

- Von einer Unterkellerung wird dringend abgeraten.
  - Maßwerke: Sie sind anhand der vorhandenen Reststücke auch im Schiff zu ergänzen, wobei vor jeder Entscheidung die Auswirkungen auf die Reste der alten Schiffsverglasung ausdiskutiert werden müssen.
  - Lettner: Solange nicht ganz eindeutige Befunde über die Gestaltung des Lettners bis ins Detail vorliegen (Fehlerquelle sollte unter 10 % liegen), kann eine Rekonstruktion des Lettners, so wünschbar sie vom architektonischen Gesichtspunkt aus wäre, nicht verantwortet werden.
4. Die Experten stellen sich zu weiterer Mitarbeit und Beratung, eventuell einem ähnlichen Kolloquium während der Restaurierung, zur Verfügung.

Josef Grünenfelder

## Rezensionen

### NEUE HANDSCHRIFTEN-FAKSIMILES

Faksimile-Ausgaben illuminierter Handschriften sind für den Mediävisten von so offenkundiger Bedeutung, daß sie selbst schon zum Gegenstand wissenschaftlicher Untersuchungen geworden sind. So hat, als die University Art Gallery in Pittsburgh (Pennsylvania) im Jahr 1976 unter dem Titel „Color of the Middle Ages“ eine Ausstellung von 87 farbigen Faksimiles veranstaltete, kein Geringerer als Carl Nordenfalk den Katalog betreut und dazu eine höchst instruktive Einleitung beige-steuert, in der er die Geschichte dieser Gattung vom frühen Mittelalter bis zur Gegenwart verfolgt. Sofern man ein Faksimile „as one copy out of several taken from an original of artistic importance“ definiert, dürfen als älteste Belege bereits die drei Kopien gelten, die Abt Ceolfrid von Yarrow im 8. Jahrhundert vom Codex grandior des Cassiodor anfertigen ließ und deren eine uns im Codex Amiatinus erhalten blieb (Vgl. auch C. Nordenfalk, Handschriftsfaksimil i färg — förr och nu, in: *Biblis* 1977—78, S. 149—191).

Wie weit die Bemühungen um die Faksimilierung kostbarer Codices auch zurückreichen und wie vielfältig die dazu herangezogenen Techniken auch waren — eine wirklich originalgetreue Wiedergabe der Buchmalereien wurde doch erst durch den photomechanischen Mehrfarbendruck ermöglicht, der sich um 1900 durchzusetzen begann. Mit Hilfe dieses Verfahrens (und dank dem damals wohl noch sehr hohen Berufsethos des Druckerhandwerks) konnten in den Jahren nach dem ersten Weltkrieg einige Faksimiles von seither nicht mehr übertroffener Farbrichtigkeit hergestellt werden. Allerdings beschränkte man diesen enormen Aufwand an technischer Sorgfalt in der Regel auf die Vollbilder und Zierseiten der reproduzierten Handschriften, während man für ihre minder wichtigen Teile auf billigere Reproduktionsmethoden zurückgriff.

Seit den sechziger Jahren ist es dann, wie man weiß, zu einem erstaunlichen „boom“ der Faksimile-Editionen gekommen. Ihre Zahl hat sich gegenüber der

Zwischenkriegszeit vervielfacht, so daß sie nun schon durch eigene Bibliographien — etwa die 637 Nummern umfassende von Hans Zotter (Graz 1976) — erschlossen werden müssen. Trotz (oder infolge?) diverser technischer Neuerungen ist zwar heute das Ausmaß an erreichter Farbtreue im Schnitt eher wieder rückläufig, doch wird nun anderen, bisher vernachlässigten Aspekten der Vorlage immer mehr Aufmerksamkeit zuteil. So haben beispielshalber die sich kontinuierlich verfeinernden Methoden der Kodikologie den Trend zum „Vollfaksimile“ verstärkt, das *alle* Teile eines Codex — nicht nur die Miniaturen, sondern auch seinen ganzen Text, ja sogar leere Seiten und die Vorsatzblätter — mit der gleichen Genauigkeit wiedergibt. Die im folgenden rezensierten Ausgaben etwa bemühen sich durchwegs, diesem Anspruch gerecht zu werden, indem sie u. a. auch die Lagenteilung und die Bindetechnik des Originals nachahmen.

Der Buchmalerei-Spezialist wird solche Entwicklungen im allgemeinen begrüßen, erheben sie doch das Faksimile in den Rang eines nahezu exakten Duplikates, das ihm in vielen Fällen die Konsultation des Originals ersetzen kann. Freilich sind auch negative Auswirkungen nicht zu übersehen: Die nun wieder erforderlich gewordenen komplizierten und oft nur von Hand durchführbaren Arbeitsgänge verteuern Faksimiles dieser Kategorie beträchtlich, und da auch ihre alljährlich auf den Markt kommende Zahl ständig anwächst, sind selbst die großen Fachbibliotheken nicht mehr imstande, sie sämtlich zu erwerben. Daß sich die durchschnittlich auf 300 bis maximal 1000 Exemplare limitierten Auflagen trotzdem gut zu verkaufen scheinen, ist für den auf öffentliche Büchereien angewiesenen Wissenschaftler nur insofern ein Trost, als man daraus auf die Existenz einer dünnen Schicht finanzkräftiger Liebhaber schließen darf, die den Reiz alter Handschriften zu würdigen wissen. Im Interesse der Forschung aber wäre es wohl an der Zeit, daß sich Bibliotheken und Verlage auf internationaler Eben — vielleicht unter Einschaltung der IFLA (International Federation of Library Associations) — über eine Strategie einigten, die auch in Zukunft die maximale Verfügbarkeit und optimale Nutzung von Faksimiles für wissenschaftliche Zwecke gewährleisten würde. Denkbar wäre etwa die Nominierung einer vernünftigen Anzahl von Schwerpunktbibliotheken, die einerseits zum Ankauf der Faksimiles verpflichtet wären und denen diese andererseits von den Verlagen zu spürbar reduzierten Preisen überlassen würden.

Höchst wünschenswert wäre es ferner, wenn von den schon faksimilierten Handschriften erschwingliche Studienausgaben (in kleinerem Format und billigerem Druck) hergestellt würden. Dafür könnte die Publikation einiger bereits vergriffener Faksimiles der Akademischen Druck- und Verlagsanstalt, Graz, in Form von „Bibliophilen Taschenbüchern“ als Vorbild dienen: In dieser Reihe der Harenberg Kommunikation, Dortmund, sind heute schon so wichtige Handschriften wie das Wiener Exemplar der Goldenen Bulle (ÖNB, cod. 338), das Wiener Tacuinum sanitatis (ÖNB, cod. s. n. 2644) oder das Falkenbuch Friedrichs II. (cod. Pal. Lat. 1071 der Vaticana) als vorzüglich kommentierte „pocket-size“-Ausgaben erhältlich; darüber hinaus auch einige Erstveröffentlichungen wie die Bildseiten eines Psalteriums der Haseloff-Gruppe (im Besitz der Lutherischen Landeskirche in Bayern)

oder die Illustrationen des Darmstädter Heilspiegels (Hs. 2505 der Hessischen Landesbibliothek).

Es ist eine Folge der wissenschaftlichen Spezialisierung und zugleich auch der wachsenden Einsicht in die vielfältige (materielle, geistige und soziale) Bedingtheit der Kunstwerke, daß immer umfangreichere Autorenteam aufgebildet werden, um die faksimilierten Handschriften zu erläutern. Das trifft natürlich ganz besonders auf solche zu, die als Schlüsseldenkmäler für mehr als eine Disziplin gelten dürfen. Zwei Beispiele dieser Species werden hier zu besprechen sein: der Manesse-Codex und die Zwettler „Bärenhaut“. Beider Bedeutung gründet ja nicht nur in ihrem buchmalerischen Schmuck, sondern ebenso in ihrem Quellenwert für Germanisten, beziehungsweise Historiker. Im übrigen gehören die meist von führenden Fachleuten verfaßten Kommentarbände zu den erfreulichsten Begleiterscheinungen der gegenwärtig über uns hereinbrechenden Faksimile-Flut: Daß wir z. B. schon sehr bald über gründliche Bearbeitungen so wichtiger Denkmäler der oberrheinischen Buchmalerei wie der St. Galler Weltchronik oder des Graduales von St. Katharinenthal verfügen werden, verdanken wir wohl in erster Linie der Faksimilierung dieser beiden Codices.

(*Codex Manesse*. Die Große Heidelberger Liederhandschrift. Faksimile des Cod. pal. germ. 848 der Universitätsbibliothek Heidelberg. Ganymed, Kassel 1979. DM 6500,—)

*Kommentar*, hsg. von WALTER KOSCHORRECK (†) und WILFRIED WERNER. Ganymed, Kassel 1981. 194 S., mehrere Textfiguren, 37 Abb. auf 8 Tafeln. DM 296,—

Hatte der Kommentar zum Manesse-Faksimile des Insel-Verlags (1929) noch mit den drei Beiträgen von Sillib, Panzer und Haseloff das Auslangen gefunden, vereinigt der vorliegende nun ihrer sechs. Den Anfang macht *Wilfried Werner* („Die Handschrift und ihre Geschichte“) mit einer kodikologischen Analyse, die auch eine präzise Scheidung der Schreiberhände (eine für den Grundstock, zehn weitere für Nachträge und Ergänzungen) einschließt. Über Auftraggeber und Entstehungszeit des Codex fehlt nach wie vor die letzte Gewißheit, zumal sich die immer wieder vorgeschlagenen Spätdatierungen („nach 1314“, bzw. „um 1313/14“) nicht durchgesetzt haben. Werner läßt diese Frage denn auch offen und konzentriert sich auf die jüngere, seit dem späten 16. Jahrhundert immer besser belegte Geschichte der Handschrift. Diese war bekanntlich recht bewegt, und so liest sich der detaillierte Bericht streckenweise ausgesprochen spannend.

Der Beitrag von *Walter Koschorreck* über „Die Bildmotive“ ist Fragment geblieben. Trotzdem gehen seine Ergebnisse weit über die einschlägigen Bemerkungen Panzers in der Ausgabe von 1929 hinaus. Viele der Miniaturen beziehen Anregungen aus den Liedern des dargestellten Dichters, andere inspirieren sich an seinem Namen. Freilich läßt sich die Motivwahl nicht in allen Fällen ausreichend begründen, und so bleiben auch manche der vorgeschlagenen Deutungen zweifelhaft.

Inhaltlich und stilistisch gleich brillant sind die beiden literaturgeschichtlichen Beiträge von *Hugo Kuhn* (†) und *Max Wehrli*. Jener stellt „Die Liedersammlung“

des Manesse-Codex in größere historische Zusammenhänge und präzisiert so ihre gesellschaftliche Funktion sowie ihren besonderen Rang. Wehrlis Studie „Zur Geschichte der Manesse-Philologie“ ist eine höchst anregende rezeptionsgeschichtliche Untersuchung; sie geht dem wechselnden Verständnis für den Minnesang — von den Humanisten bis herauf zu Gottfried Keller — vor einem weiten kulturhistorischen Horizont nach. Den Abschluß des Kommentarbandes bildet der musikwissenschaftliche Beitrag von *Ewald Jammers* mit aufschlußreichen Notenbeispielen und einem Nachweis der Melodien, die zu gar nicht so wenigen Liedern der — bekanntlich notenlosen — Manesse-Handschrift an anderer Stelle überliefert sind.

Der umfangreichste und für den Kunsthistoriker wichtigste Text des Kommentarbandes stammt von *Ewald M. Vetter* und ist den Miniaturen gewidmet. Auch er beginnt mit einem forschungsgeschichtlichen Überblick (interessant etwa die Gering-schätzung des Grundstockes durch viele Autoren des 18., 19. und noch des frühen 20. Jahrhunderts!) und setzt fort mit der Aufteilung des Bildbestandes auf Grundstock- und Nachtragsmaler. Hier war eine Veränderung der etablierten Einteilung (110 Bilder von Gr, 20 von N I, je vier von N II und N III) nicht zu erwarten, doch bereiten einige feine Beobachtungen an den Rahmenformen, den Bildbeschriftungen und den Kompositionsmustern den Leser bereits auf die eindringliche stilkritische Untersuchung der Miniaturen vor, die den Kern dieses Beitrages bildet.

Am ausführlichsten wird der Grundstock analysiert, wobei erstmals auch die stellenweise noch gut sichtbaren Vorzeichnungen gebührend berücksichtigt und in die Argumentation einbezogen werden. Veters exakte Untersuchung jeder einzelnen Miniatur bestätigt den schon von einigen älteren Autoren geäußerten, von Haseloff aber wieder zurückgewiesenen Verdacht, daß dem Grundstockmaler Mitarbeiter zur Seite gestanden seien. Vetter unterscheidet ihrer drei; manche Bilder haben sie (meist über Vorzeichnungen des Hauptmeisters) selbständig ausgeführt, an anderen waren sie nur als Gehilfen beteiligt. Die sehr detaillierten Angaben Veters über die Anteile dieser Mitarbeiter scheinen durch Beobachtungen am Original gut abgesichert. (Für ihre genaue Kontrolle hätte dem Rezensenten allerdings die Handschrift selbst oder zumindest das Faksimile zur Verfügung stehen müssen.) Nur in Einzelfällen melden sich beim Leser Zweifel, ob die von Vetter beobachteten Stilnuancen wirklich auf die Mitwirkung der Gehilfen, oder ob sie nicht nur auf die schwankende Tagesverfassung (Ermüdung, Routine) der Haupthand zurückzuführen sind.

Abgesehen von solchen schwer entscheidbaren Detailfragen, ist dem Verfasser zweifellos der Nachweis gelungen, daß an den Bildern des Grundstocks Gehilfen beteiligt waren. Deshalb bleiben auch alle Folgerungen gültig, die er aus diesem Faktum ableitet: etwa daß für die Ausführung der 110 Miniaturen eine relativ kurze Zeitspanne („kaum länger als ein Jahr“) genügt haben muß. Gültig bleiben auch die scharfsinnigen Deutungen, die Vetter für die gelegentlich sehr markanten Abweichungen der farbigen Ausführung von der Vorzeichnung sowie für die oft noch in der letzten Arbeitsphase vorgenommenen Korrekturen gibt. So vermittelt uns diese Untersuchung eine Reihe wichtiger Informationen: sowohl über die Einstellung des Hauptmeisters zu seiner Vorlage (der er in der Vorzeichnung meist viel ge-

nauer folgt als in der Ausführung) als auch über das System der Arbeitsteilung innerhalb der Werkstatt.

Dem Problem der Vorlagen wird übrigens ein eigener Abschnitt gewidmet. Was das Verhältnis zwischen Manesse-Grundstock und Weingartner Liederhandschrift anlangt, findet Vetter die schon öfter vermutete Abhängigkeit beider von einer gemeinsamen Vorlage bestätigt. Über deren Aussehen dürfte die Weingartner Handschrift zuverlässiger Auskunft geben als der Codex Manesse, dessen Grundstockmaler (entsprechend seiner Neigung, die Dichterbilder ins Vorganghaft-Narrative umzudeuten) stärkere Veränderungen vorgenommen zu haben scheint. Für viele Bildkompositionen lassen sich die mittelbaren oder unmittelbaren Quellen erstaunlich präzise bestimmen, wobei Elfenbeinreliefs und Minnekästchen ebenso als Vorlagen gedient zu haben scheinen wie die Randillustrationen zeitgenössischer Stundenbücher aus Nordfrankreich und den Niederlanden oder wie ältere deutsche Epenhandschriften, etwa in Art des um 1270 entstandenen Münchener Willehalm Cgm. 63.

Besonders eindringlich gelingt Vetter die Analyse des künstlerischen Verfahrens, mit dem sich der Grundstockmaler diese Vorbilder aneignet: Er handhabt das der zeitgenössischen Kunst ganz allgemein eigentümliche Prinzip der „Variation“ mit besonderem Geschick, so daß „mit einem begrenzten Typenvorrat — fast möchte man sagen — ‚weitergedichtet‘ wird, indem ein zur Verfügung stehendes Figurenschema durch geringfügige Modifikationen oder durch Einfügung in einen anderen Zusammenhang einen neuen Sinn erhält“ (S. 70). Ganz richtig wird auch betont, daß dieses Prinzip die maßgebliche Voraussetzung war für das Zustandekommen der äußerst einheitlichen, aber nie monotonen Wirkung der Bildfolge in ihrer Gesamtheit.

Die Nachträge werden ebenso scharfsichtig, wenn auch knapper analysiert, wobei für N I wieder die Beteiligung mehrerer Hände angenommen wird. Das Schlußkapitel von Veters Studie bringt die zeitliche Einordnung der Miniaturen: Der Grundstock sei „um 1305“ entstanden und lasse sich durch Stilvergleiche mit erhaltenen Zürcher Wandmalereien wohl zuverlässig in diese Stadt lokalisieren. (Seine Spätdatierung auf Grund des im Buwenburg-Bild angeblich dargestellten Viehraubes von 1314 könne als widerlegt gelten.) N I sei dann im Laufe des zweiten Jahrzehnts, N II um 1320 und N III schließlich zu Anfang der dreißiger Jahre entstanden. Belegt werden diese Datierungen durch minutiöse Stilvergleiche mit einem halben Dutzend anderer Denkmäler der Malerei am Hochrhein, die freilich ihrerseits nur ausnahmsweise zuverlässige Hinweise auf ihre Entstehungszeit enthalten. So mögen sich an dem chronologischen Gerüst Veters, das beim gegenwärtigen Stand unseres Wissens durchaus überzeugend wirkt, in Zukunft noch kleinere Verschiebungen ergeben. (Vielleicht werden schon die noch ausstehenden wissenschaftlichen Kommentare zu den beiden im folgenden angezeigten Faksimiles wenigstens hinsichtlich der Entstehungszeit dieser auch von Vetter herangezogenen Handschriften größere Gewißheit bringen.)

Dennoch wird sich am Gesamtbild kaum allzuviel ändern. Angesichts der kom-

plizierten Forschungslage kann ja so etwas wie „das letzte Wort“ heute noch keinesfalls gesprochen werden; um so dankbarer darf man registrieren, daß die vorliegende Analyse der Manesse-Miniaturen einen entscheidenden Durchbruch in methodischer Hinsicht gebracht hat: Die konsequente Verbindung von Untersuchungen zum technischen Herstellungsprozeß, zu Wahl und Verwandlung der Vorlagen sowie zur stilgeschichtlichen Stellung der beteiligten Hände sichert die Ergebnisse wechselseitig ab, so daß diese in allen wesentlichen Punkten wohl für lange Zeit unbestritten bleiben werden.

*Das Graduale von St. Katharinenthal um 1312.* Handschrift im gemeinsamen Besitz der Eidgenossenschaft und des Kantons Thurgau. Faksimile-Verlag Luzern, 1980. Sfr 8700,—

*Rudolf von Ems: Weltchronik. — Der Stricker: Karl der Große.* Faksimile der Hs. 302 der Kantonsbibliothek (Vadiana) St. Gallen. Faksimile-Verlag Luzern, 1982. Vorläufig Sfr 6980,—, nach Erscheinen des Kommentarbandes Sfr 7400,—

Dank der Initiative des ambitionierten Luzerner Verlages liegen nun auch diese beiden Handschriften als Faksimiles vor. Gemeinsam mit dem Codex Manesse dokumentieren sie bekanntlich sehr eindrucksvoll die Vorrangstellung, die der oberrheinisch-schweizerischen Buchmalerei im frühen 14. Jahrhundert gegenüber jener der anderen deutschen Kunstlandschaften zukam. Sichere Daten fehlen auch hier: Das Graduale, bei dem immerhin die Herkunft aus dem Dominikanerinnenkonvent St. Katharinenthal feststeht, trägt zwar auf der Innenseite des Vorderdeckels eine etwa zeitgenössische Notiz, die das Jahr 1312 nennt, doch bezieht sich dieser Text ausdrücklich auf ein Ereignis der Klostersgeschichte und nicht auf die Entstehung der Handschrift. (Allerdings erscheint deren Datierung „um 1310“ auch aus stilistischen Gründen glaubhaft.) Noch weniger Hinweise enthält die St. Galler Weltchronik; sie mag um oder kurz nach 1300 entstanden sein, da der Stil ihrer Miniaturen einerseits von französischen Vorlagen der achtziger bis neunziger Jahre geprägt scheint und andererseits schon um 1310 selbst wieder für Illuminatoren vorbildlich wurde, die in Österreich (namentlich in St. Florian) tätig waren.

Unbeschadet ihrer offenkundigen „Familienähnlichkeit“ lassen sich weder zwischen Weltchronik und Graduale, noch zwischen diesen beiden und dem Manesse-Grundstock so enge stilistische Analogien feststellen, daß der Schluß erlaubt wäre, auch nur zwei dieser drei Handschriften seien aus derselben Werkstatt hervorgegangen; wir werden vielmehr damit zu rechnen haben, daß in den verschiedenen Zentren um den Bodensee im ersten Jahrzehnt des 14. Jahrhunderts eine größere Zahl erstrangiger Buchmalerateliers gleichzeitig tätig war. Von den angekündigten Kommentarbänden zu Graduale und Weltchronik darf man sich deshalb mit umso lebhafterem Interesse Auskünfte über eine genauere Lokalisierung dieser beiden Codices erwarten.

Vorläufig ist nur auf das Begleitheft zu der St. Galler Handschrift hinzuweisen, das eine stark gekürzte Nacherzählung der mittelhochdeutschen Texte (von *Hubert*

*Herkommer*) sowie Bilderläuterungen (von *Ellen J. Beer*) enthält. Der Leser soll durch die am Rand der Kurzfassung angegebenen Foliennummern ermutigt werden, fallweise auch auf das Faksimile zurückzugreifen. (Die erforderlichen paläographischen Grundkenntnisse vermittelt eine „Leseanleitung“ im Anhang.) Die Beschreibungen der Miniaturen sind — je an ihrem richtigen Platz — in die Nacherzählung interpoliert und durch eine andere Schrifttype hervorgehoben. Insgesamt ist dieses Begleitheft vorzüglich konzipiert; es stellt eine sehr nützliche Ergänzung dar, die zwar primär für den Liebhaber gedacht ist, die aber auch dem Fachmann willkommen sein wird, weil sie ihm eine rasche Orientierung erlaubt.

In technischer Hinsicht erheben beide Ausgaben den Anspruch auf maximale Originaltreue. Alle Seiten sind in demselben aufwendigen Mehrfarbendruck wiedergegeben, obwohl nur ihr kleinerer Teil mit Malereien ausgestattet ist: Das *Graduale* (Format: 48 × 35 cm) enthält auf 314 Blättern 71 Bild- und 13 Ornamentinitialen, die *St. Galler Handschrift* (29 × 20 cm) auf 290 Blättern 58 Miniaturen. Wenn meine Erinnerung nicht trügt, kommen die Farben dem jeweiligen Original außerordentlich nahe, nur die Rotplatte scheint auf einigen Seiten mit Bildschmuck um eine Nuance zu kräftig mitzusprechen.

Besonderen Aufwand trieb man bei der Wiedergabe der Goldgründe, mit denen die figurlichen Malereien in beiden Handschriften hinterlegt sind. Für sie verwendete man echtes Blattgold, aus dem aber alle, auch noch die kleinsten Fehlstellen des Originals ausgespart wurden; sogar ihre leichte Bombierung wurde durch Prägedruck imitiert. (Die hier investierte Mühe ist zwar bewundernswert, bringt jedoch meines Erachtens keinen angemessenen Gewinn. Das naturgemäß frische und deshalb stark glänzende Blattgold weist weder die Patina noch die vielen kleinen Unebenheiten alter Goldgründe auf; es wirkt daher zu glatt, zu kompakt und — im Vergleich zu der eher stumpfen Oberfläche der übrigen Druckfarben — zu aufdringlich. Hier stößt offenbar auch die raffinierteste Reproduktionstechnik an ihre natürlichen Grenzen.) Daß außerdem der unregelmäßige Beschnitt des Pergaments nachgeahmt und sogar die Ledereinbände mit ihren metallenen Buckeln und Schließen den Originalen angenähert wurden, vervollständigt das Bild dieser besonders luxuriösen Faksimile-Bände.

Hervorzuheben ist schließlich, daß das Faksimile des *Graduales* auf seinen letzten Blättern auch jene Miniaturen und Fragmente wiedergibt, die seinerzeit aus dieser Handschrift herausgeschnitten wurden und heute auf öffentliche Sammlungen in Frankfurt/Main (Städel), Nürnberg (GNM), Wien (Albertina) und Zürich (SLM) verteilt sind. Man merkt auch an diesem Detail, daß die Faksimilierung der *Katharinenthaler Handschrift* mit besonderer Sorgfalt geplant und ganz bewußt an die Spitze des Verlagsprogramms gestellt wurde: Seitdem das *Graduale* im Jahre 1958, anlässlich der Versteigerung der Sammlung Dyson Perrins, bei Sotheby's erworben und im Landesmuseum zu Zürich hinterlegt werden konnte, gilt es ja im öffentlichen Bewußtsein der Schweiz als eines der hervorragendsten nationalen Kunstdenkmäler.

*Wenzelsbibel*. Vollständige Faksimile-Ausgabe der Codd. 2759—2764 der Österr. Nationalbibliothek, Bd. 1 (Codices selecti, vol. LXX/1). Akademische Druck- und Verlagsanstalt, Graz 1981. DM 3430,—

Der Grazer Verlag, der schon seit Jahrzehnten für seine gediegenen Handschriften-Faksimiles bekannt ist, hat mit der auf acht Teile geplanten Wiedergabe der Wenzelsbibel sein bisher imposantestes Unternehmen gestartet. Der bereits vorliegende, die Bücher Genesis und Exodus umfassende erste Band enthält auf seinen 98 Blättern im Format von 53 × 36 cm nicht weniger als 101 Miniaturen oder Bildinitialen, jeweils begleitet von dem für die Wenzelswerkstatt charakteristischen, besonders exuberanten Rankenwerk. In Ermangelung des noch nicht fertiggestellten Kommentarbandes wird ein Nachdruck der klassisch gewordenen Studie Julius von Schlossers über *Die Bilderhandschriften König Wenzels* (1893) mitgeliefert. Obwohl in vielen Details, namentlich der ikonographischen Deutung, von der jüngeren Forschung überholt, ist diese suggestive Vision der höfischen Kultur der Wenzelszeit nach wie vor im höchsten Maße lesenswert.

Auf die künstlerische Bedeutung der Bibel und ihres reichen Schmuckes muß an dieser Stelle nicht näher eingegangen werden, da hierzu in Josef Krásas rezentem Buch über *Die Handschriften König Wenzels IV*. (Prag 1971) eine erschöpfende Studie vorliegt. (Erfreulicherweise konnte derselbe Autor — gegenwärtig zweifellos der kompetenteste Fachmann auf dem Gebiet der böhmischen Buchmalerei — auch für den vorgesehenen Kommentarband gewonnen werden.) Von den sieben Illuminatoren, die an der Bibel insgesamt mitwirkten, begegnen uns im ersten Band nur drei: der Meister der Genesis-Initiale, der Meister der Balaam-Geschichte und der Exodus-Meister (dessen Name, „Frana“, uns in einer Lagensignatur überliefert ist). Dank der ausgezeichneten Druckqualität des Faksimiles können nicht nur die Stileigentümlichkeiten dieser drei Künstler klar unterschieden werden, sondern auch ihre jeweils sehr spezifische Farbigkeit; für den Gesamteindruck ihrer Malereien ist diese nicht weniger bestimmend als Formensprache und Bildaufbau. Die hellbunte Palette und die glatte Malweise des Balaam-Meisters kontrastieren mit den locker hingewetzten, gleichsam bestaubt wirkenden Pigmenten der Genesis-Initiale ebenso wie mit den viel dunkleren Braun- und Grautönen, die Franas dynamische Kompositionen in eine geheimnischwangere Dämmerung tauchen.

Auf die Verwendung von Blattgold wurde mit Recht verzichtet, denn dort, wo in der Wenzelsbibel Goldgründe vorkommen, sind sie stets noch zusätzlich graviert oder punziert, weisen also keine glatte, sondern eine zart reliefierte Oberfläche auf. Außerdem verwendeten die Prager Illuminatoren neben dem Blattgold gleichrangig auch das mit Pinsel oder Feder aufgetragene Goldpigment. Das Faksimile bedient sich deshalb durchgehend der Goldfarbe, mit der auch die vielerlei Filigranornamente, die in den Bildhintergründen und an den Fleuronné-Initialen der Wenzelsbibel auftreten, relativ präzise wiedergegeben werden können. Natürlich vermißt man andererseits bei größeren Flächen den Spiegelglanz der Metallfolie: In solchen Fällen wirkt der stets etwas körnige Golddruck zu rau. Ohne Zweifel bildet also



auch bei Anwendung dieser Technik das Aufbringen des Goldes den am wenigsten befriedigenden Teilaspekt der Faksimilierung.

Nichtsdestoweniger handelt es sich bei der vorliegenden Ausgabe um eine technische Spitzenleistung, die um so begrüßenswerter ist, als sie eine sowohl künstlerisch als auch inhaltlich hochbedeutende Handschrift einem größeren Kreis von Forschern und Liebhabern zugänglich macht. In der Wenzelsbibel liegt uns ja einerseits eine der ältesten deutschen Übersetzungen fast des ganzen Alten Testaments (bis auf einen Teil der prophetischen Bücher) vor, und andererseits weist sie einen der umfangreichsten Bilderzyklen auf, die je zu diesem Text konzipiert wurden. Obwohl die Illustrationen ab dem 2. Chronikbuch nur noch sporadisch und zuletzt gar nicht mehr ausgeführt wurden, enthält die Bibel insgesamt an die 650 fertige Miniaturen; dazu kommen einige Vorzeichnungen sowie mehrere hundert ausführliche lateinische Anweisungen für die Buchmaler, so daß wir wenigstens über die vorgesehenen Darstellungen informiert sind. Ursprünglich muß die Absicht bestanden haben, allein das Alte Testament mit weit über tausend Miniaturen und Bildinitialen auszustatten.

Die acht Bände der Faksimile-Ausgabe werden nur jene Partien wiedergeben, die zur Gänze oder doch größtenteils illustriert sind — also alle historischen Bücher bis 3 Esra einschließlich sowie Ecclesiasticus. Allerdings kündigt der Verlag eine „vollständige Dokumentation“ auch der nicht illuminierten Bücher der Bibel an, die zusammen mit dem Kommentarband geliefert werden sollen.

„Bärenhaut“. *Liber fundatorum Zwettlensis monasterii*. Vollständige Faksimile-Ausgabe der Hs. 2/1 des Stiftsarchivs Zwettl (Codices selecti, vol. LXXIII). Mit *Kommentarband* von JOACHIM RÖSSL (138 S., 14 Abb. auf 11 Taf.). Akademische Druck- und Verlagsanstalt, Graz 1981. DM 1300,—

Die Zwettler „Bärenhaut“ — so genannt nach ihrem Einband aus Schweinsleder (Eber = Saubär) — ist eine in ihrem komplexen Aufbau einzigartige Sammlung urkundlicher und erzählender Texte zur Geschichte des niederösterreichischen Zisterzienserstiftes. Urkundenabschriften, historische und wirtschaftliche Eintragungen sowie chronikalische Texte in Versen und in Prosa wurden, einer lockeren Systematik folgend, zu einem Folianten von ca. 200 Pergamentblättern im Format von 48 × 33 cm zusammengefaßt.

Bei dieser Handschrift, deren Bedeutung als historisches Dokument ihren künstlerischen Rang zweifellos übertrifft, beschränkte man den Mehrfarbendruck vernünftigerweise auf jene wenigen Seiten, die mit Temperamalereien verziert sind; für die übrigen begnügte man sich mit einer einzigen Druckplatte in einem gut gewählten graubraunen Farbton, der sowohl das Pergament als auch die Schrift adäquat wiedergibt. Nur wo eine der zahlreichen Federzeichnungen durch Rubriken erläutert wird, tritt eine Rotplatte ergänzend hinzu.

Der Bildschmuck der Bärenhaut beschränkt sich auf das Kernstück des Textes (foll. 6—135); er muß, parallel zur Arbeit des Schreibers, 1310/11 entstanden sein.

Ausgeführt wurde er von einer Kraft jenes vorzüglichen Buchmalerateliers, das um 1310/15 in Niederösterreich tätig war und von dem u. a. die große Klosterneuburger Bibel (codd. 2 und 3 der Stiftsbibliothek) ausgestattet wurde. Originale Deckfarbenmalerei weist nur fol. 8<sup>r</sup> auf, wo — gleichsam als ganzseitiges Titelbild — der erste Teil des Kuenringer-Stammbaumes dargestellt ist; die restlichen Stammbäume dieses und anderer Stiftergeschlechter, die Brustbildmedaillons einzelner Donatoren oder Urkundenaussteller sowie einige größere Initialen blieben als reine Feder(vor)zeichnungen stehen. Sie sind also solche von großem künstlerischen Reiz, doch war zunächst sicher auch ihre Ausmalung beabsichtigt, da man gelegentlich Details der Binnenzeichnung — etwa in den Gesichtern — wegließ. Eine etwas jüngere, ziemlich unbeholfene Hand hat diese Einzelheiten mit der Feder ergänzt, und noch im mittleren 19. Jahrhundert wurden zwei der Vorzeichnungen (auf den foll. 8<sup>v</sup> und 10<sup>r</sup>) von einem aus der Nazarener-Tradition hervorgegangenen Maler farbig ausgeführt.

„Wenn nach zweijähriger Auseinandersetzung mit einer Handschrift der Bearbeiter außer Atem, die Quelle aber noch lange nicht am Versiegen ist, so spricht dies für die Qualitäten des Geschichtsdenkmals.“ Dieses Bekenntnis J. Rössls in der Einleitung zu seinem Kommentar läßt erahnen, welche Faszination die Bärenhaut auf den Historiker ausübt, auch wenn dieser sich zunächst nur „die hilfswissenschaftliche Bewältigung und möglichst detaillierte Aufschließung des Inhalts der Quelle“ sowie „die Lösung kodikologischer Probleme und die wichtigsten Angaben zur Überlieferungsgeschichte“ als Ziele gesetzt hat.

Tatsächlich leistet Rössl in seiner Studie mehr als die Einleitung verspricht: Zwar werden primär der Aufbau und die Entstehungsgeschichte der Handschrift in allen Einzelheiten erklärt; die ausführliche Beschreibung ihres Inhalts schließt aber auch genaue Angaben über die Ausstattung und deren Verhältnis zu den Texten ein. Überdies sind manche der in der Bärenhaut tradierten Nachrichten selbst von erheblichem Interesse für die Kunstgeschichte — so etwa die Aufzeichnungen über den Zwettler Abt Bohuslaus (1248—1258), in denen u. a. von seinen Reisen zum Generalkapitel und von den aus Frankreich mitgebrachten Kunstwerken die Rede ist (foll. 36<sup>r</sup>—37<sup>r</sup>). Hier wird — beispielshalber — schon die französische Elfenbeinmadonna der Stiftssammlungen erwähnt.

Dem Historiker vor allem ist das chronologische Verzeichnis der in der Bärenhaut abschriftlich überlieferten Urkunden (auf S. 85—118 des Kommentars) von Nutzen, das zu jedem Diplom ein Maximum an Information auf einem Minimum an Raum vermittelt. Auch das paläographische Kapitel über die „Hauptschreiber, Fortsetzungshände und Benutzerbeifügungen“ (dem die Abb. 1—13 als Illustrationsmaterial dienen) wird in erster Linie den Geschichtsforscher interessieren. In dem letzten Abschnitt jedoch („Bemerkungen eines Historikers zur Ausstattung des Zwettler Stifter-Buches“) kommt wieder vor allem der Kunsthistoriker auf seine Rechnung.

Hier wird etwa den textgliedernden und der besseren Orientierung des Benützers dienlichen Zierelementen der Handschrift — wie Rubriken und Lombarden — eine

durchaus verdiente Aufmerksamkeit zuteil; ferner wird der Arbeitsvorgang analysiert, wobei sich die enge Verbindung von Text und Bild erweist und überdies demonstriert werden kann, daß Schreiber und Zeichner Hand in Hand gearbeitet haben müssen. (So nimmt etwa der Schreiber manchmal auf den Umriß einer schon vorgezeichneten Initiale Rücksicht.) Daraus — und aus dem Umstand, daß nur etwa die ersten 70 Blätter des 1310/11 geschriebenen Grundstockes der Handschrift illustriert sind — darf man folgern, daß sich der Buchmaler nur vorübergehend in Zwettl aufhielt und das Stift bereits wieder verließ, während der Hauptschreiber noch an der Arbeit war. Bemerkenswert ist, wie oft im Text ausdrücklich auf die Illustrationen hingewiesen wird: Offenbar rechnete man ganz bewußt mit ihnen und billigte ihnen (ungeachtet ihres relativ schematischen Charakters) einen gewissen Informationswert, zumindest aber eine das Textverständnis fördernde Wirkung zu.

Auch die jüngeren Ergänzungen an den Illustrationen sind dem Bearbeiter nicht entgangen, ja es gelang ihm sogar, ihre mutmaßliche Entstehungszeit zu fixieren. So bildet der Kommentarband eine wichtige Grundlage auch für jede künftige kunsthistorische Bearbeitung der Bärenhaut. Sein einziges Manko ist das Fehlen eines Registers der Orts- und Personennamen; die zahlreichen Querverweise im Text bieten dafür keinen vollwertigen Ersatz.

Gerhard Schmidt

HAROLD OSBORNE (Hg.), *The Oxford Companion to Twentieth Century Art*. New York, Oxford University Press, 1981. 656 S., zahlreiche Abb.

Es ist erfreulich, daß sich die Oxford University Press entschlossen hat, dem *The Oxford Companion to Art* (1970) und *The Oxford Companion to Decorative Arts* (1975) diesen Band hinzuzufügen. Die Herausgabe übernahm derselbe Autor, engagierter Kunstkritiker und Connaissanceur des Arts aus dem Foreign Office im Ruhestand, Vizepräsident des International Committee for Aesthetics. Besondere Sachbearbeiter schrieben Beiträge für die Länder Lateinamerikas (J. Barnitz), Rußland und die Sowjetunion (J. E. Bowlt), Süd-Afrika (H. Martienssen), Afrika (M. W. Mount), Canada (D. Reid) und Australien (B. Smith).

Das Lexikon versteht sich als ein autonomes, in sich geschlossenes (self-sufficient, S. V.) Buch, ohne von den früheren Companions durch Verweise abhängig zu sein. Es soll keine Enzyklopädie sein, sondern ein Handbuch und Führer für Studierende, um diesen einen „intelligenten Weg durch den exuberanten Dschungel der zeitgenössischen Kunst“ (S. V.) zu ermöglichen. Bewußt sind die Vorläufer der Moderne wie Van Gogh oder Cézanne ausgeschlossen. Der Begleiter zur Kunst in alphabetischer Ordnung schlüsselt sich nach vier Hauptgesichtspunkten auf: biographische Artikel, Essays über Bewegungen und Vereinigungen, Erklärungen von Fachbegriffen, historische Artikel über Kunstbewegungen in einzelnen Ländern oder Regionen. Ausdrücklich schließt der Autor aus, daß sein persönlicher Stand-