

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

Aufbau des von sieben bestens ausgewiesenen Fachleuten verfaßten Kataloges. An dessen innerer Gliederung wird sich zweckmäßigerweise auch die Besprechung der Ausstellung orientieren.

Aus der von Katharina Bierbrauer bearbeiteten Karolingerzeit wurden zehn Codices gezeigt; sie stammten durchwegs aus dem Skriptorium von St. Emmeram, dessen Tätigkeit dank den päläographischen Forschungen Bernhard Bischoffs und dem relativ hohen Prozentsatz erhaltener Handschriften heute schon gut überblickt werden kann. Wenn man von den figürlichen Zeichnungen der komputistischen Sammelbandschrift Clm. 14456 (Kat. Nr. 4) absieht, die den Betrachter freilich mehr in ikonographischer als in künstlerischer Hinsicht fesseln, beschränkt sich ihr Schmuck auf Flechtbandinitialen mit vereinzelt Tiermotiven, die den Hervorbringungen zeitgleicher süddeutscher Regionalschulen qualitativ ebenbürtig, aber nicht spürbar überlegen sind.

Diese zunächst noch keineswegs spektakuläre Produktion scheint um 900 erloschen zu sein. Umso staunenswerter mutet dann der Aufschwung an, den die Regensburger Buchmalerei nach dem Ungarnsieg von 955 nahm, als sie innerhalb weniger Jahrzehnte zu so eindrucksvollen Leistungen wie dem Regelbuch von Niedermünster (Kat. Nr. 14) oder dem Frontispiz-Bild des Abtes Ramwold (Kat. Nr. 13) befähigt wurde. Letzteres ist dem in der Hofschule Karls des Kahlen entstandenen „Codex aureus“ von St. Emmeram (Clm. 14000) im späten 10. Jahrhundert anlässlich einer Restaurierung dieser Handschrift eingefügt worden — ein bezeichnender Umstand, der wohl auch die Gründe erhellt, weshalb die ottonischen Illuminatoren gerade in Regensburg so gerne auf das Formenrepertoire karolingischer Vorlagen zurückgriffen. Denn dieses kostbare, über die Ungarnstürme hinweggerettete Buchgeschenk des Karolingers Arnulf muß für St. Emmeram auch einen erheblichen emotionalen Wert besessen haben, war es doch gleichsam eine Reliquie aus jenem ersten Goldenen Zeitalter des Klosters, da dessen Äbte zugleich auch als die Bischöfe von Regensburg fungiert hatten.

Dieses ottonische Kapitel in der Geschichte der Regensburger Buchmalerei (im Katalog eingeleitet von Florentine Mütterich; die Beschreibungen der 16 gezeigten Codices stammen von Ulrich Kuder) gipfelt schließlich im ersten Viertel des 11. Jahrhunderts. Damals entwickelte sich in St. Emmeram so etwas wie eine „Hofschule“ Heinrichs II., deren Hauptwerke — das Sakramentar dieses Kaisers (Kat. Nr. 16) und das Evangelistar der Äbtissin Uta von Niedermünster (Kat. Nr. 17) — im wörtlichen wie im übertragenen Sinn auch die Glanzpunkte der Ausstellung waren. Schon das nur wenig jüngere Evangelistar, das Heinrich II. kurz vor seinem Tod der Abtei Monte Cassino schenkte (Kat. Nr. 18), vermag das in den beiden anderen Codices erreichte Niveau nicht mehr zu halten; immerhin knüpft es mit den subtilen theologischen Programmen und dem Goldreichtum seiner Bildseiten noch unmittelbar an sie an. Das restliche 11. Jahrhundert hat in Regensburg zwar noch eine Reihe beachtlicher Handschriften, aber keine vergleichbaren Spitzenleistungen mehr hervorgebracht.

Die im wesentlichen das 12. Jahrhundert umfassende „Zeit der Romanik“ wurde von Elisabeth Klemm in einem höchst informativen Einführungstext und anhand von 19 Katalognummern vorgestellt. Den Schwerpunkt dieser Abteilung bildeten naturgemäß jene Handschriften (Kat. Nrn. 33—41), die im Laufe des dritten Jahrhundertviertels in dem Reformkloster Prüfening entstanden, das 1109 unter hirsauischem Einfluß vor den

Toren der Stadt gegründet worden war. Man kann sich kaum einen stärkeren — und zugleich erhellenderen — Kontrast vorstellen als jenen, durch den der Ausstellungsbesucher frappiert wurde, wenn er von den Schaukästen des 11. zu denen des 12. Jahrhunderts wechselte: Hatten ihn dort vorwiegend liturgische Handschriften mit magischem Goldglanz und einer juwelenhaften Palette geblendet, wo wurde ihm nun die intellektuelle und ästhetische Auseinandersetzung mit einer ganz anderen Kategorie von Bildern abverlangt. Theologische Spekulation und erneuerte mönchische Askese haben wohl nirgends zu einer überzeugenderen Synthese gefunden als in den formal so kultivierten, an didaktischer Klarheit kaum zu übertreffenden Federzeichnungen der Prüfeninger Malerschule.

Die bisher besprochenen Etappen der Regensburger Buchmalerei — die karolingische, die ottonische und die romanische — waren durch die Forschungen Bernhard Bischoffs, Georg Swarzenskis und Albert Boecklers bereits weitgehend erschlossen; die Ausstellung konnte daher das geläufige Bild nur in Ausnahmefällen um neues Material bereichern. Ab dem frühen 13. Jahrhundert wird das anders: Zwar hatte Hanns Swarzenski in seinem 1936 erschienenen Corpuswerk über *Die lateinischen illuminierten Handschriften des 13. Jahrhunderts* schon die Schlüsselwerke des Regensburger Zackenstils agnosziert und bekannt gemacht (a. a. O., Abb. 278—413), doch versuchte die Ausstellung zu zeigen, daß die lokale Produktion umfangreicher und vielfältiger gewesen sein dürfte. Freilich war nicht in allen Fällen volle Gewißheit zu erlangen, und so häufen sich ab nun die Bestimmungen als „Regensburg (?)“ oder als „Umkreis Regensburg“.

Die entsprechenden Abschnitte des Katalogs wurden von Ellen J. Beer („Regensburger liturgische Handschriften zwischen 1220 und 1260“ und „Die Bilderzyklen mittelhochdeutscher Handschriften aus Regensburg und seinem Umkreis“) beziehungsweise von Robert Suckale („Die Regensburger Buchmalerei von 1250 bis 1350“) betreut. Um die schon von Hanns Swarzenski mit Regensburg in Verbindung gebrachten Zimelien der zweiten Jahrhunderthälfte — das „Goldene Buch“ von Hohenwart (Kat. Nr. 52), das Lektionar der Dominikanerinnen von Heilig Kreuz (Kat. Nr. 61) und das Seligenthaler Graduale (Kat. Nr. 62) — gruppierten sich hier zahlreiche weitere Handschriften, die zum Teil tatsächlich sehr ähnliche Varianten des Zackenstils vortragen und deshalb überzeugend für Regensburg in Anspruch genommen werden können, zum Teil aber auch stark abweichende Züge aufweisen.

Nun wäre es zweifellos falsch, von der Prämisse auszugehen, die buchmalersche Produktion einer Stadt vom Range Regensburgs müsse auch noch in gotischer Zeit jeweils nur einem einzigen, völlig homogenen Schulstil verpflichtet gewesen sein. Wir haben vielmehr ab dem 13. Jahrhundert mit dem Nebeneinander mehrerer, in der Regel schon kommerziell organisierter Illuminatorenateliers zu rechnen, die — je nach Herkunft und Schulung der maßgeblichen Kräfte — recht verschiedenartige Stilidiome vorgetragen haben mögen. Die versuchsweise Lokalisierung neuen Materials nach Regensburg scheint also durchaus zulässig; sie wird aber nur dann überzeugen, wenn sie durch historische, stilkritische oder liturgische Argumente abgesichert werden kann und wenn ihr keine andere, glaubwürdigere Alternative gegenübersteht.

Neben durchaus plausiblen Neuzuschreibungen traf man in der Ausstellung denn auch auf zweifelhafte Fälle. So schien mir etwa die Verkündigungs-Initiale des Regensburger

Museums (Kat. Nr. 58) so eng mit jenen fränkischen Psalterien, die schon der Katalog als Analogien nennt, verwandt zu sein, daß ich sie eher nach Würzburg oder Bamberg hätte lokalisieren wollen. Ähnliches gilt für den Psalter Clm. 13112 (Kat. Nr. 48), dessen Nähe zu den Scheyerer Miniaturen von ca. 1230 maßgeblicher sein dürfte als seine doch nur lose Bindung an die Prüfeninger Handschriften des 12. Jahrhunderts. Ungesichert ist schließlich auch die bereits 1922 von Albert Boeckler vorgeschlagene Lokalisierung der Berliner *Eneide* (Kat. Nr. 55) nach Regensburg. Scheidet man aber diese drei fraglichen und zudem auch stilistisch disparaten Werke aus, bleibt die erste Hälfte des 13. Jahrhunderts in Regensburg praktisch denkmalärleer.

Ellen Beer hat sowohl in ihren zwei einführenden Essays als auch in den Katalogtexten solche offene Fragen keineswegs durch vorgetäuschte Sicherheit verschleiert. Hinsichtlich der *Eneide* ließe sich vielleicht sogar noch ein positives Argument anführen. Denn außer der nordbairischen Mundart der Tituli könnte auch der kraftvolle kurvilineare Duktus der Federzeichnungen eine Zuweisung an den „Umkreis Regensburg“ befürworten. Das etwa gleichzeitig (um 1220/30) entstandene Wurzel-Jesse-Fenster des Domes vertritt eine zumindest grosso modo verwandte Stiltendenz und weist insofern auf eventuelle lokale Voraussetzungen der *Eneide*-Illustrationen hin. (Vgl. hierzu A. Hubel, *Die Glasmalereien des Regensburger Domes*, 1981, Taf. 2–6.)

Eines der fesselndsten Lokalisierungsprobleme wurde in diesem Abschnitt durch den Rheinauer Psalter und das stilverwandte Salzburger Lektionar aus Berlin (Kat. Nrn. 49, 50) aufgeworfen. In einem grundlegenden, alle Argumente gewissenhaft abwägenden Aufsatz hatte Ellen Beer schon vor zwanzig Jahren (in der *Festschrift für K. H. Usener*) erstmals eine Regensburger Entstehung dieser beiden ungewöhnlich qualitätvollen Handschriften wahrscheinlich zu machen versucht; der Katalog wiederholt die damals vorgetragenen Thesen in etwas modifizierter Form. (So hatte es etwa in der *Usener-Festschrift*, S. 261, noch geheißt, man habe im Lektionar wohl „dasselbe Atelier, wenn nicht sogar den gleichen Meister“ wie im Rheinauer Psalter vor sich — freilich „in einer Spätphase seines Stiles“. Nun aber wird — auf S. 65 des Katalogs — das Lektionar zwar als „stilistisch wesensverwandt, in seiner Art zwischen den Zentren Regensburg und Salzburg stehend, aber keinesfalls der gleichen Werkstatt angehörend“ charakterisiert.)

In der Ausstellung, wo diese zwei Handschriften nebeneinander und eingebettet in die übrige Regensburger Produktion des 13. Jahrhunderts zu sehen waren, wirkten sie dennoch wie zwei Geschwister, die es in eine fremde Familie verschlagen hatte. Denn ungeachtet ihrer unterschiedlichen Technik (Deckfarbenmalerei und Edelmetallfolie im Psalter, Lavierung in den Vollbildern des Lektionars) weisen sie so viele formale und koloristische Gemeinsamkeiten auf, daß ihre Zugehörigkeit zu ein und derselben „Schule“ ohne weiteres denkbar erscheint. Andererseits haben weder die metallisch scharfe Formensprache des Psalters noch die klassizistische anmutende des Lektionars in der Regensburger Buchmalerei der zweiten Jahrhunderthälfte irgendeinen Wiederhall ausgelöst, was angesichts der überragenden Qualität der beiden Handschriften doch zu denken geben muß. Auch durch ihr sehr kennzeichnendes Kolorit setzten sie sich von den anderen Exponaten ab: Nirgends sonst spielten raffinierte Mischöne wie Moosgrün, Fliederfarbe und bräunliches Ochsenblut eine ähnlich tragende Rolle.

Ich neige deshalb nach wie vor zu der Meinung, daß die Stilheimat dieser beiden Codices eher in Salzburg als in Regensburg zu suchen sei. Auszugehen ist dabei von dem „Orationale von St. Erentrud“ (Clm. 15902), das zu Beginn des 13. Jahrhunderts entstanden sein dürfte. (Vgl. zuletzt E. Klemm, *Die romanischen Handschriften der Bayerischen Staatsbibliothek*, Teil 1, S. 161 ff., Abb. 622—636.) Der qualitativ hervorragende und stilistisch neuartige Schmuck dieses Codex könnte sehr wohl den Auftakt zu einer — freilich nur höchst lückenhaft überlieferten — Spätphase romanischer Buchkunst in Salzburg markiert haben, die um die Jahrhundertmitte im Rheinauer Psalter und im Berliner Lektionar einen letzten Höhepunkt erreicht hätte. Noch schwerer wiegt als Argument, daß das Formengut gerade dieser beiden strittigen Handschriften in jüngeren Werken der Salzburger (nicht aber der Regensburger) Buchmalerei bis an das Jahrhundertende tradiert wurde; das bezeugen ein Rituale Romanum der Salzburger Universitätsbibliothek (cod. M II 161), dessen Litanei eine eindeutig salzburgische Heiligenfolge aufweist, und ein Evangeliar der Stiftsbibliothek St. Peter (cod. a VIII 26). Beide sind gegen 1300 in e i n e r Werkstatt und wohl auch von derselben Hand illuminiert worden (Abb. 2c, 3); allerdings sind die Miniaturen des Evangeliiars durch Oxydation des weißen Pigments arg entstellt.

Beide Handschriften überraschen durch ihr mehrfaches Anknüpfen an älteres Formengut. So wird etwa der Schaft der *Te-igitur*-Initiale im Rituale nicht — wie um 1300 zu erwarten wäre — aus vegetabilen Elementen, sondern aus zwei schnäbelnden Tauben gebildet; derartige, „durch Vögel belebte Initialen“ aber waren schon ab der Mitte des 12. Jahrhunderts „für Salzburg charakteristisch“ (E. Klemm, a.a.O., S. 161). Sollte es nun ein bloßer Zufall sein, daß uns solche Vögel vereinzelt auch in dem Berliner Lektionar (Abb. 2a) und im Rheinauer Psalter (H. Swarzenski, a.a.O., Abb. 671) begegnen? — Der hl. Markus des Evangeliiars von St. Peter wieder (Abb. 2c) schließt in Pose und Faltenwurf ganz offenkundig an einen Typus an, der sich über den Berliner Matthaeus (Abb. 1a) bis zu dem Joseph der Geburtsminiatur im Psalter (Abb. 1b) zurückverfolgen läßt. Nicht zu übersehen sind schließlich zwei weitere Gemeinsamkeiten dieser vier Handschriften: einerseits die Familienähnlichkeit der Gesichter (vgl. die Marien-, bzw. Jünglingsköpfe in unseren Abb. 1b—3), andererseits ihr eigentümliches Inkarnat, das nicht in den üblichen Fleischfarben Weiß und Rosa, sondern in Beige- und hellen Brauntönen gehalten ist.

Zumindest das Berliner Lektionar läßt sich also mit großer Wahrscheinlichkeit in eine hypothetische Salzburger Entwicklung einordnen; an seiner liturgischen Bestimmung für diese Stadt wurde ja angesichts seines Comes ohnehin nie gezweifelt. Auch der von Ellen Beer (*Usener-Festschrift*, S. 263, Abb. 8 und 14) angestellte, auf den ersten Blick frappierende Vergleich zwischen den Architekturen in der Berliner Petrus-Miniatur und auf dem ikonographisch fast gleichlautenden Regensburger Stadtsiegel verliert an Überzeugungskraft, wenn man die lange Tradition derartiger Baldachine in der älteren Salzburger Buchmalerei ins Kalkül zieht. (Vgl. z. B. das Dedikationsbild des Clm. 15812; Klemm a.a.O., Abb. 653.)

Den Psalter aus Rheinau wird man freilich nur mit Vorbehalt auch nach Salzburg lokalisieren dürfen, zumal in diesem Fall die liturgischen Indizien lediglich ganz allgemein in den süddeutschen Raum weisen. Dennoch (und obwohl gewiß nicht Identität der aus-

führenden Hände anzunehmen ist) hat Ellen Beer die künstlerische Verwandtschaft des Psalters mit dem Lektionar m. E. ganz richtig gesehen. Auf welche Art diese Annäherung zustande kam, bleibt freilich eine offene Frage, zumal auch das chronologische Verhältnis dieser beiden Codices zueinander noch nicht definitiv geklärt sein dürfte.

Denkbar wäre es, daß beide Meister eine Zeitlang irgendwo (möglicherweise sogar in Salzburg) miteinander gearbeitet und dabei manche Elemente ihres Formenvokabulars sowie ihrer Palette ausgetauscht, vielleicht auch aus einer gemeinsamen Quelle geschöpft hätten. Daß Regensburg an diesem Prozeß maßgeblich beteiligt gewesen wäre, ist nicht sehr wahrscheinlich, zumal auch das übrige in der Ausstellung versammelte Material dafür keine Argumente lieferte. Demgegenüber dürften Salzburg und seine Petersabtei eine bedenkenswerte Alternative darstellen: die oft berufene Bistumskrise der Jahre um 1260 (vgl. dazu F. Hermann in dem Ausstellungskatalog *St. Peter in Salzburg*, 1982, S. 82) setzte ja vermutlich erst ein, als unsere beiden Handschriften schon vollendet waren, und selbst im anderen Fall muß ein solches Ereignis nicht jede künstlerische Produktion unterbunden haben.

Schließlich ist zu überlegen, ob damals neben Regensburg und Salzburg nicht auch noch andere Zentren der Buchmalerei im bayerisch-österreichischen Raum bestanden haben könnten. Besondere Aktualität gewinnt diese Frage angesichts der bekannten Münchener *Weltchronik* Clm. 6406 (Kat. Nr. 56) und der kürzlich entdeckten Budapester Fragmente einer bebilderten Liederhandschrift (Kat. Nr. 57), deren Lokalisierung nach Regensburg o d e r Wien der Katalog offen läßt. Obwohl ich selbst seinerzeit (in: *Mitt. d. Österr. Galerie* 1982/83) Wien als Entstehungsort der *Weltchronik* vorgeschlagen habe und Ellen Beer diese Hypothese sogar noch mit neuen Argumenten stützt, möchte ich nun eine dritte Stadt ins Spiel bringen. Die geographische Streuung der erhaltenen Arbeiten des *Weltchronik*-Meisters — ihre Provenienzen verteilen sich ziemlich gleichmäßig über Südböhmen, das österreichische Donauland und die Steiermark — ließe nämlich auch die Vermutung zu, er habe seinen Sitz in P a s s a u gehabt oder sei (als „Wandermaler“) vor allem in der Passauer Diözese und den angrenzenden Gebieten tätig gewesen. (Eine Bemerkung Robert Suckales auf S. 82 des Kataloges weist in dieselbe Richtung.) — Im übrigen bin ich überzeugt, daß man die unfertigen Dichterbilder der Budapester Fragmente bedenkenlos als eigenhändige Arbeiten des *Weltchronik*-Meisters ansprechen darf. Die primitive, aber ausdrucksstarke und sehr persönliche „Handschrift“ dieses routinierten — und eben deshalb auch so ungewöhnlich fruchtbaren — Illuminators ist in Budapest zweifelsfrei wiederzuerkennen. (Zu dem neuen Phänomen einer buchmalerischen Massenproduktion ab dem 13. Jahrhundert vgl. wieder Suckale im Katalog, S. 79 f.)

Die gesicherte Regensburger Produktion des späten 13. Jahrhunderts — in der Ausstellung repräsentiert durch die Kat. Nrn. 66 bis 70 — dürfte zwar den Übergang vom „Zackenstil“ zum melodiösen Linearismus der Zeit um 1300 rasch und problemlos bewältigt haben, doch läßt die Qualität nun spürbar nach; nur das Miniaturendiptychon des Domschatzreliquiars (Kat. Nr. 67) zeigt, daß an diesem Gotisierungsprozeß auch noch gute Kräfte aus der älteren Generation mitwirkten. Im frühen 14. Jahrhundert scheint das Niveau dann vollends abgesackt zu sein (Kat. Nrn. 71–73), so daß sich die zwei schönen Einzelblätter aus einem Antiphonar für ein unbekanntes Augustinerchorherren-

stift (Kat. Nr. 74) dem Gesamtbild zunächst nicht recht einfügen wollen. Wieder möchte man an Passau (etwa an das dortige Chorherrenstift St. Nikola) als Alternative denken; andererseits könnten gewisse Anklänge an Glasmalereien des Domes doch auch eine Regensburger Herkunft dieses Chorbuches befürworten. (Vgl. A. Hubel, a.a.O., Farbtaf. 9, 13—21 sowie Abb. 5—12; die betreffenden Fenster werden von Hubel allerdings mehrheitlich ziemlich spät — nämlich ins zweite Jahrzehnt und „um 1320“ — datiert, während Suckale das stilistisch eher etwas reifere Antiphonar — m. E. überzeugend — schon „um 1310“ ansetzt.)

Von Robert Suckale stammen auch die Einführung und die Katalogtexte zu dem nun folgenden, die Zeit von 1350 bis 1450 umfassenden und mit 23 Nummern besonders reichhaltigen Sektor der Ausstellung. Das zweite und dritte Jahrhundertviertel waren allerdings nur durch wenige und nicht sehr bedeutende Handschriften (Kat. Nrn. 77—80) vertreten, die überdies keinerlei Hinweise auf die Existenz größerer Werkstätten im damaligen Regensburg gaben. Dasselbe gilt auch noch für das sporadisch überlieferte Material aus den nächsten vier Jahrzehnten: Gerade aus jener Zeit, da im Umkreis der Höfe von Prag und Wien die Buchmalerei des Schönen Stils ihre Hauptwerke schuf, sind uns aus Regensburg nur einzelne Derivate böhmischer Provinzschulen — wie das Bruderschaftsbuch der Goldschmiede von 1396 oder das von einem Petrus Crueger geschriebene und 1406 vollendete Missale Clm. 14045 (Kat. Nrn. 81, 82) — erhalten. Varianten des späten Schönen Stils klingen auch noch in einigen Handschriften aus dem zweiten Viertel des 15. Jahrhunderts nach, die mit mehr oder weniger Gewißheit für Regensburg in Anspruch genommen werden können (Kat. Nrn. 85—88). Sicher nicht regensburgerisch, sondern dem Wiener Stilkreis zugehörig ist allerdings — wie der Katalog bereits richtig vermutet — die 1430 datierte Fabelhandschrift Clm. 254 (Kat. Nr. 84); zu ihrer näheren Bestimmung siehe zuletzt Charlotte Ziegler in: *Beiträge zur Überlieferung und Beschreibung deutscher Texte des Mittelalters*, hg. v. I. Reiffenstein (Göppinger Arbeiten zur Germanistik) 1983, S. 179ff.

Ab etwa 1430 entstanden jedoch in Regensburg — neben den oben erwähnten, eher konservativen Arbeiten — auch wieder Buchmalereien von durchaus progressivem Habitus und höchster Qualität. Es ist das Verdienst Robert Suckales, in seinem Beitrag (S. 97 ff.) zweierlei schlüssig nachgewiesen zu haben: 1. daß die ältere Stilschicht der sogenannten Ottheinrichsbibel (Kat. Nr. 91) nach Regensburg lokalisiert werden darf, und 2. daß dort auch jener originelle „Martinus Opifex“ ansässig war, den man bisher vor allem für Wien beansprucht hatte. Eine 1436 datierte, vom „Matthäusmeister“ der Ottheinrichsbibel illuminierte Handschrift (Kat. Nr. 92) stammt aus dem Dominikanerkloster in Regensburg, und einige andere Codices (teils aus St. Emmeram wie Kat. Nr. 97, teils aus dem nahen Oberaltaich wie Kat. Nr. 93 und 96) zeigen Reflexe des Stiles entweder der Bibel oder des Martinus. Daß auch das Hauptwerk des letzteren, der reich illustrierte *Trojanische Krieg* (ÖNB cod. 2773), nicht in Wien, sondern in Regensburg entstanden ist, wird durch eine Notiz im Ausleiheverzeichnis der Regensburger Ratsbücherei bezeugt: Dort ist im Jahre 1456 von einer deutschen „*Historia Troyana*“ die Rede, die von einem (damals bereits verstorbenen) Illuminator Martinus „gar coestenlich ...von materi ze materi“ bebildert worden sei; drei Jahre später schenkte man diese

Handschrift dem kaiserlichen Kanzler Ulrich Welzl, über den sie nach Wien gelangt sein dürfte.

Die erstmals von Alfred Stange geäußerte Vermutung, Martinus sei aus dem Atelier der Ottheinrichsbibel hervorgegangen, findet sich also bestätigt und wird durch die Lokalisierung nach Regensburg präzisiert. Daß dieser Illuminator zeitweise auch in Wien gearbeitet hat, bleibt natürlich unbestritten, doch scheint sich seine Tätigkeit für Friedrich III. auf die Jahre 1446—1448 und auf seinen Anteil an den zwei bekannten Luxushandschriften des damaligen Königs und späteren Kaisers (an der *Legenda Aurea* und den Stundengebeten, ÖNB codd. 326 und 1767) beschränkt zu haben. Seine übrigen eigenhändigen Werke aber — das *Tacuinum Sanitatis* der Universitätsbibliothek Granada und das Peutinger-Gebetbuch in Stuttgart (Kat. Nrn. 98, 99) — sind höchst wahrscheinlich in Regensburg entstanden. Demnach entbehrt auch jeder Versuch, Martinus stärker in die Wiener buchmalerische Tradition einzubinden (vgl. etwa Ch. Ziegler in: *Codices manuscripti* 3/1977, S. 82 ff.), der realhistorischen Basis.

Nur zögernd kann ich jedoch einigen anderen Zuschreibungen folgen, die Robert Suckale in diesem Abschnitt zur Diskussion stellt. Das hängt vor allem damit zusammen, daß mir die wohl wichtigste Prämisse des von ihm entworfenen Gesamtbildes der dreißiger und vierziger Jahre nicht über jeden Zweifel erhaben scheint: Die Annahme nämlich, der Schöpfer jener kleinen Kreuztragungstafel, die aus der Sammlung Worcester in das Art Institute in Chicago gelangt ist, habe während der zwanziger Jahre in Regensburg gewirkt und den Stil einiger der dort ansässigen Illuminatoren — allen voran den des Matthäusmeisters der Ottheinrichsbibel — entscheidend geprägt.

Daß letzterer vom „Meister der Worcester Kreuztragung“ wichtige Impulse empfangt, liegt auf der Hand: Seine oft von hinten und in radikaler Verkürzung gesehene Figuren mit ihren entweder kindlich runden oder fratzenhaft häßlichen Gesichtern leiten sich eindeutig von jenem Täfelchen her. Aber dieser an sich unbezweifelbare Kontakt muß nicht unbedingt in Regensburg stattgefunden haben, wohin der Matthäusmeister ja auch von auswärts zugewandert sein könnte. Der Einfluß des Worcester-Meisters läßt sich bekanntlich in weiten Teilen Deutschlands nachweisen — primär wohl in Bayern und Franken, daneben aber (und keineswegs merklich verdünnt!) auch in Österreich und Schlesien. Woher dieser bedeutende Künstler ursprünglich kam und wo sich sein innovativer Stil geformt hatte, bleibt vorläufig noch immer rätselhaft, obwohl Suckale — etwa durch den Hinweis auf oberitalienische und österreichische Einzelmotive in der Kreuztragungstafel — auch zur Lösung dieses Problems beiträgt. Die Rolle eines „*deus ex machina*“ aber, die Suckale dem Worcester-Meister zuweist (und als der dieser die damals eher stagnierende Regensburger Malerei revolutioniert haben soll), bleibt vorläufig unbewiesen, zumal auch die wenigen Tafelbilder, die sich dort aus dem fraglichen Zeitraum erhalten haben, keinen Einfluß von seiner Seite erkennen lassen.

Bezweifelt man aber eine längere und entsprechend folgenreiche Tätigkeit des Worcester-Meisters in Regensburg, wird man auch geneigt sein, einige der von Suckale dezidiert für diese Stadt beanspruchten Handschriften wieder für andere Lokalisierungsvorschläge freizugeben: so etwa das Heidelberger Exemplar des *Renner* (Kat. Nr. 89), die Weigel-Felix *Biblia pauperum* der Pierpont Morgan Library (Kat. Nr. 95) oder jene Nürnberger Kirchenväter-Handschrift (Kat. Nr. 90), die einzelne figurale Typen des

Breslauer Barbara-Altars auf frappierende Weise vorwegnimmt. (Zu diesem 1447 entstandenen Altarwerk, das im letzten Krieg leider seine beiden Flügelpaare eingebüßt hat, vgl. neuerdings Adam S. Labuda in: *artibus et historiae* 9, 1984, S. 23 ff., sowie derselbe, *Wroclawski oltarz św. Barbary i jego twórcy*, Poznań 1984.) — Ich möchte dieses Kapitel freilich nicht abschließen, ohne betont zu haben, daß Robert Suckale mit seinen kontroversiellen Hypothesen nicht minder als mit seinen abgesicherten Resultaten der Forschung wichtige Impulse gegeben hat. Unser Bild von der deutschen Malerei der „Dunklen Zeit“ (um diesen handlichen Terminus Wilhelm Pinders zu borgen) bedarf ja dringend einer gründlichen Revision; in Regensburg wurde diesbezüglich ein Anfang gemacht.

Den fulminanten Ausklang der Ausstellung bildeten neun Handschriften (darunter das fünfbandige Salzburger Missale Clm. 15708—15712), die von Berthold Furtmeyr und seiner Werkstatt zwischen 1465 und 1506 ausgestattet wurden (Kat. Nrn. 103—110). Die Katalogtexte dieses Abschnittes stammen von Achim Hubel, dem es, darüber hinaus, in seiner Einleitung vorzüglich gelingt, Furtmeyrs koloristische, maltechnische und dekorative Qualitäten ins rechte Licht zu setzen. Unter den deutschen Buchmalern seiner Generation ist dem Regensburger höchstens der Meister des Kölner Bartholomäusaltars überlegen gewesen, der bezeichnenderweise niederländischer Herkunft war; in Wien hingegen mußte man sich damals mit Illuminatoren wie dem „Lehrbüchermeister“ oder jenem Ulrich Schreier begnügen, der den Schmuck des großen Missales der Salzburger Erzbischöfe zunächst begonnen hatte, diesen Auftrag aber — man darf wohl sagen: gerechterweise — bald an Furtmeyr verlor.

Buchmalerei-Ausstellungen schaffen es in der Regel spielend, ihr Publikum mit dem Gefühl einer zweifachen Frustration zu entlassen — hervorgerufen zum einen durch das Bewußtsein, auch von reich ausgestatteten Codices nur jenen Bruchteil ihres Schmuckes zu Gesicht bekommen zu haben, den die zwei jeweils aufgeschlagenen Seiten zeigen, und zum anderen durch das (konservatorisch sicher gerechtfertigte) Dämmerlicht, das ein wirkliches *S e h e n* selbst dieses winzigen Prozentsatzes der in den Vitrinen ruhenden Schätze wirksam verhindert hat. In beiden Hinsichten bildete die Regensburger Schau eine seltene und rühmliche Ausnahme: Glückliche Umstände hatten es erlaubt, zwei kapitale Handschriften in zerlegtem Zustand zu präsentieren, so daß man vom Sakramentar Heinrichs II. nicht weniger als 26 Seiten und von der Ottheinrichsbibel immerhin noch deren 16 betrachten durfte! Ein ungewöhnlich hohes Maß an optischer Besucherfreundlichkeit wurde dadurch erreicht, daß einerseits in den vollständig verdunkelten Ausstellungsräumen die zulässigen Lux ausschließlich den Vitrinen zugute kamen und andererseits — eine wahre Wohltat für Brillenträger! — die Exponate durchwegs in der richtigen Lesedistanz hinter den Scheiben aufgestellt waren. — Von sechs nicht entlehnbaren Originalen wurden in einem eigenen Raum jeweils mehrere großformatige Farbdias gezeigt, so daß man etwa von dem spätottonischen Evangeliar des Krakauer Domkapitels (Kat. Nr. 26) zehn, von dem Pentateuch des Israel Museums (Kat. Nr. 68) und dem Wiener *Trojanerkrieg* (Kat. Nr. 100) je vier Seiten studieren konnte.

Insgesamt sah man also in Regensburg eine in jeder Hinsicht wohlgelungene Ausstellung, für die sich der gewiß nicht geringe Aufwand an Geld sowie an organisatorischer

und Forschungsarbeit mehr als für manches ähnliche Unternehmen gelohnt haben dürfte. Den beiden Veranstaltern — der Bayerischen Staatsbibliothek und den Museen der Stadt Regensburg — ist nicht nur der Dank des überraschend zahlreichen und sehr aufmerksamen Publikums, sondern auch jener der Fachleute gewiß. Der vom Prestel-Verlag betreute Katalog wird mit seinen 100 schwarzweißen und 80 farbigen Tafeln (durchwegs von bester Qualität!) die Erinnerung an ein außergewöhnliches ästhetisches Erlebnis wach halten; außerdem dokumentiert er auf 110 zweiseitigen, durch mehrere Register erschlossenen Textseiten auch den sehr beachtlichen wissenschaftlichen Ertrag der Ausstellung. Für weite Gebiete der mittelalterlichen Buchmalerei Süddeutschlands wird dieser Katalog noch lange ein ebenso informatives wie anregendes Handbuch bleiben.

Gerhard Schmidt

Ausstellungen

ERASMUS VON ROTTERDAM. VORKÄMPFER FÜR FRIEDEN UND TOLERANZ.

Ausstellung zum 450. Todestag veranstaltet vom Historischen Museum Basel (Barfüßerkirche, 26. April bis 7. September 1986).

„...ich wünschte, daß nicht Frankreich und Deutschland allein mich reklamierten, sondern daß jegliches Land und jedwede Stadt für mich stritten!“

Erasmus an Petrus Manius, 1. Okt. 1520

Zu den Absonderlichkeiten, die stets viele Besucher ins jüngste eidgenössische Kanton im Dreiländereck am Rheinknie anlocken, gehört die alljährlich am Montag *nach* dem Aschermittwoch gefeierte Basler Fasnacht, wenn Der Wilde Mann mit dem Vogel Gryf und dem Leu den Winter austanzten, gefolgt von zahllosen Grotteskmasken in phantastischen Kostümen. Eine davon, ein überlebensgroßer Kobold in buntem Flickerln- und Lappenkostüm mit riesigem Pappkopf, begrüßte, unübersehbar hinter der modernen Glastür der ehemaligen Barfüßer-(Franziskaner-)Kirche, dem heutigen Historischen Museum, die Ausstellungsbesucher. Seine lange Nase und die schwarze Humanistenkappe sollten vermutlich auf Erasmus von Rotterdam hindeuten, zu dessen 450. Todestag die Basler ihren berühmtesten Mitbürger hier mit einer Gedenkausstellung ehrten. Ein wunderlicher Eingang dies: als ob der große Erasmus von Rotterdam, dem die Reformierten den Weg zum wissenschaftlich gereinigten Bibeltext verdanken und die Katholiken die Bewahrung des zuverlässigen Väter-Erbes, derlei Konzessionen an die modernen ambulierenden Massen bedürfte, die von Etazismus nie gehört, denen humanistische Urbanität ein Fremdwort ist und denen gereinigter Bibeltext wie Vätertradition gleichermaßen bedeutungslos sind, weil vor allem Sensationsgier und Schaulust sie umtreiben. Hiße diese Eingangsfarce konkret Erasmus als Basler Fasnachtsgeck, so wäre