

cher Stelle und mehr Entschlossenheit zur Auswahl aus den rund 700 Exponaten zu einem besseren Verständnis der Zusammenhänge und einem präziseren Bild vom Jugendstil am Oberrhein verholfen. So hätte die Ausstellung davon profitiert, vor allem im letzten Ausstellungsbereich weniger Unterthemen zu behandeln und diese stärker im Hinblick auf eine gegenseitige Beeinflussung der Regionen zu untersuchen.

Die Ausstellungsidee lenkte jedoch insgesamt den sonst üblichen Fokus weg von ehemaligen und heutigen Landesgrenzen und regte dazu an, verstärkt über internationale Kulturräume und -regionen, Kooperationen und Dependancen nachzudenken, wie sie das Karlsruher Architekturbüro Curjel & Moser in Basel unterhielt. Den Ausstellungsmachern bot sich zudem die Gelegenheit, Künstler vorzustellen, die hierzulande noch wenig bekannt sind, wie Elchinger oder den Böcklin-Schüler Hans Sandreuter (1850-1901), dem 2001/02 eine Einzelausstellung im Basler Kunstmuseum

gewidmet wurde. Auch die Städtische Kunstgewerbeschule in Straßburg, an der ab 1890 – noch unter dem Namen »Straßburger Kunsthandwerkerschule« – ihr Direktor Anton Seder (1850-1916) die Ausbildung reformierte und das Naturstudium von Pflanze und Tier einführte, erhielt durch die Ausstellung lang verdiente Aufmerksamkeit. Seder veröffentlichte mehrere Vorlagenbücher, u. a. *Das Thier in der decorativen Kunst* (1896), dessen verschlungene Tier- und Pflanzenkörper Obrists »Peitschenhieb« des Jugendstils vermittelten. Nicht zuletzt mit Tapeten aus Rixheim (Fabrik Jean Zuber & Cie., hier Abb. 3), Mannheim (Heinrich Engelhard), Breisach (Erismann & Cie.) und Grenzach (Salubra), die Entwürfe von Künstlern wie Otto Eckmann, Richard Riemerschmid und Christopher Dresser ausführten, eröffnete das Badische Landesmuseum dem Besucher einen umfassenden Einblick in die Jugendstilproduktion am Oberrhein um 1900.

Anna-Sophie Lienau

## Für Königtum und Himmelreich. 1000 Jahre Bischof Meinwerk von Paderborn

*Paderborn, Museum in der Kaiserpfalz und Erzbischöfliches Diözesanmuseum, 23. Oktober 2009 – 21. Februar 2010. Katalog hrsg. von Christoph Stiegemann und Martin Kroker. Regensburg, Schnell & Steiner 2009. 583 S., zahlr. Abb. ISBN 978-3-7954-2152-6*

Man könnte darüber streiten, ob es zu den Desideraten der Kunstgeschichte gehörte, Bischof Meinwerk von Paderborn (1009-36) erneut zum Zentrum einer monographisch konzipierten Ausstellung zu machen. 1986 war der 950. Todestag Anlaß zu einem vergleichsweise bescheidenen Unternehmen am selben Ort, jetzt bot der 1000. Jahrestag seiner Bischofsweihe den Anstoß für einen kultur- und kunsthistorisch weit ausgreifenden Blick auf die 1. Hälfte des 11. Jh.s. Gemessen an den Kunstwerken, die mit dem Namen des Bischofs

von Paderborn verbunden werden können, wäre Meinwerks Nachfolger Imad vielleicht die ergiebigere Wahl gewesen. Aber das Jahrtausenddatum hat erneut Meinwerks Memoria nahegelegt, und mit Blick auf die im Katalog präsentierten Ergebnisse der jüngeren Forschung muß man die Wahl nicht bedauern.

Zur inhaltlichen Fokussierung hat man sich der Mitwirkung namhafter Historiker versichert und parallel zum Katalog die erste zweisprachige Edition der wichtigsten Quelle herausgebracht, der *Vita Meinwerci* aus dem 12.

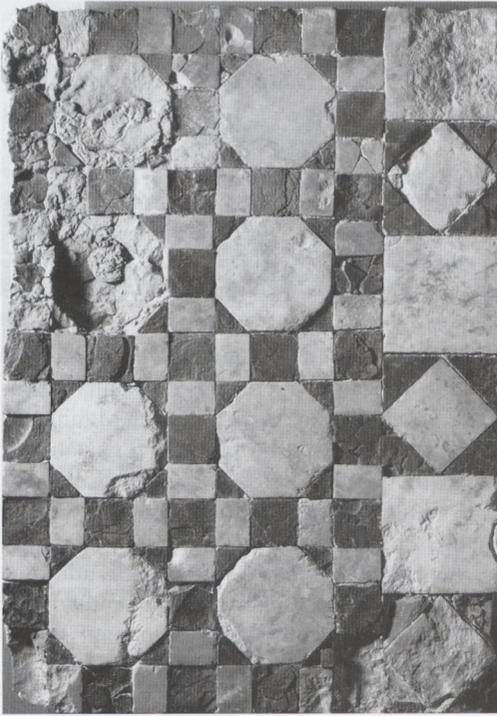


Abb. 1 Paderborn, Museum in der Kaiserpfalz, Plattenmosaikfußboden aus dem Paderborner Dom, wohl 1009-15. (Museum, nach Kat. S. 374)

Jh. (*Vita Meinweri episcopi Patherbrunnensis – Das Leben Bischof Meinwerks von Paderborn*. Text, Übersetzung, Kommentar, hrsg. v. G. M. Berndt [MittelalterStudien, 21], München 2009). Als dienlich dürfte sich auch die Begleitung durch fachübergreifende Tagungen zur Kunst des frühen und hohen Mittelalters erwiesen haben, für die das Archäologisch-Historische Forum (AHF) am Institut zur Interdisziplinären Erforschung des Mittelalters und seines Nachwirkens (IEMAN, Paderborn) verantwortlich zeichnet (zuletzt: *Bischöfliches Bauen im 11. Jahrhundert*, hrsg. v. J. Jarnut, A. Köb und M. Wemhoff [MittelalterStudien, 18], München 2009). Dies schon deshalb, weil sich trotz einer vergleichsweise guten Quellenlage (Schieffer, S. 77) das wenige, was wir über Meinwerk als einen

Patron der Künste sagen können, auf archäologisch gewonnene Erkenntnisse zu seiner Rolle als bischöflicher Bauherr bezieht (S. 370ff. zu Meinwerks Königspfalz, 373f. zu einem anspruchsvollen Mosaikfußboden des 1058 durch Brand zerstörten Doms (Abb. 1), 376f. zur 1014 gegründeten Klosterkirche Abdinghof, 509ff. zu einem Modell des rekonstruierten Meinwerk-Doms).

Die Ausstellung folgt denn auch in ihrem ersten Teil (Museum in der Kaiserpfalz) einem archäologisch-kulturgeschichtlichen Konzept, bei dem das Leben Meinwerks eher stellvertretenden Charakter für die Verdeutlichung von Alltagsphänomenen seiner Zeit hat und die profanen Funktionen eines Bischofs im Vordergrund stehen (Meinwerk als Krieger, Gastgeber und Bauherr).

Nicht alles, was hier zusammengetragen wurde, war für das zu vermittelnde Bild gleichermaßen sinnvoll. Neben aufschlußreichen Befunden wie einem weitgehend kompletten Fensterrahmen aus dem Mindener Dom, der dank dendrochronologischer Bestimmung in die Jahre um 1068 datiert werden kann (Kat. 95), verschiedenen Helmtypen des 10.-11. Jh.s (Kat. 35f.), Fragmenten von roten und grünen Porphyrlatten, die auf eine Paderborner Werkstatt zur Verarbeitung solchen Materials schließen lassen (Kat. 111a), oder auch einer archäologisch für das 10. Jh. zu sichernden Glocke aus dem Hafen von Haithabu (Kat. 8) gab es auch Exponate, die reichlich beliebig wirkten, etwa Wandputzfragmente des 10.-12. Jh. aus der Magdeburger Domplatzgrabung, die weder archäologisch genauer stratifiziert noch restauratorisch untersucht waren und zum Thema nichts beitrugen (Kat. 81). Für den vagen Hinweis auf Architekturfärbigkeit im Mittelalter hätte es aus dem Paderborner Dom selbst aussagekräftigere Belege gegeben. Die unsere Vorstellung vom Erscheinungsbild ottonischer Kirchendächer weit mehr bereichernden Funde glasierter Dachziegel waren nur in unanschaulichen Bruchstücken präsent (Kat. 80), während das spektakulärere Material der gleichzeitigen Ausstellung in Magdeburg vorbehalten blieb (*Aufbruch in die Gotik. Der Magdeburger Dom und die späte Stauferzeit*, hrsg. v. M. Puhle, Mainz 2009, Bd. 2, S. 19ff. Nr. I.13).

Anderes war nicht adäquat aufgearbeitet worden. So ist es durchaus von Interesse, daß im Zuge von Feuchtbodengrabungen in einer Rheinschleife bei Neuss in einer befestigten Siedlung des 11. Jh.s (Niedernburg bei Haus Meer) zwei gänzlich unterschiedliche Fenstertypen gefunden wurden, die offenbar zwar räumlichen Zusammenhang hatten, nach den konträren Qualitätä-

ten ihrer Bearbeitung aber kaum aus derselben Phase stammen können (Kat. 28f.). Differenzierende dendrochronologische Analysen, wie sie zum Ausgrabungszeitpunkt wohl noch nicht zur Verfügung standen, heute aber Standard wären, wollte man über die dürftigen Aussagen des Speyrer *Salier*-Katalogs von 1992 hinauskommen, wurden offensichtlich nicht unternommen.

Der zweite, kunsthistorisch ergiebigere Abschnitt im Diözesanmuseum setzt mit der politischen Rolle der Bischöfe ein, wofür leitmotivisch der moderne Begriff von den Bischöfen als den »Kollegen des Königs« inszeniert wird (Weinfurter, S. 32, frei nach Thietmars »*simpnista*«), widmet sich in seinen zentralen Kapiteln dem sakralen Wirken des kirchlichen Würdenträgers, von der Domschule bis zur Jenseitsvorsorge, und schließt mit Meinwerks Tod (Sarkophag Kat. 225) und Nachleben. Auch hier war es mangels geeigneter Exponate aus Paderborn selbst gar nicht anders möglich, als etwa die Ausstattung mit einem persönlichen Ornat liturgischer Handschriften oder Gewänder, durch die materiellen Zeugnisse von Zeitgenossen zu belegen, seien es Bischof Bernward von Hildesheim, Sigebert von Minden oder Erkanbald von Mainz. Doch gelingt es gerade diesem Abschnitt, durch die Vereinigung von größeren zusammengehörigen Komplexen kunsthistorisch relevanten Fragestellungen nachzuspüren.

Die Qualität der Katalogisate ist unterschiedlich. Ein grundsätzliches Manko ist die Preisgabe der chronologischen Ordnung der Sekundärliteratur, da das sture Alphabet zu wenig Einblick in den Gang der Forschungsgeschichte gewährt. Man freut sich, daß ein so singuläres und schwieriges Stück wie die Trierer Seidenstola aus Neumagen mit ihren halbfigurigen Apostelbildern durch Regula Schorta fundiert vorgestellt wird (Kat. 172), begrüßt dankbar, wie das unscheinbare Fragment einer Kasel aus Meinwerks Grab durch den Vergleich mit der sog. Kasel des Bernhard von Clairvaux aus Brauweiler eine plausible Einordnung findet (Kat. 170f.), stolpert ande-

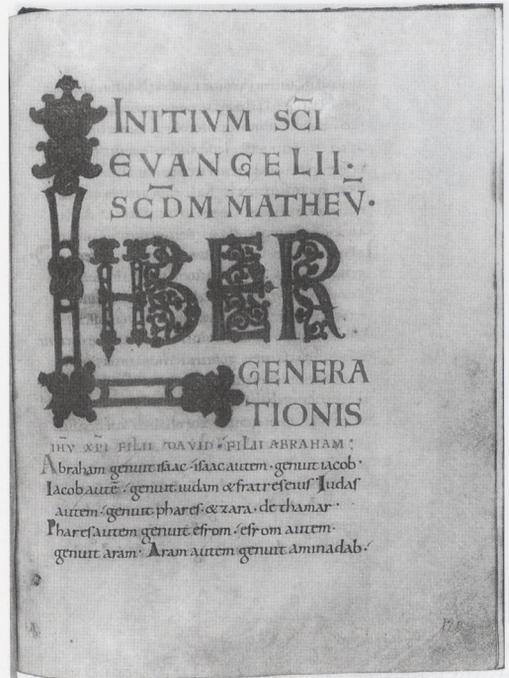


Abb. 2 Utrecht, Museum Catharijneconvent, ABM h2, *Evangelistar des Bischofs Ansfrid von Utrecht (995-1010)*, fol. 120r: Beginn des Matthäus-Evangeliums. (W.C.M. Wüstefeld, *Middel-eeuwse Boeken van het Catharijneconvent, Utrecht 1993*, S. 26)

rerseits aber über eine so magere Beschreibung wie im Fall des wenig bekannten Ansfriduscodex aus Utrecht, die nicht einmal ein Literaturverzeichnis aufweist (Kat. 133). Angesichts der Tatsache, daß die Handschrift in dem einschlägigen neuen Kompendium Anton von Euws nicht vorkommt (*Die St. Galler Buchkunst vom 8. bis zum Ende des 11. Jahrhunderts*, St. Gallen 2008), hätte die Einordnung »St. Gallen, 950-1000« zumindest einer Begründung bedurft (Abb. 2). Hätte man den Bearbeiter der meisten übrigen Handschriften-Katalogisate im Vorfeld beteiligt, hätte er darauf hinweisen können, daß aus heutiger paläographischer Sicht St. Gallen als Entstehungsort auszuschließen ist (H. Hoffmann, *Schreibschulen des 10. und des 11. Jahrhun-*

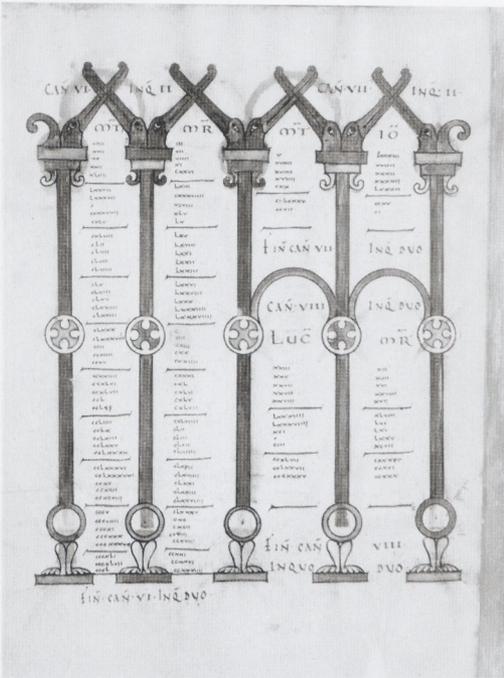


Abb. 3a Paris, BNF, lat. 11956, Frankosächsisches Evangeliar aus der Kirche von Noyon, fol. 10v: Kanontafel (Koehler-Mütherich Bd. VII, Taf. 7c)

derts im Südwesten des Deutschen Reichs [MGH Schriften, 53], Hannover 2004, S. 172). Die Ausstellung wäre eine Gelegenheit gewesen, mit Blick auf den Buchschmuck zu dem dort formulierten Vorschlag einer Lokalisierung nach Konstanz Stellung zu nehmen. Dazu hätte es wenigstens außerhalb des Katalogs noch kommen können, wäre Anton von Euv nicht wenige Wochen nach der Eröffnung überraschend verstorben. Seine kenntnisreichen Katalogtexte sind so ganz unerwartet ein Vermächtnis geworden.

Ausgewählte Zentren westfälisch-sächsischer Buch- und Schatzkunst im späten 10. und frühen 11. Jh. sind durch qualitätvolle Zeugnisse repräsentiert. Das noch immer nicht differenziert genug bearbeitete Skriptorium von Corvey wird durch das Evangeliarfragment aus Höxter in Paderborn vertreten, dessen Stellung innerhalb der Corveyer Entwicklung

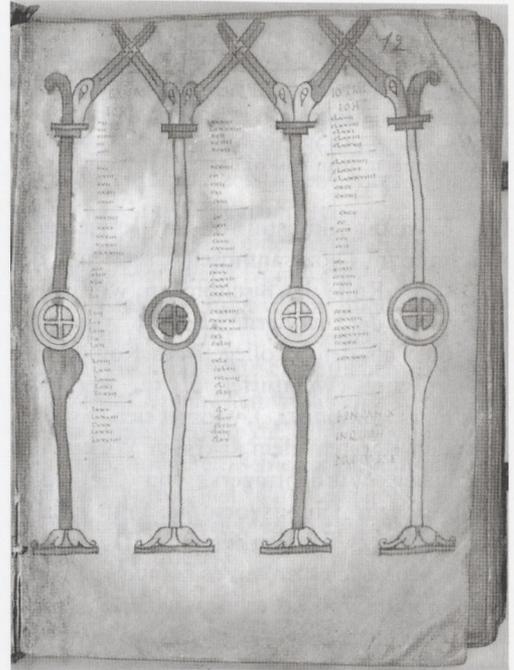


Abb. 3b Hildesheim, Dommuseum, DS 13, sog. Kleines Bernwardsevangelium, fol. 12r: Kanontafel. Foto Museum (Foto Marburg, dmhds13\_10)

mit dem Verweis auf die Fragmente in Helsinki und Leipzig indessen kaum hinreichend umrissen ist (Kat. 162). Üppig vertreten sind die Zeugnisse der Bernwardinischen Kunst aus dem Hildesheimer Dommuseum, dessen Bestände derzeit wegen Umbaus magaziniert sind. Neben dem silbernen Kreuz (Kat. 165) und den Leuchtern (Kat. 166) sind es vor allem die mit Bernwards Namen verbundenen Handschriften, deren komplexe Verflechtung mit den unterschiedlichsten Vorlagenbereichen erneut zur Diskussion gestellt wird, nicht nur im Fall des Kostbaren Evangeliums (Kat. 203).

Für das sog. Kleine Bernwardsevangelium, eine spätkarolingische Handschrift aus Nordfrankreich, die Bernward für St. Michael mit einem kostbaren neuen Einband versehen ließ (Kat. 204), läßt sich die frankosächsische Tradition seiner Kanontafeln nunmehr präziser bestimmen (Abb. 3a-b). Ihr Formenrepertoire verweist nämlich nicht auf die in Hildesheim ansonsten rezipierten Motive des Prager Evangeliums aus Saint-

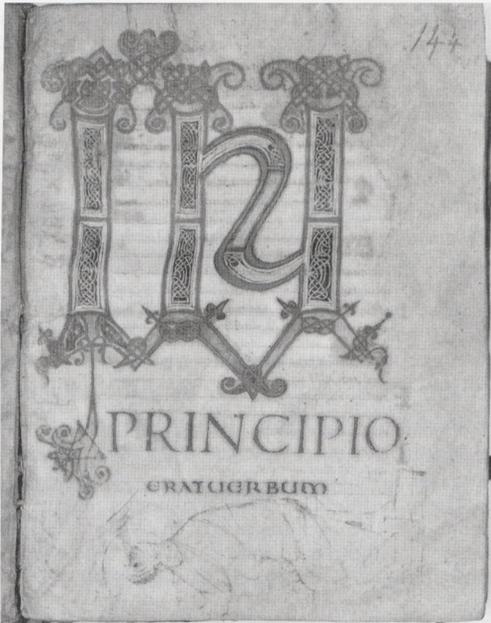


Abb. 4a Hildesheim, Dommuseum, DS 13, sog. Kleines Bernward-evangeliar, fol. 144r: Beginn des Johannes-Evangeliums. Foto Museum (Foto Marburg, dmbs13\_21)

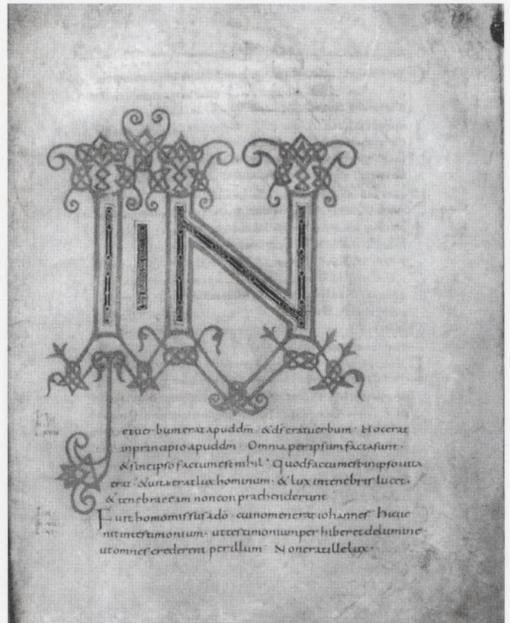


Abb. 4b Lüttich, Grand Curtius, Inv.nr. MAAD 12.1, Evangeliar Bischof Notkers von Lüttich (972-1008), fol. 106r: Beginn des Johannes-Evangeliums (Kat. S. 483)

Vaast (Cim. 2), sondern auf ein Produkt der nach Saint-Amand lokalisierten Hauptgruppe auf einer Stilstufe zwischen dem frühen Evangeliar aus Noyon in Paris (BNF, lat. 11956) und jenem aus Quedlinburg in Halle (ULB, Qu. Cod. 83), wie sich anhand des im jüngsten Band der Karolingischen Miniaturen ausgebreiteten Materials erweisen läßt (W. Koehler, F. Mütterich, *Die Karolingischen Miniaturen*, VII: Die frankosächsische Schule, Wiesbaden 2009, S. 142-145, Taf. 7; S. 155-159, Taf. 19f.). Zur Lokalisierung wäre nach einem Zentrum zu suchen, das zugleich die in der Gestaltung der Initialen gegebenen Verbindungen zum Evangeliar Bischof Notkers von Lüttich erklären kann (Kat. 199; Abb. 4a-b).

Die Bibel Bernwards (Kat. 206) wird wohl erstmals zusammen mit dem Fragment einer touronischen Bibel aus dem 2. Viertel des 9. Jh.s gezeigt, das in der Erzbischöflichen Bibliothek von Paderborn entdeckt wurde (Kat. 205). Der unteren Hälfte eines Einzelblatts aus dem Buch *Exodus* fehlt zwar jede Spur von Initialen, wie sie für eine Rekonstruktion der kunsthistorischen Stellung innerhalb der Produktion des Skriptoriums erforderlich wären, doch würden text- und schriftgeschichtliche Einordnung durchaus die Hypothese zulassen, es könne sich hier um einen Rest jenes touronischen Pandekten handeln, der im Hildesheim der

Bernwardzeit nicht nur bei der Anlage der Bibel, sondern vor allem bei der Ikonographie der Domtüren Pate stand (nachzutragen B. Bischoff, *Katalog der festländischen Handschriften des neunten Jahrhunderts*, Teil II, Wiesbaden 2004, S. 385 Nr. 3878). Angesichts der Unterscheidung von den schon länger bekannten Fragmenten in Braunschweig und Wolfenbüttel, die auf einen Codex mit Gandersheimer Überlieferung bezogen werden, stellt sich die Frage, für welches der beiden Exemplare Hildesheimer Provenienz anzunehmen ist. Zu Nordenfalks Gandersheim-These für den Verbleib jenes produktiven Vorbilds ist durch den Nachweis eines weiteren Pandekten aus Tours in der Region numehr jedenfalls eine Alternative gegeben (Noch eine touronische Bilderbibel, in: *Festschrift Bernhard Bischoff zu seinem 65. Geburtstag*, Stuttgart 1971, S. 153-163).

Einen Komplex für sich bildet das Handschriftenquartett, das Bernward bei dem aus Regensburg nach Hildesheim geholten Schreiber Guntbald für die Erstausstattung seines Michaelsklosters in Auftrag gab. Neben Sakramentar (Kat. 207) und Evangeliar (Kat. 208) hätte man zumindest auch den kaum bearbeiteten Psalter erwarten sollen, der erst 2007 aus Privatbesitz für Wolfenbüttel erworben werden konnte. Obwohl man Auftraggeber und Schreiber mit Namen kennt und mit



Abb. 5 Berlin, Staatsbibliothek – Preußischer Kulturbesitz, Ms. theol. lat. qu. 3, Fragment: Einzelblatt mit Darstellung Bischof Sigeberts von Minden (1022-36) (Kat. S. 473)

der Datierung 1011 im Kolophon sogar der Zeitpunkt der Fertigstellung feststeht, stellt das Evangeliar durch die Heterogenität seiner Vorlagen eine Herausforderung für die Forschung dar, wenn es gilt, die Entstehungsumstände zu erklären. Mit dem Nachweis der durch Guntbald übermittelten Regensburger Komponente im dekorativen Formenapparat und der Ableitung der 15teiligen Kanonfolge von dem damals vermutlich in Hildesheim verfügbaren frankosächsischen Evangeliar in Prag (s. o.), dürfen zwei Elemente als unstrittig gelten. Für die Vermittlung der fünf Bilder, in denen eine verlorene Vorlage aus der Hofschule Karls des Großen weiterwirkt, wurde jüngst ein Mainzer Zwischenglied vorgeschlagen, was sich durch den Hinweis von Euws auf den just im Jahr 1011 von Bernward zum Nachfolger des Mainzer Metropoliten Willigis geweihten Erkanbald aus Fulda konkretisieren läßt (M. Exner, *Das Guntbald-Evangeliar: ein ottonischer Bilderkreis und sein Zeugniswert für die Rezeptionsgeschichte des Lorsch Evangeliers*, Regensburg 2008). Daß seinerzeit zusammen mit dem berühmten, durch die Bischofsweihe entbehrlich gewordenen Abtsstab

des Erkanbald (Kat. 211) auch ein karolingisches Evangeliar aus Mainz nach Hildesheim gelangte, ist sehr plausibel. Den ehemaligen Fuldaer Abt deshalb auch noch zum Maler der Bilder zu machen, ist dagegen kaum glaubhaft, zumal das von Hermann Schnitzler 1965 in diesem Kontext genannte Fuldaer Sakramentar in Bamberg inzwischen andere und komplexere Analysen seiner Genese gefunden hat, die keine stilistische Vergleichbarkeit mit den Hildesheimer Bildern erkennen lassen (vgl. Ch. Winterer, *Das Fuldaer Sakramentar in Göttingen. Benediktinische Observanz und römische Liturgie*, Petersberg 2009, S. 235-241, 301ff.). Auch bleibt die Aufteilung von Schreiber- und Maleranteilen ein grundsätzliches methodisches Problem, zu dem von Euw eine zusätzliche Variante beiträgt, indem er in einer sehr subjektiven Würdigung die Goldrankeninitialen der ersten Vorrede und des Capitulare als Werke des Schreibers Guntbald von dem Maleranteil der Zierseiten unterscheiden will. Unverständlich bleibt bei aller Hildesheimer Katalogisaten, daß trotz ausführlicher Bibliographie der jüngste, an technischen Beobachtungen reiche Bestandskatalog konsequent übergangen wurde (*Buch und Bild im Mittelalter*, hrsg. v. U. Knapp, Hildesheim 1999).

Ein Verdienst der Ausstellung ist es, mit Ausnahme zweier nach Krakau verbrachter Berliner Handschriften den zwischen Berlin und Wolfenbüttel aufgeteilten Bücherornat Bischof Sigeberts von Minden (1022-36) vereinigt zu haben (Kat. 190-197). Zu den neun Codices, die bereits um 1460 in der Mindener Bischofschronik als zusammengehöriger Komplex beschrieben sind, kommt noch ein Graduale in Wolfenbüttel, das gleichfalls nachweislich für Sigebert hergestellt wurde. Acht von ihnen sowie das aus dem Wolfenbütteler *Ordo missae* herausgelöste Einzelblatt mit dem Bild des Bischofs (Kat. 196) sind erhalten (Abb. 5). Ein künstlerisch derart homogener Satz liturgischer Handschriften vergleichbaren Umfangs dürfte vor dem späten Mittelalter kaum nachzuweisen sein. Wiewohl die Paläographie längst den St. Galler Ursprung der Schrift identifiziert hat, tut sich die Kunstgeschichte mit der Einordnung des Schmucks der Handschriften schwer. Wegen der Sonderstellung der Bilder innerhalb St. Gallens und der Heterogenität der Vorlagen, die zur Genese ihrer Ikonographie vorauszusetzen sind, wurde die Herstellung in Minden selbst durch St. Galler Schreiber erwogen (zuletzt von Gude Suckale-

Redlefen im Katalog der Bamberger Ausstellung *Kaiser Heinrich II. 1002-1024*, Augsburg 2002, Kat.nr. 129-132). Anton von Euv bekräftigt wie schon 2008 demgegenüber die Einordnung in das St. Galler Skriptorium (S. 465ff.), auch wenn sich dieses Ergebnis bislang nicht mit historisch belegten Verbindungen Siegeberts nach St. Gallen verknüpfen läßt (S. 191 wird erwogen, der Mindener Bischof könnte in seiner wenig erforschten Frühzeit Schüler in St. Gallen gewesen sein). Er hat mit den text-, schrift- und, in Bezug auf die gesungenen Tropen, Sequenzen und Hymnen, auch musikgeschichtlichen Aspekten starke Argumente, die seine bruchlose Einordnung des Initialschmucks in die St. Galler Entwicklung stützen, auch wenn die Bilder in ihren Proportionen wie in ihrer Farbigkeit merkwürdig isoliert bleiben. Es ist kaum vorstellbar, daß all die identifizierten Textvorlagen an einem anderen Ort als in St. Gallen zugleich verfügbar gewesen wären. Dennoch erscheint das Rätsel der Bilder noch nicht gelöst.

Komplizierter wird es im Fall des Notker-Evangeliars in Lüttich (Kat. 199). Clemens Bayer berichtet hoffnungsvoll aus einem laufenden Forschungsprojekt an der Universität Lüttich, das sich einer präziseren Einordnung der älteren Handschrift wie ihres vielteiligen Deckels mit dem in Datierung und Deutung strittigen Elfenbeinrelief widmet. Daß mit Nicolas Engelbert neuerdings der Buchbinder des 17. Jh. identifiziert werden konnte (S. 477), zeigt, daß noch neue Fakten zu ermitteln sind, auch wenn sie bislang noch keinen Schlüssel zu den Kernproblemen bieten.

Eine Inschrift auf der rahmenden Profilleiste der Elfenbeintafel nennt Bischof Notker von Lüttich (972-

1108), doch ist bereits das zeitliche Verhältnis der beiden Verse zur Darstellung umstritten. Zu dem komplexen Verhältnis von Ikonographie, Stil und Inschrift, das Bayer in seinen Widersprüchlichkeiten schildert, verspricht man sich offenbar von einem kleinen Fachkolloquium weitere Aufschlüsse.

Die Handschrift selbst ist in der älteren Forschung mit einer Option für die 1. Hälfte des 10. Jh.s sicher zu spät datiert worden. Der neue Vorschlag, sie unter Verweis auf die paläographische Einordnung Bernhard Bischoffs (»2. Viertel [bis Mitte]« 9. Jh.) der Hofschule Kaiser Lothars (842-55) anzugliedern, liegt demgegenüber wohl zu früh, wenn man die Abhängigkeiten von Reimser Werken einkalkuliert (*Abb. 4b*). Auf die Problematik der postum publizierten, aus Vorstufen des Katalogs übernommenen Angabe bei Bischoff 2004 (S. 133 Nr. 2530) verweist Bayer selbst. Hier könnte ein entgegen publizierter früher Hinweis Wilhelm Koehlers den Weg weisen, der das Notker-Evangelium einer kleinen Gruppe von nach Lüttich zu lokalisierenden Handschriften um das Evangelium Morgan M. 640 zuweist (B. da Costa Greene, M. P. Harrsen, *The Pierpont Morgan Library. Exhibition of Illuminated Manuscripts*, New York 1934, S. 73; freundl. Hinweis Florentine Mutherich, München). Zu dieser Handschrift nun lag Bischoffs Urteil offenbar in einer jüngeren Manuskriptfassung vor: »Belgien, IX. Jh., ca. 3. Viertel« (2004, S. 318 Nr. 3617). Das könnte auch aus kunsthistorischer Sicht passen.

Bei der einzigen Handschrift, die mit Meinwerk selbst in Verbindung gebracht werden könnte, dem mit Federzeichnungen ausgestatteten Evangelium für das Paderborner Abdinghofkloster in Kassel (Kat. 228), bleibt die Identifizierung des bischöflichen Stifters hypothetisch (von Euv, S. 188). So rundet sich die Ausstellung nicht wirklich zu einem Meinwerk-Porträt, wie es letztlich allenfalls die Essays der Historiker bieten können. Gleichwohl leistet sie einen anregenden Beitrag zur Erforschung deutscher Kunst des 11. Jh.s, der auch jenseits einer etwas überbordenden Ausstellungsdidaktik Bestand haben wird.

Matthias Exner