

Wisset ja wohl, wie verschlungen die Wege des blutigen Handwerks,
Launen des Schlachtengotts, Jünglinge kennt ihr genau ...“

(Tyrtaios, übers. von Herder).

Sieg ist die mitreißende Botschaft der Nike, im Dienst der Auftraggeber des Monuments, an alle seine Betrachter. In der mitreißenden Bewegung hat Delacroix' „Freiheit, die das Volk anführt“, etwas schwesterlich Verwandtes, auch wenn sie Heine mit einer „Gassenvenus“ vergleicht und auch wenn die verbindenden Traditionen vorstürmender Siegesgestalten nur sehr weitläufig zusammenhängen können. Es „atmet in dem Bilde ein großer Gedanke, der uns wunderbar entgegenweht“¹⁰.

Mag der Rezensent, ohne ein letztes Wort beanspruchen zu wollen, sich auch nicht in allen Punkten den Deutungen Heiner Knells anschließen, so ist er doch dankbar für dieses Buch, das sich durch reiche, gut gewählte und qualitätvolle Illustrationen und einen sehr lesbaren und anregenden Text für einen großen Kreis von Interessierten empfiehlt.

MICHAEL MAAß

Badisches Landesmuseum
Karlsruhe

10 Heinrich Heine über Delacroix' „Die Freiheit führt das Volk an“ von 1830, in: *Der Salon*. 1. Band: Französische Maler; hrsg. von Fritz Strich, bei Georg Müller. München 1925, S. 457.

Angelika Geyer: Die Genese narrativer Buchillustration. Der Miniaturenzyklus zur Aeneis im Vergilius Vaticanus (*Frankfurter wissenschaftliche Beiträge, Kulturwissenschaftliche Reihe*, Bd. 17). Frankfurt am Main: Klostermann 1989; 255 S., 24 Taf., ISBN 3-465-01888-5; DM 84,-

Mit der Regensburger Habilitationsschrift der Klassischen Archäologin Angelika Geyer von 1988 liegt nun die vierte monographische Behandlung dieser spätantiken Bilderhandschrift vor¹. Anliegen der Verfasserin ist es, die „Funktion spätantiker Vergillillustrationen als bildliche Form zeitgenössischer Textrezeption“ zu verstehen (S. 18). Im Gegensatz zur bisherigen Forschung, die sich vor allem mit der Vorlagenfrage beschäftigte, will die Autorin die Funktion der Bilder weit über ihren reinen „Illustrationswert“ hinaus als Teil der spätantiken Vergilexegese, als Textinterpretation durch Bilder, erklären. Bevor sie sich jedoch diesem Ziel nähert (ab S. 205), sollen in vier Kapiteln die zum Teil weit ausholenden Grundlagen für diese völlig neue Interpretation gelegt werden.

Das einleitende, zugleich äußerst knapp die bisherige Forschung skizzierende Kapitel (Kapitel A, S. 19-28) behandelt die Stellung des Vergilius Vaticanus (Vat. Lat.

¹ Johannes de Wit: *Die Miniaturen des Vergilius Vaticanus*. Amsterdam 1959; Thomas B. Stevenson: *Miniature Decorations in the Vatican Virgil. A Study in Late Antique Iconography*. Tübingen 1983; David H. Wright: *Vergilius Vaticanus: Commentarium zum Vaticanus*. Faksimile. Graz 1984.

3225) innerhalb der wenigen erhaltenen Vergil- und anderen illuminierten Handschriften der Spätantike. Die um 400 n.Chr. entstandene Handschrift – eine Diskussion der Datierung findet im Buch nicht statt – enthält heute noch 50 Miniaturen, davon 41 zur Aeneis des Vergil, von einstmals wohl an die 280 Illustrationen. Die einzigen direkt zu vergleichenden Handschriften, der aus dem 6. Jahrhundert stammende Vergilius Romanus (Vat. Lat. 3867) und die Ilias Ambrosiana aus dem gleichen Jahrhundert (Mailand, Bibl. Ambrosiana Cod. F 205 inf.), waren dagegen weit aus spärlicher mit Miniaturen ausgestattet.

Der erste Hauptteil des Buches (Kapitel B, S. 29-104) ist, auf der Grundlage älterer Forschungen, einer Bestandsaufnahme und systematischen Gliederung unseres Wissens über antike Buchillustrationen gewidmet. Aus literarischen Quellen sind für das Altertum nur Porträts und wissenschaftliche Illustrationen belegt², Hinweise auf narrative Bildzyklen fehlen. Auch die wenigen erhaltenen Illustrationen antiker Buchrollen, meist aus Papyrus³, sind bescheidene Einzelbilder, deren Funktion mehr praktischen Zwecken denn einer durchlaufenden Bebilderung literarischer Texte entsprach. Auf dieser Grundlage wird den vor allem von Kurt Weitzmann postulierten Thesen zur Übernahme der antiken Rollenillustration und ihrer Umsetzung in spätantiken und mittelalterlichen Codices widersprochen, dies einer in den letzten Jahren in der Buchmalereiforschung kaum noch angezweifelten Tendenz folgend. Den Abschluß dieses für das Endergebnis viel zu lang ausgeführten Teils bildet die Frage nach den Ursachen und Gesetzmäßigkeiten der Entstehung narrativer Illustrationen in der Spätantike, denen die Verfasserin an Hand der Untersuchung des Text-Bild-Verhältnisses im Vergilius Vaticanus näherkommen will.

Der etwas unvermittelt anschließende zweite, rein literaturgeschichtliche Hauptteil (Kapitel C, S. 105-157) beschäftigt sich mit der Stellung der Aeneis in der kaiserzeitlichen und spätantiken Literatur Roms. Die zahlreichen Nachdichtungen und Aufnahmen des Stoffes, die in der frühen Kaiserzeit vor allem politische Ursachen im Sinne der Aeneis als Staatsmythos Roms haben, „verflachen“ im Westen im Laufe der Kaiserzeit, während im Osten die politische Aussage des Stoffes noch bis ins 6. Jahrhundert aktuell bleibt. Für das frühe 5. Jahrhundert läßt sich jedoch in Rom eine wissenschaftlich-antiquarische Interpretation des Mythos nachweisen, etwa bei Servius, Macrobius und Donatus, wobei ein ausgeprägtes Interesse an den geschilderten Sakralphänomenen (Opfer, Prodigien usw.) zu beobachten ist; Vergil galt in der Spätantike als die Kapazität auf diesem Gebiet⁴. Viel wichtiger für die Bedeutung des Vergiltextes in der Spätantike scheint jedoch seine Verwendung im Unterricht gewesen zu sein; als Vorlage für Zitate und literarische Motive wurde er bis weit in das 6. Jahrhundert hinein benutzt⁵.

² Dazu jetzt Alfred Stückelberger: *Bild und Wort. Das illustrierte Fachbuch in der antiken Naturwissenschaft, Medizin und Technik*. Mainz 1994.

³ Dazu jetzt Ulrike Horak: *Illuminierte Papyri, Pergamente und Papiere I*. Wien 1992.

⁴ Siehe Horst Fuhrmann: *Rom in der Spätantike*. München 1994, S. 90-91.

⁵ Fuhrmann (wie Anm. 4) S. 106, 158, 179, 218f., 299., 302f. und 348.

Der dritte Hauptteil (Kapitel D, S. 159-203) beschäftigt sich mit den bildlichen Darstellungen von Motiven des Aeneasmythos, wobei, ohne daß dies zu irgendwelchen Ergebnissen im Hinblick auf den Vergilius Vaticanus führt, bis in archaische Zeit zurückgegriffen wird, der Schwerpunkt jedoch auf die römische Kaiserzeit gelegt ist. Zu konstatieren ist, daß es keine Anzeichen eines Aeneaszyklus in der antiken Ikonographie gibt, ganz im Gegenteil nur einige wenige Motive dargestellt werden, hauptsächlich die Flucht, das Prodigium der Iavinischen Sau und die Dido-Aeneas-Episode. Auch hier wird die politische Bedeutung der Verwendung dieser Bildmotive herausgearbeitet; seit der Mitte des 2. Jahrhunderts entfällt diese, und damit werden die Darstellungen seltener, nur Dido und Aeneas werden im Rahmen der allgemeinen Liebes- und Jagdthematik bis in die Spätantike dargestellt.

Erst mit dem letzten Teil (Kapitel E, S. 205-232) kehrt die Verfasserin zum eigentlichen Hauptthema ihres Buches, dem Vergilius Vaticanus, zurück. Der Leser muß sich bis hierhin mit Recht fragen, worin der Sinn dieser langen Vorüberlegungen, besonders des zweiten und dritten Hauptteils, liegt. In Bezug auf die bildliche Tradition kann man nach den knappen Ausführungen (S. 205-207) nur zu dem Schluß kommen, daß Kapitel D eigentlich überflüssig war, eine Zusammenfassung und Gewichtung der älteren Literatur zur Aeneasikonographie⁶ wäre ausreichend gewesen. Mangels Vorlagen mußten die meisten Bilder für den Vergilius Vaticanus gänzlich neu geschaffen werden, sind „daher auch kaum aus kaiserzeitlicher Bildüberlieferung ableitbar“ (S. 206). Daß gerade daher die spätantiken Illuminatoren vor einer ganz neuen Aufgabe standen und sich nach ihnen bekannten Vorlagen, die es abzuwandeln galt, umsehen mußten, ist der Verfasserin keine weitere Überlegung wert.

Eine Analyse der Illustrationsinhalte (S. 207-220) führt zu dem Ergebnis, daß neben Themen aus dem Sakralbereich (Opfer, Prodigien, Götter etc.) besonders Audienz-, Militär- und Wettkampfszenen sowie Dido-Aeneas-Episoden beliebt waren. Daran schließen sich jedoch keine, im Kontext der sonstigen spätantiken Bilderwelt naheliegenden Überlegungen zu den Schichten der Auftraggeber des Vergilius Vaticanus.

Nun endlich (S. 210-232) kommt die Verfasserin mit der Untersuchung des Verhältnisses der Bilder zum Text zu ihrer These, nur der Einfluß der spätantiken Vergil-Exegese könne die Miniaturen und ihre Stellung im Text erklären. Die Überbetonung des Sakralbereiches sei ein Reflex des zeitgenössischen Interesses an derartigen Phänomenen, wie es sich besonders in der Exegese des Vergiltextes widerspiegeln. Interessanterweise läßt sich dieses Phänomen im gängigen Bildrepertoire der Spätantike sonst eben nicht nachweisen. Die nun folgende knappe Einzelanalyse von nur acht Miniaturen unter dem Aspekt der Diskrepanz zwischen Text und Visualisierung führt sie zu dem Schluß, daß sich einige Bildmotive nur durch die spätantike Vergil-Exegese erklären lassen, somit eine Textinterpretation durch Bilder stattfindet. Stimmt

⁶ Siehe Fulvio Canciani, in: *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae* Bd. 1, 1981, S. 381-396 s.v. Aeneas; ders., in: *Enciclopedia Virgiliana* Bd. 2, 1985, S. 231-234 s.v. Enea; Peter Aichholzer: *Darstellungen römischer Sagen*. Wien 1983, S. 1-59; Michael Krumme: *Römische Sagen in der antiken Münzprägung*. Marburg 1995, S. 94-111.

diese Aussage schon skeptisch in Bezug auf die Anwendbarkeit für nur ganz wenige Miniaturen – läßt sich doch bei der überwiegenden Mehrzahl keinerlei Versuch einer „Eigeninterpretation“ feststellen –, so ergeben sich bei der Frage, ob dieses Erklärungsmodell wirklich zum Verständnis der Bilder notwendig ist, schnell Widersprüche.

Franz Rickert akzeptierte in seiner Rezension des Buches⁷ zwar die Grundthese der Autorin, konnte bei zwei der angeführten Miniaturen jedoch schon keinen Einfluß der Vergilexegese erkennen, sondern mehr die Kenntnis anderer Texte Vergils und Homers sowie geläufiger spätantiker Bildformulare.

In Auseinandersetzung mit den Thesen von Angelika Geyer kam Rainer Warland⁸ jedoch zu einem weit über die Widerlegung hinausgehenden Ansatz zur Interpretation der Miniaturen, der sich nicht nur auf die Mehrzahl der Miniaturen des Vergilius Vaticanus, sondern auch auf andere Handschriften darüber hinaus anwenden läßt. Er kann zeigen, daß die Illustrationen an einzelne, meist in unmittelbarer räumlicher Nähe zum Bild plazierte Textpassagen anknüpfen, „Wortillustrationen“ sind. Das Aufgreifen einzelner Schlüsselbegriffe erklärt das Auftreten und additive Aneinanderreihen der im spätantiken Bildrepertoire vorhandenen Einzelmotive. So setzt sich etwa Pict. 16 (Ascanius-Prodigium) aus drei Einzelbildern zusammen, dem flehenden Anchises, dem Löschen des Feuers und dem Versuch Kreusas, Aeneas zurückzuhalten. Während ersteres und letzteres sich leicht aus dem spätantiken Bildervorrat erklären lassen, knüpft die Löschungsgruppe an das Wort „fontibus“ an, das Wasser aus den Quellen, das von Dienern zum Löschen herangebracht wird. Daß nicht die Eltern selbst das Feuer löschen, ist nicht, wie Angelika Geyer es sieht, durch spätantike Interpretation bedingt; wichtiger für den Miniator erscheint hier eine geschlossen komponierte Geschichte im Bild, die drei verschiedene Textstellen zusammenfaßt, ohne Figuren zu verdoppeln.

Was bleibt von dem anzuzeigenden Buch? Eine gut gegliederter Überblick der erhaltenen antiken Buchillustrationen, eine Zusammenfassung der Rezeptionsgeschichte des Aeneasmythos⁹ und ein Überblick über die Aeneasikonographie. Diese drei Teile sind sicherlich wichtig, aber die Beobachtungen zur Veränderung der Bedeutung des Aeneasstoffes im Laufe der Kaiserzeit sind zum Verständnis des Eigenen, Neuen des Vergilius Vaticanus verzichtbar. Wer sich über die Handschrift als solche informieren will, wird weiterhin zum Kommentar der Faksimile-Ausgabe von David Wright greifen, für die Herleitung der einzelnen Bildelemente ist das Buch von Thomas Stevenson wertvoll, für die Erklärung des Verhältnisses von Wort zu Bild sind die Ansätze von Rainer Warland weiterzuverfolgen.

Die Ausstattung des Buches ist, wie im Verlag Klostermann nicht anders zu erwarten, gediegen: guter, übersichtlicher Satz, die Tafeln ästhetisch ansprechend. Wenig benutzerfreundlich ist einzig das Fehlen von Tafellegenden. Die Mehrzahl der

⁷ in: *Gnomon* 64, 1992, S. 507-510.

⁸ „Text und Bild im Vergilius Vaticanus“, in: *Göttingische Gelehrte Anzeigen* 244, 1992, S. 187-206.

⁹ Hier sei für alle Aspekte der Vergilrezeption in Geschichte, Kunst und Kultur bis in die Neuzeit ausdrücklich auf die *Enciclopedia Virgiliana*. 5 Bde Rom 1984-1991 hingewiesen.

Tafeln, die zumeist Reproduktionen älterer Vorlagen darstellen, ist allerdings entbehrlich, da sie nur zur Illustration der Kapitel B und D dienen, ohne für die Interpretation des Vergilus Vaticanus von Nutzen zu sein. Die Abbildungen der Seiten aus dem Codex selbst sind dagegen eher zu klein geraten und wären durch die Beigabe der alten Umzeichnungen der einzelnen Picturae für den Benutzer leichter lesbar.

MARTIN DENNERT
Freiburg

Wolfgang Kemp: Christliche Kunst. Ihre Anfänge. Ihre Strukturen. München: Schirmer/Mosel 1994; 307 S., 71 Abb., 16 Taf.; ISBN 3-88814-737-9; DM 98.-

Was ist christliche Kunst? Das 19. Jahrhundert hat diese Frage, die im Zentrum des hier zu besprechenden Buches von Wolfgang Kemp steht, mit dem Hinweis auf die Zeichenhaftigkeit der christlichen Kunst im Unterschied zur Abbildhaftigkeit der antik-paganen beantwortet: „Die griechische Kunst ist nach dem Fleische gebildet, die christliche nach dem Geiste“¹ – es stand Körper gegen Seele, Formenschönheit gegen Frömmigkeit. Dem 20. Jahrhundert war dies offenbar zu metaphysisch; man konterte einerseits mit „positiven“ Größen wie Raum- und Zeitstil (Strzygowski), charakterisierte nicht, sondern lokalisierte und datierte. Andererseits fand eine „Archäologisierung“ statt, indem die Kunst der frühen Christen zu einem Teilgebiet der Altertumswissenschaft erklärt wurde: „... die Christen *konnten* sich keiner anderen Kunst bedienen, als der einzigen, die es gab, das ist die der gleichzeitigen Antike. (...) Das Christliche an der altchristlichen Kunst liegt nicht im technisch und stilistisch Künstlerischen, sondern allein im Gegenständlichen“² – eine Auffassung, die im wesentlichen noch heute von einem Grossteil der Christlichen Archäologen geteilt wird³. Kemp hingegen stimmt der These, dass die christliche Kunst die Sprache der paganen übernommen und einzig einige Sonderzeichen eingeführt habe, nur in Hinblick auf das Vokabular zu (S. 16). Darüber hinaus traut er ihr aber durchaus eine eigene Syntax und eine eigene Grammatik zu: „eine Syntax, die festlegt, welche Elemente notwendig zu einer umfassenden Aussage gehören und welche Gesetze die Kombination und Positionierung regeln, und eine Grammatik, die lehrt, wie ein Element in der Kombination mit andern sich verhält, diese beeinflussend und von ihnen beeinflusst“ (S. 17). Mit christlicher Kunst meint Kemp nun aber nicht, wie dies aufgrund des Titels sowie der den Umschlag zierenden Mailänder Elfenbeindeckel

¹ Auguste Nicolas: *Etudes philosophiques sur le Christianisme*. 1843 ff. (zit. bei Kemp S. 10 sowie Anm. 4 auf S. 288).

² Ludwig von Sybel: *Die klassische Archäologie und die altchristliche Kunst*. Marburg 1906, S. 10 f. (zit. bei Kemp S. 13 und Anm. 9 auf S. 288).

³ Siehe zuletzt Guntram Koch: *Frühchristliche Kunst. Eine Einführung*. Stuttgart, Berlin, Köln 1995, S. 7.