

Antonie Wlosok (Mainz)

REZEPTION UND EXEGESE IN ILLUSTRIERTEN VERGILHANDSCHRIFTEN VON DER SPÄTANTIKE BIS ZUR RENAISSANCE

Vergil gehört zu den wenigen paganen Autoren des alten Rom, deren Werke in illuminierten Handschriften der Spätantike mit textbezogenen Bildern erhalten sind und in den folgenden christlichen Jahrhunderten relativ früh und häufig illustriert wurden.

In vielen Fällen gehen die dem Text beigegebenen Illustrationen über die bloße Veranschaulichung der im Text erzählten Ereignisse hinaus und sollen offensichtlich auch als bildlicher Kommentar dienen, indem sie ein bestimmtes Textverständnis visualisieren oder signalhaft andeuten und dadurch dem betrachtenden Leser wirksam suggerieren. Diese Illustrationen bilden somit eine eigene Kategorie von Zeugnissen für die Auslegungs- und Rezeptionsgeschichte des Vergiltextes und sollten daher auch unter exegetischem Aspekt in die Rezeptionsforschung einbezogen werden.

Ich möchte im folgenden die exegetische Bedeutung und zugleich rezeptionssteuernde Wirkung solcher Illustrationen an einigen Beispielen vorführen. Sie beziehen sich

- 1) auf die Hauptgestalt des vergilischen Epos, auf Aeneas,
- 2) auf seine weiblich-menschliche Gegenspielerin Dido und
- 3) auf seinen Abstieg in die Unterwelt, um Anchises im Elysium zu treffen.

¹ Eine ausführliche, mit Anmerkungsapparat und bibliographischen Hinweisen versehene englische Fassung dieses Vortrags wird demnächst in der amerikanischen Zeitschrift „The Classical Journal“ erscheinen. Einige der in Kapitel 2 und 3 herangezogenen Miniaturen sind bereits abgebildet und eingehend erörtert in zwei früheren Arbeiten von mir: „Gemina pictura: Allegorisierende Aeneisillustrationen in Handschriften des 15. Jahrhunderts“, in: R. M. Wilhelm/H. Jones (Hgg.), *The Two Worlds of the Poet. New Perspectives on Vergil*, Detroit 1990, S. 408–447; Tafel 29–36 (mit Farb reproduktionen von Abb. 7. 8. 12. 17. 18. 19); „Textkritische Marginalien und allegorisierende Illustrationen im Vergilcodex 837 der Universitätsbibliothek in Valencia“, in: C. Leonardi/B. Munk Olsen (Hgg.), *The Classical Tradition in the Middle Ages and the Renaissance*, Spoleto 1995, S. 75–110; Abb. 1–11. Von dem Vergilcodex der Universitätsbibliothek zu Valencia (ms. 837) ist bei Vicent García Editores eine vollständige Faksimile-Ausgabe mit mehrsprachigem Kommentarband in Vorbereitung. Die Aeneasdarstellung der Dessauer Handschrift (Abb. 5) soll erstmals farbig reproduziert werden in meiner für die Schriften der philosophisch-historischen Klasse der Heidelberger Akademie der Wissenschaften zum Druck vorbereiteten Studie: „Ritter Aeneas. Zur Bedeutung bildlicher Vermittlung für die Rezeptionsgeschichte der Aeneis.“

1. Aeneas

1.1. Wir beginnen mit Aeneas in der Spätantike.

Im spätantiken Vergilius Vaticanus (Cod. Vat. lat. 3225), dem ältesten erhaltenen bebilderten Vergilcodex, der heute von der Forschung um 400 datiert wird, ist für Aeneas durchgehend ein fester Bildtyp verwendet. Dieser entspricht in Gewandung, Pose und häufig auch in der Konfiguration (z.B. in der Zusammenstellung mit Achates, dem steten Begleiter des Aeneas) Darstellungen des römischen Kaisers bei offiziellen Auftritten. So ist Aeneas fast ausnahmslos barhäuptig dargestellt, trägt also keine Kopfbedeckung, schon gar nicht die phrygische Mütze wie andere Trojaner und auch sein Sohn Ascanius. Stattdessen ist er durch ein einfaches weißes Diademband ausgezeichnet. Nie ist er in Barbarentracht gezeigt, sondern fast immer in einem offiziellen Standardkostüm: barhäuptig, in einer kurzen, gegürteten Tunika und einem scharlachroten langen Mantel sowie geschnürten militärischen Stiefeln. Wo immer es die Situation erlaubt, hält er einen langen Speer senkrecht in seiner linken Hand (vgl. Abb. 1).

Sodann ist Aeneas auffällig oft bei Kulthandlungen oder im Zusammenhang mit dem Sakralbereich, z.B. mit Prodigien und Götterhandlungen dargestellt. Ich lasse einige repräsentative Beispiele folgen.

Sie sind hier in den Nachstichen abgebildet (Abb. 1–4), die Carlo Ruspi 1833 im Auftrag Kardinal Mais angefertigt hat. Farbige Reproduktionen der Originalminiaturen sind zugänglich in der Faksimile-Ausgabe des Vergilius Vaticanus (Graz 1980 = Codices Selecti LXXI; Kommentarband von David H. Wright, Graz 1984) und in einer mit Bildreproduktionen kombinierten Zusammenfassung der Forschungsergebnisse von David H. Wright, *The Vatican Vergil. A Masterpiece of Late Antique Art*, Berkeley 1993; auch in deutscher Version (übersetzt von Ulrike Bauer-Eberhardt): „Der Vergilius Vaticanus. Ein Meisterwerk spätantiker Kunst“, Graz 1993. Der Funktion der Miniaturen als „Textinterpretationen auf bildlicher Ebene“ geht auch nach: Angelika Geyer, *Die Genese narrativer Buchillustration. Der Miniaturenzyklus zur Aeneis im Vergilius Vaticanus*, Frankfurt a.M. 1989.

1. Beispiel (Abb. 1):

pictura 31 (fol. 45v), über Aeneis 6,45ff.

Dargestellt sind Aeneas und Achates bei der als Priesterin gekennzeichneten Sibylle vor dem Apollotempel.

2. Beispiel (Abb. 2):

pictura 32 (fol. 46v).

Illustriert sind die chthonischen Opfer, die Aeneas und die Sibylle vor dem Abstieg in die Unterwelt darbringen (Aen. 6,243–251). Im Bild schächtet Aeneas eigenhändig einen Widder, wie Odysseus bei der Nekyia (der Bildtyp ist auch in Darstellungen des Mithras bei der Tötung des Stieres verwendet). Dem Vergiltext zufolge müßte Aeneas ein schwarzes Lamm und eine Kuh opfern, wie sie rechts im Bild zu sehen sind: ... *ipse atri uelleris agnam*

/ Aeneas ... ense ferit, / sterilemque tibi, Proserpina, uaccam (Aen. 6,249ff.). Doch galt der Widder als das spezifisch chthonische Opfertier, und offenbar soll die Opferhandlung des Aeneas hier exemplarische Bedeutung haben. Aeneas ist bei exakter Ausführung des Ritus der Schächtung gezeigt. Als Opfernder steht er über dem Widder, setzt das eine Knie auf ihn und sticht ihn in die Halsschlagader oder stößt von hinten das Schwert in die Kehle, während ein Opferdiener das Blut des Tieres in einer Schale auffängt.

3. Beispiel (Abb. 3):

pictura 3 (fol. 44v).

Die Illustration gegen Ende des 5. Aeneisbuches enthält eine Doppelszene.

a) Im Hintergrund verrichtet Aeneas nach der Abfahrt von Sizilien vom Bug seines Schiffes aus eine Opferspende an Neptun, um gute Überfahrt nach Italien zu erhalten (Aen. 5,774–776).

b) Im Vordergrund (unten) bittet Venus Neptun um gute Überfahrt für Aeneas (Aen. 5,779f.). Diese Szene bedeutet die göttliche Gewährung bzw. Antwort auf das Opfer des Aeneas.

4. Beispiel (Abb. 4):

pictura 46 (fol. 69r).

Auch in dieser Illustration vom Anfang des 8. Aeneisbuches sind zwei Szenen kombiniert.

a) auf der linken Seite ist Aeneas gezeigt bei der rituellen Reinigung vor seinem Gebet an die Nymphen und den Flußgott Tiber (Aen. 8,68–78). Dabei ist die Angabe des Textes : ... *rite cauis undam de flumine palmis sustinet* (Aen. 8,69f.) im Wortsinn verbildlicht.

b) Rechts daneben ist das 'Sauprodigium' dargestellt, die Erscheinung des weißen Mutterschweines mit (genau) dreißig Ferkeln (Aen. 8,81–83). Für Aeneas bedeutet dieses Zeichen Bestätigung und Erhörung seines Gebetes.

Insgesamt wird der Benutzer des Codex bei der Betrachtung der Bilder mit einem *pius Aeneas* in römisch-paganer Ausprägung konfrontiert, einem kampftüchtigen Anführer und vorbildlichen *cultor deorum*, ganz wie es in den spätantiken Kommentaren formuliert ist und der Intention Vergils entspricht. Die Figur und ihre Aktionen sollen ganz real und im eigentlichen, wörtlichen Verständnis des Textes, ohne Hintersinn, aufgefaßt werden.

1.2. Der Dessauer Aeneas

Ganz anderer Art ist das nächste Beispiel. Es gehört ins hohe Mittelalter und stammt aus einer wahrscheinlich im südwestfranzösischen Raum (Anjou, Poitou oder Aquitanien) noch vor der Mitte des 12. Jahrhunderts entstandenen Aeneishandschrift, die sich heute in der Anhaltischen Landesbibliothek in Dessau befindet (HB ms. 13). Der Zusammenhang mit der antiken Bildtradition und Illustrationsweise ist in dieser Zeit und Region inzwischen abgerissen.

In dieser Handschrift wird der Held des folgenden Epos am Anfang des Werkes in der historisierten Eingangsinitiale vorgestellt (Abb. 5): als ein zeitgenössisch gerüsteter Reiter, zu Pferde also, was eigentlich im Widerspruch zu Vergils Text steht.

Die erste Seite mit der Eingangsinitiale ist leider stark beschädigt. Doch lassen das Original und die neuesten Farb reproduktionen folgende Darstellung erkennen: Der Buchstabe A des ersten Wortes der Aeneis ARMA ist durch drei sich dreipaßartig überschneidende Ringe gebildet, die mit drei Gestalten gefüllt sind. Im oberen und größeren Ring sprengt ein gewappneter Reiter auf galoppierendem Roß vorwärts; ich nenne ihn 'Ritter Aeneas'. Seine Rüstung entspricht genau der im frühen 12. Jahrhundert üblichen. Sie besteht aus einem kleinen, konisch geformten Kegelhelm mit Naseneisen, einem Kettenpanzerhemd mit kurzen Ärmeln, knielang und geschlitzt; der Beinschutz ist nicht mehr genau zu erkennen, dafür Steigbügel, Sattel und der auf der linken Seite gehaltene, oben abgerundete, spitzoval zulaufende Schild. Unter dem Kettenpanzer konnte ein langes Stoffgewand getragen werden; hier fehlt es noch, und das rückt den Dargestellten näher an die Krieger etwa auf dem normannischen Teppich von Bayeux vom Ende des 11. Jahrhunderts heran.

Der Reiter hat seinen Oberkörper nach rechts rückwärts gewandt und blickt hinunter auf ein im linken Ring unten befindliches, ihn anfleischendes, monströses Tierwesen mit zweigeteiltem Löwenhinterleib, gegen das er mit dem rechten Arm abwehrend ein gezücktes Schwert hochhält. Im rechten Ring unten ist ein akrobatisch nach hinten gebogener, menschengestaltiger Bogenschütze in langem Gewand, der seinen Bogen gespannt und einen Pfeil angelegt hat, von unten nach vorne in die Bahn des Reiters zielend.

Der Ritter Aeneas ist somit im Kampf mit einem Löwenmonstrum gezeigt und wird auf seinem Weg von einem Bogenschützen bedroht. Das ist eine mysteriöse Bildkonfiguration, die zur Entschlüsselung, zur allegorischen Auslegung herausfordert. Den Schlüssel dafür liefern der etwa gleichzeitige, dem Bernardus Silvestris zugeschriebene lateinische Aeneiskommentar (zu den Büchern 1–6) und exegetische Partien im Policraticus des John of Salisbury, die jedoch beide in älterer, letztlich auf die Spätantike zurückgehender Auslegungstradition stehen. Sowohl Bernardus Silvestris wie John of Salisbury operieren mit der etymologischen Zerlegung des Namens Aeneas in die griechischen Bestandteile *ennos* (wohl vom griechischen *ennaio*) = lateinisch *habitor* und *demas* = lateinisch *uinculum* im Sinne von Körper als Gefängnis der Seele und erklären den Namen als *habitor corporis* – Bewohner des Leibes. Das aber ist der Geist oder die Seele des Menschen. Aeneas ist also eine Allegorie für *humanus spiritus* oder *animus*, er steht für den spirituellen Menschen.

Für Bernardus Silvestris handelt die Aeneis auf ihrer philosophischen Bedeutungsebene vom 'Wesen des menschlichen Lebens' – *humanae uitae natura*. Vergil verfähre dabei so: „in verhüllender Einkleidung beschreibt er, was der menschliche Geist in der zeitlichen Existenz im menschlichen Körper tut oder erleidet“ – *in integumento describit quid agat uel quid paciatur humanus spiritus in humano corpore temporaliter positus* (p. 3,10f. Jones; vgl. *Accessus ad Martianum* p. 45f. Westra). Auf diese Weise wird der *pius Aeneas* Vergils zum Typus des durch die Bedrohungen der feindlichen Welt zu Gott strebenden menschlichen Geistes.

Die Verbildlichung der Feinde des Frommen durch Löwenmonstrum und Bogenschützen könnte aus der Psalmenillustration angeregt sein. Der Bogenschütze, der auf Menschen schießt, bedeutet nämlich in der auf bibelexegetischer Tradition beruhenden, im Mittelalter verbreiteten Ikonographie die Bösen oder das Böse allgemein (Laster, Teufel), die dem Gerechten nachstellen und ihn zu verderben, von seiner Bahn abzubringen suchen. Grundlegend für diese Auffassung sind Psalmenstellen, vor allem aus dem 11. Psalm, in dem es von den Feinden des Gerechten, das sind die Gottlosen, heißt (Ps. 11, 2f.): „Sie spannen den Bogen und legen den Pfeil auf die Sehne, daß sie im Dunkel schießen auf die, die aufrichtigen Herzens sind“ oder Psalm 37, 12: „Der Gottlose sinnt Ränke wider den Gerechten und fletscht gegen ihn die Zähne.“ Entsprechende bildliche Darstellungen finden sich reichlich in Psalmenillustrationen, z. B. im Utrechter und im Stuttgarter Psalter (9. Jahrhundert) und mit Varianten auch auf romanischen Kapitellen in Frankreich.

Für den mittelalterlichen Betrachter der Aeneas-Initiale mochte die vertraute biblische Ikonographie der Darstellung ein christliches Vorzeichen verleihen. Auf jeden Fall fungiert die bildliche Exposition des Helden Aeneas mit ihrer visuellen Exegese als Leseanleitung und ist geeignet, das Verständnis des Benutzers des Codex auf eine spirituelle Bedeutungsebene zu lenken.

1.3. Der Aeneas der Klosterneuburger Handschrift

Der gewappnete Reiter Aeneas begegnet noch einmal in einer Initialminiatur einer illustrierten Vergilhandschrift des 12. Jahrhunderts, in dem stattlichen Vergilcodex aus Klosterneuburg bei Wien (Stiftsbibliothek ms. 742), der etwa 30–40 Jahre jünger als die südwestfranzösische Handschrift in Dessau ist und aus dem ganz anders orientierten österreichisch-bayerischen Raum stammt (Abb. 6).

Die Rüstung dieses Reiters entspricht im wesentlichen der des Aeneas aus der Dessauer Handschrift; er trägt unter dem Ringelpanzer oder Halsberg jedoch ein langes Stoffhemd. Aber die Ausführung ist nicht nur besser erhalten, sondern tatsächlich prachtvoller (13 cm hoch) und im ganzen repräsentativer. (Vgl. die vorzügliche Farbproduktion *Enciclopedia Virgiliana* III, 1987, tav. XXXIII.) Die großformatige Darstellung ist auf den Reiter beschränkt, dessen Pferd im Paßgang vorbeischreitet. In Ausführung und Konzeption erinnert sie an die Repräsentation von Herrschern auf staufischen Münzen. Das ist kein Zufall, denn der Akzent liegt hier auf Aeneas als einer historischen Gestalt von weltgeschichtlicher Bedeutung.

Die Verbindung der Illustration zum Text ist betont durch die aus dem Bildrahmen hinaus auf das Bezugswort ARMA stoßende Lanzenspitze. In Kombination mit den Ankündigungen des Prooemiumtextes über den epischen Helden besagt die Illustration als bildliche Zusammenfassung derselben: Dies ist der kriegerische Mann, der von Troia nach Italien kam, um die Gründung Roms einzuleiten. Ein genealogisches Scholion (auf dem oberen rechten Rand dieser Seite) zum Lemma '*origo Troianorum*' mit Stammbaum der troianischen Herrscher betont die Verbindung zwischen Troia und Italien und läuft auf

Aeneas zu. Aeneas erscheint als das auserwählte Bindeglied. Deshalb ist er hier, an exponierter Stelle und in prachtvoller Ausführung, repräsentativ und situationsenthooben, vorgeführt als Paradeheld, symbolisch unterwegs von Troia nach Rom. Durch eine solche Eingangsillustration wird dem Leser das antike Epos als Geschichtsepos empfohlen.

2. Dido

Auffälliger und häufiger sind bildliche Interpretamente in Illustrationen zur Dido-Episode. Sie beziehen sich gewöhnlich auf die Liebesbeziehung zwischen Dido und Aeneas und sollen diese unter moralischem Gesichtspunkt kommentieren.

Die meisten Illustrationen habe ich in verschiedenen, bereits veröffentlichten oder im Druck befindlichen Artikeln auf dem Hintergrund der literarischen und exegetischen Tradition erörtert und in Farbproduktionen zugänglich gemacht, so daß ich mich hier mit kurzen Andeutungen begnügen und auf ganz wenige Beispiele beschränken kann.

In der Tradition der allegorischen Vergilexegese der oben geschilderten anthropologischen Ausprägung kommt der Karthago-Episode eine zentrale Funktion zu: Aeneas gerät am Hofe Didos in seine wohl schwerste moralische Krise.

Er erliegt vorübergehend den Verlockungen der sinnlichen Lust, die ihn vom Tugendweg abzubringen droht. Erst durch den Anruf Merkurs, ausgelegt als Stimme des Gewissens oder der Vernunft, vermag er sich loszureißen und die Begierden zu überwinden. Dido verkörpert in dieser Interpretation die Lebensweise der *luxuriosi* oder einfach die Laster *libido und luxuria*, die im mittelalterlichen Tugend- und Lastersystem einen wichtigen Platz einnahmen. Ihr Lebensweg bietet ein Gegenexemplum zu Aeneas: sie erliegt dem Laster und findet ein klägliches Ende, dem ein ewiges Nachspiel in der 'Hölle' folgt, während Aeneas, der Prototyp des *vir virtutis amator* (Landino), als Sieger über das Laster, mit Petrarca's Worten als *carnis victor*, aus dem Konflikt hervorgeht.

2.1.1

Die einzelnen Illustratoren haben die moralische Verurteilung Didos durch sehr verschiedene Mittel angedeutet. Einige haben mit christlichen Bildzeichen gearbeitet. So erscheint Dido in einer Illustration zum 6. Aeneisbuch (ms. Lyon) als gekrönte, nackte Gestalt in einem geöffneten Höllenrachen (Abb. 7); in einer anderen Handschrift (ms. Richardson) liegt vor der Höhle, in der Dido und Aeneas während des Unwetters den Liebesakt vollziehen, ein höllischer Drache (Abb. 8).

2.1.2

Andere Illustratoren halten sich an den Wortlaut der vergilischen Erzählung, fügen in deren Illustration aber allegorische Elemente ein. So ist in einer zur aragonesischen Bibliothek in Neapel gehörenden Handschrift (heute Valencia) Dido in der Unterwelt

textgetreu in einem Myrtenwald unter anderen, an Liebe zugrunde gegangenen Heroinnen zu sehen (Abb. 9); zu der Gruppe ist aber eine finstere Chimaera hinzugefügt, wie sie schon unter den mythologischen Monsterwesen des *vestibulum Orci* gezeigt war (Abb. 10). Die Chimaera aber verkörpert den Kommentaren zufolge das Laster der *luxuria* oder *libido*. Durch diese Zutat wird somit die ganze Gruppe (in Analogie zum 2. Höllenkreis in Dantes *Inferno*) zu Liebessündern abgestempelt.

2.2.

Näher eingehen will ich jetzt nur auf zwei weitere Fälle moralischer Kommentierung der Dido-Episode mittels bildlicher Signale, bei denen die Illustratoren mit einer Vorstellung aus der paganen Mythologie arbeiten, die jedoch erst im christlichen Mittelalter ihre bildliche Ausprägung erhalten hat. Es ist die Vorstellung des *Cupido caecus* – des Liebesgottes Amor mit der Binde vor den Augen.

2.2.1.

Ein sehr frühes Beispiel, das selbst einem Experten wie Erwin Panofsky in seinem Kapitel „Blind Cupid“ (*Studies in Iconology*, New York 1962 / Oxford 1939) entgangen ist, habe ich in einer durch Kolophon auf das Jahr 1318 datierten Florentiner Handschrift gefunden, dem codex Ashburnhamiensis 865 aus der Biblioteca Medicea Laurenziana (Abb. 11). Er stammt aus einer Zeit, in der der lateinische Aeneistext kaum illustriert wurde. Er enthält auch nur zwei auf den Text bezogene historisierte Initialen, darunter eine zum 4. Aeneisbuch, dem Didobuch. Dieses beginnt ja mit einem Gespräch zwischen Dido und Anna, in dem Dido der Schwester ihre neue Liebe zu Aeneas gesteht und Anna alle Bedenken ausräumt, so daß Dido der Leidenschaft nachgibt.

Diese Gesprächsszene ist im Hauptfeld der A-Initiale dargestellt: auf der linken Seite sitzt Dido, mit Krone, in sichtlicher Bewegung und offenbar Rat suchend; vor ihr steht Anna, überlegen und eher ungerührt. Im Bogenfeld darüber schwebt Cupido, mit verbundenen Augen, er hat seinen Bogen gespannt und einen Pfeil auf Dido abgeschossen. Dieser haftet bereits im Herzen der Königin, deren linke Brustseite getroffen ist. Durch diese Zutat teilt der Illustrator dem Betrachter unmißverständlich mit, was in dem Gespräch vor sich geht oder, noch allgemeiner, wie es im Inneren um Dido steht. Sie ist „verwundet“, heißt es eingangs im Text (4,1f.) und wird von „blindem Feuer verzehrt“ (*caeco carpitur igni*).

Der geflügelte, mit Bogen und Pfeilen ausgerüstete nackte Amorknabe aber verkörpert bei den mittelalterlichen Mythographen (Isidor, Hrabanus Maurus, Theodulf, *Mythologus Vaticanus III*) die als schändlich gewertete illegitime fleischliche Liebe, den *Amor Carnalis*. Isidor (etymol. 8,11,80) und Hrabanus (*De universo* 15,6) sehen in ihm einen *daemon fornicationis*, und Theodulf (*carm.* 45,33–52) erklärt in seiner moralisierenden Allegorese: *est sceleratus enim moechiae daemon et atrox*.

Daß dieser Liebesdämon mit einer Binde vor den Augen dargestellt wurde, ist erst in der 2. Hälfte des 13. Jahrhunderts bezeugt, und zwar im Umkreis der sizilianischen Dichterschule und der darauf folgenden toskanischen Dichter, vor allem bei Guittone d'Arezzo. Dieser hat auch dem Bild Amors einen dämonisch-teuflischen Zug verliehen, indem er ihn mit Krallenfüßen ausstattete. Ebenso hat ihn dann Giotto auf dem allegorischen Fresko der Castitas in San Francesco in Assisi dargestellt. Der purpurn geflügelte *Cupido caecus* unserer Dido-Initiale gehört in diesen Kontext. Auch er ist ein kleines Monstrum. Sein Körper hat gar keine Beine, sondern scheint in einen schuppig-gefederten, dunklen Vogelleib auszulaufen.

2.2.2.

In einer Miniatur aus der Spätphase der Vergilillustration – es handelt sich um eine auf das Jahr 1500 datierte Handschrift der französischen Aeneisübersetzung des Octovien de Saint-Gelais (Paris, Bibl. nat. ms. fr. 861) – findet sich der moralisierende Kommentar bei der Darstellung von Didos Selbstmord und ist in den Vorgang selbst einbezogen, d.h. als Bildallegorie visualisiert (Abb. 12). Dido tötet sich in diesem Bild vor dem brennenden Altar des mit einer Binde vor den Augen dargestellten Liebesgottes, eben des *Cupido caecus*, der die blinde Liebesleidenschaft verkörpert. Der Illustrator bedeutet dem betrachtenden Leser auf diese Weise, daß Dido sich gewissermaßen selbst der Liebesleidenschaft als Opfer darbringt, d.h. selbst zugrunde gerichtet hat.

3. Der Abstieg des Aeneas in die Unterwelt

Zum Abschluß möchte ich auf einige Illustrationen zu Buch 6, dem Unterweltbuch hinweisen, die ich zum Teil schon andermorts besprochen und publiziert habe (*Gemina pictura*, siehe *Anmerkung am Ende dieses Beitrags). Sie beziehen sich auf die Jenseitswanderung des Aeneas zu seinem Vater Anchises im Elysium.

3.1.1.

Da gibt es zunächst Illustrationen, in denen pagane Vorstellungen ins Christliche transponiert sind, ganze Bereiche des Jenseits oder einzelne mythologische Figuren. Das betrifft vor allem die Monstren oder das Personal der Unterwelt und den Strafort, den Tartarus, der meistens an die mittelalterlichen Vorstellungen der Straf- und Feuerhölle unter dem Regiment von Teufeln und dem Bösen angegliedert ist. Aber auch das Elysium kann sichtbar verwandelt sein in den christlichen Himmel.

Ein Beispiel für eine solche Umsetzung mit gleichzeitiger Reduktion auf Paradies und Hölle bietet eine Initiale zum 6. Aeneisbuch aus einem italienischen Manuskript vom Anfang des 15. Jahrhunderts (Mailand 1417), ehemals in der privaten Sammlung des Duke of Wellington (Abb. 13).

Die beiden übereinander befindlichen Buchten des S sind vom Miniator zur Darstellung der beiden konträren jenseitigen Bereiche verwendet worden, des Aufenthaltsortes der Seligen (oben) und der Verdammten (unten). Oben sieht man eine Schar nackter Seelen, auf den Knien, mit gefalteten Händen – in seliger Anbetung. Unten die Verdammten in der feurigen Hölle, wo ein grimmiger Teufel einen Sünder auf seine Forke spießt, am Boden liegen andere Gepeinigte. Links im 'Höllengewölbe' rudert ein kleiner Teufel: der in christlichen Dienst genommene Charon. – Aeneas und die Sibylle stehen seitlich wie außenstehende Betrachter, denen eine Vision zuteil wird.

Für den Illustrator besteht kein Unterschied zwischen der Erscheinungsform des antiken Tartarus und der der Hölle bzw. der des Elysiums und der des eschatologischen Paradieses der christlichen Kirche.

3.1.2.

Ein ganz anderes Beispiel ist die Eröffnungsminiatur zum 6. Aeneisbuch aus einem Prachtcodex, illustriert im 3. Viertel des 15. Jahrhunderts in einem flämischen Atelier der Umgebung Brügges, jetzt in der königlichen Bibliothek zu Den Haag (Abb. 14).

Hier haben wir eine narrative Sequenz, die von links nach rechts über drei Zonen verläuft und eine bildliche Zusammenfassung des Inhaltes des ganzen Buches gibt. Im obersten Feld sehen wir links oben im Hintergrund zwei landende Schiffe, im Vordergrund Aeneas und Achates im Gespräch mit der Sibylle, hinter ihnen einen grünen Baum mit zwei weißen Vögeln, den Tauben der Venus, durch deren Hilfe Aeneas den goldenen Zweig entdeckt hat. Rechts davon ist der Unterweltsfluß, Charons Boot und am Ufer wartende Seelen.

Im Mittelfeld ist links außen die Ankunft am anderen Ufer dargestellt, in der Mitte die Besänftigung des Cerberus durch einen Kloß. Cerberus hat sieben Köpfe, von denen sechs kleinere auf kurzen Hälsen aus seinem Tierkörper herauswachsen, während der zentrale auf dem Stammnacken hochragt und eine Krone trägt. Rechts davon kommen Aeneas und die Sibylle zu den kleinen Kindern, die sich auf einer freundlichen grünen Wiese aufhalten. – Im unteren Feld betrachten Aeneas und die Sibylle links außen Seelen, die in einem mit roten Flämmchen übersäten Eissee leiden. (Bemerkenswert ist das Fehlen von Teufeln jeder Art.) Zur Mitte hin öffnet sich ein gotisches Tor, der Eingang ins Elysium. Auf der rechten Seite ist die Begegnung mit Anchises im Elysium dargestellt und ganz außen noch einmal Aeneas und die Sibylle, die sich anschickt, ihn hinauszuführen. Aeneas hält immer noch seinen goldenen Zweig in der Hand, das Signum der erlangten Weisheit.

In dieser ausgewogenen Komposition ist die Aufmerksamkeit auf die in jedem Feld stark akzentuierte Mittelposition gelenkt. Dadurch werden die dort dargestellten Dinge oder Vorgänge herausgehoben, zuerst oben der Baum mit den beiden Tauben, sodann das korrespondierende Tor im unteren Feld. Vor allem aber Cerberus, der Höllenvächter, der sich in der Mitte befindet und sich in den apokalyptischen Drachen verwandelt hat (Abb. 15).

Zum Vergleich sei der ähnlich dargestellte apokalyptische Drache von der Kathedrale in Reims vorgeführt (Abb. 16).

3.1.3.

Den vielleicht interessantesten Fall spezifisch christlicher Uminterpretation der vergilischen Unterwelt bietet eine höchst komplexe Eingangsminiatur zum 6. Buch (Abb. 17) aus einem französischen Manuskript, jetzt in der Harvard College Library (ms. Richardson 38; entstanden 1465/1470 im Loiretal). Es handelt sich um eine Art bildliches Argumentum, eine gemalte Inhaltsangabe des ganzen Buches, aus der ich hier nur einige Szenen besprechen kann. Ich beginne mit der Transformation der sogenannten Heldenschau aus der Prophezeiung des Anchises.

Sie findet sich in dem hohen schmalen Feld links. Dort drängt sich unten eine Menge nackter Figuren, die merkwürdige Kopfbedeckungen tragen, in das Portal eines hohen turmartigen Gebäudes in gotischem Stil. Im Inneren sind Treppen zu sehen, die nach oben führen, und etwa in der Mitte von einem Engel kontrolliert werden. Ganz oben thront Gott Vater, in der linken Hand einen Globus haltend, die rechte Hand segnend erhoben, hinter ihm stehen Thronengel, darunter auch Seraphen. Mit dem Portal ist augenscheinlich die Himmelspforte gemeint, die in Darstellungen des Weltgerichtes häufig an eben dieser Stelle erscheint.

Wir wenden uns jetzt dem rechten Feld in der oberen Zone zu. Dort sind zwei Episoden dargestellt. Rechts entdeckt Aeneas in Begleitung von Achates mithilfe der himmlischen Tauben den goldenen Zweig. Diese Darstellung entspricht dem im Text erzählten Vorgang. Links daneben findet sich jedoch eine Gebetsszene, die keine wörtliche Entsprechung im Vergiltext hat. Eine Person in langem Gewand kniet betend vor einem in einer Nische befindlichen Altar, auf dem ein weißes Lamm steht. Wer diese Person ist, läßt sich schwer sagen. Doch wirkt die ganze Szene wie die Anbetung des mystischen Lammes, das allein den Zugang zum Himmel oder, philosophisch formuliert, den Aufstieg zum Göttlichen gewähren kann. In jedem Fall fungiert die linke Darstellung als Kommentar zu der daneben im wörtlichen Sinne illustrierten Geschichte von der Auffindung des goldenen Zweiges mithilfe der Tauben der Venus, einer Geschichte, die sich allein wegen ihrer mythologischen Züge als poetische Fiktion erweist, deren philosophische oder theologische Wahrheit aufgespürt werden muß. Wir haben hier also mit einer doppelten Illustration ein und desselben Vorgangs auf verschiedenen Bedeutungsebenen zu rechnen, der allegorischen und der wörtlichen.

Die Annahme einer solchen Doppelillustration wird gestützt durch ein weiteres Beispiel allegorischer Interpretation mithilfe bildlicher Kommentierung aus derselben Handschrift. Es handelt sich um die bereits herangezogene Eröffnungsminiatur zum 4. Aenejsbuch (Abb. 8), das ist zum Didobuch. Hier hat der Illustrator vor der Höhle, in der Dido und Aeneas ihre Liebesbeziehung beginnen, ein drachenartiges Ungeheuer gemalt, um so den Vorgang moralisch und zugleich theologisch zu kommentieren. Der höllische Drache

ist ein klares Signal, daß die Höhle als Stätte des Bösen, hier der sündigen Lust zu verstehen ist, die zur Hölle führt.

3.2. Elysium und Anchises

Zur Abrundung meiner Ausführungen möchte ich ganz kurz auf zwei Illustrationen zum 6. Aeneisbuch hinweisen, in denen eine kosmische Interpretation der vergilischen Unterwelt vorausgesetzt ist, wie sie in den spätantiken Kommentaren des Servius und Macrobius bereits angedeutet ist. Ihrzufolge ist das Elysium in der oberhalb des Mondes, am *circulus lunaris*, beginnenden Ätherregion lokalisiert. In den späteren Kommentaren (Fulgentius und vor allem Bernardus Silvestris) wird der Abstieg des Aeneas dann in einem speziellen philosophischen Sinn interpretiert, nämlich als spiritueller Aufstieg zu Gott oder zur Weisheit. Zur Stütze dieser Auslegung dient jetzt die etymologische Zerlegung des Namens Anchises in die griechischen Bestandteile: *ano scenon – habitans in excelsis* – der in der Höhe Wohnende.

3.2.1.

Mit dieser schönen Miniatur (Abb. 18) aus dem aragonesischen Vergilcodex in Valencia soll die Ankunft des Aeneas und der Sibylle an der Grenze zum Elysium (Aen. 6,630–641) illustriert werden. Visualisiert ist aber primär die kosmische Konzeption des Elysium.

Der Vergiltext gibt folgende Schilderung: Die Sibylle hat ihre lange Lektion über die Strafen und Verbrechen im Tartarus beendet und mahnt jetzt zur Eile. In der Ferne sieht sie die Palastmauern des Dis mit einem gewölbten Tor. Daran soll der goldene Zweig, der als Gabe für Proserpina bestimmt ist, niedergelegt werden. Rasch nähern sie sich trotz der Dunkelheit. Aeneas geht zum Eingang, reinigt sich dort durch Besprengung mit fließendem Wasser und befestigt den Zweig an der Schwelle. Danach gelangen sie ins Elysium, eine helle und freundliche Lichtregion. Der Palast Proserpinas liegt offenbar an der Grenze zum Elysium. Hier findet die Abgabe des Zweiges statt, auf die dieser Handlungsabschnitt zuläuft. Die Göttin selbst tritt dabei nicht in Erscheinung.

In dem Bild hingegen übergibt Aeneas (unten rechts neben der Sibylle) einer schönen weiblichen Gestalt, die ein langes tiefblaues Gewand trägt und einen zarten Schleier, der halbkreisförmig um ihren Kopf steht, einen Lilienzweig (zum Zeichen seiner Läuterung? Vgl. Aen. 6,635f.). Hinter dieser Gestalt sind die ursprünglich silbernen, jetzt oxydierten Hörner einer waagrecht liegenden Mondsichel sichtbar. Die schöne Proserpina, auf deren Erscheinungsbild offensichtlich die Madonnenikonographie eingewirkt hat, steht also für den Mond (oder markiert den *circulus lunaris*), der als Grenze des kosmischen Hades zum Elysium hin galt. Jenseits der Grenze – sie ist durch eine Mauer bezeichnet – öffnet sich eine weite himmlische Lichtregion, und man sieht drei überirdische Gestalten (bekleidet mit einem Mantel auf nacktem Körper), die gelöst zu den Sternen hinaufblicken und mit den Händen

nach oben zum Himmel weisen. Wer diese drei seligen Betrachter sind, bleibt rätselhaft. Ihre Bedeutung liegt darin, daß sie das (kosmische) Elysium zum Ort der 'Himmelsschau' werden lassen und zugleich deren spirituelles Verständnis andeuten. Für den betrachtend aufsteigenden Geist beginnt hier die wie auch immer geartete *rerum divinarum cognitio* (Bern. Silv. p. 114).

3.2.2.

In der anderen Illustration (Abb. 19), einer Frontispizminiatur zum 6. Buch aus einer norditalienischen Renaissance-Handschrift, jetzt in der British Library (King's ms. 24) ist die Konzeption des spirituellen Aufstiegs mit einer klassizistischen Fassade versehen.

Der auffälligste klassizistische Zug ist die Wiederkehr der paganen Götter, in unserem Fall die Wiederkehr des Herrschers der Unterwelt, Pluto bzw. Dis, der den Turm seiner Festung sozusagen zurückerobert hat. Was in unserem Zusammenhang Aufmerksamkeit verlangt, ist die Darstellung des Elysiums auf der linken Seite, wo Aeneas und die Sibylle zum dritten und letzten Male im Bild gezeigt sind. Aeneas ist zu der würdigen Erscheinung des alten Musaeus hingewendet, der in seiner rechten Hand ein Buch, das ist ein Attribut der Gelehrsamkeit oder Weisheit, hält, während er mit der linken auf die Spitze eines Hügels weist, auf dem Anchises – *ano scenon*, der in der Höhe Wohnende – inmitten einer Schar lichter Seelen zu finden ist. Dem Vergilttext zufolge müßte sich Anchises in einem Tal aufhalten, und so zeigt es auch die Illustration des alten Vergilius Vaticanus. Der Renaissancemaler gibt mit seinem Bildkommentar also eine behutsam andeutende Illustration des *ano*, des Aufstiegs.

Als Ergebnis dieser Betrachtungen möchte ich festhalten: In vielen Handschriften dienen die dem Text beigegebenen Illustrationen offenbar nicht nur der Ausschmückung des Codex oder der naiven Veranschaulichung von Inhalten des Textes, sondern sind als bildlicher Kommentar eingesetzt, das heißt sie sollen dem Benutzer ein bestimmtes Textverständnis vermitteln. Dieses kann sich, wie im spätantiken Vergilius Vaticanus, ausschließlich auf die wörtliche Bedeutungsebene beziehen. In diesem Codex sind die im Text erzählten Begebenheiten stets nur im Wortsinn veranschaulicht; doch werden durch die Auswahl, Kombination und Präsentation einzelner Szenen bestimmte Vorgänge, Themen und Aspekte akzentuiert und die Aufmerksamkeit des Lesers auf diese gelenkt.

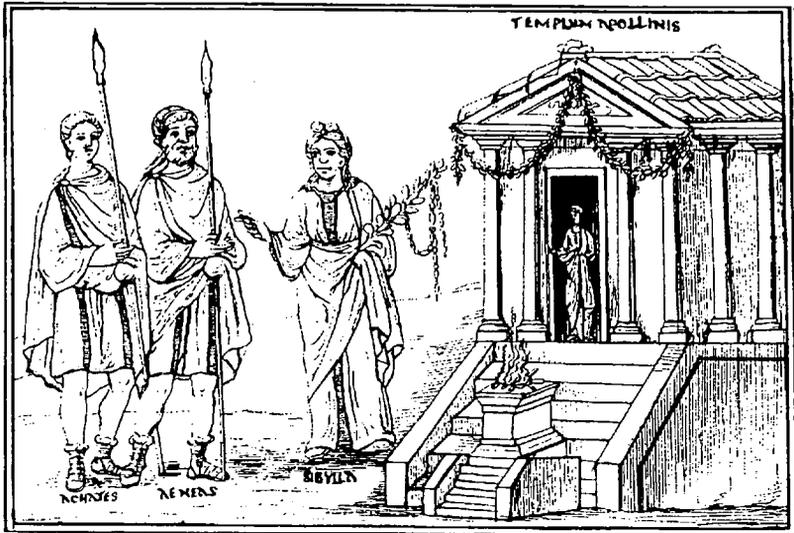
Die bildliche Kommentierung kann aber auch – und das tritt erstmals im 12. Jahrhundert auf und nimmt zu in der 2. Hälfte des 15. Jahrhunderts in den zumeist für humanistische Auftraggeber unter gelehrter Beratung angefertigten Prachtcodices – ein allegorisches Textverständnis signalisieren, indem an signifikanten Stellen auf das Vorhandensein eines tieferen, unter der poetischen Einkleidung (*inuolucrum, integumentum*) verborgenen Sinnes philosophischer oder spiritueller Natur verwiesen wird. In unseren

Beispielen haben die Illustratoren zu diesem Zweck mit attributiven bildlichen Signalen gearbeitet (Abb. 8. 9. 11. 15. 18: Drache vor der Höhle, Chimaera, *Cupido caecus*, apokalyptischer Drache, Mondsichel), oder sie haben die allegorische Bedeutung von Vorgängen, Personen oder Situationen in die bildliche Darstellung einbezogen (Abb. 5. 12. 17–19), in einigen Fällen sind bestimmte Bereiche oder Figuren direkt in christliche Vorstellungen umgesetzt (Abb. 13–15. 17), wodurch auch das Gesamtgeschehen sichtbar in eine christliche Perspektive gerückt ist.

Die verwendeten Indikatoren geben auch die Richtung der jeweils intendierten allegorischen Interpretation an. Im ganzen dominiert eine ethisch-anthropologische Ausrichtung, die, wie in den unter neuplatonischem Einfluß stehenden spätantiken und humanistischen Aeneiserklärungen, in der Vorstellung eines spirituellen Aufstiegs zur höchsten Erkenntnisstufe gipfelt. Die Erreichung dieses höchsten menschlichen Zieles, das bald philosophisch, bald christlich benannt und vorgestellt wird, erscheint auch in den Illustrationen als der wahre Sinn (in den späten Kommentaren neutral formuliert als *sensus mysticus*) der Begegnung des Aeneas mit seinem Vater Anchises im Elysium.

Diese Illustrationen bezeugen also einerseits ein bestimmtes Textverständnis des Illustrators oder seines Beraters, das für die Aeneisauslegung einzelner Epochen, Gruppen, Richtungen oder Regionen aufschlußreich sein kann. Andererseits suggerieren die Bilder diese direkt visualisierte oder durch bildliche Signale angedeutete Auffassung dem Leser und steuern auf diese Weise seine Rezeption des Textes. Die illustrierten Klassikerhandschriften sollten daher stärker in die philologische Rezeptionsforschung einbezogen werden.

Liste der Abbildungen



1) Vergilius Vaticanus (Cod. Vat. lat. 3225) pictura 31 (fol. 45v); Aeneis 6 (Nachstich von Carlo Ruspi, 1833)



2) Vergilius Vaticanus (Cod. Vat. lat. 3225) pictura 32 (fol. 46v); Aeneis 6 (Nachstich von Carlo Ruspi, 1833)



3) Vergilius Vaticanus (Cod. Vat. lat. 3225) pictura 30 (fol. 44v); Aeneis 5 (Nachstich von Carlo Ruspi, 1833)



4) Vergilius Vaticanus (Cod. Vat. lat. 3225) pictura 46 (fol. 69r); Aeneis 8 (Nachstich von Carlo Ruspi, 1833) (Abb. 1-4 nach T.B. Stevenson, Miniature Decoration in the Vatican Virgil. A Study in Late Antique Iconography, Tübingen 1983)



RMA

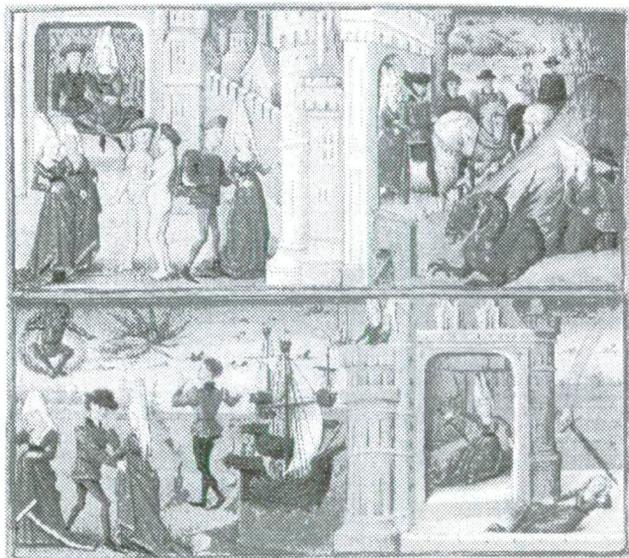
VIRVMQ;
 CAHOTROIE
 primus abhori.
 Italiam fero
 pfugus launaq;
 u F H I T.
 Litora multū
 ille & terris iac
 tatus & a r t o

¶ i superum scie memorem iunonis obira &
 & uba quoq; & bello passus dū conderet urbe.
 Inferretq; deos lato: genus unde latanu &
 Albanica: vates atq; alce menla troie.

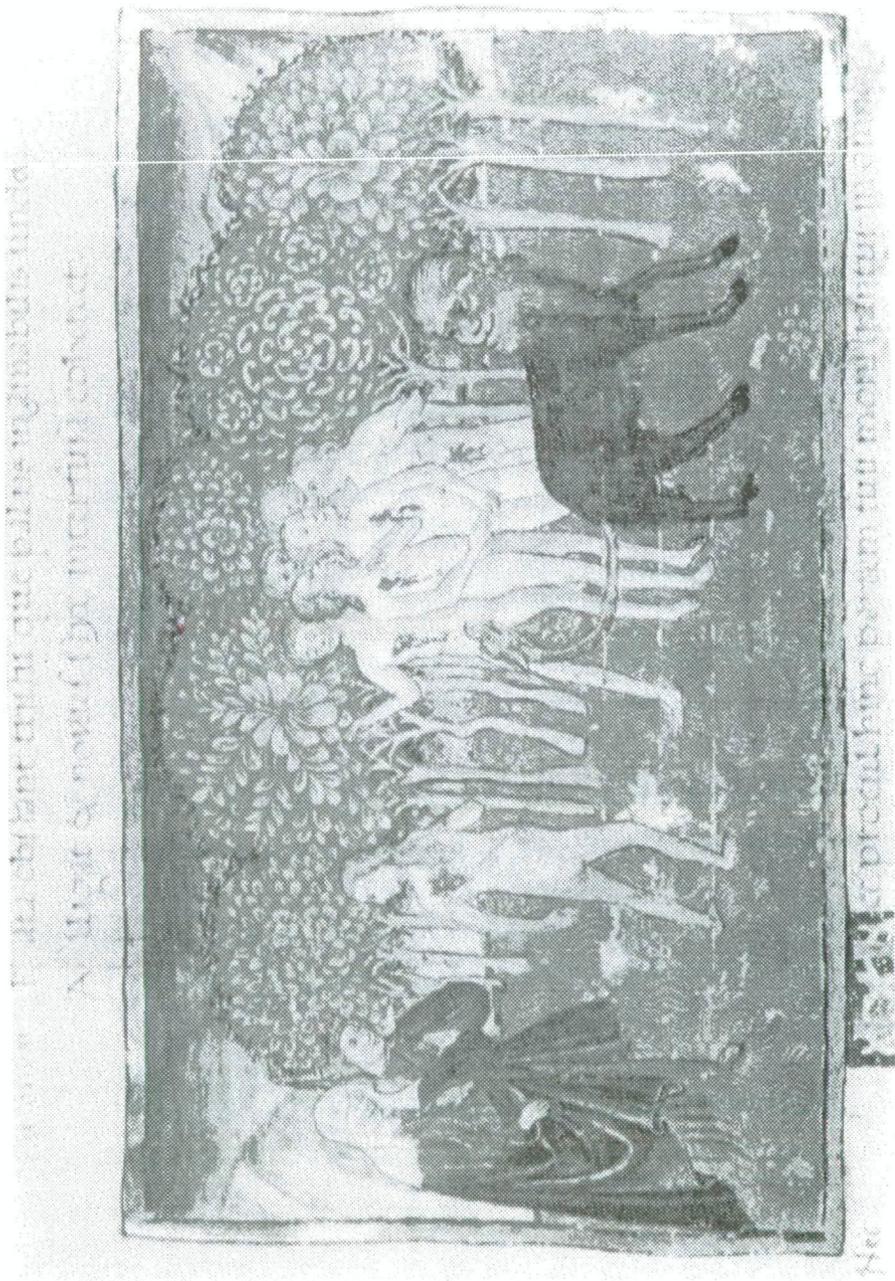
6) Klostereuburg, Stiftsbibliothek, ms. 742, fol. 40r; Aeneis 1, A-Initiale



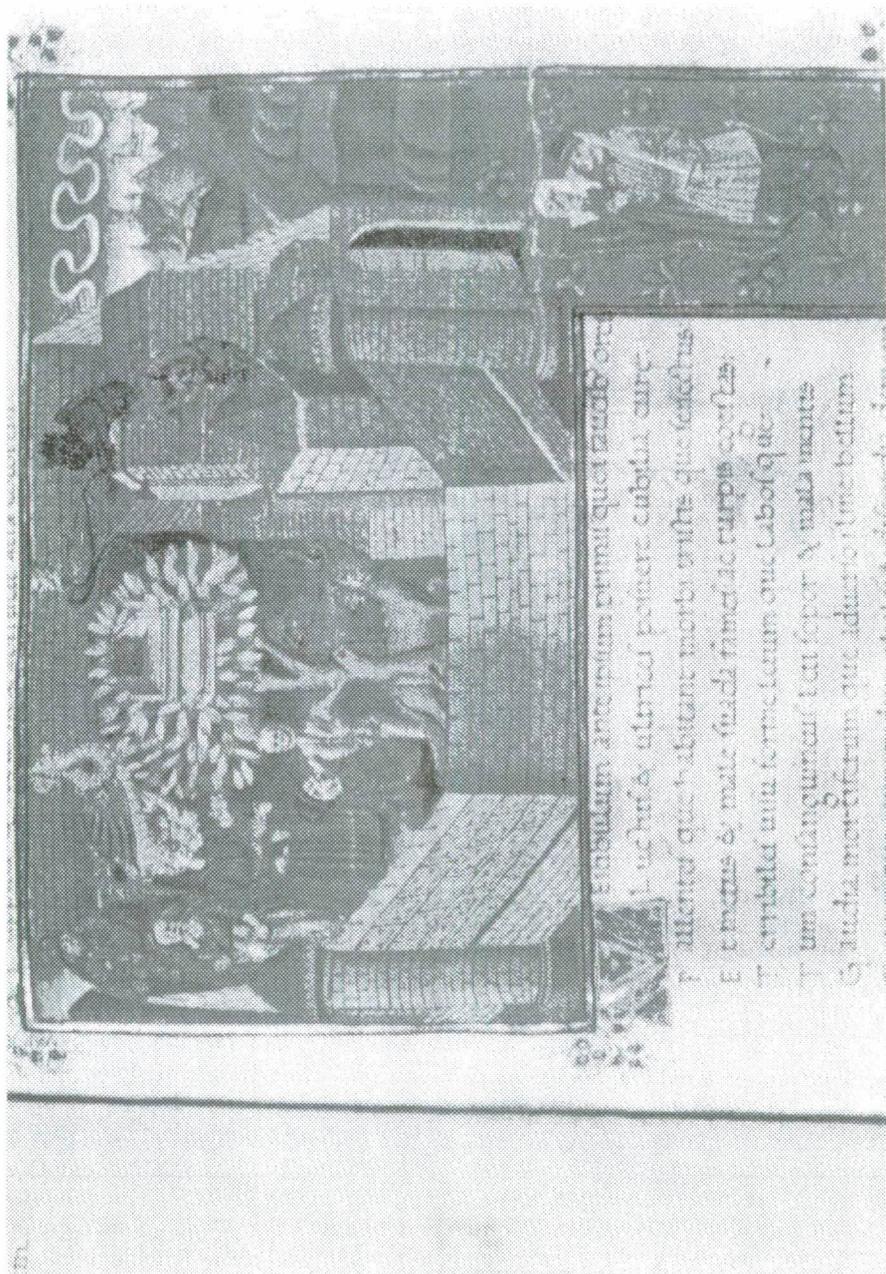
7) Lyon, Bibliothèque municipale, ms. Palais des Arts 27, fol. 137r; Aeneis 6, Buchminiatur



8) Houghton Library, Harvard University, ms. Richardson 38, fol. 135v; Aeneis 4, Buchminiatur



9) Valencia, Biblioteca de la Universitat, ms. 837, fol. 161r; Illustration zu Aeneis 6



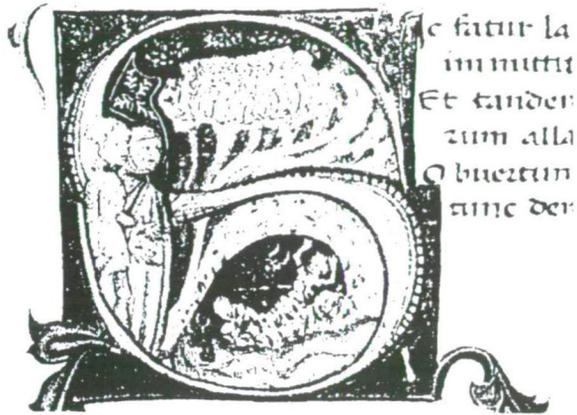
10) Valencia, Biblioteca de la Universitat, ms. 837, fol. 152v; Illustration zu Aeneis 6



11) Florenz, Biblioteca Medicea Laurenziana, cod. Ashburnhamiensis 837, fol. 35v; Aeneis 4, A-Initiale



12) Paris, Bibliothèque Nationale, ms. fr. 861, fol. 33v; Aeneis 4, Buchminiatur



13) Vergilhandschrift ehemals in der Sammlung des Duke of Wellington, (gegenwärtiger Besitzer unbekannt), fol. 98r; Aeneis 6, S-Initiale



14) Den Haag, Koninklijke Bibliotheek, ms. 76 E 21^m, fol 100r, Aeneis 6, Buchminiatur



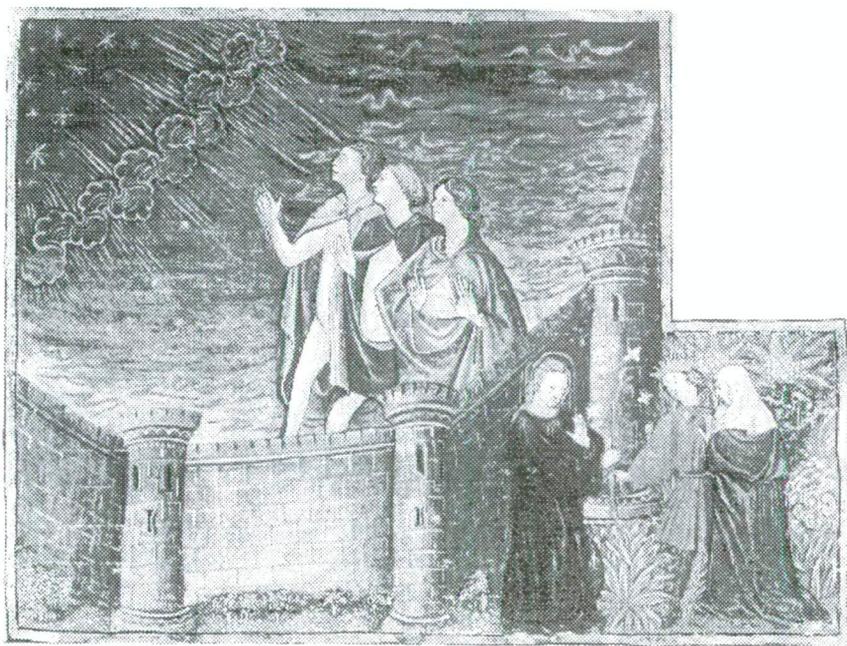
15) Den Haag, Koninklijke Bibliotheek, ms. 76 E 21^m, fol. 100r; Aeneis 6, Buchminiatur: Ausschnitt



16) Reims, Kathedrale (Westfassade) (P. Kurmann, Le portail apocalyptique de la cathédrale de Reims, in: R. Petraglio u.a. (Hgg.), L'Apocalypse de Jean, Genf 1979, Abb. 52)



17) Houghton Library, Harvard University, ms. Richardson 38, fol. 174v; Aeneis 6, Buchminiatur



18) Valencia, Biblioteca de la Universitat, ms. 837, fol. 161r; Illustration zu Aeneis 6



19) London, British Library, King's ms. 24, fol. 131v; Aeneis 6, Buchminiatur