

Bild-Lektüren der *Metamorphosen* Ovids im Italien des 14. Jahrhunderts

Dieter Blume

Die *Metamorphosen* Ovids gehören zu den am meisten gelesenen Büchern des Mittelalters. Wurden sie zunächst vor allem als ein Musterbeispiel für Rhetoriker angesehen, treten sie an der Wende zum 14. Jahrhundert endgültig aus dem Schulkontext heraus und finden weitere Leserkreise. Das Interesse richtet sich jetzt verstärkt auf den narrativen Gehalt, den Literalsinn der *Metamorphosen*. Ovid schildert bekanntlich zahlreiche Liebesgeschichten mit diversen Verwicklungen und vor allem in jeder nur denkbaren Konstellation. Da aber alle diese Beziehungen letztlich scheitern, ist die Verwandlung in ein Tier oder eine Pflanze jeweils so etwas wie ein tröstlicher Schluß, die ein Weiterleben in anderer Gestalt ermöglicht und zugleich auch an die Naturerfahrung der Leser appelliert.

Bemerkenswert ist aber, daß Ovid ausführlich auf die Gefühle der Protagonisten eingeht, insbesondere auf die Gefühle der Frauen. Die Lektüre der *Metamorphosen* vermag von daher zugleich eine intellektuelle Auseinandersetzung mit Emotionen zu ermöglichen, wenn man sie entsprechend liest. Ich möchte hier die These vertreten, daß sich das verstärkte Interesse am antiken Mythos genau aus diesen Quellen speist und daß es dabei vor allem um die Reflektion von Emotionalität geht.

Diese neue Ovid-Rezeption lässt sich mit einigen wenigen Eckdaten gut belegen.

In Frankreich wird 1315–18 im Auftrag der Königin Jeanne de Bourgogne der *Ovidé moralisé* in französischer Sprache verfaßt¹. Der Florentiner Notar Arrigo Simintendi verfertigt 1333–34 eine Prosa-Übersetzung in *volgare*, die sehr dicht am Originaltext bleibt². Giovanni del Virgilio hält 1320 an der Univer-

sität von Bologna eine Vorlesung über die *Metamorphosen*, die ein spektakulärer Erfolg wird und die er deshalb mehrfach wiederholt³. Nach dem zweiten Buch gibt er bezeichnender Weise die scholastische Zergliederung in kleine Abschnitte auf und erzählt die Mythen im Zusammenhang. Dabei legt er ein besonderes Augenmerk auf die erotischen Passagen, die er zuweilen noch weiter ausgestaltet. Petrus Berchorius schreibt um 1340 in Avignon seinen *Ovidius moralizatus*, der die *Metamorphosen* auf einem neuen Niveau erläutert⁴. Abschnittsweise paraphrasiert er die mythischen Erzählungen in einfacher Prosa und liefert anschließend eine Vielfalt von allegorischen Ausdeutungen nach der Methode des mehrfachen Schriftsinnes. Dabei kommt es ihm auf große Variationsbreite an und er liefert durchweg im christlichen Sinne positive Deutungen der Fabeln. Darin manifestiert sich eine deutliche Aufwertung der Ovid'schen Themen. Zugleich handelt es sich um einen äußerst erfolgreichen Text, der in achtzig Handschriften sowie in verschiedenen Fassungen überliefert ist.

Diese Abhandlung des Petrus Berchorius wurde schon bald nach ihrer Entstehung zwischen 1350 und 1360 in Bologna mit einem ausgesprochen umfangreichen Miniaturenzyklus versehen, der, wenn er vollendet worden wäre, 284 Bilder umfaßt hätte. Diese Handschrift liegt heute in der Forschungsbibliothek Gotha unter der Signatur Ms. Membr. I 98⁵. Es

italienischen Renaissance. Boppard 1981, 104ff.

³) McKinley, Reading the Ovidian heroine 96ff; G. Huber-Rebenich, Die *Metamorphosen-Paraphrase* des Giovanni del Virgilio. In: *Gli umanissimi medievali*, a cura di Claudio Leonardi. Florenz 1998, 215–29; Dies., A Lecture with Consequences: tracing a Trecento's Commentary on the *Metamorphoses*. In: *The Survival of the Pagan Gods*, Papers of a Conference in Memory of Jean Seznec. London–Turin 2010, 177–198.

⁴) J. Chance, *Medieval Mythography*, Vol. 2: From the school of Chartres to the court of Avignon 1177–1350. Miami 2000, 320ff; Ch. Samaran, J. Monfrin, P. Bersuire. In: *Histoire littéraire de la France XXXIV*. Paris 1962, 259–450; Edition von J. Engels, *Ovidius moralizatus* naar de Parijse druk van 1509. Werkmaterial 2. Utrecht 1962 sowie Cap. I De Formis Figurisque Decorum. Werkmaterial 3. Utrecht 1966.

⁵) Der Verf. bereitet zusammen mit Christel Meier-Staubach im Rahmen eines DFG-Projektes unter der Mitarbeit von Petra Korte, Caroline Smout und Anna Stenmans eine umfassende Publikation zu diesem Manuskript vor, die sowohl eine Edition

¹) Edition durch Cornelius de Boer in: *Verhandeligen der Koninklijke Akademie van Wetenschappen te Amsterdam. Afdeling Letterkunde* 1915–1938; K. L. McKinley, Reading the Ovidian heroine: „Metamorphoses“ commentaries, 1100–1618. Leiden 2001, 89ff; vgl. auch C. Lord, Three Manuscripts of the *Ovidé moralisé*. *The Art Bulletin* 57 (1975) 161–75.

²) Ser Arrigo Simintendi stammte aus Prato und war, wie aus einem Dokument vom 2.4.1345 hervorgeht, als Notar und Prokurator für die Frescobaldi tätig. Außer den *Metamorphosen* hat er auch die *Pharsalia* des Lukan übersetzt. B. Guthmüller, *Ovidio metamorphoseos vulgare: Forme e funzioni della volgarizzazione*. In: *Studi di Filologia Classica* 10 (1977) 1–15.

handelt sich um einen Prunkcodex in ausgesprochen großem Format (36,5 x 26 cm), dessen Dekoration unter großzügiger Verwendung von Gold entstand. In den Rahmenbordüren zu Beginn der einzelnen Bücher wurden die Wappen von späteren Besitzern übermalt und die Embleme ausgekratzt. Dennoch ist es *Gude Suckale* kürzlich gelungen, Spuren des ursprünglichen Wappens ausfindig zu machen, die alle auf die aufsteigende Schlange der Visconti hindeuten⁶. Von daher läßt sich wahrscheinlich – so die plausible These – Bruzio Visconti als Auftraggeber dingfest machen. Bruzio war der uneheliche Sohn des Lucchino Visconti (1287–1349), dem er als militärischer Führer und ab 1339 auch als Tyrann von Lodi diente. Er war intellektuell ambitioniert und hat selber Gedichte in *volgare* verfasst. Eine ganze Reihe prächtig ausgestalteter Handschriften aus seinem Besitz lassen sich heute noch nachweisen. Nach dem Tod des Vaters geht er ins Veneto und tritt 1355 in die Dienste seines Cousins Giovanni Visconti d'Oleggio, des Signoren von Bologna. Nach einer gescheiterten Verschwörung gegen seinen Herrn und Verwandten wird er enteignet und verbannt. Verarmt stirbt er 1357 im Veneto. Sein plötzlicher Sturz könnte der Grund sein, warum das ambitionierte Projekt so abrupt abgebrochen wurde, als erst ein Drittel der geplanten Miniaturen ausgeführt war.

Die Darstellungen sind als gerahmte Bilder in den zweiseitigen Text eingeschoben und stehen jeweils vor den zugehörigen Abschnitten (**Abb. 1**). Dabei hält man sich genau an die Auswahl des Petrus Berchorius. Dieser untergliedert die Fabeln Ovids in einzelne Abschnitte und so wird hier auch jedem dieser Abschnitte ein Bild vorangestellt. Die Maler befassen sich aber allein mit dem narrativen Gehalt, dem Literalsinn, nicht mit den allegorischen Deutungen und darüber hinaus haben sie ein besonderes Interesse für den Prozeß der Verwandlung, für die Metamorphose in Tier und Pflanze.

Ein gutes Beispiel ist die Geschichte von Jupiter und Io, die als regelrechter Zyklus in sieben Einzelbildern auf drei Seiten ausgebreitet wird, da Berchorius

dieser Erzählung breiten Raum gewährt (**Abb. 1**)⁷. In der ersten Miniatur formt sich die Gestalt der Io, der Tochter des Flußgottes Inachos, ganz anschaulich aus dem Wasser des väterlichen Flußes. Jupiter hingegen konkretisiert sich aus einem blauen Luftzug und stößt von oben zu ihr herab, um die Geliebte im Kuß zu umarmen. Die Ungleichheit dieser Liebe, die grundverschiedene Welten zu überbrücken sucht, wird damit gleich zu Beginn zum Ausdruck gebracht. Im zweiten Bild setzen dann die folgenreichen Komplikationen ein. Juno entdeckt den Ehebruch, wir sehen sie links oben in einem gesonderten Himmelssegment mit vor Zorn verzerrten Gesichtszügen, wie sie sich die Haare rauft. Jupiter, der nach wie vor in einer Art Sturzflug begriffen ist, verwandelt Io durch seine Berührung in eine Kuh. Ausgesprochen einfallsreich hat der Maler den Prozeß der Verwandlung inszeniert. Ausgehend von den Händen Jupiters schreitet dieser von rechts nach links fort. Am Kopf ist er bereits vollendet; mit den Armen, aus denen Beine werden, ist Io bereits zu Boden gegangen; ihr Oberkörper ist schon entblößt, doch am Unterleib trägt sie noch ihr menschliches Gewand. Während Ovid und Berchorius hier nur die Verwandlung knapp konstatieren, gelingt in der Illustration eine Veranschaulichung des zeitlichen Ablaufs, welche die ganze Tragik des Geschehens vor Augen führt⁸.

Die dritte Darstellung ist zweigeteilt. Vorne erkennt Io ihre Verwandlung im Spiegelbild des Wassers. Erstaunlich ist der große Naturalismus, mit dem der Maler das Phänomen der Spiegelung wiederzugeben weiß. Ebenso zeugt die Vielfalt der unterschiedlichen Pflanzen, die den Ort des Geschehens als liebliches Tal charakterisieren, von einem sehr avancierten Naturinteresse der Künstler. Weiter hinten erhebt sie verzweifelt ihr Haupt und wendet sich klagend, aber vergeblich an ihren Verführer, der über ihr am Himmel mit beschwichtigenden Gesten erscheint. Im vierten Bild offenbart sich Io ihrem Vater Inachos, der als monochromes Gesicht im Wasserlauf erscheint. Sein Bart geht übergangslos in die Wellen über. Auch dies ist eine ausgesprochen kreative Interpretation seines Charakters als Flußgott. Es folgt eine größere Darstellung, welche den Episoden um Argus gewidmet ist (**Abb. 2**). In einer Art Simultan-Bild werden die einzelnen Phasen des Geschehens von hinten nach vorne aufgebaut. Zunächst übergibt Juno die Kuh an

des Textes wie eine Analyse des umfangreichen Miniaturenzyklus einschließen wird. Bis dahin siehe *G. Suckale*, Der Gothaer Ovid, eine Handschrift für Bruzio Visconti?, Gotha, Forschungsbibliothek, Membr. I 98, *Codices Manuscripti, Zeitschrift für Handschriftenkunde* 78/79 (2011) 41–52; *Ch. Meier*, Metamorphosen und Theophanien, Zur Ovid-Illustration des späteren Mittelalters, *Frühmittelalterliche Studien* 46 (2012) 321–341.

⁶) Besonders deutlich und auch in Reproduktionen erkennbar auf f. 25v; *Suckale*, Der Gothaer Ovid 47f; zu Bruzio Visconti: *D. Piccini*, Bruzio Visconti, Le Rime, Edizione critica. Florenz 2007, 17–34.

⁷) Gotha, Ms. Membr. I 98, ff. 11r–12r.

⁸) Ovid I, 611 sowie Berchorius 1509, I, XI. Die Rückverwandlung am Ende der Erzählung wird dann allerdings sowohl von Ovid (I 738–744) als auch von Berchorius (I, XV) ausführlicher geschildert.

Argus, der in einem zeitgenössischen Hirtengewand zu sehen ist und dessen Kopf mit einer Vielzahl von Augen bedeckt ist. Im Mittelgrund betritt Merkur, der einen blauen Überwurf mit Kapuze trägt, die Bühne und schlüfert Argus mit Hilfe des Flötenspiels und seines Zauberstabes ein. Im Vordergrund enthauptet der Götterbote den Schlafenden und führt Io fort. Der narrativen Abfolge der Szenen wird zusätzlich dadurch Rechnung getragen, daß Juno oben links in das Bild hereinschwebt und unten rechts Merkur und Io es verlassen. Beide, sowohl der Gott wie die Kuh, werden dabei vom Rahmen überschritten und deuten so das fortlaufende Erzählkontinuum an.

Die sechste Miniatur widmet sich der glücklichen Rückverwandlung in die menschliche Gestalt (**Abb. 3**). Auch hier zeigt der Maler nicht nur das Ergebnis, sondern eben auch den schrittweisen Ablauf der Metamorphose. Wieder entwickelt sich das Geschehen aus dem Hintergrund heraus nach vorne. Jenseits des Flusses, der in diesen Bildern die Landschaft prägt, sehen wir die sich zur menschlichen Gestalt verwandelnde Kuh. Ausgangspunkt ist wiederum eine Berührung Jupiters, der sie diesmal zärtlich ans Kinn faßt. Daraufhin hat sich das Rind auf die Hinterbeine erhoben und der nackte Oberkörper gehört wieder einer jungen Frau. Die Hände sind ergeben vor der Brust gefaltet. Im Vordergrund, am anderen Ufer des Flußlaufs steht dann erneut Io in ihrem blauen Kleid aus der ersten Szene auf dem Blumen bewachsenen Grund. Den Kopf hat sie schüchtern zur Seite geneigt und die rechte Hand zum Gruß erhoben.

Eine abschließende Darstellung zeigt die goldene Büste der Io als strahlenden Stern über der vertrauten Flußlandschaft (**Abb. 4**). Berchorius hat hier den Text Ovids ergänzt und spricht davon, daß die Gestalt der schönen Kuh als Sternbild am Himmel verewigt wurde. Dies hatte er bei Hyginus gelesen, der diese ungewöhnliche Deutung des Tierkreiszeichens Stier beiläufig erwähnt⁹. Da dies so schön zu der christlichen Allegorisierung paßt, die Petrus Berchorius im Sinn hatte, wollte er das offenbar nicht auslassen.

Den Bildern kommt in dieser Gothaer Handschrift eine wichtige Rolle zu. Sie kompensieren die Mängel des Textes, indem sie die knappen Paraphrasen ergänzen und die Erzählung in ihrer emotionalen Spannung ausbreiten. Zugleich stiften sie im Grunde erst den Zusammenhang zwischen den einzelnen Abschnitten mit den ausführlichen Deutungen.

Als weiteres Beispiel sei hier die Geschichte des Erichthonios besprochen, jenes mißgestalteten Kindes, das aus dem Samen des Vulkan entstand, der zu Boden fiel, als Minerva die Annäherungen des Gottes abwehrte. Ovid fügt hier einen Dialog zwischen dem Raben und der Krähe ein, die jeweils von ihrer eigenen Verwandlung berichten. Der Rabe hat Apoll die Untreue seiner Geliebten Coronis verraten¹⁰. In einer Aufwallung von Wut tötet der eifersüchtige Gott Coronis mit einem Pfeil, bereut aber die Tat sofort, ohne allerdings den Tod verhindern zu können. Aus Verzweiflung bestraft er den Raben, dessen weißes Gefieder dadurch schwarz wird. Im Bild sehen wir Coronis in der Mitte stehen; sie ist vom Pfeil getroffen und sinkt in sich zusammen (**Abb. 5**). Der Nebenbuhler Apolls geht nach links fort und nimmt das Geschehen nicht mehr wahr, denn er ist halb vom Rahmen überschritten, nur sein Rücken ist noch zu erkennen. Links oben sitzt der Rabe im Baum und wird von dem Gott gescholten. Am Kopf hat sich sein Federkleid bereits schwarz verfärbt. Der Sonnengott Apoll tritt im Unterschied zu Jupiter als eine nackte Gestalt in Gelb-Orange-Tönen auf, die von einem Strahlenkranz umgeben ist. Die einzelnen Phasen des Geschehens hat der Maler so in einem Bildfeld zusammengefaßt, daß sich dem Betrachter die Abfolge sofort erschließt. Links oben dominiert der geschwätige Rabe die Darstellung, links unten verläßt der Liebhaber die Szene, rechts oben schießt der wütende Gott den tödlichen Pfeil, in der Mitte aber als Angelpunkt der Handlung steht die sterbende Coronis. Kreisförmig kehrt der Blick zum Raben, dem Ausgangspunkt, zurück und nimmt dann die beschriebene Verwandlung wahr.

Die Krähe war einst die schöne Tochter des Korooneus, die von Neptun begehrt wurde, als sie am Strand entlang ging¹¹. Sie fleht um Hilfe; Minerva erbarmt sich ihrer, verwandelt sie in eine Krähe und nimmt sie in ihr Gefolge auf. Der Maler entwirft statt des Meeres einen diagonalen Wasserlauf, aus dessen Wellen sich die dunkle Gestalt Neptuns formt, welche das Mädchen umarmt (**Abb. 6**). Vergeblich hat sie abwehrend die Hände erhoben. Am Himmel erscheint Minerva, gekleidet in den Pelz gefütterten Mantel zeitgenössischer Gelehrter, und vermittelt mit ihrer Gestik zwischen Vorder- und Hintergrund. Rechts sehen wir dann die allmähliche Verwandlung, die ausgesprochen phantasievoll in Szene gesetzt wird. Der Kopf besitzt schon Vogelgestalt, die Arme werden zu den Beinen,

⁹) Hyginus, *De astronomia*, II 21,1. Der entsprechende Textabschnitt findet sich in der Gothaer Handschrift auf f. 12r am Beginn der rechten Spalte; er fehlt aber in dem Druck von 1509.

¹⁰) Gotha, Ms. Membr. I 98, f. 15r; Ovid, *Metamorphosen* II 598–632; Berchorius 1509 II, XVI.

¹¹) Gotha, Ms. Membr. I 98, f. 15v; Ovid, *Metamorphosen* II 569–95; Berchorius 1509 II, XVII.

die Finger spreizen sich bereits zu Krallen, aber die Schwanzfedern haben noch die Farben des modischen Gewandes, das zuvor das Mädchen trug.

Die Geschichte des Erichthonios folgt dann als ein vielfiguriges Simultanbild, das die einzelnen Handlungsschritte in einem Landschaftspanorama verteilt¹². Von links kommt Minerva ins Bildfeld und übergibt einen großen geschlossenen Korb mit dem mißgestalteten Kind an eine der Töchter des Kekrops, denn sie möchte das Produkt ihrer Schmach verbergen (**Abb. 7**). Entgegen dem strikten Verbot öffnen die Töchter im Vordergrund den Korb und sehen entsetzt den Knaben mit dem Schlangenleib. Eine von ihnen wendet sich daraufhin ab, wir sehen nur mehr ihren Rücken am rechten Bildrand. Rechts oben hockt die Krähe in einem Baum und berichtet der Göttin von der Entdeckung. Minerva aber hebt abwehrend die Hände und gibt so ihre Ablehnung kund, die zur Verstoßung der Krähe führt. Links im Hintergrund hat der Maler dann auch noch den Dialog der Vögel untergebracht, der bei Ovid die übergreifende Rahmenhandlung bildet. Wieder sind also die einzelnen Etappen des Geschehens in die Struktur der Bildkomposition eingegangen.

Die bekannte Erzählung der verhängnisvollen Begegnung von Diana und Aktaion wird in zwei großen Simultanbildern entfaltet¹³. Die dramatischen Ereignisse entwickeln sich entlang der Diagonalachse der ersten Miniatur (**Abb. 8**). Ein gestufter, felsiger Grund und zahlreiche Bäume lokalisieren das Geschehen in einem dichten Wald. Oben links befindet sich das Bad der Diana und ihrer Nymphen. Wie im Text beschrieben, übergießt eine von ihnen die Göttin mit Wasser. Genau in der Bildmitte steht Aktaion zwischen den Felsen und starrt mit fixierendem Blick auf die nackte Göttin. Von ihren leicht erhobenen Händen geht ein Wasserstrahl aus, der die Augen des Jägers trifft. Das ist ihre Antwort auf den erotischen Blick und das auslösende Moment der Verwandlung. Doch wird dieses entscheidende Detail bei Berchorius gar nicht berichtet, sondern findet sich nur in den Versen Ovids! Folgerichtig setzt die Metamorphose wieder am Kopf ein, das Geweih und die Tierohren sind bereits vorhanden und hinter dem menschlichen Gesicht wird wie in einem Vexierbild die Schnauze des Hirsches sichtbar. Rechts vorne in Fortsetzung der Diagonale erkennt Aktaion seine veränderte Gestalt im Spiegel eines Wasserlaufes. Auch dieses Element kann

dem Maler nur aus dem Originaltext Ovids oder einer anderen, ausführlicheren Paraphrase bekannt sein. Seine Gefährten und seine Hunde verteilen sich auf der anderen Diagonallinie in einer Art Graben. Einer der Hunde hat seine Nase erhoben, da er offenbar bereits die Witterung aufnimmt. Die Bewegung und der Blick des in einen Hirschen verwandelten Helden aber führen nach rechts aus dem Bild heraus und leiten zur zweiten Miniatur über, die sich leicht nach unten versetzt in der benachbarten Spalte anschließt.

Dort haben die Hunde den Hirsch gestellt und beißen ihn anschließend zu Tode (**Abb. 9**). Die Hunde sind farblich und in ihrer Gestalt differenziert, auch hier scheint der Maler auf die ausführliche Schilderung bei Ovid zu reagieren. Besonderen Wert legt er aber auf eine genaue Darstellung der Natur und so zeigt er eine detaillierte Waldlandschaft aus Wiesen, Buschwerk und Bäumen, die von zahlreichen Vögeln bewohnt wird. Die Idylle dieser Szenerie steht allerdings im Kontrast zu dem grausamen Geschehen. So vermag der Künstler durch die Vielseitigkeit seiner Naturwiedergabe die emotionale Spannung der Bilderzählung weiter zu steigern.

Die Geschichte von Salamakis und Hermaphroditos wird gleichfalls in einem besonders großen Bildfeld zusammengefasst, in dem sich die Handlung von hinten nach vorne entwickelt¹⁴. Aus dem dichten Wald des Hintergrundes tritt der Sohn von Merkur und Venus mit seinem Wanderstab heraus (**Abb. 10**). An der von Büschen und Bäumen umstandenen Quelle entkleidet er sich, um zu baden. Die Nymphe Salamakis entflammt in Liebe zu dem schönen Jüngling und umarmt ihn auf das Heftigste. Dieser aber widersetzt sich jener stürmischen Annäherung. Die Dominanz der Frau und das Widerstreben des Mannes hat der Maler in der Ungleichheit der Umarmung deutlich sichtbar gemacht. Die Nymphe ruft nun die Götter um Hilfe an, welche die beiden zu einem Zwitterwesen vereinen. Dieses steht im Vordergrund dem Betrachter zugewandt, die Arme immer noch wie um den anderen Körper geschlungen, nur eine schmale Linie markiert noch die ehemalige Trennung der beiden Leiber und allein bei den Beinen ist die Verschmelzung noch nicht abgeschlossen. Erneut wird sehr souverän das Prozeßhafte jener Metamorphose ins Bild übertragen und der Handlungsablauf überzeugend in einem zusammenhängenden Landschaftspanorama vorgeführt. Die Miniatur führt damit etwas vor Augen, was den trockenen Zusammenfassungen des Berchorius so gar nicht zu entnehmen ist.

¹² Gotha, Ms. Membr. I 98, f. 15v; Ovid, *Metamorphosen* II 552–65; Berchorius 1509 II, XVIII.

¹³ Gotha, Ms. Membr. I 98, f. 18r; Ovid, *Metamorphosen* III 138–250; Berchorius 1509 III, V–VI.

¹⁴ Gotha, Ms. Membr. I 98, f. 22v; Ovid, *Metamorphosen* IV 288–388; Berchorius 1509 IV, VIII.

Die Entwerfer dieses beeindruckenden Bildzyklus haben ein genaues Verständnis der Ovid'schen Erzählungen besessen und müssen noch andere Informationen ausgewertet haben als nur die kurzen Paraphrasen des Petrus Berchorius. Ob sie auf den Originaltext zurückgriffen oder auf Übersetzungen ins Volgare oder auf ausführlichere Paraphrasen wie jene des Giovanni del Virgilio, ist allerdings unklar. In jedem Fall tragen die Miniaturen in dieser Handschrift die Hauptlast der Erzählung. Sie ergänzen den Text mit einer anschaulichen Abfolge der Handlung und vermögen nicht nur die Dramatik des Geschehens, sondern auch die emotionale Spannung der Geschichten zu vermitteln. Alles in allem handelt es sich um eine ausgesprochen ambitionierte Auseinandersetzung mit dem antiken Mythos. Sie speist sich einerseits aus einer Faszination an den vielfältigen Metamorphosen, an jenen eigentümlichen Verwandlungen, welche die Grenzen zu Tier- und Pflanzenreich aufheben und damit zugleich auch auf ein ausgeprägtes Naturinteresse verweisen. Andererseits geht es um die schicksalhafte Macht der Gefühle, um die Vielfalt der Emotionen, die in diesen antiken Fabeln enthalten ist und die auch den Miniaturenzyklus dominiert.

Die Gothaer Handschrift ist auf das Engste mit der intellektuellen Kultur der oberitalienischen Fürstentümer verbunden, in der profane Literatur häufiger in prachtvollen Luxus-Ausgaben ediert wird. Bruzio Visconti gehörte zu dieser Kultur und war zudem an diesem Punkt ausgesprochen ehrgeizig, obwohl er politisch nur eine untergeordnete Rolle spielte. Er wollte hier auf hohem Niveau mithalten, gerade auch in Bezug auf den Ausstattungsprunk seiner Handschriften.

Von einer völlig anderen Ovid-Lektüre zeugt nun aber ein Florentiner Manuskript, welches die Volgare-Übersetzung der Metamorphosen von Arrigo Simintendi enthält¹⁵. Wir haben es dabei mit einer mittelgroßen Papier-Handschrift zu tun (28,5 x 21 cm), die sich durch ein gleichmäßiges Schriftbild auszeichnet. Der Schreiber hat zu Beginn der einzelnen Bücher

Platz für Initialen gelassen, die allerdings nie ausgeführt wurden. Zahlreiche Gebrauchsspuren belegen allerdings eine intensive Nutzung. An den Seitenrändern finden sich Zeichnungen von verschiedenen Händen, die wohl zwischen 1360 und 1370 entstanden. Dabei handelt es sich aber nicht um eine systematische Illustrierung einer Buchmalerei-Werkstatt, die von Anfang an geplant war. Vielmehr verraten zahlreiche Unsicherheiten in der Anlage sowie der Nutzung des zur Verfügung stehenden Platzes, daß nicht ein professioneller Buchmaler, sondern Laien am Werk waren. Ebenso wenig gibt es eine gleichmäßige Verteilung der Darstellungen; manches wird gar nicht illustriert, anderes hingegen mit mehreren Szenen. Zudem stammen die Zeichnungen sichtlich von Lesern des Textes, denn sie enthalten zahlreiche Details der Erzählungen. Es sind also mehr oder weniger persönliche Reaktionen auf die Lektüre der Metamorphosen. Die Zeichner sind interaktive Leser!

Oft wird allein der naturmythologische Ertrag im Bild fixiert; dies geschieht häufig am seitlichen Rand, während die aufwendigeren Zeichnungen in der unteren Marginale zu finden sind, da dort auch mehr Platz zur Verfügung steht. So sehen wir unter anderem den in einen Wolf verwandelten Lykaon¹⁶, eine Eule neben der Geschichte von Nyktimene¹⁷, die Fledermaus bei der Fabel von den Töchtern des Minyas¹⁸ oder die Anemone neben der Schilderung vom Tod des Adonis¹⁹. Sehr konkret läßt sich die persönliche Interpretation des Zeichners an einer Darstellung von Fiesole erkennen, die sichtlich um geographische Genauigkeit bemüht ist. So ist die Lage des Domes und des Palazzo Comunale zwischen den beiden Hügeln zu erkennen; die Flüsse rechts und links sind als Mugnone und Mensola bezeichnet²⁰. Nun wird Fiesole in den Metamorphosen gar nicht erwähnt, aber im fünfzehnten Buch hält ein Weiser eine lange Rede über die Wandelbarkeit und die Unbeständigkeit aller Dinge; er illustriert dies unter anderem mit dem Verweis auf die untergegangenen Städte von Sparta, Mykene, Theben und Athen. Unser Florentiner Zeichner jedoch muß dabei an Fiesole denken, das nach Giovanni Villani die erste Stadt war, welche in Italien gegründet wurde

¹⁵) Florenz, Biblioteca Nazionale Centrale, Ms. Panciatichi 63. Zu dieser Handschrift: *B. Degenhart, A. Schmitt*, Corpus der italienischen Zeichnungen 1300–1450, Teil II Venedig. München 1980, II Kat.-Nr. 710, 359–369; *E. Mattia*, L'illustrazione delle Metamorfosi di Ovidio nel codice Panciatichi 63 della Biblioteca Nazionale di Firenze. *Rivista di Storia della Miniatura* 1–2 (1996–97) 45–54; *Vedere i classici, L'illustrazione libraria di testi antichi dall'età romana al tardo Medioevo*, a cura di *Marco Buonocore*, Ausstellungskatalog Biblioteca Apostolica Vaticana. Rom 1996, Kat.-Nr. 249, 249–51; *A. M. Francini Ciaranfi*, Appunti su antichi disegni fiorentini per le Metamorfosi di Ovidio. In: *Scritti di storia dell'arte in onore di Ugo Procacci*. Mailand 1977, I 177–183; zu Simintendi s. Anm. 2.

¹⁶) Florenz, BNCF, Ms. Panc. 63, f. 10r, Ovid, Metamorphosen I 211–39.

¹⁷) Florenz, BNCF, Ms. Panc. 63, f. 21v, Ovid, Metamorphosen II 593–95.

¹⁸) Florenz, BNCF, Ms. Panc. 63, f. 36r, Ovid, Metamorphosen VI 389ff.

¹⁹) Florenz, BNCF, Ms. Panc. 63, f. 93r, Ovid, Metamorphosen X 708–39.

²⁰) Florenz, BNCF, Ms. Panc. 63, f. 133r; vgl. Ovid, Metamorphosen XV 422ff.

und die von starken Mauern umgeben war. Caesar hat sie 72 vor Christus zerstört und am Arno dann Florenz errichtet²¹. Mit dieser Illustration stellt der zeichnende Leser demnach ganz dezidiert einen Bezug zu seiner persönlichen Erfahrung her.

Der Großteil der Bilder aber kreist um das Thema der Liebe und die verschiedenen Facetten des Begehrens, die Ovid so plastisch schildert. So ist zur ersten Liebe des Apoll ausschließlich die Flucht der Daphne zu sehen, aber nicht die eigentliche Verwandlung oder der Lorbeerbaum als deren Ergebnis²². Der dramatische Wettlauf der beiden ist das poetische Kernstück bei Ovid und darauf reagiert der zeichnende Leser (**Abb. 11**). Apoll in zeitgenössischer Gewandung ist durch einen Strahlennimbus gekennzeichnet, er hat die Hände vorgestreckt, um mit bittendem Gestus seine werbende Rede zu unterstreichen und um die Fliehende nach Möglichkeit zu fassen. Daphne hingegen, deren Kleid immerhin nach antikem Vorbild doppelt gegürtet ist, wendet im Laufen ihren Kopf zurück, um einen angstvoll erschrockenen Blick auf den Verfolger zu werfen. Ihre wehenden Haare und das flatternde Gewand sind bei Ovid beschrieben; sie steigern das Begehren des Apoll ins Unermeßliche. Es ist die emotionale Spannung dieses Wettlaufs, die den Zeichner ganz offensichtlich interessiert.

In ähnlicher Weise wird auch die Geschichte von Alpheus und Arethusa dargestellt²³. Der Flußgott verfolgt die nackte Nymphe, die sich in seinem Wasser baden wollte. Auch hier schildert Ovid ausführlich die dramatische Verfolgungsjagd. Am Ende spürt Arethusa dann den keuchenden Atem ihres Verfolgers im Nacken und sieht, weil die Sonne schon tief steht, mit Schrecken seinen Schatten vor ihren Füßen. Da ruft sie Diana um Hilfe an und die Göttin verwandelt sie in eine Quelle und weist ihr zugleich einen unterirdischen Weg nach Sizilien. Der Zeichner hat den dramatischen Höhepunkt gewählt, als Alpheus die Nymphe beinahe eingeholt hat (**Abb. 13**). Den keuchenden Atem hat er als Linienbündel wiedergegeben, das von dem offenen Mund des Mannes in den Nacken der Arethusa führt. Auch die tiefstehende Sonne ist am rechten Rand eingetragen und sendet ihre

Strahlen hinter den Rennenden her. Die Schattierung der Körper mit Hilfe der Lavierungen entspricht genau dem Sonnenstand und von daher ist anzunehmen, daß vor den Füßen auch der Schatten zu sehen war. Allerdings ist dieses Detail bei dem Beschneiden der Seiten verloren gegangen. Es war die älteste, mir bekannte Darstellung eines Schattens in der nachantiken Kunstgeschichte!

Der traurigen Geschichte der Kallisto widmet unser Zeichner zwei Szenen auf einer Doppelseite²⁴. Zunächst zeigt er die Vergewaltigung durch Jupiter, den wir nur von hinten sehen und der durch einen Strahlennimbus als Gott ausgewiesen ist (**Abb. 12**). Wir blicken in das verzweifelte Gesicht der Nymphe, die vergeblich ihren Arm ausstreckt und der ihr Bogen aus der Hand fällt. Gegenüber findet sich dann das gemeinsame Bad der Diana mit ihren Nymphen, bei dem die Schwangerschaft entdeckt wird (**Abb. 14**). Ovid spricht von einer heiligen Quelle und, um dies zu verdeutlichen, wird eine rudimentäre Szenerie mit einer Kapelle auf einem Felsen eingefügt. Im Wasser steht eine Gruppe nackter Frauen, die heftig gestikulieren; in der Mitte ist mit weisender Hand Diana zu erkennen. Am Ufer wendet sich die halb entkleidete Kallisto im Gehen noch einmal um. Eindrucksvoll wird die Verstoßung aus dem Kreis der Nymphen vor Augen geführt. Fasziniert hat aber wohl in besonderer Weise die Erotik des Bades, denn weder wurde die Verwandlung in eine Bärin zum Bildthema gemacht, noch ihr verzweifeltes Umherirren oder das Zusammentreffen mit ihrem Sohn Arkas, der sie beinahe tötete.

Bei der Erzählung von Aktaion ist der zeichnerische Aufwand noch einmal gesteigert und es wird eine umfassende Landschaftsszenerie entworfen²⁵. Rechts sehen wir die entlegene Grotte, vor der eine Quelle ein Becken mit klarem Wasser füllt (**Abb. 15**). Links haben wir einen dichten, tief verschatteten Wald. In der Mitte sehen wir das Bad der Diana, die aufrecht steht, während die Nymphen sie mit Wasser begießen, wie Ovid es schildert. Aktaion befindet sich im Wald – heimlich spähend, eine Hand hat er an einen Baumstamm gelegt, den Kopf hat er vorgestreckt. Die rechte Nymphe hat ihn gerade entdeckt und fixiert ihn mit ihrem Blick. Wiedergegeben hat der Zeichner also genau den Moment der Entdeckung, aber eben nicht

²¹) Giovanni Villani, Nuova Cronica, kritische Edition von Giuseppe Porta, Parma 1990, Buch I 7 und I 37–38.

²²) Florenz, BNCF, Ms. Panc. 63, f. 12v, Ovid, Metamorphosen I 452–566. Die Beschriftung der Personen stammt von einer wenig späteren Hand, die auch die Kapitelüberschriften nachgetragen hat. Die Seiten sind bei einer neuen Bindung beschnitten worden, deshalb fehlen häufig die Füße der dargestellten Figuren.

²³) Florenz, BNCF, Ms. Panc. 63, f. 46v, Ovid, Metamorphosen V 572–641.

²⁴) Florenz, BNCF, Ms. Panc. 63, ff. 19v und 20r; Ovid, Metamorphosen II 401–532. Auf f. 20v ist dann noch ein Bär auf dem linken Seitenrand skizziert und damit das Produkt der Verwandlung festgehalten.

²⁵) Florenz, BNCF, Ms. Panc. 63, f. 26r; Ovid, Metamorphosen III 138–252.

deren Folgen. Die Nymphen verbergen noch nicht den Körper der Göttin und schlagen sich auf die Brüste. Diana bespritzt Aktaion noch nicht mit Wasser und seine Verwandlung hat ebenfalls noch nicht eingesetzt. Auch fehlt die Hetzjagd der Hunde auf ihren verwandelten Herrn, die bei Ovid so breiten Raum einnimmt. Der erotische Blick steht im Mittelpunkt dieser Zeichnung sowie der Anblick der nackten Göttin. Der Betrachter bekommt genau das gezeigt, was auch Aktaion sah. Dabei wird in den Metamorphosen das Schauen des Aktaion gar nicht wirklich angesprochen. Dort ist die Rede davon, daß die Nymphen den Mann sehen, der die Grotte betritt, worauf sie zu Klagen beginnen und sich auf die Brüste schlagen. Nun ist aber die Wirkung des Blickes und die erotisierende Kraft des Sehens ein zentrales Thema der Liebeslyrik und so wird dieses Motiv, da es in der Erfahrung des zeichnenden Lesers schon angelegt ist, zum Hauptmoment der Aktaiongeschichte.

Ähnliches läßt sich auch bei der Fabel von Hermaproditos und Salamakis beobachten²⁶. Die Schilderung Ovids von der Schönheit der Quelle führt zu einem ausführlichen Landschaftspanorama und dort wird dann eine Liebesszene im See imaginiert (**Abb. 16**). Der Mann umarmt die Frau, obwohl es in der Geschichte doch gerade umgekehrt ist! Der Zeichner skizziert hier die Erfüllung des Begehrens, die in der Erzählung gar nicht enthalten ist; aber das kommt ihm auf Grund der Vereinigung der beiden Körper in den Sinn. Auch hier ist die Seite unten beschnitten und so mag zusätzlich noch manches Detail verloren gegangen sein.

Die Leser dieser Volgare-Fassung der Metamorphosen haben die Gestalt des Manuskriptes verändert, indem sie jene Zeichnungen ausführten. Vermutlich ein weiterer Leser hat dann einige dieser Figuren beschriftet und damit die Zuordnung zum Text noch einmal erleichtert. Wir haben es daher mit interaktiven Lesern zu tun, die den intellektuellen Nutzen der Handschrift zu verbessern suchen. Sie reagieren auf die Sprachmacht des Ovid, die auch in der Übersetzung des Arrigo Simintendi noch zu spüren ist, und sie geben ihrer emotionalen Betroffenheit Ausdruck in Bildern. Ihre bewegte Phantasie realisiert sich in diesen Zeichnungen, die sie zur Intensivierung ihrer Lektüre anfertigen – und natürlich ebenso zur Intensivierung der Lektüre ihrer Freunde, an die sie das Buch weitergeben. Wir haben Zeichnungen von zwei bis drei verschiedenen Händen, wobei eine davon eine besondere Qualität besitzt. Man kann sich deshalb gut vorstellen, daß dieses Buch herumgereicht wurde

in einem Kreis von intellektuellen Austauschpartnern. Gegenseitig wurde es von denen, die dazu fähig waren, mit Zeichnungen ergänzt, welche dann ihren Part in einem Diskurs über den antiken Mythos und über die Macht der Emotion spielten. Dazu wurden Schlüsselszenen fixiert, in denen die emotionale Spannung ihren Höhepunkt erreicht, während hingegen von den eigentlichen Metamorphosen nur zuweilen das Ergebnis skizziert wird.

Die auf Goldgrund angelegten Miniaturen in der Prunkhandschrift für Bruzio Visconti besitzen dagegen einen völlig anderen Charakter. Hier werden narrative Zyklen mit mehreren Szenen entfaltet, welche die wesentlichen Etappen der Handlung wiedergeben. Deshalb können sie auch die Defizite der knappen Textfassung ausgleichen. Ein besonderes Interesse bringt man hier den Verwandlungsprozessen entgegen, dem Übergang von einem Zustand in den anderen. Wir treffen in den beiden hier vorgestellten Manuskripten also auf zwei grundsätzlich verschiedene Illustrationskonzepte. Zugleich bedienen die beiden Codices aber auch ein unterschiedliches Publikum – eine höfisch orientierte Leserschaft, die Lateinisch liest, auf der einen Seite, und eine dezidiert städtische, die das Italienische vorzieht, auf der anderen Seite. Ohne an dieser Stelle einen einfachen Gegensatz von Stadt und Hof zu konstatieren, werden doch verschiedene intellektuelle Kulturen sichtbar. Gemeinsam ist ihnen zwar die intensive Auseinandersetzung mit dem antiken Mythos und den bei Ovid so eindrücklich geschilderten Emotionen, aber der Umgang damit, die spezifische Rezeption ist höchst unterschiedlich.

Die Re-Lektüre Ovids im 14. Jahrhundert erfaßt weite Kreise und sie dürfte in der einen oder anderen Weise auch eine neue Subjektivitätserfahrung ermöglicht haben. Sie öffnete den Weg zu einem differenzierteren und gleichzeitig dezidiert intellektuellen Umgang mit Emotionalität. Ovid bietet ein breites Spektrum der Gefühlswelt, das aber in dem fiktiven, imaginären Bereich des antiken Mythos angesiedelt ist und sich von daher für eine distanzierte Reflektion besonders gut eignet. Wir müssen die hier angesprochene Re-Lektüre Ovids als eine entscheidende Etappe der Mythenrezeption verstehen, welche diesem klassischen Renaissance-Phänomen gewissermaßen die Türen öffnet und Grundlagen legt, die weit in die Neuzeit hineinreichen. Es ist kein Zufall, daß gerade Bilder dabei eine besondere Rolle spielen. In der neuen Erschließung des antiken Textes scheint ebenso wie in dem neuartigen Umgang mit dem Bild jene spezifische Modernität auf, die für die intellektuelle Kultur des Trecento so charakteristisch ist.

²⁶) Florenz, BNCF, Ms. Panc. 63, f. 35r, Ovid, Metamorphosen IV 274–388.

et peccatoribus uniuersis quippe sane laudo me
ululatu detrahis et infamie uniuersis de quibus dicit
sophia 3. corum princeps lupi rapaces.



Dicitur ou' l'epu q' yo fuit sua tibi fab. x.
Humis quod dicitur ynae q' p' sua pulchritudine
sup' ad amant q' refugere amos d' clara die iupit
m' d' u' nebul' ne reph' d' e' ipe' u' r' q' sic ni p' h'
u' p' u' r' q' d' e' r' u' p' **S**up' in isto loco p' d' **moral.**
hic significat p'ncipes et reuocet q' filias suauum.
p' u' s' d' e' s' paup' u' m' p' u' e' r' e' r' e' q' u' e' r' e' s' i' n' e' a' u'
nonc. u' a' p' l' a' n' s' a' c' o' r' e' c' o' r' d' i' b' u' s' u' a' i' h' c' o' g' i' t' a' t' n' e' b' u'
las malay q' f' i' l' i' a' s' c' a' u' r' e' l' l' a' y' a' c' e' u' a' l' i' s' o' n' i' i' d' u' a' t'
v' l' i' s' . i' n' q' n' e' b' u' l' a' t' o' t' i' s' i' n' r' e' g' e' r' e' .



Quoniam iupit' amice ne uno ipi in fab. xj.
adulthoreph' d' e' r' e' c' u' yo amata sua idur
nebulas ne uideat a' i' s' l' y' p' d' e' u' yo. i' u' m' u' r' i'
uacit pulchritudine et famosi. **T**aliter uideat facie
lanos q' e' i' m' m' e' r' q' s' u' a' i' s' u' i' c' o' g' i' t' a' t' **moral.**
soler' i' p' s' e' c' a' u' e' r' e' o' b' s' t' a' c' u' l' e' r' p' e' c' c' a' t' i' o' n' e' s' i' u' a' c' i'
l' u' s' t' a' i' m' u' t' i' e' a' c' i' p' i' n' s' c' i' p' u' a' n' i' s' t' a' m' o' i' u' i' n' c' a'
l' i' g' a' i' s' i' n' s' u' a' t' e' **U**el dicit q' iupit' e' d' u' l' **moral.**
q' n' o' u' i' l' e' q' y' o' . i' a' t' a' q' i' q' p' p' e' c' c' a' t' i' o' n' e' s' i' u' a' c' i'
nonc. i' a' b' e' c' e' c' o' g' i' t' a' t' u' l' r' e' s' t' a' t' m' u' t' a' r' e' i' n' u' a' c' i'

et sic est peccatoribus uniuersis quippe sane laudo me
ululatu detrahis et infamie uniuersis de quibus dicit
sophia 3. corum princeps lupi rapaces.



Dicitur ou' l'epu q' yo fuit sua tibi fab. x.
Humis quod dicitur ynae q' p' sua pulchritudine
sup' ad amant q' refugere amos d' clara die iupit
m' d' u' nebul' ne reph' d' e' ipe' u' r' q' sic ni p' h'
u' p' u' r' q' d' e' r' u' p' **S**up' in isto loco p' d' **moral.**
hic significat p'ncipes et reuocet q' filias suauum.
p' u' s' d' e' s' paup' u' m' p' u' e' r' e' r' e' q' u' e' r' e' s' i' n' e' a' u'
nonc. u' a' p' l' a' n' s' a' c' o' r' e' c' o' r' d' i' b' u' s' u' a' i' h' c' o' g' i' t' a' t' n' e' b' u'
las malay q' f' i' l' i' a' s' c' a' u' r' e' l' l' a' y' a' c' e' u' a' l' i' s' o' n' i' i' d' u' a' t'
v' l' i' s' . i' n' q' n' e' b' u' l' a' t' o' t' i' s' i' n' r' e' g' e' r' e' .



Abb. 1: Jupiter und Io, Gotha, Forschungsbibliothek, Ms. Membr. I 98, f. 11r



Abb. 2: Merkur und Argus. Gotha, Forschungsbibliothek, Ms. Membr. 198, f. 11v

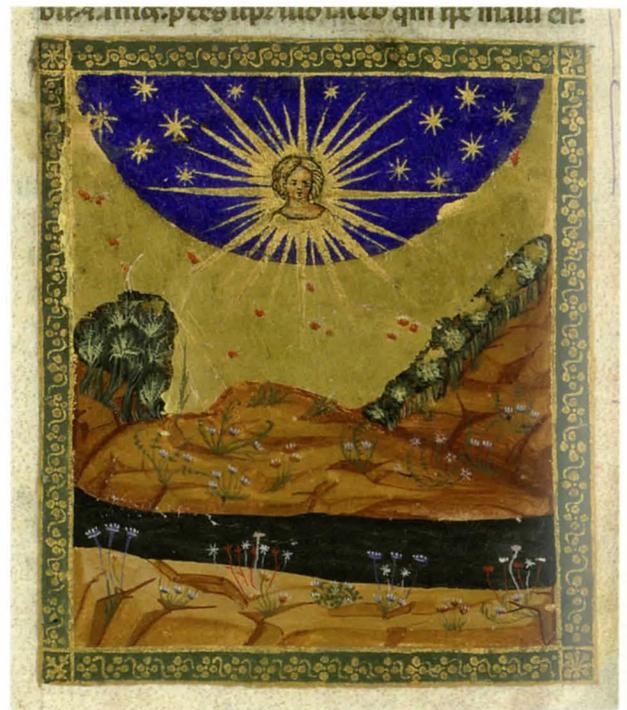


Abb. 4: Io als Stern. Gotha, Forschungsbibliothek, Ms. Membr. 198, f. 12r



Abb. 3: Rückverwandlung der Io. Gotha, Forschungsbibliothek, Ms. Membr. 198, f. 12r



Abb. 5: Apoll und Coronis. Gotha, Forschungsbibliothek, Ms. Membr. 198, f. 15r



Abb. 7: Erichthonios. Gotha, Forschungsbibliothek, Ms. Membr. 198, f. 15v



Abb. 6: Neptun und die Tochter des Koroneus. Gotha, Forschungsbibliothek, Ms. Membr. 198, f. 15v



Abb. 8: Diana und Aktaion, Gotha,
Forschungsbibliothek, Ms. Membr. I 98, f. 18r



Abb. 10: Hermaphroditos und Salamakis, Gotha,
Forschungsbibliothek, Ms. Membr. I 98, f. 22v



Abb. 9: Tod des Aktaion, Gotha,
Forschungsbibliothek, Ms. Membr. I 98, f. 18r

Abb. 11: Apoll und
Daphne. Florenz.
BNCF, Ms. Panc. 63.
f. 12v



Abb. 12: Jupiter und
Kallisto. Florenz.
BNCF, Ms. Panc. 63.
f. 19v

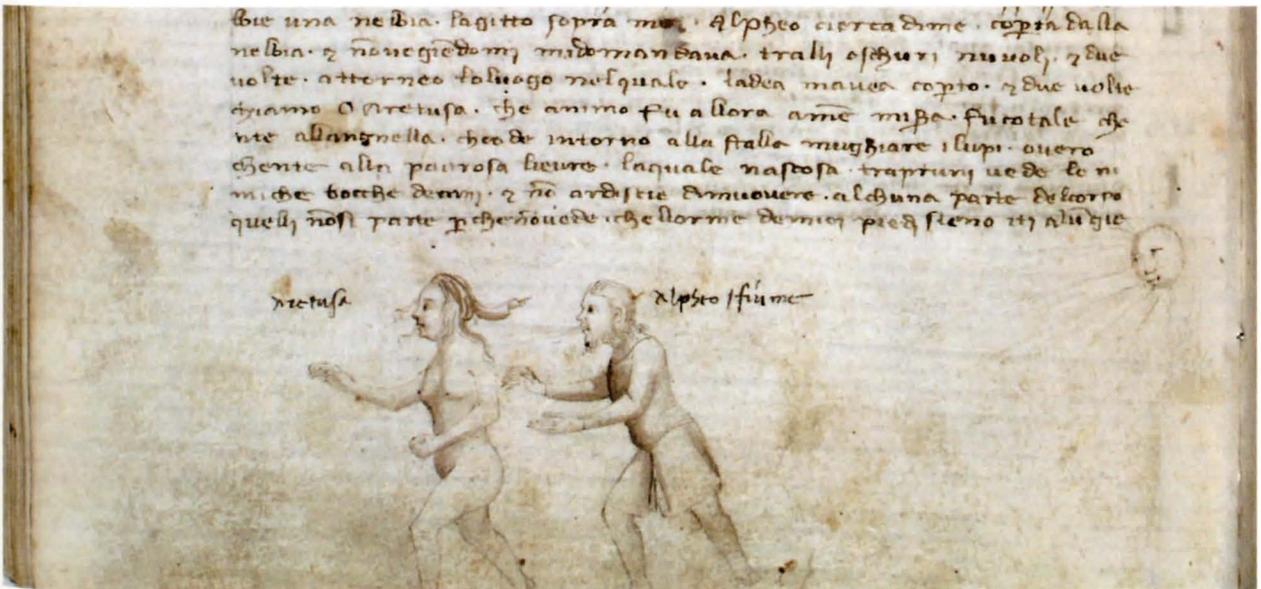


Abb. 13: Alpheus und Arethusa. Florenz. BNCF, Ms. Panc. 63. f. 46v

ANSCHRIFTEN DER AUTORINNEN UND AUTOREN

Peter Bell
Heidelberger Akademie der Wissenschaften
Heidelberg Collaboratory for Image Processing (HCI)
Universität Heidelberg, IWR
Speyerer Str. 6
69115 Heidelberg
bell@uni-heidelberg.de

Dieter Blume
Friedrich-Schiller-Universität Jena
Frommannsches Anwesen
Fürstengraben 18
07743 Jena
Deutschland
dieter.blume@uni-jena.de

Anna Boreczky
Budapest, Res Libraria Hungariae Forschungsgruppe
Széchényi Nationalbibliothek
1827 Budapest, Buavári Palota F Epület
Ungarn
boreczk@arthist.mta.hu

Kristina Domanski
Universitätsbibliothek
Schönbeinstrasse 18/20
4056 Basel
Schweiz
kristina.domanski@unibas.ch

Alessandra Perriccioli Saggese
Facoltà di Lettere e Filosofia della Seconda Università
degli Studi di Napoli
Corso Aldo Moro n. 232, Complesso di San Francesco
81055 Santa Maria Capua Vetere
Italien
sandraperriccioli@gmail.com

Eva Rothenberger
Humboldt Universität zu Berlin
Philosophische Fakultät II
Institut für deutsche Literatur
Unter den Linden 6
10099 Berlin
Deutschland
rothenbe@cms.hu-berlin.de

Hans Jürgen Scheuer
Humboldt Universität zu Berlin
Philosophische Fakultät II
Institut für deutsche Literatur
Unter den Linden 6
10099 Berlin
Deutschland
scheuerh@cms.hu-berlin.de

Barbara Stoltz
Kunsthistorisches Institut in Florenz
Max-Planck-Institut
Via Giuseppe Giusti 44
50121 Firenze
Italien
barbara.stoltz@staff.uni-marburg.de

Alison Stones
University of Pittsburgh
Henry Clay Frick Department of
History of Art and Architecture
104 Frick Fine Arts Building
Pittsburgh, PA 15260
USA
mastones@hotmail.com

TITELBILD

Neptun und die Tochter des Koroneus aus Petrus Berchorius, Ovidius moralizatus
(© Universität Erfurt, Forschungsbibliothek Gotha, Ms. Membr. I 98, fol. 15v, Bologna, um 1350/1360)

CODICES

MANUSCRIPTI & IMPRESSI

ZEITSCHRIFT FÜR
BUCHGESCHICHTE

Bis Heft 85/86: Codices Manucripti. Zeitschrift für Handschriftenkunde.

Blattlinie: Zeitschrift für Buchgeschichte.

Impressum:

Medieninhaber (Verleger): Verlag Brüder Hollinek, Purkersdorf.
Herausgeber: Hofrat Univ.-Prof. Dr. Ernst Gamillscheg
Sammlung von Handschriften und alten Drucken der
Österreichischen Nationalbibliothek, Wien.
E-Mail: ernst.gamillscheg@onb.ac.at.

Editorial-Board: Dr. Andreas Fingernagel, Wien;
Mag. Monika Kiegl-Griensteidl, Wien;
Hofrat Dr. Walter Neuhauser, Innsbruck.

Verlagsredaktion: Richard Hollinek, Purkersdorf.

Anschrift der Redaktion (Manuskripteinreichung und
Korrespondenz): Verlagsbuchhandlung Brüder Hollinek & Co. GesmbH.,
Luisenstraße 20, 3002 Purkersdorf, Österreich.
Tel. +43 2231 / 67 365. Fax DW 25
Internet: www.hollinek.at. E-Mail: office@hollinek.at
Hersteller: Satz durch den Verlag; gedruckt in Ungarn
Offenlegung gem. § 25 Abs. 1 bis 3 Mediengesetz:
Unternehmensgegenstand: Verlag von wissenschaftlichen bzw. fachbe-
zogenen Büchern und Zeitschriften. An der Verlagsbuchhandlung Brüder
Hollinek & Co. GmbH. sind beteiligt: Richard Hollinek (60%) und Mag.
Richard Hollinek (40%). Geschäftsführer: Richard Hollinek.

Bezugspreis 2014: Einzelheft Euro 36,-; Doppelheft Euro 68,- pro
Ausgabe, inklusive 10% MwSt., Supplemente: Preise je nach Umfang und
Ausstattung. Zuzüglich Versandkosten und Porto. 4 bis 6 Hefte pro Jahr.
Gesamtumfang pro Jahr etwa 160 bis 240 Seiten.

CODICES

MANUSCRIPTI & IMPRESSI

SUPPLEMENTUM 9

Res gestae – res pictae

Epen-Illustrationen
des 13. bis 15. Jahrhunderts

Tagungsband zum gleichnamigen internationalen Kolloquium

Kunsthistorisches Institut der Universität Wien
27. Februar–1. März 2013

herausgegeben von
Costanza Cipollaro und Maria Theisen

INHALTSVERZEICHNIS

Ernst Gamißscheg, Editorial	3	Barbara Stoltz	
		„Durch mich geht es“ ... ins Buch hinein.	
Michael Viktor Schwarz, Vorwort	5	Spitzfindigkeit, Ironie und ausgefallene	
		Bildlösungen in bebilderten Handschriften	
		zu Dantes <i>Commedia</i> . Mit Abb. 1–10.	65
Alessandra Perriccioli Saggese		Anna Boreczky	
I più antichi cicli illustrativi dell' <i>Histoire</i>		The Wanderings of <i>King Apollonius of Tyre</i>	
<i>ancienne jusqu'à César</i> sulle coste del		in the Realm of Imagination.	
Mediterraneo. Con fig. 1–6.	7	Late Medieval Visual Narratives from a	
		Late Antique Perspective. With fig. 1–15.	78
Hans Jürgen Scheuer		Kristina Domanski	
Kinesis und Phantasma. Psychohistorische		Kunstsinn, Zeremoniell und städtisches	
Überlegungen zur Text-Bild-Interferenz		Selbstverständnis. Die Illustrationen zum	
in der <i>Berliner ‚Eneit‘-Handschrift</i> ,		<i>Berliner Nibelungenlied</i> SBPK,	
ms. germ. fol. 282. Mit Abb. 1–7	14	ms. germ. fol. 855 im Augsburgener Kontext.	
		Mit Abb. 1–15.	92
Eva Rothenberger		Peter Bell	
Motus animae. Die Inszenierung von Minne		Türken, Griechen, Exilanten.	
in <i>scriptura</i> und <i>pictura</i> in der <i>Berliner</i>		Frühorientalismus und Stellvertreterdiskurs	
<i>‚Eneit‘-Handschrift</i> (ms. germ. fol. 282).		im <i>riccardianischen Vergil</i> (ricc. 492).	
Mit Abb. 1–12.	23	Mit Abb. 1–12.	105
Alison Stones		Abbildungsverzeichnis und -nachweis	119
Stories in pictures and their transmission: a		Verzeichnis der zitierten Handschriften und	
comparative approach to the manuscripts		Kunstdenkmäler	122
of the <i>Lancelot-Grail</i> romance.		Abkürzungsverzeichnis der Bibliotheken	124
With Appendix 1–3 and fig. 1–4.	40		
Dieter Blume			
Bild-Lektüren der <i>Metamorphosen Ovids</i> im			
Italien des 14. Jahrhunderts. Mit Abb. 1–16. . .	52		