich der Einreihung eines weitem Werkes unseres Illustrators, des Cod. 54, bin ich zu keinem abschliessenden Urteil gelangt. Die Kompositionen sind, wie die ganze Art der Ausstattung, bedeutend einfacher, dafür aber ist hier die Gouachetechnik vorherrschend geworden. Der Band, ein Pontificale Romanum, d. i. ein Handbuch aller von den Bischöfen vorzunehmenden gottesdienstlichen Handlungen, scheint jedenfalls in nicht zu weitem Abstand von Cod. 14, kurz vor oder kurz nachher, entstanden zu sein und ist auch von demselben Schreiber geschrieben. Gleich das erste Blatt, das die Benedictio vigilia natalis enthält, schmückt ein buntfarbiger Initial:

<sup>1)</sup> Der Schreiber hat diese von ihm ausgelassenen Textstellen zum Memorandum am Rande vorgemerkt.





Fig. 81. Aus Cod. 14, S. 50 b (ca.  $\frac{2}{3}$  O.-G.).

auf blauem Grund in grün-violettem Rahmen ein tiefrotes hell modelliertes D, im Oval ein Bischof eine Anzahl jugendlicher Kleriker segnend. An den Pontificalgewändern ist in ergiebigem Masse Gold zur Verwendung gelangt. Kostümlich beachtenswert ist die hohe Form der Inful (Fig. 93). Die Segnung auf Lichtmess zeigt in ihrem Anfangsbuchstaben die mit byzantinischem Diadem bekrönte Madonna, die Segnung auf die Fastenzeit in farbloser rot und braun umrisener Federzeichnung im obern Rund eines B eine bärtige Figur mit phrygischer Mütze, die ein



Fig. 28. Aus Cod. 14, S. 68 b ( $\frac{2}{3}$  O.-G.).

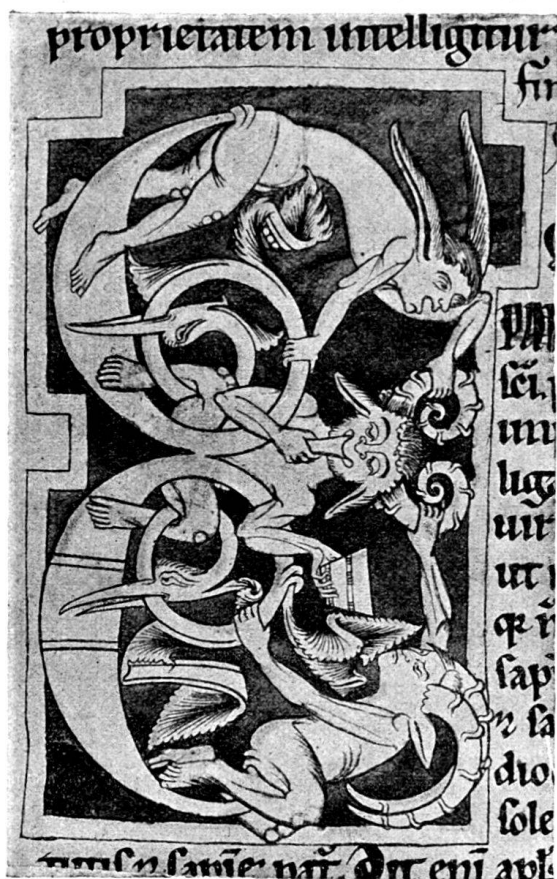


Fig. 83. Initial E a. C. 14, S. 77 b (<sup>2</sup>/<sub>3</sub> O.-G.).

Spruchband mit den Worten: benedicat vos omnipotens schwingt und unten einen Beter. Ebenfalls in blosser Federzeichnung ist der Pfingstinitial mit der Herabkunft des h. Geistes gehalten; nur die Haare sind bräunlich laviert. Dagegen zeigt das Kapitel der Königsweihe — ordo ad benedicendum regem quando novus a clero et populo sublimatur in regnum — wiederum einen Bilderinitial in sorgfältigster Deckfarbentechnik: zwei Bischöfe halten die Krone<sup>1)</sup> über dem Haupte des jugendlichen Königs, bei dessen Darstellung dem Maler die Person Philipps von Schwaben vorgeschwebt haben mag, der im Jahre 1199 Engelberg in seinen speziellen königlichen Schutz genommen<sup>2)</sup>. Der übrige Schmuck des Bandes besteht ausser den typischen hübschen Rubrizierungen<sup>3)</sup> aus verschiedenen teils farbigen, teils zeichnerischen Pflanzeninitialen, unter denen ein grünes P mit roter Füllung, blauen Beschlügen und blau, rot, gelb und purpurn

schillerndem Blattwerk auf einem Lila-Rahmen besonders hervorsteht.

Umsonst sucht man in diesem Bande die phantastischen Züge. Der Stil der Figuren, der wenigstens in den farblosen Zeichnungen zur Vergleichung herangezogen werden kann, zeigt aber die reife Periode des Künstlers, die sich besonders durch bessere Proportionen auszuzeichnen pflegt. Wo die Deckfarbenmalerei durchgeführt ist, da kann man freilich die bekannte Hand kaum mehr erkennen. Wie die Phantasie zum voraus im Hinblick auf die mühevollen Technik den Rückzug antrat, so hat die deckende Farbe auch die schwungvolle Frische des Striches, die Unmittelbarkeit des Ausdruckes, kurz alle die impulsiven Aeusserungen der künstlerischen Individualität hinweggenommen und die koloristische Wirkung ist dafür kein gleichwertiger Ersatz, mag sie auch an sich als gelungen bezeichnet werden. —

<sup>1)</sup> Die Form derselben erinnert unverkennbar an die alte Kaiserkrone in Wien, aber durch Missverständnis sind aus den emailgeschmückten Platten durchbrochene Bögen geworden.

<sup>2)</sup> Urk. Eger 1199, 23. Februar. Gfd. XLIX, 260.

<sup>3)</sup> Dieselben stehen denen in Cod. 68 am nächsten.



Fig. 84. Aus Cod. 14, S. 83 b ( $\frac{2}{3}$  O.-G.).

Noch muss, da die Identität des Rubricators mit dem Zeichner zweifellos feststeht, demselben die Ausstattung des Cod. 67 mit den typischen, äusserst flott gezeichneten Miniuminitialen zugewiesen werden. Es ist dies das einzige Manuskript, das ausser der Trinitätshandschrift in seinen Eingangsversen

Istud opus danti ti	}	bi	virgo Maria patro	}	na
Heinrico confer si			tu prece celica do		

den Namen des grossen Abtes Heinrich von Wartenbach (1197—1223) nennt und mit ihm verschwinden in der Bibliothek von Engelberg auch die Spuren des ungenannten Künstlers, der in Engelberg die künstlerische Renaissance des ausgehenden XII. Jahrhunderts repräsentiert.

Abt Berchtold hatte die Reihe jener gelehrten Männer abgeschlossen, welche in streng ascetischem Sinne den Abtstab Engelbergs geführt haben



Fig. 85. Aus Cod. 14, S. 115 (2/3 O.-G.).

und von der bewundernden Nachwelt als Selige verehrt werden. Heinrich I war von anderm Schlage, ein weltkluger Prälat, dem die materielle Kräftigung seines Stiftes in erster Linie am Herzen lag und der dieses Ziel durch die Zuwendung wertvoller Besitzungen erreichte, ein Realpolitiker, der nicht nur selber an die königlichen Hoflager nach Eger, Strassburg und Hagenau ritt, um den Schirm des Reichsoberhauptes zu erlangen, sondern der auch durch Verträge mit dem Landgrafen des Zürichgaues den Immunitätsprivilegien praktische Bedeutung zu geben wusste und dadurch die volle Fürstengewalt des Klosters über die Thalschaft begründet hat <sup>1)</sup>. — Schon diese persönlichen Charakterzüge könnten das Zurückgehen der Schreiberschule erklären. In der ersten Zeit seiner

Regierung, angeblich 1199, war zudem das Kloster von einem schweren Brandunglück betroffen worden. Der Abt stellte die zerstörten Gebäude viel schöner her und hat dabei auch sicherlich für die künstlerischen Kräfte seines Konventes eine passende Verwendung gefunden: der Uebergang zur Wandmalerei war dem damaligen Buchmaler bei der Gleichartigkeit des Vortrages und der Behandlung ein Leichtes <sup>2)</sup>. Freilich sind in Engelberg weder Reste romanischer Wanddekoration erhalten geblieben, noch giebt uns der kurze Baubericht im Chronikon darüber direkten Aufschluss. Dafür aber besitzen wir

<sup>1)</sup> Ueber die Bedeutung des Vertrages mit Rudolf dem Alten von Habsburg werde ich anderwärts handeln. Vgl. über Heinrich I *Dr. H. v. Liebenau* Versuch S. 51 ff. *Album Engelbergense* 25 und 58, die Urkunden Gfd. XLIX u. LI und die Stellen aus den *Annalen* Gfd. VIII, 104 u. 109 und *Mon. Germ. Script.* XVII, 180. Ueber den angebl. Geschlechtsnamen „v. Baldegg“ *Liebenau Anz.* II, 70.

<sup>2)</sup> Ich erinnere hier nur an die Reichenauer Schule des X. Jahrhunderts mit ihren engen Parallelen zwischen Buch- und Wandmalerei (*Cod. Egberti* in Trier und Wandgemälde in Reichenau-Oberzell), ferner an die nahe stilistische Verwandtschaft der Decke von Hildesheim (ca. 1190) mit einigen der von Haseloff beschriebenen sächsisch-thüringischen Manuskripte. Die Belegstellen könnten stark vermehrt werden. Vgl. übrigens besonders auch das unten Gesagte.



Fig. 86. Aus Cod. 14, S. 93 a (ca.  $\frac{2}{3}$  O.G.).



Fig. 87. A. C. 14, S. 101 a ( $\frac{2}{3}$  O.G.).



Fig. 88. A. C. 14, S. 108 a ( $\frac{2}{3}$  O.G.).



Fig. 89. Aus Cod. 14, S. 125 a ( $\frac{1}{8}$  O.-G.).

einen anderweitigen Beweis, dass auch unter Heinrichs Regierung die Kunstübung sich auf bisheriger Höhe erhalten und nur auf ein anderes technisches Gebiet verpflanzt hat, ja es will mit Bestimmtheit scheinen, dass die Persönlichkeit des Berchtold'schen Illustrators auch hier nicht unbeteiligt war. — Diesen Beweis bietet, nach meiner Ansicht, das berühmte grosse Reliquienkreuz, das Abt Heinrich, — wohl nach dem Brande als Schmuck des Hochaltars in der wieder hergestellten Kirche — anfertigen liess<sup>1)</sup>.

Schon Rahn hat wiederholt auf den Zusammenhang zwischen dieser hervorragenden metallotechnischen Arbeit und dem Aufschwung der Engelberger Buchmalerei am Ende des XII. Jahrhunderts hingewiesen<sup>2)</sup>. Die Verwandtschaft ist in die Augen springend. Nun ist aber die Annahme gänzlich ausgeschlossen, dass fremde Goldschmiede als die Verfertiger des



Fig. 90. Aus Cod. 14, S. 162 a. ( $\frac{1}{8}$  O.-G.)

<sup>1)</sup> Es sei hier auf die grosse Lichtdruckpublikation (Mitteilungen der schweizerischen Gesellschaft für Erhaltung hist. Kunstdenkmäler I, 1883) verwiesen, speziell auf Tafel III mit den Details. Leider sind die sämtlichen Aufnahmen etwas unscharf und ungünstig beleuchtet. Vgl. dazu den trefflichen Text von J. R. Rahn. Eine gute, aber kleine Abbildung in meinen *Kunst- und Architekturdenkmälern Unterwaldens* S. 157, wo auch die Litteraturangaben nachzusehen sind.

<sup>2)</sup> Loc. cit. S. 5 und Geschichte der bild. Künste in der Schweiz S. 310.



Fig. 91. Aus Cod. 14, S. 148 b ( $\frac{2}{3}$  O.-G.).

gar nicht unwahrscheinlich.

Der mittelalterliche Künstlermönch war meist eine Art von Universalgenie, das für alle künstlerischen Bedürfnisse seines Klosters zu sorgen hatte und in allen Sätteln der Kunst mehr oder minder fest sass. Schon von Tutilo wird uns die Thätigkeit als Architekt, Maler, Bildhauer und Kleinplastiker überliefert. Theophilus Presbyter weiss in seiner *Schedula bonarum artium* Glas-, Miniatur- und Wandmalerei, Goldschmiedekunst und jegliche Metallotechnik mit einer Gründlichkeit zu behandeln, die nur einem in all diesen verschiedenen Zweigen selbstthätigen Praktiker



Fig. 92. Aus Cod. 14, S. 162 a (ca.  $\frac{2}{3}$  O.-G.).

Kreuzes anregend und befruchtend auf den klösterlichen Maler gewirkt haben können, denn wir sahen die Anfänge der neuen Kunstblüte hier mindestens zwei Jahrzehnte über die Entstehungszeit des Kreuzes zurückreichen.

Das Verhältnis stellt sich demnach umgekehrt und damit wird die Entstehung des Kreuzreliquiars in

Engelberg selber durch eine einheimische Kraft oder unter Mitwirkung solcher

zukommt<sup>1)</sup> und der bairische Mönch Konrad von Scheyern war in der ersten Hälfte des XIII. Jahrhunderts als Schreiber, Illuminator und Goldschmied berühmt<sup>2)</sup>. Aber noch viel später im XV. Jahrhundert giebt es Dutzende von Malern, die zugleich Goldschmiede und Erzgiesser waren, und aus dem Goldschmiedeberuf sind auch die Vertreter der graphischen Künste hervorgegangen, welche ja ihrerseits nur die Rolle der alten Bücherillustratoren fortsetzen. So darf denn auch der Illustrator der Berchtold'schen Schreibstube — wie wir sahen, der persönliche Träger der spätromanischen Kunstblüte in Engelberg — ernstlich als Schöpfer des Silberkreuzes in Betracht gezogen werden.

Das Kreuz ist freilich massvoller und freier, insbesondere der Faltenwurf zeichnet sich durch wahrhaft klassische Schönheit vor der schematisierenden Gewandbehandlung<sup>3)</sup> in den Miniaturen aus, allein gerade die nachweisbar letzten Werke des Malers, Cod. 14 und 54 zeigen denselben noch in einer fortschreitenden Entwicklung begriffen, die eine weitere Vervollkommnung keineswegs ausschliesst. Dabei darf man nicht vergessen, dass die plastischen Werke jener Zeit stets auf einer verhältnismässig höhern Stufe stehen, als jene der Malerei. Es braucht eine viel grössere Abstraktion um das Bild eines Gegenstandes in die Fläche zu übertragen, als ihn plastisch nachzuahmen. Dort wo die Hauptklippe des mittelalterlichen Malers, die Perspektive wegfällt, treten die Schwächen des Formgefühls viel weniger hervor.

Durch diese prinzipiellen Verschiedenheiten der Technik wird nun freilich gerade in unserem Falle eine analytisch-vergleichende Beweisführung unmöglich; alle die typischen Besonderheiten in Zeichnung und Vortrag beruhen ja auf technischen Vorbedingungen. — In dem Ganzen waltet aber der gleiche Geist, um nicht zu sagen der gleiche persönliche Charakter, der sich zwar nicht fassen, nicht zerlegen, aber erkennen lässt. Das Gefühl für harmonische Rundung der Komposition, die Vorliebe und das grosse Geschick für die Darstellung bewegter nackter Gestalten, die porträtartige Charakteristik der Köpfe, der etwas gedrungene Körperbau sind Merkmale, die mit den reifern Werken des Illustrators übereinstimmen; vielleicht darf auch die ausnehmend gute Bildung der nackten Füsse, im Gegensatz zu den schlechter geratenden Händen, als gemeinsamer Zug angeführt werden.

\* \* \*

<sup>1)</sup> Ausgabe von *Ilg* in Quellenschriften zur Kunstgeschichte VII.

<sup>2)</sup> Ueber Konrad v. Scheyern (ca. 1241) vgl. Monumenta Germ. Script XVII, S. 613 ff. Ferner *Kugler* Kl. Schriften I, 84, *Sighart* Gesch. der bildenden Künste in Baiern S. 274, *Woltmann* l. c. 286.

<sup>3)</sup> Doch ist nicht zu übersehen, dass das Schematische hier gerade in der Behandlung der Schatten, also in der Uebersetzung plastischer Momente in die Flächendarstellung liegt.



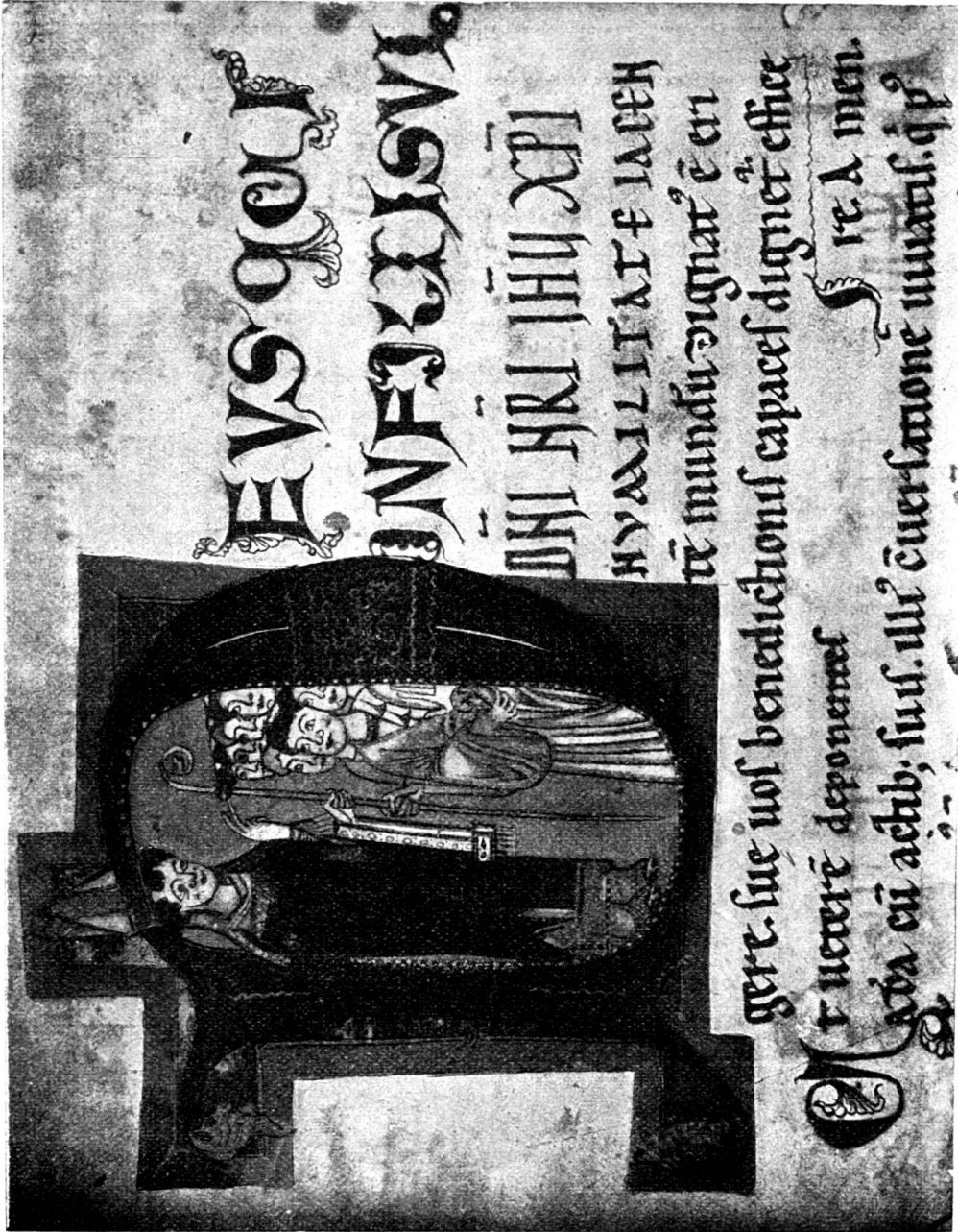


Fig. 93. Aus Cod. 54, S. 1 b (Original 10 cm hoch).

Unter den beiden nächsten Nachfolgern Heinrichs I., Heinrich II. (1224 bis 1241) und Wernher (1241–1250) sind gar keine Bilderhandschriften mehr durch direkte inschriftliche Beweise belegt. Doch fallen sicherlich in diesen Zeitraum eine Anzahl von glossierten Handschriften. Davon sind Cod. 77, 78 und 79 von einer Hand geschrieben und glossiert, bei Cod. 74, 80 und 83 rühren wenigstens die Glossen von der gleichen Hand her, während der Text grössere Züge zeigt. Ihre gemeinsame Entstehung in Engelberg ist also kaum zu bezweifeln<sup>1)</sup>.

Der spärliche Schmuck ist in allen Bänden ganz verschieden und stimmt nur darin überein, dass die Traditionen der Berchtold'schen Zeit völlig verlassen sind und teils frowinische Elemente wieder aufgegriffen, teils fremde und sogar ganz altertümliche Motive kopiert werden. Die Unsicherheit, die stets auf allen Gebieten nach dem Tode einer führenden Persönlichkeit einzutreten pflegt, kommt dadurch deutlich zum Ausdruck.



Fig. 94. A. C. 79, S. 74 (ca.  $\frac{2}{3}$  O.-G.).

Der Codex 79, mit den Briefen des Apostels Paulus, besitzt elf roh ausgeführte Initialen, die durch das Vorherrschen des altertümlichen in Engelberg bisher unbekanntes Pfeilblattes auffallen und deshalb sicher auf auswärtige Vorlagen zurückgehen, vielleicht auf Einsiedler Manuskripte des XI. Jahrhunderts, mit denen sie auch in der sonstigen Struktur grosse Aehnlichkeit haben. Der rot konturierte Buchstabenkörper ist nach älterer Weise weiss gelassen, die blau und gelbbraun gewechselten Gründe wirken ziemlich unangenehm. (Fig 94.)

Band 78, gleichen Inhalts, stellt sich ganz anders dar. Den Eingang bildet ein in Deckfarben sorgfältig modelliertes P. Der Stamm ist aus roten und blauen Gliedern zusammengestückt; der hufeisenförmige Bügel hellblau mit weissaufgesetztem Palmettenmuster, liegt auf eckigem Goldgrund und umschliesst die von blau-rot-grünem Blattwerk umrankte echt romanische Gestalt des Apostels Paulus. (Fig. 95.) Die gleiche einlässliche Technik und dieselbe leuchtende harmonische Farbenwirkung zeigt noch ein rosafarbenes mit blauem Blattwerk ausgesetztes und mit Weiss und Gold modelliertes Majuskel-M auf Goldgrund. Zwei andere Buchstaben sind erst mit dem Silberstift vorgezeichnet.

Und wiederum ganz verschieden ist der einzige lavierte Initial Q des Bandes 77. Auf viereckigem Purpurgrund liegt der schlichte meergrüne

<sup>1)</sup> Die Bände 78, 79, 83, ebenso der zugehörige aber völlig schmucklose Cod. 82, zeichnen sich zudem durch prachtvolle gleichzeitige gepresste Ledereinbände aus. Vergl. darüber meine Kunst- und Architekturdenkmäler Unterwaldens.



Fig. 95. Initial P aus Cod. 78, S. 2 a (ca. 3/5 O.G.).

Buchstabe, der in seiner gelben Füllung die Halbfigur eines glotzügigen unbärtigen Heiligen mit rotem Nimbus — dem Texte nach muss trotz des mangelnden Symbols der Evangelist Lukas gemeint sein — umschliesst. Der Schweif des Buchstabens wird durch eine ganz vegetabilisch behandelte Drachenfigur gebildet (Fig 96.)

Cod. 80 zeigt auf Seite 51 ein hübsches blaues A mit orangegelben Kern, das von einer dahinter stehenden, sicher gezeichneten und nur leicht getuschten Judenfigur gehalten wird. Spitzhut und Tunica sind bloss rot

Fig. 96. Initial Q a. C. 77, S. 1 a ( $\frac{3}{5}$  O.-G.).Fig. 97. Initial A a. C. 80, S. 51 ( $\frac{2}{3}$  O.-G.).

modelliert, der Mantel ganz weiss gelassen, Haare und Bart blaugrau, die Schuhe schwarz. (Fig. 97.)

Der Stil von Cod. 74 — wiederum eines Exemplares der glossierten Paulusbriefe — erinnert an gleichzeitige Werke süddeutscher Klöster, speziell an die Schreibstube von Salem<sup>1)</sup>. Die Komposition der elf Initialen, lauter P, ist ungemein wild und phantastisch, eine gewaltsame Mischung von animalischen und vegetabilischen Elementen. Der Buchstabenkörper wird meistens durch vogelartige hunds-köpfige Ungeheuer gebildet, die das schwächlich entwickelte in Vogelköpfe endende Blattwerk hervor-speien; einmal tritt an deren Stelle eine von Schlangen umwundene grässlich verzeichnete Mannsfigur ganz frowinischen Stils. Das Ganze steht nur leicht lasiert auf einer buntscheckigen Unterlage, die in eckiggebrochenen Konturen den Hauptlinien folgt. Die Kolorierung ist ebenso ungezügelt und masslos wie die

Fig. 98. Initial P aus Cod. 74, S. 1 a.  
(Orig. 9,5 cm h.)

<sup>1)</sup> Vergl. v. *Oechelhäuser*: Die Miniaturen der Universitätsbibliothek Heidelberg II, Taf. 3, 4, 5. Gerade in jener Zeit sind direkte Beziehungen Engelbergs zu Salem erwiesen. Ein Eintrag in das Direktorium Cantus, das zu solchen Notizen viel benutzt wurde, berichtet, dass Konrad von Salem, der dem Gotteshaus einen Kelch und anderes geschenkt, in die volle Fraternität aufgenommen worden und dass man nach seinem Tode seiner gedenken solle, wie eines eigenen Klostergenossen. (Vergl. die Stelle bei *Gottwald*, Catal. manu-script. S. 118.)

Zeichnung; so wechselt z. B. der Grund des beistehend abgebildeten P (Fig. 98) in Scharlachrot, Azurblau, Violett, Gelb und Hellgrün. Auch die unsichere Strichführung dürfte auf direkte Nachbildung fremder Vorbilder hinweisen.

In all diesen Bänden fehlen die bisher so beliebten roten Zierbuchstaben gänzlich, weil sie sich in den dreispaltigen und von Interlinearglossen durchsetzten Text nicht leicht eingefügt hätten.



Fig. 99. Initial E a. C. 57, S. 1 (1. O.-G.).

E. auf S. 1 umschliesst auf dem tiefblauen Grund eine braune, nackte, im Rankenwerk verfangene Weibsfigur (Fig. 99). Die kleinen Zierbuchstaben des Bandes sind einfache Majuskeln.

\* \* \*

Die Rückkehr zu der am Ende des XII. Jahrhunderts herrschenden Richtung äussert sich in der unter einem Abt Walther für das benachbarte Frauenkloster angefertigten deutschen Benediktinerregel Cod. 72. Man hat den Namen des Abtes bislang immer auf Walther II von Cham (1267–1276) bezogen<sup>1)</sup>, wohl aus keinem andern Grunde als weil von dessen gleichnamigem Vorgänger die Annalen berichten, er sei „propter negligentiam“ vom Bischof und vom Convente seines Amtes entsetzt worden<sup>2)</sup>. Ich möchte aber in dem Urheber des Bandes viel lieber diesen ersten Abt Walther von Iberg (1250–1267) sehen, schon aus dem Grunde, weil ein anderes schmuckloses Manuskript, das sicher unter Walther vom Cham entstanden ist, viel cursiver entwickeltere Schriftform aufweist<sup>3)</sup>.

<sup>1)</sup> *H. von Liebenau*, Versuch S. 94 und *P. Joh. Bapt. Troxler* Gfd. XXXIX, 188, wo das sprachlich hochinteressante Werk, nicht allzu genau publiziert ist.

<sup>2)</sup> Gfd. VIII. S. 104. Vgl. *Album Engelbergense* S. 60. Er gehörte dem den Hünenbergern stammverwandten Schnabelburger Ministerialengeschlecht an und erscheint noch 1281 als Propst.

<sup>3)</sup> Cod. 39 mit den Anfangsversen:

Abbas Waltherus, patiens humilis, bene verus  
De Chamo dictus et nullo crimine victus

.....  
Hoc opus implevit, quo completo requievit.

Eine möglichst frühe Ansetzung des Entstehungsdatums der Benediktinerregel ist auch schon durch die Sprache, mit ihrer Fülle alter ungeschwächter Endlaute geboten. Vgl. *Bächtold* Gesch. der deutschen Litteratur in der Schweiz, S. 212.

Der vereinzelte Prachtinitial auf dem ersten Blatte zeigt ein flechtwerkartig verschränktes, mit kreuzweis schraffierten Spangen, Randbeschlägen und spärlichen Blattansätzen verziertes A, das von zwei karrikaturartigen nackten Kerlchen getragen wird. Unter dem Sparren des Initialkörpers steht die als „Waltherus abbas“ bezeichnete Prälatenfigur, welche einem



herabschwebenden Engel das Buch überreicht, das sie eben aus den Händen des betenden Schreibers (und Illuminators?) „Chöno mo(nachus)“

Fig. 100. Initial A mit Dedikationsbild aus Cod. 72 (ca. 1/4 O.-G.).



Fig. 101. Initial D aus Cod. 55, S. 1 a (Orig. 11,5 cm h.).

empfangen zu haben scheint. Dahinter das Haupt andächtig gesenkt die Meisterin „Güta“. Die ganze Komposition steht farblos, nur durch den Wechsel der roten und schwarzen Zeichnung wirkend auf einem verkröpften blauen Felde. (Fig. 100.)

Der Initial zeigt unverkennbare direkte Anklänge an die Besonderheiten des Berchtold'schen Meisters, wie die nackten Knabengestalten, reicht aber nicht im entferntesten an denselben hinan. Auch die vereinzelten roten kalligraphischen Zierbuchstaben schliessen sich an die ältere Tradition an, entbehren aber des Schwunges. Alles ist durchaus dilettantenhaft.

Ein Werk verwandten Charakters nach Ausstattung sowie nach der Schrift ist Husuwards Martyrologium Cod. 55. Es besitzt ebenfalls nur einen einzigen grösseren Initial, der die an König Karl gerichtete Vorrede illustriert. In dem als Flechtwerk konstruierten, mit verzierten Randleisten beschlagenen Buchstaben D findet sich eines der althergebrachten Repräsentationsbilder: der tronende Herrscher, der von dem knieenden Mönch den Band entgegennimmt; die Hand Gottes schwebt über der Gruppe. Am Kostüm des Mönchs fallen wiederum die verschnürten Hängeärmel auf, die wir schon oben S. 125 hervorgehoben. Die Zeichnung wechselt in Rot und Schwarzbraun. (Fig. 101.)

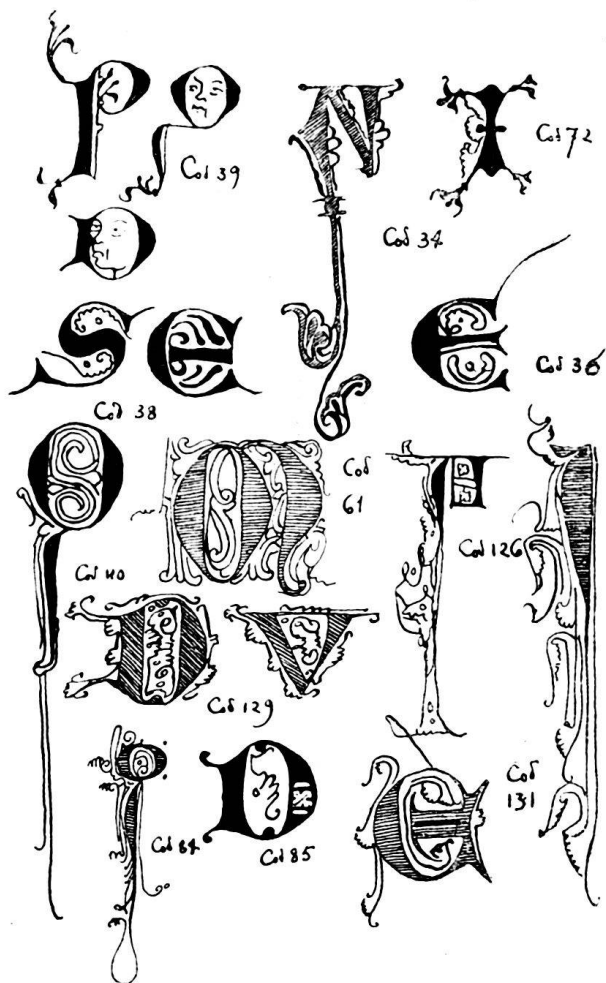


Fig. 102. Die Entwicklung der Zierbuchstaben während des XIII. Jahrhunderts nach Engelberger Manuskripten ( $\frac{2}{3}$  O.-G.).

Nebenher finden sich teils einfach geformte Miniuminitialen, teils reichere verschnörkeltere, wie wir sie zu Berchtolds Zeit kennen lernten und wie sie nunmehr im XIII. Jahrhundert allgemein verbreitet waren. Weitere Beispiele für die successive Entwicklung dieser Kalligraphie bieten die Codices 38, 70 und der unter Abt Walther von Cham (1267–72) entstandene Codex 39<sup>1)</sup>. Den Höhepunkt zeigt der um die Mitte des XIII. Jahrhunderts entstandene Band 44; die Buchstaben sind dort teils in bisheriger Weise rot, teils zwei- und dreifarbig aus blauen, grünen und roten Zügen zusammengesetzt (vgl. oben Fig. 67). Den allmäligen Uebergang zum gotischen Schnörkelinitial – indem die andersfarbigen Begleitlinien und Ansätze sich immer mehr vom Buchstabkörper loslösen, und zu arabeskenartigem Bei- und Füllwerk<sup>2)</sup> verflüchtigen – kann man in den Bänden 36, 126, und den eben zu nennenden Psaltern verfolgen. (Fig. 102.)

<sup>1)</sup> Vergl. oben Seite 149, Anm. 3.

<sup>2)</sup> Wir sahen das den kleinen Berchtold-Initialen fremde Füllwerk vereinzelt schon in dem Frowin-Codex 33 auftauchen, freilich in spiralförmiger, von diesen spätern Beispielen ganz verschiedener Form. Vergl. oben Fig. 44. Ganz ähnlich erscheint es auch in St. Urbaner Manuskripten der Kantonsbibliothek Luzern bereits im XII. Jahrhundert.

Kurz nach der Mitte des XIII. Jahrhunderts muss eine Gruppe von Chorpсалtern entstanden sein, deren Schmuck wieder in eingehendster Deckfarbentechnik ausgeführt ist.

Eines dieser Exemplare liegt heute in der Stiftsbibliothek von Muri-Gries, wohin es aus dem Frauenkloster Hermetschwil gekommen. Auf seinen Ursprung in Engelberg deutet aber, abgesehen von stilistischen Gründen, schon ein nachträglicher Eintrag im Kalendarium hin, der den Tod des Engelberger Abtes Rudolf von Winkelried (1298—1318) verzeichnet<sup>1)</sup>. Der



Fig. 103. Aus dem Chorpсалter in Muri-Gries, S. 7 a ( $\frac{3}{4}$  O.-G.).

Quartband ist mit drei Prachtinitialen ausgestattet. Am Anfang steht ein aus verschlungenen grün-roten Drachenleibern gebildetes und in bunte Palmettenblätter ausschlagendes B, auf grün-blau quergeteiltem Rahmen. In den goldenen Füllungen erblickt man unten den harfenschlagenden Psalmisten in rotem Gewande, oben taucht die Halbfigur des segnenden Christus auf.

<sup>1)</sup> 4. Febr.: „Abbas Rüd. dictus de Winkelriett o.“. Vgl. dazu zum gleichen Tage die Engelberger Nekrologien: „dominus Rüdolfus noster abbas“ *Gfd.* XXV, S. 248 und 285. Ueber Abt Rudolf, der auch den Beinamen Schertleib trägt, vgl. Album Engelbergense N<sup>o</sup> 14 und Fontes R. Bern. III, 264.



Die anscheinend nachträglich angebrachten Chiffren A. R. M. T. B. auf dem Deckel des Buches in seiner Linken, dürften vielleicht in die Worte „Abbas Rudolfe Montisangelorum Te Benedico“ aufzulösen sein. (Fig. 103.)

Der zweite Initial mit der auf braunem Rosse einhersprengenden Ritterfigur ist kostümlich bemerkenswert. Der goldene, flachabgedeckte an der Stirne scharfvorspringende Topfhelm zeigt genau die Form wie sie in Siegeln nur um 1250, aber auch noch in den etwas spätern Miniaturen der S. Gallerhandschrift Rudolfs von Ems und der Weingartner Liederhandschrift vor-



Fig. 104. Aus dem Chorpsalter in Muri-Gries ( $\frac{3}{4}$  O.-G.).

kommt. Der Gesichtsschutz scheint beweglich zu sein, Kleinod und heraldische Tinkturen fehlen, wie auch der goldene, starkgewölbte Schild ohne Abzeichen ist. Der ärmellose vorn und hinten geschlitze Waffenrock über dem Panzerkleid ist von tiefroter Farbe. Man bemerkt deutlich wie die Beinlinge hinten verschnürt oder eingeknüpft sind. Der Buchstabe selbst ist golden mit violett-roten Spangen, die Füllung grün und das Ganze steht auf blauem Rahmen. (Fig. 104.)

Der dritte Prachtbuchstabe des Bandes ist ein ähnlich geformtes goldenes D mit violetten Spangen und spärlichem rotgelbem Rankenwerk in der

grünen Füllung und ruht ebenfalls auf rechteckiger blauer Unterlage. Die kleinen Zierbuchstaben zeigen berchtoldischen Charakter <sup>1)</sup>).

Die beiden andern Psalterien sind von einer Hand geschrieben, die von der Schrift des Murensers Exemplars etwas abweicht <sup>2)</sup>, die bildliche Ausstattung aber setzt den Zusammenhang mit letzterem ausser Zweifel; man vergleiche nur unsere Proben: dieselbe verschwommene Behandlung des Figürlichen, die aus einem einzigen weissen Pinselstrich gebildeten Lanzen, die aufgesetzten weissen Lichte und Perlverzierungen. Die Palette ist nicht die gleiche. Das Kolorit ist hier tiefer und wärmer, dort leuchtender und bunter, was freilich zum Teil auch auf die bessere Erhaltung und den reinern Ton des Pergamentgrundes zurückzuführen ist. In den beiden Codices 131 und 110 ist die Ausstattung ganz conform: je zwei bis drei Bilderinitialen und eine Anzahl vegetabilischer Initialen in gleicher modellierender Deckfarbentechnik. Den Eingang bildet jeweilen ein grosses B(eatus vir), dasjenige in Cod. 131 ist tiefrot, rosa, gelbbraun und violett tingiert und steht auf blauem ausgeschnittenem Grund. In den goldenen Füllungen oben Christus, unten der Psalmist. In Cod. 110 ist Christus durch die h. Geisttaube ersetzt. Ebenso ist beiden Bänden ein Initial mit dem Erzengel Michael gemeinsam, der den Höllendrachen erlegt, dessen Schweif den Schwenkel des Q bildet (Fig. 105). Cod. 110 besitzt ferner noch ein durch ein zweibeiniges greifartiges Ungetüm gebildetes S und ein D mit dem stark beschädigten Brustbild eines Heiligen.

Neben den Prachtinitialen finden sich kleine rote und blaue Zierbuchstaben mit Schnörkelwerk in gewechselter Farbe, die den Uebergang von

<sup>1)</sup> Ich verdanke die Zusendung des Bandes der Freundlichkeit des hochw. Herrn Stiftsdekan P. Martin Kiem in Muri-Gries.

Weil das Kalendarium die passio domini auf den 25. März und die resurrectio auf den 27. März ansetzt, so möchte man versucht sein, die Handschrift genau ins Jahr 1250 zu setzen, das einzige Jahr zwischen 1239 und 1323, wo Charfreitag und Ostern auf diese Tage fallen. Die Untersuchung hat aber ergeben, dass diese Feste auch in den meisten andern Engelberger Kalendarien, nämlich in Cod. 102 (XII. Jahrhundert) 113 und 114 (XIII. Jahrhundert) 60, 62, 99, 100, 101, 105, 106, 115, 130 und 132 (XIV. Jahrhundert) und 111 (XV. Jahrhundert) auf diese Tage fixiert sind. Die Erklärung liegt darin, dass man den Osteranfang mit dem Begriffe eines Inkarnationsjahres in Verbindung brachte, nach der Tradition, die bereits bei den Kirchenvätern auftaucht: „qua die conceptus est dominus, eadem die est passus.“ Schon Augustin setzte die Passio auf den 25. März („VIII Kal. Aprilis conceptus creditur Christus, quo die est passus“). Vgl. *Grotefend* Zeitrechnung I, 140. Man kann also dieses Moment nicht für die Datierung verwerten, wie es *Lamprecht* l. c. 32 bei einer Kölner Handschrift fälschlich gethan hat.

<sup>2)</sup> Die dem Texte vorausgehenden Kalender enthalten Nekrologeinträge, die bestimmt auf Engelberg und zwar auf das dortige Frauenkloster hinweisen. In Cod. 131 werden von einer Hand des XIV. Jahrhundert verschiedene Glieder einer Familie zum Bechli etc. verzeichnet. Cod. 40 bringt viele urschweizerische Namen meist aus dem XV. Jahrhundert, daneben aber von viel älterer Hand aus dem XIII. Jahrhundert zum 12. November „Wernherr Wolpleipsche“. Urkundlich ist nur ein Wernher Wolfleipsch bekannt, der seit 1242 auftritt, 1253 im Sommerrat von Zürich sitzt und bis 1255 besonders häufig in Engelberger Urkunden erscheint (vgl. Z. B. U. III. 923. Stifts-A. Engelberg D. 53). Das Jahrzeitbuch Grossmünster setzt seinen Tod auf einen 11. Februar.



Fig. 105. Aus Cod. 131, S. 46 a (2/3 O.-G.).

der Berchtoldschen Kalligraphie zu den gotischen Formen vermitteln. Am schönsten und saubersten sind sie in Cod. 110.

Nahe verwandt ist auch der Chorpsalter Cod. 129 mit seinen verschlungenen Mi-parti-Initialen auf meist mehrfarbiger, viereckig umrahmter Unterlage. Sehr hübsch ist auf Seite 39 das aus einem goldenen und einem rosafarbenen Fische gebildete S auf blauem Grund in gelb-rottem mit goldenen Eckrossetten versehenen Rahmen. Die kleinen Schnörkelinitialen sind hier rot und grün.

Als letztes Glied dieser eng umgrenzten Psaltergruppe ist sodann Cod. 61 zu betrachten. Der Rahmen des künstlerischen Schmuckes hat sich hier erweitert und zeigt ein anderwärts schon früher entwickeltes, später für die Psalterillustration allgemein typisch gewordenes Schema<sup>1)</sup>. Am Anfange

<sup>1)</sup> Die Engelberger Bibliothek bietet hierfür zwei auswärtige Beispiele, Cod. 113 einen Psalter aus der zweiten Hälfte des XIII. Jahrhundert dessen Ursprung nach den Jahrzeit-einträgen von Grafen von Rapperswil und verschiedenen Nonnen zweifelsohne in Wurmsbach zu suchen ist und Cod. 98. einen Psalter aus gleicher Zeit, dessen Kalender auf ein Dominikanerkloster hinweist. Vgl. darüber, wie über andere Bilderhandschriften fremder Herkunft in der Stiftsbibl. Engelberg meine Kunst- und Architekturdenkmäler Unterwaldens.

steht eine Serie von Vollbildern mit Darstellungen aus der Erlösungsgeschichte, durch den Text verstreut erscheinen Prachtinitialen, der Anfang jeden Verses, je die zweite Zeile, ist mit einer einfachen roten oder blauen Majuskel verziert und den freigebliebenen Rest der Verszeilen füllen phantastische Drölerien aus.

Die biblischen Szenen nehmen mit einer einzigen Ausnahme hier je die ganze Quartseite in Anspruch. Der Grund ist abwechselnd golden oder blau, der rechteckige Rahmen in ersterem Falle grün mit roter Randlinie und gelber Musterung, im zweiten Falle tiefbraun mit weisser Damaszierung und gelbem Rand.

Das erste Bild zeigt unter gotischem Architekturgehäuse die Verkündigung, das zweite eine hübsche Weihnachtsgruppe.

Hier schwebt von oben ein Engel mit brennender Kerze in den als Felsengrotte charakterisierten Raum. Maria beugt sich zärtlich auf das schlafende Christkind nieder. Unter den spitzbogigen Arkaden, welche die tischartige Krippe tragen, sitzt die kleinere Gestalt Josephs; hinten recken Ochs und Esel die langen Hälse empor.

Es folgen die Flucht nach Aegypten und die synchronistisch vereinigten drei Versuchungen, wo der von schlankem Turm überragte, mit flacher Kuppel bedeckte Zentralbau des Tempels eine Erinnerung an die Grabeskirche in Jerusalem zu enthalten scheint. In der Oelbergscene wird Jesus von dem herabschwebenden Engel getröstet; bei der Scene des Judaskusses kauert zu Füßen Jesu der kleine Malchus, der nach dem blutenden Ohre greift; Petrus mit entblösstem Schwerte steht daneben.

Bei der Handwaschung des Pilatus erscheint Christus mit einem blauen ärmellosen Gewande angethan; der Statthalter tront unter einem Säulenbaldachin mit roter Kuppelwölbung und zurückgeschlagenem blauem Vorhang.

Bei der Geisselung trägt die Geisselsäule die bekrönende Architektur; der kreuztragende Christus erscheint in ungegürtetem, an der rechten Seite aufgeschlitztem Busskleid von violetter Farbe.

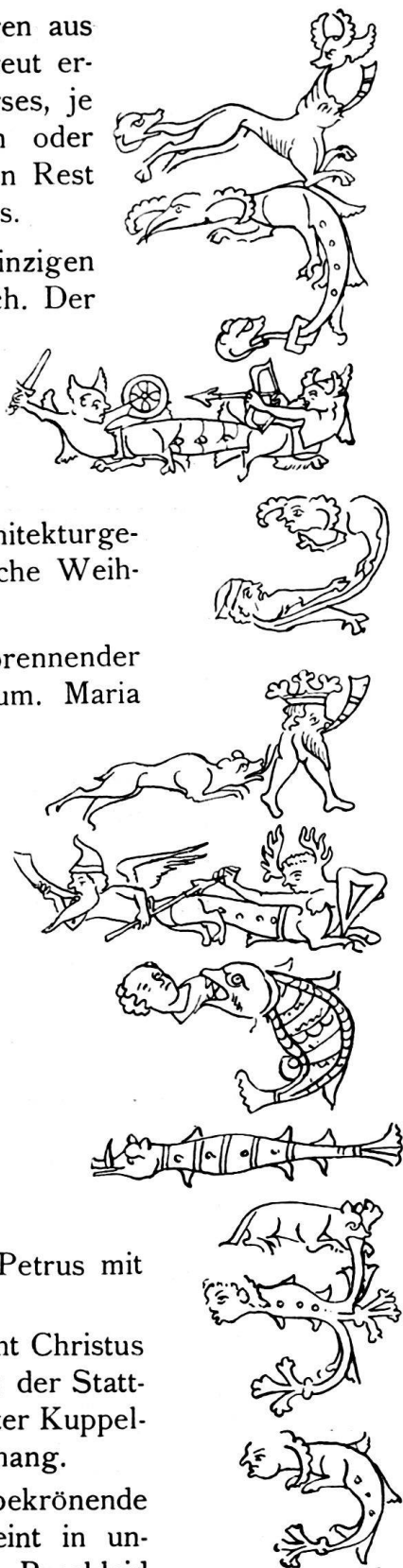


Fig. 106. Drölerien aus Cod. 61.

Höchst bemerkenswert ist die Auffassung der Kreuzigung. Die Marter wird durch fünf Frauengestalten vollzogen, von welchen eine die Füße, zwei die Hände des Herrn an das aufgerichtete braune Kreuz heften, eine vierte die grüne Dornenkrone auf das Haupt des Erlösers drückt und die fünfte, gekrönte die Lanze in seine Seite stösst (Taf. IX). Die Darstellung nimmt offenbar Bezug auf das in den Schriften der Mystiker oft wiederkehrende Thema, dass die Sünden der Menschheit den Herrn ans Kreuz schlagen<sup>1)</sup>. Vielleicht liegt in dem Vorkommen der fünf Frauengestalten auch eine Andeutung, dass die Handschrift für den Nonnenkonvent bestimmt war. Wir werden für diese Ansicht später noch eine weitere Stütze finden.

Die nächste Darstellung zeigt die Auferstehung —, das quergeteilte Schlussbild oben die Herabkunft des heiligen Geistes, unten die Himmelfahrt, wobei der Heiland von zwei Engeln in einer seltsamen tartschenförmigen Folie emporgetragen wird.

Die Bilderfolge ist auch nach der kostümgeschichtlichen Seite hin interessant. Die beiden Wächter am Grabe tragen ein mit Fäustlingen versehenes Panzerhemd, darüber den Waffenrock von gelber, die Judenschaft charakterisierender Farbe und rote am Knie mit Metallscheiben geschützte Beinlinge, die von der Kniekehle abwärts in hinten eingeknöpfte Panzerstrümpfe auslaufen, wie sie der Ritter im Codex zu Muri-Gries trägt. Der eine hat über die Panzerkapuze ein rundes Eisenhütchen von spezifisch schweizerischer Form gestülpt, das Haupt des andern schützt ein roter Topfhelm mit flacher Kuppe und einem Kleinod, das aus zwei seitlich angebrachten weissen Judenhüten besteht. Die Profantracht zeigt halblange, gegürtete, bis aufs Knie, öfters auch bis auf die Waden reichende Röcke, der Saum ist zuweilen mit breitem Palmettenband verbrämt, die Ärmel sind meist lang, vereinzelt aber bedecken sie nur den Oberarm und lassen die andersfarbigen Ärmel des Untergewandes sehen. Der Page des Pilatus trägt ein langes rotes Kleid

<sup>1)</sup> Die Beziehung auf die Sünden ergibt sich deutlich in einer spätern, unten besprochenen Wiederholung, wo sieben weibliche Gestalten auftreten. Direkte Analogien zu dieser Darstellung kann ich nicht anführen, weder bildliche noch litterarische. Wohl aber treten sonst zuweilen, meist in Verbindung mit den Gestalten der Ecclesia und Synagoge, die personifizierten Tugenden in ähnliche Beziehungen zum Cruzifixbild. Auf der Miniatur eines Lektionars aus dem Heiligenkreuzkloster zu Regensburg, die wohl ebenfalls noch dem XIII. Jahrhundert angehört, öffnet eine weibliche Gestalt, in deren Nimbus „Sponsa“ geschrieben ist, mit dem Speere die Seite Christi, die gekrönte in Wolken schwebende Halbfigur der Ecclesia fängt in einem Kelche das Blut auf; auf der andern Seite treibt ein Engel die Synagoge vom Kreuze weg und die allegorischen Frauengestalten der Misericordia, Sapientia und Obedientia schlagen die Nägel ein (Abb. Mitt. d. k. k. C.-K. 1865, S. LXXXIII). Eine zweite ähnliche Regensburger Miniatur des XIV. Jahrhunderts befindet sich im dortigen Domschatz, aufgeklebt auf einem Reliquienkasten. Vgl. darüber und über weitere spätere Darstellungen der Tugenden auf Kreuzigungsbildern Dr. *Paul Weber*, Geistliches Schauspiel u. kirchl. Kunst in ihrem Verh. erläutert an einer Ikonographie der Kirche und Synagoge (Stuttgart 1894), S. 86, Anm. 2. Darunter sei hier hervorgehoben ein grosses Tafelbild im Museum zu Augsburg (Anfang des XVI. Jahrh.), wo zehn Tugenden, alle mit deutschen Beischriften um den Erlöser erscheinen.

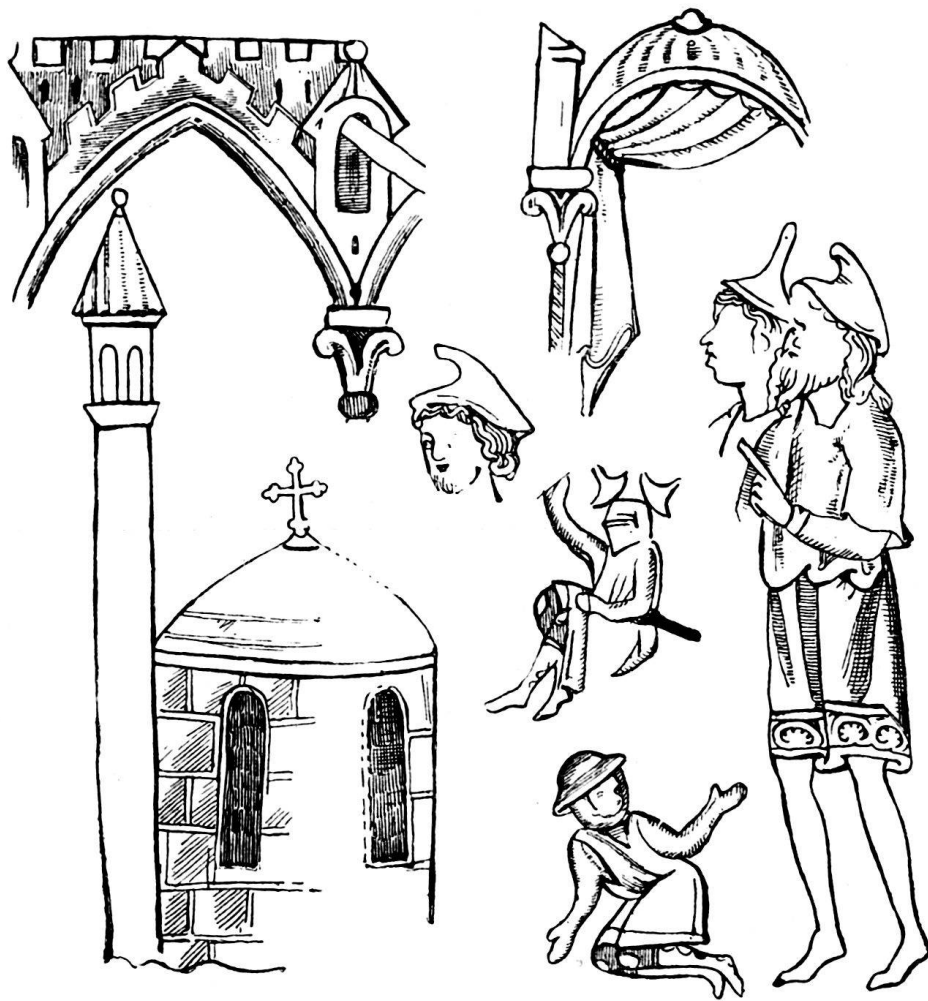


Fig. 107. Architektur- und Kostümpfen aus Cod. 61 (<sup>2</sup>/<sub>3</sub> O.-G.).

und im herabwallenden Haar ein Schappel mit roten Blumen, die Serviette hat er über den Nacken geschlungen. Die stets einfarbigen Beinkleider bedecken auch den Fuss, Schuhe finden sich nicht. Neben den Judenhütchen von der gewöhnlichen melkstuhlartigen Form erscheint noch eine andere Art, die nach vorn eingestülpt, sich mehr der phrygischen Mütze nähert; beide sind stets von weisser Farbe (Fig. 107).

Der Stil der schlanken Figuren ist durchaus gotisch. Verhältnisse und Bewegung sind gut, der Faltenwurf einfach und natürlich. Eine Reihe charakteristischer Eigentümlichkeiten der vorigen Bände, die verschwommenen Gesichter, die weissen Lichtränder, die sich nur unbestimmt mit der Farbgränze decken, die Detaillierung der Haare durch zusammenhängende schwarze Wellenlinien finden wir hier wieder ausgesprochen vor.

Die Architekturen zeigen sich in dem üblichen geraden Frontaufriß, verraten aber die volle Kenntnis der gotischen Form; als Kapitell erscheint einzig das einfache Kelchkapitell. Die Landschaft wird durch bewegte Bodenwellen und durch rosafarbne und zartblaue Bäume von der bekannten Arti-

schokenform angedeutet. Letztere werden durch weisse Blattkonturen und rote Beeren spezialisiert.

Das Kolorit ist etwas trocken. Die Farbenskala setzt sich aus stark mit Weiss versetztem Hellblau, aus Eisenblau, Blauviolett, Moosgrün, einem ins Lila stechenden Rosa, einem Ziegelrot, Gelb mit bräunlichen Schatten, Ockerbraun und einem nur in den Rahmen verwendeten Rotbraun zusammen. Der defekte Zustand des Bandes lässt trefflich erkennen, wie das Blattgold des Hintergrundes auf einem sorgfältig präparierten Kreidegrund aufgelegt ist, der mit grösster Präzision den Konturen der Zeichnung folgt.



Fig. 108. Prachtinitial aus Cod. 61, S. 20.  
( $\frac{2}{3}$  O.-G.)

Die fünfzehn im Text verstreuten Prachtinitialen schliessen sich an jene der vorgenannten Manuskripte an. Auf eckigem grün und rosa umrahmten Goldgrund verschlingen und verflechten sich die vorwiegend rosa und meergrün schillernden Buchstaben aus wilden Drachengestalten und spärlich belaubten Pflanzenmotiven (Fig. 108). Im Gegensatz zu diesen noch rein romanischen Formen hat sich bei den kleinern rotblauen Schnörkelinitialen die Entwicklung im Sinne der gotischen Kalligraphie vollzogen; die kleinsten Versinitialen sind einfache Majuskeln.

Der fremde, direkt oder indirekt französische Einfluss zeigt sich am deutlichsten in den prächtigen interlinearen Drölerien, welche sich zur Füllung der leeren Zeilenräume längs des äussern Randes hinziehen (Fig. 106). Ein wild-phantastischer, schier unerschöpflicher Humor durchweht diese keck hingeworfenen roten, blauen und grünen Federzeichnungen. Eine Schilderung der zweibeinigen, vierbeinigen, zusammengewachsenen und mit einander raufenden Fisch- und Tiernischen, denen nicht selten voll Malice ein tonsurierter Mönchskopf aufgesetzt ist, erscheint als reine Unmöglichkeit. Gegen Schluss des Bandes auf Seite 156<sup>b</sup> mischt sich unter diese Ungeheuer eine Muttergottesfigur; vor ihr platt hingestreckt liegt eine Nonne, welche durch Beischrift noch ausdrücklich als „soror“ bezeichnet wird. Es ist dies ein weiterer Hinweis, dass die Handschrift für das Frauenkloster bestimmt war, wenn nicht vielleicht sogar, samt ihren Vorgängern Cod. 110 und 131 und dem Exemplar von Muri-Gries im Frauenkloster gefertigt wurde. Die Nekrologeinträge in letztern zeigen wenigstens, dass auch sie schon frühe dem Nonnenkonvent dienten<sup>1)</sup>. Der Uebergang der künstlerischen Thätigkeit vom Männer- an das aufblühende Frauenkloster könnte vor allem die mystisch vertiefte Auffassung erklären, welche uns hier im Kreuzigungsbild und in

<sup>1)</sup> Vgl. oben Anm. 2, S. 154.

erhöhtem Masse in den folgenden Werken entgentritt und die einer Richtung entspricht, die damals fast ausschliesslich in Frauenklöstern heimisch war.

\* \* \*

Cod. 61 ist das Vorbild für eine Reihe ähnlicher Handschriften geworden, doch muss er sich in diese Rolle mit einem andern, augenscheinlich von aussen importierten Prachtwerk teilen. Es ist dies die Foliobibel Cod. 6, ein Werk vollendeter gotischer Kalligraphie, von der unsere Taf. X das schönste Blatt wiedergibt, leider unter Verzicht auf die farbige Wirkung des Originals, dessen Lineamente in rot, blau, lila und grün wechseln<sup>1)</sup>. Charakteristisch sind die kreisförmigen Medaillons, die sich innerhalb und ausserhalb des Buchstabens, vorzüglich auch in den Eckpunkten der Umrahmungslinien finden und die mit Blattrosetten und phantastischen Zweibeinern gefüllt sind. Aehnliche ornamentale Ungetüme belegen auch den kräftigen Initialkörper. Das rein geometrisch angeordnete, aber mit Pflanzenmotiven durchsetzte Füllwerk und die vom Buchstaben ausgehenden und den Text umrahmenden Schnörkellinien sind mit bewundernswerter Präzision gezeichnet. Der ganze Schmuck ist von unübertrefflicher Eleganz.

Der Einfluss dieses Prachtbandes vollendete den Sieg der Gotik in der engelbergischen Kalligraphie.

Seine Initialen bilden in Verbindung mit den Miniaturen und Drölerien des Cod. 61 die direkte Grundlage sämtlicher folgenden Werke aus der letzten Zeit klösterlicher Kunstthätigkeit. Zunächst sind aus dieser Verbindung die Psalterbände 60 und 62 hervorgegangen. Werke einer und derselben Dilettantenhand, ohne künstlerischen Wert, aber von hohem ikonographischem und kostümgeschichtlichem Interesse.

Der erste dieser Bände Cod. 62 beginnt mit zweiundzwanzig ganzseitigen Miniaturen. Die auf Goldgrund stehenden Bilder umgiebt ein einfacher rot-blauer Rahmen, der freie Pergamentrand wird von schwarzen oder violetten Ranken mit grünen und roten Blumen belebt. Den Cyklus eröffnen die Verkündigung und die Weihnacht. Im Vordergrund links ruht Maria auf weissem Lager und hält das strampelnde, halbnackte Kindlein im Arm. Der graubärtige Josef sitzt, auf seinen goldenen Krückstock gestützt daneben. Im Hintergrund zerren Ochs und Esel das Heu aus der roten mit Masswerk-

<sup>1)</sup> Diese sog. „Bibly“ spielt eine wichtige Rolle in der Rechtsgeschichte des Thales Engelberg, indem sie am Schlusse, von einer Hand des ausgehenden XVI. Jahrhunderts eingetragen, die einzige Aufzeichnung des Engelberger Hofrodels enthält. Bereits 1413 wird dieser selber in einem eidg. Schiedsspruch unter Hinweis auf die „Bibly“ zitiert. Grösste Verwandtschaft mit diesem Werke zeigen Cod. 24, eine Handschrift der *Legenda aurea*, die im Jahre 1441 dem Magister Heinrich von Röttingen in Thun gehörte, besonders aber auch die beiden Handschriften der *Summa Confessorum* des Johann von Freiburg Cod. 207 und 208 in der Stiftsbibliothek Einsiedeln, ebenso das Murenser Antiphonar in der Aargauer Kantonsbibliothek („Völkerschau“ I, Bl. I u. II, 57). All diese Werke sind wohl gemeinsamen Ursprungs.



rosetten verzierten Krippe, ein Engel schwebt aus dem obern Bildrand nieder. Auf der gegenüberliegenden Seite stehen die drei Könige in der typischen Gruppierung, die in den Werken des XIV. Jahrhunderts meist bis auf die Handbewegung gleich ist<sup>1)</sup>. — Der folgende Palmritt ist nur durch drei Personen dargestellt, durch den aus einem Thore reitenden Herrn, einen sein Kleid vor die Hufen des Tieres breiten den Juden und ein im Geäst eines Baumes sitzendes Männlein (Zachäus?), das einen Zweig niederwirft. Beim Abendmahl sieht man Johannes auf Christi Schosse schlafend. Vor dem Tische kauert der kleine Judas, dessen Mund ein Teufel entfährt. Die Oelbergscene zeigt nichts bemerkenswertes: vorn die drei Schläfer, statt des Engels erscheint im Gewölk die Hand Gottes. Auf dem Bilde des Judaskusses fehlt Petrus, doch kauert Malchus zu Füßen des Erlösers. Es folgen Christus vor Herodes, die Geißlung, die Dornenkrönung, wo die Stacheln in üblicher Weise mittelst eines quergehaltenen Stabes in das Haupt gedrückt werden, und die Kreuztragung, die durch einen Juden angeführt wird, der Hammer und Nägel trägt. Die Kreuzigung schliesst sich in der Auffassung an Cod. 61 an, doch erscheinen hier statt fünf sieben Frauengestalten, die Repräsentantinnen der Todsünden?, von welchen sechs gekrönt sind. Zwei sind mit dem Annageln der Hände beschäftigt, zwei weitere heften die Füße an den Kreuzesstamm, eine drückt die Dornenkrone fest, eine reicht dem Erlöser den Essigschwamm und eine durchsticht ihn mit der Lanze. Die Kreuzabnahme wird durch Josef von Arimathäa vollzogen, der den herabsinkenden Leichnam in seinen Armen auffängt; Maria und Johannes stehen dabei. Bei der Grablegung wirft sich Maria auf ihren toten Sohn. Der Sarkophag, aus welchem der siegreiche Heiland ersteht, wird von zwei roten Bögen getragen. In dem einen erblickt man den ritterlichen Wächter, der auf dem Kübelhelm schlummert, im andern die Löwin mit ihren Jungen, das alte Symbol der Auferstehung. — Hernach folgt erst der Abstieg zur Vorhölle, der somit in der Reihenfolge verschoben ist. Christus, der von einem Engel begleitet wird, stösst mit dem Fusse die Höllenpforte ein und fasst Adam beim Arm. Hinter den nackten Männer- und Frauengestalten schlagen die Flammen aus der Tiefe des turmartigen Gebäudes. In der einen Hand die Kreuzesfahne, die andere auf die Schaufel gestützt, als König der Glorie bekrönt, erscheint hierauf der Herr der knieenden Magdalena und fährt im folgenden Bilde in einer von zwei Engeln gehaltenen blau-gelb-roten Mandorla gen Himmel; vor dem Berge mit den herkömmlichen Fusstapfen knieen die Jünger. — Die Pfingstdarstellung spielt sich innerhalb einer blauen runden Zinnenmauer ab, welche vorn durch ein grünflügeliges Thor geöffnet ist. Von der herabschwebenden Taube gehen rote Striche auf die Köpfe Marias und der Apostel nieder.

<sup>1)</sup> Vgl. meine „Kapelle S. Niklausen bei Kerns“ in Gfd. Nr. 11, S. 3. Ganz genau wie hier, in S. Niklausen und auf den Glasgemälden von Königsfelden ist die Stellung der Dreikönige z. B. auf zwei Elfenbein-Dyptichen französischer Herkunft aus dem XIV. Jahrh. im Museo nazionale in Florenz (Nr. 98 und 101).



Fig. 109. Maria auf dem Throne Salomons aus Cod. 62, S. 16 b<sup>r</sup> (2/3 O.-G.).

Damit enden die historischen Szenen und es folgen einige Bilder religiös-mystischen Inhaltes. Zunächst sehen wir die Himmelskönigin mit dem Kinde auf dem Throne Salomons, der sich auf rosa und grün gefärbten, von acht pinscherartigen Löwen bewachten Stufen erhebt. Neben der Madonna schweben unter gotischen Bögen die vier Propheten, unten in einer spitzbogigen Nische sitzt lobpreisend der königliche Dichter des hohen Liedes (Fig. 109). Noch interessanter ist die gegenüberstehende Darstellung des frommen und des zerstreuten Beters. Vor dem Gekreuzigten knien



Fig. 110. Der fromme und der zerstreute Beter aus Cod. 62, S. 17 a (<sup>2</sup>/<sub>8</sub> O.-G.).

ein grauer, barfüßiger Waldbruder und ein modisch gekleideter Edelmann. Weiße Striche, die aus dem Munde des Klausners ausgehen, vereinigen sich mit den Wundmalen des Herrn. Die ebenfalls durch weiße Linien ausgedrückten Gedanken des Weltmannes dagegen schweifen abseits nach den Dingen dieser Welt, nach der reichbesetzten Tafel, dem gesattelten Reitpferd, dem Narren, dem zehntenleistenden Bauern und dem mächtigen Weinfass, das ein Knecht in den Keller bringt (Fig. 110). Die nächste Szene illustriert die Legende von der Himmelfahrt des Evangelisten Johannes: von



Fig. 111. Apokalyptische Darstellung in Cod. 62, S. 18 a (<sup>9</sup>/<sub>3</sub> O.-G.).

zwei Engeln begleitet schwebt der Heilige in einer Mandorla gen Himmel empor, wo aus flockigem Gewölk der Herr sich herniederneigt <sup>1)</sup>.

Der Stoff des folgenden Bildes ist der Apokalypse entnommen <sup>2)</sup>. In goldener Mandorla thront die Gestalt Gottes in tiefblauem weissbetupftem

<sup>1)</sup> Vgl. *Petrus de Natalibus* Catalogus sanctorum (Lugduni 1508) S. 19b: „propter quod ipsum in corpore et animo celo assumptum plurimi asseverant.“

<sup>2)</sup> Ungenügend abgebildet in *l'art ancien à l'exposition Suisse 1896* Pl. 12.

und goldgegürteten Gewande, über das sich ein rosafarbener Mantel legt. Ein blauer, mit rotem Kreuz besetzter Nimbus umgiebt das Haupt; das vom Weiss der Haare und des Bartes eingefasste Antlitz leuchtet in rötlichem Metallton. In der Rechten hält er das rote Buch mit den sieben goldenen Siegeln; über der ausgestreckten Linken schweben sieben blaue rotberänderte Sterne; die Füße sind golden „wie Erz im glühenden Ofen“. Der breite rote Rand der Mandorla ist mit einundzwanzig an einander gereihten grauhaarigen Königsköpfen belegt, welche wohl die vierundzwanzig Aeltesten vertreten müssen. In den Zwickeln des blauen Bildfeldes stehen die vier apokalyptischen Tiere mit den verteilten Spruchbandversen: „Scs. scs. scs. dominus deus omnipotens, qui erat et qui est et qui venturus est,“ nebenbei vier posaunenblasende Engel, unten die sieben goldenen Leuchter und ein Lamm mit sieben schwarzen Hörnern und neun gelben, rotgeränderten Augen. Einer der Gekrönten weist mit der Hand auf das Tier hin, während der in der rechten Ecke stehende Evangelist auf die Hauptfigur deutet und ein Spruchband mit den

Worten hält: „Ego flebam multum — ne fletur, dignus est (agnus)“<sup>1)</sup>. (Fig. III.)



Fig. 112 Initial Q aus Band 62, S. 73 b mit Darstellung des Jesusknaben der die Lehmvögelein zum Leben erweckt.  
(ca. 1/2 O.-G.)

Den Beschluss der Bilderserie macht eine Darstellung der Dreifaltigkeit, die in bekannter Auffassung den Cruzifixus im Schosse Gott Vaters zeigt. Der Text wird durch einen bestimmt an Cod. 6 anklingenden ganzseitigen Prachtinitial BEATVS VIR eingeleitet. Der Buchstabe steht golden auf damazierten Grund. In der Füllung erscheint Christus, der einen schwarzen rotgehörnten Widder (den Sündenbock oder das verlorene Schaf) seinem

<sup>1)</sup> Vgl. besonders Apocalypse I, 12–16, IV, 8, V, 4, 5, 6, 12.

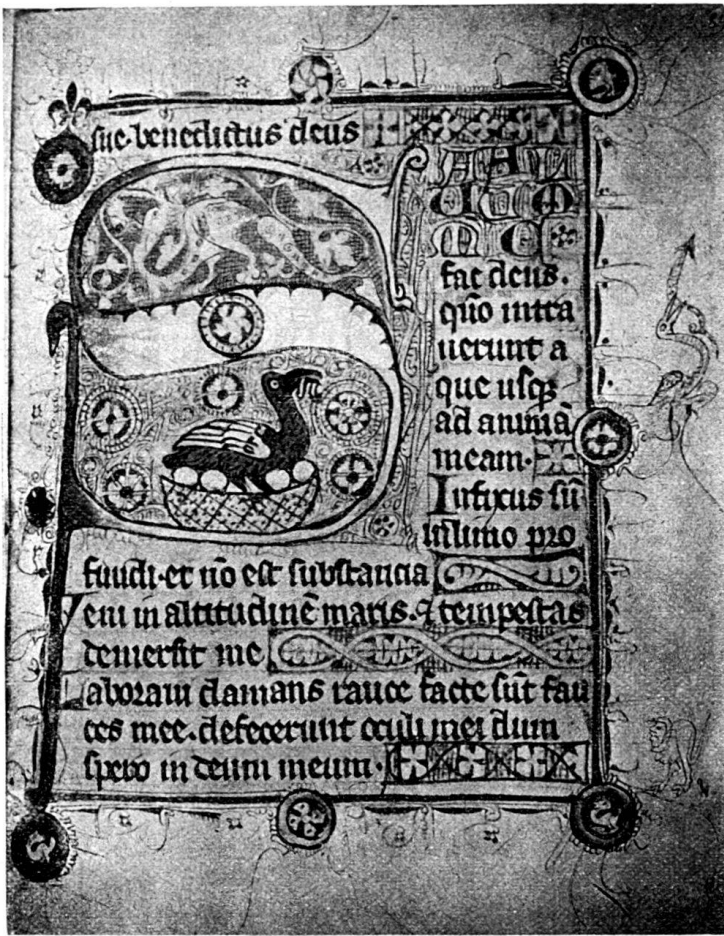


Fig. 113. Aus Cod. 62, S. 89 a. Initial mit Vogel Strauss.  
(ca.  $\frac{1}{2}$  O.-G.)

buntgefiederten Adler, der seine vier im Neste hockenden Kleinen nach der Sonne weist, den sich auf einem Baume verbrennenden Phönix und den Strauss, der auf goldenen Eiern brütet und ein goldenes Hufeisen im Schnabel hält <sup>2)</sup> (Fig. 113).

<sup>1)</sup> Vgl. *Tischendorf*, *Evangelia apocrypha* S. 89, 159, 192 (*Evangelium Pseudo-Matthaei* Cap. XXVII, *evangelium Thomae latinum* Cap. IV, *evangelium infantiae arabicum* Cap. XXXVI). Diese bildeten die Grundlage der mittelalterlichen Legendensammlungen, wie der vielbearbeiteten im Anfange des XIII. Jahrhunderts entstandenen „*Vita beatae Mariae virginis et Salvatoris metrica*“. Aus diesen haben u. a. Konrad von Fussesbrunnen „*Kindheit Jesu*“ (gedr. bei *Hahn* *Ged. des XII. und XIII. Jahrhunderts* S. 137 f.) und Walters von Rheinau „*Marienleben*“ (gedr. von *A. v. Keller* im Programm der Tübinger Hochschule 1849–55) geschöpft und den Stoff popularisiert.

<sup>2)</sup> Das Hufeisen kommt auch auf der spätgotischen Decke der Kirche von Mettmestetten als Attribut des Vogels Strauss vor. (Gef. Mitteilung von Hrn. Prof. Rahn.)

Im *Physiologus* ist nirgends von diesem Attribut die Rede, doch im ersten Buche des *Parzival* heisst es vom Burggrafen in Belakane, er sei so zornig geworden, dass er nur deshalb nicht vor Wut Eisen und harte Kiesel verschlang, *wie der Vogel Strauss*, weil er gerade keine fand. Man redet ja noch heute von einem „*Straussenmagen*“. — Die Eier

Vater darbringt, dessen vom Kreuznimbus umgebene Hand oben aus Wolken hervorbricht. Ein anderer gleichartiger Bilderinitial M zeigt den rotgekleideten Christusknaben, der in die Hände klatschend die Lehmvögelein auffliegen lässt <sup>1)</sup> (Fig. 112), und in der Rundung eines D sitzen auf den Aesten eines blätterlosen goldenen Baumes die sieben Kinder der heiligen Sippe, zu oberst im Wipfel der Jesusknabe mit der Heiliggeisttaube in der Hand. Vier weitere Initialen enthalten die vier sagenhaften Vögel des *Physiologus*: den Pelikan, der mit dem eigenen Blute die Jungen nährt, den

Ein weiterer hübscher Initial ist mit goldenem Gitterwerk gemustert, in dessen Randenfüllungen Pflanzengebilde und abenteuerliche Zweibeiner wechseln.

Aehnliche grosse Zierbuchstaben in farbiger Federzeichnung ohne Verwendung von Gold, kleinere gotische blau-rote Schnörkelinitialen, kleine einfache blaue und rote Majuskeln am Anfange jeden Verses und blaues, grünes und rotes Füllwerk in den leergebliebenen Zeilenräumen vollenden den reichen Schmuck des Bandes. Letzteres kann aber weder in Bezug auf Erfindung, noch auf Ausführung einen Vergleich mit den Vorlagen in Cod 61 aushalten; nur in den leichten Federzeichnungen, die sich zuweilen am Rande der ganzseitigen Prachtinitialen finden, kommt die Phantasie zu freierer Entwicklung und erfreut sich an Tierkarikaturen, Hirschjagden u. dgl.

Ganz analog ist die Ausstattung des Cod. 60. Hier sind die Kalendertafeln am Anfang des Bandes in althergebrachter Weise von Arkaden umrahmt. Dieselben bestehen aus ungegliederten dreifachen Bogen, die mit gelben, blauen, grünen und roten Sparren gemustert sind und von buntgefärbten Drachen und Tiermenschen gestützt werden (Fig. 114). Darauf folgt der Miniaturenzyklus, der wieder 22 Seiten einnimmt. Oben oder unten auf dem Pergamentrand sind vom Schreiber — der also auch hier, wie in den früheren Engelberger Manuskripten vom Maler zu unterscheiden ist, — die Sujets vorgemerkt nebst der allgemeinen Vorschrift: „Die heiligen sún alle alle güldin sin und schön rebi umb die heiligen alle machen“ <sup>1)</sup>. Dieser letztern Weisung ist aber der Maler nicht nachgekommen, indem die Bilder in einem einfachen rot-blauen Rahmen mit weisser Damaszierung stehen und das Rankenwerk des vorhergehenden Bandes, das der Schreiber offenbar im Auge hatte, weggelassen ist. Die erste Darstellung, die „annunciatio“, zeigt eine genaue Wiederholung von Cod. 62 <sup>2)</sup>, ebenso die zweite, „wienacht mit zwein engeln und entschliessent dien engeln ein stern“, die nur um den in Cod. 62 fehlenden Stern bereichert ist. Die „heiligen drie kunige, als si únsers herren wisoten“ stehen hier — wieder in den genau gleichen Stellungen — vor der Madonna; das Kind steht auf ihren Knien und langt nach dem dargereichten Golde. Dann folgt die Darstellung im Tempel („als únse vröwe ir kindeli ze dem tempel brachte“). Maria hält das Kind — über den weissbehängten Altar, ob dem eine topfförmige Hängelampe brennt, — dem Hohepriester entgegen, der mit den vom Schultervelum verhüllten Händen darnach langt. Die fromme Alte steht daneben mit einem Täubchen. Die Taufe („als únser herre getöffet wart“) zeigt in sehr altertümlicher Auffassung die Immersio. Johannes hält segnend die Hand empor, der nackte Körper des Herrn wird bis zum Halse vom Wellenberg umflossen,

sind ein ständiges Attribut des Strausses, doch liegen sie sonst immer vor ihm auf dem Boden und er brütet sie, nach dem Physiologus, durch die Macht seines Blickes aus! —

<sup>1)</sup> Auf diesen Band hat schon P. Benedikt Gottwald im *Anzeiger* V, S. 114 „Zum Schriftwesen im Mittelalter“ aufmerksam gemacht.

<sup>2)</sup> Abgeb. in „l'art ancien à l'exposition nationale suisse 1896“, Pl. 14.

der Engel daneben hält das Kleid bereit. Dem gegebenen Thema „als úner herre versúcht wart in der wústi“ wird durch die erste Versuchung mit den Steinen entsprochen. Das folgende Doppelbild enthält in der obern Hälfte eine freie Wiederholung des Palmrittes aus Cod. 62, unten die Fusswaschung („als úner herre sinen jünger die vús wúsch“). Beim Abendmahl ist genau entsprechend der Weisung „als úner herre mit sinen jüngern ze tische sas und in einer hand embere hatte sin vronlichamen und in der anderen hant den kelch“ der Moment der Konsekration festgehalten.<sup>1)</sup> Auch diesmal kauert Judas vor dem Tische und ein Teufel schlüpft ihm aus dem Munde. Die Oelbergsszene schliesst sich wieder enge an Cod. 62 an, dem Randvermerk „als úner herre bettote uf dem berge und sin jüngern wachten, da sol vil bömen sin“ ist insofern nicht ganz entsprochen, als bloss ein grüner rotumrandeter Eichbaum und ein blaustämmiger Lindbusch mit je einem roten und einem grünen Wipfel angebracht sind. Dann folgen der Judaskuss („als úner herre gevangen wart“) und Christus vor Herodes („als úner herre an das gerichte gevüret wart“), zwei von Cod. 62 sowohl im kostümlichen Detail, als in der Komposition etwas abweichende Szenen. Auf der erstern ist Malchus weggelassen, die letztere Komposition erscheint umgedreht. Die

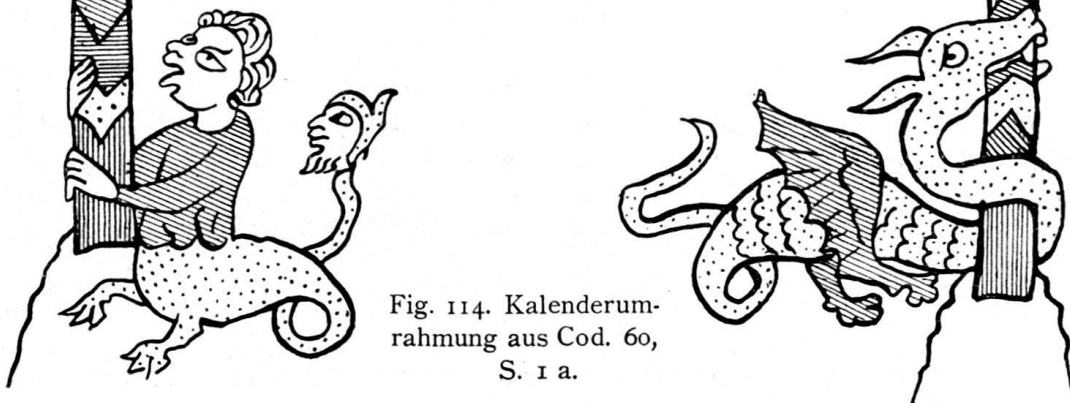


Fig. 114. Kalenderumrahmung aus Cod. 60, S. 1 a.

<sup>1)</sup> Vgl. die Szene auf dem Rückschild des Chormantels von 1318 (Kunst- u. Arch.-Denkm. Unterw. Fig. 51), übrigens die einzige dortige Szene, die sich mit diesen Illustrationen berührt.



Dornenkrönung („als úner herre gekrónet wart“), die Geisselung („als úner herre gevilt wart“) und die Kreuztragung („als unser herre das krúze trúg“) reproduzieren hingegen genau die entsprechenden Darstellungen des vorgeannten Bandes. Als neue Szene ist die Entkleidung („als úner herre abgezogen wart“) eingefügt. Das nächste Bild entspricht der Vorschrift „als úner herre vor dem krúze bettote und an das krúze genagelot wart“ gar nicht, indem es einfach den Gekreuzigten zwischen Maria und Johannes aufweist. Die Kreuzabnahme („ablösi“) ist eine genaue Reproduktion aus Band 62, die Grablegung („als úner herre geleit wart in daz grab“), der Abstieg in die Vorhölle („als úner herre gewaltlich ze der Helle vúr“) und die Auferstehung („als úner herre erstúnt“) sind freiere Wiederholungen, wobei in ersterer Szene die Figur des Johannes hinzugekommen, in den andern der begleitende Engel, beziehungsweise die symbolische Löwin wegfielen. Auch die Himmelfahrt ist genau wiederholt, indem der Vorschrift „als úner herre ze himmel vúr und sinem vatter brachte daz verlornes schaf“ nicht nachgekommen ward und das letztere, uns bereits aus einem Initial in Cod. 62 bekannte Motiv wegblieb. Bei der Herabkunft des heiligen Geistes („die phingsten“), die im übrigen mit Cod. 62 stimmt, hockt auf der Schwelle des Tores ein weisser Rúde. Die folgende Darstellung von Mariae Himmelfahrt gründet auf die sehr detaillierte Instruktion: „als úner vrowe ze himmel vúr, in einer hant ein öffel da uf ein krúzeli, in der ander hant ein venli und under dem mantele die seli.“ Die Jungfrau schwebt in einer von zwei Engeln gehaltenen Mandorla gen Himmel, sie trägt die Kreuzesfahne und statt des vorgesehenen Reichsapfels einen natürlichen roten Apfel in den Händen; über ihrem weissen Kopftuch liegt eine Krone und der rosafarbene Mantel breitet sich über blondhaarige Mädchengestalten aus, die sich an ihre Seite schmiegen. Unten knien die Apostel. Das letzte Bild endlich zeigt, wie im vorerwähnten Bande, in etwas einfacherer Komposition die Himmelfahrt des Evangelisten Johannes. Jeder Zweifel an der Deutung wird hier durch die Randglosse „als sant Jo. ev. ze Himel vúr“ zerstreut.

Der erste Initial *BEATVS VIR* wiederholt auf grün, rot und blau damasziertem Grund die Darstellung der Dreifaltigkeit aus Band 62. Das folgende *D* auf S. 42 enthält das Bild der heiligen Anna selb dritt; sitzend auf goldenem Stuhle hält sie die mädchenhaft aufgefasste Maria im Schosse, welche ihrerseits das Christuskind auf dem linken Arme trägt. Von der Randglosse liest man nur mehr: „in den bûchstaben . . . als sant Anna . . . úne vröve dz kindeli“; es liegt hier eines der ältesten Beispiele dieser erst mit dem Ende des XV. Jahrhunderts häufig werdenden Darstellung vor, die deshalb besonderes Interesse verdient. Der nächste ganzseitige Prachtinitial *DIXI CVSTODIAM VIAS* enthält eine Darstellung der Flucht nach Aegypten. Entsprechend der Instruktion: „in daz *D* als unse vröwe in Egipt vúr und tierli dien úner herre der segen gebe“, finden wir unter den Hufen des von Josef geführten Esels junge Löwen und Wölfe und einen Hasen, die das Christkind segnet. Das Motiv geht ursprünglich auf das Evangelium

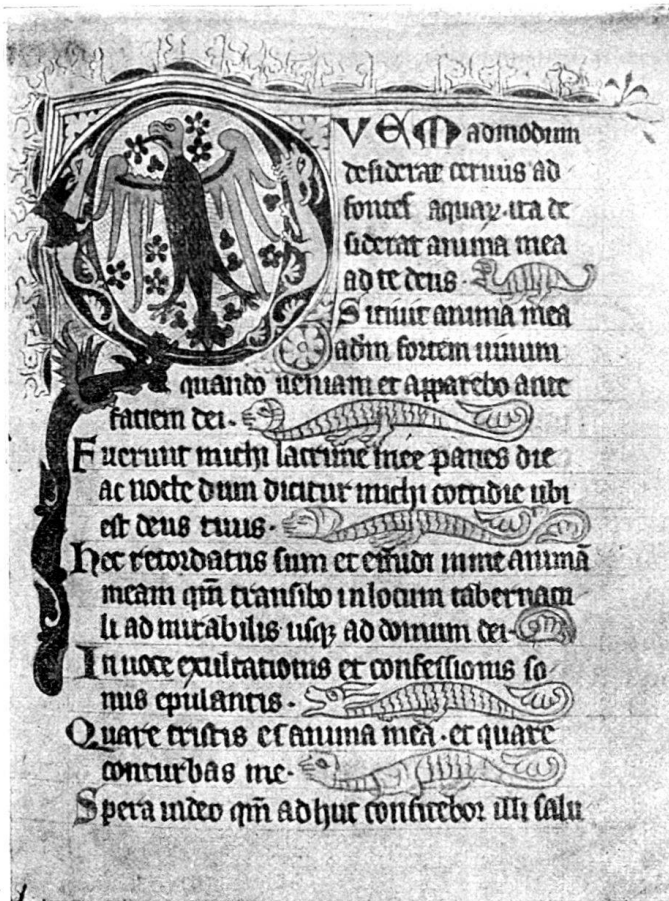


Fig. 115. Aus Cod. 60, S. 60 a (ca. 1/3 O.-G.).

Pseudo-Matthaei zurück <sup>1)</sup>. Zur Abwechslung kommt alsdann ein Breitbild auf der untern Hälfte der S. 69a: „Hie sol stan als sant Catharina bestettenot wart“. Drei Engel und drei männliche Heiligen vollziehen die Bestattung. Der Sarkophag der Heiligen hat unten zwei runde, rote Löcher, aus denen die wunderbaren Oelquellen fließen <sup>2)</sup>. Das grosse QUID GLORIARIS IN MALICIA ist sehr passend mit dem bethlehemitischen Kindermord ausgefüllt („in das Q als Herodes die kindely enthöptete“) <sup>3)</sup>, der Initial DIXIT INSIPIENS mit einem Genrebilde, wo Maria das Christkind in einer hölzernen Kufe badet („in das D als ünse vröwe ir kindeli badote“) <sup>4)</sup>. Genrehaft ist

<sup>1)</sup> Kap. XIX (*Tischendorf* Ev. apokr. S. 81): „Similiter leones et pardi adorabant eum et comitabantur cum eis in deserto, quocumque Joseph et beata Maria ibant, antecedeabant eos, ostendentes viam et inclinantes capita sua, servitiumque caudis adulantibus exhibentes grandi cum reverentia adorabant eum. Primo autem ut vidit Maria leones et pardos circa eos venientes et varia ferarum genera vehementer expavit. Cui infans Jesus laeto vultu in faciem eius respiciens dixit: Noli timere mater, non enim ad iniuriam tuam veniunt, sed ad obsequium tuum et meum venire festinant. Ex his dictis amputavit timorem de corde ipsius“ etc. Das Motiv findet sich auch in Konrads von Fussesbrunnen Dichtung von der Kindheit Jesu und bei Walther von Rheinau, dürfte aber hier direkt auf das Evangelium Pseudo-Matthaei zurückgehen, von dem sich in Engelberg zwei ältere Kopien befinden, eine in Cod. 2 (XII. Jahrhundert), die bis zum 25. Kap. reicht und eine in Cod. 44 (XIII. Jahrhundert), die noch das 24. Kap. umfasst.

<sup>2)</sup> Vgl. *Petrus de Natalibus*, Catalogus sanctorum (Lugduni, Stephan Gueynard 1508) S. 290 b: „Cuius (s. Katharinae) corpus ab angelis per aera sublevatum et itinere dierum viginti ad montem Synay in momento devectum ibique honorifice tumulatum est vj kal. Decembris. Ex cuius tumulo oleum indefinenter emanat, quod cunctorum debiliū membra sanat.“

<sup>3)</sup> Abgeb. in *l'art ancien à l'exposition nationale suisse 1896*, Pl. 14.

<sup>4)</sup> Das gebadete Christkindlein erscheint öfters in den Visionen der Schwestern von Töss und ist überhaupt ein dem klösterlich-mystischen Gedankenkreis des XIV. Jahrhunderts vertrautes und beliebtes Motiv. — Vgl. *Bächtold*, *Gesch. der deutsch. Litteratur in der Schweiz* S. 218.

auch die Auffindung im Tempel innerhalb eines S komponiert („in das S als unser herre in der synagoge sas und únsere vröwe in sùchte“). In der obern Schlingung sitzt der Christusknabe in rotem weissgeblütem Kleide unter den disputierenden Schriftgelehrten, unten erkundigt die (gekrönte) Mutter sich bei drei auf den Tempelstufen sitzenden Juden anscheinend vergeblich nach dem Verbleib des Vermissten. Der Psalmanfang EXVL TATE DEO zeigt in der Initialfüllung den mit dem Judenhut bedeckten Moses, dem im brennenden Dornbusch der Herr erscheint („In daz E als únsere herre in der brúnnenden studen sas“). Der Initial CANTATE DOMINO CANTICVM ist mit der „virga Yesse“ geschmückt. Aus der Brust des schlafenden Ahnherrn wächst der goldene Stamm, in dessen Wipfel Maria mit dem Kinde tront. Höchst charakteristisch für den Gedankenkreis, dem diese Illustrationen angehören, ist endlich der letzte Prachtinitial. Die Vorschrift lautete „In daz D als únsere herre sin vúnf wunde zeigte sinem vatter und únsere vröwe ir brúste“; oben sieht man Gott Vater im goldenen Gewölke, unten Christus und Maria genau in der angegebenen Situation<sup>5)</sup>.

Die übrige Ausstattung des Bandes entspricht dem Cod. 62. Nur ist die zweite Art von Initialen, die in mehrfarbigen, partiell lavierten Federzeichnungen bestehen, hier zahlreicher vertreten und hübscher durchgeführt. Der Mittelpunkt dieser Buchstaben ist stets mit Fabelwesen oder heraldischen Tieren ausgesetzt. (Fig. 115.) Unter den Drölerien ragt durch seine Grösse ein drachenschwänziger Teufel hervor, der mit der einen Hand gen Himmel, mit der andern auf die Psalmworte weist: „Ut quid Deus repulisti in finem?“

Wie bereits erwähnt, ist der Kunstwert dieser Schildereien nicht sehr gross. In keiner Hinsicht reichen sie an ihre Vorbilder heran. Die Figuren sind unbeholfen, roh und oft äusserst schlecht proportioniert; konventionelle Gesten müssen den Ausdruck vertreten, der in den durch grelles Wangenrot verunstalteten Gesichtern beinahe völlig mangelt. Die ganze Technik ist handwerklich unfein, was sich besonders auch in dem ornamentalen Schnörkelwerk äussert. Das Kolorit ist grell und bunt; auf dem glänzenden Goldgrund sind die ungebrochenen Farben, — ein tiefes Rot, Dunkelblau, Ockergelb, Schwefelgelb, Rosaviolett, Weiss mit gelbbraunem Schatten, Dunkelgrün und das gotische Blassgrün — ohne viel Gefühl für Harmonie zusammengestellt und die groben schwarzen Konturen vermehren den Eindruck des Dilettantischen. Dagegen ist, wie bei fast allen Werken jener Zeit, ein ausgesprochener Sinn für gute Raumverteilung vorhanden und in den Initialen sind die figürlichen Motive oft in einer Weise in das kalligraphische Rahmenwerk eingefügt, die hohe Anerkennung verdient.

Architektonische Rahmen sind ganz vermieden und architektonische Motive finden wir ausser bei den mit Masswerkrosetten verzierten Krippen und

<sup>5)</sup> Das Motiv findet sich auch sehr hübsch auf dem gestickten Rückenschild eines flandrischen Chormantels (XV. Jahrh.) im hist. Museum Bern Nr. 308. Vgl. *Stammler*, der Paramentenschatz im hist. Museum zu Bern. Taf. S. 96.



Fig. 116. Costümproben aus Cod. 60 u. 62 ( $\frac{1}{3}$  O.-G.).

beachten. Der in beiden Bänden fast genau wiederkehrende Grabeswächter ist vom Kopf bis zu den Füßen in den Ringelpanzer eingehüllt, über den sich ein langer ärmelloser Waffenrock von gelber Farbe legt. In Cod. 62 vervollständigen stahlblaue Handschuhe und Schuhe, anscheinend aus Eisenplatten diesen Anzug; in Cod. 60 sehen wir grosse Rädersporen an die vom Panzergewebe umhüllten Füße geschnallt und über die enganschliessende Panzerkappe stülpt sich ein spitzes Bassinet. Der nebenstehende, dem Schläfer als Unterlage dienende goldene Glockenhelm zeigt die auf Siegeln seit dem Ende des XIII. Jahrhunderts übliche hohe Wölbung. Bei den Häschern finden wir konische Stahlhauben, andere haben den weissen Judenhut auf das Hersenier gesetzt. Sonderbar ist der einem heraldischen Flug ähnelnde blaue Kopfschmuck des einen Geisslers, der in beiden Bänden wiederkehrt. Dem Hohenpriester, dem h. Joseph und Joseph von Armia-thäa ist eine sonderbare seitlich in zwei runde Gipfel auslaufende Spitzmütze von roter oder rosa Farbe eigen.<sup>1)</sup> — Die halblangen Leibbröcke sind häufig

<sup>1)</sup> Eine ähnliche Kopfbedeckung haben wir bereits oben S. 130 bei der frowinischen Figur eines Propheten notiert. Uebrigens wird diese Kopfbedeckung in Bildwerken des

dem mit schuppenartiger Marmorierung versehenen Sarkophag des Auferstandenen bloss in dem auf Seite 162 reproduzierten Marienbilde des Cod. 62. Die mit Nasen ausgesetzten Spitzbögen sind dort mit stark vereinfachten Krappen besetzt und enden in kohlkopfartige Bekrönungen oder lilienförmige Kreuzblumen. Die Landschaft wird in der typischen Weise durch den Boden und bunte Bäume angedeutet; als spezielle Eigentümlichkeit sind dagegen die flockigen Wolken hervorzuheben.

Der Wert der Kompositionen liegt zunächst in ihrem gedanklichen Inhalt, sodann in der kostümgeschichtlichen Ausbeute, die sie gewähren. In letzterer Beziehung sind zunächst die Kriegergestalten auf den beiden Auferstehungs-

quergestreift, bei den Beinlingen ist stets das mi-parti derart durchgeführt, dass jedes Bein eine besondere Farbe zeigt; auch schräg gestreifte Hosen kommen vor (vgl. Fig. 116).

All diese kostümlichen Merkmale weisen auf die erste Hälfte, genauer vielleicht in das dritte Jahrzehnt des XIV. Jahrhunderts und diese Datierung findet indirekt eine Bestätigung durch die nachgehends in den Kalenderteil eingetragenen Namen von Engelberger Nonnen, die höchst wahrscheinlich zu denen gehören die der Pestepidemie von 1348 zum Opfer fielen.<sup>1)</sup> — Demnach haben auch diese Bilderpsalter, wie die vorhergehenden dem Gebrauche des Nonnenkonventes gedient. Der Gebrauch der deutschen Sprache für die dem Maler erteilten Vorschriften dürfte vielleicht sogar als ein weiterer Hinweis auf die Entstehung dieser Miniaturen im Frauenkloster selber angeführt werden.

Während damals das Männerkloster infolge des grossen Brandes vom Jahre 1306 und der politischen Verhältnisse zusehends im Niedergang be-

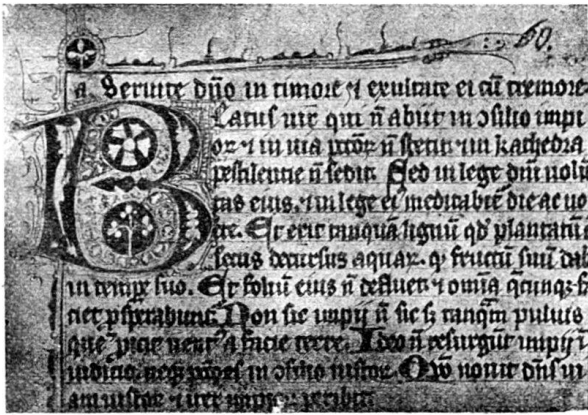


Fig. 117. Aus Cod. 105 (ca.  $\frac{2}{3}$  O.-G.).

griffen war und im Jahre 1330 vorübergehend unter die Verwaltung des Einsiedler Abtes gestellt werden musste, hatte das Frauenkloster, unter der speziellen Förderung der Königin Agnes seine höchste Blüte erreicht. Im Jahre 1325 hatten am gleichen Tage nicht weniger als 139 Jungfrauen den Schleier genommen und im Jahre 1345 wiederum 90 auf einmal. Ueber die Pflege des mystischen Lebens daselbst haben wir einige anderweitige Spuren in den Bänden 85 und 94 a<sup>7</sup> der Stiftsbibliothek, sowie in den spätern Handschriften 125 und 339 u. a. m.<sup>2)</sup> Die Annahme, dass die künstlerische Thätigkeit an die Frauen übergegangen, würde somit mit den Verhältnissen völlig im Einklang stehen.

Auf das Frauenkloster weisen auch alle übrigen künstlerisch ausgestatteten Engelberger Manuskripte jener Zeit, lauter Chorpssalter und Breviere.

XIV. Jahrhunderts besonders S. Josef häufig zuerteilt (vgl. z. B. die Wandgemälde der Galluskapelle von Oberstammheim, Mitt. der antiquarischen Gesellschaft in Zürich LXIII. S. 264 und Taf. I und IV.)

<sup>1)</sup> Cod 60 zum 22. Juni: Soror Anna Greppera, 9. Okt.: Soror Mechteld von Stöken. Das Engelberger Nekrologium verzeichnet den Tod der Anna de Greppen zum 26. Nov., jener der „soror Mechtild in Stoken n. c.“ zum 10. Oktober. Vgl. Gfd. XXVI. S. 265 und 279. — Cod. 62 zum 19. Januar: Soror Margreta zem Brunnen obiit.

<sup>2)</sup> Einwirkungen von Töss, das ein Mittelpunkt jener Richtung war, und Königsfelden werden durch die Beziehungen zur Königin Agnes sehr wahrscheinlich

Sie rühren von verschiedenen Händen her. Am feinsten sind die gotischen Zierbuchstaben in den gleichartigen um 1340 vollendeten Bänden 105 und 109, wo sie sich unverkennbar direkt an Cod. 6 anlehnen<sup>1)</sup>. (Fig. 117.) Freilich sind diese blau, rot, grün und violett gezeichneten Initialen, dem Quartformat des Bandes entsprechend, in reduziertem Verhältnis ausgeführt.

In den von anderer Hand geschmückten Bändern, 101 und 106 ist der direkte oder indirekte Einfluss von Cod. 6 ebenso unverkennbar. Doch ist an den Buchstabenkörpern Gold zur Verwendung gelangt und das kalligraphische Schnörkelwerk umrahmt oft oben und unten die Seite. Die Ausführung ist dagegen roher und flüchtiger. Noch dilettantischer und überladener, im übrigen aber den beiden ebengenannten so nahe verwandt, dass man an den gleichen Miniator denken möchte, ist Cod. 100. Gold ist hier nicht verwendet. Charakteristisch für diese ganze Gruppe sind die aus Cod. 6 entlehnten, meist mit Treffelblättern gefüllten Rundmedaillons. Ähnliche nur in rot und blau ausgeführte, mit palmettenartigen Pflanzenmotiven ausgefüllte Initialen zeigt auch das Brevier Cod. 99; hübsche kleinere Zierbuchstaben enthalten die Bände 335, 156 und 132.

\* \* \*

Die Mitte des XIV. Jahrhunderts ist als der Endtermin der Engelberger Miniaturen- und Kalligraphenschule anzusetzen, vielleicht steht das Erlöschen dieser traditionellen Kunstübung im Zusammenhang mit der Pestepidemie des Jahres 1348, die den damals nicht grossen Personalbestand des Männerklosters um zwei Mönche und fünf Schüler verminderte und im untern Kloster innerhalb von drei und einhalb Monaten 116 Nonnen hinwegraffte.

Zwar hat der treffliche Abt Rudolf Stüelinger (1360—1398) der Bibliothek noch seine eifrige Sorge zugewandt. Unter ihm sind nicht nur eine Reihe von teilweise künstlerisch ausgestatteten Handschriften erworben worden<sup>2)</sup>, sondern seine Conventualen waren selbst fleissig mit Bücherabschreiben beschäftigt.

Doch entbehren diese zumeist auf den Exposituren des Klosters geschriebenen Bände durchschnittlich jeden Schmuckes. So der von dem spätern Abte Walther Mirer am 17. Juli 1381 in Küsnacht vollendete Cod. 262 und die Mehrzahl der in Stans entstandenen Abschriften des dortigen Pfarrers

<sup>1)</sup> Im Kalenderteil des Cod. 105 verzeichnet eine andere Hand zum 29. März den „Dominus Hartmannus dictus Meyer (de Stans) miles († ca. 1337), ferner einige Namen von Nonnen, zum 7. Juli den Landammann Johannes von Attinghausen († 1358 oder 1359) etc.

<sup>2)</sup> So wurde 1366 die hübsche Handschrift der Summa confessorum Cod. 30 um 14 Gulden aus der Hinterlassenschaft des Dekans Johann von Luzern erworben. Im Jahre 1380 schenkte Joh. Fricker der alte Stadtschreiber von Luzern den Nonnen einen selbstkopierten mystischen Traktat Cod. 125, 1396 Claus Schuolmeister, der alte Schreiber von Luzern Cod. 339 eine Abhandlung über das Leiden Christi etc.

und spätern Klosterpriors Johann von Bolsenheim. Nur Cod. 121 vom Jahre 1374, dessen Engelbergische Herkunft sehr wahrscheinlich ist, zeigt ein mit farbiger Blumenbordüre und grösserem Initial verziertes Titelblatt, und einzelne Bände der von Bolsenheim ums Jahr 1385 geschriebenen Postillen des Nikolaus von Lyra <sup>1)</sup> besitzen einige grössere und kleinere Zierbuchstaben, denen jedes lokale oder individuelle Gepräge fehlt.

Der vierte Band des letzteren Werkes ist zudem mit verschiedenen Rekonstruktionsplänen des Salomonischen Tempels und mit zwei ganzseitigen lavierten Federzeichnungen zu Ezechiel Kap. I ausgestattet.



Fig. 118. Illustration zu Ezechiel I. aus Cod. 249 S. 3 a (Höhe des Originals 28,5 cm).

Die erste dieser Illustrationen zeigt auf farblosem Grunde über dem gelben speichenlosen Rad die kreuzförmig vereinten Evangelistensymbole. Darüber wölbt sich ein gewölkter und mit roten Sternen besäeter Halbkreis auf welchem sich ein kleinerer Bogen erhebt, der dem mit Szepter und Reichsapfel versehenen Christkind zum Tron dient (Fig. 118). Das zweite Bild wiederholt die Situation genau, nur stehen hier die apokalyptischen Tiere in Parade-stellung neben einander, als ob sie im Begriffe stünden, durch den Reif zu

<sup>1)</sup> Cod. 246–250.

springen: die Wirkung ist von unwiderstehlicher Komik. Irgend welcher Zusammenhang dieser Miniaturen mit frühern Engelberger Werken ist nicht vorhanden und es ist darum nicht ausgeschlossen, dass diese in Stans geschriebenen Bände von einem handwerklichen Laienmaler illustriert sind.<sup>1)</sup>

Mit dem XV. Jahrhundert verschwinden alle Spuren eigenen Kunstbetriebs in der Klosterbibliothek, denn das rohe Bild des Abtes Ulrich Stalder vom Jahre 1480 in Cod. 327 kann man doch nicht darunter zählen.<sup>2)</sup>

Am Schlusse dieser Arbeit fühle ich mich verpflichtet dem Stiftsbibliothekar in Engelberg, hochw. Herrn P. Subprior Gregor Jakober und seinem Vorgänger P. Benedikt Gottwald für die weitgehendste Förderung dieser Studien meinen Dank öffentlich zu bezeugen und ebenso meinem Freunde P. Ignaz Hess, für seine thätige Mitarbeit bei den photographischen Aufnahmen, die nicht zum geringen Teil aus seiner Camera hervorgegangen sind.

<sup>1)</sup> Es würde sehr nahe liegen, auch in den um 1381 entstandenen Wandgemälden der Kapelle S. Nikolaus bei Kerns (vgl. meine Publikation im Gfd. LII, S. 307 f. und Taf. I—XII) engelbergische Einflüsse zu suchen, da diese Kapelle dem Kloster inkorporiert war. Wirklich zeigen sowohl die Architekturformen, als einzelne ganze Kompositionen (Verkündigung, Dreikönige, Palmritt, Kreuzabnahme) eine grosse Uebereinstimmung mit den Bildern des Cod. 60 und 62. Aber diese Uebereinstimmung ist doch nur derart, dass sie keinen Schluss auf ein direktes Abhängigkeitsverhältnis erlaubt und durch die bekannte aber immer noch zu wenig untersuchte Verbreitung biblischer Kompositionsschemen genügend erklärt werden kann. Vgl. oben S. 161 Anm. 1. Der Einfluss dieser gangbaren Typen reichte auch auf das litterarische Gebiet hinüber, wie die von *Mone* (Schauspiele des Mittelalters I S. 204 ff) aus einer Konstanzer Handschrift des XIV. Jahrh. herausgegebene Marienklage in ihren anschaulichen Schilderungen zeigt.

<sup>2)</sup> Vgl. meine Kunst- und Architekturdenkmäler Unterwaldens.





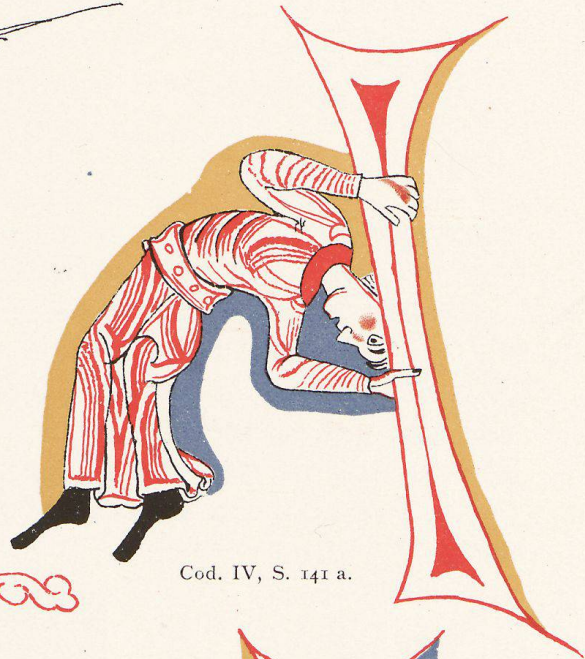
Aus Cod. 61, Seite 5<sup>b</sup> und 6<sup>a</sup>.



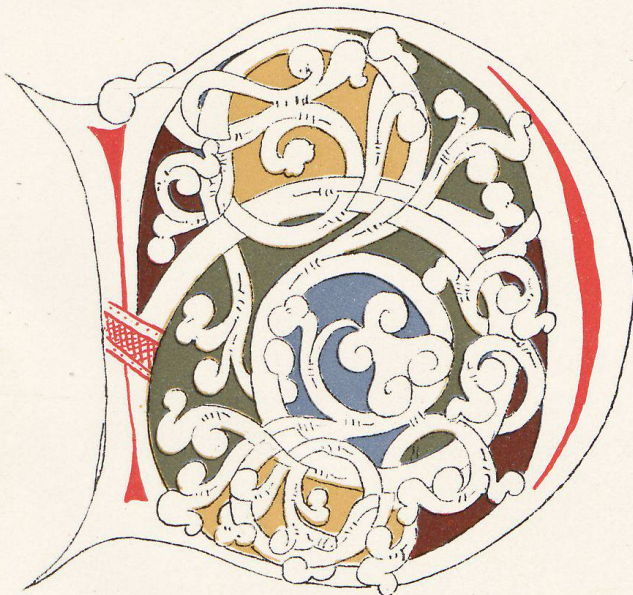
Probe aus Cod. 6. (Höhe des Originals 368 mm.)



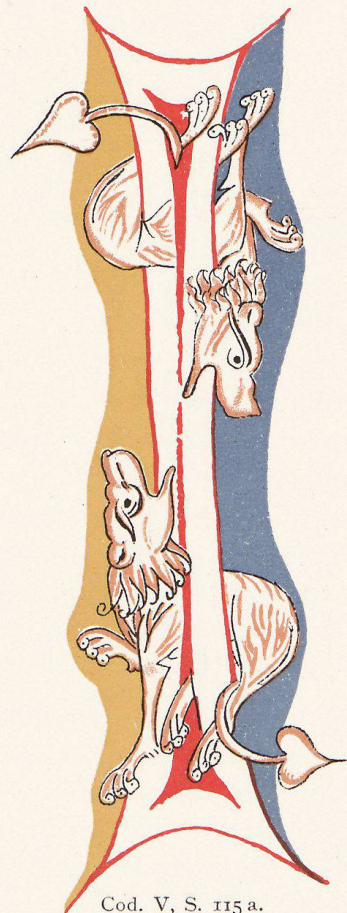
Cod. III, S. 44 a.



Cod. IV, S. 141 a.



Cod. III, S. 5 a.



Cod. V, S. 115 a.

Frowin-Initialen.