

Zeitschrift: Freiburger Geschichtsblätter
Band: 34 (1939)

Artikel: Die Miniaturen in den Handschriften der ehemaligen Bibliothek von Altenryf
Autor: Matt, Joseph
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-336751>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 06.10.2024

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

Inhaltsverzeichnis

	Seite
Verzeichnis der Abbildungen	5
Vorwort.	7
Einleitung.	9
Die Biblia Sacra L. 71	16
Die Miniaturen.	18
Beschreibung der Initialminiaturen	10
Sancti Augustini Ennarratio in Psalmos L. 2.	49
Breviarium für die erste Jahreshälfte L. 65	52
Leben der Heiligen L. 293	52
Missale L. 305	53
Literaturverzeichnis	58
Bildtafeln	

Verzeichnis der Abbildungen

- Abb. 1 Schöpfung.
» 2 Gott spricht zu Moses.
» 3 Moses, Wasserwunder.
» 4 Auszug des Elimenech.
» 5 Anna und Heli.
» 6 Sauls Tod.
» 7 David und Abisag.
» 8 Isaias.
» 9 Jeremias.
» 10 Jonas.
» 11 Habakuk.
» 12 Aggäus.
» 13 Blendung des Tobias.
» 14 Tod des Holofernes.
» 15 Wiederaufbau Jerusalems.
» 16 Judas, der Makkabäer.
» 17 David.
» 18 « dass ich nicht sündige mit meiner Zunge ».
» 19 Der Tor.
» 20 David im Wasser.
» 21 Davids Glockenspiel.
» 22 Christus.
» 23 Mathäus.
» 24 Markus.
» 25 David (Berner Bibel).
» 26 David (Berner Bibel).
» 27 Initiale C aus Augustini Ennarratio.
» 28 Initiale P aus Augustini Ennarratio
» 29 Initialen V und P aus dem Missale L. 305.

T. c.

VORWORT

Die vorliegende Arbeit wurde angeregt durch meinen verehrten Lehrer, H. Prof. Dr. Heribert Reiners, dem der Verfasser auch zu grossem Dank verpflichtet ist für die Wegleitung in dem besonderen Forschungsgebiet. Des Weitern schuldet er aufrichtigen Dank den Leitern der öffentlichen Bibliotheken; der Universitätsbibliothek zu Freiburg, welche die Restbestände der Altenryfer Bibliothek bewahrt und dem Verfasser in weitgehendem Masse entgegen kam, der Universitätsbibliothek zu Lausanne, den Universitätsbibliotheken zu Basel und Bern und der Kantonalbibliothek Luzern, die reiches Vergleichsmaterial boten. Nicht zuletzt dankt der Verfasser den Herausgebern der «Freiburger Geschichtsblätter», die mit dieser Veröffentlichung seine Arbeit sicher den Hauptinteressenten, den Freunden und Kennern der Freiburger Geschichte, vermitteln.

Die Miniaturen in den Handschriften der ehemaligen Bibliothek von Altenryf

von

Dr phil. Joseph Matt

EINLEITUNG

Wilhelm von Glane hatte im Jahre 1127 durch den Meuchelmord in der Kirche von Payerne Vater und Bruder verloren. Da er kinderlos war, entschloss er sich, auf eigenem Grund und Boden ein Kloster zu gründen und dorthin sich zurückzuziehen¹. Zur Ausführung seines Planes wandte er sich an die Cisterzienserabtei Chertieu in Burgund, eine junge Gründung von Clairvaux. Von dort sandte man zwölf Mönche, die nach der Ordensregel erforderliche Mindestzahl, die am 25. Februar 1138 die neue Gründung bezogen. Das erste Kloster stand ein wenig nördlich von der heutigen Anlage, auf der Anhöhe von St. Loup, während das jetzige Kloster etwas später entstand.

Wilhelm von Glane stattete seine Stiftung mit Grund und Boden aus, um den Mönchen die Erfüllung ihrer Ordensregel, die Gebet und Handarbeit vorschreibt, zu ermöglichen. Doch hätte seine Schenkung auf die Dauer den materiellen Bedürfnissen eines Klosters nicht genügen können. Aber sein Beispiel ermunterte die umliegenden Herren zu weiteren Vergabungen an Land, so dass bereits in der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts das Kloster über ausreichenden Grundbesitz in unmittelbarer Nähe, über

¹ Für die Geschichte des Klosters s. R. Pittet: *L'Abbaye d'Hauterive au moyen âge* (Archives de la Société d'Histoire du canton de Fribourg XIII, 1934).

Alpweiden im Gebiet des Schwarzsees und bei Charmey, sowie über Weinberge im Waadtland verfügte. Die Ordensregel verpflichtete Mönche und Laienbrüder zu eigenhändiger Bearbeitung ihrer Domänen, was besonders in den ersten Jahrzehnten des Bestehens streng befolgt wurde. In den verschiedenen Gehöften des Klosters wurde nach der Rodung des Landes Landwirtschaft und Viehzucht getrieben, wobei die Schafzucht besonders gepflegt wurde.

Seit dem späteren 13. Jahrhundert änderte sich die wirtschaftliche Lage. Die Bodenschenkungen hörten auf, und das Kloster war gezwungen, weiteres Gebiet käuflich zu erwerben. Durch die Befreiung von Steuern, Zehnten und Zöllen, die ihm der Gründer Freiburgs, Herzog Berthold von Zähringen, verliehen hatte und die von den Bischöfen von Lausanne anerkannt und von den Päpsten jeweils bestätigt worden war, war das Kloster besonders begünstigt. Aber die Ausweitung des Besitzes brachte naturgemäss einen Wandel im ökonomischen Betrieb, weil es den Klosterinsassen nicht mehr möglich war, die ausgedehnte landwirtschaftliche Arbeit und den Weinbau allein zu besorgen. Es mussten Laienkräfte eingestellt werden, was eine grundsätzliche Abweichung von der alten Ordensregel bedeutete. Gleichzeitig beobachtet man eine ständig fortschreitende Abweichung von der ursprünglichen Einfachheit im Bau von Kloster und Kirche und in der Ausstattung.

Unter dem Abt Peter von Affry erlebte das Kloster in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts einen so bedeutenden wirtschaftlichen Aufschwung, dass ihm nun auch die Mittel zur reicheren Umgestaltung und Ausstattung des Klosters zur Verfügung standen.

Beim ersten Bau auf der Anhöhe handelte es sich um eine vorläufige Anlage, die daher in Ausmassen und Gestaltung sehr bescheiden war. Die Vollendung des endgültigen grossen Klosterbaues setzte Rahn auf Grund einer Weihurkunde in das Jahr 1142. Doch bezieht die neueste Forschung die Urkunde auf die Weihe der Kirche

in jener vorläufigen Anlage und lässt den Neubau 1160-1170 entstanden sein. Die Kirche wurde als dreischiffige Anlage mit östlichem Querschiff, quadratischem Chor und je zwei seitlich an ihn angelegten Kapellen nach dem im Orden üblichen Schema errichtet. Da der Orden in seiner geistigen Richtung gegen den Reichtum der Cluniacenser sich wandte, musste auch die architektonische Gestaltung der Kirche und des Kreuzgangs in solchem Geiste der grössten Einfachheit errichtet werden. Daher der Verzicht auf jede künstlerische Ausschmückung, die in der Ordensregel als weltliche Ablenkung abgelehnt wurde.

Mit dem wirtschaftlichen Aufschwung machten sich jedoch auch in Altenryf, bei gleichzeitiger Lockerung der Ordensregel, die Bedürfnisse nach künstlerischer Bereicherung des Gotteshauses geltend. So liess der Abt Peter Rych den ursprünglich wie das Schiff mit Halbtonne gedeckten Chor in den Jahren 1323-1328 mit Rippengewölben versehen, liess in die Stirnwand ein grosses Fenster brechen, das mit reichen Glasmalereien geschmückt wurde. Auch die umfangreichen Fresken in den Seitenschiffen und den Kapellen, die im 15. und 16. Jahrhundert entstanden, zeigen, wie sehr die ursprüngliche Forderung der Einfachheit fortschreitend mehr ausser Acht gelassen wurde. Deutlicher aber noch tritt dieser andere Geist hervor in den ungewöhnlich reichen Chorstühlen, die in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts in je zwei langen Doppelreihen erstellt wurden. Dazu kamen die Grabmäler der Wohltäter des Klosters, das sich wie kein anderes des Freiburger Landes der besonderen Gunst der zahlreichen Feudalen erfreute und die an diesem geweihten Orte gerne ihre letzte Ruhestätte suchten. Stattliche Grabmäler in Kirche und Kreuzgang erstellten sie oder begnügten sich mit Wappen, die auf die Wände des Kreuzganges gemalt, der mit dem übrigen malerischen Schmuck sich früher ungewöhnlich farbig dargeboten haben muss. Auch er war völlig umgestaltet worden, und an die Stelle der ursprünglichen einfachen flachen Holzdecke waren reiche Gewölbe getre-

ten, und die Arkaden wurden mit dem heutigen Masswerkschmuck von seltener Mannigfaltigkeit bekrönt.

Man möchte nun von vorneherein annehmen, dass solche Freude an der reicheren Ausstattung von Kloster und Kirche sich auch im Schmuck der Bücher ausgewirkt habe, und dass auch die Bibliothek des Klosters Zeugnisse für die Wandlung der Gesinnung biete. Aber das, was erhalten ist, steht in fast überraschendem Gegensatz zu dem Uebrigen. Wir wissen wenig über die Bibliothek von Altenryf im allgemeinen, vielleicht hat sie nie grössere Bedeutung erlangt. Zudem wurde sie vermutlich wiederholt von Unglücksfällen betroffen, welche die Bestände mehr oder weniger gelichtet haben könnten, wenn auch Nachrichten darüber fehlen. Im Jahre 1387 plünderten die Berner das Kloster, wobei es unbekannt ist, wie weit die Bibliothek in Mitleidenschaft gezogen wurde. Ebenso, ob bei dem Ueberfall durch die feindliche Schar im Savoyer Krieg, 1448, wobei den Heiligenfiguren die Köpfe abgeschlagen wurden, auch etwa die Chorbücher zu Schaden kamen. Ferner ist nichts überliefert, ob bei dem Brande, dem 1578 ein grosser Teil der Klostergebäude zum Opfer fiel, die Bibliothek von dem Unglück betroffen wurde, was man doch vermuten möchte. Dann kam im Jahre 1848 die Aufhebung des Klosters, wobei man es offenbar der Bibliothek gegenüber an Interesse und Sorgfalt fehlen liess. Denn sonst hätten mit andern Büchern nicht zwei der wichtigsten verschwinden können, der Liber donationum, und das Necrologium. Ersteres wurde jedoch später in englischem Privatbesitz aufgefunden und ist heute in der preussischen Staatsbibliothek in Berlin. Wenn von der ganzen Bibliothek heute nur noch gegen hundert Bände erhalten sind, die sich in der Freiburger Kantonsbibliothek befinden, so kann das nur einen Rest des ursprünglichen Bestandes darstellen, selbst wenn dieser nie zu grösserem Umfang ausgebaut worden wäre, und die erwähnten Unglücksfälle die Bibliothek stark gelichtet hätten.

Man darf jedoch nicht ausser Acht lassen, dass bei den Cisterziensern die Geisteswissenschaften stets eine geringere Pflege gefunden haben als bei den Benediktinern, dass in der Regel des hl. Bernhard in bewusstem Gegensatz zu jenen Gebet und Handarbeit in den Vordergrund gestellt sind¹. « Ordo noster est studere silentio, exerceri jejuniis, vigiliis, orationibus, operi manum et super omnia excellentiorem vitam tenere, quae est caritas », heisst es in einem Briefe des hl. Bernhard, während man in der Regel liest: « Tunc veri monachi sunt, si labore manuum suarum vivunt ». Die Generalkapitel des Ordens befassen sich in der Frühzeit nur mit Fragen der Liturgie, Disziplin, Askese und Verwaltungsangelegenheiten, aber man hört nichts von Studien und einer wissenschaftlichen Ausbildung. Erst seit Papst Benedict XII., der selbst ein Cisterzienser war, gewannen seit dem 14. Jahrhundert auch Wissenschaft und Studium grösseren Raum im Ordensleben. Die Generalkapitel von 1387 und 1405 forderten, unter Androhung gar der Excommunication und Absetzung des Abtes, dass jedes Kloster von mindestens zwölf Mönchen einen zum Studium nach Paris entsende. Und es blieb nicht nur bei dieser Vorschrift. Denn der Abt von Haut-Crêt, der der Bestimmung nicht gefolgt war, wurde vom Generalkapitel von 1403 strengstens verwiesen und musste sich innerhalb von dreissig Tagen verantworten, andernfalls würde sein Kloster mit dem Bann belegt². Auch der Abt von Altenryf wurde im gleichen Sinne wiederholt verwarnet³, obwohl doch Altenryf eigentlich

¹ Ueber die Ordensregel s. D'Arbois de Jubainville: *Etude sur l'état intérieur des abbayes cisterciennes*, Paris 1858; H. Rüttimann: *Der Bau- und Kunstbetrieb der Cisterzienser unter dem Einfluss der Ordensgesetzgebung im XII. Jahrhundert*. Diss. Freiburg (Schweiz) 1911.

² M. Meyer: *Notice historique sur la Bibliothèque cantonale de Fribourg II. Bibliothèque d'Hauterive* (Archives de la Société d'Histoire du canton de Fribourg V, 1858), S. 223.

³ Pittet: a. a. O., S 112 ff.

nicht von dieser Vorschrift betroffen wurde, da es nicht die Mindestzahl der Mönche aufwies, zählte es doch im 15. und 16. Jahrhundert kaum zehn Mönche.

Wie anspruchslos man gleichwohl noch lange den Wissenschaften gegenüber blieb, zeigt eine Verordnung des Generalkapitels vom Jahre 1432, dass in jedem Kloster oder wenigstens in jeder Provinz ein Mönch sein müsse, der die Novizen mit den Anfangselementen der Wissenschaft vertraut mache.

Dementsprechend mögen auch die Bibliotheken vielfach eine untergeordnete Rolle gespielt haben. Für Altenryf sind wir durch die erhaltenen Rechnungen in etwa unterrichtet über den Ausbau¹. Es ist bezeichnend, dass diese sehr genauen Rechnungen, die bis zum Jahre 1411 zurückgehen, vor der Mitte des 17. Jahrhunderts keine Ausgabe verzeichnen für den Ankauf von Büchern mit Ausnahme von Missalien und Psalterien. In einem genauen Verzeichnis der beweglichen Güter des Klosters von 1578, das nach dem Tode des Abtes Mülibach aufgestellt wurde, findet sich nichts, was auf das Bestehen einer Bibliothek hinweist.

Als der eigentliche Begründer der Bibliothek von Altenryf wird mit Recht der Abt Wilhelm Moenat hervorgehoben, der 1616 bis 1640 dem Kloster vorstand. Unter ihm erst hören wir von einer grösseren Ausgabe für den Ankauf von Büchern. Das Generalkapitel widmete aber erst im 18. Jahrhundert den Bibliotheken seine besondere Aufmerksamkeit, indem es verlangte, dass in jedem Kloster des Ordens unmittelbar eine Bibliothek einzurichten sei, falls noch keine vorhanden, dass ein eigener Bibliothekar zu bestimmen sei in jedem Hause, und dass jeder Abt jährlich eine bestimmte Summe, deren Höhe sich nach den Einkünften des jeweiligen Klosters richte, für die Bibliothek bereitzustellen habe.

Wann nun in Altenryf eine eigene Schreibstube ein-

¹ M. Meyer: a. a. O., S. 224.

gerichtet wurde, um die Handschriften zu kopieren, weiss man nicht. Eine grössere Bedeutung kann diese schon bei der so geringen Zahl von Mönchen nie gehabt haben. So mag man sich damit begnügt haben, vielleicht nur einen aus dem kleinen Kreise mit dem Abschreiben zu betrauen, der diese Arbeit, die nur für den geringen Hausbedarf war, allein bestreiten konnte. Und das konnte schon im 12.-13. Jahrhundert sein.

Selbstverständlich war die Anlage der Bibliothek von Altenryf für den Ordensdienst bestimmt. Man erkennt das in der klaren Gruppierung der Werke nach den Gesichtspunkten der mönchischen Betrachtung, des Chordienstes und des Predigeramtes. Nach der gründlichen Untersuchung Bertonis bedarf es hier dazu nur einiger Hinweise¹.

Der Betrachtung dienten in erster Hinsicht die Heiligenleben, die denn auch verhältnismässig zahlreich vorhanden sind (L 35, 70, 157, 293, 311/12, 306). Hinzu kommen zwei Ausgaben von Voragine's *Legenda aurea*. Dass in diesen Sammlungen die Heiligen des Ordens, vor allem die *Vita Sancti Bernardi*, im Vordergrunde stehen, kann nicht überraschen.

Für den Chordienst waren die verschiedenen Missalien und Breviarien. Ein Missale, das vor 1200 entstanden ist, wurde vielleicht aus dem Mutterkloster mitgebracht als Unterlage für spätere Eigenschriften (L 158). Im Ganzen sind uns aus der Bibliothek fünf Missalien erhalten.

Für den Predigtendienst war sodann die stattliche Reihe der « *Sermones* » bestimmt. Ein Hauptförderer der jungen Bibliothek, Wilhelm von Rechthalten, war später als berühmter Prediger in Deutschland tätig und zuletzt Superior im Kloster Kappel².

Dass die Mönche gelegentlich auch von auswärts Bücher in ihre Bibliothek brachten, ist durch das Ordi-

¹ G. Bertoni: *Notice sur la Bibliothèque d'Hauterive aux XII^e et XIII^e siècles*. (Revue des bibliothèques, 1908).

² Meyer: a. a. O., S. 227.

narium Cisterziense erwiesen, das im Jahre 1451 Konrad Flandenschrödt schrieb, und in den Restbeständen der Bibliothek erhalten ist.

Man hat auf das Fehlen der alten Klassiker hingewiesen, was sich aber aus der Ordensregel und ihrer Zurückhaltung in der Beschäftigung mit weltlichen Dingen erklären könnte. Um so mehr befremdet es, in der Bibliothek ein Exemplar vom Lancelots Arthus Roman zu finden.

Die Bestände der späteren Jahrhunderte wachsen allmählich aus dem engeren Bereich der klösterlichen Welt des Chor- und Predigtendienstes hinaus in geschichtliche, rechtliche und wirtschaftliche Bereiche. Listen der Aehte werden oft geistlichen Werken angefügt, und im 18. Jahrhundert unternimmt Abt Lenzburg sein « Speculum Altariporum » als Sammlung der Urkunden des Klosters.

Für die vorliegende Untersuchung kommt aber weniger der Inhalt der Werke in Betracht als die künstlerische Ausschmückung, die ihnen gegeben wurde. Die Ausbeute ist sehr gering. Doch hebt sich aus den wenigen mit Bildschmuck ausgestatteten Handschriften doch ein Werk als weit überragend heraus, eine Bibelhandschrift, mit der sich die Untersuchung vor allem zu befassen hat.

DIE BIBLIA SACRA L. 71

Der stattliche Folioband war in zwei Holzdeckel gebunden, die mit weissem, doch sehr beschädigtem Schafleder überzogen waren und sich fast ganz vom Bande gelöst hatten. Die Handschrift ist deshalb im Jahre 1938 ganz neu gebunden worden, der alte Einband ist jedoch erhalten. Sein Rücken war später, wie bei allen andern Bänden der Klosterbibliothek, mit schwarzem Papier überzogen worden worauf das Bibliotheksignet geklebt wurde. Die Zugehörigkeit zur Bibliothek von Altenryf wird ausserdem in zweifacher Weise bestätigt. Einerseits durch den Vermerk auf

DIE MINIATUREN

Fast jede Seite der Handschrift ist mit drei bis vier kalligraphischen Majuskelninitialen geschmückt, oft steigert sich deren Zahl, je nach dem Einsetzen neuer Textabschnitte, bis sechs. Der Körper der abwechselnd in Rot oder Blau gemalten Buchstaben zieht sich meist über 4-5 Zeilen hinweg, während die kalligraphischen Schnörkel oft ganze Schriftkapitel begleiten und häufig in den unteren leeren Blattraum übergehen. In den Zwickeln der Schnörkelabzweigungen sitzen entweder pflanzliche Blattmotive oder Fratzen. Wenn der Buchstabe in Blau gegeben ist, wird für das Schnörkelwerk Rot verwendet und umgekehrt. Im Buch der Psalmen werden auch die einzelnen Versanfänge mit kleineren Initialen in doppelter Schriftgrösse versehen.

Den Hauptschmuck des Buches bilden aber die 60 Initialminiaturen mit figuralem Schmuck. Durch diese hebt sich die Handschrift nicht nur aus der bescheidenen Bücherei der Altenryfer Bibliothek heraus, sondern hat in der schweizerischen Buchmalerei der Frühzeit eine überragende Stellung, weshalb eine eingehendere Beschreibung der einzelnen Bilder berechtigt ist.

Nur bei dem ersten Bilde, der Erschaffung der Welt, weicht der Maler von der sonstigen Schmuckart ab und durchbricht das sonst von ihm streng eingehaltene Prinzip der Figuraldarstellung innerhalb des Buchstabens. Er erweitert hier das stabförmig breit ausgebildete I, das sich zwischen den beiden Textspalten über die Hälfte der Schriftspiegelhöhe ausdehnt, zu einer Illustration des Schöpfungsberichtes aus, der den ganzen oberen Rand in freier Anordnung ausfüllt (Abb. 1).

Als besondere Eigentümlichkeit der Grossinitialen schliesst neben der figuralen Darstellung im Buchstabenraum ein Schriftraum an, der den Initialtext, das erste

Wort mit Majuskeln fortsetzt (Abb. 1). So wird z. B. auf fol. 1 der Figuralbuchstabe F mit der Darstellung des schreibenden hl. Hieronymus im anschliessenden dekorativen Raum fortgesetzt mit (f)rater ambrosi, wobei rot und blau in den Buchstaben wechselt, das M und O unter ein langgezogenes A und R in kleineren Masstab gesetzt werden. Diese Anfangswörter mit der Majuskel-Grossinitiale werden in eigener Komposition dem Initialfeld angegliedert durch die gleiche Höhe, so dass sie als Fortsetzung des Figuralbildes und dessen ornamentaler Ergänzung erscheinen.

Während diese Fortsetzungen wechselweise in Blau und Rot gegeben sind, kommt in der Figuralinitiale selbst das auf einen Untergrund stark aufgetragene Blattgold, meist als Folie der Figur, als wirkungsvolles dekoratives Element hinzu. Das Blattgold wird auch vereinzelt, wie beim F auf fol. 1, für Längsbalken der Buchstaben verwendet. Gegen Ende des Bandes, im neuen Testament, tritt eine Vereinfachung der Grossinitialen ein, sei es, dass die farbige Wortfortsetzung fehlt oder nur mehr in vertikaler Anordnung an den Buchstabenkörper sich legt wie eine Randleiste, sei es, dass die figurale Ausschmückung fehlt und der Buchstabe mit Ornament gefüllt ist.

Mit Ausnahme der Schöpfungsgeschichte und der Miniatur auf fol. 197 v, die den Wiederaufbau Jerusalems in freier Komposition im untern Blattrand darstellt (Abb. 15), sind die Bildinitialen in einem Quadrat gegeben von 2,5-5 cm, was ungefähr 8-10 Schriftzeilen entspricht. Mit Einschluss der Wortfortsetzung nehmen die Initialen in den drei ersten Vierteln der Handschrift meist die ganze Breite der Textspalte ein. Später vereinfachen sich die Miniaturen meist zu gewöhnlichen Initialen auf geringerem Raum.

BESCHREIBUNG DER INITIALMINIATUREN

Fol. 1 r. Initiale F(rater ambrosi), mit Bild des hl. Hieronymus, 36 : 27 mm.

Der bärtige Heilige in faltenreichem weissem Gewand sitzt auf truhenartiger Bank vor einem Schreibpult, worauf die rechte Hand die Schriftrolle hält. Der Längsbalken des F, der in Gold mit blauem und rotem Perlstab den Text begleitet, endet unten in einer blauen Drachenfigur.

Fol. 3 r. Die Darstellung der Schöpfung als Fries des oberen Blattrandes, 200 : 35 mm (Abb. 1). Die Schöpfungsszenen, die sich von links nach rechts ziehen, sind abweichend von den übrigen Verzierungen fast als reine Federzeichnungen gegeben bis auf eine leichte blau-weiße Tönung der Wolken: 1. Akt, Gottvater, in langem faltenreichen Gewand und kreuzförmigem Nimbus, sitzt auf einem Wolkenthron und hält, wie zum Zeichen der Erschaffung von Himmel und Erde die Weltkugel in seiner Linken, die Rechte ist segnend erhoben. 2. Akt. Scheidung von Wasser und Land. Gottvater schreitet mit ausgestreckter Rechten durch das Wasser, zwischen dessen Wellen sich Fische bewegen. 3. Akt. Erschaffung der Pflanzen. Gottvater steht mit segnender Rechten hinter einer niedrigen Bodenwelle, hinter der zwei grosse Pflanzen aufwachsen, die eine mit blühenden Zweigen, die andere mit grossem Fruchtkolben auf beblättertem Stamm. 4. Akt. Gott erschafft die Himmelskörper. Er steht, ähnlich wie auf der vorigen Szene, nur ist die Linke vom Mantel gedeckt. Zu Seiten seines Hauptes in den bläulichen Wolken in Gold Sonne und Mond. 5. Akt. Die Erschaffung der Tiere. Nur in der Bewegung ein wenig abweichend, sonst wird die Figur des Schöpfers fast gleich wiederholt. Auf dem mit Fischen belebten Wasser zwei Enten, während in der Luft zwei grosse Vögel in gleicher Richtung davonfliegen. 6. Akt. Die Erschaffung Evas. Gottvater steht

segnend vor dem auf einem Erdhügel lang hingestreckten schlafenden Adam, aus dessen Leib Eva entsteigt, die Hände anbetend erhoben. Neben Adam, der mit seiner Linken den Kopf stützt, einige Tiere des Paradieses, wovon Hirsch, Löwe und Schaf kenntlich sind. 7. Akt. Gottvater ruht von seinem Werke aus. Wie auf der ersten Szene, erscheint er wieder frontal, die Rechte segnend erhoben, die Linke am Zingulum, unter den Füßen die Erdkugel. Die Initiale J zwischen den beiden Textspalten, mit Raute und Vierblatt verziert, durchschneidet oben die Genesisdarstellung.

Fol. 16. Initiale h(ic sunt), mit dem Bild von Jakobs Einzug in Aegypten (Exodus, 46,3) 38:41 mm. Jakob, in spitzen Judenhut, reitet auf einem Esel durch die Wasser des Nils, die Rechte wie zum Grusse vorgestreckt, in der Linken ein Salbgefäss. Auf dem andern Ufer steht Josef mit andern Juden zum Empfange.

Fol. 26 v. Initiale V(otavit), Gottvater spricht zu Moses (Leviticus 1,1), 36:35 mm: Aus einem turmartigen Gebäude wendet sich durch ein Fenster mit zurückgeschlagenem Laden Gott Vater mit Redegestus zu dem weisshaarigen Propheten, der rechts übergross vor dem Turme steht, das linke Bein wie in Schrittstellung vorge setzt, die linke Hand wie zeigend auf Gottvater hingestreckt. Dieser hat tiefblauen Mantel über rosafarbenem Kleid, Moses weissen Rock und blauen Mantel. Der Fensterladen ist bläulich. Die Initiale setzt sich oben links in einer Doppelranke auf Goldgrund fort.

Fol. 32 v. Initiale L(ocutus), wieder Gott Vater und Moses (Numeri), 33:30 mm: Gottvater, aber ohne Nimbus, wendet sich ähnlich wie auf dem vorigen Bilde aus einem Turme mit geöffnetem Fensterladen, zu Moses mit dem Befehl zur Volkszählung, nur ist der Turm jetzt mit hohem Sockel gegeben. Der Prophet, der mit den hörnerartigen Doppelstrahlen seines Hauptes über den Bildgrund hinausgreift, erscheint in ähnlicher Schrittstellung und streckt die Rechte vor, während die Linke ein langes Schrift-

band hält. Gottvater trägt bläuliches Gewand, Moses rot lasierten Mantel über blauem Rock. Der Buchstabe ist blau und leicht gemustert (Abb. 2).

Fol. 43. Initiale H(ec sunt), Moses schlägt Wasser aus dem Felsen, 28:32 mm (Abb. 3): Rechts steht Moses mit Stab und Schriftrolle, in rotem Rock und blauem Mantel. Zu seinen Füßen quillt in breiten Strahlen das Wasser aus dem Boden. Links stehen drei Juden, wie staunend und zweifelnd auf ihn schauend. Nur die Vorderfigur in blauem Kleid ist ganz gegeben, von den beiden andern sieht man nur die Köpfe.

Fol. 52 v. Initiale E(t factum), Tod des Moses, 34:35 mm: Das Bild ist durch den Querbalken des E geteilt. In der untern Hälfte liegt auf einem Lager unter roter Decke der tote Prophet, oben erscheinen Figuren aus dem Volke mit klagend erhobenen Händen. Die vordere von ihnen hat blaues Kleid.

Fol. 58 v. Initiale P(ost mortem), mit dem Bilde Samuels als vermutlichen Verfasser des Buches der Richter, 33:31 mm: Samuel, als Halbfigur in blauem Kleid mit breiter verzierter Halsborte und weißem Mantel, hält in beiden Händen vor sich ein Buch. Der leicht gemusterte Buchstabe ist dunkel- und hellblau.

Fol. 65. Hier ist nur das Bild gegeben, ohne Initiale, der Auszug des Elimelech mit seiner Frau und seinen Söhnen (Buch Ruth), 38:28 mm (Abb. 4): Auf Goldgrund steht rechts Elimelech in weißem Kleid und rötlichem Mantel, in der Linken den Stab, und wendet sich mit erhobener gespreizter Rechten zu seinem Weib Noemi. Diese mit dem aufgestellten Stab in der Linken, die Rechte im Redegestus erhoben, trägt über rotem Kleid blauen Mantel, dazu weißes Kopftuch. Vor den Eltern schreiten die beiden Söhne Machlon und Kiljon, in blauen Röcken, in den Händen ebenfalls einen Stock.

Fol. 66 v. Initiale F(uit vir), Anna und Heli im Tempel (1. Buch der Könige), 33:30 mm (Abb. 5): Vor einem mit Baldachin gekrönten Altar, dessen Stipes wie bei einer

confessio vorne durchbrochen ist, hat sich Anna auf das rechte Knie niedergelassen und hebt betend die Hände. Sie trägt rotes Kleid, grau-blauen Mantel und weisses Kopftuch. Hinter ihr steht Heli, der Hohepriester, doch ohne Abzeichen seiner Würde, in grünem Rock und rotem Mantel. Der Buchstabe ist rot-blau.

Fol. 76. Initiale F(actum), Der Selbstmord Sauls (1. Buch der Könige), 28 : 35 mm (Abb. 6): Saul, in Hermelinmantel über rötlichem Kleid, die Krone auf dem Haupte, sinkt mit ausgebreiteten Armen nach rechts in das ungewöhnlich grosse Schwert, das ihn durchbohrt. Von links greift sein Diener mit beiden Händen nach dem König, um ihn zu halten. Der Buchstabe ist rot und blau.

Fol. 83 v. Initiale E(t rex), David und Abisag (3. Buch der Könige), 34 : 31 mm (Abb 7): Zu David, der altersschwach, die Krone auf dem Haupte, auf seinem Lager liegt, unter weisser, rot schattierter Decke, führt ein Diener die blaugewandete Sunamitin, die den König liebevoll zu umfassen scheint. Der Buchstabe ist blau mit goldenen Eckverzierungen auf rot-grauem Grunde.

Fol. 92. Initiale P(revari-catus), Ochozias und der Prophet Elias (4. Buch der Könige), 34 : 34 mm: König Ochozias liegt auf dem Krankenbett, ohne Krone, unter weiss-gelblicher Decke. Vor ihm steht drohend, ihm den Tod verkündend, der Prophet Elias, vorzüglich in der Erregung des Augenblickes erfasst. Der Buchstabe ist blaugold, die Rahmenecken hellrot.

Fol. 100 v. Initiale A(dam), mit sitzendem Propheten, 37 : 33 mm. Die Figur, ist wohl als der Verfasser des ersten Chronik-Buches gedacht, sitzt auf dem Querbalken des A und hält auf dem linken Knie ein Buch, darüber die übergreifende Rechte. Sie ist sehr geschickt in den in grossem Bogen geschweiften hellroten Buchstaben eingefügt.

Fol. 108 v. Hier ist die Initial-Miniatur ausgeschnitten. Sie eröffnete das 2. Buch Paralipomenon und schmückte

ein H, wie aus den Resten und der Fortsetzung H (onoriatus) zu schliessen ist.

Fol. 118 v. Initiale V (isio), mit dem Propheten Isaias, 34 : 37 mm. Isaias ist als Halbfigur gegeben, mit dem senkrechten Schriftband auf der vom Mantel gedeckten Linken, die Rechte lehrend erhoben. Ueber blauem Gewand hat er roten Mantel. Der Buchstabe in Blau und Gold steht auf rotem Grund mit goldenen Blättern in den Ecken (Abb. 8).

Fol. 130 v. Initiale V (erba), mit dem Bild des Jeremias, 35 : 31 mm: Der Prophet steht, die Rechte weisend leicht erhoben, vor einer Vase, aus der Flammen schlagen, nach den Worten: « Ich sehe einen im Feuer stehenden Topf und er zeigt sich von Mitternacht her. Von dort her wird sich Unglück über das Land ergiessen ». Er hat blaues Kleid und weissen Mantel, die Vase ist weiss mit blauer Musterung, der blaue Buchstabe goldumrändert (Abb. 9).

Fol. 149 v. Initiale E (ternum est). Die Vision des Ezechiel, 32 : 32 mm: Das Miniaturbild ist durch den mittleren E-Balken in zwei Hälften geteilt. Unten liegt der Prophet, wie in Schlaf versunken, auf seinem Lager, oben erscheinen in blauer Wolke auf goldenem Grund die Köpfe der vier Symbole: Löwe, Engel, Adler und Stier. Der Buchstabe ist hellrot mit dem häufig wiederholten Kreisornament, die Zwickel sind blau.

Fol. 163. Initiale A (nno tercio), Daniel in der Löwengrube, 33 : 29 mm. In einer Grube mit zinnenbewehrten Mauern und blauem Tor mit Eisenbeschlägen sitzt zwischen zwei Löwen der jugendliche Daniel in rotem Rock. Der Buchstabe ist blau.

Fol. 168 v. Initiale V (erbum), mit dem Propheten Osee, 30 : 33 mm: Der Prophet ist als Halbfigur gegeben, die Rechte leicht erhoben, über der vom Mantel gedeckten Linken das Schriftband. Das Gold des Grundes ist grossenteils abgefallen. Der Buchstabe ist blau mit Kreismustern.

Fol. 170 v. Initiale V (erbum), mit dem Propheten Joel, 27 : 32 mm: Joel, wieder als Halbfigur, hat die Linke wie sinnend an seinen Bart gelegt, die Rechte im Redegestus

erhoben. Neben seinem Haupte ein von Lilie gekrönter Stab. Der Buchstabe ist wie der Nimbus blau-weiss.

Fol. 171. Initiale V(erba), mit dem Propheten Amos, 32 : 32 mm. Der Prophet hat die geschlossene Schriftrolle in der Linken, die Rechte erhoben. Ein weisser Nimbus umstrahlt das blonde Haar des bärtigen Hauptes. Der Buchstabe ist grau-rot.

Fol. 173 oben. Initiale V(isio), mit dem Propheten Abdias. 32 : 32 mm. Abdias, als Halbfigur und sitzend, in rotem Kleid und blauem Mantel, fasst mit der Linken in origineller Weise den Vertikalbalken des Buchstabens und hält die Rechte wie die vorigen Figuren. Der Buchstabe hellrot, die Zwickel tiefblau.

Fol. 173 unten. Initiale E, mit dem Propheten Jonas. 32 : 30 mm (Abb. 10): Der Prophet Jonas entsteigt zwischen zwei riesigen Stosszähnen dem weit geöffneten Rachen des hellroten Fisches. Oben tritt aus hellroter Wolke der mit Kreuznimbus umrahmte Kopf Gott-Vaters hervor. Der Buchstabe ist blau-weiss, die Zwickel rot.

Fol. 173 v. Initiale V(erbum), mit dem Propheten Michäus. 32 : 32 mm: Michäus, stehend, mit dem Buch in der Rechten, trägt blaues Kleid und roten Mantel, der Nimbus ist hellrot. Der Buchstabe in blau-weiss, die Zwickel in hellrot.

Fol. 175. Initiale O(nus), mit dem Propheten Nahum. 38 : 38 mm. Nahum wieder als Halbfigur mit Schriftrolle und im Redegestus, hat blaues Kleid und roten Mantel. Die Initiale ist blau, gold umrandet.

Fol. 175 v. Initiale O(nus), mit dem Propheten Habakuk. 38 : 32 mm (Abb. 11): Der Prophet wird von der Hand Gottes, die über ihm aus blau-weisser Wolke hervorkommt, an den Haaren gefasst. Er hat wieder das gerade Schriftband und den Redegestus, blaues Kleid und roten Mantel. Der Buchstabe ist hellrot mit dunkelblauen Rahmenzwickeln.

Fol. 176 v. Initiale V(erbum), mit dem Propheten Sophonias. 32 : 28 mm. Der Prophet erscheint wieder leh-

rend, mit erhobener Rechten, die Linke liegt im Gefältel des Mantels. Er hat blaues Kleid, hellroten Mantel und roten Nimbus. Der Buchstabe ist blau-weiss.

Fol. 177. Initiale J(n anno), mit dem Propheten Aggäus. 34 : 27 mm: Aggäus sitzt auf einem hohen Throne und hält mit beiden Händen anscheinend das Schriftband. Der Buchstabe ist blau, mit goldener Randleiste (Abb. 12).

Fol. 178. Initiale I(n medio), mit dem Propheten Zacharias, 30 : 32 mm. Zacharias, auf breitem Thron mit verzierter Rücklehne, hält mit der Linken das Schriftband, das wie ein Wimpel sich hinter seinem Kopf entfaltet. Der Buchstabe mit Teufelsfratze ist blau mit seitlichem Goldstab.

Fol. 180. Initiale O(nus verbi), mit dem Propheten Malachias, 32 : 33 mm: Der Prophet erscheint wieder wie so manche frühere Gestalten als Halbfigur mit dem Schriftband in der vom Mantel gedeckten Linken, die Rechte lehrend erhoben. Er hat rotes Kleid, blauen Mantel. Der Buchstabe ist hellrot.

Fol. 181 v. Initiale V(ir erat), mit Job, vom Teufel bedrängt, 31 : 34 mm: vor Job, der nackt auf seinem Lager liegt, steht der Teufel und weist auf die Geschwüre, die den Körper des Geschlagenen bedecken. Der Buchstabe ist blau bei roten Rahmencwickeln. Auf dem linken Rand des Pergamentblattes ist mit der Feder noch eine kleine Teufelsfratze gezeichnet.

Fol. 188. Initiale T(obias), die Blendung des Tobias durch Schwalbenkot, 38 : 30 mm (Abb. 13): Tobias sitzt auf seinem Bettlager, in rotem Kleid und blauer Decke. Oben rechts das Nest mit der Schwalbe, die ihren Kot auf Tobias fallen lässt. Dieser hat unwillkürlich die Augen geschlossen und den Mund leicht verzogen. Der Buchstabe ist rot, dazu blaue, gold gemusterte Zwickel.

Fol. 190 v. Initiale A(rpha), der Tod des Holofernes, 35 : 34 mm (Abb. 14): Judith hat das gekrönte Haupt des vor ihr auf einen Sitz hingesunkenen Holofernes mit der Linken gefasst und trennt es mit dem Schwert in der

Rechten. Ueber das weiss-rote Kleid des Königs rieselt vom Halse das Blut. Judiths Kleid ist weiss-blau, der Buchstabe rot, mit goldenen und blauen Stäben.

Fol. 194. Initiale I(n diebus) Esther erhält von Ahasver das Schwert. 35 : 28 mm. Links steht Esther mit Krone und rotem Gewand und hat die Rechte zum König erhoben. Dieser naht von rechts und reicht ihr das Schwert. Er hat rotes Kleid und blauen Mantel. Der Buchstabe ist blau.

Fol. 197 v. Die Miniatur, der Wiederaufbau Jerusalems, steht als selbständiges Bild auf dem untern Bildrand und reicht in die obere Schriftspalte ein wenig herein. 112 : 85 mm (Abb. 15): Auf hohem mit Zinnen bewehrtem Turme steht mit Krone und Lilienszepter der König Esdras, die Rechte anweisend gesenkt. Unter ihm auf dem ein wenig vorspringenden Bauteil mit Brüstung mit Zinnen zwei Arbeiter, der eine mit zum Schlage erhobenen Arm, während der andere einen Quader entgegennimmt, den ihm auf einem Laufsteg ein dritter Arbeiter zuträgt. Unten auf dem gewellten Boden weitere Quader. Hinter dem turmartigen Vorderbau tritt ein weiteres Gebäude mit Kuppeldach hervor. Das Bild wirkt neben den andern mehr wie eine kolorierte Federzeichnung. Nur oben, als Bindung zum Schriftsatz, ist in dem vollen Blau des Kleides des Königs mit rotem Mantel auf Goldgrund eine stärkere Farbenwirkung gegeben. Von den Arbeitern hat der auf dem Laufstege braunen, die beiden andern roten und blauen Rock.

Fol. 204 v. Initiale P(arabole), Salomon (Buch der Sprüche), 34 : 32 mm: Salomon mit Krone und Lilienszepter in rotem Kleid und blauem Mantel auf einem Throne, die Rechte vor der Brust. Der Buchstabe ist blau mit seitlichem Goldstab, die Rahmencwickel sind rot und gold gemustert.

Fol. 211 v. Initiale O(scule), mit der Braut des hohen Liedes, 23 : 29 mm: Die Braut des Hohen Liedes, mit dem Symbol einer zweitürmigen Kirche in ihren Händen, hat

rotes Kleid und blauen Mantel, auf dem lose niederfallenden Haar eine Krone. Der Buchstabe ist hellrot mit Kugelmotiven. Abweichend von der bisherigen Anordnung ist der anschliessende Text nicht mehr in gleicher Höhe mit dem Miniaturbild gegeben, sondern in einem blauen Band vertikal angeordnet, von oben nach unten.

Fol. 212 v. Initiale D (illigite), Salomon (Buch der Weisheit), 30 : 38 mm: Salomon erscheint in gleicher Weise wie auf Fol. 204. Der Buchstabe ist blau mit Gold.

Fol. 226 v. Initiale E (t factum), Judas der Makkabäer (1. Makkabäerbuch III, 3), 29 : 32 mm (Abb. 16): Judas, in Kettenpanzer mit hohem Kragen, vor der Brust den grossen roten Schild an breitem Bande um den Hals gehängt, sprengt auf einem Schimmel in die Stadt. Die Linke hält das hinter ihm wehende Banner, die Rechte den Zügel. Die rechte Bildhälfte füllt die hohe mit Zinnen besetzte Stadtmauer. Der Buchstabe ist hellrot, die tiefblauen Zwickelfelder haben goldene Blätter.

Fol. 235. Initiale F (ratribus), Ein Bote (2. Makkabäerbuch), 25 : 23 mm: Dargestellt ist der Bote, der den jüdischen Brüdern in Aegypten die Grösse und Briefe zu überbringen hat. Er naht sich mit dem Stab in der Linken, die Rechte wie zum Grusse erhoben. Am Gurt seines roten Rockes hängt die Pilgerflasche. Der Buchstabe ist blau mit seitlichem goldenem Stab, während ein rotes Dreieck Quer- und Längsbalken verbindet.

Fol. 241. Initiale B (eatus vir), David (Buch der Psalmen, 32: Preiset den Herrn mit der Harfe), 58 : 58 mm (Abb. 17): In dem Doppelbilde erscheint unten der gekrönte David mit der Harfe, deren Saiten er mit der Rechten schlägt, während die Linke den oberen Knauf hält. Er hat rotes Kleid mit blauem Mantel, hinter ihm ein junger Flötenbläser in Rock.

Im oberen Rund ist Gottvater dargestellt mit Kreuznimbus, die Rechte segnend erhoben, auf der vom Mantel gedeckten Linken ein Buch. Er hat rotes Kleid und blauen Mantel. Der Buchstabe will den Anfang der Psalmen be-

sonders betonen und nimmt fast die ganze Breite der Textspalte ein, weshalb sich hier auch vielleicht ausnahmsweise der Text auf der Initiale selber fortsetzt.

Fol. 243 v. Initiale D(omine), mit dem Propheten David, 44 : 45 mm: David sitzt mit Krone, Lilienszepter und schwarzen Schuhen auf schlichtem Thron. Der Buchstabe ist hellrot, die Zwickel sind blau mit Sternen.

Fol. 245 v. Initiale D(ixi): 45 : 38,2 mm (Abb. 18): Der Maler verdeutlicht den Psalm. « Ich sprach: Auf meine Wege will ich achten, dass ich nicht sündige mit meiner Zunge ». Daher der weiss gewandete sitzende Mann, der die Linke zum Munde führt und auf die vorgestreckte Zunge weist. Im Wechsel mit dem vorigen Bilde werden die schwarz beschuhten Füße vom Buchstaben überschritten. Dieser ist blau mit der oft wiederholten Kugelverzierung, die Zwickel sind wieder rot mit Goldblättern. Der abschliessende Text ist in gewöhnlicher Minuskel gegeben.

Fol. 247 v. Initiale D(ixit), Psalm 13: « In seinem Herzen spricht der Tor... », 39 : 43 mm (Abb. 19): Man sieht auf felsenartigem Gebilde einen Narren, in der Linken einen Stab wie eine Pritsche, die Rechte vielleicht redend erhoben. Die spitze Kappe soll ihn als Narren kennzeichnen. Dazu trägt er gegürteten hellblauen Rock, der die Beine mit weiss-gelben Strümpfen frei lässt, die sich mit den flatternden Zipfeln des Kleides zu lebendigem ornamentalem Spiel verbinden. Der Buchstabe ist blau mit hellroten Zwickeln.

Fol. 249. Initiale S(alvum me fac), David im Wasser, 37 : 38 mm (Abb. 20): Eine Darstellung im Anschluss an Psalm 68: « Gott rette mich, die Wasser gehen mir ans Leben ». So steht der Prophet mit der Krone, aber nackt in den blauen Wellen des Wassers, die Arme flehend ausgestreckt. Oben erscheint Gottvater in blauem Gewand. Der Text ist auch hier auf dem Bildrand gegeben, weiss auf rotem Grund.

Fol. 251. Initiale E(xultate), David, musizierend, 40 : 48 mm (Abb. 21): Das Bild, zum Psalm 80: « Exultate adiutori nostro », zeigt den Propheten in weissem Kleid, blauem Mantel und Krone auf einer Bank. Er schlägt mit beiden Händen ein Glockenspiel, das über ihm hängt, während neben ihm eine Laute an der Bank lehnt. Der Buchstabe ist hellrot, die Zwickel blau. Der Text setzt sich, wie auf dem vorigen Bilde, auf dem Bildrande fort.

Fol. 253. Initiale C(antate Domino), mit dem Bild eines singenden Mönches: Zum Psalm 89: « Cantate Domino canticum novum », sieht man auf gepolsterter Bank einen Mönch, der aus einem Buche singt, das er in Augenhöhe vor sich hält. Er hat blaues Kleid und weissen Mantel. Unter dem hellroten Buchstaben auf blauem Grund treten die schwarzbeschuhten Füße des Mönches hervor. Textfortsetzung wie bei den vorigen.

Fol. 255. Initiale D(ixit). Der thronende Christus, zu Psalm 109, 40 : 50 mm: Christus thront, in blauem Kleid und hellrotem Mantel auf dem Regenbogen, auf dem linken Knie ein Buch haltend. Der Text ist wieder als Randleiste gegeben. Der Buchstabe ist blau. (Abb. 22).

Fol. 260 oben. Initiale M(athäus), mit dem Symbol des Engels, 37 : 37 mm (Abb. 23): Diese Initiale eröffnet das Neue Testament. Der geflügelte Engel sitzt auf gepolsterter Bank und hält mit ausgebreiteten Armen vor sich ein Schriftband. Die Flügel sind blau-weiss, der Buchstabe ist rot mit seitlichem Goldband.

Fol. 260. Initiale L(iber generationis), 30 : 37 mm. Es ist eine reine Ornamentinitiale, deren Spiralen unten in Drachenköpfe auslaufen. Der Stab ist weiss, von Goldleisten begleitet.

Fol. 268. Initiale I(nitium), mit dem Bild des Evangelisten Markus, 75 : 25 mm (Abb. 24): Auf dem goldenen Buchstaben selbst, der als Untergrund dient, ist der Evangelist dargestellt, eine überschlankte Gestalt mit struppigem gelblichem Kopfhaar, die Rechte in lehrender Geste, in

der Linken ein Buch. Er trägt langes Kleid, blauen Mantel und schwarze Schuhe.

Fol. 273 v. Initiale F(uit), Zacharias im Tempel, 25:25 mm: Vor dem schlichten Altar steht Zacharias, das Rauchfass schwingend, und wendet sich mit erhobener Linken zum Engel, der rechts oben erscheint. Der Altar ist hellblau, das Kleid des Hohenpriesters tiefblau, sein Mantel weiss. Der Buchstabe wechselt in Blau, Rot und Gold. Das Bild ist rechts ohne Begrenzung gelassen.

Fol 283 v. Initiale I(n principio), 125:22 mm: Auf der mit stilisiertem rot-blauem Blattwerk verzierten und von zwei Goldleisten gerahmten Initiale sitzt als Symbol des Evangelisten Johannes ein rötlich-brauner Adler.

Fol. 290. Initiale P. 28:30 mm, ohne hervorgehobenen Textanschluss: Der Apostel Paulus in der Rundung der P-Schleife ist ähnlich wie die obigen Propheten dargestellt, doch ohne Spruchband. Der Buchstabe ist blau-rot mit seitlichem Goldstreifen

Fol. 290 v. Initiale P. 30:28 mm: Der Apostel Paulus mit Schriftband. Der Buchstabe blau mit Gold eingefasst.

Fol. 294. Initiale P 25:30 mm: Der Apostel Paulus wie auf dem vorigen Bilde, ein wenig frontaler. Der Buchstabe hellrot.

Fol. 300. Initiale P. 18:18 mm. Wieder der Apostel Paulus in Halbfigur. Der Buchstabe hellrot auf schwarz konturiertem Goldgrund.

Fol. 322. Initiale P. 26:28 mm: Rein ornamentaler Schmuck mit Spiralen in Rot und Blau, der goldene Buchstabe blau und rot umfasst.

Fol. 325. Initiale A. 23:22 mm: Rein ornamentaler Zierat in gleicher Behandlung wie beim vorigen Blatt.

Ikonomographisch und formal bieten diese Miniaturen nun manches Bemerkenswerte. Zunächst bei der *Darstellung des Schöpfungsberichtes* (Abb. 1). Die Buchmalerei gibt erst

spät dieses Thema¹. In der Wiener Genesis erscheint zwar die Schilderung des Sündenfalles, doch finden wir erst im 9. Jahrhundert die Erschaffung des ersten Menschenpaares und die Geschichte der Stammeltern. So in der Bibel Karls des Kahlen in Paris, und in einer aus Moûtiers-Granval stammenden Bibel in London, mit denen dann eine Bibel in Bamberg und das Evangeliar von Nancy eng zusammengehen. Hier ist die Geschichte des ersten Menschenpaares gegeben von seiner Erschaffung bis zur Austreibung aus dem Paradiese und der Schilderung der Strafe.

Die Bibel aus Moûtiers-Granval bringt diese Geschichte in vier übereinander liegenden Bildstreifen von je zwei Darstellungen, wobei sie sich durch diese Anordnung im Uebereinander von der Bamberger Bibel unterscheidet². Diese aber setzt zwischen die Erschaffung Adams und der Erschaffung Evas die Szene, in der Gott Adam die Tiere zuführt, damit er sie benenne.

Die Darstellungen des vollen Schöpfungsberichtes finden wir dagegen erst später. So in einer griechischen Handschrift des 11. Jahrhunderts in der Medicæer-Bibliothek in Florenz, wo in vier Bildern die einzelnen Schöpfungsakte gegeben sind³. Eine auf knappem Raum zusammengefasste Darstellung des Sechstageswerkes bringt eine Handschrift « De civitate Dei » des hl. Augustinus aus der öesterreichischen Schreiberschule von Heiligenkreuz, aus der Mitte des 11. Jahrhunderts⁴. Hier werden in einer C-Initiale auf drei Streifen die verschiedenen Schöpfungsakte geschildert. Im obersten Feld ist Gott Vater dargestellt, sein Haupt flankiert von Sonne und Mond, neben ihm die Köpfe von Gott Sohn und dem Hl. Geist, also der seltene Fall, dass in diesem Genesisbilde die Trinität gegeben ist.

¹ Vgl. hierzu die Ausführungen von Künstle: *Ikongraphie der christl. Kunst* I, S. 266 ff.

² Abb. bei Bœckler: *Abendländische Miniaturen*, Taf. 22.

³ Piper: *Ueber den christlichen Bilderkreis*, S. 52.

⁴ E. Winkler: *Die Buchmalerei in Niederösterreich von 1150—1250*. Taf. II, 6. Wien 1923.

Im zweiten Felde sind, jeweils unter sich getrennt, die Szenen der Scheidung von Wasser und trockenem Land geschildert durch Wasser mit Fischen, die Schöpfung der Pflanzen, sodann die Erschaffung der Tierwelt, dargestellt durch Vögel. Den letzten Raumstreifen bringt die Erschaffung Evas, schon in dem später stets wiederholten Typus, den auch die Bibel von Altenryf gibt: Adam, am Boden hingestreckt und in Schlaf versunken, Eva hinter seinem Körper emporsteigend mit erhobener Hand.

In der Reihe der Genesiszyklen sind dann noch zwei französische Bildfolgen hervorzuheben: die eine an der Nordpforte der Kathedrale von Chartres, die andere in einer nordfranzösischen Bibel, jetzt in der Universitätsbibliothek in Basel¹. Der Zyklus in Chartres trennt jeweils den Schöpfer selbst vom Geschaffenen. In der Basler Bibel ist dagegen in je einem Rhombenfeld eine Darstellung des einzelnen Tagewerkes gegeben. Hier ist zudem, im Einklang mit manchen andern Darstellungen der Genesis, Christus und nicht Gott Vater, derjenige der die Schöpfung vollzieht. In sieben Bildern wird hier die Folge geschildert, doch ist dabei Christus übergross gegeben, durchaus den Bildraum beherrschend, und die jeweils geschaffenen Dinge so klein daneben, dass sie fast verschwinden. Nur bei der Erschaffung Evas wächst das Menschenpaar im Masstab an Gottvater heran, ein Wechsel des Masstabes, der wohl symbolisch zu nehmen ist.

Dem gegenüber wirkt die Freiburger Bibel fast naturalistisch mit dem völligen Sichtbarmachen und der eingehenden Schilderung des Geschaffenen. Sie gibt die Schöpfungsgeschichte gegenüber früheren Zyklen vollständig in enger Anlehnung an den biblischen Bericht. Doch ist, abweichend von der Basler Bibel, Gottvater und nicht mehr Christus als Schöpfer der Welt gegeben.

¹ K. Escher: *Die Miniaturen in den Basler Bibliotheken, Museen und Archiven*, Nr. 65: 0 IV 30. Abb. Taf. XVI, 1 und 3. Basel 1917.

In der geschickten Anordnung im Blattraum und in der freien leichten Art der Schilderung gehört dieser Bildstreifen mit zum Besten des ganzen Bibelschmucks. Durch den über den Text hinausgeführten I-Buchstaben ist der Folge eine geschickte Gliederung gegeben, während durch die rahmenden Frontalfiguren Gott Vaters die Bewegung, die durch die ganze Bilderreihe geht, aufgehalten wird. In den Einzelformen mischen sich stilisierte, teilweise schematisierte Formen mit fast naturalistisch behandelten Einzelheiten, wie die Tiere im fünften Schöpfungsbilde. Das Beste in dieser kleinen Bilderfolge gibt der Maler in dem zwanglos hingelagerten Adam. Daneben stehen wieder unvermittelt die fast in einem allgemeinen Schema gestalteten Pflanzengebilde.

Innerhalb des ganzen Bilderschmucks fällt dieser Streifen auf durch den fast völligen Verzicht auf die Farbe. Dass es sich aber trotzdem um den gleichen Künstler handelt, der auch die übrigen Miniaturen fertigte, geht aus den im Grunde gleichen Gestaltungsprinzipien hervor, die weiter unten näher darzulegen sind, wie auch aus vielen Einzelheiten der Gewandbehandlung, dem Kopftypus und allen Einzelformen.

Auch bei der andern freien Darstellung, die fast selbständig neben dem Text erscheint, dem Bild des *Wiederaufbaues von Jerusalem* (Abb. 15), überrascht der Maler durch die leichte gute Erzählung, die er mit wenigen Mitteln bestreitet, wobei die Behandlung der Einzelform im Bildganzen erhöhte Bedeutung erhielt. Nur zwei Farbflecken gibt er hier neben der im übrigen reinen Zeichnung, im König, der, den Bau leitend, oben auf dem Turme steht, und in dem Arbeiter auf dem Laufstege. Aber das genügt, um so den König aus der Isolierung zu befreien und dem Uebrigen einzuordnen, auch inhaltlich.

Dem Thema des Bauens begegnet man vereinzelt in der früheren Buchmalerei. So kann man, unter rein thematischem Gesichtspunkt, das Bild der Erbauung einer Kirche heranziehen in einer italienischen Handschrift des 12. Jahr-

hunderts in der Vatikanischen Bibliothek, auf dem ein Mann die Leiter hinaufsteigt, um den Turmbau zu vollenden, während links der Stifter der Kirche den Fortgang seines Werkes verfolgt, ohne dass damit irgend welche Beziehungen zur Darstellung in der Bibel von Altenryf behauptet seien¹. Man kann ferner, über den Rahmen der Buchmalerei hinausgehend, auf ein anderes Werk fast der gleichen Zeit mit der Altenryfer Bibel verweisen, das sich ebenfalls in der Schweiz befindet, die Darstellung des Kirchenbaues auf der Vincenztafel im Basler Münster, aus der Wende des 12. Jahrhunderts. Auch hier werden auf einer angestellten Leiter die Steine nach oben geschafft, weshalb man wohl gerade dieses Motiv als sehr geläufig für solche Bauszenen nennen darf.

Die Moses-Szenen. Anfangs wird Moses meist nur als Vermittler der Gesetzestafeln gegeben, bis dann später in grösserem Umfange auch die Wunderszenen geschildert werden. Auch zwei Bibeln der Universitätsbibliothek zu Basel, die zeitlich unserer Altenryfer Handschrift nahe stehen, aus dem Anfange des 13. Jahrhunderts, bringen verschiedene Darstellungen aus dem Leben des Moses². So die Handschrift, O. IV 24, Moses mit Aaron, ferner, wie diese beiden die Gesetzestafeln in die Bundeslade legen, ein Thema, das ebenso wie das vorige in der Altenryfer Bibel fehlt. Die zweite Bibel, O. IV 30, zeigt sodann noch Moses im Gespräche mit zwei Israeliten und Gott Vater, der zu Moses spricht. Zum Unterschied von der Altenryfer Bibel geben die Basler Bilder in diesen Szenen keine architektonischen Beigaben, die in der andern Bibel in dem Turme wohl als Himmelsburg gedacht sind, wie auf den Bildern des Jüngsten Gerichtes.

Auffallend ist in den Miniaturen von Altenryf der Altersunterschied, da Gott hier viel jugendlicher erscheint als der weisshaarige Moses. Die Darstellung des Wasser-

¹ Abb. bei Bækler: a. a. O. Taf. 106.

² Escher: a. a. O., S. 58, 60 ff.

wunders (Abb. 20) folgt zwar in der Komposition der gleichen Anordnung wie in einer fast gleichzeitigen Bibel der Stadtbibliothek von Bern; doch ist sie in der Durchführung selbständig.

Als persönliche Leistung des Malers der Altenryfer Bibel darf wohl die Schilderung des Todes des Volksführers gewertet werden mit der ausdrucksvollen Klage der drei Israeliten in der oberen Bildhälfte.

Die David-Bilder. Molsdorf führt nicht weniger als etwa 70 verschiedene Darstellungen aus dem Leben Davids an¹, die alle eine symbolische Ausdeutung und Beziehung zum Neuen Testament erfahren. Nimmt man dazu die zahlreichen rein tatsächlichen Darstellungen aus seinem Leben, so wird ersichtlich, welche Rolle in der mittelalterlichen Kunst dieser Prophet spielte.

Auf Schweizer Boden liegen frühe Beispiele seiner Darstellung vor in den Malereien aus dem achten Jahrhundert in St. Johann im Münstertal in Graubünden. Hier wurde sein Leben in 32 Darstellungen geschildert, die wahrscheinlich auf der Gegenwand ihre typologische Ergänzung aus dem Neuen Testament hatten². Aber auch in der Buchmalerei begegnen schon früh Einzelbilder aus dem Leben Davids. So eine Schilderung in der karolingischen Handschrift Cod. C 12 der Zentralbibliothek in Zürich: David kommt in das Haus des Abimelech, ganz im Charakter der ältesten St. Galler-Malerschule. Dazu kommen dann die ausdrucksvollen Zeichnungen aus Davids Leben im Psalterium aureum in St. Gallen.

Der königliche Sänger David mit der Harfe ist in der Buchmalerei in fast unzähligen Varianten gegeben. Während er früher dabei zuweilen in reichem Rahmen geschildert wird, sei es musizierend in freier Natur mit Menschen und Tieren, wie auf dem bekannten Bild des byzantinischen

¹ W. Molsdorf, unter David.— Ferner Künste: a. a. O., S. 290 ff.

² J. Gantner: *Kunstgeschichte der Schweiz I*, S. 74, Abb. 47. Frauenfeld 1936.

Psalters des 10. Jahrhunderts der Pariser Nationalbibliothek¹, sei es, dass er mit Dienern geschildert wird, die seine Psalmen aufschreiben, wird später die Szene meist auf David allein beschränkt. So auf einer Federzeichnung einer österreichischen Handschrift von Heiligenkreuz, wobei der gekrönte Psalmist, mit einer S-Initiale verbunden, die Harfe spielt². Eine Miniatur aus Zwettl, ebenfalls aus dem 12. Jahrhundert, schildert den königlichen Sänger in einer Palastarchitektur³. Originell ist eine Darstellung in einem Münchener Codex aus Scheyern mit einer etwas breiteren Schilderung in mehreren Feldern: David, die Orgel spielend, ihm zur Seite zwei Bläser. David an der Orgel, die ein Mann mit dem Handgebläse bedient. Rechts schlagen zwei Figuren die an der Decke hängenden Glocken⁴. Der Darstellung in der Bibel von Altenryf kommen wir erst näher mit dem Initialbild einer Handschrift vom Anfange des 12. Jahrhunderts aus Citeaux, das in der untern Hälfte eines B den sitzenden, Harfe spielenden König zeigt, dazu zwei Hornbläser, einen Geiger und einen, der Glöckchen schlägt⁵.

Noch näher stehen ihr sodann die Bilder, die den Psalmisten mit Gottvater in einem Doppelbilde vereinen. Ein thüringisch-sächsisches Psalterium der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts wandelt die Verbindung des auf reich verziertem Throne musizierenden David mit Gottvater im oberen Teile in seltenerer Weise um, indem es an Stelle von Gott Vater oben den Schmerzensmann vor dem Kreuze gibt⁶. Ein Psalter aus Muri-Gries, dem Stilcharakter nach

¹ J. Neuss: *Die Kunst der alten Christen*, Taf. 91. Ausgburg 1926.

² Winkler: a. a. O., Abb. 8.

³ Winckler: a. a. O., Abb. 49.

⁴ Winkler: a. a. O., Abb. 60.

⁵ Oursel: *La miniature du XII^e siècle à l'Abbaye de Citeaux*. Taf. XXIX. Dijon 1926.

⁶ Fr. Jacobi: *Die deutsche Buchmalerei*, Abb. 21. München 1923.

wohl eine Arbeit der Engelberger Schule des 13. Jahrhunderts, gibt den Psalmisten, im oberen Rund Gott Vater in Segenstellung¹.

Aehnlich ist die Verbindung im Bilde der Berner Bibel, die ikonographisch der Altenryfer Handschrift auffallend nahe steht. Hier ist in der B-Initiale unten David mit einer fast birettartigen Krone sitzend gegeben und die Harfe spielend, während im oberen Rund statt Gott Vater Christus erscheint, mit dem Buche und segnend (Abb. 25). Wenn nun auch der Maler der Altenryfer Bibel im Grunde die gleiche Verbindung gibt wie in der Berner Bibel, zeigt er auch hierbei wieder, wie persönlich er doch seine Bilder umgestaltete. Allein schon die Art, wie David sein Instrument oben am Griffe hält, weist darauf hin. Auch hier ist die obere Figur trotz der Beigabe des Buches wohl als Gott Vater zu deuten, und nicht als Christus. Die Verbindung mit dem Bläser erinnert an die genannte Darstellung im Scheyerner Codex.

Die Szene des altersschwachen David, dem die schöne Sunamitin zugeführt wird (Abb. 7), kehrt auch in den beiden Basler Bibeln in ähnlicher Weise wieder.

Die Szene des im Wasser stehenden Psalmisten (Abb. 20) entspricht wieder einer Darstellung in der Berner Bibel, wo in der oberen Figur ohne Zweifel der bartlose Christus gegeben ist (Abb. 26). Beim Bilde der Altenryfer Bibel aber gibt der Maler wieder Gott Vater, wobei er wieder das sonst für Christus charakteristische Attribut des Buches lässt und seinen Segengestus. Zu beachten ist auch, dass er durchweg Gott Vater noch nicht als Greis gibt, sondern als bärtigen Mann, wodurch seine Bilder noch einen Zusammenhang mit den früheren ausgesprochenen Christusbildern zeigen. Man könnte sie als Uebergangsbilder nehmen zu den späteren Darstellungen des bejahrten Gott Vaters, und gerade darin erhalten seine gesamten Gott-Darstellungen

¹ R. Durrer: *Die Maler- und Schreiberschule von Engelberg* (Anz. f. Schweiz. Altertumskunde 1901), S. 45, Abb. 49.

besonders Interesse. So erklärt sich auch der oben erwähnte Altersunterschied, der in den Mosesszenen Gott Vater wesentlich jünger zeigt als Moses.

Die Verbindung des Glockenspiels mit David war schon in der Handschrift von Citeaux und in der Scheyerener Bibel gegeben. In der Handschrift von Altenryf (Abb. 21) ist es zum Unterschied von dort, wo zwei andere Figuren die Glocken schlagen, David selbst, der dies besorgt. Und ausserdem erscheint der König dann noch einmal, ohne weiteres Attribut, thronend mit Szepter und Buch. In dieser Folge wechselt der Maler in der Wiedergabe des Alters des Königs, den er einmal bartlos, ein ander Mal bärtig darstellt. Auch in den beiden Bildern in Verbindung mit Gott Vater sieht man diesen Wechsel mit und ohne Bart. Das Gleiche zeigt auch die Berner Bibel.

Aber auch die andern Psalmen weiss der Maler bildlich durch illustrierende Miniaturen einzuleiten, wenn er das Bild eines Narren gibt zum Psalmenanfang, der vom Toren spricht, oder noch mehr im Bild des Mönches, der auf seine Zunge weist, fast schon in allzu äusserlicher Uebertragung des Psalmwortes (Abb. 18).

Im allgemeinen aber ist er bei den Einzelfiguren, die er als Einleitung der vielen Prophetenbücher gibt, weniger abwechslungsreich, und wiederholt teilweise die Figuren wörtlich. Doch sieht man vereinzelt originelle Einfälle, wenn er etwa den Propheten Abdias, fol. 173, mit einer Hand den Buchstaben fassen lässt, oder bei fol. 178, am meisten aber bei der Miniatur mit dem Engel des Mathäus (Abb. 23).

Trotz der formal oft so gleichartigen Einzelfiguren sind sie alle lebendig und ausdrucksvoll in ihren Köpfen. Er wiederholt dabei zwar einen bestimmten Typ, den er aber doch bis zu gewissem Grade variiert, teilweise aber in weitgehendem Naturalismus gibt. Die Judentypen auf dem Bilde des Wasserwunders findet man wohl selten wieder in solch starker Charakteristik (Abb. 3). Das ganze Bild ist mit einem geringsten Aufwand in höchster Leben-

digkeit gegeben, wobei er nicht nur in der Judengruppe das Mienenspiel zu variieren wusste, sondern auch den Moseskopf ungewöhnlich ausdrucksreich gestaltete in einer Miene, die man als überlegen fragend deuten möchte: Nun, Ihr Zweifler ? Es ist vor allem die Augenbehandlung mit der Verschiebung der Pupille, wodurch er stets seinen Ausdruck erzielt. Im Bilde des Auszugs des Elimelech (Abb. 4) gibt er doch vor allem in den Mienen des Mannes und der Frau, unterstützt hier durch die ausdrucksreichen Gesten, namentlich die gespreizte erhobene Hand des Elimelech, eine Szene, die in der lebendigen Ausdeutung des Augenblicks kaum zu übertreffen ist. Und wie er es versteht, das verschiedene Wesen der beiden Knaben zu gestalten, wobei der kleinere durch das ein wenig neugierig gespannte Vorrecken des Kopfes viel mehr vom Vorgang erfasst erscheint, als der andere in seinem ruhigen Dahinschreiten ! Im Bilde des Propheten Elias vor dem König Ochozias ist die ganze Spannung des Moments nicht nur in der energischen Wendung des Kopfes des Propheten wiedergegeben, sondern auch in den differenzierten Mienen. Selbst in den Einzelbildern der Propheten erreicht er dadurch einen reichen Wechsel des Ausdrucks. Bald lässt er sie die Augen weit öffnen, wie in visionärem Schauen, so den Propheten auf fol. 100 v., bald in starrem Erschrecken, wie bei Jonas, bald in ruhigerem Ausdruck, wie den Propheten Abdias und andere. Dadurch weiss er in die teilweise gleichförmigen Haltungen der Figuren doch ein abwechslungsreiches Leben hereinzutragen.

Für den frischen Naturalismus in der Wiedergabe der Köpfe sei auch auf die Figur des Mannes verwiesen, der auf seine vorgestreckte Zunge zeigt (Abb. 18), oder den aus seinem Buche singenden Mönch, wobei auch die Wahl eines Mönches als Sänger zu beachten ist.

Wie er mit offenen Augen in die Welt schaut und seine Beobachtungen in diese kleinen Szenen zu übertragen weiss, dafür ist das Bild des erblindeten Tobias vor allem ein deutlicher Beleg (Abb. 13). Es wurde bereits darauf hinge-

wiesen, wie er den Greis in dem Augenblicke, als die ätzende Masse sein Auge trifft, unwillkürlich beide Augen schliessen und den einen Mundwinkel hoch ziehen lässt. Schon das Motiv als solches ist in der älteren Malerei selten, selten auch die Schilderung der Einzelheiten, wie hier des Schwalbennestes.

Mit dieser lebendigen Schilderung der Einzelheiten verbindet sich eine sichere, ausgezeichnete *Bildgestaltung*. Alle Figuren sitzen vorzüglich im Raume, was vor allem bei den Einzelgestalten hervorzuheben ist. Sie sind durchweg einfach und klar entwickelt in der Haltung, mehr noch in den Linien des Gewandes. Man spürt allenthalben ein entwickeltes tektonisches Gefühl. Gerne wird die Mittelachse betont, aber fast stets sind die Grundrichtungen deutlich gemacht, sie schlagen immer wieder als die Hauptstrukturelemente des Bildes durch. Meist werden sie in Falten oder Gewandsäumen gegeben. Es ist nicht übertrieben, wenn man sagt, dass dadurch die Figuren oft einen ausgesprochen monumentalen Zug erhalten. Es genügt aus der grossen Zahl etwa auf fol. 100 oder 243 als besonders charakteristische Beispiele hinzuweisen. Aus der Absicht einer monumentalen Wirkung mag es auch zu deuten sein, wenn die Figuren nicht nur so knapp in den Bildraum gesetzt sind, den sie in ganzer Höhe füllen, sondern auch, wenn sie ab und zu mit dem Scheitel über den Rand hinausreichen, so dass sie den engen Rahmen fast zu sprengen scheinen.

Aber er geht dabei nicht nach einem blossen Schema vor; auch hierbei ist voller Wechsel. Die freie künstlerische Gestaltung macht ihm nie Schwierigkeiten. So entwickelt er, bald in strengen Geraden die Figur, bald in lauter flüssigen Kurven, wie fol. 118, die er aus dem Bogen des Buchstabens ableitet und so das Ganze noch fester zu einem einheitlichen Bildgefüge gestaltet. Fol. 294 ist dabei besonders hervorzuheben, wobei er in der Paulusfigur nicht nur die Gewandlinien, sondern selbst die Haarlocken den grossen Kurven des rahmenden P angepasst hat.

Wie der Maler Tektonik mit einer flüssigen leichten, fast ornamentalen Form zu verbinden weiss, zeigt die Miniatur des Narren mit der horizontalen Mittelachse des Gürtels, der Schräge der Pritsche und dem fast lustigen ornamentalen Spiel, wozu sich Felslinien, Gewandzipfel und Beine hier verbinden, ein köstlicher Ausdruck der Geschmeidigkeit dieses zappeligen, lustigen Gesellen (Abb. 19). Hier sieht man auch die Begabung für dekorative Wirkung. Durch geschickte Zuordnung der Linien wird das Ganze dann doch gehalten und das Bild geschlossen und gefestigt.

Eine der besten Leistungen in der Bilderfolge, die alles das in sich vereint, ist wohl die Miniatur auf fol. 226 mit dem zur Stadt reitenden Judas Makkabäus (Abb. 16). Sie ist ebenso vorzüglich in der Anordnung im Raume, wie in der straffen, fast geometrisch strengen Bildgliederung, der Einfachheit in den vorherrschenden Linien mit den deutlich betonten Grundrichtungen und Schrägen und der damit verbundenen Zuordnung und Bindung. Statt sich durch den Querbalken des Buchstabens behindern zu lassen, nimmt er ihn zum Ausgang seiner bildlichen Gestaltung, worin sich ein sicheres, fast überlegenes Können zeigt. Aehnlich ist es, wenn er beim Bild des musizierenden David die Horizontale des Querbalkens in der breiten, stark betonten Bank noch mehr unterstreicht, während er mit den Glocken geschickt dem Bogen folgt. Und es wäre weiter unter dem Gesichtspunkte die ebenso originell wie vorzüglich aus dem für solche Füllung doch unbequemen M entwickelte Figur des Engels zu nennen, Fol. 260.

Fast ist es überflüssig zu sagen, dass man nicht mit einem rein naturalistischen Masstab an diese Bilder herantreten, nach plastischem Ausdruck und Perspektive suchen darf. Das sind Dinge, die hier nicht in Betracht kommen. Wohl gibt der Maler ab und zu, wie bereits gesagt, einen stärkeren naturalistischen Einschlag in irgend einer Einzelheit, aber das bleibt den andern künstlerischen Gestaltungsprinzipien stets untergeordnet. Der durchweg grosse Zug, der entwickelte tektonische Sinn mit dem sicheren Gefühl

für Bildfüllung und Bildbau, lassen bei diesen unscheinbaren kleinen Bildchen vermuten, dass sie ein Maler machte, der mehr auf grossen Wandflächen sich auszusprechen pflegte, in *wirklicher Monumentalmalerei*, dass ihm dieser fast winzig kleine Masstab weniger behagte. Das könnte aber auch manche scheinbare Flüchtigkeit erklären, wie in der Behandlung der Köpfe, weil er an den grösseren Strich gewohnt war. Diese Bildchen verlangen geradezu nach einer Uebertragung ins Grosse.

Dieser Zusammenhang mit der Wandmalerei könnte auch die sparsame Farbigkeit all dieser Bilder erklären. Der Maler beschränkt sich nur auf Blau und Rot, nur einmal, im Bild des Wiederaufbaues von Jerusalem, kommt ein Braun hinzu, hier als Gegengewicht zum Gold des oben thronenden Königs. Und diese farbige Beschränkung ist nicht als Armut zu deuten, sondern im Zusammenhang mit der formalen Behandlung als bewusste Beschränkung.

Es gilt zur Ergänzung auf einige mehrfigurige Bilder hinzuweisen, die die gleichen Vorzüge aufweisen wie die einfigurigen. So gleich das erste mehrfigurige Bild, Jakobs Einzug, Fol. 16, mit der klar betonten Mittelhorizontalen und den in gleichem Abstand zugeordneten oberen und unteren gleich gerichteten Linien, wozu wieder die klare Senkrechte und Schräge tritt. Und ist nicht das Bild von Elimelechs Auszug wie ein in kleinerem Masstab übertragenes grosses Wandgemälde (Abb. 4)?

Und entsprechend der gross gestalteten Form ist er ein Erzähler grossen Stiles. Die Szene des Saul, der sich in sein Schwert stürzt, ist von einer Einfachheit und fast schlagenden Eindruckskraft und einer Grösse, so knapp und so erschöpfend, dass jedes Mehr oder jede Aenderung die Wirkung zerstören müsste (Abb. 4). Wie spielend scheint er alle Schwierigkeiten zu meistern, wenn im Bilde der Judith, deren Kurve sich dem Bogen des Buchstabens anschmiegt, das Schwert zum Querstrich des A geworden ist.

Das künstlerische Wollen und die Ueberlegenheit dieses Meisters werden noch mehr hervortreten, wenn man einige seiner Bilder neben inhaltlich und kompositionell gleiche Lösungen aus andern Werken stellt, wie die Illustrationen zu den Psalmen Davids mit den entsprechenden Miniaturen der Berner Bibel, die schon mehrfach herangezogen wurden (Abb. 26). Der Maler dieser Bibel besticht vielleicht auf den ersten Blick durch die sauberere Durchbildung und die weitergehende Detaillierung in der andern Körperbehandlung mit Betonung selbst der Muskeln, einer andern Durchbildung der Köpfe, ebenso in der reicheren Gestaltung des Buchstabens selbst. Aber neben der freien, grosszügigen Behandlung des andern wirkt er fast kleinlich, wie ein wirklicher Miniaturist, dessen Illustrationen gewiss keine Vergrösserung zum Wandbild und überhaupt eine Uebertragung in grösseren Masstab vertragen und wünschen liessen. Wo der Maler der Altenryfer Handschrift sein Bild leicht, sicher und selbstverständlich füllt, muss der andere für die leeren Stellen seitlich der Figuren das blosses Füllwerk der Rosetten zu Hilfe nehmen. Durch die andere Haltung der Arme weiss er zudem die beiden Figuren besser untereinander zu verbinden, sie andererseits auch den Buchstabenkurven und den Wellen anzupassen. Doch ist er in keiner der andern Miniaturen so summarisch wie in diesem Bilde.

Auch die Miniatur des Harfe spielenden David, die ebenfalls ein kompositionell eng verwandtes Gegenstück in der Berner Bibel findet (Abb. 25), ist sorgfältiger, geht mehr in die Einzelheit, so dass die erstere daneben fast skizzenhaft erscheint. Sie ist sorgfältiger bis in die Behandlung des Rahmens und der Buchstaben im Textanfang. Der Grund solchen Wechsels ist nicht ersichtlich, aber man braucht deshalb nicht zwei verschiedene Meister für diese Bilder anzunehmen. Gesinnung und Einzelform sind gleich. Gegenüber der Darstellung in der Berner Bibel hat die der Altenryfer Handschrift den Vorzug grösseren Bildreichtums und lebendigeren Ausdrucks; das ist vor allem erreicht

durch den Wechsel in der Haltung der Figuren. Im Berner Bilde sind sie gleich gerichtet, der andere Meister aber verbindet die beiden unteren Profilfiguren mit der oberen Frontalfigur, wodurch diese als Hauptfigur beherrschend mehr zur Geltung kommt. Und doch weiss er auch hier wieder durch Zuordnung der Hauptlinien die Figuren unter sich und mit dem Buchstaben zu verbinden. Immer wieder sind es die gleichen Vorzüge, die man zu rühmen hat.

Die Figur des Markus auf Fol. 264 (Abb. 24) scheint weniger von diesem Geist getragen und könnte, weil scheinbar abweichend von den übrigen Figuren, an einen andern Meister denken lassen. Aber auch hier decken sich doch Gewandbehandlung, Kopftyp und alle Einzelheiten wieder so mit den andern Miniaturen, dass unzweifelhaft die gleiche Hand vorliegt. Wenn aber bei der rein ornamentalen Zierleiste auf Fol. 260 v. der anschliessende Textanfang des Liber generationis von den andern Miniaturen ein wenig abweicht, so ist das wohl darin begründet, dass der Schreiber hier dem Maler zu wenig Raum gelassen hatte, der deshalb Zierbuchstaben und Text in dem knappen Rahmen unterbringen musste.

Für die *kunsthistorische Einordnung und Datierung* ist man im wesentlichen auf Vermutungen angewiesen. Da weder in der Klosterbibliothek selbst, noch in der Westschweiz und anderwärts Miniaturen nachzuweisen sind, die mit denen dieser Bibel zusammengehen, bleibt ihre Lokalisierung sehr ungewiss. Im Kloster selbst ist sie wohl kaum entstanden, sondern schon früh vielleicht von auswärts dorthin gebracht worden. Dabei möchte man zunächst an Burgund denken für die Herkunft, von wo aus Altenryf gegründet wurde, und das die ersten Mönche dorthin sandte. Diese engen Beziehungen zum Unterlande blieben noch lange in Wirkung. Wir wissen zwar nicht viel von der burgundischen Malerei, aber im Buchschmuck jener Bibel scheinen sich verschiedene Elemente zu mischen und Anregungen auch aus anderen Gebieten vorzuliegen, ikonographisch und formal.

Es ist zunächst auf zwei Bibelhandschriften in der Basler Universitätsbibliothek hinzuweisen, wohl aus dem Anfang des 13. Jahrhunderts noch, die Escher, der sie allerdings in die Mitte des Jahrhunderts datiert, mit Recht wohl als nordfranzösische Arbeiten anspricht. Sodann auf eine Bibel in der Stadtbibliothek in Bern. Als charakteristisch beobachtet man in den Miniaturen derselben die Behandlung des Schriftbandes, das «wie ein Schwert gezückt» von den Personen gehalten wird, ob senkrecht oder wagrecht, immer steif und gestreckt, als sei es aus hartem Material. Und gerade diese eigenartige Form wiederholt sich auch in den Bildern der Bibel von Altenryf. Hier fällt sie teilweise um so mehr auf, als der Maler sonst stärker zum Ornamentalen neigt mit einer grösseren Flüssigkeit der Linie.

Mit diesen beiden Basler Bibeln geht jene auch teilweise im Thematischen zusammen. Hier wie dort trifft man die Schilderung der Blendung des Tobias, den Propheten Jeremias mit dem Feuertopf, die Vision des Ezechiel, den vom Fisch ausgespienen Jonas, Habakuk, der vom Engel an den Haaren gefasst wird. Doch hat sonst formal die Altenryfer Handschrift in ihren Miniaturen nichts mit dem Bildschmuck der Basler Bibeln gemein.

Auffallender noch ist, wie sehr die Miniaturen der Altenryfer Bibel in Motiven und Komposition mit dem Bildschmuck einer zweiten Bibel in der Berner Stadtbibliothek zusammengehen, die vermutlich eine oberitalienische Arbeit des 13. Jahrhunderts ist. In der Darstellung der Schöpfungsgeschichte weichen beide zwar völlig voneinander ab. Doch ist bei der Szene des Wasserwunders des Moses die Komposition im Grundgedanken gleich. Sodann stehen sich die Szenen des Selbstmordes des Königs Saul hier wie dort sehr nahe. Beide Male ist nur der König mit seinem Waffenträger gegeben. Im Bild der Berner Bibel hat sich der König in die lange Lanze gestürzt und sinkt nach rechts herüber. In der Altenryfer Bibel tötet er sich mit dem überlangen Schwert, entsprechend

dem biblischen Bericht. Beide Male steht links der Diener, der den zusammenbrechenden König stützt.

In der Miniatur des Jeremias zeigt zwar auch die Berner Bibel den Feuertopf, aber er erscheint oben rechts wie ein geheimnisvolles Zeichen. Die Vision des Ezechiel wird beide Male in der gleichen Weise in dem durch den Querbalken geteilten E geschildert, unten der liegende Prophet, oben die vier Symbole. Ein Blick auf andere Darstellungen dieses Themas zeigt, dass jene durchaus nicht allgemein üblich war. In der Habakuk-Miniatur wiederholen beide Bibeln das Motiv des Engels, der den Propheten an den Haaren fasst, während z. B. auf dem entsprechenden Bild der französischen Bibel in Bern der Prophet in ganz anderer Weise geschildert wird.

Die Szene des Job ist ebenfalls im Grundgedanken wieder hier und dort gleich, indem der Prophet mit seinem von Geschwüren bedeckten, nackten Körper auf einem Lager erscheint, während er im französischen Bibelcodex von Bern ohne eine Spur des Leidens nackt auf einem Hügel sitzt, ein wenig getrennt von den andern Personen.

Auf die Analogie der Judithszene wurde bereits hingewiesen und ebenso auf die Verwandtschaft in den Bildern des im Wasser stehenden David und des Harfe spielenden Königs, wobei im oberen Bilde jeweils Gott Vater erscheint. Und in beiden Bibeln wechselt der Maler vom bartlosen zum bärtigen Propheten.

Auffallend ist sodann, wie in der Berner und Altenryfer Bibel die Anfangsworte zum Psalm 38 illustriert werden: „Ich will achten auf meine Wege, dass ich nicht sündige mit meiner Zunge“. Die Berner Handschrift gibt ebenfalls einen sitzenden Mann, der auf seine Zunge weist, der Illustrator unserer Handschrift geht aber noch weiter und zeigt auch die ausgestreckte Zunge, worauf der Mann weist.

Beim Psalm 98: «cantate Domino canticum novum», gibt der Maler der Altenryfer Bibel einen aus einem Buche singenden Mönch, der Maler der Berner Bibel drei Mönche.

Solche auffallende Uebereinstimmungen sind nicht

zufällig, um so mehr, als die französischen Illuminatoren andere Motive wählten. Zeitlich liegen die beiden Handschriften, vor allem der Schrift nach, nicht weit auseinander. Aber dass der eine Maler auf den andern unmittelbar zurückgegriffen habe, ist kaum anzunehmen; wir wissen auch nichts über die Herkunft der Berner Handschrift. Auch ist bisher nichts bekannt über Beziehungen von Altenryf zu oberitalienischen Klöstern. Ob diese Verwandtschaft sich durch eine gemeinsame Quelle erklären lässt, könnte durch weitere Erforschung der italienischen Miniaturmalerei vielleicht festgestellt werden.

Aber gerade im Vergleich mit diesen italienischen Miniaturen kommen Stil und Eigenart des Malers der Altenryfer Handschrift um so markanter zum Ausdruck, wie oben bereits beim Vergleich der David-Miniaturen erläutert wurde. Der italienische Maler kam aus einem andern Kultur-Milieu, er wirkt fast höfisch, der andere ursprünglicher, kraftvoller, wenn man will, auch derber und naturalistischer. Ritter, als die jener die Juden erscheinen lässt, trifft man bei ihm nicht, nur im Einzelbild des Judas Makkabäus. Aber wenn er auch dem andern an Eleganz der Erscheinung nachsteht, ist er ihm an Kraft und Unmittelbarkeit des Ausdrucks überlegen. Seinen Bildern liegt eine stärkere Erlebniskraft zu Grunde, er ist wirklichkeitsgebundener, anschaulicher. Wie er das visionäre Schweben des Feuertopfes umsetzt, ist ebenso bezeichnend für seine realere Einstellung wie die deutlichere Schilderung des Mannes, der auf seine Zunge weist, und die Erzählung der Blendung des Tobias. Vielleicht ist er schwerfälliger als der andere, weniger lebendig in seiner Phantasie und der Erfindung der Motive, was man aus den Wiederholungen der Prophetenbilder schliessen möchte.

Aber andererseits zeigt er ausser der unmittelbareren, wirklichkeitsgetreueren Gestaltung dem italienischen Maler gegenüber eine grössere tektonische Strenge und doch auch wieder einen stärkeren ornamentalen Zug. Und gerade die Verbindung dieser drei Faktoren legt die Vermutung nahe,

dass wir es bei dem Maler dieser Miniaturen mit einem Künstler aus dem burgundischen, vielleicht alemannisch-burgundischen Kunstkreise zu tun haben, dessen Heimat möglicherweise nicht allzuweit von Altenryf und dem Freiburger Land zu suchen wäre.

Für die *Entstehungszeit* sind nur im Stil und in der Schrift Anhaltspunkte gegeben, die beide auf die Wende des 12. Jahrhunderts weisen. In der Art der Bildbehandlung, so etwa im Reiterbild und im Engel des Matthäus, aber auch in der Faltengebung und den Proportionen der Figuren überwiegen ausgesprochen die Elemente des gebundenen, schweren, romanischen Stiles. Da ist noch nichts von der belebenden, zergliedernden, gotischen Form, ebensowenig im schmückenden Beiwerk. Nur hie und da sieht man Anzeichen der neuen Gesinnung, am stärksten in der flüssig gezeichneten, schlanken Figur des Adam in der Folge der Schöpfungsbilder, die in der lebendigen Form und Geschmeidigkeit fast aus dem Rahmen der übrigen Figuren herausfällt, auch im Kopftyp und in der Haarbehandlung.

Die Bibel ist von den überkommenen verzierten Handschriften der Altenryfer Bibliothek die künstlerisch weitaus überragendste. Doch finden sich auch unter den übrigen noch einige beachtenswerte Werke, um so mehr als es sich bei ihnen wohl teilweise um Arbeiten handelt, die wahrscheinlich im Kloster selbst entstanden und so in etwa eine Vorstellung geben von der Bedeutung der dortigen Schreib- und Malerschule.

STI. AUGUSTINI ENNARRATIO IN PSALMOS

L. 2

Die Pergamenthandschrift wird durch den Schlussvermerk: «Explicit liber sancte Marie Alteripe» als zum Bestand der Klosterbibliothek gehörend erwiesen. Sie umfasst 133 Blätter, zweiseitig beschrieben, 34 : 23,5 cm. Nur wenige Miniaturen sind dem Texte eingefügt, schlichte

Arbeiten, die vor allem wegen der angewandten Technik originell sind: mit der Feder gezeichnete, fast ausschliesslich mit Sepia, ab und zu mit lichtem Ocker koloriert, dünn aufgetragen, wie lasiert. Vereinzelt ist ein deckendes Grün oder Rot hinzugenommen.

Fol. 52 v. mit der Initiale D zeigt eine weit ausschreitende nackte Figur mit sonderbarem fächerartigem Haar, die den Längsbalken und die Kurve des Buchstabens fasst. Um sie windet sich ein schlangenartiges, punktiertes Band, dessen Enden an den äusseren Ecken von Tierköpfen gefasst werden.

Fol. 59 zeigt eine Initiale C mit Bandornament, das in Fratzen ausläuft. Hier ist zum Sepia Grün und Rot genommen (Abb. 27).

Fol. 82 mit der Initiale O, worin der Evangelist Johannes erscheint, in der Haltung des thronenden Christus, die Rechte segnend erhoben, die Linke mit einem Buch auf das Knie gestützt. Dass es sich hier um den Evangelisten und nicht um Christus handelt, geht aus dem Adler oben links hervor, der mit Schnabel und Krallen die Bänder der Initiale fasst.

Fol. 87 bringt eine figural verzierte Initiale P, dessen Längsbalken aus einem nackten Mann umgestaltet ist, der einen Drachen aufspießt, der die Kurve des Buchstabens bildet und mit seinem Schwanz den Mann umschlingt.

Fol. 95 v. wiederholt bei gleicher Initiale fast das gleiche Thema (Abb. 28). Hier ist der Längsbalken von einem bekleideten Mann gebildet, der wieder den eigenartigen fächerförmigen Kopfschmuck trägt und den Kopf eines drachenartigen Wesens durchbohrt, zu dem der Bogen des P umgeformt ist, und das wie auf dem vorigen Bilde den Mann mit seinem Schwanz umschlingt. Ausser Sepia, das allein für die vorige Initiale diente, ist hier noch Grün verwendet für die Strümpfe des Mannes.

Ein ganz anderer Geist spricht aus diesen Miniaturen als aus dem Bildschmuck der Bibel. Es war mehr ein Zeichner als ein Maler, der sie schuf und der daher der Farbe nur

geringe Bedeutung gab, teilweise fast darauf verzichtete. In ähnlicher Weise behandelte Miniaturen findet man in einigen Handschriften aus dem Kloster Citeaux in der Bibliothek von Dijon, aus dem Anfange des 12. Jahrhunderts. Diese bieten zudem Parallelen in den Motiven mancher Miniaturen, zumal in der mannigfachen Art der Verschmelzung von Ornament und Lebewesen¹. Diese findet man zwar auch sonst im nordischen Kunstkreise in der romanischen Kunst ausserordentlich oft, aber die hier in Frage stehenden sind doch auffallend verwandt. Die Miniaturen aus den Handschriften von Citeaux sind aus reicherer Phantasie erwachsen, reicher und lebensvoller in der Form, aber die Grundlage der Gestaltung ist beide Male ohne Zweifel dieselbe, so dass man hier vielleicht an Schulzusammenhänge denken darf. Zudem sieht man in den Miniaturen von Citeaux ähnliche Motive in der Verbindung von Menschen, welche Fabelwesen, zu denen sich das Ornament verlebendigt, mit Schwert oder Lanze bekämpfen². Es kommt hinzu die erwähnte sonst ungewöhnliche Technik. Sodann ist nicht zu vergessen, dass es sich um Klöster desselben Ordens handelt, die nicht weit voneinander entfernt, ehemals sicher irgendwie in Verbindung gestanden haben. Die Handschriften von Citeaux sind im ersten Viertel des 12. Jahrhunderts entstanden, die von Altenryf ist vermutlich etwas jünger. Sie ist die älteste der illuminierten Handschriften, die sich aus der Bibliothek von Altenryf erhalten haben. Vielleicht ist sie in Burgund entstanden, noch unter dem unmittelbaren Einfluss der Miniaturmalerei von Citeaux, der französische Charakter der Schrift könnte dafür sprechen. Möglicher Weise ist sie eine Erstlingsarbeit des neuen Klosters selber, das sich dann für den Buchschmuck, wie nicht anders zu erwarten, an die Kunst seiner Heimat anlehnte.

¹ Oursel: a. a. O., Taf. XXXVIII—XLIV.

² Oursel: a. a. O., Taf. XXII.

BREVIARIUM FÜR DIE ERSTE JAHRESHÄLFTE
L. 65

Der in Leder gebundene kleine Pergamentband umfasst 230 Blätter, 11,7 : 8,5 cm gross. Der Einband trägt auf der Vorderseite das JHS-Signet, rückwärts ein Bild der Madonna. Von dem geringen Schmuck ist nur ein kleines Bild der sitzenden Madonna auf fol. 177 erwähnenswert, mehr skizzenhaft, aber nicht ohne Ausdruck und Leben. Die Madonna trägt über weissem Kleid einen blauen Mantel. Das Kissen ist grün, der Grund rot, gelb-grün umrandet. Der Stil weist auf die erste Hälfte des 15. Jahrhunderts und geht mit der oberrheinisch-schwäbischen Kunst zusammen. Bei diesem Büchlein handelt es sich wohl sicher um eine im Kloster selbst entstandene Arbeit.

LEBEN DER HEILIGEN L. 293

Die Handschrift weist als äusseres Zeichen der Zugehörigkeit zur Altenryfer Bibliothek den schwarzen Rücken auf und ist ausserdem auf dem ersten Blatt von einer Hand des 18. Jahrhunderts bezeichnet: *Monasterij Altaripensis*. Die beiden Holzdeckel sind mit weissem Schafleder überzogen, die früheren Schutznägel fehlen.

Auf 171 modern paginierten Pergamentblättern ist die Schrift in zwei Spalten von zusammen 23 : 14,5 cm Schriftspiegel angeordnet, bei einer Blattgrösse von 34 : 23 cm.

Der Inhalt des Bandes besteht aus 14 verschiedenen Abhandlungen, die in der Hauptsache dem Leben des hl. Bernhard gewidmet sind. Sie beginnen mit einer « *Præfatio Wilhelmi in vita sancti Bernardi* ». Fol. 32 folgt das erste Buch der Vita, Fol. 55 das zweite. Fol. 90 liest man den Schluss der Lebensgeschichte und den Beginn des Lebens der hl. Margareta. Fol. 96 schliesst sich daran die « *passio sancti bonifacii martiris* ». Es folgt dann Fol. 100 eine

Erklärung des Magnificat von Magister Hugo. Fol. 113 beginnt eine Schilderung der hl. Stätten Jerusalems von einem Fratellus, Archidiacon von Antiochien. Fol. 121 liest man von den sieben Wundern und den ägyptischen Plagen. Fol. 122 v. beginnt eine Abhandlung über « *moralium dogma philosophorum* », Fol. 143: « *Compotus est scientia tempus certa ratione secundem consuetudinem distinguendum* ». Nach einem Traktat « *de embolismo* », der Fol. 146 beginnt, schliesst die Sammlung Fol. 171 mit einer Erklärung hebräischer Namen.

Von Fol. 143 v. an wird die Schrift kleiner, während bis dahin der Band in einheitlicher Grossschrift des 13. Jahrhunderts geschrieben ist. Damit zusammen geht eine Aenderung der Initialen. Während mit Ausnahme der ersten Initiale Fol. 1 der ganze Band mit roten Majuskel-Initialen geschmückt ist, etwa dreimal grösser als die übrige Schrift, werden die in der kleineren Schrift gegebenen Seiten mit etwas anderm und reicherem Schmuck ausgestattet.

Von den Initialen ist nur die auf Fol. 147 hervorzuheben, ein A, wobei die Verschmelzung von Buchstabe und Drache, der die Kurve des A bildet, gut gelungen ist. Die Verzierung ist mit roter und schwarzer Tinte ausgeführt, der Grund leicht gelb getönt. Es ist die gleiche Art der Kolorierung wie bei L 2. Auch Fol. 151 zeigt in einer B-Initiale die gleiche Art. Nach Schrift und Stil der Initialen ist die Handschrift in das 13.-14. Jahrhundert zu datieren, sie ist möglicherweise im Kloster selbst entstanden.

MISSALE L. 305

Auch hier lässt gleich schon der schwarze Rücken die Zugehörigkeit zur Bibliothek erkennen, was eine spätere handschriftliche Eintragung wieder bestätigt. Es handelt sich um ein Missale cisterciense von 227 Pergamentblättern, 30,5:20,5 cm gross, bei einem Schriftspiegel von 21:13 cm.

Der Band ist reich mit Initialen versehen, kaum eine Seite, die schmucklos blieb. Die meisten Verzierungen beschränken sich auf Schnörkel und Ranken. Doch tritt daneben eine zweite Gruppe, welche die Buchstaben streng blockmässig geschlossen, ohne jeden Schnörkel verziert. Ausser einer grossen Zahl kleinerer in den Text gesetzter Zierbuchstaben bringt sie eine Anzahl ausgezeichnete grosser Miniaturen (Abb. 29). Der Wechsel setzt vor allem mit Fol. 138 ein, und zwar mit einer Lage. Zwar findet man auch ausserhalb dieser Lage ein paar Grossinitialen, die aber etwas derber gehalten sind. Der Schmuck beschränkt sich nur auf Rankenfüllungen, ohne jede figurale Zutat. Diese grossen, vor allem in einer Lage vereinten Miniaturen erhalten ihr Gepräge durch einen durch Quadrate gemusterten Grund, der wie ein duftiges, feines Gewebe wirkt. Diese Musterung weist wohl auf französischen Ursprung, so dass auch hier noch burgundischer Einfluss sich auszuwirken scheint.

Die Miniaturen stehen in einem eigenartigen Gegensatz zur Schrift. Während man diese wohl ins 14. Jahrhundert zu datieren hat, tragen die Miniaturen noch ausgesprochen romanischen Charakter. Sie sind ganz blockmässig geschlossen, und das Ornament ist in strenger symmetrischer Zuordnung entwickelt, rein stilisiert, ohne den geringsten naturalistischen Einschlag. Romanisch sind auch die Farben, mit weitgehender Verwendung des Purpurs, der allerdings teilweise fast braun wirkt. Dazu kommt ein intensives Grün, liches Blau und Ziegelrot. Gold fehlt. Nicht alle diese grossen Miniaturen sind von gleicher Qualität, einige sind weniger sorgfältig durchgebildet, die andern aber teilweise hervorragend. Der Widerspruch zwischen Schrift und Miniaturen ist wohl nur so zu erklären, dass der Maler oft auf ältere Vorlagen zurückgegriffen hat.

Die Handschrift mit ihrem reichen Schmuck ist wohl sicher nicht in Altenryf entstanden. Auf der Innenseite des rückwärtigen Deckels ist oben in der Ecke links mit roter Tinte, in einer Schrift des 14.-15. Jahrhunderts ein-

getragen: « frater Jacobus Stral de sancto urbano ». Sankt Urban war ebenfalls ein Cisterzienserkloster, und möglicherweise stammt diese Handschrift dorthier. Der Vermerk ist erst nach dem Einbinden eingetragen, er befindet sich auf den innen umgelegten Lederteilen der Einbanddecke und geht über den Zwischenraum hinweg.

Von den *spättern Werken* ist noch hervorzuheben Handschrift L. 16 mit zwei Abhandlungen. Fol. 1-183 gibt sie eine *Historia passionis*, die mit dem Vermerke schliesst: « Et sic est finis laudetur deus in divinis 1468 », womit die Handschrift genau datiert ist. Es folgt dann eine Abhandlung über die Sakramente.

Zum ersten Male erscheint in dieser Handschrift die deutsche Sprache. Fol. 2 v. ist neben den lateinischen Text die deutsche Uebersetzung gesetzt mit den beiden Ueberschriften: « Sant johans ewangelij zuo tutsch » und: « das salve regina zuo tutsch ».

Auf der Innenseite des vorderen Umschlags ist ein kolorierter Holzschnitt eingeklebt, fast in der Blattgrösse, ein *Imago Pietatis* mit Christus als Halbfigur zwischen Maria und Johannes, über einem Wolkenbände, dazu oben und unten anbetende und trauernde Engel. Es handelt sich um eine ausgezeichnete schwäbische Arbeit aus der Mitte des 15. Jahrhunderts.

Ausserdem ist auf Fol. 15 v. und Fol. 80 zwischen die Textzeilen je ein kleiner, aus einem Holzschnitt ausgeschnittener und leicht getönter Kruzifix eingeklebt.

Noch im 17. Jahrhundert wurde in Altenryf die Initialkunst in bescheidenem Masse gepflegt, wie es eine kleine Handschrift zeigt, die « *Elogia sacri ordinis Cisterciensis conscripta per monachum eiusdem ordinis Altaripensis* ». Ausser einem mit naturalistischen Ranken verzierten Titelblatt zeigt sie auf Fol. 289 in einer P-Initiale ein aus einem Kupferstich des 17. Jahrhunderts ausgeschnittenes und koloriertes Bildchen der unter dem Kreuze klagenden Madonna. Mit dieser Schmuckart kolorierter Kupferstiche begnügte man sich auch bei einer andern Handschrift

des 17. Jahrhunderts, einer « Exhortationuncula ad sequentes preces devotas », in die mehrere Kupferstiche eingeklebt wurden.

Von diesen Handschriften reicht nur das Missale in seinen Miniaturen künstlerisch teilweise an die Bedeutung der Bibel heran, doch ist es, wie gesagt, wohl sicher nicht im Kloster selbst entstanden. Dagegen sind die übrigen Handschriften vielleicht zum Teil als eigene Arbeiten des Klosters Altenryf anzusprechen. Dadurch würden sie ein gewisses Interesse erhalten, weil sie Einblick gäben in die Leistungen der dortigen Schreib- und Malstube. Aber sie bieten sich neben den beiden Hauptwerken als sehr bescheiden dar. Es ist jedoch dabei nicht zu vergessen, dass wir nur das, was erhalten ist, als Masstab nehmen können und die Möglichkeit bestehen bleibt, dass sich das Bild der Klosterbibliothek in ihren Handschriften ursprünglich anders und reicher dargeboten hat. Gleichwohl fehlte es auch in diesen unbedeutenderen Miniaturen nicht an Malern mit eigener, persönlicher Note in der Schmuckart und mehr noch in der Technik und farbigen Haltung, wie oben bereits kurz dargelegt wurde.

Aber darüber hinaus interessieren diese Handschriften, weil sie die künstlerischen Beziehungen erkennen lassen, die auch in der Miniaturmalerei von Altenryf sich auswirkten. Dabei zeigt sich, dass das Kloster in der Kunst dieses Zweiges ganz mit der Kunst Freiburgs zusammenging, wie nicht anders zu erwarten ist bei der geringen Entfernung von nur sechs Kilometern und der engen Verbindung, die zwischen Stadt und Kloster stets bestanden hat. Im 12. und 13. Jahrhundert hing Freiburg künstlerisch ganz von Burgund ab. So zeigte auch das Altenryfer Hauptwerk des Buchschmucks, die Bibelillustration, französisch-burgundisches Gepräge.

Im 14. Jahrhundert wird dieser Einfluss vom Oberrhein her abgelöst, der als befruchtendes Kunstgebiet mehr und mehr in den Vordergrund tritt. In der Stadt selbst liefern die Bauformen der Kathedrale, die vorher

deutliche burgundische Elemente zeigte, und noch deutlicher der plastische Schmuck ihres Seitenportales als südlicher Ausläufer der Strassburger-Freiburger Schule dafür sichere Belege. In Altenryf sind es die Grabmäler, zumal das Grabmal des Ulrich von Treyvaux, sowie die Glasgemälde des grossen Chorfensters, die auch hier den engsten Zusammenhang mit der oberrheinischen Kunst bestätigen.

Gegen Ende des 14. Jahrhunderts tritt an die Stelle des Oberrheines Schwaben, mit dessen Kunst Freiburg bis gegen 1800 in engster Bindung blieb. Auch in Altenryf beobachtet man um die gleiche Zeit diese Schwenkung zur schwäbischen Kunst hinüber. Die Fresken im südlichen Seitenschiff bestätigen es ebenso wie das Madonnenbildchen im Breviarium, das in Form und Ausdruck mit der gleichzeitigen schwäbischen Kunst ganz zusammengeht. In gewissem Masse werden solche Zusammenhänge noch bestätigt durch den Holzschnitt der *Imago Pietatis*, wohl sicher die Arbeit eines schwäbischen Meisters. Und diese enge Bindung an das deutsche Kunstgebiet fiel zusammen mit dem ersten Auftreten der deutschen Sprache in den Handschriften des Klosters, zur gleichen Zeit, als auch Freiburg selbst von der französischen zur deutschen Sprache übergang¹. Unter solchem Gesichtspunkte treten die Miniaturen der Handschriften von Altenryf, auch die bescheidenen Arbeiten der eigenen Schreib- und Malstube, über den engen Bezirk des Klosters hinaus in Zusammenhang mit der Kunst- und Kulturgeschichte des Freiburger Landes und damit auch der allgemeinen Schweizer Kunst.

¹ A. Büchi: *Die historische Sprachgrenze im Kanton Freiburg* (Freiburger Geschichtsblätter III, 1896), S. 41 ff.

Literaturverzeichnis

- Baum, Jul.: *Die Malerei und Plastik des Mittelalters in Deutschland, Frankreich und Britannien*, (Handbuch der Kunstwissenschaft, 1930).
- Beissel, Steph.: *Geschichte der Evangelienbücher in der ersten Hälfte des Mittelalters*. Ergänzungshefte zu den Stimmen aus Maria Laach 92 und 93, Freiburg Br. 1908.
- Berger, Sam.: *Histoire de la Vulgate*. Paris 1893.
- Bertoni, Giulio: *Notice sur la Bibliothèque d'Hauterive au XII^e et XIII^e siècles* (Revue des Bibliothèques). Paris 1908.
— *Miniature des manuscrits d'Hauterive*, (Fribourg artistique XX, Fribourg 1908). Tafel XIII.
- Blösch, Hans: *Die Stadt- und Hochschulbibliothek Bern*. Bern 1932.
- Böckler, Albert: *Abendländische Miniaturen bis zum Ausgang der romanischen Zeit*. Berlin 1930.
- Durrer, Robert: *Die Maler- und Schreiberschule von Engelberg* (Anzeiger für schweiz. Altertumskunde, 1901).
- Escher, Konrad: *Die Miniaturen in den Basler Bibliotheken, Museen und Archiven*. Basel 1917.
- Faulmann, Karl: *Die Initiale. Ein Beitrag zur Geschichte der Bücherornamentik*. Wien 1887.
- Gantner, Josef: *Kunstgeschichte der Schweiz*, I. Frauenfeld 1936.
- Goldschmidt, Adolf: *Deutsche Buchmalerei*, München und Berlin 1928.
- Graf Vitztum von Eckstaedt: *Die Pariser Miniaturmalerei*. Leipzig 1907.
- Jacobi, Franz: *Die deutsche Buchmalerei*. München 1923.
- Künstle, Karl: *Ikonographie der Heiligen*. Freiburg Br. 1926.
- Leidinger, Georg: *Meisterwerke der Buchmalerei*. München 1920.
- Löffler, Karl: *Schwäbische Buchmalerei in romanischer Zeit*. Augsburg 1928.
- Meyer, Meinrad: *Notice historique sur la Bibliothèque cantonale de Fribourg. II, Bibliothèque d'Hauterive* (Archives de la Société d'Histoire du canton de Fribourg, II. Fribourg 1858), S. 221 ff.

Molsdorf, Wilhelm: *Christliche Symbolik der mittelalterlichen Kunst*. Hiersemanns Handbücher X. Leipzig 1926.

Oursel, C.: *La miniature du XII^e siècle à l'abbaye de Citeaux*. Dijon 1926.

Pittet, Romain: *L'Abbaye d'Hauterive au moyen âge* (Archives de la Société d'Histoire du canton de Fribourg, XIII 1934).

Rahn, Rudolf: *Geschichte der bildenden Künste in der Schweiz*. Zürich 1876.

Swarzenski, Hans: *Vorgotische Miniaturen*. Leipzig 1927.

Winkler, Erich: *Die Buchmalerei in Niederösterreich von 1150—1250*. Wien 1923.

Corrigenda.

- S. 3 Inhaltsverzeichnis: Beschreibung der Initialminiaturen,
lies S. 20 statt S. 10.
- S. 7 lies Restbestände,
- S. 17 1. Zeile lies Monasterij Altaeripensis.
- S. 17 10. Zeile von unten lies Malachias.
- S. 21 Fol. 16 lies «Hec sunt» statt «hic sunt» und Exodus
Cap. I statt 46,3.
- S. 21 Fol. 26^v lies «Vocavit» statt «votavit».
- S. 24 1. Zeile lies «Et confortatus» statt «Honoratus».
- S. 24 Fol. 149^v lies «Et factum est» statt «Eternum est».
- S. 25 1. Zeile lies von einer Lilie.
- S. 25 Fol. 173 unten lies «Et factum est» statt «E».
- S. 25 Fol. 175 lies «Omnes» statt «Onus».
- S. 25 Fol. 175^v lies «O qui» statt «Onus».
- S. 26 Fol. 178 lies «In octavo» statt «in medio».
- S. 26 Fol. 180 lies «offerentes» statt «onus verbi».
- S. 27 Fol. 211^v lies «Oculi» statt «Oscule».
- S. 28 Fol. 212^v lies «Diligite» statt «Dilligi te».
- S. 28 2. Zeile von unten lies «Er» statt «Et».
- S. 29 Fol. 243^v lies «Domini» statt «Domine».
- S. 30 Fol. 260 oben lies «Matthäus».
- S. 43 5. Zeile von unten lies Abb. 6 statt 4.
- S. 45 6. Zeile von unten lies «Mutterlande» statt «Unterlande».
- Tafel 2. lies statt Abb. 3, Abb. 4 und umgekehrt. Dement-
sprechend sind auch die Verweise im Verzeichnis der Ab-
bildungen sowie auf S. 22, 40, 43 richtigzustellen. Tafel 2
lies auch Elimelech statt Elimenech.
- Tafel 3 oben Abb. 5 lies Anna statt Anno.

BILD - TAFELN



vult in quem in se veniunt. Et flumina de
 ueritate eius fluent sicut uiae. Et quae nec
 oculus uiderit nec auris audivit nec in cogitatione
 hominis ascendit. Quae parantur deus oculis. Gemitibus
 se firmat. Ita alia quae spirituum singulorum in
 se habent. I. suggestimus sermo eos ubi hoc fuerit
 scriptura. I. cum dicit non potuit. d. ubi se habet
 de peccatis. I. primum uel dicitur in oculo
 e. scilicet in uisualia. I. in cogitatione. quatuor
 in publicis. quatuor. I. in equi e. in uisualia. Quatuor
 multa. I. quatuor in capite. I. uisualia. Quatuor
 factum. I. e. h. i. t. a. s. u. e. m. I. ubi dicitur in
 pferunt. I. s. e. r. r. o. n. s. I. o. r. e. m. e. u. m. q. u. o. n. e.
 I. u. e. i. p. u. e. n. t. e. m. f. o. r. o. n. e. e. z. o. m. n. i. s. u. o. n. e. p. o. l. i. t. a.
 e. u. s. u. n. i. u. s. e. i. a. t. o. r. I. a. p. o. s. t. o. l. i. c. o. s. d. u. p. l. i. c. e.
 d. u. m. i. t. a. t. e. m. d. e. p. h. e. n. o. t. e. I. d. m. a. x. i. m. e. i. o. c. r.
 o. f. a. c. i. o. n. e. a. n. a. u. p. l. a. n. t. i. s. u. e. n. a. u. e. r. e.
 u. e. h. a. n. t. I. d. e. m. q. u. b. i. c. u. m. q. u. e. r. i. t. u. m. a. l. i. q. u. o.
 s. e. p. t. i. c. o. n. t. e. s. t. a. t. u. r. d. e. p. r. e. s. b. i. l. i. o. I. s. p. u. s. s. e. o. a. u. t.
 a. l. i. q. u. o. s. u. i. d. e. r. a. t. o. s. a. u. t. o. m. n. i. u. o. t. a. c. e. r. i. t. a. t.
 a. u. t. e. s. s. e. r. i. t. a. t. e. n. e. a. r. c. h. a. n. g. e. l. i. u. m. s. i. d. e. i. u. i. l. g. a.
 r. e. n. t. e. r. n. e. i. c. i. o. q. u. i. s. p. u. m. a. u. c. o. r. s. e. p. u. l. t. a. p. r. i. n.
 c. e. l. i. u. s. a. l. e. r. i. n. o. u. e. m. a. t. o. s. i. u. o. x. t. r. i. p. t. e. q. u. i.
 b. o. u. s. q. u. i. s. c. r. i. p. t. u. r. e. n. e. c. i. a. a. r. i. t. e. u. s. e. u. a. d. o.
 i. n. o. l. o. n. e. p. r. a. t. o. r. y. I. H. p. a. c. t. e. t. h. e. I. m. l.
 e. o. p. o. n. t. e. i. o. s. e. p. h. u. s. m. a. c. h. e. r. a. l. l. i. n. e. S. h. i.



I
 quartus est. I. in terra au
 tem. I. u. s. u. a. c. u. l. i. o. n. e. b. i. e.
 e. r. a. n. t. s. u. p. r. a. u. a. b. i. s. i. I. s. p. s. o. i. s. e.
 r. b. a. n. t. s. u. p. a. q. u. a. s. I. p. r. a. q. u. e. s. i. a. q.
 l. y. e. I. f. e. s. e. i. p. s. e. u. o. u. t. d. e. s. i. c. a. q. u. e.
 e. r. i. t. u. s. I. o. u. g. i. t. l. u. c. e. n. t. t. e. n. e. d. u. s.
 a. p. p. l. a. n. t. i. s. I. e. t. d. i. e. m. m. e. n. t. e. b. i. a. s.
 n. a. t. e. s. I. f. a. c. i. u. m. q. u. e. s. e. p. e. m. a. n. e. d. i.
 e. s. u. n. i. u. s.
 u. t. e. q. u. a. s. d. e. s. i. c. a. t. u. r. a. n. i. a. m. i. n. i. e.
 d. i. o. e. s. t. e. n. t. a. s. u. l. t. u. r. n. o. t. e. s. t. a. q. u. e. s.
 a. b. d. e. q. u. a. s. f. a. c. i. o. t. d. e. s. f. i. r. m. i. t. a. t. u. m. d.
 u. m. i. t. a. t. u. m. q. u. a. s. q. u. e. e. r. a. n. t. s. u. b. s. u. o.
 a. n. i. m. o. a. d. h. u. s. q. u. e. e. r. a. n. t. s. u. p. i. r. m. a. n.
 a. m. i. t. a. t. u. m. e. t. i. a. l. i. u. m. q. u. e. s. e. f. i. r.
 m. a. n. t. u. m. e. t. i. a. l. i. u. m. q. u. e. s. e. f. i. r.
 m. a. n. e. d. i. e. s. s. e. d. i. s.



Abb. 2. Gott spricht zu Moses.



Abb. 3. Moses, Wasserwunder.

Abb. 4. Auszug des Elimelech.



Links :
Abb. 1. Schöpfung.



Abb. 5. Anno und Heli.



Abb. 6. Sauls Tod.



Abb. 7. David und Abisag.

Abb. 8. Isaias.



Abb. 9. Jeremias.



Abb. 10. Jonas.





Abb. 11. Habakuk.

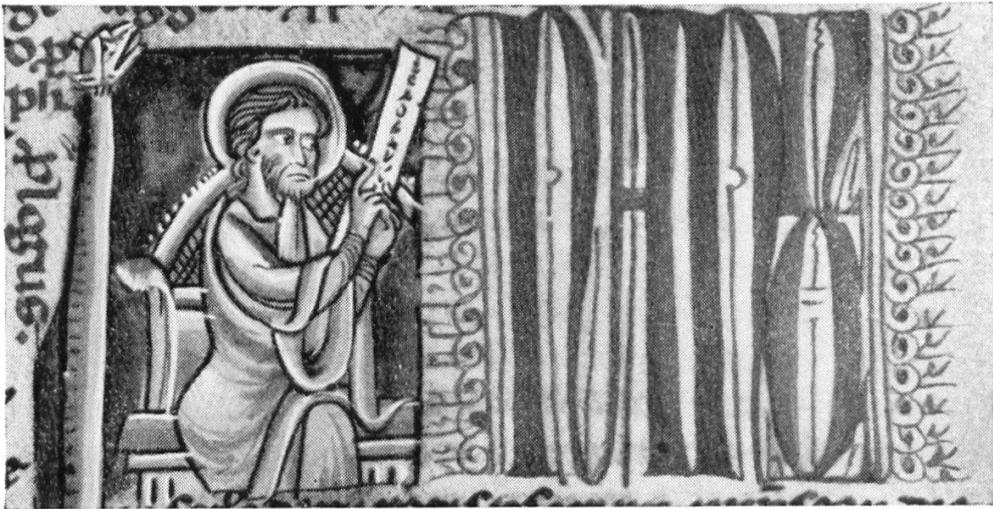


Abb. 12. Aggäus.



Abb. 13. Blendung des Tobias.



Abb. 14. Tod des Holofernes.



Abb. 15. Wiederaufbau Jerusalems.



Abb. 16. Judas der Makkabäer.



Abb. 17. David.



Abb. 18. « Dass ich nicht sündige mit meiner Zunge ».



Abb. 19. Der Tor.

Abb. 20. David im Wasser.



Abb. 21.
Davids Glockenspiel.



Abb. 22. Christus.





Abb. 23. Mathäus.



Abb. 24. Markus.

Abb. 25. David (Berner Bibel).



Abb. 26. David (Berner Bibel).





Abb. 27. Initiale C aus
Augustini Ennarratio.



Abb. 28. Initiale P aus
Augustini Ennarratio.

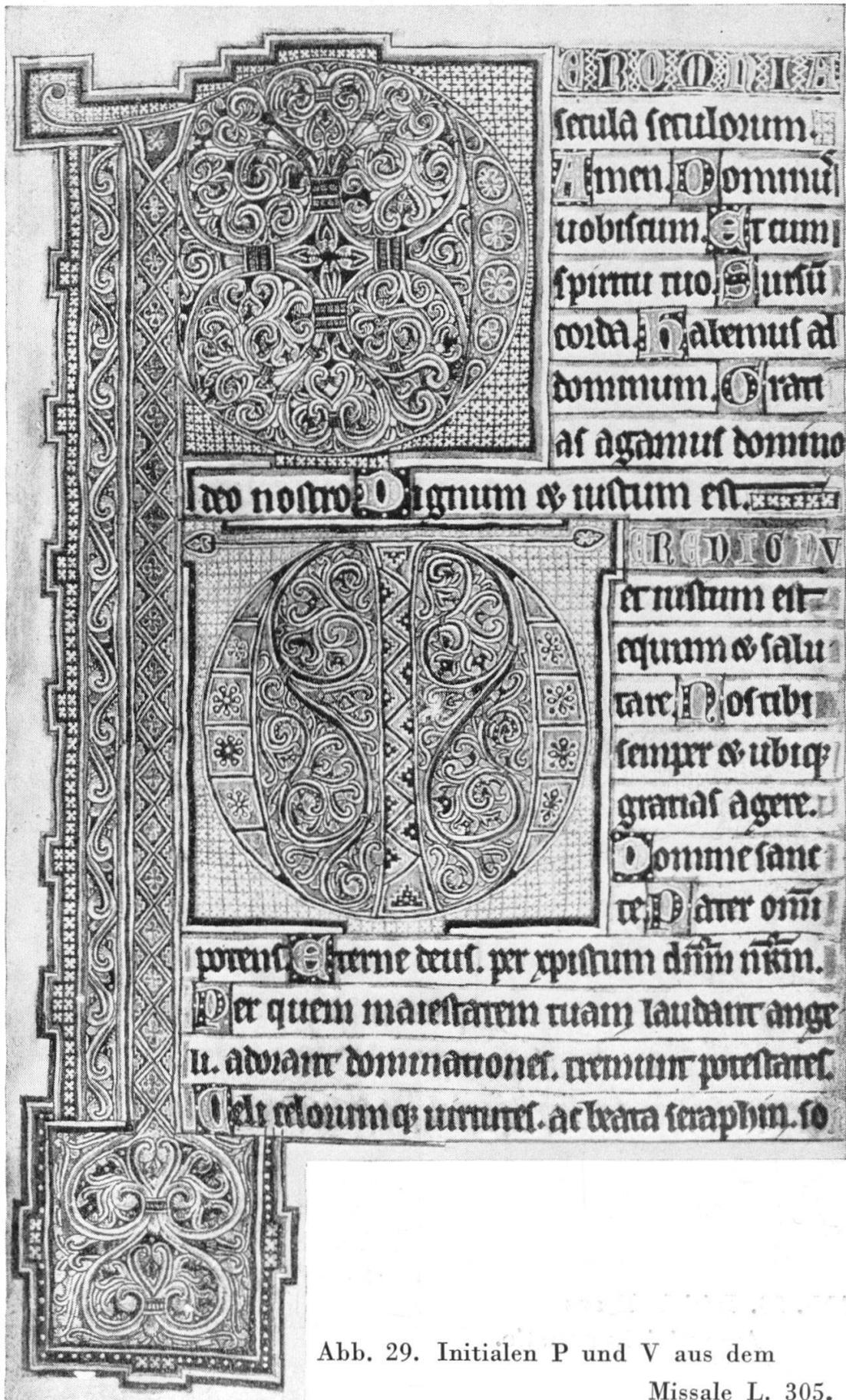


Abb. 29. Initialen P und V aus dem
 Missale L. 305.