

Publius Vergilius Maro
Bucolica - Georgica - Aeneis

Codices illuminati medii aevi 23

Publius Vergilius Maro

**Bucolica - Georgica -
Aeneis**

Farbmikrofiche – Edition der Handschrift
València, Biblioteca General i Històrica de la Universitat, Ms. 837

Einleitung und Beschreibung der Miniaturen
von Antonie Wlosok



Edition Helga Lengenfelder
München 1992

Die Deutsche Bibliothek - CIP-Einheitsaufnahme

Vergilius Maro, Publius:

Bucolica. Georgica [u.a.]. València, Biblioteca General i
Històrica de la Universitat, Ms. 837 / Publius Vergilius Maro. -
Farbmikrofiche-Ed. / Einleitung und Beschreibung der
Miniaturen von Antonie Wlosok. - München : Ed.
Lengenfelder , 1992

(Codices illuminati medii aevi ; 23)

10 Mikrofiches

ISBN 3-89219-023-2

NE: Wlosok, Antonie [Hrsg] ; Vergilius Maro, Publius: [Sammlung];
GT

Copyright 1992 Dr. Helga Lengenfelder , München

Alle Rechte vorbehalten

Ohne Genehmigung des Verlages ist es nicht gestattet, dieses Werk oder
Teile in einem photomechanischen oder sonstigen Reproduktionsverfahren
oder unter Verwendung elektronischer oder mechanischer Systeme
zu verarbeiten, zu vervielfältigen und zu verbreiten

Photographische Aufnahmen: Universitat de València,

Biblioteca General i Històrica

Herstellung der Farbmikrofiches: Herrmann & Kraemer, Garmisch-Partenkirchen

Layout und DTP: Edition Helga Lengenfelder, München

Druck: Hansa Print Service, München

Binden: Buchbinderei Robert Ketterer, München

Printed in Germany

ISSN 0937-633X

ISBN 3-89219-023-2

INHALT

VORWORT	7
ZUR ÜBERLIEFERUNGSGESCHICHTE DER WERKE VERGILS	
Illuminierte Handschriften der Spät antike ..	9
Versifizierte Buchargumenta im Vergilius Romanus (Vat.lat.3867) ..	10
Die antiken Vergilcodices im Umkreis italienischer Humanisten	10
DIE VERGIL-HANDSCHRIFT IN VALENCIA, BIBLIOTECA UNIVERSITARIA, MS 837	
Zur Geschichte der Handschrift und der aragonesischen Bibliothek in Neapel	12
Zur Entstehung der Handschrift	13
BESCHREIBUNG DER HANDSCHRIFT	
Anlage, Text und Korrektor	14
Dekoration und Illustration	21
INHALTLICHE BESCHREIBUNG DER MINIATUREN	
Eklogen	22
Georgica	24
Aeneis	25
LITERATURHINWEISE	40
FARBMIKROFICHE-EDITION	
BUCOLICA	
Ecloga I - X: fol. 1r - 17r	Fiche 1 (A6-D2)
GEORGICA	
Liber I - IV: fol. (18v), 19r - 62r	Fiche 1 (D5) - Fiche 3 (A8)
AENEIS	
Liber I - XII: fol. (64r), 65r - 274v	Fiche 3 (A12) - Fiche 10 (B1)

VORWORT

Das in dieser Farbmikrofiche-Edition zugänglich gemachte Manuskript 837 der Universitätsbibliothek in Valencia (alte Signatur: 748) gehört zu den sorgfältig und aufwendig illuminierten Vergilhandschriften aus der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts, die für die humanistische Bibliothek eines Renaissancefürsten oder hochgestellten Sammlers bestimmt waren. Viele dieser Handschriften sollten für ihren Besitzer vor allem ein kostbares Kunst- und Wertobjekt bilden. Die hier vorgelegte Handschrift, die aus den Beständen der aragonesischen Bibliothek in Neapel stammt, soll mit ihren zahlreichen textbezogenen Illustrationen, die im Aeneis-Teil über bloße Veranschaulichung der im Text vorkommenden Ereignisse vielfach hinausgehen, ihrem Benutzer auch als bildlicher Kommentar dienen und ihn beim Verstehen, Erinnern und Auslegen des Gelesenen unterstützen. In mehreren Miniaturen ist der Zusammenhang mit der Tradition der im Mittelalter und unter Humanisten verbreiteten Vergilallegorese augenscheinlich. Das verleiht den Illustrationen einen ungewöhnlichen wissenschaftlichen Wert und macht sie zu kostbaren Zeugnissen der Auslegungs- und Rezeptionsgeschichte der Werke Vergils.

Die Handschrift enthält zudem eine Reihe kritischer Scholien, die ihr gelehrter Korrektor (als 'zweite Hand') am Rande hinzugefügt hat. Sie sind für den mit der Text- und Überlieferungsgeschichte befaßten Philologen nicht ohne Interesse. So ist zu hoffen, daß diese Publikation die wissenschaftliche Aufmerksamkeit auf bisher wenig beachtete Quellen und Dokumente der Vergilrezeption lenkt und darüber hinaus zur Beschäftigung mit dem römischen Dichter anregt und mit der Kenntnis auch das Verständnis seines Werkes fördert.

Das Zustandekommen dieser Farbmikrofiche-Edition des Vergilcodex 837 aus Valencia kann als eine Frucht der Partnerschaftsbeziehungen zwischen den Universitäten Valencia und Mainz angesehen werden. Daher gebührt den derzeitigen Leitungen beider Universitäten, die das Unternehmen befürwortet und die Reproduktion autorisiert haben, an erster Stelle Dank, Ex^{mo} Señor Rector de la Universitat de València, Prof. Dr. Ramon Lapiedra Civera, und dem Präsidenten der Johannes Gutenberg-Universität Mainz, Herrn Universitätsprofessor Dr. med. Jürgen Zöllner. Dank schulde ich auch der Direktorin der Biblioteca General i Històrica in Valencia,

D^a M^a Cruz Cabeza Sánchez-Albornoz, nebst ihren Helfern und Helferinnen für ihr freundliches Entgegenkommen und die vielfache Unterstützung, die mir am Ort zuteil geworden ist. Meinem Kollegen aus der paläographischen Abteilung, Prof. Dr. Francisco Gimeno, bin ich für wertvolle Literaturhinweise verpflichtet. Besonders herzlich möchte ich schließlich meiner jungen Kollegin Prof. Dr. Carmen Morenilla Talens danken für ihre unermüdliche Hilfe bei der Vermittlung von Photo-Aufträgen und nicht zuletzt für die umsichtige und freundschaftliche Betreuung bei meinem Aufenthalt in Valencia vom 7. bis 12. November 1989, durch die mir die Arbeit zu einem Vergnügen geworden ist.

Antonie Wlosok

ZUR ÜBERLIEFERUNGSGESCHICHTE DER WERKE VERGILS

Illuminierte Handschriften der Spätantike

Die drei großen Werke Vergils, das sind die unter dem Titel Bucolica (Hirtengedichte) zusammengefaßten zehn Eklogen, das aus vier Büchern bestehende Lehrgedicht Georgica über Landbau und Viehzucht und das in zwölf Bücher gegliederte Aeneas-Epos, waren schon in der Antike zu einem Corpus vereinigt. In der Spätantike wurden sie, hauptsächlich für den Schulgebrauch, fortlaufend kommentiert und mit einer ausführlichen Vita, Einführungen und anderem Beiwerk verschiedener Provenienz versehen. Zugleich entstanden Werkausgaben in Luxusausführung, in denen der Vergiltext durch illustrierende Bilder kommentiert war.

Zwei dieser illustrierten Prachtcodices sind noch, freilich in fragmentarischem Zustand, vorhanden: der um 400 in einem stadtrömischen Scriptorium hergestellte Vergilius Vaticanus (Vat.lat.3225) und der um 500 vermutlich in einem der oberitalischen Zentren, Ravenna oder Verona, entstandene Vergilius Romanus (Vat.lat.3867).

Aus dem Vergilius Vaticanus sind nur Illustrationen zu den Georgica und zur Aeneis erhalten. Sie lassen die Verwendung verschiedener Illustrationstypen erkennen: die in mehrere Zonen und Bildfelder unterteilte Sammelminiatur zu Buchbeginn (erhalten zu Georgica 3) und die in den Text eingefügte fortlaufende Illustration in unregelmäßiger Folge (angewandt in Georgica und Aeneis; aus dem Aeneisteil sind 41 gerahmte Einzelbilder erhalten von schätzungsweise 170 bis 180 Miniaturen insgesamt). Daneben scheint gelegentlich zur Markierung von Neueinsätzen das Autorporträt in Medaillonform vorgekommen zu sein (z.B. zu Beginn der zweiten Aeneis-Hälfte).

Vom Vergilius Romanus besitzen wir noch den Anfang und damit einen großen Teil der Illustrationen zu den Eklogen. Für die aus Einzelgedichten bestehenden Bucolica und die in Bücher eingeteilten beiden anderen Werke sind verschiedene Illustrationssysteme verwendet. Bei den Eklogen ist dem Text eines jeden Gedichtes eine Miniatur vorangestellt, die nur einen Teil des Blattes einnimmt (sechs bis elf Zeilen Höhe). Dabei wechseln, unter Berücksichtigung eines Kompositionsprinzips des Gedichtbuches, Hirtenszene und Autorbild derart, daß das Autorbild jeweils vor den geraden Eklogen (2. 4. 6. 8. 10) steht, in denen der Dichter selbst als Sprecher erscheint. In den Georgica und der Aeneis wird jedes Buch (nach voraufgehendem Explicit,

Incipit und Argumentum) durch zwei sich gegenüberstehende ganzseitige Frontispizminiaturen (mit leeren Recto- bzw. Versoseiten) eröffnet. In ihnen sind für das jeweilige Buch charakteristische Ereignisse dargestellt, zum Beispiel die Schiffe des Aeneas im Seesturm (Aen. 1 A), Dido und Aeneas beim Gastmahl in Karthago – Sinon und das hölzerne Pferd vor Priamus und den Mauern Troias (Aen. 2 AB); Dido und Aeneas in der Grotte während des Unwetters auf der Jagd (Aen. 4 B). Die beiden Frontispizbilder können, wie bei der Götterversammlung am Anfang des zehnten Buches der Aeneis, auch eine thematisch zusammengehörige Doppelminiatur bilden. Im ganzen fördert dieses zu strenger Auswahl nötige Illustrationsprinzip die Bevorzugung von Szenen in der Nähe des Buchanfangs und damit die Herausbildung bestimmter Standardmotive.

Versifizierte Buchargumenta im Vergilius Romanus (Vat.lat.3867)

In der Darbietung des Textes weist der Vergilius Romanus eine Besonderheit auf, die sich in keiner der anderen antiken Vergilhandschriften findet, in den mittelalterlichen jedoch üblich geworden ist. Den einzelnen Büchern der Georgica und der Aeneis sind versifizierte Inhaltsangaben vorangestellt, sogenannte Buchargumenta. Die der Georgica bestehen aus vier Hexametern, bilden also Tetrasticha (erhalten zu den Büchern 2 und 3), die der Aeneis sind zusammengesetzt aus einem einzelnen Hexameter (Monostichon) und einem davon abgesetzten Zehnzeiler (Dekastichon). Die Aeneisargumenta des Romanus entsprechen den in der lateinischen Anthologie unter Ovids Namen überlieferten Gedichten (Anth. 1), sind aber im Romanus keinem Verfasser zugeschrieben. In den mittelalterlichen Vergilhandschriften erscheinen sie dagegen gewöhnlich als *versus Ovidii* oder *Nasonis*, und das setzt sich in vielen humanistischen Handschriften des 15. Jahrhunderts fort.

Die antiken Vergilcodices im Umkreis italienischer Humanisten

Der Romanus hat sich im Mittelalter in der Bibliothek der Abtei Saint-Denis bei Paris befunden, wohin er vermutlich im 9. Jahrhundert aus der Bibliothek Karls des Großen gekommen ist. Aus Frankreich ist er, wie der Vergilius Vaticanus, der in karolingischer Zeit ebenfalls in Frankreich, in der Gegend von Tours nachweisbar ist, wohl schon in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts nach Italien geschafft worden. Im Jahr 1475 erscheint er in dem Handschriftenverzeichnis der von Sixtus IV. gegründeten öffentlichen vatikanischen Bibliothek. Dort konnte er eingesehen werden, und humanistische Gelehrte haben von dieser Möglichkeit Gebrauch gemacht. Angelo Poliziano zum Beispiel, der seit 1482 als Professor der Poetik in Florenz Vergilvorlesungen gehalten hat, hat ihn zweimal in den Jahren 1484 und 1488 bei Romaufenthalten studiert und ist dann unter Beru

fung auf die Autorität dieses alten Codex entschieden für die Namensschreibung "Vergilius" eingetreten (misc. 1, 77: Quo argumento dicendum Vergilius non Virgilius; vgl. epist. lib. 5, p. LIXf. der Ausgabe Straßburg 1513; zur Einsicht des Romanus: misc. 1, 71; epist. lib. 4 p. LIIIff.).

Wann der Vergilius Vaticanus nach Italien gelangt ist, ist weniger sicher. Die verbreitete Annahme, daß er sich im Besitz Giovanni Gioviano Pontanos (ca. 1426-1503) in Neapel befand, gilt inzwischen als zweifelhaft (Wright, Kommentarbd., S. 13). Eher hat man ihn sich zunächst in Oberitalien zu denken. Um 1500 muß er in Rom gewesen sein, da er Raffael als Vorlage für einige Zeichnungen gedient hat.

Noch ein anderer in Majuskeln geschriebener antiker Vergilcodex vom Ende des 5. Jahrhunderts, der zwar keine Bilder enthält, aber für die Textüberlieferung von unschätzbarem Wert ist, wurde im späteren 15. Jahrhundert von italienischen Humanisten ans Licht gezogen: der heutige Codex Mediceus Laurentianus (plut. 39,1) in Florenz. Er befand sich während des Mittelalters im Kloster Bobbio; um 1470 ist er im Benediktinerkloster St. Paul vor Rom, wo ihn Pomponio Leto (1425-1498), der 'Pontifex Maximus' der römischen Akademie, studierte und annotierte. Sogleich bemühte sich auch der Bischof von Aleria Giovanni Andrea Bussi, der die in Rom 1469 erschienene editio princeps Vergils besorgt hatte, darum, das *antiquissimum exemplar* oder den *codex vetustus*, wie er schreibt, für die zweite Auflage 1471 auszuwerten (vgl. die Dedikationsepistel dieser Edition, abgedruckt in: Vergil, Landleben, 1981 von J. Götte, S. 580f.).

Wenn sich der humanistische Korrektor des hier reproduzierten Vergilcodex aus Valencia, der durchaus auch in Rom geschrieben sein kann, wiederholt auf einen "sehr alten" Codex oder auf "alte" Codices beruft (s. dazu im folgenden Kapitel), so wird man auch an diese damals hochaktuellen Handschriften aus der Antike denken dürfen.

Ein direkter Zusammenhang mit den antiken Vergilillustrationen dagegen kann mit Sicherheit ausgeschlossen werden. Für die Illustrierung narrativer Texte, biblischer wie profaner, hatten sich längst andere ikonographische Traditionen ausgebildet, und bestimmte Themenkreise der Aeneis wie der Troiastoff, die Didogeschichte und die Kämpfe des Aeneas in Latium, die früh volkssprachliche Bearbeitungen gefunden hatten, waren seit Jahrhunderten in mittelalterlicher Weise illustriert worden, und das heißt vor allem, umgesetzt in das Gewand der eigenen Zeit. Das gilt weitgehend noch für die Illustrationen unserer Handschrift. Es wäre lohnend, sie in die Geschichte der Vergilillustration einzuordnen. Aber diese ist noch nicht geschrieben.

**DIE VERGIL-HANDSCHRIFT
IN VALENCIA, BIBLIOTECA UNIVERSITARIA,
MS. 837 (alte Signatur: 748)**

**Zur Geschichte der Handschrift und der
aragonesischen Bibliothek in Neapel**

Die Handschrift hat gegen Ende des 15. Jahrhunderts zur humanistischen Bibliothek des aragonesischen Königshofes in Neapel gehört und dürfte direkt für diese hergestellt worden sein. Nach der Eroberung Neapels durch Karl VIII. von Frankreich im Jahr 1495 gelangte sie wohl schon 1504 mit Ferdinand von Aragon, Herzog von Calabrien (Fernando de Aragón, Duca di Calabria, geboren 1488, gestorben 1550 in Valencia als Viceré), dem Sohn Federicos, des letzten aragonesischen Königs von Neapel (1495-1503), nach Spanien. Von Ferdinand wurde sie mit der geretteten neapolitanischen Restbibliothek dem von ihm zur königlichen Begräbnisstätte eingerichteten Kloster San Miguel de los Reyes bei Valencia vermacht. Dessen Besitzvermerk findet sich von einer Hand des 18. Jahrhunderts auf der Frontispizseite: *Es dela Libreria de S. Miguel delos Reyes*. Nach der Aufhebung des Klosters im Jahre 1836 wurden die Bestände der klösterlichen Bibliothek in die Universitätsbibliothek in Valencia überführt.

Ein Verzeichnis der 1550 endgültig dem Kloster San Miguel übergebenen "Bücher des Herzogs von Calabrien" hat sich in einem in Valencia archivierten Manuskript gefunden; es ist in dem monumentalen Werk von T. De Marinis als 'Inventario G' abgedruckt (Bd. 2, S. 207-224). Darin sind unter den Nummern 305 bis 311 insgesamt sieben Vergilexemplare aufgeführt. Das an erster Stelle als Nr. 305 genannte "Un Virgilio, de mano, en pergamino, de forma grande, cubierto de cuero leonado" wird von De Marinis mit unserer Handschrift identifiziert (im Katalogteil, Bd. 2, S. 174, unter der alten Signatur ms. 748), und das dürfte richtig sein. Auch die beiden anderen illuminierten Vergilhandschriften in Valencia (ms. 891 und 768), die den gleichen Weg hinter sich haben, aber schon mit Ippolita Sforza zu ihrer Hochzeit mit Alfonso (Alfonso II., König 1494/95) im Jahr 1465 aus der Lombardei, wo sie entstanden sind, nach Neapel gekommen sind, lassen sich in Nr. 310 und Nr. 306 des Inventars wiederfinden.

Die Geschichte der aragonesischen Könige in Neapel, ihrer Bibliotheken und Bücher, die mit der Eroberung Neapels durch Alfons V. von Aragon im Jahre 1442 und seinem am 26. Februar 1443 in antiker Manier veranstalteten triumphalen Einzug als König Alfons I. (Magnanimo)

von Neapel beginnt, hat De Marinis ausführlich und reich dokumentiert dargestellt. Wichtige Ergänzungen bilden die Beiträge von J. Ruyschaert und A. Petrucci; ferner die Untersuchungen von A. Putaturo Murano, L. Armstrong und A. C. De La Mare.

Zur Entstehung der Handschrift

Die Entstehung der nach Valencia gelangten Vergilhandschrift ms. 837 fällt in die Regierungszeit Ferdinands I. (1458-1494), der die Rolle seines Vaters als 'principe umanista' übernommen, den Ausbau der von diesem gegründeten humanistischen Bibliothek und der daran geknüpften literarischen und wissenschaftlichen Aktivitäten fortgesetzt und die Italianisierung weiter vorangetrieben hat. Letzteres geht besonders deutlich aus einem Bücherverzeichnis vom Januar 1481 hervor ('Inventario A' bei De Marinis, Bd. 2, S. 187-192), in dem 266 als Pfand für eine Kriegsanleihe bei einem florentinischen Bankier ausgewählte Bücher aufgeführt sind, die zum größten Teil Werke von antiken 'Klassikern' und modernen Humanisten enthalten (vgl. Petrucci, S. 197). Die Beziehungen der humanistischen Kreise am Hofe Neapels zu anderen humanistischen Zentren in Italien, vor allem zu Florenz, wurden immer enger. Nicht nur die Gelehrten und Literaten, zu denen ja auch Pontano gehörte, standen in regem Austausch, auch Kopisten, Kalligraphen und Miniaturisten wechselten zwischen Neapel, Florenz und Rom (vgl. Ruyschaert), so daß mit mannigfachem und vielseitigem Einfluß zu rechnen ist. Außerdem wurden, wie neuere Untersuchungen gezeigt haben (vor allem De La Mare, S. 250-254), auch die Handschriften bei der Herstellung hin und her geschickt. So lassen sich bei einigen Handschriften, die um 1485 für den Kardinal Giovanni d'Aragon (1456-1485), einen Sohn Ferdinands I., angefertigt wurden, einzelne Herstellungsstadien unterscheiden, an denen mehrere Spezialisten, nämlich Kopist, Rubrikator, großer Miniaturist, kleiner Miniaturist, an verschiedenen Orten beteiligt waren: etwa a) Abschrift in Neapel, b) Großdekoration, das ist Frontispiz mit Schmuckrahmen und Initiale in Rom, c) Titel-Kalligraphie in Rom, d) Ausführung der kleineren Initialen in Neapel (so im Fall des Gregor-Codex, Paris, Bibl. Nat., ms. lat. 2231; bei dem Strabo-Codex, Wien, Österr. Nationalbibliothek, cod. lat. 3 entfällt die Sonderprozedur c). Bei mindestens fünf weiteren Handschriften des Kardinals hat sich gezeigt, daß sie nachweislich in Florenz geschrieben und dann teils in Rom, teils in Neapel dekoriert wurden. In einem Fall (Oxford, Bodleian Library, Auct. F. 1.18) wird im Kolophon neben dem Schreiber Antonio Sinibaldi auch ein florentinischer Gelehrter als Korrektor – offenbar schon der Textvorlage – genannt.

Diese Hinweise sind deshalb wichtig, weil bisher weder der Schreiber noch der Illustrator unserer Vergilhandschrift bestimmt werden konnte.

Aus der Spätzeit der Aragonesen in Neapel ist noch eine weitere, heute im Escorial (Bibliothek, ms. S.II.19) befindliche illustrierte Vergilhandschrift erhalten. Hier handelt es sich um einen ausgesprochenen Prachtcodex, der mit üppigen Schmuckrahmen, in denen das königlich-aragonesische Wappen mit Krone prangt, und einer Fülle von Illustrationen (insgesamt 78 Miniaturen und zusätzliche historisierte Initialen) ausgestattet ist. Sie werden dem Atelier Cola Rapicanos in Neapel zugewiesen. Auch in diesem Codex ist das sechste Aeneisbuch durch eine auffallend hohe Anzahl von Illustrationen herausgehoben.

BESCHREIBUNG DER HANDSCHRIFT

Anlage, Text und Korrektor

Kodikologische Beschreibung: Der Codex besteht aus 274 Pergamentblättern (beschnitten) im Format von 31,4 x 22,2 cm. Dazu kommt ein leeres, nicht paginiertes Vorsatzblatt, das im 'Catálogo' von Gutierrez (Nr. 2400) als fol. 1 gezählt wurde, so daß dessen Zählung und die Zählung der darauf basierenden Literatur von der gegenwärtig gültigen, oben auf den Rectoseiten eingetragenen Foliiierung zunächst um ein Folio mehr differiert; bei fol. 255 springt die Zählung des 'Catálogo' nochmals um eine Ziffer auf 257, was zu der falschen Gesamtfoliozahl von 276 geführt hat.

Die Seiten sind einspaltig beschrieben, in der Regel mit 26 Zeilen. Die Zeilenhöhe beträgt etwa 0,8 cm, die Zeilenbreite 12,5 cm. Auf jeder achten Versoseite finden sich aus ein bis zwei Wörtern bestehende, senkrecht gestellte Reklamanten, der letzte auf fol. 272v. Demnach besteht der Codex aus 34 Quaternionen und einem Bifolio.

Inhalt: Die Handschrift enthält den vollständigen Text der drei Hauptwerke Vergils: die zehn Eklogen (ohne Werktitel, aber mit Einzelüberschriften für ecl. 2 bis 10) auf fol. 1 bis 17r, die vier Bücher der Georgica mit Buchtiteln und tetrastichischen Argumenta auf fol. 18v bis 62r, die zwölf Bücher der Aeneis mit Buchtiteln, monostichischen und dekastichischen Argumenta auf fol. 64r bis 274v.

Zwischen den Eklogen und dem Text der Georgica sind drei Seiten leer: fol. 17v bis 18v; auf fol. 18v unten steht nur der rubrizierte zweizeilige Titel *PVBLLI VERGILII MARONIS GEORGICON // LIBER PRIMVS AD MAECENATEM*. Zwischen Georgica und Aeneis sind ebenfalls drei Seiten leer: fol. 62v bis 63v, desgleichen vereinzelte Seiten vor den stets auf den Versoseiten befindlichen ganzseitigen Buchminiaturen, so fol. 80r und 167v und 168r. Die nicht in den alten Vergilhandschriften überlieferte Helena-Episode des zweiten Aeneisbuches (2, 567-588) ist

weggelassen, vergleiche dazu die Randbemerkung des Korrektors auf fol. 91v. (Wiedergegeben unten im Abschnitt 'Anmerkungen des Korrektors').

Der Text endet auf fol. 274v, Zeile 5 mit dem letzten Vers der Aeneis: *uitaque cum gemitu fugit indignata sub umbras* ohne subscriptio oder irgendwelche Angaben über Zeit und Ort der Entstehung der Handschrift, Schreiber, Miniator oder Auftraggeber. Da auch auf der Frontispizseite die für ein Wappen vorgesehenen Medaillonfelder leer sind, ist es nicht möglich, die Handschrift genau zu datieren und einzuordnen.

Schrift: Der Vergiltext ist in gut lesbarer, kalligraphischer Humanistenschrift geschrieben (in der Nomenklatur B. Bischoffs: Humanistica) und von einer zweiten Hand mit bräunlicher Tinte durchkorrigiert. Von dieser Hand stammen auch gelegentliche Randbemerkungen textkritischen und philologischen Inhalts. Der eine wie der andere Vorgang, das Abschreiben und das Korrigieren, könnte, wie wir von anderen für Mitglieder der aragonesischen Königsfamilie in Neapel und deren Umkreis in den achtziger Jahren angefertigten Handschriften wissen, auch in Rom oder Florenz stattgefunden haben, und es ist zu hoffen, daß sich der Schreiber dieser Handschrift noch bestimmen läßt.

Der erste Buchstabe jeder Zeile ist abgesetzt und als Kapitale ausgezeichnet. Diese Kapitalen tendieren zu breiten und eher runden Formen, doch ist auch eckiges *E* verwendet (neben bauchigem *Ɔ* zum Beispiel direkt übereinander auf fol. 73v, 81r u.ö.). Die Überschriften der einzelnen Eklogen und die Buchtitel der Georgica und Aeneis sind rubriziert. Für sie ist eine mehr eckige Capitalis verwendet. Kopist und Rubrikator scheinen demnach nicht identisch gewesen zu sein.

Tituli, Initialen: Vor jeder Ekloge steht ein zweizeiliges Titelrubrum, bestehend aus Gedichtzahl und Kurztitel in der einen Zeile und den Namen der im Gedicht redend auftretenden Personen in der anderen Zeile. Diese erscheinen dann abgekürzt am Rande vor der jeweils zugehörigen Sprechpartie. Der Gedichtanfang ist durch eine große, vier- bis fünfzeilige Weißrankeninitiale ausgezeichnet; die Unterabschnitte haben kleine Goldinitialen auf zweifarbigen Feld. Bei der vierten Ekloge, die in der ersten Zeile den Titel *POLLIO* trägt, erscheint in der zweiten Zeile anstelle von Sprecherangaben der Untertitel *SAECVLI NOVI INTERPRETATIO*.

Der Buchtitel (Typ: *PVBLLI VERGILII MARONIS GEORGICON / AENEIDOS LIBER PRIMVS*) steht normalerweise vor dem Buchargumentum, das mit einer mehrzeiligen Schmuckinitiale (Goldbuchstabe in Weißrankendekor auf dreifarbigem Feld; Farben: Blau, Grün, Rot) beginnt (Ausnahme: Georgica 2 auf fol. 29r). Darauf folgt in den Georgica (mit Ausnahme des dritten Buches auf fol. 40r, das merkwürdigerweise keine Buchminiatur hat, und mit leichter Verschiebung zu Werkbeginn auf fol. 18v/19r) eine gerahmte, seitlich mit Blütenranken

versehene Miniatur kleineren Formats (ca. zehn bis zwölf Zeilen hoch). Der Buchtext setzt nochmals mit einer mehrzeiligen Weißrankeninitiale ein.

Bei den Aeneisbüchern folgt auf Buchtitel und Buchargumenta in der Regel eine ganzseitige Miniatur auf der nächsten Versoseite, der Buchtext beginnt auf der gegenüberstehenden Rectoseite mit größerer Schmuckinitiale, mehrfach von einer zusätzlichen kleineren Eingangsminiatur eingeleitet. Fortlaufend illustriert und mit Zwischeninitialen geschmückt ist nur das sechste Buch; zu dessen Sonderstellung siehe weiter unten.

Anmerkungen des Korrektors

Das Buchende ist niemals durch EXPLICIT-Angaben bezeichnet, aber durch Leerzeilen oder meistens Blankoseiten vom folgenden abgesetzt. Dagegen erscheint in vielen Buchanfangstiteln noch ein radiertes *INCIPIT*, so daß die ursprüngliche Fassung wohl dem Incipit-Typ entsprochen hat, vergleiche zum Beispiel fol. 40r: *PVBLLI VERGILII MARONIS GEORGICON LIBER TERTIVS (INCIPIT)*. In den Buchtiteln des Aeneisteils steht über der Rasur jetzt häufig ein *ADILON* fol. 96r = Aen. 3, fol. 110v = Aen. 4, fol. 185r = Aen. 8, fol. 200r = Aen. 9, fol. 217r = Aen. 10, fol. 236r = Aen. 11), das, wie fol. 185r und 236r eindeutig zeigen, vom Korrektor stammt, der es erstmals auf fol. 64r beim Nachtrag der Argumenta zu Aen. 1 verwendet hat.

Es handelt sich um die in nachklassischer Phonetik wiedergegebene Umschreibung des griechischen Wortes ΑΔΗΛΟΝ, das "unklar", "unsicher" bedeutet und als literarkritischer Terminus im Sinne von "anonym" zur Bezeichnung unbekannter Verfasserschaft verwendet wurde. Als solcher begegnet er besonders häufig in Handschriften der griechischen Anthologie (Anthologia Palatina und Anthologia Planudea, abwechselnd mit dem Vermerk ΑΔΕΣΠΙΟΤΟΝ, s. Lit. III. unter Beckby), die im frühen 15. Jahrhundert aus Konstantinopel nach Italien gebracht und damit für italienische Humanisten zugänglich geworden war. Im lateinischen Bereich ist er vorher kaum üblich, scheint also ein Ausfluß der humanistischen Bildung des Korrektors zu sein, der in seinen kritischen Noten auch andere griechische termini verwendet, (z. B. νόδος; zur Bezeichnung unechter Verse und παραφθορά für die Entstellung von Wörtern durch verdorbene Aussprache; s. dazu weiter unten). In unserem Codex bezieht sich die Angabe *ADILON* stets auf das nachfolgende Monostichon der Aeneisargumenta, das somit (in Absetzung von den üblichen Zuschreibungen) als anonym bezeichnet werden soll. In dieser Funktion ist es auch in der späteren, von Benedictus Philologus (Benedetto Riccardini) besorgten Vergil Ausgabe, die 1510 in Florenz erschien, verwendet; in ihr folgt darauf die Zuschreibung der Dekasticha an einen "Modestinus iurisconsultus" (mündlicher Hinweis von W. Schetter; vgl. W. Schetter, S. 350f.) .

Zu der Verfasserschaft der zehnstichischen Argumenta äußert sich der Korrektor vor Beginn der Aeneis auf fol. 64r, wo er über dem unten auf der Seite stehenden rubrizierten Buchtitel (*PVBLLI VERGILII MARONIS AENEIDOS // LIBER PRIMVS*) Monostichon 1 (mit *ADILON*-Überschrift) und Dekastichon 1 nachgetragen hat, in einer Randnotiz folgendermaßen: *Haec argumenta sub praescription[e // cuiusdam Modestini iuris cons. // inpressa sunt. quod quidem cum non // appareat in codice uetustissimo // ubi omnia sine praescriptione leg[un//tur consulto censui preterire.* "Diese Inhaltsangaben sind unter dem Verfassernamen eines gewissen Rechtsgelehrten Modestinus gedruckt. Da das aber nicht in dem ganz alten Codex erscheint, wo man alle (sc. Argumenta) ohne Überschrift (d.h. ohne Voransetzung eines Verfassernamens) liest, habe ich für richtig erachtet, es mit Absicht zu übergehen."

An dieser Bemerkung verdienen zwei Angaben unser besonderes Interesse: der Verweis auf eine Druckausgabe und die Berufung auf den "ganz alten Codex". Dem Korrektor hat offensichtlich eine gedruckte Vergilausgabe vorgelegen, in der die dekastichischen Aeneisargumenta einem Modestinus zugeschrieben waren. Mit der Identifizierung dieser Ausgabe ergäbe sich somit ein terminus post für die Tätigkeit des Korrektors. Eine solche Ausgabe aus dem 15. Jahrhundert ist bisher nicht bekannt. (Die Angabe über "Summaria Modestini" bei W. A. Copinger, *Incunabula Virgiliana*, S. 135 zu Nr. 8 ist irreführend: die Aeneis-Argumenta sind in den überprüften Exemplaren der Ausgabe Copinger 6002 in Brescia, München und Oxford ausdrücklich dem Ovid zugeschrieben). Aber es gibt eine Spur in C.Th. Gemeiners Nachrichten über die Regensburger Stadtbibliothek vom Ende des 18. Jahrhunderts (1785, S. 65-68). Danach war noch im Jahr 1785 in der Regensburger Bibliothek eine frühe Vergil-Inkunabel vorhanden, in deren Aeneis-Teil "beim Anfang eines jeden Buches des Modestini Summarien vorgedruckt sind" (S. 66). Die Ausgabe enthält keine Orts- und Datumsangabe. Gemeiner schreibt: "Der Anblick bezeugt ein hohes Alter; wahrscheinlich ist sie vor dem Jahr 1480" (S. 67). Auch hier muß man freilich damit rechnen, daß es sich bei der Angabe "Modestini Summarien" wie bei Copinger nicht um eine exakte Beschreibung handelt. In diesem Fall könnte die Inkunabel, die Gemeiner in Regensburg vorgelegen hat, auch ein weiteres Exemplar der Edition Copinger 6002 (= Copinger Inc. Virg. 8) sein, da die von Gemeiner genannten Merkmale weitgehend mit denen der noch vorhandenen Exemplare Copinger 6002 übereinstimmen. Man wird daher den gewonnenen terminus post (ca. 1480) nur mit Vorbehalt annehmen dürfen.

[Korrekturzusatz: Inzwischen wurde mir mit Datum des 28.4.1992 von der Bayerischen Staatsbibliothek in München (Dr. E. Hertrich) mitgeteilt, daß die von dem Mitarbeiter Dr. Engel im Zusammenhang der Erstellung des Inkunabelkatalogs durchgeführten Ermittlungen ergeben haben, daß die Rats- bzw. Stadtbibliothek Regensburg auf Grund von Bibliotheksarchivalien in München (= Alte Registratur B I, Nr. 94) tatsächlich als Vorbesitzer der Münchener Inkunabel 2° Inc. s.a. 1219 ausgewiesen werden könne und somit die Identifizierung der beiden Exemplare "ziemlich sicher" sei. Schon Gemeiner also hat die irreführende Angabe gemacht.]

Als kritischer Philologe begegnete der Korrektor der neuen Zuschreibung mit Mißtrauen und ging der Sache nach. Welchen alten Codex mag er eingesehen haben? Es könnte der antike Vergilius Romanus gewesen sein, der in dieser Zeit in Rom bereits zugänglich war. In ihm findet man in der Tat alle Argumenta ohne Verfasserangabe (vgl. oben im Abschnitt 'Versifizierte Buchargumenta...')

Auf mittelbare Kenntnis oder gar Einsicht des Vergilius Romanus weist noch ein anderer Umstand: die damals ganz ungewöhnliche Namensschreibung Vergilius. In unserer Handschrift ist sie konsequent verwendet, nicht nur in den rubrizierten Titeln, sondern auch an der einzigen Stelle des Vergiltextes, an der der Autor seinen Namen nennt, in der Sphragis der Georgica (4,563: fol. 62r). Dort hat der Kopist, offenbar seiner Vorlage folgend, die übliche Form Virgilius gegeben; der Korrektor hat sie am Rand in *Vergilius* verbessert. (Ihm selbst ist in einer anderen kritischen Marginalie zur Helena-Episode auf fol. 91v – weiter unten transkribiert und übersetzt – freilich noch die gängige Schreibweise *Virgilius* unterlaufen).

Denkt man an die von Poliziano in den achtziger Jahren ausgelöste Diskussion um die richtige Schreibung des Namens Vergilius (vgl. oben im Kapitel 'Die antiken Vergilcodices...'), in deren Verlauf sein Lehrer und Freund Cristoforo Landino die frühere Schreibung (Virgilius) aufgegeben hat (Poliziano, epist. lib. 5, p. LIX b), so ist es nicht unwahrscheinlich, daß hier ein Zusammenhang vorliegt und der Korrektor unseres Codex – wo immer er auch tätig war – sich auch in diesem Fall der Autorität der antiken Überlieferung angeschlossen hat.

Auf einen "ganz alten Codex" beruft sich der Korrektor noch an anderer Stelle, in einem längeren Marginalscholion zu Aen. 10, 313 auf fol. 224r, wo er eine eingängige, aber falsche Lesart der ersten Hand (*scuta*) durch eine richtige (*suta*) ersetzt. Der in der vorliegenden Mikroreproduktion schwer zu entziffernde Text beginnt: *suta non scuta legendum est sic .n. (= enim) in antiquissimo codice inuenitur...* Es folgt u.a. ein Verweis auf die Verwendung des seltenen Wortes im vierten Georgicabuch (4, 33).

Daneben finden sich wiederholte Hinweise auf einen "alten Codex" (*antiquus*: fol. 57v und 201v; unklar: fol. 268r) oder gar eine Mehrzahl "alter Codices" (fol. 92r, 95r, 187r; undeutlich: fol. 227v). So steht auf fol. 57v bei dem auch heute als interpoliert geltenden Georgicavers 4, 338 der Vermerk: *deest in antiquo codice*. Der gleiche Vermerk findet sich auf fol. 201v zu dem offensichtlich aus Aen. 7, 784 interpolierten Vers Aen. 9, 29. In beiden Fällen trifft die Fehlanzeige für den Romanus zu, aber auch für den Mediceus und andere alte Handschriften. – Auf fol. 95r ist zu dem ergänzten Teil des Halbverses Aen. 2, 767 notiert: *deest in antiquis omnib(us) codicibus*; etwa das gleiche steht weniger gut lesbar auf fol. 92r bei dem aufgefüllten Halbvers Aen. 2, 614. Auf fol. 187r wiederum ist zu einem zweifellos authentischen, z.B. im Ro-

manus wie im Mediceus überlieferten Vers (Aen. 8, 58) notiert: *non habetur hic uersus in aliquib(us) codicib(us) antiquis*. Hier liegt möglicherweise ein Irrtum des Korrektors vor, nämlich eine Verwechslung mit dem auf der Nebenseite (fol. 186v) stehenden Vers Aen. 8, 46, der zwar im Romanus vorhanden ist, aber im Mediceus und anderen Handschriften fehlt. Insgesamt machen die unterschiedlich formulierten Verweise deutlich, daß der "ganz alte Codex" eine Sonderstellung einnimmt.

Die Tätigkeit des Korrektors ist konzentriert auf die kritische Durchsicht des vor allem bei Eigennamen ziemlich korrupten Textes, d.h. auf dessen Berichtigung, Ergänzung oder Reinigung von Interpolationen. Abgesehen von geringfügigen orthographischen Korrekturen, die wo möglich interlinear angebracht wurden (z.B. Cart^hago auf fol. 65r), sind die berichtigten Partien voll ausgeschrieben am Rande wiederholt und fehlende Verse ebenda nachgetragen (z.B. fol. 12v, 50r, 51r, 82r, 96r usw.). Zuweilen sind Textvarianten verzeichnet, meist eingeführt durch das übliche Zeichen *u^z* = uel (z.B. auf fol. 79v, 82r, 134r, 138r, 166r, 201r); manchmal erscheint nachgestellt die Abkürzung *u.c.* oder *uc* (z.B. auf fol. 40r, 79v, 165r), für die ich keine evidente Auflösung zu geben vermag (etwa: *uetust/issim/us codex?*). Gelegentlich sind nicht authentische Verse als solche markiert, z.B. auf fol. 10r und 66v durch den griechischen Ausdruck *ὀδοῶς* (= unecht), neben den bei seiner ersten Verwendung (fol. 10r) das lateinische Äquivalent *suppositiuus* gesetzt ist, oder durch den Hinweis auf das Fehlen im "alten Codex" (fol. 57v, vgl. fol. 187r). Im Falle der in den alten Handschriften nicht enthaltenen Helena-Episode (Aen. 2, 567-588), deren Text in unserem Codex ganz fehlt, das heißt, wahrscheinlich auch in der Vorlage des Kopisten nicht gestanden hat, begründet der Korrektor ihre Weglassung in einer eingehenden Randnotiz auf fol. 91v (mit interlinearem Bezugszeichen zwischen den Versen 2, 566 und 589). Sie lautet bei Auflösung der Abkürzungen: *desunt hic II et XX illa carmina quibus Aeneas inuehitur contra Helenam. quae quoniam (ut multorum opinio fert) à Virgilio etiam si licuisset ei opus castigare, deleta essent, et à Tucca et Varo excepta sunt, consulto etiam ipse praeterii. Siquis tamen ea quaesierit in multis librariorum codicibus non deerunt.* "Hier fehlen jene 22 Verse, in denen Aeneas gegen Helena losfährt. Da diese ja – wie die Meinung vieler lautet – auch von Virgil, wenn es ihm vergönnt gewesen wäre, sein Werk zu 'säubern', getilgt worden wären und von Tucca und Varus herausgenommen wurden, habe auch ich sie absichtlich übergangen. Wenn sie jedoch jemand suchen sollte: in vielen Codices der Buchhändler werden sie nicht fehlen." Dieser kritische Standpunkt entspricht dem der heutigen Forschung. Der Korrektor vertritt ihn auch gegenüber aufgefüllten Halbversen (fol. 92r zu Aen. 2, 614; fol. 95r zu Aen. 2, 767; fol. 138v zu Aen. 5, 595; fol. 227v zu Aen. 10, 490) und interpolierten Wiederholungsversen (auf fol. 203v, 235r, 268r). Auf

den beiden zuletzt genannten Seiten (zu Aen. 10, 872 und 12, 612f.) hat er die richtige Einordnung der betreffenden Verse in ausführlichen Scholien begründet. An den vier Vorversen der 'Aeneis' (*Ille ego...*) dagegen hat der humanistische Philologe noch keinen Anstoß genommen; er hat sie selbst auf fol. 64r nachgetragen.

In einigen seltenen Fällen finden sich schließlich philologisch begründete Stellungnahmen für die annotierte, vom Text des Kopisten abweichende Lesart. Es handelt sich hauptsächlich um Eigennamen, und zwar meist griechischer Provenienz. In diesen Scholien zeigt sich die Gelehrsamkeit und griechische Bildung des Korrektors, der zur Erklärung auch Homerstellen in griechischem Wortlaut heranzieht. So auf fol. 102r zu der Ortsangabe *Dulichiumque sameque* in Aen. 3, 271, mit Verweiszeichen bei *sameque*: *Samosq(ue) legendum est. est .n.* (= enim) *locus Ho//meri in .δ.οδ.* (= Od. 4, 671 und 845) *σαμοιότε πεπαλοεσσ[ις] (sic) et in cathalogo de his qui Vlysem se[cu//ti] sunt υδοισαμοσ (sic) αμφιγεμόντο* (= Il. 2, 634). Auf fol. 99r erklärt er zu Aen. 3, 125, wo im Text der ersten Hand die Versionen *Bachatam* und *donisam* stehen: *Bacatamq(ue) iugis Naxon uiridem [que//Donusam sic .n.* (= enim) *legendum criti//ci nanque δουουσίαυ dicunt // παραφοράυ ex Dionysia.* In diesem, durch die Beschneidung des Blattes etwas entstelltem Scholion fällt neben der sprachwissenschaftlichen Begründung die Verwendung des griechischen Grammatikerterminus *παραφορά* auf.

Im Eklogenteil sind zweimal einige schwer lesbare griechische Wörter aus den zugehörigen Vorbildstellen bei Theokrit notiert, möglicherweise aber von einer anderen Hand. Auf fol. 3r steht neben ecl. 2, 26 (*cum placidum uentis staret mare*), wie es scheint unter Wiederholung des (abgekürzten) Bezugswortes *placid* (?) das wörtliche Zitat *ηζ δέ γαλάνα* aus Theokrit, id. 6, 35; auf fol. 5v steht am linken Rand des Verses ecl. 3, 71 (*aurea mala decem misi; cras altera mittam*), der Theocrit id. 3, 10f. zum Vorbild hat, eine Übersetzung der von Vergil nicht wörtlich entlehnten drei ersten Wörter *χρυσσα μάλα δέχα*(?), am rechten Rand wird der von Vergil wörtlich wiedergegebene Teil zitiert: *αύριου άλλα σοι οίσώ.* Auf fol.4v schließlich findet sich neben dem Hundenamen *Lycisca* in ecl. 3, 18, der im Serviuskommentar zur Stelle als Bezeichnung für einen Mischling aus Wolf und Hund erklärt wird (*lycisci sunt ... canes nati ex lupis et canibus*), eine entsprechende griechische Erläuterung: *άπό τού λύχου χαι (?) χυνος* (?).

Zwei weitere auffällige philologische Scholien enthalten Ausführungen zu der Schreibung des Namens *Porsena* in Aen. 8, 646 (fol. 198r) sowie grammatische und vor allem genealogische Bemerkungen zu Aen. 7, 225 (fol. 173r). Auch metrische Argumente werden gelegentlich zur Stützung einer Lesart angeführt (fol. 201r zu Aen. 9, 9: Hinweis auf den *uersus spondeus*).

Aus all dem hier mit Bedacht ausführlich Mitgeteilten, das der Benutzer der Farbmikrofiches in vielen Fällen wohl nur schwer selbst wird entziffern können, geht deutlich hervor, daß der Korrektor unserer Vergilhandschrift, der zugleich als ihr Betreuer in Erscheinung tritt, ein philologisch geschulter, mit beiden Sprachen und Literaturen der klassischen Antike vertrauter Humanist war, der selbst gelehrte Interessen verfolgt und offensichtlich auch gelehrte oder jedenfalls humanistisch gebildete Benutzer im Blick hat. Entsprechendes gilt von den Illustrationen, die nicht didaktisch konzipiert sind, sondern beim Betrachter Vertrautheit mit Einzelheiten der Vergilexegese und literarische Allgemeinbildung voraussetzen.

Dekoration und Illustrationen

Die Handschrift ist nach Humanistenart geschmückt mit Weißrankeninitialen (*bianchi girari*), unterschiedlich ausgeführten Zierranken und Bordüren seitlich der Miniaturen, einem Gesamtfrontispiz mit vierseitigem Schmuckrahmen in italienischem, ursprünglich florentinischem Renaissancestil (mit szenischen Darstellungen in Initiale und Randfeldern) und weiteren 38 illustrierenden Miniaturen in Goldrahmen, davon 11 ganzseitigen.

Die Verteilung der Illustrationen folgt keinem starren Schema. Inhaltliche Gesichtspunkte und Interessen überwiegen, die 'Aeneis' ist vor den beiden anderen Werken bevorzugt. Besonders auffällig ist die dichte Illustrierung des Unterweltsbuches (Aeneis 6) mit insgesamt 16 in den Text eingeordneten Miniaturen, denen jeweils eine größere Schmuckinitiale im Weißrankenstil folgt (Ausnahme: fol. 151v oben). Einige dieser Miniaturen enthalten eindeutige bildliche Hinweise auf ein allegorisches Verständnis des Textes im Anschluß an spätantike und darauf aufbauende mittelalterliche Vergilkommentare (vor allem Servius, Macrobius, Fulgentius und Bernardus Silvestris; vgl. dazu weiter unten zu Aeneis 6). Das macht diese Handschrift mit ihren Illustrationen für die Rezeptions- und Auslegungsgeschichte Vergils besonders kostbar.

Übersicht über die Verteilung der Illustrationen auf die einzelnen Werke und Bücher:

Eklogen:	1 Illustration = fol. 1r
	historisierte Werkeingangsininitiale; 2 bukolische Randbilder
Georgica:	3 Illustrationen (= Titelbilder)
Buch 1:	fol. 19r
Buch 2:	fol. 29v
Buch 4:	fol. 51r
Aeneis:	35 Illustrationen
	(typologisch gemischt aus Bucheingangsmminiaturen mit charakteristischer Einzelszene oder Szenenfolge – mit einer Ausnahme ohne Figurenwiederholung – und textintegrierter Illustrationsfolge im sechsten Buch)
Buch 1:	2 Illustrationen = fol. 64v und 65r
Buch 2:	1 Illustration = fol. 80v
Buch 3:	1 Illustration = fol. 96v
Buch 4:	1 Illustration = fol. 111 v

- Buch 5: 2 Illustrationen = fol. 126v und 127r
 Buch 6: 17 Illustrationen = fol. 145v, 146r, 150v, 151r, 152r, 152v, 155r, 155v,
 156r (a und b), 156v, 157v, 159r, 161r, 161v, 163v, 167r
 Buch 7: 1 Illustration = fol. 168v
 Buch 8: 1 Illustration = fol. 185v
 Buch 9: 2 Illustrationen = fol. 200v und 201r
 Buch 10: 2 Illustrationen = fol. 217v und 218r
 Buch 11: 2 Illustrationen = fol. 236v und 237r
 Buch 12: 3 Illustrationen = fol. 255r, 255v, 256r

INHALTLICHE BESCHREIBUNG DER MINIATUREN

Die Beschreibung erfolgt aufgrund von Autopsie und eingehendem Studium der Handschrift am Bibliotheksort sowie meinen eigenen Farbdiaspositiven und vergrößerten Schwarzweißphotos, die die Bibliothek für mich bereits im Jahre 1986 angefertigt hat. Sie übertreffen an Schärfe bei weitem die beiliegenden Farbmikrofiche-Reproduktionen. Der Benutzer wird auf den Rückvergrößerungen im Lesegerät daher manche der von mir beschriebenen Details nicht erkennen können, wie zum Beispiel die Feinheit in der Zeichnung der Gesichtszüge und des Ausdrucks (fol. 1r: T-Initiale, fol. 127r, u.ö.) oder winzige Figuren in der Landschaft (fol. 19r, 29v).

Die Beschreibung ist konzentriert auf genaue Feststellung des Dargestellten und dessen Verhältnis zum illustrierten Text. Die Illustrationen werden also primär in ihrer Funktion als bildliche Kommentare des Vergilttextes und damit unter auslegungs- und rezeptionsgeschichtlichem Gesichtspunkt betrachtet. Daraus folgt, daß auf Stilanalysen, Zuschreibungen an bestimmte Malschulen oder Richtungen sowie auf Herleitungen einzelner Motive und Formen (wofür mir als Philologin die Kompetenz fehlt), verzichtet ist. Zu den von P. u. J. Courcelle vorgelegten Beschreibungen der Aeneisminiaturen (Courcelle, Bd. 2, S. 219-230, fig. 389-420), von denen ich immer wieder abzuweichen genötigt war, werde ich mich anderenorts äußern.

Eklogen

Die Illustration der Eklogen ist beschränkt auf drei szenische Darstellungen, die in Form einer historisierten Initiale – der einzigen in der ganzen Handschrift –, eines Medaillons und eines Randfeldes in einem Werkfrontispiz untergebracht sind, das als erste Seite der Handschrift zugleich als Gesamtfrontispiz fungiert und daher mit einem prächtigen vierseitigen Schmuckrahmen ausgestattet ist.

1) fol. 1r <Frontispiz>

Schmuckrahmen: Der das Textfeld umgebende Schmuckrahmen besteht aus vier goldumranderten Zierleisten unterschiedlicher Breite, von denen die beiden seitlichen und die obere mit Weißranken gefüllt sind. Durch die drei Weißrankenbordüren zieht sich eine mittlere Goldleiste, die sich wieder

holt zu kleinen Rauten (zwei auf der linken, eine auf der rechten Seite) oder Quadraten (rechts oben) erweitert und jeweils in der Mitte des Randfeldes einen Medaillonring bildet, der in den beiden schmalen Rändern (links und oben) mit einem Porträtkopf gefüllt ist, in der breiteren Außenleiste mit einer aus drei Figuren gebildeten Hirtenszene. Am 'Boden' der beiden seitlichen Bordüren steht eine Vase, aus der die mittlere Goldleiste jeweils aufsteigt. Das daran anschließende relativ hohe untere Randfeld ist unterteilt in ein breites, mit szenischen Darstellungen ausgemaltes Mittelfeld und zwei nicht ganz quadratische Außenfelder. In diesen befindet sich jeweils auf tiefblauem Hintergrund ein oben und unten mit roten Bändern umwundener grüner Kranz, dessen inneres Rundfeld leer ist. Bei scharfer Beleuchtung und Vergrößerung erscheinen auf dem weißen Grund Konturen, die an Wappenformen erinnern (so rechts ein nach unten spitz zulaufender Schild mit waagerechter Streifenmusterung). Möglicherweise ist hier etwas getilgt worden.

Textbezogene Illustration oder werkbezogene Darstellungen:

1a) **<Meliboeus vor dem flötenden Tityrus>**

T - Initiale der ersten Ekloge (9,4 x 6 cm): Der Buchstabenkörper ist zur Strukturierung des Bildfeldes eingesetzt und gewährt infolge der geschickten Verbindung mit dem Bildrahmen einen Durchblick wie durch ein Fenster. Zu beiden Seiten des hohen T-Schaftes sieht man vor dem Hintergrund einer grünen Hügel- und Baumlandschaft die beiden Gesprächspartner der ersten Ekloge, Tityrus und Meliboeus. Meliboeus, der Heimatlose, steht zur Linken auf seinen Stock gestützt, mit traurigem Gesicht; er ist barfuß, trägt einen zerlumpten, kurzen braunen Kittel und eine rote Mütze; weiter unten sind zwei Tierchen seiner Herde präsent. Ihm gegenüber sitzt barhäuptig, in einen langen violetten Mantel gehüllt und mit Schuhen und Strümpfen bekleidet, Hirtentasche und Messer am Gürtel, Tityrus und spielt vergnügt auf einer langen Flöte. Sein Gesichtsausdruck wirkt fast verzückt; seine vielen Schafe laben sich auf der Weide und am frischen Wasser.

Möglicherweise liegt dieser Darstellung der konträren Hirtenschicksale der ersten Ekloge eine moralisierende Deutung zugrunde.

1b) **<Musischer Agon>**

Medaillon mit Hirtenszene (Mitte der rechten Randleiste): Das Rund umfaßt drei Hirten, einen älteren und zwei jüngere in einer lauschigen Landschaft. Links ist der ältere stehend dargestellt, mit übereinandergelegten Händen auf seinen Stock gelehnt, die beiden anderen sitzend mit Flöte, der rechte spielt gerade, der mittlere blickt zu ihm hin: offenbar findet ein musikalischer Agon mit Schiedsrichter statt, wie ihn zum Beispiel die siebte Ekloge vorführt.

1c) **<Hirtenszenen>**

Unteres Randfeld (Mitte) mit Bildern aus dem Hirtenleben. Im unteren Rand des Schmuckrahmens sind die Farben stark lädiert, so daß die Darstellungen zum Teil unkenntlich geworden sind. – Ganz rechts erkennt man noch vor Felsenhintergrund und Bäumen eine Zweiergruppe: vor einer jugendlichen blondhaarigen Frauengestalt in blauem, spitz ausgeschnittenen Gewand, die auf einen Apfel in ihrer rechten Hand blickt, steht barhäuptig ein Hirt (Kennzeichen: Stiefel, Kurzmantel, Stock in rechter Hand, Schafe) derart, daß es scheint, er habe dem Mädchen den Apfel als werbende Liebesgabe gerade überreicht. – In der Bildmitte befindet sich vor einer Baumgruppe ein viereckiger Brunnen, aus dem Tiere (wohl Schafe) trinken. Vorn links sitzt ein dunkel gekleideter Hirte (eine rote Mütze und rote Stiefel sind deutlich erkennbar), vor ihm scheinen Rinder gemächlich zu lagern. – Im Hintergrund darüber ist ein stallartiges Gebäude, davor vielleicht eine männliche Gestalt, die mit ausgestreckter Hand auf eine Reihe dicht nebeneinander stehender Rinder zeigt (Köpfe mit Hörnern und Rücken sind noch sichtbar).

Georgica

Die Georgica sind durch drei kleinere Miniaturen von etwa zehn Zentimeter Höhe über dem Anfang des ersten, zweiten und vierten Buches illustriert, in denen jeweils Arbeiten dargestellt sind, die für das in dem Buch behandelte landwirtschaftliche Gebiet charakteristisch sind. Die Miniaturen sind von einem schmalen Goldrahmen eingefasst und an den Außenseiten mit einer Bordüre aus zarten Ranken und Blüten dekoriert. Im ersten Bild (fol. 19r) sitzen in den oberen Ecken bunte Vögel.

Georgica 1

2) **fol. 19r <Ackerbau: pflügender Bauer>**

Das erste Buch handelt vom Ackerbau. In den meisten Georgica-Illustrationen sind ein pflügender und ein säender Landmann zusammen dargestellt. Der Miniator dieser Handschrift hat sich auf einen pflügenden Bauern beschränkt, der mit seinem Ochsesgespann auf sauber ausgegrenztem, erdbraunem Furchenrechteck das Bild beherrscht. Seine Kleidung, vor allem die umhüllende Kopfbedeckung, gleicht der des einen Imkers in der Illustration zum vierten Buch (fol. 51r). Er posiert gewissermaßen in einer üppigen Wald- und Wiesenlandschaft, in der Wege ins Hinterland (links) oder vom Burgberg herunterführen, die mit winzigen bunten Menschenfiguren bevölkert sind. Den Hintergrund bilden eine sanfte Hügelkette und Stadt- wie Bergsilhouetten. Am hellen Himmel fliegen vier Vögel.

Georgica 2

3) **fol. 29v <Weinbau: Epiphanie des Bacchus, Weinfest>**

Das zweite Buch gilt der Baumzucht, im Vordergrund steht der Weinbau. Zu Beginn wird der Gott Bacchus angerufen und das Fest der Weinlese erwähnt. In den Versen 380 bis 395 wird ein ländliches Bacchusfest unter der segenspendenden Präsenz des Gottes geschildert.

Diese Vorstellung scheint das Bild inspiriert zu haben. Es zeigt die Epiphanie des Gottes: er sitzt als sanfter Putto mit blondem Lockenhaar umgeben von einer Strahlengloriole hoch oben in einem hölzernen Gestühl, das in einer vereinzelt Trauben tragenden Laubkrone über sieben schlanken Baumstämmen steht. Der kindliche Gott, dem von der linken Schulter über Arm und Schenkel ein Purpurmantel herabhängt, hat seine rechte Hand segnend erhoben.

Im Bildvordergrund sieht man zwei Gruppen aus je drei nackten Putten. Die drei zur Linken scheinen in einer mit Ziegelpfannen überdachten halboffenen Laube mit dem Treten von Trauben beschäftigt zu sein, die drei anderen tanzen auf einem mit Blumen übersäten Wiesenstreifen den Reigen. Dahinter zeigt sich eine freundliche Felsenlandschaft mit grünen Bauminselfen. Auf mehreren Wegen, die im Hintergrund von einem Torturm und einer befestigten Siedlung ausgehen, strömen festlich gekleidete Menschen heran. Eine spitze Bergkulisse und tiefblauer Himmel mit Vogelschwärmen schließen die Szenerie ab.

Georgica 4

4) **fol. 51r <Bienenzucht: Imker und Bienenstöcke>** (nur zehn Zeilen hoch)

Der Lehrstoff des vierten Buches ist die Bienenzucht. Es beginnt mit Anweisungen über die Aufstellung der Bienenstöcke. Windgeschützt sollen sie stehen, in der Nähe von friedlichen Gewässern und sozusagen im Grünen.

Eine diesen Anforderungen entsprechende Landschaft ist hier dargestellt: Bäume, üppige Wiesen, weiter hinten links ein Teich mit Schwänen, im Vordergrund ein sanfter Hang, an dem die Bienenstöcke stehen. Sie bestehen aus ausgehöhlten, zurechtgeschnittenen und mit Löchern versehenen Baumstämmen, die zusammengestellt sind und oben mit Dachpfannen zugedeckt sind. Zwei Imker sind auf dem Plan: der in der Nähe der Bienenstöcke hat Kopf, Hals und Hände zum Schutz verhüllt; der andere schlägt, offensichtlich um einen Schwarm anzulocken, einen

Tamburin; ein Schwarm ist jedoch nicht zu sehen. (Vgl. dagegen die entsprechende Illustration in der ebenfalls für die Bibliothek der Aragonesen in Neapel angefertigten Vergilhandschrift im Escorial, Bibl. S. II. 19, fol. 41r, abgebildet bei De Marinis, Bd. 4, Tafel 272, 1).

Das Rankenwerk rechts und links neben dem Goldrahmen dieser Miniatur ist nur vorgezeichnet, nicht ausgeführt.

Aeneis

Aeneis 1

- 5) **fol. 64v <Juno vor Aeolus, die entfesselten Winde und die Flotte des Aeneas>**
(ganzseitige Miniatur; 21,4 x 13,8 cm)

Dargestellt ist in der Himmelszone oben rechts mit dem Oberkörper aus einer Wolkenschicht herausragend die Göttin Juno in hochherrscherlicher Aufmachung mit einer Tiara aus drei Kronen und gebieterischer Geste der rechten Hand; hinter ihr stehen, gleichsam als Gefolge, wie sie mit dem unteren Gewandteil in die Wolken getaucht, fünf lichte mädchenhafte Gestalten mit langem Haar – es sind offenbar die Nymphen, mit denen sie Aeolus, den Herrscher über die Winde, ködert.

Aeolus steht ihr links gegenüber, in voller Gestalt, die Füße auf Bergland aufgesetzt, wie ein Vasallenkönig, jugendlich und in dunkler Rüstung, mit einfacher Krone und einem Szepter in der linken Hand. Mit der rechten stößt er die Spitze einer langen Lanze auf eine runde Felsplatte, die in der Mitte eine kreisförmige Öffnung hat. Das ist der Eingang der Windhöhle. Die Winde, dargestellt als vier über der Landschaft schwebende geflügelte Köpfe mit kurzem Haar, die Luft aus dem Mund blasen, sind bereits entwichen und am Werk. Sie bewegen sich vom Land nach rechts in Richtung Meer, auf dem die aus ungefähr zehn Schiffen bestehende Flotte des Aeneas ausgebreitet ist. An einem Schiff ist bereits der Mast gebrochen, es wird sinken, wie im Text beschrieben (Aen. 1, 113-117).

Illustriert ist mit dieser Eingangsminiatur die erste Szenenfolge der Aeneis, die von Junos Racheplan bis zur Entfesselung des Seesturms führt (Aen. 1, 34-123). Der Maler hat das zeitliche Nacheinander in eine einheitliche Bildkomposition (ohne Figurenwiederholung) umgesetzt, aus der anschaulich hervorgeht, daß die treibende Kraft, die die Handlung des Epos in Gang setzt, die dem Haupthelden Aeneas feindliche Göttin ist.

- 6) **fol. 65r <Venus begegnet Aeneas und Achates im Wald vor Karthago>**
(10 x 9,8 cm)

Die Zusatzminiatur bei Textbeginn zeigt eine Aktion der hilfreichen Göttin. Illustriert ist Aen. 1, 305-417: Venus begegnet, als Jägerin verkleidet, ihrem Sohn Aeneas und seinem Begleiter Achates im Wald von Karthago und rät ihm, von der Königin Dido Hilfe zu erbitten. Dargestellt ist Venus (in der Bildmitte) wie im Text beschrieben (Aen. 1, 314-320) als mädchenhafter Dianatyp mit Köcher und Bogen, hohen Stiefeln, aufgeschürztem weißen Gewand und im Winde flatterndem Blondhaar. Ihre rechte Hand hat sie im Redegestus erhoben zu dem ihr am Bildrand links ebenfalls mit Redegestus gegenüberstehenden Aeneas hin.

Aeneas trägt, wie immer in den Miniaturen dieser Handschrift, eine Krone und elegante Kleidung: einen bestickten Überrock über einer dunkleren Jacke mit weiten Ärmeln und eng anliegende Hosen; bewaffnet ist er mit einer Lanze. Achates tritt textgemäß hinter ihm kaum in Erscheinung.

Die Landschaft ist so komponiert, daß die Szenerie des ganzen Handlungskomplexes nach dem Seesturm einbezogen ist und sich dem betrachtenden Leser als geschlossener Handlungsschauplatz auftut: außer dem Wald sieht er im Vordergrund eine Binnenbucht (Aen. 1, 159ff., 310-312) mit ankernden Schiffen, im Hintergrund rechts zwischen hohen Mauertürmen das Stadttor von Karthago (vgl. Aen. 1, 365f.), dahinter erscheinen nochmals Schiffe in offener Meeresbucht. Es könnten die abgetriebenen Schiffe der restlichen Troianer sein, deren Rettung Venus dem Aeneas gerade verkündet (Aen. 1, 390-400).

Aeneis 2

7) **fol. 80v <Die schiffbrüchigen Troianer vor Didos Thron; Aeneas und Achates unter der Wolke>** (ganzseitige Miniatur; 23,3 x 12 cm)

Illustriert sind Ereignisse aus dem ersten Buch (509ff.): die Ankunft und das Zusammentreffen der beiden getrennten Gruppen der Troianer am Hof Didos. Sie bilden die Grundlage der am Ende des vierten Buches mit Didos Tod endenden Karthago-Episode.

Die eigenwillige Komposition steigt von Hafengebäude und Küstenstreifen über Stadtmauer und -tor, das in Palasttor und Treppenaufgang übergeht, auf zu einer langen mit Fliesen ausgelegten, eingangs von einem auf Säulen aufruhenden Girlandenbogen überwölbten Thronhalle, an deren Ende Dido in tiefblauem Königsornat mit Krone, erhobenem Szepter und Weltkugel herrscherlich auf einem Thron sitzt, um den herum in etwas lässiger Haltung und mit Teilnahme bekundenden Gebärden sechs Hofdamen stehen.

Auf der rechten Seite sieht man vor dem Thron eine Gruppe von sechs Männern, mit einem Wortführer (Redegestus) an der Spitze. Die ersten beiden Männer sind niedergekniet. In diesen Männern hat man die von Ilioneus angeführte Gruppe der von Aeneas getrennten Troianer zu erkennen. Etwa in der Mitte des Fliesenfußbodens sitzt wachsam ein Hund – wohl als Keuschheitssymbol zu deuten. Er ist zur linken Seite hingewendet, wo unter einer miraculösen Wolke (Aen. 1, 510 mit 411ff.) und dies bedeutet, für die anderen unsichtbar, Aeneas und Achates stehen. Aus der Wolke ragt ein weiblicher Kopf heraus, welcher dem der dämonischen Fama in der Miniatur fol. 111v ähnelt.

Offenbar soll die Begegnung zwischen Aeneas und Dido von vornherein im Sinn der allegorisierenden Kommentare, denen nicht nur Dante, sondern auch Boccaccio, Petrarca und die späteren Humanisten folgten, unter moralischem Aspekt gesehen werden. Die Wolke wird dann zur Allegorie.

Aeneis 3

8) **fol. 96v <Der Untergang Troias: hölzernes Pferd, Kämpfe, brennende Stadt>** (ganzseitige Miniatur; 26 x 12 cm)

Im dritten Buch erzählt Aeneas die Geschichte seiner Irrfahrten nach der Flucht aus dem brennenden Troia. Am Anfang des Buches wird der Untergang Troias rekapituliert. In der Miniatur geschieht das gleiche in Form einer eindrucksvollen und kühnen Synopse des katastrophalen Geschehens. Es setzt ein in dem fatalen Moment, da das hölzerne Pferd, ein bildbeherrschendes Riesentier, durch das Stadttor gezogen wird – entgegen dem Text (Aen. 2, 235f.) nicht auf Rollen. Seinen aufgeklappten Seitenladen entsteigen bereits bewaffnete Griechen. Innerhalb der Stadt folgen Kämpfe an der Mauer und wehklagende Frauen auf einem Turmbau. Im Hintergrund stehen die Gebäude schließlich in Flammen. Die vorn links an der Stadtmauer abseits stehende weibliche Gestalt in nonnenhaftem Habitus dürfte Cassandra sein.

Aeneis 4

9) **fol. 111v <Auszug zur Jagd: Jagd, Unwetter, Dido und Aeneas in der Höhle; Fama>** (ganzseitige Miniatur; 20,5 x 15,4 cm)

Dargestellt ist die schicksalhafte Jagd, in deren Verlauf Dido und Aeneas vor einem von Juno gesandten Unwetter in dieselbe Höhle flüchten und darin ihre Liebeshochzeit vollziehen (Aen. 4, 129-172 mit 172-194 und 120 und 128).

Die Bewegung des Bildes verläuft vom Stadttor (Mitte rechts), aus dem ein Jäger mit Hund austritt, über die weitgehend frei aus vier Einzelkämpfen gestaltete Jagdszene im Vordergrund (zwei berittene Jäger, von denen einer das Schwert gegen einen ihn von hinten anfallenden Löwen schwingt, einer mit der Lanze ein leopardenartiges Einhorn verwundet; von den beiden Jägern zu Fuß legt einer den Pfeil an auf einen ruhenden Hirsch, der andere kämpft mit einem Bären) zu dem königlichen Liebespaar in der Grotte (Mitte links). Über dem Ganzen

liegt eine dicke Wolkenschicht, in der rechts Juno in Halbfigur mit Krone als himmlische Urheberin des Unwetters und zugleich Stifterin der fragwürdigen Ehe erscheint. Ihr korrespondiert links ein sirenenhaftes Monstrum aus Frauenkopf und Vogelkörper, dessen Federleib aus Schlangen zu bestehen scheint, die in Tierköpfe mit Augen und Zungen auslaufen. Mit seinen Krallenfüßen steht es auf der Felshöhle über dem Liebespaar. Es handelt sich um die dämonisierte Fama (Aen. 4, 173-194).

Rätselhaft ist das mit leuchtenden Strahlen umgebene Köpfchen in der Grotte links oberhalb des Paares. Es dürfte die Präsenz einer die Liebesvereinigung begünstigenden göttlichen Macht anzeigen. Vom Text her bieten sich an: nochmals Juno als *pronuba* (Aen. 4, 166f. mit 125f.), Venus als *uoluptas* bezüglich Aeneas (vgl. Aen. 4, 125), der als Hochzeitsgott mißverständene Hymenaeus (4, 127) – oder etwa der leuchtende 'Mitwisser Aether' (4,167)?

Aeneis 5

10) **fol. 126v <Dido stürzt sich auf dem Scheiterhaufen ins Schwert; Iris schneidet ihr die Locke ab.>** (11,5 x 12,6 cm)

11) **fol. 127r <Der abfahrende Aeneas blickt vom Schiff zurück>** (14,4 x 12,6 cm)

Der Anfang des fünften Buches weicht von dem Illustrationssystem der Handschrift ab. Es gibt keine ganzseitige Frontispizminiatur. Stattdessen findet sich zwischen dem Buchtitel, der unten auf fol. 126r steht (die Seite ist darüber leer; fol. 125v enthält oben nur die letzte Textzeile des vierten Buches, der Rest ist ebenfalls leer) und dem Buchargumentum, das auf der unteren Hälfte der sonst für das ganzseitige Eingangsbild vorgesehenen Versoseite steht, eine etwa halbseitige Miniatur, die die Schlußszene des vierten Buches illustriert (Aen. 4, 693-705). Iris, von Juno gesandt, schneidet mit der rechten Hand eine Haarlocke Didos ab, damit diese, die sich auf dem schon brennenden Scheiterhaufen in ein Schwert gestürzt hat, sterben kann; das bedeutet, daß ihre Lebensseele aus dem Körper entweichen kann.

Dieser Vorgang ist in der Illustration überraschend genau wiedergegeben. Iris, dargestellt als Regenbogen, auf dem ein weiblicher Kopf aufsitzt und ein ausgestreckter rechter Arm liegt, ergreift mit der Hand eine Haarlocke der vom Schwert durchbohrten und aus ihrer Wunde heftig blutenden Dido, während neben dem Blut am Schwert entlang ein kleines Köpfchen ausgeströmt zu sein scheint: die Lebensseele – *in uentos uita recessit* (Aen. 4, 705 = letzte Worte des Buches; vgl. Aen. 10, 487). Die Szenerie selbst entspricht weniger genau den Angaben des Vergiltextes. Sie verrät vielmehr den Einfluß der außervergilischen Ikonographie des Didotodes, insbesondere aus der Boccaccio-Illustrierung. Dazu gehört vor allem die Öffentlichkeit des Ortes in der Nähe der Stadtmauer, die Kulisse aus Wohnhäusern und die Gruppe der auf das Ereignis weisenden betroffenen Männer. Bei den sechs klagenden Frauen, deren Zahl der der Hofdamen an Didos Thron (fol. 80v) entspricht, weist nichts darauf hin, in welcher der Betrachter Anna, die Hauptleidtragende, erkennen soll. Es könnte ebensogut die rotgewandete wie die blaugewandete Dame in der vorderen Reihe sein.

Nach dieser Miniatur erst folgt, auf der unteren Hälfte der Seite (fol. 126v) das Buchargumentum. Die gegenüberstehende Seite (fol. 127r) ist zu etwa zwei Dritteln mit einer zweiten Miniatur ausgefüllt, die den Anfang des fünften Buches illustriert (Aen. 5, 1-7). Aeneas ist mit seinen Schiffen von Karthago abgefahren und sieht beim Zurückblicken einen Flammenschein über den Stadtmauern, dessen traurige Ursache er nur dunkel errahnt. Durch die besondere Anordnung und Formatierung dieser beiden Illustrationen ist erreicht, daß Aeneas auch im Bild tatsächlich auf Didos Scheiterhaufen zurückblickt. Die einander gegenüberstehenden Miniaturen sind somit als Einheit konzipiert.

An der Darstellung des Aeneas und seines kleinen Gefährten auf dem Heck des davon segelnden Schiffes sind die Ausdrucksstärke der Gesichtszüge und der Gebärde der Hände hervorzuheben, bei Aeneas mehr schmerzlich fragend, bei seinem Begleiter eher angestrengt spähend. Die

Reduktion der Flotte auf zwei Schiffe ist üblich; sie findet sich schon im antiken Vergilius Vaticanus (pictura 25) und danach öfter in Illustrationen zum Aeneisteil der 'Histoire ancienne' (vgl. dazu D. Oltrogge, S. 102f.).

Aeneis 6 (Miniaturen 12 - 28)

Das Unterweltbuch nimmt in der Kommentierung der Aeneis seit der Spätantike eine Sonderstellung ein. Bereits im Text Vergils gibt es Hinweise, sogenannte rezeptionssteuernde Signale, die es dem Leser möglich machen und nahelegen, die mythologische Unterwelt philosophisch zu verstehen, und zwar mit Hilfe einer philosophischen Eschatologie, in der der alte mythologische Hades umgedeutet und als postmortaler Aufenthaltsort der Seelen in kosmische Regionen transponiert war. Diese kosmische Konzeption des Jenseits war Bestandteil der Philosophie stoisch-platonistischer Ausrichtung und den Römern zur Zeit Vergils durch Ciceros 'Somnium Scipionis' und die Theologie Varros bekannt. In den spätantiken Kommentaren des Servius und des Macrobius (zum 'Somnium Scipionis') wird sie immer wieder erwähnt, befürwortet und angewendet.

Die Möglichkeit philosophischer Interpretation machte dieses Buch der Aeneis auch für das christliche Mittelalter, dem die allegorische Auffassung des vergilischen Epos selbstverständlich war, in besonderer Weise interessant. Im 12. Jahrhundert behauptet John of Salisbury im 'Policraticus' (Ed. Webb, 2, 15 S. 90, 22f.), daß Vergil in diesem Buch "die Geheimnisse der gesamten Philosophie ergründet". Sein Zeitgenosse Bernardus Silvestris versuchte ebendies in seinem Kommentar, der im 15. Jahrhundert in Italien benutzt und weitergeführt wurde, durch eingehende Auslegung aufzuweisen. Diese Wertschätzung ist die Voraussetzung für Dantes umfassende Vergilnachfolge in der 'Divina Commedia', in der er die vergilische Unterwelt transformiert und sich Vergil zum Führer durch das nunmehr christliche Inferno gewählt hat.

Beliebtheit und Autorität der 'Divina Commedia' waren in Italien im 14. und 15. Jahrhundert ganz außerordentlich. Das Werk wurde immer wieder kommentiert und in einer Fülle reich illustrierter Handschriften verbreitet. In der aragonesischen Bibliothek in Neapel befanden sich mehrere Exemplare, darunter der kostbare Codex Yates Thompson 36 (jetzt in London, British Library) aus der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts, der auf der ersten Seite das aragonesische Wappen seines königlichen Auftraggebers aus Neapel, Alfons des Großmütigen, trägt. Weitere fünf Handschriften von Dantes Werk sind noch in dem Inventar der nach der Eroberung Neapels in das Kloster San Miguel de los Reyes bei Valencia gebrachten Bücher verzeichnet (s. M. Roddewig, S. 169f.)

Die auffällige Bevorzugung des sechsten Buches bei der Illustrierung, die unserer Handschrift gemeinsam ist mit einem weiteren, nachweislich für das Haus Aragon in Neapel hergestellten,

heute im Escorial befindlichen Vergilcodex (Bibi. ms. S. II.19), muß somit auch im Zusammenhang mit dem allgemein verbreiteten Interesse an Beschreibung und Veranschaulichungen des Jenseits gesehen werden. Natürlich ist auch mit ikonographischer Beeinflussung durch die Dante-Illustrationen zu rechnen. Die ummauerten Gehege in den Miniaturen auf fol. 152r, 159r und 167r, und die immer wiederkehrenden dekorativen höllischen Flämmchen zum Beispiel finden sich auch sehr ähnlich in der älteren Dante-Handschrift Ms. 1102 der Biblioteca Angelica in Rom (z.B. auf fol. 10r, 11r, 12r, 13r und bes. 13v; vgl. die Abbildungen bei Brieger/Meiss, vol. II). Hier wäre im einzelnen noch viel zu erforschen.

12) **fol. 145v** <Die Troianer am Grabmal des Anchises> (ganzseitige Miniatur; 20,6 x 12,7 cm)

Titel und Argumentum des sechsten Buches finden sich auf fol. 144r, auf dem in oberster Zeile noch der letzte Vers des fünften Buches steht. Die folgenden beiden Seiten (fol. 144v/145r) vor der Miniatur sind leer. Diese bezieht sich inhaltlich auf das vorausgehende fünfte Buch, das die Jahresopfer und Spiele am Grabheiligtum des Anchises im Gebiet des Troers Acestes auf Sizilien schildert und den unterdessen von Juno angestifteten Versuch der troianischen Frauen, die eigenen Schiffe zu verbrennen, um der beschwerlichen Fahrt ein Ende zu setzen. Bei den Grabspenden erscheint eine "gewaltige Schlange" (Aen. 5, 84-93) und kostet gnädig von den geopfertem Speisen. Dieser Vorgang ist rechts oben im Bild dargestellt, wobei die grüngolden schillernde Schlange in ein farbenprächtiges geflügeltes Drachenwesen verwandelt ist, das auf dem Dach des flachen altarartigen Grabbaues aus einem der Opfergefäße speist. Die so gestaltete Szene mag als passende Einstimmung auf den Abstieg des Aeneas in die Unterwelt zum Besuche seines verstorbenen Vaters betrachtet worden sein.

In der Darstellung im Bildvordergrund sind die Ereignisse im Zusammenhang der Schiffsverbrennung angedeutet. Zu sehen sind nur noch drei beschädigte Schiffe am Ufer und eine offenbar die Lage miteinander beratende Gruppe aus fünf vornehmen Reitern, von denen zwei Kronen tragen. Der vordere Reiter soll sicherlich Aeneas sein, der andere vermutlich Ascanius als Anführer des die Feiern abschließenden Reiterspiels der Jugend. Die Stadt im Vordergrund mag auf die beschlossene künftige Gründung verweisen und zugleich auf die gegenwärtige des Acestes.

13) **fol. 146r** <Aeneas und Achates bei der Sibylle vor dem Apollotempel über der Bucht von Cumae> (14x 12,5 cm)

Mit dieser über dem Buchanfang stehenden Miniatur beginnt die Illustrierung des sechsten Buches. Die Troianer sind in der Bucht von Cumae gelandet, die im Bild von dem hochgelegenen Apollotempel beherrscht ist. Während die 'Leute', vertreten durch drei im Gespräch befindliche kleine Personen, am Ufer Feuer gemacht haben und sich erholen, ist Aeneas in Begleitung des Achates zur Sibylle, der Priesterin Apollos, hinaufgestiegen und trägt ihr gerade vor dem Tempel, angesichts des in einer Nische auf einer Säule stehenden bronzenen Götterbildes, die Bitte vor, sie möge ihn in die Unterwelt zu seinem Vater Anchises führen.

Die Sibylle ist nicht, wie Vergil sie schildert, als schaudererregende (Aen. 6,10) uralte Priesterin (Aen. 6, 321. 628) dargestellt, sondern als freundliche jugendliche Erscheinung im Nonnenhabit.

An Tempelarchitektur und Landschaftsgestaltung zeigt sich deutlich die Neigung des 'Unterweltsmalers' zum Ornamentalen.

14) **fol. 150v** <Bestattung des Trompeters Misenus> (10 x 13 cm)

Als nächste Szene ist die Bestattung des Misenus zur Illustration ausgewählt: Aen. 6, 212-235 (mit 149-152, 161-182). Der unselig ertrunkene Trompeter liegt, zum Betrachter gewendet, in sanft ruhender Pose mit seinem Musikinstrument auf einem am Meeresufer errichteten Scheiter-

haufen, der schon in Flammen steht. Dahinter zelebriert der Priester Coryaeus im Chorhemd. Dem Text zufolge vollzieht er ein Purgationsritual an den Lebenden (Aen. 6, 229ff.). Hier erscheint er ins Christliche transponiert; in der linken Hand hält er ein Weihrauchgefäß, in der rechten ein Aspergill, mit dem er den Toten besprengt. Zu seiner rechten Seite schließt das in zwei Gruppen zu je drei klagenden Personen eingeteilte Trauergeloge an, zunächst drei klagende Männer mit brennenden langen Fackeln, dann drei in schwarze Mäntel gehüllte Frauen. Auf der anderen Seite erhebt sich im Hintergrund auf einem Felsplateau das bereits fertiggestellte Grabmal.

Die Bestattung des Toten gehört zu den Bedingungen, die Aeneas vor dem Abstieg in die Unterwelt erfüllen muß (Aen. 6,149-152). Auffällig ist, daß die Auffindung oder Vorzeigung des (geradezu als 'Reisepaß' dienenden) goldenen Zweiges in der Illustrierung nicht berücksichtigt ist, zumal sie in anderen zeitgenössischen Vergil-Handschriften sogar als Hauptmotiv der historisierten Buchinitiale oder des Titelbildes erscheint. In den Bildern unserer Handschrift fehlt der goldene Zweig gänzlich: Aeneas durchwandert die Unterwelt bis zur Grenze des Elysiums mit hochgehaltenem blanken Schwert und überreicht dort Proserpina einen Lilienzweig (fol. 161r, siehe dazu unten).

15) **fol. 151r** <Opfer vor dem Abstieg in die Unterwelt; Epiphanie der Hekate>
(13 x 12,7 cm)

Die Miniatur ist nach der Beschreibung der unheimlichen Gegend am Avernensee, wo sich der Eingang zur Unterwelt befindet, eingefügt. Im letzten Wort des voraufgehenden Verses fällt das Stichwort *auernum* (Aen. 6, 242). Sie illustriert die anschließende Textpartie (Aen. 6, 243-263), die die vor der Katabasis vollzogenen nächtlichen Opfer an die unterirdischen Götter und die darauf erfolgende Epiphanie der Hecate, während der sich der Eingang zur Unterwelt öffnet, schildert. Beide Vorgänge sind nebeneinander dargestellt; Aeneas und die Sibylle erscheinen ausnahmsweise zweimal im Bild – es ist in den Miniaturen dieser Handschrift der einzige Fall von Figurenwiederholung innerhalb einer Miniatur.

Die Veranschaulichung erfolgt in enger Anlehnung an den Text, wenn auch die Zahl der Opfertiere und -handlungen reduziert ist. In der rechtsseitigen Szene gießt die Sibylle aus einem Gefäß Flüssigkeit auf die Stirn eines Rindes (V. 244), ein anderes liegt in die Kehle gestochen auf dem Rücken, ein drittes scheint ebenfalls zu bluten. Aeneas steht mit geschultertem blanken Schwert dicht hinter ihr. Auf einem Hügel brennt mit voller Flamme der Opferaltar. In der linken Bildhälfte erscheint die beschworene Göttin als Büste in einer merkwürdig stilisierten, auf nacktem Felsen liegenden Blätterkrause, hüpfende Flammen, heulende (V. 257) Hunde und gespaltene Felsen begleiten ihre Epiphanie. Die Sibylle ergreift die Hand des ängstlichen Aeneas und zieht ihn in eine Felsspalte, aus der hohe Flammen schlagen.

Das Rund des Sees in der Mitte verbindet beide Bildhälften zu einer einheitlichen Komposition.

16) **fol. 152r** <Vestibulum Orci> (Aen. 6, 273-294) (Sonderformat: 11,5 x 19,3 + 6,0 x 4,9 cm)

Aeneas und die Sibylle nahen sich von rechts der 'Vorhalle' des Orcus, die wie ein von einer befestigten Mauer umgebener Vorgarten dargestellt ist mit halbgeöffnetem Eingangstor. Die Sibylle fungiert gewissermaßen als Mystagogin, indem sie auf die Erscheinungen zeigt und sie Aeneas erklärt.

In der ummauerten Einfriedung befinden sich, wie in der Beschreibung Vergils, personifizierte Übel neben mythologischen Monstren, die damalige Betrachter allgemein als Verkörperungen von Lastern verstanden haben. Vom Text her lassen sich mit großer Wahrscheinlichkeit identifizieren: links oben schwer gewappnet der Krieg (Bellum), darunter die 'häßliche Armut' (turpis Egestas), rechts neben ihr die drei Furien (Eumeniden) mit Schlangen als Gürtel und im Haar, weiter unten links als Gerippe der Tod (Letum), vor ihm ein kentaurenartiges Mischwesen aus schwarzem Pferdehinterleib und vom Laster gezeichneten Menschenoberkörper (bleiches aufgedunsenes Gesicht, roter Umhang, schwarzer Hut). In der Mitte steht die Ulme, unter deren

Blättern bei Vergil die falschen Träume nisten. Der Maler scheint für sie ein Kästchen mit erhabenem Deckel als Behältnis vorgesehen zu haben.

Unter dem Baum rechts erscheinen zwei monströse Raubtiere. Das obere entspricht der aus Löwenkopf, Schlangenschwanz und Ziegenleib zusammengesetzten Chimaera (vgl. fol. 156v); das untere mit dem janusartigen Doppelgesicht ist vielleicht von der Dante-Illustration (Geryon?) angeregt. Vor den Mauern oberhalb der Ulme sind zwei menschenköpfige Ungeheuer einander konfrontiert, rechts eine Harpyie oder Sirene (Frauenkopf mit Vogelleib); das aus vielerlei Schlangen zusammengesetzte gewundene Wesen links mit einem zweiten Gesicht (weiter unten) soll sicherlich die Hydra darstellen, vielleicht in Kombination mit einer Gorgo. Rechts auf den feuerroten Mauern lauern mittelalterliche Teufelsfratzen und lassen keinen Zweifel darüber, daß hier Böses versammelt ist.

Wie in manchen Dante-Illustrationen bot die infernalische Thematik offenbar keinen Anlaß, das dekorative Element auszuscheiden, mag es auch auf die Außenseite (z.B. Kacheln an den Mauerwänden) beschränkt sein und den Landschaftsdurchblick zur Rechten des Eingangs.

Auf der nächsten Station der Unterweltswanderung kommen Aeneas und die Sibylle zum Acheron, an dem Charon als Fährmann waltet. Der Illustrator hat die vierteilige Komposition Vergils – Eintreffen am Strom mit Beschreibung Charons, Gespräch mit Palinurus, Überfahrt, Besänftigung des Cerberus am anderen Ufer –, in deren Mittelpunkt die Begegnung mit dem von Bord gestürzten Steuermann Palinurus steht, umgesetzt in zwei Miniaturen (fol. 152v und 155r), die jeweils um die Charonbarke zentriert sind und die beiden Momente der Ankunft am diesseitigen und am jenseitigen Ufer des Flusses darstellen, unter Einbeziehung der jeweils zugehörigen Begegnungen mit Palinurus beziehungsweise mit Cerberus.

17) **fol. 152v <Am Acheron: Seelen vor der Überfahrt; Charon in seinem Boot>**
(9,5 x 13,5 cm)

Erste Charon-Miniatur, eingelegt zwischen Aen. 6, 295 und 296 (fol. 153r)

Die Miniatur zeigt eine mehr naturalistische Wasserlandschaft ohne dekorative Elemente, die offensichtlich von einem anderen Miniator stammt. Sie besteht aus baumbestandenen Landstücken und einem zentralen See, aus dem insgesamt fünf Flußläufe abfließen, offenbar die Unterweltsströme Acheron, Cocytus, Styx, Pyriphlegethon und Lethe. In der Mitte schwimmt der Nachen Charons mit Seelenfracht; an den beiden Ufern stehen gruppenweise rechts die bereits übergesetzten Seelen und links die noch auf die Überfahrt wartenden Seelen. Sie sind dargestellt als ganz nackte oder mit einem weißen Höschchen bekleidete, nach Geschlechtern differenzierte menschliche Körper, während in den folgenden Illustrationen die Seelen geschlechtslos sind. Charon, kräftig und eher jugendlich dargestellt mit struppigem Haar und kurzem Umhang, steht in seinem Nachen, zum Ufer zurückgewandt, und bedroht mit erhobenem Ruder eine Seele, die noch einsteigen will. Die anderen vier Seelen auf diesem Ufer sind der Sibylle und Aeneas zugekehrt. Sie repräsentieren die *inhumata turba* (Vers 325), die Unbestatteten, die nicht übergesetzt werden dürfen. Die erste Gestalt mit der bittend ausgestreckten Hand dürfte Palinurus sein. Aeneas zeigt ein strengeres und älteres Gesicht als sonst.

18) **fol. 155r <Überfahrt im Boot Charons; Besänftigung des Cerberus>**
(9,5 x 14,5 cm)

Zweite Charon-Miniatur, eingefügt zwischen Aen. 6, 416 und 417 (fol. 156v oben). Der Kahn, gerudert von einem älteren, langbärtigen Charon, nähert sich mit Aeneas und der Sibylle dem anderen Ufer, an dem der dreiköpfige Cerberus auf blumenbewachsener Wiese die Ankommenden mit gefletschten Zähnen begrüßt. Aeneas, der mit der linken Hand sein Schwert hochhält, streckt ihm den magischen Klobß entgegen. Vom linken Ufer blicken drei zurückgelassene Seelen hinter dem Kahn her.

Der dekorative Stil ist in dieser Miniatur wieder da, ja, er ist auf die Spitze getrieben: Auf dem Wasser hüpfen malerische Flämmchen, auf der Wiese blühen Prachtblumen, am Rand jagen sich Tiere, im Hintergrund wechseln zierliche Schneeberge und freundliche Bäume mit Laubkronen.

19) **fol. 155v** <**Die Region der vorzeitig Verstorbenen: Seelen kleiner Kinder**> (10,7 x 14,6 cm)

Die Miniatur steht oben auf der Seite über ihrem Bezugstext Aen. 6, 426-429. Aeneas und die Sibylle kommen jetzt zu den Regionen, in denen sich die unglücklichen, nicht im Elysium befindlichen Totenseelen aufhalten, verteilt nach Schicksals- oder Sünderklassen. Es sind Stätten des Leidens und großer Qual. Der Übergang in diesen Bereich ist vom Illustrator deutlich markiert: die Sonne verschwindet in dunklen Wolken und wird erst wieder im Elysium leuchten. Die Landschaft wandelt sich in nackte Felsen, aus denen Flammen schlagen. Auf den Felsen hocken schwarze teuflerartige Dämonen mit Flügeln, Krallen, Schwänzen, Hörnern. Die erste Gruppe Unseliger besteht aus den wimmernden Seelen kleiner Kinder, die im Säuglingsalter (*infantes*) gestorben sind. Sie sind hier am Rande der Jammerregion dargestellt.

20) **fol. 156r a** <**Minos sitzt zu Gericht**> (10x13,8cm)

Auch diese Miniatur illustriert nur wenige Verse (Aen. 6, 430-433), in denen die nächstfolgende Gruppe der Seelen der fälschlich zum Tode Verurteilten genannt wird. über sie hält Minos nochmals Gericht, dem ein 'Rat der Schweigenden' zur Seite steht.

Minos ist dargestellt als König in langem Gewand mit Krone und Herrscherstab auf einem gotischen Thron (vgl. Didos Thron fol. 80v), der auf einem flammenden Unter- und Hintergrund steht. Die drei stehenden nackten Figuren zu seiner Linken scheinen als Rat zu fungieren, während die drei knienden Figuren zu seiner Rechten (einer mit einer Unterhose bekleidet) vernommen werden. – Links im Bild Aeneas und die Sibylle mit teilnehmenden Gebärden.

21) **fol. 156r b** <**Die gewaltsam zu Tode Gekommenen**> (11 x 14,7 cm)

Die Miniatur gehört zu den auf fol. 156v folgenden Versen (Aen. 6, 434-439), in denen diejenigen erwähnt werden, "die sich schuldlos mit eigener Hand den Tod gaben". In der Illustration findet man sie, ausgestattet mit langen Schwertern und beim Akt des Tötens, zusammen mit Mördern in einem mit Flammen übersäten Teich vor bizarrem Felsenhintergrund. Sie sind gemäß der christlichen Ethik als Verdammte eingestuft, wie es erstmals im Rahmen der Aeneasillustration in der Berliner Veldeke-Handschrift (Staatsbibliothek zu Berlin - Preußischer Kulturbesitz Ms.germ.fol.282, fol. 21v b, Taf. 26 Boeckler, zugehörige Textpartie: V. 2942-2987) aus dem frühen 13. Jahrhundert zu sehen ist. Die Zusammenfassung von Selbstmördern und Mördern als Gewalttätige könnte durch Dante, Inferno 11, 28ff. beeinflusst sein.

Links im Bild Aeneas mit erhobenem Schwert, aufmerksam der dozierenden Sibylle zuhörend.

22) **fol. 156v** <**Die an Liebe zugrunde Gegangenen: Begegnung mit Dido im Myrtenhain**> (10,3 x 17,7 cm)

Die Miniatur ist eingelegt zwischen Aen. 6, 439 und 440 und illustriert die Textpartie Aen. 6, 450-476.

Der nächste Bezirk, den Aeneas und die Sibylle passieren, ist der Myrtenwald, in dem diejenigen weilen, die aufgrund schlimmer Liebe ums Leben gekommen sind. Hier befindet sich Dido, unter sechs weiteren mythischen Frauen (wie Phaedra und Pasiphae), und es kommt zu einer ergreifenden letzten Begegnung zwischen ihr und Aeneas. Diese Begegnung ist in der Miniatur dargestellt.

Dido ist aus der Gruppe der nackten, noch aus ihren Wunden blutenden Gestalten herausgelöst und in einer Rückenansicht gezeigt, die sie sich mit dem Körper von Aeneas und der Sibylle abkehren läßt, während der Kopf seitlich zurückgewendet ist, so daß sie zu Aeneas hinblickt. Gegenüber dem Vergilttext hat der Illustrator seine eigenen Akzente gesetzt, die dem betrachtenden Leser eine moralisierende Auslegung suggerieren, wie sie ihm aus der Dantelektüre und vielen anderen Texten vertraut sein mochte. Der Grasboden des an sich freundlichen Myrtenwaldes ist mit den üblichen höllischen Flämmchen übersät, und im Vordergrund steht ein finstres Tiermonstrum, das der im Vestibulum Orci dargestellten Chi

maera gleicht (vgl. fol. 152r): es hat einen goldbraunen Löwenkopf, der Schwanz ist aus einer mit dem Kopf aufgerichteten bläulichen Schlange gebildet, der schwarze zottige Leib steht auf vier in Hufe auslaufenden Beinen. Die Chimaera aber verkörpert das Laster der libido (z.B. Bernardus Silvestris zu Aen. 6, 288, S. 72, 2-8). Dante verwendet dafür die Sündenkatégorie der luxuria, der Dido in seinem Inferno subsumiert ist (5, 61f.).

23) **fol 157v** <Die im Kriege Gefallenen: Begegnung mit dem Troianer Deiphobus> (10,5 x 14 cm)

Die Miniatur ist eingelegt zwischen den Versen Aen. 6, 476 und 477 und illustriert die Textpartie Aen. 6, 477-547, in der Aeneas und die Sibylle zum Aufenthaltsort der Kriegshelden (*bello clari*) gelangen und Aeneas dem Troianer Deiphobus begegnet.

Die Illustration ist ähnlich angelegt wie die vorige. Die rechte Bildhälfte zeigt eine Gruppe von fünf Kriegerern in voller Rüstung, deren Unterkörper weitgehend verdeckt sind; ein sechster Krieger steht mit dem Rücken zum Betrachter in der linken Bildhälfte vor Aeneas und der Sibylle, denen er mit leichter Schulterdrehung zugewandt ist. Auffällig ist, daß die Krieger nicht als Schatten, sondern als leibhaftige Körper dargestellt sind.

Die dekorative, mit den üblichen hellroten Flämmchen übersäte Landschaft ist zusammengesetzt aus Wiesen, Laubbäumen, kleinen weißen Bergspitzen und großflächigen weißen Felsplateaus, deren stahlfarbene Seitenwände künstlich zurechtgeschnitten wirken.

24) **fol 159r** <Die Büsser im Tartarus> (10,1 bzw. 10,5 x 14cm)

Die Miniatur steht zwischen Aen. 6, 547 und 548 und illustriert die anschließende Textpartie Aen. 6, 548-627, in der die Sibylle den Tartarus beschreibt, den Aeneas nicht betreten darf. Nach Vergils Angaben handelt es sich um eine vom Feuerstrom (Phlegethon) umloderte Burg mit dreifachem Mauerring, eisernem Turm und stählernen Toren, an denen die Furie Tisiphone Wache hält. Im Inneren erleiden die Verdammten ewige Strafen. Genannt sind nebeneinander mythische Frevler und andere Verbrecher, die mit abstrakten Kategorien erfaßt sind. Nach außen dringt der Lärm von Peitschenhieben, Kettengerassel und Stöhnen. In der Illustration kehren viele der genannten Vorstellungen wieder, etwa die ummauerte Festung, der Feuerstrom, das hohe bewachte Tor, aber das Bild ist verwandelt in eine Art Höllengarten mit Wiese. In seinem Eingang steht, mit langem blauen Gewand und rotem Mantel bekleidet, eine Wächtergestalt. In ihrer Rechten hält sie ein erhobenes Schwert, gegürtet ist sie mit einer Schlange – eine Mischung aus Furie und Erzengel Gabriel. Die Zahl der mythischen Büsser ist reduziert auf zwei: Ixion auf einem Riesenrad, an Tityus frißt ein gewaltiger schwarzer Raubvogel. Dazu kommen vier indifferente, von einer Kette umwundene Verdammte, die ein schwarzer Teufel (er hat Hörner und Schwanz und einen Schlagstock in der Hand) vorwärts zerrt. Die Sibylle und Aeneas stehen rechts oben außerhalb der Mauer und blicken auf das grauenvolle Bild.

25) **fol. 161r** <Die Grenze zum Elysium: Aeneas übergibt Proserpina einen Lilienzweig> (Sonderformat: 13,1 x 13,9 + 6,9 x 3,5 cm; vgl. fol. 152r)

Die Miniatur füllt die obere Hälfte der Seite und illustriert die nachfolgenden Verse Aen. 6, 528-536. Diese schildern die Niederlegung des goldenen Zweiges auf der Schwelle des Palastes der Proserpina, der an der Grenze zum Elysium liegt. Danach kommen Aeneas und die Sibylle in die freundliche und helle Lichtregion, in der sich die Seligen aufhalten. Die Göttin selbst tritt dem Text zufolge bei der Abgabe des Zweiges nicht in Erscheinung.

In der Illustration hingegen übergibt Aeneas in Begleitung der Sibylle einer schönen weiblichen Gestalt, die ein langes, tiefblaues Gewand trägt und einen zarten Schleier, der halbkreisförmig um ihren Kopf steht, einen Lilienzweig. Hinter dieser Gestalt sind die ursprünglich silbernen, jetzt oxydierten Hörner einer waagrecht liegenden Mondsichel sichtbar. Dadurch ist bedeutet, daß die schöne Proserpina, auf deren Erscheinungsbild offensichtlich die Madonnenikonographie eingewirkt hat, für den Mond steht, oder genauer, den *circulus lunaris* markiert. Dieser gilt in der

in den Vergilkommentaren seit der Spätantike weithin vertretenen kosmischen Konzeption des Jenseits als Grenze des im Kosmos (in der sublunaren Zone, das ist in der dunklen Luftregion zwischen Erde und Mond) lokalisierten Hades zum Elysium, der Ätherregion. Jenseits der Grenze, die im Bild durch eine Mauer bezeichnet ist, öffnet sich eine weite himmlische Lichtregion, und man sieht drei überirdische Gestalten in aufsteigender Anordnung (bekleidet mit einem Mantel auf nacktem Körper), die gelöst zu den Sternen hinaufblicken und mit gebärdenreichen 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.

In dieser Miniatur gibt der Illustrator somit zu erkennen, daß die Katabasis des Aeneas nicht im Wortsinn verstanden werden soll, sondern in einem philosophischen oder religiösen Sinn als spiritueller Aufstieg zu Gott.

26) **fol. 161v** <Die Seligen im Elysium: Orpheus musiziert> (10,4 x 14,7 cm)

Die Miniatur steht vor dem mit Aen. 6, 637 beginnenden Textabschnitt, in dem Aeneas und die Sibylle die elysischen Gefilde (*loci laeti, sedes beatae*) betreten und darin zu ihrem Ziel, zu Anchises gelangen. Hier leuchtet "eine eigene Sonne und eigene Sterne" und Äther in Fülle (Vers 640f.). Als Bewohner werden verschiedene Klassen von Seligen genannt, hochgemute Helden, reine Priester, wahrhaftige Seher, Vaterlandsverteidiger und Erfinder zum Wohle der Menschheit. Sie sind allerlei ergötzlichen Beschäftigungen hingegeben wie Sport, Tanz und Musik. Orpheus, der thrakische Priestersänger "in langem Gewand" schlägt dazu die Saiten in sieben Tönen (Aen. 6, 645-647).

In der Illustration sind der Lichtcharakter und das Liebliche der Stätte (Vers 638: *amoena uirecta*) herausgestellt. Die vielfältigen Ergötzungen sind reduziert auf eine einzige, die Musik: eine Gruppe aus acht nackt dargestellten Seligen scheint verzückt dem Saitenspiel des langgewandeten Orpheus zu lauschen. (Im Bild spielt er auf einer Laute mit fünf Saiten). Die Sibylle am linken Bildrand doziert, Aeneas lauscht offenbar mit. Ein niedriger Zaun aus Flechtwerk grenzt den amönen Bezirk ab.

27) **fol. 163v** <Im Lethetal: Begegnung mit Anchises; die vor der Inkarnation stehenden Seelen der künftigen Helden Roms> (11,4x 16,3 cm)

Die Miniatur steht oberhalb der mit Aen. 6, 724 einsetzenden bei den Offenbarungsreden des Anchises und illustriert die zweite von ihnen, die allgemein als Heldenschau oder Römerschau bezeichnete Geschichtsprophetie (V. 756ff.).

Die Begegnung mit Anchises findet im Lethetal statt. Von einer Anhöhe aus zeigt er dem Sohn unter den am Fluß versammelten vor der Inkarnation stehenden Seelen seine künftigen römischen Nachfahren. Diese sind dargestellt in den mit Lanzen (beziehungsweise einem Schwert) ausgestatteten rechts im Bild in elysischer Landschaft gruppierten elf Seelen. Die Seele des Anchises schwebt weiter oben links neben Aeneas und der Sibylle und weist mit beiden Armen zu der Gruppe hinüber; ein hinter ihnen hochragender Felsen deutet die Tallage an; durch die Bäume schimmert ein Gewässer, der Lethestrom (?).

28) **fol. 167r** <Am Ende der Jenseitswanderung: Anchises verabschiedet Aeneas vor dem Tor> (12 x 15 cm)

Die Miniatur steht oberhalb der letzten vierzehn Verse des sechsten Buches (V. 888-901). Auf der gegenüberliegenden Seite (fol. 166v) befindet sich der Text des letzten Teils der direkten Rede des Anchises, die mit der Klage über den frühen Tod des zum Nachfolger des Augustus ausersehenen jungen Marcellus endet und durch eine scheinbar befremdliche Ortsangabe abgeschlossen wird, wonach sich die Unterweltswanderer "in den weiten Gefilden der Luft", das heißt im Kosmos bewegen. In der folgenden Textpartie verlassen sie die Welt der Seelen durch das elfenbeinerne Tor, zu welchem sie Anchises geleitet, und kehren zur Erde zurück.

Dieser Vorgang ist in der Miniatur im Vordergrund rechts dargestellt. Die Sibylle ist bereits aus dem unteren Tor, das in einer Umfriedungsmauer liegt, herausgetreten. Aeneas verabschiedet sich noch auf der anderen Seite des Tores mit Händedruck vom Vater, der ihm die linke Hand auf die Schulter legt. Dahinter stehen inmitten des ummauerten Vorgärtleins acht Seelen, die teils Zweige tragen, teils sich bekränzen oder Blumen pflücken. Das kann sich nur auf die Marcelluspassage beziehen, die mit der Aufforderung endet: *manibus date lilia plenis / purpureos spargam flores ...* (Aen. 6, 883f.). Das obere Tor zur Linken schließlich trägt der Angabe des Textes *sunt geminae somni portae* Rechnung. Zu beachten ist, daß die elysische Sonne nicht mehr an ihrem Ätherhimmel scheint, sondern durch die Wolkenschicht der Luftregion abgelöst ist.

Aeneis 7

29) **fol. 168v** <Die Trojaner sind in der Tibermündung gelandet; Wall- und Turmbau; Rückkehr der Gesandtschaft von Latinus; Ascanius hat den zahmen Hirsch der Silvia verwundet; Streit zwischen Latinern und Trojanern>
(ganzseitige Miniatur; 22,5 x 14 cm)

Die beiden vorausgehenden Seiten sind leer (fol. 167v und 168r). Buchtitel, Argumentum und Textbeginn folgen fol. 169r. Auf dem Rand unter der Miniatur steht als Reklamant, der das Ende des 21. Quaternio bezeichnet, *SEPTIMVS ENEI*.

Illustriert und in einer dekorativen flächigen Wald- und Wiesenlandschaft in aufsteigender Anordnung übereinandergesetzt sind Ereignisse, die von der Landung der Trojaner in der Tibermündung bis zur ersten kriegerischen Verwicklung mit der einheimischen Landbevölkerung führen.

Im Vordergrund liegen fünf schwarze Troianerschiffe im hellen Wasser des Flußbetts. Am Ufer steht Aeneas vor grüngoldenem Hintergrund in der Mitte und überwacht den Bau der "ersten Wohnstätte" der Trojaner auf italischem Boden, die er "wie ein Lager mit Wall und Türmen befestigt" (Aen. 7, 157-159). Er trägt die Krone und in der rechten Hand einen Stab mit einem Kugelknäuf an beiden Enden. Aeneas blickt nach links, wo zwei Arbeiter mit dem Bau beschäftigt sind. Einer mauert an der Ringmauer, neben ihm im Gras liegen eine Maurerkelle und ein Beil; der andere trägt auf dem Rücken Steine herbei. In der Mitte erhebt sich ein runder roter Turm. Von der anderen Seite nahen sich Aeneas drei vornehm gekleidete Herren, der erste in lebhaftem Redegestus, einer der hinter ihm Stehenden trägt eine Lanze. Die kleine Gruppe dürfte die zu Latinus ausgesandte Gesandtschaft darstellen, die mit guten Nachrichten für die Ankömmlinge vom König zurückkommt.

Weiter oben rechts sitzt, wie eine Jungfrau mit Einhorn, die Hirtentochter Silvia mit ihrem zahmen Hirsch, den Ascanius auf der Jagd ahnungslos angeschossen hat. Ganz oben stehen sich die Parteien streitend gegenüber: links in vornehmer Kleidung drei Trojaner, voran Ascanius mit dem Bogen; von rechts ist die Landbevölkerung mit Waffen und Schlagstöcken angerückt.

Aeneis 8

30) **fol. 185v** <Signal zum Krieg: Turnus und seine Heerführer vor der latinischen Königsburg> (ganzseitige Miniatur; 20,3 x 14,1 cm)

Buchanfang und -argumentum stehen vor der Miniatur auf fol. 185r. Die Illustration ist beschränkt auf den Anfang des achten Buches, das mit dem Kriegssignal beginnt, das Turnus von der laurentischen Burg gegeben hat. Ihm folgt der Aufmarsch der verbündeten Heerführer. Beide Vorgänge sind in der Illustration zusammengefaßt.

Dargestellt sind acht Reiter: ein jugendlicher Signalbläser, der als Herold unbewaffnet voran reitet; ihm folgen in Rüstung und auf mit Schabracken (vgl. fol. 217v) behangenen Pferden der Hauptanführer Turnus und hinter diesem in einer Reihe sechs weitere Heerführer (Vers 6: *ductores*) mit starrenden Lanzen. Im Hintergrund sieht man eine hohe weiße Palast- oder Stadtmauer mit rotgedeckten Türmen, von der die königlichen Damen – wohl Amata und Lavinia mit Gefolge – dem Aufmarsch zuschauen. Die Burg liegt auf einem Felsenmassiv. Der Wiesenuntergrund weist dekorative Elemente nur im vorderen Teil und in gemäßiger Anwendung auf.

Aeneis 9

Mit dem neunten Buch beginnen – textbedingt – die Illustrationen von Kampfszenen. Man hat den Eindruck, daß auf sie weniger exegetische und künstlerische Sorgfalt verwendet worden ist. Die Bilder wirken im Vergleich zu den vorhergehenden (abgesehen vielleicht von der Illustration zu Aeneis 8, fol. 185v) schematisch und bieten eher typische Szenen als die genaue Illustration einzelner, im Text berichteter Vorgänge. Bevorzugte Themen sind: Sturm auf eine Stadt und Zweikämpfe im Rahmen einer Feldschlacht.

31) **fol. 200v** <Zeltlager, Aufbruch zum Kampf> (ganzseitige Miniatur;
21,2 x 14,5 cm)

Buchtitel und -argumentum stehen auf der Rectoseite vor der Miniatur.

Dargestellt ist ein königliches Heerlager mit Zelten, aus denen Truppen zum Kampf aufbrechen. Vor dem Hauptzelt in der Mitte steht ein König (in Rüstung und Haltung dem Aeolus auf fol. 64v ähnlich); ihn umgeben edle Gefolgsleute, mehrere sind jugendlich und barhäuptig, einer trägt ein geschlossenes Visier. Rechts hinter dem Zelt hält ein Knecht(?) drei Pferde bereit. Im Vordergrund setzen sich, angeführt von einem Musikanten, der bläst und zugleich trommelt, eine Gruppe von Fußsoldaten in Bewegung; sie tragen ebenfalls Rüstungen, Lanzen, rote Schilde und flache Topfhelme, zwei sind mit geschlossenem Visier dargestellt.

Bezieht man die Miniatur, wie ihre Stellung es nahelegt, auf den Inhalt des neunten Aeneisbuches, so muß es sich um den nicht ganz textgetreu wiedergegebenen Aufbruch des Turnus (mit Krone abgebildet auch auf fol. 236v und 255v) gegen die Troianer handeln, vgl. Aen. 9, 25ff., wo als weiterer Anführer Messapus und die *Tyrrhidae iuuenes*, die Söhne des königlichen Verwalters und Brüder der Silvia (Aen. 7, 484ff.), genannt sind.

Nimmt man mit P. und J. Courcelle (S. 228 zu fig. 412) an, daß die Illustration noch dem achten Buch gilt, so müßte sie sich auf den ebenfalls großzügig ausgelegten Auszug des Aeneas und Pallas aus der Stadt des Königs Euander gegen Ende des achten Buches beziehen (Courcelle verweisen auf Aen. 8, 585-595). Derartige Rückblicke kommen in dieser Handschrift zwar mehrfach vor (am Anfang des zweiten, dritten und sechsten Buches); im vorliegenden Fall aber fällt es mangels eindeutiger Bezüge schwer, die Darstellung überhaupt mit der vergilischen Erzählung zu verbinden. Pallas, der doch herausgehoben sein müßte, läßt sich schwerlich in der vereinzelt Gestalt ganz links neben dem Zelt erkennen.

Näher liegt der Gedanke, daß hier, zu Beginn der Kampfhandlungen, eine wenig angepaßte typische Szene eingesetzt ist. Das gilt weitgehend auch von dem gegenüberstehenden Bild.

32) **fol. 201r** <Sturm auf eine Stadt> (14,5 x 13,8 cm)

Diese kleinere Miniatur über dem Buchanfang stellt offensichtlich den Sturm auf das mit Mauern und Türmen befestigte Troianerlager dar (Aen. 9, 39ff., 168ff., 503-524 u.ö.). Oben auf der Mauer stehen fünf Krieger, die teils durch Steinwürfe, teils mit Schwert oder langer Lanze die Feinde abwehren (ein Brandleger außen vor dem Tor wird gerade am Nacken verwundet). Von den Feinden versuchen die einen mit Hilfe von Anstell- und Wurfleitern die Mauer zu erklimmen, andere mit Brandsätzen und Stemmeisen das Tor aufzubrechen; einer schießt mit der Armbrust auf die Verteidiger. Von links drängen behelmate Truppen nach.

Der Maler hat nicht einen einzelnen Moment aus der Erzählung herausgegriffen, sondern eine allgemeine Angriffs- und Abwehrszene gestaltet und dabei die Aufmerksamkeit auf die bei der Erstürmung von Mauern und Toren angewendeten Techniken und Geräte gerichtet (neben dem Feuer steht zum Beispiel eine Art Blasebalg).

Der Darstellungsstil weicht, vor allem in der Gestaltung der Personen und Rüstungen, so stark von den vergleichbaren Illustrationen ab, daß für dieses Bild ein besonderer Maler angenommen werden muß.

Aeneis 10

33) **fol. 217v** <Zweikämpfe vor der Stadt; der tote Pallas und sein Pferd>
(ganzseitige Miniatur; 22 x 14,5 cm)

Buchtitel und -argumentum stehen auf der Rectoseite vor der Miniatur.

Im zehnten Buch erscheint Aeneas erstmals auf dem Kampfschauplatz, und es kommt zur grimmigen Schlacht, in deren Verlauf mehrere Zweikämpfe von großer Tragweite stattfinden: zwischen Turnus und Pallas, Aeneas und Lausus und schließlich zwischen Aeneas und Mezentius.

Das vor einem Stadttor, aus dem behelmte Krieger quellen, dargestellte Kampfgetümmel auf dieser Miniatur setzt sich aus vier Zweikampfgruppen zusammen. Im Vordergrund liegt ein kleiner Toter in voller Rüstung, unter dem spitzwinkligen Knick einer zerbrochenen Lanze; über ihn beugt sich teilnehmend ein Pferd mit weit geöffnetem Auge; neben ihm liegt – parallel zum Bildrahmen – eine weitere, unbeschädigte Lanze. Mit dem Toten könnte der von der Lanze des Turnus getroffene junge Pallas gemeint sein (Aen. 10, 474-487), dessen trauerndes Pferd später erwähnt wird (Aen. 11, 89f.). Dann wären in der Zweikampfgruppe hinten links, einem großen Krieger mit Krone über dem Helm, auf den ein kleiner mit gewaltigem Schwert eindringt, Aeneas und Lausus zu erkennen. Andere Identifizierungen sind kaum möglich. Die Pferde tragen Schabracken (wie auf der Miniatur fol. 185v).

34) **fol. 218r** <Die Versammlung der Götter> (11,2/11,6 x 13,8/13,5 cm)

Mit dieser Miniatur wird die Götterversammlung am Eingang des Buches illustriert. Sie findet dem Text zufolge im 'Sternensitz' statt, gemeint ist die Himmelsregion.

Der Illustrator hat der kosmischen Konzeption Vergils Rechnung getragen und sie weitergeführt: der kosmische Ort ist durch die Zeichen von Sonne (rechte obere Ecke), Mond und Sternen angedeutet und die Zahl der auf Wolkenbänken schwebenden, um den Kopf mit Strahlenkranz versehenen Götter an die Siebenzahl der Planeten angeglichen. Der höchste Gott, schon von Vergil als allmächtiger Vater und Weltherrscher verstanden, sitzt auf einem schemelartigen Holzthron mit Krone, Szepter und Weltkugel ausgestattet in einer Regenbogenmandorla und Strahlengloriole. Die anderen Götter haben keine charakteristischen Attribute und lassen sich nicht identifizieren. Die beiden Gestalten zur Linken und Rechten des Himmelskönigs heben sich durch Rede- und Weisegestus von den anderen ab, die teilnehmendes Zuhören signalisieren; sie dürften daher die beiden redend auftretenden Göttinnen Juno und Venus darstellen.

Aeneis 11

35) **fol. 236v** <Der Tod der Amazone Camilla> (ganzseitige Miniatur;
22,5 x 14,5 cm)

Den Höhepunkt der Kampfhandlungen im elften Buch bilden Aristie und Tod der italischen Amazone Camilla, einer königlichen, der Göttin Diana geweihten Kampfjungfrau, die an der Spitze eines weiblichen Reiterheeres auf Seiten des Turnus gegen die Troianer kämpft. Sie wird durch eine aus dem Hinterhalt geschleuderte Lanze tödlich getroffen. Ihre Gefährtinnen eilen herbei und halten sie (Aen. 11, 805f.). Sie versucht vergeblich, das Geschoß aus der Brust zu ziehen (Aen. 11, 816ff.) und sinkt, während sie ihre Vertraute Acca anredet, sterbend zusammen.

Diese letzte Phase ist in der Miniatur dargestellt und ergänzt durch einen frei erfundenen Salutationsakt der umstehenden, von Turnus angeführten Truppen.

In einer weiten, von vereinzelt Baumgruppen durchsetzten Landschaft, in deren Hintergrund sich befestigte Städte und eine Bergfeste erheben, sind sich die beiden königlichen Reiterführer auf stattlichen dunklen Pferden, die das gleiche rote Sattel- und Zaumzeug tragen, gegenübergestellt. Man sieht die nach vorn gesunkene Camilla, ihre rechte Hand faßt noch die im Brustpanzer haftende Lanze, von hinten wird sie von einer Gefährtin gehalten. Die Amazonen (auch in der rechten Gruppe befinden sich einige) tragen gleiche Rüstung wie ihre männlichen Verbündeten, sind aber – zumindest in den vorderen Reihen – durch flache, hutartige Helme, die bei einigen mit roten Bändern oder grünen Kränzen verziert sind, ausgezeichnet.

Auf Camillas Helm sitzt eine zarte Goldkrone. Sie und ihre nächsten Begleiterinnen haben langes Blondhaar. Der ihr gegenüberstehende, ebenfalls durch eine Krone hervorgehobene Reiter, dessen Pferd seinen Kopf neben den von Camillas Pferd hinübergestreckt hat, wird Turnus sein. Er trägt als einziger ein Schwert, das er salutierend in die Höhe hält.

36) **fol. 237r** <**Diana und die Nympe Opis**> (12,7 x 14 cm)

Diese anmutige Miniatur über dem Buchanfang illustriert die Szene, in der Diana der zu ihrem Gefolge gehörenden Nympe Opis den Auftrag erteilt, Camillas Tod zu rächen (Aen. 11, 532-596). Die Göttin erscheint als Halbfigur mit Krone, umgeben von vier Nymphen und einer Strahlengloriole in großen Blattkelchen eines Baumes, der die Mitte des Bildes einnimmt. Rechts ergießt sich aus einer dreiseitig ummauerten Quelle ein Bach. Links steht oder schwebt über grün bewachsenen Felsen Opis in langem purpurnen Obergewand, das sie mit der rechten Hand leicht hochrafft, und großen gleichfarbigen Flügeln (vgl. Aen. 11, 867) und empfängt den Auftrag der Göttin. Sie scheint als Schutzengel konzipiert zu sein.

Aeneis 12

Gegen Ende des zwölften Buches findet der immer wieder verzögerte Zweikampf zwischen Aeneas und Turnus statt, bei dem Turnus unterliegt und zur Strafe für seinen Frevel an Pallas getötet wird. Vorher kommt es noch einmal zur Massenschlacht und zum Sturm der Troianer auf die Latinerstadt (Aen. 12, 554-592).

In der ganzseitigen Miniatur dieses Buches ist das Kampfgetümmel der Massenschlacht dargestellt und die Tötung des Turnus in dieser am Rande untergebracht. Für den Sturm auf die Stadt sind zwei kleinere Miniaturen verwendet; die erste findet sich schon auf der oberen Hälfte der Rectoseite vor dem Buchargumentum (der Buchtitel steht auf der voraufgehenden Versoseite unten), scheint also versehentlich zu früh, das heißt am falschen Platz ausgeführt worden zu sein. Die zweite folgt an der üblichen Stelle auf der Rectoseite über dem Buchanfang, also nach und gegenüber der Großminiatur.

37) **fol. 255r** <**Sturm auf die Latinerstadt I**> (11,8 x 13,2 cm)

Die Stadtansicht zeigt ein hohes, von zwei eckigen Türmen gerahmtes Tor, an das beiderseits die aus vielen schlanken Türmen und verbindenden Wehrgängen gebildete Mauer anschließt. Im Hintergrund sind Zelte des Heerlagers und ansteigende Hügel sichtbar, eine Brücke führt über den Wallgraben. Die Angreifer verwenden die üblichen Techniken und Geräte: das Tor wird mit brennenden Fackeln (vgl. Aen. 12, 573) und einem fahrbaren Rammbock bestürmt; auf zwei Leitern klettern Soldaten hoch (V. 576), einer trägt einen Schild mit einem monströsen Gesicht. Der oberste wird von den Verteidigern mit einer Lanze zurückgestoßen und stürzt schon rücklings von der Leiter. Andere werfen Steine auf die Angreifer, diese wiederum werden von Bogenschützen am Boden unterstützt.

Oben auf der Stadtmauer links hängt an einem Holzgerüst in leuchtend rotem Gewand die Latinerkönigin Amata, die sich aus Kummer um Turnus das Leben genommen hat (Aen. 12, 602f.).

38) **fol. 255v** <**Feldschlacht mit Tötung des Turnus durch Aeneas**> (ganzseitige Miniatur; 23,5 bzw. 24x21,9cm)

Es fällt zunächst schwer, in dieser aus Standardmotiven (Zeltlager im Hintergrund, angetretene Fuß- und Reitertruppen, Signalbläser, Reiterzweikampf und dergleichen) zusammengesetzten Kampfdarstellung einen spezifisch illustrierenden Bezug zum Text zu erkennen. Bei genauem Hinsehen bemerkt man jedoch, daß die Schlußszene der Aeneis berücksichtigt ist. Rechts unterhalb der Zeltreihe stehen zwei gesattelte, reiterlose Pferde. Vor ihnen, noch weiter zum rechten Bildrand hin und sogar darüber hinausgreifend, liegt ein Krieger auf dem Rücken am Boden, sein Gesicht und Kopf sind entblößt. Ein mit einer Krone besetzter Helm liegt daneben; über ihn gebeugt ist ein zweiter Krieger mit üppiger, um eine Goldkugel erweiterter Krone auf dem Helm, der mit beiden Händen an die Brust des unter ihm liegenden Besiegten greift. Es

scheint der Augenblick festgehalten zu sein, in dem Turnus um sein Leben gefleht hat und Aeneas an den Schwertgürtel des Pallas erinnert wird.

39) **fol. 256r** <Sturm auf die Latinerstadt II> (ca. 14,6 x 20,5 cm; die Miniatur ist nicht gerahmt und am oberen Rand beschnitten)

Es handelt sich um eine stilistisch allerdings veränderte und auch in Einzelheiten abgewandelte Dublette zu der Miniatur auf fol. 255r. Neu sind gegenüber der ersten Darstellung die Kanone (vorne rechts) und die wie ein fahrbarer Kran anmutende Kriegsmaschine rechts außen, mit der in einem Hebekasten Soldaten über die Stadtmauer gehoben und von oben in die belagerte Stadt eingesetzt werden. – Solche Belagerungsgeräte waren damals tatsächlich in Gebrauch. Sie sind in verschiedenen Spezialtraktaten beschrieben und dabei in ähnlicher Form abgebildet; vgl. F. Funcken, *Rüstungen und Kriegsgerät im Mittelalter*, München 1979, S. 62-64 und die von E. Knobloch besorgte Ausgabe von Mariano Taccola, *De rebus militaribus (De machinis 1449)* mit dem Faksimile der Pariser Handschrift (Bibl. Nat., ms.lat. 7239), Baden-Baden 1984, z.B. fol. 93v auf S. 416 und fol. 77v auf S. 354.

Die Königin Amata hängt in diesem Bild auf der rechten Seite an einem Balken in einem offenen Turm und wird von vier weiblichen Gestalten (in leuchtenden Gewändern) betrauert (vgl. Aen. 12, 604ff.).

LITERATURHINWEISE

Ausführliche Bibliographien zu Vergil finden sich in:

Aufstieg und Niedergang der römischen Welt. Reihe II, Bd. 31,1. Hg. W. Haase. Berlin/New York 1980; namentlich von W. SUERBAUM. Hundert Jahre Vergil-Forschung. Eine systematische Arbeitsbibliographie mit besonderer Berücksichtigung der Aeneis (bis 1975), S. 3-358; Spezialbibliographie zu Vergils Georgica, S. 395-499. – Vielfältige Informationen über alle Bereiche und Epochen der Vergil-Rezeption mit reichem Bildmaterial bietet die unter der Direktion von F. Della Corte gerade zum Abschluß gekommene ENCICLOPEDIA VIRGILIANA (= Enc. Virg.). 5 in 6 Bdn. Rom 1984-1991.

I. Faksimile-Ausgaben und Reproduktionen

Antike illuminierte Codices:

VERGILIUS VATICANUS: Cod.Vat.Lat.3225. Vollst. Faks.-Ausg. (Orig.-Format). Kommentar von D. H. WRIGHT. Graz 1980. 1984.

VERGILIUS ROMANUS: Cod.Vat.Lat.3867. 1. Verkleinerte Wiedergabe des Originals. Zürich 1985. – 2. Kommentar. Bearb. d. dt. Ausg. u. Übers. aus dem Franz. u. Ital. v. E. KÖNIG. Zürich 1986. – 3. Vollfaks. der illuminierten Seiten. Zürich 1985.

Berliner Handschrift der 'Eneide':

A. BOECKLER. Heinrich von Veldeke. Die Bilder der Berliner Handschrift. Leipzig 1939. – Der Text ist jetzt bequem zugänglich in: Heinrich von Veldeke. Eneasroman, mhd.-neuhd., übers. u. komm. v. D. KARTSCHOKE. Stuttgart 1986 (Reclam Nr. 8303).

Zu dem aragonesisch-neapolitanischen Vergilcodex im Escorial (Bibi. ms. S.II.19) aus dem Besitz Philipps II.:

T. DE MARINIS (s. unter IV) 1, S. 149. 158; 2, S. 173f. (Catalogo); 4 (Tavole), S. 269-288 (75 Abb., schwarz-weiß).

P. u. J. COURCELLE (s. unter IV.) 2, S. 231-246; fig. 421-484 (64 Abb. aus dem Aeneis- Teil, schwarz-weiß, sehr klein und dunkel).

II. Handschriftenkataloge

Beschreibungen der Vergil-Handschrift Valencia ms. 837:

M. GUTIERREZ DEL CANO. Catálogo de los manuscritos existentes en la Biblioteca universitaria de Valencia. Bd. 1-3. Valencia 1914. Nr. 2400 (Bd. 3, S. 288-292).

J. DOMINGUEZ BORDONA. Manuscritos con pinturas. Notas para un inventario de los conservados en colecciones públicas y particulares de Espana. 2 Bde. Madrid 1933. Nr. 2113 mit fig. 228 (Bd. 2, S. 336. 339) – unzulänglich.

T. DE MARINIS (s. unter IV.). Bd. II, S. 172; Bd. IV, Taf. 255-263.

P. u. J. COURCELLE (s. unter IV.). S. 219-230; fig. 389-420.

L. RUBIO FERNANDEZ. Catalogo de los manuscritos clásicos latinos existentes en Espana. Madrid 1984. S. 576f.

III. Textüberlieferung; Kommentierung und allegorische Auslegung der Werke Vergils

Herangezogene Ausgaben:

P. Vergilii Maronis Opera. Ed. R. A. B. MYNORS. Oxford 1969.

Vergil-Argumenta. In: *Anthologia Latina*. Bd. I. Hg. D. R. SHACKLETON BAILEY. Stuttgart 1982 als AL 2, I-IV (Georgica); 1, I-XII (Aeneis).

Angelo POLIZIANO. *Epistularum libri 12*. Straßburg 1513 (zit. nach dem Exemplar der Universitätsbibliothek Mainz);

Angelo POLIZIANO. *Miscellaneorum centuria prima*. Ed. princeps. Florenz, Antonio Miscominus, 19. Sept. 1489 (zit. nach dem Exemplar der Bayerischen Staatsbibliothek, München).

JOHN of SALISBURY. *Policraticus*. Hg. C. C. Webb. London/Oxford 1909 (Nachdruck Frankfurt/M. 1965).

Inkunabelkataloge:

W. A. COPINGER. *Incunabula Virgiliana*. In: *Transactions of the Bibliographical Society*. Vol. 2. London 1895 (S. 127-226).

W. A. COPINGER. *Nachrichten Supplement to Hain's Repertorium Bibliographicum II 2*. London 1902. Nr. 6002; dazu vgl.: *Catalogue of Books printed in the XVth century now in the British Museum*. Bd. VI, 1930, S. 740.

U. BARONCELLI. *Gli incunabuli della Biblioteca Queriniana di Brescia (Catalogo)*. Brescia 1970. (Nr. 972).

C. Th. GEMEINER. *von den in der Regensburgischen Stadtbibliothek befindlichen merkwürdigen und seltenen Büchern aus dem funfzehenden Jahrhundert*. Regensburg 1785.

Antike und mittelalterliche Kommentare:

SERVIUS GRAMMATICUS. In *Vergilii carmina commentarii*. Hg. G. Thilo/H. Hagen. Bd. 1-3. Leipzig 1881-1887 (Nachdruck Hildesheim 1961).

MACROBIUS. *Commentarii in Somnium Scipionis*. Hg. J. Willis. Leipzig 1963.

FULGENTIUS. *Expositio Virgilianae continentiae secundum philosophos moralis*. Hg. R. Helm. Leipzig 1898.

BERNARDUS SILVESTRIS. *The Commentary on the First Six Books of the Aeneid of Vergil Commonly Attributed to Bernardus Silvestris*. Ed. J. W. Jones and E. F. Jones. Lincoln/London 1977.

CRISTOFORO LANDINO. *Disputationes Camaldulenses*. Hg. P. Lohe. Florenz 1980.

Weitere Forschungsliteratur:

G. C. ALESSIO. *Medioevo. Tradizione manoscritta*. In: *Enc. Virg.* III (1987), 432-443 (Handschriftenverzeichnisse).

H. BECKBY. *Anthologia Graeca, griech.-dt.* 2. Aufl. 4 Bde. München 1965 (Erste Aufl. 1958); *Entstehungs- u. Überlieferungsgeschichte*: Bd. 1, S. 68-98.

B. BISCHOFF. *Paläographie des römischen Altertums und des abendländischen Mittelalters*. Berlin 1979.

J. u. M. GÖTTE. *Textgeschichte und handschriftliche Überlieferung*. In: *Vergil. Aeneis*. 3. Aufl. München 1971. S. 707-793 (Anhang).

J. u. M. GÖTTE. In: *Vergil. Landleben*. 4. Aufl. München 1981. S. 570-585 (zur Benutzung des *Mediceus* in der Ausgabe Rom 1471).

W. SCHETTER. *Adnoten zu den Vergilargumenta AL Sh.B.2 und verwandten Gedichten*. In: *Hermes* 116 (1988) 343-357.

R. SEIDER. *Beiträge zur Geschichte und Paläographie der antiken Vergilhandschriften*. In: *Studien zum antiken Epos*. Hg. H. Görgemanns u. E. A. Schmidt. Meisenheim a.Glan 1976. S. 129-172.

A. WLOSOK. *Et poeticae figmentum et philosophiae veritatem*. Bemerkungen zum 6. Aeneisbuch, insbesondere zur Funktion der Rede des Anchises (724ff.) (1983); jetzt in: A. WLOSOK. *Res humanae – res divinae*. Kleine Schriften. Hg. E. Heck/E. A. Schmidt. Heidelberg 1990. S. 384-391.

A. WLOSOK. *Gemina doctrina?* Über Berechtigung und Voraussetzungen allegorischer Aeneisinterpretation (Festschrift F. Della Corte 1987); jetzt in: A. W., *Kleine Schriften*, S. 392-402.

A. WLOSOK. *Boccaccio über Dido – mit und ohne Aeneas* (Festschrift I. Borzsák 1988); jetzt in: A. W., *Kleine Schriften*, S. 460-475.

IV. Zu Illustrationen und Bibliotheken

J. J. G. ALEXANDER. *Buchmalerei der italienischen Renaissance im 15. Jahrhundert*. München 1977.

L. ARMSTRONG. *Renaissance Miniature. Painters and Classical Imagery*. London 1981.

P. BRIEGER/M. MEISS/C. S. SINGLETON. *Illuminated Manuscripts of the Divine Comedy*. Bd. I (Text), Bd. II (Plates). Princeton 1969.

A. CADEI. *Medioevo. Tradizione manoscritta illustrata*. In: *Enc. Virg.* III (1987), 443-450.

P. u. J. COURCELLE. *Lecteurs païens et lecteurs chrétiens de l'Eneide*. 2. *Les manuscrits illustrés de l'Enéide du Xe au XVIe siècle*. Paris 1984.

A. C. DE LA MARE. *The Florentine Scribes of Cardinal Giovanni of Aragon*. In: C. Questa/R. Raffaelli (Hg.). *Il Libro e il Testo*. Urbino 1984. S. 245-293.

T. DE MARINIS. *La biblioteca napoletana dei re d' Aragona*. 4 Bde. Mailand 1947 (Bd. 2-4)-1952 (Bd.1). – *Supplemento*. 2 Bde. Verona 1969.

A. GARZELLI. *Miniatura fiorentina del Rinascimento 1440-1525*. 2 Bde. Florenz 1985. (Bd. 1: A. Garzelli. *Le immagini, gli autori, i destinatari* / A. C. De La Mare. *New Research on Humanist Scribes in Florence*. – Bd. 2: *Tavole*).

G. MARIANI CANOVA. *Rinascimento. Tradizione manoscritta illustrata*. In: *Enc. Virg.* IV (1988), 483-490.

F. MÜTHERICH. *Die illustrierten Vergil-Handschriften der Spätantike*. In: *Würzburger Jahrbücher* 8 (1982) 205-221.

D. OLTROGGE. *Die Illustrationszyklen zur 'Histoire ancienne jusqu'à César' (1250/1400)*. Frankfurt/M. u.a. 1989.

A. PETRUCCI. *Biblioteca, libri, scritture nella Napoli aragonese*. In: G. Cavallo (Hg.). *Le biblioteche nel mondo antico e medievale*. Bari 1988. S. 187-202.

A. PUTATURO MURANO. *Miniature Napoletane del Rinascimento*. Napoli 1973.

M. RODDEWIG. *Dante Alighieri. Die göttliche Komödie. Vergleichende Bestandsaufnahme der Commedia-Handschriften*. Stuttgart 1984.

J. RUYSSCHAERT. *Miniaturistes "Romains" à Naples*. In: T. De Marinis. *La biblioteca napoletana dei re d' Aragona*. Suppl. I. Verona 1969. S. 261(263)-274.

A. WLOSOK. *Gemina pictura: Allegorisierende Aeneisillustrationen in Handschriften des 15. Jahrhunderts*. In: *Mélanges in Honour of Alexander G. McKay*. Ed. R. M. Wilhelm / H. Jones. Erscheint voraussichtlich Detroit 1992 (mit Farbabbildung von fol. 161r).

FARBMIKROFICHE-EDITION

Hinweis des Verlages

Die Farbdiasitive der vollständigen Handschrift wurden in der Universitätsbibliothek Valencia aufgenommen in der aus konservatorischen Gründen häufig angewandten Weise: fortlaufend wurden zuerst alle recto-Seiten und sodann alle verso-Seiten in getrennten Arbeitsvorgängen verfilmt. Bedauerlicherweise haben sich teilweise sehr starke Schwankungen bei der Belichtung und unterschiedliche Entfernungen der Kamera ergeben. Die Belichtungsschwankungen von Seite zu Seite nach der Zusammenführung der Aufnahmen waren bei der Herstellung der Farbmikrofiches nachträglich nicht zu korrigieren. Die unterschiedliche Entfernung der Kamera bewirkt bei einer 24x Standardrückvergrößerung, daß die recto-Seiten kleiner erscheinen (zum Vergleich: die Originalmaße der Handschrift betragen 31,4 x 22,2 cm).