

DIE ILLUSTRIRTEN VERGIL-HANDSCHRIFTEN DER SPÄTANTIKE

Das Colloquium, mit dem hier das Andenken Vergils gefeiert wird, ist nicht die erste Huldigung, die Mainz dem großen römischen Dichter darbringt, und so liegt es nahe, an den Anfang dieser Betrachtungen, die den Illustrationen der Werke Vergils gelten sollen, jene Vergil-Handschrift der Bibliotheca Vaticana zu stellen, die in die Jahre 1473/74 datiert ist und der spätgotischen Mainzer Buchmalerei zugeschrieben wird¹. Sie gehört zu den Codices Palatini der Vaticana, mit denen sie 1623 aus Heidelberg nach Rom gelangt ist. Den Inhalt bilden die Hauptwerke Vergils: die Eklogen, die Georgica und die Aeneis, und der Schmuck besteht aus reich ornamental ausgestatteten Initialen an den Anfängen der einzelnen Werke und Bücher, in denen kleine Bilder mit Illustrationen zu den betreffenden Abschnitten des Vergil-Textes erscheinen. So wird auf der ersten Seite der Georgica der Ackerbau dargestellt, die Landarbeit, die *bominumque boumque labores* (Georgica I, 118), denen diese Verse gelten und die durch den pflügenden Landmann mit seinen Rindern angezeigt werden² (Abb.1). Ähnlich sind die Anfänge der anderen Bücher der Georgica illustriert, das Anfangsbild des dritten etwa, in dem von der Viehzucht die Rede ist, zeigt Hirten mit ihren weidenden Tieren³, und zum 4. Buch enthält die Handschrift – dem Text folgend – ein Bild der Bienen⁴, ganz den Worten Vergils entsprechend, nach denen die Bienen am Wasser, an Weihern mit baumbestandenen Ufern anzusiedeln sind, „*mitten ins Wasser hinein, ob trägt es steht oder fortfließt, / wirf quer überhin Weidenzweig und kräftige Steine, / daß auf zahlreichen Stegen sie ruhn*“ (Georgica IV 25-27, übers. von J. Götte, Tusculum-Ausgabe). Eben dies ist hier, wie die kleine Miniatur zeigt, anschaulich dargestellt.

Doch so genau die Bilder der römischen Handschrift sich auch dem Inhalt der Verse anpassen, was sie vor uns erscheinen lassen, ist nicht die Welt Vergils, sondern die der Spätgotik. Die kleinen idyllischen Landschaften, die Hügel, Felder und Wiesen, die Gestalten der Bauern, der Hirten und der Herden sind so, wie wir sie aus den Werken der bildenden Kunst des ausgehenden 15. Jahrhunderts kennen.

Und so wie bei den Georgica ist es auch bei den anderen Teilen der Handschrift, den Eklogen und der Aeneis. Die Initiale zur ersten Ekloge zeigt Tityrus,

¹ Rom, Bibliotheca Vaticana, Pal. lat. 1632. – Vgl. J. Courcelle-Ladmirant, Les miniatures inédites d'un Virgile du XVe siècle conservé à la Bibliothèque Vaticane, in: Bulletin de l'Institut historique belge de Rome 25, 1949, 145-158. – A. Boeckler, Deutsche Buchmalerei der Gotik, Königstein i. T. 1959, 78, Abb. 66.

² Pal. lat. 1632, fol. 19 v.

³ Pal. lat. 1632, fol. 40 v, vgl. Courcelle, fig. 2, pl. II.

⁴ Pal. lat. 1632, fol. 51 v, vgl. Courcelle, fig. 1, pl. III.

den Rinderhirten, der, wie es der Text beschreibt, unter der breitästigen Buche ruht, und vor ihm steht – zum Aufbruch bereit – sein Gefährte Meliboeus, der Ziegenhirt⁵. Das Bild am Anfang des 6. Buches der Aeneis⁶, das die Begegnung des Aeneas mit der Cumäischen Sibylle und seinen Gang in die Unterwelt schildert, zeigt ihn mit dem goldenen Zweig in der Hand, der der Proserpina heilig ist und ihn auf dem Weg in die Unterwelt beschützen soll. Am Boden liegt der Leichnam des Misenus, dessen Tod die Seherin verkündet hatte und den Aeneas begraben mußte, ehe er sich auf den Weg begab. Auch diese beiden Bilder erzählen den Inhalt der antiken Dichtung in der Sprache des 15. Jahrhunderts, auch sie kleiden die Geschehnisse in die Formen der eigenen Zeit. Hirten und Helden tragen mittelalterliche Gewänder, und die klassischen Gefilde Vergils sind auch hier zu spätgotischen Landschaften geworden.

Die Mainzer Handschrift ist zur Zeit in der Vatikanischen Bibliothek in einer bedeutenden Ausstellung illustrierter Vergil-Ausgaben – Handschriften und Bücher – zu sehen, die dort unter dem Titel 'Virgilio illustrato nel Libro' zu Ehren Vergils veranstaltet worden ist und die einen umfassenden Überblick über die Vergil-Illustration von der Spätantike bis zum 19. Jahrhundert bietet, in einer Weise bietet, wie dies nur in der Vatikanischen Bibliothek möglich ist⁷.

Der Mainzer Codex bildet in der Ausstellung ein wichtiges und eindrucksvolles Glied in einer Gruppe von Werken, deren Illustrationen eine ganz bestimmte Art der bildlichen Vergil-Rezeption bieten, eben jene, der wir in den kleinen Initialbildern der Handschrift begegnen und die durch die Umsetzung der antiken Dichtung in das Gewand der eigenen Zeit charakterisiert wird. Es ist dies die typisch mittelalterliche Art der Vergil-Illustration, und Beispiele für sie lassen sich an vielen Orten finden, wie hier am Mittelrhein, so auch in Flandern, in Italien oder in Frankreich⁸. So verschieden diese Miniaturen im einzelnen sein mögen, sie zeigen alle dasselbe Verhältnis zwischen Inhalt und Form: die Übersetzung des antiken Textes in das zeitgenössische Gewand, in die eigene Sprache der Maler und Illustratoren. Die bedeutendste unter den älteren Handschriften mit Illustrationen dieser Art ist die berühmte *Eneide* der Berliner Staatsbibliothek aus dem frühen 13. Jahrhundert⁹. Der lange Zyklus ganzseitiger Bilder, den sie enthält und der zu den Cimelien der deutschen Buchmalerei gehört, erzählt die Heldentaten der Trojaner als zeitgenössisches Ritterepos: Figuren, Kostüme, Rüstungen und Waffen bis zu den Wappen auf den Schilden der Kämpfenden spiegeln die höfische Welt der

⁵ Pal. lat. 1632, fol. 3 r, vgl. Courcelle, fig. 1, pl. II.

⁶ Pal. lat. 1632, fol. 140 r, vgl. Courcelle, fig. 1, pl. VII.

⁷ Virgilio illustrato nel Libro (secc. IV-XIX), Itinerario, Città del Vaticano 1981.

⁸ S. Virgilio illustrato nel Libro, 16-18, Nr. 113-125. Vgl. auch unten Anm. 26.

⁹ Berlin, Staatsbibliothek, Preuss. Kulturbesitz, Ms. germ. fol. 282. Vgl. Heinrich von Veldeke, *Eneide*, Die Bilder der Berliner Handschrift, bearb. v. A. Boeckler, Leipzig 1939 (im folgenden: Boeckler). – Zimelien. Abendländische Handschriften des Mittelalters aus den Sammlungen der Stiftung Preuss. Kulturbesitz, Ausstellung Berlin 1975-1976, Nr. 89, S. 137. – Die Zeit der Staufer, Ausstellung Stuttgart 1977, Katalog I, Nr. 369, S. 260-261.

Stauferzeit. Gastmähler, wie sie Dido und Aeneas bereitet sind¹⁰, Jagdszenen, wie die Darstellung des Askanius, der den zahmen Hirsch der Silvia tötet¹¹, Kämpfe zu Wasser und zu Lande¹² – alles das ist 13. Jahrhundert und wird mit einer Darstellungskraft erzählt, die in der Szenenfolge, die den Tod der Dido schildert¹³, besonders wirkungsvoll in Erscheinung tritt, von den bewegten, dramatischen Darstellungen des Selbstmords bis zu der stillen, verhaltenen Trauer des Begräbnisses.

Man könnte einwenden, daß es sich hier, bei der Berliner Handschrift, nicht um Illustrationen des Vergilschen Textes selbst handelt, daß nicht das *antike* Epos den Inhalt der Handschrift bildet. Dies ist vielmehr die *Eneide* des Heinrich von Veldeke, die selbst schon den Stoff der antiken Dichtung ins Mittelhochdeutsche überträgt, ihn in mittelhochdeutschen Versen nacherzählt. Wie nahe aber gerade die *Bilder* dem Inhalt des antiken Originals stehen, zeigt die schon von Boeckler¹⁴ vermerkte Tatsache, daß die Berliner Handschrift eine Darstellung der dem scheidenden Aeneas nachblickenden Dido enthält, die im mittelhochdeutschen Text gar nicht vorkommt, wohl aber bei Vergil. Zwar erscheint sie dort in etwas anderer Form, da Dido die Abfahrt der trojanischen Schiffe erst bemerkt, als sie sich bereits auf hoher See befinden, aber der antike Text könnte doch die Anregung zu der Miniatur gegeben haben. Dennoch begegnen wir auch hier, in der *Eneide*, ebenso wie schon in der spätgotischen Handschrift der Vaticana, einer Darstellung der antiken Gestalten, die den fernen Geschehnissen ihre *eigenen* Lebensformen aufprägt, sich ihrer eigenen Wirklichkeit bedient, wenn Trojaner und Latiner im Bilde erscheinen.

Dabei ist keineswegs anzunehmen, daß sich die mittelalterlichen Illustratoren und Betrachter des Abstandes, der sie von den Ereignissen der Aeneis trennte, nicht bewußt gewesen wären. Aber er bedeutete offenbar nichts für die Bilder, die sie schufen – sei es, daß sie nur in ihrer eigenen Vorstellungswelt lebten, sei es, daß es ihnen selbstverständlich erschien, das Ferne und Fremde in das Eigene zu übertragen, sei es aber auch, daß ihnen keine andere Vorstellungswelt zur Verfügung stand. Jedenfalls ist es ein charakteristisch mittelalterliches Verhalten, dem wir hier begegnen. Wir finden es auch bei den Illustrationen anderer Werke, so etwa bei denen des spätantiken Alexanderromans, wo eine der ältesten und bedeutendsten Kopien, die süditalienische, aus dem Umkreis Friedrichs II. stammende Leipziger Handschrift¹⁵, den klassischen Helden und seine Krieger in Ritter des 13. Jahrhunderts verwandelt.

Ein ganz anderes Bild bietet dagegen die Frühzeit des Mittelalters. Im 9. Jahrhundert, im karolingischen Bereich, finden sich Beispiele einer sehr verschiedenen

¹⁰ fol. IX v; Boeckler, Taf. 10.

¹¹ fol. XXXII r; Boeckler, Taf. 39.

¹² fol. XLVI r-LIII r, LVIII v-LXI r; Boeckler, Taf. 55-63, 72-75.

¹³ fol. XVII v-XIX r; Boeckler, Taf. 22-23.

¹⁴ Boeckler, 20.

¹⁵ Leipzig, Universitätsbibliothek, Rep. II, 4^o, 143. Vgl. Die Zeit der Staufer, Ausstellung Stuttgart 1977, Katalog I, Nr. 827, 660-661.

Art von Vergil-Illustrationen. Zwar ist es keine Handschrift, die sie uns überliefert, sondern ein Werk der Elfenbeinkunst: das berühmte Flabellum von Tournus aus der Mitte des 9. Jahrhunderts, das sich heute im Bargello in Florenz befindet¹⁶. Der Elfenbeinbehälter, in dem der nach der Inschrift zweifellos für den liturgischen Gebrauch bestimmte, bemalte Pergamentfächer zusammengefaltet untergebracht werden kann, zeigt unter den ornamentalen und figürlichen Reliefs, mit denen die Seiten verziert sind, sechs Szenen aus den Eklogen Vergils (Abb. 2), während die beiden anderen Seiten – die Schmalseiten – ebenso wie der lange Elfenbeingriff antike Rankenmotive aufweisen. Die Wahl dieser Themen als Schmuck eines liturgischen Gerätes verlangt naturgemäß nach einer Erklärung, die sich aber angesichts der Bedeutung, die Vergil in der christlichen Welt zugewiesen wurde, leicht finden läßt, von der allgemeinen Rolle der Hirtengestalt in der christlichen Vorstellungswelt bis zu der christologischen Interpretation der 4. Ekloge als messianische Verheißung. Der antike Charakter der Reliefs ist evident und erweist das Flabellum als Werk der karolingischen Renaissance, der die Erneuerung antiker Tradition Aufgabe und Ziel war.

Daß es sich bei den jeweils zu dritt untereinander angeordneten Szenen tatsächlich um Illustrationen zu den Eklogen handelt, ist offenkundig, auch wenn nicht alle Reliefs des Flabellums gleich sicher zu identifizieren sind¹⁷. Völlig eindeutig ist das erste Feld links oben mit den beiden Hirten als Illustration der 1. Ekloge zu bestimmen: Tityrus sitzt inmitten seiner Rinder im Schatten der Buche, sein Preislied auf Amaryllis auf der Flöte spielend, Meliboeus erscheint vor ihm mit seiner Ziegenherde, mit der einen Hand das Horn einer Ziege ergreifend, mit der wohl die kranke gemeint ist, von der er spricht. Das zweite Relief gehört zur 10. Ekloge und stellt das Gespräch zwischen dem Gott Pan und dem Jüngling Gallus dar, der in Arkadien um Lycoris trauert. Die „plattnasigen Ziegen“ des Textes fehlen nicht, und der Hund ist als Hinweis auf die Jagd, die Gallus betreibt, angesehen worden. Die dritte, untere Szene schließlich gehört zur 2. Ekloge und stellt Corydon, den einsamen Hirten, dar, der um Alexis klagt. Von den drei Szenen des anderen Streifens ist die unterste als Illustration zur 3. Ekloge bestimmt worden. Mit den beiden Flötenspielern zu Seiten der auf ihren Stab gelehnten Mittelfigur stellt sie den musikalischen Wettkampf zwischen Menalcas und Damoetas dar, vor dem als Schiedsrichter fungierenden Palaemon. Die mittlere Szene ist mit der 8. wie mit der 5. Ekloge in Zusammenhang gebracht worden¹⁸. Überzeugender ist die 5., als Darstellung der beiden Schäfer Menalcas und Mopsus, die ihr Klagelied um den toten Daphnis singen. Denn links steht eine charakteristische Klagefigur mit erhobenen Armen,

¹⁶ A. Goldschmidt, *Die Elfenbeinskulpturen aus der Zeit der karolingischen und sächsischen Kaiser*, I, Berlin 1914, Nr. 155, 74-76 (im folgenden: Goldschmidt). – L. Eitner, *The Flabellum of Tournus*. *The Art Bulletin Supplement* I. New York 1944 (im folgenden: Eitner). – D. Gaborit-Chopin, *Ivoires du Moyen Age*, Fribourg 1978, 56-57, 188, Nr. 66-69.

¹⁷ Goldschmidt, 75. – Eitner, 17-21.

¹⁸ Goldschmidt, 75, bringt sie mit der 8. Ekloge zusammen als Darstellung der beiden Schäfer Damon und Alpheisiboeus; Eitner, 20, verweist auf die 5. Ekloge.

und die rechte könnte Menalcas sein, der den Mopsus auffordert, als erster zu singen. Schwieriger ist die Erklärung der oberen Szene, einer zeremoniellen Versammlung um eine thronende Mittelfigur, die offenbar von einer stehenden Gestalt mit erhobener Hand angedredet wird. Es ist stets vermutet worden, daß es sich um eine Deklamationsszene handelt und daß in der stehenden Figur Vergil selbst dargestellt ist¹⁹. Dabei ist speziell an die 4. Ekloge mit ihrer großen messianischen Verheißung des Goldenen Zeitalters – sei es heidnisch oder christlich verstanden – gedacht worden, doch liegt es näher, hier das Einleitungsbild zu der ganzen Szenenfolge zu sehen, das den Autor vor dem Kaiser zeigt.

Was die Vergil-Szenen dieser sechs karolingischen Reliefs grundsätzlich von den Bildern der beiden Handschriften aus dem 13. und 15. Jahrhundert, dem Mainzer Vergil und der Berliner *Eneide*, unterscheidet, ist die Tatsache, daß hier die Darstellungen in ihrer äußeren Form dem Text entsprechen, daß es sich um Bilder der antiken Welt handelt, um antike Hirten und Landschaften, die in antikischen Formen dargestellt werden. Hier wird nicht eine fremde Welt in die eigene Sprache übersetzt, sondern auch in den Bildern wird die Sprache der Antike gesprochen. So tritt der Renaissance-Charakter der karolingischen Kunst eindrucksvoll und überzeugend in Erscheinung, ein Beispiel für die Wiedergeburt der 'Aurea Roma', wie sie anschaulicher kaum verwirklicht werden konnte.

Die Vergil-Szenen des Flabellums stehen allein in der karolingischen Elfenbeinkunst, und auch unter den karolingischen Handschriften ist uns kein Werk überliefert, das sich ihnen an die Seite stellen ließe. Daß es aber illustrierte Vergil-Handschriften in karolingischer Zeit gegeben hat, liegt nahe und wäre auch dann anzunehmen, wenn nicht ein glücklicher Fund uns jetzt den Beweis für diese Annahme gebracht hätte. Zwar ist es sozusagen nur noch eine Spur, ein Abglanz, der uns überliefert ist, aber er reicht aus als Beleg für einen illustrierten Vergil-Codex. Es handelt sich um ein abgeschabtes Blatt in einer westfränkischen Handschrift aus dem 3. Viertel des 9. Jahrhunderts, das Bernhard Bischoff in der Handschrift lat. 8093 der Bibliothèque Nationale in Paris²⁰ entdeckt hat (Abb. 3). Es zeigt – fast nur noch in den Umrissen wahrnehmbar – die Reste von zwei übereinanderliegenden Szenen: oben links eine sitzende Gestalt, vor der eine zweite steht, unten ebenfalls zwei Figuren, die linke unter einem Baum sitzend, die rechte auf einen langen Stab gelehnt – in Form und Gewand antikische Figuren, wie auch der Baum im unteren Teil das klassische Vorbild erkennen läßt.

Die Erklärung der oberen Szene bieten die neben dem Kopf der linken Figur erkennbaren Buchstaben, die sich als *Octavianus* lesen lassen. So ist hier Augustus dargestellt, und die stehende Gestalt ist, wenn es sich wegen des offenbar kurzen

¹⁹ Goldschmidt, 75; Eitner, 20.

²⁰ Es handelt sich um einen Sammelband, der auf fol. 48-67 Vergiliana Minora enthält. Die Angaben zu der Handschrift verdanke ich Bernhard Bischoff. S. demnächst auf Grund der Angaben Bernhard Bischoffs den Katalog der vatikanischen Ausstellung 'Virgilio Illustrato' (in Bearbeitung).

Gewandes nicht um Vergil handeln kann, wohl als die des Tityrus zu verstehen, der – wie es die 1. Ekloge schildert – von Augustus die Gnade erwirkt, in der Heimat bleiben zu dürfen. Die untere Szene stellt die wohlbekannte Illustration zur 1. Ekloge mit dem unter der Buche sitzenden Tityrus und dem vor ihm stehenden Meliboeus dar²¹. Das Einzelblatt, auf dessen Verso sich die Zeichnung befindet und das heute an eine vorangehende Lage geheftet ist, war demnach das erste Blatt einer verlorenen Abschrift der Eklogen, wie auch der Titel auf dem unteren Teil der Recto-Seite des Blattes angibt: *Incipit carmen Bucolica*.

Entscheidend ist, daß auch in diesen zerstörten Zeichnungen, wie schon in den Elfenbeinreliefs des Flabellums, der antikisierende Charakter der Darstellungen offenkundig ist, so daß wir berechtigt sind, in dieser Übereinstimmung zwischen Inhalt und Form ein Charakteristikum der karolingischen Vergil-Illustrationen zu sehen, die sich damit grundlegend von denen der späteren Zeit unterscheiden. Und wie dort – etwa im 13. Jahrhundert – durch andere zeitgenössische Handschriften (wie den Leipziger Alexanderroman) bestätigt wurde, daß die Darstellung antiker Gestalten und Geschehnisse im Gewand der mittelalterlichen Gegenwart kennzeichnend für die Epoche ist, so können zahlreiche karolingische Handschriften belegen, daß im 9. Jahrhundert bei der Illustration antiker Inhalte auch in den Bildern die klassische Sprache gesprochen wird. Es sei nur an die Miniaturen der vielen astronomischen Zyklen²², an die Traktate der römischen Agrimensoren²³ oder an die Terenz-Codices²⁴ erinnert, die zumeist so um die Erhaltung des antiken Charakters ihrer Vorlagen bemüht sind, daß es möglich ist, die Zeit zu bestimmen, in der diese entstanden.

Die wichtigste Frage, die sich aus dem Gegensatz zwischen den frühmittelalterlichen, vor allem den karolingischen Vergil-Illustrationen und denen der späteren Jahrhunderte des Mittelalters ergibt, ist die nach dem Grund für diesen Unterschied. Es ist klar, daß Verbindungen, die von der Karolingerzeit aus die Antike hatten erreichen können, abgerissen waren. Es gab gewiß viele Faktoren, die dies bewirkt haben mögen in einem Prozeß, in dem Kennen und Können und Wollen miteinander verflochten sind. Es sei in diesem Zusammenhang an die aus dem 10. Jahrhundert stammende Vergil-Handschrift in Neapel erinnert, deren Illustrationen zwar noch Reste antiker Motive zeigen, diese aber völlig in den eigentümlichen

²¹ Die Erklärung der oberen Szene als Darstellung des Hirten Tityrus vor Octavian (ecl. 1, 19-45) ist Antonie Wlosok zu verdanken; s. dazu oben S. 7 und demnächst „Wolfenbütteler Forschungen“ (1983).

²² Vgl. etwa W. Koehler, Die karolingischen Miniaturen III, Zweiter Teil: Metzger Handschriften, Berlin 1960, Taf. 53-60. – W. Koehler – F. Mütterich, Die karolingischen Miniaturen IV. Zweiter Teil – Einzelhandschriften aus Lotharingen, Berlin 1971, Taf. 64-74, 75-96.

²³ F. Mütterich, Der karolingische Agrimensoren-Codex in Rom, in: Aachener Kunstblätter 45, 1974, 59-74.

²⁴ W. Koehler – F. Mütterich (oben Anm. 22), Taf. 28-61.

südtalienischen Initialstil einbeziehen²⁵. Es ist zu erwarten, daß die Erfassung der illustrierten Vergil-Handschriften aus der Zeit vom 10. bis zum 15. Jahrhundert, die von Pierre und Jeanne Courcelle angelegt worden ist und die noch in diesem Jahr erscheinen soll, hier neue Einsichten ermöglichen wird²⁶.

Wenn die Karolinger mit ihren Vergil-Bildern auf diese Weise einerseits im Gegensatz zu denen der folgenden Jahrhunderte des Mittelalters stehen, so stellen sie sich damit jedoch andererseits an die Seite der nachmittelalterlichen Vergil-Illustrationen, der Vergil-Ausgaben jener Jahrhunderte, die vom Geist der italienischen Renaissance geprägt waren und für die die klassische Kunst der Antike Maßstab und Richtschnur war. Die Vergil-Ausgaben, die nun erscheinen, sind keine Handschriften mehr, sondern Bücher, und als ihre Ausstattung dienen Stiche, die im Auftrage von Humanisten und Gelehrten, von Cassiano del Pozzo und Camillo Massimi bis zu Angelo Mai und Seroux d'Agincourt, entstanden sind. Diese Bände und die Zeichnungen und Stiche, die ihren Illustrationen zugrunde liegen, bilden einen umfangreichen und interessanten Bestandteil der Vatikanischen Ausstellung²⁷. Es sind berühmte Bilder, die in diesen Ausgaben erscheinen, berühmt aber nicht um ihrer selbst willen, sondern wegen der Vorbilder, die sie wiedergeben, der antiken Originale, die ihnen zugrundeliegen und die uns in diesem Falle – in diesem seltenen Glücksfalle – erhalten sind – anders als bei den beiden Werken des 9. Jahrhunderts, wo man die antiken Vorbilder zwar noch erschließen, aber nicht mehr nachweisen kann. Die römische Ausstellung zeigt beides nebeneinander – Original und Kopie, sie kann sie nebeneinander zeigen, weil humanistischer Sammlergeist der Vatikanischen Bibliothek die beiden einzigen illustrierten Vergil-Codices, die uns aus der Antike überliefert sind, beschert hat: den *Vergilius Vaticanus*²⁸ und den *Vergilius*

²⁵ Neapel, Bibl. Nazionale Cod. lat. 6; vgl. P. Courcelle, *La tradition antique dans les miniatures inédites d'un Virgile de Naples*, in: *Mélanges d'archéologie et d'histoire* 56, 1939, 249-279. – H. Belting, *Studien zur Beneventanischen Malerei*, Wiesbaden 1968, 137-143, Abb. 163, 166-175.

²⁶ P. et J. Courcelle, *Iconographie de l'Énéide, Xe-XVe Siècle* (im Druck).

²⁷ Vgl. die Angaben der einzelnen Werke im Katalog der Vatikanischen Ausstellung 'Virgilio Illustrato' (oben Anm. 7).

²⁸ Rom, Biblioteca Vaticana, Vat. lat. 3225. *Fragmenta et picturae Vergiliana codicis Vaticani 3225, Codices e Vaticanis selecti* 1, 3. Auflage, Rom 1945. – J. de Wit, *Die Miniaturen des Vergilius Vaticanus*, Amsterdam 1959, 10-11 (im folgenden de Wit). – H. Buchthal, *A note on the miniatures of the Vatican Vergil Manuscript*, in: *Mélanges Eugène Tisserant, Studi e Testi* 236, 167-171. – Jetzt: Vollständige Faksimile-Ausgabe des Codex Vat. lat. 3225 aus dem Besitz der Biblioteca Apostolica Vaticana, *Codices e Vaticanis selecti XL*, Graz 1980. Die soeben erschienene Faksimile-Ausgabe bietet nunmehr auch eine farbige Wiedergabe des Ganzen. Bei der Betrachtung des Bandes ist nicht zu vergessen, daß wir nicht – wie es dort erscheinen könnte – die fortlaufende Folge der Pergamentseiten der ursprünglichen Handschrift besitzen, sondern nur noch mehr oder weniger eng zusammenhängende Einzelblätter, deren Studium nunmehr aber in allen Einzelheiten in entscheidender Weise erleichtert worden ist. Sowohl der Charakter des originalen Werkes wie die Unterschiede in den Seiten treten anschaulich in Erscheinung, und es ist zu wünschen, daß der von David H. Wright vorbereitete und von der Forschung dringend erwartete Kommentarband auch bald vorgelegt wird.

Romanus²⁹, beides Fragmente, so daß die späteren Ausgaben Illustrationen aus beiden nebeneinander verwenden.

Die Bilder dieser beiden Handschriften haben, seit Begeisterung für die Antike sie der Vergessenheit entriß, im Zentrum wissenschaftlicher und künstlerischer Interessen gestanden. Einer der ersten, die den Vergilius Vaticanus studierten, war Raphael, dessen berühmte Skizze des Laokoonbildes uns in einem Stich Marco Dentés³⁰ überliefert ist, während der Uffizien-Zeichnung der Pest, die von Marcantonio nachgestochen wurde³¹, ein Bild aus dem 3. Buche der Aeneis zugrundeliegt, das den Traum des Aeneas darstellt, in dem ihm die Penaten erscheinen.

Angesichts der überragenden Bedeutung der beiden Handschriften ist ihre Geschichte von besonderem Interesse, der Weg, den sie gegangen sind, bis sie in die Vatikanische Bibliothek gelangten, und der von der neueren Forschung in wichtigen Teilen weiter erhellt worden ist. Zuerst kam der Vergilius Romanus, der schon in den Katalogen des 15. Jahrhunderts erscheint³² und von dem wir wissen, daß er sich vorher im Kloster Saint-Denis befand, wo er schon im 9. Jahrhundert nachzuweisen ist und wohin er – wie auf Grund der Forschungen Bernhard Bischoffs jetzt angenommen werden darf – aus der Bibliothek Karls des Großen gekommen sein mag³³. Der Vergilius Vaticanus, der am Ende des 16. Jahrhunderts von der Vaticana erworben wurde, läßt sich zunächst in die Bibliothek des berühmten Humanisten Pietro Bembo zurückverfolgen, vorher soll er in Neapel gewesen sein³⁴. Sicher aber finden wir auch ihn in karolingischer Zeit wieder, und zwar auf Grund von Einträgen aus dem 2. Viertel des 9. Jahrhunderts, deren Schrift Bernhard Bischoff der Loiregegend zuwies und die neuerdings David Wright für Tours selbst in Anspruch genommen hat³⁵. So lagen beide Codices wahrscheinlich jahrhundertlang in französischen Klosterbibliotheken, nicht allzuweit voneinander entfernt.

Für uns sind die beiden Handschriften kostbares Erbe der Spätantike. Sie bestimmen unser Bild von der antiken Vergil-Illustration, ja sie bestimmen in entscheidenden Zügen unser Bild von der spätantiken Kunst. An großen Wendepunkten

²⁹ Rom, Biblioteca Vaticana, Vat. lat. 3867. S. die Ausgabe *Picturae ornamenta ... Codicis Vaticani latini 3867 qui codex Vergilii Romanus audit*, *Codices e Vaticanis selecti* 2, Rom 1902. – E. Rosenthal, *The illuminations of the Vergilius Romanus (Codex Vat. lat. 3867)*, Zürich 1972. – Chr. Eggenberger, *Die Miniaturen des Vergilius Romanus*, *Cod. Vat. lat. 3867*, in: *Byzantinische Zeitschrift* 70, 1977, 58-90 (im folgenden Eggenberger, *Byz. Zs.*).

³⁰ A. Bartsch, *Le Peintre graveur*. 2. Aufl. Leipzig 1867, Bd. 14, 195, Nr. 243; *The Illustrated Bartsch*, Bd. 26, New York 1978, 240 (B. 243).

³¹ Bartsch, *Peintre graveur* (oben Anm. 30), 314, Nr. 417; *Illustrated Bartsch* (oben Anm. 30), Bd. 27, 105 (B. 417).

³² Zur Geschichte der Handschrift s. *Codices e Vaticanis selecti* 2 (oben Anm. 29), praefatio IV-VI.

³³ B. Bischoff, *Die Hofbibliothek Karls des Großen*, in: *Karl der Große, Lebenswerk und Nachleben II*, Düsseldorf 1965, S. 46, 61.

³⁴ Zur Geschichte der Handschrift s. *Codices e Vaticanis selecti* 1 (oben Anm. 28), praefatio.

³⁵ D.H. Wright, *The Medieval Home of the Vatican Vergil and its Significance*. Vortrag New York Februar 1982; demnächst der Kommentar von D.H. Wright zur Faksimile-Ausgabe des Vergilius Vaticanus, s. oben Anm. 28.

der Geschichte entstanden, sind sie – jede auf ihre Art und an ihrem Platz – Zeuge für die Wandlungen, die den Ausgang der Antike bestimmen und begleiten, zugleich aber auch für die Kräfte, denen die neue Welt des heraufsteigenden Mittelalters entscheidende Impulse verdankt. Diese historische Rolle und Stellung der beiden vatikanischen Handschriften ist es, der heute das besondere Interesse der Forschung gilt.

Beide Handschriften sind so berühmt und bekannt und ihre stilistische Eigenart und Verschiedenartigkeit so evident, daß wir uns die allgemeinen Fakten nur kurz zu vergegenwärtigen haben.

Die ältere, der *Vergilius Vaticanus*, ist ein Fragment, dessen 50 Miniaturen – 9 zu den *Georgica* und 41 zur *Aeneis* – den Rest eines etwa fünfmal so großen Originalbestandes darstellen, der sich aus der Anlage der Handschrift errechnen läßt³⁶. In diesen Blättern aber tritt der Charakter des Werkes in allen seinen Zügen noch deutlich in Erscheinung, ebenso wie die schweren Beschädigungen sichtbar sind, die die noch vorhandenen Seiten erlitten haben – Spuren der Jahrhunderte, die über sie hinweggegangen sind. Der Text nimmt auf die einzufügenden Illustrationen Rücksicht und bricht stets ab, wenn die Miniatur dies erfordert. So begleiten die Bilder den Text in seiner Abfolge, immer dort eingesetzt, wo die betreffende Szene geschildert wird, so daß Text und Illustration im engsten Zusammenhang zueinander stehen. Die klassische *Capitalis Rustica* der Schrift entspricht dem klassischen Charakter der gerahmten Bilder mit ihren illusionistisch räumlichen Hintergründen, in denen die lebendigen, beweglichen und doch zugleich würdevoll verhaltenen Figuren agieren. Fast skizzenhaft impressionistisch gemalte, bewegte Szenen, wie die Eroberung Trojas durch die aus dem Pferd entweichenden Griechen³⁷, erscheinen neben zeremoniell und feierlich wirkenden Bildern wie der Versammlung der Trojaner (Abb. 4b)³⁸, deren Komposition an Darstellungen der Kaiserrepräsentation erinnert. Die luminöse Farbigkeit, die das Ganze erfüllt, wird gesteigert durch die feinen Goldhöhungen, zarte Linien, die eines der charakteristischen Stilmittel dieser Malerei sind. Auch wenn Unterschiede in der Bilderfolge sie als Werk verschiedener Hände zu erkennen geben³⁹, ist die Einheit des Stiles und der Stilmittel evident.

Es hat wenig Diskussion um die Herkunft und Entstehungszeit des *Vergilius Vaticanus* gegeben. Heute besteht Einmütigkeit darüber, daß er um 400 bzw. am Anfang des 5. Jahrhunderts, in Rom entstanden ist⁴⁰, in einem künstlerischen Ambiente, aus dem uns auch noch ein anderes, etwas älteres Werk überliefert ist, die *Quedlinburger Itala-Fragmente*⁴¹. In diesen wenigen Blättern aus dem Buch der

³⁶ Rekonstruktion von P. de Nolhac, *Le Vergile du Vatican et ses peintures*, in: *Notices et extraits des manuscrits de la Bibliothèque Nationale et autres bibliothèques* 35, 1897, 721-782.

³⁷ Pictura 14.

³⁸ Pictura 49.

³⁹ de Wit (oben Anm. 28) 179-191.

⁴⁰ de Wit, S. 151-157. – S. zuletzt *Age of Spirituality*, Ausstellung New York 1978, S. 227, Nr. 203; S. 247, Nr. 224.

⁴¹ Ebdt. S. 473-474, Nr. 424. – Zur Handschrift s. H. Degering – A. Boeckler, *Die Quedlinburger Italafragmente*, Cassiodor Gesellschaft I, Berlin 1932.

Könige mit ihren ganzseitigen, aus kleinen Einzelfeldern zusammengesetzten Bildern finden wir die stilistischen Eigenschaften wieder, die den Vergilius Vaticanus auszeichnen, von den atmosphärischen Bildgründen bis zu den lebendigen kleinen Figuren.

Um so geteilter sind die Meinungen, was die zweite der beiden vatikanischen Vergil-Handschriften betrifft, den Vergilius Romanus, dem dieser Name schon 1542 im Hinblick auf sein vermutetes hohes Alter beigelegt wurde⁴². Zwar sind die Diskussionen um die Entstehungszeit der Handschrift heute wohl mehr und mehr, wenn auch immer noch nicht ganz ohne Widerspruch, mit einem Ansatz in das späte 5. Jahrhundert bzw. die Zeit um 500 zur Ruhe gekommen – aber die Frage der Lokalisierung ist immer noch offen und umstritten. Doch sind auch hier beträchtliche Fortschritte gemacht worden, wenn man bedenkt, daß die von Gallien bis nach Syrien reichenden Lokalisierungsvorschläge heute ernsthaft wohl kaum noch über Italien hinausgehen und die Meinungen nur noch zwischen Rom und Oberitalien schwanken⁴³. In der Geschichte dieser Lokalisierungsvorschläge kommt die ganze Ratlosigkeit zum Ausdruck, die die Forschung vor diesem einzigartigen Werk empfand, vor allem da die Lokalisierungsfrage eng mit dem Problem der Qualität der Bilder verbunden wurde. Denn während die hervorragende Capitalis Rustica der Schriftseiten über alle Kritik erhaben ist, sind die für klassisch geschulte Augen – vor allem bei einer Frühdatierung der Handschrift – befremdlich wirkenden Miniaturen als Erzeugnisse provinzieller Werkstätten aus den Grenzländern des Reiches, aus Gallien oder sogar aus dem Osten, angesehen worden. Mit der Datierung in die Spätzeit des 5. Jahrhunderts hat sich die Fragestellung verschoben; gewiß sind es auch Qualitätsunterschiede, die die Bilder des Vergilius Romanus von denen des Vaticanus unterscheiden, vor allem aber sind es Stilunterschiede, die die beiden Codices voneinander trennen. Schon die *Anlage* des Vergilius Romanus ist anders als die des Vergilius Vaticanus. Er besteht heute aus 309 Einzelblättern, die das monumentale, fast quadratische Format von 338x329 mm aufweisen und 19 Miniaturen von ursprünglich 42 überliefern, die sich auf die Eklogen, die Georgica und die Aeneis verteilen⁴⁴. Während indessen bei den Eklogen die Miniatur jeweils in den Text eingefügt wird, wie es beim Vergilius Vaticanus der Fall ist, stehen in den Georgica und der Aeneis alle Miniaturen am Anfang der einzelnen Bücher auf eigenen Seiten, so daß jedes Buch ursprünglich durch zwei ganzseitige, einander gegenüberliegende und auf einem eigenen Blatt angebrachte Miniaturen eingeleitet wurde, Titelseiten somit, die sich gegen den anschließend durchlaufenden Text klar absetzen. In den Miniaturen zu den Eklogen tritt eine andere Besonderheit der Anlage

⁴² Chr. Eggenberger, Eine spätantike Vergilhandschrift, Die Miniaturen des Vergilius Romanus, in: Sandoz Bulletin 29, 1973, 22 (im folgenden: Eggenberger, Vergil).

⁴³ Einen Überblick über die Forschungsgeschichte bietet A. Carandini, Per riprendere lo studio del 'Codex Romanus' di Virgilio. (Vat. lat. 3867), in: Tardo Antico e alto Medioevo, La forma artistica nel passaggio dell' Antichità al Medioevo, Accademia Nazionale dei Lincei CCCLXV, 1968, 329-348, sowie neuerdings Eggenberger, Byz. Zs., 58-62.

⁴⁴ S. die Rekonstruktion bei Eggenberger, Byz. Zs., 88-89.

zutage: überall dort, wo der Dichter selbst als Sprecher erscheint, d. h. in der 2., 4., 6., 8. und 10. Ekloge, wird ein Autorenbild an den Anfang gestellt, während bei den übrigen Gedichten, in denen die Hirten handelnd und redend auftreten, entsprechende Szenen dargestellt sind⁴⁵. Einzelheiten wie diese sind wichtig und von Interesse, nicht nur weil sie die Handschrift charakterisieren und sie von dem Vergilius Vaticanus unterscheiden, sondern auch, weil sie dazu beitragen können, ihre Stellung zu klären und die Probleme zu verstehen, die mit den Miniaturen selbst verbunden sind.

Alle Bilder, mit Ausnahme der ersten Miniatur zu den Eklogen, weisen einen sehr eigenartigen, fest ausgeprägten Stil auf, der von dem des Vergilius Vaticanus grundlegend verschieden ist. Noch heute kann auf die Formulierungen, mit denen vor nunmehr 50 Jahren Albert Boeckler diese Unterschiede zwischen den beiden Handschriften charakterisiert hat, verwiesen werden⁴⁶. Die wichtigsten sind die Aufgabe räumlicher Vorstellungen, atmosphärischer, farbig abgestufter Hintergründe zugunsten einfarbiger durchgehender, gleichmäßig mit Menschen und Tieren gefüllter Bildflächen. So bietet die Hirtenszene des 3. Buches der *Georgica* (Abb. 5) keine Bildeinheit im Sinne der Miniaturen des Vergilius Vaticanus, sondern Zusammenstellungen isolierter Einzelmotive; der Charakter der Bilder ist zum Ornamentalen gewandelt, wie es besonders anschaulich in den wie in einem Streumuster über den Grund verteilten Blumen und Blättern des Hirtenbildes zum Ausdruck kommt. Anstelle der lebendigen, freien Gestalten findet sich die Eingrenzung der Personen in enge Rahmen, die es den schweren, aber merkwürdig körperlosen Gestalten oft nicht mehr erlauben, sich zu bewegen, wie Dido und Aeneas in der Enge der Höhle⁴⁷ (Abb. 6) oder die Autoren in ihren schmalen Bildfeldern⁴⁸. Alles dies sind Züge, die auf Abstraktion, Linearität, Flächigkeit hinzielen, zugleich aber eine Symmetrie und Tektonik der Komposition einschließen, die zuweilen, wie auf den großen Doppelseiten mit der Götterversammlung vor dem 10. Buch der *Aeneis*⁴⁹, großartig monumentale Wirkungen erreichen kann, während der eindringliche Blick der starren Augen Ausdruckswerte schafft, die den Miniaturen ein seltsames Leben verleihen. Daß die in den Einzelheiten, in der Zeichnung der Figuren mit ihren oft steifen Bewegungen, in der Malweise mit ihrer flächenhaften Kolorierung festzustellenden Schwerfälligkeiten und Ungeschicklichkeiten als provinziell und rustikal bezeichnet worden sind, kann nicht verwundern. Dem ist aber entgegenzuhalten, daß nicht nur Format und Ausstattung die Handschrift deutlich als ausgesprochenes Luxusexemplar zu erkennen geben, sondern daß auch die hervorragende Qualität des Pergaments wie der Schrift, die sorgfältige, wohl berechnete Anlage der Handschrift nur aus einem hochstehenden Scriptorium hervorgegangen sein können. Wenn dieses in

⁴⁵ Erhalten sind drei Autorenporträts zu den Eklogen 2, 4, 6, und vier Hirtenszenen zu den Eklogen 1, 3, 5, 7, vgl. Eggenberger, *Byz. Zs.*, 68.

⁴⁶ A. Boeckler, *Itala*, S. 165-182.

⁴⁷ Miniatur XV, fol. 106r; farbige Abbildung bei Eggenberger, *Vergil*, 33.

⁴⁸ Miniatur II (fol. 3v), IV (fol. 9r), VI (fol. 14r); farbige Abb. bei Eggenberger, *Vergil*, 24.

⁴⁹ Miniatur XVIII-XIX (fol. 234v-235r); farbige Abb. bei Eggenberger, *Vergil*, 36-37.

einer jener Werkstätten zu suchen ist, die sich mit der Herstellung und dem Verkauf von Luxushandschriften befaßten, setzt es aber auch eine Umgebung voraus, in der sich entsprechende Abnehmer finden. Damit scheiden Provinzgegenden von vornherein aus. Wie weit Verona, auf das neuerdings wieder hingewiesen wurde, neben Rom und Ravenna in Frage kommt, sei dahingestellt⁵⁰. Wirkliche Parallelen lassen sich nirgends nachweisen, wenn man nicht in diesem Zusammenhang an ein Werk der Wandmalerei erinnern darf, die Fresken von Santa Maria in Stelle bei Verona, die stärker, als es bisher geschehen ist, in die Diskussion um den Stil der Zeit um 500 einbezogen werden sollten⁵¹.

Die große Bedeutung des Unterschiedes, der uns in den beiden vatikanischen Vergil-Handschriften entgegentritt, liegt nicht in der Lokalisierungsfrage, sondern darin, daß sich hier die Abfolge der entscheidenden Wandlung präsentiert, die sich in der spätantiken Kunst des 5. Jahrhunderts vollzog. Was den Vergilius Romanus von dem Vergilius Vaticanus unterscheidet, sind Züge, deren Entwicklung sich innerhalb der Kunst des 5. Jahrhunderts verfolgen läßt, und der Vergilius Romanus liefert selbst den anschaulichsten Beweis dafür, daß er einer Zeit der Stilveränderung angehört, daß er an einer Umbruchstelle steht, an der das Alte, d.h. in diesem Falle die illusionistische Malerei des klassischen Stils, zwar noch nachlebt, in der das Neue aber beherrschend in Erscheinung tritt. Dies ist der Sinn des immer wieder hervorgehobenen Unterschiedes, der zwischen der Illustration zur 1. Ekloge und den übrigen Bildern der Handschrift besteht⁵². Die Hirtenszene der 1. Ekloge mit den vertrauten Gestalten des Tityrus und Meliboeus steht deutlich in der Nachfolge der älteren illusionistischen Malerei des früheren 5. Jahrhunderts. Die lockere Anordnung der Figuren, die Natürlichkeit der Haltung, das Streben nach Dreidimensionalität in der Modellierung, alles dies gehört einer Phase an, die dem Stil des Vergilius Vaticanus näher steht als den abstrahierten, a-naturalistischen Profilfiguren der übrigen Bilder des Romanus. Bezeichnend für dieses Verhältnis ist ein Detail wie die stark betonten Lorbeerkränze, durch die sich alle Hirten des Romanus von denen der 1. Ekloge unterscheiden⁵³ und durch die sie gleichsam über die einfache natürliche Existenz des Hirtendaseins symbolisch erhöht werden. Wie immer sie gemeint sein mögen – sie kennzeichnen ein entscheidendes Element dieses neuen Stils: den Bedeutungsgehalt, der nun den Erscheinungen zugemessen wird, die nicht mehr um ihrer selbst willen dargestellt werden, sondern der Idee wegen, die sie verkörpern. Auch in den oft starren, blicklos ins Weite gerichteten Augen der Hirten kommt dieser innere Gehalt zum Ausdruck. So bedeutet der veränderte Stil nicht nur Verlust

⁵⁰ G. Hanfmann, *The Continuity of Classical Art: Culture, Myth, and Faith*, in: *Age of Spirituality*, a Symposium, hrsg. von Kurt Weitzmann, New York – Princeton 1980, 79.

⁵¹ B. Forlati Tamaro, *L'Ipogeo di S. Maria in Stelle (Verona)*, in: *Stucchi e Mosaici Medioevali*, Atti dell'ottavo Congresso di studi sull'arte dell'alto Medioevo, I, Mailand 1962, 245-259. – W. Dorigo, *Pittura tardoromana*, Mailand 1966, 262-263.

⁵² S. zuletzt Eggenberger, *Byz. Zs.*, 66-67.

⁵³ Abbildungen in der Faksimile-Ausgabe (oben Anm. 29) und bei E. Rosenthal, *Vergilius Romanus* (oben Anm. 29), Taf. II, III, IV, XV.

und Aufgabe – Verlust des hellenistischen Erbes, Aufgabe der Ziele der hellenistischen Malerei der Antike –, er bedeutet auch etwas Neues, die Eroberung einer neuen Sphäre, einer neuen Ausdrucksmöglichkeit, er bedeutet den Weg ins Mittelalter. Es ist gewiß kein Zufall, daß vor den Autorenporträts des Vergilius Romanus immer wieder auf die Evangelistenbilder des frühen Mittelalters hingewiesen worden ist, und zwar bezeichnenderweise auf solche, die nicht aus den großen karolingischen Renaissanceschulen hervorgegangen sind, sondern auf Gestalten wie den Johannes des Salzburger Cutbrecht Evangeliars⁵⁴, der auf Vorbilder aus dem 6. Jahrhundert zurückgeht, die in ihrem flächenhaft zeichnerischen Charakter den Stil des Vergilius Romanus fortsetzen.

Bei dem Ausblick in das frühe Mittelalter, der sich hier vom Vergilius Romanus aus öffnet, sei es erlaubt, kurz auch jenes dritten großen Vergil-Codex zu gedenken, in den sich die Vatikanische Bibliothek mit der Berliner Staatsbibliothek teilt, auch wenn er nicht eigentlich zu unserem Thema der illustrierten Vergil-Handschriften gehört. Er weist keine Bilder auf, aber in der Paläographie wie in der Kunstgeschichte spielt er eine gewichtige Rolle. Es ist der Vergilius Augusteus⁵⁵, auch eine der großen Luxus-Ausgaben der Vergilschen Werke in der Spätantike, und mit seinen großen, monumentalen Capitalis-Buchstaben auf den imposanten 44x36 cm messenden Seiten eines der berühmtesten Denkmäler der Schriftgeschichte. Die wenigen erhaltenen Blätter stammen aus den Georgica, ein jetzt verlorenes, in einer Nachzeichnung überliefertes Blatt gehörte zur Aeneis. Für die Kunstgeschichte ist der Vergilius Augusteus darum von großer Bedeutung, weil er eines der frühesten Werke mit verzierten Initialen ist, wie sie die klassische antike Handschrift nicht kennt. Hier erscheinen sie in einer Frühform, nicht als Verzierung der Anfänge bestimmter Textabsätze, wie wir es später kennen, sondern stets als Verzierung des ersten Buchstabens einer Seite. Frühformen sind auch die relativ einfachen Ornamentformen des Schmucks, die die graphische Form des Buchstabens selbst unangestastet lassen. Aber trotzdem erscheint hier unverkennbar das Dekorationsprinzip des verzierten Initialbuchstabens, das für die gesamte mittelalterliche Buchkunst von entscheidender Bedeutung werden sollte. Auch um die Datierung des Vergilius Augusteus ist lange gestritten worden, doch ist gegenüber der Zuweisung an das 4. Jahrhundert heute der Ansatz in die Zeit um 500 mehr und mehr Allgemeingut geworden⁵⁶. Die Herkunft der Handschrift aus einem der großen italienischen Zentren steht außer Zweifel, so daß der monumentale Codex damit in die Nähe des Vergilius Romanus rückt, ein Gefährte auf dem Wege ins Mittelalter, wie jener ein Vorbereiter der mittelalterlichen Kunst.

⁵⁴ S. zuletzt Eggenberger, *Byz. Zs.*, 69-70. S. auch Hanfmann, *Continuity*, 79.

⁵⁵ C. Nordenfalk, *Vergilius Augusteus*. Vollständige Faksimile-Ausgabe im Originalformat, Codex Vaticanus Latinus 3256 der Biblioteca Apostolica Vaticana und Codex Latinus fol. 416 der Staatsbibliothek Preuss. Kulturbesitz, Graz 1976.

⁵⁶ S. zuletzt B. Bischoff, *Paläographie des römischen Altertums und des abendländischen Mittelalters*, Berlin 1979, 77. Anm. 35.

Was bedeutet diesen Handschriften gegenüber nun der Vergilius Vaticanus, was ist seine Stellung innerhalb der Geschichte der spätantiken Kunst? – Der Vergilius Vaticanus ist stets als eine Verwirklichung der Ideale der klassischen Kunst angesehen worden. Seine ersten wissenschaftlichen Bearbeiter, zu denen der große Gelehrte Mabillon gehörte, stellten 1686 fest, daß die Bilder nichts enthielten, worin nicht die Würde des römischen Imperiums zu spüren sei, „*nihilque ... quod primam Romani Imperii maiestatem non redoleat.*“⁵⁷ Wir wissen heute, daß die Handschrift erst der Zeit um 400 angehört, aber auch heute ist sie – im Zusammenklang von Inhalt und Form – ein Dokument klassisch römischen Geistes und klassisch römischer Kunst. Sie ist eine der großen Schöpfungen jener letzten großen Phase, die sich im 4. Jahrhundert als Wiederbelebung der geistigen und künstlerischen Werte der Vergangenheit entwickelt hatte. Für die Erneuerung der klassischen Tradition, für die Pflege des überkommenen Erbes, die auch in einem verstärkten Studium der Klassiker der römischen Literatur zum Ausdruck kommt, mußte naturgemäß gerade Vergil, der Verkünder der Unvergänglichkeit römischer Größe, eine zentrale Gestalt darstellen. Und so erscheint es zutiefst sinnvoll, daß neben den Kontorniatenbildern mit ihren heidnischen Themen⁵⁸, neben den Silberarbeiten mit mythologischen Gestalten⁵⁹, neben den Elfenbeintafeln mit Opferszenen und Götterbildern⁶⁰, daß neben allen diesen Werken der Renaissance des 4. und 5. Jahrhunderts auch ein Werk wie der Vergilius Vaticanus überliefert ist. Der kostbare, reich illustrierte Codex mag im Auftrage eines der Mitglieder der heidnischen römischen Senatoren-Familien entstanden sein, die der andrängenden christlichen Welt einen letzten Widerstand entgegenzusetzen suchten, Verteidiger einer großen, aber verlorenen Sache, so wie der Vergilius Vaticanus eines der letzten Zeugnisse einer Kunst ist, deren Stunde ebenfalls bald schlagen sollte.

Schon im Vergleich mit einem in demselben künstlerischen Ambiente entstandenen Werk wie der Quedlinburger Itala werden die feinen Anzeichen deutlich, die ankündigen, wie der Stil dieser Renaissance-Kunst sich allmählich wandelt. Nicht immer werden die Maler ihren klassischen Vorlagen gerecht, und auch im Stil lassen sich eine leichte Verfestigung der Konturen, eine leichte Verdichtung der Farbwerte beobachten. Ein charakteristisches Detail kann in der Art gesehen werden, wie die feinen Goldlinien verwandelt werden, die eine entscheidende Rolle in der Gestaltung der Bilder der Itala wie des Vergilius Vaticanus spielen und die in der vaticanischen Handschrift in ihrer Führung, ihrem Verlauf, ihrem betonten Hervortreten doch bereits eine Vorstellung davon vermitteln, daß es Formelemente wie diese, d.h. Linien, Zeichnung, sein werden, die an die Stelle der rein malerischen Qualitäten der echten hellenistischen Kunst treten werden. Ein deutliches Beispiel für die

⁵⁷ de Wit, 11.

⁵⁸ A. und E. Alföldi, Die Kontorniat-Medaillons, Berlin 1976.

⁵⁹ Vgl. den Überblick in: Age of Spirituality, passim. Vgl. E. Kitzinger, Byzantine Art in the Making, London 1977, 29-34.

⁶⁰ W.F. Volbach, Elfenbeinarbeiten der Spätantike und des frühen Mittelalters, Mainz 1976, Nr. 55.

Fortentwicklung solcher Tendenzen liefert der Osten in den um 500 entstandenen griechischen Ilias-Fragmenten der Bibliotheca Ambrosiana in Mailand⁶¹. In diesen so viel stärker in Linien aufgelösten Miniaturen erscheint – unter anderen Bedingungen – gleichsam die östliche, griechische Weiterbildung des hellenistischen Stils in einer Zeit, als im Westen bereits eine Handschrift wie der Vergilius Romanus geschaffen wird.

Die Renaissance-Kunst des Vergilius Vaticanus ist daher eine retrospektive Kunst. Nicht nur der Stil greift zurück auf ältere Formen der römischen Malerei, sondern immer wieder erscheinen auch berühmte alte Motive der klassischen Kunst, das Zyklopenbild, das Orpheus-Bild, die Laokoon-Gruppe (Abb. 4a), die Jahrhunderte später von Raphael gezeichnet werden sollte, oder die kämpfenden Stiere der Georgica, die Kurt Weitzmann auf einen griechischen Archetypus zurückgeführt hat⁶². In Rückgriffen wie diesen manifestiert sich besonders deutlich einer der Grundzüge des Vergilius Vaticanus: die Wiederbelebung einer Vergangenheit, zu der es kaum einen besseren Zugang gab als den über das Werk des größten römischen Dichters. Zugleich aber tritt hier die historische Aufgabe in Erscheinung, die dieser Renaissance-Kunst in einem bedeutungsvollen Augenblick der römischen Geschichte zufiel.

Denn wenn die hellenistische Kunst der Spätantike auch zum Untergang verurteilt war, so ist sie doch keineswegs ohne tiefgreifende Wirkungen geblieben. Indem sie die ihr und vielleicht nur ihr in besonderer Weise zugänglichen Formen der klassischen Vergangenheit aufgriff, übertrug sie sie in die eigene Zeit und vermittelte sie so auch jenen, die von sich aus keinen eigenen Zugang zu diesem künstlerischen Erbe der Vergangenheit hatten, d.h. der sich entfaltenden christlichen Kunst. Die Quedlinburger Itala-Fragmente sind ein eindrucksvolles Zeugnis für diese Übertragung. Sie zeigen, wie nunmehr auch christliche Themen mit den Stilmitteln der heidnischen Vergangenheit dargestellt werden konnten, wie dieselben Werkstätten in denselben künstlerischen Formen für heidnische und christliche Auftraggeber arbeiteten, so wie die berühmten Elfenbeintafeln mit den Frauen am Grabe in München und Mailand sich neben die Priesterinnen auf dem Diptychon der Symmachi und Nicomachi stellen⁶³.

Die ganze historische Bedeutung dieses Vorgangs, dieser Übergabe des hellenistischen Erbes an die christliche Kunst, und die Rolle, die Werke wie der Vergilius Vaticanus gespielt haben, kommt in großartiger Weise in einem Monumentalwerk der römischen Kunst des 5. Jahrhunderts zum Ausdruck, das nur wenig später als der Vergilius Vaticanus entstanden ist: den Mosaiken des Langhauses von Santa Maria Maggiore, mit der langen Reihe von Darstellungen aus der Bibel, aus den

⁶¹ R. Bianchi-Bandinelli, *Virgilio Vaticanus 3225 e Iliade Ambrosiana*, in: *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek V, 1954*, 225-240. – Ders., *Hellenistic-Byzantine Miniatures of the Iliad (Ilias Ambrosiana)*, Olten 1955, 139-146.

⁶² K. Weitzmann, *Ancient Book Illumination*, Cambridge 1959, 28.

⁶³ Volbach, *Elfenbeinarbeiten*, 110-111.

Büchern des Alten Testaments⁶⁴. Die seit langem erkannten stilistischen Zusammenhänge zwischen den beiden Werken zeigen sich in vielerlei Zügen, von kompositionellen Elementen in der Anlage der Szenen bis zu den leuchtenden farbig abgestuften atmosphärischen Hintergründen, auch in den Architekturen sind Verwandtschaften festzustellen, und unter den Figuren sind ähnlich beweglich-lebendige Gestalten zu finden, wie wir sie aus dem Vergilius Vaticanus kennen. Dabei wird zugleich deutlich, daß wir in den Mosaiken von Santa Maria Maggiore eine schon weiter fortgeschrittene Phase jener stilistischen Entwicklung vor uns haben, die sich von der Itala zum Vergilius Vaticanus abzeichnete. Dies tritt wiederum besonders deutlich in der Verwendung des Goldes hervor, indem nun neben den charakteristischen Linien, die wir aus den Handschriften kennen, auch ganze Flächen mit Gold überzogen werden – ein bedeutsames Detail, das den Fortschritt flächenhafter, linearer Tendenzen anzeigt, die in der Zukunft in den Goldgründen der byzantinischen wie der abendländischen Kunst des Mittelalters eine so entscheidende Rolle spielen sollten. Ernst Kitzinger, dem wir die eindringliche Analyse dieser Beziehungen zwischen dem Vergilius Vaticanus und den Mosaiken von Santa Maria Maggiore verdanken⁶⁵, hat deutlich gemacht, daß in der Verbindung zwischen dem Vergilius Vaticanus, zwischen den Bildern des großen Epos der römischen Vergangenheit, und den Darstellungen der christlichen Heilsgeschichte ein tiefer historischer Sinn zum Ausdruck kommt: in Santa Maria Maggiore, der ersten Basilika, die in Rom von einem Papst erbaut wurde, tritt gleichsam das siegreiche Christentum das Erbe der römischen Vergangenheit an. Man darf hier an einen zeitgenössischen Dichter wie Prudentius denken, der die Romidee Vergils bis in die Formulierungen der Verse übernimmt, wenn er von einem „*imperium sine fine*“ spricht, das nun mit dem Namen des christlichen Rom verbunden ist⁶⁶.

Doch ist mit diesem einmaligen Vorgang der Übergabe des klassischen Erbes an die christliche Kunst die historische Rolle des Vergilius Vaticanus und seiner Verwandten keineswegs erschöpft. Über die Jahrhunderte hinweg wird ihre Kunst dort von neuem wirksam, wo sich das Mittelalter in einer Zeit der Besinnung auf die Werte der Antike um die Wiedergewinnung ihrer künstlerischen Formen bemüht, wie es in der Frühzeit vor allem in den großen Schulen der karolingischen Renaissance geschah. Es sind nicht nur verlorene, unbekannte antike Werke, deren Nachwirkung wir in den Vergil-Bildern auf dem Elfenbeinbehälter des Flabellums von Tournus und dem Pariser Blatt aus einem verlorenen Codex der Bucolica erkennen. Schon Wilhelm Koehler hatte zur Erklärung der klassischen Elemente in den berühmten Codices der Schule von Tours auf Parallelen zu Form und Stil der Bilder des Ver-

⁶⁴ H. Karpp, Die frühchristlichen und mittelalterlichen Mosaiken in Santa Maria Maggiore zu Rom, Baden-Baden 1966. – B. Brenk, Die frühchristlichen Mosaiken in S. Maria Maggiore zu Rom, Wiesbaden 1975.

⁶⁵ E. Kitzinger, Byzantine Art in the Making, London 1977, 66-75.

⁶⁶ Prudentius, Contra Symmachum I 542. – Vgl. dazu R. Klein, Symmachus, Impulse der Forschung, Darmstadt 1971, 140-160.

gilius Vaticanus verwiesen⁶⁷, Parallelen, denen David Wright nunmehr mit dem Hinweis, daß der Codex selbst in Tours aufbewahrt und benutzt wurde, neues Gewicht verleiht⁶⁸. Wenn im 2. Viertel des 9. Jahrhunderts in der Bibel von Grandval⁶⁹ Details perspektivischer Konstruktion wie die Kassettendecke des Exodus-Bildes oder – wie David Wright annimmt – bestimmte Figurengruppen des Paulus-Blattes der Vivian-Bibel⁷⁰ auf Anregungen aus der spätantiken Handschrift zurückgehen mögen, so ist es doch vor allem der Stil, der illusionistische Stil der Vivian-Bibel und ihrer Verwandten, der als das reifste und schönste Ergebnis dieser Verbindung erneut zu betrachten wäre, ein Problem, wie es fast anderthalb Jahrhunderte später die Miniaturen des Codex Egberti⁷¹ stellen, deren – von der Ikonographie unabhängige – stilistische Beziehung zu Vorbildern aus der Zeit der Quedlinburger Itala und des Vergilius Vaticanus der Forschung stets bewußt gewesen ist. Hier wie dort haben die spätantiken Codices – sei es nun der Vergilius Vaticanus selbst oder eine andere Handschrift – den Malern des frühen Mittelalters die klassische Welt zu vermitteln vermocht – Jahrhunderte, ehe sie in den Künstlern der Renaissance neue Bewunderer fanden. So wie die beiden anderen spätantiken Vergil-Codices, der Romanus und der Augusteus, verkörpert daher auch der Vergilius Vaticanus einen der großen Impulse, von denen die Entwicklung der abendländischen Kunst bestimmt wurde.

Es ist einer der Zufälle der Geschichte, daß die entscheidenden Wandlungen, die sich in der Kunst der Spätantike vollziehen, uns in drei Vergil-Handschriften überliefert werden: die zu Ende gehende klassische Welt im Vergilius Vaticanus, die aufsteigende mittelalterliche Welt im Vergilius Romanus und die nunmehr beginnende Herrschaft des Ornamentalen im Vergilius Augusteus. Wenn es uns gewährt worden wäre, eine Wahl unter den einst vorhandenen Vergil-Codices zu treffen, so hätten wir vielleicht besser, schöner, aber kaum sinnvoller wählen können, als es die Geschichte für uns getan hat.

München

FLORENTINE MÜTHERICH

⁶⁷ W. Koehler, Karolingische Miniaturen. I. Die Schule von Tours, 2, 166-179.

⁶⁸ Vgl. oben Anm. 35.

⁶⁹ Koehler, Kar. Min. I, Taf. 51.

⁷⁰ Koehler, Kar. Min. I, Taf. 74.

⁷¹ Trier, Stadtbibliothek, Cod. 24; vgl. H. Schiel, Codex Egberti der Stadtbibliothek Trier, Basel 1960.

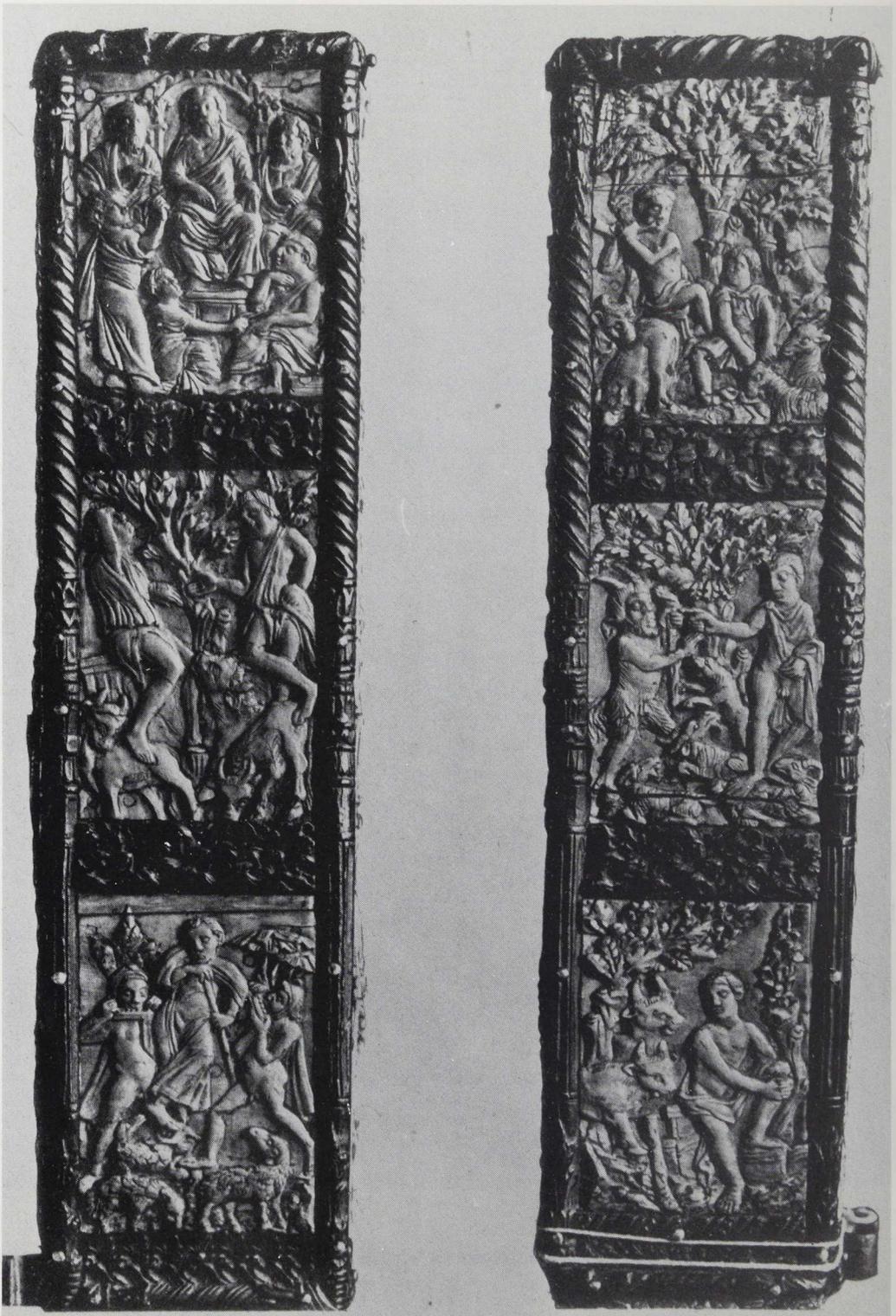


Abb. 2 Flabellum. Florenz, Museo Nazionale, Bargello

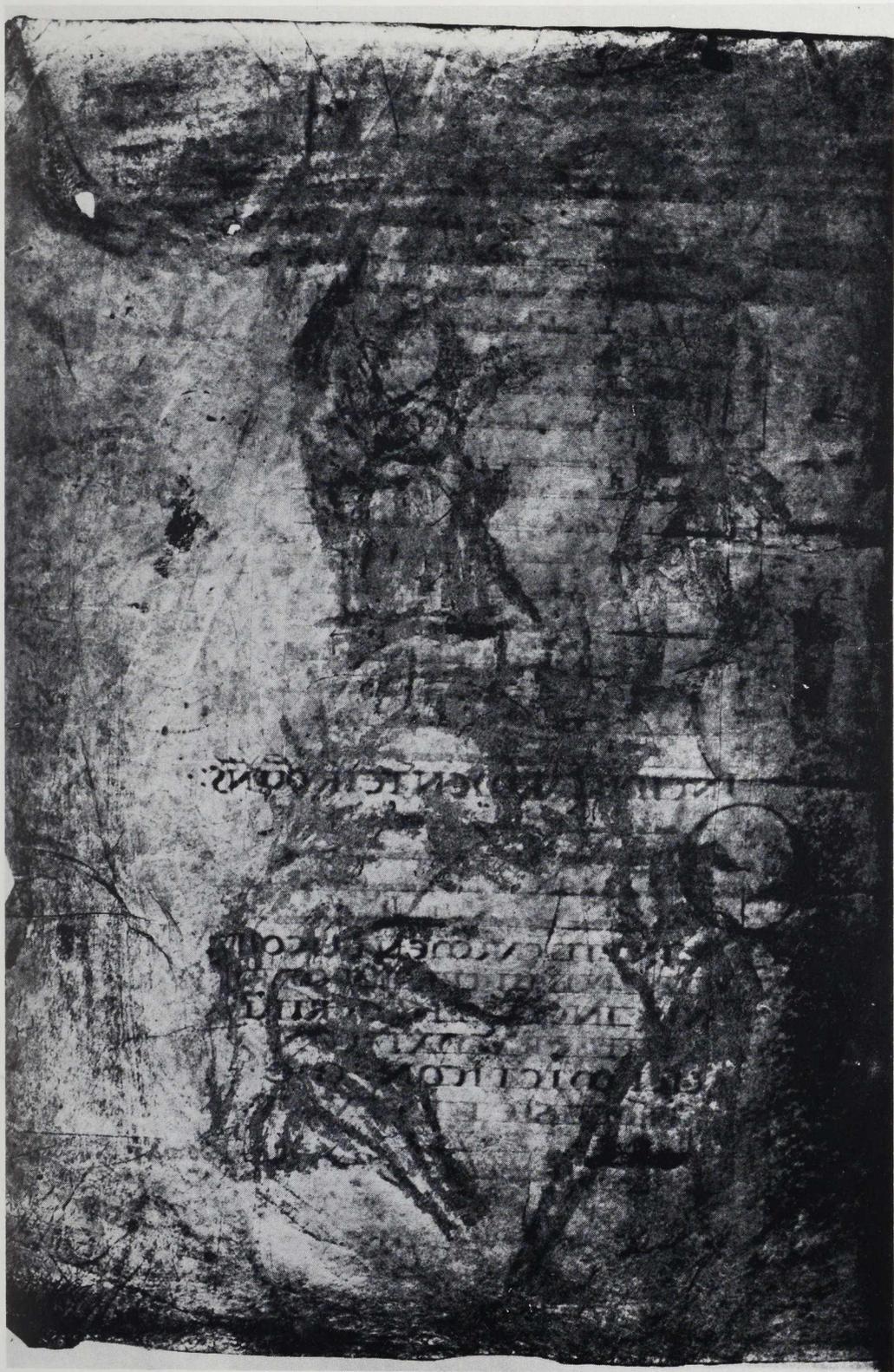


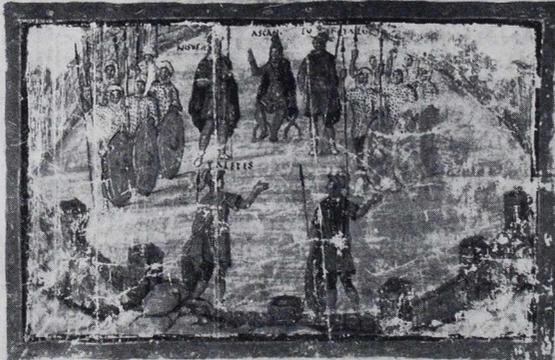
Abb. 3 Fragment einer Vergil-Handschrift. Paris, Bibliothèque Nationale, lat. 8093, fol. 68v

CONVERTANTUR AMUM PERLOTHRYCIS QUI FUTURUM
 SIN MANIBUS VESTRIS QUAE STAMINIS CHINDISSE ITU ABIM
 VITROS IN AMAGNO BELLO CIA ADMIO IN ABILLO
 VENTURAM MITOSTROSE NATA MANERE NE POTES
 TALIBUS INSI DIUS ERI URUQ' ARTES INONIS
 CREDITARE SCATIQ' DOLIS LACRIMIS QM CONCTIS
 QUOS NIQUITTY DIDISNEC CLARIS USACHILLIS
 NON ANNI DOMUI RE DICTA INON MALLI CARINAE



Abb. 4a Vergilius Vaticanus. Rom, Biblioteca Vaticana, Vat. lat. 3225, Pict. 13

QUIDIACINI INQUIS VENTINATA ANNUINTUS SESE
 SIANT LONGIS ADNIXI HASTIS ISENTATUNENIES
 CASTRORUM ET CANE IMEDIOTUMINISUSITONAA
 EQUAYALUS CONFESTINA INCRISADNITHI KORANP
 REAMACNAI TRITHUA IQUMO AALFONETRAMUSIULUS
 ACCIPIITRAIDOSACNISUM DICCALUSSII



TUMSICHYATA CIDIPADUUEONLE RUDUSATONIS

Abb 4b Vergilius Vaticanus. Rom, Biblioteca Vaticana, Vat. lat. 3225, Pict. 49



Abb. 5 Vergilius Romanus. Rom, Biblioteca Vaticana, Vat. lat. 3867, Min. VIII, fol. 44v



Abb. 6 Vergilius Romanus. Rom, Biblioteca Vaticana, Vat. lat. 3867, Min. XV, fol. 106r