

DIE TRAVESTIERTE AENEIS

Zur Antikerezeption im Frankreich des 17. Jahrhunderts

Mitte des 17. Jahrhunderts kam in Frankreich ein Roman heraus, der mit einem der damals beliebten mythologisch-preziösen Natureingänge zu beginnen schien: Die Tageszeit stellt sich im hübschen Bilde des Sonnengottes dar, dessen Wagen schon den Zenit überquert hat und der jetzt eigentlich auf der abschüssigen Strecke des Wegs die verbleibende Zeit („ce qui restait du jour“) ganz rasch zurücklegen könnte – wenn nur die Pferde mitspielen würden: „Mais au lieu de tirer de toute leur force“, liest man weiter, „ils ne s’amusoient qu’à faire des courbettes, respirant un air marin, qui les faisoit hannir et les advertissoit que la mer estoit proche où l’on dit que leur Maistre se couche toutes les nuits“. Unversehens ist Mythologisches hier ins Zierlich-Intime umgeschlagen, an den Leser herangerückt, so daß im Distanzverlust zugleich das Göttliche auf der Strecke bleibt. Da der Erzähler offenbar aber mit begriffsstutzigen Lesern rechnet, gibt er sein uneigentliches Sprechen im plötzlichen Stilwechsel grob als solches zu erkennen und setzt hinzu: „Pour parler plus humainement et plus intelligiblement, il estoit entre cinq et six quand une charette entra dans les Halles du Mans“¹. Die mythologische Periphrase (der Wagen des Sonnengottes) wird endgültig in die handfeste Realität des Schauspielers überführt. Nicht nur viele Romanisten kennen das auch ins Deutsche übersetzte Werk und seinen Autor Paul Scarron; das Buch trägt den Titel *Le Romant comique*, ‘Komischer’ oder Komödiantenroman. Komische Geschichten zu schreiben stand im 17. Jahrhundert in der Gunst eines breiten Leserpublikums – es ist dies ein para-realistisches Genus, das den Raum neben und unter der für ein höfisch-adliges Publikum bestimmten idealistisch-utopischen, oft der antiken Mythologie verpflichteten Erzählliteratur wie heroisch-galantem oder Schäferroman ausfüllte², sei es unabhängig von ihr oder als Reaktion auf sie, wie hier am Anfang des *Romant comique*.

Daß hinter Scarrons Attacke auf die antike Mythologie jedoch mehr steht als eine Kritik an bestimmten rhetorischen Gebrauchsmustern anderer zeitgenössischer Dichter, legt spätestens der Umstand nahe, daß der Autor etwa zur gleichen Zeit

¹ Scarron, *Le Romant comique*, in: A. Adam (ed.), *Romanciers du XVII^e siècle*, Paris 1958. Zitat: S. 532. – Der anschließenden Diskussion verdanke ich den Hinweis auf den Anfang von Senecas *Apokolokyntosis*, wo bereits das gleiche satirische Stilmodell begegnet. Zum Barockcharakter des Passus vgl. W. Floeck, *Die Literarästhetik des franz. Barock*, Berlin 1979 (Studienreihe Romania), S. 215f.

² Dazu Adam a.a.O. 7-57. H. Coulet, *Le Roman jusqu’à la Révolution*, Paris³ 1970, Kap. IV (*Le roman de l’âge baroque*). L. Schrader, *Der französische Roman des 16. und 17. Jahrhunderts*, in: A. Buck (ed.), *Renaissance und Barock, I*, Frankfurt/M. 1972 (Neues Handb. der Literaturwiss. 9), S. 233-271.

ein die *Aeneis* verspottendes umfangreiches Poem in Acht-Silbern zu veröffentlichen begann: Den *Virgile travesty en vers burlesques*.³ Obwohl Scarron das Werk, an dem er erklärtermaßen zunehmend die Lust verlor, nur bis zum 8. Gesang vorantrieb⁴, ist das Epos, zumeist mit einer zeitgenössischen Fortsetzung versehen, zu einem der großen Bucherfolge des 17. und des beginnenden 18. Jahrhunderts geworden; allein bis 1700 hat es etwa 20 Auflagen erreicht⁵. Wir wollen, um es gleich vorwegzunehmen, hier keine immanente Analyse des Werks versuchen, zumal da sich andere Studien besonders mit seinen stilistischen Wirkungsmitteln befaßt haben⁶. Gefragt werden soll vielmehr nach dem Kontext, in dem ein derartiger Typus von Dichtung gedeiht; es geht also um die Bedingungen der Vergil- und darüber hinaus der Antikerezeption im Zeitalter der französischen Klassik vor allem da, wo sie die breiten und ausgetretenen Pfade der 'Höhenkammliteratur' verläßt, wobei uns der *Virgile travesty* primär als Kristallisationspunkt solcher Tendenzen interessiert.

Zum Hintergrunde dessen hat man sich die quasi-totalitären, weil mit allen Merkmalen offiziöser Kunstregelung behafteten Aspekte der 'doctrine classique' zu vergegenwärtigen, der die zeitgenössische Tragödie, mit einigen Einschränkungen die Komödie und jedenfalls äußerlich bestimmte Formen des Romans verpflichtet sind⁷. Der Fixierung auf den im wesentlichen durch Aristoteles geprägten ästhetischen Kanon entspricht in der hohen Literatur der Zeit eine Orientierung am stofflichen Repertoire der antiken Dichtung, die ähnlich umfassende Dimensionen erreicht. Es sind ja nicht nur die Tragödien Racines, die sich aus diesem Reservoir speisen, sondern selbst der Schäferroman d'Urfés rekuriert ebenso auf die Antike wie es die heroisch-galanten Romane tun. In der demonstrativen Zuordnung zu ihr konstituiert sich für viele Autoren das kulturelle Identitätsbewußtsein dieser Epoche.

Daß dies alles nicht in der Isolierung gedeiht, vielmehr des ständig erneuerten Umgangs mit dem Altertum bedarf, liegt nahe, gerät aber gerade ob seiner Selbstverständlichkeit leicht aus der Perspektive des heutigen Betrachters. Zu kräftig

³ Benutzte Ausgabe: P. Scarron, *Le Virgile travesti en vers burlesques. Avec la suite de Moreau de Brasei. Nouv. éd. [...] par Victor Fournel.* Paris o.J. Textzitate des *Virgile travesty* künftig nach dieser Ausgabe, mit Seitenzahlen und Kolumnenangabe, also z.B.: (67a).

⁴ Vgl. Widmung des 5. Buches (S. 188-190). Der Fortsetzer war Moreau de Brasei.

⁵ Die Angaben bei G. Mambelli, *Gli annali delle edizioni virgiliane*, Firenze 1954, lassen sich durch Kollationierung mit anderen bibliographischen Hilfsmitteln, besonders den großen Nationalbibliographien, z.T. wesentlich ergänzen. – Von insgesamt nahezu 40 Ausgaben des *Virgile travesty* bis 1740 spricht H.R. Jauss, *Die Herabsetzung des klass. Heldenideals in der Virgiltravestie des 17. und 18. Jahrh.*, in: Ders., *Ästhet. Erfahrung und literar. Hermeneutik I*, München 1977, S. 267.

⁶ H. Heiss, *Studien über die burleske Modedichtung im Frankreich des 17. Jahrh.*, in: *Romanische Forschungen* 21, 1908, 449-697. F. Görtschen, *Die Virgiltravestien in Frankreich.* Phil. Diss. Leipzig 1937. F. Bar, *Le Genre Burlesque en France au XVII^e siècle. Etude de Style*, Paris 1960. H.G. Hall, *Scarron and the travesty of Virgil*, in: *Yale French Studies* 38, 1967, 115-127. Mme et Pierre Cogny, *Tapinose et Auxèse dans deux traductions de l'Énéide*, in: *Présence de Virgile*, Paris 1978, 367-376.

⁷ Für die Gattung des Romans vgl. besonders das Vorwort von Georges de Scudéry zum Roman seiner Schwester Madeleine de Scudéry, *Ibrahim ou l'illustre Bassa* (1641). Auszüge bei Coulet II² 1969, S. 44-49.

strahlt der Glanz von Humanismus und Renaissance, um noch genügend Licht auf die ihm folgende Epoche fallen zu lassen. Mit dem 16. Jahrhundert geht aber auch in Frankreich die Pionierzeit der Antikerezeption zu Ende⁸. Das folgende Jahrhundert setzt kaum noch neue Daten spektakulärer Wiederentdeckungen von alten Texten. Die Frequenzdichte der Publikationen antiker Literatur hat sich hingegen, und dafür ist das Beispiel Vergils symptomatisch, wesentlich verstärkt: Wenn im 16. Jahrhundert in Frankreich 15 vollständige oder Teil-Übersetzungen der *Aeneis* in insgesamt 48 Einzelausgaben nachweisbar sind, so kommt man für das 17. Jahrhundert, unter Einrechnung von Neueditionen bereits vorher veröffentlichter Übertragungen, auf 34 komplette oder partielle Übersetzungen in insgesamt 61 verschiedenen Ausgaben, wobei die in einzelnen Fällen widersprüchlichen bibliographischen Daten keine völlig exakten Zahlen garantieren können⁹.

Der Blick auf das Panorama der *Aeneis*-Übertragungen des 17. Jahrhunderts bliebe indessen unvollständig, wollte man jenes literarhistorische Kuriosum beiseite lassen, das der Literaturbetrieb unter Ludwig XIII. und Ludwig XIV. — für diesen terminologischen Anachronismus gibt es gute Gründe — hervorgebracht hat und dem wir bereits einmal begegnet sind: Seine Interferenzen mit der burlesken Dichtung der Zeit nämlich. Unsere kleine Statistik der französischen *Aeneis*-Bearbeitungen wäre für das 17. Jahrhundert um ein rundes Dutzend komischer, travestierender Paraphrasen des Epos oder einzelner Gesänge daraus zu ergänzen — eine zumeist ebenso intensiv blühende wie rasch verwelkende literarische Subspecies, deren einzelne Vertreter nur selten über ihre erste oder zweite Auflage hinausgekommen sind — nicht zuletzt weil sie ganz im Schatten des so ungemein erfolgreichen *Virgile travesty* standen.

Scarron hat das Verb *travestir* nach italienischem Vorbild in Frankreich eingeführt¹⁰. Was es bedeutet, einen Autor zu travestieren, darüber sind sich die zeitgenössischen Wörterbücher im wesentlichen einig. Furetières bekanntes *Dictionnaire* gibt den Tenor an, der auch in den meisten anderen Werken angeschlagen wird. „TRAVESTIR [...] signifie, Déguiser un Auteur, le traduire en un autre stile, en sorte qu'on ait peine à le reconnoistre“¹¹ — ‘Übersetzung’ eines Werks in eine andere Stillage also, als Verkleidung, die es schwer macht, den ursprünglichen Autor wiederzuerkennen. Der Titel *Virgile travesty* mutet so wie eine *contradictio in adjecto* an; das Autorsubjekt Vergil ist zugleich Objekt, Indiz für eine Textvermittlung, die sich im Unkenntlichmachen aufzuheben scheint. Warum ist hier zum Problem geworden, was sich in zahlreichen zeitgenössischen Zeugnissen als denkbar

⁸ Zur Renaissance vgl. besonders A. Buck, *Die Rezeption der Antike in den romanischen Literaturen der Renaissance*, Berlin 1976 (Grundlagen der Romanistik). Zu Vergil: Verf., *Fortuna in Karthago. Die Aeneas-Dido-Mythe Vergils in den romanischen Literaturen vom 14. bis zum 16. Jahrh.*, Heidelberg 1969.

⁹ Siehe die Angaben oben Anm. 5.

¹⁰ Vgl. z. B. W. Hempel, *Parodie, Travestie und Pastiche*, in: *Germanisch-Romanische Monatsschrift* N.F. 15, 1965, 158f.

¹¹ A. Furetière, *Dictionnaire universel, Contenant generalement tous les Mots François*, II, La Haye, Rotterdam 1690, s.v.

unproblematisch darstellt, eine Vergilverehrung nämlich, deren geradezu existentielle Dimension etwa den Begründer der Académie von Caen, Moisant de Brioux, in seinen Betrachtungen zur *Aeneis*-Übersetzung seines Freundes Segrais zu den Worten verleitet hat, selbst wenn er tausend Leben besäße, würde er sie alle für jenes Triumvirat dahingeben, dem jeder Gebildete („honnête homme“) seiner Zeit verpflichtet sei: „Vous entendés bien que je parle de Virgile, d'Ovide et de Cicéron“¹².

Kein Zweifel, daß ein Werk wie der *Virgile travesty* den ästhetischen Regeln der französischen Klassik zuwiderlief. Um noch einmal aus Furetières Wörterbuch zu zitieren: „On appelle [...] le stile *burlesque* celui où l'on employe des mots qui se disent par pure plaisanterie & qu'on ne souffre point dans le sérieux“¹³. Die unernste Darstellung des *sérieux*, des Erhabenen, verstößt gegen die Regel der Stiltrennung. Und zur Bekräftigung zitiert Furetière aus einer zeitgenössischen Poetik: „Le Père Vavasseur a soutenu dans son livre *de ludicra dictione*, que le burlesque a été absolument inconnu aux Anciens“ (ebda.). Wenig tut zur Sache, ob das literarhistorisch exakt ist. Scarron jedenfalls macht genau dies, wenn er in seiner *Aeneis*-Version das Vergilische Epos gewissermaßen aus der Perspektive eines Kleinbürgers seinem Publikum veranschaulicht. Die Stille etwa, die zu Beginn des 2. Buches bei der Erzählung des Aeneas eintritt, liest sich dann so:

Sitôt que Didon eut dit „Chut!“

Chacun fit silence et se tut. (89a).

Des Aeneas Gang zur Sibylle im 6. Buch wird, um ein beliebiges anderes Beispiel zu wählen, ebenso banal wie drastisch verdeutlicht:

Alla voir d'Apollon le temple,
Autant pour donner bon exemple
Que pour tirer les vers du nez
(Suivant les bons avis donnés
Par son révérend père Anchise)
De la sibylle tête grise,
Qui depuis deux cents et tant ans,
Ne savoit que c'étoit que dents;
Apollon, son maître d'école
s'ébattoit à la rendre folle

[...]

La diseuse de logogripes
Rouloit ses yeux, montrait ses griffes,
Hors de terre en l'air s'élevoit
Disant tout ce qu'elle savoit
Que l'on croyoit comme l'Évangile.
Voilà quelle étoit la sibylle. (228a).

¹² Zitiert nach N. Hepp, *Virgile devant la critique française à l'époque de Boileau*, in: *Critique et création littéraires en France au XVII^e siècle* (Colloque Paris 4-6 juin 1974), Paris 1977, S. 39.

¹³ Furetière Bd. I s. v. 'Burlesque'.

Der Abstand zwischen dem pathetischen Gegenstand und seiner sprachlichen Vermittlung ist evident: Die Hoffnung des Aeneas, von der Sibylle säkulare Belehrung zu erlangen, wird in das triviale Bild vom 'Würmer aus der Nase ziehen' umgesetzt; die pseudo-genaue *descriptio* stellt die Seherin selbst, die ob ihres Alters längst vergessen hat, was Zähne eigentlich sind, die dunkle Worte oder eben *logogripbes*, Buchstabenrätsel, von sich gibt und deren ekstatische Zustände, die bei Vergil nachdrücklich als übermenschlich charakterisiert sind (*Aen.* VI.50: *nec mortale sonans*), nun in visueller Distanz, mit pejorativen Ausdrücken affektischer Umgangssprache vor.

Man muß nach der Funktion dieser Art von Vermittlung des antiken Textes fragen. Den *Virgile travesty* allein unter dem Aspekt seiner satirischen Reaktion auf zeitgenössische Doktrinen und Literatur, auf Zeitgenössisches überhaupt sehen zu wollen hieße die Perspektive der Interpretation entscheidend zu verkürzen. In der *Aeneis*-Paraphrase Scarrons bündelt sich vielmehr ein Komplex uneinheitlicher, bisweilen gegenläufiger Rezeptionstendenzen, die das Verhältnis zur Antike als ein krisenhaftes erscheinen lassen – und damit ein notwendiges Korrelat zur 'doctrine classique' bilden – anders gesagt: auch die 'doctrine classique' erweist sich am Ende nur als *ein*, wenn auch dominantes Vermittlungsmodell für die Antike im 17. Jahrhundert. Ich will versuchen, dies unter zwei Aspekten zu begründen.

1. Im *Virgile travesty* aktualisiert sich eine zeitgerechte stilistische Form mythologischer Überlieferung. Die Annalen der burlesken Dichtung im Frankreich des 17. Jahrhunderts verzeichnen nicht nur die großen antiken Autoren – neben Vergil vor allem Ovid, dessen *Metamorphosen* noch im Jahrhundert zuvor als poetische 'Offenbarung' empfunden worden waren, als *Bible des poètes* (so der Titel einer weitverbreiteten französischen Version¹⁴). Jetzt ist auch Ovid der burlesken Aufarbeitung nicht entgangen – ebenso wenig wie wahrlich sakrosankte Texte: Man findet um die Mitte des 17. Jahrhunderts sogar so erstaunliche Werke wie *La Passion de notre Seigneur en vers burlesques*¹⁵. Natürlich hat sich der anonyme Autor eines solchen Poems nicht mit einer gereimten Blasphemie an die Öffentlichkeit getraut, sondern er hat sein Gedicht einem im Schwange befindlichen Rezeptionsmodell zuordnen wollen, etwa derart: „Leser, du kannst hier mit einer sprachlich eingängigen, nicht theologisch überfrachteten Darstellung im dafür besonders geeigneten Versmaß des 8-Silbers rechnen“¹⁶.

Als moderne Präsentation eines 'antiken' Stoffes konfrontiert uns die Leidensgeschichte Christi in burlesken Versen besonders eindringlich mit der zentralen Frage nach der Aktualisierbarkeit der alten Texte. Für die hohe dramatische Dichtung als Teil festlicher Selbstdarstellung des französischen Absolutismus bedeutete die Perpetuierung der aristotelischen Normen zugleich den Ausweis einer ungebrochenen geistigen Tradition, an der der höfische Mäzen partizipierte. Außerhalb dieses kulturellen Bereichs mußte die Frage, wie man ein zeitgenössisches Publikum

¹⁴ Vgl. Verf. (oben Anm. 8) S.45 ff.

¹⁵ Vgl. dazu u.a. Heiss 451.

¹⁶ Der Achtsilber ist der 'vers burlesque' par excellence (vgl. Heiss ebda.).

erreichen konnte, anders beantwortet werden. Wohl ist es das Theater, von dem die Neuansätze ausgehen, doch seine Theoretiker haben sich nicht auf diese Gattung beschränkt, sondern 'plaisir et divertissement' als Grundaufgabe zeitgenössischer Dichtung definiert, von der das Publikum eben anderes erwarte als die Menschen des Altertums von ihren Autoren. Das zeitgenössische Publikum sei "un peuple impatient et amateur de changement et de nouveauté", hat ein Autor der Epoche festgestellt und hinzugefügt, auch Aristoteles würde, lebte er im 17. Jahrhundert, eine ganz andere Poetik schreiben¹⁷ — eine Auffassung, die sich später in abgewandelter Form bei Molière wiederfindet¹⁸. Auf der Basis einer solchermaßen rezeptionsbetonten Poetik konnte die Stil- und Gattungsmischung des französischen Barock gedeihen¹⁹ und die komische Einstellung zum eigentlichen Garanten für das Nachleben des antiken Textes werden. Keiner wohl hat es deutlicher formuliert als Corneille, der in einem Widmungssonett zu einer burlesken *Metamorphosen*-Travestie, dem *Ovide en belle humeur* von D'Assoucy aus dem Jahr 1650²⁰, die rhetorische Frage an den Bearbeiter, was denn Ovid davon denken würde, wenn das Poem, das er zu eigenem Ruhm geschrieben, nun dazu diene „à nous faire rire“, in barocker Dialektik selbst beantwortet: Erst jetzt käme Ovid zu wirklichem Ruhm, da sein Werk einen ganz neuen Zauber ausstrahle, was Corneille auf die paradoxe Kurzformel bringt: „Que moins il se ressemble et plus chacun l'admire“²¹. Nüchterner wird das Rezeptionsproblem in der Vergiltravestie eines anonymen Autors aufgeworfen, der den Dichter der *Aeneis* in dem Sinn apostrophiert, daß seine Vermummung ja keine Verachtung bedeute:

Virgile si je vous déguise,
Ce n'est pas que je vous méprise.

Nur sei Vergils Sprache eben nicht mehr zeitgemäß:

Nous ne parliez pas un langage,
Qui soit en règne de nostre âge,
Ou l'on a banny l'ancien:

[...] ²²

Wie zuvor schon Corneille, verlagert der Anonymus damit zugleich die eigentliche dichterische Leistung auf den modernen Bearbeiter. In die gleiche Richtung geht das Widmungsgedicht Boisroberts zum *Virgile travesty*, das unter dem Aspekt der Publikumswirksamkeit die 'Texttreue' Scarrons über die der Universitätsphilologen stellt:

¹⁷ F. Ogier, Préface au Lecteur zu J. de Schélandre, Tyr et Sidon, ²1628, éd. préparée par J.W. Parker, Paris 1975, S. 158.

¹⁸ La Critique de l'Ecole des Femmes, Sc. VI, in: OEuvres complètes I, ed. M. Rat, Paris 1956 (Pléiade), S. 543.

¹⁹ Vgl. dazu auch Floeck (oben Anm. 1) S. 199ff.

²⁰ Zum *Ovide en belle humeur* vgl. M. Moog-Grünwald, *Metamorphosen der Metamorphosen. Rezeptionsarten der ovidischen Verwandlungsgeschichten in Italien und Frankreich im XVI. und XVII. Jahrhundert*, Heidelberg 1979, S. 116 u. ö.

²¹ Text nach P. Corneille., OEuvres. Nouv. éd. par Ch. Marty-Laveaux X, Paris 1862, S. 124. Moog-Grünwald schreibt das Gedicht dem Bruder Thomas Corneille zu.

²² Zitiert nach dem Text bei Görschen (oben Anm. 6) S. 71.

N'en déplaise aux Pédans de l'Université,
 Bien aises que Virgile ait fait Didon sa garce,
 Le texte de ce Poète est souvent plus gâté
 Dans leurs écrits bourrus qu'il ne l'est dans ta farce.
 Leurs remarques de balle et Comments de rebut
 Nous brouillent la cervelle, au lieu de nous instruire;
 Mais ta main sans manquer a frappé droit au but,
 Si tu n'as eu dessein que de nous faire rire. (49).

Entsprechend siedelt Scarron im *Virgile travesty* den Anspruch der burlesken Dichtung neben, nicht unter der hohen Literatur seiner Zeit an, mehr noch, er postuliert sie als eigentliche Vermittlungsinstanz antiker Literatur.

Ein zeitgenössischer Autor, Gabriel Guéret, hat diese spezifische Funktion in einem Opus mit dem aufschlußreichen Titel *Le Parnasse réformé* regelrecht in Szene gesetzt, wobei er in einer Traumvision ausgerechnet Ovid den travestierenden Scarron vor dem erbosten Vergil in Schutz nehmen läßt: „Il a donné à vôtre(!) *Enéide* dans le genre Burlesque, le même rang qu'elle tient dans le sublime: C'est par son moyen que vous passez entre les mains du beau sexe qui se plaist à venir rire chez vous [...]”²³. Am Ende bricht Vergil selbst in Lachen aus und schließt Scarron in seine Arme. Die Entente cordiale der beiden Dichter beruht aber auch hier wohlverstanden auf der Prämisse, daß eine getreu reproduzierte *Aeneis* nur mehr in verstaubte Bibliothekswinkel gehöre; *agréables* sind nur die Verse Scarrons, sie eignen sich zur Reiselektüre der 'honnêtes gens', der Gebildeten. Die mehr oder minder explizite Geringschätzung der humanistischen Gelehrsamkeit teilt Guéret dabei mit den zuvor genannten Autoren. Neben der hohen Tragödie der Zeit – Racine hat, wie erhaltene Exzerpte etwa aus Aristoteles erweisen, Texte alter Autoren mit geradezu philologischer Genauigkeit studiert²⁴ – existiert also ein zivilisatorischer Bereich, in dem ein wie auch immer zu definierender kultureller Auftrag der Antike uninteressant geworden ist, und nicht selten verdichtet sich, wie zuvor bei Boisrobert deutlich wurde, die Obsoletheit des humanistischen Bildungsideals in der Sprache der 'Pédants', Träger einer nurmehr formalen griechisch-lateinischen Bildung, Inbegriff der Weltfremdheit, standardisierte Komödienfigur auch.

Dies führt uns zum zweiten Aspekt: Die Rezeption antiker Literatur im 17. Jahrhundert ist im Verhältnis zur vorangegangenen Epoche durch einen grundsätzlichen *Integrations-Verlust* gekennzeichnet. Es wird schwierig, wie noch im 16. Jahrhundert Mythos integral zu reproduzieren. Wenn Scarrons *Virgile travesty* davon lebt, daß er die alten Götter lächerlich macht, so unterstellt er die Verständnislosigkeit seines Publikums gegenüber dem mythischen Entwurf Vergils. Zur Illustration des Problems können die *Aeneis*-Übersetzungen der Epoche dienen. Und nun gilt es doch noch einmal präzisierend auf die Statistik der Übertragungen des 17. Jahrhunderts zurückzukommen: Sie weist nur relativ wenige vollständige Überset-

²³ G. Guéret, *Le Parnasse réformé*. Nouv. éd. Paris 1671. Reprint Genève 1968, S. 27.

²⁴ Die Texte finden sich in J. Racine, *OEuvres complètes* II, éd. R. Picard, Paris 1960 (Pléiade), S. 713ff.

zungen auf; mehr als zehn sind es unter den insgesamt etwa 36 verschiedenen Fassungen kaum gewesen²⁵. Bei der weitaus überwiegenden Zahl handelt es sich aber um partielle Übersetzungen, die ihrerseits zum allergrößten Teil den ersten sechs Büchern der *Aeneis* insgesamt oder einzelnen von ihnen gelten. Ist es symptomatisch für ein sich anbahnendes prekäres Verhältnis zum Vergilischen Epos, wenn der erste dieser Auszüge, die 1603 erschienene Übertragung des 2. Buches, auffällig bereits im Titel hervorhebt, sie sei 'un peu paraphrasée'²⁶. Andere Titel solcher Einzelübersetzungen sind eindeutiger zu interpretieren, insofern als die Neigung evident wird, einzelne Episoden aus dem epischen Zusammenhang auszugliedern und sie dem Leserpublikum à la mode genießbar zu machen, als heroische oder heroisch-galante Abenteuergeschichten nämlich – geschmackliche Anbiederung statt primär intendierter Vermittlung. Wenn eine Übersetzung des 1. Buches aus dem Jahr 1617 die Aufschrift *Les étranges aventures d'un grand prince* trägt²⁷, so muß sie beim Leser Erwartungen auf das Erzählmuster der 'romans héroïques' wecken: als die – antikisch verschlüsselte – Geschichte einer am Ende zeitgenössischen Persönlichkeit von Rang. *Aventure* ist das diesen Romantypus kennzeichnende Titel-Signal par excellence gewesen. Andere Übersetzer verwenden mit dem Wort *amour* bzw. noch häufiger *Les amours* als eröffnendem Titelwort ein analoges Appetenzschema. Wieviele Unterhaltungsromane der Zeit haben sich nicht dieser Stereotypformel bedient²⁸? 1617 erscheint eine Übertragung des 4. Buches, die bezeichnenderweise die eigentlich philologische Information in den Untertitel verdrängt: *L'amour et la mort d'une reine. Traduction du quatrième livre de l'Enéide de Virgile*²⁹. Genau nach demselben Schema offeriert sich eine andere Übersetzung des 4. Buches aus dem Jahre 1668: *Les amours d'Enée et de Didon ou le IV^e livre de l'Enéide*³⁰. Sieht man von dem erläuternden Zusatz ab, so hebt sich der Titel nicht aus der Flut zeitgenössischer pseudoantiker Romane vom Typ etwa *Les amours d'Alexandre et d'Orazie* heraus. Ähnliches gilt für Benennungen wie *Les Fortunes d'Enée* (1619, 3. Buch) oder *L'empire de Fortune* (1618, 2. Buch). Eine Übertragung des 5. Buches vollzieht die Abstraktion von Vergil, indem sie sich von der Überschrift her in die weitverbreitete Erziehungsliteratur der französischen Klassik eingliedert: *Le devoir du fils aux funérailles du père* (1622)³¹. Mit dieser Art von Aktualisierung ist zugleich ein weiterer heikler Punkt der Vergil-Rezeption der Epoche berührt, da die Gestalt des

²⁵ Sie allerdings waren dann in der Regel sogar vollständiger als Vergil, weil sie als 13. Buch die Fortsetzung des ital. Humanisten Mephaeus Vegius aus der Mitte des 15. Jahrhunderts enthielten.

²⁶ Traduction en vers françois, un peu paraphrasée, du deuxième livre de l'Enéide, par Jean Berthau, Paris 1603 (21620).

²⁷ Untertitel: Traduction du premier livre de l'Eneide de V. par de la Motte du Tertre, Paris 1617.

²⁸ Vgl. die Titellisten bei R.W. Baldner, *Bibliography of Seventeenth-Century French Prose Fiction*, New York 1967.

²⁹ Ebenfalls von De la Motte du Tertre.

³⁰ Untertitel: Traduit en vers par le président Claude Nicolle, Paris.

³¹ Die drei letztgenannten Übersetzungen stammen sämtlich aus der Feder von De la Motte du Tertre.

Aeneas in Wirklichkeit nicht dem literarischen Heldenideal des heroisch-galanten Romans entsprechen konnte. Wer aber in der französischen Klassik von einer sozialen Norm abwich, und sei es wie in diesem Fall einer sich literarisch ausdrückenden Norm, sah sich der Lächerlichkeit preisgegeben. Der schon einmal als Verehrer Vergils zitierte Moisant de Brieux mag jedenfalls den Titelhelden des Epos ganz und gar nicht in seine ansonsten schwärmerische Begeisterung einzubeziehen, ganz im Gegenteil:

Je ne voy point que les Poètes, ni les Peintres, nous représentent aucun des Héros de l'Histoire ou de la Fable, sa femme à ses trouses, son père sur le dos, son poupon à ses côtés, et une lanterne à la main. On peint les Hercules, les Alexandres, les Césars, les Charlemagnes, les Gustaves à cheval, le casque en teste, et tenans la massue, la foudre, ou l'épée, la lanterne jamais.³²

Der zeitgenössische Kritiker braucht nicht einmal viel an dem von Aeneas überlieferten Bild zu stilisieren – eigentlich ist es nur die Verniedlichung des Ascanius als Herzchen ('poupon') – aber damit wird zugleich das Verhalten des Aeneas beim Untergang Trojas ins kleinbürgerlich-familiäre Genrebild transponiert und damit verdeutlicht, daß dieser eben nicht Vorbild für das sich in Condé oder Turenne verkörpernde zeitgenössische Heldenideal sein kann. Schüchtern, undankbar, häufig mit Tränen in den Augen: dies alles, so der bekannte Autor Segrays 1668 im Vorwort zu seiner *Aeneis*-Übersetzung, sei doch nicht so angenehm zu lesen „que ce caractère d'amour que nos faiseurs de Romans donnent à leurs Héros“³³.

Die Kluft, die sich zwischen dem augusteisch-vergilischen Heldenideal und dem hier beschworenen auftut, ist aber nicht auf die Inkongruenz literarisierter sozialer Normen einzugrenzen, sondern sie ist Teil einer spezifischen Rezeptionsproblematik, vor der mehr oder weniger die gesamte Literatur der Epoche steht. Gemeint ist das Verhältnis zur antiken Göttermythologie schlechthin. Scarrons *Virgile travesty* verzichtet zwar nicht eigentlich auf die Reproduktion der göttlichen Geschehensmotivierung, aber er reduziert ihre Träger wie die menschlichen Protagonisten auf die Anschaulichkeit zeitgenössischer Alltäglichkeit. Dies geht dann so vor sich: Um die nachgeordnete Macht des Windgottes Aeolus zeitgerecht auszudrücken, den Iuno im ersten Buch aufsucht, damit er die Schiffe der Trojaner vernichte, heißt es von der Göttin unter Anspielung auf die aktuellen Ambitionen des Königtums mit harmlosem Witz:

S'en alla trouver Eolus
Roi non pas des plus absolus (56a).

– er sei also nicht gerade einer der absolutesten Könige. Die Verpflichtung, die er gegenüber Iupiters Gemahlin, der er sein Reich (*regnum*; I. 78) verdankt, empfindet, reduziert sich bei Scarron auf – eine Etagenwohnung am Himmel:

Par vous j'ai dans le firmament
Un assez bel appartement (57ab).

³² Bei Hepp 45. Die Stelle bezieht sich offenbar auf *Aen.* II, 754: *et lumine lustro*.

³³ Traduction de l'Eneide de Virgile, par Mr. De Segrays, I, Amsterdam 21700, S.52 (Préface).

Auf die Ent-Mythologisierung der Götter, ihre Reduktion aufs Menschliche, wird denn auch von Anfang an das Auge des Lesers gelenkt. In einem der zahlreichen textimmanenten Selbstkommentare die diese travestierende Paraphrase des vergilischen Epos erweitern, wird gleich im ersten Buch Iunos Zorn auf Aeneas von den scheinbar erstaunten Worten begleitet:

Ils (die Götter) se fâchent donc comme nous!

Je ne les croyois pas si fous,

Et les croyois être sans bile

Ces beaux dieux d'Homère et Virgile! (54a).

Götter sind auch nur Menschen – diese Quintessenz der mythischen Inszenierung Scarrons enthält dennoch kein Kontrastprogramm zur hohen Literatur der Zeit. Neuere Untersuchungen haben, um nur ein prominentes Beispiel zu nennen, herausgefunden, daß die mythologischen Tragödien Racines, selbst wenn sie, wie in *Iphigénie* oder *Phèdre*, scheinbar numinoser Interventionen nicht entraten können, bei der Zuordnung menschlicher Vorgänge zu göttlichen Motivationen mit mancherlei Finten und listiger Ambivalenz zu Werke gehen, damit am Ende mindestens offenbleiben kann, ob ein göttliches Eingreifen, eine Epiphanie stattgefunden haben oder ob sie Ausgeburt einer Halluzination, eines Mißverständnisses waren³⁴. Wer einen Blick in die mythologischen Handbücher der Zeit tut, stellt fest, daß sich in dieser Vorsicht Racines nicht etwa ein Phänomen privater Religiosität niederschlägt, wenn er auf die Aktivität der Götter verzichtet, sondern daß sich, allgemein im Gefolge der Gegenreformation, ein neues Befangenheitsverhältnis gegenüber der antiken Mythologie entwickelt hat. Kaum eines dieser Nachlagewerke, das nicht, bevor es in die philologische und ikonographische Aufbereitung seines Gegenstandes eintritt, eine Apologie voranstellte – man sei sich über den Fiktionscharakter der hier ausgebreiteten Materie einig, die Teil einer überwundenen Religion sei, und dennoch halte man es aus diesen oder jenen Gründen für nützlich, diese Information hier zu geben³⁵. In diesen Zusammenhang gehört auch jene in den ersten Dezennien des 17. Jahrhunderts in den romanischen Ländern gedeihende Literatur 'ernster' Götterverspottung (ein italienischer Beitrag zu dieser Mode: *Lo scherno degli Dei* von Francesco Bracciolini, hat genau diese Intention schon im Titel fixiert)³⁶. In Frankreich ist in diesem Zusammenhang der Name von Charles Sorel zu nennen, der in seinem *Berger extravagant* ein Kapitel mit einer grotesk-komischen Götterdarstellung einfügt, die dann in einem anschließenden dialogischen Kommentar mit

³⁴ In diesem Sinne u.a. M. Butor, *Racine et les Dieux*, in: M.B., *Répertoire I*, Paris 1960, S. 28-60. R.C. Knight, *Racine et la Grèce*, Paris² 1974, S. 304 ff.

³⁵ Tatsächlich ist diese Haltung auch in der zeitgenössischen Dichtung *expressis verbis* nachweisbar: „lors que je parle icy de Divinitez, Cieux, Destins, Fortune, et autres termes profanes, pour l'ornement de la poesie, à la façon des ecrivains passez, ce n'est pas que je ne croye fidelement toutes les veritez chrestiennes“, schreibt der Dichter Tristan l'Hermite 1648 im Vor-spruch zu seinen *Vers héroïques* (zitiert nach der Edition critique par C.M. Grisé, Genève 1967, TLF 144, S. 35).

³⁶ Erstmals 1618, in wesentlich erweiterter Fassung 1626. Das Epos erlebte allein im 17. Jahrhundert in Italien zehn Auflagen.

einer todernsten Verurteilung der alten Gottheiten begründet wird³⁷. Nicht häufig sieht man so wie hier die Nahtstelle zwischen 'ideologischer' Befangenheit gegenüber dem numinosen Gehalt der antiken Kultur und ihrer komischen Darstellung. Die komische Verspottung ist die Vorderseite einer Medaille, die erst durch ihre Kehrseite ein eigentlich im Verlaufe der Renaissance obsolet gewordenes, jetzt neu auflebendes Anti-Affekt-Verhältnis komplettiert und damit verständlich macht.

Gehört es in diesen Komplex bewußter Entthronung mythologischer Dignität, wenn Scarron in seinem Widmungsschreiben an die Königin Anna von Österreich die burleske Gewandung des Aeneas als 'Maskerade' bezeichnet, gar von einem 'Karneval' spricht, den er mit seinem *Virgile travesty* inszeniert habe? (46). Der Dichter Boisrobert hat in den erwähnten an Scarron gerichteten Versen eine andere Antwort gegeben und die 'Karnevalisierung' der sublimen Helden Vergils vielmehr positiv in den Rahmen des höfischen Barockfestes gestellt. Der travestierte ist der zeitgerechte Aeneas:

Si ton Héros vivoit, et qu'en ce Carnaval
Il se vit déguisé sous cet habit fantasque,
Je gage qu'il feroit tout le Cours à cheval,
Et qu'il prendroit ainsi plaisir d'aller en masque. (49).

Im Bilde des Karnevals läuft alles scheinbar Disparate zusammen: Es ist Signum fürs Weiterleben (im neuen Gewand) ebenso wie für die Umkehrung der traditionellen literarischen Rangvorstellung, Ausbruch aber auch aus der vorgegebenen Kohärenz des vergilischen Epos, die Fragmentarisierung und Auflösung seines geschichtlichen Entwurfs in neue ästhetisierte Kontexte. Wen mag es unter diesen Auspizien wundern, wenn Aeneas und Dido in einem zeitgenössischen Buch über den Tanz neben anderen mythologischen Figuren als Ballettsujets eingeführt werden?³⁸ So geraten paradoxerweise die Aufgabe der Sinnkohärenz, die Fragmentarisierung und die stilistische Transformation bis hin zum Grotesk-Komischen zu essentiellen Bedingungen für das 'Nachleben' der Antike, zur Chance einer Vermittlung überhaupt. Wie sehr es sich um ein generalisiertes Phänomen handelt, zeigt am erstaunlichsten eigentlich der italienische Vorläufer Scarrons, Giambattista Lalli mit seiner *Eneide travestita* (1634), der seine burleske Paraphrase augenzwinkernd mit der Absicht einer Verbreitung des Originals gerechtfertigt hatte: Dem Epos geschehe Unrecht „di non tradurlo anche in dilettevole stile giocoso affinché il gusto fosse più universale.“ In der anschließenden ästhetischen Apologie seines Vorgehens stößt man dann aber auf den erstaunlichen Satz: „Conveniva ch'io bassamente trattassi questa materia, come fatta per ischerzo“³⁹. Ein Stoff, der für Scherze wie geschaffen ist – das schreibt im 17. Jahrhundert ein italienischer Autor, nachdem die *Aeneis* seit

³⁷ Ch. Sorel, *Le berger extravagant* [1627], Reprint Genève 1972, Livre III. Vgl. auch die *Remarques sur le III. livre* (S. 102-139; 579-594; in der Paginierung des Reprint).

³⁸ C.-F. Ménéstrier, *Des Ballets anciens et modernes selon les règles du théâtre* [Paris 1682], Reprint Genève 1972, S. 50.

³⁹ Gio. Battista Lalli, *Eneide travestita I*, Firenze 1822, S. 7f. (uns. Hervorhebung).

Petrarca zum Inbegriff national-literarischer Identifikation geworden war⁴⁰. Der Graben, der hier sichtbar wird, könnte kaum tiefer sein.

Scarron hat seine eingangs zitierte Behauptung aus dem *Romant comique*, er wolle 'plus humainement', menschlicher, schreiben, im *Virgile travesty* wiederholt⁴¹. Was darunter wohl zu verstehen sei, hat die Vergilgestalt des *Parnasse réformé* so ausgedrückt: Scarrons *Aeneis*-Bearbeitung sei „l'ornement des cabinets et l'entretien des promenades“ (S. 32). In der sprachlichen Umsetzung, der stilistischen 'Verfremdung' artikuliert sich die Schwierigkeit, die alten Sinnzusammenhänge 'humanistisch' aufzubereiten, zugleich als Aktualisierung in einem neuen Kontext. Sinnverlust und Ästhetisierung sind der Preis für das Überleben der alten Götterwelt. Es kündigt sich hier im Grunde schon etwas vom in der Aufklärung dominierenden Rezeptionsverhalten an, das in Diderots *Encyclopédie* geradezu paradigmatisch entwickelt wird, wenn es von der Mythologie in dem gleichnamigen Artikel heißt, mit ihr könne der Künstler „embellir la nature et plaire à l'imagination“: „C'est la mythologie [...] dont ils tiennent leurs principaux ornements“⁴² – Mythologie als Zierde der Salons vorher, jetzt als Zierat der Kunst, als Unterhaltungswert in jedem Fall. Um diese Tendenz, was Vergil anbetrifft, als kleine Pointe an die Gegenwart heranzuführen: Als Beitrag zu den Zweitausendjahrfeiern präsentierte das oberitalienische Festival *Recitarcantando* im letzten Herbst ein *Aeneas-Musical*⁴³.

Bonn

EBERHARD LEUBE

⁴⁰ Vgl. Verf., Petrarca und die alten Götter [1960], in: A. Buck (ed.), Petrarca, Darmstadt 1976 (WdF), S. 308-333.

⁴¹ Vgl.: Toute la Cérés corrompue;
En langage un peu plus humain,
C'est ce de quoi l'on fait du pain. (60b).

⁴² Encyclopédie, ou Dictionnaire raisonné des Sciences, des Arts et des Métiers X, Paris 1765, S. 924b.

⁴³ Vgl. Frankfurter Allgemeine Zeitung 19.12.81.