

Vorwort

Der Nürnberger Maler und Arzt Georg Jacob Lang (1655-1740) zeichnete die 1 plus 50 Blätter zu Vergils *Aeneis*, die danach von Georg Christoph Eimmart (1638-1705) gestochen wurden. Sie erschienen in einer Art Bilderbuch 1688 in Nürnberg unter dem (oben abgebildeten) deutschen Titel »Erneuertes Gedächtnüs römischer Tapferkeit an den unvergleichlichen Virgilianischen Helden Aeneas und seinen großmütigen Thaten« und dem lateinischen Titel »Peplus virtutum Romanarum in Aenea Virgiliano ejusque rebus fortiter gestis«. Das Werk wurde 1688 bei Leonhard Loschge und (wohl im selben Jahr) von Leonhard Buggel, beide in Nürnberg, verlegt.

Nachgewiesen sind von diesen beiden Ausgaben bisher je ein Exemplar in der Bayerischen Staatsbibliothek München und in Princeton, dazu eines in der Universitätsbibliothek München. Von den ausgekoppelten Einzelgraphiken dieses Bildbandes sind bisher keine weiteren vollständigen Sammlungen aller 51 Kupferstiche bekannt.

Glücksfälle sind es, die einem Sammler nur selten widerfahren. So harrte die von mir vor fast zwanzig Jahren auf einer Auktion erworbene Sammlung von 51 Kupferstichen zu Vergils *Aeneis* aus einer fürstlichen Sammlung lange vergeblich ihrer Zuordnung. Zahlreiche Versuche einer Zuschreibung unter Hinzuziehung von Kunsthistorikern und bei Vorlage in Kupferstichkabinetten blieben unverbindlich. Der modernen Informationstechnologie des Internets ist es zu verdanken, dass die Herkunft geklärt werden konnte. Auf der Suche nach Illustrationen zu Vergil wurde ich auf Professor Werner Suerbaum in München, emeritierten Ordinarius für Lateinische Philologie, aufmerksam. Einer der Forschungsschwerpunkte Professor Suerbaums sind die Illustrationen zu Vergils Dichtungen. Die Ergebnisse seiner Untersuchungen publizierte er Hildesheim 2008 in dem schwergewichtigen »*Handbuch der illustrierten Vergil-Ausgaben 1502-1840*«. Mit einer »*Ein-Blick-Diagnose*« auf ein Probeblatt konnte Professor Suerbaum das Problem Zuschreibung sofort lösen: Es handelte sich um die *Aeneis*-Kupferstiche aus der erwähnten Ausgabe des Verlegers Buggel; nur bei Buggel, nicht bei Loschge, sind sie durchnummeriert. Es gelang mir, Professor Suerbaum als Mitherausgeber zu gewinnen. Er hat die meisten Begleittexte verfasst.

Diese besonders reizvollen Blätter, die nur in wenigen Bibliotheken vorhanden sind, mit dieser Publikation nach über 300 Jahren erneut in Buchform wieder der Öffentlichkeit zugänglich zu machen, ist mein Wunsch.

Im Januar 2011

Dr. med. Ulrich Wilke, Hude/Oldbg.

Einleitung

Wenn der Graphik-Sammler Dr. med. Ulrich Wilke in dem vorliegenden Bändchen einen Kupferstich-Zyklus zu Vergils *Aeneis* aus dem Jahre 1688 aus privater Initiative für einen weiteren Kreis von Interessierten publiziert, verschafft er dieser bisher fast unbekanntem Illustrationsfolge, die aus einem allegorischen Titelbild (Antiporta) und 50 Szenenbildern besteht, die verdiente Beachtung. Denn dieser originelle Zyklus ist bisher – anders als etwa die 137 Holzschnitte zur *Aeneis* von Sebastian Brant, zuerst Straßburg 1502 (VP 1502), und die 71 Kupferstiche von Franz Cleyn, zuerst London 1654 (VP 1656A)- praktisch nicht rezipiert worden. (Eine Ausnahme innerhalb einer Sammlung »Römische Heldensagen« von Gustav Schalk, nicht nur in deren 4. Auflage von etwa 1923, sondern bereits 1904, ist von meiner Schülerin Maria Rutenfranz entdeckt worden.) Er stellt innerhalb der Tradition der älteren gedruckten Vergil-Illustrationen, die ich historisch und katalogartig in meinem »Handbuch der illustrierten Vergil-Ausgaben 1502-1840«, Hildesheim 2008 (Näheres in meiner Publikationsliste am Schluss der vorliegenden Ausgabe), dort zu VP (Vergilius pictus) 1688A S. 80f. und S. 430-443, erschlossen habe, ein Unicum dar. Die Kupferstiche sind nicht als Illustrationen in einen *Aeneis*-Text eingelegt, sondern bilden ein selbständiges Bilderbuch, dessen vorangestellter Text-Teil von 34 Seiten fast ausschließlich in Inhaltsangaben zu den einzelnen 12 *Aeneis*-Büchern besteht, jeweils zunächst auf Deutsch, dann auf Latein. Einen lateinischen *Aeneis*-Text enthält VP 1688A nicht.

Anders als S. Brant in VP 1502, aber ähnlich wie F. Cleyn in VP 1656A entwirft Georg Jacob Lang für VP 1688A Illustrationen, die jeweils auf eine einzelne Szene oder sogar auf einen einzigen Moment der epischen Handlung in der *Aeneis* konzentriert sind. Der Zyklus insgesamt ergibt, anders als bei Sebastian Brant, kein kontinuierliches Abbild der *Aeneis*-Handlung, sondern hebt selektiv bestimmte Momente hervor. Im deutlichen Unterschied zu VP 1502 ist die Szenerie (nicht nur in Hinsicht auf Kostüme und Waffen) in VP 1688A nicht die der eigenen Zeit, sondern mindestens antikisierend (dabei weit über die Ansätze in VP 1656A hinausgehend), dem Anspruch nach sogar antik (soweit das für einen Stoff des 12. Jh. v. Chr. überhaupt und zumal im 17. Jh. n. Chr. möglich ist).

Zum besseren Verständnis für den modernen Betrachter habe ich (auf den »geraden« Seiten) den Kupferstichen Bildbeschreibungen gegenübergestellt. Meine Erläuterungen zu den 1 + 50 *Figurae* in VP 1688A sind die eines Philologen und damit besonders an dem Verhältnis des Bildes zum Referenztext, der entsprechenden Partie in Vergils *Aeneis* (oder stellvertretend in deren deutscher Übersetzung), interessiert. Es sind nicht die eines Kunsthistorikers oder Archäologen oder Antiquars. Die erste Zeile jeder meiner Bildbeschreibungen nennt nach der Nummer der *Figura* (51, 1-50) immer die Passage der *Aeneis*, die unterhalb der originalen Illustration mindestens durch Nennung des ersten und meist auch (mit *usque*-bis) des letzten Verses als Referenztext angegeben ist. Dazu identifiziere ich auch die 1-3 *Aeneis*-Verse, die ebenfalls unter der Illustration auf Latein ausgeschrieben sind. Im folgenden Hauptabschnitt gebe ich dann eine kurze »Legende« des dargestellten Sujets. Im nächsten Abschnitt biete ich, wenn es nötig erscheint und wenn der zur Verfügung stehende Platz (immer 1 Druckseite) ausreicht, Hinweise auf den Kontext und auf eventuelle Abweichungen von (seltener auf Übereinstimmungen mit) dem originalen Vergil-Text. Ich benutze auch gern die Gelegenheit, um ein generelles Phänomen, das in der betreffenden *Figura* deutlich wird, zu charakterisieren und

weitere Beispiele dafür aus anderen *Figurae* zusammenzustellen. Den Schluss der Bildbeschreibung bildet immer eine vollständige oder (aus Platzgründen) beschränkte Wiedergabe des Referenztextes in einer deutschen Übersetzung. Ich habe dafür mit Johann Christoph Schwarz, Regensburg 1742, eine solche gewählt, die der Entstehungszeit von VP 1688A relativ nahe steht und noch nicht »im Versmaß der (hexametrischen) Urschrift« verfasst ist, sondern in gereimten Versen aus sechs Jamben (Alexandrinern). Für die Transkription danke ich Frau Marina Kellner. (An moderneren deutschen Übersetzungen der *Aeneis* besteht kein Mangel. Im Internet sind zudem kostenlos mehrere aus dem 19. Jh. erreichbar.)

In dieser Einleitung eine zusammenhängende Inhaltsangabe der *Aeneis* zu bieten, scheint mir überflüssig zu sein; sie ist im Zeitalter der modernen Informationstechnologie leicht anderswo zu gewinnen. (Ich könnte z.B. auf S. 46-82 meiner Reclam-Einführung in Vergils *Aeneis*, Stuttgart 1999, verweisen.) Literarhistorisch am angemessensten wäre es, diejenigen Inhaltsangaben (*argumenta*) der 12 *Aeneis*-Bücher zu benutzen, die G. J. Lang und G. C. Eimmart ihrem Bilderbuch VP 1688A selber vorangestellt (wenn auch nicht selber verfasst) haben; in ihnen ist sogar suo loco jeweils ein Hinweis auf einen einschlägigen Kupferstich im anschließenden Bildteil gegeben. Wer das nachlesen möchte, sei auf die vollständigen Digitalisierungen beider Nürnberger Ausgaben von VP 1688A verwiesen, die über den OPAC der Bayerischen Staatsbibliothek München unter den einschlägigen Signaturen Res/4 A.lat.a. 704 (Verleger Buggel) und Res/4 A lat. a. 705 (Verleger Loschge) erreichbar sind.

Um nicht den Eindruck aufkommen zu lassen, die 50 Kupferstiche in VP 1688A würden mehr oder weniger die ganze Handlung der *Aeneis* wenigstens äußerlich abdecken, möchte ich einen kleinen Katalog solcher Passagen bieten, die vom Zeichner Lang nicht berücksichtigt worden sind. Dazu gehört die ganze zweite Hälfte von Aen. I mit dem Empfang in Karthago, der gesamte Mittelteil von Aen. II mit der nächtlichen Eroberung Trojas, sieben der zehn Etappenorte auf der Irrfahrt des Aeneas in Aen. III usw. usw.

Ohnehin wird man sagen müssen, dass dieser Bilderzyklus auf den äußeren Hergang der epischen Handlung, die nach üblicher Chronologie im 12. Jh. v. Chr., nach der *Ilias* und mehr oder weniger gleichzeitig mit der Odyssee, spielt, konzentriert ist. Was sie den Zeitgenossen Vergils bedeutete, der prototypische Bezug des epischen Helden Aeneas auf den historischen Führer Augustus, geht durch die »vordergründige« Auswahl der illustrierten Szenen verloren: Keiner der »futurischen« Bezüge auf das künftige Rom und auf Augustus persönlich ist irgendwie illustriert. Es fehlt nicht nur der äußere Rahmen der Ankündigung des römischen imperium sine fine, nämlich die Prophezeiung Jupiters gegenüber Venus in Aen. I; es fehlt auch die gesamte, in Augustus gipfelnde »Heldenschau« der Parade der künftigen Großen Roms in der Unterwelt in Aen. VI; es fehlen (bis auf die Römische Wölfin mit Romulus und Remus) die Darstellungen von wichtigen Szenen der zukünftigen römischen Geschichte, mit der Schlacht von Aktium und dem Sieg des Augustus 31 v. Chr. im Zentrum, auf dem neuen Schild des Aeneas in Aen. VIII; es fehlt auch die optimistisch wirkende letzte Götterszene der *Aeneis* in Aen. XII, noch vor der blutigen Schluss-Szene, in der Aeneas seinen Hauptgegner Turnus ersticht (Fig. 50). Damit ist eine wichtige Dimension des Epos, die doppelte Zeitstruktur, die Analogie zwischen der Vordergrundhandlung, die kurz nach der Eroberung Trojas im Dreieck zwischen Sizilien, Carthago und Latium spielt, und der prophezeiten Zukunft einer erneuerten Goldenen Zeit, die für die Zeitgenossen Vergils die Gegenwart ist, in der Illustration nicht repräsentiert.

Immerhin ist ein damit verwandtes wichtiges Element des Epos, die Lenkung der Handlung durch das Schicksal (*fata*), verkörpert und personalisiert durch Götter oder dämonische Figuren, die das Handeln der epischen Figuren beeinflussen, sehr wohl in den Illustrationen in VP 1688A präsent, womöglich noch stärker als im Epos selber. In der *Aeneis* (die rund 9.900 Hexameter umfasst) gibt es etwa 40 Götterszenen; von den 50 Illustrationen in VP 1688A zeigen fast genau die Hälfte Götter oder überirdische Wesen in Aktion, und zwar meist um das Handeln von Menschen zu lenken. Nur zweimal spielen »olympische« Szenen (in den Wolken) nur zwischen zwei Göttern selber: in Fig. 1 zwischen Juno und Aeolus, dem Beherrscher der Winde, und in Fig. 40 zwischen Jupiter und der phrygischen »Göttermutter« Cybele; hinzu kommen noch mit Fig. 21 (Neptun und sein Gefolge an Meereswesen) und Fig. 37 (Schmiede Vulkans) menschenleere Szenerien.

Ein grundsätzliches Problem für einen Illustrator stellen die vielen Reden in der *Aeneis* dar, die (je nach Berücksichtigung der großen Erzählung des Aeneas, die die *Aeneis*-Bücher II und III füllt) rund 37 oder fast 47 Prozent des Textes einnehmen. Der Zeichner Lang jedenfalls hat nur selten (etwa in Fig. 5 wenigstens vage) Mittel gefunden, um den Inhalt der Rede einer Person anzudeuten. Er begnügt sich weithin damit, die Figuren äußerlich in einer Rede-Position (vor allem durch eine entsprechende Gestik der Arme) darzustellen. In solchen Fällen ist das Zurückgreifen auf den Vergil-Text unerlässlich. Dies ist der eindeutigste Beweis der Unrichtigkeit einer gängigen Redeweise, dass ein Bild »spricht«. Gerade wenn im Bild ein Sprecher auftritt, bedarf es zusätzlicher Texte. Aber auch sonst »spricht« ein Bild selten in dem Sinne, dass es »aus sich selbst heraus« verständlich ist. Für das Verständnis, jedenfalls für ein konkreteres Verständnis als eine generelle Bezeichnung vom Typ »Schlachtschilderung« oder »Opferhandlung«, bedarf es der Erklärung durch Texte, sei es durch den Text Vergils selber, sei es durch meine daraus geschöpften Erklärungen. »Man erkennt nur, was man weiß.« Das beginnt mit der Benennung der dargestellten Personen und endet nicht mit dem Hinweis auf die Voraussetzungen oder Folgen der dargestellten Handlung.

Ein Zyklus von 50 Illustrationen zur *Aeneis*, wie er in VP 1688A vorliegt, erhält sein wesentliches Gepräge durch die Selektion, die Auswahl der dargestellten Szenen aus der viel größeren Zahl der theoretisch möglichen Bild-Sujets. Schon der älteste Illustrationszyklus zu Vergil, der von Sebastian Brant, Straßburg 1502 = VP 1502, konzipiert worden ist, bringt es im *Aeneis*-Teil auf 137 Holzschnitte, die höchste Zahl von *Aeneis*-Illustrationen, die tatsächlich in einer Vergil-Ausgabe jemals gedruckt worden ist. Sie wird aber übertroffen von einem virtuellen *Aeneis*-Zyklus von 199 nur imaginierten Bildern des Comte de Caylus, VP 1757D und von den Graphik-Serien des A. L. Girodet-Trioson (mindestens 172 zwischen 1810 und 1824 entstandene Zeichnungen, vgl. VP 1798A und VP 1840) und des L. Bramer (140 bald nach 1652 entstandene Zeichnungen, vgl. VP 1652C), die nie geschlossen in einer *Aeneis*-Ausgabe gedruckt worden sind. Es ist also nicht so, dass für die Konzeption der *Aeneis*-Illustration in VP 1688A die Sujets der Bilder aufgrund einer festen Tradition sozusagen von vornherein festgelegt hätten und nur eine Variation dieser »vorgezeichneten« Themen möglich gewesen wäre. Der Zeichner G. J. Lang, den man als Designer der Illustrationen bezeichnen könnte, hatte die Möglichkeit individueller Wahl. Er konnte, wenn er wollte, gängige Sujets vermeiden und umgekehrt neue erfinden. Beides hat er getan. Einen kleinen Katalog gebe ich in meinem »Handbuch« von 2008, 441f.

Wenn der Künstler sich für die Darstellung einer bestimmten Szene entschieden hatte (oder wenn sie ihm durch einen Rat- oder Auftraggeber vorgeschrieben war), hatte er noch ein weiteres Mittel der Gestaltung: die Wahl des konkret dargestellten Moments dieser Szene. Kaum ein größerer Illustrationszyklus zur *Aeneis* verzichtet z.B. darauf, den ersten großen Handlungskomplex im Epos, den Seesturm, zu berücksichtigen. Die entscheidende Frage aber ist: wie? Durch seinen Anfang, durch sein Ende, durch ein allgemeines Bild mit dem Sujet »Schiffe im Sturm«, durch Konzentration auf Aeneas' Verhalten, durch eine Kombination aller oder mehrerer dieser Phasen oder Elemente? Lang hat gleich 3 Illustrationen gebraucht (Fig. 1 für die Inszenierung, Fig. 2 für ein allgemeines Bild des Verlaufs, Fig. 3 für die Beendigung des Sturms), um den Szenenkomplex »Seesturm« in Aen. I darzustellen. Er neigt auch sonst zu Paar-Bildungen bei den Illustrationen, um eine bestimmte Situation in zwei Phasen wiederzugeben (siehe meine Hinweise zu Fig. 24), auch wenn er deshalb andere Szenen bildlos lassen muss. Dass Lang mit seinen 50 Illustrationen nur relativ wenig an Referenztext abdeckt, liegt daran, dass er in seinen Bildern meist nicht »synthetisch« größere Zusammenhänge zusammenfasst, sondern dass er fast ausschließlich »Momentaufnahmen« bietet. Es findet sich bei ihm kein einziges Beispiel für die Darstellungstechnik, die Sebastian Brant in VP 1502 bevorzugte: innerhalb eines Bildrahmens mehrere Szenen zu berücksichtigen und womöglich gar in kontinuierender Darstellung dabei dieselbe Person mehrfach auftreten zu lassen.

Die Sujet-Auswahl, die Lang getroffen hat, sollte – so möchte man glauben – bestimmt sein von dem Anliegen, das schon in beiden Titelfassungen ausgesprochen wird: die Tugenden des Titelhelden darzustellen und zur Kenntnis des Altertums beizutragen. Das Begleitbuch zur *Aeneis*-Lektüre, das VP 1688A faktisch darstellt, hat also laut Titel einen erbaulich-moralischen und einen sachlich-belehrenden Aspekt. Eingelöst wird in der Sujet-Auswahl und der Bildgestaltung eher der zweite (antiquarische). Denn unter den nur 28 (von 50) Bildern, auf denen Aeneas überhaupt erscheint, sind nur wenige, auf denen er als Verkörperung vorbildlicher Tugenden wirkt (am ehesten in Fig. 4, 9, 11, 18, 19, 28, 44, 50), nie als strahlender Held.

Prof. Dr. Werner Suerbaum, München

Antiporta: Allegorischer Titel-Kupferstich (Figura 51)

Einen Kupferstich, der dem Textteil des Titels gegenübersteht, bezeichnet man als Antiporta. Eine Antiporta zu Vergils Werken oder zu seiner *Aeneis* bringt oft keine Illustration zu einer bestimmten wichtigen Einzelszene der *Aeneis*, sondern gern eine allegorische Darstellung der Leistung des Dichters oder der Bedeutung seines Werkes. Dabei spielen oft Musen eine Rolle. So auch hier. Allerdings ist diese Antiporta zu VP 1688A so ungewöhnlich, dass die Bedeutung des dargestellten Geschehens nicht leicht zu enträtseln ist.

Eine ausführliche Interpretation dieses Titelbildes zu VP 1688A mit Überlegungen auch zu den geistigen Voraussetzungen der Darstellung biete ich (W. Suerbaum), weit über mein »Handbuch« von 2008, S. 433f. hinausgehend, in dem Spezialaufsatz: Rettet Vergil Homer vor dem Zugriff der Zeit? Überlegungen zu einem allegorischen Titelbild von 1688 zu Vergils *Aeneis* und zur Chronos-Ikonographie. In: *Antike und Abendland* 56, 2010, 135-158 (mit 2 Abb.). Ich begründe dort folgende Deutung dieses Titelbildes:

Insgesamt stellt der Titelkupferstich die »Inspiration Vergils, des Autors von *Bucolica* und *Georgica*, beim Schreiben der *Aeneis*« dar. Der lorbeerbekränzte Dichter sitzt ganz links mit einer Schreibfeder in der Rechten und einem aufgeschlagenen Kodex im Schoß. Die Ackergeräte unmittelbar bei Vergil (einschließlich eines Bienenkorbes) symbolisieren die *Georgica*. Als Anspielung auf die *Bucolica* ist hinter der rechten Schulter Vergils ein Hirtenstab zu sehen. Die Aktionen aller allegorischen Gestalten aber beziehen sich auf die *Aeneis*. Die neben Vergil stehende Muse stellt dem Dichter Homer als Vorbild vor Augen, indem sie ihm ein aufgeschlagenes Buch zeigt, in dem in der ersten Zeile in großen griechischen Buchstaben der Titel *Ílias* und an der Spitze des folgenden griechischen Textes ein Ω (wie) zu erkennen ist. Der Blick Vergils richtet sich allerdings nicht auf die Muse oder ihr Buch, sondern auf die beiden Steinplatten mit Reliefs, die die beiden geflügelten Genien (ganz rechts) aus dem Boden wuchten. Die vordere Platte zeigt die Flucht des Aeneas aus Troja, mit seinem Vater Anchises auf dem Rücken und mit seinem kleinen Sohn Ascanius zur Seite, also die Gruppe des »*pius Aeneas*«. Die *pietas* (Frömmigkeit, Verantwortungsbewusstsein) ist die charakteristische Eigenschaft des Titelhelden der *Aeneis*. – Im Mittelgrund wird der geflügelte und bärtige Chronos, die Personifikation der Zeit, von einem dritten Genius daran gehindert, einen Schild mit der Reliefbüste Homers wegzuschaffen. (Homer ist hier nicht als blinder Greis dargestellt, aber durch ikonographische Vorbilder sicher als solcher zu bestimmen.) Offenbar will Chronos entsprechend seiner traditionellen destruktiven Funktion Homer als obsolet zerstören, der Genius dagegen will sein Werk für Vergil beanspruchen, sichern, retten. Vor dem Hintergrund eines seit Jahrhunderten von den Literarkritikern geführten Rangstreits zwischen Homer und Vergil muss diese »Rettung« Homers für Vergil offenbar bedeuten, dass sich nicht nur Homer als Vorbild um Vergil verdient gemacht, sondern auch umgekehrt der lateinische Dichter Vergil den Griechen vor dem Vergessen bewahrt hat. Die Herrscherstatue (rechts im Hintergrund) soll darauf hinweisen, dass Vergil die *Aeneis* auch zum Ruhme des Augustus schreibt. – Der Genius oben links »posaunt« den Ruhm der entstehenden *Aeneis* bereits jetzt in alle Welt hinaus.

