

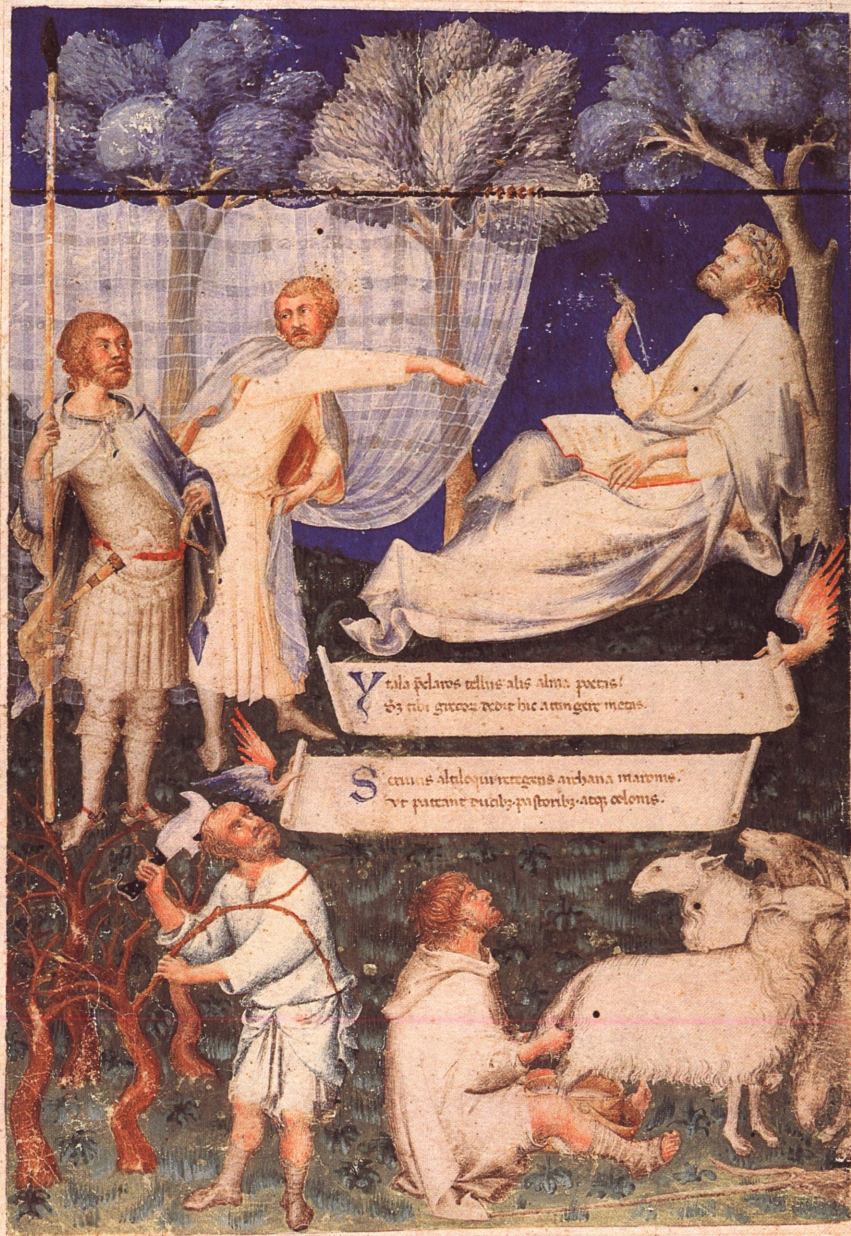
VERGIL

DOI: 10.20378/irb-106575



Rezeption in Literatur, Musik und Kunst

VERGIL 2000 JAHRE



Ytala felatos cellis alis alma poetas!
 Et non grecos redit hic aminger meus.

Scrinis alatoque regens archana marone.
 Ut putant euclis postoribz atq; coloms.



Hacta omnia quae in corpore sunt
 sunt in corpore spiritus et in corpore

VERGIL 2000 JAHRE

Rezeption in Literatur, Musik und Kunst

Ausstellung der Universitätsbibliothek Bamberg
und der Staatsbibliothek Bamberg
1982–1983

Ausstellung und Katalog: WERNER TAEGERT

Umschlag nach einem Holzschnitt in der Vergilausgabe des
Sebastian Brant, Straßburg: J. Grüninger 1502 [Kat.Nr. 10, Abb. 3].

Frontispiz [Abb. 1]: Miniatur des Simone Martini da Siena in der
Vergilhandschrift aus dem Besitz Francesco Petrarca [Kat.Nr. 5].

Universitätsbibliothek Bamberg 1982

Druck: Meisenbach KG, Bamberg

ISBN: 3-923507-00-3

Inhalt

Vorwort 7

Zur Einführung 9

Aspekte der Vergilrezeption
Eine Skizze 11

Katalog

I.

Texte und Kommentare 23

II.

Übertragungen 33

III.

Neuzeitliche kritische Literatur 41

IV.

Vergils Nachwirken
in der Literatur 44
in der Musik 59
in der Kunst 63

V.

Vergil – Prophet, Zauberer, Liebhaber 82

Anhang

Besitznachweis der Exponate 87

Quellenverzeichnis der Abbildungen 87

Ausgewählte Literatur 88

Namensregister 91

Vorwort

Der 2000. Todestag des römischen Dichters Vergil wurde am 21. September 1982 begangen. In einer Zeit, die Jahrtage aus dem Leben von Persönlichkeiten und aus der Geschichte gerne herausstellt und zum Anlaß einer zeitgemäßen Interpretation nimmt, bleibt verwunderlich, daß dieses Ereignis über die gelehrte Fachwelt hinaus nur wenig Resonanz gefunden hat. Ist der Dichter in die Unnahbarkeit des Klassikers entrückt, vielleicht sogar schon vergessen? Daher will unsere Ausstellung versuchen, auf ihre Weise des großen Dichters der Antike zu gedenken und sein Werk zu verlebendigen. Sie hofft auf den geneigten Betrachter der Ausstellung und den aufmerksamen Leser des Katalogs, wenn sie die Textüberlieferung in Handschriften und Drucken darstellt und die Nachwirkung Vergils auf Dichtung, Musik und Kunst an ausgewählten Beispielen erläutert. Anlässlich des «Bimillennarium Vergilianum» dokumentiert die Ausstellung so ein Kapitel abendländischer Geistesgeschichte: die über die Jahrhunderte währende Auseinandersetzung mit der literarischen Hinterlassenschaft und der Gedankenwelt des römischen Dichters, die Werke schlichter Nachahmung und Adaption, aber auch wie bei Dantes Göttlicher Komödie Dichtungen höchster Originalität und Tiefe entstehen ließ.

Die Ausstellung ist eine gemeinsame Veranstaltung der Staatsbibliothek und der Universitätsbibliothek Bamberg. Legten seit Jahren bereits Ausstellungen Zeugnis von den reichen Beständen der Staatsbibliothek und dem Können ihrer Mitarbeiter ab, so kann jetzt die Universitätsbibliothek erstmals einen eigenständigen Beitrag leisten. Aus den Schätzen der Partnerbibliothek stammt der Grundstock der gezeigten Exponate, die in ihren Räumen ihren ansprechenden äußeren Rahmen finden; die Konzeption der Ausstellung und die Gestaltung des Kataloges lagen dagegen in der Verantwortung der Universitätsbibliothek. Mit Genugtuung und Freude möchten wir darin ein Zeichen sehen, daß in der Zusammenarbeit beider Bibliotheken die Universitätsbibliothek fähig und willens ist, am kulturellen Leben der Stadt Bamberg und ihres Umlandes teilzunehmen. Doch wir glauben, mit der Ausstellung auch eine besondere Aufgabe gegenüber der Hochschule wahrzunehmen. Eine Universitätsbibliothek – und gerade eine Bibliothek im Aufbau – hat sicherlich die vorrangige Verpflichtung zum Sammeln, Er-

schließen und Bereitstellen der benötigten Literatur. Soll dies aber ihr einziges Ziel sein? Darf sie nicht einen weitergefaßten Anspruch als geistige Anstalt vertreten, indem sie mit einer solchen Veranstaltung das akademische Leben bereichert, Forschung und Lehre aktiv begleitet und unterstützt? In diesem Sinne möchte unsere Ausstellung nicht zuletzt als ein Angebot an die Universität Bamberg verstanden werden.

Die Ausstellung fand eine kaum erwartete Förderung von vielen Seiten. Museen und Bibliotheken begegneten unserem Anliegen aufgeschlossen und stellten wertvolle Leihgaben zur Verfügung. Bürger, Firmen und Institutionen gewährten großzügige Zuwendungen für die Auflage eines Katalogs, der nach Inhalt und Ausstattung über den Anlaß hinaus Beachtung finden kann. Dafür sei herzlich gedankt! Dank gilt auch Herrn Professor Dr. Riexs von der Universität Bamberg, der in der Eröffnungsmatinee zum Thema «Vergil – Klassisches Vermächtnis und aktuelle Herausforderung» spricht, und der Musica Canterey Bamberg, die zur Eröffnung Vertonungen zu Vergiltexten von Orlando di Lasso und anderen Komponisten der Renaissance vorträgt. Herrn Bibliotheksdirektor Dr. Schleicher und Herrn Bibliotheksoberrat Dr. Schemmel von der Staatsbibliothek Bamberg ist für kundigen Rat und tätige Hilfe zu danken.

Herr Bibliotheksrat z. A. Dr. Taegert, der im Sommer 1981 den ersten Entwurf für die Ausstellung vorlegte, hat das Vorhaben mit unermüdlichem Einsatz, Einfühlungsvermögen und wissenschaftlicher Akribie verwirklicht. Es gilt, seine Leistung mit herzlichem und kollegialem Dank zu würdigen und anzuerkennen – eine Leistung, die der Universitätsbibliothek Bamberg zur Ehre gereicht.

Dr. Dieter Karasek
Leiter der Universitätsbibliothek Bamberg

Folgende Förderer
haben das Ausstellungsvorhaben
und den Katalogdruck unterstützt:

Herr Horst Bauling (Bamberg)
Herr Dr. phil. h. c. Günter Eidenmüller (Bamberg)
Herr Professor Dr. Horst Grohmann (Bamberg)
Herr Professor Dr. Dr. h. c. Kurt Lindner (Bamberg)
Herr Dr.-Ing. Friedrich Raupach (Bamberg)
Herr Dr. phil. h. c. Otto Schäfer (Schweinfurt)
Herr Günter Schmitt (Bamberg)
Herr Heinz Weidner (Bamberg)

Bayerischer Hotel- und Gaststättenverband
Ferngas Nordbayern GmbH
Flessabank

Bayerische Hypotheken- und Wechselbank
Licht- und Kraftwerke Helmbrechts GmbH
Romantik-Hotel Messerschmitt (Bamberg)
Rotary-Club Bamberg-Domreiter
Stadtsparkasse Bamberg
St.-Joseph-Stiftung Bamberg
Überlandwerk Oberfranken AG

Generaldirektion der
Bayerischen Staatlichen Bibliotheken (München)
Universität Bamberg

Dem Germanischen Nationalmuseum Nürnberg
wird für die Bereitstellung von Ausstellungsvitrinen
gedankt.

Zur Einführung

Vergil, der bedeutendste und berühmteste Dichter der lateinischen Sprache, hinterließ mit seinen ‹Bucolica›, den ‹Georgica› und der ‹Aeneis› ein Werk im Gesamtumfang von etwas mehr als 12 900 Versen – die scheinbar magere Frucht 23jähriger dichterischer Schaffens, von dem Vergil selbst, wie antike Überlieferung in bezug auf die Georgica zu berichten weiß, «gar nicht so übel sagte, er gebäre sein Gedicht nach Art einer Bärin und bringe es durch Lecken erst in Form» (Vita Suetoniana-Donatiana 22: «... non absurde carmen se ursae more parere dicens et lambendo demum effingere»). Tatsächlich schuf Vergil in mühevolem Ringen mit Stoff und Sprache und in wetteifernder Auseinandersetzung mit seinen literarischen Vorbildern, geleitet von der hohen Empfindsamkeit seines künstlerischen Gewissens, ein Werk von gehaltlicher Tiefe und kompositorischer wie auch sprachlicher Vollendung, das ihm zu Lebzeiten höchste Anerkennung eintrug und ihm darüber hinaus in der abendländischen Kulturtradition der vergangenen 2000 Jahre ein vielfältiges, intensives und weitgehend ungebrochenes Nachwirken sicherte, wie es kaum ein anderer Dichter erfahren sollte: Vergil war ein «stets und allerorten wirksames Ferment des europäischen Geistes, unabdingbar fast wie die Kunst des Lesens und Schreibens oder die Kenntnis der wichtigsten Sprachen» (Manfred Fuhrmann), und so erforderte «die Darstellung seiner Wirkung, daß man eine abendländische Geistesgeschichte schreibe» (Karl Büchner).

In einer Zeit, die den als ‹klassisch› geltenden Werken der Literatur zunehmend mit verlegener Ernüchterung und mit Berührungsscheu gegenübertritt – die vielbeschworene Krise des Literaturunterrichtes an den Gymnasien ist ein symptomatisches Zeichen der sich ausbreitenden Entfremdung –, scheint sich auch der ‹Vater des Abendlandes› (Theodor Haecker) dem bewußten Interesse mehr und mehr zu entziehen. So ist es das Bestreben dieser dem Gedenken Vergils

gewidmeten Ausstellung, die Wirkungstradition seiner Dichtungen wieder ins Bewußtsein zu heben und im Spiegel der mannigfachen, vom jeweiligen historischen Horizont geprägten Beschäftigung und Auseinandersetzung mit seinem Werk eine mittelbare Annäherung an den Dichter selbst zu versuchen.

Wesentliche Teilaspekte des komplexen Gesamtphänomens der ‹Vergilrezeption› – der ‹Aufnahme› Vergils und seines Werkes im Gang der Geschichte – sollen beispielhaft dokumentiert werden: Von der Überlieferung und textlichen Bearbeitung der Dichtungen in Handschriften und Drucken über Kommentierungen, kritische Würdigungen und Übertragungen bis hin zur schöpferischen Verarbeitung in Werken der ‹schönen› Literatur, zu musikalischen Umsetzungen sowie zu Darstellungen der bildenden Kunst (in der Ausstellung, von illustrierten Vergilausgaben abgesehen, bewußt eingeschränkt auf Sujets nach der Aeneis, um den Vergleich unterschiedlicher Gestaltungen von Themen zu ermöglichen, die sich besonderer Beliebtheit erfreuten); einige Beispiele sollen schließlich auch die Deutung Vergils als Prophet des Messias sowie seine Rolle in der mittelalterlichen Legendenbildung erläutern.

Der Verfasser dieses Kataloges dankt für freundliche Hinweise Meinhard Meisenbach, Professor Dr. Rudolf Rieks, Dr. Bernhard Schemmel, Dr. Christoph Stöcker, Dr. Ingo Tornow und Dr. Helga Unger sowie für die nachhaltige Förderung des Ausstellungsvorhabens Dr. Dieter Karasek. Margit Strätz erledigte versiert die anfallenden Schreibarbeiten, Alfons Steber fertigte mit großer Sachkunde die photographischen Vorlagen, Gerd Schröder half beim Lesen der Korrekturen. Besonderer Dank gebührt Hanne Taegert für vielfältige Unterstützung.

Virgilius maro



Virgilius maro ein fürst der poeten. von Mantua auß schlechten eltern. vnder
Cn. pompeio magno. vnnnd M. licinio crasso den römischen rattherrn. am. xv.
tag des monats octobris in einem dorff Andes genant nit verr von Mantua gelegē
geporn. Seiner muter Maia trawmet wie sie einen löberast geporn het in vnzwei/
fellicher hoffnung fruchtperer gepurt. sein iüngere tag verzeret er zu Cremona. in dē
manlichen tagen zohe er gein Mayland. vnd vnläng darnach von dannen gein Ne/
apolis. als er nw daselbst sich mit ernstlichem fleiß auff die lernung kriegchyscher vñ
lateinischer schrift begeben het do leget er sich füran mit großer emssigkeit auff die
ertzney vnd Mathematicam. vnd do er in disen künsten vor andern geleter vnd er/
farner was worden zohe er gein Rom. daselbst wardt er von Augusto dem kayser
angenomen vnd Polliom beuolhen. Er was von leib vnnnd person groß. schwarz/
far. eins pewrischen angesichts. wanckler müglichkeit des leibs. was er von 'Augu/
sto begeret des wardt er gewert. Er schicket seinen eltern vil iar gelt zu vberflüssiger
narung. vnd hat vil dings in der poetrey geschriben. vñ ist. liij. iar alt zu Brundusio
gestorben vnd sein gepayn gen Neapolis gefürt vnd in ein stain begraben worden.

Deutsche Version nach der Vita Suetoniana-Donatiana Vergils
in: Hartmann Schedel, Register Des buchs der Croniken und geschichten
mit figuren und bildnussen von anbeginn der welt bis auf dise unnser zeit
Nürnberg: A. Koberger 1493, Blatt XCII^v.

Aspekte der Vergilrezeption / Eine Skizze

Mantua me genuit, Calabri rapuere; tenet nunc
Parthenope. cecini pascua, rura, duces.

(Mantua gab mir das Leben, Calabrien nahm es; nunmehr
birgt mich Neapel. Die Weiden besang ich, die Fluren
und Helden.)

Ein schlichtes Verspaar, der Überlieferung nach das Grabepigramm aus der Feder des sterbenden Dichters selbst, umreißt in prägnanter Konzentration lokale und dichterische Stationen im Leben des Publius Vergilius Maro.

Am 15. Oktober 70 v. Chr. wurde Vergil in dem Dorf Andes bei Mantua geboren; er starb einundfünfzigjährig am 21. September 19 v. Chr. in der Hafenstadt Brundisium (heute Brindisi) in Calabrien bei der Rückkehr von einer vorzeitig abgebrochenen Studienreise nach Griechenland und wurde bei Neapel begraben.

Die in den Jahren 42 bis 39 entstandenen «Bucolica», später auch «Eclogen» genannt, begründen seinen dichterischen Ruhm. Die zehn Hirtengedichte dieser Sammlung zeigen Ausschnitte aus einer unberührten Welt friedvoller ländlicher Geborgenheit, in der Hirten, von ihrem Tagewerk nur maßvoll in Anspruch genommen, eine der Liebe und der Musik gewidmete Naturexistenz führen und sich der Schönheit und der Segensfülle der Landschaft öffnen; bisweilen freilich legen sich die politischen Wirren der römischen Gegenwart als Schatten über ihre Unbeschwertheit und lassen die ideelle Bedingtheit dieses musischen Daseins schmerzlich zutage treten. Die vier Bücher der «Georgica», zwischen den Jahren 37 (36) und 30 (29) verfaßt, bieten im thematischen Rahmen einer Lehrdichtung von der bäuerlichen Arbeitswelt mehr als eine versifizierte technische Handreichung für Landbau und Viehzucht. Es ist Vergils höhergreifendes Bestreben, den in der idealen Existenzform des heimatlichen Bauerntums bewahrten Abglanz der goldenen saturnischen Urzeit Italiens sichtbar werden zu lassen und zugleich am Beispiel der mühevollen kultivierenden Landarbeit in der Auseinandersetzung und im Zusammenwirken mit den Kräften der Natur eine Sinndeutung der göttlichen Ordnung der Welt und des kreatürlichen Lebens überhaupt zu geben. Die «Aeneis» schließlich, das bedeutendste und berühmteste Werk der lateinischen Dichtkunst, mit dessen Ausarbeitung Vergil seit dem Jahre 30 v. Chr. bis

zu seinem Tod beschäftigt war, hat den Schicksalsweg des Aeneas zum Thema, der nach dem Fall seiner Vaterstadt Troia mit seinen Gefährten eine neue Heimat sucht. Nach leidensvollen Irrfahrten und zahlreichen Prüfungen, von denen die tragisch endende Liebesbeziehung zu der carthagischen Königin Dido die schwerwiegendste ist, gelangt Aeneas nach Latium, wo er neue Kämpfe zu bestehen hat, die schließlich den Weg zur Gründung Roms eröffnen. In diesem «Nationalepos», das den gesamten Ablauf der römischen Geschichte als eine zielgerichtete, auf die augusteische Gegenwart zulaufende Entwicklung deutet und integriert, wird Vergil zum rühmenden Kündler der imperialen Sendung Roms, die mit der Flucht des Aeneas ihren Anfang nimmt und in der Friedensherrschaft des Augustus ihre strahlende Vollendung findet. Neben dieser ideologisch «offiziösen» Geschichts- und Gegenwartsdeutung Vergils glaubt die neuere Forschung, vor allem im anglo-amerikanischen Raum, eine zweite, «persönliche», letztlich pazifistische Stimme Vergils herauszuhören, die Gewalt, Leid, Tod, Einbuße an Humanität und Verstrickung in Schuld als Begleiter der Machtausbreitung Roms ins Bewußtsein rückt und Zweifel an der Rechtfertigung dieser Sendung erkennen läßt.

Vergils Dichtungen, die die Hochblüte der literarischen Kultur ihrer Zeit maßgeblich mitprägten, wurden bei ihrem Erscheinen begeistert aufgenommen. Horaz, Properz und Ovid feierten ihren Zeitgenossen; Ovationen schlugen ihm entgegen, als er sich einmal zu Rezitationen seiner Eclogen im Theater einfand. Am Entstehen der Aeneis nahm Augustus selbst fördernden Anteil. Parodien auf die Bucolica und die Georgica, aber auch kritische Schriften, die Vergil namentlich gedankenlose Übernahmen aus griechischen und lateinischen Literaturwerken vorwarfen – ein Angriffspunkt, der bis in die Gegenwart hinein das Verständnis des Dichters vielfach verdunkelt hat –, belegen auf ihre Weise, wie sehr er schon früh ihm Blickfeld des allgemeinen Interesses stand. Immerhin hat sich noch der Cicero-Erklärer Quintus Asconius Pedianus (wohl 9 v. Chr. – 76 n. Chr.) zur Abfassung eines Traktates «contra obtrectatores Vergilii» («gegen die Kritiker Vergils») herausgefordert gefühlt.

Der Grammatiker Quintus Caecilius Epirota soll in seiner 26 v. Chr. gegründeten Schule neben anderen zeitgenössischen Autoren auch Vergil in den Lektürekanon eingeführt haben. Damit nahm die nahezu zwanzig Jahrhunderte unangefochtene Rolle Vergils als ein grundlegender Schulautor des Abendlandes ihren Anfang, die erst in den letzten Dezennien – nicht allein in Deutschland – ins Wanken geraten ist. Im Unterricht der Antike wurden Vergils Werke auswendig gelernt. An ihnen erklärte man die Elemente der Metrik und der Grammatik; sie lieferten den Stoff für prosaische und dichterische Exerzitien. Auch die rhetorische Ausbildung wußte den Dichter für ihre Zwecke zu nutzen. Über die bestimmende Stellung, die Vergil im römischen Bildungswesen innehatte, wurde er zu einem tiefgreifend prägenden Faktor im geistigen und kulturellen Leben überhaupt: Vergilerinnerungen sind für den gebildeten Römer Kindheitserinnerungen; Vergil «ist der Schatz von Weisheit und Schönheit, der in der Tiefe des Gedächtnisses ruht, dessen Verse jedesmal ins Bewußtsein gehoben werden, wenn man das Bedürfnis fühlt, eine Empfindung oder eine Idee zu unterstreichen oder zu bestätigen» (Henri-Iréné Marrou).

Bereits in den ersten beiden Jahrhunderten der Kaiserzeit bildete sich der Brauch der «sortes Vergilianae» heraus: In entscheidungsschweren Stunden schlug man aufs Geratewohl eine Textstelle auf – wie zu späteren Zeiten in der Bibel –, der man Rat und Weisung zu entnehmen hoffte.

Vergil setzte Maßstäbe für die folgende lateinische Dichtungstradition, und zwar nicht allein im Umkreis der drei Gattungen, in denen er selbst die klassischen Modelle geschaffen hatte. Die Dichtung war fortan – unbewußt und bewußt – in Sprache, Stil und formalen Gestaltungselementen, durch inhaltliche, szenische und motivische Übernahmen mehr oder weniger tiefgreifend seinem Werk verpflichtet, mochte nun das jeweilige Vorbild als Reminiszenz, als Anspielung oder als Zitat, in der Form der Steigerung, Vertiefung oder Umdeutung, der modifizierenden bzw. den Sinn verkehrenden Umformung oder der Kontamination mit anderen Vorbildern in die neue Dichtung Eingang finden: Die wetteifernde, überbietende und huldigende Auseinandersetzung mit musterhaften Autoren war nach antiker Dichtungsnorm ein konstitutiver Grundzug jeder neuen Werkschöpfung. Entsprechend diesem literarästhetischen Prinzip, dem Vergil seinerseits gefolgt war, wurde er – unmittelbar wie auch mittelbar – das einflußreichste Muster überhaupt. Auch die Prosa konnte sich in Sprache und Stil seinem Einfluß nicht entziehen.

Die schon früh einsetzenden Bemühungen um die Texterklärung fanden zwei ihrer bedeutendsten Leistungen in den Kommentaren des Grammatikers Servius (geb. um 370 n. Chr.) und seines Zeitgenossen Tiberius Claudius Donatus. Hinter beiden Werken steht die Vorstellung von Vergil als dem weisen Meister aller Wissenschaften – eine Konzeption, die sich in der Spätantike aus der überragenden Wertschätzung des Dichters entwickelt und die ihren prägnanten Ausdruck in den «Saturnalia» des Ambrosius Tiberius Macrobius (Anfang des 5. Jhs.) findet: Wesentlicher Gegenstand des Gespräches in diesem literarischen Symposium sind Erörterungen über die unübertreffliche dichterische Meisterschaft und die Gelehrsamkeit Vergils, deren enzyklopädische Weite allenthalben aus seinem wie eine heilige Schrift verehrten Werk spreche.

Dem Christentum, das durch Kaiser Theodosius I. im Jahre 380 als Staatsreligion etabliert werden sollte, war die inhaltliche Spannung zur nicht-christlichen Literatur durchaus bewußt. Mochte sich auch vielfach die verbale Ablehnung dieses literarischen Erbes Geltung verschaffen – die Stellungnahmen der Kirchenväter sind oft schwankend und widersprüchlich –, so war der christliche Schulunterricht der Spätantike gleichwohl auf den tradierten Kanon der Bildungsinhalte angewiesen, dessen Gedankengut es nun im Sinne der Glaubenslehre recht zu gebrauchen galt. So konnte Vergil seine fundamentale Stellung in der Dichterlektüre behaupten. Da das Prinzip der wetteifernden Auseinandersetzung mit der voraufgehenden Dichtung für die neue christliche Poesie seine Gültigkeit behielt, ja, überdies als eine tiefere geistige Auseinandersetzung begriffen wurde, fand auch Vergil in diese Eingang – freilich unter Verwandlung und Neuorientierung in Übereinstimmung mit dem Glauben, dem der christliche Dichter dienen wollte.

Dem ganzen Mittelalter galt Vergil nicht allein als der größte römische Dichter, sondern als der Dichter schlechthin. In den Klosterschulen, in denen seit dem 9. Jh. mit nur wenigen Ausnahmen Handschriften seiner Werke vorhanden waren, blieb er der meistgelesene klassische Autor, der vor allem für den sprachlichen, grammatikalisch-rhetorischen Unterricht unentbehrlich war. Folgerichtig findet man ihn in den Katalogen der mittelalterlichen Klosterbibliotheken vielfach unter die «grammatici» eingereiht. Gab es auch immer wieder Versuche, die nicht-christlichen Literaturwerke aus dem Bildungskanon zu verdrängen, so wurde doch die beherrschende Stellung Vergils, dem allenfalls Prudentius als christlicher Dichter gleichkam, im allgemei-

nen nie dauerhaft in Frage gestellt. Für die Latein schreibenden Dichter war er eines der einflußreichsten Vorbilder; aber auch die Prosa trug bisweilen vergilische Färbung. Vergil war den Gebildeten so sehr vertraut, daß Reminiscenzen aus seinen Dichtungen unwillkürlich aus der Feder kamen.

Aus der Einschätzung Vergils als Inbegriff der Weisheit hatte die Tradition allegorischer Auslegungen ihre Rechtfertigung gezogen, die einen hinter dem buchstäblichen Dichtungstext verborgenen tieferen Sinn aufzuspüren suchte. Nach früheren Ansätzen bei Donatus, Servius und Macrobius hatte sie im 6. Jh. ihren Gipfelpunkt bei Fulgentius gefunden, der sich nicht ohne Gewaltsamkeit bemüht, die Aeneis in ein Erbauungsbuch umzudeuten, das in einem Panorama des menschlichen Lebens von der Geburt bis zum Greisenalter den Aufstieg der menschlichen Seele zur Vollkommenheit darstelle. Die allegorische Erklärung strahlte auf das Textverständnis des Mittelalters aus und fand gleichfalls einflußreiche Nachfolger in den Auslegungen des englischen Scholastikers Johannes von Salisbury (um 1115–1180) und seines Zeitgenossen Bernardus Silvestris von Tours, der den berühmtesten Kommentar des Mittelalters überhaupt schuf. Noch im 15. Jh. sollte der Humanist Cristoforo Landino (1424–1504) den größten Versuch einer moralisch-allegorischen Aeneisdeutung unternehmen.

Vergils literarischer Einfluß beschränkte sich seit dem Hochmittelalter nicht allein auf lateinische Werke: Auch einzelne Dichtungen der sich entfaltenden nationalsprachlichen Literaturen – zunächst, seit Mitte des 11. Jhs., in Frankreich – zeigen Vertrautheit mit Vergil, wenn sie nicht gar in bewußter Orientierung an ihm entstanden sind. Besonders die tragisch endende Beziehung von Dido und Aeneas war es, die zur literarischen Gestaltung reizte – neben Tristan und Isolde das in dieser Zeit meistbeschworene Liebespaar.

Vor der Schwelle vom Mittelalter zur Renaissance fand Vergil in der zwischen 1307 und 1321 entstandenen *«Divina Commedia»* Dantes eine Verklärung, die in der Tiefe des persönlichen Empfindens, aus der sie erwuchs, und in der umfassenden Weite ihrer Deutung beispiellos bleiben sollte. Vergil ist es, der den Jenseitswanderer Dante durch *«Inferno»* und *«Purgatorio»* geleitet – das sechste Buch der Aeneis, das den Abstieg des Aeneas zu den jenseitigen Bezirken des Totenreiches schildert, war Keimzelle dieser Konzeption. Dante erkennt in Vergil, dessen väterlicher Autorität er sich vertrauensvoll anheimgibt, seinen kongenialen Meister und Erwecker. *«Es ist die Begegnung der*

zwei größten Lateiner. Historisch: die Besiegelung des Bundes, die das lateinische Mittelalter zwischen Antike und moderner Welt gestiftet hat» (Ernst Robert Curtius).

Auch in der Renaissance dauerte die überragende Wertschätzung Vergils fort. Freilich bahnte sich mit dem italienischen Frühhumanismus – der Zeit der *«Wiederentdeckung und Wiedererweckung klassischer Gelehrsamkeit»* (Paul Oskar Kristeller) – ein grundsätzlich neues Verhältnis zu dem Dichter an, der nun nicht mehr als Verkörperung allumfassender Weisheit verehrt, sondern mit nüchternerem Verständnis zunächst einmal als Dichter studiert wurde. Für Petrarca (1304–1374), den wegweisenden Repräsentanten der neuzeitlichen Klassischen Philologie, waren Cicero, der Klassiker der lateinischen Kunstprosa, und Vergil, der Klassiker der lateinischen Dichtkunst, seine beiden Augen, durch die er eine neue Welt des Schönen zu entdecken vermeinte. Sein lateinisches Epos *«Africa»*, dessen Abfassung vermutlich in die Zeit zwischen 1338 und 1343 fällt, ist in enger Orientierung an die Aeneis konzipiert; in ihm wird erstmalig die heidnische Götterwelt ohne die im Mittelalter übliche denaturierende christliche Interpretation dargestellt. Es ist maßgeblich auch das Verdienst Petrarca's, daß Vergil vielfältig auf die Renaissancedichtung Italiens einwirkte.

Die Aeneis wurde in der Neuzeit mehrfach um Fortsetzungen erweitert. Die erfolgreichste dieser Versionen, die der junge Humanist Mapheus Vegius (Maffeo Vegio [1406–1458]) im Jahre 1428 verfaßte, fügt dem zwölften Buch die Beerdigung des Turnus sowie die Hochzeit des Aeneas mit Lavinia und seine von Iuppiter verheißene Apotheose an. Dieses sich über 630 Verse erstreckende *«Supplementum»* verdankt sein Entstehen der bis in die Renaissance hinein geübten allegorischen Interpretation der Aeneis, die in dem Epos die läuternde Pilgerreise der Seele durch die Aufgaben, Gefährdungen und Anfechtungen des Lebens bis zur Erlangung ihrer Vollkommenheit hintergründig dargestellt sah: Nur die Aufnahme des Helden in den Himmel konnte bei diesem Verständnis sinnvollerweise am Abschluß des Werkes stehen. Vegios Fortsetzung war von 1471 an bis in die Mitte des 17. Jhs. ständiger, sodann sporadischer Begleiter der Vergilausgaben (zuletzt im Jahre 1820); sie wurde – wie Vergils Dichtung – kommentiert, übersetzt und illustriert.

Julius Caesar Scaliger, der einflußreichste Dichtungstheoretiker der Renaissance, dekretierte in seiner 1561 veröffentlichten Poetik die Aeneis zum mustergültigen Dichtungsmaßstab: Vergil habe in seinem Epos Homers

rohe Kunst zu höchster Vollendung verfeinert. Diese Wertung, die die allgemeine zeitgenössische Beurteilung spiegelte, sollte bis zum Klassizismus mit kanonischer Geltung die Literatur beherrschen.

Die großen Epiker der europäischen Literaturen, besonders in der Romania, haben ihr Werk in wetteifernder Orientierung an der Aeneis gestaltet, zuweilen überdies mit Blick auf die Homerischen Epen. Die vielfältige Verpflichtung gegenüber dem Vorbild äußert sich im Inhaltlichen, in der Wahl von Motiven und Bildern, in sprachlichen Prägungen, auch Zitaten, sowie in der szenischen und strukturellen Gestaltung. Erinnert sei an Ludovico Ariosto (‹L'Orlando furioso›, um 1506–1532), Luís Vaz de Camões (‹Os Lusíadas›, um 1556–1570), Pierre de Ronsard (‹La Franciade›, 1564–1572), Torquato Tasso (‹Gerusalemme liberata›, 1559–1575), John Milton (‹Paradise Lost›, 1658–1674) und Voltaire (‹La Henriade›, 1713–1724).

Der Dido-Stoff war bis in das frühe 20. Jh. hinein überwiegend die Domäne des abendländischen Dramas. Nicht selten ist dabei seine Gestaltung in der Aeneis zur Steigerung der dramatischen Entwicklungsmöglichkeiten mit einer älteren Version der Dido-Sage verwoben, die am ausführlichsten in dem Geschichtskompendium des Iustinus (wohl 2. Jh. n. Chr.) überliefert wird und im 14. Jh. bei Giovanni Boccaccio einen einflußreichen Höhepunkt ihrer literarischen Bearbeitungen fand. In der bei Iustinus mitgeteilten Fassung, die als das urbildliche Gegenstück zu Vergils Darstellung gerade wegen der großen Beliebtheit der Aeneis immer wieder Aufmerksamkeit auf sich zog, weist Elissa (so Didos carthagischer Name) den Libyerkönig Iarbas (Iarbas bei Vergil) ab, der unter Androhung militärischer Gewalt um sie wirbt – sie will ihrem verstorbenen Gemahl die Treue bewahren; als sie schließlich keinen Ausweg mehr sieht, sucht sie den Flammentod. Die Verflechtung der Gestalt der Dido mit der Gründungssage Roms und die Begegnung mit Aeneas, die Vergils Epos zugrundeliegt, sind der ursprünglichen Tradition fremd.

Dem Mythos von Orpheus und Eurydike hat Vergil im vierten Buch der Georgica seine klassische literarische Formung gegeben, die weit nachhaltiger als die aus ihr entwickelte Gestaltung Ovids die reiche dichterische Tradition dieses Stoffes bis in unsere Zeit geprägt hat; die zahlreichen szenischen Bearbeitungen konzentrieren sich überwiegend auf den Bereich der Oper.

Die Georgica in ihrer Gesamtheit dienten vielfach als Modell für neuzeitliche Lehrdichtungen von Landbau und

Landleben – besonders ausgeprägt im England des 18. Jhs.: Dort wurden die Georgica – gefördert durch John Drydens populäre Übertragung – zu einem Lieblingsbuch der Nation, das eine Woge der Landbegeisterung auslöste und den Anstoß zu zahllosen Dichtungen gleicher Thematik gab.

Die Bucolica schließlich waren, direkt wie auch durch Vermittlung anderer Autoren, bis in das 18. Jh. hinein Anregung und Quelle für eine kaum zu überblickende Folge von Schäferdichtungen und Idyllen, die vielfach überdies Elemente aus den Georgica integrierten. Eine Schlüsselstellung in der Erneuerung dieses pastoralen Traditionsstromes nimmt der Schäferroman ‹Arcadia› des Jacopo Sannazaro ein (in endgültiger Fassung 1504 erschienen), der – seinerseits im Rückgriff auf Vergil gestaltet – in ganz Europa als das unübertreffliche Muster dieser Gattung galt und ein weitläufiges Nachwirken entfalten sollte.

Die hohe Wertschätzung Vergils konnte sich in den romanischen Ländern bis zur Schwelle der Jetztzeit weitgehend ungebrochen behaupten; auch in England kam es kaum zu einer nachhaltigen Trübung seines Ansehens. In Deutschland setzte demgegenüber bald nach 1750 eine grundlegende Umwertung ein, die den bislang eher maßvoll beachteten Homer in den Mittelpunkt bewundernden Interesses rückte und Vergil in seinen Schatten treten ließ. Ein Anstoß zu dieser Wende ging von Johann Joachim Winckelmann (1717–1768) aus, der im Griechentum die Ideale der Schönheit und Sittlichkeit in ihrer reinsten Ausprägung wahrzunehmen glaubte und so einer machtvoll ausstrahlenden humanistischen Bewegung Nahrung gab, die, von einem idealistischen Antikebild getragen, die vermeintlich ‹ursprüngliche› griechische Kulturwelt zum absoluten Vorbild erhob.

Die nachhaltigste Resonanz fand das vernichtende Urteil, das Johann Gottfried Herder (1744–1803) über die Literatur Roms fällte: Dem Ursprünglichen, Wurzelhaften, Naturerwachsenen der griechischen Literatur hätten die Römer nur künstliche Werke ohne innere Originalität entgegenzusetzen. Unter diesem verengten Blickwinkel erschien Homer als das Musterbild schöpferischer Urkraft, Vergil hingegen nur als ein aus zweiter Hand konstruierender Dichter. Da Herder überdies in der römischen Geschichte nur eine ‹Dämonengeschichte› blutiger Machtpolitik zu sehen vermochte, war ihm auch der Autor der Aeneis zuwider, in der man von jeher eine repräsentative Selbstdarstellung des Römertums, das Hohelied seiner staatlichen Ordnung und geschichtlichen Mission erkannt hat.

Die intensiven Quellenstudien im Zeitalter des Historismus, die (auch) bei Vergil immer weitere Entlehnungen zutage förderten, mußten unter der Prämisse einer derart verstandenen Originalität das Ansehen Vergils nur noch weiter sinken lassen.

Erst nach annähernd 150 Jahren der Entfremdung, des Mißverständnisses und der Entstellungen wurde Vergil mit Beginn dieses Jahrhunderts in Deutschland wieder zunehmend in sein Recht gesetzt; den Anstoß dazu gab im Jahre 1902 die grundlegende Aeneisstudie Richard Heinzes, der in Vergil den Künstler vorurteilsfrei wieder ernst nahm. Mit wachsender Einsicht in das Wesen seines Dichtens, begleitet von einem vertieften Verständnis des Eigencharakters der römischen Literatur überhaupt, hat man den seit der Antike schwelenden Streit, ob Homer oder Vergil der «Größere» sei, als müßig erkannt: Homer – das ist der epische Dichter am Endpunkt einer vorliterarischen Zeit, der in der Tradition improvisierten dichterischen Vortrags mit den ihr eigentümlichen Bedingtheiten wurzelt; Vergil – das ist 700 Jahre später der Dichter einer zur Hochblüte gelangten literarischen Kultur, in der er, nach den Voraussetzungen einer wesensgemäß andersartigen «poetischen Technik» dichtend, Platz und Aufgabe sucht: Homer und Vergil, beide nach dem Maßstab ihrer eigenen dichterischen Qualitäten als überragende Dichterpersönlichkeiten ausgewiesen, sind im Grunde nicht vergleichbar.

Vergil in der Musik

Die Tradition der musikalischen Darbietung von Vergiltexten reicht bis in die Antike zurück: Bereits für diese Zeit ist der Gesangsvortrag von Eclogen im Theater bezeugt. Die Dido-Episode in der Aeneis wurde auch als musikalisch begleiteter pantomimischer Vortrag aufgeführt.

Die frühesten materiellen Spuren von Vergilvertonungen sind erst aus der Zeit des Hochmittelalters überliefert. Daß Vergils Dichtungen in den Klöstern nicht nur abgeschrieben, studiert und kommentiert, sondern auch gesungen wurden, belegen musikalische Notationen in Form von Neumen, die im 10. und 11. Jh. in manchen Aeneishandschriften über ausgewählte Verspartien gesetzt wurden. Bemerkenswert ist die Neumierung vielfach identischer Textpartien in Handschriften unterschiedlicher Provenienz, worin man ein Zeichen für die Traditionsbildung eines verbreiteten Gesangsrepertoires sehen kann.

In der Hochrenaissance, besonders in der ersten Hälfte des 16. Jhs., setzten im Gefolge der lebhaften Beschäftigung mit der antiken Überlieferung in großem Umfang mehrstimmige Kompositionen zur klassischen lateinischen Dichtung ein. Horaz steht im Mittelpunkt der schlichten Vertonungen deutscher Musiker, die – von humanistischen Gelehrten angeregt – streng auf die metrische Struktur des Textes achtende kleine «Oden»-Sätze verfaßten; der starr homophonen Musik selbst kam bei diesen philologisch motivierten, namentlich für den Gebrauch an Schulen und Universitäten bestimmten Kompositionen eine nur untergeordnete Rolle zu. Die verhältnismäßig spärlichen Vergilstücke dieser Richtung überwiegend aus den 30er Jahren des 16. Jhs. setzten bevorzugt den Anfang der Aeneis in Musik um. Ludwig Senfl, Paul Hofhaimer und Benedictus Ducus (Benedikt Herzog) – drei der bedeutendsten deutschen Komponisten ihrer Zeit – traten mit solchen Arbeiten hervor.

Von größerer Reichweite und Bedeutsamkeit sind die um 1500 einsetzenden Vertonungen antiker Dichtungen durch italienische und franko-niederländische Komponisten, deren Hauptinteresse Vergils Aeneis galt. Vermutlich gehen die älteren, aber wohl auch die meisten späteren dieser Arbeiten auf Aufträge norditalienischer Fürstenhöfe zurück. Vorzugsweise motettischen Vorbildern folgend, suchten diese Stücke frei vom Zwang des Metrums die innere Substanz und den Ausdrucksgehalt der Texte musikalisch expressiv zu interpretieren. Die meisten Vertonungen finden verschiedene Textausschnitte aus Didos letztem, von starken Emotionen getragenen Monolog, mit dem sie Abschied vom Leben nimmt («Dulces exuviae ...»: 4, 651 ff.); seltener sind Bearbeitungen von Didos Verzweiflungsausbruch vor Aeneas (4, 305 ff.) und von der Schilderung der Fama (4, 174 ff.). Die Vertonungen reichen von Josquin Desprez (1507) bis hin zu Orlando di Lasso (50er und 60er Jahre des 16. Jhs.).

Die Beliebtheit derartiger Gesangskompositionen mag eine Notiz in der Biographie Martin Luthers aus der Feder seines Wittenberger Tischgenossen Johannes Mathesius belegen: «Wenn nun Doctor sich müde und heilig gearbeitet, war er am Tische frölich, ließ bißweilen eine Cantorey anrichten. Auff ein zeit, in beysein guter leut, sungen wir Didonis letzte wort, ausm Virgilio: Dulces exuviae. Herr Philippus [d. i. Philipp Melanchthon] dönet auch mit ein ...» (vgl. Moser, *Didonis novissima verba*, S. 324).

Im 17. und besonders im frühen 18. Jh., vereinzelt auch noch im 19. Jh. wurden einzelne Abschnitte der Aeneis als Kantaten bearbeitet.

Tiefgreifend ist das Einwirken der Aeneis auf die Oper, die in den ersten 200 Jahren ihrer Geschichte mit besonderer Vorliebe Themen aus der Antike verarbeitete. Zahllose Librettisten und Komponisten ließen Dido, Aeneas, Lavinia und Turnus zu vertrauten Operngestalten werden. Im Jahre 1641 wurden in Venedig die ersten auf dem Epos basierenden Opern gegeben: *«Le nozze d’Enea con Lavinia»* von Claudio Monteverdi (nach einem Libretto von Giacomo Badoaro) und *«La Didone»* von Francesco Cavalli (nach Giovanni Francesco Busenello). Die noch immer bekannteste unter den Kompositionen des 17. Jhs. ist Henry Purcells 1689 uraufgeführte Oper *«Dido and Eneas»* (nach Nahum Tate). Außergewöhnlich erfolgreich war das Libretto *«La Didone abbandonata»* des Pietro Metastasio: Nach der Uraufführung (1724 in Neapel mit der Musik von Domenico Sarri) sollte es ein Jahrhundert lang alle anderen Operntexte desselben Stoffes in den Hintergrund drängen und über 50 Vertonungen erleben. Einen grundlegend neuen Ansatz wagte erst Hector Berlioz mit seinem 1856–1858 komponierten Monumentalwerk *«Les Troyens»* (1863 geteilt in *«La prise de Troie»* und *«Les Troyens à Carthage»*) nach einer eigenen Dichtung des Komponisten. Ferdinand Hummels *«Dido»* (nach Alois Außerer) beschließt 1912 die große Tradition der auf der Aeneis basierenden Opern.

Für die zahllosen Musikdramen, die den Mythos von Orpheus und Eurydike zum Thema hatten, waren die Schilderungen im vierten Buch von Vergils *Georgica* und im zehnten Buch von Ovids *Metamorphosen* maßgebliche Quellen. Die eigentliche Operntradition beginnt mit der *«Euridice»* des Jacopo Peri (nach einem Libretto von Ottavio Rinuccini), die im Jahre 1600 anlässlich der Hochzeitsfeier Heinrichs IV. von Frankreich mit Maria von Medici in Florenz ihre Uraufführung erlebte. Die 1762 inszenierte Komposition *«Orfeo et Euridice»* Christoph Willibald Glucks (nach Raniero da Calzabigi), die berühmteste Oper dieses Sujets, hat in erster Linie die Darstellung Ovids zum Vorbild.

Die Aeneis lieferte im 18. und 19. Jh. auch den Stoff für manches Ballett.

Einige Instrumentalkompositionen der vergangenen beiden Jahrhunderte tragen Titel, die auf Vergils Epos weisen. So wird für eine Violinsonate Giuseppe Tartinis die Benennung *«Didone abbandonata»* überliefert (um 1730), die später auch Muzio Clementi über eine Klaviersonate setzte (1821). Franz Liszt gab einem 1869 komponierten Stück in seinem Klavierwerk *«Années de Pèlerinage»* den der Aeneis (1, 462) entnommenen Titel *«Sunt lacrimae rerum. En mode*

Auch in diesem Jahrhundert haben sich zahlreiche Komponisten in mannigfaltiger Weise mit Vergil auseinandergesetzt. Vorwiegend waren es Textpassagen aus den Eclogen, die einen Anreiz zur Vertonung gaben, so bei Cesar Bresgen (1950), Benjamin Britten (1965), Hans Werner Henze (1966) und Krzysztof Penderecki (1972). Der italienische Neoklassizist Gian Francesco Malipieri widmete sich Vergil besonders intensiv: Er schuf Kompositionen zu Ausschnitten der Aeneis (1944), der *Georgica* (1946–1948) und der Eclogen (1964). Der Tscheche Jan Novák trat zwischen 1968 und 1974 gleichfalls mit musikalischen Bearbeitungen zu diesen drei Werken hervor.

Vergil in der Kunst

Die Dichtungen Vergils haben von jeher das Interesse der bildenden Künstler auf sich gezogen; in besonderem Maße gilt dies für die Aeneis, deren zentrale Szenen Niederschlag in allen Kunstgattungen fanden.

Die Gestaltung von Handlungskomplexen des Vergilischen Epos auf Sarkophagen und in Mosaiken der Antike hat zu späteren Zeiten keine Nachfolge gefunden, wohl aber die Tradition der Buchillustrationen, für die sich in den Bildzyklen des *«Vergilius Vaticanus»* (wohl um 400 n. Chr.) und des *«Vergilius Romanus»* (wohl 5./6. Jh.) eindrucksvolle Beispiele erhalten haben, sowie auch die der Freskenmalerei, deren Reste in Pompeii und Herculaneum überdauerten; die Beliebtheit textiler Gestaltungen wird in bezug auf die Didoepisode in den um 400 n. Chr. entstandenen *«Saturnalia»* des Macrobius erwähnt (5, 17, 5).

Nach den beiden illuminierten Handschriften der Spätantike lassen sich Vergil-Illustrationen erst wieder in einer Handschrift des Dichters aus dem 9. bzw. 10. Jh. nachweisen (Neapel, Codex [olim] Vindobonensis Latinus 6). Als nächste Bildzeugnisse zum Stoffkreis der Aeneis folgen im frühen 13. Jh. der Illustrationszyklus in der Berliner Handschrift der *«Eneide»* des Heinrich von Veldeke und eine Miniatur in der Münchner Handschrift der *«Carmina Burana»*, die das tragische Ende der Liebesbeziehung von Dido und Aeneas veranschaulicht. Die Vergilhandschriften des Mittelalters waren in der Regel schmucklose Gebrauchstexte: Nach einer einzigen weiteren Handschrift mit Illustrationen (Codex Vaticanus Latinus 2761 aus dem 14. Jh.) bringt erst der Humanismus im 15. Jh. eine Fülle illuminierten Prachtcodices hervor. Sie finden ihren künstlerischen

Höhepunkt in den Miniaturen des ‚Vergilius Riccardianus‘, die Apollonio di Giovanni di Tommaso zwischen 1450 und 1465 schuf.

Die im Jahre 1502 bei Johann Grüninger in Straßburg erschienene Vergil Ausgabe, von Sebastian Brant betreut, steht mit ihren 214 Bildern am Beginn der überaus fruchtbaren Tradition illustrierter Vergildrucke. Ihre Holzschnitte wurden auch für andere Ausgaben verwendet und begegneten überdies als Nachstiche in venezianischen Vergileditionen; sie sollten die motivische und kompositorische Gestaltung der Text-Illustrationen bis ins 17. Jh. hinein nachhaltig beeinflussen.

Seit der zweiten Hälfte des vergangenen Jahrhunderts wurden die Vergil Ausgaben indessen zunehmend seltener mit Illustrationen ausgestattet. Besonders die Aeneis scheint kaum noch einen Anreiz für eine künstlerische Auseinandersetzung geliefert zu haben, während die Eclogen und die Georgica immerhin einige Male die Beachtung hochrangiger Künstler wie Richard Seewald (1923 und 1953), Aristide Maillol (1926, 1927 und 1937) und André Dunoyer de Segonzac (1944 und 1947) fanden.

Im 15. Jh. entstanden in Italien die ersten von der Aeneis inspirierten Gemälde, denen sich im folgenden Jahrhundert graphische Gestaltungen anschlossen: Beide Kunstgattungen sollten sich in der Folgezeit mit einer unübersehbaren Flut von Darstellungen zum fruchtbarsten und dauerhaftesten ikonographischen Traditionszweig entwickeln, dem auch sehr bedeutende Künstler Beiträge widmeten.

Das 15. Jh. war zugleich die große Zeit künstlerisch bemalter toskanischer Truhen (‚Cassoni‘), auf denen vielfach Szenenkomplexe der Aeneis angebracht wurden. Besonders im 16. Jh. wurden Majolika-Teller – bisweilen nach bekannten ikonographischen Vorlagen – mit Bildern zu dem Epos dekoriert, ebenso Emaillearbeiten aus Limoges, die sich zum Teil an den Holzschnitten der Straßburger Vergil Ausgabe von 1502 orientierten. In dieser Zeit nahmen auch die bis zum ausgehenden 18. Jh. verbreiteten Freskendarstellungen ihren Anfang, die in Palastbauten und herrschaftlichen Häusern – besonders ausgeprägt in Italien – zyklische Bildfolgen des Epos zeigen. Im 18. und 19. Jh. entfaltete die Gestaltung von Aeneisszenen auf Gobelins ihre große Blüte; Produktionszentren derartiger Wandbehänge, die vielfach zu fortlaufenden Bildreihen zusammengestellt wurden, waren Brüsseler Manufakturen. Immer wieder hat sich auch die Plastik um repräsentative Bildwerke bemüht.

Mag auch zu verschiedenen Zeiten die Vorliebe für einzelne Szenen des Epos dem Geschmackswandel unterworfen

gewesen sein, so bildete sich doch ein Kanon der durchgängig hochgeschätzten Bildthemen heraus. Die am häufigsten dargestellten Szenen waren der Fall Troias und die Flucht des Aeneas, Didos Tod sowie die Visite der Venus in der Schmiede des Vulcanus (letztere Szene war im 18. Jh. besonders ‚en vogue‘); überaus zahlreiche Kunstwerke hatten auch die Freisetzung der Winde durch Aeolus auf Geheiß der Iuno und die Übergabe der Waffen durch Venus an Aeneas zum Gegenstand. Gelegentlich lassen Bild Darstellungen nicht eindeutig erkennen, ob sie von einer bei Homer geschilderten Szene inspiriert sind oder aber von deren Verarbeitung bei Vergil, wie etwa im Falle des ‚Hölzernen Pferdes‘.

Das ‚Nachleben‘ Vergils in der bildenden Kunst war in Italien zu allen Zeiten besonders reichhaltig ausgeprägt; im Bereich der mythologischen Bildthemen erfreute sich allein Ovid größerer Beliebtheit. Aber auch in Frankreich und, in etwas geringerem Maße, in den Niederlanden bzw. in Flandern, gehörten Vergilszenen zu den bevorzugten Sujets. In den Kunsttraditionen Deutschlands und Englands hingegen fand Vergil nur eine vergleichsweise schwache Resonanz.

Vergil – der Prophet des Messias

Die Botschaft der im Jahre 41 oder (wahrscheinlicher) 40 v. Chr. entstandenen vierten Ecloge – eine der berühmtesten Dichtungen der lateinischen Sprache – ist der Anbruch einer neuen segensvollen Weltzeit des Friedens, der Gerechtigkeit und allgemeinen Glückseligkeit, die Wiederkehr des in paradiesischen Bildern vorgestellten goldenen Zeitalters, das mit der Geburt eines Knaben unter dem Konsulat des Asinius Pollio (40 v. Chr.) eingeleitet werde und in dem Zwietracht und Schuld, Angst und Not der Gegenwart ihr Ende finden sollen. Vergil beruft sich auf eine Prophezeiung der cumaeischen Sibylle, deren Erfüllung sich unmittelbar vollziehe (Vers 4–7):

Ultima Cumaei venit iam carminis aetas;
magnus ab integro saeculorum nascitur ordo;
iam redit et Virgo, redeunt Saturnia regna,
iam nova progenies caelo demittitur alto.

(Die Endzeit ist nun gekommen, von welcher der cumaeische Spruch kündigt. | Groß erwächst von neuem die Reihe der Zeitalter. | Nun kehrt zurück auch die Jungfrau, kehrt wieder die Herrschaft Saturns; | nun wird ein neues Geschlecht herabgesandt aus himmlischen Höhen.)

Die komplexe, geheimnisvolle Vielschichtigkeit des Gedichts hat seit der Antike bis in die Gegenwart zu einer unübersehbaren Fülle von Deutungen und Interpretationen Anlaß gegeben. Die zentrale «Vexierfrage» (Karl Büchner), wer denn mit dem Knaben gemeint sei, dessen Geburt hier als unmittelbar bevorstehendes Heilsereignis vorausgesagt wird – eine bestimmte historische Person, die Personifikation einer abstrakten Vorstellung oder ein Symbol –, fand seit dem 4. Jh. auch Antworten, welche die Ecloge in einen christlichen Sinnzusammenhang zu stellen suchten.

Laktanz (um 240–um 320) zitiert in seinen «Divinae institutiones» bei der Schilderung des paradiesischen Zustandes, der im 1000jährigen Reich des Gottessohnes herrschen werde, Verse aus Vergils Ecloge als einschlägiges Zeugnis eschatologischer sibyllinischer Weissagung, ohne indessen die Menschwerdung Christi selbst in das Gedicht hineinzudeuten. Für Konstantin d. Gr. (um 285–337), den ersten christlichen Kaiser, ist Vergil ein Beispiel dafür, daß die Ankunft Christi auch von göttlich inspirierten Heiden prophezeit wurde. Augustinus (354–430) unterscheidet zwischen einer zeitgeschichtlich profanen Deutungsebene, die dem vordergründig dichtenden Vergil zugeordnet ist, und einer metaphysischen, die in der hinter dem Gedicht stehenden Weissagung eine Voraussage der christlichen Heilszeit erkennt: Nicht Vergil, wohl aber die von ihm zuverlässig bezeugte Sibylle ist Prophet Christi. Der Kirchenvater Hieronymus freilich wendet sich scharf gegen Versuche, aus der Ecloge auf Vergil als einen adventistischen Heiden zu schließen: «Ac non sic etiam Maronem sine Christo possumus dicere Christianum» (epist. 53, 7) – immerhin hatte bereits der Kirchenschriftsteller Tertullian (um 160–nach 220) von Vergil als einer «anima naturaliter Christiana» gesprochen.

Von weitreichender Bedeutung für die Tradierung der Auffassung von Vergil als dem Messiasländer ist eine im 5. oder 6. Jh. entstandene, fälschlich Augustin zugeschriebene Predigt, der «Sermo contra Iudaeos, paganos et Arianos». In einem speziell an die Juden gerichteten Abschnitt werden Patriarchen, Propheten und andere Gestalten der Bibel, schließlich auch Heiden – darunter Vergil, Nabuchodonosor (Nebukadnezar) und die erythraische Sibylle – aufgerufen, die jeweils mit einem Spruch für Christus Zeugnis ablegen. Vergil wird ein kennzeichnender Vers aus der vierten Ecloge in den Mund gelegt: «Iam nova progenies caelo demittitur alto». Dieser Teil der Predigt wurde vom Mittelalter (die Belege reichen ins 12. Jh. zurück) bis in das späte 16. Jh. hinein häufig als liturgische

Weihnachtslesung in unterschiedlichen Versionen vorgelesen, aber auch mit verteilten Rollen als Prophetenspiel dramatisch gestaltet. Es ist ein Reflex dieser lebendigen Tradition, wenn Vergil in der kirchlichen Kunst des Mittelalters immer wieder als Verkünder des Heilands neben den Patriarchen und Propheten, auch neben Sibyllen und anderen auf Christus vorausweisenden Heiden dargestellt wird. Vielfach ist ihm ein stellvertretender Ausschnitt aus den oben ausgeschriebenen Eclogenversen beigegeben; oft findet sich andererseits ein entsprechendes Zitat in Sibyllenzyklen bei einer dieser weissagenden Frauen, zumeist bei der cumaeischen Sibylle.

Für Dante (1265–1321) ist Vergil der ahnenden Erkenntnis der christlichen Wahrheit so nahe gekommen, daß er den Dichter Statius (um 40 – um 96 n. Chr.) in der «Divina Commedia» vor Vergil bekennen läßt, er sei von ihm zum Dichten hingeführt und, durch die vierte Ecloge erleuchtet, zum Christentum bekehrt worden (die christlichen Neigungen des Statius sind eine Fiktion Dantes):

«... Du wiesest mir zuerst
den Weg zum Felsenquell auf dem Parnaß,
und dann zu Gott den Weg erhelltest mir.
Du schrittest wie der Wanderer durch die Nacht
mit seinem Licht am Rücken, das nicht ihm,
doch hinter ihm den Menschen Klarheit spendet.
Von dir der Spruch: «die Welt wird neugeboren,
Astraea kehrt, es kehrt die Urzeit wieder,
vom hohen Himmel steigt ein neu Geschlecht».
Durch dich ward ich Poet, durch dich ein Christ».

(«Purgatorio» 22, 64–73.

Übersetzung von Karl Vossler)

Vergil – der Zauberer und Liebhaber

Die bereits zu Vergils Lebzeiten einsetzende tiefe Verehrung für seine Person steigert sich in der Spätantike zum Bild des weisen Dichters als dem allumfassend kundigen Meister sämtlicher Wissenschaften, wie es besonders prägnant in den Anfang des 5. Jhs. entstandenen «Saturnalia» des Macrobius ausgeformt wird. Dieses Vergilverständnis schafft weiterwirkend den Nährboden für die Ausprägung der legendenhaften Gestalt des großen Weisen, besonders auch des Wundertäters, Schwarzkünstlers und Zauberers Vergil, die –

nach Ansätzen im 5. Jh. in Alexandria – seit dem Ende des 12. Jhs. aus literarischer Tradition erwächst und bis zum 16. Jh. in einem zunehmend auswuchernden Geflecht staunenswerter Erzählungen und Anekdoten weite Verbreitung findet. So heften sich im Laufe der Zeit an seine Person phantastische Motive verschiedenster Art, die zum Teil – auch ohne weiterreichende innere Motivierung – aus anderen, vielfach novellistischen Zusammenhängen auf sie übertragen werden. Der historische Dichter Vergil verschwindet hinter den um seine Gestalt emporwuchernden Legenden aus dem Gesichtsfeld.

Der Katalog der Wunderwerke, in wechselnder Zusammensetzung und Detailgestaltung vor allem von kompendienartigen Handbüchern tradiert und punktuell auch in manche der mittelalterlichen Viten des Dichters übernommen, enthält Beispiele ungewöhnlicher und zauberischer Leistungen, die Vergil besonders in Neapel und in Rom für das Allgemeinwohl vollbracht haben soll. Daneben treten Erzählungen über eher kuriose oder dämonische Kunststücke. Einige Quellen erklären Vergils magische Fertigkeiten gar aus teuflsbündnerischen Beziehungen.

In den Umkreis solcher Erzählungen findet seit dem 13. Jh. auch die in unterschiedlichen Versionen berichtete Kunde

von einem verhinderten Liebesabenteuer Eingang – gänzlich unbekümmert um die biographisch überlieferte Nachricht, Vergil sei derart scheu und sittsam gewesen, daß ihm der neapolitanische Volksmund den Beinamen «Parthenias», «der Jungfräuliche», gegeben habe (Vita Suetoniana-Donatiana 11): Ein nächtliches Stelldichein scheidert, weil die Angebetete den Korb, mit dem sie Vergil absprachegemäß zu ihrer Kammer emporziehen soll, auf halber Höhe hängen läßt (ein in der mittelalterlichen, orientalischen wie abendländischen Literatur weit verbreitetes Motiv). Vielfach wird an diese Begebenheit die pikante Vergeltung angeschlossen, in welcher der Genarrte sich wieder seiner zauberischen Fähigkeiten entsinnt (vgl. Kat.Nr. 136, 138 und 139). Die bildende Kunst, die die anderen Vergillegenden weitgehend unbeachtet ließ, hat sich seit dem 14. bis ins 16. Jh. hinein der Gestaltung dieser Episode mit besonderer Teilnahme gewidmet (daneben fanden nur noch Bilddarstellungen der angeblich von Vergil in Gestalt der «Bocca della verità» geschaffenen «Ehebrecherfalle» weitere Verbreitung). Dieses ikonographische Thema tritt zumeist als Buchillustration, in der Druckgraphik und auf Kunstgegenständen in Erscheinung, die dem privaten Lebensbereich zugehörten; vereinzelt begegnet es auf Wandbildern und gestickten Wandteppichen, in Kapitelldekorationen und an Chorgestühlen.

Katalog

Hinweise zur Benutzung des Kataloges

Nicht im Original gezeigte Exponate sind durch hochgestelltes Sternchen* markiert.

Formatangaben erfolgen in der Anordnung
Höhe x Breite x Tiefe.

Die Literaturhinweise, die sich an die einzelnen Katalogbeschreibungen anschließen, sollen den Zugang zu wesentlichen Spezialuntersuchungen möglichst neuerer Zeit über den jeweils angeschnittenen Problemkreis eröffnen, wobei Vollständigkeit nicht angestrebt wird; Handbücher, Lexika und Literaturgeschichten sind nur in Ausnahmefällen berücksichtigt. Auf eine individuelle Auseinandersetzung mit Deutungen der wissenschaftlichen Literatur, die von den im Katalog vorgetragenen Erklärungen abweichen, wurde verzichtet. Eine Auswahl weiterführender Literatur zu übergreifenden Sachzusammenhängen ist am Ende des Bandes zusammengestellt; dort genannte Titel werden im Katalog selbst abgekürzt zitiert.

I. Texte und Kommentare



Abb. 2 [Kat.Nr. 1]

1 WERNER KRENKEL

Pompejanische Inschriften
Heidelberg: L. Schneider o.J. (1963).

Unter den zahllosen Inschriften auf den Wänden der 79 n. Chr. verschütteten Stadt Pompeii, die das Leben der Bewohner in allen seinen Erscheinungsformen spiegeln, sind auch Zitate der klassischen lateinischen Autoren reichlich vertreten. Die gewichtige Rolle, die der beinahe 100 Jahre vor dem Vesuvausbruch gestorbene Vergil als kanonischer Schulautor spielte, wird an der Häufigkeit der Verse und Versetzen aus seinen Werken – zumeist aus der Aeneis – deutlich; die Einleitungsworte des ersten und des zweiten Buches des römischen Nationalepos sind dabei mit besonderer Vorliebe auf die Wände gekritzelt worden. Auch die von den Pompeianern selbstgeschmiedeten Verse sind vielfach von Vergil-Reminiszenzen geprägt.

Lit.: M. DELLA CORTE, Elementi virgiliani nell'epigrafia pompeiana, Rivista Indo-Graeca-Italica 14, 1930, S. 97–100; M. DELLA CORTE, Virgilio nell'epigrafia pompeiana, Epigraphica 2, 1940, S. 171–178; M. GIGANTE, La cultura letteraria a Pompei, in: Pompeiana, Neapel 1950, S. 111–143, bes. S. 117–121; D. JOLY, Présence des Bucoliques à Pompéi, in: Présence de Virgile, éd. par R. Chevallier (Caesarodunum XIII bis. Numéro spécial), Paris 1978, S. 93–146. [Abb. 2]

2 PUBLIUS VERGILIUS MARO

Vergilius Vaticanus. Vollständige Faksimile-Ausgabe im Originalformat von Codex Vaticanus Lat. 3225 aus dem Besitz der Biblioteca Apostolica Vaticana (Codices selecti 71. Codices e Vaticanis selecti 40)
Graz: Akademische Druck- u. Verlagsanstalt 1980.

Der ‚Vergilius Vaticanus‘ gehört neben dem ‚Vergilius Augusteus‘ (Kat.Nr. 3) zu den frühesten Quellen der Vergil-

überlieferung. Die erlesene Gestaltung der beiden bibliophilen Luxusausgaben zeugt von der Hochschätzung, die man noch und gerade in der Spätantike dem römischen Nationaldichter entgegenbrachte. Von den ursprünglich etwa 420 Blättern der vorliegenden, gegen Ende des 4. oder zu Beginn des 5. Jhs. angefertigten Ausgabe sind nur noch Fragmente der Georgica und der Aeneis auf 75 Blättern erhalten. Der Codex ist in der prachtvollen ‚Capitalis rustica‘ geschrieben – einer Schriftart mit einem etwas leichteren, zeichnerisch freieren Duktus als die stärker in die Breite gezogenen, der römischen Steinschrift mehr verwandten Buchstaben der ‚Capitalis quadrata‘, wie sie sich im ‚Vergilius Augusteus‘ findet. Elegante Großbuchstaben reihen sich ohne Wortzwischenräume nebeneinander, nur gelegentlich durch einen halbhohen Punkt abgeteilt. Die 50 erhaltenen Miniaturen, die frühesten Zeugnisse eines Bilderzyklus zu Werken Vergils (etwa ein Jahrhundert später folgt der ‚Vergilius Romanus‘, vgl. Kat.Nr. 41), illustrieren fortschreitend szenische Einheiten, denen sie jeweils vorangestellt sind.

Lit.: J. DE WIT, Die Miniaturen des Vergilius Vaticanus, Amsterdam 1959; Vergil, Aeneis. Lateinisch-deutsch, in Zusammenarbeit mit M. GÖTTE hrsg. u. übers. v. J. GÖTTE, München ⁴1979, S. 597–609.

3 PUBLIUS VERGILIUS MARO

Vergilius Augusteus. Vollständige Faksimile-Ausgabe im Originalformat. Codex Vaticanus Latinus 3256 der Bibliotheca Apostolica Vaticana und Codex Latinus Fol. 416 der Staatsbibliothek Preussischer Kulturbesitz. Einführung Carl Nordenfalk (Codices selecti. Phototypice impressi 56)
Graz: Akademische Druck- u. Verlagsanstalt 1976.

Der großformatige, wohl im 4. Jh. entstandene ‚Vergilius Augusteus‘ (42,5 x 34,5 cm) verdankt seinen Namen einer irrigen Annahme, er sei in die Augusteische Ära zu datieren. Erhalten sind lediglich sieben, heute in Berlin und im Vatikan verwahrte Blätter mit Fragmenten der Georgica. Sie sind geschrieben in der monumentalen ‚Capitalis quadrata‘, einer äußerst selten dokumentierten Form spätklassischer Majuskelschrift. Die dekorativen, mit geometrischen Bandmustern

verzieren Initialen zu Beginn jeder Seite sind als die frühesten Zeugnisse derartiger Zierbuchstaben von großer kunstgeschichtlicher Bedeutung.

Lit.: Vergil, Aeneis. Lateinisch-deutsch, in Zusammenarbeit mit M. GÖTTE hrsg. u. übers. v. J. GÖTTE, München ⁴1979, S. 583–590.

4 PUBLIUS VERGILIUS MARO

Eclogen mit althochdeutscher Glossierung
Fragment einer Pergamenthandschrift, 14x21 cm, 9. Jh.
[Universitätsbibliothek Würzburg: M.p.misc.o.1].

Seiner herausragenden Stellung im mittelalterlichen Schulunterricht entsprechend ist Vergil weit mehr als andere Autoren der heidnischen Antike auch deutsch glossiert worden: Um das Textverständnis zu erleichtern, wurden bei einzelnen ausgefallenen und als erklärungsbedürftig empfundenen Wörtern die althochdeutschen Entsprechungen in den Zeilenzwischenraum oder an den Seitenrand gesetzt. Anfänge dieser Tradition lassen sich um die Wende vom 8. zum 9. Jh. im oberdeutschen Raum nachweisen.

Das später als Vorsatzblatt in einer Handschrift des 11./12. Jhs. verwendete Würzburger Fragment mit Teilen der Eclogen (6, 74–86; 7, 1–64) enthält neben überaus zahlreichen lateinischen Worterklärungen auch deutsche Glossierung, vgl. zu Ecloge 7, 32 «suras» die Übersetzung «uadon» (d.i. «Waden»).

Lit.: LOHMEYER, Vergil im deutschen Geistesleben, bes. S. 108–132; G. BAESECKE, Die Karolische Renaissance und das deutsche Schrifttum (1949), in: G. B., Kleinere Schriften zur althochdeutschen Sprache und Literatur, Bern, München 1966, S. 377–445, hier S. 387–392 (überarbeitete Fassung).

5 PUBLIUS VERGILIUS MARO

Francisci Petrarcae Vergilianus codex ad P. Vergilii Maronis diem natalem bis millesimum celebrandum quam simillime expressus atque in lucem editus.

Mailand: U. Hoepli 1930.

Bei Francesco Petrarca (1304–1374), der als erster repräsentativer Humanist Italiens einen entscheidenden Anstoß zur unmittelbaren und kritischen Beschäftigung mit der literarischen Hinterlassenschaft des klassischen Altertums gab, ergänzten sich philologisches und dichterisches Wirken. Unter den antiken Autoren brachte er – neben Cicero – Vergil die höchste Wertschätzung entgegen (vgl.

Kat.Nr. 60). Von Vergil gingen prägende Einflüsse auf sein eigenes Dichten aus; Petrarca trug wesentlich dazu bei, daß namentlich das Vorbild Vergils die Entwicklung der Renaissancepoesie maßgeblich bestimmte.

Von Petrarcas Begeisterung für den Dichter und der innigen Vertrautheit mit seinem Werk, aber auch von seiner umfassenden Gelehrsamkeit zeugen die zahllosen Anmerkungen – Erläuterungen, Beobachtungen, Zitate –, mit denen er die Ränder seiner gewichtigen, auch auf ausgedehnten Reisen mitgeführten Vergilhandschrift füllte (jetzt in der Biblioteca Ambrosiana in Mailand, Sign.: S.P.10,27. Format: 40,5 x 26 cm).

Das Frontispiz der Handschrift bildet eine Miniatur des Simone Martini aus Siena (um 1284–1344), des nach Giotto bedeutendsten Malers des Trecento. Sie zeigt unter einem Baum den inspiriert dichtenden Vergil. Der Philologe Servius, dessen um 400 n. Chr. verfaßter enzyklopädischer Vergilkommentar in Petrarcas Handschrift den Text rahmt, zieht vor dem Dichter einen transparenten Vorhang beiseite und gibt so einem Kriegsmann, einem Bauern und einem Schäfer den Blick auf diesen frei. Das Distichon auf einem Schriftband erläutert die allegorische Szene: «Servius altiloqui retegens archana maronis | ut pateant ducibus, pastoribus atque colonis» («Servius enthüllt die Geheimnisse des erhabenen Sprechenden Maro, auf daß sie den Feldherren, Hirten und Bauern offenbar seien»). Die drei repräsentierten Stände – ein gleichsam ideeller Ausschnitt aus Vergils Publikum – entsprechen zugleich den Themenkreisen von Aeneis, Bucolica und Georgica.

Lit.: P. DE NOLHAC, Pétrarque et l'humanisme (Bibliothèque littéraire de la Renaissance N.S. 1–2), Paris ²1907, bes. Bd. 1, S. 123–212 (zur Handschrift: S. 140–161); ZABUGHIN, Vergilio, Bd. 1, S. 21–39; 70–85; J. ROWLANDS, Simone Martini & Petrarch. A Virgilian Episode, Apollo Jg. 1965, S. 264–269; L'opera completa di Simone Martini, presentazione di G. CONTINI (Classici dell'Arte 43), S. 100–101 (Nr. 30); [Abb. 1]

6 PUBLIUS VERGILIUS MARO

Aeneis

Pergamenthandschrift*, 31x20 cm, 14. Jh. [Biblioteca Apostolica Vaticana: Codex Vaticanus Latinus 2761]

Der in gotischer Buchschrift («Textura») geschriebene Codex italienischer Provenienz ist mit zahlreichen Interlinear- und Marginalglossen verschiedener Hände angereichert. Einzelne Seitenränder im vorderen Teil der Handschrift tragen

Textillustrationen in Form zierlicher, skizzenhafter Federzeichnungen. Die Eingangsseite mit dem Beginn des Epos, die mit farbigem Initial- und Randleistenschmuck (Ornamentband und Blattwerk) verziert ist, zeigt eine Darstellung des Dichters selbst: In mönchischer Gewandung sitzt er an einem Pult vor einem beschriebenen Blatt, die erhobenen Hände wie im Gebet gegeneinandergelegt, und wendet seinen Blick einem geflügelten Wesen zu, das mit einer Blume zu ihm herabschwebt. Die Darstellung ähnelt einer ikonographischen Tradition der Inspiration einzelner Evangelisten (namentlich des Matthäus) durch Engel, die freilich die Überbringer der göttlichen Botschaft in der Regel eine Schriftrolle, ein Schriftband oder ein Buch präsentieren läßt. Die vorliegende Darstellung ist wohl vor dem Hintergrund der christlichen Deutungen von Vergils vierter Ecloge zu verstehen und nicht «profan» zu deuten wie im Falle der geflügelten, eindeutig als Musen gekennzeichneten Wesen, die etwa in Holzschnitten der Straßburger Vergil-Ausgabe von 1502 (Kat.Nr. 10) Vergil stehend beigegeben sind (Haupttitelbild und Blatt CXXI^F).

Lit.: Einzelne Abbildungen der Handschrift sind reproduziert bei ZABUGHIN, Vergilio, Bd. 1, gegenüber den Seiten XXIV, 40, 52, 112 und 120.

7 PUBLIUS VERGILIUS MARO

Opera: Bucolica. Georgica. Aeneis. Manuscripto 492 della Biblioteca Riccardiana di Firenze. (Introduzione a cura di B. Maracchi Biagiarelli)
Florenz: Mycon 1969.

Der prachtvolle «Vergilius Riccardianus» wurde zwischen 1450 und 1465 in Florenz von Niccolò d'Antonio de' Ricci (geb. 1433) in der zeitgenössischen Humanistenschrift geschrieben und von Apollonio di Giovanni di Tommaso (1415/1417–1465) mit Miniaturen am Fuß der Eingangsseiten der Bucolica und der Georgica sowie der ersten 86 Seiten der Aeneis (bis in das dritte Buch hinein) versehen, wo sie in schematischer Folge den jeweils voraufgehenden Textabschnitt illustrieren. Der Werkstatt Apollonios, die auf die Herstellung von künstlerisch bemalten Truhen («Cassoni») spezialisiert war, entstammen einige Truhentafeln mit der Darstellung von Szenenfolgen aus der Aeneis, die ikonographische Übereinstimmung mit den Miniaturen in der Handschrift zeigen.

Lit.: E. CALLMANN, Apollonio di Giovanni, Oxford 1974.

8 PUBLIUS VERGILIUS MARO

Opera: cum SERVII MAURI HONORATI grammatici: AELII DONATI: CHRISTOPHORI LANDINI: Atque DOMITII CALDERINI Commentariis: Castigatissime: atque accuratissime Venedig: G. Arrivabene 27. Juli 1489 (Copinger 6067, abweichend).

Vergils Dichtungen sind in dieser Inkunabel, einer verbreiteten zeitgenössischen Praxis entsprechend, in kurze Segmente abgeteilt, die von umfangreichen Erläuterungen umschlossen werden. Die ausgewerteten Kommentare folgen einander in fortlaufenden Blöcken, die durch vorangestellte Namens Kürzel nach den einzelnen Verfassern geschieden sind. Berücksichtigt werden in Auszügen die antiken Kommentare des Servius (geb. 370 n. Chr.) und seines Zeitgenossen Tiberius Claudius Donatus (verwechselt mit dem Vergilerklärer Aelius Donatus [um die Mitte des 4. Jhs.], dessen Vita des Dichters den meisten kommentierten Ausgaben der Frühdruckzeit vorangestellt ist), ferner Erläuterungen der italienischen Humanisten Cristoforo Landino (1424–1504) und Domizio Calderini (um 1446–1478); die Kombination der hier vereinigten Kommentare begegnet in den Vergileditionen bis in das frühe 16. Jh. hinein häufiger. Der Beginn der einzelnen Gedichtbücher ist durch eingezeichnete rote und blaue Initialen hervorgehoben. Die dem Vergiltext entnommenen Stichwörter in den Kommentaren sind gleichfalls farbig markiert.

9 PUBLIUS VERGILIUS MARO

Georgica P. Virgilio cum novo commentario HERMANNI TORRENTINI
Deventer: R. Pafraet 26. August 1496 (Copinger 6148).

Die in gotischer Schrift gesetzte Ausgabe läßt jeweils auf schmale Textsegmente einen fortlaufenden Kommentar folgen, der auf die Bedürfnisse des Anfangsunterrichts in der Dichterlektüre zugeschnitten ist: Einer knappen Inhaltszusammenfassung folgt jeweils eine «Constructio», die die poetische Wortfolge in eine der Prosa gemäße Reihung umsetzt, wobei einzelnen Wörtern paraphrasierende Bedeutungshinweise beigegeben werden; den Abschluß bilden Einzelerläuterungen. Der Verfasser, der Niederländer Hermannus Torrentinus (mit eigentlichem Namen Hermann van der Beeke bzw. Beke, gest. 1520), gehörte den «Brüdern vom gemeinsamen Leben» an und galt zu seiner Zeit als der beste Grammatiker seines Landes; seiner Feder entstammt



Abb. 3 [Kat.Nr. 10]

auch ein Kommentar zu den Bucolica. Beide Ausgaben sollten in rascher Folge zahlreiche Auflagen erleben – ein Zeugnis ihrer für den Schulgebrauch zweckdienlichen Aufbereitung.

10 PUBLIUS VERGILIUS MARO

Opera cum quinque vulgatis commentarijs: expolitissimisque figuris atque imaginibus nuper per SEBASTIANUM BRANT superadditis: exactissimeque revisis: atque elimatis
Straßburg: J. Grüninger 1502.

Der erste mit Illustrationen ausgestattete Vergildruck wurde von dem humanistischen Gelehrten und Dichter Sebastian Brant (1458–1521), dem berühmten Verfasser der Moralssatire «Das Narrenschiff», herausgegeben. Der Text ist von Erläuterungen umrahmt, die spätantiken und humanistischen Kommentaren entnommen wurden. Herangezogen sind die Erklärungen von Servius, Donatus, Landino und Calderini (vgl. Kat.Nr. 8) sowie der zuerst 1490 gedruckte Kommen-

tar des Antonio Mancinelli (1452 – um 1505) zu den Bucolica und den Georgica; eine Vergil Ausgabe Mancinellis von 1491 begründet die bis weit in das 16. Jh. hinein verbreitete Zusammenstellung dieser fünf Kommentare. Die Einzelerläuterungen der Gelehrten sind unter den entsprechenden Stichworten aus dem Text zusammengeführt. Die jeweilige Autorschaft wird durch vorangestellte Namens Kürzel gekennzeichnet.

Den Ruhm der Ausgabe als «one of the most wonderful illustrated books ever produced» (Gilbert Richard Redgrave) begründen die wohl unter Brants beratender Anleitung entstandenen 214 Holzschnitte, die – unter Einschluß des von dem Dichterhumanisten Mapheus Vegius im Jahre 1428 als «Supplementum» hinzugedichteten 13. Aeneisbuches – in anschaulichem Detailrealismus und in bildkompositorischer Fülle die epische Darstellung in die zeitgenössische Lebensumwelt transponieren. Vielfach sind mehrere Szenen in einem Bild synoptisch nebeneinander dargestellt. Indem die Illustrationen eine zweite, «optische» Dimension des Textes eröffnen, sollen sie auch einem ungelehrten oder im Lesen ungebübten Publikum eine Verständnishilfe bieten.

Lit.: Vergil, Aeneis, übers. v. J. GÖTTE. Mit 136 Holzschnitten der 1502 in Straßburg erschienenen Ausgabe, hrsg. u. komm. v. M. LEMMER, München 1979, S. 360–385.

[Abb. 3 u. 4]

11 PUBLIUS VERGILIUS MARO

Bucolica

Leipzig: Martinus Herbipolensis (d.i. Martin Landsberg) 1503 [Staatsbibliothek Bamberg: Inc.typ.M.IV.30].

Auf der Titelseite des ersten Teiles dieses reich mit handschriftlichen Anmerkungen versehenen Exemplars einer Vergil-Gesamtausgabe, vor der Säkularisation im Besitz des Bamberger Benediktinerklosters Michelsberg, hat eine etwas ungelente Hand den schreitenden Vergil in der Standes- tracht eines Gelehrten des frühen 16. Jhs., der «Schaube», abgebildet. Der Dichter trägt zum Zeichen seiner Dichterp- würde einen Kranz aus herzförmig stilisierten Blättern im Haar und hält in der Rechten ein Schriftband mit den Anfangsworten der Aeneis.

[Abb. 6]

12 PUBLIUS VERGILIUS MARO

Manuale Vergilianum. P. V. M. poetarum facile principis Bucolica Georgica et Aeneid' [!] IODOCI BADIJ ASCENSII sententiarum dilucidatione inornata
o.O.: o.Dr. o.J.

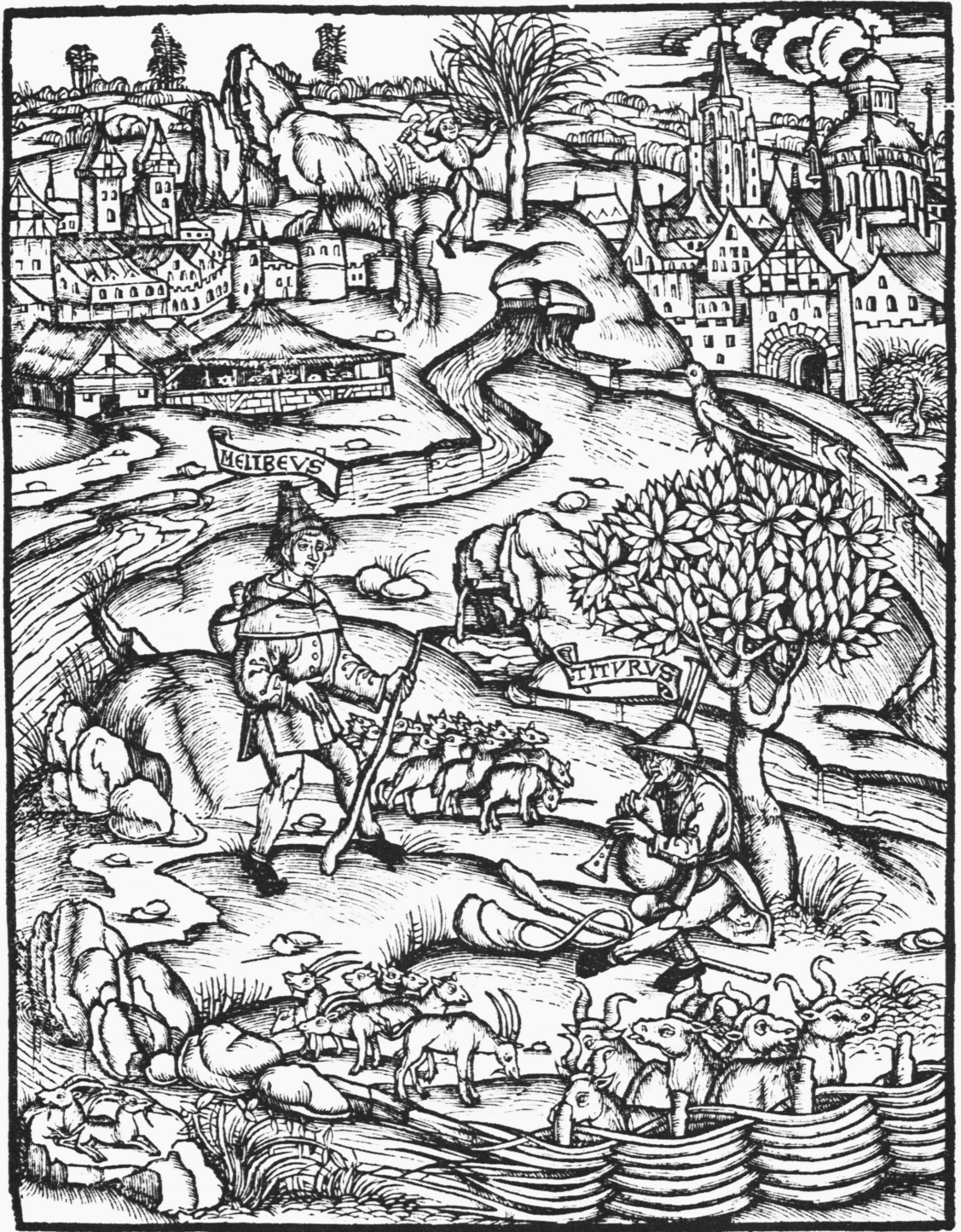


Abb. 4
[Kat.Nr. 10]

P V M GEORGICA



Abb. 5 [Kat.Nr. 12]

Die Ausgabe enthält neben den drei im Titel genannten Werken pseudo-vergilische Epigramme und den Vergil-Cento der Proba (vgl. Kat.Nr. 73) sowie in einem angehängten «Index moralitatum» den Eclogen entlehnte Lebensansichten und Morallehren, die unter Beiziehung einschlägiger Zitate zumeist antiker Autoren eingehend erläutert werden. Das Bändchen ist in einem bei Klassikerausgaben dieser Zeit ungewöhnlichen, bei manchen Andachtsbüchern in ähnlicher Weise begegnenden schmalen und hochgestreckten Format (15,4x6,8 cm) mit entsprechend kleinen Typen gedruckt: der Vergiltext – ein erbauliches «Handbuch»!

Ein Holzschnitt auf dem Titelblatt und am Textbeginn von Georgica und Aeneis zeigt den Dichter in der Kleidung eines Gelehrten des frühen 16. Jhs. und mit dem Dichterlorbeer bekränzt an einem gotischen Katheder. An seiner Seite widmen ihm ein Kriegsmann, ein Hirte und ein Bauer andäch-

tige Aufmerksamkeit. Anders als in der Miniatur des Simone Martini da Siena (Kat.Nr. 5) steht Vergil in unmittelbarem (dozierendem) Kontakt zu seinem Publikum.

Lit. zum Bibliographischen: K.D. HASSLER, Die Buchdrucker-Geschichte Ulm's ..., Ulm 1840, S. 70–71 (Nr. 16): Druck in Ulm durch Ludwig Hohenwang im beginnenden 16. Jh. (von ihm stammt die Vorrede des Bandes); R. PROCTOR, An Index to the Early Printed Books in the British Museum, 2/1, London 1903 (= 1954), S. 24 (Nr. 9905): Druck in Straßburg durch Johann Grüninger um 1507/1508. Vgl. auch MAMBELLI, Gli annali delle edizioni virgiliane, S. 48–49 (Nr. 108). [Abb. 5]

13 PUBLIUS VERGILIUS MARO

Poëmata; Lectionum varietatibus, recentium duorum optima notae exemplarium fide collectis locupletata ... Studio & opera CHRISTIANI EGENOLPHI F.

Frankfurt a. M.: S. Feyerabend, H. Tack & P. Piscator (d.i. P. Fischer) (Druck: Chr. Corvinus [d.i. Chr. Rab]) 1585.

Der Ausgabe sind am Rand sporadisch neben Varianten der Textüberlieferung auch Hinweise auf den Inhalt, die Gliederung und auf rhetorische Figuren beigelegt. Am Schluß des Bandes sind überdies fortlaufende Erläuterungen zu den Eclogen und den Georgica zusammengestellt. Die Bucolica und sämtliche Bücher der Georgica sowie der Aeneis (einschließlich der von Mapheus Vegius hinzugedichteten Fortsetzung) werden durch ganzseitige Holzschnitte eingeleitet, die – vielfach in synoptischer Darstellung mehrerer, einander als Haupt- und Nebenhandlungen zugeordneter Vorgänge – repräsentativ ausgewählte Szenen bzw. Szenenkomplexe illustrieren; sie sind motivisch von den Abbildungen in der 1502 bei Johann Grüninger erschienenen Vergilausgabe beeinflusst (Kat.Nr. 10; vgl. 68).

14 PUBLIUS VERGILIUS MARO

Opera; THEODORI PULMANNI CRANEBURGII studio correcta. PAULI MANUTHII annotationes. HOMERI loca quae Virgilius imitatus est. GEORGII FABRICII observationes
Antwerpen: Chr. Plantin Nachf. J. Moretus 1599.

Die fortlaufende Verszählung in Vergiltextrn wird 1572 durch eine der Ausgaben des führenden niederländischen Buchdruckers und Verlegers Christophe Plantin (um 1520–1589) eingeführt. Der vorliegenden Ausgabe – eine Neuauflage seines Schwiegersohnes nach einer bereits mehrfach gedruckten, von Theodor Poelman (1510–1581) betreuten Edition – sind auf dem Seitenrand knappe Inhalts-erläuterungen sowie Hinweise auf rhetorische Figuren und

auf Parallelen, besonders zu Homer, beigegeben. Das vorliegende Exemplar ist offenbar durch mehrere Schülerhände gegangen, die es mit Unterstreichungen, Anmerkungen und Kritzeleien übersät haben.

Lit.: KNAUER, Die Aeneis, S. 64; 80.

15 PUBLIUS VERGILIUS MARO

Bucolica et Georgica Argumentis, Explicationibus, et Notis illustrata. A IOANNE LUDOVICO DE LA CERDA o. O. (Frankfurt a. M.): Z. Palthen o. J. (1608).

Mit seinem über 2000 Seiten starken Kommentar – zwischen 1608 und 1617 in drei Foliobänden erschienen – schuf der spanische Jesuit Juan Luis de la Cerda (1558–1643) die monumentalste aller Vergil-Erläuterungen. Der Dichtungstext ist in kleinen Segmenten abgedruckt, an die sich jeweils ein knappes Inhaltsreferat («Argumentum»), eine breit umschreibende Nacherzählung, die auch die inhaltliche Struktur deutlich werden läßt («Explicatio») sowie umfängliche Einzelerläuterungen («Notae») anschließen. Die gewaltigen Stoffmassen, die zur Kommentierung aufgeboten werden, zeugen von einer staunenswerten Vertrautheit mit den Klassikertexten und der gelehrten Literatur. Allenthalben verschafft sich de la Cerdas Anliegen Geltung, im Gefolge von Julius Caesar Scaliger (Kat.Nr. 42) die Unübertrefflichkeit Vergils zumal im Vergleich mit Homer zu erweisen.

Lit.: KNAUER, Die Aeneis, bes. S. 82–87.

16 PUBLIUS VERGILIUS MARO

Analysis Libri Primi Aeneidos, Naufragium Aeneae Junonis hostilitate, Aeoli temeritate, creatum, Neptuni beneficio sedatum, Venere intercedente, Jove annuente, Didonis hospitio levatum: Notis & Tabulis delineans. Opera M. JOSEPHI SEIZII

Schwäbisch Hall: Selbstverlag (Druck: J.-R. Laidig) 1656.

Um bei den Lateinschülern das Verständnis und das Einprägen der Aeneis zu fördern, versah J. Seiz (1615–1665), der Rektor des Gymnasiums zu Schwäbisch Hall, die ersten sechs Bücher des Epos am Seitenrand mit knappen sprachlichen und sachlichen Erläuterungen und gab jeweils auf der gegenüberstehenden Seite einen in Tabellenform schematisierten Aufriß bei, der – kontinuierlich von den größten zu den kleinsten Einheiten fortschreitend – die inhaltliche und stilistische Struktur des Textes unter Berücksichtigung rhetorischer und formal-logischer Kategorien analytisch erschließt. Die mit individuellem Titelblatt ausgestatteten Aeneisbücher erschienen 1656 und 1657.

Lit. zur Person: Pfarrerbuch Württembergisch Franken, 2: Die Kirchen- und Schuldiener (Baden-Württembergisches Pfarrerbuch 2), bearb. v. O. Haug ..., Stuttgart 1981, S. 427 (Nr. 2496).

17 PUBLIUS VERGILIUS MARO

Opera interpretatione et notis illustravit CAROLUS RUAEUS ..., jussu Christianissimi Regis, in usum Serenissimi Delphini. Tertia Editio accuratior; Tabulis denuo elaboratis ornata

Paris: Barbou 1726.

Die repräsentativ gestaltete Ausgabe, zuerst 1675 erschienen und bis in die zweite Hälfte des 19. Jhs. vielfach wiederauf-

Abb. 6 [Kat.Nr. 11]





Abb. 7 [Kat.Nr. 17]

gelegt, entstand als Beitrag des Jesuiten Charles de la Rue (1643–1725) zu der 1672 konzipierten und auf 64 Quartbände anwachsenden Reihe von Editionen der klassischen lateinischen Autoren, die Ludwig XIV. für den Unterricht des Dauphin veranlaßte. Die in moralischer und politischer Hinsicht gereinigten Ausgaben sind einheitlich angelegt: Die einzelnen Seiten präsentieren jeweils einen Ausschnitt des Urtextes, eine dessen Wortlaut getreu folgende Prosa-Paraphrase («Interpretatio») und Einzelerläuterungen («Notae»); dem Beginn jedes Buches geht ein knappes Inhaltsreferat («Argumentum») voraus. [Abb. 7]

18 JOHANN GRÜWEL

Brandenburgische Bewährte Bienen-Kunst / Aus eigener und langer Erfahrung, auch fleißiger Nachforschung / Nach dem 4. Buch Georgicorum P. Virgilii Maronis ... eingerichtet und beschrieben ...

Berlin: J. A. Rüdiger 1719.

Das zuerst 1696 erschienene Handbuch des Bienenpraktikers Grüwel (1638–1710) – Kaiserlicher Notar und Richter, auch Kaiserlich gekrönter Poet – soll der einführenden Unterweisung «so wol gelehrte[r] als ungelehrte[r] Liebhaber der Bienen in der Marck Brandenburg und den angrenzenden Ländern» dienen. Zugrundegelegt ist Vergils Schilderung des Lebens der Bienen und ihrer «Wartung» und Nutzung durch den Menschen in den *Georgica*. Zusammenhängenden Abschnitten des lateinischen Textes läßt Grüwel sprachliche wie auch stilistische Erläuterungen («Notae»), eine deutsche Prosäübersetzung und einen ausführlichen Kommentar folgen, der neben technischen Anmerkungen Hinweise auf die spezifischen regionalen Gegebenheiten und Erfordernisse der Imkerei enthält: Bei eigener Erprobung habe er feststellen können, «daß zwar des Virgilii Beschreibung meistens in der Marck Brandenburg eintreffe; in etlichen aber nicht thunlich sey.»

Der Kupfertitel zeigt Simson mit zwei Bienenwaben neben einem Löwen, den er geraume Zeit zuvor erschlagen hatte; aus dem Maul des Kadavers steigt ein Bienenschwarm auf, der sich inzwischen darin angesiedelt hat (vgl. Altes Testament, Buch der Richter 14, 5–8). Die Illustration dieser Szene, auf die Grüwel selbst keinen Bezug nimmt, ist offensichtlich assoziiert durch die mythische Erzählung Vergils über Aristaeus, der in verwesenden Rindern Bienen entstehen ließ (*Georgica* 4, 281–285; 538–558).

Lit. zur Person: FR. WERWACH, Die Familie Grüwel in Kremen, Familiengeschichtliche Blätter 17, 1919, S.155–160; 187–190. – Eine Illustration der Bienen-Genese aus Rindern ist enthalten in der 1649 publizierten Vergilübersetzung von Michel de Marolles (Kat.Nr. 30), S. 102. [Abb. 8]

19 PUBLIUS VERGILIUS MARO

Bucolica, Georgica, et Aeneis, Ad optimorum Exemplarium fidem recensita

London: J. Tonson (Druck: Cambridge, Typis Academicis) 1701.

Die Vergil Ausgabe des renommierten Londoner Verlegers Jacob Tonson zeichnet sich durch ihre vorzügliche Typographie und eine besonders großzügige bibliophile Gestaltung aus. Das vorliegende Exemplar, ein auf echte Bünde gehefteter Ganzfranzband in weinrotem Maroquinleder, ist mit reichhaltiger Handvergoldung und dreiseitigem Goldschnitt versehen.

20 PUBLIUS VERGILIUS MARO

P. Virgilius Maro varietate lectionis et perpetua adnotatione illustratus a CHR. GOTTL. HEYNE. Editio novis curis emendata et aucta. Volumen primum: Bucolica et Georgica Leipzig: C. Fritsch 1800.

Der seit 1763 in Göttingen als Professor für Poesie und Beredsamkeit lehrende Hofrat Christian Gottlob Heyne (1729–1812) – einer der herausragenden Gelehrten in der Geschichte der Altertumswissenschaften – erzielte mit seinem zuerst in den Jahren 1767–1775 publizierten, mehrfach in überarbeiteter Fassung wiederaufgelegten materialreichen Vergilkommentar eine epochemachende Wirkung. Diese gründete sich nicht zuletzt auf eine kritische Objektivität des Urteils, mit der Heyne zielsicher das Wesentliche aus den Erkenntnissen vorangegangener Kommentatoren herauszufiltern und – um neue Aspekte bereichert – zusammenzufassen verstand, begleitet von seiner ausgeprägten Fähigkeit,

bei der Dichterexegese den Blick auf die Gesamtheit des Werkes zu richten und das Besondere der poetischen Gestaltung zur Erkenntnis zu bringen.

Die vorliegende Prachtausgabe erschien zwischen 1797 und 1800 in sechs Bänden, die mit 209 (künstlerisch anspruchsvollen) Kupferstichen zumeist in Form von Kopfleisten oder Schlußvignetten illustriert sind. Als Bildgegenstände wählte Heyne gemeinsam mit dem Maler und Kunstschriftsteller Johann Dominik Fiorillo (1748–1821), dem Zeichner der Vorlagen für die Stiche, fast durchweg archäologische Objekte der Antike aus. Die Illustrationen sollten die wissenschaftliche Texterläuterung im jeweiligen Zusammenhang sinnvoll ergänzen.

Lit.: KNAUER, Die Aeneis, S.91–96. – Zu den Abbildungen vgl. ODERMANN, Vergil und der Kupferstich, S. 20.

21 PUBLIUS VERGILIUS MARO

Opera ad fidem novem Codicum MST. nondum adhibitorum ... aucta lectionum varietate perpetuaque adnotatione, et scholarum in usum edita a JOACHIMO HENRICO JAECK (Bibliotheca Romana Classica. Tomus II)

Weimar: Landes-Industrie-Comptoir 1826.

Jaeck (1777–1847), Ordensmitglied in der Zisterzienserabtei Langheim, wurde nach der Auflösung des Konvents im Jahre 1803 an die neue öffentliche Bibliothek zu Bamberg, die heutige Staatsbibliothek, verpflichtet, wo er bis zu seinem Tode mit großem Engagement wirkte. Daneben widmete er sich weitgespannten wissenschaftlichen Forschungen. Seinen Handschriften-Studien erwachsen Ausgaben von Horaz (1821) und Vergil, die neben knappen Texterläuterungen auch Lesarten der von ihm eingesehenen (textgeschichtlich unbedeutenden) Handschriften mitteilen.

Lit. zur Person: F. GELDNER, Heinrich Jaeck, in: Neue Deutsche Biographie 10, 1974, S. 261.

22 PUBLIUS VERGILIUS MARO

Aeneis Buch VI. Erklärt von EDUARD NORDEN (Sammlung wissenschaftlicher Kommentare zu griechischen und römischen Schriftstellern)

Leipzig: B. G. Teubner 1903.

Der berühmte Kommentar, den Norden (1868–1941) im Jahr 1903 publizierte und der bis in die Gegenwart hinein zahlreiche Auflagen erleben sollte, bietet eine umfassende Erläuterung des sechsten Aeneisbuches. Die konstitutiven Bau-

und Gestaltungselemente der Dichtung sind ebenso in die Untersuchung einbezogen wie die kompositorische Anlage im ganzen. Besonderes Gewicht legt Norden auf die Analyse von Herkunft und Verarbeitung der Quellen, namentlich solcher der mythologischen und philosophischen bzw. theologischen Eschatologie, die Eingang in Vergils Unterweltschilderung fanden. Nordens Fazit: «Im einzelnen manche Fehler, Mißgriffe, Widersprüche, vergebliche oder künstliche Versuche, die Vielheit der benutzten Quellen zu einer Einheit zu verbinden, und dennoch im ganzen ein bedeuten-

Abb. 8 [Kat.Nr. 18]



des Kunstwerk, würdig der großen Zeit, in der es entstanden ist.» «Stilistisch-metrische Anhänge» vermitteln systematisch grundlegende Einsichten über charakteristische Prinzipien der künstlerischen Gestaltungsweise Vergils. Der große Spezialkommentar gehört wie die im gleichen Jahr erschienene Aeneis-Studie von Richard Heinze (Kat.Nr. 47) zu den Fundamentalwerken der Vergilphilologie.

23 PUBLIUS VERGILIUS MARO

Opera. REMIGIUS SABBADINI recensuit
Rom: Regia Officina Polygraphica 1930.

Zur bevorstehenden Feier des 2000. Geburtstages Vergils erschien 1930 als «Editio maior» Remigio Sabbadinis Vergil-ausgabe in ansprechender, großzügiger Typographie und Ausstattung. Die mit einem ausführlichen textkritischen Apparat versehene Ausgabe wurde 1945 von Luigi Castiglioni und 1973 von Mario Geymonat wesentlich überarbeitet und konnte ihre Geltung als grundlegender wissenschaftlicher Standardtext der Gegenwart – seit 1969 in Konkurrenz mit der kritischen Handausgabe von R. A. B. Mynors – behaupten.

Figur des VI. büchs Verg.



Abb. 9 [Kat.Nr. 25]

II. Übertragungen

24 PUBLIUS VERGILIUS MARO

Aeneis mit griechischer Version

Fragmente aus neun Blättern einer Papyrushandschrift, Ägypten (Arsinoë?), 30 x 16,5 cm, 2. Hälfte des 4. Jhs. [Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Ägyptisches Museum – Papyrussammlung, Berlin: P. Berol. 21138].

Unter den aus dem griechischen Osten des Reiches überlieferten zweisprachigen Papyrustexten lateinischer Autoren nimmt Vergil mit neun erhaltenen Handschriften den ersten Platz ein – ein Indiz für die überragende Stellung, die der Dichter im Lateinunterricht der griechischen Schule innehatte. Die vorliegenden Fragmente eines Papyruscodex enthalten Teile des ersten und zweiten Aeneisbuches. Die Verse sind – wie bei derartigen zweisprachigen Ausgaben üblich – in schmale Kolumnen aus Einzelwörtern oder kurzen Wortgruppen aufgelöst; diesen steht rechts jeweils eine Übertragung ins Griechische gegenüber, die mit Hilfe eines Lexikons oder eines Vergil-Glossars Wort für Wort hergestellt wurde und nicht eine geglättete Leseausgabe, sondern eine Verständnishilfe des Urtextes bieten soll.

Lit.: H. MAEHLER, *Zweisprachiger Aeneis-Codex*, Papyrologica Bruxelensia 17, Brüssel 1979, S. 18–41.

25 PUBLIUS VERGILIUS MARO

Vergilij Maronis dreyzehen Aeneadische bücher / von Troianischer zerstörung / und auffgange des Römischen Reichs Worms: Gr. Hofmann o.J. (1543).

Mit der ersten deutschen Übersetzung der Aeneis samt dem von Mapheus Vegius im Jahre 1428 als Fortsetzung hinzugefügten 13. Buch sah ihr Verfasser, der durch didaktische und moralisch-satirische Publikationen hervortretende Franziskaner THOMAS MURNER (1475–1537), das Epos selbstbewußt «von latynschem todt in tütsches leben ... erquicket». Zuerst 1515 erschienen, sollte diese Version nahezu 100 Jahre ohne Konkurrenz bleiben und fünf Neuauflagen (ohne Verfassernennung und zum Teil in überarbeiteten Fassungen) erleben. Das würdevolle Epos wird in eine volkstümliche Reimdichtung mit derben und holprigen Knittel-

versen verwandelt, die sich durch Vereinfachungen, Weglassungen, kommentierende Erweiterungen und die Reduzierung des Fremdartigen bzw. dessen Umformung gemäß der zeitgenössischen bürgerlichen Erfahrungs- und Vorstellungswelt dem Verständnis des breiteren, auch ungelehrten Publikums anzupassen sucht. Das Interesse am epischen Stoff steht im Vordergrund; auf den Versuch, die dichterische Form und den Stil des Originals zum Ausdruck zu bringen, wird verzichtet.

Die blattgroßen Holzschnitte («Figuren») zu Beginn jedes Aeneisbuches illustrieren ausgewählte Szenen und Szenenkomplexe; sie sind motivisch den Abbildungen in der 1502 bei Johann Grüninger erschienenen Straßburger Vergil-ausgabe (Kat.Nr. 10) verpflichtet.

Lit.: GRONEMEYER, *Untersuchungen*, S. 93–99; E. BERNSTEIN, *Die erste deutsche Äneis. Eine Untersuchung von Thomas Murners Äneis-Übersetzung aus dem Jahre 1515* (Deutsche Studien 23), Meisenheim 1974. – Zum Bibliographischen: F. W. E. ROTH, *Die Buchdruckereien zu Worms a. Rhein im XVI. Jahrhundert und ihre Erzeugnisse historisch-bibliographisch bearbeitet*, Worms 1892, S. 43 (Nr. 3); abweichend von dem dort beschriebenen Exemplar hat das der Staatsbibliothek Bamberg Blattzählung. Die zweite bei Gregor Hofmann erschienene Auflage von 1545 (ROTH, a. a. O. S. 45 [Nr. 5]) fehlt in der Übersicht bei GRONEMEYER, *Untersuchungen*, S. 358. [Abb. 9]

26 PUBLIUS VERGILIUS MARO

La Georgica di Virgilio, nuovamente di Latina in Thoscana favella, per BERNARDINO DANIELLO tradotta, e commentata Venedig: I. Gryphius (d.i. G. Griffio) 1549.

Bernardino Daniello (gest. 1565), der durch eine Poetik, durch Kommentare zu Petrarca und zu Dantes «Divina Commedia» wie auch durch eigene Dichtungen hervortrat, publizierte seine kommentierte Versübertragung der Georgica in die toskanische Literatursprache zuerst 1545; im gleichen Jahr erschien seine Übersetzung des elften Aeneisbuches.

Lit.: ZABUGHIN, *Vergilio*, Bd. 2, S. 369–371; 416–418. [Abb. 10]

DE LA GEORGICA DI VIRGILIO,



LIBRO QVARTO.



DIRO' CON
tinuando ancho
del mele

Dolce, che l'aria
stilla, i don ces
lesti :

Quest' anchor
parte Mecena

te, attendi.

Di leggher cosa, dirti m'apparecchio
Alti; merauigliosi e grandi effetti:
Imagnanimi Duci; e de la gente
Tutta ordinatamente il popol grande;

DIRO' con
tinuando an
cho del mele.

HAVENDO il
Po. (si come in princi
pio di quest'opera si
disse) nel primo libro a
bastanza insegnatoci il
modo, che noi hauefimo
atenere in arare & uol
tar le terre; e di qual
tempo ouero sotto qual
constellatione, fusse buo
no seminar in quelle le
biade e raccorre: Nel
secondo come coltiuar
gli alberi,

Abb. 10 [Kat.Nr. 26]

27 PUBLIUS VERGILIUS MARO

Aeneis Virgiliana. Das ist Deß fürnembsten / Lateinischen Poeten P. Virgilij Maronis XII. Bücher ... In artige Teutsche Reimen verfaßt / durch ... M. JOHANN SPRENGEN ... Augsburg: E. Willers (Druck: Chr. Mang) 1616.

Die zweite deutsche Aeneisübersetzung erschien erst nach dem Tod ihres Verfassers, des Augsburger Meistersingers und kaiserlichen Notars Johann Spreng (1524–1601). Ihr größerer Umfang gegenüber der Version Murners – wie diese in Knittelversen abgefaßt – erklärt sich aus dem Bestreben, das Epos so anschaulich und leichtverständlich wie

möglich zu präsentieren; dieser Absicht dienen die organische Einfügung von Erklärungen und die präzisierende Ausmalung subtiler Andeutungen und Nuancen des Textes. Freilich fehlt auch bei dieser vom Geist des 16. Jhs. geprägten, bisweilen recht derb wirkenden Übersetzung noch der Versuch, dem Vergilischen Stil etwas Vergleichbares gegenüberzustellen.

Lit.: GRONEMEYER, Untersuchungen, S.103–109; E. BERNSTEIN, Die erste deutsche Äneis. Eine Untersuchung von Thomas Murners Äneis-Übersetzung aus dem Jahre 1515 (Deutsche Studien 23), Meisenheim 1974, S.91–101.

28 PUBLIUS VERGILIUS MARO

Der Frygier Aeneas / Wi Er Nach Smärzentfündlichem Abläben seiner ädlen Kreusen / entslagung der trübsäligen Dido / mit der huldreichen Lavinie besäliget / izzo bey der Libsäligsten Deuschinne / in beruheter annämlichkeit befridet worden

Stargard: J. Henning o.J. (1659?).

Die Aeneis-Übersetzung des Pommern DANIEL SYMONIS (1637–1685), der sich in der Vorrede verrätselnd mit dem Anagramm «Salemyndonis» zu erkennen gibt, ist – wie bereits die Titelfassung zeigt – den eigentümlichen sprachlichen und orthographischen Neuerungen des Barockdichters Philipp von Zesen (1619–1689) verpflichtet (die «Deuschinne» etwa meint die allegorische Repräsentantin des deutschen Reiches, der der Verfasser sodann in der Widmungsvorrede huldigt). Die knapp, zumeist mit Namenserkklärungen, annotierte Prosäübersetzung strebt stilistischen Eigenwert an; bisweilen macht sich die Tendenz des Hochbarock zu umständlich gewundenen Sätzen und zu sprachlicher Aufschwellung stärker bemerkbar – ein gewisser Kontrast zur klaren Prägnanz der Vergilischen Sprache. Die Eingangsverse der Aeneis (1,1–33) sind in der Übersetzung ausgespart, «weil di Erzälung annämlicher lautet / wan man fort auf die Sache kömmet». Beigefügt ist Symonis' deutsche Version von Nicodemus Frischlins «Dido»-Tragödie (vgl. Kat.Nr. 69); der Name des Humanisten wird verschwiegen.

Lit.: M. WEHRMANN, Daniel Symonis, in: Allgemeine Deutsche Biographie 37, 1894, S.228–289; SEMRAU, Dido, S.32–33; 38–39; GRONEMEYER, Untersuchungen, S.115.

Von vorliegender Titelfassung (A) abweichende Titelblätter: «Neu Eingekleideter Deutscher Virgilius / nach Art der Ariana und Arcadia auß den [!] Lateinischen übersetzt Von D.S., Stargard / In Verlegung Jacob Henninges Buchhändlers / 1658» (B) sowie als Kupfertitel: «Teutsch Ein-Gekleideter Virgilius. Von D.S. Stargart 1659» (C). Exemplarnachweise: (A) SB Bamberg (handschriftlicher Titelvermerk auf dem



Abb. 11 [Kat.Nr. 29]

Buchrücken: «Stargart Teutsch eingekleideter Virgilius»), UB Bonn; (C) UB Erlangen; (C) vor (A) UB Münster; (C) vor (B) SB Passau. Vgl. zur Datierung auch WEHRMANN, a. a. O. S. 289; anders in bezug auf Titel (A), aber ohne Beleg, GRONEMEYER, a. a. O. S. 359: «Erste Aufl. kurz nach 1654».

29 PUBLIUS VERGILIUS MARO

Publii Virgilit Maronis, Des nie genug gepriesenen Lateinischen Poeten Gedichte ... So in ungebundene Hoch-Teutsche Red übersetzt JOHANN VALENTIN
Frankfurt a. M.: J. A. Stock 1724.

Die früheste deutsche Übersetzung des Vergilischen Gesamtwerks entstammt der Feder des langjährigen Direktors des Frankfurter Gymnasiums, Johann Valentin (auch: Valentini [1601–1684]). Als Hilfe für die studierende Jugend konzipiert, schließt sich die 1660 erstmals erschienene Prosa-version in den Grenzen der deutschen Sprache möglichst eng an das Original an. Die Tendenz der voraufgegangenen

Übersetzungen zur Paraphrase wird zurückgedrängt, der kommentierende Charakter indessen nicht prinzipiell aufgegeben; mythologische Benennungen und Anspielungen werden erläuternd umschrieben.

Lit.: JARISLOWSKY, Schillers Übertragungen, S. 29; 82–89; GRONEMEYER, Untersuchungen, S. 21–125. – Biographische Daten laut Auskunft des Stadtarchivs Frankfurt. [Abb. 11]

30 PUBLIUS VERGILIUS MARO

Les Oeuvres de Virgile traduites en prose; enrichies de Figures, Tables, Remarques, Commentaires, Eloges, & vie de l'Auteur ... par MICHEL DE MAROLLES
Paris: T. Quinet 1649.

Die französische Prosaübersetzung des Michel de Marolles, Abbé de Villeloin (1600–1681), ist um möglichst große Treue zur Vorlage bis in stilistische Feinheiten hinein und um Bewahrung aller «forces du Latin» bemüht; allerdings wer-

den Umformungen des Satzbaus in Kauf genommen, wenn dieser dem französischen Sprachgebrauch nicht gemäß erscheint. Die großformatige Prachtausgabe ist mit ganzseitigen Kupferstichen des überaus produktiven Graphikers François Chauveau (1613–1676) ausgestattet, die zu Beginn der einzelnen Aeneisbücher, vor den Hirtengedichten ungerader Zählung sowie vor den vier Büchern der *Georgica* repräsentativ jeweils eine Szene illustrieren. Die Übersetzung wurde in den folgenden Jahrzehnten mehrmals wiederaufgelegt; die Version der *Georgica* war Textgrundlage eines 1944 und 1947 in zwei Bänden publizierten ‚Malerbuches‘ mit Radierungen des herausragenden französischen Graphikers und Buchillustrators André Dunoyer de Segonzac.

31 PUBLIUS VERGILIUS MARO

The Works of Virgil: Containing His Pastorals, Georgics and Aeneis. Translated into English Verse; By Mr. DRYDEN. In Three Volumes. Adorn'd with above a Hundred Sculptures. The Third Edition
London: J. Tonson 1709.

John Dryden (1631–1700), der als Dramatiker, Dichter, Satiriker und Kritiker zu seinen Lebzeiten eine beherrschende Stellung in der englischen Literatur einnahm, schuf mit seiner 1694–1697 entstandenen Übersetzung des Vergilischen Gesamtwerks dessen ‚klassische‘ englische Version, die bis in die Gegenwart hinein (in besonders rascher Folge im 18. und 19. Jh.) zahllose Ausgaben erleben und ein einflußreiches Nachwirken in der englischen Literatur entfalten sollte. Drydens Bestreben war es, «to make Virgil speak such English, as he wou'd himself have spoken, if he had been born in England, and in this present Age». Die Übersetzung besitzt eine Tendenz zur Ausmalung, wobei der Sinn im Prinzip unverändert zur Geltung kommt. Die geschmeidige Anwendung des ‚heroic couplet‘ zeigt musterhaft die Weite der Ausdrucksmöglichkeiten dieses für die englische Dichtung des 18. Jhs. so kennzeichnenden Versmaßes. Die Vorbildlichkeit Vergils, dessen *Georgica* ihm als «the best Poem of the best Poet» galten, sah Dryden begründet in dem didaktischen, im Bereich der Ethik und der Politik liegenden Gehalt seiner Werke, aber auch in der geschliffenen Eleganz und subtilen Präzision seiner Sprache und dem prägnanten, wohlklingenden Versgebrauch, die von einer nüchtern wägenden Urteilskraft geprägt seien.

Lit.: H. MAXWELL HOOKER, Dryden's Georgics and English Predecessors, *Huntington Library Quarterly* 9, 1945, S.273–310; L. PROUDFOOT, Dryden's Aeneid and its Seventeenth Century Predecessors, *Manchester* 1960; R. FITZGERALD, Dryden's Aeneid, *Arion* 2–3, 1963, S.17–31.

32 PUBLIUS VERGILIUS MARO

Dido, ein episches Gedicht, aus Virgils Aeneis gezogen
in: *Deutsches Museum* (Leipzig) 1777, Drittes Stück, S.193–210.

GOTTFRIED AUGUST BÜRGER (1747–1794), der bedeutende Lyriker und Balladendichter des Sturm und Drang, lieferte eine schwungvolle Übertragung aus der Aeneis (4, 1–392), die den hohen Stil Vergils zu wahren sucht, zugleich aber auch einen Zug zum sentimental Pathos und eine sinnliche Nuancierung mit einbringt. Bürgers Bestreben, seine Autorschaft geheim zu halten, sollte der vorgeblich in Bamberg verfaßte anonyme Geleitbrief an den Herausgeber des ‚Deutschen Museums‘ dienen, dem diese «Probe» als das Werk eines ungenannten begabten Freundes anempfohlen wird; dieser habe mit seinem Versuch, zu dem er durch Erörterungen der Homerübersetzer Friedrich Leopold Graf zu Stolberg-Stolberg und Gottfried August Bürger angeregt worden sei, erwiesen, daß sich Vergils Verse – im Gegensatz zu denen Homers – durchaus trefflich in deutschen Hexametern wiedergeben lassen.

Lit.: W. RUDKOWSKI, Gottfried August Bürger als Übersetzer Virgils, in: *Städtisches evangelisches Gymnasium zu St. Elisabet. Bericht über das Schuljahr 1906/1907, Breslau 1907*, S. 3–16; JARISLAWSKY, Schillers Übertragungen, S. 36–37; 78–79. Vgl. zu Bürgers Experiment einer Homerübersetzung in Iamben und seiner Stellung in der zeitgenössischen Theoriediskussion über das adäquate Versmaß einer deutschen Übersetzung der antiken Epiker: G. HÄNTZSCHEL, *Johann Heinrich Voß. Seine Homerübersetzung als sprachschöpferische Leistung* (Zetemata 68), München 1977, S.28–35; 179–189.

33 PUBLIUS VERGILIUS MARO

Die Zerstörung von Troja. Dido
in: SCHILLERS Werke. Illustriert von ersten deutschen Künstlern. Herausgegeben von J. G. Fischer. Erster Band
Stuttgart, Leipzig: E. Hallberger 1877, S. 51–68. 69–85.

In seinem letzten Studienjahr an der Karlsschule verfaßte Schiller (1759–1805) eine hexametrische, zu einem superlativischen Stil tendierende Übersetzung der Aeolus-Episode im ersten Buch der Aeneis (1780 unter dem Titel «Der Sturm

Wespe und Farnikel.

Diese Grasmücke ist ein ungeschickter
 Kuckuck, der in den Nestern anderer Vögel
 seine Eier ablegt. Er ist ein sehr
 gemeiner Vogel, der sich in den
 Gärten und Feldern aufhält.

Diese Art Grasmücke, deren Eier
 in den Nestern anderer Vögel
 abgelegt werden, ist ein
 sehr gemeiner Vogel, der sich
 in den Gärten und Feldern
 aufhält. Er ist ein ungeschickter
 Kuckuck, der in den Nestern
 anderer Vögel seine Eier ablegt.
 Er ist ein sehr gemeiner Vogel,
 der sich in den Gärten und
 Feldern aufhält.

Abb 12 [Kat.Nr. 34]

auf dem Tyrrhener Meer» publiziert). Bei seinen 1791–1792 entstandenen, durch eine kongeniale Sprachkunst ausgezeichneten Nachdichtungen des zweiten und vierten Buches des Epos wählte er eine freie achtzeilige Stanzenform: Dem deutschen Hexameter fehle es – trotz Klopstock und Voß – an der nötigen «Biegsamkeit, Harmonie und Mannichfaltigkeit», gelte es doch, um ein Äquivalent zu ringen für «die ganz eigene magische Gewalt, wodurch der Virgilische Vers uns hinreißt»; diese wiederum sei «in der seltenen Mischung von Leichtigkeit und Kraft, Eleganz und Größe, Majestät und Anmuth zu finden». Die Übersetzung sucht Vergils formale und stilistische Gestaltung mit den Mitteln und in den natürlichen Grenzen der deutschen Sprache zum Ausdruck zu bringen.

Lit.: JARISLOWSKY, Schillers Übertragungen, S. 90–246; H. BINDER, Schiller und Virgil, Deutsche Vierteljahrsschrift 24, 1950, S. 101–128; H. OPPERMAN, Schiller und Vergil, Gymnasium 58, 1951, S. 306–322; U. MÜLLER, Vergils «Aeneis» in den Übersetzungen von Friedrich Schiller und Rudolf Alexander Schröder. Ein Vergleich, Jahrbuch der Deutschen Schiller-Gesellschaft 14, 1970, S. 347–365.

34 PUBLIUS VERGILIUS MARO

Nisus und Euryalus. In der Übersetzung von FRIEDRICH HÖLDERLIN
Autograph*, 22,5 x 18 cm, um 1796/1798 [Württembergische Landesbibliothek, Stuttgart: Cod. poet. et philol. fol. 63 I 32].

Die Aeneis-Übersetzung seines Dichterfreundes Christian Ludwig Neuffer, deren Entstehen er mit lebhafter Anteilnahme begleitete, regte Hölderlin (1770–1843) während seiner Frankfurter Zeit zu einem eigenen Versuch an, der freilich auf die hexametrische Version der Nisus-und-Euryalus-Episode (Aeneis 9, 176–318) beschränkt blieb.

Lit.: M. MOMMSEN, Hölderlins Lösung von Schiller, Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft 9, 1965, S. 203–244, hier S. 236–238. – Katalog der Hölderlin-Handschriften, bearb. v. J. AUTENRIETH und A. KELLETAT (Veröffentlichungen des Hölderlin-Archivs 3), Stuttgart 1961, S. 56 (Nr. 32). [Abb. 12]

35 PUBLIUS VERGILIUS MARO

Ländliche Gedichte samt Anhang übersetzt von JOHANN HEINRICH VOSS
Wien, Prag: Fr. Haas 1800.

Anders als Voß' (1751–1826) Homerübersetzung, die von der zeitgenössischen literarischen Welt sogleich als überragende Pionierleistung gewürdigt wurde, galt die zwischen

1783 und 1799 entstandene Verdeutschung des Vergilischen Gesamtwerks weithin als weniger gelungen (vgl. etwa Theodor Körner in einem Brief an Schiller vom 27.10.1799: «Voßens Aeneis ist mir ungenießbar. Bey dem Virgil scheint mir das Unnatürliche, Verworrene und dabey oft Gemeine in der Sprache noch weniger erträglich»). Die negativen Urteile, die zum Teil auch auf einer vorgefaßten, systematisch-ästhetischen Anschauung vom wahren Wesen des Epischen gründeten, richteten sich gegen das konsequent verfolgte Übersetzungsprinzip, den antiken Gesetzen des Hexameters bis in Feinheiten hinein weitgehend zu entsprechen und – soweit im Deutschen irgend vertretbar – Gedankenfolge, Wortwahl, Syntax und stilistische Eigentümlichkeiten des Urtextes getreu nachzubilden; eine Folge dieses Bestrebens sind gelegentlich neue Wortbildungen und ungewöhnliche sprachliche Wendungen.

Lit.: GRONEMEYER, Untersuchungen, S. 175–182. Vgl. G. HÄNTZSCHEL, Johann Heinrich Voß. Seine Homerübersetzung als sprachschöpferische Leistung (Zetemata 68), München 1977 (passim).

36 PUBLIUS VERGILIUS MARO

L'Énéide, traduite par JACQUES DELILLE. Avec des remarques explicatives et des notes en Allemand pour faciliter l'intelligence du texte, à l'usage des jeunes Allemands qui se vouent à l'étude de la langue française par JEAN HENRI MEYNIER. Première partie
Coburg, Leipzig: J. C. Sinner 1806.

Seine 1770 erstmals gedruckte und bis in die Gegenwart häufig wiederaufgelegte Versübertragung der Georgica in Alexandrinern, eine um möglichst genaue Wiedergabe des Urtextes bemühte Version von großer Glätte und Eleganz, trug dem Abbé Delille (1738–1813) neben höchster Anerkennung (Voltaire: «Je pense qu'on ne pouvait faire plus d'honneur à Virgile et à la nation») den Lehrstuhl für Lateinische Dichtung am Collège de France und die Aufnahme in die Académie Française ein. Daß die 1804 erschienene Übertragung der Aeneis bald nach ihrem Erscheinen sogar als Übungsbuch für die Französisch lernende deutsche Jugend aufbereitet wurde (der Bearbeiter war Lektor an der Universität Erlangen), wirft ein bezeichnendes Licht auf die Wertschätzung des Dichters. Diese Version, gleichfalls in Alexandrinern abgefaßt, zeigt eine stärker paraphrasierende Tendenz und entfernt sich durch Änderungen, Umstellungen, interpretierende Zusätze und das Zurückdrängen des antiken Kolorits bisweilen beträchtlich vom Original. Delilles überragender zeitgenössischer Ruhm gründete sich auch

auf seine klassizistisch eleganten Dichtungen, die, mit lehrhaftem Gehalt angereichert, namentlich die Natur und das Landleben zum Gegenstand haben.

Lit.: E. DE SAINT-DENIS, L'abbé Delille, traducteur des «Géorgiques» de Virgile, in: Delille est-il mort? (Collection écrivains d'Auvergne 7), Clermont-Ferrand 1967, S. 119–145.

37 PUBLIUS VERGILIUS MARO

Oeuvres de Virgile Traduites en vers Français par TISSOT (Bucoliques), et DELILLE (Géorgiques et Énéide); en vers Espagnols par GUZMAN, VÉLASCO et LUIS DE LEON; en vers Italiens par ARICI et ANNIBAL CARO; en vers Anglais par WARTON et DRYDEN; en vers Allemands par VOSS; (Texte en regard, d'après Heyne). Édition polyglotte, publiée sous la direction de J.-B. Monfalcon Paris, Lyon: Cormon et Blanc 1838.

Die Tradition mehrsprachiger («polyglotter») Werkausgaben gewann hervorragende Bedeutung insbesondere im 16. und 17. Jh. bei großen Bibeleditionen, die gelegentlich neben dem hebräischen und griechischen Urtext – zumeist in Parallelkolumnen – eine Reihe von Übersetzungen in andere Sprachen stellten. Im vorliegenden Band sind neben dem lateinischen Text jeweils fünf Versionen bedeutender Übersetzer auf gegenüberliegenden Seiten synoptisch vereinigt.

38 PUBLIUS VERGILIUS MARO

Hirtengedichte. Lateinisch und deutsch. Deutsch von THEODOR HAECKER, Zeichnungen von RICHARD SEEWALD München: Kösel 1953.

Die Übertragung der Bucolica durch Haecker (1879–1945, vgl. Kat.Nr. 48) versucht, bei aller Schlichtheit der sprachlichen Formung den Dichtungscharakter der Vorlage zu wahren. Sie erschien zuerst 1923 mit Holzschnitten des befreundeten Malers, Graphikers und Schriftstellers Richard Seewald (1889–1976) und wurde 1953 neu aufgelegt – nunmehr mit 40 Federzeichnungen des Künstlers, die einzelne Szenen in transparenter, schwereloser Schlichtheit und heiterer Anmut nachgestalten. [Abb. 13]

39 PUBLIUS VERGILIUS MARO

Die Eclogen Vergils in der Ursprache und Deutsch übersetzt von RUDOLF ALEXANDER SCHRÖDER: Mit Illustrationen gezeichnet und geschnitten von ARISTIDE MAILLOL Leipzig: Insel-Verlag 1926 (Druck: Weimar, Cranach-Presse).



Abb. 13 [Kat.Nr. 38]

Der Lyriker, Erzähler, Essayist und Übersetzer R. A. Schröder (1878–1962) schuf mit seiner Übersetzung des Vergilischen Gesamtwerks (1924 Georgica, 1926 Bucolica, 1952 Aeneis) eine wortgewaltige Verdeutschung eigengeprägten dichterischen Anspruchs, die gleichwohl große Texttreue erreicht. Auffallend ist die Tendenz, die Sprache über das Niveau der geläufigen Rede zu heben. Zu Schröders Stilmerkmalen gehören die Wahl präziöser Ausdrücke, der Rückgriff auf abgelegene oder altertümliche Worte, kühne Neubildungen und ungewöhnliche Wortstellungen. Die vorliegende Ausgabe ist der berühmteste Druck der von Harry Graf Kessler (1868–1937) im Jahre 1913 in Weimar

gegründeten Cranach-Press, die, an englische Vorbilder anknüpfend, der Gestaltung erlesener Bücher als Gesamtkunstwerke dienen sollte. So ist auch dieses nach langjährigen Vorarbeiten erschienene Werk als ganzheitlich vollendeter Handpressendruck konzipiert. Die streng linearen, sparsam gestalteten Holzschnitte, welche die Figuren in kräftigem Umriß darstellen, schuf der Bildhauer und Graphiker Aristide Maillol (1861–1944); sie fügten sich harmonisch in den fortlaufenden Text ein. Die Antiqua ist nach einer berühmten Schrift des venezianischen Renaissancedruckers Nicolaus Jenson (um 1420–1480) geschnitten.

Lit.: GRONEMEYER, Untersuchungen, S. 61–81; 220–269; U. MÜLLER, Vergils «Aeneis» in den Übersetzungen von Friedrich Schiller und Rudolf Alexander Schröder. Ein Vergleich, Jahrbuch der Deutschen Schiller-Gesellschaft 14, 1970, S. 347–365. – R. MÜLLER-KRUMBACH, Harry Graf Kessler und die Cranach-Press in Weimar..., Hamburg 1969, S. 30–32; 39–52; 142–147.

40 PUBLIUS VERGILIUS MARO

The Aeneid. A Verse Translation by ALLEN MANDELBAUM. With Thirteen Drawings by BARRY MOSER. Berkeley/Calif. (u. a.): University of California Press 1981.

Die erstmals 1971 publizierte Übersetzung der Aeneis in iambischen Pentametern des Literatur-Professors Mandelbaum erschien 1981 als «Bi-Millennial-Edition» in bibliophiler Aufmachung, nunmehr vermehrt um 13 ganzseitige Illustrationen – mit Bleistift ausgezogene und mit Tusche laivierte Federzeichnungen – von B. Moser (geb. 1940). Das Frontispiz mit dem Portrait des Aeneas und die Titelbilder zu den einzelnen Eposbüchern, die repräsentativ eine oder zwei Personen, in zwei Fällen auch ein Sachobjekt zeigen, sind mit äußerster Konzentration auf das Wesentliche gestaltet. In der Motivauswahl wie auch in der Stilisierung schließen sie sich zu einer «bildlich gestalteten Welt [zusammen], die von Last, Leid und Tod geprägt ist» (W. Suerbaum). Die Bildfolge spiegelt – wie auch stellenweise die Übersetzung selbst – implizit die «düstere» Seite einer Aeneisdeutung, wie sie in den letzten beiden Jahrzehnten namentlich im anglo-amerikanischen Bereich von den Anhängern der sogenann-

ten «Two-voices-theory» vertreten wird. Danach ist in dem Epos neben der gleichsam offiziösen Stimme Vergils, die von der glorreichen Berufung Roms zur Weltmacht kündigt und ein Preislied besonders auf Aeneas und Augustus, den Wegbereiter und den Vollender dieses Ziels, anstimmt, auch die «wahre», im Grunde pazifistische Stimme des Dichters hörbar, die den hohen Preis ins Bewußtsein rückt, der für die Durchsetzung des imperialen Anspruchs durch die Einbuße an Menschlichkeit zu zahlen ist.

Lit.: Eine entsprechende Interpretation der Zeichnungen Barry Mosers von W. SUERBAUM (München) erscheint unter dem Titel «Ein neuer Aeneis-Zyklus: darkness visible» voraussichtlich in: Anregung 28, 1983, Heft 1. (Der Autor gestattet freundlicherweise die Berücksichtigung seines Manuskriptes in der Katalogbeschreibung.)

41 UERUGIRIUSU

Bokka nōkō shi. KAWAZU CHIYO yaku. Tokio: Miraisha 1981.

Als ein herausragendes Beispiel für die lebendige Resonanz, die Vergil auch in ferneren Kulturkreisen findet, mag Japan stehen, wo allein in der Nachkriegszeit wenigstens sechs Übersetzungen einzelner seiner Werke erschienen sind. Die jüngste dieser Publikationen – eine kommentierte japanische Version der Bucolica und der Georgica durch Frau Chiyo Kawazu – ist der Feier des 2000. Todestages des Dichters gewidmet.

Die Abbildung auf der Buchkassette zeigt eine Hirtenszene zum Text der Georgica aus dem Codex Vaticanus latinus 3867 («Vergilius Romanus», hier Blatt 44^v), der zweiten noch aus der Antike stammenden illustrierten Vergilhandschrift (wohl Ende 5./Anfang 6. Jh.; vgl. auch Kat.Nr. 2). Erhalten sind 309 Blätter (von ursprünglich etwa 385) mit 19 Abbildungen in flächig-linearem Stil.

Lit.: Vgl. E. W. CLEMENT, Vergil's Appeal to the Japanese, The Classical Journal 26, 1930/1931, S. 421–430. – E. ROSENTHAL, The Illuminations of the Vergilius Romanus (Cod. Vat. lat. 3867). A Stylistic and Iconographical Analysis, Dietikon, Zürich 1972; CHR. EGGENBERGER, Die Miniaturen des Vergilius Romanus. Codex Vat. Lat. 3867, Byzantinische Zeitschrift 70, 1977, S. 58–90.

III. Neuzeitliche kritische Literatur

42 JULIUS CAESAR SCALIGER

Poetices libri septem ... Ex recognitione Iosephi Scaligeri.
Editio quarta
o.O. (Genf): P. Santandreas (d.i. P. de Saint-André)
1607.

Die 1561 publizierte Poetik des Dichters und Philologen J. C. Scaliger (1484–1558) – eine systematisierende, repräsentative Aufarbeitung der intensiven dichtungstheoretischen und literarkritischen Diskussion der italienischen Spätrenaissance – sollte die Theorie und die Praxis der europäischen Dichtung bis in das 18. Jh. hinein nachhaltig beeinflussen. Sie geht von dem Grundgedanken aus, daß dichterisches Schaffen nur dann ideale Vollkommenheit erreichen könne, wenn es die unwandelbaren, den einzelnen Gattungen wesensgemäßen Gesetze befolge, wie sie die kanonisierten antiken Autoren mustergültig widerspiegeln. Absolutes Vorbild für die epische Dichtung – der wegen ihres universalen Charakters ranghöchsten Gattung – ist die Aeneis, wie Scaliger in eingehenden Vergleichen mit den Homerischen Gesängen zu erweisen sucht: Trotz aller Bewunderung für das hervorragende Genie («ingenium») des «Naturdichters» Homer verdiene die verfeinerte und in jeder Beziehung vollendete Kunst («ars») Vergils den Vorzug – ein Urteil, das noch für den Klassizismus verbindlich sein sollte.

Lit.: Julius Caesar Scaliger, Poetices libri septem. Faksimile-Neudruck der Ausgabe von Lyon 1561 mit einer Einleitung von A. Buck, Stuttgart-Bad Cannstatt 1964, S. V-XX.

43 GOTTHOLD EPHRAIM LESSING

Laokoon: oder über die Grenzen der Mahlerey und Poesie ... Erster Theil
Berlin: Chr. Fr. Voß 1766.

Der «Laokoon», die kunsttheoretische Hauptschrift Lessings (1729–1781), demonstriert den prinzipiellen Unterschied zwischen der Poesie als dem Bereich des zeitlichen Nacheinanders von Handlungen und den bildenden Künsten, deren Merkmal das räumliche Nebeneinander von Körpern sei. Ausgangspunkt dieser Argumentation ist ein ästhetischer Vergleich zwischen der antiken Laocoon-Skulptur

und der Darstellung vom Tod des Laocoon im zweiten Buch der Aeneis. Eine Gegenüberstellung der Schildbeschreibungen in der Ilias und bei Vergil führt im 18. Kapitel zu einer ungünstigeren Beurteilung des Nachahmers, aus dessen «Abweichung von dem Homerischen Wege» eine «üble Wirkung» resultiere: Homer beschreibe den Schild dichtungsgemäß im Verlauf seines Entstehens, Vergil die bereits fertiggestellten Waffen; anders als Homer habe der römische Dichter seine Schilderung nicht organisch in den Handlungszusammenhang integriert. «Der witzige Hofmann leuchtet überall durch, der mit allerley schmeichelhaften Anspielungen seine Materie aufstutzet, aber nicht das große Genie, das sich auf die eigene innere Stärke seines Werks verläßt, und alle äußere Mittel, interessant zu werden, verachtet.»

Lit.: V. RIEDEL, Lessing und die römische Literatur, Weimar 1976, S. 139–152; 244–247.

44 BARTHOLD GEORG NIEBUHR

Vorträge über römische Geschichte, an der Universität zu Bonn gehalten. Herausgegeben von M. Isler. Dritter Band
Berlin: G. Reimer 1848, S. 130–132.

Die Beurteilung Vergils durch Niebuhr (1776–1831), den Bahnbrecher der modernen kritischen Geschichtsforschung, kann in ihrer Zwiespältigkeit als repräsentativ gelten für das gebrochene Verhältnis, das die Geschichtswissenschaft, aber auch die philologische Zunft Deutschlands insgesamt im 19. Jh. zu dem Dichter hatte: Für Niebuhr gehört Vergil – so eine Vorlesungsnachschrift – «zu den merkwürdigen Beispielen, wie man seinen Beruf verfehlen kann, sein wahrer Beruf war die Lyrik»; auf diesem Felde hätte er den Rang des überragenden Catull erreichen können. «Die ganze Aeneis ist von Anfang bis zu Ende ein mißlungener Gedanke, das hindert aber nicht, daß sie voll einzelner Schönheiten ist, sie zeigt eine Gelehrsamkeit, von der der Historiker nie genug lernen kann». Vergil habe ungeschickt «eine latinische Geschichte ... in die griechische Sage» hineingebaut, während er sie doch, um «ein lebendiges Gedicht zu schaffen», eher «in italischer Weise» hätte behandeln sollen.

45 CHARLES-AUGUSTIN SAINTE-BEUVE

Étude sur Virgile suivie d'une étude sur Quintus de Smyrne.
Deuxième édition revue et corrigée
Paris: Michel Lévy frères 1870.

Mit einfühlsamem Gespür und scharfblickendem Urteil gelingt es dem französischen Literaturkritiker Sainte-Beuve (1804–1869) in seinem epochemachenden Oeuvre, die eigentümlichen literarischen Qualitäten der betrachteten Werke vornehmlich aus der Person des Autors sowie aus den literatur- und zeitgeschichtlichen Bedingungen heraus begreiflich zu machen, sodann auch aus der den Werken eigenen Struktur. Die 1857 erstmals publizierte, als Vorlesung am Collège de France konzipierte berühmte Vergilstudie entwirft eine von unvoreingenommener Wertschätzung getragene Würdigung des Dichters und enthält eine differenzierte Betrachtung der Aeneis, deren große inspiratorische Quellen Sainte-Beuve im Zusammenspiel von Dichtung und Historie erkennt.

46 JORIS-KARL HUYSMANS

Gegen den Strich. Roman. Aus dem Französischen übersetzt von Hans Jacob
Zürich: Manesse Verlag 1965, S. 90–91.

Der 1884 erschienene Roman «A Rebours» des Joris-Karl Huysmans (1848–1907) ist ein herausragendes Zeugnis für die literarische «Dekadenz» des Fin de siècle. Sein Held ist der hochadlige Jean Floressas Des Esseintes, den neurotisch überfeinerte ästhetizistische Neigungen in ein privates Reich esoterischer Künstlichkeit und zweckfreien sensualistischen Raffinements flüchten lassen. Seine umfangliche Bibliothek ist ein Spiegel seines exzentrischen Wesens, das ihn etwa in dem «klassischen» Vergil lediglich anödenende, fadenscheinige Geschwätzigkeit, pedantische Geziertheit, unterkühlte Glätte und eine phantasiearme Einförmigkeit der Versifizierung sehen läßt.

47 RICHARD HEINZE

Virgils epische Technik. Dritte Auflage
Leipzig, Berlin: B. G. Teubner 1928.

Die Entfremdung von Vergil und das Mißverständnis seines Werkes erreichten in Deutschland um die Wende zum 20. Jh. ihren Höhepunkt: Seine zahllos aufgedeckten «Nachahmungen» anderer Autoren, zumal Homers, ließen ihn nurmehr als «abgeleiteten» Dichter mit wenig eigenschöpferi-

schem Potential erscheinen. Erst Heinze (1867–1929) leitete mit seiner 1903 erschienenen epochemachenden Untersuchung eine Wende der Vergilbetrachtung ein, indem er am Beispiel der Aeneis über die Analyse der künstlerischen Form und der dahinter sichtbar werdenden darstellerischen Ziele zu einem vertieften Verständnis der Eigenart, des Wesens Vergilischen Dichtens überhaupt vorzustößen suchte. In vergleichender Interpretation zeigt Heinze, wie sehr Vergil bei aller Abhängigkeit im Stofflichen namentlich im Bereich der künstlerischen Gestaltung seine eigenständige Schöpferkraft entfaltet. (Vgl. auch Kat.Nr. 22.)

Lit.: A. PERUTELLI, Genesi e significato della «Virgils epische Technik» di Richard Heinze, Maia N.S. 25, 1973, S. 293–316.

48 THEODOR HAECKER

Vergil, Vater des Abendlandes
in: Vergil. Schönheit. Metaphysik des Fühlens
München: Kösel 1967, S. 9–142.

Unter der Fülle von Publikationen, die 1930 und 1931 aus Anlaß des 2000. Geburtstages Vergils erschienen, nimmt die berühmte essayistische Betrachtung des Kulturphilosophen Haecker (1879–1945, vgl. Kat.Nr. 38) einen hervorragenden, von den eigentlichen fachwissenschaftlichen Diskussionen gesonderten Platz ein. Dem engagierten Verfechter einer katholisch geprägten «christlichen Philosophie» erscheint Vergil als eine Inkarnation des von der Offenbarung vorausgesetzten natürlichen Logos; er sieht in dem Dichter «die vollkommenste anima naturaliter christiana der Antike», den «reinsten Geist und süßesten Mund» des «adventistischen Heidentums». In der vierten Eclogie habe Vergil, ohne selbst Prophet zu sein, «einen mythischen Stoff gestaltet, der Beziehung zur ewigen Wahrheit der Engel und Erzväter und Propheten hatte, in einem Augenblick, den nicht er, sondern die Vorsehung selber bestimmt hat ... weil er wie kein anderer des Heidentums ... ein Auserwählter ... zu Christus hin» war. Ausgehend von dieser Deutung zeichnet Haecker die Sendung Vergils durch die Jahrhunderte bis zur Gegenwart nach.

49 THOMAS STEARNS ELIOT

What is a Classic?
in: Selected Prose. Edited with an Introduction by Frank Kermode
London 1975, S. 115–131.

In seinem 1944 vor der Virgil Society in London gehaltenen Vortrag erklärt der amerikanisch-englische Dichter und Kritiker T. S. Eliot (1888–1965) die charakteristischen Merkmale des «Klassischen» als «Reife des Geistes, Reife der Sitten, Reife der Sprache und Vervollkommnung des gemeinverbindlichen Stils», denen sich die Eigenschaft des «Umfassenden» zugeselle – «das klassische Werk muß, soweit es die Begrenzungen der Formen erlauben, in einer maximalen Weise den gesamten Gefühlsbereich ausdrücken, der für die jene Sprache sprechenden Menschen bezeichnend ist»; der «universelle Klassiker» erweise diese Qualitäten überdies auch im Hinblick auf fremde Sprachen und deren Literatur. Die zentrale Stellung als «Klassiker von ganz Europa» könne einzig Vergil beanspruchen, der alle vorausgesetzten Eigenschaften ohne Spuren des «Provinziellen» maßstabsetzend repräsentiere. In einem 1951 in der BBC gehaltenen Vortrag zum Thema «Virgil and the Christian World» stellt sich Eliot die Aufgabe, «die Eigenschaften Vergils zu untersuchen, die ihn dem christlichen Denken besonders sympathisch machen». Vergilische «Schlüssel-

worte» wie «labor», «pietas» und «fatum» dienen als Ansatzpunkte dieser Betrachtung.

50 GEORG NICOLAUS KNAUER

Die Aeneis und Homer: Studien zur poetischen Technik Vergils mit Listen der Homerzitate in der Aeneis (Hypomnemata 7)

Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1964.

Die großangelegte Untersuchung Knauers, die die formale Homernachfolge Vergils in sprachlichen und motivischen Einzelbezügen, in szenischen Übernahmen und in Entsprechungen der strukturellen Gestaltung zu dokumentieren sucht, stellt erstmals einen umfassenden Materialfundus bereit, der tiefere Einblicke in Vergils Arbeitsweise ermöglicht und zugleich auch eine wertvolle Grundlage für vergleichende Interpretationen bietet.

Lit.: V. BUCHHEIT, Rezension in: Göttingische Gelehrte Anzeigen 222, 1970, S. 79–94 (kritisch zu Knauers Auswertung des von ihm zusammengetragenen Materials).

IV. Vergils Nachwirken

Nachwirken in der Literatur

51 PUBLIUS OVIDIUS NASO

Didon à Énée

in: *Les épîtres amoureuses d'Ovide, Traduites en Français. Nouvelle édition augmentée et embellie de figures*
Köln: P. Marteau (d.i. P. Hammer) 1702, S. 58–81.

Der siebte der Heroidenbriefe Ovids (43 v. – 18 n. Chr.) – fingierte Briefgedichte, in denen sich zumeist liebende Frauen des Mythos gegenüber ihren in der Ferne weilenden oder ungetreuen Gatten und Liebhabern aussprechen – entstammt der Feder Didos, die sich von Aeneas verlassen sieht. So sehr ihr letztlich auch die Zuversicht fehlt, den Trojaner doch noch zum Bleiben bewegen zu können, bricht durch den wechselvollen Strom von Klagen und Anklagen, Vorwürfen und Beschwörungen, leidenschaftlichen, zugleich auch dialektisch-scharfen Argumentationen und schwermütigen Grübeleien immer wieder Hoffnung durch, bis sie zu der Entschlossenheit findet, sich den Tod zu geben. Anknüpfend an Vergils Darstellung, die als bekannt vorausgesetzt und mitunter geradezu zitiert wird, entsteht so ein psychologisch einfühlsames, in seiner subjektiven Einseitigkeit durchaus überzeugendes Seelenbild Didos.

Der Kupferstich des Jacobus Harrewijn (1660–1727), der dem Gedicht in der vorliegenden zweisprachigen Ausgabe vorangestellt ist (die Übersetzung selbst stammt von dem Abbé Jean Barrin [um 1640–1718]), zeigt die wild verzweifelte Dido aufgelösten Haares und zerfetzten Gewandes mit der Schreibfeder in der Hand und dem Todesschwert auf dem Schoß; von ihrem Brief liest man dessen letztes Verspaar – ihr Grabepigramm («Ihr hat Aeneas den Grund und das Schwert zum Sterben gegeben; | selber, mit eigener Hand, gab sich drum Dido den Tod»). Hinter ihr ringt ihre Schwester Anna theatralisch die Hände.

Lit.: S. DÖPP, *Virgilischer Einfluß im Werk Ovids*, Diss. München 1968, bes. S. 17–55; H. JACOBSON, *Ovid's Heroides*, Princeton/N.J. 1974, S. 76–93.

[Abb. 14]

52 MARCUS ANNAEUS LUCANUS

Bellum civile (Pharsalia)

Pergamenthandschrift, 24,3 x 18,1 cm, 11./12. Jh. [Staatsbibliothek Bamberg: Msc. class. 36].

Das in den letzten fünf Lebensjahren Lucans (39–65 n. Chr.) entstandene Epos behandelt, einsetzend mit dem Übergang Caesars über den Rubicon im Jahre 49 v. Chr., die entscheidende Phase des Bürgerkrieges zwischen Caesar und Pompeius. Das unvollendete Gedicht ist ein zutiefst betroffenes Bekenntnis gegen die politische Wirklichkeit der Monarchie, die nach dem ungeheuerlichen, alle Werte und Maßstäbe verkehrenden Bürgerkrieg an die Stelle des Freiheitsstaates trat. Lucan konzipiert sein Werk in bewußter Konkurrenz als kontrastierendes wie auch als überbietendes Gegenstück zur Aeneis – er ist «Anti-» und «Über-Vergil» zugleich. Der Dichter schließt sich an das formale, szenische, motivische und bildliche Repertoire der epischen Gattung – zumal in dessen von Vergil gegebener Ausformung – an, bricht allerdings radikal mit der Tradition der mit dem irdischen Geschehen verwobenen Götterhandlung.

Lit.: M. VON ALBRECHT, *Der Dichter Lucan und die epische Tradition*, in: *Lucaïn... (Entretiens sur l'antiquité classique 15)*, Vandœuvres, Genf 1970, S. 267–308, bes. S. 281–292.

53 MARCUS AURELIUS OLYMPIUS NEMESIANUS

Bucolicon

in: Ianus Vlietius (d.i. Ian van Vliet), *Venatio novantiqua o.O.* (Leiden): Elzevier 1645, S. 36–46.

Der auch durch lehrhafte Dichtungen ausgewiesene Carthager Nemesian führt im letzten Viertel des 3. Jhs. n. Chr. mit seinem aus vier Eclogen zusammengestellten Gedichtbuch die bukolische Dichtung in bewußtem Anschluß an Vergil, aber auch an den seinerseits Vergil verpflichteten neronischen Bukoliker Titus Calpurnius Siculus zu einer neo-klassizistischen Renaissance. Nemesian erweist seine brillante Virtuosität in der Kunst der nach- und umformenden Variation und Integration seiner Musters Autoren, wobei er seine schöpferische Eigenständigkeit durchaus wahrte. Durch ihn wird die Gattungstradition um neue Ansätze bereichert und anspruchsvoll weiterentwickelt.

Lit.: W. SCHETTER, Nemesians Bucolica und die Anfänge der spätlateinischen Dichtung, in: Studien zur Spätantike, hrsg. v. Chr. Gnilka – W. Schetter (Antiquitas R.1, Bd. 23), Bonn 1975, S.1–43.

54 AURELIUS PRUDENTIUS CLEMENS

Psychomachiae, id est de compugnantia animi, liber in: Psychomachia. Cathemerinon. Peristephanon. Apotheosis. Hamartigenia. Contra Symmachum ... libri duo. Enchiridion Novi & Veteris testamenti
Basel: A. Cratander (d.i. A. Hartmann) 1527, S.1–38.

Prudentius (348 – nach 404 n. Chr.), der bedeutendste christliche Dichter des lateinischen Altertums, stellt in seiner allegorischen Dichtung «Psychomachia» die siegreichen Kämpfe der als hehre Frauengestalten charakterisierten Tugenden gegen die Scharen der entgegengesetzten Laster dar, die als böse dämonische Wesen auftreten: Ein sinnfälliges Spiegelbild des sich in der leiblichen Person des einzelnen Menschen zutragenden Kampfes der Seele, aber auch des großen Kampfes gegen das Böse, der mit dem Sieg der Kirche Christi sein Ende findet. Unter den dichterischen Vorbildern steht Vergil an hervorragender Stelle: Zahllose Wendungen, Motive und Bilder, aber auch die Disposition einzelner Szenen und Reden fordern den Vergleich mit der Aeneis allenthalben heraus. Das aufgegriffene «klassische» Formen- und Gedankengut wird durch Abwandlung, Erneuerung und Vertiefung der neuen christlichen Aussageabsicht dienstbar gemacht.

Lit.: A. MAHONEY, Vergil in the Works of Prudentius (The Catholic University of America. Patristic Studies 39), Diss. Washington 1934; CHR. SCHWEN, Vergil bei Prudentius, Diss. Leipzig 1937; CHR. GNILKA, Interpretation frühchristlicher Literatur. Dargestellt am Beispiel des Prudentius, in: Impulse für die lateinische Lektüre, hrsg. v. H. Krefeld, Frankfurt 1979, S.138–173.

55 EKKEHART I. VON ST. GALLEN

Das Waltharilied. Verdeutsch von J. V. Scheffel, illustriert von Alb. Baur
Stuttgart: J. B. Metzler o. J. (letztes Jahrzehnt des 19. Jhs.).

Mit seiner Umgestaltung des volkssprachigen Waltherliedes in ein Epos klassischer Prägung gelang Ekkehart (die Verfasserzuweisung ist strittig) in der blühenden Kulturstätte St. Gallen um 930 n. Chr. ein genialer, die mittellateinische Epik zu ihrem frühesten Gipfel führender Wurf. Der Stoff der germanischen Heldensage – die Erzählung von den verlobten Königskindern Walther von Aquitanien und Hiltgund von Burgund, die, als Geiseln am Hof des



Abb. 14 [Kat.Nr. 51]

Hunnenkönigs Attila aufgewachsen, unter mannigfachen Gefahren nach Aquitanien zurückkehren – erscheint nun römisch und christlich überformt. Als Muster diente Ekkehart – neben Prudentius, Statius und der Vulgata – in erster Linie die Aeneis, aus der er Wendungen, Versteile und ganz Verse, aber auch Motive, Bilder und Szenen entlehnte, die er nach seinen Zwecken umprägte und organisch in sein Epos einarbeitete.

Lit.: O. ZWIERLEIN, Das Waltharius-Epos und seine lateinischen Vorbilder, Antike und Abendland 16, 1970, S.153–184; K. LANGOSCH, «Waltharius». Die Dichtung und die Forschung (Erträge der Forschung 21), Darmstadt 1973.

56 Le Roman d'Énéas

Énéas. Texte critique publié par Jacques Salverda de Grave (Bibliotheca Normannica IV)
Halle: M. Niemeyer 1891.

Der als anonym geltende altfranzösische Versroman «Énéas», um die Mitte des 12. Jhs. vermutlich am Hofe der Plantagenets entstanden, steht chronologisch in der Mitte der ersten drei «klassischen» Romane der frühhöfischen Erzählkunst («Roman de Thèbes» und «Roman de Troie»). Er stellt eine freie Bearbeitung der Aeneis dar: Die Abfolge einzelner Vorgänge wird zugunsten eines chronologischen Handlungsverlaufes umgestellt, einige Partien und Personen werden ausgespart, andere Episoden breiter ausgebaut oder neu erfunden. Die Teilnahme der Götter am Geschehen ist stark reduziert; das erotische Element tritt im Zusammenhang mit den beiden Liebeshandlungen, die um Dido und – gegenüber Vergil wesentlich erweitert – um Lavinia kreisen, stark in den Vordergrund, wobei der Einfluß Ovids spürbar wird. Der Geist des Geschehens, die Personen, Sitten, Ideale, sind in die ritterlich-feudale Lebensumwelt des mittelalterlichen Autors transponiert.

Lit.: R. ZITZMANN, Die Didohandlung in der frühhöfischen Aeneas-Dichtung, *Euphorion* 46, 1952, S. 261–275; R. PETULLÀ, Il Roman d'Eneas e l'Eneide, *Rendiconti dell'Istituto Lombardo di Scienze e Lettere* 102, 1968, S. 409–431; C. CREMONESI, Aeneasroman, in: *Lexikon des Mittelalters* 1, München, Zürich 1977, Sp. 182–184.

57 HEINRICH VON VELDEKE

Eneide: Die Bilder der Berliner Handschrift. Bearbeitet von A. Boeckler
Leipzig: Harrassowitz 1939.

Die in den 80er Jahren des 12. Jhs. vollendete Verserzählung «Eneide» («Eneit») ist das Hauptwerk Heinrichs von Veldeke, des großen Wegbereiters der mittelhochdeutschen höfischen Dichtung. Das Werk ist mit einiger Freiheit und größerer Detailfreudigkeit dem «Roman d'Énéas» nach-erzählt, dessen Umformung des römischen Nationalepos in einen frühhöfischen Minneroman in den wesentlichen Zügen übernommen und idealisierend weitergetrieben wird. Daneben zeigen sich Spuren des unmittelbaren Rückgriffs auf Vergil.

Die um 1210–1220 in Nordbayern oder Thüringen entstandene Pergamenthandschrift im Besitz der Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz (Cod. germ. fol. 282) ist mit einem Zyklus von 136 Miniaturen illuminiert, die – den Textblättern gegenüberstehend – jeweils paarweise über-

einander angeordnet sind. In den streng komponierten Szenen spiegelt sich die mittelalterliche ritterlich-höfische Lebensumwelt und ihre Kultur. Die Bildfolge ist das früheste Zeugnis nachantiker Illustrationen zum Stoffkreis der Aeneis.

Lit.: R. ZITZMANN, Die Didohandlung in der frühhöfischen Aeneas-Dichtung, *Euphorion* 46, 1952, S. 269–275; M.-L. DITTRICH, Die «Eneide» Heinrichs von Veldeke, 1: Quellenkritischer Vergleich mit dem Roman d'Eneas und Vergils Aeneis, Wiesbaden 1966; L. WOLF – W. SCHRÖDER, Heinrich von Veldeke, in: *Die deutsche Literatur des Mittelalters. Verfasserlexikon* 3, 1981, Sp. 899–918.

58 Carmina Burana

Faksimile-Ausgabe der Handschrift der Carmina Burana und der Fragmenta Burana (Clm 4660 und 4660a) der Bayerischen Staatsbibliothek in München. Herausgegeben von Bernhard Bischoff
München: Prestel Verlag 1967, Blatt 73^v–77^v.

Die um 1230 geschriebene und nach ihrem letzten Aufbewahrungsort vor der Säkularisation, dem Kloster Benediktbeuern, benannte Anthologie von 318 Liedern und Gedichten bietet den bedeutendsten Fundus weltlicher, überwiegend mittellateinischer Lyrik vor allem des 12. und beginnenden 13. Jhs. Sie enthält, von Vergil inspiriert, zwei von der Beziehung des Aeneas und der Dido erzählende Gedichte sowie eine Dido-Klage; es schließen sich zwei bündige Verserzählungen über den Fall Troias an, deren letztere auch das weitere Schicksal des Aeneas miteinbezieht (CB 98–102). Der Abschluß dieser Gedichtgruppe wird durch eine Doppelminiatur im spätromantischen Stil markiert (Blatt 77^v, Blattformat: 24,3/24,9 x 16,5 cm), die in jeweils drei unmittelbar ineinander übergehenden «Momentaufnahmen» den tragischen Ausgang des Verhältnisses von Aeneas und Dido illustriert; die beiden Hauptgestalten sind bekrönt dargestellt.

Lit.: J. GAJDA, Troja i Eneas w Carmina Burana, *Eos* 53, 1963, S. 373–390 (polnisch mit lateinischem Resümee). [Abb. 15]

59 DANTE ALIGHIERI

Divina Commedia. Codex Altonensis. Herausgegeben von der Schulbehörde der Freien und Hansestadt Hamburg durch Hans Haupt
Berlin: Gebr. Mann Verlag 1965.

Die um 1307–1321 entstandene «Commedia», von späteren Bewunderern mit dem Beiwort «divina» ausgezeichnet, steht am Beginn der italienischen Literatur und ist ihr Hauptwerk



Eti dicitur: nunc ne solus. uelut eloz. alij. neci pu-
 nus. ab'ccus hugo. despectus peteo. excludit lin-
 guo. **V**ter uenit. corpe reus. quam nec tenus. nec infra
 res maximus. ualeat pringuer. me. soli potest solere ual-
 p'ere. **Q**ur h'ens inuicti. nocte raras. fligia. lingua tal-
 lens in pia. mea turbat. gaudia. v e c

Abb. 15 [Kat.Nr. 58]

geblieben. Sie schildert in der Person Dantes (1265–1321) den jenseitigen Heilsweg der Seele von der Sünde zur ewigen Seligkeit in der Anschauung Gottes. Auf seiner Wanderung vom Reich der Verdammten («Inferno», Hölle) durch das Reich der erlösbaren Sünder («Purgatorio», Läuterungsberg) ins Reich der Seligen («Paradiso») wird Dante zunächst von Vergil geleitet, bis Beatrice, die Geliebte seiner Jugend, an der Schwelle des Paradieses die Führung übernimmt.

«Die Conception der Commedia beruht auf einer geistigen Begegnung mit Virgil ... Die Erweckung Virgils durch Dante ist ein Flammenbogen, der von einer großen Seele zu einer anderen überspringt» (Ernst Robert Curtius). Der römische Dichter, dem er in ehrfurchtsvoller Sympathie gegenübertritt, ist für ihn auch in einem tieferen Sinne «alto dottore», «maestro» und «duca». Auf die Dichtung, in die das mittelalterliche christliche Weltbild umfassend eingegangen ist, hat die Aeneis in der konzeptionellen und motivischen Gestaltung und in Formulierungen eingewirkt. Die vorliegende Prachthandschrift auf Pergament entstand mit Unterbrechungen etwa zwischen 1350 und 1420; die Schrift und textliche Eigentümlichkeiten lassen die Provenienz in der Toscana vermuten, der Stil der Miniaturen weist auf Bologna.

Lit.: COMPARETTI, Virgilio [Ausgabe 1937], 1, S. 239–283; ZABUGHIN, Virgilio, 1, S. 3–16; 56–66; J. H. WHITFIELD, Dante and Virgil, Oxford 1949; E. R. CURTIUS, Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter, Bern, 1967, S. 353–383; J. H. WHITFIELD, Virgil into Dante, in: Virgil, ed. by D. R. Dudley, London 1969, S. 94–118; A. RONCONI, Virgilio, in: Enciclopedia Dantesca 5, 1976, S. 1030–1049.

60 FRANCESCO PETRARCA

Ad Publium Virgilium Maronem heroicum poetam et Latinorum principem poetarum
in: Epistolarum Familiarium libri XIV. Variarum lib. I. Sine titulo lib. I. Ad quosdam ex veteribus illustriores li. [!] I. ...
Lyon: S. Crispinus 1601, S. 427 (richtig: 680) – 681.

Unter den 350 «Epistulae familiares» Francesco Petrarca (1304–1374, vgl. Kat.Nr. 5) befinden sich zwei Briefe in Versform, gerichtet an den Dichter Horaz (24, 10) und an Vergil (24, 11; andere Gruppierung in der vorliegenden Ausgabe). Das zweite, um das Jahr 1350 entstandene Gedicht stellt eine im Ton herzlicher Vertrautheit abgefaßte Huldigung dar, die nach einem enthusiastischen Lobestribut den gegenwärtigen Aufenthalt und die Befindlichkeit des Adressaten in Erfahrung zu bringen sucht, von unerfreulichen politischen Verhältnissen in den (zu Vergil in besonderem Bezug

stehenden) Städten Neapel, Mantua und Rom Nachricht gibt und ihn schließlich der fortdauernden Lebendigkeit seiner Dichtungen versichert.

Lit.: G. GASPAROTTO, La lettera del Petrarca a Virgilio (Famil. XXIV 11), Atti del Convegno virgiliano sul bimillenario delle Georgiche. Napoli 1975, Neapel 1977, S. 381–400.

61 GEOFFREY CHAUCER

The Legend of Goode Wimmen

in: The Works. A Facsimile of the William Morris Kelmscott Chaucer with the Original 87 Illustrations by Edward Burne-Jones together with an Introduction by John T. Winterich

Cleveland/Ohio, New York: The World Publishing Company 1958, S. 416–447.

Chaucer (um 1340–1400), der eigentliche Begründer der englischen Dichtung und Schöpfer der englischen Literatursprache, griff in zwei Werken den Aeneis-Stoff auf: Die allegorische Dichtung «The Hous of Fame» (um 1380) schildert eine Traumwanderung, in welcher der schlafende Dichter sich zunächst in den Glastempel der Venus versetzt findet. An den Wänden sind die Geschehnisse des Aeneas abgebildet, die Chaucer Bild für Bild schildert. Diese gedrängte Fassung der Aeneis in annähernd 325 Versen widmet allein dem vierten Buch fast ein Drittel ihres Umfangs, wobei der Klage Didos unter Einfluß von Ovids siebtem Heroidenbrief (Kat.Nr. 51) besonders breiter Raum gegeben wird: Die Dido-Handlung wird in der dem Mittelalter geläufigen Weise als wesentliches Kernstück des Epos verstanden und im Sinne der zeitgenössischen Liebesromane umgedeutet. Die Versnovellen in «The Legende of Good Women» (um 1385) verherrlichen vorbildhafte «klassische» Frauengestalten, die gleichsam als Märtyrerinnen ihr Leben für die Liebe gaben, darunter auch die unselige Dido. An Dante erinnernd, nimmt Chaucer Vergil zum Führer bei seiner Darstellung ihres Schicksals: «Glorye and honour, Virgil Mantoan, I Be to thy name! and I shal, as I can, I Folwe thy lanterne, as thow gost byforn ...» (Vers 924 bis 926). Das Briefgedicht Ovids – er wird sodann genannt – fließt in die Dichtung mit ein.

Die 1896 erschienene Chaucer-Ausgabe des vielseitigen Künstlers William Morris (1834–1896) – er betätigte sich als Maler, Architekt, Kunsthandwerker, Dichter, Übersetzer und Drucker – ist das Hauptwerk der von ihm gegründeten Kelmscott Press, die der umfassenden Erneuerung der Buchkunst im Rückgriff auf die Gestaltungsformen der Inkunabelzeit dienen und ganzheitlich als Kunstwerk konzipierte

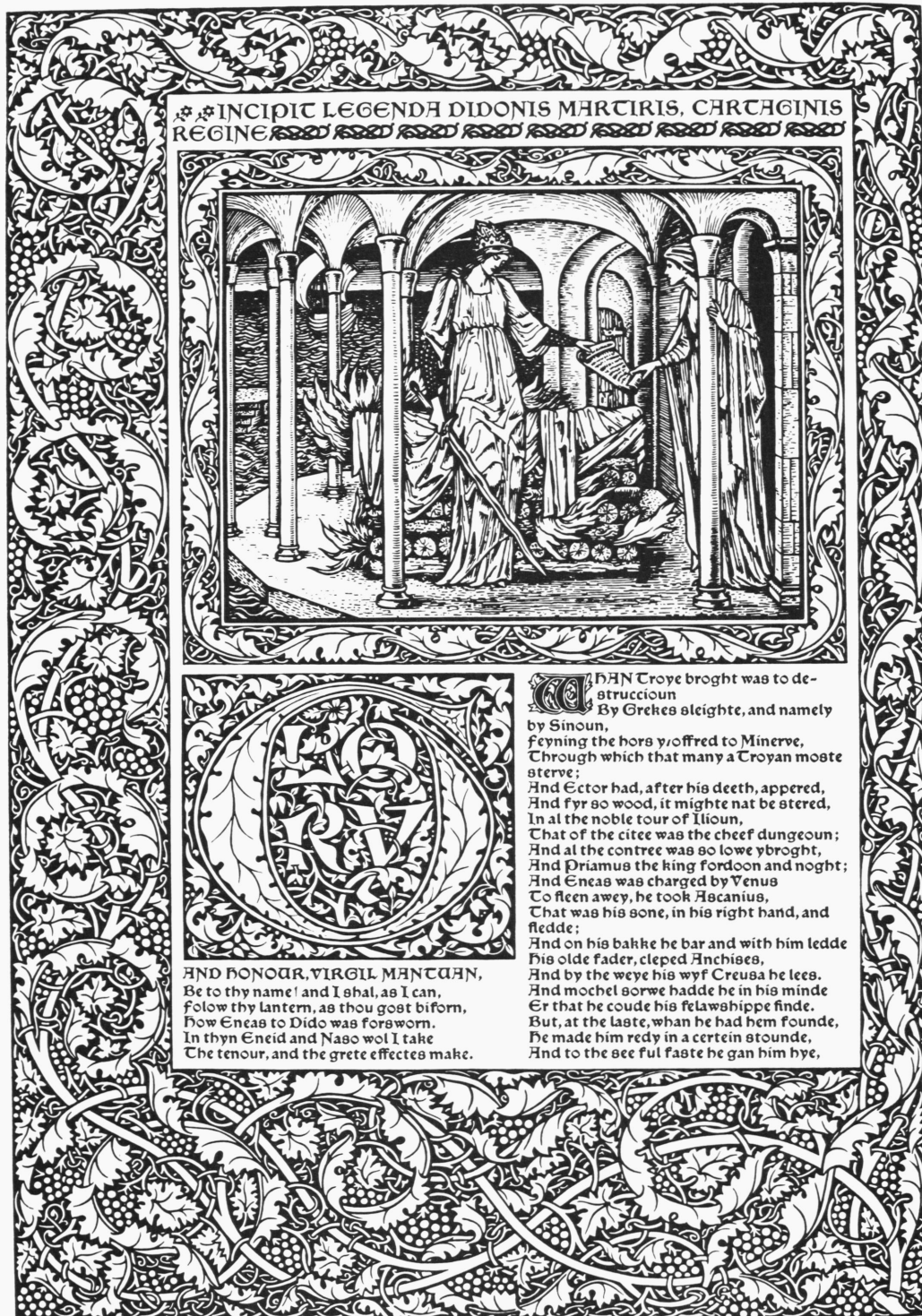


Abb. 16 [Kat.Nr. 61]

Bücher in handwerklicher und ästhetischer Vollkommenheit schaffen sollte. Für die vorliegende Ausgabe entwarf Morris Lettertypen, Initialen und Zierleisten, der ebenfalls der Künstlergruppe der Präraffaeliten zugehörige Edward Burne-Jones (1833–1898, vgl. Kat.Nr. 131) lieferte Vorlagen für die Holzschnittillustrationen.

Lit.: E. F. SHANNON, *Chaucer and the Roman Poets*, Cambridge/Mass. 1929, S. 196–208; DERMUTZ, *Die Didosage*, S. 17–58; L. BREWER HALL, *Chaucer and the Dido-and-Aeneas Story*, *Mediæval Studies* 25, 1963, S. 148–159. – Morris & Company in Cambridge. Catalogue by D. ROBINSON and St. WILDMAN. Exhibition organised by the Fitzwilliam Museum, Cambridge. 1980, Cambridge (u.a.) 1980, S. 96–98 (Nr. 133–141); vgl. S. 91–92. [Abb. 16]

62 JACOPO SANNAZARO

Arcadia di M. Giacomo Sannazaro Nobile Napolitano, con somma diligenza corretta, & nuovamente con la giunta ristampata

Venedig: N. d'Aristotile detto Zoppino 1530.

In der aus Prosastücken und Vers-Eclogen bzw. Kanzonen aufgebauten «*Arcadia*» Sannazaros (um 1456–1530), erstmals 1504 in einer autorisierten Fassung erschienen, schildert Azio Sinzero – Sannazaros Name in der Akademie zu Neapel –, wie er auf traumhaft unbestimmten Wegen nach Arcadien gelangt, dort am geselligen Leben der Hirten (hinter denen sich zeitgenössische Dichter und Humanisten aus Neapel verbergen) teilnimmt und schließlich von einer Nymphe durch unterirdische Grotten wieder heimgeführt wird. Das Werk ist in den Motiven und im lyrischen Stil in erster Linie Vergils *Bucolica* verpflichtet; manches ist den *Georgica* entlehnt. Darüber hinaus fanden Elemente aus anderen Werken der antiken Literatur Eingang. Anders als Vergils Arcadienkonzeption, die in der ländlichen Gegenwart des heimatlichen Bauerntums wurzelt und von der geschichtlichen Wirklichkeit vielfältig durchwoben ist, erscheint Sannazaros «*Arcadien*» als zeit- und ortlose Ideallandschaft, als lyrischer Sonderraum «der unmittelbaren und reinen Gegenwart des Gefühls und der Humanität» (U. Töns), in die Vorstellungen der goldenen Zeit und der naturhaften Liebe Eingang finden. Das Werk, allein im 16. Jh. in einer Fülle von Ausgaben und Kommentaren verbreitet, sollte die gesamte europäische Bukolik nachhaltig beeinflussen.

Lit.: E. PARATORE, *La duplice eredità virgiliana nell'«Arcadia» del Sannazaro*, in: *Arcadia*, *Accademia Letteraria Italiana. Atti e memorie* Ser. 3, 4, 1961, S. 42–66; E. A. SCHMIDT, *Arkadien. Abendland und Antike, Antike und Abendland* 21, 1975, S. 36–57; U. TÖNS, *Sannazaros Arcadia. Wirkung und Wandlungen der vergilischen Ekloge, Antike und Abendland* 23, 1977, S. 143–161.

63 LUDOVICO ARIOSTO

Orlando Furioso. Nuovamente adornato di Figure di Rame da Girolamo Porro ...

Venedig: Fr. de Franceschi Senese e compagni 1584.

In dem romantischen Ritterepos *Ariostos* (1474–1533), in erster Fassung 1515, in der endgültigen Form 1532 erschienen, fließen die Handlungs- und Motivwelten der Karolinger-Epik und des höfischen Romans zusammen. Die Rahmenthematik – der siegreich endende Glaubenskrieg der Christen gegen eine heidnische afro-asiatische Heermacht, die in Frankreich eingefallen ist – wird überformt durch ein Geflecht von (zumeist amourösen) Einzelabenteuern, die die Glaubensstreiter in einer phantastischen Märchen- und Zauberwelt erleben. Der ideale Held Orlando verfällt angesichts der Untreue der launischen Prinzessin Angelica in rasenden Wahnsinn. Ariosto bezog die stofflichen Bausteine seines Werkes in großem Umfang aus der Literatur des Mittelalters, aber auch der Antike, darunter in erster Linie aus Vergil, Ovid und Statius. Das vielfältige Quellenmaterial – von Detailreminiszenzen bis hin zur Verarbeitung ganzer Episoden – ist organisch ein- und umgeschmolzen.

Lit.: A. ROMIZI, *Le fonti latine dell'Orlando Furioso*, Turin (u. a.) 1896, S. 44–95; P. RAJNA, *Le fonti dell'Orlando Furioso. Ricerche e studi*, Florenz² 1900.

64 ANDREA ALCIATI (ALCIATO)

Emblemata cum commentariis Claudii Minois I. C. Francisci Sanctii Brocensis, & Notis Laurentii Pignorii Patavini ... *Opera et vigiliis* Ioannis Thuillii Mariaemontani Tirol. ...

Padua: P. P. Tozzi 1621, S. 828–831.

Mit dem «*Emblematum liber*» (zuerst 1531, später in erweiterten, auch kommentierten Ausgaben sowie in Übersetzungen in die europäischen Nationalsprachen erschienen – gezählt wurden über 150 Editionen) begründete Alciati (1492–1550) die lehrhafte wie auch erbauliche Kunstform der Emblematik, die bis weit ins 18. Jh. hinein die abendländische Kultur- und Geistesgeschichte nachhaltig beeinflussen sollte. Fast unübersehbar ist die Flut weiterer Emblembücher, zu denen Alciatis schmales Bändchen den Anstoß gab. Das vorliegende Emblem («*Emblema CXCIV*») zeigt die typische dreistufige Struktur dieser aus dem Ineinanderwirken von Wort und Bild lebenden Gattung: Der Holzschnitt im Zentrum vermittelt eine auf das Wesentliche beschränkte, sinnfällige Vorstellung von dem gewählten Emblemmotiv (Aeneas trägt seinen Vater aus dem brennen-

den Troia; Ascanius und Creusa sind ausgespart). Das darübersetzte Motto bezeichnet knapp das Demonstrationsziel («*Pietas filiorum in parentes*»): Die Rettung des Vaters wird als Musterbeispiel opferbereiter Sohnesliebe vor Augen geführt); ein lateinisches Epigramm nach einem Gedicht aus der *Anthologia Graeca* (9,163) gibt abschließend eine Erläuterung des Sinnbildes, welche die vorbildhafte Gesinnung des Aeneas deutlich werden läßt. In der vorliegenden Ausgabe schließt sich eine ausführliche Detailkommentierung an.

Lit.: *Emblemata*. Handbuch zur Sinnbildkunst des XVI. und XVII. Jahrhunderts, hrsg. v. A. HENKEL u. A. SCHÖNE, Stuttgart 1967, Sp. 1703 (vgl. über weitere der Aeneis entnommene Motive in Emblembüchern a. a. O. Sp. 1703–1710; Vergil selbst als Emblemobjekt: Sp. 1183–1184; eine Zusammenstellung von Emblemen mit Motiven oder Zitaten aus Vergils Werken in: *Virgilio nell'arte*, S. 84; 95; 253–254); SCHLEINER, *Aeneas' Flight*, S. 110.

65 HEINRICH KNAUST

Dido, tragoedia de fuga et hospitio Aeneae Troiani apud Didonem reginam Carthaginis ...
Frankfurt a. M.: Chr. Egenolph Erben 1566.

Dieses erste von einem Deutschen verfaßte Dido-Drama, eines der frühesten von einem Deutschen in lateinischer Sprache geschriebene Drama über einen antiken Stoff überhaupt, schließt sich verhältnismäßig eng an das zweite, erste und vierte Buch der Aeneis an: Knaust (um 1521 – nach 1577) bezieht den Untergang Troias, Aeneas' Ankunft und gastliche Aufnahme in Carthago sowie die Liebesepisode mit ein. Das nicht sehr dramatisch wirkende, an langen Monologen reiche Stück, in dem als Versmaß in der Regel nur der Senar Verwendung findet, ist zur bequemeren Dialogisierung um mehrere Personen erweitert. Den pädagogischen Zwecken dieses Schuldramas dient eine moralisierende Tendenz: Die jammervolle Liebesgeschichte soll zu einem tugendhaften, die Begierde zügelnden Leben anhalten.

Lit.: H. MICHEL, *Heinrich Knaust. Ein Beitrag zur Geschichte des geistigen Lebens in Deutschland um die Mitte des sechzehnten Jahrhunderts*, Berlin 1903, S. 224–230; SEMRAU, *Dido*, S. 28–31; J. BONIN, *Dido ...*, in: *Kindlers Literatur Lexikon* 3, 1971, 2675–2676.

66 LUÍS VAZ DE CAMÕES

Os Lusíadas
Lissabon: P. Crasbeeck 1626.

Handlungsfaden der 1572 erschienenen «Lusiaden», des bedeutendsten Werkes der portugiesischen Dichtung, ist die

Entdeckung des Seeweges nach Indien durch Vasco da Gama. In eingestreuten, als Rückschau sowie als visionäre Vorausblicke gestalteten Episoden werden die nationalen Großtaten der «Nachkommen des Lusius» (des mythischen Ahnherren der Portugiesen) von den Anfängen ihrer Geschichte bis in die eigene Gegenwart des Humanisten Camões (1524/1525–1580) hinein mit einbezogen. Mythos und Historie, antiker Götterapparat und christliche Grundtendenz sind nach der in der Renaissance geläufigen Manier nahtlos verquickt. Die Orientierung an der Aeneis verrät sich fortwährend: in motivischen und formalen Elementen, im epischen Stil und im Sprachduktus.

Lit.: HEISS, *Virgils Fortleben*, S. 309–312; BOWRA, *From Virgil to Milton*, S. 86–138.

67 ÉTIENNE JODELLE

Didon se sacrifiant
in: *Les Oeuvres et meslanges poetiques d'Estienne Iodelle, sieur du Lymodin. Reueuës & augmentees ...*
Paris: R. Le Fizelier 1583, Blatt 234^v–271^v.

Jodelle (1532–1573) – Angehöriger der humanistischen Dichtergruppe der sog. Pléiade, die um die Mitte des 16. Jhs. die französische Dichtung nach dem Vorbild der großen Dichter der Antike in streng klassizistischem Sinne zu erneuern suchte – verfaßte die ersten französischen Renaissancedramen. Seine erst postum 1574 im Druck erschienene Dido-Tragödie in Alexandrinern, die als eine der besten zeitgenössischen Bühnendichtungen gilt, dramatisiert, wie bereits der Titel ausweist, einen sehr eng umgrenzten Handlungsausschnitt: Der Armut an Handlungselementen (Abfahrt des Aeneas und Didos Freitod) und an dramatischer Spannung stehen die breit ausgeführten Reflexionen, die Monologe und Gespräche der zahlreicheren Personen gegenüber.

Lit.: K. MEIER, *Über die Dido-Tragödien des Jodelle, Hardy und Scudéry*, Diss. Leipzig 1891 (= Zwickau 1891); LEUBE, *Fortuna in Karthago*, S. 87–100; 109–111.

68 JOHANNES LUCIENBERGER (LÜTZELBERGER)

Inclyta Aeneis: P. Virgilio Maronis, poetarum optimi, in regiam tragicocomoediam, servatis ubique heroicis versibus ... concinnè redacta ... Iam ... primum in lucem edita; A Ioanne Lucienbergio
Frankfurt a. M.: o. Dr. 1576.

Der zeitweilig im Frankfurter Verlagswesen tätige Jurist Lucienberger (gest. 1588) bietet eine geraffte, hexametrisch dialogisierte Fassung der gesamten Aeneis in zehn Akten, die weitgehend auf den Wortlaut des Epos zurückgreift. Die pseudo-dramatische Bearbeitung verfolgt das auf Heranwachsende gerichtete didaktische Ziel, die umfassende und exemplarische Darstellung der Wechselfälle des menschlichen Lebens in der Aeneis zu plastischer und einprägsamer Anschauung zu bringen. Das Werk ist einigen jungen Sprösslingen kaiserlichen und fürstlichen Geblütes namentlich gewidmet, denen die Beherzigung der von Vergil vermittelten Lebenseinsichten nachdrücklich anempfohlen wird.

Die Seiten dieses Werks sind durchgängig mit ornamentalen Randleisten eingefasst. Die in den Text eingestreuten Holzschnitt-Illustrationen fanden auch als Titelbilder zu den Aeneisbüchern einer von Christian Egenolph bearbeiteten Frankfurter Vergilausgabe Verwendung (Kat.Nr. 13).

Lit.: O. DELEPIERRE, *Tableau de la littérature du centon, chez les anciens et chez les modernes*, I, London 1874, S. 235–245. – Zur Person: J. BENZING, *Die deutschen Verleger des 16. und 17. Jahrhunderts*, Archiv für Geschichte des Buchwesens 18, 1977, Sp. 1077–1322, hier Sp. 1207. – Die Bilder begegnen mit geringfügigen Abweichungen als Nachstiche in: *Opera P. Vergilii Maronis ... quae extant omnia*, Köln: P. Horst 1582.

69 NICODEMUS FRISCHLIN

Venus. Tragoedia nova, ex libro primo Aeneidos Virg[ilii] auctore

Straßburg: B. Jobin 1585.

In den als Tragödien ausgewiesenen Stücken «Dido» (1581) und «Venus» (1584) setzt der Dichterhumanist Frischlin (1547–1590) in möglichst engem Anschluß an Vergils Wortlaut und unter Reduzierung der Personen das vierte bzw. das erste Buch der Aeneis in die dem Drama zukommenden klassischen Versmaße um; einzelne Partien sind einem Chor zugewiesen. Die Dialogisierungen sind aus Frischlins Lehrtätigkeit als Professor in Tübingen erwachsen: sie waren gedacht als musterhafte Lernmittel für den Gebrauch in Deklamationsübungen, die der rhetorischen Schulung dienen sollten. Interpretierende Prosaparaphrasen, die Frischlin von den *Bucolica*, den *Georgica* und der Aeneis in stilistischer Orientierung an anderen lateinischen Autoren publizierte, hatten – wie auch seine sonstigen Paraphrasen, die einzelne Texte in eine andere Form und auf eine andere sprachliche Ebene umsetzten – das Ziel, die Studenten zu eigener «Imitatio» klassischer Vorbilder anzuleiten.

Lit.: D. FR. STRAUSS, *Leben und Schriften des Dichters und Philologen Nicodemus Frischlin*, Frankfurt 1856, bes. S. 31–39; 100–102; SEMRAU, *Dido*, S. 31–33; A. ELSCHENBROICH, *Imitatio und Disputatio in Nicodemus Frischlins Religionskomödie «Phasma»*. Späthumanistisches Drama und akademische Unterrichtsmethode in Tübingen am Ausgang des 16. Jhs., in: *Stadt, Schule, Universität, Buchwesen und die deutsche Literatur im 17. Jahrhundert*, hrsg. v. A. Schöne, München 1976, S. 335–370, hier S. 337–341.

70 CHRISTOPHER MARLOWE

The Tragedie of Dido Queene of Carthago: Played by the Children of her Maiesties Chappell. Written by Christopher Marlowe, and Thomas Nash [1594] (The Tudor Facsimile Texts)

New York: AMS-Press 1970.

Die für eine Kindertruppe geschriebene Dido-Tragödie Christopher Marlowes (1564–1593), nach verbreiteter Ansicht das Erstlingswerk dieses neben Shakespeare bedeutendsten elisabethanischen Dramatikers, folgt in den Hauptzügen der Handlung dem ersten, zweiten und vierten Buch der Aeneis. In manchen Teilen schließt sich Marlowe recht eng der Vorlage an, stellenweise bis in die Formulierung hinein; daneben gestaltet er in großem Umfang einzelne Handlungslinien und Szenen freizügig um oder erfindet sie neu, wobei er zum Teil punktuelle Anregungen Vergils selbständig entwickelt. Der Libyerkönig Iarbas – seinerseits von Didos Schwester Anna geliebt – erhält als (erfolgloser) Konkurrent des Aeneas um Didos Gunst eine gewichtige Rolle. Der postume Erstdruck von 1594 benennt auf dem Titelblatt den Schriftsteller Thomas Nash (1567–1601) als Mitautor, dessen Beitrag aber vermutlich kaum entscheidend für die textliche Gestaltung war und sich möglicherweise auf redaktionelle Arbeiten beschränkte.

Lit.: DERMUTZ, *Die Didosage*, S. 136–160; D. CAMERON ALLEN, *Marlowe's Dido and the Tradition*, in: *Essays on Shakespeare and Elizabethan Drama*. In Honour of H. Craig, ed. by R. Hosley, London 1963 (= Columbia/Mo. 1970), S. 55–68; ROBERTS-BAYTOP, *Dido*, S. 98–103.

71 MARTIN OPITZ

Schäfferey von der Nimfen Hercinie

Breslau: D. Müller (Druck: Brieg, A. Gründer) 1630.

Opitz (1597–1639), maßgeblicher deutscher Dichter und Poetiker des Barock, suchte den Anschluß der bisher provinziellen deutschen Dichtung an die westeuropäische Bil-

dungsliteratur. Die «Schäfferey», mit der er der deutschen Sprache eine neue Dichtungsgattung erschloß, geht in der Grundkonzeption von Sannazaros «Arcadia» (Kat.Nr. 62) aus, deren Motiv der Grottenwanderung er zum zentralen Handlungskern verselbständigt: Opitz und drei gelehrte Freunde ergehen sich, über Vernunft und Liebe plaudernd, in Hirtenracht im Riesengebirge. An der Boberquelle treffen sie auf eine Nymphe, die sie durch die Wunder unterirdischer Höhlengänge und Grotten geleitet. In die prosaische Schilderung sind Versreihen – so etwa einige Hirtenlieder – eingestreut. In großem Umfang werden Erzählungseinheiten und Handlungselemente, Motive und mehr oder weniger weitläufige Formulierungen aus anderen Schäferdichtungen der Renaissance (zumal denen Sidneys und d'Urfés) sowie aus zahlreichen Werken der antiken Literatur (darunter besonders aus Vergil, der über die neuzeitlichen Vorbilder überdies indirekt einfließt) entlehnt und kunstvoll in einem eigenständigen Gebilde arrangiert.

Lit.: A. HUEBNER, Das erste deutsche Schäferidyll und seine Quellen, Diss. Königsberg 1910 («Quellentafel»: S. 106–107).

72 JOSEPH COERBER

Christlich-Schwedischer Virgilius, Oder Deß Röm. Reichs Standt und Beschaffenheit in unterschiedlichen versibus deß Heydnischen Poeten Virgiliü beschrieben ... erstlichen in Latein von I.C.P.Ev. Anjetzo aber ... in das Teutsche ... transferrirt und versetzt ... Durch I.G.S.R.B. o.O. (Nürnberg): o.Dr. 1632.

Der aus Franken stammende Lehrer und evangelische Geistliche Coerber (1595–1633) dedizierte Gustav Adolf von Schweden kurz vor dessen Tod eine lateinische, alsbald auch in einer ungelungenen deutschen Übersetzung erschienene Folge von Einzelgedichten, die als Centonen (vgl. Kat.Nr. 73) aus Bausteinen Vergils zusammengesetzt sind. Die teilweise nur wenige Verse umfassenden Stücke spiegeln die gegenwärtige Lage und die Zukunftsperspektiven in Deutschland nach 13 Kriegsjahren; sie geben sich als direkte Reden unterschiedlicher Personen und Gruppen – darunter Bauern, Soldaten und Bürgerschaften, die Geistlichen beider Konfessionen, die Reichsstände, Gustav Adolf selbst, der als die zentrale Gestalt in Erscheinung tritt, und sogar Gott, der diesen seines Beistandes versichert.

Lit. zur Person: Erdmann Neumeister, De poetis Germanicis, hrsg. v. FR. HEIDUK in Zusammenarbeit mit G. MERWALD, Bern, München 1978, S. 313. [Abb. 17]

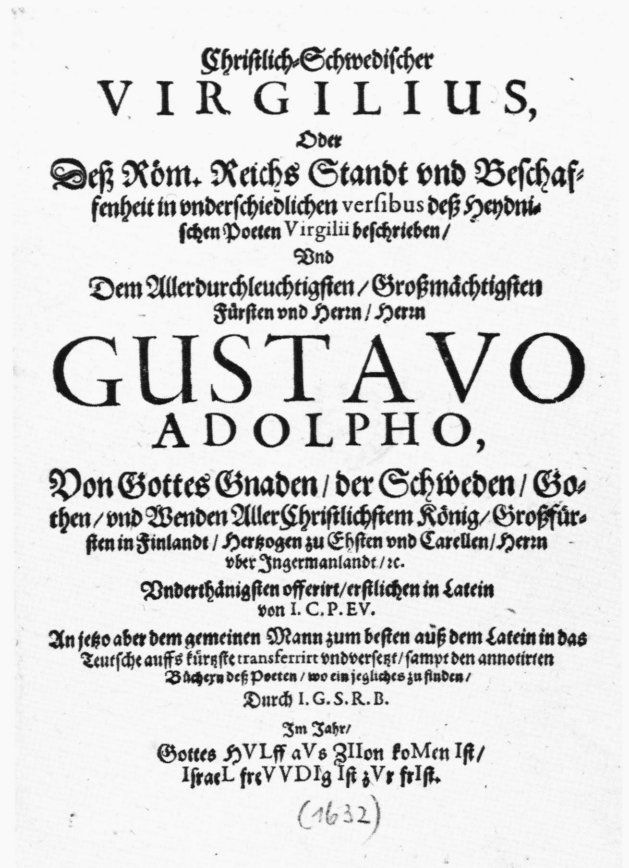


Abb. 17 [Kat.Nr. 72]

73 ALEXANDER ROSS

Virgiliü evangelisantis Christiados libri XII. In quibus omnia quae de Domino nostro Jesu Christo in utroque Testamento, vel dicta, vel praedicta sunt, altisona Divina Maronis tuba suavissime decantantur. Inflante Alexandro Rosaeo Rotterdam: A. Leers 1653.

Das Verfahren, aus wörtlich entlehnten Versen oder Versteilen eines vorbildlichen Dichters ein inhaltlich neues Gedicht – einen «Cento» – zu gestalten, wurde in der Antike besonders an Homer und Vergil geübt. Zu den bekannteren der auf der Aeneis basierenden Beispiele gehören der zwischen 360 und 375 n. Chr. entstandene frivole «Cento nuptialis» des Ausonius und der um 360 n. Chr. verfaßte heilsgeschichtliche Cento der Proba, der in 694 Hexametern ausgewählte Bibelszenen von der Genesis bis zu Christi

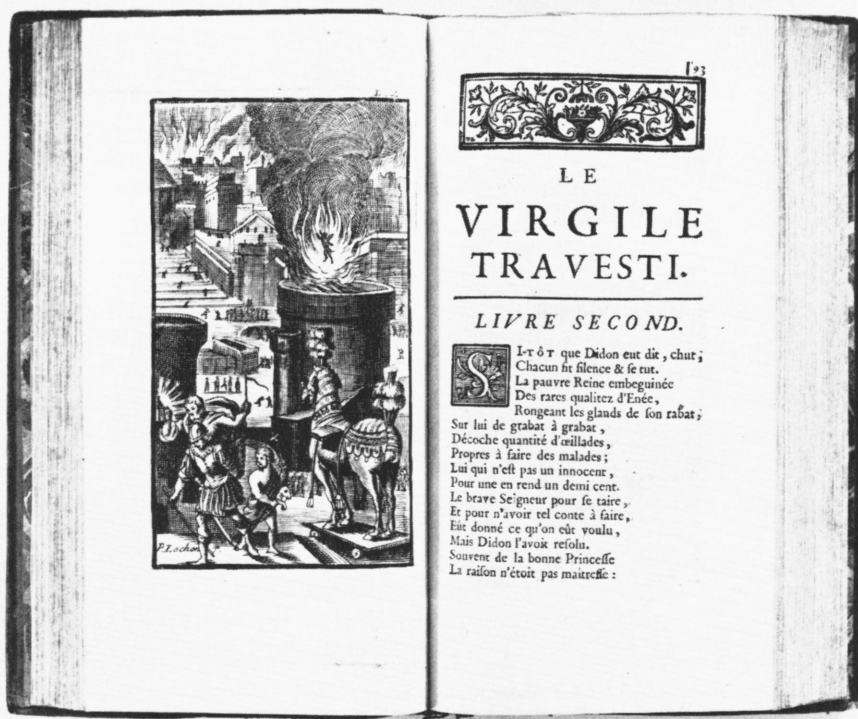


Abb. 18 [Kat.Nr. 74]

Himmelfahrt in eine epische Erzählfolge bringt und mit ernsthaftem literarischem Anspruch der religiösen Erbauung dienen will. (In Versen Homers beschrieb um 450 n. Chr. Eudokia, die Gattin des Kaisers Theodosius II., das Leben des Heilands.) Die Tradition christlicher Vergil-Centonen war bis in das 17. Jh. hinein lebendig: Étienne de Pleurre (1585–1635) etwa veröffentlichte 1618 in Paris eine «Aeneis sacra» über das irdische Wirken Christi und die ersten Märtyrer.

Umfangreichste Schöpfung ist mit annähernd 440 Seiten das 1638 publizierte und noch bis 1733 mehrfach aufgelegte Epos des schottischen Geistlichen Alexander Ross (1590/1591–1654). Einen stofflichen Rahmen von Kains Brudermord bis zur Himmelfahrt des Heilands umspannend, zeichnet diese Dichtung in 13 Büchern das Werden der «Ecclesia Christi» nach, die unter dem Namen «Solyma» (d. i. Jerusalem) in Erscheinung tritt. Bestand und Entwicklung Solymas sind fortdauernden Angriffen durch Satan, den «Rex Pluto», ausgesetzt, der sein Reich «Babylon» zum Siege

zu bringen trachtet; Christus selbst sichert schließlich Solyma den Triumph. Der Autor sieht durch seinen heilsgeschichtlichen Cento Vergil «von einem Römer zu einem Christen und von einem Fremdling zu einem Proselyten gewandelt» («In hoc Opere ... Virgilium ex Romano Christianum, & ex Advena feci Proselytam»).

Lit.: O. DELEPIERRE, *Tableau de la littérature du centon, chez les anciens et chez les modernes*, London 1874–1875 (zu Alexander Ross: Bd. 2, S. 59–97); R. HERZOG, *Die Bibelepik der lateinischen Spätantike. Formgeschichte einer erbaulichen Gattung*, I (Theorie und Geschichte der Literatur und der schönen Künste 37), München 1975 (zu Alexander Ross: S. 17–19; vgl. S. 6). «Centoni virgiliani» sind erfaßt bei MAMBELLI, *Gli annali delle edizioni virgiliane*, S. 335–345.

74 PAUL SCARRON

Le Virgile travesti en vers burlesques. Tome premier
Paris: M. et Chr. David 1734.

Die burleske Umarbeitung der Aeneis durch Scarron (1610–1660), zwischen 1648 und 1653 sukzessive in neun

Büchern unvollendet erschienen, folgt der Vorlage bis in die Einzelheiten, transponiert aber den erhabenen Stoff aus seiner idealen Sphäre auf die bürgerlich-banale Ebene des Alltagsgeschehens. Aus Aeneas wird eine Jammergestalt von mangelnder Entschlossenheit, ein Held in Vorsätzen und Worten, nicht aber in den Taten; an die Stelle der hohen Stillage des römischen Epos tritt eine saloppe Bonhomie des Tons. Komische Effekte werden auch erzielt durch anachronistischen Bezug auf gegenwärtige Zeitverhältnisse, durch groteske Übertreibungen und drastische Situationskomik. Das überaus erfolgreiche Werk fand zahlreiche Fortsetzungen und diente einer sogleich einsetzenden Flut weiterer Aeneis-Travestien besonders in Frankreich als musterhaftes Beispiel.

Lit.: H. P. JUNKER, Paul Scarron's «Virgile travesti», Oppeln 1883; GÖRSCHEN, Die Vergiltravestien in Frankreich. – Eine (unvollständige) Liste von «Travestimenti, imitazioni, parodie dell'Eneide» in den europäischen Literaturen (einsetzend mit G. B. Lalli, L'Eneide travestita in ottava rima, Rom 1633) bei: MAMBELLI, Gli annali delle edizioni virgiliane, S. 325–334. Vgl. auch Kat.Nr. 79, 80, 92, 124 und 130.

[Abb. 18]

75 ALEXANDER POPE

Messiah. A Sacred Eclogue, in Imitation of Virgil's Pollio in: The Poetical Works of Alexander Pope with his last corrections, additions, and improvements. From the Text of Dr. Warburton. Vol. I

London: C. Cooke 1795, S. 39–43.

Pope (1688–1744), der bedeutendste englische Dichter seiner Zeit, trat 1709 mit vier gemäß klassizistischen Kunstregeln gestalteten «Pastorals» – Hirtengedichten nach dem Vorbild von Vergils Eclogen – an die Öffentlichkeit. Drei Jahre später erschien die religiöse Ecloge «Messiah». Sie ist angeregt von der Beobachtung gedanklicher und motivischer Entsprechungen zwischen der vierten Ecloge, in der Vergil – wie Pope nach gängiger Anschauung voraussetzt – einen auf den Heiland vorausweisenden Sibyllenspruch poetisch ausformt, und den messianischen Verheißungen des Jesaja: In Anlehnung an Vergils Gedicht gestaltet Pope die Weissagungen des alttestamentlichen Propheten über die anbrechende Heilszeit dichterisch um. Sein Ziel ist es, im Vergleich zu erweisen, «how far the images and descriptions of the Prophet are superior to those of the Poet».

Lit.: R. BORGMEIER, The Dying Shepherd. Die Tradition der englischen Ekloge von Pope bis Wordsworth, Tübingen 1976, bes. S. 266–270.

76 VOLTAIRE (d.i. FRANÇOIS-MARIE AROUET)

La Henriade, en dix chants ... (Collection Complete des Oeuvres de Mr. de Voltaire. Tome premier)

Genf: o. Verl. (Cramer) 1768.

Das 1723 unter dem Titel «La Ligue ou Henri le Grand» und in einer Neufassung von 1728 unter der heutigen Benennung erschienene Epos Voltaires (1694–1778) feiert die Taten des ersten Bourbonen-Königs Henri IV. während der Religionskämpfe in Frankreich – von den Anfängen des Bürgerkrieges, Henris Kämpfen gegen die katholische Liga und seiner Konversion bis hin zum siegreichen Einzug in Paris 1594. Allegorische Gestalten wie Zwietracht, Politik, Fanatismus und Wahrheit greifen in die Auseinandersetzungen mit ein. Die Gestalt des Königs ist im Sinne der Aufklärung als idealisiertes Muster eines weisen, gerechten, friedliebenden und toleranten Herrschers gezeichnet. Voltaires erklärtes Ziel ist es, mit diesem Werk das klassische Epos zu erneuern: Die Aeneis ist in den großen Linien der Komposition, in Szenenkomplexen und Einzelmotiven, aber auch in einzelnen Formulierungen als das maßgebliche Vorbild durchweg spürbar. Das überaus erfolgreiche Epos sollte Voltaires weltweiten Dichterruhm begründen.

Lit.: Voltaire, La Henriade, édition critique par O. R. TAYLOR (Les œuvres complètes de Voltaire 2), Genf 1970, S. 17–253 («Introduction»).

77 JAMES THOMSON

The Seasons

London: J. Rivington and Sons (u.a.) 1787.

Der in erster Fassung 1726–1730 entstandenen Jahreszeitendichtung James Thomsons (1700–1748) war außergewöhnlicher und langanhaltender Erfolg beschieden (der Text von Joseph Haydns Oratorium «Die Jahreszeiten» basiert auf diesem Werk). Detailgenaue Naturbeobachtungen und Landschaftsschilderungen sind mit metaphysisch-kosmologischen Spekulationen und moralphilosophischen und religiösen Betrachtungen verknüpft. Die Georgica sind als das beherrschende, einfühlsam verarbeitete Vorbild durchgängig spürbar: Einzelne Verse und längere thematische Einheiten sind in unterschiedlicher Nähe zur Vorlage nachgestaltet; andere Passagen tragen erkennbar vergilisches Kolorit.

Lit.: NITCHIE, Vergil, S. 181–193; CHALKER, The English Georgic, S. 90–141.

78 JOHANN ELIAS SCHLEGEL

Dido, ein Trauerspiel

in: Die Deutsche Schaubühne, nach den Regeln und Mustern der Alten, Fünfter Theil ... Ans Licht gestellt von Joh. Christoph Gottscheden. Zweyte verbesserte Auflage
Leipzig: B. Chr. Breitkopf 1749, S. 191–244.

In seiner 1744 erschienenen Dido-Tragödie beachtete Schlegel (1719–1749) die Symmetrie der Aktgestaltung und der Personengruppierung sowie die Einheit von Ort, Zeit und Handlung, wie es der Literaturreformer Gottsched (1700–1766) mit Verweis auf die formstrenge klassizistische Tragödie Frankreichs gefordert hatte. Sein Vorbild, die «Didon» des Marquis Le Franc de Pompignan von 1734, ihrerseits von Pietro Metastasio «Didone abbandonata» (Kat.Nr. 91) beeinflusst, gab die Einbeziehung des Hiarbas, des vergeblich um Dido werbenden Libyerkönigs, in einem integrierten Handlungsstrang vor. Dido tötet sich aus unglücklicher Liebe wie auch aus patriotischer Pflicht, um so die Bedrohung ihrer Stadt durch das Heer des Hiarbas abzuwenden; daß Aeneas diesen zwischenzeitlich besiegt hat, erfährt sie nicht mehr.

Lit.: SEMRAU, Dido, S. 47–56; W. GEISSLER, Der Beitrag Johann Elias Schlegels zur Theorie und Praxis des Dramas in der deutschen Aufklärung, Diss. Jena 1968, S. 26–77; G.-M. SCHULZ, Die Überwindung der Barbarei. Johann Elias Schlegels Trauerspiele (Untersuchungen zur deutschen Literaturgeschichte 27), Tübingen 1980, S. 54–61.

79 ALOYS BLUMAUER

Virgils Aeneis, travestirt

in: Gesammelte Schriften. Gesamt-Ausgabe mit ... neun humoristischen Illustrationen von Th. Hosemann
Stuttgart: Rieger 1877, S. 3–256.

Mit seinem unvollendeten Werk «Abentheuer des frommen Helden Aeneas, oder Virgils Aeneis travestirt», entstanden zwischen 1782 und 1788 und keineswegs kongenial zu Ende geführt von Karl Wilhelm Schaber, schuf Blumauer (1755–1798) die «klassische» deutsche Travestie des Epos (vgl. Kat.Nr. 74). Ihren Erfolg dokumentieren zahlreiche Ausgaben bis zur Gegenwart; noch im 18. Jh. entstanden eine russische und eine ungarische Bearbeitung, denen im frühen 19. Jh. eine schwedische Version folgte. Ganz im Sinne der säkularisierenden Tendenzen der Josephinischen Aufklärung reichert Blumauer, ehemaliger Jesuit, seine ironische, Anachronistische einblendende Beleuchtung der Heldentaten des Aeneas mit einer bissigen Satire auf die Katholische Kirche, das Papsttum und die geistlichen Orden an.

Die Holzstiche im vorliegenden Band schuf der als Buchillustrator zu seiner Zeit renommierte Theodor Hosemann (1807–1875) für die Ausgabe von 1861.

Lit.: P. VON HOFMANN-WELLENHOF, Alois Blumauer. Literarhistorische Skizze aus dem Zeitalter der Aufklärung, Wien 1885, S. 49–71; 84–91.

80 WOLFGANG ANSELM VON EDLING (?)

Blumauer bey den Göttern im Olympus über die Travestirung der Aeneis angeklagt; oder Tagsatzung im Olympus, Virgilius Maro contra Blumauer, in puncto labefactae Aeneidis. Herausgegeben von einem P***. Zweyte Auflage
Grätz, Leipzig: Fr. Ferstl 1796.

Blumauers Travestie provozierte eine 1792 anonym erschienene humorige «Gegenschrift», die möglicherweise der Feder eines Freundes, des Geistlichen Wolfgang Anselm von Edling (1741–1794), entstammt: Vergil, «im himmlischen Elysium» von dem ihm zugetragenen Blumauerschen Elaborat zutiefst erschüttert, strengt vor dem höchsten Götterrat einen Prozeß an. Das Corpus delicti wird bei der entscheidenden Verhandlung verlesen – und findet Iuppiters Beifall, der sogleich auf alle künftigen Erzeugnisse des Dichters «pränumerirt». Der vom Gerichtsboten Mercur zum Olymp verbrachte Blumauer wird absolviert und «fährt in gloria | Nach seinem Wien herunter». Der Schrift ist eine versifizierte Stellungnahme Blumauers angefügt, die dieser Ehrenrettung Dank und Anerkennung zollt.

81 THEODOR KÖRNER

Dido

in: Sämmtliche Werke. Vierter Band (Sammlung der vorzüglichsten deutschen Classiker 86)
Karlsruhe: Bureau der deutschen Classiker 1818 (auf dem Vortitelblatt: 1819), S. 325–327.

Der vor allem durch seine patriotischen Gesänge bekannte, als Freiheitskämpfer jung gefallene Theodor Körner (1791–1813) setzt die Ereignisspanne von der Abfahrt des Aeneas bis zu Didos Tod in eine pathetische Ballade um. Ein in Frage und Antwort gehaltenes Gespräch zwischen einem «Fremdling» und einem Einheimischen am Strand von Carthago eröffnet den szenischen Hintergrund. In den sich anschließenden Bericht ist eine Rede eingebettet, in der Dido vor der bestürzten Volksmenge ihren Freitod rechtfertigt: der Verlust des ungetreuen Geliebten Aeneas und die militärische Bedrohung durch den als Freier abgewiesenen Libyerkönig Iarbas lassen ihr keine andere Wahl.

82 VICTOR HUGO

A Virgile

in: *Les voix intérieures. Les rayons et les ombres*
Paris: Hachette et Cie. 1876, S. 62–64.

Hugo (1802–1885), der profilierteste Dichter und Wortführer der französischen Hochromantik, schulte sich in früher Jugend voll enthusiastischer Bewunderung an Übersetzungen von Ausschnitten aus Vergils Werken. Zunehmend entwickelt er indessen ästhetische Vorbehalte gegen Vergils klassisch geschliffene Ausgewogenheit und nüchterne Regelsehre, auch gegen sein Dichten aus zweiter Hand («Avec toute sa poésie, Virgile n'est que la lune d'Homère»: Vorwort zu «Cromwell», 1827); später kommt eine politische Abneigung hinzu – Vergil erscheint als schmeichelnder Günstling des Kaisertums. Gleichwohl kann sich Hugo dem Bann des Römers nie entziehen, Reminiszenzen fließen ihm unwillkürlich aus der Feder. «A Virgile», zwischen 1835 und 1837 entstanden, läßt Vergil als lebendigen, zutiefst gleichgestimmten Gefährten erscheinen: Der Dichter läßt ihn zu einem nächtlichen Ausflug in ein verschwiegenes Tal, gemeinsam mit der Freundin, ein, um dort den Zauber einer idyllisch verklärten Natur zu erfahren.

Lit.: S. CHABERT, *Virgile et l'œuvre de Victor Hugo. Un exemple d'influence virgilienne*, *Annales de l'Université de Grenoble* 21, 1909, S. 673–737; A. GUIARD, *Virgile et Victor Hugo*, Diss. Paris 1910; Heiss, *Virgils Fortleben*, S. 111–114.

83 PAUL HEYSE

Das Grab Virgil's am Posilip

in: *Gedichte*. Vierte, neu durchgesehene und stark vermehrte Auflage

Berlin: W. Hertz 1889, S. 272–273.

Unter seine 1877 anlässlich einer Italienreise gedichteten «Skizzen aus Neapel» nahm Heyse (1830–1914) – zu Lebzeiten wegen seines außerordentlich fruchtbaren, vielseitigen und technisch virtuos literarischen Schaffens hochgeachtet – eine Huldigung an Vergil auf. Das Sonett würdigt die durch die Jahrhunderte anhaltende Wertschätzung des Römers, dem Heyse freilich, entsprechend der zu seiner Zeit noch gängigen Beurteilung, keineswegs die Vollendung dichterischer Begnadung zuerkennt; der Vorläufer Homer und der Nachfolger Dante sind die «Größeren». Auf den Nachruhm Vergils als Zauberer und als Prophet wird knapp angespielt.

84 ALFRED LORD TENNYSON

To Virgil. Written at the Request of the Mantuans for the Nineteenth Centenary of Virgil's Death

in: *Poems. Selected, with a Biographical Introduction and Notes*, by his grandson Charles Tennyson

London, Glasgow: Collins 1954 (= 1970), S. 564–565.

Tennyson (1809–1892), der bezeichnendste und berühmteste viktorianische Dichter, empfand zu Vergil, von dessen Werk er sich zutiefst, bis in sein eigenes Schaffen hinein, durchdringen ließ, eine instinktive Verbundenheit: Im Geist der Dichtung des Römers, in seiner erhabenen und geschliffenen sprachlichen Formungskraft sah er Qualitäten, die seinen eigenen künstlerischen Zielen entsprachen. «To Virgil», 1881 entstanden, ist eine sehr persönliche Huldigung, die – unter Anspielung auf Formulierungen Vergils und in eindrucksvoller Nachbildung seines «ocean-roll of rhythm» (Vers 16) – sein dichterisches Schaffen und dessen fort-dauernde Wirksamkeit umfassend und einfühlsam würdigt.

Lit.: W.P. MUSTARD, *Classical Echoes in Tennyson* (Columbia University Studies in English 3), New York 1904 (= Folcroft/Pa. 1970), S. 91–105; NITCHIE, *Virgil*, S. 224–234.

85 HERMANN BROCH

Der Tod des Vergil

New York: Pantheon Books Inc. 1945.

Mit seiner 1945 in deutscher und englischer Sprache erschienenen «Romandichtung» «Der Tod des Vergil» etablierte sich Hermann Broch (1886–1951) endgültig als ein führender Autor des modernen Romans. «Das Buch schildert die letzten achtzehn Stunden des sterbenden Vergil... Obwohl in der dritten Person dargestellt, ist es ein innerer Monolog des Dichters. Es ist daher vor allem eine Auseinandersetzung mit seinem eigenen Leben, mit der moralischen Richtigkeit oder Unrichtigkeit dieses Lebens, mit der Berechtigung und Nichtberechtigung der dichterischen Arbeit, der dieses Leben geweiht war» (Hermann Broch). Vergils gedankliches Ringen kulminiert in der Absage an eine lediglich ästhetisch begründete, von den eigentlichen Problemen der Welt ablenkende Kunst; daraus erwächst auch die Forderung, daß insbesondere die Dichtung durch Erkenntnis des Todes beitragen müsse zur Erkenntnis des Lebens. Indirekt wird an Vergil die parallele Kunstproblematik der gegenwärtigen Epoche – die Situation und Aufgabe des Dichters in einer spätzeitlichen Gesellschaft – in historischer Vertiefung exemplifiziert. In großer Zahl sind (deutsche)

Zitate und Reminiszenzen aus Vergils Werken in den Roman eingearbeitet.

Lit.: P.M. LÜTZELER, Nachweis der Vergil-Zitate aus «Der Tod des Vergil», in: Materialien zu Hermann Broch «Der Tod des Vergil», hrsg. v. P.M. Lützel, Frankfurt 1976, S.306–363; SUERBAUM, Vita Vergiliana, S.1262.

86 DAVID McNAUGHTON

Dido – Königin von Karthago. Ein historischer Roman. Aus dem Englischen übertragen von Victoria Wocker Frankfurt a.M. (u.a.): Ullstein 1981.

In dem zuerst 1977 unter dem Titel «Dido: A Love Story» erschienenen Roman schildert der inzwischen hochbetagte

Ascanius (Iulus), nunmehr Herrscher in Alba Longa, auf Bitten der bei ihm erschienenen Anna, Didos Schwester, seine Erinnerungen an seine Kindheit und Jugend, angefangen von der Flucht aus Troia über die abenteuerlichen Irrfahrten bis hin zum Aufenthalt in Carthago. Dort wird der halbwüchsige Junge der heimliche Geliebte Didos, bis sein Vater die Gunst der schönen Königin erringt. Anna berichtet abschließend von Didos Ende. Der Roman orientiert sich in den großen Linien an der Aeneis, geht aber in der Detailgestaltung sowie in der Entwicklung neuer, namentlich erotischer Handlungselemente unabhängig vor – besonders signifikant ist Ascanius' Liebesaffäre; damit wird er den Erwartungen eines breiteren Leserpublikums eher gerecht als den Darstellungsinteressen Vergils.

Abb. 19 [Kat.Nr. 88]

ALTERVM IN VERSVS DVOS,
Hexametros & Heroicos.

DIS.

Daphnis ego in syluis hinc usq; ad sidera notus,
O formose puer nimium ne crede colori:
Formosi pecoris custos formosior ipse.
Alba lignustra cadunt, uaccinia nigra leguntur.

TENOR.

Daphnis ego in syluis hinc usq; ad sidera notus.
O formose puer nimium ne crede colori:
Formosi pecoris custos formosior ipse.
Alba lignustra cadunt, uaccinia nigra leguntur.

ALTVS.

Daphnis ego in syluis hinc usq; ad sidera notus
O formose puer nimium ne crede colori:
Formosi pecoris custos formosior ipse.
Alba lignustra cadunt, uaccinia nigra leguntur.

BASSVS.

Daphnis ego in syluis hinc usq; ad sidera notus
O formose puer, nimium ne crede colori:
Formosi pecoris custos formosior ipse.
Alba lignustra cadunt, uaccinia nigra leguntur.

SEB. FORST.
D 3

87 JULES COMBARIEU

Fragments de l'Énéide en musique d'après un manuscrit inédit. Fac-similés phototypiques précédés d'une introduction

Paris: A. Picard et fils 1898.

Der Codex Laurentianus Ashburnhamensis 23, eine Pergamenthandschrift der Aeneis aus dem 10. Jh. in der Bibliotheca Medicea Laurenziana zu Florenz, enthält musikalische Notationen in Form von Neumen, die im 11. Jh. bei ausgewählten Textpartien über die Zeilen gesetzt wurden (2, 42–50; 274–286; 4, 424–436; 651–658; 12, 945–946, letztere wohl von anderer Hand nachgetragen). Die einstimmigen Vertonungen erstrecken sich, mit Ausnahme der Neumierung im zwölften Buch, auf Ausschnitte direkter Reden, die von einem hohen Maß an Dramatik und Pathos geprägt sind – Stellen, von denen einige bezeichnenderweise auch noch in der frühen Neuzeit durch musikalische Bearbeitungen ausgezeichnet werden sollten. Während Ausdruckswert und rhythmische Bedeutung der Neumenzeichen heute weitgehend erschließbar sind, lassen sich Tonart und Melodie, deren Kenntnis beim mittelalterlichen Sänger vorausgesetzt ist, nicht mehr rekonstruieren.

Lit.: F. LIUZZI, Notazione musicale del sec. XI in un manoscritto dell'Eneide, Studi Medievali N.S. 5, 1932, S. 67–80 (zu den gleichfalls im 11. Jh. über den Aeneisversen 2, 274–287 nachgetragenen Neumen in einer Handschrift des 9. Jhs. in der Stadtbibliothek Bern); H. RUMPHORST, Zur musikalischen Gestaltung der Verse Aeneis 4, 424–436 im Cod. Guelf. 66 Gud. Lat. f. 20^vb, in: SCHNEIDER, Vergil. Handschriften und Drucke der Herzog August Bibliothek, S. 29–34 (Nr. H 4) (zu Neumen wohl aus dem 10. Jh. über den Versen 2, 274–276 und 4, 424–436); Virgilio. Mostra di manoscritti e libri a stampa, S. 19–20 (Nr. 1 und 2) (zu zwei Handschriften des 9./10. bzw. des beginnenden 10. Jhs. in der Biblioteca Nazionale di Napoli mit Neumen zum Aeneistext). Vgl. auch WILLE, Musica Romana, S. 227–228.

88 SEBASTIAN FORSTER

Daphnis ego in sylvis ... O formose puer ...

in: Melodiae Prudentianae et in Virgillum magna ex parte nuper natae

Leipzig: N. Faber (d. i. N. Schmidt) 1533, Blatt D 2^v–D 3^r.

In diese zum Schulgebrauch, wahrscheinlich für die Leipziger Thomasschüler, bestimmte Sammlung vierstimmiger Vertonungen geistlicher Hymnen des Aurelius Prudentius Clemens (vgl. Kat.Nr. 54) sind auch zwei Kompositionen zu Texten Vergils aufgenommen – ein identischer Tonsatz zu Ausschnitten aus zwei Eclogen (5, 43–44 und 2, 17–18) von dem nur durch seine Beiträge in dieser Publikation bekannten Sebastian Forster sowie eine anonyme musikalische Umsetzung der ersten sieben Verse der Aeneis (Blatt C 7^v–D 2^r). Die kleinen Cantus-firmus-Sätze sind Beispiele der von deutschen Humanisten angeregten Vertonungen antiker Dichtungen, die, von formalen philologischen Interessen ausgehend, streng auf die metrische Gliederung der Verse achteten und der Musik selbst nur eine dienende Rolle zukommen ließen.

Den Stimmen, die in Chorbuchform einzeln auf gegenüberliegenden Seiten gruppiert sind, wurden jeweils nur die Textanfänge beigegeben. Noten und Linien sind nicht mit beweglichen Typen, sondern im Blockdruck hergestellt.

Lit.: STRUNK, Vergil in Music, S. 488–489; H. CHR. WOLFF, Nikolaus Faber, in: Die Musik in Geschichte und Gegenwart 3, 1954, Sp. 1692–1693. [Abb. 19]

89 ORLANDO DI LISSO

Dulces exuviae ... Urbem praeclaram statui ...

in: Mellange d'Orlande de Lassus, contenant plusieurs chansons, tant en vers latins qu'en ryme françoise. A quatre, cinq, six, huit, dix, parties. Bassus

Paris: A. le Roy & R. Ballard 1570, Blatt 49^v–50^r.

Der Niederländer Orlando di Lasso (1530 oder 1532 bis 1594), neben Palestrina der berühmteste Komponist des 16. Jhs., erschloß mit seinen Werken alle Formen und Gattungen der zeitgenössischen Vokalmusik. Unter seinen Motetten, die den Hauptanteil seines Oeuvres ausmachen, befindet sich eine Vertonung des Eingangs der ersten Ecloge Vergils («Tityre tu patulae ...»: gedruckt 1560) sowie des vorliegenden Ausschnittes aus Didos Todesmonolog (Aeneis 4, 651–654 und 655–660: wohl bereits Mitte der 50er Jahre entstanden, Erstdruck 1570). Diese Komposition, eine barockhafte Prunkmotette in zwei Teilen zu fünf bzw. sechs Stimmen, spiegelt die Textvorlage in einem expressiven, pathetischen Deklamationsstil; der homophone, gelegentlich polyphon durchsetzte Chorsatz ist akkordisch-liedhaft konzipiert.

Jede Stimme ist separat in einem eigenen Stimmbuch enthalten. Das Notenbild ist mit beweglichen Typen hergestellt,

die einzelne musikalische Zeichen mit den zugehörigen Teilstücken des Liniensystems tragen; an den Nahtstellen zwischen den aneinandergesetzten Typen bleiben feine Zwischenräume sichtbar.

Lit.: OSTHOFF, Vergils Aeneis, S. 93–94; W. BOETTCHER, Orlando di Lasso und seine Zeit. 1532–1594. Repertoire-Untersuchungen zur Musik der Spätrenaissance, Kassel, Basel 1958, S. 230–231; 354–355; 369; 861.

90 HENRY PURCELL

Dido and Aeneas. Monteverdi-Chor Hamburg, Kammerorchester des NDR, Charles Mackerras (Archiv Produktion. Archiv Resonance)
Hamburg: Polydor 1968 (2547032).

Unter den zahlreichen Bühnenwerken Henry Purcells (1659–1695), des bedeutendsten Komponisten der englischen Barockzeit, ist allein «Dido und Aeneas» eine Oper im eigentlichen Wortsinn; sie gilt überdies als ein «Meisterwerk», wieweil das anspruchslose Libretto des heute kaum mehr bekannten Dichters Nahum Tate hinter der hohen Qualität der Vertonung zurückbleibt. Besonders bemerkenswert ist die Einführung einer Zauberin und zweier Hexen in die Handlung, die als böartige Schicksalsmächte danach trachten, Verderben über Dido und Aeneas zu bringen. Die geringen szenischen Anforderungen und die ungewöhnlich knappe Aufführungsdauer von annähernd einer Stunde waren ein Zugeständnis an die begrenzten Inszenierungsmöglichkeiten eines Mädchenpensionates in Chelsea, von dem die Oper in Auftrag gegeben worden war (Uraufführung um 1689).

Die Plattenhülle zeigt einen Ausschnitt aus dem wohl um 1630 entstandenen Gemälde «Aeneas' Abschied von Dido» des Guido Reni (Kat.Nr. 117).

Lit.: J. A. WESTRUP, Purcell, London, New York 1965 (zuerst 1937), S. 114–125; R. ETHERIDGE MOORE, Henry Purcell & the Restoration Theatre, London 1961 (= Westport/Conn. 1976), S. 38–69; L. E. WEINITSCHKE, Dido und Aeneas (Schriftenreihe «Die Oper»), Berlin 1974 (mit Beispielfeft).

91 PIETRO METASTASIO (d.i. PIETRO TRAPASSI)

La Didone abbandonata
in: Opere drammatiche. Sesta Edizione notabilmente accresciuta, e corretta. Volume primo
Venedig: G. Bettinelli 1743.

In dem dreiaktigen Operntext «Die verlassene Dido» von Metastasio (1698–1782) ist das Ende der Didogeschichte zu einem mit pathetischen Effekten durchsetzten, in der Personenkonstellation und in den Handlungselementen mit großer Selbständigkeit verfahrenen Melodrama umgestaltet. Die auf Dido einstürmende widrige Ereignisfolge spitzt sich auf einen tragischen Krisenpunkt zu, in dem sie nur noch den Weg in den Tod offensieht – von Aeneas verlassen, an den überdies ihre Schwester Selene (Anna in der Aeneis) ihr Herz verloren hat, von ihrem (Vergil unbekanntem) Vertrauten Osmida verraten und von dem Maurenkönig Jarba vor die Alternative «Vermählung oder Krieg» gestellt. Das Werk, das am Anfang der ebenso umfänglichen wie erfolgreichen Librettoproduktion des in seiner Zeit überaus renommierten italienischen Dichters steht, erlebte nach der Uraufführung (1724 in Neapel mit der Musik von Domenico Sarri) noch über 50 Vertonungen, darunter Kompositionen auch bedeutenderer Komponisten wie Domenico Scarlatti (1724), Tommaso Albinoni (1725), Nicolò Jommelli (1747) und Luigi Cherubini (1787). Einzelne besonders beliebte Arien fanden separate Vertonungen; Franz Schubert etwa schrieb eine Komposition zu Didos Worten «Ah non lasciarmi ...» (Akt 2, Szene 6).

Lit.: DICKINSON, Music for the Aeneid, S. 132–136; 146–147; M. FUBINI, Didone abbandonata, in: Kindlers Literatur Lexikon 3, 1970, S. 2674–2675.

92 PHILIPP GEORG BADER

Dido, eine parodierte Marionetten Operette in drey Aufzügen. Aufgeführt auf der Hochfürstlichen Marionettenbühne zu Esterházy im Herbst 1778. Die Musik ist von Hrn. JOSEPH HAIDEN, Hochfürstl. Capellmeister eigen hiezu verfertigt
Oedenburg: J. J. Sieß o. J. (1778).

Das blühende kulturelle Leben am Residenzschloß Eszterháza nahe dem Neusiedler See wurde von Fürst Nikolaus Esterházy 1773 durch die Einrichtung eines Marionettentheaters bereichert. Einige der Puppenoperen wurden von Joseph Haydn (1732–1809) vertont; die Partitur der zuerst 1776 aufgeführten «Dido»-Operette ist verschollen. Das anlässlich einer Reprise 1778 wiederaufgelegte Libretto Philipp Georg Baders, des Bibliothekars in Eszterháza, ist in freier Orientierung an Metastasios Dramatisierung (Kat.Nr. 91) gestaltet. Das Trauerspiel wird «in das scherzhafte versetzt», etwa dadurch, daß Bader, wie er selbst darlegt, die edlen Helden seines Stückes «einge Zeit halb

tragisch, und gleich darauf eingemischt niedrig und läppisch, wie den gemeinsten Pöbel» reden läßt. Dazu passen dann auch Kosebenennungen wie «Mauserl», «Pantscherl» und «Schazerl», mit denen Dido und Aeneas sich gegenseitig erfreuen.

Lit.: H. C. ROBBINS LANDON, Haydn's Marionette Operas and the Repertoire of the Marionette Theatre at Esterházy Castle, *The Haydn Yearbook* 1, 1962, S. 111–197, bes. S. 175–178.

93 MUZIO CLEMENTI

Sonate (Didone abbandonata) für das Pianoforte Nr. 16. G-Moll. Neu herausgegeben ... von J. Moscheles. 3. Auflage. (Hallberger's Pracht-Ausgabe der Classiker 74) Stuttgart: E. Hallberger o.J. (etwa Mitte des 19. Jhs.).

Der italienische Pianist und Komponist Clementi (1752?–1832) prägte die klassische Klaviersonate, der sein Hauptschaffen galt, im virtuosen Stil aus. Unter seinen Sonaten ist allein die letzte der unter Opus 50 zusammengefaßten drei Kompositionen durch die Titelgebung als Programmstück ausgewiesen: «Didone abbandonata – scena tragica». Clementi sucht in diesem 1821 entstandenen Werk Didos seelische Verarbeitung des Verlustes ihres Geliebten Aeneas musikalisch-suggestiv nachzugestalten; bereits die Satzbezeichnungen («Largo patetico e sostenuto», «Allegro diliberando e meditando» [im Erstdruck: «Allegro ma con espressione»], «Adagio dolente», «Allegro agitato e con disperazione») beschreiben die wechselhaften Phasen dieser inneren Entwicklung.

Lit.: R. ALLORTO, *Le sonate per pianoforte di Muzio Clementi. Studio critico e catalogo tematico* (Historiae musicae cultores. Biblioteca 12), Florenz 1959, S. 59–62; 136–137.

94 HECTOR BERLIOZ

Die Trojaner
Programmheft zu der Inszenierung der Staatsoper Wien 1976/1977 (Premiere am 17.10.1976) mit Bühnenbildmodellen und Kostümzeichnungen.

In seinen «Mémoires» schildert Berlioz (1803–1869) die tiefe Ergriffenheit, welche die unter Anleitung seines Vaters betriebene Aeneaslektüre bereits in früher Jugend in ihm weckte und aus der sich eine bleibende Begeisterung für Vergil entwickeln sollte. Diese gab schließlich den Anstoß zu seinem «Divo Virgilio» gewidmeten Hauptwerk, der Oper «Les Troyens» (entstanden 1856–1858), deren Libretto er

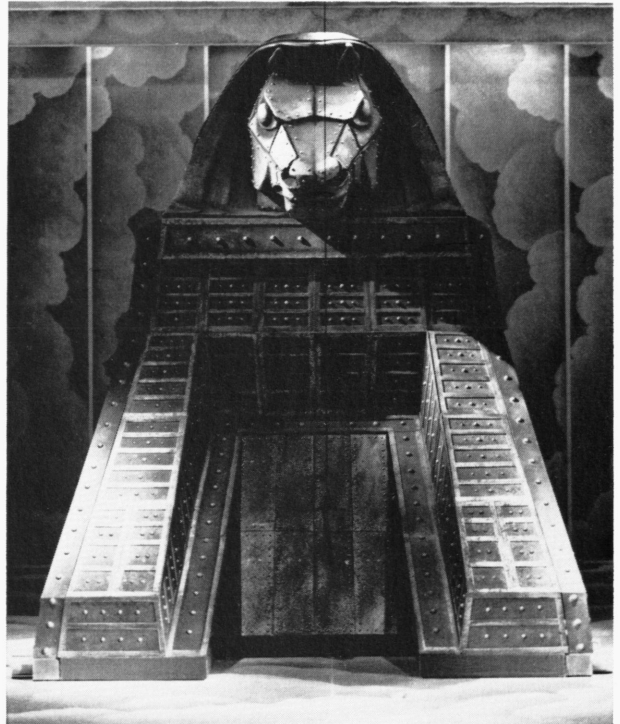


Abb. 20 [Kat.Nr. 94]

nach dem ersten, zweiten und vierten Buch der Aeneis, beeinflusst von Shakespeareschen Darstellungsformen, selbst verfaßte. Eine bedeutsame Änderung gegenüber Vergil ist die Aufwertung der in der Aeneis verhältnismäßig knapp skizzierten Gestalt der Seherin Cassandra zur Protagonistin der ersten beiden, in Troia spielenden Akte. Thema ist das Schicksal der Trojaner, das mit den persönlichen Geschicken Cassandras und sodann Didos (ihr Tod beschließt die Komposition) tragisch verwoben ist; Italien und die Gründung Roms als Ziel der vorbestimmten Sendung des Aeneas sind leitmotivisch stets gegenwärtig. Das ursprünglich als einheitliches Werk in fünf Akten konzipierte Musikdrama zerlegte der Komponist 1863 in zwei selbständige Teile («La Prise de Troie», «Les Troyens à Carthage»), da er eine Inszenierung des monumentalen Gesamtwerks nicht durchsetzen konnte; diese erfolgte erstmals 1890, verteilt über zwei Abende, am Hoftheater in Karlsruhe. Die Gesamtauführungsdauer ent-

spricht annähernd der von Richard Wagners «Tristan und Isolde».

Lit.: DICKINSON, *Music for the Aeneid*, S. 138–145; D. CAIRNS, *Berlioz and Virgil. A Consideration of «Les Troyens» as a Virgilian Opera*, *Proceedings of the Royal Musical Society* 95, 1968/1969, S. 97–110; Hector Berlioz, *Les Troyens*, ed. with a foreword by H. MACDONALD (Edition Eulenburg 925), London (u.a.) o.J. (1974), S. XIV–XIX; W. OLBRICH, *Bergil und Berlioz – Dido und Aeneas in der Oper «Die Trojaner»*, *Anregung* 27, 1981, S. 177–184; *Die Trojaner*, Programmheft der Hamburgischen Staatsoper zur Premiere am 10. Oktober 1982, Redaktion: P. DANNENBERG (u.a.), Hamburg 1982. [Abb. 20]

95 HANS WERNER HENZE

Musen Siziliens. Konzert für Chor, zwei Klaviere, Bläser und Pauken auf Eklogen-Fragmente des Vergil Partiturmanuskript*, 1966.

Die nach dem Anfang der vierten Eclogie betitelte Komposition Henzes (geb. 1926) aus dem Jahr 1966 greift in ihren drei Sätzen («Pastorale», «Adagio», «Silenus») Ausschnitte aus der neunten, zehnten und sechsten Eclogie auf: Der junge Hirte Lycidas sucht vergeblich den bejahrten Moeris dazu zu bewegen, ein früher von ihm gehörtes Lied anzustimmen; im zweiten Satz folgt dann doch ein Lied, das im neuen Kompositionszusammenhang als der Gesang des Moeris erscheint. Das rhythmisch vitale Schlußstück in der Form des «Rondos» schildert die Wirkung des Gesangs des trunkenen Silen, dessen erregende Gewalt die ganze Natur erfaßt. Die Komposition sucht den Text bis in die ihn prägende Stimmung hinein musikalisch nachzugestalten; zugleich wird in ihr für Henze «deutlich die Welt Roms, insbesondere der Castelli Romani ... hörbar ... , um nicht zu sagen: sichtbar».

Lit.: H. W. HENZE, *Musen Siziliens. Konzert für Chor, zwei Klaviere, Bläser und Pauken auf Eklogen-Fragmente des Vergil* (Studienpartitur, Edition Schott 5515), Mainz 1966; K. GEITEL, Hans Werner Henze, Berlin 1968, S. 148–149; S. BORRIS, Hans Werner Henze, «Musen Siziliens» und «Moralitäten», *Musik und Bildung* 1, 1969, S. 282–285.

96 KRZYSZTOF PENDERECKI

Ecloga VIII (Vergili «Bucolica») für 6 Männerstimmen (Studien-Partitur, Edition Schott 6341) Mainz: B. Schott's Söhne 1974.

Penderecki (geb. 1933), von einem führenden Komponisten der polnischen Avantgarde zum populärsten zeitgenössischen Vertreter der Neuen Musik avanciert, legte seinem 1972 entstandenen kurzen A-capella-Werk einen Ausschnitt aus Vergils achter Eclogie zugrunde: In dem Lied des Hirten Alpheisboeus spricht eine junge Frau von den Zauberhandlungen und magischen Bannsprüchen, mit denen sie ihren treulosen Geliebten Daphnis zurückgewinnen will – der gewünschte Erfolg stellt sich am Schluß auch unversehens ein. Der lateinische Text, von Männern vorgetragen, wird mehrfach verfremdet: Nur selten ist er in allen Stimmen synchron vertont; oft werden zwei bis sechs Textstellen gleichzeitig vorgetragen. Bisweilen werden statt einer semantischen Vertonung die reinen sprachlichen Klangwerte kompositorisch gestaltet. Die Ausdrucksskala der Stimme wird durch eine große Bandbreite unkonventioneller vokaler Varianten erweitert – so durch Atmen durch die Zähne, Singen mit geschlossenem Mund, betörendes Rufen, liebessolles Röcheln und explosives Gelächter.

Lit.: W. SCHWINGER, *Penderecki. Begegnungen, Lebensdaten, Werkkommentare*, Stuttgart 1979, S. 86–87; 234–235.



Abb. 21 [Kat.Nr. 97]

Die Gestalt Vergils in der Kunst

97 Vergil zwischen zwei Musen

Polychromes Mosaik* aus Hadrumetum (heute Sousse, Tunesien), 123 x 122 cm, 3. Jh. n. Chr. (?) [Musée du Bardo, Tunis].

Das im Tablinum einer Villa gefundene Mosaik zeigt Vergil in der Toga auf einem Lehnstuhl sitzend und mit einer Papyrusrolle auf dem linken Knie, welche die ersten Worte sichtbar werden lässt, mit denen der Dichter gegen Anfang der Aeneis um Beistand durch die Muse bittet. Die Charakterisierung des Äußeren Vergils in einer antiken Lebensbeschreibung scheint in dem Mosaikportrait eine Entspre-

chung zu finden: «Er war körperlich von hoher Statur, hatte eine dunkelbraune Hautfarbe und bäurische Gesichtszüge» (Vita Suetoniana-Donatiana 8). Zur Rechten des Dichters steht Calliope, die Muse des epischen Erzählens, mit einer Schriftrolle; zur Linken Melpomene, die Patronin der tragischen Dichtkunst, mit der tragischen Maske: Aufgrund der in ihm enthaltenen dramatischen Wechselreden schließt das große Epos in der formalen Beurteilung antiker Literaturtheorie auch die dramatische Dichtungsgattung ein.

Lit.: E. PÖHLMANN, Die zwei Musen des Vergil. Zum Vergilmosaik von Hadrumetum, *Archäologischer Anzeiger* 1, 1978, S. 102–106.

[Abb. 21]

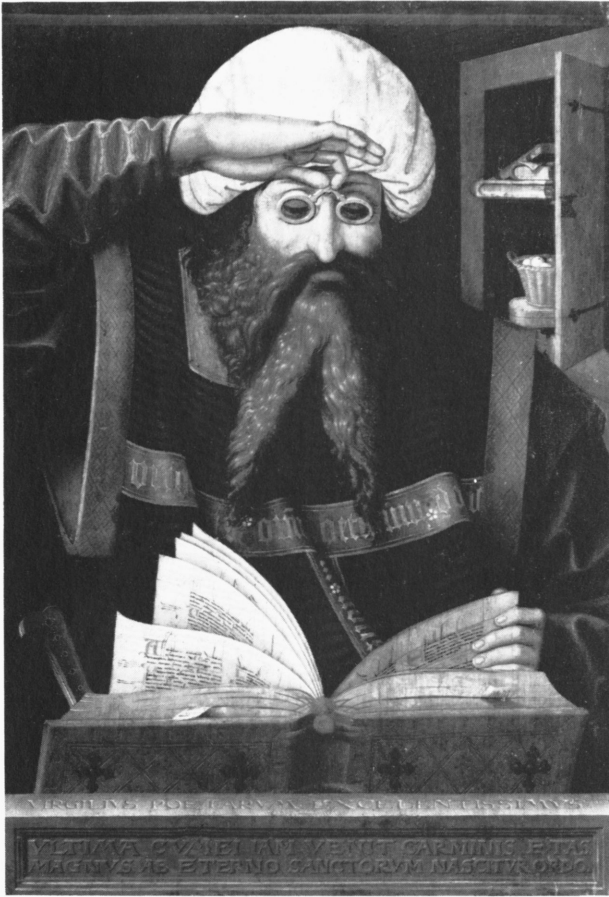


Abb. 22 [Kat.Nr. 99]

98 JÖRG SYRLIN D. Ä.

Vergilbüste

Eichenholz*, Höhe: 49 cm, 1469/1474 [Ulmer Münster].

Das Ulmer Chorgestühl, ein Hauptwerk des Realismus der Spätgotik, entstand unter der maßgeblichen Leitung des Ulmer Kunstschreiners und Bildhauers Jörg Syrlin d. Ä. (um 1425–1491). Einem wohl von Frühhumanisten beeinflussten Bildprogramm folgend, stellen die Büsten auf den Gestühlswangen Repräsentanten aus dem heidnischen Altertum dar: Zehn Sibyllen, in deren Weissagungen man im Mittelalter Hinweise auf die mit Christus anhebende Heilszeit sah (vgl. Kat.Nr. 134); als Pendant gegenübergestellt eine weitgehend ethisch ausgerichtete Folge griechischer und römischer Denker, Dichter und Rhetoren, unter ihnen, wie die

Forschung wahrscheinlich machen konnte, Vergil, der als einziger in dieser Gruppe auch als (vermeintlicher) Kündler christlicher Heilszeit bekannt war (die kennzeichnenden Verse aus der vierten Ecloge hat Syrlin der cimmerischen Sibylle beigegeben). Das schlanke Lorbeerbündel in seiner Armbeuge ist ein sprechendes Attribut, das an eine volksetymologische Herleitung der (seit dem 4. Jh. n. Chr. belegten) Namensform «Virgilius» von «virga» («Zweig», «Reis») erinnert; vielleicht soll es ihn überdies als den begnadeten Dichter ausweisen.

Lit.: VÖGE, Jörg Syrlin, bes. S. 99–131; Abb. 56; Taf. 65; 67–68.

99 LUDGER TOM RING D. Ä.

Vergil als Prophet

Öl auf Eichenholz*, 40 x 30 cm [Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte, Münster].

Der in Münster tätige Renaissancemaler Ludger tom Ring d. Ä. (1496–1547) schuf für den Dom der Stadt einen nur noch in Teilen erhaltenen Gemäldezyklus von ursprünglich wohl zehn Sibyllen und fünf weisen Männern des heidnischen Altertums. Vergil, der einzige Römer, wird in der etwas kantigen Darstellung mit einem bis zum Kinn herauf gespaltenen, wallenden Bart präsentiert, der ihn als Propheten ausweist. Mit den Fingern der Rechten ein Augenglas über seine Nase haltend, ein Zeichen seiner Gelehrsamkeit, liest er in einer prachtvoll ausgestatteten Handschrift; auf dem Kopf trägt er eine gewaltige faltenreiche Mütze. Ein Brustband charakterisiert ihn als «Virg(ili)us omn(ium) poet(ar)um do(ct)is(simus)», die Aufschrift auf der Oberkante der Brüstung im Vordergrund als «Virgilius poetarum excellentissimus»; auf der Stirnseite liest man die als eine Vorausweisung auf das messianische Heilsgeschehen gedeuteten Verse vom Beginn der vierten Ecloge in bezeichnender Abwandlung: «Ultima Cumei iam venit carminis etas | magnus ab eterno sanctorum [statt: ab integro saeculorum] nascitur ordo» («Die Endzeit ist nun gekommen, von welcher der cumaeische Spruch kündet; groß erwächst von Ewigkeit her die Folge der Heiligen»).

Lit.: TH. RIEWERTS – P. PIEPER, Die Maler tom Ring. Ludger der Ältere, Hermann, Ludger der Jüngere, München 1955, S. 15–16; 62–65; Abb. 11–16. Vgl. zu dem in Anlehnung an seinen Vater gestalteten Zyklus Hermann tom Rings a.a.O. S. 91–95; Abb. 71–84. – Die Porträt-darstellung hat wie andere Bilder dieser Folge eine wohl über die Mitte des 15. Jhs. hinaus zurückreichende ikonographische Vorstufe; vgl. VÖGE, Jörg Syrlin, S. 132–160, bes. S. 137–140. – Andere Belege für die christliche Abwandlung des Eclogenverses bei VÖGE, a.a.O., Tabelle III, Spalte 2 und 3. [Abb. 22]



Abb. 23 [Kat.Nr. 101]

100 JEAN-AUGUSTE-DOMINIQUE INGRES

Augustus, Octavia und Livia bei Vergils Lesung aus der Aeneis

Öl auf Leinwand*, 138 x 142 cm, 1819 [Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique, Brüssel].

Ingres (1780–1867), ein Verfechter der Stiltraditionen der französischen Klassik, illustriert eine Überlieferung aus der Vergilbiographie (Vita Suetoniana-Donatiana 32): Bei einer Lesung aus der Aeneis, die Vergil im Kaiserhaus hielt, wurde Octavia, die ältere Schwester des Augustus, ohnmächtig, als sie die Verse vernahm, die dem Andenken an ihren 23 v. Chr. verstorbenen Sohn Marcellus gewidmet waren (Aeneis 6, 860–886: «Tu Marcellus eris...»). Ingres reduziert die dargestellte Szene auf Octavia, Augustus und dessen Gattin Livia. Das Ereignis ist mit kühler Eleganz und Noblesse gestaltet. Die Personen erinnern in ihrer starren Stilisierung an antike Statuen: Der strengen Profildarstellung des Augustus liegt ein antikes Portrait des Kaisers, der Wiedergabe Livias eine fälschlich auf ihre Person bezogene Büste zugrunde.

Lit.: R. ZEITLER, Das unbekannte Jahrhundert, in: Die Kunst des 19. Jahrhunderts (Propyläen Kunstgeschichte 11), Berlin 1966, S. 15–128, hier S. 62, dazu S. 191 (Nr. 1); Ingres. Petit Palais Paris. 1967–1968, Paris 1967, S. 158–161; L'opera completa di Ingres, presentazione di E. RADIUS (Classici dell'Arte 19), Mailand 1968, S. 93–94 (Nr. 69); Taf. XIX.

101 EUGÈNE DELACROIX

Dante-Barke

Öl auf Leinwand*, 188 x 241 cm, 1822 [Louvre, Paris].

Mit diesem ersten Hauptwerk erregte der junge Delacroix (1798–1863), der führender Repräsentant der romantischen Malerei Frankreichs werden sollte, in der zeitgenössischen Kunstwelt großes Aufsehen. Das auf aussagestarke, kontrastierende Farbigkeit und kompositionelle Dynamik hin angelegte Gemälde zeigt eine Szene aus dem achten Gesang des «Inferno» in Dantes «Divina Commedia» (Kat.Nr. 59): Dante und sein lorbeerbekränzter Gefährte Vergil überqueren mit dem Fährmann Phlegyas den Schlammsee, welcher der in Feuerbränden glühenden Höllenstadt Dis vorgelagert ist; einige der auf den Fluten treibenden Verdammten versuchen krampfhaft, sich an den Kahn zu klammern oder sich an ihm emporzuziehen.

Lit.: R. ZEITLER, Das unbekannte Jahrhundert, in: Die Kunst des 19. Jahrhunderts (Propyläen Kunstgeschichte 11), Berlin 1966, S. 15–128, hier S. 94; L'opera pittorica completa di Delacroix, coordinata da L. R. BORTOLATTO (Classici dell'Arte 57), Mailand 1972, S. 90 (Nr. 38); Taf. IV–VI. [Abb. 23]



Abb. 24 [Kat.Nr. 102]

Zu weiteren bildlichen Darstellungen Vergils s. Kat.Nr. 5, 6, 11 und 12, ferner – in seiner legendenhaften Gestalt – Kat.Nr. 137 und 139.

Szenen der Aeneis in der Kunst

102 Der verwundete Aeneas

Fresko* aus Pompeii, Casa di Sirico, 39 x 33 cm, um 70 n. Chr. [Museo Archeologico Nazionale, Neapel].

Der von einem Pfeil verwundete Aeneas, den Arm auf die Schulter seines weinenden Sohnes Ascanius legend, wird von dem Arzt Iapyx behandelt, der mit einer Zange den im Schenkel steckenden zerbrochenen Schaft des Geschosses herauszuziehen sucht, während links Venus mit dem Heilkraut zur Hilfe herabschwebt (Aeneis 12, 383–429).

Lit.: W. HELBIG, Wandgemälde der vom Vesuv verschütteten Städte Campaniens, Leipzig 1868, S. 312 (Nr. 1383). [Abb. 24]

103 Jagdepisode mit Dido und Aeneas

Marmor-Sarkophag* aus Rom, 38,5 x 170 x 52,5 cm, Deckelhöhe: 19 cm, wohl zweites Viertel des 2. Jhs. n. Chr. [Museo delle Terme, Rom].

Der Fries der Sarkophagfront illustriert in drei in ausgewogener Komposition zusammengefügt Szenen den in der Aeneis 4, 130–159 geschilderten Jagdausflug: Versammlung vor dem Palasttor – im Zentrum Dido und Aeneas, zwischen ihnen Eros mit gesenkter Fackel zum Zeichen ihrer unglücklich endenden Liebe; Aufbruch – repräsentiert durch einen phrygischen Reiter (wohl Ascanius), gefolgt von einem Treiber; Jagd im Waldgebirge – im Zentrum ein Berggott, umgeben von Jägern. Die Jagdillustrationen setzen sich auf den Nebenseiten und dem Deckelbord des Sarkophages fort.

Lit.: W. HELBIG, Führer durch die öffentlichen Sammlungen klassischer Altertümer in Rom, 3, Tübingen 41969, S. 66–69 (Nr. 2162).

104 Romanze zwischen Dido und Aeneas

Polichromes Mosaik* aus Low Ham, 390 x 390 cm, Mitte des 4. Jhs. n. Chr. [Somerset County Museum, Taunton Castle, Taunton].

Das im Frigidarium der Badeanlagen eines Landhauses gefundene Mosaik, ein Dokument der literarischen Kultur einzelner Villenbesitzer in Britannien, zeigt eine fortlaufende Szenenfolge innerhalb einer in sich geschlossenen Gesamtkomposition. Um ein Bildfeld im Zentrum sind vier Episoden nach dem ersten und vierten Buch der Aeneis gruppiert

(von rechts gegen den Uhrzeigersinn): Ankunft der troianischen Schiffe in Carthago; Venus, den rechten Arm um die Schulter des in Gestalt des Ascanius auftretenden Cupido legend, flankiert von Aeneas und Dido; Dido, Aeneas und Ascanius bei der Jagd; Liebesszene zwischen Aeneas und Dido. Im zentralen Bildfeld Venus und zwei Erosen mit erhobener bzw. gesenkter Fackel (Zeichen des Liebesbundes und dessen unseligen Ausgangs).

Lit.: J. M. C. TOYNBEE, Art in Britain under the Romans, Oxford 1964, S. 241–246; Taf. LVIII. [Abb. 26]

105 ANDREA MANTEGNA

Didos Tod

Tempera auf Leinwand*, 65,3 x 31,4 cm, um 1490 [Musée des Beaux-Arts de Montréal].

Der Maler und Kupferstecher Mantegna (1431–1506), neben seinem Schwager Giovanni Bellini der bedeutendste Meister der oberitalienischen Frührenaissance, zeigt – in monochromer Gestaltung von rötlichem Braun mit goldgelben Lichtern vor grün-marmoriertem Hintergrund – Dido in statuenhafter Unbewegtheit neben einem sorgsam geschichteten, hochragenden Scheiterhaufen. Mit den Fingerspitzen ihrer rechten Hand faßt sie die Klinge des auf dem Boden stehenden Schwertes; mit der Linken hält sie, abweichend von der ikonographischen Tradition, ein geschlossenes Gefäß an ihren Körper – vielleicht im Zusammenhang mit ihrem vorgeblichen Sühneopfer (Aeneis 4, 638 ff.) als Kultgefäß zu deuten?

Lit.: L'opera completa del Mantegna, presentazione di M. BELLONCI (Classici dell'Arte 8), Mailand 1967, S. 114–115 (Nr. 77); L'Art du Connaisseur. Exposition organisée par le Musée des Beaux-Arts de Montréal. 1978–1979, Montreal 1978, S. 32–44 (mit endgültiger Sicherung der strittigen Autorschaft Mantegnas).

106 LIBERALE DA VERONA

Didos Tod

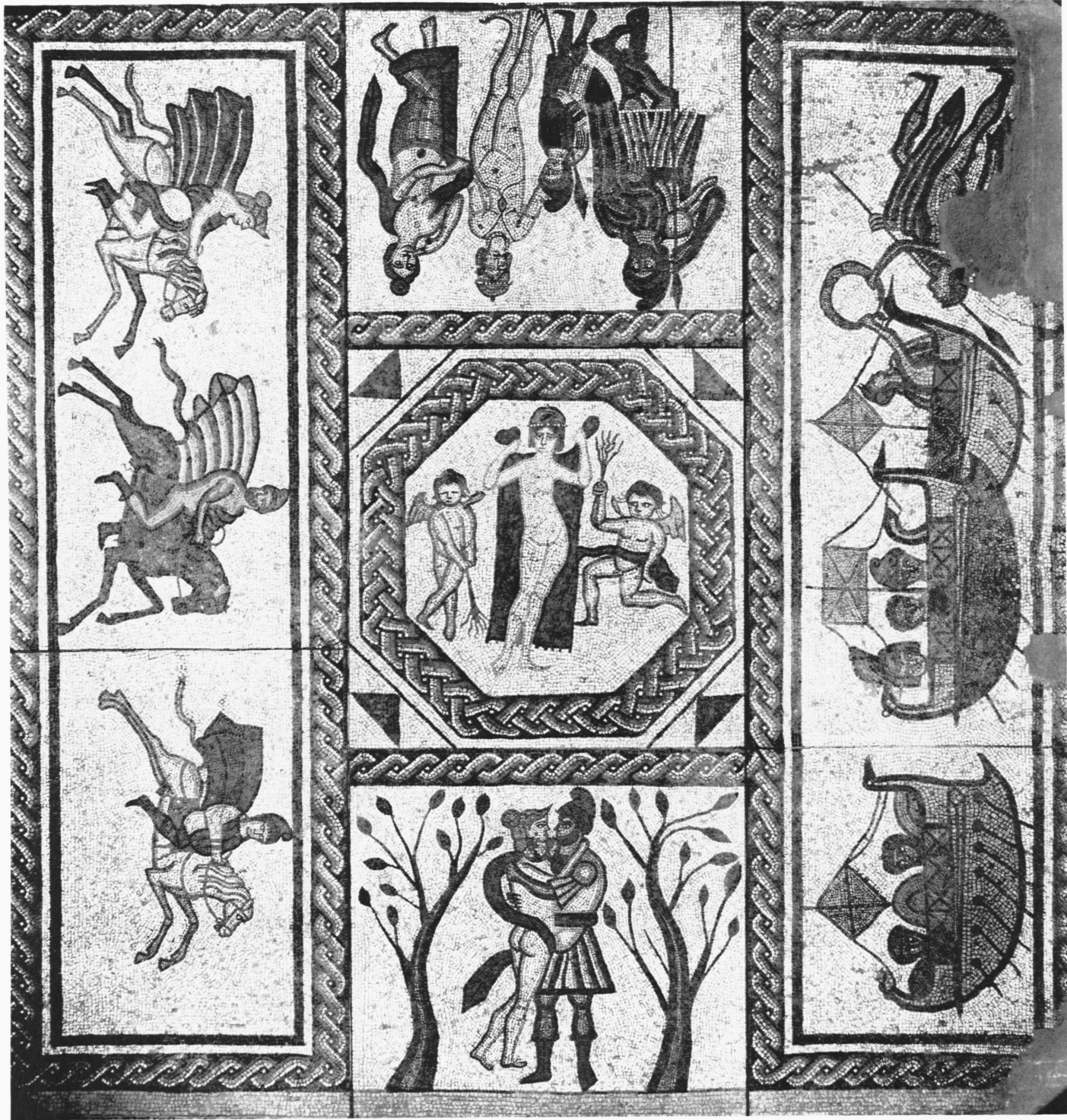
Öl auf Holz*, 42,5 x 123 cm [National Gallery, London].

Liberale da Verona (um 1445 – um 1526), ausgezeichnet durch Fresken und kirchliche Tafelbilder, besonders aber durch seine Miniaturmalerei, stellt die Todesszene auf einem langgestreckten, detailfreudigen Truhenbild dar. Die annähernd axialsymmetrisch gegliederte Komposition zeigt im Zentrum einen dekorativ stilisierten, in mehreren Ebenen altarähnlich aufgebauten Scheiterhaufen. Dido, zuoberst stehend, ist im Begriff, sich zu entleiben, während bereits die Flammen vom unteren Teil der Konstruktion auf deren mitt-



Abb. 25 [Kat.Nr. 116]

Abb. 26 [Kat.Nr. 104]



lere Ebene emporschlagen, die mit Aeneas' Harnisch und Helm, Didos Krone sowie mit kunstvollen Vasen und Krügen – wohl Aeneas' Gastgeschenken – dekoriert ist. Die Szene, die den Eindruck einer weihevollen Handlung vermittelt, ist in einen sich weit vertiefenden, von (zum Teil noch unvollendeten) Bauwerken umsäumten Platz gelegt. In und vor den Arkaden, auf Balkonen und hinter Fenstern drängen sich dichte Scharen von Zuschauern. An den äußeren Bildenden öffnet sich der Blick auf die umgebende Landschaft: zur Linken eine Meeresbucht, zur Rechten ein mit Reitern belebter Hain.

Lit.: G. FRIZZONI, *Liberali da Verona und sein «Tod der Dido»*, Zeitschrift für Bildende Kunst 19, 1884, S. 137–141; HENRY, *Vergil in Art*, S. 333; Abb. 10; *The National Gallery. Illustrated General Catalogue*, London 1973, S. 371 (Nr. 1336).

107 HANS HOLBEIN D. J.

Aeneas besänftigt den Unterwelthund Cerberus
Federzeichnung*, Blattformat: 22,8x16,2 cm, in: Erasmus von Rotterdam, *Morías enkómion. i. Stulticiae laus, libellus ... Gerardi Listrij ... Novis & exquisitissimis commentarijs explanatus*

Basel: J. Froben 1515, Blatt Q 2^r [Kupferstichkabinett des Kunstmuseums Basel].

Die ironisch-satirische Schrift des Humanisten Desiderius Erasmus von Rotterdam (1465/1466–1536) läßt die Torheit («Stultitia») ihr eigenes Lob verkünden. Ein Exemplar der zweiten, kommentierten Ausgabe wurde von Hans Holbein d. J. (1497–1543) bald nach ihrem Erscheinen mit humorvollen Randzeichnungen versehen (die Autorschaft ist im einzelnen strittig). Eine Textpassage nimmt die eifernden Kleriker aufs Korn, die ihr «Gebell» erst einstellen, wenn man ihnen einen Bissen in den Rachen werfe; der Kommentar verweist auf die Besänftigung des Cerberus in der Aeneis, an die Erasmus' Formulierung wohl erinnern will (Aeneis 6, 420–421). Holbeins Illustrierung zeigt einen bärtigen Aeneas in Ritterrüstung, der in der erhobenen Rechten den Goldenen Zweig faßt und mit der Linken dem dreiköpfigen Untier eine Wurst (?) vorhält (in der Aeneis [6, 405–425] schläfert die Sibylle den Cerberus mit einem präparierten Bissen ein; durch Vorhalten des Goldenen Zweiges hatte sie zuvor den Charon gütlich gestimmt).

Lit.: A. WOLTMANN, *Holbein und seine Zeit. Des Künstlers Familie, Leben und Schaffen*, 1, Leipzig ²1874, S. 117–126; Bd. 2, Leipzig ²1876, S. 115–116; *Die Malerfamilie Holbein in Basel. Ausstellung im Kunstmuseum Basel zur Fünfhundertjahrfeier der Universität Basel*, Basel 1960, S. 217; Erasmus Roterodamus, *Moriae encomium ... L'éloge de la*

folie illustrée par Holbein et conservée au Musée de Bale. Édition en facsimilé ..., Lausanne 1967.

108 HANS SEBALD BEHAM

Didos Tod

Kupferstich, 24,5x18,5 cm, 1520 [Staatsbibliothek Bamberg: IIC 128/c].

Der Maler und Kupferstecher Beham (1500–1550), der profilierteste unter den Nürnberger «Kleinmeistern», zeigt in seitlicher Aktansicht eine fast völlig entblößte, üppige und nicht mehr ganz junge Dido, die, vorgebeugt auf einem Steinquader sitzend, im Begriff steht, sich mit dem Schwert zu entleiben. Ihr derbes Gesicht ist von Schmerz verzerrt. Ein auf dem Stein lateinisch zitierter Aeneisvers (4,412) erklärt die Unselige zum Opfer der Liebe («Ruchloser Amor – wozu treibst du nicht sterbliche Herzen!»). Vorlage für die Komposition der Figur war ein Stich des Marcantonio Raimondi (1475–1534): «Venus nach dem Bade».

Lit.: E. WALDMANN, *Die Nürnberger Kleinmeister (Meister der Graphik 5)*, Leipzig o. J. (1910), S. 60–61.



Abb. 27 [Kat.Nr. 109]

109 ALBRECHT ALTDORFER

Didos Tod

Kupferstich, 6,5x3,8 cm, um 1520/1530 [Graphische Sammlung der Universität Erlangen-Nürnberg: AK 192].

Der Regensburger Maler und Kupferstecher Altdorfer (um 1480–1538, vgl. Kat.Nr. 138) stellt den Augenblick dar, in dem sich Dido, frontal auf dem (nur durch eine Plattform angedeuteten) Scheiterhaufen stehend, das Schwert in die Brust stößt. Ihre Gestalt, auf die sich die Darstellung beschränkt, hat eine Tänzerin auf einem im Nachstich vorliegenden Bild Andrea Mantegnas (1431–1506) zum Modell: daher der lebhafteste Schwung des Kleides und der dekorativ im Bogen fliegenden Gewandbänder, die eine kräftige Drehbewegung des Körpers andeuten. Hinter Dido lodern bereits die Flammen empor.

Lit.: Albrecht Altdorfer, Graphik. Holzschnitte, Kupferstiche, Radierungen, Gesamtausgabe v. F. WINZINGER, München 1963, S. 110 (Nr. 159).

[Abb. 27]

110 FEDERIGO BAROCCI (BAROCCIO)

Aeneas, Anchises, Ascanius und Creusa bei der Flucht aus Troia

Öl auf Leinwand*, 179 x 253 cm, 1598 [Galleria Borghese, Rom].

Das zwischen 1586 und 1589 für Kaiser Rudolf II. gemalte Auftragswerk, jetzt nur noch in einer Replik (1598) des Künstlers erhalten, nimmt unter dem sonst religiösen Sujets verpflichteten Oeuvre Baroccis (um 1535–1612) eine Ausnahmestellung ein. In der Eingangshalle eines prachtvollen Palastes sucht sich Aeneas über herabgestürzten Bauteilen und Dekorationsstücken mühsam einen Weg. Der hilflose Greis Anchises, die Penaten in der Rechten bergend, lehnt über seiner Schulter, Ascanius schmiegt sich an seine Seite; Creusa folgt mit wehenden Gewändern. Der tonnen-gewölbte Palastdurchgang gibt den Blick frei auf einen vom Kampfgeschehen erfüllten Platz, auf dem eine hochragende Säule nach Art der Traians- bzw. der Marc-Aurels-Säule sowie zwei in Flammen stehende Tempel sichtbar werden, deren einer dem 1502 erbauten runden Tempioetto Bramantes in Rom nachgebildet ist.

Lit.: H. SCHMAROW, Federigo Barocci. Ein Begründer des Barockstils in der Malerei, Leipzig 1909, S. 122–126; H. OLSEN, Federigo Barocci, Kopenhagen 1962, S. 77–78; 180–182 (Nr. 39); R. E. MALMSTROM, A Note on the Architectural Setting of Federigo Barocci's «Aeneas' Flight from Troy», *Marsyas* 14, 1968/1969, S. 43–47.

111 HANS VON AACHEN

Aeolus entfesselt die Winde

Öl auf Alabaster*, 37 x 45 cm [Kunsthistorische Sammlungen, Schloß Ambras].

Hans von Aachen (1552–1615), ein zu seiner Zeit hochgeschätzter Hauptvertreter des internationalen höfischen Manierismus, malte gelegentlich Bilder auf geaderten Stein – eine Vorliebe Kaiser Rudolfs II., für den er seit 1592 tätig war. Die Sturmzene läßt die Struktur der Alabasterfläche besonders in den Wolkenbildungen und im Wellengang des Meeres hervortreten. In Gegenwart der ihn beschwörenden Iuno entsendet zur Linken Aeolus, sein Szepter als Herr der Winde präsentierend, mit himmelwärts geöffneten Armen seine Schützlinge aus ihrer Bergeshöhle: Die Flotte des Aeneas in der Bildmitte gerät sichtlich in Bedrängnis. Gegenüber am Ufer sitzt mit einer Quellurne die unbekleidete Flußnymphe Deiopea, die Iuno dem Aeolus als Dankesgabe in Aussicht stellt. Sie blickt auf einen Hirtenknaben mit Dudelsack am Bildrand, der ohne Bezug zur epischen Schilderung eine bukolische Szenerie andeutet – vielleicht ein launiger Einfall des Künstlers, der den Spieler des Blasinstruments als kontrastierendes «Pendant» zu dem göttlichen Windbeherrscher assoziierte: dort Freisetzung der Winde zur Erzeugung eines Sturmes, also chaotischer Zustände – hier gebändigter Einsatz der Winde (im Windsack!) zu harmonischer Musik, die freilich Aeolus' Walten momentan verhindert. (Man fühlt sich auch etwas an den Lederschlauch erinnert, in den in der Odyssee [10,19–24] Aeolus die Winde hineinzwängte.) Vom Himmel schwebt auf ihrem Taubenwagen Venus herab; sie scheint durch ihre Gesten der Schiffsmannschaft Hilfe aus der Seenot zu verheißen.

Lit.: R. A. PELTZER, Der Hofmaler Hans von Aachen, seine Schule und seine Zeit, *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses* 30, 1912, S. 59–182, hier S. 133–134; 160; Abb. 55.

112 JAN BRUEGHEL d. Ä.

Aeneas mit der Sibylle in der Unterwelt

Öl auf Kupfer*, 26,5 x 36,5 cm, 1600 [Szépművészeti Múzeum, Budapest].

Jan Brueghel d. Ä. (1568–1625), der «Sammet- oder Blumen-Brueghel», war im ersten Viertel des 17. Jhs. neben Peter Paul Rubens die beherrschende Gestalt der Kunstszene in Flandern. Das vorliegende Bild, eine von insgesamt drei themengleichen Gestaltungen, zeigt den gewappneten Aeneas mit dem Goldenen Zweig in der Linken; die Sibylle faßt ihn bei der Hand, um ihn mit weisendem Gestus durch die Unterwelt zu führen. Sie sind kontrastierend als zentrale Staffagefiguren in eine mit großer Detailfreudigkeit ausgemalte Unterweltslandschaft gestellt, die wie die christliche Hölle als eine Stätte des Grauens und Schreckens präsentiert

wird; Teufel und phantastische, an Hieronymus Bosch gemahnende Spukgestalten vollziehen an zahllosen Menschen ihre Folterkünste.

Lit.: K. ERTZ, Jan Brueghel der Ältere (1568–1625). Die Gemälde mit kritischem Oeuvrekatalog, Köln 1979, S. 116–125; 130; 568 (Nr. 66, vgl. Nr. 65 und 67); Taf. 119.

113 ADAM ELSHEIMER

Der Brand Troias

Öl auf Kupfer*, 36 x 50 cm, wohl um 1600/1601 [Alte Pinakothek, München].

Der Landschafts- und Historienmaler Adam Elsheimer (1578–1610) gestaltete die verzweifelte Flucht der Trojaner aus ihrer hochgebauten, vom Wüten der Flammen durchglühten Stadt (markante Blickpunkte: ein Rundtempel ähnlich dem antiken Tempel der Veritas in Rom, daneben das Hölzerne Pferd) im Stil niederländischer Nachtstücke. Das allgemeine Durcheinander unübersehbarer, sich über den Abhang des Burghügels ergießender Menschenscharen und das Aufflackern ihrer Fackeln, der scharfe Kontrast von Licht, schweren Schatten und dem Nachtdunkel läßt den Eindruck einer Unterweltszene entstehen. Im Vordergrund links neben einem Trojaner in vornehmer Gewandung des 16. Jhs. Aeneas, Anchises tragend, ihnen voran Ascanius, der zurückblickend seinem Vater mit der Fackel vorausleuchtet; Aeneas' Gattin Creusa führt die Gruppe an (bei Vergil faßt Ascanius den Vater bei der Hand, Creusa folgt als letzte).

Lit.: H. WEIZSÄCKER, Adam Elsheimer, der Maler von Frankfurt, 1, Berlin 1936, S. 174–177; Bd. 2, Berlin 1952, S. 49–50 (Nr. 52); K. ANDREWS, Adam Elsheimer. Paintings, Drawings, Prints, Oxford 1977, S. 143–144.

114 EL GRECO

Laocoon

Öl auf Leinwand*, 137,5 x 172,5 cm, 1610/1614 [National Gallery, Washington].

El Greco (Domenikos Theotokopoulos [1541–1614]) greift mit dem Laocoon-Thema, das seit dem Auffinden der antiken Marmorgruppe in Rom im Jahre 1506 zahllose Künstler inspirierte, ein einziges Mal einen mythologischen Stoff auf. Fünf nackte Gestalten sind in dynamischem Bildrhythmus arrangiert. Der (noch stehende) Sohn des Laocoon zur Linken umklammert seitlich über sich eine Schlange, die im Niederschwingen auf seine Hüfte zu einen ornamentalen

Bogen bildet; in der Bildmitte versucht der greisenhafte Laocoon, noch im Sturz begriffen, mit beiden Händen eine Schlange abzuwehren, deren Maul sich dicht vor seinem Kopf öffnet: Die Bewegung der Körper hält jeweils einen Moment vor ihrer Vollendung inne; die Schlangen sind im Begriff, zuzubeißen. Der zweite Sohn liegt bereits regungslos am Boden. Eine Umschlingung der drei Gestalten durch die Tiere, von der Vergil berichtet, ist in dem Gemälde nicht angedeutet. Die Identifizierung der vom rechten Bildrand untätig zuschauenden männlichen und weiblichen Gestalt ist strittig (Apoll und Artemis?, Adam und Eva?); eine weitere (?) Person aus einem früheren Arbeitsstadium des Bildes wurde bei einer Restaurierung freigelegt. An dem weiten Horizont erstreckt sich unter einem düster-kalten Himmel des Panorama Troias in der frei nachempfundenen Gestalt Toledos, dem das Hölzerne Pferd – verloren in der Einsamkeit der Landschaft – entgegentraben scheint.

Lit.: H. E. WETHEY, El Greco and his School, 2, Princeton/N.J. 1962, S. 83–84 (Nr. 127); HERTL, Laokoon, S. 50–53; E. W. PALM, El Greco's Laokoon, Pantheon 27, 1969, S. 129–135; J. GUDIOL, Domenikos Theotokopoulos, El Greco. 1541–1614, transl. by K. Lyons, London 1973, S. 268–271; 273 Abb. 250; W. B. JORDAN, in: El Greco of Toledo. Exhibition ... organized by The Toledo Museum of Art with Museo del Prado, National Gallery of Art, Dallas Museum of Fine Arts. 1982–1983, Boston/Mass. 1982, Nr. 56; Taf. 68–69.

115 GIOVANNI LORENZO BERNINI

Aeneas, Anchises und Ascanius bei der Flucht aus Troia
Marmor*, Höhe: 220 cm, 1618–1619 [Galleria Borghese, Rom].

Die Großplastik des stilbegründenden Meisters des italienischen Barock Gian Lorenzo Bernini (1598–1680), gelegentlich seinem Vater Pietro oder auch beiden gemeinsam zugeschrieben, stellt die Gruppe der Troiaflüchtlinge in streng vertikaler Komposition dar. Die drei Figuren, in deren naturalistisch gestalteten Körpern die drei Generationen wesensentsprechend ausgeprägt erscheinen, sind in ausgewogener Wechselbeziehung ihrer Bewegungen auf einander zugeordnet. Der jugendlich-kraftvolle Aeneas trägt – scheinbar mühelos – auf einer Schulter den gebrechlichen Greis Anchises, der die als sitzende Jünglingsgestalten dargestellten Kultbilder der Penaten in seinen Händen birgt. Der kindlich-zarte Ascanius schmiegt sich schutzsuchend hinter seinen Vater; mit dem heiligen Feuer der Vesta, das er in seiner Schale trägt, ist ihm als dem künftigen Stammvater des iulischen Geschlechts ein Unterpfand des ewigen Be-

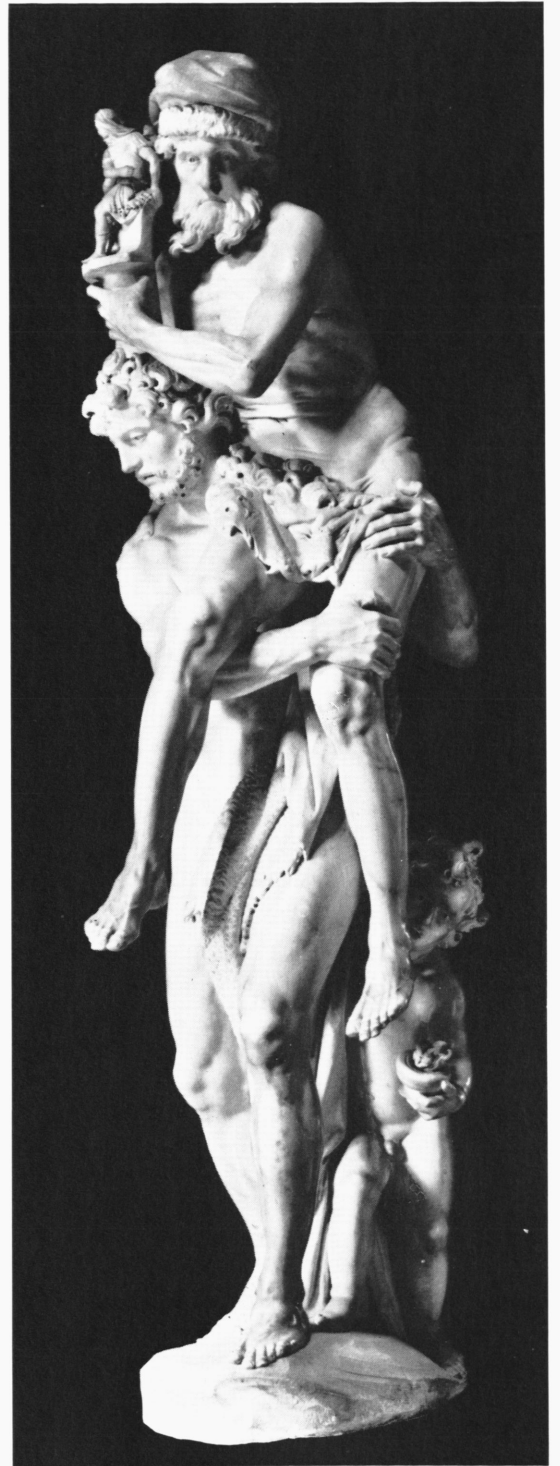


Abb. 28 [Kat.Nr. 115]

standes des späteren römischen Gemeinwesens und seiner Macht anvertraut.

Lit.: H. KAUFFMANN, Giovanni Lorenzo Bernini. Die figürlichen Kompositionen, Berlin 1970, S. 30–38 (mit umfassender Behandlung des ikonographischen Traditionszusammenhangs der ‚Aeneas-und-Anchises-‘Darstellungen); R. PREIMESBERGER, Pignus imperii. Ein Beitrag zu Berninis Aeneasgruppe, in: Festschrift Wolfgang Braunfels, hrsg. v. Fr. Piel u. J. Traeger, Tübingen 1977, S. 315–325. [Abb. 28]

116 ANTHONIS VAN DYCK

Venus in der Schmiede des Vulcanus

Öl auf Leinwand*, 116,5 x 156 cm, 1626/1632 [Gemäldegalerie des Kunsthistorischen Museums, Wien].

Van Dyck (1599–1641) illustriert die Aushändigung der für Aeneas geschmiedeten Waffen, die Venus von Vulcanus erbeten hatte. Die mit feinem Humor gestaltete Szene ist unabhängig von Vergil, der lediglich die Auftragserteilung schildert (Aeneis 8, 370 ff.), aber durchaus naheliegender entwickelt. Am Ausgang der Werkstattöhle assistieren Vulcanus, ein Cyclop – Gehilfe des Götterschmiedes – und ein Amor der dürftig bekleideten Venus bei der Anprobe des Panzers. Vier Amoretten hantieren mit einigen der am Boden verstreuten, für sie viel zu gewaltigen Teilen der Rüstung. Einer ihrer Genossen zielt hinter Venus mit einem Pfeil auf den verwachsenen Vulcanus (vielleicht eine spielerische Reminiszenz an die Liebesglut, die Venus in ihrem Gemahl entfacht hatte, um ihn zu seiner Hilfe zu bewegen?).

Lit.: L'opera completa di Van Dyck. 1626–1641, presentazione di E. LARSEN (Classici dell'Arte 103), Mailand 1980, S. 92–93 (Nr. 578); Taf. V; vgl. S. 93 (Nr. 579) zu einer anderen Gestaltung des Themas.

[Abb. 25]

117 GUIDO RENI

Aeneas' Abschied von Dido

Öl auf Leinwand*, 119 x 150,5 cm, wohl um 1630 [Staatliche Kunstsammlungen Kassel].

In der Kunst Guido Renis (1575–1642), des Hauptmeisters des bolognesischen Barock, «verkörpert sich das klassische Ideal des Seicento in neuhellenistisch-eleganten Formen» (J. M. Lehmann). Das vorliegende Gemälde zeigt die Abschiedsszene in Carthago: Aeneas, die Rechte voller Entschlossenheit zum Aufbruch in die See gestützt, schaut Dido wehmütig in die Augen. Die Königin, die seine Hand faßt, erwidert mit dem Ausdruck der Verzweiflung seinen Blick; die Linke führt sie in einem Gestus des Schmerzes an ihre Brust. Zwischen dem jugendlich dargestellten Paar eröffnet ein Fenster den Blick aus dem Dunkel des Palast-

raumes auf einen Ausschnitt des Stadtpanoramas. In der beobachtenden weiblichen Gestalt hinter Dido darf man wohl ihre Schwester Anna vermuten.

Lit.: Staatliche Kunstsammlungen Kassel. Italienische, französische und spanische Gemälde des 16. bis 18. Jahrhunderts, bearb. v. J. M. LEHMANN, Fridingen 1980, S. 217–218. [Abb. 29]

118 MATTHÄUS MERIAN D. Ä.

Dido erwirbt Land zur Gründung Carthagos

Kupferstich*, 10,5 x 14 cm

in: Johann Ludwig Gottfried, Historische Chronica ... Mit viel schönen Contrafaicturen / und Geschichtsmässigen Kupfferstücken / ... / gezieret / an Tag gegeben / und verlegt / Durch Matthaeum Merianum Frankfurt a. M.: M. Merian (Druck: W. Hoffmann) 1642, S. 55.

Der bereits in die erste, 1630 erschienene Auflage der Weltgeschichte aufgenommene Stich Merians (1593–1650) illustriert die List, die am Anfang der sagenhaften Gründung Carthagos stand: Die tyrische Königstochter Dido war nach der Ermordung ihres Gatten Sychaeus durch ihren Bruder Pygmalion mit einem ihr ergebenen Gefolge nach Nordafrika geflohen. Der Libyerkönig Iarbas gibt Didos Bitte nach, ihr gerade so viel Land zu überlassen, wie mit einer Rindshaut bedeckt werden könne: Dido läßt ein Fell in schmale Streifen schneiden und umspannt so ein beträchtliches Areal, auf dem sie ihre Stadt erstehen läßt (Aeneis 1, 365–368, ausführlicher bei Iustinus 18, 5, 8–9; vgl. Livius 34, 62, 11–12). Während im Bildvordergrund Dido dem Libyerkönig ihre unerwartete Auslegung des Kaufvertrages handgreiflich durch ihre Mannen demonstrieren läßt, zeigt der Hintergrund bereits das beinahe vollendete Carthago.

119 PETER PAUL RUBENS

Quos ego ... : Neptun besänftigt den Sturm

Öl auf Holz*, 48,8 x 64,2 cm, 1635 [Fogg Art Museum, Harvard University, Cambridge/Mass.].

In dem Gemälde-Entwurf stellt Rubens (1577–1640), der auch eine Reihe weiterer Bilder nach Szenen der Aeneis malte, den dramatischen Moment dar, in dem Neptun zornig erregt die Winde zur Raison bringt, die der Flotte des Aeneas zusetzen: «Quos ego ...!» («Euch werd' ich ...!» [Aeneis 1, 135]) – der Inhalt der Drohung bleibt unausgesprochen. Der Bildvordergrund ist voller Bewegung: Der



Abb. 29 [Kat.Nr. 117]

von einem Triton und drei Nymphen eskortierte Meeresgott wird auf seinem Muschelwagen (mit Schaufelrädern!) von sich aufbäumenden Meeresrossen durch die aufgewühlte Brandung gezogen. Seinen Dreizack in der Rechten, stößt er den linken Arm mit herrscherlicher Gebärde in Richtung der sturmgepeitschten Wolken. Vor dem Horizont, an dem sich bereits ein klarer Himmel und eine ruhige See ausbreiten, kreuzt eine Flotte – es sind die Schiffe Ferdinands (1609–1641), des Bruders König Philipps IV. von Spanien, der als Gouverneur der Niederlande im Jahre 1635 seine Fahrt von Barcelona nach Antwerpen fortsetzt, nachdem er wegen heftiger Stürme tagelang in einem Hafen an der Costa Brava festgehalten worden war. Die Geschehnisse des Aeneas werden in panegyrischer Übersteigerung mit dem zeitgenössischen Vorfall assoziiert, freilich unter situationsentsprechender Modifizierung: Ferdinands Flotte zeigt keine Sturmschäden; der die Weiterfahrt hindernde Nordwind entflieht, seinerseits verjagt von dem günstigen Süd- und dem Westwind.

Lit.: R. A. BROWER, Visual and Verbal Translation of Myth. Neptune in Virgil, Rubens, Dryden, in: *Daedalus*, Winter 1972, S. 155–182; J. S. HELD, The Oil Sketches of Peter Paul Rubens. A Critical Catalogue, I, Princeton/N.J. 1980, S. 227–228 (Nr. 146); vgl. S. 221–225; Bd. 2, Taf. 20.

120 LUDOLPH BÜSINCK nach GEORGES LALLEMAND

Aeneas, Anchises und Ascanius bei der Flucht aus Troia
Farbholzschnitt, 34x21,5 cm [Staatsbibliothek Bamberg: VIG 311].

Das vorliegende Blatt nach einer Vorlage des aus Nancy stammenden Malers Lallemand (gest. um 1640) ist der einzige unter den zahlreichen Clair-obscur-Holzschnitten des zeitweilig in Paris tätigen deutschen Malers und Holzschneiders Büsinnck (1599/1602–1669), der nicht mit drei, sondern lediglich zwei Stöcken gedruckt wurde (schwarze Strichplatte und braune Tonplatte). Die verhältnismäßig großgestaltete Gruppe der Flüchtlinge, die sich schwungvoll auf den Betrachter zubewegt, nimmt beherrschend den wesentlichen Bildraum ein. Die Konturen des brennenden Troia treten unscheinbar links in den Hintergrund zurück. Die Strichführung wirkt insgesamt etwas derb.

Lit.: W. L. STRAUSS, Clair-obscur. Der Farbholzschnitt in Deutschland und den Niederlanden im 16. und 17. Jahrhundert, Nürnberg 1973, S. 188–189.

121 NICOLAS POUSSIN

Venus überbringt Aeneas die von Vulcanus geschmiedeten Waffen

Öl auf Leinwand*, 105 x 142 cm, 1639 [Musée des Beaux-Arts, Rouen].

Poussin (1593/1594–1665), der einflußreiche Hauptmeister des französischen Klassizismus im 17. Jh., dessen Streben nach Maß und Klarheit er zur Vollendung führte, zeigt die unbekleidete Venus in Begleitung dreier Eroten über der Bildmitte schwebend und mit ausgebreiteten Armen zwischen ihrem Sohn Aeneas und der an einer Eiche lehrenden Waffenrüstung vermittelnd, auf die der Held gemessen zuschreitet. Die Lokalisierung der Szene «an einem kühlenden Strome» (Aeneis 8,610) wird durch einen Flußgott und zwei Nymphen sowie durch zwei am Boden liegende Wasserurnen (als traditionelles Attribut üblicherweise im Arm von Flußgottheiten) illustriert.

Lit.: K. BADT, Die Kunst des Nicolas Poussin, I, Köln 1969, S. 540–541; L'opera completa di Poussin, presentazione e apparati critici e filologici di J. THULLIER (Classici dell'Arte 72), Mailand 1974, S. 100 (Nr. 119); Taf. XXXVI–XXXVII; vgl. S. 97–98 (Nr. 98).

122 CLAUDE LORRAIN (d.i. CLAUDE GELÉE)

Küstenansicht von Delos mit Aeneas

Öl auf Leinwand*, 100 x 134 cm, 1672 [National Gallery, London].

Claude Lorrain (1600–1682), neben Nicolas Poussin (vgl. Kat.Nr.121) der bedeutendste französische Maler des 17. Jhs., malte nach zwei früheren Darstellungen im letzten Dezennium seines Lebens sechs Gemälde nach Themen aus der Aeneis; dem Epos entnahm er auch die Sujets für zahlreiche Zeichnungen. Das vorliegende Bild zeigt in der für Claude typischen Gestaltungsweise eine in klassischer Strenge komponierte Landschaft, die durch Staffagefiguren belebt und in einen historischen Szenenzusammenhang gesetzt ist. Ausgehend von Schilderungen bei Vergil (Aeneis 3, 73–82) und Ovid (Metamorphosen 13, 631–635) ist – ikonographisch offenbar singular – der Empfang der Troianer Anchises, Aeneas und Ascanius bei dem delischen Priesterkönig Anius dargestellt. Anius, mit den Besuchern vor seinem Palast stehend, weist auf eine die Bildmitte beherrschende Baumgruppe – vielleicht die Stelle, an der Latona Diana und Apollo gebar (vgl. Ovid, Metamorphosen 6, 335–336). Der Apollotempel im Hintergrund rechts ist dem Pantheon in Rom nachempfunden.

Lit.: M. KITSON, The «Altieri Claudes» and Virgil, The Burlington Magazine 102, 1960, S. 312–318; M. RÖTHLISBERGER, Claude Lorrain. The Paintings, I, New Haven/Conn. 1961, S. 420–424; Bd. 2, Taf. 292; McKAY, Virgilian Landscape, S. 147–154.

123 GIUSEPPE MARIA CRESPI

Aeneas und die Sibylle auf Charons Nachen
Öl auf Leinwand*, 129 x 127 cm, um 1700 [Gemäldegalerie des Kunsthistorischen Museums, Wien].

Crespi (1665–1747), dessen Oeuvre religiöse und mythologische Bildwerke umgreift, läßt in der Unterweltsszene die drei Protagonisten aus dem Dunkel des Raumes unmittelbar in dem nur leicht erhellten Vordergrund auftauchen. Die Sibylle hält den Goldenen Zweig empor, der den leichtgeschürzten Fährmann dazu bewegt, Aeneas als einem Lebenden die Überfahrt über den Unterweltsstrom Acheron zu gestatten. Das Bild, das durch den prägnanten Hell-dunkelgegensatz eine mystisch-geheimnisvolle Atmosphäre entfaltet, läßt das Antlitz des Aeneas wie auch das des struppigen Charon im Halbdunkel versinken.

Lit.: PIGLER, Barockthemen, Tafelband, S. 251 (Taf. 267).

124 SIMON FOKKE nach CORNELIS TROOST

Didos Tod
Kupferstich, 30,1 x 24,6 cm [Staatliche Graphische Sammlung München: Inv.-Nr. 36762].

Troost (1696–1750), der bedeutendste niederländische Maler und Graphiker des 18. Jhs., entnahm der Dido- und Aeneas-Episode die Themen für eine Reihe von Bildern. Die Zeichnung der Todesszene auf dem brennenden Scheiterhaufen, von Fokke (1712–1784) mit leichten Veränderungen spiegelbildlich nachgestochen, erreicht durch konsequente Versetzung des tragischen Ereignisses in ein Ambiente des frühen 18. Jhs., durch groteske Übertreibungen und durch Anreicherung um kuriose Details eine komische Wirkung. Ob dem Zerrbild eine konkrete Anregung zugrundeliegt – etwa ein inzwischen vergessener Amsterdamer Skandal oder eine zeitgenössische Aeneis-Parodie – muß offenbleiben.

Lit.: J.W. NIEMEIJER, Cornelis Troost. 1696–1750, Assen 1973, S. 60–62; 235 (Nr. 265). – Einen «Terminus post quem» für die Datierung des Stiches enthält ein links am Treppenaufgang angeschlagener Theaterzettel, der für das Jahr 1758 ein Amsterdamer Trauerspiel «Didoos Dood» ankündigt. [Abb. 30]

125 FRANÇOIS BOUCHER

Aeolus entfesselt die Winde
Öl auf Leinwand*, 228 x 201,5 cm, 1769 [Kimbell Art Museum, Fort Worth/Texas].

Boucher (1703–1770), der Hauptmeister des französischen Rokoko, sollte mit seinem bildnerischen Schaffen die gesamte dekorative Kunst unter Ludwig XIV. und der Pompadour beeinflussen. Mehrfach wählte er Szenen der Aeneis als Sujet. Das vorliegende, ursprünglich als Gobelinentwurf konzipierte Bild ist mit galanter, sinnlicher Anmut und spielerischem Humor ausgeführt. Iuno ist mit ihrem Pfauenwagen vor Aeolus erschienen und hat die Nymphe Deiopea, die sie als Gegengabe für die erbetenen Dienste anbietet, in verlockender Pose vor seinen Augen Platz nehmen lassen; Erosen tollten um sie herum. Mit der Hochzeitsfackel gibt Iuno, Göttin der Ehe, das Paar unverzüglich zusammen. Aeolus, von dem reizvollen Anblick gebannt, zieht das Tor vor dem Bergverlies der Winde auf, aus dem sich schon die pausbäckigen Windputten ungeduldig herausdrängeln. Graziöse Meeresnympfen beobachten im Vordergrund das Geschehen.

Lit.: Kimbell Art Museum. Catalogue of the Collection, Fort Worth/Texas 1972, S. 101–103; 107; A. ANANOFF (– D. WILDENSTEIN), François Boucher, 2, Lausanne, Paris 1976, S. 301–302 (Nr. 674).

126 GIOVANNI DOMENICO TIEPOLO

Der Bau des Hölzernen Pferdes
Öl auf Leinwand*, 38,8 x 66,7 cm [National Gallery, London].

Giovanni Domenico Tiepolo (1727–1804), der älteste Sohn und zeitweilige Mitarbeiter Giovanni Battista Tiepolos (1696–1770), des Hauptmeisters des venezianischen Spätbarock, stand stets unter dem Einfluß und zugleich auch im Schatten seines Vaters. Auf der vorliegenden Ölskizze – Teil einer den Fall Troias illustrierenden kleinen Bildserie – entwirft er in dynamisch belebten Formen ein gewaltiges Pferd, an dessen Vollandung eine Gruppe von Männern mit kräftigen Hammerschlägen arbeitet. Das Ungetüm, noch von einem Gerüst und Leitern umgeben, ist gegen die Mauern Troias gerichtet, hinter denen in der Ferne anachronistisch ein Kirchturm sichtbar wird. Die Identifizierung der beiden Gestalten, die am linken Bildrand das Werk begutachten, ist strittig; man hat an Odysseus und Sinon, auch an Odysseus und Agamemnon gedacht.

Lit.: SCHERER, The Legends of Troy, S. 111, Abb. 89; M. LEVEY, The Seventeenth and Eighteenth Century Italian Schools (National Gallery Catalogues), London 1971, S. 238–240.

127 JOHANN HEINRICH TISCHBEIN D. Ä.

Aeneas vor Didos Thron

Öl auf Leinwand*, 32,5 x 40,5 cm, 1774 [Marburger Universitätsmuseum für Kunst und Kulturgeschichte].

Johann Heinrich Tischbein d. Ä. (1722–1789), einer der Hauptvertreter dieser im 18. und 19. Jh. wirkenden Malerfamilie, profilierte sich vor allem durch Portraits und durch die Gestaltung mythologischer und historischer Themen; Szenen aus der Dido-und-Aeneas-Episode waren ein bevorzugtes Sujet des vom Rokoko geprägten Künstlers. Das vorliegende Bild ist eine Farbenskizze zu einem für die Zarin Katharina II. ausgeführten, gegenwärtig nicht nachweisbaren Gemälde. Es zeigt in einem offenen Rundtempelbau Dido in hoheitsvoller Pose auf einem Muschelthron, den Blick auf Aeneas und seinen Vertrauten Achates wendend, von denen soeben die Nebelumhüllung weicht, mit der Venus sie unsichtbar gemacht hatte. Zu Füßen des Thrones bitten in demütiger Haltung Gefährten des Aeneas um gnädige Aufnahme der Trojaner in Carthago. Die kräftige, leuchtende Farbgebung ihrer Gewänder läßt Dido und Aeneas sich von der in gedämpften Farben gehaltenen Szene abheben. Es ist denkbar, daß das Gemälde als Anspielung auf Katharina, die einen prunkvollen Hofstaat pflegte, und ihren Günstling Potemkin zu verstehen ist: Vermutlich schlossen sie im Entstehungsjahr des großen Auftragswerkes eine heimliche Ehe.

Lit.: J. FR. ENGELSCHALL, Johann Heinrich Tischbein, ehemaliger Fürstlich Hessischer Rath und Hofmaler, als Mensch und Künstler ..., Nürnberg 1797, S. 104 (Nr. 50) (im Oeuvreverzeichnis); Johann Heinrich Tischbein der Ältere. 1722–1789. Gemälde und Zeichnungen. Ausstellung im Schloß Bellevue. 1964, Katalogbearbeitung: E. HERZOG, Kassel 1964, S. 11 (Nr. 34). – Belege für eine Verhehlung Katharinas und Potemkins bei G. SOLOVEYTIK, Potemkin, Soldat, Staatsmann, Liebhaber und Gemahl der Kaiserin Katharina der Großen, Stuttgart o. J. (1951), S. 104–111.

128 FRANZ ANTON MAULBERTSCH

Didos Tod

Öl auf Holz*, 70,5 x 54 cm, um 1786 [Österreichische Galerie, Wien].

Maulbertsch (1724–1796), der bedeutendste Maler Österreichs im 18. Jh., führte die Barockmalerei des Landes zur Vollendung; in seinem Spätwerk ließ er eine klassizistische Geschmackswendung spürbar werden. Stilzüge dieser neuen Richtung verbinden sich in dem Dido-Gemälde mit einer an das Sentimentale grenzenden Empfindsamkeit. Es zeigt in

einer insgesamt kühlen und gedämpften, durch einzelne leuchtende Töne belebten Farbgebung die Königin auf dem Scheiterhaufen, die noch das in ihrer Brust steckende Schwert gefaßt hält. Ihre Schwester Anna ist zu ihr emporgestiegen, um ihr beizustehen. Zu Didos Häupten entschwebt, der Körperlichkeit fast entkleidet, die Götterbotin Iris mit einer Haarlocke, durch deren Abschneiden sie das qualvolle Ringen der Seele der Selbstmörderin beendete. Die im Bildzentrum pyramidenförmig aufgebaute Hauptgruppe ist rings umgeben von einer Schar Bediensteter, die durch unterschiedliche, pathetisch-theatralische Gebärden Entsetzen und Bestürzung zu erkennen geben. Im Vordergrund Kultgefäße, die den auf Didos Geheiß vorbereiteten Opferhandlungen dienen sollten.

Lit.: Franz Anton Maulbertsch. Ausstellung anlässlich seines 250. Geburtstages. Wien, Halbturn, Heiligenkreuz-Gutenbrunn. 1974, Herausgeber: Kunstverein Wien, Wien, München ²1974, S. 105 (Nr. 100); E. BAUM, Katalog des Österreichischen Barockmuseums im Unteren Belvedere in Wien (Österreichische Galerie Wien. Kataloge II, 1 und 2), Wien, München 1980, S. 351 (Nr. 210).

129 JOSEPH MALLORD WILLIAM TURNER

Dido erbaut Carthago, oder Aufstieg des Carthagischen Reiches

Öl auf Leinwand*, 155,5 x 232 cm, 1815 [National Gallery, London].

Dieses Carthagobild, eine unter knapp einem Dutzend Darstellungen Turners (1775–1851) nach der Aeneis, von ihm selbst als eines seiner besten Werke bezeichnet, ist von Claude Lorrain (vgl. Kat.Nr. 122), mit dem sich der Künstler ausdrücklich im Wettbewerb sah, inspiriert, besonders von dessen Gemälde «Der Seehafen. Die Einschiffung der Königin von Saba» (1648). Die in goldenes Sonnenlicht getauchte theatralische Hafenszene zeigt zu beiden Seiten die fortgeschrittene Verwirklichung grandioser architektonischer Visionen, deren Ausführung von Dido persönlich begutachtet wird. Dem planvollen Ernst der sich um die Königin verbreitenden Betriebsamkeit steht das Spiel einiger Kinder gegenüber, die im Vordergrund ein kleines Schiff zu Wasser lassen.

Lit.: M. BUTLIN – E. JOLL, The Paintings of J. M. W. Turner, 1, New Haven/Conn., London 1977, S. 84–85 (Nr. 131); Bd. 2, Taf. 118 (vgl. zu dem als Gegenstück konzipierten Gemälde «Der Niedergang des Carthagischen Reiches» aus dem Jahre 1817 a. a. O., Bd. 1, S. 89–90 [Nr. 135]; Bd. 2, Taf. 119); A. WILTON, J. M. W. Turner. Leben und Werk, München 1979, S. 154–159; 268–269.



DIDDOOS DOOD,
 Boertig in Hollandſche kleedy afgebeeld.
*Unnozele DIDO ſterft, van haar Galant verlaaten:
 Zy heeft en geven er niet zich tot de dood bereid,
 En denst vrolyklyk, tanch en ſtaetels afgeleid.
 Dus, A.M. zeygt dan weer, maar wat kan d'zachten laaten?
 C.V. A.P. vlucht naar zee, en hoopt op beter kans.
 Oth. vromigjes' wacht u wel verbe' overvra van de. Mans*

L.P.

LA MORT DE DIDON,
 Représentée en burlesque, à la Hollandoiſe.
*La pauvre DIDON meurt: ſon Amant l'abandonne.
 Elle a mis tout en erreur avant de ſe tuer.
 En quittant de jang ſieid ſa boterſe et ſon clarier.
 ſa ſœur s'evanduit: mais qu'y faire, ma Bonne?
 C.V. E. juit, et vole à l'étranger paſſé-tems.
 Mawames, gardez-vous des pièges des Galants.*

H.J.R.

130 HONORÉ DAUMIER

Dido und Aeneas auf dem Weg zur Höhle. – Aeneas begegnet Dido in der Unterwelt

Lithographien, 24 x 19,5 cm bzw. 24,3 x 19,7 cm
in: Le Charivari 3.7. bzw. 15.7.1842 («Histoire ancienne»
Nr. 15 bzw. 17) [Antiquariat Marcus, Düsseldorf].

Mit der 1841–1843 entstandenen Karikaturenfolge «Histoire ancienne» wendet sich Daumier (1808–1879) gegen die idealisierende Repräsentationskunst des Klassizismus, der in den Grenzen eines klassischen Themenkanons mit formalisierten Klischees und pathetisch-hohlen Posen arbeitet. Daumier nimmt die heroischen Figuren vom Podest ihrer edlen Vollkommenheit und versetzt sie in den Bereich der alltäglichen Wirklichkeit. In der ersten der beiden Szenen nach der Aeneis («Énée et Didon» nach Aeneis 4, 160–172) führt ein hagerer Aeneas mit überlanger Nase seine ihn etwas dümmlich anschmachtende Dido durch den strömenden Regen galant zu einer Höhle; die traute Zweisamkeit erscheint nunmehr durch Didos hochzeitliche, angesichts der Pfützen von ihr hinterrücks geraffte Gewandung motiviert und sanktioniert (laut Vergil ergab sich die Liebesbegegnung in der Höhle bei einem Jagdausflug). Die zweite Episode («Enée aux enfers» nach Aeneis 6, 450–476) zeigt beider Begegnung in der Unterwelt: Aeneas – fast ein «Ritter von der traurigen Gestalt» – erkennt mit allen Zeichen des Entsetzens die sichtlich gealterte, matronenhaft plumpe Dido, die ihm kokett gestikulierend gegenübertritt, das gewaltige Schwert noch im Busen ...

Lit. zu der Bildfolge: W. DROST – K. RIHA, Honoré Daumiers Karikaturenserie Histoire ancienne, in: Honoré Daumier. Der Bürgerliche Alltag. Ausstellung Regionalmuseum Xanten. 1979–1980, Bonn 1979, S. 202–223; vgl. auch A. STOLL, Die verborgene Kunst des Bilderstürmers, a. a. O. S. 9–19, hier S. 10–12; Honoré Daumier 1808–1879. Bildwitz und Zeitkritik ... Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte Münster. 1978. Rheinisches Landesmuseum Bonn. 1979, Katalogredaktion: G. LANGEMEYER, Münster, Bonn ³1979, Nr. 270–291. – Abbildungen der vorliegenden Graphiken in: Honoré Daumier. Das lithographische Werk, hrsg. v. K. SCHRENK, I, München 1977, S. 333–334.

[Abb. 31]

131 EDWARD BURNE-JONES

Aeneas und die Sibylle in der Unterwelt. – Aeneas am Grabe des Mezentius. – Der Tod des Turnus

Bleistiftzeichnungen*, zwischen 14,1 x 13,8 cm und 14,2 x 14 cm, 1873 bzw. 1874 [The Fitzwilliam Museum, Cambridge].

HISTOIRE ANCIENNE

L



Abb. 31 [Kat.Nr. 130]

Die Zeichnungen entstammen einer größeren Folge von Illustrationen, die Burne-Jones (1833–1898) in den Jahren 1873 und 1874 für eine Prachthandschrift der Aeneis entwarf, mit der sein Freund William Morris (Kat.Nr. 61) zu dieser Zeit beschäftigt war. Die kalligraphische Arbeit, auf Pergament im Folioformat ausgeführt, blieb freilich unvollendet: Morris gab das Projekt kurz vor Abschluß des sechsten Buches auf. 1875 veröffentlichte er eine Übersetzung des Epos.

Die erste ausgestellte Zeichnung zeigt Aeneas in voller Rüstung, der gezückten Schwertes auf (nicht abgebildete) schreckenerregende Unterweltswesen losstürmt. Die Sibylle, den Goldenen Zweig in der Hand, wendet sich mit mahnendem Gestus nach ihm um; der kräftige Schwung ihrer Bewegung wird in dem Wehen ihres Haares und dem Flattern ihres Gewandes sichtbar (Aeneis 6, 290–294). Das folgende Bild zeigt Aeneas, auf seinen Speer gestützt, vor dem Eichbaum, den er auf dem Grab des von ihm getöteten Etruskerkönigs Mezentius einsetzte. An den Ästen hängen

die dem Kriegsgott Mars als Trophäen geweihten Rüstungsstücke des Toten (Aeneis 11, 1–11). Das letzte Bild stellt die Schlußszene der Aeneis dar, den kriegsentscheidenden Zweikampf zwischen Aeneas und dem Rutulerkönig Turnus: Aeneas durchbohrt mit kräftigem Stoß seiner Lanze den Schild seines Gegners und trifft ihn ins Herz (bei Vergil zerschmettert Aeneas mit der Lanze zunächst den Schildrand und verletzt Turnus' Schenkel, während er ihm den Todesstoß mit seinem Schwert versetzt). Auf dem Schild hockt die als Todesbotin von Iuppiter in Gestalt eines Käuzchens entsandte dämonische Dira, von Burne-Jones überdimensioniert dargestellt, und starrt den niedersinkenden Turnus schreckenerregend an (Aeneis 12, 919–952).

Lit.: J.W. MACKAIL, *The Life of William Morris*, 1, London 1899 (= New York 1970), S. 329–333; Morris & Company in Cambridge. Catalogue by D. ROBINSON and ST. WILDMAN. Exhibition organised by the Fitzwilliam Museum, Cambridge. 1980, Cambridge (u.a) 1980, S. 91–93 (Nr. 122). [Abb. 32]

132 LOVIS CORINTH

Das Hölzerne Pferd

Öl auf Leinwand*, 105 x 135 cm, 1924 [Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz, Nationalgalerie, Berlin].

Corinth (1858–1925), der Hauptvertreter des deutschen Impressionismus, setzt die berühmte Episode aus dem Troianischen Krieg in eine märchenhaft anmutende, grandiose Farbvision um. Das hölzerne Ungetüm, wie auch im Vordergrund zwei von den Griechen am Ufer zurückgelassene Boote in kräftigen Konturen profiliert, ist in monumentaler Bedrohlichkeit bildeinwärts gegen die im Morgengrauen verschwimmende Feste Troia gerichtet, auf deren Mauern sich Schaulustige zu drängen scheinen. Aus dem Stadttor



Abb. 32 [Kat.Nr. 131]

rücken bewaffnete Heerscharen aus. Ein Vorkommando hat neben dem Pferd den Griechen Sinon festgenommen, der dort zur Irreführung der Trojaner zurückgelassen worden war – er soll das Pferd als angebliches Sühnegeschenk der Danaer an Minerva ausgeben. Zwei Recken stehen zur Linken mit gezückter Lanze sichernd bereit.

Lit.: Lovis Corinth. Gemälde, Aquarelle, Zeichnungen und druckgraphische Zyklen. Ausstellung des Wallraf-Richartz-Museums in der Kunsthalle Köln. 1976, Köln 1976, S. 14–17; 35–36; 78 u. 87 (Nr. 97).

V. Vergil – Prophet, Zauberer, Liebhaber

133 KONSTANTIN D. GR.

Βασιλέως Κωνσταντίνου λόγος ὃν ἔγραψε τῷ τῶν ἁγίων συλλόγῳ

in: Eusebius von Caesarea, Werke. Erster Band. Herausgegeben von Ivar A. Heikel (Die griechischen christlichen Schriftsteller der ersten drei Jahrhunderte)

Leipzig: J.C. Hinrichs'sche Buchhandlung 1902, S.149–192.

Als Anhang seiner Lebensbeschreibung Konstantins d. Gr. (um 285 – 337 n. Chr.) läßt der Kirchenvater Eusebius von

Caesarea (um 260/265 – um 339/340) eine «an die Versammlung der Heiligen» gerichtete, von offiziellen Übersetzern ins Griechische übertragene Rede des Kaisers folgen, deren Authentizität heute freilich nicht unumstritten ist. Ihr Gegenstand ist eine Apologie der christlichen Lehre. Die Gotteseigenschaft Christi wird darin mit dem Argument erfüllter Prophezeiungen belegt. Neben den Weissagungen des Alten Testaments beruft sich Konstantin auf eine der erythraeischen Sibylle zugeschriebene Verkündigung, sodann auf die vierte Ecloge Vergils, deren Text stückweise zitiert und als Verheißung des unter Tiberius erschienenen Gottessohnes ausgelegt wird. Auslassungen und Abweichungen der griechischen Version der Ecloge gegenüber dem Urtext erklären sich, wofern sie nicht lediglich Versehen oder Mißverständnisse darstellen, als dialektische Kombinationen unter dem Gesichtspunkt, das Gedicht als ungetrübtes Zeugnis der göttlichen Inspiration ihres auf Christus vorausweisenden Dichters erscheinen zu lassen; so werden Bezugnahmen auf die tradierte Götterwelt möglichst ausgemerzt. Demgegenüber gehen die Erklärungen Konstantins inhaltlich vom lateinischen Text aus, unter der Prämisse, daß Vergil um seiner eigenen Sicherheit willen die Wahrheit in der Allegorie verhüllt dargestellt habe.

Lit.: G. RADKE, Die Deutung der 4. Ekloge Vergils durch Kaiser Konstantin, in: *Présence de Virgile*, éd. par R. Chevallier (Caesarodunum XIII bis. Numéro spécial), Paris 1978, S. 147–159.

Vgl. auch Kat.Nr. 6 und 99.

134 FILIPPO DE' BARBIERI

Opusculum de Vaticiniis Sibillarum

in: Quatuor hic compressa opuscula ... [2] Sibyllarum de Christo vaticinia: cum appropriatis singularum figuris

Oppenheim: o.Dr. (J. Köbel) o.J. (um 1517), Blatt biv^r – biv^v.

An die Sibyllentraditionen des heidnischen Altertums anknüpfend – sie kannten bis zu zehn dieser nach der Stätte ihres Wirkens bezeichneten gottbegeisterten Seherinnen – verbreitete das alexandrinische Judentum seit dem 2. Jh.

Abb. 33 [Kat.Nr.134]



v. Chr. eigene Dichtungen, die als originäre Sibyllensprüche ausgegeben und in den Dienst religiöser Propaganda gestellt wurden. Das frühe Christentum griff solche Kundgaben auf und machte sie, entsprechend überarbeitet und ergänzt, zum Bestandteil der eigenen Apologetik. Diese «jüdisch-christlichen Sibyllinen» galten einigen Kirchenvätern als vermeintlich alte Offenbarungen Gottes, deren Autorität derjenigen der alttestamentlichen Propheten gleichkomme. Als dermaßen beglaubigte Zeugen für die Herabkunft des Messias und das Endgericht wurden die Sibyllen besonders im abendländischen Spätmittelalter und in der Renaissance ein verbreitetes Sujet vieler Zweige der christlichen bildenden Kunst.

Zur Popularisierung solcher Darstellungen trug der erstmals 1481 in Subiaco erschienene Sibyllen-Traktat des Dominikaners Filippo de' Barbieri (Philippus de Barberiis) wesentlich bei, der eine Gruppe von zwölf Sibyllen typenbildend vorstellt und ihnen individuelle Weissagungen zuteilt. Der «Sibylla Cumana» ist, wie auch in zahlreichen anderen Sibyllenzyklen, ein kennzeichnender Ausschnitt aus der vierten Ecloge beigegeben, der – «teste Virgilio» – als ihre Verheißung des Messias ausgewiesen wird. (Vgl. Kat.Nr. 98.)

Lit.: VÖGE, Jörg Syrlin, passim; Sibyllinische Weissagungen, Urtext und Übersetzung, ed. A. KURFESS, München 1951, bes. S. 5–22; 341–348; G. SEIB, Sibyllen, in: Lexikon der christlichen Ikonographie 4, 1972, Sp. 150–153. – Zum Bibliographischen: J. BENZING, Jakob Köbel zu Oppenheim. 1494–1533. Bibliographie seiner Drucke und Schriften, Wiesbaden 1962, S. 42–43 (Nr. 55); vgl. S. 36–39 (Nr. 48) zur deutschen Version von 1516. *inc. Typ. Oc II 39* [Abb. 33]

135 Von Octaviano und einem turen mit pildern

in: Gesta Romanorum (deutsch)

Papierhandschrift, 30,5 x 21 cm, 15. Jh. [Staatsbibliothek Bamberg: Msc. class. 87a], Blatt CVI^r–CVIII^v.

Die «Gesta Romanorum», eine wohl im ausgehenden 13. Jh. entstandene und in wechselnden Textformen überlieferte Sammlung ursprünglich mittellateinischer Erzählliteratur, vereinigen eine bunte Vielfalt erbaulicher Geschichten, die zu einem beträchtlichen Teil von Geschehnissen der antiken Sage und Geschichte handeln und legendäres und historisches Gut unbekümmert ineinandermischen. Durch angefügte Moralisierungen werden die Geschichten auf einen geistlichen Sinn hin ausgelegt. Einige der Geschichten handeln von Werken des Zauberers und Wundertäters Vergil. Kern des vorgelegten Erzählkomplexes «jn dem lxx. Capittel» ist der Bericht über einen hohen Turm, den der

«maister» («der was volkumme jn der swartzen kunst») in Rom errichtete und mit «pildern» ausstattete, die jeweils die unterworfenen Länder repräsentierten: Eine etwa drohende Revolte eines dieser Länder wurde von dem betreffenden Standbild durch Läuten einer Glocke angezeigt.

Lit.: SPARGO, Virgil the Necromancer, S. 117–135.

136 Von virgilio dem zauberer

o. O.: o. Dr. o. J. (um 1520) [Universitätsbibliothek München: 4° P. germ. 235/1 = Cim. 71].

Das zehn Blätter umfassende, nur noch in einem Exemplar nachweisbare Unterhaltungsbüchlein enthält eine Reihe gereimter Erzählungen über den von Flaschenteufeln in der «kunst» unterwiesenen Wundertäter und Zauberer Vergil, die bis auf die abschließende Schilderung in mehr oder weniger enger Textübereinstimmung der Weltchronik des Wieners Jans Enikel (1230/1240 – um 1290) entstammen. Breiten Raum nimmt darin das berühmte Liebesabenteuer ein: Eine verheiratete Römerin, die Vergil mit seiner Leidenschaft bedrängt, willigt zum Schein auf ein nächtliches Treffen in ihrer Turmkammer ein; den von ihr im Korbe hochgezogenen Verehrer läßt sie auf halber Höhe hängen und setzt ihn so am kommenden Tag dem Volksgespött aus. Der verhinderte Liebhaber rächt sich, indem er sämtliche Feuer in der Stadt verlöschen läßt. Abhilfe ist nur dadurch möglich, daß sich die Angebetete in aller Öffentlichkeit entblößt auf einen Stein stellt: Alle Bürger müssen einzeln an ihrem nun feuerzündenden «hindern tail» ihre Kerzen und Unschlitleuchten wieder anfachen.

Lit.: SPARGO, Virgil the Necromancer, S. 54–56; 210; 401–402; 453–471 (Textabdruck).

137 LUCAS VAN LEYDEN

Vergil im Korbe

Kupferstich, 24,5 x 18,5 cm, 1525 [Staatsbibliothek Bamberg: IIIA 41].

Der holländische Maler und Graphiker Lucas van Leyden (1494–1533) gestaltete die legendäre Episode des von seiner Angebetenen schmachvoll bloßgestellten Vergil in zwei Versionen: In dem Kupferstich ist die eigentliche Korbszene unscheinbar links in den Hintergrund zurückgedrängt; der vordere und mittlere Bildraum zeigt in verhältnismäßig großer Gestaltung Männer, Frauen und Kinder, die sich über den kuriosen Anblick belustigen. Eine vermutlich 1513–1514 entstandene Folge von Einzelholzschnitten, die



Abb. 34 [Kat.Nr. 138]

den verderblichen Einfluß der Frauen anhand biblischer und sagenhafter Episoden illustrieren soll, enthält eine Darstellung der Szene, in welcher der im Korb hängende Vergil mit in den Vordergrund genommen ist. Während dichtgedrängte Schaulustige sich zum Teil erhobenen Zeigefingers über das übernachtigte Häufchen Unglück mokieren, leitet abseits am linken Bildrand eine Mutter mit mahnendem Gestus aus dem Vorfall ein moralisches Exempel für ihren Sohn ab (40,1 x 28,7 cm; Reproduktion im Katalog).

Lit.: M. J. FRIEDLÄNDER, Lucas van Leyden (Meister der Graphik 13), Leipzig 1924, S. 27; 34; KOCH, Virgil im Korbe, S. 113–114; Lucas van Leyden. Pieter Bruegel d. Ä. Das gesamte graphische Werk, Einführung v. J. LAVALLEYE, Wien, München 1966, S. 15; 20. [Abb. 37]

138 ALBRECHT ALTDORFER

Die Rache Vergils

Kupferstich, 7,5 x 4,5 cm, um 1520/1530 [Staatsbibliothek Bamberg: IIC 5].

Die vergleichsweise dezente, kleinformatige Darstellung Altdorfers (um 1480–1538, vgl. Kat.Nr. 109) zeigt die listige Schöne in Seitenansicht nackt auf einem erhöht platzierten Sockel sitzend, durch ein Schultertuch und den um sie herum aufsteigenden dichten Qualm teilweise verhüllt. In der Hand hält sie wie ein Zepter einen langen Stiel, der – einem Thyrsos vergleichbar – in einem schuppenförmigen Knospengebilde endet (vielleicht ein Schandattribut?). In

ihrer Haltung erinnert sie an Darstellungen des als König der Juden verhöhnten Christus. Ihr zur Seite drängt sich das Volk mit erhobenen Laternen und Kienspänen oder Fackeln; die demütigende Prozedur der Entzündung selbst wird nicht dargestellt.

Lit.: Albrecht Altdorfer, Graphik. Holzschnitte, Kupferstiche, Radierungen, Gesamtausgabe v. F. WINZINGER, München 1963, S. 108 (Nr. 155). [Abb. 34]

139 GEORG PENCZ

Vergil im Korbe. – Die Rache Vergils

Kupferstiche, 5,5 x 8 cm bzw. 6 x 8,5 cm [Staatsbibliothek Bamberg: III B 1^{3h} bzw. III B 19^c].

Der Nürnberger «Kleinmeister» Georg Pencz (um 1500 bis 1550), ein unter dem unmittelbaren Einfluß Dürers geschul-

Abb. 35 u. 36 [Kat.Nr. 139]





Abb. 37 [Kat.Nr. 137]

ter Maler und Kupferstecher, zeigt in der Korbszene eine Ansammlung von Personen, die auf den an einem Turm im linken Hintergrund hängenden Vergil deuten, darunter am rechten Bildrand eine junge Frau, die den Kopf ihrem Kind zuwendet – wohl um diesem, wie bei Lucas van Leyden (Kat.Nr.137), eine Morallehre zu erteilen. Vergil steht in würdiger und selbstbewußter Pose in dem Korb und scheint eine rechtfertigende Ansprache zu halten.

Die Rache-Episode ist in drastisch-derber Deutlichkeit gestaltet: Die in Rückansicht gezeigte, unbekleidete Frau hockt, die Hände vor das Gesicht haltend, auf einem Podest; an ihrem von Qualm umgebenen Körper entzündet herzu-eilende Männer Kienspäne oder Fackeln, um die mitgebrachten Laternen anzufachen.

Lit.: MÜNTZ, *La légende du sorcier Virgile*, S.90–91; Taf. 23. – Zu plastischen Nachbildungen dieser Stiche s. I. WEBER, *Deutsche, niederländische und französische Renaissanceplaketten. 1500–1650. Modelle für Reliefs an Kult-, Prunk- und Gebrauchsgegenständen*. Textband, München 1975, S.110–111 (Nr. 111–112). Vgl. auch KOCH, *Virgil im Korbe*, S.120–121, Anm. 17, Nr. 6 (Wiederverwendung des zweiten Stichs in einem Emblem 1593) und Nr. 12 (Darstellungen nach beiden Stichen im Entwurf für eine Schaffhausener Standesscheibe 1544).

[Abb. 35 u. 36]

140 KARL IMMERMANN

Der Zauberer Virgilius

in: *Werke, Elfter Theil: Gedichte. Mit einer Einleitung und Anmerkungen von Robert Boxberger*
Berlin: G. Hempel o.J. (1883), S. 166–168.

Der außergewöhnlich produktive Erzähler, Dramatiker und Lyriker Immermann (1796–1840) gestaltete im Winter 1831/1832 eine Ballade, in der er die Sagenmotive von Vergil als verhindertem und verspottetem Liebhaber und als racheübendem Zauberer gänzlich umformte: Die biedere Bürgermoral nimmt Anstoß an der romantischen Liaison des «weisen Mannes» und «seines Mädchens», mit dem er zusammenlebt. Als eines Tages im Herd das Feuer verlischt,

wird der jungen Frau von den Mitbürgern unter Verhöhnungen die Hilfe verweigert. Vergil, der nun auf magische Weise allenthalben die häuslichen Feuer ausgehen läßt, das seine aber wieder hervorzaubert, gestattet die Beschaffung von Feuer an seinem Herd unter der Voraussetzung, daß seine Geliebte um ihr Einverständnis gebeten und alle Verunglimpfung eingestellt wird. Das in der Ausformung anmutlose und etwas triviale Moralgedicht hat Bezug zu Immermanns eigener Erfahrungswelt: Seine Lebensgefährtin Elisa von Lützow verschloß sich einer formellen Sanktionierung ihres Verhältnisses.

Lit. zum Biographischen: B. VON WIESE, Karl Immermann, in: *Neue Deutsche Biographie* 10, 1974, S. 159–163, hier S. 160–161.

141 WILLIBALD ALEXIS

Der Zauberer Virgilius: Ein Märchen aus der Gegenwart
Berlin: W. Adolf 1851.

Der unter einem Pseudonym publizierende Jurist Wilhelm Häring (1798–1871) erlebte zu seiner Zeit mit zahlreichen Novellen, Erzählungen und Dramen, besonders auch mit seinen großen historischen Romanen, in denen er vier Jahrhunderte brandenburgisch-preußischer Geschichte romanisierte, nachhaltigen Erfolg. Der «Virgilius» ist ein durch märchenhafte Begebnisse verklärter Bericht einer Reise, die den Erzähler 1848 zu den touristischen Stätten am Golf von Neapel führt. Als Führer bietet sich unweit des angeblichen Grabes Vergils eine zerlumpte Gestalt an: «Virgilio», der Dichter und neapolitanische Zauberer Vergil in einer Person. Vom Unterweltsrichter Minos nach dem Tode angeklagt, die Dichtergabe «zur Lüge entwürdigt» zu haben als einer, der aus selbstsüchtigen Motiven «Dinge zum Preise des Fürsten und seines Hauses singt, die er nicht glaubt», wurde er dazu verdammt, gleichsam als wandernder Jude fürderhin «den Cicerone der renommierten Wanderer und Reisenden in Italien zu machen».

Anhang

Besitznachweis der Exponate

Ohne Berücksichtigung von Reproduktionen und Photographien

- Bamberg, Staatsbibliothek: Kat.Nr. 2, 3, 8–11, 13–17, 19–21, 25–29, 32, 33, 35, 42, 43, 45, 46, 51–56, 58, 63, 64, 66, 68, 69, 74–79, 81–83, 88, 91, 93, 108, 120, 134, 135, 137–140.
- Bamberg, Universitätsbibliothek: Kat.Nr. 1, 22, 23, 38, 40, 47–50, 59, 70, 84, 85, 96, 133.
- Bamberg, Privatbesitz: Kat.Nr. 41, 86.
- Berlin, Sing-Akademie: Kat.Nr. 95.
- Berlin, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz. Ägyptisches Museum (Papyrussammlung): Kat.Nr. 24.
- Coburg, Landesbibliothek: Kat.Nr. 36.
- Düsseldorf, Antiquariat Hans Marcus: Kat.Nr. 130.
- Erlangen, Graphische Sammlung der Universität Erlangen-Nürnberg: Kat.Nr. 109.
- Erlangen, Universitätsbibliothek Erlangen-Nürnberg: Kat.Nr. 18, 80, 87.
- Göttingen, Niedersächsische Staats- und Universitätsbibliothek: Kat.Nr. 71, 141.
- Heidelberg, Universitätsbibliothek: Kat.Nr. 37.
- Mainz, Bibliothek des Bischöflichen Priesterseminars: Kat.Nr. 92.
- München, Bayerische Staatsbibliothek: Kat.Nr. 5, 12, 30, 31, 39, 60, 62, 65, 67, 89.
- München, Staatliche Graphische Sammlung: Kat.Nr. 124.

- München, Universitätsbibliothek: Kat.Nr. 136.
- Wolfenbüttel, Herzog August Bibliothek: Kat.Nr. 72.
- Würzburg, Universitätsbibliothek: Kat.Nr. 4, 7, 44, 57, 61, 73.

Quellenverzeichnis der Abbildungen

- Amsterdam, Rijksmuseum-Stichting: Abb. 37.
- Bamberg, Staatsbibliothek: Abb. 2–11, 13, 14, 16–19, 30, 31, 33–36.
- Cambridge, The Fitzwilliam Museum: Abb. 32.
- Erlangen, Universitätsbibliothek: Abb. 27.
- Florenz, Archivi Alinari: Abb. 28.
- Kassel, Staatliche Kunstsammlungen: Abb. 29.
- Mailand, Biblioteca Ambrosiana: Abb. 1.
- München, Bayerische Staatsbibliothek: Abb. 15.
- Münster, Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte: Abb. 22.
- Paris, Photographie Giraudon: Abb. 23.
- Rom, Deutsches Archäologisches Institut: Abb. 21, 24.
- Stuttgart, Württembergische Landesbibliothek: Abb. 12.
- Taunton, Somerset County Museum. Taunton Castle: Abb. 26.
- Wien, Österreichischer Bundestheaterverband. Pressebüro: Abb. 20.
- Wien, Kunsthistorisches Museum: Abb. 25.

Bibliographien

- W. W. BRIGGS, A Bibliography of Virgil's «Eclagues», Aufstieg und Niedergang der Römischen Welt 2,31,2, Berlin, New York 1981, S.1265–1357.
- The Classical World Bibliography of Virgil (Garland Reference Library of the Humanities 96), New York, London 1978.
- A. G. MCKAY, Recent Work on Vergil. 1974–1982, The Classical World 75, 1982. (Eine angekündigte Fortsetzung zu den Forschungsüberblicken im vorgenannten Titel.)
- G. MAMBELLI, Gli studi virgiliani nel secolo XX (Guide bibliografiche 7), Florenz 1940.
- W. SUERBAUM, Hundert Jahre Vergil-Forschung. Eine systematische Arbeitsbibliographie mit besonderer Berücksichtigung der Aeneis, Aufstieg und Niedergang der Römischen Welt 2,31,1, Berlin, New York 1980, S.3–358.
- W. SUERBAUM, Spezialbibliographie zu Vergils Georgica, Aufstieg und Niedergang der Römischen Welt 2,31,1, Berlin, New York 1980, S.395–499.

Übergreifende Literatur zu einzelnen Sachgebieten

I. Texte, Kommentare und Übertragungen

- L. BOSIO – G. RODELLA, Catalogo di opere a stampa di Virgilio dei secoli XVI, XVII, XVIII. Biblioteca dell'Accademia Nazionale Virgiliana, Mantova. 1981, Mantua 1981.
- E. CROUS, Vergilausgaben großer Drucker. Dem Andenken Vergils zum 2000. Geburtstag des Dichters, Berlin 1930.
- H. GRONEMEYER, Untersuchungen zur Geschichte der deutschen Vergil-Übertragung mit besonderer Berücksichtigung Rudolf Alexander Schröders, Diss. Hamburg 1963.
- CHR. G. HEYNE, De Virgilio editionibus, in: P. Virgilius Maro, varietate lectionis et perpetua adnotatione illustratus a Chr. G. Heyne, ed. quarta, curavit G. Ph. Wagner, Bd. 4, Leipzig, London 1832 (= Hildesheim 1968), S.635–749.
- A. HULUBEY, Virgile en France au XVI^e siècle. Éditions, traductions, imitations, Revue du seizième siècle 18, 1931, S.1–77.
- J. JARISLOWSKY, Schillers Übertragungen aus Vergil im Rahmen der deutschen Aeneis-Übersetzung des 18. Jahrhunderts (Jenaer Germanistische Forschungen 12), Jena 1928.
- G. N. KNAUER, Die Aeneis und Homer. Studien zur poetischen Technik Vergils mit Listen der Homerzitate in der Aeneis (Hypomnemata 7), Göttingen 1964, S.13–18; 62–106.
- G. MAMBELLI, Gli annali delle edizioni virgiliane (Biblioteca di bibliografia Italiana 27), Florenz 1954.
- E. ODERMANN, Vergil und der Kupferstich, Buch und Schrift 5, 1931, S.13–25.
- B. SCHNEIDER, Vergil. Handschriften und Drucke der Herzog August Bibliothek. Ausstellung in der Bibliotheca Augusta. 1982–1983 (Ausstellungskataloge der Herzog August Bibliothek 37), Wolfenbüttel 1982.
- Virgilio. Mostra di manoscritti e libri a stampa. 1981 [Biblioteca Nazionale di Napoli]. Mostra e catalogo a cura di S. ACANFORA QUINTAVALLE (u.a.) (I Quaderni della Biblioteca Nazionale di Napoli, Ser. V, 5), Neapel 1981.

2. Nachwirken in der Literatur

- C. ALAJMO, Il mito di Didone nella letteratura italiana, Girgenti (Agrigento) 1926.
- C. M. BOWRA, From Virgil to Milton, London 1945 (= 1972).
- K. BÜCHNER, P. Vergilius Maro, in: Realencyclopädie der Classischen Altertumswissenschaft 8A, 1955, Sp.1021–1486, bes. Sp.1463 ff. (Sonderdruck u.d.T.: P. Vergilius Maro. Der Dichter der Römer, Stuttgart 1955 u.ö.).
- J. CHALKER, The English Georgic. A Study in the Development of a Form, Baltimore 1969.
- D. COMPARETTI, Virgilio nel Medio Evo, Livorno 1872 (Florenz² 1896; nuova edizione a cura di G. Pasquali, Florenz 1937–1941; dt. Übers. von H. Dütschke u.d.T.: Virgil im Mittelalter, Leipzig 1875).
- A. DERMUTZ, Die Didosage in der englischen Literatur des Mittelalters und der Renaissance, Diss. Wien 1957.
- M. DOLÇ, Presencia de Virgilio en España, in: Présence de Virgile, éd. par R. Chevallier (Caesarodunum XIII bis. Numéro spécial), Paris 1978, S.541–557.
- E. FRENZEL, Stoffe der Weltliteratur. Ein Lexikon dichtungsgeschichtlicher Längsschnitte (Kröners Taschenausgabe 300), Stuttgart⁵ 1976, S.150–153 («Dido»).
- E. G. GARDNER, Virgil in Italian Poetry, Proceedings of the British Academy 17, 1931, S.75–95.
- F. GÖRSCHEN, Die Vergiltravestien in Frankreich, Diss. Leipzig 1936 (= Dresden 1937).
- G. GORDON, Virgil in English Poetry, Proceedings of the British Academy 17, 1931, S.39–53.
- H. HEISS, Virgils Fortleben in den romanischen Literaturen (1931), in: Wege zu Vergil (Wege der Forschung 19), hrsg. v. H. Oppermann, Darmstadt 1976, S.301–319.
- H. HOLTORE, «Einleitung» zu: P. Vergilius Maro, Die größeren Gedichte, hrsg. u. erkl., I, Freiburg, München 1959, S.17–116.
- L. HOLTZ, La survie de Virgile dans le Haut Moyen Age, in: Présence de Virgile, éd. par R. Chevallier (Caesarodunum XIII bis. Numéro spécial), Paris 1978, S.209–222.
- A. HULUBEY, Virgile en France au XVI^e siècle. Éditions, traductions, imitations, Revue du seizième siècle 18, 1931, S.1–77.
- E. LEUBE, Fortuna in Karthago. Die Aeneas-Dido-Mythe Vergils in den romanischen Literaturen vom 14. bis zum 16. Jahrhundert (Studien zum Fortwirken der Antike 1), Heidelberg 1969.

- H. LOHMEYER, Vergil im deutschen Geistesleben bis auf Notker III. (Germanische Studien 96), Berlin 1930 (= Nendeln 1967).
- E. NITCHE, Vergil and the English Poets, Diss. New York 1919 (= New York 1966).
- W. PIETSCH, Ave Vergil, Jahresbericht des Akademischen Gymnasiums in Graz, Jg. 1981/1982, S. 3–13.
- A. ROBERTS-BAYTOP, Dido, Queen of Infinite Literary Variety. The English Renaissance Borrowings and Influences (Salzburg Studies in English Literature. Elizabethan and Renaissance Studies 25), Salzburg 1974.
- W. SCHLEINER, Aeneas' Flight from Troy, Comparative Literature 27, 1975, S. 97–112.
- E. SEMRAU, Dido in der deutschen Dichtung (Stoff- und Motivgeschichte der deutschen Literatur 9), Berlin, Leipzig 1930.
- R. SÜHNEL, Vergil in England, in: Festschrift für Walter Hübner, hrsg. v. D. Riesner u. H. Gneuss, Berlin 1964, S. 122–138.
- W. SUERBAUM, Vergils Aeneis. Beiträge zu ihrer Rezeption in Geschichte und Gegenwart (Auxilia 3), Bamberg 1981.
- J. A. K. THOMSON, Classical Influences on English Poetry, London 1951, S. 30–70; 75–78; 172–195.
- R. TURNER, Didon dans la tragédie de la Renaissance italienne et française, Diss. Paris 1926.
- Virgilio nell'arte e nella cultura europea. Roma, Biblioteca Nazionale Centrale. 1981, catalogo della mostra a cura di M. FAGIOLO, Rom 1981, S. 25–62.
- R. D. WILLIAMS, Changing Attitudes to Virgil. A Study in the History of Taste from Dryden to Tennyson, in: Virgil, ed. by D. R. Dudley, London 1969.
- R. D. WILLIAMS – T. S. PATTIE, Virgil. His Poetry through the Ages, London 1982.
- VL. ZABUGHIN, Virgilio nel Rinascimento Italiano da Dante a Torquato Tasso. Fortuna, studi, imitazioni, traduzioni e parodie, iconografia, Bologna 1921–1923.
- ### 3. Nachwirken in der Musik
- A. E. F. DICKINSON, Music for the Aeneid, Greece & Rome, 2nd Ser. 6, 1959, S. 129–147.
- J. DRAHEIM, Vertonungen antiker Texte vom Barock bis zur Gegenwart. Mit einer Bibliographie der Vertonungen für den Zeitraum von 1700 bis 1978 (Heuremata 7), Amsterdam 1981, S. 30–32; 220–225.
- Fünf Vergil-Motetten zu 4–7 Stimmen von Josquin Desprez, Adrian Willaert, Jacob Arcadelt, Cipriano de Rore, hrsg. v. H. OSTHOFF (Das Chorwerk 54), Wolfenbüttel o. J. (1955).
- H. HUNGER, Lexikon der griechischen und römischen Mythologie mit Hinweisen auf das Fortwirken antiker Stoffe und Motive in der bildenden Kunst, Literatur und Musik des Abendlandes bis zur Gegenwart, Wien 1975 (Stichwörter: Aeneas, Ascanius, Dido, Troia).
- H. J. MOSER, Didonis novissima verba in der Musik. Ein Beitrag zum Nachleben Vergils, Gymnasium 58, 1951, S. 322–326.
- H. OSTHOFF, Vergils Aeneis in der Musik von Josquin des Prez bis Orlando di Lasso, Archiv für Musikwissenschaft 11, 1954, S. 85–102.
- H. RIEMANN, Opern-Handbuch. Repertorium der dramatisch-musikalischen Litteratur ..., Leipzig 1887–1893 (= Hildesheim 1979) (Stichwörter: Aeneas [auch: Enea], Ascanio, Dido, Laoconte, Lavinia, Orpheus, Troja).
- W. O. STRUNK, Vergil in Music, Musical Quarterly 16, 1930, S. 482–497.
- G. WILLE, Musica Romana. Die Bedeutung der Musik im Leben der Römer, Amsterdam 1967, S. 225–234.
- ### 4. Nachwirken in der bildenden Kunst
- A Virgilio la patria, Comune di Mantova, Mantua 1927.
- H. BARDON, L'Énéide et l'art. XVI^e–XVIII^e siècle, Gazette des Beaux-Arts 37A, 1950 (erschienen 1959), S. 77–98.
- E. W. BRAUN, Dido, in: Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte 3, 1954, Sp. 1444–1457.
- P. D'ANCONA, Virgilio e le arti rappresentative, Emporium 65, 1927, S. 245–262.
- B. B. FREDERICKSEN – F. ZERI, Census of Pre-Nineteenth-Century Italian Paintings in North American Public Collections, Cambridge/Mass. 1972, S. 477–478 (Stichwörter: Aeneas, Dido).
- L. FREUND, Aeneas. Aeneis, in: Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte 1, 1937, Sp. 687–694.
- J. GAUS, Zu Bildern in Vergils «Aeneis» und ihren Illustrationen, Fusa. Journal für Kenner & Liebhaber von Kunst, Literatur, Musik, Heft 2, 1981, S. 4–24.
- M. GRANT – J. HAZEL, Lexikon der antiken Mythen und Gestalten, München 1976 (Stichwörter: Aeneas, Dido, Idomeneus, Palinurus, Turnus; ferner Farbtafeln auf S. 33–34).
- M. u. R. HERTL, Laokoon. Ausdruck des Schmerzes durch zwei Jahrtausende, München 1968.
- H. HUNGER, Lexikon der griechischen und römischen Mythologie mit Hinweisen auf das Fortwirken antiker Stoffe und Motive in der bildenden Kunst, Literatur und Musik des Abendlandes bis zur Gegenwart, Wien 1975 (Stichwörter: Aeneas, Anchises, Aphrodite, Ascanius, Dido, Laokoon, Troia).
- A. G. MCKAY, Virgilian Landscape into Art: Poussin, Claude and Turner, in: Virgil, ed. by D. R. Dudley, London 1969, S. 139–160.
- E. ODERMANN, Vergil und der Kupferstich, Buch und Schrift 5, 1931, S. 13–25.
- W. PIETSCH, Laokoon. Bemerkungen zur Episode in der Äneis, zur Wirkungsgeschichte und zur unterrichtlichen Behandlung eines antiken Mythologems, Anregung 26, 1980, S. 158–175.
- A. PIGLER, Barockthemen. Eine Auswahl von Verzeichnissen zur Ikonographie des 17. und 18. Jahrhunderts, 2, Budapest 1974, S. 283–296; 314–317; 330–331; 345–346; vgl. auch S. 271; dazu: Tafelband S. 247–253 (Taf. 263–270); 268 (Taf. 288).
- M. R. SCHERER, The Legends of Troy in Art and Literature, New York, London 1964.
- E. TEA – E. MIELI, Virgilio nell'arte figurativa, Emporium 74, 1931, S. 83–96.
- G. DE SCHOUTHEETE DE TERVARENT, Quelques œuvres d'art dont l'inspiration est faussement attribuée à Virgile (XV^e et XVI^e siècles), Académie Royale de Belgique. Bulletin de la Classe des Beaux-Arts 44, 1962, S. 64–77.
- G. DE TERVARENT, Présence de Virgile dans l'art (Mémoires de l'Académie Royale de Belgique, Classe des Beaux-Arts, Coll. in 4^o, 2^e Sér. 12/2), Royale 1967.
- A. VENTURI, Virgilio nell'arte del Rinascimento, Studi Virgiliani 1, 1931, S. 219–234.
- Virgilio. Natale e capodanno della Illustrazione Italiana. 1930–1931 (Supplemento al N. 49 de «L'Illustrazione Italiana» del 7 dicembre 1930), a cura di V. USSANI e L. SUTTINA, Mailand 1930.

- Virgilio nell'arte e nella cultura europea. Roma, Biblioteca Nazionale Centrale. 1981, catalogo della mostra a cura di M. FAGIOLÒ, Rom 1981, S. 63–268.
- V.L. ZABUGHIN, Virgilio nel Rinascimento Italiano da Dante a Torquato Tasso. Fortuna, studi, imitazioni, traduzioni e parodie, iconografia, 2, Bologna 1923, S. 384–397.
- Zweitausend Jahre Vergil in Buch und Bild. Führer durch die im Landesmuseum der Provinz Westfalen von der Universitätsbibliothek und dem Museum veranstaltete Ausstellung zur Erinnerung an den 2000. Geburtstag des Dichters. 1931, Münster 1931, S. 27–43.
5. Vergil – Prophet, Zauberer, Liebhaber
- D. COMPARETTI, Virgilio nel Medio Evo, Livorno 1872 (Florenz² 1896; nuova edizione a cura di G. Pasquali, Florenz 1937–1941; dt. Übers. von H. Dütschke u. d. T.: Virgil im Mittelalter, Leipzig 1875).
- L. ETLINGER, Ehebrecherfalle, in: Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte 4, 1958, Sp. 786–791.
- J. FINK, Virgil among the Prophets and Confessors. Two Representations of the Poet in Bible Illustration, Folia 11, 1957, S. 3–17.
- A. GRAF, Roma nella memoria e nelle immaginazioni del Medio Evo, 2, Turin 1883 (= 1923), S. 196–258.
- G. F. KOCH, Virgil im Korbe, in: Festschrift für Erich Meyer. Studien zu Werken in den Sammlungen des Museums für Kunst und Gewerbe Hamburg, Hamburg 1957, S. 105–121.
- E. MÜNTZ, La légende du sorcier Virgile dans l'art des XIV, XV et XVI^e siècles, Monatsberichte über Kunstwissenschaft und Kunsthandel 2, 1902, S. 85–91.
- F. PIPER, Virgilius als Theolog und Prophet des Heidenthums in der Kirche. Evangelisches Jahrbuch, Jg. 1862, S. 17–82.
- J. WEBSTER SPARGO, Virgil the Necromancer. Studies in Virgilian Legends (Harvard Studies in Comparative Literature 10), Cambridge/Mass. 1934.
- W. SUERBAUM, Von der Vita Vergiliana über die Accessus Vergiliani zum Zauberer Virgilius. Probleme, Perspektiven, Analysen, Aufstieg und Niedergang der Römischen Welt 2, 31, 2, Berlin, New York 1981, S. 1156–1262.
- W. VÖGE, Jörg Syrlin der Ältere und seine Bildwerke, 2: Stoffkreis und Gestaltung, Berlin 1950, bes. S. 103–128 (Bd. 1 nicht erschienen).
- (Die unter der Rubrik «Texte, Kommentare und Übersetzungen» erfaßten materialreichen Kataloge zu den Vergil-Ausstellungen in der Biblioteca Nazionale Centrale di Roma [1981] und in der Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel [1982] wurden erst während der Drucklegung dieses Kataloges zugänglich und konnten nicht mehr in den Text eingearbeitet werden.)

Namensregister

Die Zahlen
beziehen sich auf die Katalognummern

- Aachen (Achen), Hans von 111
Albinoni, Tommaso 91
Alciati (Alciato), Andrea 64
Alexis, Willibald 141
Altdorfer, Albrecht 109, 138
Apollonio di Giovanni di Tommaso 7
Ariosto, Ludovico 63
Ascensius, Jodocus Badius 12
Ausonius, Decimus Magnus 73
- Bader, Philipp Georg 92
Barbieri, Filippo de' 134
Barocci (Baroccio), Federigo 110
Beeke (Beke), Hermann van der 9
Beham, Hans Sebald 108
Berlioz, Hector 94
Bernini, Giovanni Lorenzo 115
Blumauer, Aloys 79, 80
Boucher, François 125
Brant, Sebastian 10
Broch, Hermann 85
Brueghel, Jan d. Ä. 112
Bürger, Gottfried August 32
Büsinck, Ludolph 120
Burne-Jones, Edward 61, 131
- Calderini, Domizio 8, 10
Carmina Burana 58
Castiglioni, Luigi 23
Cerde, Juan Luis de la 15
Chaucer, Geoffrey 61
Chauveau, François 30
Cherubini, Luigi 91
Claude Lorrain 122, 129
Clementi, Muzio 93
Coerber, Joseph 72
Corinth, Lovis 132
Cranach-Presse 39
Crespi, Giuseppe Maria 123
- Daniello, Bernardino 26
Dante Alighieri 59, 101
Daumier, Honoré 130
Delacroix, Eugène 101
Delille, Jacques 36
- Donatus, Tiberius Claudius 8, 10
Dryden, John 31
Dyck, Anthonis van 116
- Edling, Wolfgang Anselm von 80
Egenolph, Christian 13
Ekkehart I. von St. Gallen 55
Eliot, Thomas Stearns 49
Elsheimer, Adam 113
Erasmus von Rotterdam 107
Eudokia 73
Eusebius von Caesarea 133
- Fiorillo, Johann Dominik 20
Fokke, Simon 124
Forster, Sebastian 88
Frischlin, Nicodemus 28, 69
- Gesta Romanorum 135
Geymonat, Mario 23
Greco, El 114
Grüwel, Johann 18
- Haecker, Theodor 38, 48
Harrewijn, Jacobus 51
Haydn, Joseph 77, 92
Heinrich von Veldeke 57
Henze, Richard 47
Henze, Hans Werner 95
Heyne, Christian Gottlob 20
Heyse, Paul 83
Hölderlin, Friedrich 34
Holbein, Hans d. J. 107
Hosemann, Theodor 79
Hugo, Victor 82
Huysmans, Joris-Karl 46
- Immermann, Karl 140
Ingres, Jean-Auguste-Dominique 100
Jaeck, Heinrich 21
Jodelle, Étienne 67
Jommelli, Niccolò 91
- Kawazu, Chiyo 41
Kelmescott Press 61
Keßler, Harry Graf 39
Knauer, Georg Nicolaus 50
Knaust, Heinrich 65
Körner, Theodor 81
Konstantin d. Gr. 133
- Lallemand, Georges 120
Landino, Cristoforo 8, 10
La Rue, Charles de 17
Lasso, Orlando di 89
Le Franc de Pompignan,
Jean-Jacques, Marquis de 78
Lessing, Gotthold Ephraim 43
Liberale da Verona 106
Lucanus, Marcus Annaeus 52
Lucas van Leyden 137, 139
Lucienberger (Lützelberger),
Johannes 68
- McNaughton, David 86
Maillol, Aristide 39
Mancinelli, Antonio 10
Mandelbaum, Allen 40
Mantegna, Andrea 105
Marlowe, Christopher 70
Marolles, Michel de 30
Maulbertsch, Franz Anton 128
Merian, Matthäus d. Ä. 118
Metastasio, Pietro 78, 91, 92
Meynier, Jean Henri 36
Morris, William 61, 131
Moser, Barry 40
Murner, Thomas 25
- Nash, Thomas 70
Nemesianus,
Marcus Aurelius Olympius 53
Neuffer, Ludwig 34
Niccolò d'Antonio de' Ricci 7
Niebuhr, Barthold Georg 44
Norden, Eduard 22
- Opitz, Martin 71
Ovidius Naso, Publius 51, 61
- Pencz, Georg 139
Penderecki, Krzysztof 96
Petrarca, Francesco 5, 60
Plantin, Christophe 14
Pleurre, Étienne de 73
Poelman, Theodor 14
Pope, Alexander 75
Poussin, Nicolas 121
Proba 73
Prudentius Clemens, Aurelius 54
Purcell, Henry 90

Reni, Guido 117
Ring, Ludger tom, d. Ä. 99
Roman d'Énéas 56, 57
Ross, Alexander 73
Ruæus, Carolus 17
Rubens, Peter Paul 119

Sabbadini, Remigio 23
Sainte-Beuve, Charles-Augustin 45
Sannazaro, Jacopo 62, 71
Scaliger, Julius Caesar 15, 42
Scarron, Paul 74
Schiller, Friedrich von 33

Schlegel, Johann Elias 78
Schröder, Rudolf Alexander 39
Schubert, Franz 91
Seewald, Richard 38
Segonzac, André Dunoyer de 30
Seiz, Joseph 16
Servius 5, 8, 10
Simone Martini 5
Spreng, Johann 27
Symonis, Daniel 28
Syrilin, Jörg d. Ä. 98

Tennyson, Alfred Lord 84
Thomson, James 77

Tiepolo, Giovanni Domenico 126
Tischbein, Johann Heinrich d. Ä. 127
Torrentinus, Hermannus 9
Troost, Cornelis 124
Turner, Joseph Mallord William 129

Valentin, Johann 29
Vegius, Mapheus 10, 13, 25
Voltaire 76
Voß, Johann Heinrich 35

Waltharius 55