

B KULTURWISSENSCHAFTEN

BD LITERATUR UND LITERATURWISSENSCHAFT

BDEB Lateinische Literatur

Personale Informationsmittel

Publius VERGILIUS Maro

Rezeption : 15. - 20. Jahrhundert

AUFSATZSAMMLUNG

- 11-3** *Vestigia Vergiliana* : Vergil-Rezeption in der Neuzeit / hrsg. von Thorsten Burkard ... Unter Mitarb. von Eltje Böttcher. - Berlin [u.a.] : de Gruyter, 2010. - X, 473 S. ; 24 cm. - (Göttinger Forum für Altertumswissenschaft : Beihefte ; N.F., 3). - ISBN 978-3-11-024720-6 : EUR 109.95
[#1903]

Im *Vorwort* (S. V - VII) bezeichnen die Herausgeber die Rezeptionsgeschichte als eines der zentralen Interessensgebiete von Werner Suerbaum,¹ dem die 19 Beiträge als Festschrift zugeeignet sind. Das Besondere der Zusammenstellung ist, daß lateinische und nationalsprachliche Werke diachron und synchron in den Fokus genommen werden; abgedeckt ist der Zeitraum vom 15. bis zum 20. Jahrhundert.

Mario Geymonat geht in *Tiroler Wein an der Tafel von Vergil und Augustus* (S. 1 - 8) der Bedeutung des Weins in der Literaturgeschichte nach, konzentriert sich auf die *Bucolica* und die *Georgica*, und dabei besonders auf die *Laudes Italiae*. Systematisch arbeitet er die literarischen Bezüge heraus.

Nikolaus Thurn definiert in *Heros Aeneas und Iuno, die Hera. Der Wandel des Heldenbegriffes von der Antike zur Neuzeit* (S. 9 - 30), was im Lauf der Jahrhunderte einen Helden ausmacht, wobei er das 5. (allegorische Vergil-Deutung) und das 15. Jahrhundert (Ugolino Verinos *Carlias*) in den Blick nimmt. Er konstatiert, daß ein christlicher Held einen heidnischen zu übertreffen habe, und exemplifiziert das an den Seesturmschilderungen und an den eingebetteten Reden der Protagonisten; in der Rede Karls zeigt er Be-

¹ Vgl. die Rezension seines *Handbuchs der illustrierten Vergil-Ausgaben 1502 - 1840* : Geschichte, Typologie, Zyklen und kommentierter Katalog der Holzschnitte und Kupferstiche zur Aeneis in alten Drucken ; mit besonderer Berücksichtigung der Bestände der Bayerischen Staatsbibliothek München und ihrer Digitalisate von Bildern und Werken des P. Vergilius Maro / Werner Suerbaum. - Hildesheim [u.a.] : Olms, 2008. - 684 S. : Ill. ; 22 cm + 2 DVD-ROMs. - (Bibliographien zur klassischen Philologie ; 3). - ISBN 978-3-487-13590-8 : EUR 89.00 [9741] in **IFB 11-3** <http://ifb.bsz-bw.de/bsz282599223rez-1.pdf>

züge zur Kritik an Aeneas in der **Civitas dei** auf. Generell spiegelt der See- sturm in der **Carliar** ein kritisches **Aeneis**-Verständnis. Der Heros besänftigt Hera nicht mehr, er überwindet sie. Karl zeigt „vorbildliches christliches Handeln“ (S. 29), Aeneas ist „der ‚perfekte nicht perfekte‘ Mensch“ (S. 30). Thorsten Burkard fragt (S. 31 - 50) *Kannte der Humanismus „den anderen Vergil“? Zur ‚two voices‘-Theorie in der lateinischen Literatur der frühen Neuzeit*. Im ersten Teil (S. 31 - 40) gibt er einen mit zahlreichen Literaturhinweisen versehenen Überblick über die *two voices*-Theorie und stellt die „provokative Frage“ (S. 38): „Legt der vergilische Text überhaupt eine moralische Deutung der Tötung des Turnus nahe? [...] Vielleicht gibt es eine (beabsichtigte?) Offenheit des Schlusses, die mit einer Offenheit (fast) des ganzen Textes der *Aeneis* korrespondieren könnte“. Im zweiten Teil (S. 40 - 50) geht er der Frage nach, ob sich in der Frühen Neuzeit Vorstufen der *two voices*-Theorie ausmachen lassen. Zunächst setzt er sich ebenso ausführlich wie kritisch mit Craig Kallendorfs Erkenntnissen auseinander, der u.a. bei Filelfo und Pontano eine pessimistische Deutung der **Aeneis** erkennt, und bezieht unter Aufbietung zahlreicher Argumente die Gegenposition. Auch Sonja Eckmann, die in Decembrios Vergil-Supplement „die konsequente pessimistische Ergänzung der *Aeneis*“ (S. 46) sieht, kann (und will) er nicht zustimmen (S. 49): „Nirgends gelingt Kallendorf oder Eckmann der Nachweis, dass die negative oder ambivalente Darstellung der Trojaner oder die positiv-emphatische Zeichnung ihrer Kriegsgegner in den entsprechenden Texten wirklich auf eine bestimmte ideologische Ausdeutung der *Aeneis* hinweisen würde.“ Burkard glaubt nicht, daß man in der noch nicht systematisch aufgearbeiteten Literatur fündig werden wird, da eine solche Deutung nicht zum „damaligen Interpretationsklima“ (S. 49) paßt, in dessen Zentrum *imitatio* und Kommentierung standen.

Gerhard Binder schreibt unter ausführlicher Zitierung von Textpassagen über *Goldene Zeiten: Immer wieder wird ein Messias geboren... Beispiele neuzeitlicher Aneignung der 4. Ekloge Vergils* (S. 51 - 71), beginnt mit Iacopo Sannazaros **De partu Virginis** (1504/1526) und arbeitet die Bezüge auf die **Eclogae** heraus; es wird erkennbar, (S. 54) „daß Sannazaro gezielt den Leser auf die Wiedergabe der 4. Ekloge einstimmt, zweifellos den dogmatischen Höhepunkt des Epyllions“. Dann wendet sich Binder Clément Marots **Ive Eglogue** (1544) zu, in der er eine „geschickte Adaptation der 4. Ekloge“ (S. 59) sieht, das Werk eines Dichters, der sich von Jugend an produktiv mit Vergil auseinandergesetzt hat. In einem dritten Abschnitt stellt er Rezeptionsbelege von Pierre de Ronsard, Jean Le Blanc und Tommaso Campanella vor. Im vierten Unterkapitel wendet sich Binder Zygmunt Krasińskis **Przedświt** [= (Vor-)Morgengrauen] aus dem Jahr 1843 zu, wobei er zugibt, unsicher zu sein, „ob dieses Gedicht noch unter dem Stichwort ‚Rezeption‘ einzuordnen ist“ (S. 65). Auf einer Bootsfahrt hat der Dichter eine Vision der *ultima aetas*. **Die stillen Römer** (1979) der DDR-Autorin Waldtraut Lewin stellt Binder im vorletzten Abschnitt ins Zentrum; das Kapitel *Die lügenden Dichter* gegen Ende des Historienromans zitiert eine Romanfigur aus der 4. Ekloge. Schließlich analysiert der Verfasser eine Passage aus Heiner Müllers **Germania Tod in Berlin** (1971), in der der „Schädelverkäufer [...]

Vergils Verse verfremdend“ (S. 69) nach den Übersetzungen von Voß (1799) und Wilhelm Binder (1861) rezitiert (S. 71): „Heiner Müller erweist sich [...] nicht nur als Meister der ambivalenten Aussage, sondern auch als guter Kenner der antiken Poesie: Die Collagenform, die extreme Intertextualität eröffnen Deutungsspielräume.“ Binders belehener Beitrag regt zur weiteren Lektüre an. Die präsentierten Auszüge machen Lust auf mehr.

Claudia Wiener behandelt S. 73 - 105 *Die „Aeneas“-Rolle des elegischen Helden. Epische Inszenierung und dichterisches Selbstverständnis in Celtis' „Amores“*, die von der römischen Liebeselegie abweichen, weil (S. 73) „sie nicht nur in Teilen zusammenhängende Liebesgeschichten erzählen, sondern kohärent nach Art einer Lebensreise angelegt sind. Ein im Titel wie im Holzschnittprogramm kenntlich gemachtes Tetradschema weist jedem Buch einen eigenen Lebensabschnitt (*pueritia, adolescentia, iuventus, senectus*) mit dem entsprechenden Temperament nach der Säftelehre, eine eigene Jahreszeit vom Frühling bis zum Winter und eine bestimmte Region Germaniens nach den vier Himmelsrichtungen mit einer jeweils neuen Lebensabschnittsgefährtin und ihren Lebensgewohnheiten in dieser Gegend zu.“ Analog zu Properz und Ovid öffnet Celtis das Genos inhaltlich. Seine Texte sind Musterbeispiele für mögliche Definitionen von *imitatio* und *aemulatio* (S. 77): „Die antiken Vorbilder sind über die epische Bauform und in gedanklichen Strukturen und Argumentationsmustern oft leichter greifbar als auf der Grundlage von Similien. Um die Beziehungen zum Vorbild angemessen deuten zu können, bleibt das *close reading*-Verfahren die zuverlässigste Methode.“ Wiener wählt drei episch angereicherte Szenen aus: Die Beschreibung eines Bergwerks ist als Nekyia inszeniert, in einem Alptraum erscheint die Geliebte des Dichters als Dido, und auch ein Seesturm darf nicht fehlen. Ausführliche Textzitate mit umfangreichen Similienapparaten ermöglichen das Verständnis komplexer Passagen. Celtis erweist sich als Elegiker, nicht als Epiker (S. 83): „Selbst wenn also bestimmte Signale den Leser eine ausführliche Unterweltsschilderung erwarten lassen, wird er systematisch enttäuscht.“ Celtis' Geliebte Elsula erinnert neben der vergilischen Dido auch an die ovidische (*Heroides* 7). Es wird (S. 95) „von Anfang an signalisiert, dass diese Elsula-Dido ein Produkt von Celtis' reger Phantasie ist. Dieses Phantasieprodukt kann nur deshalb entstehen, weil er selbst sich in die Rolle des heroischen Helden Aeneas hineinversetzt, dessen Schicksal einer jahrelangen Wanderexistenz und dessen Abschiedsentschluss Celtis mit seiner eigenen Situation gleichsetzt.“ Auch für Celtis' Seesturmschilderung steht neben Vergil Ovid (*Met.* 11, 410 - 749) Pate. Ein Stoßgebet an die Götter läßt ihn überleben; Merkur teilt ihm mit, daß Maximilian ihn zum Leiter des *Collegium poetarum et mathematicorum* an der Wiener Universität machen werde, (S. 102) „und somit wird die symbolische Bedeutung dieses Sturms überdeutlich zum Ausdruck gebracht. Maximilian verdankt Celtis, nach Jahren des Wandererdaseins endlich in den Hafen einer sicheren Anstellung einlaufen zu können. Und nicht nur das: Sein bildungspolitisches Ziel ist mit der Gründung des Kollegs bestätigt. Genauso wie Aeneas im fremden Karthago nicht sesshaft werden durfte, bestätigt sich jetzt, dass Celtis' Universitätskarriere noch nicht am Ziel angelangt war

langt war [...].“ Das Ziel der Elegie ist (S. 103) „die Berufung des Dichters nach Wien.“ Ovid wird zum idealen Vorbild (S. 104): „Denn gerade Ovid ist es, der den epischen Seesturm zum Ausdruck seiner Gefährdung und seines problematischen Verhältnisses zu Augustus in den *Tristien* eingesetzt hat.“ Celtis wendet die Situation ins Positive. Mit dem Ruf nach Wien bekommen die **Amores** eine (S. 105) „Funktionserweiterung [...]. Sie müssen jetzt als eine Qualifikationsschrift dienen und die Berufung auf die exponierte Professur als gerechtfertigt erweisen.“

Reinhold F. Gleis beginnt *Das leere Grab und die Macht der Bilder. Vergilrezeption in der „Christias“ des Marco Girolamo Vida* (S. 107 - 119) mit der allgemeingültigen Feststellung (S. 107): „Bildbeschreibungen gehören neben Gleichnissen und Katalogen seit Anbeginn zu den typischen, unabdingbaren Elementen des Epos, die die fiktionale Erzählung deutend begleiten und die man mit den Schlagwörtern Kunst, Natur und Gedächtnis umschreiben könnte.“ Gleis zeigt das an der **Christias**, bespricht die drei „Parallelen, die der vergilfeste Leser ziehen wird“ (S. 114), und konstatiert (S. 116): „Vida hat Elemente aller drei Ekphraseis verwendet und in innovativer, der Intention seines Christusepos entsprechender Weise kombiniert.“ Gleis schließt daraus, (S. 118) „dass in der Dreiecksbeziehung zwischen *Christias*, Bibel und *Aeneis* durchaus keine einfachen Gleichungen (im Sinne von Inhalt=Bibel, Form=*Aeneis*) aufgehen.“

Stefan Feddern behandelt S. 121 - 145 *Die Rezeption der vergilischen Seesturmschilderung (Aen. 1,34-156) in Camões' Epos „Os Lusíadas“ (6,6-91)*. Einleitend faßt er das 1572 publizierte Epos buchweise zusammen. Im Unterschied zu Vergil stehen mehrere Helden im Vordergrund. Ein längerer Abschnitt ist der Tradition der Seesturmschilderung gewidmet. Feddern arbeitet Gemeinsamkeiten und Unterschiede heraus. Der Abdruck von längeren Textpassagen erleichtert den Nachvollzug der Argumentation. Der Verfasser kommt zu dem Schluß (S. 144 - 145): „Camões rezipiert Vergils Seesturmschilderung relativ frei und souverän. [...] Die Souveränität der Seesturmrezeption offenbart sich auch in der unterschiedlichen Gewichtung der einzelnen Seesturmszenen [...]. Schließlich wird sie auch daran deutlich, dass Vergil nicht die einzige Vorlage für die Seesturmschilderung bildet [...]. Trotzdem sollte deutlich geworden sein, dass von Vergil motivisch und in vielen einzelnen Punkten die maßgebliche Anregung für Camões' Seesturmschilderung ausging, so dass sie als souveräne *dilatatio* der Vorlage anzusehen ist.“

Alexander Cyron beginnt seinen Beitrag *Melchior Barlaeus, 5. Ekloge „Pharmaceutria“. Text - Übersetzung - antike Vorbilder* (S. 147 - 168) mit einem biographischen Abriß und dem Abdruck von Text und Übersetzung. Vergils 8. Ekloge ist – bei allen Abweichungen – (S. 160) „hinsichtlich der Makrostruktur“ Barlaeus' wichtigstes antikes Vorbild. Weiters erkennt und analysiert Cyron (S. 161) „mikrostrukturelle Parallelen zu den antiken Vorbildern Theokrit und Vergil sowie zu Senecas *Medea* und Ovids *Ars amatoria* und *Remedia amoris* [...]“

Maria Mateo Decabo beschäftigt sich in *Hardys „Didon se sacrifiant“. Ein ‚Kommentar‘ zum vierten Buch der „Aeneis“?* (S. 169 - 186) mit einem Stück,

das aufgrund „der überdurchschnittlich sorgfältigen Komposition [...] der Vielschreiber Hardy [...] als Lockmittel für sein Lesepublikum eingesetzt“ (S. 169) hat, zumal er ihm „einen programmatischen Ehrenplatz eingeräumt [hat], nämlich als Eröffnungsschauspiel des ersten Bandes.“ (Die Werkausgabe umfaßt 33 Stücke in 5 Bänden.) Das 4. **Aeneis**-Buch war Hardys Hauptinspirationsquelle (S. 170): „Von den 2026 Versen seiner 1624 von ihm selbst herausgegebenen Dido-Tragödie sind 353 Alexandriner direkte Übernahmen von 232 Hexametern Vergils.“ Hardy will keine (S. 171) „Übertrumpfung Vergils im Sinne einer völligen Neuerung oder Neuinterpretation des Themas, sondern eine Konkretisierung des bereits Angelegten. [...] Die Gattungsänderung vom Epos zum Drama beispielsweise ist eine Ausgestaltung der bei Vergil mit vielen Passagen wörtlicher Rede angedeuteten dramatischen Form unter Ausschluss aller epischen Momente und Vergleiche; gleichzeitig evoziert Hardys ‚kommentierende‘ Tragödie die Haltung, die antike Tragödien [...] gegenüber den Epen einnehmen können.“ In einer Tabelle (S. 172) listet Decabo die Korrespondenzen zwischen Vergil und Hardy auf. Ein detailliertes Resümee des Stücks verfestigt den Eindruck einer engen Abhängigkeit. Änderungen und Auslassungen geschehen wegen der „Kernbotschaft des Textes“ (S. 175). Der Götterapparat ist „komplett in das Innere der Helden verlagert“ (S. 175). Im Unterschied zu Vergil fokussiert Hardy von Anfang an auf Aeneas und zeigt (theoretisch) Handlungsalternativen auf. Als Kommentar *sensu stricto* kann das Stück nicht gesehen werden (S. 183 - 184): „Als Fazit bleibt festzuhalten, dass das Hardy’sche Dido-Drama zwar vielerorts aus direkten Übertragungen aus Vergils viertem Aeneis-Buch besteht und sein effektiver Plot mit jenem übereinstimmt, dass aber durch Handlungs-Ummotivierungen und die Bezugnahme auf andere Intertexte [...] neue Schwerpunkte gesetzt werden. [...] Der zeitgenössische Zuschauer mag die nur zum rhetorisch-gedanklichen Aufscheinen dieser Alternativen führenden Ursachen für sich in die eigenen von der Ständegesellschaft und dem christlichen Glauben auferlegten Zwänge übersetzen.“ Eckard Lefèvre arbeitet in *Jakob Balde und der „Rex Poetarum“ Vergil – von der „Pudicitia vindicata“ zur „Expeditio Polemico-Poëtica“*. Ein Überblick (S. 187 - 209) die Bedeutung Vergils für Balde heraus, den bekanntlich Horaz (S. 187) „stärkstens inspiriert hat [...]. Das ist verständlich. Horaz ist - auch nach dem eigenen Selbstverständnis - ein Meister der kleinen Formen, deren intimer Charakter dem Dichter Balde recht eigentlich den Mund öffnet. [...] Vergils Dichtung ist im Vergleich zu der des Lyrikers Horaz ‚offizieller‘, auch wenn der streckenweise persönliche Charakter der Werke, nicht nur der *Bucolica*, sondern auch der *Georgica* und der *Aeneis*, nicht zu verkennen ist.“ In der **Expeditio** (1664) kommt Vergil die Führungsposition unter den Vorbildern zu. Lefèvre untersucht im ersten Teil, welche Bedeutung Vergil in Baldes frühen Werken hat. In der **Pudicitia vindicata** und der **Declamatio seu regnum poetarum** (beide ca. 1627) kommt es Balde in erster Linie auf Vergils Stil an (S. 191): „Die 1643 erschienenen *Lyrice* zeigen dem Genos gemäß keinen systematischen Einfluß Vergils, wenn er in motivischer und sprachlicher Hinsicht auch vielfach präsent ist.“ Zitat steht vor Nachbildung. Baldes **Sylvae** (1643) zeigen Vertrautheit mit den **Bucolica**;

Buch 2 enthält fünf *Eclogae* (S. 194 - 195) „religiösen Inhalts. [...] Die *Eclogae* vermitteln in der bisherigen Betrachtung einen ganz neuen Aspekt der Vergil-Nachfolge: Der alte Dichter wird genosbildend. Seine Vorbildhaftigkeit ist dominant. In der poetologischen Schrift *Dissertatio praevia, de studio poetico* von 1658 [...] erhält Vergil en passant seinen Platz.“ Vergil spielt gleichsam in einer eigenen Liga (S. 196): „Es ist ein hohes Lob, doch sähe man es in einer theoretischen Schrift gern begründet.“ Der zweite Teil des Beitrags ist eine detailreiche Kommentierung der **Expediatio**. Lefèvre schließt mit der Feststellung (S. 209): „Es ist zu sehen, daß Balde in seinem Gesamtwerk Vergil nicht generell nachfolgt. Die Ursache dafür liegt darin, daß Balde für die *Lyrice* und *Sylvae* der mittleren Periode und die satirische Dichtung der späten Zeit Horaz unbestritten am meisten verdankt. Dessen persönliche Ausdrucksweise liegt ihm mehr als Vergils fast stets ins allgemeine strebende Poesie. Ein ‚deutscher Horaz‘ ist er geworden, ein deutscher Vergil zu sein hat er nicht angestrebt.“

Lothar Mundt zählt in *Simon Dach als neulateinischer Bukoliker. Seine Eklogen zum Weihnachts- und Osterfest (1651/1652)* (S. 211 - 250) den Königsberger Dichter und Poetikprofessor ebenso wie Opitz, Gryphius, Czepko und Fleming zu den wichtigen deutschen Barockautoren, die in beträchtlichem Umfang deutsche und lateinische Werke publiziert haben (S. 212): „Nach neuesten Untersuchungen machen die heute bibliographisch nachweisbaren lateinischen Gedichte von Simon Dach ungefähr ein Fünftel des umfangreichen lyrischen Gesamtwerkes aus: Das wären etwa 300 Texte [...]“. Abgesehen von wenigen Ausnahmen blieben sie bisher unbeachtet. Zum größten Teil handelt es sich um (S. 213) „Gelegenheitsdichtung zu diversen Anlässen des bürgerlichen und akademischen Alltagslebens.“ Eine Spezialabteilung innerhalb der lateinischen Lyrik bilden die zwischen 1639 und 1659 entstandenen Festgedichte zu den hohen christlichen Feiertagen, die er als Poetikprofessor geschrieben hat. Dach wählte die Gattung der Ekloge. Neulateinische Bukolik gab es um die Mitte des 17. Jahrhunderts seit etwa 170 Jahren. Mundt gibt einen mit zahlreichen Literaturhinweisen versehenen Überblick und stellt die beiden ausgewählten Texte breit vor; dazu treten Textedition, Kommentar und Übersetzung.

Markus Schauer stellt S. 251 - 267 *Vulcanus und Constantia als Waffenschmiede - die Schildbeschreibungen in Vergils „Aeneis“ und Ubertino Carraras „Columbus“* ins Zentrum seiner Ausführungen. Er beginnt mit allgemeinen Überlegungen zur Unvergänglichkeit von Literatur und zitiert einschlägige antike Stellen (S. 251): „Die genannten Dichter haben aber alle nur die Unsterblichkeit ihres eigenen Werkes vor Augen. Es ist ein reizvoller Gedanke, sich auszumalen, in welchem poetischen Bild man die Unsterblichkeit aller großen antiken Werke visualisieren könnte.“ Der Jesuit Carrara hat das in seinem Epos **Columbus** (1715) getan; dort gibt es den Baum der Nymphe Poesis. Die Rinde ist mit zahllosen Versen lateinischer und griechischer Epiker bedeckt. Vergil ist auf dem höchsten Ast verewigt. Carrara drückt damit aus, (S. 252) „daß er von allen heidnischen Werken die *Aeneis* Vergils am meisten schätzt und daß er [...] in ihr ein Werk sieht, das bei entsprechender Deutung mit der christlichen Lehre vereinbar ist.“ Schauer

konzentriert sich auf die Schildbeschreibungen und arbeitet detailliert Gemeinsamkeiten und Unterschiede heraus; er zeigt überzeugend, (S. 267) „wie sich Carrara mit seinem großen Vorbild Vergil auseinandersetzt: In seiner *aemulatio* mit dem antiken Epiker steckt so manche – und zwar nicht nur christlich motivierte – *correctio*. Aber gerade diese Korrekturen lenken den Blick auf die Eigenartigkeit und Einmaligkeit des vergilischen Aeneas.“

Rudolf Rieks gibt in *Zu Voltaires Vergilrezeption in der „Henriade“* (S. 269 - 298) zunächst einen Überblick über die Trends in der Vergilrezeption und die Rolle, die der **Henriade** (1723) dabei zukommt. Rieks leistet damit einen wichtigen Beitrag zur Wissenschaftsgeschichte. Anhand der Überarbeitung des Proömiums und der Musenanrufung – nicht zuletzt veranlaßt durch eingehende Lukan-Lektüre – macht Rieks Voltaires literarische und politische Ambitionen deutlich (S. 281 - 282): „Die restlose Ersetzung des traditionellen Musenanrufes durch eine Apostrophierung der Vérité ist eine ungeheuerliche Provokation des Ancien Régime, die Voltaire nur aus der Sicherheit seines englischen Asyls heraus wagen durfte. [...] Hier hören wir schon die Fanfaren der französischen Revolution, Voltaires Vérité trägt in sich die Töchter Liberté, Égalité, Fraternité.“ Weiters arbeitet Rieks mögliche Abweichungen und Berührungspunkte zwischen wichtigen epischen Figuren (namentlich Priamus und Coligny bzw. Dido und Gabrielle) heraus, wobei er neben Anlehnungen an die **Aeneis** auch verspielte Elemente des Rokoko erkennt. Dazu kommt Voltaires vielschichtiges Selbstverständnis (S. 296): „Voltaire versteht sich in der *Henriade* nicht nur als Dichter, sondern ebenso als Historiker, Philosoph und Politiker. Wie die von ihm geschätzten und rezipierten Vorbilder, unter denen Vergil mit weitem Abstand vorangeht, will er in seinem Epos eine universale Weltanschauung zur Geltung bringen.“ Vergil sah er nicht uneingeschränkt positiv, ist mit ihm aber (S. 298) „in der *Henriade* bis zur Auflage letzter Hand (²⁷1775) in einen fast lebenslangen ‚Dialog der Texte‘ eingetreten, der den Interpreten beider Dichter in nie versiegender Aktualität reiche und immer wieder neue Anregungen bietet.“

Hans Jürgen Tschiedel bespricht *Die „Dido“ der Charlotte von Stein* (S. 299 - 313) aus dem Jahr 1794, deren Grundlage nicht das 4. **Aeneis**-Buch, sondern Justins **Epitoma Historiarum Philippicarum Pompei Trogi** ist. Er beginnt mit einer knappen Handlungsübersicht. Im Gegensatz zur *communis opinio* hält Tschiedel das Stück nicht für eine literarische Abrechnung mit Goethe, sondern sieht es eingebettet in die „Praxis des damaligen Weimarer Liebhabertheaters“ (S. 302). 1792 hatte Schiller in der **Neuen Thalia** eine Teilübersetzung der **Aeneis** vorgelegt, darunter auch das 4. Buch (S. 303): „Wenn Charlotte von Stein dessen ungeachtet auf eine Fassung der Dido-Geschichte zurückgriff, die nichts von der Liebe zu Aeneas wußte, so traf sie damit offensichtlich eine überlegte, willentliche Entscheidung.“ Dies gilt um so mehr, da vergilische Elemente durchaus Eingang in die Handlung gefunden haben; anstelle von Anna hat Dido nun eine Freundin Elissa; Justin verwendet nur den Namen Elissa, Vergil hingegen beide; Frau von Stein macht aus einer Person zwei (S. 305): „Es scheint, als habe die Dichterin die Königin ihrer Vorlage [= Justin] - eine Freundin gibt es darin nicht - in zwei wesensähnliche, durch die Namensgebung als im Grunde identisch

gekennzeichnete Persönlichkeiten aufspalten wollen, um so eine zweite Frauenrolle zu gewinnen, die sie der ansonsten rein männlichen Besetzung des Stückes mit gegenüberstellen kann.“ Weiters trägt der Priester Albicerio Züge des Aeneas; er liebt Dido aufrichtig, seine Sehnsucht bleibt freilich unerfüllt. Und noch eine weitere erstaunliche Parallele gibt es: Nachdem Dido Karthago verlassen hat, um mit dem Verlust ihrer Macht auch Jarbes zu entkommen, trifft sie in der Einöde auf einen Einsiedler, der seinen Tod nahen fühlt und sie in eine Höhle geleitet. Dort beschließt sie die Rückkehr in ihre Stadt – ein Schritt, der ihren Freitod bedingen wird (S. 308): „Sieht es nicht nach pointierter, in gewissem Sinne kontradiktorischer Bezugnahme aus, wenn im Drama der Charlotte von Stein der Weg der Königin gerade zu einer Höhle führt, wenn sie gerade dort in der Begegnung mit dem vergeistigten Einsiedler – also in betontem Gegensatz zur Sinnlichkeit des vergilischen Bildes – zu der Einsicht gelangt, die ihr den Tod als letzten Ausweg aus dem Dilemma empfiehlt?“ Frau von Stein muß in ihrer eigenen Lebensrealität Bezüge zu Dido und Aeneas erkannt haben. Tschiedel meint, daß ihr nicht gefiel, was sie nicht übersehen konnte (S. 311): „Ein solches Bild war ganz und gar nicht mit dem Ideal einer Weiblichkeit zu vereinbaren, wie Charlotte von Stein es für sich in Anspruch nahm und zu leben glaubte.“ Nicht Haß oder Rache leitet sie, das Drama ist ein Ausdruck ihrer (S. 313) „Selbstachtung, ihres Wunsches, sich als die Frau zu behaupten, die sie sein wollte, und ihres Anspruchs auf humane Überlegenheit. Die Anregung dazu kommt von Vergil; seine Spuren bleiben auch und gerade in der Negation seiner Darstellung sichtbar.“

Andreas Patzer weist in *Ah Virgil, Virgil! – der Speichellecker des julischen Hauses. Die literarische Bedeutung des Lateinischen in Thomas Manns „Zauberberg“* (S. 315 - 347) darauf hin, daß Thomas Mann trotz seiner Affinität zur antiken Literatur Vergil nur im **Zauberberg** erwähnt – in einem Gespräch Settembrinis mit Castorp und in einem weiteren mit Naphta (S. 316): „Will man recht verstehen, was es mit diesen zwar kargen, aber gleichwohl oder vielmehr ebendeshalb bedeutsamen Äußerungen über Vergil auf sich hat, so muß man sich der Persönlichkeit und der Weltanschauung jener beiden Kontrahenten versichern, denen diese Äußerungen in den Mund gelegt werden.“ Patzer charakterisiert Settembrini ausführlich und als Lateinaffin (S. 327): „Dem Leser soll bewußt gemacht werden und bewußt bleiben, daß die geistige Heimat des Zivilisationsliteraten, die Latinität, eine Einheit ist, insofern die romanischen Sprachen und das Italienische ganz besonders dem Lateinischen sprachlich und also auch gedanklich zutiefst verpflichtet sind.“ Auch für Naphta hat das Lateinische eine große Bedeutung, allerdings vor dem Hintergrund einer gänzlich anderen Weltanschauung (S. 330): „Aber während sich das Italienische mit dem Lateinischen verbindet, um im Horizont der Latinität die demokratisch-humanitäre Weltanschauung des Zivilisationsliteraten zu gewährleisten, verbindet sich das Lateinische mit dem Spanischen zu einer ganz anderen Latinität, welche nicht zivilisationsliterarischer Menschenfreundlichkeit, sondern militantem, menschenverachtendem Terror das Wort redet. Der Dissens liegt darin begründet, daß die beiden Kontrahenten jeweils auf eine andere Epoche des Lateinischen re-

kurrieren, um Sprache und Geist jener Epoche jeweils ihren ideologischen Zwecken dienstbar zu machen.“ Settembrini und Naphta nennen im dichten Netz der Bezugnahmen auf lateinische Autoren unterschiedlichster Epochen nur Vergil namentlich (S. 334): „Diese Übereinstimmung ist kein Zufall, sondern literarisch gewollt: Vergil, der größte römische Dichter, fungiert als *pièce de résistance*, an der sich die hermeneutischen und also auch ideologischen Gegensätze der beiden Kontrahenten im Geiste besonders eindrucksvoll und nachdrücklich manifestieren können und sollen.“ Breiten Raum widmet Patzer auch der Bedeutung des Einsatzes zahlreicher Fremdsprachen im **Zauberberg**, um die Sonderstellung des Lateinischen hervorstreichend (S. 344): „Das Lateinische repräsentiert, wenn man eine Formel will, die internationale Vergangenheit Europas, ohne welche Europa gar nie eine kulturelle und geistige Einheit hätte werden können. Im Streit der Ideologien um die moderne Seele Europas wird das Lateinische im Roman in Anspruch genommen von beiden Seiten, der bürgerlich-liberalen und der totalitär-terroristischen.“ Ausführliche Literaturhinweise (S. 345 - 347) beschließen den anregenden Beitrag, der vermittelt, (S. 340) „daß der Autor im Rahmen der Latinität die lateinische Sprache in einem Maße zu Wort kommen läßt wie wohl kein anderer zeitgenössischer Romanschriftsteller, auch nicht Heimito von Doderer, in dessen *Dämonen* (1956) das Lateinische ebenfalls eine nicht unerhebliche Rolle spielt.“

Renate Piecha stellt an den Beginn von *Wo Britting irrte, oder: Wie die Presse Vergil am Verstummen hindert* (S. 349 - 362) zwei pessimistische Verse aus Georg Brittings Gedicht **Mantua** aus dem Jahr 1965 (S. 349): „Der Mantuaner Vergil: Verstummt | In schwarzen Lettern schweigt nun sein süßes Lied.“ In weiterer Folge umreißt sie die auf allen Ebenen schwindende Relevanz des Dichters und untersucht anhand der **Süddeutschen Zeitung**, wo (und für wen) Vergil noch von Bedeutung ist; neben Absurdem, wie einer Mutter, der psychische Probleme attestiert wurden, weil sie ihren Sohn Aeneas nannte, findet sich „Typisches“ (S. 352 - 353): „Gelegentlich finden sich Vergilizitate oder -reminiszenzen, sogar mit entsprechenden Erläuterungen, um eine Aussage plastischer oder eindrucklicher zu machen, ihr wohl auch eine Art kulturellen Mehrwert zu verleihen; die genauen Fundstellen werden dabei natürlich nicht angegeben. [...] Hin und wieder wird lateinisch zitiert, dann handelt es sich um die Klassiker des Zitatenschatzes, mit deutscher Übersetzung und explizitem Verweis auf Vergil [...]. Ein besonders dankbares Gebiet für die Suche nach Spuren der Antike in Zeitungen ist generell die Karikatur.“ Das Trojanische Pferd ist dabei ein „Klassiker“, desgleichen Laokoon. Piecha gelingt es, die bildlichen Darstellungen so eindrucklich zu beschreiben, daß man einen guten Eindruck gewinnt; Abbildungen wären freilich eine Bereicherung gewesen. Die Verfasserin resümiert mit einer gewissen Zufriedenheit (S. 362): „Formal handelt es sich, wie bei Zeitungen nicht anders zu erwarten, bei einigen Erwähnungen von Vergil oder seinen Themen nicht um Rezeption im Sinne einer Auseinandersetzung mit dem Vergiltext, sondern sozusagen um eine Rezeption zweiten Grades, etwa wenn implizit oder explizit auf Dante, Freud, Bonstetten oder Operninszenierungen rekurriert wird. [...] Für den Vergilliebhaber bleibt

die beruhigende Tatsache, dass zumindest in den Blättern für die gebildeten Stände Vergil noch lange nicht völlig verstummt ist.“

Silke Anzinger bezeichnet in *Von Troja nach Gondor. Tolkiens „The Lord of the Rings“ als Epos in vergilischer Tradition* (S. 363 - 401) Tolkiens Werk als „das erfolgreichste Werk der fiktionalen Literatur im 20. Jahrhundert“ (S. 363). Als Inspirationsquellen dienten ihm der **Beowulf**, das **Kalevala**, das **Mabinogion**, die **Edda**, die Artusepik, die Wölsungensaga und die Sigurd-sagen (S. 365): „Auch Einflüsse der antiken Mythologie und Geschichtsschreibung sind nachgewiesen worden, aber es kann kein Zweifel bestehen, dass diese zumeist marginal sind.“ (Mittelalterliche) Vermittlungsstufen sind mit einzubeziehen, wenngleich Tolkiens Vertrautheit mit antiker Literatur außer Streit steht. Anzinger möchte klären, (S. 367) „auf welcher Grundlage der *LR* überhaupt mit der *Aeneis* verglichen werden kann: Haben wir es lediglich mit Motivübernahmen, intertextuellen Anspielungen und mit Ähnlichkeiten in der Figurenkonzeption zu tun, oder reicht die Übereinstimmung tiefer? Welcher literarischen Gattung gehört der *LR* überhaupt an? Und falls es sich wirklich um eine Art Epos handelt, in welcher Hinsicht steht es als *Ganzes* in der Tradition Vergils?“ Die Gattungsfrage ist diffizil, da Tolkien ursprünglich keine angegeben hatte und später unterschiedliche diskutierte; Anzinger votiert letztlich für das Epos, (S. 374 - 376) „wobei es wenig sinnvoll scheint, diese Gattung von dem, was Tolkien *heroic romance* nennt, scharf abzugrenzen. [...] Der Hauptunterschied zwischen dem klassischen Epos und der *Romance* besteht in der Behandlung des Liebethemas. [...] Die Liebe hat in der Welt des Epos keinen Platz; obwohl der *LR* mit einer (Liebes-)Heirat endet, ist die Liebe kein Bestandteil der epischen Handlung und Wirklichkeit.“ Die Werkgenese zeigt, daß Tolkien der Romantik ursprünglich mehr Raum geben wollte (S. 379 - 380): „Die Endfassung ist zum einen „vergilischer“ und heroischer als die früheren: [...] Zum anderen aber verkürzt Tolkien das, was Vergil für heroisch oder einem Helden zumutbar hielt, insofern, als Aragorn, obgleich er in eine ähnliche Verstrickung gerät wie Aeneas, im Gegensatz zu diesem keiner Schwäche nachgegeben und sich absolut nichts vorzuwerfen hat. Wir können demnach in Aragorn nicht nur einen ‚halbierten‘, sondern auch einen gewissermaßen bereinigten Aeneas erblicken.“ Frodo und Aeneas wiederum erfahren erst nach und nach, was das Schicksal für sie bereithält (S. 386): „Es ist diese Konstruktion von *fatum*, *pietas* und *labor*, also eines göttlichen Auftrags, für den der Held auserwählt wird, den er aber auch bewusst und willig annehmen muss; der zum Ruhme führt, aber Mühe beinhaltet, der anderen nützt, aber für ihn selbst den Verlust von Heim, Herd und Privatleben bedeutet, was den *LR* schon auf den ersten Blick und evident mit der *Aeneis* verbindet. Und es ist genau diese vergilische Grundkonstruktion und Motivation, deren Erfindung (oder Nacherfindung) es Tolkien überhaupt erst ermöglichte, das Buch so zu schreiben, wie es ist: als eine „heroic romance“, anstelle der märchenhaften Abenteuererzählung, die ursprünglich geplant war.“ Frodo und Aeneas sind bestimmt, einen harten Weg bis zum Ende zu gehen (S. 389): „Die entscheidende Gemeinsamkeit besteht darin, dass es weder Frodo noch Aeneas vergönnt ist, das Erreichte lange zu genießen.“ Eine (Art) Nekyia gibt

es in beiden Texten, die Heldenschau ist rezipiert, und auch in der „Gesamtdeutung von Welt und Geschichte“ (S. 394) gibt es Berührungspunkte; in beiden Texten ist eine „Zeitenwende“ (S. 394) markiert (S. 397): „Die bedeutsamste Gemeinsamkeit mit Vergil liegt aber in der teleologischen Geschichtsdeutung: Wie in der *Aeneis*, so erstreckt sich das Fatum auch im *LR* unbegrenzt in Zeit und Raum, wirkt das Handeln Weniger auf die ganze Menschheit und weit in die Zukunft; wird die Welt also nicht nur für den Augenblick gerettet, sondern für immer verändert. Und neben die Freude über das glückliche Ende tritt eine Melancholie über die Vergänglichkeit und darüber, dass jeder Sieg seinen Preis kostet.“ Ein Literaturverzeichnis (S. 398 - 399) und eine Inhaltsübersicht über ***The Lord of the Rings*** (S. 400 - 401) beschließen den anregenden Beitrag.

Siegmar Döpp widmet sich in *Te, Palinure, petens. Vergilrezeption in Palinurus*‘ „*The Unquiet Grave*“ (S. 403 - 442) einem unter dem Pseudonym Palinurus veröffentlichten Werk des Kritikers und Schriftstellers Cyril Connolly mit dem Titel ***The unquiet grave: a word cycle by Palinurus***. Döpp untersucht zunächst Palinurus bei Vergil, setzt sich mit möglichen Interpolationen auseinander und bestimmt dann „Art und Umfang der Vergilrezeption“ (S. 406) bei Connolly, der es im Epilogue versteht, Leerstellen im vergilischen Text „mit seiner Einfühlung in das seelische Befinden eines der Akteure zu füllen“ (S. 417). Döpp faßt zusammen (S. 423): „Zwar hat Connolly die Diskrepanzen innerhalb der Vergilischen Palinurus-Erzählung nicht eigens thematisiert, aber er muss doch gespürt haben, dass diese Partie der *Aeneis* so manche Frage offen lässt. Mehrfach versucht Connolly, dort nicht Erzähltes gewissermaßen nachzutragen und auf solche Weise Leerstellen des epischen Textes zu füllen. Wichtigste Intention seiner Vergilexegese ist es, mit dem begrifflichen Rüstzeug psychologischer Analyse Palinurus‘ Charakter zu bestimmen und die Beweggründe seines Handelns zu ermitteln.“ In einem nächsten Abschnitt faßt Döpp die Teile 1 - 3 von ***The unquiet grave*** konzis zusammen (S. 427 - 428): „Die Gliederung des Buchs in drei Kapitel verweist nach Connollys eigenem Bekunden auf den Palinurus-Mythos: Die Zahl entspricht derjenigen der Tage und Nächte, die der Steuermann nach seinem Sturz im Meer verbracht hat, bis er die italische Küste erreichte. [...] Er überträgt die fiktive Ereignisfolge der epischen Erzählung auf die Entwicklung, welche die seelische Befindlichkeit seines Palinurus genannten *second self* innerhalb des behandelten Jahres nimmt: So ist Gegenstand von *The Unquiet Grave* in der Tat, wie es in der Buchanzeige vom Dezember 1944 formuliert war, ‚a year’s journey through the mind of a writer‘.“ Connolly legt Palinurus verschiedene Identitäten in den Mund: Neben Wir, Ich oder Er ist auch die Selbstanrede vertreten (S. 436 - 437): „An keiner Stelle [...] gibt Connolly explizit Auskunft darüber, warum er als Verfasser dieses Werks unter dem Namen Palinurus auftritt. [...] Durch Zusammenführung der jeweils einschlägigen Aussagen in den Teilen 1-3 und im Epilog kann er [= der Leser] eruieren, welche Selbstauffassung des Autors dem Werk zugrunde liegt. [...] Gewiss spielerisch, aber doch mit Nachdruck setzt Connolly den Steuermann Palinurus und den Schriftsteller Palinurus in eins. [...] Der Vergilische Palinurus repräsentiert in Connollys Augen den

Archetypus dessen, als was er sich selbst versteht.“ Eine umfangreiche Bibliographie (S. 437 - 442) ermöglicht eine weitergehende Beschäftigung, zu der Döpfs Präsentation zweifellos anregt.

Frank Wittchow beginnt den abschließenden Beitrag *Aeneas ohne Sendung?* Cormac McCarthys „*The Road*“ (S. 443 - 453) mit einer der berühmtesten Szenen aus ***Spiel mir das Lied vom Tod*** (1968): Als Bub muß der „namenlose Held“ (S. 443) seinen älteren Bruder, der eine Schlinge um den Hals trägt, auf die Schultern nehmen und auf einer Mundharmonika spielen. Aufgrund des Altersunterschiedes zwischen den Brüdern und des in der deutschen Fassung nicht synchronisierten Satzes „Make your brother happy!“ (S. 443) wurden die Schauspieler vielfach nicht für Brüder, sondern für Vater und Sohn gehalten. Den Philologen erinnert die Szene an Aeneas, Anchises und Ascanius bei ihrer Flucht aus Troja. In Cormac McCarthys Roman ***The road*** wandert ein Mann mit seinem Sohn durch das atomar verwüstete Amerika. Der wichtigste Bezugstext für McCarthy ist die Bibel (S. 447): „Die Hinweise auf antike Texte im Allgemeinen und auf die *Aeneis* im Besonderen sind in dem Roman deutlich subtiler versteckt, auch wenn die *Aeneis* für die narrative Makrostruktur des Romans möglicherweise ein viel wichtigeres Vorbild war als die Bibel.“ Neben Vergil werden die ***Metamorphosen*** zitiert (S. 448): „Die antiken Prätexte werden von Cormac McCarthy gleichsam spiegelbildlich verwendet. Damit wird das Ende der mythischen Ordnung inszeniert. Die *Aeneis* ist aber in viel grundlegenderer, nämlich konzeptioneller Weise ein Schlüssel zu diesem Roman.“ Wittchow erkennt Parallelen von der Exposition über die „Lakonik des Erlebnisberichts“ (S. 449) bis zum Ende (S. 452 - 453): „Die Offenheit des vergilischen Finales musste auch für Cormac McCarthy attraktiv sein. Es ist ja einerseits klar, dass in einer völlig verwüsteten Erde kein neues Latium, keine *new world* mehr zu vergeben ist. [...] Die neue Heimat ist kein Ort, sondern ein Wert. Vergil hätte das gefallen.“

Ein Publikationsverzeichnis des Jubilars, *Werner Suerbaum: Publikationen 1993 - 2009* (S. 455 - 463), ein *Namenregister* (S. 465 - 471) und ein *Stellenregister* (S. 472 - 473) beschließen den Band, der in eindrucksvoller Weise zwei Sachverhalte zeigt: zum einen, welche vielschichtige (und unterschiedlich tiefe) Spuren Vergil in der abendländischen Literatur- und Mediengeschichte (und darüber hinaus) in den letzten zwei Jahrtausenden hinterlassen hat; und zum anderen, wie gewinnbringend und befruchtend es sein kann, wenn Herausgeber und Autoren die Synopse und den Blick über mehr als nur einen „Tellerrand“ wagen.

Sonja Martina Schreiner

QUELLE

Informationsmittel (IFB) : digitales Rezensionsorgan für Bibliothek und Wissenschaft

<http://ifb.bsz-bw.de/>

<http://ifb.bsz-bw.de/bsz327164026rez-1.pdf>