

WERNER TAEGERT

## Spuren Vergils in und um Bamberg

Nachlese zu einer Ausstellung von Universitätsbibliothek  
und Staatsbibliothek Bamberg

Publius Vergilius Maro starb am 21. September 19 v. Chr. im Alter von einundfünfzig Jahren. 1981 (voreilig infolge eines Rechenfehlers) und 1982 wurden der 2000. Wiederkehr dieses Tages in Europa und in den USA zahlreiche Ausstellungen, Fachtagungen und Vortragsreihen gewidmet<sup>1</sup>. Das Echo des Jubiläums war, soweit es sich in der Würdigung durch Bibliotheksausstellungen konkretisierte, in Italien erwartungsgemäß am lebhaftesten, in der Bundesrepublik eher verhalten: Mit größeren Präsentationen traten in Trier die Universitätsbibliothek, in Wolfenbüttel die Herzog-August-Bibliothek und in Bamberg unter gemeinsamer Trägerschaft die Universitätsbibliothek und die Staatsbibliothek an die Öffentlichkeit<sup>2</sup>.

Zu danken ist Sr. Erlaucht Dr. Karl Graf von Schönborn für die Erlaubnis, in diesem Beitrag vorgestellte Gemälde und Handschriften auf Schloß Pommersfelden zu studieren; Baronin Elisabeth Sachenbacher-von Schrottenberg für die Führung auf Schloß Reichmannsdorf; Hans Baier für freundliche Hinweise.

Abkürzungshinweis: Der Bericht des Historischen Vereins für die Pflege der Geschichte des ehemaligen Fürstbistums Bamberg wird mit dem Kürzel „BHVB“ zitiert.

<sup>1</sup> Siehe Werner Suerbaum: Publikationen zu Vergilausstellungen. In: *Gnomon* 56 (1984) S. 208–228; Antonie Wlosok: *Bimillennium Vergilianum 1981/1982*. Wissenschaftliche Kongresse, Symposien, Tagungen, Vortragsreihen, Jubiläumsbände. Ein Überblick. In: *Gnomon* 57 (1985) S. 127–134.

<sup>2</sup> [Werner Taegert:] *Vergil 2000 Jahre. Rezeption in Literatur, Musik und Kunst*. Ausstellung der Universitätsbibliothek und der Staatsbibliothek Bamberg 1982–1983 (91 S., 37 Abb.). – Die Ausstellung wurde vom 17. 11. 1982 bis zum 17. 2. 1983 in der Staatsbibliothek Bamberg, vom 24. 2. bis 14. 5. 1983 in der Universitätsbibliothek Regensburg gezeigt. Ausführliche Besprechung bei Suerbaum, a.a.O.; weitere Rezensionen s. in der Bibliographie der Universitätsbibliothek Bamberg am Ende dieses Bandes (S. 456–458).

Das überdurchschnittliche Publikumsinteresse, das die Bamberger Veranstaltung bereits bei der Eröffnung und während der gesamten Öffnungsdauer – auch seitens auswärtiger Besucher – fand, war ein eindrucksvoller Beleg dafür, daß der von Theodor Haecker als „Vater des Abendlandes“ apostrophierte Dichter kaum etwas von seiner Faszination eingebüßt hat. Mag auch die aktive Kenntnis seines Werkes weithin zurückgegangen sein, so hat sich doch das Bewußtsein seines kanonischen Ranges in der europäischen Kulturtradition bewahrt.

Die Ausstellung in Bamberg galt der Rezeption Vergils<sup>3</sup>. Vorgeführt wurden herausragende oder kennzeichnende Beispiele für mannigfaltige Formen der Begegnung und der Auseinandersetzung mit seinen Dichtungen. Zeugnisse aus verschiedenen Jahrhunderten und aus zahlreichen Ländern insbesondere Europas sollten die ebenso grenzenlose wie zeitlose Resonanz veranschaulichen, die dem bedeutendsten Dichter Roms zuteil wurde.

Im Gegensatz zur Weiträumigkeit der Spurensuche dort beschränkt sich der vorliegende Beitrag auf einen eng abgesteckten Bereich: auf Bamberg und auf den Umkreis der Stadt. Dieser lokale Bezug blieb in der Ausstellung weitgehend ausgespart. Die systematische Fahndung nach Rezeptionsdokumenten, die entweder im Einzugsgebiet Bambergs entstanden oder (im Falle von Originalwerken) nachträglich dorthin gelangten oder schließlich von dort Gebürtigen bzw. mit der Region auf andere Weise Verbundenen geschaffen wurden, erbrachte eine erstaunliche Fülle von Belegen unterschiedlicher Art, die ein fortwirkendes Interesse an dem Dichter über die Zeiten hinweg veranschaulichen. Gewiß lassen sich die Nachweise punktuell vermehren. Insbesondere das reiche lokale Gelegenheitsschrifttum des 16. bis 18. Jahrhunderts ist eine potentielle Quelle weiterer Funde. Nicht berücksichtigt wird hier die Stellung Vergils in der Geschichte des Bamberger Gymnasialunterrichts – ein nicht ganz belangloser Aspekt unseres Themas, kommt doch der Schullektüre als einer ‚elementaren‘ Form der Autorenrezeption eine beträchtliche Breitenwirkung zu.

Die Einzelerläuterungen werden in Anlehnung an die Gliederung des Ausstellungskataloges nach den formalen Rubriken ‚Texte, Kommentare, Übersetzungen‘, ‚Rezeption in der Literatur‘ und ‚Rezeption in der Kunst‘ gesondert. Zur Einstimmung seien zwei Vergil-Referenzen vorausgeschickt: die älteste mit Bamberg in Beziehung stehende Erwähnung Vergils, ferner die sehr junge künstlerische Verarbeitung eines Motivs, das durch den Dichter zum allgemeinen Bildungsgut geworden ist.

<sup>3</sup> Sie schloß sich damit einem wissenschaftlichen Betrachtungstrend an, der zunehmend an Bedeutung gewinnt. Antonie Wlosok (a.a.O. S. 133) betont, daß „die wichtigsten Aufgaben der künftigen Vergilforschung . . . – abgesehen von der Werkkommentierung – auf dem Gebiet der Rezeptionsforschung“ liegen.

In den Abschlußversen seines zwischen 1012 und 1014 geschaffenen Preisliedes auf Kaiser Heinrich II. und das von ihm gegründete Bistum Bamberg beruft sich Abt GERHARD VON SEEON auf Vergil und Homer. Er betont die Unangemessenheit seiner – in bescheidener Selbstherabsetzung als ungeschickt ausgegebenen – Worte gegenüber der erhabenen Größe Bambergs. Die Unfähigkeitsbeteuerung, ein geläufiger literarischer Topos, wird hier übersteigert, indem selbst den beiden größten Dichtern des Altertums das Vermögen abgesprochen wird, der Stadt auch nur annähernd gerecht zu werden; wie begrenzt muß da erst seine eigene Würdigung ausfallen:

*Quid loquor ingenii balbosus somniculosi,  
non Maro cum lepidus nec dicax posset Homerus  
texere multiplices laudabilis urbis honores,  
horum si vita potuisset surgere tanta<sup>4</sup>.*

Hier das andere Beispiel. Beim Altstadtfest der Universität Bamberg im Sommer 1984 errichteten Studenten der Kunsterziehung ein pittoreskes Denkmal: ein hellblau übertünchtes hölzernes Pferd von gewaltigen Dimensionen, obenauf eine gleichfarbige kleine Reiterfigur; als Pendant hierzu wurde auf einer Mauer in Sichtweite der Bamberger Reiter als Silhouette porträtiert – durch einen Untersatz war das Roß zum Schaukelpferd umfunktioniert<sup>5</sup>. Das hölzerne Gebilde sollte in erster Linie das sogenannte ‚Troianische Pferd‘ repräsentieren: Dieser Kriegslist hatte Vergil ihre klassische, allbekannte literarische Gestalt gegeben. Zugleich waren Erinnerungen an den ‚Bamberger Reiter‘ und an den ‚Blauen Reiter‘ intendiert. Kurzum: Ein gelungener Versuch, disparate Assoziationen aus Antike, Mittelalter und Neuzeit zu spielerischer Synthese zu bringen. Eine etwas rätselhafte gedankliche Verbindung zwischen dem Bamberger Reiter und dem Hölzernen Pferd hat übrigens JOCHEN LOBE (\* Ratibor 1937, heute in Bayreuth) in seinem montageartigen Bamberg-Gedicht „Des Veters Eckfensterrede. E. T. A. Hoffmann grüßend“ hergestellt (Z. 16–22): „... aber zu bewundern auch | die Zucht der Mundfaulen | rings um den Dom geschart | das alte trojanische Pferd | mit Kirchenputz und Himmelfahrt | den Kopf im Grund | vier oxydierende Beine in die Höh...“<sup>6</sup>.

<sup>4</sup> ‚Doch was rede ich da, stammelnd in schläfrigem Geiste, wo doch weder der wortgewandte Vergil noch der geistreiche Homer es vermocht hätten, die Ruhmestitel der hehren Stadt vielfältig auszuspinnen, wenn sie zu deren Lebzeiten so gewaltig hätte erstehen können.‘ Vgl. Otto Meyer: Kaiser Heinrichs Bamberg-Idee im Preislied des Gerhard von Seon. In: Fränkische Blätter für Geschichtsforschung und Heimatpflege 3 (1951) S. 75–78.

<sup>5</sup> Abbildungen: Fränkischer Tag vom 5. 7. 1984, S. 11, und vom 28. 9. 1984, S. 19. Der Zufall wollte es, daß im gleichen Jahr beim Regensburger Altstadtfest ein großes Hölzernes Pferd als Hauptdarsteller eines Theaterspektakels figurierte. Abbildung: Fränkischer Tag vom 20. 10. 1984, S. 15.

<sup>6</sup> Jochen Lobe: Augenaudienz. Gedichte 1970–1977. Hamburg 1978 (Das Neue Buch 99), S. 37f.

### 1. Texte, Kommentare, Übersetzungen

Vergilhandschriften lassen sich in Bamberg bis in die frühe Zeit der Bistumsgeschichte nachweisen. Die ältesten Spuren führen auf die Bibliothek des Domkapitels, zu welcher ihr Begründer, Kaiser Heinrich II., mit bedeutenden und prachtvollen Bänden einen Grundstock gelegt hatte. Der Bücherbestand wurde planvoll ausgebaut, wobei durch die außergewöhnlich breitgestreute Sammlung auch von antiken Autoren insbesondere dem Unterrichtsbedarf der renommierten Domschule Rechnung getragen wurde. Natürlich hatte darunter auch Vergil seinen Platz.

In einem kurzen Verzeichnis von Büchern, die einem (nur mit der Namensinitialie gekennzeichneten) Magister G. um die Wende vom 11. zum 12. Jahrhundert leihweise überlassen wurden, sind auch *Virgili tres* aufgeführt, also *Bucolica*, *Georgica* und *Aeneis*, vermutlich Unterrichtslektüre<sup>7</sup>.

Die weit umfangreichere Buchentlehnung an einen Magister Richardus, dokumentiert in einer Liste aus der Zeit um 1200, schloß die *Aeneis* ein, ferner ein unter dem Titel *Translacio Virgili de Graeco in Latinum* zitiertes Werk<sup>8</sup>. Dieses gehörte zu den Handschriften, die vermutlich aus dem Besitz des Klosters Michelsberg auf die Dombibliothek übergegangen waren<sup>9</sup>; in dem Michelsberger Bücherverzeichnis Ruotgers, von dem noch zu sprechen sein wird, erscheint es kurz zuvor unter dem Titel *De his quae Virgilius de Graecis traxit liber I*. Gemeint ist das fünfte Buch der Saturnalien des Macrobius, in welchem *Aeneis*passagen mit Parallelen aus *Ilias* und *Odyssee* konfrontiert werden, um unterschiedliche Grade der Abhängigkeit Vergils zu erläutern<sup>10</sup>.

Über die Bücherschätze des 1015 gegründeten Klosters Michelsberg – darunter auch zahlreiche wichtige Klassikertexte – geben Verzeichnisse des Bibliothekars Burchard Auskunft, die zwischen 1123 und 1147, vermutlich aber

<sup>7</sup> Vgl. Harry Bresslau: *Bamberger Studien*. In: *Neues Archiv der Gesellschaft für ältere deutsche Geschichtskunde* 21 (1895) H. 1, S. 139–234, hier S. 194; *Mittelalterliche Bibliothekskataloge Deutschlands und der Schweiz*. Bd. 3, T. 3. Bearb. von Paul Ruf. München 1939, S. 340, hier Z. 32.

<sup>8</sup> Vgl. *Mittelalterliche Bibliothekskataloge*, a.a.O. S. 343, Z. 27f. und S. 344, Z. 3. Unter gleicher Benennung in einem Verzeichnis neugebundener Bücher aus dem Jahre 1454 (a.a.O. S. 345, Z. 34).

<sup>9</sup> Vgl. Bresslau, a.a.O. S. 170, Anm. 1; *Mittelalterliche Bibliothekskataloge*, a.a.O. S. 366.

<sup>10</sup> Die Titelversionen sind dem Macrobiustext entlehnt; vgl. Sat. 5,2,2 und 5,3,1. Einige Handschriften fügen vor Sat. 5,2,4 den Zwischentitel ein: *Quae Virgilius traxit a Graecis*; für die gesonderte Überlieferung des 5. Buches scheint keine Parallele nachweisbar (vgl. Antonio La Penna: *Studi sulla tradizione dei Saturnali di Macrobio*. In: *Annali della Scuola normale superiore di Pisa* 22 [1953] S. 225–252, hier S. 243). Es muß offenbleiben, in welchem Verhältnis dieser Ausschnitt zu der heute in der Staatsbibliothek Bamberg verwahrten Handschrift steht, die den Text bis Sat. 3,19,5 bietet (Msc. Class. 37 aus dem 9. Jahrhundert).

vor 1145 entstanden und die Handschriften möglichst auf ihre Spender bzw. Schreiber und auf die Zeit ihres Zugangs zurückführen<sup>11</sup>. Zu den Erwerbungen ‚aus alter Zeit‘ zählt ein *Virgilius*; unter Abt Wolfram (1112–1123) kam ein Aeneistext hinzu, unter Abt Hermann (1123–1146) ein Band *Bucolica* und *Georgica*. ‚Aus alter Zeit‘ stammte auch ein *Liber Prisciani super duodecim versus Virgilio*, dem sich unter Abt Hermann eine als *Priscianellus* betitelte Zwillingshandschrift beigesellte. In dieser kleinen Schrift seziiert der spätantike Grammatiker Priscian die Anfangsverse eines jeden Aeneisbuches, um an ihrem Beispiel die Hauptregeln von Grammatik und Metrik zu erläutern<sup>12</sup>.

Eine Bücherliste Ruotgers, wohl im letzten Viertel des 12. Jahrhunderts abgefaßt, verzeichnete *Virgilio tres* (vermutlich identisch mit den von Burchard katalogisierten drei Handschriften), den Servius-Kommentar (*Servii commentum super Virgilium III*) sowie das bereits erwähnte Macrobius-Fragment<sup>13</sup>.

Im 13. Jahrhundert war das Kloster aus Finanznöten gezwungen, Bücher zu veräußern. So wurde auch eine Handschrift, die *glossas super Eneida* enthielt, an Juden verpfändet und im Jahre 1243 vom Kloster Ebrach ausgelöst<sup>14</sup>.

Ein Bücherinventar, das Abt Andreas Lang 1483 erstellen ließ, registriert *Textum Virgilio, Commentum in Virgilium* (wohl der Servius-Kommentar) und *Registrum Virgilio cum aliis*<sup>15</sup>. Was unter letzterem zu verstehen ist, bleibt unklar: vielleicht etwas Entsprechendes wie unter der *Periocha Virgilio*, die im Jahre 1431 in Pavia bezeugt ist<sup>16</sup> – etwa ein Überblick über den Werkinhalt?

Keine der genannten Handschriften ist erhalten geblieben. Die beiden wesentlich jüngeren Codices, die heute in der Staatsbibliothek Bamberg verwahrt werden, stammen aus der Bibliothek des Jesuitenkollegiums (Aeneis,

<sup>11</sup> Grundlegend hierzu Karin Dengler-Schreiber: *Scriptorium und Bibliothek des Klosters Michelsberg in Bamberg*. Graz 1979 (Studien zur Bibliotheksgeschichte 2).

<sup>12</sup> Vgl. Dengler-Schreiber, a.a.O. S. 158 (Nr. 60); 170 (Nr. 86); 172 (Nr. 93); 194 (Nr. 81 und 83); 205 (Nr. 3). – Die *Partitiones XII versuum Aeneidos principalium* des Priscian finden in mittelalterlichen Bibliothekskatalogen äußerst selten gesonderte Erwähnung, da sie meist anderen, umfangreicheren Schriften des Autors angegliedert waren. Weiteres bei Max Manitius: *Geschichte der lateinischen Literatur des lateinischen Mittelalters*. Bd. 1. München 1911 (Handbuch der Altertumswissenschaften 9,2,1), S. 508; Hermann Lohmeyer: *Vergil im deutschen Geistesleben bis auf Notker III*. Berlin 1930 (Germanische Studien 96), S. 89f.

<sup>13</sup> Vgl. Bresslau, a.a.O. S. 165 (Nr. 11, 12 und 65); *Mittelalterliche Bibliothekskataloge*, a.a.O. S. 366, Z. 42–367, Z. 1 und Z. 18.

<sup>14</sup> Der Vorgang ist erwähnt auf dem Vorsatzblatt einer Handschrift, die das gleiche Schicksal hatte (Staatsbibliothek Bamberg, Msc. Bibl. 27 aus dem 11. Jahrhundert). – Hinter den *glossae* könnte sich der Servius-Kommentar oder ein anderer Kommentar verbergen, vielleicht auch ein Glossar (vgl. Lohmeyer, a.a.O. S. 50f.).

<sup>15</sup> Vgl. Bresslau, a.a.O. S. 182 („Q“: Nr. 1, 7 und 16); *Mittelalterliche Bibliothekskataloge*, a.a.O. S. 380, Z. 2, 5 und 7f.

<sup>16</sup> Erwähnt bei Max Manitius: *Handschriften antiker Autoren in mittelalterlichen Bibliotheken*. Leipzig 1935 (Zentralblatt für Bibliothekswesen. Beiheft 67), S. 55.

Bucolica und Georgica aus dem Jahre 1467) und aus dem Franziskanerkloster (eine Sammelhandschrift des 15./16. Jahrhunderts unter anderem mit den Georgica bis Buch 4,110 und dem sechsten Aeneisbuch)<sup>17</sup>.

Beiwege sei notiert, daß ein Eclogenvers (10,69), der sich im mittelalterlichen Elementarunterricht besonderer Beliebtheit bei Schreibübungen erfreute, als Federprobe in fünf verschiedenen Handschriften eingetragen ist: *omnia vincit amor et nos cedamus amori*, „alles besiegt Amor, so ergeben auch wir uns dem Amor“<sup>18</sup>.

Die Bibliothek, die sich Fürstbischof Lothar Franz von Schönborn auf Schloß Gaibach bei Volkach schuf (sie wurde im frühen 19. Jahrhundert nach Pommersfelden umgesiedelt), war in erster Linie als Arbeitsinstrument auf seine geistlichen und weltlichen Aufgaben abgestimmt. Erst spät traten bibliophile Neigungen in den Vordergrund: Der reiche Bestand an Handschriften und frühen Drucken erwuchs im wesentlichen intensiver Sammeltätigkeit in den Jahren 1724 bis 1726.

Aus der berühmten Bibliothek des Collegium Amplonianum zu Erfurt erwarb Lothar Franz zwanzig Handschriften zumeist antiker Autoren, darunter auch Vergiliana. Die Aeneis enthält ein Codex aus dem 12. Jahrhundert<sup>19</sup>. Die Georgica sind in einer Handschrift des 13. Jahrhunderts mit einem anderen Codex (Juvenal) zusammengebunden<sup>20</sup>. Dem Vergilttext schließt sich auf Blatt 27<sup>v</sup> eine halbseitige Einführung in die Georgica an; einzelne ihrer Elemente sind aus anderen Kommentareinleitungen zu dieser Dichtung bekannt. Ein Einführungstext zur Vergillektüre auf Blatt 28<sup>r</sup> kommt einem *Accessus* sehr nahe, der bisher nur in einer Niederschrift des 15./16. Jahrhunderts bekannt war<sup>21</sup>. Eine Sammelhandschrift, bestehend aus vier ehemals selbständigen

<sup>17</sup> Msc. Class. 51: Papier, 229 Bl., 298×208 mm; Besitzvermerk des Bamberger Jesuitenkollegiums aus dem Jahre 1654. Msc. Class. 52: Papier, 256 Bl. (Vergil: Bl. 1<sup>r</sup>-118<sup>v</sup>), 214×158 mm; bunt ausgeführte Blumenornamente zu Beginn des 1., 2. und 4. Georgicabuches. Vgl. Katalog der Handschriften der Königlichen Bibliothek zu Bamberg. Bd. I 2. Bearb. von Friedrich Leitschuh. Bamberg 1895, S. 56-59.

<sup>18</sup> Zusammenstellung im Katalog der Handschriften der Königlichen Bibliothek zu Bamberg. Bd. I 3. Bearb. von Hans Fischer. Bamberg 1908, S. 56. Zu den typischen Übungszeilen, „die mit wenigen und relativ einfachen Zeichen gebildet sind und auffälligerweise alle mit ‚*omnis*‘ beginnen“, s. Bernhard Bischoff: Elementarunterricht und Probationes pennae in der ersten Hälfte des Mittelalters. In B. B.: Mittelalterliche Studien. Bd. 1. Stuttgart 1966, S. 74-87, hier S. 77-79.

<sup>19</sup> Msc. 133, olim 2693: Pergament, 174 Bl., 265×195 mm.

<sup>20</sup> Msc. 91, olim 2666: Pergament, 85 Bl. (Georgica: Bl. 1<sup>r</sup>-27<sup>v</sup>), 215×130 mm.

<sup>21</sup> Vgl. Karl Bayer: Vergil-Viten. In: Vergil Landleben. Ed. Johannes u. Maria Götte. München 1970, S. 268, Z. 3 - 270, Z. 35. Bayer nennt den *Accessus*, den er in einer Inkunabel der Bayerischen Staatsbibliothek fand, „*Expositio Monacensis III*“; die Pommersfeldener Handschrift war ihm entgangen.

Handschriften des 13. und 14. Jahrhunderts, enthält Gedichte der sogenannten Appendix Vergiliana: *Copa*, *Est et non*, *Vir bonus*, *De rosis nascentibus* und *Moretum*; von späterer Hand ist das (hier gleichfalls auf Vergil getaufte) Poem *De Venere et Baccho* nachgetragen<sup>22</sup>.

Auf ältere Vergildrucke in der Staatsbibliothek Bamberg sei nur kursorisch hingewiesen. Die Bibliothek besitzt die stattliche Zahl von zwölf Inkunabeln, darunter sieben Ausgaben des Gesamtwerks, zwei der *Bucolica* und je eine der *Aeneis*, der *Georgica* und des pseudo-vergilischen *Culex*. Das 16. Jahrhundert ist mit Textausgaben weitaus stärker repräsentiert als die beiden folgenden Jahrhunderte (26 : 9 : 10 Drucke, ohne die Übersetzungen).

Gesonderte Erwähnung verdienen einige Vergileditionen, die durch ihre Bearbeiter einen Bezug zum Bamberger Raum haben.

JOACHIM CAMERARIUS (\* Bamberg 1500, † Leipzig 1574) war nach dem Tode des ERASMUS VON ROTTERDAM (1536) der bedeutendste Gelehrte in deutschen Ländern. Ein Polyhistor fürwahr: Er verfaßte oder edierte wenigstens 183 Titel zu mannigfaltigen Disziplinen, unter denen die Alphilologie einen gewichtigen Raum einnahm. Darüberhinaus trat er durch beachtenswerte lateinische Dichtungen hervor; ein Beispiel wird weiter unten anzuführen sein<sup>23</sup>. Alles in allem gereicht sein Wirken, wie der noch vorzustellende Joachim Heinrich Jaek mit patriotischem Stolz vermerkt, auch „zu Bambergs ewigem Ruhme“<sup>24</sup>. In der Tat partizipiert die Stadt an diesem Glanz nicht ganz ohne Berechtigung, empfand doch Camerarius selbst eine derart starke Heimatbindung, daß er ihr durch seinen Namenszusatz ‚Pape(n)bergensis‘, ‚der Bamberger‘, demonstrative Publizität verschaffte.

Camerarius edierte zahlreiche griechische und lateinische Autoren. Auch Vergil fand seine Aufmerksamkeit: 1556 veröffentlichte er eine kommentierte

<sup>22</sup> Msc. 261, olim 2905: Pergament, 140 Bl. (Appendix-Gedichte, 14. Jh.: Bl. 132<sup>r</sup>-136<sup>r</sup>), 165×125 mm. Vgl. die Handschriftenbeschreibung bei Claudio Leonardi: *I codici di Marziano Capella*. In: *Aevum* 34 (1960) S. 411-524, hier S. 448f. - Die ersten fünf Gedichte in: *Appendix Vergiliana*. Rec. Wendell Vernon Clausen [u.a.]. Oxford 1966, S. 81f.; 173f.; 167f.; 177f.; 158-163. Das letzte Gedicht in: *Anthologia Latina* I 2. Rec. Alexander Riese. Leipzig 1906, S. 99f. (dort andere Zuschreibung; für die Verbindung mit Vergil vgl. Bayer, a.a.O. S. 675).

<sup>23</sup> Vgl. Frank Baron - Michael H. Shaw: *The Publications of Joachim Camerarius*. In: *Joachim Camerarius (1500-1574). Beiträge zur Geschichte des Humanismus im Zeitalter der Reformation*. München 1978 (*Humanistische Bibliothek* I 24), S. 231-251.

<sup>24</sup> Joachim Heinrich Jaek: *Pantheon der Litteraten und Künstler Bambergs*. Bamberg 1812-1815, Sp. 139.

Ausgabe der *Bucolica*<sup>25</sup>. Die für Unterrichtszwecke konzipierten sprachlichen und sachlichen Einzelerläuterungen, 141 Seiten stark, tragen das Markenzeichen gediegener humanistischer Gelehrsamkeit.

Der aus Oberfranken stammende FRIEDRICH TAUBMANN (\*Wonsees 1565, † Wittenberg 1613), der seit 1595 in Wittenberg die Professur für lateinische Poesie innehatte und durch ausgedehntes Gelegenheitsschrifttum sowie dickleibige Sammlungen neulateinischer Poesie hervortrat, widmete sich auch der Erklärung Vergils und einzelner Dichtungen der *Appendix Vergiliana*<sup>26</sup>.

Wenig Erfolg war dem kurz vor seinem Tod erschienenen Kommentar zum *Culex* beschieden. Das gerade 414 Verse umfassende Gedicht, in Taubmanns Ausgabe auf 15 Druckseiten untergebracht, wird schier erdrückt durch die Erläuterungen, die sich über 407 Seiten hinziehen. Literarische Parallelen und Realien werden unverhältnismäßig aufgehäuft, Kapazitäten der philologischen Zunft eifrig ausgeschrieben. Jedes inhaltliche und sprachliche Detail provoziert die Ausbreitung eines Wustes enzyklopädischer Gelehrsamkeit, die sich ins Abgelegene und Abwegige verliert. Eine Ausgabe samt Kommentar der *Eclogen*, der *Georgica* und der *Aeneis*, ergänzt um das pseudo-vergilische *Epyllion Ciris* und (abermals) den *Culex*, brachte nach Taubmanns Tod sein Sohn aus dem Nachlaß heraus. Dieses äußerlich gewichtige Machwerk ist weithin eine Kompilation aus Kommentaren früherer Gelehrter, der das Bemühen um eigenständige Durchdringung der Erläuterungsprobleme fast gänzlich abgeht. Entsprechendes gilt für den ebenfalls postum veröffentlichten Kommentar zu dem im Mittelalter fälschlich Vergil zugeschriebenen *Moretum*<sup>27</sup>.

Dem Kreis der Vergileditoren gesellte sich schließlich JOACHIM HEINRICH JAECK bei. Jaeck, 1777 in Bamberg geboren, wurde 1803 an die neue öffentliche Bibliothek (die heutige Staatsbibliothek) in Bamberg verpflichtet, an der er bis

<sup>25</sup> P. Virgilio Maronis Bucolicorum, post omnes omnium aliorum non contemnenda explicatio, perscripta de commentatione Ioachimi Camerarii Pabepergensis. Cum indicatione et interpretatione locorum Theocriti, cuius auctor est H[eli]us Eobanus Hessus. Straßburg 1556. Der mit Camerarius befreundete Humanist Eobanus Hessus (1488–1540) hatte fast 30 Jahre zuvor eine Ausgabe publiziert: In P. Virgilio Maronis Bucolica ac Georgica adnotationes H. Eobani Hessi, Hagenau 1529.

<sup>26</sup> Zu Person und Werk s. Ludwig Fränkel: Friedrich Taubmann. In: Allgemeine deutsche Biographie. Bd. 37. 1894, S. 433–440 (zu den Vergilpublikationen: S. 437f.).

<sup>27</sup> Pub. Virgilio Maronis, Non tironis, ut videtur, sed adulti perfectique Poetae opus, *Culex* . . . Cum libro Commentario . . . a Frid. Taubmanno. Wittenberg 1609; P. Virgilio Maronis Opera omnia. Bucolica, Georgica, Aeneis, Ciris et *Culex*. Cum Commentario Frid. Taubmanni, Curante et edente Christiano Taubmanno. Wittenberg 1618; Incerti Auctoris *Moretum* cum commentario Frid. Taubmanni. Wittenberg 1626. Vgl. Bernd Schneider: Vergil. Handschriften und Drucke der Herzog August Bibliothek. Ausstellung in der Bibliotheca Augusta 1982–1983. Wolfenbüttel 1982, S. 87 (Nr. D 31) und 145f. (Nr. D 130).



zu seinem Tode im Jahre 1847 wirkte. Namentlich sein Verdienst war es, daß die hier im Gefolge der Säkularisation zusammenströmenden Büchermassen zu einem geordneten Bestand geformt wurden, der bald das Aufsehen der wissenschaftlichen Welt erregte. Daneben rang er sich die Zeit für eine ebenso umfangreiche wie vielseitige Publikationstätigkeit ab<sup>28</sup>.

Aus seinen Handschriftenstudien erwuchs 1821 eine Horazausgabe, der 1826 eine Vergilausgabe folgte<sup>29</sup>. Für seinen ‚Vergil‘ wertete Jaeck mehrere bislang in Editionen unberücksichtigte (allerdings textkritisch kaum relevante) Codices aus, darunter diejenigen in der von ihm geleiteten Bibliothek sowie auf Schloß Gaibach (heute in Pommersfelden), von denen bereits die Rede war. Seine Ausgabe, der er neben einem Lesartenapparat auch knappe, insbesondere auf zahlreichen älteren Kommentaren gründende Erläuterungen beigab, stieß wegen philologischer Mängel auf die harsche Kritik des Leipziger Vergilspezialisten Philipp Wagner; der streitbare Jaeck reagierte auf den Verriß mit einer heftigen Anti-Kritik, die Wagner mit einer nicht minder geharnischten Entgegnung parierte<sup>30</sup>.

Schließlich sind zwei Übersetzungen von Textstücken Vergils vorzustellen.

GEORG JOHANN HORN, geboren 1759 in Forchheim, wirkte einige Zeit als einer der vier Instruktooren des Marianischen Studentenhauses in Bamberg; 1787 kam er als Kaplan nach Hollfeld, wo er 1793 starb<sup>31</sup>. 1781 trat Horn mit Übersetzungen aus Bibel und antiker Dichtung an die Öffentlichkeit, darunter eine Version des vierten Aeneisbuches (bis zu V. 522)<sup>32</sup>. Die flüssigen deutschen Hexameter, die sich der Vorlage einigermaßen eng anschließen, sind von pathetischem Schwung erfüllt. Die gelegentlichen Fehlgriffe in der Wortwahl sind den jugendlichen Jahren des nicht unbegabten Verseschmiedes zugutezuhalten.

<sup>28</sup> Zur Person s. Ferdinand Geldner: Heinrich Jaeck. In: Neue deutsche Biographie. Bd. 10. 1974, S. 261; [Bernhard Schemmel:] Heinrich Joachim Jaeck und die Kgl. Bibliothek zu Bamberg. Ausstellung zum 200. Geburtstag Heinrich Joachim Jaecks. Staatsbibliothek Bamberg 1977. Katalog.

<sup>29</sup> Publii Virgilii Maronis Opera ad fidem novem Codicum MST. nondum adhibitorum Bibliothecae Regiae Bambergensis, nec non Schoenborniano-Gaibacensis, aequae ac Viechtianae, collata cum optimis editionibus, praecipue illa Cl. Heynii, aucta lectionum varietate perpetuae adnotatione, et scholarum in usum edita a Joachimo Henrico Jaeck. Weimar 1826 (Bibliotheca Romana Classica 2). Vgl. Taegert (wie Anm. 2) S. 31 (Nr. 21). – Jaeck hatte Ergebnisse seiner Kollationen bereits zuvor publiziert im Archiv für Philologie und Pädagogik 1 (1824) S. 686–693.

<sup>30</sup> Litterarischer Anzeiger 4 (1827) (= Anhang zu: Jahrbücher für Philologie und Pädagogik Jg. 2, Bd. 2 [1827] H. 2), S. 1–5 (Jaeck) und 5–9 (Wagner).

<sup>31</sup> Vgl. Jaeck (wie Anm. 24), Sp. 485f.; Ludwig Lunz: Die oberfränkischen Dichtungen und Dichter, mit besonderer Berücksichtigung Bambergers. Wunsiedel 1924, S. 73. Über das Marianische Studentenheim s. Anton Schuster. In: Alt-Bamberg 4 (1901) S. 58.

<sup>32</sup> Georg Horn: Übersetzungen [!] in Versen. Frankfurt a. M., Leipzig 1781, S. 67–87.

(FRANZ KONRAD) JOSEPH SCHNEIDER (\* Bamberg 1819, † ebda. 1888), Landrichter am Kreis- und Stadtgericht Bamberg, verfaßte zahlreiche Gedichte, Dramen und Erzählungen; das meiste blieb unveröffentlicht<sup>33</sup>. In dem handschriftlichen Nachlaß, den die Staatsbibliothek verwahrt, findet sich eine Übersetzung der ersten Ecloge Vergils; bei der zweiten Ecloge bricht Schneider seine Bemühungen mit Vers 7 unvermittelt ab<sup>34</sup>. Die auf den 20. August 1885 datierte Übertragung setzt den Text mit beachtlichem Geschick in deutsche Hexameter um. Der lateinische Wortlaut wird weitgehend getreu nachgezeichnet; nur gelegentlich zwingt die metrische Gestaltung zu Freiheiten in der Formulierung, die aber der Gedankenführung stets gemäß bleiben, vereinzelt auch zu Verschiebungen gegenüber dem natürlichen Rhythmus der deutschen Sprache.

## 2. Vergil-Rezeption in der Literatur

MEINHARD VON BAMBERG, aus fränkischem Adel stammend, war nach Studien in Reims für einige Zeit Angehöriger der Geistlichkeit in Speyer, ehe er um das Jahr 1057 in Bamberg eine Tätigkeit als Domscholaster aufnahm; in dieser Funktion ist er bis 1075 bezeugt. 1085 wurde er Bischof von Würzburg, wo er drei Jahre später starb. Das Bamberger Geistesleben der Zeit, dessen herausragender Repräsentant er wurde, erhielt durch ihn entscheidende Prägung; die bereits zuvor in Ansehen stehende Domschule führte er zu höchster Blüte.

Überliefert ist eine Sammlung von 66 Briefen – Privatkorrespondenz sowie Schriftsätze für Bischof und Domkapitel –, die Meinhard zwischen 1060 und 1075 abfaßte; hierin erschließen sich „die allumfassenden geistigen Beziehungen Bambergs als Gegenstück zu dessen politischer Bedeutung in der Reichspolitik jener Epoche“<sup>35</sup>. Daß diese Briefe überdauerten, lag in ihrer mustergültigen, der klassischen Rhetorik verpflichteten stilistischen Qualität, wurden sie doch für würdig befunden, für Lehr- und Lernzwecke verbreitet zu werden. Allenthalben tritt Meinhards Vertrautheit mit der literarischen Überlieferung des Altertums hervor, die er als ein lebendiges Bildungsgut verinnerlichte und weitertrug. So sind die tiefgreifende Orientierung an Cicero und die zahlreichen Anspielungen und Zitate aus antiken Dichtern nicht ein äußerliches Prunken mit Gelehrsamkeit: Sie erwachsen aus der Wertschätzung dieser

<sup>33</sup> Vgl. Lunz (wie Anm. 31), S. 19 und S. 86.

<sup>34</sup> Msc. misc. 136<sup>o</sup>, 1. Faszikel.

<sup>35</sup> Otto Meyer: Oberfranken im Hochmittelalter. Politik, Kultur, Gesellschaft. Bayreuth 1973, S. 38–44; das Zitat auf S. 39. Grundlegendes über Meinhard bei Carl Erdmann: Studien zur Briefliteratur Deutschlands im elften Jahrhundert. Leipzig 1938 (Schriften des Reichsinstituts für ältere deutsche Geschichtskunde 1), S. 16–116. Ausgabe der Briefe in: Briefsammlungen der Zeit Heinrichs IV. Bearb. von Carl Erdmann u. Norbert Fickermann. Weimar 1950 (MGH. Abt. 4/2, Bd. 5), S. 107–131 und 192–248.

Autoren und (auch) aus dem Bewußtsein, daß bei ihnen Gültiges treffend ins Wort gesetzt ist.

Vor diesem Hintergrund ist es geradezu naheliegend, daß der gelehrte Vergil zu den von Meinhard bevorzugten Dichtern gehört<sup>36</sup>. Er nennt ihn mit dem Ausdruck inniger Verbundenheit hier *Maro noster*, dort – auf den Heimatort hindeutend – *Mantuanus noster*<sup>37</sup>. Ansonsten nimmt er bei wörtlicher Anführung in der Regel mit der unspezifischen Wendung *ut ille ait* bzw. *quod ille ait* auf ihn Bezug<sup>38</sup>.

Bei den Zitaten handelt es sich zumeist um Einzelverse. Daß Meinhard das Dichterwort durchaus kritisch reflektiert, möge ein besonders eindrückliches Beispiel verdeutlichen. Ein sprichwörtlicher Halbvers dient dort als Aufhänger für die rasonierende Einleitung eines Briefes, der an den in Kärnten weilenden Bamberger Bischof Gunther gerichtet ist:

*Profecto verum est illud Mantuani nostri, quod circumfertur, hemistichium: 'omnia fert aetas'; non tamen, ut plerique auspicantur, auferat tantum, verum, ut ego a re ipsa persuasus sum, affert etiam. quid enim illa auferat, quod prius non attulerit? . . .*<sup>39</sup>.

Im vergilischen Kontext ist die Aussage *omnia fert aetas* durchaus ‚einseitig‘ zu verstehen – eine resignierende Feststellung angesichts der Abnahme des Erinnerungsvermögens mit zunehmendem Alter: ‚alles nimmt (uns) die Zeit‘. Für sich genommen ist die Formulierung ambivalent, kann doch das Verbum gleichermaßen ‚forttragen‘ und ‚herbeitragen‘ bedeuten. Meinhard sucht zu erweisen, daß sich die beiden Deutungsmöglichkeiten bei der isolierten Sentenz keineswegs ausschließen.

Der langwährende wissenschaftliche Disput über die Verfasserschaft zweier anonym überlieferter Werke des Hochmittelalters – des 1075/1076 entstandenen *Carmen de bello Saxonico* und der wohl bald nach 1106 niedergeschriebenen

<sup>36</sup> Vgl. das Stellenverzeichnis der vorgenannten Ausgabe auf S. 432f. Vergil (mit 11 Zitaten, Anspielungen, Reminiszenzen [nachzutragen ecl. 9,51 auf S. 224, Z. 8f.]) folgt hinter Terenz (24 Entlehnungen) und Horaz (15); s. auch Erdmann: Studien a.a.O. S. 61.

<sup>37</sup> Auf S. 115, Z. 7f. bzw. S. 224, Z. 8. Vgl. hierzu Erdmann, Studien a.a.O. S. 103 und 296 (Nr. 77).

<sup>38</sup> Auf S. 200, Z. 11; 218, Z. 19; 220, Z. 10. Vgl. Erdmann, Studien a.a.O. S. 299 (Nr. 124).

<sup>39</sup> Auf S. 224, Z. 8–12. Übersetzung: ‚Fürwahr, zutreffend ist unseres geschätzten Mantuaners bekannter Halbvers, den man im Munde führt: ‚alles trägt die Zeit dahin‘; indessen trägt sie nicht nur davon, wie die meisten annehmen, vielmehr trägt sie – wie ich selbst nach Sachlage überzeugt bin – auch herbei. Was könnte sie denn davontragen, was sie nicht schon zuvor herbeigetragen hätte?‘ Das Vergilzitat entstammt Eclogie 9,51. – Für eine in der Antike nicht belegte Verwendung von *auspicari* im Sinne von ‚interpretieren‘, ‚deuten‘ wird im Mittellateinischen Wörterbuch bis zum ausgehenden 13. Jahrhundert (Bd. 1. 1967, S. 1269) nur die vorliegende Stelle angeführt. Sollte man vielleicht an eine Verschreibung aus ursprünglichem *suspiciantur* denken?

nen *Vita Heinrici IV.* – hat sich zu der inzwischen weithin geteilten Annahme verdichtet, daß sie der Feder des gleichen Autors entstammen und daß dieser seinerseits mit ERLUNG VON WÜRZBURG identisch ist<sup>40</sup>. Der zwischen 1045 und 1050 in Ostfranken geborene Erlung wurde in der Bamberger Domschule von seinem Oheim Meinhard ausgebildet, besuchte zu Beginn der 60er Jahre die Lütticher Schule und wurde später Domherr in Bamberg. Von 1103 bis 1105 war er Kanzler Heinrichs IV., anschließend bis 1121 Bischof von Würzburg.

Das epische Gedicht über den Sachsenkrieg schildert in insgesamt 757 Hexametern die ersten Jahre des sächsischen Aufstandes bis zu dem vorläufigen Sieg Heinrichs IV. an der Unstrut im Jahre 1075. Die Fakten werden von Erlung einseitig so zurechtgerückt, daß sie sich zu einem Panegyricus auf Heinrich fügen. In Komposition und sprachlicher Ausformung zeigt der Dichter großes Geschick. In der Dichtung Roms ist er so heimisch, daß eine Fülle von Entlehnungen – oft in ganzen Versen –, Anspielungen und Reminiscenzen nahtlosen Eingang in sein Werk findet. Unter den einbezogenen Autoren genießt Vergil bei weitem den Vorzug: Als maßgebliches Vorbild für episches Dichten galt unbestritten die Aeneis. Daneben finden sich aber auch Lucan, Ovid und Horaz gut vertreten.

Der Lebensbeschreibung Heinrichs IV. kommt ein außergewöhnlicher Rang zu: Sie ist nicht nach konventionellem Schema gestaltet, sondern präsentiert die Persönlichkeit des Königs mit gehobenem literarischem Anspruch in Form einer Totenklage. Die Sprache zeichnet sich durch breite Nutzung der römischen Literatur aus, wobei sich auch Vergil immer wieder Zugang verschafft: „Auch wenn alle Autoren des Mittelalters Klassiker benutzt haben, so doch durchaus nicht so zahlreiche, darunter auch seltene“<sup>41</sup>.

In der ersten Hälfte des 12. Jahrhunderts entstand in Bamberg eine *Ars dictandi*, eine Stillehre, die für die Gestaltung regelgerechter Kunstprosa konzipiert war. Ihr Verfasser, ein Bamberger Kleriker namens UDALRICH, ist gewiß identisch mit dem (wohl der Domgeistlichkeit zuzurechnenden) Autor des Codex Udalrici, eines der wichtigsten Quellenwerke für die Zeit des Investiturstreits.

Udalrichs stilistischer Leitfaden präsentiert sich als eine Zusammenstellung von einschlägigen Exzerpten aus antiken rhetorischen Schriften. Eingeführt wird das Werk durch zwei hexametrische Vorreden von 46 bzw. 63 Versen, die mit zahlreichen phraseologischen Rückgriffen auf Horaz durchsetzt sind. An

<sup>40</sup> Siehe die Einleitung von Franz-Josef Schmale zu: Quellen zur Geschichte Kaiser Heinrichs IV. Neu übersetzt von F.-J. S. u. Irene Schmale-Ott. Darmstadt 1963 (Ausgewählte Quellen zur deutschen Geschichte des Mittelalters 12), S. 20–27 und 35–45; im Apparat zum Textabdruck auf S. 144–189 und 407–467 sind die literarischen Parallelen notiert. Vgl. ferner Dens.: Erlung von Würzburg. In: Die deutsche Literatur des Mittelalters. Verfasserlexikon. Bd. 2. 1980, Sp. 602–605.

<sup>41</sup> Schmale, Quellen a.a.O. S. 42.

drei Stellen sind auch markante Formulierungen Vergils mit leichten Modifizierungen eingearbeitet<sup>42</sup>.

Bei der Suche nach Spuren Vergils verdienen auch die beiden prosaischen Lebensbeschreibungen des Bischofs Otto I. von Bamberg (1102–1139) Beachtung, die bald nach der Mitte des 12. Jahrhunderts im Kloster Michelsberg entstanden sind<sup>43</sup>.

Die Vita, die EBO VON MICHELBERG zwischen 1151 und 1159 schrieb, liegt nur in späteren Bearbeitungen, Auszügen und Übersetzungen vor, aus denen sich der ursprüngliche Textbestand weitgehend rekonstruieren läßt. Die in der neuesten Edition zusammengetragenen sprachlichen Parallelen mit antiken Autoren vermitteln einen Eindruck von der klassischen Bildung Ebos<sup>44</sup>. Allerdings sind manche der genannten Entsprechungen nur unspezifischer oder zufälliger Art, so daß ein sicherer Schluß auf die tatsächliche Benutzung bestimmter literarischer Werke nicht immer möglich ist; dies gilt erst recht für die zahlreichen Fälle, in denen sich für eine Formulierung mehrere Belege beibringen lassen. Auch bei den vier Prägungen, bei denen auf Vergil verwiesen wird, sind entsprechende Abstriche vorzunehmen; bei einer Stelle ist das (offensichtliche) Vergilzitat dem Biographen über eine andere Quelle zugeflossen, wo er es seinerseits zitiert vorfand<sup>45</sup>. Bleibt immerhin die Phrase ... *sociosque revisit*<sup>46</sup>: ein markanter Hexameterschluß, gewiß; aber als einziges Dokument der Vergilkennntnis Ebos eine etwas magere Ausbeute.

HERBORD VON MICHELBERG, der vermutlich 1146 in den Klosterkonvent eintrat<sup>47</sup>, verbindet – anders als Ebo – mit seiner 1159 verfaßten Biographie einen außergewöhnlich hohen literarischen Anspruch. Er gestaltet sein Werk mit großem künstlerischen Geschick und unter gezieltem Einsatz rhetorischer

<sup>42</sup> Vgl. Ernst Dümmler: Zu Udalrich von Babenberg. In: Neues Archiv der Gesellschaft für ältere deutsche Geschichtskunde 19 (1894) S. 222–227 (mit Nachweis der Entlehnungen); Franz Bittner: Eine Bamberger Ars dictaminis. Hrsg. von F. B. In: BHVB 100 (1964) S. 145–171; Dengler-Schreiber (wie Anm. 11), S. 51–53 und 55.

<sup>43</sup> Vgl. Jürgen Petersohn: Otto von Bamberg und seine Biographen. In: Zeitschrift für bayerische Landesgeschichte 43 (1980) S. 3–27; Ders.: Ebo von Michelsberg. In: Die deutsche Literatur des Mittelalters. Verfasserlexikon. Bd. 2. 1980, Sp. 306f.; Ders.: Herbord von Michelsberg. Ebd. Bd. 3. 1981, Sp. 1025–1027.

<sup>44</sup> Ebonis Vita S. Ottonis. Recognovit et annotavit Ioannes Wikarjak. Praefatus et commentatus est Casimirus Liman. Warschau 1969 (Monumenta Poloniae Historica. Ser. nova. Tom. 7, fasc. 2).

<sup>45</sup> Auf S. 141, Z. 22 (Anm. 536): Vergil, Aen. 11,139 zitiert bei Hieronymus, epist. 77,11,2 (CSEL 55,48). Daß Ebo das Zitat aus dem Kirchenvater schöpfte, wird durch die engen Kontextberührungen erwiesen.

<sup>46</sup> Auf S. 77, Z. 22 (Anm. 298): übernommen aus Aeneis 6,900.

<sup>47</sup> Er wurde vermutlich im ersten Jahrzehnt des 12. Jahrhunderts geboren und starb 1168 in Bamberg. Vor seinem Überwechseln nach Bamberg wirkte er in Regensburg; zunächst als Domkanoniker, dann wohl als Domscholaster.

Schmuckmittel als ein Dreiergespräch, in dem Klosterangehörige Leben und Wirken des Bischofs erzählen. Eingestreute Klassikerzitate und sprachliche Reminiszenzen, die eine breite Kenntnis der antiken Literatur verraten, tragen zur ‚Höhung‘ der Darstellung bei. Zu zwei Gelegenheiten darf auch Vergil ein Zitat beisteuern. Von besonderem Interesse wegen des daran anknüpfenden Rasonnements ist der Rückgriff auf einen Eclogenvers, womit Herbord eine detaillierte Gegenüberstellung des Apostels Petrus und des Bischofs Otto – jener ein Wundertäter, dieser ein Wohltäter – beschließt:

*Non tamen Ottonem Petro me quisquam putet velle adaequare, nisi forte ut Mantuam Romae, ut Maro quadam proportionis ratione res aequales fingit dicens: ‚sic canibus catulos, sic magnis matribus haedos‘ assimilant, naturae scilicet ac formae proportione, non magnitudine corporis aut quantitate<sup>48</sup>.*

In der zugrundeliegenden Vergilpassage (Ecloge 1,19–25) versucht der Hirte Tityrus, eine Vorstellung von dem beispiellosen Eindruck zu vermitteln, den Rom bei einem Besuch auf ihn gemacht hat. Seine naive Mutmaßung, die Hauptstadt sei mit dem Nachbarort nach dem Verhältnis von groß und klein vergleichbar, habe sich als unzulänglich erwiesen: Rom sei überdies von gänzlich eigener, überragender ‚Klasse‘. Herbord recurriert bei seinen gelehrten Ausführungen ganz offenkundig auf die Interpretation des spätantiken Vergilkommentators Servius<sup>49</sup>, der das an dieser Stelle wirksame rhetorische *genus argumentationis* aufdeckt: Bei der Schlußfolgerung auf der Basis der Analogie werde hier differenziert zwischen physischer Größe (*magnitudo*) einerseits und Gattung bzw. Wesensart (*genus*) andererseits. Die Umsetzung dieser Relationen bei Herbord indessen ist nicht ganz stimmig, so daß sie hier eher zur Verunklärung seiner Aussageabsicht beiträgt.

HUGO VON TRIMBERG, im vierten Jahrzehnt des 13. Jahrhunderts in Niederwerrn bzw. (eher) in Oberwerrn geboren, lebte seit etwa 1260 in Bamberg: 40 oder 42

<sup>48</sup> Herboridi dialogus de vita S. Ottonis episcopi Babenbergensis. Recognovit et annotavit Ioannes Wikarjak. Praefatus et commentatus est Casimirus Liman. Warschau 1974 (Monumenta Poloniae Historica. Ser. nova. Tom. 7, fasc. 3), S. 130, Z. 22–27 (Anm. 642). Bei Vergil (Ecloge 1,22f.) lautet der Vers etwas anders: *sic canibus catulos similes, sic matribus haedos | noram, sic parvis componere magna solebam*. Übersetzung des Herbordtextes: ‚Doch glaube niemand, ich wollte Otto mit Petrus auf eine Stufe stellen, es sei denn etwa auf die nämliche Weise wie Mantua mit Rom, so wie Vergil diese (Städte) nach dem Prinzip der Analogie als gleichartige Dinge ausgibt, wenn er sagt: ‚Auf solche Weise werden die Welpen mit den Hunden, die Böckchen mit den großen Muttertieren verglichen, nämlich nach Analogie der natürlichen Wesensart und des Äußeren, nicht nach der Größe oder nach dem Umfang des Körpers.‘ – Zu dem Petrus-Otto-Vergleich s. Jürgen Petersohn. In: Deutsches Archiv für Erforschung des Mittelalters 27 (1971) S. 343–349.

<sup>49</sup> Die (etwas vage) Erinnerung an Servius blieb bislang unbeachtet; über die Präsenz einer Ausgabe in der Klosterbibliothek s. oben S. 401.

Jahre lang lehrte er an der Stiftsschule St. Gangolf in der damaligen Vorstadt Theuerstadt. Hugos reiches schriftstellerisches Schaffen ist nur zum Teil erhalten geblieben. Von zwei Werken wird im folgenden zu sprechen sein.

Mit dem *Registrum multorum auctorum* schuf Hugo die einzige weitgehend selbständige, auf Grund eigener Studien erarbeitete, versifizierte Literaturgeschichte des Mittelalters; sein mit größter Freiheit genutztes Vorbild – der *Dialogus super auctores* des Konrad von Hirsau (1124/1125) – übertraf er durch die breitere Materialbasis und deren tiefere Durchdringung. Das Werk ist aus der Unterrichtstätigkeit erwachsen: Vorgestellt werden 80 zum Schulpensum gehörende Dichter von der Antike bis hin zu Hugos Gegenwart; einer knappen Einführung zu jedem Autor folgen jeweils die Anfangsverse seiner Werke. Die Reihe wird von Vergil angeführt<sup>50</sup>: *Igitur praecipue | doctissimi poetae | praeponomus opera . . .* (V. 100–118); an anderer Stelle charakterisiert Hugo den Dichter als *principalis . . . poeta Latinorum* (V. 169f.). Seine drei Hauptwerke werden in der üblichen Reihenfolge (*Bucolica*, *Georgica*, *Aeneis*) aufgelistet. Zur *Aeneis* werden Zitate aus den fremden *Argumenta* – versifizierten Inhaltsresümees zu den einzelnen Büchern des Epos – gebracht; diese häufigen Trabanten des Vergiltextes in der handschriftlichen Überlieferung, die übrigens Konrad von Hirsau nicht erwähnt, werden von Hugo nach geläufiger Tradition fälschlich Ovid zugeschrieben. Abermals über Konrad von Hirsau hinausgehend fügt Hugo das (seit karolingischer Zeit Vergil angedichtete) *Moretum* an: Vergil habe anhand dieses kleinen poetischen Versuches sein *ingenium* für die Abfassung der *Bucolica* geschärft.

Hugos Hauptwerk, der „Renner“, ist „die umfangreichste mittelhochdeutsche Lehrdichtung – Sündenklage, Bußpredigt, Sittenlehre und popularisierendes Wissenskompendium in einem“<sup>51</sup>. In der Volkssprache breitet Hugo das ihm zugängliche scholastische Bildungsgut aus, das so erstmals einem Laienpublikum zugänglich wird. Zur Bekräftigung seiner Lehren beruft er sich auf die Bibel und die Kirchenväter, auf antike und mittelalterliche Autoren. Auch die Autorität Vergils wird einmal bemüht, um darzutun, welche Verhaltensweisen zu bestimmten Menschengruppen passen: „Uns schribet meister Virgilius | in einem sinem buoche alsus: | ‚Ein elwer schön bî wazzer stêt, | in garten ein viehte schön ûf gêt, | eichîn loup ziert grünenen walt, | ûf bergem ein tanne ist wol gestalt‘“ (V. 17375–17380)<sup>52</sup>. Das Zitat, mit einiger Freiheit – vielleicht aus

<sup>50</sup> Vgl. Karl Langosch: Das „Registrum multorum auctorum“ des Hugo von Trimberg. Untersuchungen und kommentierte Textausgabe. Berlin 1942 (Germanische Studien 235), S. 32; 163f.; 167; 205f.; 212.

<sup>51</sup> Günther Schweikle: Hugo von Trimberg. In: Die deutsche Literatur des Mittelalters. Verfasserlexikon. Bd. 4. 1983, Sp. 268–282, hier Sp. 272.

<sup>52</sup> Hugo von Trimberg: *Der Renner*. Hrsg. von Gustav Ehrismann. Bd. 3. Tübingen 1909 (Nachdr. Berlin 1970), S. 18. Vgl. Lutz Rosenplenter: *Zitat und Autoritätenberufung im Renner Hugos von Trimberg*. Frankfurt a. M., Bern 1982 (Europäische Hochschulschriften I 457), S. 51–53.

dem Gedächtnis – übersetzt nach Vergils siebter Eclogie (V. 65f.), wird zum Vergleich umfunktioniert und als Beispiel für eine andersartige Aussageabsicht in Anspruch genommen.

VON JOACHIM CAMERARIUS, dem berühmten Sproß Bambergs, war bereits im Zusammenhang mit seiner Eclogenausgabe zu sprechen. Im folgenden sollen zwei weitere Vergilkontakte des Gelehrten vorgestellt werden.

Eine Sammlung von 20 Eclogen aus eigener Feder (darunter zwei griechischen), 1568 von einem der Söhne zusammengestellt, vereint die anspruchsvollsten Erzeugnisse der schmalen poetischen Produktion des Camerarius<sup>53</sup>. Die Eclogen orientieren sich vornehmlich an Theokrit, überdies an anderen griechischen Bukolikern, erst in zweiter Linie auch an der lateinischen Eclogentradition. So finden immer wieder Vergilanklänge in wechselnder Dichte Eingang<sup>54</sup>. In seiner fünften Eclogie definiert Camerarius den Standort seiner Dichtungen im literarischen Traditionszusammenhang durch ein Bild: Die sizilischen Musen Theokrits sind über Oberitalien (die Heimat Vergils) und Thüringen (die Heimat des neulateinischen Eclogendichters Eobanus Hessus) in die Gefilde an der Regnitz gewandert, die tatsächlich den szenischen Hintergrund einiger der Eclogen des Camerarius abgeben.

Doch nun zu dem anderen Zeugnis, das von kulturhistorischem Interesse ist. Es geht um die Möglichkeiten und Grenzen des Wahrsagens. An etwas entlegener Stelle spricht sich Camerarius dezidiert gegen ‚vulgäre‘, unfundierte Methoden prophetischer Erkenntnissuche aus. Unabdingbare Voraussetzung für verlässliche Aussagen sei das Vermögen instinktiven Erahmens, gepaart mit gelehrtem Wissen. Dabei favorisiert er das bereits in der Antike praktizierte Verfahren der *sortes Vergilianae* (bzw. der *sortes Homericae*). Es gründete in der Überzeugung, daß sich in Vergil (und Homer) der Inbegriff allen Wissens verkörpere. So wurden die Werke dieser hochverehrten Dichter als Orakel – als ‚Stechbücher‘ – verwendet: Einer wahllos aufgeschlagenen Textpassage konnte durch kundige Interpretation eine Voraussage bzw. eine Wegweisung entnommen werden<sup>55</sup>.

<sup>53</sup> Joachim Camerarius: *Libellus continens eclogas et alia quaedam poemata diversis temporibus et occasionibus composita*. Leipzig 1568. Siehe hierzu Eckart Schäfer: *Bukolik und Bauernkrieg. Joachim Camerarius als Dichter*. In: *Joachim Camerarius (wie Anm. 23)*, S. 121–151. Vgl. auch Jakob Lehmann: *Wagnis des Unzeitgemäßen. Bambergers literarische Bedeutung*. Lichtenfels 1977, S. 78–80.

<sup>54</sup> Zwei Beispiele für eine dichtere Verwebung vergilischer Imitationen: (a) S. 13, Z. 5–11 ~ Verg. ecl. 3,55 + 9,36 + 9,32 + 5,13–15. (b) S. 22, Z. 9–12 ~ Verg. ecl. 1,46 + georg. 4,109 + ecl. 7,48. – In die zwölfte Eclogie integriert Camerarius eine ausführliche Bezugnahme auf ein Ereignis in der Biographie Vergils: die Enteignung und spätere Restitution seines Landgutes (S. 51, Z. 21–29).



Der von Kaiser Maximilian II. gekrönte Poeta laureatus MARTIN HOFMANN (\*Prichsenstadt 1544, † Bamberg 1599) nahm 1572 in Bamberg seinen Wohnsitz, wo er die Zulassung als Hofgerichtsadvokat erhielt und auch zum Vorstand des fürstbischöflichen Archivs berufen wurde<sup>56</sup>. Die Bamberger Literatur bereicherte Hofmann durch zwei bemerkenswerte Leistungen: 1595 erschien eine Beschreibung der Stadt Bamberg nebst Kurzviten der Michelsberger Äbte in lateinischen Verspaaren (*Urbs Bambergae, et abbates montis monachorum prope Bambergam, elegiaco versu descripti*); Reminiszenzen klassischer lateinischer Dichter – darunter auch Vergil – treten in diesem Werk verschiedentlich zum Vorschein. Unvollendet blieb eine chronikalische Darstellung von Ereignissen aus der Bistumsgeschichte (*Annales Bambergenses*).

Unter Hofmanns kleineren lateinischen Dichtungen, zu meist Gelegenheitspublikationen, verdient in unserem Zusammenhang eine Schrift wegen ihrer ausgeprägten Bezugnahme auf Vergil besondere Erwähnung: eine Huldigung an den soeben erwähnten Fürstbischof Johann Georg I. Zobel von Giebelstadt (1577–1580)<sup>57</sup>. In 197 Hexametern entbietet Hofmann devote Glückwünsche. Er bekundet seine Zuversicht in eine segensreiche, friedvolle Amtszeit und versichert den Gefeierten der Ergebenheit des Volkes; ein ‚Fürstenspiegel‘ läßt die Tugenden des Fürstbischofs strahlend hervortreten.

Das Gedicht wird jubelnd eröffnet mit einem Zitat von fünf Versen aus der Aeneis (6,687–691): Die Worte, mit denen der vorzeiten aus dem Leben geschiedene Anchises seinen Sohn Aeneas begrüßt, als dieser ihm bei seinem Unterweltsgang begegnet, werden nun – mit geringfügigen, dem neuen Zusammenhang gemäßen Wortänderungen – an den Fürstbischof gerichtet: *Venisti tandem . . .*, ‚endlich bist du da . . .‘. Die Übernahme aus Vergil wird sodann explizit begründet:

6 *Sic ubi tendentem adversum per gramina vidit  
Aeneam pater Elysiis affatur in oris.  
quae tibi conveniunt longe dignissime princeps,  
ac iuvat ordiri cum magno vota Marone:*

<sup>55</sup> Widmungsschreiben des Camerarius in dem von ihm herausgegebenen Text: *Commentarius captae urbis, ductore Carolo Borbonio, ad exquisitum modum confectus . . . Authoris innominati*. Paris 1538, S. 3f. Vgl. Frank Baron. In: Joachim Camerarius (wie Anm. 23), S. 208f. – Zu den *sortes* vgl. Karl Büchner: P. Vergilius Maro. In: Paulys Realencyclopädie der classischen Altertumswissenschaft. 2. R., 15./16. Halbbd., 1955/1958, Sp. 1021–1486, hier Sp. 1468.

<sup>56</sup> Vgl. Konrad Arneth: M. Martin Hofmann. Ein Bamberger Späthumanist. In: BHVB 110 (1974) S. 38–147.

<sup>57</sup> *Congratulatio heroica, inscripta reverendissimo in Christo Patri, illustrissimoque Principi ac Domino, D. Ioanni Georgio ex nobilissima Zobellorum à Gibelstat familia, XIII. Calend. Septembris electo Episcopo Papebergensi. Bamberg 1577.*

- 10 *venisti tandem lapsis spes maxima rebus  
 Ioannes George, novum decus addite Musis,  
 Bambergae praesul pia per suffragia lectus,  
 dum sacra incedis redimitus tempora vitta,*  
 14 *et Vitum sequeris defunctum munere vitae . . .*<sup>58</sup>.

Diese Verse sind mit Vergil-Echos reich durchsetzt. V. 6f. (*ubi . . . Aeneam*) ist wörtlich Aeneis 6,684f. entlehnt. Der Einsatz von V. 10, gleichlautend mit demjenigen in V. 1, stammt aus Aeneis 6,687. Die partizipiale Bestimmung in V. 11 erinnert an Aeneis 8,301 (*decus addite divi*). Die Formulierung von V. 13 ist Aeneis 10,539 nachgebildet; hier wird die Aussage über einen Priester des Apollo und der Diana/Hecate unbekümmert auf einen kirchlichen Würdenträger bezogen. Das antike Pantheon lebt in diesem Poem überhaupt ungebrochen fort, ohne daß das Nebeneinander mit dem christlichen Weltbild als störend empfunden würde. Mehrmals ist von den Göttern in ihrer Gesamtheit die Rede, auch werden einzelne olympische Gottheiten angesprochen. Abt Johannes (Burckard) V. von Banz, den Musenkünsten aufgeschlossen, erscheint gar als *Phoebi . . . sacerdos*, als ‚Priester des Apollo‘ (Bl. A3<sup>v</sup>, Z. 19).

Die Anleihen bei Vergil – sowohl in Bezug auf prägnante Wendungen wie auch auf eingängige Versteile und ganze Verse – setzen sich über das ganze Gedicht hin fort. Sie werden keineswegs verhüllt: Der hohe Ton Vergils soll immer wieder durchklingen. So scheint auch der römische Epiker zum größeren Ruhme des Fürstbischofs allenthalben mit einzustimmen . . .

„Histori und ursprung der Wallfahrt und wunderzeichen zun viertzehen heyligen Nothelffern im Franckenthal bey Staffelstein gelegen“: So lautet der Titel eines Mirakelbuches, das – erstmals 1519 erschienen – 77 Jahre später mit aktualisierten Nachträgen erneut gedruckt wurde, nunmehr begleitet von einer lateinischen Parallelfassung. Geschildert werden die Visionen, die der Schäfersohn Hermann Leicht 1445 und 1446 erlebte: zunächst ein weinendes Kind – das Jesuskind – zwischen den Ackerfurchen, sodann eine annähernd gleiche, durch zwei brennende Kerzen vermehrte Erscheinung, Monate später das nackte Kind, mit einem Kreuz auf der Brust und umringt von vierzehn weiteren Kindern in Kleidern „halb rot und halb weiß“, endlich zwei sich vom Himmel herabsenkende Kerzen. In dem Druck folgt eine lange Reihe appro-

<sup>58</sup> „So sprach der Vater den Aeneas an, als er ihn gegenüber durch das Grün dahinziehen sah in den elysischen Gefilden. Diese Worte lassen sich trefflich auf Dich wenden, Hochwürdigster Fürst, und so ist es verlockend, die Wünsche mit dem großen Vergil zu beginnen: Endlich bist du da, du größte Hoffnung in der Not, Johann Georg, neu als Zierde beigesellt den Musen, durch gottgefällige Wahl zum Lenker Bamberg's bestimmt, indes du einherschreitest, die Schläfen mit heiliger Binde umwunden, und Veit (d. i. Fürstbischof Veit II. von Würzburg) nachfolgst, dessen Lebensaufgabe vollbracht ist . . .“

bierter Wunder<sup>59</sup>. Vorangestellt ist der Neuausgabe eine weitläufige Ausarbeitung der Geschehnisse in lateinischen Hexametern: *Franciados libri III. Hoc Est, Poema De Apparitione, ac Miraculis Quatuordecim Auxiliatorum in fundo Coenobij Langheimensis* . . . (Bamberg 1596).

Bereits mit dem Titel setzt der Verfasser, der kaiserlich gekrönte Poet JOHANNES CYANEUS<sup>60</sup>, einen hohen Anspruch, reiht er doch damit sein Werk programmatisch in die Tradition klassischer epischer Dichtung ein: Die Benennung „*Francias*“ ist angelehnt an die homerische „*Ilias*“. Weist der Name dort auf die Darstellung der Ereignisse um Ilion (Troia), so hier auf solche in Franken, genauer: in Frankenthal (Vierzehnheiligen).

Das Werk entfaltet sich in drei Büchern von annähernd gleicher Länge, die sich als eine fortlaufende Umsetzung sämtlicher 756 Verse des ersten Aeneisbuches zu erkennen geben; eingeschlossen sind die vier Verse des sogenannten Vorprooemiums sowie die Halbverse, zu denen Cyaneus jeweils vollständige Pendants schafft. Der vergilische Text liefert das Substrat des Werkes, er wird von der übergreifenden Gliederung bis hin zu den metrischen Einheiten und den Wortgrenzen in konsequenter formaler Analogie nachgebildet. Einzelne markante Worte werden in ihrer angestammten Versplazierung übernommen; ansonsten aber gelingt es Cyaneus immer wieder, bei dem Austausch des Wortgutes gleiche Laute bzw. Lautfolgen herüberzuretten und auch durch solche Anklänge die antike Vorlage im Bewußtsein des Lesers wachzuhalten. So kommt die *Francias* einer Kontrafaktur nahe, einer ‚*parodia*‘ in dem vor der Aufklärung geläufigen Wortverständnis. Freilich ist eine akkurate inhaltliche Parallelenverschiebung nur teilweise erreicht: Eine durchgängige Korrespondenz funktionsentsprechender Erzähl- bzw. Handlungselemente war durch die fundamentale Andersartigkeit des Stoffes verwehrt. Zur Veranschaulichung diene die Reproduktion des Textbeginns (→ Abb. 10). Hier eine Übersetzung der Eingangsverse:

Von Gelübden singe ich und von der Stätte, welche – ruhmvoll nahe den Wogen des Mains – durch ihre Kunde die Menschen Germaniens und die deutschen Städte in Bewegung brachte, wie wunderbar mit (Votiv-)Gaben und Altären geziert ganz nach

<sup>59</sup> Vgl. Sigmund Freiherr von Pölnitz: *Vierzehnheiligen. Eine Wallfahrt in Franken*. Weissenhorn 1971, besonders S. 19–22; 27; 41; 46–48. Siehe ferner Dieter Harmening: *Fränkische Mirakelbücher*. In: *Würzburger Diözesangeschichtsblätter* 28 (1966) S. 25–240, hier S. 35f. und 66f.

<sup>60</sup> Cyaneus: \* 1563 im schlesischen Altenwalde bei Neisse (daher seine Herkunftsbenennung Sylvanus Silesius), † 1603 (s. Andreas Calagius: *Natales illustrium virorum, foeminarum, urbium, academiary, et monasteriorum*. Frankfurt/Oder 1609, S. 279; Johann Heinrich Cunrad: *Silesia togata*. Liegnitz 1706, S. 52). Nach Bamberg kam er 1594, wo er am Gymnasium als *Poetics professor* wirkte (vgl. die Vorrede zur *Francias*, Bl. \*4<sup>r</sup> und \*\*1<sup>r</sup>, ferner die Verfasserangaben zu seiner Oda *Sapphica* in *Natalem* . . . D. Nythardi. Bamberg 1597). Einige Gelegenheitsdichtungen sind nachgewiesen bei Jaeck (wie Anm. 24), Sp. 188f.

Gebühr, um der gnädigen Erhörung durch den Allerhöchsten Lenker willen, auch durch Krieg und Brand verheert, als aufrührerische Verblendung und das Wüten der bäurischen Horden gänzlich die Pracht der heiligen Stätten, die Kuppeln der Gotteshäuser und die erhabenen Festen zerstörten.

Göttliche Patronin, sage mir, wann dein Sohn und die vierzehnfältige göttliche Schar darauf sann, das Menschengeschlecht von solcher Fülle der Krankheiten zu heilen und die Herzen von der Vielzahl der Kummernisse zu erlösen: Teilt denn der Himmel den Sterblichen so große Gnade mit? . . .

Vergils Thema sind ‚Waffentaten und der Mann‘ Aeneas (*arma virumque cano*); Cyaneus kündigt von ‚Gelübden und der Stätte‘ der Visionen (*vota locumque cano*). Die – buchstäblichen – Irrfahrten des Aeneas finden ihre Entsprechung in der verblendeten ‚Irrung‘ der Rotten im Bauernkrieg; die von Aeneas zu bewältigenden Kämpfe (*bello*) stehen den Kriegshandlungen (*Marte*) der Bauern gegenüber, bei denen die Wallfahrtskapelle im Jahre 1525 in Schutt und Asche gelegt wurde. Vergil erbittet Belehrung von der Muse (*Musa mihi causas memora*); für Cyaneus ist Maria die inspirierende Macht (*Diva mihi praeses memora*). Iuno verursacht als Widersacherin Aeneas und seinen Gefährten Leid und Mühsal; die Nothelfer hinwiederum befreien die Gläubigen von Krankheit und Anfechtungen. Die enge Bindung an das vergilische Muster bringt Cyaneus mitunter in Formulierungszwänge. So fehlt *mirum* in V. 3 eine klare syntaktische Zuordnung; die Wendung *pellere morbis | humanum . . . genus* in V. 9 (‚die Menschen von den Krankheiten zu vertreiben‘) verkehrt das logische Beziehungsgefüge.

Die Erlebnisse Hermanns sind in dem alten Mirakeltext auf zweieinhalb Seiten referiert (Bl. G2<sup>r</sup>–G3<sup>r</sup>). Dieser dürre Bericht wird von Cyaneus in 158 Versen (Bl. A1<sup>r</sup>–A4<sup>r</sup>) mit anschaulichen und dramatisierenden Details unterfüttert, die freier Phantasie entspringen. So beglückt er den Protagonisten eigenmächtig mit Gattin und Tochter. Der klassischen Darstellungswelt angemessen, werden die Akteure mit antiken bzw. pseudoantiken Namen ausgestattet: Hermann heißt nun Hermas – vielleicht bewußt an ‚Hermes‘ anklingend: Hermes ist Götterbote, Hermas seinerseits wird zum Mittler bei der Kundgabe einer göttlichen Botschaft. Seiner Frau wird der mythologische Allerweltsname Neaera zuteil (‚die Junge‘), seiner Tochter der ebenfalls in Vergils Eclogen begegnende Name der Hirtin Phyllis. Auch der bereits im ursprünglichen Wunderbericht präsente Hund wird der Anonymität entrissen: ‚Harpalus‘ heißt er wohl nach dem griechischen Verbum *harpazein*, ‚fassen‘.

Der Handlungskern der Visionen mochte sich einer geschlossenen, chronologisch fortschreitenden dichterischen Ausformung empfehlen: Die Voraussetzungen für eine ansprechende Gestaltung waren demgegenüber bei dem Katalog der Erhörungen ausgesprochen ungünstig. Und doch vermochte Cyaneus auch dieser Darbietung, die er teilweise durch Neuarrangement auflockerte, Facettenreichtum und ästhetischen Reiz abzugewinnen.

Cyaneus wandte sich an ein humanistisch geschultes Publikum. Hier konnte er die intime Vergilkenntnis erwarten, die für die rechte Würdigung seiner

Leistung unabdingbar ist. Er hielt die Visionen des Schäfers für würdig, im Medium der höchsten der klassischen Dichtungsgattungen verherrlicht zu werden. Damit leistete er Kultpropaganda auf einem anspruchsvollen Niveau: Die epische Stilisierung mißt der in der Volksfrömmigkeit gründenden Nothelferverehrung in Frankenthal, die im Gefolge des Bauernkrieges und mehr noch der Reformation Einbrüche erlitten hatte, den Anspruch erhabener Geltung und Dignität zu. Das formale Raffinement ist durchaus nicht spielerischer Selbstzweck, sondern gesteigerter Ausdruck der Huldigung gegenüber den Vierzehn Heiligen.

Flickgedichte (sogenannte Centonen), aus wörtlich entlehnten Versen und Versteilen eines Musterautors zusammengefügt, haben eine bis in die Antike zurückreichende Tradition. Schon im vierten Jahrhundert wurden nach solchem musivischen Verfahren auch christliche Themen in ein vergilisches Gewand gekleidet. In diese Tradition, die bis in das 17. Jahrhundert hinein lebendig blieb<sup>61</sup>, stellt sich 1625 auch der Benediktiner BALTHASAR WELLER aus Banz mit einem Werk, das Leben und Wundertaten des Benedikt von Nursia ausschließlich mit Hilfe von Zitatschnipseln aus Vergils drei Hauptwerken schildert, gelegentlich unter Einbeziehung auch von Gedichten der sogenannten Appendix Vergiliana<sup>62</sup>.

Für Weller ist das Dichten nach Puzzle-Art keine äußerliche Spielerei, mag dies auch unser heutiges Dichtungsverständnis suggerieren: Wenn das Vergut des herausragendsten lateinischen Poeten für die Vita Benedikts herangezogen wird, dann liegt darin eine gesteigerte Feierlichkeit des Preises beschlossen. Wie die Eingangsworte des Prologes bekunden, soll der Ordensgründer gleichsam in höchsten Tönen besungen werden: *Insignem pietate virum tollemus ad astra . . .* (Jenen Mann, das Vorbild der Ehrfurcht, laßt uns zu den Sternen erheben . . .). Eine weit ausführlichere Lebensbeschreibung Benedikts in lateinischen Hexametern war bereits im letzten Viertel des voraufgehenden Jahrhunderts publiziert worden; diese hielt sich allerdings frei von formaler Bindung an ein poetisches Muster<sup>63</sup>.

Inhaltlich geht Weller von der anekdotischen Lebensbeschreibung Benedikts aus, die Papst Gregor der Große im zweiten Buch seiner *Dialogi* vorgelegt hatte. Ihr entnimmt Weller unter Wahrung der Reihenfolge einzelne Aus-

<sup>61</sup> Vgl. Taegert (wie Anm. 2), S. 53f. (Nr. 72-73).

<sup>62</sup> Virgilio-Cento Vitam et miracula Sanctissimi Patris nostri Benedicti complectens. Studio et labore F. Balthasari Weller . . . concinnatus et contextus. Bamberg 1625. – Wellers Biographie: \* in Königshofen, 1612 Eintritt in den Orden in Banz, 1614 Profesz, 1622 Priesterweihe, Studium in Bamberg und Würzburg, Rückkehr nach Banz, † in Weißenstein (Jaekel [wie Anm. 24], Sp. 1146; Personenkartei „Benediktiner Banz“ im Nachlaß Friedrich Wachter, Archiv des Erzbistums Bamberg).

<sup>63</sup> Angelus Sangrinus: Speculum et exemplar Christicolarum. Vita beatissimi patris Benedicti monachorum patriarchae sanctissimi . . . , carmine conscripta. Rom 1587.

schnitte<sup>64</sup>, die er jeweils anschließend in einem als *Synopsis* bezeichneten lateinischen Verspaar auf den inhaltlichen Kern reduziert; sodann wird der betreffende Abschnitt in einer *Paraphrasis Virgiliana* weitläufig ausgeformt. Diese Tour de force dichtungstechnischen Fleißes, die stupende Vergilkenntnis und souveränes Kombinationstalent verrät, setzt zur angemessenen Würdigung Leser voraus, die ihrerseits mit den als Steinbruch verwendeten Dichtungen wohlvertraut sind. Hilfestellung beim Wiedererkennen und Zuordnen leistet Weller durch die Beigabe von Quellenhinweisen.

Bei der Suche nach Spuren der Vergilrezeption darf die Markgräfin WILHELMINE VON BAYREUTH nicht außer acht bleiben: Die mannigfaltige und originelle Resonanz, die der Dichter bei ihr fand, rechtfertigt es, kurz über den zunächst enger abgesteckten Einzugsbereich unserer Betrachtung hinauszugreifen.

Mit ihrem ausgeprägten Bildungshunger und dem sich in vielseitiger künstlerischer Betätigung äußernden musischen Sinn überragte Wilhelmine ihre Standesgenossinnen an den Fürstenhöfen der Zeit. Obgleich ihr vom Vater, dem Preußenkönig Friedrich Wilhelm I., eine klassische Bildung verwehrt worden war, konnte sie sich durch weitgespannte Belesenheit auf dem Umweg über französische Übersetzungen eine beachtliche Kenntnis der Historiker, einiger Philosophen sowie der herausragenderen Dichter der Antike aneignen<sup>65</sup>. In ihrer Bayreuther Bibliothek, heute in der Universitätsbibliothek Erlangen-Nürnberg verwahrt, waren die Dichtungen Vergils mehrfach vertreten<sup>66</sup>.

Die geistvolle, bisweilen launig-humorige Korrespondenz zwischen Wilhelmine und ihrem Bruder Friedrich II. ist allenthalben mit Anspielungen auf klassisches Bildungsgut durchsetzt. Hier kommt beiderseits auch Vergil zu gebührendem Recht. Angeführt seien markante Ausschnitte aus einigen Brie-

<sup>64</sup> Die 38 (nicht nummerierten) Perikopen entsprechen an Zahl den Kapiteln der *Dialogi*, obgleich sie mit jenen nicht deckungsgleich sind (manche Kapitel Gregors werden von Weller in mehrere Segmente zerlegt, andere bleiben ganz oder teilweise unberücksichtigt): Dies ist gewiß keine zufällige Koinzidenz.

<sup>65</sup> Vgl. Otto Veh: Markgräfin Wilhelmine und die Antike. In: Im Glanz des Rokoko. Markgräfin Wilhelmine von Bayreuth. Hrsg. von Wilhelm Müller. Bayreuth 1958 (Archiv für Geschichte von Oberfranken 38), S. 148–160.

<sup>66</sup> Nach Mitteilung der Universitätsbibliothek (1985) finden sich in dem Buchbestand französische Übersetzungen des Gesamtwerkes von François Catrou (Paris 1716) und Jean-Baptiste de La Landelle (Paris 1736) sowie der Aeneis von Pierre Perrin (Paris 1658) und Jean Regnault de Segrais (Lyon 1719), ferner eine italienische Teilübersetzung von Anton-Maria Salvini: *Li due primi canti dell'Iliade e li due primi dell'Eneide tradotti in versi italiani* (Verona 1749). Hinzu kommt ein Bildband: Erneueretes Gedächtnüs Römischer Tapferkeit, an den unvergleichlichen Virgilianischen Helden Aeneas, und Seinen großmüthigen Thaten, Zu mehrer Erläuterung des hochschätzbaren Alterthums, Der Edlen Jugend zum gemeinen Besten, in 50. Kupfern vorgebildet Von Georg Jacob Lang und Georg Christoph Eimmart. Nürnberg 1688. Auch Paul Scarrons „Le Virgile travesty en vers burlesques“ fehlt nicht (zwei Ausgaben: Paris 1655 und Amsterdam 1706–1712).

fen der Schwester, zunächst aus einer Plauderei vom 15. Dezember 1747, die den schwerelosen Esprit ausstrahlt, wie er ihren Stil weithin kennzeichnet:

... Mit gleicher Post übersende ich Dir eine Tabaksdose, die kein anderes Verdienst hat, als daß sie ein Erzeugnis von meinem Gütchen bei der Eremitage ist; denn sie ist aus Stroh gemacht. Mein Königreich gleicht sehr den Reichen der Helden, deren Taten Homer so hoch preist. Wenn ich auf meinem Düngerhaufen sitze, halte ich mich für mindestens ebensoviel wie Agamemnon, Odysseus oder Achill. Statt mit Troja, führe ich Krieg mit den Kaninchen, Füchsen und anderen schädlichen Tieren und bedauere, daß ich keinen Virgil finde, der meine Siege besingt. Ich bin zufrieden mit der Milch und dem bißchen Getreide, woraus meine Einkünfte bestehen. Mit Vergnügen sehe ich meine dicke Magd mit meinem großen Bauerntöpel tanzen und mein Faktotum mit ernster Miene seine Leier spielen. Das alles gibt mir Vorstellungen von Größe und überredet mich, daß ich eine Großmacht bin – ein Beweis, daß alles nur auf Einbildung beruht<sup>67</sup>.

Die Italienreise, zu der das Markgrafenpaar im Oktober 1754 aufbrach, gab Wilhelmine die Gelegenheit zu intensiver Begegnung mit der von ihr verehrten Welt der Antike. Bei einem Ausflug nach Neapel ließ sie sich nicht den obligatorischen Besuch jener Stätte entgehen, die den Italiens Touristen spätestens seit dem frühen 16. Jahrhundert als das Grab Vergils gezeigt wurde: ein pittoreskes Columbarium im Hügelzug des Posilipo, bekrönt von einem Lorbeerbaum, von dem die Mär ging, die Erde habe ihn von selbst und unvergänglich zur postumen Kränzung des Dichters hervorgebracht<sup>68</sup>. Es zeugt von Wilhelmines Bewunderung für Vergil, wenn sie ihre am 30. Mai 1755 unternommene Visite – nicht ohne eine Portion Humor – zu einer leibhaftigen Begegnung mit dem Dichter verklärt; es kennzeichnet freilich nicht minder ihre Bewunderung für den Bruder, wenn sie diesen in die wundersame Vision einbezieht. Am 12. Februar 1756, mehr als ein halbes Jahr nach der Rückkehr aus Italien, berichtet sie in einem beschwingten Brief nach Potsdam:

... Ich habe mich einer großen Schuld gegen Dich zu zeihen. Sie hat den Zorn des Himmels auf mich gezogen; die Krankheit, die mich kürzlich befiel, ist die Strafe dafür. In Neapel bestieg ich eines Tages einen Berg, auf dem eine Menge alter Ruinen war; in einiger Entfernung erblickte ich die Trümmer eines Grabes. Ich trete näher, aber wie groß ist meine Überraschung! Aus der Tiefe dieser Pyramide erschallt eine Stimme, die mich beim Namen ruft: ‚Tritt näher!‘, spricht sie, ‚ich bin Virgil. Ich war geboren, um Helden zu besingen. Da ich nicht mehr singen kann, haben mich die Götter zum Lohn für meinen Eifer in einen Lorbeer verwandelt, um damit den größten Sterblichen zu krönen. Diese Ehre ist Dir vorbehalten.‘ Die Stimme schwieg; rasch pflückte ich ein paar Zweige von diesem Wunderbaum. Kaum hatte ich sie zum Kranze geflochten, so

<sup>67</sup> Friedrich der Große und Wilhelmine von Baireuth. Bd. 2: Briefe der Königszeit 1740–1758. Hrsg. von Gustav Berthold Volz, deutsch von Friedrich v. Oppeln-Bronikowski. Berlin, Leipzig 1926, S. 126f. (Nr. 160).

<sup>68</sup> Zur Grabanlage und ihrer Erwähnung in älteren Reiseberichten s. John Webster Spargo: Virgil the Necromancer. Studies in Virgilian Legend. Cambridge/Mass. 1934 (Harvard Studies in Comparative Literature 10), S. 288–291; 441–443.

vertrocknete er. Eine leuchtende Inschrift in Versen erschien auf der Pyramide, ihr Sinn ist dieser: ‚Mein Schatten verläßt auf immer diese Stätte; denn kein Sterblicher wird fortan meiner Lorbeeren würdig sein.‘ Meine Diener packten diese kostbare Reliquie mit mehreren anderen Dingen in eine Schachtel, die ich erst jetzt erhalte. Ob meiner Unpünktlichkeit erzürnt, ist Virgil mir erschienen und hat mich mit dem Zorne der Götter bedroht, wenn ich seinen Geboten nicht pünktlich gehorchte. So sende ich Dir diesen wunderbaren Kranz, den Du doppelt verdient hast, als Schüler des Apollo und des Mars<sup>69</sup>.

Den Zeilen Wilhelmines lag eine poetische Version dieser Begebenheit bei, auf ihre Anregung hin verfaßt von dem berühmten französischen Forschungsreisenden Charles Marie de La Condamine, der sich zeitweilig der Reisegesellschaft angeschlossen hatte:

Sur l'urne de Virgile un immortel laurier  
de l'outrage des temps seul a scû se défendre  
toujours vert & toujours entier.  
Je voulois le cueillir, & n'osois l'entreprendre;  
prévenant mon effort, je l'ai vu se plier:  
Et cette voix s'est fait entendre.  
,Approche, auguste sœur du rival d'Alexandre:  
Frédéric, de ma lyre est le digne héritier;  
j'y joins un nouveau don que lui seul peut prétendre;  
déjà son front, par Mars, fut cinq fois couronné;  
qu'aujourd'hui, par ta main il soit encore orné  
du laurier qu'Apollon fit naître de ma cendre<sup>70</sup>.

In seiner Antwort vom 21. Februar greift Friedrich das heitere Phantasiegespinnst vorgeblich ernst auf, um ihm mit vertrautem Schalk eine unerwartete Wendung zu versetzen:

Liebste Schwester! Dein Brief hat meine Seelenruhe völlig wiederhergestellt, die durch die Sorge um Deine kostbare Gesundheit getrübt war. Offen gestanden fiel ich aus allen Wolken, als ich einen Lorbeerkrantz aus Deinen Händen erhielt. Wäre etwas imstande, mein armes Hirn zu verwirren, so wären es die Artigkeiten, mit denen Du ihn begleitest. Aber ich habe mich ziemlich rasch wieder von meinem Staunen erholt, in dem Gedanken, daß Virgils Schatten alt genug geworden ist, um zu faseln, und daß man in der französischen Küche den Schinken die Ehre erweist, sie wie die Helden mit Lorbeeren zu schmücken . . .<sup>71</sup>.

<sup>69</sup> Briefe (wie Anm. 67), S. 323f. (Nr. 432). Der Tagebucheintrag gibt nur einen beiläufigen Hinweis auf den Lorbeer: „... le hazard y a fait croître un Laurier pour le Courroner encore apres sa mort“ (abgedruckt bei Mary Burrell: *Thoughts for Enthusiasts at Bayreuth*. Chapter IV: *Unpublished Journal „Voyage d'Italie“* . . . London 1891, S. 34).

<sup>70</sup> In dieser Form anonym veröffentlicht in: *Mercure de France*, September 1768, S. 5f.; früherer Abdruck im Januar 1756 (Vol. 2, S. 20) ebenfalls ohne Namensnennung und mit geringfügigen formalen Varianten, in V. 7 „sœur du moderne Alexandre“ statt „sœur du rival d'Alexandre“. Im Oktober 1768 (Vol. 1, S. 60–62) klärt La Condamine seine Autorschaft, gibt inhaltliche Erläuterungen und trägt eine Änderung der Eingangsworte nach: „Au tombeau de Virgile . . .“.

<sup>71</sup> Briefe (wie Anm. 67), S. 324 (Nr. 433).



Den Einfall einer Erscheinung Vergils spann Wilhelmine wohl aus der Legende, wonach der Schatten des Dichters mitunter im Umkreis seines Grabes zu sehen sei. Die früheste Überlieferung dieser *fama* findet sich in der Mitte des 16. Jahrhunderts bei dem Dichter Marco Antonio Flaminio<sup>72</sup>. Im 19. Jahrhundert sollte der ruhelose Vergil neuerliche Auferstehung feiern: Willibald Alexis widmet ihm 1851 seine phantastische Erzählung „Der Zauberer Virgilius. Ein Märchen aus der Gegenwart“. Dem Dichter ist es dort nach dem Tode durch Götterspruch auferlegt, fürderhin als der Cicerone „der renommierten Wanderer und Reisenden in Italien“ Dienst zu tun<sup>73</sup>.

Doch zurück zu Wilhelmine. Noch einmal – am 6. Oktober 1756 – rekurriert sie auf den Lorbeerzweig: In ihrer Begeisterung über einen soeben von Friedrich in Böhmen errungenen Sieg verlangt es sie nach einer angemessenen Huldigungsgabe:

Schon lange bis Du mein Heiliger und mein Held . . . Möchte ich doch das Grab des Mars finden, wie ich das des Virgil fand; dann würde ich dort Lorbeeren pflücken, um sie Dir darzubieten. Obwohl dieser Gott in der Phantasie der Menschen tot ist, erhebt er in Dir auf<sup>74</sup>.

Während Wilhelmine in Italien weilte, starb im fernen Bayreuth ihr Lieblingshündchen Folichon. Nach ihrer Rückkehr ließ sie ihm in der Eremitage, dem bedeutendsten der markgräflichen Gärten, ein Denkmal errichten: eine zweidimensionale palladianische Schauwand mit vorgesetzten korinthischen Säulen, gestaltet als künstliche Ruine. Sie wird erstmal um 1765 auf einem als Kupferstich gedruckten Plan der Eremitage mit Vergil in Verbindung gebracht; der deutschen Legende „Antique von einem Grabmal“ ist dort die französische Erläuterung „Ruine factice imitée d'après le tombeau de Virgile“ beigefügt<sup>75</sup>. Die Vergil-Assoziation dürfte auf Wilhelmine selbst zurückgehen. Freilich: Eine Nachbildung der Grabanlage auf dem Posilipo, wie sie übrigens Landgraf Friedrich II. von Hessen-Kassel 1775 im Landschaftsgarten Wilhelmshöhe errichten ließ<sup>76</sup>, war hier nicht intendiert; architektonisch gibt es keine Ähnlichkeiten. So hat die Deutung von Sylvia Habermann alle Wahrscheinlichkeit für sich, wonach das Monument in der Eremitage als Erinnerung an ein bei

<sup>72</sup> Carminum libri duo. Lyon 1548, S. 36.

<sup>73</sup> Siehe Taegert (wie Anm. 2), S. 86 (Nr. 141).

<sup>74</sup> Briefe (wie Anm. 67), S. 328 (Nr. 440).

<sup>75</sup> Sylvia Habermann: Bayreuther Gartenkunst. Worms 1982 (Grüne Reihe 6), S. 136–138 mit Abb. auf S. 115 und 137 (der Plan auf S. 117); Lorenz Seelig: Friedrich und Wilhelmine von Bayreuth. München, Zürich 1982, S. 45f.

<sup>76</sup> Siehe hierzu: Die Bau- und Kunstdenkmäler im Regierungsbezirk Cassel. Bd. 4: Kreis Cassel-Land. Bearb. von Alois Holtmeyer. Marburg 1910: Text-Bd., S. 297f.; Atlas-Bd., Taf. 170. – Im Park des Schlosses Tiefurt, den die Herzogin Anna Amalia im ausgehenden 18. Jahrhundert anlegen ließ, befindet sich eine als Grab Vergils gekennzeichnete Grotte (Wolfgang Huschke – Wolfgang Vulpius: Park um Weimar. Weimar 1955, S. 18 und 20).

Vergil besungenes Grab zu gelten habe, nämlich an dasjenige des Hirten Daphnis in der fünften Ecloge. Von dieser Dichtung inspiriert, wurde das Grabmal in der ländlichen Idylle zum verbreiteten Sinnbild für die Gegenwart des Todes auch im idealen Raum unbeschwerter und zeitloser arkadischer Glückseligkeit, zum Vergänglichkeitssymbol, das einer der Sentimentalität und der Melancholie aufgeschlossenen Empfindungswelt kongenial war<sup>77</sup>.

Nachzutragen ist, daß Vergil seine Präsenz auch im Felsengarten Sanspareil unfern von Bayreuth vermutlich Wilhelmine zu verdanken hat: Zwei ovale Büstenreliefs, eingelassen in die Vorderseite der Pfeiler des Proszeniumsrahmens im Ruinen- und Grottentheater (1746), zeigen ein Idealporträt des römischen Dichters zur Linken und Homers zur Rechten – eine Huldigung an die beiden größten Dichter des Altertums. Wilhelmine ist das ausgeklügelte mythologische Programm zuzuschreiben, nach welchem dieser Garten in Szene gesetzt wurde (ihm liegt Fénelons Erziehungsroman „Les Aventures de Télémaque“ zugrunde, der inhaltlich an das vierte Buch der „Odyssee“ anknüpft)<sup>78</sup>. Möglicherweise ist die Einbeziehung der beiden Epiker ein Reflex der mythisch-heroischen Welt, die in Sanspareil Gestalt gewinnt, wengleich die spezifische Handlung der Aeneis dort nicht zum Tragen kommt.

Am Schluß dieses Kapitels bleibt noch eine Person vorzustellen: FRIEDERICH BAUSBACK, geboren 1811 in Gremsdorf bei Höchstadt; die Familie war seit 1818 in Bamberg, der Heimatstadt der Mutter, ansässig. Nach dem Theologiestudium in Würzburg wurde er 1834 zum Priester geweiht; 1836 starb er in Würzburg.

Bereits seit seinem 16. Lebensjahr verlegte sich Bausback auf das Dichten. Unter den postum herausgegebenen Versen findet sich ein 1827 in 32 elegischen Distichen abgefaßtes „Gespräch mit Virgil. Ein Traum“<sup>79</sup>. Fingiert wird eine Traumerscheinung, in welcher der römische Dichter die Martern klagt, die er wegen schändlicher Mißhandlung seines Werkes im Laufe der Jahrhunderte persönlich erdulden mußte. Wirkungsgeschichte als Leidensgeschichte des Autors – wurde er doch erbarmungslos traktiert von verständnislosen Kommentatoren, zu Flickgedichten mißbraucht, gar genötigt, „in Blockhexame-

<sup>77</sup> In der Malerei des 17. und 18. Jahrhunderts wurde es wiederholt thematisiert; zugeordnet bisweilen das (aus der Sicht des Todes gesprochene) Motto *Et in Arcadia ego* – ‚selbst in Arcadien bin ich‘ –, das erstmals auf einem Gemälde des Giovanni Francesco Guercino erscheint (1621/1623). Weiteres bei Erwin Panofsky: *Et in Arcadia ego*. Poussin und die Tradition des Elegischen. In E. P.: *Sinn und Deutung in der Bildenden Kunst*. Köln 1975, S. 351–378.

<sup>78</sup> Vgl. Erich Bachmann: *Felsengarten Sanspareil*. Burg Zwernitz. Amtlicher Führer. München 1979 (Abbildungen mit den Porträts: S. 12; 52; Taf. 13).

<sup>79</sup> Friederich Bausback: *Sammlung der vorzüglichsten Gedichte . . . Aus dessen nachgelassenen Papieren ausgewählt von Z[acharias] Funk [d. i. Friedrich Kunz] und mit authentischen Notizen herausgegeben von dessen Vater . . . Johann Georg Bausback*. Bamberg 1840, S. 27–29. Eine ausführliche Vita des Autors auf S. 1–11.

tern“ deutsch zu singen. Doch dann zwei Lichtblicke: die kongeniale Kommentierung durch Christian Gottlob Heyne (publiziert 1767–1775) und die Übersetzung des „musenbefreundeten Sängers“ Johann Heinrich Voss (entstanden 1783–1799). Dieses gute Geschick sollte indessen nur kurze Zeit währen: Aloys Blumauer habe mit seiner allenthalben gefeierten Aeneis-Travestie (1782–1788) bewirkt, daß des Dichters „redlicher Sinn lächerlich wurde der Welt“<sup>80</sup>. Vergil dankt Bausback für das Mitgefühl an seinem Gram und besonders für eine ‚aktualisierte‘ Fassung seiner Grabschrift. Hatte das Vergil selbst zugeschriebene Epigramm gelautet: *Mantua me genuit, Calabri rapuere, tenet nunc | Parthenope; cecini pascua, rura, duces*<sup>81</sup>, so heißt es nun nach Bausback: „Heyne hat mich erklärt, Voß übersetzt, geschändet | hat Blumauer mich; Land sang ich und Weiden und Kampf“. Das Gedicht ist eine liebenswürdige Huldigung des gerade 16jährigen Pennälers Bausback an den römischen Dichter, der man Härten in der sprachlichen und metrischen Fügung gerne nachsieht.

### 3. Vergil-Rezeption in der Kunst

Die von Vergil inspirierten Bildwerke, die sich im Bamberger Raum nachweisen lassen, werden nicht nach einer durchlaufenden Chronologie, sondern nach ihren gegenwärtigen Standorten vorgestellt.

#### *Staatsbibliothek Bamberg*

In der Standestracht eines Gelehrten des frühen 16. Jahrhunderts gekleidet: so schreitet Vergil schwanken Fußes dahin. Mit ungelenken Federstrichen hat sich ein anonymer Verehrer auf diese Weise sein Bild von dem Dichter geschaffen, das die Titelseite einer Ausgabe von 1503 aus früherem Besitz des Klosters Michelsberg ziert. Zum Zeichen seiner Poetenwürde trägt Vergil einen Kranz aus herzförmig stilisierten Blättern; in der Rechten hält er ein Schriftband mit den Anfangsworten der Aeneis<sup>82</sup>.

MARCUS TUSCHER bzw. TUSCHER (\* Nürnberg 1705, † Kopenhagen 1751), der sich als Architekt, Maler und Illustrator einen Namen machen sollte, gab als 21jähriger einer Szene aus dem ersten Buch der Aeneis bildliche Gestalt (→ Abb. 5): Venus, in Gestalt einer spartanischen Jägerin, erscheint Aeneas und

<sup>80</sup> Vgl. Taegert (wie Anm. 2), S. 30 (Nr. 20): Heyne; S. 38 (Nr. 35): Voss; S. 56 (Nr. 79 und 80): Blumauer.

<sup>81</sup> „Mantua gab mir das Leben, Calabrien nahm es; nunmehr birgt mich Neapel; die Weiden besang ich, die Fluren und Helden.“

<sup>82</sup> Publius Vergilius Maro: *Bucolica*. Leipzig: Martinus Herbipolensis 1503 (Signatur: Inc. typ. M. IV. 30). Vgl. Taegert (wie Anm. 2), S. 26 (Nr. 11) mit Abb. 6.

seinem Freund Achates, die im Walde nahe dem Landungsplatz der troianischen Schiffe, unfern der Stadt Carthago, das Terrain erkunden. Tüscher gestaltet die Szene als Federzeichnung mit Gouachemalerei auf blaugrauem Papier<sup>83</sup>. Vor einer Baumkulisse begrüßt Aeneas mit einer Geste der linken Hand die ihm entgegeneilende vermeintliche Jägerin, die ihrerseits mit ihrer Linken den Weg nach Carthago zu weisen scheint. Achates, wie Aeneas gerüstet und mit einer Lanze in der Rechten, wendet sich erstaunlicherweise nicht dem Ankömmling, sondern Aeneas zu. Der Zeichner hat sichtlich mit den Schwierigkeiten der Proportionen zu kämpfen; die Gestalt der Jägerin ist besonders unbeholfen geraten.

Eine Gouache, die E. T. A. HOFFMANN in seiner Bamberger Zeit (zwischen 1809 und 1813) schuf, zeigt vor einem Hintergrund von Bäumen den Künstler in Begleitung des befreundeten Dr. Adalbert Friedrich Marcus, seit 1789 dirigierender Arzt des Bamberger Krankenhauses<sup>84</sup>. Marcus – in zeitgenössischer bürgerlicher Kleidung, mit der rechten Hand den Zylinder haltend, die Linke in der Weste versenkt – richtet seinen Blick in die Ferne; er folgt dem Zeigefinger der ausgestreckten Linken Hoffmanns, der sich ihm von der Seite zuwendet, offensichtlich auf eine Reaktion wartend. Hoffmann ist in ein Phantasiekostüm gekleidet, das an eine römische Toga gemahnt; der haubenartige Kopfputz bleibt etwas rätselhaft. Carl Georg von Maassen fühlte sich an Vergil erinnert, der in der „Divina Commedia“ als Führer des Jenseitswanderers Dante auftritt. Diese Assoziation ist unschwer nachzuvollziehen: Auch Hoffmann, Künstler wie Vergil, hat hier eine Führerrolle. Marcus freilich verbindet nichts mit Dante außer dem Umstand, daß auch er ein Geführter ist. Wulf Segebrecht sieht in dem Bild eine typische Grundkonstellation zwischen Künstler und Bürger veranschaulicht: Der Künstler vermittelt seine spezifische Weltsicht dem Bürger. Folgt man dieser Deutung, so ließe sich anfügen, daß die Gewandung à l'antique ein äußeres Zeichen eben jener anderen Dimension darstellen mag, in welcher der Künstler heimisch ist.

<sup>83</sup> Signatur: I P 262. Das Format (10×16,5 cm) könnte ein Stammbuch als Provenienz der Zeichnung vermuten lassen. – Stammbuchillustrationen anderer Künstler zur Aeneasgeschichte: Aeneas als Troiaflüchtling (Breslau 1625 und Nürnberg 1677) sowie „Venus consolatrice d'Aenea“ (Bremen 1617). Siehe Karl Masner. In: Schlesiens Vorzeit in Bild und Schrift 4 (1907) S. 144; Margaret A. E. Nickson: Early Autograph Albums in the British Museum. London 1970, S. 22 mit Taf. 8; Robert Oertel. In: Jahrbuch der Preußischen Kunstsammlungen 57 (1936) S. 106.

<sup>84</sup> Signatur: I T 80 (47,7×32,8 cm). Vgl. hierzu E.T.A. Hoffmanns Leben und Werk in Daten und Bildern. Hrsg. von Gabrielle Wittkop-Ménardeau. Frankfurt a. M. 1968, S. 373f. mit Abb. 89; Wulf Segebrecht. In: Romantik in Deutschland. Hrsg. von Richard Brinkmann. Stuttgart 1978, S. 271f.; [Bernhard Schemmel:] Das Allgemeine Krankenhaus Fürstbischof Franz Ludwig von Erthals in Bamberg von 1789. Ausstellung der Staatsbibliothek Bamberg 1984, S. 71 (Nr. 28).

### Neue Residenz zu Bamberg

Der Kaisersaal der Neuen Residenz wurde im Auftrage Lothar Franz von Schönborns – Fürstbischof von Bamberg, Erzbischof und Kurfürst von Mainz sowie Erzkanzler des Reiches – zwischen 1707 und 1709 durch MELCHIOR STEIDL ausgemalt (\* Innsbruck um 1660, † München 1727). Für die Dekoration wurde ein vielschichtiges ‚imperiales‘ Programm entwickelt<sup>85</sup>. Das Fresko im Deckenspiegel verherrlicht den Triumph der weisen und gerechten Herrschaft. Zentrum der Darstellung ist eine gekrönte weibliche Gestalt auf einem Triumphwagen; sie weist auf eine Tafel mit einer der Aeneis entlehnten Devise: *parcere subiectis et debellare superbos hae mihi sunt artes*<sup>86</sup>. Diese zeitlose Allegorie steht im Wechselbezug zu der historischen Dimension der Wandbemalung, wo in der langen Reihe kaiserlicher Regenten von Rudolf I. bis Joseph I. – Repräsentanten des Heiligen Römischen Reiches Deutscher Nation – die dynastische Kontinuität des Hauses Habsburg Gestalt gewinnt. Medaillons west- und oströmischer Herrscher sowie Sinnbilder der vier Weltmonarchien nach der Vision Daniels lassen die Reichsgeschichte darüberhinaus als eine konsequente Entwicklung im Kontinuum der Weltgeschichte erscheinen.

Als dritte Komponente fügt sich die Mythologie in das ikonographische Konzept ein: Die hochovalen Stuckrahmen über den beiden Kaminen in der Saalachse zeigen auf der Ostseite Atlas und Hercules, die mit vereinten Kräften die Himmelskugel emporstemmen, auf der Westseite den Troiaflüchtling Aeneas (→ Abb. 6): Ascanius, von seinem Vater an der Hand gefaßt, hält lässig in der Linken eine Gerte; der Untergang Troias scheint ihn beim Spielen überrascht zu haben. Auf den Schultern trägt Aeneas den Vater Anchises, der die geretteten Penaten im Arm birgt. Links hinter der Gruppe hebt sich das Hölzerne Pferd vor den aus den Ruinen lodernden Flammen ab. Der Brand Troias spielt offensichtlich auf das Feuer in dem Kamin an<sup>87</sup>. Gleiche Hinweisfunktion hat die Sonne, die auf dem Atlas-Hercules-Fresko mit kräftig profilierten Strahlen die Szene beleuchtet, obgleich sie dort im mythologischen Kontext gar nicht gefordert ist.

<sup>85</sup> Vgl. Heinrich Mayer: *Bamberger Residenzen*. München 1951 (Bamberger Abhandlungen und Forschungen 1), S. 97–101; Arnulf Herbst: *Zur Ikonologie des barocken Kaisersaals*. In: BHVB 106 (1970) S. 207–344, hier S. 221–249 mit Taf. 2 und 3; Viktoria Meinecke: *Die Fresken des Melchior Steidl*. Diss. München 1971, S. 141–144.

<sup>86</sup> ‚Die Unterworfenen zu schonen und niederzukämpfen die Hochmütigen, das ist mein Beruf.‘ Das berühmte Zitat lautet bei Vergil (Aeneis 6,851–853): *tu regere imperio populos, Romane, memento – | hae tibi erunt artes – pacique imponere morem, | parcere subiectis et debellare superbos*.

<sup>87</sup> Für die Troiaflucht als Thema eines Kaminfreskos gibt es eine etwas frühere Parallele: Alessandro Lanfranchi (1662–1730) schuf ein solches Gemälde in der Casa Suardi zu Bergamo (um 1687); s. Francesco Maria Tassi: *Vite de' pittori, scultori e architetti bergamaschi*. Bd. 2. Bergamo 1793, S. 30 („un incendio di Troja con Enea che porta Anchise“).

Die Funktion der beiden mythologischen Themen im Rahmen des Gesamtprogramms hat bislang keine Würdigung gefunden. Man hat in ihnen lediglich „brauchbare Requisiten aus dem Schatz der Barockikonographie, Versatzstücke“ sehen wollen (Arnulf Herbst), die „nicht zu den übrigen Bildern des Saales . . . in Beziehung stehen“ (Anton Schuster)<sup>88</sup>. Gegenüber einem solchen Fazit soll demnächst an anderer Stelle demonstriert werden, daß diese Szenen sich trefflich in die Konzeption der Ausmalung des Raumes fügen. Im Vorgriff auf diese Erörterung seien bereits erste Hinweise gegeben. Die Weitergabe des Himmelsgewölbes von Atlas an Hercules (bzw. umgekehrt) ist im 17. und 18. Jahrhundert geläufiges Bildsymbol für die Weitergabe von Herrschaft: Der Gedanke der (rechtmäßigen) Sukzession des Kaisertums steht hinter der im Saal porträtierten habsburgischen Ahnenreihe; ein Regentschaftswechsel hatte überdies kürzlich (im Jahre 1705) zwischen Leopold I. und Joseph I. stattgefunden, deren Bildnisse zu beiden Seiten dieses Kaminfreskos plaziert sind. Auch die Aeneas-Szene spielt auf das Thema des Weitertragens von Herrschaft an: Durch den aus Troia geflüchteten Helden ersteht troianische Herrschaft in Rom neu; an die Tradition des Römischen Imperiums knüpft andererseits das Heilige Römische Reich Deutscher Nation an. Somit kann Aeneas letztlich auch als dessen Stammvater gelten. Er und die beiden Herrscher, die ihn beiderseits flankieren, repräsentieren verschiedenartige ‚Gründungsaktivitäten‘: Aeneas steht am Beginn Roms, Kaiser Heinrich II. – der einzige Nicht-Habsburger unter den Staatslenkern auf den Wänden – ist Stifter des Bistums Bamberg, mit Rudolf I. schließlich treten die Habsburger in den Kreis der europäischen Herrscherdynastien.

### *Schloß Pommersfelden*

Mit Schloß Weißenstein in Pommersfelden, dessen Grundstein 1711 gelegt wurde, schuf Lothar Franz von Schönborn einen der großartigsten Barockbauten Frankens. Die ursprüngliche Ausstattung des Marmorsaales im Zentrum des Schlosses war auf eine ‚imperiale‘ Konzeption ausgerichtet<sup>89</sup>. Stuckfiguren auf Gesimsen in der oberen Wandzone repräsentieren die vier Weltmonarchien nach der Vision Daniels und die vier Weltalter; das Deckenfresko zeigt Aurora, deren Licht die Mächte der Finsternis stürzt – Sinnbild dafür, „wie die weißheit

<sup>88</sup> Herbst (wie Anm. 85), S. 230; Anton Schuster. In: *Alt-Bamberg* 6 (1903) S. 107.

<sup>89</sup> Zur Verzahnung der ikonographischen Aussagen s. Walter Jürgen Hofmann: *Das Schloß Pommersfelden*. Nürnberg 1968 (Erlanger Beiträge zur Sprach- und Kunstwissenschaft 32), S. 135–138; vgl. Heinrich Kreisel: *Das Schloß zu Pommersfelden*. München 1953, S. 30–32. Die für unser Thema interessanten Stuckreliefs finden dort nur marginale Erwähnung; das Problem ihrer Anregung und ihrer Vorlage blieb bislang außer Betracht.

und das gute gewissen über die Laster triumphiret“<sup>90</sup>. Über dem westlichen Kamin hing zunächst ein Porträt Kaiser Karls VI. (der Bauherr hatte 1711 dessen Kandidatur maßgeblich unterstützt und im Gegenzug eine beträchtliche Finanzhilfe für das Schloßprojekt erhalten); den Platz über dem östlichen Kamin nahm ein Bildnis seiner Gemahlin Elisabeth Christine ein. Über „Ihro Majestät des Kaysers Contrefait“ befand sich ein Gemälde mit einer Darstellung, „wie Mercurius die goldene Zeit ins Land bringet“, über dem Pendant „die Sophonisba, wie sie aus Treu gegen ihren Gemahl den König Gifft trincket“<sup>91</sup>. Diese ‚personalisierten‘ ikonographischen Bezüge wurden ergänzt durch die vergoldeten Stuckreliefs, die in die oberen Stirnflächen der Kamine eingelassen sind: Das Relief auf der Westseite zeigt Mucius Scaevola, der vis-à-vis des in einem geöffneten Zelt thronenden Etruskerkönigs Porsenna seine Rechte in ein Feuerbecken hält. Diesem auf den Kaiser gemünzten Sinnbild heldenhaften Opfermutes für das Vaterland steht auf Seiten der Kaiserin der Besuch der Venus in der Schmiede des Vulcanus gegenüber (→ Abb. 4). Auch bei diesem Relief drängt sich eine Analogie auf: Wie Venus durch den Rüstungsauftrag an Vulcanus die anstehenden Kriegstaten ihres Sohnes Aeneas fördert, so unterstützt Elisabeth Christine auf ihre Weise den staatsmännischen Einsatz ihres Gemahls. Aeneas erscheint so implizit als Präfiguration des Heldentums von Karl VI. Die beiden Reliefs sind auch untereinander assoziativ verknüpft. Zielrichtung der dargestellten Handlung ist jeweils Rom: Venus leistet einen Beitrag für das künftige Werden Roms, Mucius Scaevola setzt sein Leben ein für die Rettung der Stadt.

Beiden Bilddarstellungen ist das Element des Feuers gemeinsam: die Flammen, denen Mucius trotz, und die Glut in der Esse des Vulcanus. Damit wird zugleich auch ein Bezug zum Feuer in den darunterliegenden Kaminen hergestellt. In der Tat versinnbildlichte der Schmied Vulcanus – mit oder ohne Venus – in mythologisch verbrämten Zyklen der vier Elemente landläufig das Feuer<sup>92</sup>. In dieser Funktion wurde die Schmiedeszene immer wieder auch als

<sup>90</sup> [Johann Rudolph Byss:] Fürtrefflicher Gemähd- und Bilder-Schatz, So In denen Gallerie und Zimmern, des Churfürstl. Pommersfeldischen neu-erbauten fürtrefflichen Privat-Schloß, zu finden ist. Bamberg 1719, Bl. D2<sup>v</sup>-E1<sup>r</sup>.

<sup>91</sup> Beschreibung Des Fürtrefflichen Gemähd- Und Bilder-Schatzes, Welcher in denen Hochgräflichen Schloßern und Gebäuen Deren Reichs-Grafen Von Schönborn, Bucheim, Wolfsthal, etc. . . . zu ersehen und zu finden. Würzburg 1746, Bl. D2<sup>r</sup>. – Schon wenige Jahre später wurden die Kaiserbilder entfernt, auch die darüber befindlichen Gemälde aus ihrem Zusammenhang gerissen – die sinnreiche Konfiguration fand ein Ende.

<sup>92</sup> Erinnert sei hier nur an den von Christofano Gherardi mit Giorgio Vasari im Palazzo Vecchio geschaffenen Zyklus; s. Giulio Lensi Orlandi: Il Palazzo Vecchio di Firenze. Florenz 1977, S. 142-146. – In einem Zyklus Raphaels, der jeweils eine historische und eine mythologische Repräsentation koppelt, wird das Feuer durch Mucius Scaevola und den Schmied Vulcanus (dort mit Amor) versinnbildlicht; s. Edgar Wind: The Four Elements in Raphael's „Stanza della Segnatura“. In: Journal of the Warburg and Courtauld Institutes 2 (1938/1939) S. 75-79.

Kamindekoration (in der Regel als Fresko) eingesetzt<sup>93</sup>. Die konkrete Anregung für eine Einbeziehung der Venus-Vulcanus-Begegnung im Pommersfelder Marmorsaal könnte der Marmorsaal im Unteren Belvedere in Wien geliefert haben. Die weißen Stuckreliefs (!), welche dort die beiden Feuerstellen krönen, zeigen einerseits Venus bei Vulcanus, andererseits Venus mit den Waffen vor Aeneas<sup>94</sup>. Diese Darstellungen, die auf Waffentaten des Bauherrn Prinz Eugen hindeuten, wurden um das Jahr 1716 geschaffen – also kurze Zeit vor der Kamindekoration in Pommersfelden (1717 bzw. 1718). Lothar Franz von Schönborn und seine in Pommersfelden beschäftigten Künstler standen in regem Austausch mit Wien, so daß auf diesem Wege die Themenwahl beeinflusst worden sein könnte.

Für die Komposition selbst hingegen stand offensichtlich ein Ölgemälde Pate, 1536 von Maerten van Heemskerck geschaffen, das vermutlich seinerzeit in der kaiserlichen Residenzstadt hing<sup>95</sup>. Dieses Bild findet in Pommersfelden einen kleindimensionierten, etwas grob ausgeführten und in Einzelheiten perspektivisch verzerrten Widerpart. Die Vorlage ist mit einiger Freiheit umgestaltet. Vulcanus und drei Zyklopen sind mit einer Schmiedearbeit beschäftigt. Rechts neben dem in der Raummitte plazierten Amboß sitzt der Gott auf einem Steinblock. Bei Heemskerck steht im Vordergrund als große Rückenfigur ein Zyklop; ihm ist auf dem Relief ein Platz hinter dem Amboß zugewiesen, wo er sich nun einem anderen Kollegen beigesellt, der auf dem Gemälde im Hintergrund allein tätig war. Am rechten Bildrand wird die Esse sichtbar, an der ein weiterer Zyklop ein Gestänge (zu einem Blasebalg gehörig) bedient. Am linken Bildrand erscheint Venus. Das Gemälde zeigt die Göttin mit lässig gekreuzten Beinen verweilend, während sie auf dem Relief eben erst den Raum betritt. Amor klammert sich schutzsuchend an sie, offensichtlich erschreckt durch den Anblick der kraftvollen Gestalten. Das Relief steigert die Anzeichen der Einschüchterung: Während sich Amor auf dem Gemälde von vorne an Venus heranschmiegt, einen verängstigten Blick rückwärts in Richtung Amboß riskierend, hält er sich auf dem Relief hinter ihrem Körper verschanzt, an dem er mißtrauisch vorbeilugt. Heemskerck zeigt die vier Männer gänzlich in ihre Arbeit vertieft, die Gegenwart der Venus ignorierend.

<sup>93</sup> Ilja M. Veldman (Maarten van Heemskerck and Dutch Humanism in the Sixteenth Century. Maarssen 1977, S. 37, Anm. 80) nennt hierzu folgende Künstler: Baldassare Peruzzi, Sodoma, Giulio Romano, Francesco Primaticcio, Mathieu und Louis Le Nain. Dieser Liste lassen sich anfügen Pellegrino Tibaldi und Alessandro Tiarini; vgl. Carlo Cesare Malvasia: *Felsina pittrice. Vite de' pittori bolognesi*. Bologna 1841: Bd. 1, S. 154; Bd. 2, S. 141.

<sup>94</sup> Vgl. Das Barockmuseum im Unteren Belvedere. Wien <sup>2</sup>1934, S. 30–34; Hans und Gertrude Aurenhammer: *Das Belvedere in Wien*. Wien, München 1971, S. 40–42.

<sup>95</sup> Vgl. hierzu Veldman (wie Anm. 93), S. 21–42; Rainald Grosshans: *Maerten van Heemskerck. Die Gemälde*. Berlin 1980, S. 119–124 (Nr. 21) mit Abb. 22f. und S. 169–178.



Auf dem Relief hingegen schauen Vulcanus und der mittlere Zyklus überrascht auf, während der Helfer an der Esse vom Anblick der graziösen Göttin so gefesselt ist, daß er darüber seine Aufgabe vollends vergißt.

Doch nun ein Blick in die prachtvolle Gemäldesammlung, die Lothar Franz von Schönborn mit einem ausgesprochenen Sinn für künstlerische Qualität unter gewaltigem Mitteleinsatz zusammentrug und für die er in Pommersfelden einen repräsentativen Galerieraum schuf (einige Kunstwerke sind nachträglich aus seinem Schloß Gaibach nach Pommersfelden transferiert worden). Unter der Vielzahl der Bildthemen behaupten auch Szenen aus der Aeneis ihren Platz<sup>96</sup>.

THEODOR VAN THULDEN (\* Den Haag 1606, † ebda. 1676) liefert eine freie künstlerische Version der Szene, bei der sich Dido und Aeneas – auf einem Jagdausflug vom Unwetter überrascht – in einer Höhle als Paar zusammenfinden (→ Abb. 1). Im frühesten Galeriekatalog ist der Bildinhalt wie folgt resümiert: „Ein vom Pferd abgestiegener Cavallier untersteht sich eine Dame vom Pferd auff eine von Cupido zubereitete Tapet zu persuadiren, nebst einigen Hunden, Lebens groß“<sup>97</sup>. Rechts im Hintergrund erhebt sich ohne vergilische Autorisierung eine klassische Architektur. Davor sitzt die prachtvoll aufgeputzte Dido auf ihrem Zelter, der sich hinterrücks gewichtig in den rechten Bildvordergrund schiebt. Etwas unschlüssig blickt sie zur Erde auf den ebenfalls unvergilischen Teppich, auf welchen sie Aeneas mit demonstrativer Geste und verlangenden Blicks einzuladen trachtet; die andere Hand hält er ihr zur Hilfe beim Absteigen entgegen. Aeneas ist für die Jagd etwas unpraktisch ausgestattet: Er trägt – durch und durch ein Kriegsheld – einen Brustpanzer. Auf seinem Schimmel hinter ihm hat derweil ein Amorknabe Platz genommen, der sich auch des Jagdfalken bemächtigte; er tändelt mit einem anderen Putto, der sich zu ihm emporreckt. Das Bild wurde nachträglich links um mehr als 40

<sup>96</sup> Verschollen ist eine Kopie nach van Dyck: „Venus bei Vulcanus“ (vgl. hierzu Taegert [wie Anm. 2], S. 74 [Nr. 116]), erwähnt bei Byss (wie Anm. 90), Bl. I 1<sup>r</sup>. Ein gelegentlich auf Dido und Aeneas gedeutetes Paar auf einem Gemälde von van Dyck (so zuletzt bei Wilhelm Schonath: Katalog der Ausstellung 250 Jahre Schloß Pommersfelden. 1718–1968. Würzburg 1968, S. 174) hat eine andere literarische Identität (s. Erik Larsen: *L'opera completa di Van Dyck. 1626–1641.* Mailand 1980 [Classici dell'arte 103], S. 95). – Bei den folgenden Bilderläuterungen werden keine Referenzen auf den jüngsten Sammlungskatalog gegeben, da dieser auf eine inhaltliche bzw. ikonographische Erörterung der Gemälde verzichtet (Hanns Fischer: *Der Gräflich Schönborn-Wiesentheid'sche Bilderbesitz.* Diss. Fribourg 1927 [masch.], Exemplar in Pommersfelden).

<sup>97</sup> Jan Joost van Cossiau: *Delitiae imaginum. Oder Wohl-erlaubte Gemähle Und Bilder-Lust, Die in Ihro Churfürstlichen Gnaden zu Maintz, und Bischoffen zu Bamberg Privat Schloß Gaybach... befindlich.* Bamberg 1721, Bl. G2<sup>r</sup>. Das Bild ist jetzt in Pommersfelden.

Zentimeter beschnitten<sup>98</sup>. So fehlt jetzt Cupido, der das Lager für das Paar richtete.

Eine andere, in vielen Details ähnliche Gestaltung des Themas durch van Thulden zeigt „zwei Amoretten“, die „eben . . . ein weißes Lagertuch ausbreiten“. Auf jenem Bild macht sich überdies im Hintergrund „ein gewaltiges Unwetter . . . bemerklich“<sup>99</sup>. Dieses war vermutlich auch auf dem fehlenden Stück des Pommersfeldener Bildes zu sehen. Hinzuweisen ist ferner auf ein themengleiches Gemälde von Rubens<sup>100</sup>, aus dem dessen Schüler van Thulden offensichtlich Anregungen aufgegriffen hat. Rubens gestaltet einen etwas späteren Augenblick: Aeneas hilft der bereits entschlossenen Dido vom Pferd. Zu den zwei Amoretten gesellt sich dort ein dritter, der zu Häupten des Paares den Weg in die Höhle am rechten Bildrand weist. Seinem Wink entspricht bei van Thulden der Fingerzeig des Aeneas auf den Teppich.

Ein Gemälde mit der Flucht des Aeneas aus Troia (→ Abb. 2), von JOHANN HEISS (\* Memmingen 1640, † Augsburg 1704) im Jahre 1688 geschaffen<sup>101</sup>, zeigt im rechten Vordergrund den troianischen Helden, der den über seiner Schulter lehrenden Vater Anchises mit beiden Armen trägt, sowie zu seinen Seiten die Gattin Creusa und den verstört gestikulierenden Sohn Ascanius<sup>102</sup>. Sie bahnen sich an einer Gebäudefront vorbei ihren Weg über herabgestürzte Architekturfragmente, die den unteren Bildrand säumen. Das Zentrum des Mittelgrundes nimmt mit der Fassade und dem Ausschnitt einer Seite ein Palast ein, aus dessen Fensterhöhlen grelle Flammen emporschlagen. An den Fenstern und auf dem Balkon oberhalb des Portals suchen Frauen verzweifelt Rettung; einigen von ihnen gelingt die Flucht über die doppelläufige Treppe, doch endet sie ausweglos in dem Gemetzel, bei dem sich eine Soldateska vor dem Gebäude austobt. Links im Vordergrund kommt die Ecke eines bereits zur Ruine zerfallenen, in ein Flammenmeer getauchten Palastes ins Bild. Das Rot des Feuers, das die Gebäude und die Personen allenthalben überzieht, wird zum

<sup>98</sup> Den Maßangaben im vorgenannten Galeriekatalog (7'77"×8'10" = 229×267 cm) steht heute ein Format von 230×224 cm gegenüber.

<sup>99</sup> Das Bild, laut Auskunft des Niedersächsischen Landesmuseums Hannover seit 1925 in Privatbesitz, ist beschrieben in: Katalog der zur Fideikommiss-Galerie des Gesamthauses Braunschweig und Lüneburg gehörigen Sammlung von Gemälden und Skulpturen im Provinzial-Museum zu Hannover. Hannover 1905, S. 132 (Nr. 407).

<sup>100</sup> Margret Stufmann: Peter Paul Rubens. Dido und Aeneas. In: Städel-Jahrbuch N.F. 1 (1967) S. 196–198 mit Abb. 15. Über eine etwas abweichende Skizze s. Julius S. Held: The Oil Sketches of Peter Paul Rubens. A Critical Catalogue. Princeton/N. J. 1980: Vol. 1, S. 316 (Nr. 229); Vol. 2, Taf. 238.

<sup>101</sup> Das Bild (124×134 cm) wurde im späten 18. oder frühen 19. Jahrhundert aus Schloß Gaibach nach Pommersfelden überführt.

<sup>102</sup> Einige Details dieser Figurengruppe erinnern an ein themengleiches Gemälde von Federico Barocci (1598). Vgl. Taegert (wie Anm. 2), S. 71 (Nr. 110); Virgilio nell'arte e nella cultura europea. Roma, Biblioteca Nazionale Centrale 1981. Catalogo della mostra a cura di Marcello Fagiolo. Rom 1981, S. 207, Abb. 3.

beherrschenden Farbeindruck des Bildes. Die isolierte Aeneas-Gruppe hebt sich in der Farbgebung davon ab.

Ein Gemälde (→ Abb. 3)<sup>103</sup> des ALESSANDRO MARCHESINI (\* Verona 1664, † ebda. 1738) zeichnet sich unter den in diesem Beitrag vorgestellten Bildern durch Assoziationsreichtum und Dichte seiner Komposition aus. Nach wohl-durchdachtem Plan sind hier drei Szeneneinheiten aus dem vierten Aeneisbuch in synchronisierender Zusammenschau verwoben. Inhaltliche Spannung gewinnt das Werk aus dem tragischen Zwiespalt zwischen der zu dauerhafter Erfüllung drängenden Liebe von Dido und Aeneas einerseits und der sich drohend abzeichnenden Trennung des Paares andererseits.

Folgende Handlungskomponenten sind in das Bildgefüge eingepaßt: Die Unterredung zwischen Venus und Iuno, bei der sich die göttliche Mutter des Aeneas dem Plan der Iuno willfährig zeigt, Dido und Aeneas als Paar zusammenzubringen (Aeneis 4,96–128). Ferner der Jagdausflug von Dido und Aeneas am folgenden Tag: Von einem Gewittersturm überrascht, den Iuno ins Werk setzt, suchen beide Unterschlupf in einer Höhle, wo sie ihren Liebesbund besiegeln (4,160–172). Schließlich – einige Zeit danach – das Erscheinen des von Iuppiter entsandten Mercur vor Aeneas, der ihn darauf verpflichtet, seiner Liebe zu entsagen und aus Carthago abzureisen, um der ihm auferlegten Mission zu dienen (4,259–278).

Das Gemälde ist in zwei gleichgewichtige Aktionsebenen gegliedert, die durch eine vom linken unteren zum rechten oberen Bilddrittel ansteigende imaginäre Linie getrennt sind. Der untere Bereich wird von Aeneas und Dido beherrscht; in der oberen Bildzone schweben jeweils zu ihren Häupten die sie protegierenden Göttinnen Venus und Iuno. Die Wechselbeziehung dieser vier Gestalten wird durch markante Signale herausgearbeitet: Die Blicke der Gottheiten sind in gleicher Weise einander zugewandt wie diejenigen des Menschenpaares. Die Platzierung der Häupter entspricht annähernd den Eckpunkten eines Parallelogramms, die beiden Blickbahnen verlaufen im gleichen diagonalen Winkel wie die dazwischenliegende Trennlinie der Komposition<sup>104</sup>.

Als Handlungsraum wählt Marchesini einen Platz in der freien Natur. Zur Linken sitzt der lorbeerbekränzte Aeneas auf einem Felsblock, den rechten Arm auf seinen Köcher gestützt. Dido schreitet ihm von rechts entgegen. Ein hautnah in Hüfthöhe auf sie zuschwebender Amornabe scheint ihrem Hin-

<sup>103</sup> Vormals auf Schloß Gaibach (123×95 cm).

<sup>104</sup> Auf einem Gemälde von Gaspard Dughet (1615–1675) und Carlo Maratti (1625–1713) ist die Liebeszene – dort in der Höhle – kombiniert mit der im Himmel erscheinenden Gruppe Iuno, Venus und Hymen; es fehlt die spannungsvolle Zuordnung der Figuren. Vgl. The National Gallery. Illustrated General Catalogue. London 1973, S. 201 (Nr. 95). – Auch Corrado Giaquinto (1703–1765) zeigt bei diesem Thema zu Häupten von Dido und Aeneas die beiden Göttinnen. Vgl. Virgilio nell'arte (wie Anm. 102), S. 179, Abb. 2. – Solche Zusammenfügungen sind wohl angeregt von Aeneisausgaben, die nach dem Prinzip der Szenenkombination illustriert sind.

streben zu Aeneas ‚Nachdruck‘ verleihen zu wollen. Zwei Jagdhunde beäugen aus der rechten unteren Bildecke erwartungsvoll das Geschehen.

Die Aufmerksamkeit, die Aeneas der carthagischen Königin widmet, ist nicht ungeteilt: Geneigten Hauptes lauscht er derweil der Botschaft Mercur's, der seitlich hinter ihm mit himmelwärts weisendem Arm den höheren, vom Göttervater bestimmten Auftrag in Erinnerung ruft. Diese Gebärde wird konterkariert durch die Geste eines zwischen dem Paar schwebenden Putto, der Aeneas mit der ausgestreckten Linken mahndend auf Dido verweist. Wie zur Beschwörung hält er dem Helden als Zeichen der ehelichen Verbindung eine lodernde Hochzeitsfackel entgegen. Mercur und der Putto treten zwischen das Paar (im buchstäblichen wie auch im übertragenen Sinne), der eine trennend, der andere verbindend. Ihr Nebeneinander macht die Gefühlswelt des Aeneas sinnfällig: Er ist hin- und hergerissen, mit sich selbst im Hader. Didos hoffnungsvolle Annäherung erwidert er durch keine gleichgerichtete Reaktion; die auf dem Oberschenkel ruhende geöffnete Hand, die er ihr zuwendet, scheint Unschlüssigkeit, fast Resignation anzudeuten.

Die erwähnte Grenzscheide zwischen göttlichem und menschlichem Bereich wird von Mercur, dem Mittler zwischen beiden Welten, durchbrochen. In der oberen Region teilt Marchesini der bekrönten Himmelskönigin Iuno, begleitet von ihren Pfauen, einen prominenten Platz im Zentrum zu: Sie ist es, welche das folgende Geschehen in Gang setzt. Venus, die ihre unvermeidliche Taube sowie Amor mit einem Liebesapfel bei sich hat, muß sich mit einem tieferen Sitz fast schon im Abseits nahe dem Bildrand bescheiden. Iuno weist mit einer Hand auf Dido und Aeneas, mit der anderen auf einen der um sie gescharten Winddämonen, die aus vollen Backen die Stürme hervorblasen und im rechten Bildsegment einen dichten Regenguß provozieren. So demonstriert Iuno ihren Plan. Venus signalisiert mit der erhobenen Rechten ihr Nachgeben.

Marchesini setzt das Komplott der Göttinnen, dessen Erfüllung (angedeutet durch die Hochzeitsfackel sowie durch die Grazien, die am oberen Bildrand Blumen herabstreuen) und die von Iuppiter vermittelt Mercur veranlaßte Peripetie ins Bild. Durch diese Zusammenblendung gewinnt der tragische Konflikt, der in der Begegnung von Dido und Aeneas von vornherein angelegt ist, scharfes Profil: Zwischen dem persönlichen Liebesglück und der Sendung zu höheren Zwecken tut sich eine unüberbrückbare Kluft auf.

Unter der Gemäldefolge in der oberen Wandzone des Marmorsaales befindet sich eine Darstellung des Besuchs der Venus bei Vulcanus (→ Abb. 7) von ANTONIO BALESTRA (\* Verona 1666, † ebda. 1740)<sup>105</sup>. Das 1713/1714 entstandene,

<sup>105</sup> Eine andersartige Gestaltung des gleichen Themas durch den Künstler befindet sich im Hampton Court Palace. Vgl. dazu Michael Levey: *The Later Italian Pictures in the Collection of Her Majesty the Queen*. London 1964, S. 52 (Nr. 357) mit Abb. 64, dort unrichtig betitelt als „Vulcan giving Thetis Armour for Achilles“: Die Anwesenheit Amors läßt an der Identität der Göttin keinen Zweifel.

ursprünglich rechteckige Bild (2,90×1,84 cm) wurde 1922 durch Verstümmelung zum Hochoval dem Format der umgebenden Gemälde angepaßt. Die kompositorische Anlage zeigt bemerkenswerte Ähnlichkeiten mit einem (ovalen) Fresko, das Pietro da Cortona zwischen 1651 und 1654 in einem Aeneis-Zyklus im Palazzo Doria-Pamphilj in Rom schuf<sup>106</sup>.

Auf einer Wolke gelagert, schwebt Venus nach links versetzt zu Häupten des Götterschmiedes. Hinter ihrem Rücken ist bei Pietro da Cortona noch das Vorderteil ihres Gefährts sichtbar, umflattert von zwei Tauben; es scheint, daß auch bei Balestra an gleicher Stelle der Wagen zu sehen war. Auf beiden Bildern weist die Göttin mit ausgestrecktem rechten Arm zur Seite. Bei Pietro da Cortona überschneiden ihre Beine das Gewölk in schräger Winkelung nach links; Balestra verlagert ihre Beine nach schräg rechts, so daß sie nun auf dem rechten Wolkenrand zu liegen kommen. Dadurch gewinnt die Wolkenfläche beträchtlichen Raum; diese ‚Leerzone‘ wird durch die darüberhinfliegende Taube aufgelockert. Bei Pietro da Cortona stützt Venus ihren linken Arm auf den für Aeneas geschaffenen Schild; ein rechts neben ihr schwebender Putto hantiert mit dem Helm. Balestra drückt der Göttin einen Pfeil in die Hand; der Schild wird von Putti rechts neben ihr mit sichtlicher Anstrengung emporgetragen. Er zeigt beide Male eine behelmte weibliche Figur, offensichtlich die Dea Roma, das Sinnbild Roms. Dies entspricht, auf den knappsten Nenner gebracht, dem Tenor der Schilddekoration, wie sie Vergil beschreibt: ein Querschnitt durch die Geschichte Roms. Vulcanus ist von der Erscheinung der Venus derart überwältigt, daß er bei Pietro da Cortona nach rückwärts sinkt, bei Balestra gar der Länge nach zur Erde fällt, hinter seinem Rücken jeweils der Amboß. Bei ersterem faßt Vulcanus den Brustpanzer des Aeneas, weitere Rüstungsstücke liegen vor ihm auf dem Boden; bei letzterem sind zu seinen Füßen Helm, pfeilgefüllter Köcher und Bogen verstreut. Bei Pietro da Cortona tauchen links unten zwei Zyklopen aus der Tiefe empor; an ihrer Stelle sieht man bei Balestra Pflanzen aus dem Boden sprießen.

JOHANN RUDOLPH BYSS (\* Solothurn 1660, † Würzburg 1738), der Schöpfer der Fresken im Pommersfeldener Treppenhaus, fertigte 1718 für das Audienzzimmer eine Gemäldefolge der vier Elemente, die durch Szenen aus dem Umfeld der klassischen Mythologie versinnbildlicht werden<sup>107</sup>. Die überaus detailfreu-

<sup>106</sup> Vgl. hierzu Rudolf Preimesberger. In: Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte 16 (1976) S. 255, Abb. 19; Virgilio nell'arte (wie Anm. 102), S. 110 und 170. – Die ikonographische Verwandtschaft des Gemäldes von Balestra blieb bislang unbeachtet.

<sup>107</sup> Zu diesen Gemälden (80×119 cm), heute auf Schloß Wiesentheid, vgl. Johann Leo Broder: Studien zu Johann Rudolph Byss. Diss. Zürich 1937 (masch.), S. 136–142. Über den Künstler s. auch Dens.: Der Solothurner Maler Johann Rudolph Byss. In: Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte 1 (1939) S. 1–14. – Byss schuf auch einen szenisch ähnlichen, in der Komposition abweichenden Zyklus, heute in den Bayerischen Staatsgemäldesammlungen; Reproduktion des „Luft“-Bildes bei Georg Biermann: Deutsches Barock und Rokoko. Bd. 1. Leipzig 1914, S. 32.

dig angelegten Tafelbilder dokumentieren die Neigung des Künstlers zur Miniaturmalerei. Die „Luft“ wird durch eine Aeneisszene veranschaulicht: Iuno ersucht den Aeolus, die Winde loszulassen, um die Flotte des Aeneas in Bedrängnis zu bringen; als Lohn verspricht sie dem Windgott ihre schönste Nymphe, Deiopea. Dieses Geschehen stellt Byss ins Bildzentrum, wo Iuno dem Aeolus bereits die Hand der Nymphe reicht. Zu beiden Seiten der Hauptgruppe öffnet sich der Blick in eine hügelige Landschaft. Rechts nahe dem Rand befinden sich zwei entlaubte Bäume, Tummelplatz für eine Unzahl von Vögeln. Die pausbäckigen Windputti harren nahe dem linken Bildrand ungeduldig darauf, losstürmen zu dürfen.

### *Schloß Seehof*

JOHANN JOSEPH SCHEUBEL D. Ä. (\* Bamberg 1686, † ebda. 1769), der bekannteste Vertreter dieser Bamberger Künstlerfamilie, wurde 1722 zum fürstlichen Kammerdiener und Hofmaler in Bamberg ernannt, wo er jahrzehntelang der führende Maler bleiben sollte<sup>108</sup>. Zwischen 1735 und 1738 war er an der künstlerischen Ausstattung des fürstbischöflichen Schlosses Seehof beteiligt. Vermutlich in diese Zeit fällt die Anfertigung zweier Gemälde mit der Darstellung von Erscheinungen der Venus vor Aeneas (→ Abb. 8 und 9)<sup>109</sup>.

Bei der ersten Begegnung im Wald bei Carthago (vgl. oben die Zeichnung von Marcus Tüscher) tritt Venus in Gestalt einer Jägerin vor Aeneas und seinen Gefährten Achates. Laut Vergil erkennt Aeneas am Antlitz und an der Stimme hinter der Camouflage eine Göttin; ihre Identität enthüllt sich ihm freilich erst bei ihrem Davonschreiten. Anders Scheubel: Er gestaltet die Erscheinung als eine wahrhaft göttliche Epiphanie. Die vermeintliche Jägerin naht nicht nach Menschenart, sie schwebt auf einer Wolke heran. Aeneas, mit einem Ohring geziert, sinkt vor ihr ehrfürchtig in die Knie; hinter seinem Rücken wird abseits am linken Bildrand eben noch das Haupt des Achates sichtbar, der vor der Erscheinung zurückzuweichen scheint. Mit der Rechten weist Venus wohl nach Carthago. Durch ihre Eskorte wird die Tarnung geradezu hinfällig gemacht: Amor und die Taube sind ihre typischen Attribute<sup>110</sup>. Durch die unvergilische Zutat erleichtert Scheubel dem Beschauer seines Bildes die thematische Zuord-

<sup>108</sup> Vgl. Karl Sitzmann: Künstler und Kunsthandwerker in Ostfranken. Kulmbach 1957, S. 474–477.

<sup>109</sup> Die beiden Bilder werden erstmals in dem Seehofer Inventar von 1768 genannt; s. Margarete Kämpf. In: BHVB 93/94, 1954/1955, S. 63.

<sup>110</sup> In Begleitung mehrerer Amoretten schreitet (!) die vorgebliche Jägerin auf einem Gemälde von Giacinto Gimignani (1606–1681) einher; vgl. *Virgilio nell'arte* (wie Anm. 102), S. 111, Abb. 3. Ähnlich auf einem Bild (1713) von Antonio Balestra; vgl. Dwight C. Miller. In: *Arte antica e moderna* 22 (1963) S. 157 mit Taf. 63c.

nung. Als eindruckliche kompositorische Scheidelinie zwischen den Menschen im linken und der Venus im rechten Bildteil ragt die von Aeneas gefaßte Lanze schräg empor; die Spitze weist in eine strahlend blaue Zone des ansonsten dunkel umwölkten Himmels (durch markante Farbgebung heben sich auch der türkisgrüne Mantel der Venus und der intensiv rote Umhang des Aeneas ab).

Auch bei der Übergabe der von Vulcanus geschmiedeten Waffen an Aeneas läßt Scheubel die Venus auf einer Wolke Platz nehmen, diesmal Vergils Worten gemäß. Das links im Hintergrund angedeutete himmlische Gefährt ist plausibel hinzuerfunden; darüber schweben die beiden Zug-Tauben, deren untere noch durch ein rotes Band mit dem Wagen verbunden ist. Aeneas, vorn rechts am Boden kauern, richtet seinen Blick versonnen auf die entgegengestreckte Rechte der Göttin, mit der diese ihm seine künftigen Aufgaben zu bedeuten scheint. Mit der linken Hand faßt er das Schwert, ein Putto zu Füßen der Göttin hält ihm den gewaltigen Helm entgegen; der Schild liegt vor ihm am Boden. In die rechte obere Bildzone ragt der Stumpf eines Nadelgehölzes hinein: Bei Vergil ist es eine Eiche, an der die Waffen liegen. Diagonal entgegengesetzt wird im Vordergrund links unten ein Flußgott sichtbar, auf ein Quellgefäß gestützt – ein geläufiges ikonographisches Versatzstück zur Andeutung eines Gewässers, in dessen Nähe hier Vergil die Szene lokalisiert<sup>111</sup>. Wie zuvor, hebt der Künstler die Umhänge der Hauptakteure farblich hervor; allerdings kleidet sich Venus, in eigener Gestalt auftretend, in leuchtendes Blau.

### *Schloß Reichmannsdorf*

Am Ende dieser Bilderschau sei ein kursorischer Blick auf eine Wandbespannung aus der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts geworfen, die nachträglich in das Dientzenhofer-Schloß Reichmannsdorf (zwischen Burgebrach und Schlüßfeld) übertragen wurde<sup>112</sup>. Es handelt sich um eine ‚Flocktapete‘, ein Gobelin-Imitat: Auf eine mit Leim bestrichene Leinwand wurden Wollflocken aufgetragen und übermalt.

Der Raum, dessen Wänden die pittoreske Rarität mit Fehlstellen eingepaßt wurde, wird als ‚Dido-Zimmer‘ bezeichnet. Eine entsprechende thematische Deutung des Bildzyklus, der sich auf der Stofftapete entfaltet, hat Wilhelm

<sup>111</sup> Auch Nicolas Poussin läßt in seiner Gestaltung des Themas einen Flußgott auftreten; vgl. *Virgilio nell'arte* (wie Anm. 102), S. 223, Abb. 7 und 8.

<sup>112</sup> Vgl. hierzu Wilhelm Schonath. In: Kalender 1973 der Bayerischen Versicherungskammer München. Gesamtgestaltung: Wilhelm Kallenbach. München 1972, Blatt zum 12.–25. 8.; Albrecht Graf von und zu Egloffstein: *Schlösser und Burgen in Oberfranken*. Frankfurt 1972, hier S. 143; Winfried Schleyer: *Frühlingsgefühle auf der Flocktapete*. In: *Fränkischer Sonntag*. Beilage zum „Fränkischen Tag“. Ostern 1983, S. 2f. (mit farbigen Abbildungen).

Schonath vorgetragen. Indessen ist diese Interpretation mit einem Fragezeichen zu versehen: Wenn wirklich vergilische Szenen Inspirationsquellen des Malers waren, so sind zahlreiche Freizügigkeiten und Abweichungen, auch erhebliche Inkongruenzen gegenüber der literarischen Vorlage zu konstatieren, die aus einer allenfalls schemenhaften Werkkenntnis, kompensiert durch die blühende Phantasie des Gestalters, zu erklären wären. So plädiert Winfried Schleyer zu Recht für das vorläufige „Eingeständnis der Ratlosigkeit“. Gesetzt, man nimmt derlei irritierende Bilddetails unbedenklich in Kauf, so lassen sich immerhin einzelne szenische Annäherungen an Vergil mutmaßen.

An den Schluß der fünften Ecloge erinnert ein separates Hirtenpaar: Ein bärtiger Alter überreicht einem jungen Mann seine Flöte; dieser hält einen Hirtenstab, den er bei Vergil seinerseits als Gabe offeriert.

Für die weiteren Bildeinheiten könnten folgende Zuordnungen zu Aeneis-szenen konstruiert werden:

(a) Venus erscheint Aeneas nahe der Küste bei Carthago (die Göttin, in eigener Gestalt auf einer Wolke, trägt Amor auf den Knien, der Aeneas hinterrücks mit einem Pfeil beschießt; neben dem Troianer Schatztruhen – die späteren Gastgeschenke für Dido? –, in deren Nähe ein bärtiger Alter schlummert: etwa Achates, seiner vergilischen Rolle untreu?).

(b) Aeneas wird von Dido nebst Gefolge empfangen (das Geschehen ist in eine Parklandschaft verlegt).

(c) Tête-à-tête von Dido und Aeneas (im Park – von der vergilischen Höhle keine Spur – verabfolgt der Held der Königin einen Handkuß; ein Mohr trägt Früchte auf).

(d) Venus überreicht Aeneas die Waffen (die Göttin, die – infolge einer Verwechslung mit Athena/Minerva? – gerüstet auftritt, hält über den bei einem Weiher lagernden Helden einen Schild; daneben eine weitere, nicht identifizierbare weibliche Figur, in den Lüften darüber der Pfeile schießende Amor).

Bei einer weiteren Szene bietet die Aeneis gar keinen potentiellen Anknüpfungspunkt: Ein bärtiger Alter mit einem geöffneten Buch auf den Knien weist zwei gewappneten Männern den Weg. Sollte hier der Dichter selbst – gleichsam als Regisseur – in die von ihm inszenierte Welt Eingang gefunden haben?

Die Malerei bezieht ihren eigentümlichen Reiz aus der „spürbaren Spannung zwischen den höfischen Motiven und der bäuerlichen Machart“. Der anonyme Urheber – „ein einfacher Kunsthandwerker mit rustikalem Hintergrund“ (Winfried Schleyer) – setzt ein erhabenes Geschehen mit naiver Anmut ins Bild, unbeholfen, nicht bekümmert um die Ideale von Perspektive und Proportion, doch redlich bemüht.



*Böttingerhaus in Bamberg*

Ein Hinweis auf ein Ölgemälde kann noch nachgetragen werden, das dem Verfasser erst bei der Drucklegung dieses Beitrages bekannt wurde. Von dem bambergischen Hofmaler Sebastian Reinhard (\* Forchheim? um 1653, † Bamberg 1716) geschaffen, befand es sich vormals in dem prachtvollen Palais, das Ignaz Tobias Böttinger, Hofrat des Fürstbischofs Lothar Franz von Schönborn, zwischen 1707 und 1713 errichten ließ. Das achteckige Gemälde zierte bis zu seiner Versteigerung im Jahre 1911 den Deckenspiegel des kleinen Saales im zweiten Obergeschoß; es ist seither verschollen, ebenso die Fotografie, nach welcher der Maler Paul Barthel 1925 eine künstlerisch wenig befriedigende Kopie anfertigte (heute im Gästehaus Steinmühle).

Der Bildinhalt nach der Rekonstruktion Barthels: Venus, auf einer Wolke gelagert und von zwei Tauben begleitet, schwebt rechts zu Häupten des Vulcanus, mit der ausgestreckten Linken seitwärts weisend<sup>113</sup>. Der aufschauende Götterschmied ist im Bildzentrum nach rückwärts gesunken. Links neben ihm liegt ein Helm, dahinter ein (etwas mißglückter) Brustpanzer; über diesem wird als Brustbild eine bärtige Männergestalt sichtbar, die in der Rechten ein Tablett hält, darauf eine Vase und Geschmeide.

Frappierende Übereinstimmungen mit dem oben (S. 433) angeführten Fresko des Pietro da Cortona erweisen eine enge ikonographische Verwandtschaft: Die beiden Götter sind in spiegelsymmetrisch entsprechender Haltung einander zugeordnet (in Reinhards Originalfassung könnte Venus ihre rechte Hand, die in der Kopie ins Leere greift, auf einen Gegenstand gestützt haben – vielleicht wie bei Pietro da Cortona auf einen Schild; das Pendant zu dem Amboß, gegen den Vulcanus auf dem Fresko sinkt, sieht auf dem Bamberger Bild einem Quader ähnlich). Die beiden Zyklopen zur Linken bei Pietro da Cortona sind durch den erwähnten Gehilfen ersetzt; seine verwunderlichen Attribute gehen möglicherweise auf einen Irrtum Barthels zurück.

<sup>113</sup> Unzutreffende Deutung der Gruppe als Allegorie („Verherrlichung des Friedens“) bei Christine Freise-Wonka: Ignaz Tobias Böttinger (1675–1730) und seine Bauten. Bamberg 1986 (Bamberger Studien zur Kunstgeschichte und Denkmalpflege 4), S. 102f. mit Abb. 58. – Über Reinhard siehe Sitzmann (wie Anm. 108), S. 429f.

*Bildquellen:*

Bayerisches Landesamt für Denkmalpflege: Abb. 8–9

Bildarchiv Foto Marburg: Abb. 1–3; 7

Staatsbibliothek Bamberg (Alfons Steber): Abb. 5–6; 10

Werner Taegert: Abb. 4

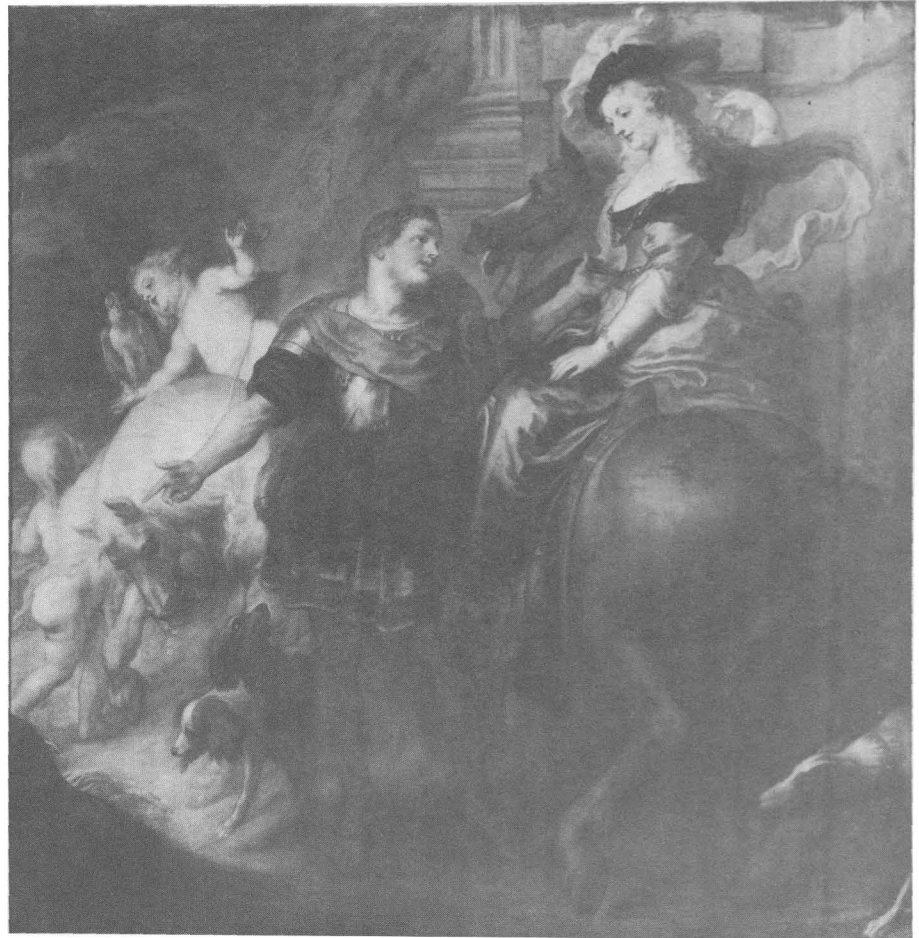


Abb. 1 (zu S. 429f.)  
Theodor van Thulden: Dido und Aeneas (1652)

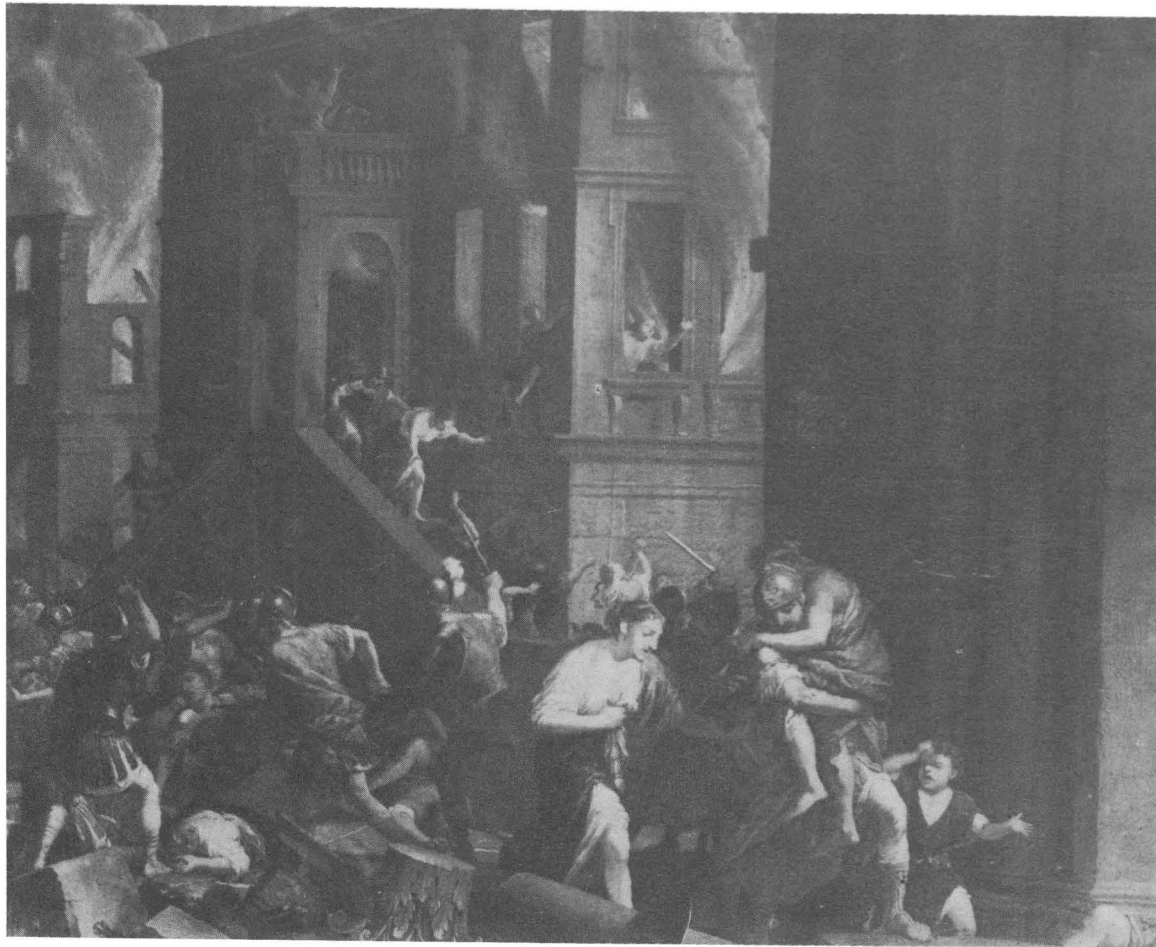


Abb. 2 (zu S. 430f.)  
Johann Heiss:  
Aeneas fleicht aus Troia (1688)

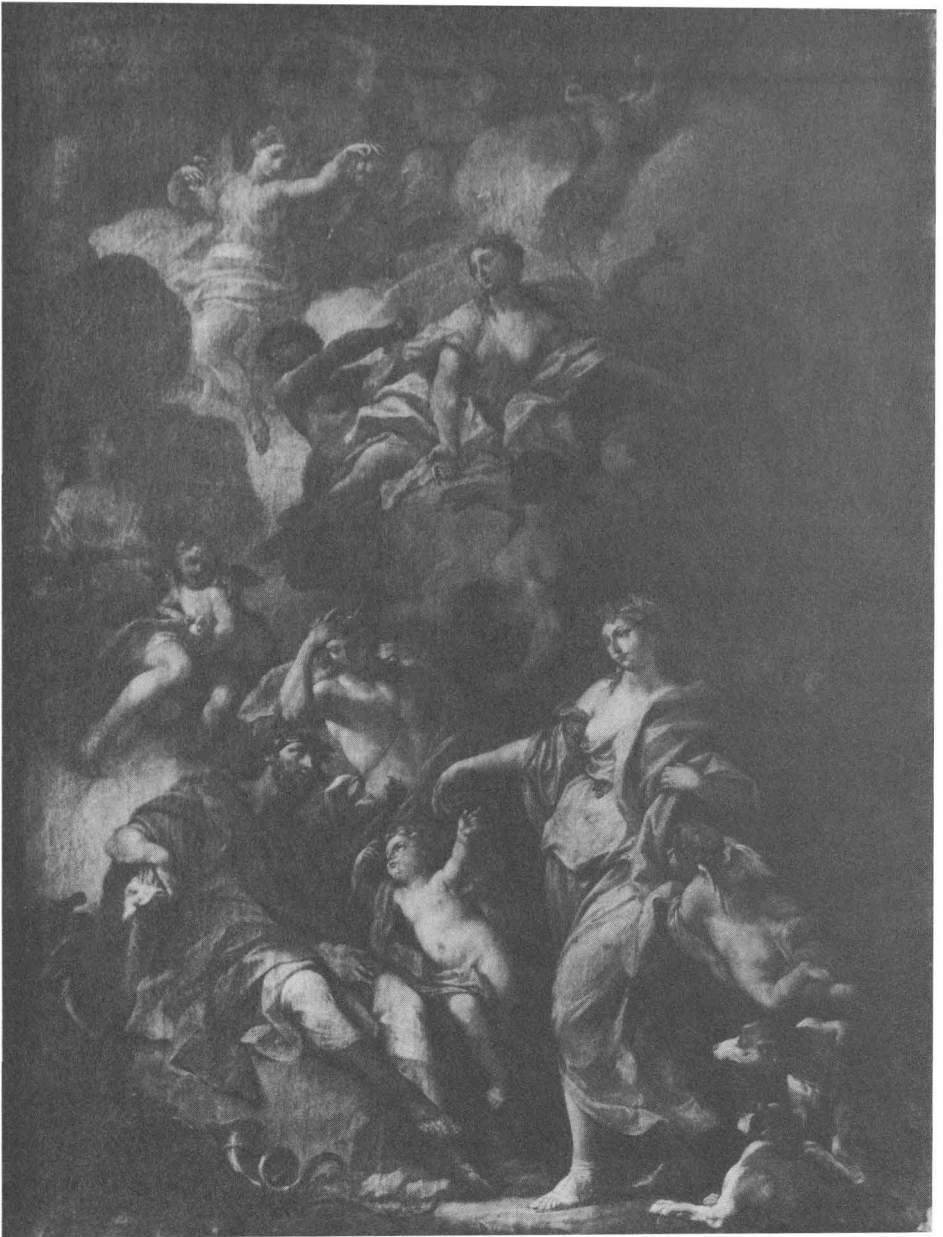


Abb. 3 (zu S. 431f.) Alessandro Marchesini (1664–1738): Dido und Aeneas



Abb. 4 (zu S. 426–429) Kaminrelief, Pommersfelden: Venus bei Vulcanus (1717/1718)



Abb. 5 (zu S. 423f.) Marcus Tüscher: Venus erscheint vor Aeneas und Achates (1726)



Abb. 6 (zu S. 425f.) Melchior Steidl: Aeneas flieht aus Troia (1709)



Abb. 7 (zu S. 432f.) Antonio Balestra: Venus bei Vulcanus (1713/1714)



Abb. 8 (zu S. 434f.) Johann Joseph Scheubel d. Ä.: Venus erscheint vor Aeneas und Achates (1735/1738)



Abb. 9 (zu S. 434f.) Johann Joseph Scheubel d. Ä.: Venus überreicht Aeneas die Waffen (1735/1738)



## FRANCIADOS LIBER I.

Ille ego, qui magnum cecini pietatis honorem  
 Nuper, & Habsburgi munus præfigne R O D I P H I,  
 Vt quamvis celebres extollant fata nepotes,  
 Primum opus Austriacis: at nunc miracula Diuum,

Vota locūq; cano: Mæni qui clarus ad vndas  
 Teutoniæ fama populos, Germanaq; mouit  
 Oppida: mirum, ille& donis instructus & aris,  
 Pro merito, summi facilem rectoris ob aurem:  
 Marte quoq; & flammis haust9, dū perfid9 error  
 Agrestisq; globi rabies, decus omne sacrorum,  
 Templorumq; tholos, atq; almas uerteret arces.

Diua mihi præses memora, quo tēpore Natus,  
 Bisq; Deū septena cohors, tot pellere morbis  
 Humanū statuere genus, tot abire dolores  
 Pectoribus, tantūne aperit mortalibus æther?

Est montanus ager, ueteres coluere Narisci,  
 Sudeta, Hercyniam propter, spatio saq; Mæni  
 Flumina, mense ferax, pecoriq; accōmoda tell9.

Quam Christus fertur, quodā grege cœlite sept9  
 Posthabito tenuisse polo. hic syderis instar  
 Est uisus puer: hic testes duo Numinis ignes:  
 Hic gens parua stetit, iam tūm candēsq; rubēsq;  
 Lanigeras sed enim cliuosa in pascua custos  
 Impulerat pecudes, crebro quæ gutture balant,  
 Post Solymæ partū Nymphæ, mundi q; salutem

A

Annorum

Pietas Ro-  
 dulphi I. Cæ-  
 saris in SS.  
 Eucharistie  
 Sacramen-  
 ti Carmine  
 descripta.

B. virgo præ-  
 sider tæplo  
 19. Auxilia-  
 torum.

Sudeta pars  
 Hercyniæ  
 Sylua, Na-  
 risciis habi-  
 tata.

Mænus su:  
 è monte Pi-  
 nifero de-  
 currens in  
 Franconiã.