

KUNSTCHRONIK

MONATSSCHRIFT FÜR KUNSTWISSENSCHAFT
MUSEUMSWESEN UND DENKMALPFLEGE

MITTEILUNGSBLATT DES VERBANDES DEUTSCHER KUNSTHISTORIKER E. V.
HERAUSGEGEBEN VOM ZENTRALINSTITUT FÜR KUNSTGESCHICHTE IN MÜNCHEN
VERLAG HANS CARL, NÜRNBERG

40. Jahrgang

Oktober 1987

Heft 10

Sammlungen

STIMMEN ZUM KÖLNER MUSEUMSNEUBAU II

Im Juliheft dieses Jahrgangs veröffentlichte die Kunstchronik auf S. 293—329 zwei Beiträge, die sich mit dem 1986 fertiggestellten Kölner Wallraf-Richartz-Museum und Museum Ludwig auseinandersetzten. Wie angekündigt, nimmt im folgenden Generaldirektor Hugo Borger Stellung zu einem dieser Beiträge (Christoph Bellot und Wolfgang Augustyn, Köln seit September, S. 301—329). Seine Erwiderung wird unverändert abgedruckt.

SCHNELL FERTIG IST DIE JUGEND MIT DEM WORT

„Wie sehr es nun aber auch eine in sich übereinstimmende und abgerundete Welt bilden mag, so ist das Kunstwerk selbst doch als wirkliches, vereinzelt Objekt nicht für sich, sondern für uns, für ein Publikum, welches das Kunstwerk anschaut und genießt.“
G. W. F. Hegel, *Ästhetik*, Hrsg. v. F. Bassenge, Berlin/Weimar 1963, Band 1, S. 259.

Die jungen Kollegen Christoph Bellot und Wolfgang Augustyn versuchen sich in spitzer Feder. Warum auch nicht? Kritik ist das Salz in der Suppe. Aber ihr Salz ist etwas feucht. Das wird damit zusammenhängen, vermute ich, daß sie sich schon tüchtig in Theorie geübt, von Praxis aber wenig, wahrscheinlich keine Ahnung haben. Das alles wäre auch nicht schlimm, wenn hinter ihren spitzen Sätzen nicht ein 'Museumsbegriff' stünde, der aus der Mottenkiste des 19. Jahrhunderts stammt. 'Nostalgie' hat zwar derzeit Konjunktur, aber ob das, was damit bewirkt wird, richtig ist, sei dahingestellt.

In einer „Vertraulichen Besprechung des Herrn Oberbürgermeisters mit den Vertretern der Wirtschaft am 13. Oktober 1926“ (Historisches Archiv der Stadt Köln, 902/184/3) hat Konrad Adenauer sich folgendermaßen geäußert (für diesen Hinweis bin

ich meinem Kollegen Hugo Stehkämper, dem Direktor des Historischen Archivs der Stadt Köln, dankbar): „Wir haben unsere Kunstschatze, unsere Museen in keiner Weise ausgewertet. Wenn Sie wüßten — das wissen nur ganz wenig Leute in Köln —, wieviel wirkliche Schätze bei uns in Kellern oder Speichern verpackt und magaziniert stehen und gar nicht der Öffentlichkeit gezeigt werden, dann würden Sie sagen: das ist eine Sünde und Schande. Es ist das ein großer Fehler grade der Jahre vor dem Kriege gewesen, wo doch Geld sicher noch vorhanden war, daß man da nicht gesorgt hat. Auch dadurch würde Köln, wenn es die Museumsfrage rechtzeitig angefaßt hätte, einen ganz bedeutenden Vorsprung vor all den neu entstandenen Städten im Industriegebiet bekommen haben und würde damit auch seine Vormachtstellung in einer gar nicht wieder einzuholenden Weise gestärkt haben. Ich bitte Sie also, meine Herren, wenn Sie in Ihren Reihen über diese Fragen sprechen, dann den Gedanken von vornherein auszuschalten, als wenn das bei uns nur Großmannssucht wäre oder wenn wir uns nach Arbeit drängten. Erstens, meine Herren, habe ich Arbeit genug, und zweitens, kann ich ganz gut mit etwas weniger Arbeit auskommen“.

Konrad Adenauer hat bekanntlich nicht nur immer klar geredet, sondern auch gehandelt. Er hat in den 20er Jahren die Kölner Museumslandschaft neu geordnet, als Folge der inzwischen legendären Kölner *Jahrtausend-Ausstellung* von 1925 das 'Rheinische Museum' in Köln-Deutz mit 14 000 m² Ausstellungsfläche begründet, das dann unter den Nazis zum 'Haus der Rheinischen Heimat' verkam und nach 1945, obschon gar nicht so sehr zerstört, abgerissen wurde.

Nach 1945 ist in Köln die 'Museumspolitik' zum Eckstein der Kulturpolitik der Stadt gemacht worden. Die Grundlagen dafür hat — unterstützt von allen damals im Rat vertretenen Parteien — Leopold Reidemeister gefügt, von 1945—1957 Generaldirektor der Kölner Museen. Befördert hat die Museumspolitik in einzigartiger Weise der langjährige Kulturdezernent Dr. Kurt Hackenberg (1954—1978) zusammen mit Otto H. Förster, Gert von der Osten und Gerhard Bott, meinen Vorgängern im Amt des Generaldirektors der Museen der Stadt Köln (vgl. Horst Keller, Von den Schatzhäusern der Kunst. Die Kölner Museen seit 1945, in: H. Keller (Hrsg.) *Kunst Kultur Köln* Bd. 1, Köln 1979, S. 66—79). In diesem Kontext sind auch die Neubauten zu sehen. Und wir finden: nicht allein in diesem Kontext nehmen sie sich gut aus. Sie erfüllen ihre Aufgabe getreu unserer Maxime: „Museen sind nicht bloß für die Bilder da, sondern ebenso für die Menschen, die die Bilder besuchen“. Wem diese Maxime 'populistisch' erscheint, dem ist nicht zu helfen. Wir finden sie menschlich. Das Geld für die Museumsbauten stammt nämlich heute nicht mehr aus einer fürstlichen Schatulle, sondern aus dem Steuergeld aller Bürger. Wer darauf keine Rücksicht nimmt, ist arrogant.

Zum Standort

Die Kollegen haben den klugen Essay der kämpferischen Kölner Stadtkonservatorin Hiltrud Kier (Das Museum Ludwig und St. Maria ad gradus, in: *Wallraf-Richartz-Jahrbuch* Bd. XLVII, S. 101—118) bewußt falsch verstanden. Frau Kier hat darin dargelegt, daß mein Verweis auf die Finckenbaum-Zeichnung von 1664/65 vor dem Ausschuß Dom/Rhein des Kölner Rates im März 1980 durchaus 'museumspolitische Ziele' zur Grundlage hatte. Entsprechend formuliert sie dann auch zutreffend (S. 118): „Nein

— bei diesem Zitat ging es nicht um die materielle Existenz von St. Maria ad gradus, sondern um die ideelle; sozusagen um den politischen Gehalt beim Bauen im Dombereich, wo heute im Zuge der politischen, historisch tradierten 'Erbewegungen' beim Dom ein Museumsgebirge entstanden ist, das man städtebaulich nicht so eng sehen sollte, sondern begabt mit jenem politischen Weitblick, den Erzbischof Pilgrim schon im 11. Jahrhundert hatte, als er vor genau 950 Jahren die Sache mit der eigentlich unerlaubten Ehe von König Konrad II. auch nicht so genau nahm und dessen Frau im Kölner Dom zur deutschen Königin Gisela krönte''. Die Formulierung trifft den Nagel auf den Kopf. Aber hinzu kommt, daß Arnold Wolff, der kluge und weitsichtige Kölner Dombaumeister, die Baugruppe der Museumsbauten an der Ostseite der Kathedrale eine 'optimale Lösung' nennt, weil nun wieder der Hochchor angemessen, schwebend aus dem Kapellenkranz, über der Stadt aufwächst.

Für mich haben auch die Wahl des Standortes und die Maße der Baugruppen, die errichtet wurden, eine an den zeitgenössischen Bedürfnissen gemessene Wiederherstellung des 'Domhügels' bewirkt. Es kommt hinzu, daß meine Kollegen und mich die optimale Ausnutzung des uns verfügbaren Baugrundes nicht nur nicht stört, sondern wir diese unter den heute anzulegenden Maßstäben sinnvoll finden. Wir haben den Baugrund nach unten genutzt, wie man beim Neubau des Museum of Modern Art in New York den 'Luftraum' nutzte, um den notwendigen Museumsneubau dort überhaupt zu finanzieren.

Darüber hinaus sind wir davon überzeugt, daß Dani Karavan eine die Gebäude verknüpfende Platzkomposition geschaffen hat, und ich weiß nicht, was man dagegen einwenden soll, daß das Dach der Philharmonie zugleich der Heinrich-Böll-Platz ist; nur weil bisher ein Konzertsaal noch keinen Platz als Dach hatte?

Es fallen Malicen über den 'Museumsmann als Bauherrn'. In der Tat muß der Museumsmann auch Bauherr sein und diese Rolle überdies mit Vergnügen wahrnehmen! Jeder irrt, der meint, es hätten nach Abschluß des Wettbewerbs die Architekten 'loslegen' können. Da fing die Arbeit erst richtig an, und die beiden einander folgenden 'Baufreferenten', Dieter Ronte (jetzt Wien) und Christoph Brockhaus (jetzt Duisburg), die jeden Planungsschritt kritisch, sachkundig und kreativ begleiteten, den Bau grundsätzlich mit betreut haben, können nicht genug hervorgehoben werden.

Ob die Rezensenten wirklich eine Vorstellung davon haben, was die Errichtung eines solchen Gebäudes für die Techniker- und Wissenschaftler-Teams der Museen wie für diejenigen, die die Museumsgruppe leiten, mit sich bringt? Ob sie eine Ahnung davon haben, daß jeder 'Fachschritt' nicht allein mit der Bauverwaltung, sondern auch mit einem eigens vom Rat der Stadt installierten Ausschuß 'Dom/Rhein' abgestimmt werden mußte? Wir haben in den Mitgliedern dieses Ausschusses zugleich engagierte und kritische Partner gehabt, Partner, die jeden Schritt mitgingen und mit dafür gerühmt werden müssen, daß das immense Bauvorhaben in dem von uns gesetzten Kostenrahmen blieb. Der Museumsmann kein Bauherr? Welche Praxisferne liegt einer solchen Vorstellung nur zugrunde, wie wenig Kenntnis vom Funktionieren einer demokratisch verfaßten Gesellschaft, in der auch dann und wann von der Museumsseite her Kompromisse eingegangen werden müssen! Aber weit mehr wiegt wohl doch, daß Politik und Museumsseite das Vorhaben über Jahre und in gelegentlich sogar zermürbenden Diskussionen in der Stadt und der Bevölkerung gegenüber vertreten und durchgesetzt haben.

Daraus erwächst dann vielleicht der gerügte 'Mangel an Distanz' (S. 304); denn das Engagement für den Bau saugt fest, und seine Vollendung setzt Erleichterung, vielleicht auch Stolz.

Zur Architektur

De gustibus non est disputandum. Doch wenn inzwischen allgemein für wahr gehalten wird, nur Klenze und Schinkel hätten 'richtige Museen' gebaut, wird übersehen, daß diese zwar sehr dienliche Häuser ersonnen haben, die auch heute noch anzuregen vermögen, aber andere Lösungen gibt es auch (M. D. Levin, *The Modern Museum, Temple or Showroom*, Tel Aviv 1983; H. Klotz/W. Krase, *Neue Museumsbauten in der Bundesrepublik Deutschland*, Frankfurt und Stuttgart 1985; H. Schubert, *Moderner Museumsbau*, Stuttgart 1986). Ich gebe zu, Köln gehört unter die 'Auch-Möglichkeiten'. Wir finden die Architektur in den Baugruppen gegliedert, in den Innenräumen auf unsere Vorstellungen hin zugeschnitten. Das Publikum hat den Bau inzwischen angenommen. Wir sind davon überzeugt, man wird ihn auch nach 100 Jahren noch brauchbar finden. Vor allem aber finden wir: das Licht ist optimal. Ebenso haben wir gelernt, daß die Räume auf der einen Seite starkem Besucheranstrom gewachsen sind, auf der anderen aber auch den Besuch des Einzelnen in vollem Umfang zulassen; mehr kann man eigentlich von einem Museumsneubau nicht verlangen.

Die Ausblicke aus einzelnen Schauräumen sind kein 'touristisches Mythologem'. Die Ausblicke schwingen in der Raumwirkung positiv mit. Schließlich ist ein Museum auch kein Hörsaal, in dem mit Dias hantiert wird.

Die Graphischen Sammlungen sind — das haben *wir* gewollt — leicht zugänglich. Sie sollen besucht werden. Die Bibliothek war für den Neubau nur als Lesesaal vorgesehen. Wir haben die Räume für die Bibliothek erweitert. Auch die Dienste, die die Benutzung ermöglichen, sind inzwischen installiert (gleichwohl planen wir noch einen Bibliotheksneubau, der uns gelingen wird, wie wir derzeit die Einrichtung des Museums für Angewandte Kunst in dem schönen Museumsgebäude betreiben, das Rudolf Schwarz 1950 für das Wallraf-Richartz-Museum entwarf. Dieses Museum werden wir im Herbst 1988 eröffnen). Auch die Cinemathek (zugleich Hörsaal der Museen) 'funktioniert'. Und was den Konzertsaal angeht: von der Osten hatte ihn noch als Mehrzwecksaal für die Museen geplant: während des Baues wurde daraus die 'Kölner Philharmonie'. In der ersten Spielzeit konnten die Kartenwünsche kaum befriedigt werden. Es wurden für 350 000 Menschen Konzertkarten verkauft. Kulturpolitisch ist das wohl ein Erfolg. Nach der ersten Phase werden wir demnächst auch das Foyer vor den Konzerten und während der Konzertpausen zu den unteren Museumsräumen öffnen. Es geht eben nicht alles auf einmal. Erprobungen in einem so großen Bauwerk können nicht 'geübt', sie müssen von Anfang an als Ernstfall gehandhabt werden.

Wer behauptet, die Halle für die wechselnden Ausstellungen sei solchen nicht dienlich, der hat die verschiedenen Präsentationen im ersten Jahr nicht gesehen. Die Räume sind den wechselnden Ansprüchen in vielerlei Hinsicht gewachsen. Das nämliche gilt von den Ausstellungsräumen für die Graphik im ersten Obergeschoß.

Ich finde es eine maulstarke Unterstellung, wir muteten den Besuchern keine geistigen Anstrengungen bei der Betrachtung von Kunst zu (H. Borger, *Realität im Museum*, *Jahresring* 77—78, Bd. 24, Stuttgart 1977, S. 38—49; Ders.: *Gegenwart und Wirkung des Museums heute*, in: W. Knopp (Hrsg.), *Spiegelungen* (Festschrift für H. J. Abs), Mainz 1986, S. 313—329). Insoweit war schon das Römisch-Germanische Museum ebenso wie die anderen kulturgeschichtlichen Museen in Köln keineswegs auf einen 'flachen Erlebnisbegriff' hin angelegt, sondern sie sind als 'Studiensammlungen' gedacht, die allerdings in der Einrichtung nicht mit dem Kleinmut eines akademischen Erbsenzählers organisiert sind. Es darf, meine ich, durchaus auch unterhaltend sein, in ein Museum zu gehen. Das ist nicht nur eine Sache des Standortes, sondern auch der wissenschaftlichen Kenntnis (vgl. z. B. W. Kemp (Hrsg.), *Der Betrachter ist im Bild, Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik*, Köln 1985; aber durchaus auch: W. Grasskamp, *Museumsgründer und Museumsstürmer. Zur Sozialgeschichte des Kunstmuseums*, München 1981). Grundsätzlich ist jeder Museumsbestand mehr oder weniger vom „Zufall“ geprägt. Dies gilt vor allem für 'Bürgersammlungen'. Sogar bei den Beständen des 20. Jahrhunderts spielen oft „Zufälle“ eine entscheidende Rolle. Das weiß jeder, der an einem Museum arbeitet. Aber das Museum ist auch der Ort, wo die Kunstwerke gezeigt werden. Nun wird kritisiert, wie wir die Kunstwerke zeigen, und moniert, wir zeigten davon zu viele. Das ist nicht bloß eine Auffassungssache. Dies rührt vielmehr an einen Grundsatz. Das 'Auswahl-Museum' ist unbestritten eine Möglichkeit. Wir haben uns für das Museum entschieden, das den Reichtum seiner Bestände vorzeigt. In den einzelnen Abteilungen haben wir den zuständigen Kollegen die Freiheit der Auswahl gelassen. Sie haben sich für die Fülle ebenso entschieden wie sie dazu stehen, auch — im Mittelalter und in der Neuzeit — den 'zweiten Rang' mit darzubieten. Ich finde das gut. Auch die Kunst der Vergangenheit bestand nicht nur aus Meisterwerken, wie bekanntlich auch die der Gegenwart nicht nur solche produziert. Aber entscheidend ist doch, daß so 'Realitäten' wahrgenommen werden können, wie sie in dieser Weise in kunstwissenschaftlichen Seminaren vielleicht nicht immer behandelt werden. Sicher kann man über 'Rehabilitationen' streiten. Wenn wir die Kunstwissenschaft dazu anregen sollten, haben wir ihr einen Dienst erwiesen, leisten wir Blutzufuhr an die Diskussion. Ist das schlecht?

Gert von der Osten wollte die 'Museumsstraße' für die großen mittelalterlichen Tafelbilder nutzen, in den 'konventionellen Kabinetten' im ersten Obergeschoß das Studium aller Facetten der „Kölner Malerschule“ eröffnen. In dem an die 'Straße' anschließenden großen Fensterraum stellte er sich Skulpturen vor (er dachte damals, das Museum könne solche noch kaufen), in dem Zwölf-Meter-Raum östlich davon Rubens und die Flamen, und da, wo heute ein gewichtiger Teil der Sammlung Haubrich zu sehen ist, die Sammlung der Niederländer.

Wo heute die mittelalterlichen Tafeln ihren Platz haben, sollten das 19. Jahrhundert und die Sammlung Haubrich vorgewiesen werden. Gerhard Bott hat später entschieden, daß die mittelalterlichen Tafelbilder da gehängt werden, wo sie nun zu sehen sind; und das war ein glücklicher Gedanke. Aus dieser Entscheidung ergaben sich die weiteren Umordnungen. Wir fanden sie so überzeugend, daß wir sie beibehalten haben. Man lernt daraus: „Museum — Machen“ ist ein Prozeß, und das schließt nicht aus, daß wir dem-

nächst noch Umordnungen vornehmen, wie sie schon im Bereich des 20. Jahrhunderts in Gang gekommen sind. Hier erweist sich nämlich eine Stärke der Architektur von Busmann & Haberer: man kann mit den Räumen leben. Dies halte ich für wesentlich, zumal die Zukunft der Sammlungen es lebensnotwendig machen wird, auch weiter verändern zu können.

Wir haben nie behauptet, bei uns könne man die Bilder anfassen. Allerdings sind wir von der Vorstellung durchdrungen, Kunst könne den Menschen vermittelt werden. Das wollen wir, das müssen wir, dafür werden wir bezahlt; denn die Kunstwerke, die unsere Museen besitzen, gehören den Bürgern, nicht uns, den Wissenschaften allein. Vor den Sezessionen des 19. Jahrhunderts war der 'Spaziergang unter der Kunst' auch ein Ausdruck dafür, daß nach dem Zusammenbruch der alten Ordnung als Folge der Französischen Revolution Kunst nicht mehr Besitz bloß der Gebildeten sei. Und warum sollte man im Museum nicht Freude an Kunst haben? Vielleicht ist das Ergebnis eines Museumsbesuches eher emotionaler Natur als wissenschaftlicher Gewinn. Ob das schlimm wäre? Es gibt neben den Anmerkungen der Gelehrten auch noch das lebendige Leben.

Zur wissenschaftlichen Arbeit

Die Kölner Museumsleute können über den dummen Vorwurf, Forschung werde an unseren Museen 'kleingeschrieben', nur den Kopf schütteln. Augenscheinlich lesen die Herren Bellot und Augustyn nur eingeengt, sonst könnte ihnen nicht entgangen sein, daß die gesamte Arbeit der Kölner Museumsgruppe in wissenschaftlicher Forschung gründet. Über das Selbstverständliche reden wir nicht. Wir vermerken nur mit Befriedigung, daß die weitgespannte Publikationstätigkeit der Kölner Museen von den Bestandskatalogen über die Bücher zu den Ausstellungen bis zu den didaktischen Hilfen von den Menschen so gekauft werden, daß Auflagen von 10 000 Exemplaren und mehr schon fast die Regel sind. Zwei forsche junge Leute allerdings sind noch lange keine Forscher. Damit mag es denn auch sein Bewenden haben.

Museum und Universität

Wäre es schön, wenn die Museen so wären, wie die beiden Kollegen sich das vorstellen? Sie wären dann zwar Inseln des Friedens — wie früher, als die Direktoren aufschreckten, wenn ein Besucher ins Haus kam —, aber die nachindustrielle Gesellschaft hat unter anderem das Bedürfnis nach Kunst, wie sie in den Museen bewahrt wird. Es wäre daher gut, die Universitäten und manche Forschungsinstitute der Kunstwissenschaft öffneten sich der Weiterbildung der Menschen, wie dies die Museen inzwischen professionell tun. Das allerdings hat auch zur Folge, daß 'Museologie' und 'Museumsmanagement' zu einem Lehrstoff an den Universitäten werden müßte. Viele der Kölner Museumsleute nehmen dieses Problem so ernst, daß sie neben ihrer hohen Dienstleistung an ihren Museen auch die Aufgaben der Lehre an den Universitäten wahrnehmen: Vorlesungen halten, Übungen und Seminare veranstalten, Doktoranden betreuen. Hätten die Kritiker an solchen Veranstaltungen teilgenommen, wäre ihre Kritik fundierter.

Und übrigens: wer, wie wir Museumsleute, früh am Morgen im Dienst sein muß und oft am Abend auch noch, der kann sehen: In der Morgensonne im Osten leuchtet der Bau, wie die Photos es zeigen, und am Abend bisweilen auch im Westen. Man muß

wirklich nur sehen können. Ob die Kollegen das noch nicht gelernt haben? Es wäre schade darum, denn Exzerpieren genügt fürs Kritisieren nicht.

Hugo Borger

Nachbemerkung der Redaktion: Die Autoren des angesprochenen Artikels sehen sich, wie sie mitteilen, durch diesen Text nicht zu einer neuerlichen Stellungnahme veranlaßt, sondern empfehlen als weiterführende Lektüre das in der Kölnischen Rundschau vom 5. September abgedruckte Interview mit Hugo Borger, Rainer Budde und Siegfried Gohr: „Einen Kasten Schampus hat der General verwettet“.

Ausstellungen

REGENSBURGER BUCHMALEREI VON FRÜHKAROLINGISCHER ZEIT BIS ZUM AUSGANG DES MITTELALTERS. Regensburg, Leerer Beutel, 16. 5.—9. 8. 1987.

(mit sechs Abbildungen)

Vermutlich ist Regensburg die einzige Stadt des Abendlandes, in der — von kurzen Unterbrechungen abgesehen — während des *g e s a m t e n* Mittelalters illuminierte Handschriften von guter bis bester Qualität hergestellt wurden, wo sich also eine bodenständige buchmalerische Produktion vom Ende des 8. Jahrhunderts bis in die späteste Gotik nachweisen und anhand des reichlich erhaltenen Materials auch darstellen läßt. Es war deshalb ein besonders glücklicher Gedanke, dieses wohl einmalige Phänomen mittels einer Ausstellung zu dokumentieren, die im geräumigen Oberstock des „Leeren Beutels“ (eines um 1600 errichteten Getreidespeichers) mehr als hundert originale Handschriften und Fragmente versammelte.

Drei historische Faktoren scheinen zusammengewirkt und so die rund sieben Jahrhunderte umfassende Kontinuität der Regensburger Buchmalerei gewährleistet zu haben: erstens die Existenz bedeutender klösterlicher Zentren wie St. Emmeram und Prüfening, die bis ans Ende der Romanik als die maßgeblichen Produktionsstätten fungierten, ferner die politische Aufwertung, die Regensburg unter Heinrich II. erfuhr, als es vorübergehend zur kaiserlichen Residenz wurde, und schließlich die wirtschaftliche Blüte der Stadt im Spätmittelalter, die den (nun meist schon von Laien betriebenen) Buchmalerateliers zusätzlich neue Auftraggeberschichten erschloß.

Die Ausstellung zeichnete diese Entwicklung mit ihren mehrfachen Aufschwüngen zu Höchstleistungen und ihrem gelegentlichen Abgleiten in eine relativ anspruchslose Massenproduktion, ja sogar mit ihren seltenen, aber unübersehbaren „schöpferischen Pausen“ getreulich nach; sie machte dem Besucher somit auch jenes kulturelle und ökonomische Auf und Ab sinnfällig, durch das die Geschichte wohl eines jeden städtischen Gemeinwesens während des Mittelalters geprägt wurde. Zu diesem ungewöhnlich hohen Maß an historischer Anschaulichkeit, das die Regensburger Ausstellung auszeichnete, trug die übersichtliche Gruppierung der verschiedenen, chronologisch und stilistisch definierten Handschriftenkomplexe in den einzelnen Kojen ebenso bei wie der analoge