

Ulrich Wilke: Vorwort

Die Werke von Publius Vergilius Maro (70 - 19 v.Chr.), die Eklogen (Bucolica), die Georgica und insbesondere die Aeneis, haben seit Jahrhunderten Maler, Zeichner, Bildhauer und nach der Erfindung des Buchdrucks Holzschneider, Radierer und Kupferstecher zu immer neuen Bilderfindungen angeregt.

Bereits in der Antike gab es Mosaik, Gemälde und Miniaturen zu den Inhalten seiner Dichtungen. In der Zeit der Renaissance und des höfischen Barocks entstand eine Fülle von Gemälden, Graphiken und Buchillustrationen, die noch heute weltweit in Museen und ausgewählten Bibliotheken zu bewundern sind.

Die Reihe der Buchillustrationen wurde 1502 durch Sebastian Brant in Straßburg eröffnet. Über 200 Holzschnitte zierten seine Vergil-Ausgabe. In Venedig erscheint wenig später die erste venezianische Adaption der Straßburger Holzschnitte, die dort neu geschnitten wurden. Wenige Jahre später im Jahre 1529 erfolgte nach Verkauf der Druckstöcke nach Frankreich eine bebilderte lateinische Vergil-Ausgabe in Lyon. In England war es John Ogilby (1600 - 1676), der alle Werke Vergils übersetzte (zuerst 1649, dann 1654 bearbeitet) und illustrieren ließ. Er hatte im fortgeschrittenen Alter noch fundierte Kenntnisse der lateinischen und griechischen Sprache erworben und publizierte Vergils Werke sowohl in Englisch (London 1654A = VP 1654A) als auch in Latein (London 1658 = VP 1658A). Zum besseren Verständnis der Texte ließ er den aus Deutschland stammenden Maler und Designer für Tapeten und Tapisserien Franz Klein, 1582 in Rostock geboren und als Francis Cleyn 1658 in London verstorben, Zeichnungen als Vorlagen für Illustrationen seiner geplanten Vergil-Publikation anfertigen. Cleyn war über Dänemark und einen mehrjährigen Aufenthalt in Italien 1624 nach London gekommen. Im Dienste des Prince of Wales entwarf er Tapisserien, die hoch geschätzt wurden und auch heute noch Zeugnis von seinem Erfindungsreichtum ablegen. Bilderfindungen von Cleyn dienten dann den Kupferstechern Wenzel Hollar und Pierre Lombart (von ihnen stammt die Mehrzahl der Arbeiten), William Faithorne und einigen anderen als Vorlagen für den »Londoner Vergil« Ogilbys.

Im Jahre 1658 wurde dieser Prachtband einer lateinischen Vergil-Ausgabe mit 101 Kupfern in London veröffentlicht (VP 1658A). Ein ebenso illustrierter Vorgänger, die London 1654 erschienene englische Vergil-Übersetzung Ogilbys (VP 1654A), ist fast verschollen. Auch die Prachtausgabe von 1658 teilt das Schicksal der eingangs genannten Bildbände. Es sind weltweit nur einige Exemplare dieser wunderbaren Illustrationszyklen nachweisbar. Sie sind in wenigen Bibliotheken, Museen, Kupferstichkabinetten und privaten Sammlungen wohl verwahrt und der Öffentlichkeit in der Regel nicht zugänglich.

Durch die Bekanntschaft mit Professor Dr. Werner Suerbaum, emeritierter Ordinarius für Lateinische Philologie an der Universität München, der als Kenner und Verfasser des Handbuchs der illustrierten Vergil-Ausgaben 1502-1840 (Hildesheim 2008) bei der Identifikation der 51 Blätter des »Nürnberger Vergil« (in diesem Handbuch als VP 1688A geführt) aus meiner Sammlung große Hilfe leistete, wurde die Idee ge-

boren, diese verborgenen Schätze in kommentierten Bildbänden der Öffentlichkeit wieder zugänglich zu machen. Der vorliegende Londoner Vergil beschränkt sich auf die Aeneis und ist das dritte Werk dieser Reihe von Publikationen zu Vergil-Illustrationen in Alten Drucken, hier in Büchern des 17. Jahrhunderts, die eine Informationslücke schließen sollen. Grundlage ist eine in meinem Besitz befindliche Originalausgabe von VP 1658A. Bereits erschienen sind erstmals 2011 und dann wieder 2013 insgesamt drei Publikationen zum Nürnberger Vergil nach den Zeichnungen des Nürnberger Arztes und Malers Georg Jacob Lang und den danach gefertigten Radierungen von Georg Christoph Eimmart aus dem Jahre 1688. Darauf folgte 2013 ein weiterer Bildband zum Augsburger Vergil mit den Kupferstichen von Johann A. Thelot (1655-1734). Diese Bildbände sind mit kurzen Bildbeschreibungen versehen und werden durch Übersetzungen der dazugehörigen Verse begleitet. Im Nürnberger Vergil waren das die Texte des Regensburgers Johann Christoph Schwarz (1742) und im Augsburger Vergil die Übersetzungen von Johannes Götte (erstmalig 1958). In dem nun vorliegenden Londoner Vergil begleiten die Übersetzungen von Johann Heinrich Voß (erste Gesamtausgabe Braunschweig 1799) in der Bearbeitung von Otto Güthling von ca. 1875 den Leser und Betrachter.

Als weitere Publikationen zum Thema Vergil ist ein Bildband mit den Holzschnitten des Lyoner Vergils von 1529 und des Venezianischen Vergils, der bei von der Druckerfamilie der Giunta (oder Giunti) in zwei Versionen mit unterschiedlicher Zahl von Holzschnitten in vielen Ausgaben zwischen 1505 und 1543/44 publiziert wurde, geplant, also Illustrationen des 16. Jahrhunderts. In dem Lyoner Vergil, von J. Crespin 1529 in Lyon herausgegeben (VP 1529A), wurden die über 200 Holzschnitte aus dem Straßburger Vergil des Sebastian Brant von 1502 wiedergegeben. Die originalen Druckstöcke waren im frühen 16. Jahrhundert von Straßburg nach Lyon verkauft worden. In den beiden seit 1505 entstehenden Giunta-Versionen wurden nach den Vorlagen aus Straßburg angefertigte Nachschnitte in Venedig gedruckt (siehe dazu Suerbaum, Handbuch, 2008, S. 39f. und besonders zu VP 1507, VP 1510B, VP 1519 und 1543C).

Damit werden dann nach Abschluss dieser Reihe in vier Bildbänden die weitgehend verschollenen, herausragenden graphischen Arbeiten zur Illustrierung der Aeneis Vergils im 16. und 17. Jahrhundert wieder zugänglich sein. Darin sehe ich als Sammler eine verpflichtende Aufgabe.

Werner Suerbaum: Einleitung

Der Szenen-Illustrationszyklus zu Vergil von Francis Cleyn (Franz Klein), im »Londoner Vergil« in den Kupferstichen von (VP 1654A =) VP 1658A und seine Rezeption

Der hier vorgelegte Kupferstich-Zyklus zu Vergil basiert auf Zeichnungen von Franz Klein, in England und heute allgemein Francis Cleyn genannt. Dieser von Francis Cleyn entworfene Vergil-Zyklus Nr. 29 (wie ich ihn in meinem »Handbuch der illustrierten Vergil-Ausgaben« von 2008, s. die Literaturhinweise S. 130, nenne und dort S. 78-80 beschreibe) bildete zunächst die Grundlage für die von verschiedenen Künstlern ausgeführten Stiche in VP 1654A, der englischen Vergil-Übersetzung von John Ogilby. (Ein Kürzel wie VP = Vergilius Pictus verweist auf die Behandlung unter dieser Sigle mit folgendem Erscheinungsjahr in meinem »Handbuch« von 2008.) Sie wurden aus VP 1654A in VP 1658A, in die lateinische Vergil-Ausgabe desselben John Ogilby, übernommen. Es handelt sich um das aufwändigste Unternehmen in der gesamten nachantiken Geschichte der Vergil-Illustration. Die 101 Tafeln, davon je eine zu den 10 Eklogen, 20 zu den vier Büchern der Georgica und 71 zu den 12 Büchern der Aeneis, wurden jeweils von einzelnen Subskribenten finanziert. Diesen war dann die entsprechende *tabula merito votiva* unter Nennung des Namens und Einfügung des Wappens unter dem eigentlichen Bild gewidmet. Für das Verständnis der Bilder wichtiger als diese äußerliche Zutat ist das Zitat jener Passage im lateinischen Original (deren Umfang mehrfach 10, einmal sogar 16 Verse erreicht, die in zwei Spalten links und rechts vom Wappen angeordnet sind), die den Gegenstand der bildlichen Darstellung erläutern soll (es aber in manchen Fällen nicht tut). Die großformatigen Tafeln zeigen im Prinzip immer ein mono-szenisches Bild in großer Detailliertheit, oft mit einer Vielzahl von Figuren und mit sorgfältiger »Ausmalung« des Ambiente. Einige berücksichtigen allerdings neben der Haupt-Szene noch eine weitere, die nicht zeitlich direkt parallel verläuft. Das betrifft fast ausschließlich die Berücksichtigung von sog. »olympischen Szenen«, die außerhalb (in der Regel: oberhalb) des irdisch-menschlichen Bereichs nur unter Göttern spielen.

In die vorliegende Ausgabe – die sich an die analogen zu den Aeneis-Bildern im »Nürnberger Vergil« von 1688 nach G. J. Lang (VP 1688A, erschienen 2013 = 2011) und im »Augsburger Vergil« von ca. 1700 nach J. A. Thelot (VP 1700A?, erschienen, 2013) anreicht - sind nur die 71 Stiche in starker Verkleinerung (die Originale messen etwa 25 cm x 19 cm) zur Aeneis (Nr. 31-101 des gesamten Zyklus) aufgenommen. Sie sind im eigentlichen Bild-Teil S. 25 -129, aufgeteilt in 12 Blöcke entsprechend der Zahl der Aeneis-Bücher, vorgelegt.

Der Bild-Teil S. 25-129 hat zwei gleich große Spalten. Der (gegenüber dem Original verkleinerte) Stich ist immer in der **äußeren Spalte** der einzelnen Seiten platziert. Es wird nur die eigentliche Illustration geboten; der originale Textteil darunter mit Wappen und Nennung der Sponsoren der jeweiligen *Tabula merito votiva* und den lateinischen Aeneis-Zitaten ist weggeschnitten.

Auf der anderen, **inneren Spalte** werden in der Regel folgende Informationen geboten: (a) Nr. der Pictura nebst Nennung der Aeneis-Passage, die im lateinischen Original in VP 1658B darunter zitiert war; (b) eine kurze Beschreibung (keine wirkliche Würdigung) des Sujets der bildlichen

Darstellung, (c) Auszüge aus einer deutschen Übersetzung der in der Überschrift (a) genannten Vergil-Passage(n). Sie stammt von Johann Heinrich Voß, ist, wie das lateinische Original, in Hexametern gehalten und wurde erstmals Braunschweig 1799 und dann wieder 1821-1822 veröffentlicht. Benutzt ist hier die undatierte, wohl 1875 publizierte Ausgabe »Vergilis Äneide« von Johann Heinrich Voß, Neu herausgegeben von Otto Güthling, Leipzig o. J. im Verlag von Philipp Reclam (Reclams UB Nr. 461-462), 295 S.« Von mir hinzugefügte Erklärungen oder Erweiterungen sind in runden Klammern geboten. Es kann durchaus sein, dass die zitierten Vergil-Verse nicht das Sujet des Bildes und damit optisch Wahrnehmbares wiedergeben, sondern dass sie darüber hinausgehen und z.B. Teile von Reden der dargestellten Personen bieten. Es ist eher die Ausnahme, dass die von J. Ogilby ausgewählte Vergil-Zitate die *gesamten* für das Verständnis der Illustration einschlägigen Informationen aus der Aeneis bieten.

Die originalen, nicht erhaltenen Zeichnungen von F. Cleyn (dem *inventor*, auf den in den meisten der in VP 1658A gedruckten Illustrationen mit *inv.* hingewiesen wird) sind die Vorlagen für die verschiedenen Künstler gewesen, die sie in **die Kupferstiche oder Radierungen** von VP 1654A = VP 1658A umgesetzt haben. (Ob eine bestimmte Pictura als Kupferstich oder als Radierung anzusprechen ist, lässt sich vor allem dann, wenn mit Digitalisaten gearbeitet wird, kaum feststellen und ist für den »Londoner Vergil« auch bei Experten umstritten. Da es in der vorliegenden Ausgabe nicht auf die Bild-Technik ankommt, sondern auf die Bild-Inhalte, werden die Begriffe »Kupferstich« und »Radierung« synonym gebraucht. Mitunter werden sie gemeinsam als »Stiche« oder »Kupfer« und natürlich ganz allgemein als »Bilder« oder »Illustrationen« bezeichnet).

Die einzelnen **beteiligten Künstler**, der »Erfinder« Francis Cleyn und die Stecher Wenzel Hollar, Pierre Lombart und William Faithorne sind von Ulrich Wilke, oben S. 9-14 vorgestellt. Hier sei nur hinzugefügt, dass nach meiner Zählung von den 71 Stichen zur Aeneis laut Signatur am unteren Rand des Bilder W. Hollar 29 Bilder, nämlich Pictura 41, 43, 46, 47, 52, 55, 61, 63, 65, 66, 67, 71, 73, 74, 75, 77, 78, 79, 80, 83, 85, 87, 89, 91, 93, 94, 95, 97 und 100 (nach Odermann, 1931, 15 soll Hollar 43 von den insgesamt – einschließlich der Titelei – 104 Bildern in VP 1658A geschaffen haben), P. Lombart 25 Bilder, nämlich Pictura 33, 34, 36, 37, 40, 42, 44, 49, 50, 51, 53, 57, 58, 62, 64, 69, 70, 76, 81, 84, 86, 88, 90, 92 und 98 (nach Odermann stammen von den 104 Bildern des ganzen Zyklus 36 von Lombart), W. Faithorne nur eines (Pict. 101) und W. Carter ebenfalls nur eines (Pict. 99) gestochen haben. Für 15 Bilder, nämlich Pictura 31, 32, 35, 38, 39, 45, 48, 54, 56, 59, 60, 68, 72, 82 und 96, fehlt die Angabe eines Stechers. Bemerkenswert ist, dass Lombart immer mit *sculpsit* (was eher auf Kupferstiche deutet) und Hollar immer (und Faithorne und Carter ebenfalls) mit *fecit* signiert. Lombart setzt meist noch die Ortsangabe *Londini* hinzu. Hollar datiert zweimal (Pict. 79 und 95) seine Radierung (?) mit der Jahreszahl 1653. Ein Hinweis auf den *inventor* Cleyn fehlt nicht nur für die genannten 15 Picturae, bei denen auch kein Stecher angegeben ist, sondern außerdem in Pict. 37, 40, 42, 44, 51 und 57, insgesamt also 21mal.

In dieser Einleitung soll nur auf einige generelle Züge des Bilder-Zyklus von F. Cleyn zu VP 1658A eingegangen werden. Als Professor für Lateinische Philologie habe ich dabei weniger kunsthistorische Aspekte im Auge, sondern vor allem das Verhältnis der Bilder zum Text Vergils.

Grundsätzlich wird in VP 1658A offensichtlich für Kleidung und Bewaffnung und die ganze äußere Szenerie eine antike Stilisierung angestrebt. Aber in den Picturae ist eine zeitgenössische, manieristisch beeinflusste Auffassung von Antike Mitte des 17. Jahrhunderts zu spüren.

In der Illustrierung besonders der ersten Aeneis-Hälfte zeigt sich, nicht nur in den großen Empfangs-Szenen (bei Dido in Aen. I/Pict. 35-36, in Buthrotum in Aen. III/Pict. 46 und beim Abschied in Pict. 47, vgl. später noch bei Latinus in Aen. VII/Pict. 72 und die Ratsversammlung in Aen. XI/Pict. 94 und deren kleinere Version in Aen. XII/Pict. 97), ein geradezu **höfischer Charakter**. Dieser wird bereits durch die Antiporta des Werkes vorbereitet, die in der vorliegenden Ausgabe als Titelbild (S. 2) und erneut auf S. 4 (im Ausschnitt) benutzt ist (s. die Beschreibung oben S. 5). Dort wird in den breit entfalteten Hofstaat des Augustus bei der Darstellung der »Ohnmacht der Octavia« (ein anekdotisches Motiv aus der Vergil-Biographie) sogar der Initiator des »Londoner Vergil« (sowohl der englischen Übersetzung in VP 1654A als auch der Herausgeber der lateinischen Ausgabe VP 1658A), der Perückerträger John Ogilvy selber, in der Rolle Pollios eingeschmuggelt.

Dieses Titelbild ist im Wesentlichen statisch. Aber eine solche Gestaltung ist im Aeneis-Zyklus F. Cleyns eher die Ausnahme, die auf höfische Situationen beschränkt ist. Charakteristisch für Cleyn ist vielmehr, seine Figuren **in Bewegung** zu zeigen, sowohl äußerlich als auch innerlich. Das gilt sowohl für die Aktionen in der ersten »odyseeischen« Hälfte des Epos (Aen. I-VI), die Suche nach der neuen Heimat (und nicht nur bei einem »wirklichen« Wettlauf wie in Pict. 57 oder in einer Situation der Flucht wie in Pict. 42, sondern auch in einer scheinbar statischen Situation wie bei einer Orakelbefragung im Knien in Pict. 44), als auch für die zweite »iliadische« Hälfte (Aen. VII-XII), in der es um die Gewinnung der neuen Heimat in Latium geht, nicht zuletzt auch für die Darstellung der blutigen Kämpfe in Aen. IX-XII, den eigentlichen Kampfbüchern, die man (ab Pict. 81) meist »wildbewegt« nennen kann. Oft wirken die Bewegungen der Akteure geziert und manchmal (angefangen mit dem sitzend aus einer Buchrolle rezitierenden Vergil der originalen Antiporta) geradezu unnatürlich. Manchmal könnte man geradezu versucht sein anzunehmen, der Herausgeber J. Ogilvy, der in jungen Jahren Tänzer und Tanzlehrer war, hätte F. Cleyn Anregungen für gekünstelte oder jedenfalls komponierte Haltungen und Bewegungen seiner Figuren gegeben (etwa für die abgestimmte Choreographie der drei Schmiede des Vulcanus in Pict. 78 oder für die tanzenden Mänaden in Pict. 73 oder für die fliehenden Trojaner in Pict. 48).

Ein zweiter Grundzug der Illustrationen Cleyns, der diesmal durchaus dem der Aeneis entspricht, ist die durch Gestik und Haltung (weniger durch den Gesichtsausdruck, doch auch dieser kann ausdrucksvoll sein, etwa bei Laokoon in Pict. 38 oder bei Königin Hekuba in Pict. 40) sichtbare **Emotionalität** der Figuren (etwa des Aeneas in Pict. 31, der Venus in Pict. 33 usw.). Sie ist besonders ausgeprägt und auch notwendig bei Personen, die sprechen. Vergil gibt den Inhalt ihrer Reden »wörtlich« wieder. Ein Maler oder Zeichner kann mit graphischen Mitteln allenfalls die Affekte der Redner darstellen, nicht das, was sie sagen.

Durch die Kombination von Bewegung und Emotion der Gestalten wirken die Situationen **dramatisch**. Die Phantasie des Betrachters der Illustrationen wird auf den Fortgang der Handlung gelenkt. Es wird im Bild in der Regel sozusagen der vorletzte Moment eines Handlungskomplexes gezeigt, z.B. in Pict. 74 nicht der in den Armen seiner jungen Herrin sterbende zahme Hirsch, sondern die Jagd des Ascanius auf ihn, wie er ihn soeben mit einem Pfeilschuss getroffen hat. Auf diese Weise wird Spannung erzeugt. Der zur Illustrierung von F. Cleyn gewählte Moment lässt ahnen, wie es weitergeht, ohne dass dies in einem weiteren Bild gezeigt würde.

Die jeweilige Szenerie ist **theatralisch** gestaltet und oft (etwa Pict. 35 mit der Begegnung Aeneas-Dido; Pict. 36 mit dem Fest am Hofe Didos; Pict. 44 mit der Befragung des Apollo-Orakels von Delos; Pict. 47 mit dem Abschied von Buthrotum; Pict. 50 mit dem Opfer Didos; Pict. 53 mit der Zurüstung von Didos Scheiterhaufen; Pict. 60 mit dem Troja-Spiel; Pict. 72 mit dem Empfang bei König Latinus; Pict. 94 mit der latinischen Ratsversammlung; Pict. 98 mit dem Beschwören der Bedingungen für das Entscheidungsduell) symmetrisch **komponiert**. Als kompositorisch besonders gelungen betrachte ich Pict. 33 mit der Jupiter-Venus-Szene, Pict. 34 mit der Dreiergruppe Aeneas-Achates-Venus, Pict. 49 mit dem Zwiegespräch Dido-Anna und vor allem Pict. 79 mit der Überreichung des neuen Schildes an Aeneas – vielleicht ist es kein Zufall, dass dies alles Szenen mit wenigen Figuren sind. In der Regel werden im Vordergrund nur bis zu drei Personen groß herausgestellt; Mittel- und Hintergrund der Bilder sind aber fast immer mit weiteren Figuren und sonstigen Details dicht gefüllt. Da der Horizont in der Regel hoch angesetzt ist, ergibt sich ein großer Handlungsspielraum.

Besonders auffällig und beeindruckend ist **die Fülle der kulturhistorischen Details**, die F. Cleyn in seine Illustrationen hineingebracht hat. Das zeigt sich besonders bei seinen Darstellungen ritueller Begehungen, zumal von Opfern und von Bestattungszeremonien. Wenn F. Cleyn z.B. in Pict. 53 Dido als Teilnehmerin an magischen Opfer-Riten darstellt, zeigt er sie mit einem nackten Fuß. Das hat er (oder J. Ogilby) allerdings nicht antiquarischen religionshistorischen Handbüchern entnommen oder dem gerade an religiösen römischen Altertümern interessierten antiken Kommentator Servius (um 400) oder einem der vor allem von Servius abhängigen »neuzeitlichen« Vergil-Kommentare (Mitte des 17. Jh.s lag z.B. der monumentale lateinische Gesamtkommentar von J. L. De la Cerda, Frankfurt a. M. 1608-1613/14 vor), sondern in diesem Falle direkt Vergil, Aen. 4,518 *unum exuta pedem*. In der Tat finden sich im Vergil-Text immer wieder genaue Beschreibungen religiöser Riten, die dem Künstler des 17. Jh.s bei genauer Lektüre eine Fülle von Anregungen und gewissermaßen »Vorschriften« geben konnten. Das lassen sogar die beigegebenen Exzerpte aus dem Aeneis-Text (in VP 1658A sind das lateinische, in der vorliegenden Publikation deutsche Hexameter von J. H. Voß) erkennen, selbst wenn diese keineswegs alle Vergil-Verse bieten, die für die Konzeption der betreffenden Pictura Cleyns einschlägig sind.

Besondere Aufmerksamkeit widmet F. Cleyn den **Kunstbeschreibungen**, die Vergil innerhalb der Aeneis bietet. Vergil zeigt sich darin gewissermaßen als Maler, der mit Worten das darstellt, was ein Maler mit dem Pinsel oder ein Graphiker mit dem Zeichenstift schafft. Cleyn folgt dabei Vergil auf das Genaueste; vgl. dazu den Exkurs am Ende der Einleitung zu Buch VIII, unten S. 92.

Grausame Szenen, wie sie bei Vergil vor allem innerhalb der »Aristien«, der Serie von »Heldentaten« (die in der Tötung einer Vielzahl von Gegnern) der beiden Haupthelden Aeneas und Turnus, aber auch des Pallas, Mezentius und der Camilla in den »Kampfbüchern« IX-XII der Aeneis vorkommen, sind bei der Illustration nicht vermieden. An erster Stelle ist wohl Pict. 85 zu nennen, wo Turnus dem Pandarus den Kopf spaltet, aber auch Pict. 82 (das Blutbad, das Nisus und Euryalus im Lager der Rutuler anrichten), Pict. 83 (Nisus rammt Volcens das Schwert in den Mund) und ähnlich Pict. 87 (Aeneas hat Pharus laut Aen. 10,322f. den Speer in den Mund gestoßen). An mannigfachen Tötungs-Szenen herrscht auch im Übrigen sowohl bei Vergil als auch in VP 1658A kein Mangel, siehe etwa Pict. 39 (beim Kampf in Troja), 40 (Pyrrhus - Priamus), 95 (Camilla - Aunus), 96 (Speer des Arruns - Camilla) und zuletzt Pict. 101 (Aeneas - Turnus). Zu den grausigen

Darstellungen etwas anderer Art wird man auch in Pict. 68 die des verstümmelten Deiphobus in der Unterwelt, in Pict. 91 die Pfählung der Leiche oder jedenfalls des Kopfes des Mezentius und in Pict. 38 das Schicksal des Laokoon und seiner Söhne zählen.

Umgekehrt sind **friedliche**, harmonisch oder gar heiter wirkende **Szenen** eher selten. Zu nennen sind in erster Linie Pict. 36 (Gastmahl in Didos Palast), Pict. 61 (Meerfahrt Neptuns), 63 (Pflücken des Goldenen Zweigs – eine idyllische Natur-Szene), 71 (Verzehren der »Tische« beim Mahl im Freien), vielleicht auch noch Pict. 32 (Mahlzeitvorbereitungen im Portus Libycus nach dem Sturm), Pict. 47 (Abschied aus Buthrotum), Pict. 49 (im Schlafzimmer Didos).

Speziell die Gestalt des **Aeneas** ist in verschiedenen Rollen stark herausgehoben (man vgl. etwa Pict. 31, 32, 34, 35, 36, 41, 42, 43, 44, 45, 26, 47 und besonders 51 sowie 52, um nur Beispiele aus Aen. I-IV zu nennen). Aus diesen Aeneas-Darstellungen könnte man eher als aus dem Aeneas im »Nürnberger Vergil« VP 1688A eine Art Fürstenspiegel (wie er im Titel von VP 1688A angekündigt ist) gewinnen. - Aeneas ist nur auf folgenden der 71 Aeneis-Illustrationen in VP 1658A *nicht* präsent oder jedenfalls (das gilt besonders für die Zuschauer auf den Bildern zu Aen. V) nicht deutlich erkennbar : in Pict. 33 (Aen. I), 37, 38, 39, 40, (Aen. II), 48 ? (Aen. III), 49, 50, 53 und 54 (jedoch in beiden Fällen als Bild) (Aen. IV), 56 ?, 61 (Aen. V), 70, 72, 73, 74, 75 (Aen. VII), 78 (Aen. VIII), 80, 81, 82, 83, 84, 85 (also auf allen 6 Bildern zu Aen. IX), 86, 88 (Aen. X), 93 ?, 94, 95, 96 (Aen. XI), 97 (Aen. XII), also auf maximal 30 Bildern. Dabei ist allerdings zu bedenken, dass Aeneas auch im Vergil-Text nicht ständig im Focus steht. Auch im originalen Aeneis-Text tritt er z. B. im ganzen Buch IX (das zeitlich parallel zu Buch VIII spielt) nicht auf.

Die **Götter** spielen sowohl in der Aeneis Vergil wie auch in den Illustrationen F. Cleyns eine besondere Rolle; sie ist im Exkurs zum Inhalt von Aen. X (anlässlich der einzigen Göttersammlung im Epos, Pict. 86) auf S. 108 behandelt; vergl. ferner S. 99.

Eine Taktik der Illustrierung, die **Kontinuität** (Literaturwissenschaftler sprechen auch von Kohärenz) stiftet und die Identifizierung mehrfach wiederkehrender Figuren auf den Bildern sichert, besteht darin, die Personen in gleicher Kleidung auftreten zu lassen. Aeneas trägt z. B. meist immer einen Helm mit Helmbusch (aber es gibt Ausnahmen in friedlichen Situationen, z.B. Aeneas mit einer Art Barett beim Gastmahl und bei der Jagd mit Dido in Pict. 36 bzw. 51, in Pict. 52 als Bau-Aufseher in Karthago, auf den Picturae 55-60 bei den Gedächtnisspielen für Anchises, zudem barhäuptig auf seinem Bildnis in Pict. 53 und 54). Könige oder Königinnen tragen regelmäßig Kronen oder wenigstens Krönchen, kein Diadem (außer vielleicht Dido einmal in Pict. 49); siehe etwa Pict. 33, 86 und 100 (Jupiter), 37 und 38 (Priamus), 44 (Anius von Delos), 46 und 47 (Andromache), 47 (Helenus), 35, 36, 50, 53 und 54 (Dido), 55, 58 und 60 (Acestes), 72, 94, 97 und 98 (Latinus), 73 und 97 (Amata und Lavinia), 77 (Euander), 89, 90 und 91 (Mezentius).

Besonders auffällig ist die Konsequenz, mit der in den Picturae die **Schild-Dekoration** des Turnus mit dem Io-Mythos, die Vergil in Aen. 7,789-792 beschreibt, nicht nur erstmals in Pict. 75 vorgestellt, sondern auch in Pict. 85, 100 und 101 wiederholt wird. Das gleiche gilt für den neuen Schild, den Vulcanus für Aeneas geschmiedet hat und der – neben anderen Bildern in der Randzone - im Zentrum den Sieg des Augustus in der Seeschlacht von Aktium im J. 31 v. Chr. darstellt. Er wird erstmals in Pict. 79 gezeigt und dann wieder in Pict. 87 und 89. Der alte Schild des Aeneas ist in Pict. 46, 65 und 66 (von Hollar), aber etwas anders gestaltet als Blitzbündel in Pict. 43 (ebenfalls von Hollar) sowie in Pict. 68 (unbekannt von welchem Stecher) zu sehen.

Zur Rezeption des »Londoner Vergil«

Der von F. Cleyn entworfene Vergil-Zyklus beherrscht seit VP 1654A und VP 1658A (diese Ausgabe mit lateinischem Text ist in VP 1663B in demselben Londoner Verlag Roycroft wiederholt) für mehr als ein Jahrhundert im englisch-sprachigen Raum die Illustration von Vergil-Ausgaben und –Übersetzungen. Noch in VP 1763A wird er fast vollständig wiederholt. Zwar erreicht er nicht die Geltung, die Sebastian Brants rund doppelt so umfangreicher Holzschnittzyklus seit VP 1502 in ganz Europa (jedenfalls bei deutschen, schweizerischen, französischen und italienischen Druckern und Verlegern – und bei ihren Käufern) und ebenfalls (mindestens indirekt) länger als ein Jahrhundert ausgeübt hatte. Da generell über die Höhe der Auflagen nichts Näheres bekannt ist (und sich auch noch niemand die Mühe gemacht hat, wenigstens die noch heute in aller Welt vorhandenen Exemplare zu zählen), kann man Geltung und Einfluss faktisch nur aus der Anzahl und Art der Nachdrucke und Nachahmungen erschließen. In dieser Hinsicht ragen die beiden Zyklen, der Straßburger von Sebastian Brant in VP 1502 und der Londoner von Francis Cleyn in VP 1654A und VP 1658A, weit aus den sonstigen von mir ermittelten etwa 70 einigermaßen selbstständigen Aeneis-Illustrations-Zyklen heraus. Beide haben eine ähnliche abwechslungsreiche Rezeptionsgeschichte: direkte Übernahmen bzw. Wiederholungen, Austausch des beigegebenen Textes (im Falle des »Londoner Vergil«: verschiedene englische Übersetzungen oder der lateinische Originaltext), Reduzierung der Zahl der übernommenen Bilder (bis hinab zu 1 Auftaktbild für jedes Aeneis-Buch), vereinfachende und motivisch reduzierende, oft auch seitenverkehrte Nachstiche oder Nachahmungen (dabei speziell im Falle des »Londoner Vergil«: Tilgung der ursprünglich unten auf den Tafeln beigegeben lateinischen Bezugsverse und der Nennung der Widmungsträger der einzelnen originalen Kupferstiche bzw. Radierungen samt Beigabe ihrer Wappen), insbesondere für verschiedene kleinere Formate. Allerdings sind die Sujets von F. Cleyns Zeichnungen von späteren Nachstechern nie so tiefgreifend abgewandelt worden, wie das teils den Holzschnitten von VP 1502 widerfahren ist.

Besonders bedeutungsvoll für das Weiterwirken der Bild-Erfindungen F. Cleyns war es, dass nach dem Tode des ursprünglichen Herausgebers J. Ogilvy 1676 der Londoner Verleger Jacob Tonson die originalen in VP 1654A, VP 1658A und VP 1663A benutzten Kupferplatten aus dessen Nachlass kaufte und sie seit VP 1697A (gleich wiederholt in VP 1698) in Ausgaben mit der Vergil-Übersetzung John Drydens (in jambischen Tetrametern) verband, die in England geradezu klassische Geltung gewann. Sogar manchen modernen Gelehrten scheint es nicht klar zu sein, dass die Kupferstiche, die Drydens Übersetzung beigegeben waren, eine sekundäre Übernahme sind, dass sie nämlich bereits rund 50 Jahre zuvor von F. Cleyn konzipiert worden sind und sie deshalb nicht die Aeneis-Auffassung Drydens spiegeln können, sondern dass allenfalls umgekehrt Drydens »Bild« des Epos und des Aeneas von den Vorstellungen F. Cleyns beeinflusst sein kann. - Wegen der bisher offenbar leichteren Erreichbarkeit von VP 1663A und VP 1697 bezieht sich moderne Forschungsliteratur meist auf diese beiden Ausgaben. Tonson hat in VP 1697A und VP 1698 allerdings auf den Tafeln unter den eigentlichen Illustrationen die Namen und Wappen der ursprünglichen Sponsoren durch die neuer Subskribenten und die lateinischen Aeneis-Verse durch den Hinweis auf nur 1 Vers der englischen Übersetzung von Dryden, deren Zählung stark von der lateinische Aeneis abweicht, ersetzt. Durch einen Brief Drydens an seine Söhne

(Bender/Califf, 2004, p. xv) ist bekannt, dass der Verleger Tonson »in every figure of Eneas« die originale Physiognomie, die F. Cleyn dem antiken Helden gegeben hatte, durch einen anonymen Künstler an die des derzeitigen Königs William III. (1689-1702) mit seiner Hakennase hat angleichen lassen, um diesem das Buch mit der Übersetzung Drydens zu widmen. Doch Dryden hat sie nicht dem König, sondern einem englischen Aristokraten gewidmet. Mein eigener Vergleich der Nase des Aeneas in VP 1658A und in VP 1697B hat ergeben (Suerbaum, Handbuch der illustrierten Vergil-Ausgaben, 2008, 448f.), dass die von Dryden behauptete, von Tonson in Auftrag gegebene Veränderung der Nase des Aeneas zu Ehren von William III. allenfalls in ganz wenigen Fällen vorgenommen worden ist. (Wirkungsvoller wäre ohnehin vielleicht gewesen, wenn Tonson nicht dem Aeneas, sondern dem Augustus der Antiporta F. Cleyns die Nase des englischen Königs verliehen hätte.)