

## DAS AENEASBILD ZUR ZEIT DES JOHN DRYDEN

Die Verehrung Vergils in England hatte gegen Ende des 17. Jahrhunderts, als John Drydens lang erwartete Übersetzung erschien, einen Höhepunkt erreicht. Vergil war das Vorbild des englischen Klassizismus, eines Zeitalters, das sich ja 'augusteisch' nannte und das im Epos „ohne Zweifel das größte Werk, das der menschliche Geist zu erschaffen vermag“<sup>1</sup>, sah. Man bewunderte die Größe, Eleganz und Korrektheit der Aeneis und strebte bei Übersetzungsversuchen danach, die eigene Sprache zu ebenbürtigen Leistungen hochzustilisieren. Drydens Werk war die Frucht einer lebenslangen Beschäftigung mit Vergil, allerdings auch mit Homer, und es ist charakteristisch für ihn, wie er in einer Zeit, die die hierarchische Ordnung der Dichter und der poetischen Gattungen für selbstverständlich hielt, sein eigenes Verhältnis zu den beiden Dichturfürsten erläuterte: indem er nämlich Homer mit Shakespeare und Vergil mit Jonson verglich:

Shakespeare was the Homer, or father of our dramatic poets; Jonson was the Virgil, the pattern of elaborate writing; I admire him, but I love Shakespeare.<sup>2</sup>

Vergil zu bewundern, aber Homer zu lieben, bekannte er als junger Mann; doch es blieb seine lebenslange Haltung, denn dreißig Jahre später, als sein Vergil gerade vollendet war, schrieb er an Charles Montague:

My thoughts at present are fixed on Homer; and by my translation of the first Iliad I find him a poet more according to my genius than Virgil, and consequently hope I may do him more justice in his fiery way of writing which, as it is liable to more faults, so it is capable of more beauties than the exactness and sobriety of Virgil. Since 'tis for my country's honour as well as for my own that I am willing to undertake this task, I despair not of being encouraged in it by your favour, ...<sup>3</sup>

In der Hoffnung auf Unterstützung irrte Dryden allerdings, denn weder für seine Ilias-Übersetzung noch für sein eigenes geplantes Epos, das sich mit den antiken Vorbildern an poetischem Rang und patriotischem Stoff messen wollte, fand er einen Mäzen. Es wäre so verlockend wie müßig, darüber zu spekulieren, wie die Rezeptionsgeschichte Vergils und Homers in England wohl verlaufen wäre, wenn Drydens Griff nach den Sternen gelungen wäre. Ob es einen Rollentausch zwischen ihm und seinem Nachfolger Alexander Pope gegeben hätte, dergestalt daß wir heute Drydens Homer und Popes Vergil als Höhepunkte der Übersetzungskunst ansehen würden? Ob es Dryden gelungen wäre, Miltons christlichem Epos, *Paradise Lost*, ein

<sup>1</sup> John Dryden, Dedication of the Aeneis, in: The Poetical Works of Dryden, ed. George R. Noyes, Cambridge/Mass. 1950, 487a.

<sup>2</sup> Essay of Dramatic Poesy, 1668, in: John Dryden: Of Dramatic Poesy and Other Critical Essays, ed. George Watson, London 1962, 170.

<sup>3</sup> Undatierter Brief (1669?) in: Watson II 266.

Nationalepos über Englands quasi-mythische Vergangenheit an die Seite zu setzen? Er hatte an König Arthurs Kampf gegen die Sachsen gedacht oder an Edward, den Schwarzen Prinzen, und dessen Gegenspieler Don Pedro von Spanien<sup>4</sup>. So wie Aeneas der römischen Herrschaft Legitimität und Identität gab, so sollte sich das englische Volk nach den Wirren des Bürgerkriegs, der Hinrichtung des Königs, der Erneuerung der Stuart-Herrschaft und der (allerdings nicht in Drydens Augen) 'Glorreichen' Revolution in seinem englischen Helden wiederfinden und bestätigt fühlen.

Nichts ist aus all diesen Plänen geworden. – Dryden lebte und arbeitete in einer Zeit des Umbruchs, als die Patronage des Adels allmählich zurückging und nun Publikationen nach und nach auch durch Subskriptionen des aufsteigenden gebildeten Bürgertums ermöglicht wurden. Am Ende war es die beispielhafte Initiative des Londoner Verlegers Jacob Tonson, der Dryden die Existenzgrundlage zu seiner Arbeit an Vergil bot. Er schloß einen Vertrag mit Dryden und ermöglichte ihm durch regelmäßige Zahlungen die kontinuierliche Arbeit zwischen 1694 und 1697. Nach fast vierjähriger Arbeit war das magnum opus endlich abgeschlossen.

So ist diese Vergil-Übersetzung das Alterswerk Drydens geworden – drei Jahre nach ihrer Vollendung starb er mit fast 69 Jahren – ein Werk, in dem die Erfahrung eines Poeten, Dramatikers, Satirikers, Essayisten und Kritikers ihren reifen Ausdruck fand. Er selbst hatte ja durch seine früheren Arbeiten in Vers und Prosa den Entwicklungsstand der englischen Sprache zusammen mit seinem Vorgänger Milton entscheidend gefördert und galt zu dieser Zeit als der größte lebende Dichter Englands.

Die Erwartungen, die an ihn gestellt wurden, waren somit zwar besonders hoch, doch fühlte sich Dryden zugleich von diesem unerwartet hohen Interesse auch getragen, und seine Freunde nahmen mit Rat und Tat Anteil an dem Werk, stellten ihm lateinische Textausgaben und Kommentare sowie vorherige Übersetzungen ins Englische zur Verfügung (eine italienische und französische Übersetzung zog Dryden ebenfalls zu Rate), und als die eigentliche Übertragung abgeschlossen war, halfen ihm die Freunde auch mit eigenen Beiträgen<sup>5</sup>. Zwei der Helfer sollen hier mit Namen genannt werden, da sie in späteren Jahren selbst als Dichter bekannt wurden, Joseph Addison, der den Essay über die Georgica schrieb, und William Congreve, der das ganze Manuskript Drydens nochmals am lateinischen Text überprüfte. Diese Beteiligung der geistigen Elite zweier Generationen macht besonders deutlich, daß es ein gemeinsames Anliegen war, Vergil in England sprachlich so heimisch zu machen, daß er als der englische Vergil ein Teil der englischen Kultur werden konnte.

In seinem ausführlichen Widmungseessay der Aeneis spricht Dryden deutlich aus, was sein Bestreben war:

<sup>4</sup> Discourse Concerning Satire, 1693, in: Watson II 91f.

<sup>5</sup> Watson II 253f.

I have endeavoured to make Virgil speak such English as he would himself have spoken, if he had been born in England, and in this present age.<sup>6</sup>

Wie schwer eine solche Transposition ist, wußte Dryden natürlich nur zu gut. Nicht von ungefähr wählte er sich als Motto auf der Titelseite diese Worte aus dem 2. Buch der Aeneis: *sequiturque patrem non passibus aequis*, und mit diesem Ausdruck der keineswegs affektierten Bescheidenheit stellt er sich ausdrücklich zugleich in die Sohnesnachfolge Vergils, der das Erbe des Vaters antritt und seine Sohnespflichten erfüllen wird – 'pius Dryden'. Was es zu bewahren gilt, ist die Eleganz seiner Sprache und besonders die Schönheit, Klarheit und Reinheit der Worte, die Größe seines Stils. Um auch seine Kürze zu erreichen, fehlt der englischen Sprache die Ausdrucksfähigkeit; solche Prägnanz muß im Zweifel auf der Strecke bleiben, sofern nur die Schönheit seiner Sprache erhalten wird.

Dryden hatte durchaus das Theorie- und Methodenbewußtsein des Professionals, auch das Durchhaltevermögen, anders als der 'gentleman of leisure', der sich in seinen Mußestunden mit der Übersetzung einzelner ausgewählter Gesänge als Dilettant im besten Sinne begnügte. Seine Aufgabe als Übersetzer sieht er in der Mitte zwischen der Skylla der pedantischen Wort-für-Wort-Übersetzung, voller Eifer, aber servil und blind – diese nennt er *Metaphrase* – und der Charybdis einer freien Version, die nach Belieben vom Wortlaut und vom Sinn abweicht, der *Imitation*. *Metaphrase* ist, so Dryden, ein Seiltanz mit gefesselten Beinen, von dem man höchstens ängstliches Balancieren, aber keine Anmut erwarten kann; *Imitation* hingegen eine zügellose Libertinage, eine eitle Selbstdarstellung ohne rechte Rücksicht auf das Vorbild. Als ideale Mitte definiert er *Paraphrase*,

where the author is kept in view by the translator, so as never to be lost, but his words are not so strictly followed as his sense, and that too is admitted to be amplified, but not altered.<sup>7</sup>

Dryden benutzt zwar die tradierten Termini, doch mit einer eigenständigen, wegweisend definierten Begrifflichkeit.

Das gilt natürlich auch für die allgemeine Auffassung von der Theorie des Epos. Hier orientiert sich Dryden in seiner Vorstellung vom Helden – damit kommen wir nun endlich auf Aeneas zu sprechen – weitgehend an Le Bossu und Segrais unter den damals modernen Kritikern. In Zustimmung und Widerspruch zu ihnen entwickelt er sein eigenes Bild vom Helden. Ein anderer Traditionsstrang ist der heimi-

<sup>6</sup> Noyes ed., 516b. Zu Drydens Vergilverständnis vgl. auch R. T. Bell, *Dryden's Aeneid as English Augustan Epic*, in: *Criticism* 19, 1977, 34-50; R. Fitzgerald, *Dryden's Aeneid*, in: *Arion* 2, 1963, 17-31; W. Frost, *Dryden and the Art of Translation*, New Haven 1955; T. W. Harrison, *English Virgil: The Aeneid in the Eighteenth Century*, in: *Philologica Pragensia* 10, 1967, 1-11, 80-92; E. A. Havelock, *The Aeneid and Its Translators*, in: *Hudson Review* 27, 1974, 338-370; M. M. Kelsall, *What God, What Mortal? The Aeneid and English Mock-Heroic*, in: *Arion* 8, 1969, 359-379; L. Proudfoot, *Dryden's Aeneid and Its Seventeenth Century Background*, Manchester 1960; M. West, *Dryden's Ambivalence as a Translator of Heroic Themes*, in: *Huntington Library Quarterly* 36, 1973, 347-366.

<sup>7</sup> *Preface to Ovid's Epistles*, 1680, in: *Watson* I 268.

sche, denn seit Chaucer, den Dryden sehr genau kannte, ist der Aeneis-Stoff selbstverständlicher Bestandteil der englischen Literatur, vor allem mit der Dido-Episode. Im Mittelalter herrschte nun nicht die Vorstellung vom *pious Aeneas*, sondern vom *false Aeneas*<sup>8</sup>. 'False' heißt Aeneas aber nicht etwa nur, weil er Dido im Stich gelassen hätte (hier konnte sich Chaucer auf die Autorität Ovids berufen); nach den Pseudoberichten von Dictys und Dares, die Vergils Behandlung des Stoffes, vor allem in Frankreich, fast ganz verdrängt hatten, war Aeneas auch der Verräter Trojas. Chaucer konnte sich von diesem negativen Bild des Helden nicht freimachen, wenn er auch keineswegs Aeneas als Vaterlandsverräter bezeichnet. Genau genommen interessiert ihn Aeneas viel weniger als Dido, denn die Geschichte wird um ihretwillen erzählt. Von Dido schleicht sich Aeneas, seinen (angeblichen) Treueid verratend, heimlich wie ein Dieb davon. Der edlen Dido steht ein minderwertiger Aeneas gegenüber – Exemplum für die Treulosigkeit der Männer.

Mit diesem Bild des Aeneas hatte sich Dryden auseinanderzusetzen, da die mittelalterliche Auffassung seit der Renaissance zwar zurückgedrängt, aber durchaus noch nicht verschwunden war. Dafür ist Nahum Tates Libretto zu Purcells Oper *Dido and Aeneas* ein Beispiel; wir werden später noch darauf zurückkommen. Zunächst aber soll uns Drydens Aeneas beschäftigen.

Es ist nicht weiter verwunderlich, daß Dryden als einer der größten englischen Literaturkritiker um das 'Bild' des Aeneas in der theoretischen Reflexion ringt, die sein dichterisches Schaffen stets begleitet und ihm auch oft vorangeht. Dabei erweist er sich als wohlinformiert und auf der Höhe der Wissenschaft. Seine Textgrundlage und der Ausgangspunkt für seinen eigenen Kommentar ist die 2. Auflage der Zweitfassung von Charles de la Rues, des Jesuiten Ruaeus, Ausgabe ad usum Delphini von 1682<sup>9</sup>. Als Ergänzung zu dessen ausführlichem lateinischen Kommentar benutzt er viele Autoritäten, unter ihnen Macrobius, Pontanus, Scaliger, Casaubonus, auch englische Übersetzungen seiner zahlreichen Vorgänger, von denen eine, die des John Ogilby von 1654, einen ausführlichen englischen Kommentar enthält, der seinerseits hauptsächlich auf den lateinischen Annotationen des spanischen Jesuiten Joannes de la Cerda beruht<sup>10</sup>. Was des Aeneas angeblichen Verrat an Troja angeht, so hält es Dryden hier mit Ruaeus, denn beide übergehen diese Frage mit Schweigen und wollen sie anscheinend nicht aus der Rumpelkammer der Überlieferung herauszerren, obwohl La Cerda in der Note zu *fato profugus* (I 6) darauf hinweist und Ogilby dessen Note zusammenfaßt:

<sup>8</sup> Carl Vossen, *Der Wandel des Aeneasbildes im Spiegel der englischen Literatur* (Diss. Bonn 1961), betont bes. die Entwicklung im Mittelalter und in der Renaissance. Einen allgemeinen Überblick gibt Rudolf Sühnel, *Vergil in England*, in: *Festschrift für Walter Hübner*, edd. D. Riesner und H. Gneuss, Berlin 1964, 122-138.

<sup>9</sup> Arvid Lønsnes, *Dryden's Aeneis and the Delphin Virgil*, in: *The Hidden Sense ...* (Norwegian Studies in English 9), Oslo 1963, 113-157. Die Zitate aus der Aeneis erfolgen nach der Ruaeus-Ausgabe.

<sup>10</sup> Vgl. W. Frost und L. Proudfoot (oben Anm. 6); M. Schuchard, *John Ogilby*, Hamburg 1973, und: *A Descriptive Bibliography of Ogilby's Works*, Bern 1975.

It was commonly reported, that Aeneas fled away from his Country, having first betray'd it; which Virgil to take off, lays his banishment wholly upon Fate ...

Der Gedanke, das Schicksal verantwortlich machen zu können, um die Vorbildlichkeit des Helden zu erhalten, war diesen Apologeten Vergils offenbar recht willkommen. Nicht der Verrat an Troja bereitete Dryden Schwierigkeiten, wohl aber der Verrat des Aeneas an Dido. Ehe wir diese Frage ausführlicher besprechen, soll das Bild des Helden, wie Dryden es in seinem Widmungssessay zur Aeneis-Übersetzung entwickelt, in seinen Grundzügen vorgestellt werden.

Drydens Strategie dabei ist uns nun schon vertraut, denn selbstverständlich beruft er sich auf die Überlieferung der klassischen Autorität; dieser Bestand wird in der Auseinandersetzung mit den Franzosen verfeinert, um die unerläßlichen Normen ja vor Pedanterie und mechanischem Dogmendenken zu schützen. Wenn er dann zur Veranschaulichung Beispiele bespricht und durch Vergleich wertet, bezieht er im Konversationston den aufgeklärten und kundigen Leser mit ein. Wir haben dieses Verfahren schon an der Gegenüberstellung von Homer und Vergil, von Shakespeare und Jonson gesehen. So findet Aeneas in Achilles seinen Vergleichspartner. Zur Illustration hier eine längere Passage aus seinem Vorwort zu seiner Aeneis-Übersetzung:

The shining quality of an epic hero, his magnanimity, his constancy, his patience, his piety, or whatever characteristic virtue his poet gives him, raises first our admiration; we are naturally prone to imitate what we admire; and frequent acts produce a habit. If the hero's chief quality be vicious as, for example, the choleric and obstinate desire of vengeance in Achilles, yet the moral is instructive ... The courage of Achilles is proposed to imitation, not his pride and disobedience to his general, nor his brutal cruelty to his dead enemy ... We abhor these actions while we read them; and what we abhor we never imitate ... By this example, the critics have concluded that it is not necessary the manners of the hero should be virtuous. They are poetically good, if they are of a piece: though where a character of perfect virtue is set before us, 'tis more lovely; for there the whole hero is to be imitated. This is the Aeneas of our author; this is that idea of perfection in an epic poem ... These are the beauties of a god in a human body.<sup>11</sup>

Um der Forderung nach der Bewunderungswürdigkeit des Helden Genüge zu tun, sieht sich Dryden – wie wir im Falle von Achilles gesehen haben – gezwungen, den Helden zu teilen. Die Schönheit des Aeneas und seine vollkommene Tugend hingenen machen ihn zum „perfect prince“; sie dienen der sinnlichen Anschauung zur moralischen Belehrung. Deshalb betont Dryden als Eigenschaften, die der Dichter seinem Aeneas gibt: die Frömmigkeit gegenüber den Göttern, die ehrerbietige, gehorsame Liebe zum Vater, Sorge für sein Volk, Mut und Führungsfähigkeit im Krieg, Dankbarkeit gegenüber Wohltätern und Gerechtigkeit gegen jedermann. Die Konstante seines Verhaltens ist also mit seiner *pietas* gegeben, da mit ihr die vollkommene Tugend beginnt und endet.

Dryden schließt sich hier der Meinung von Segrais an<sup>12</sup>, der die Charaktereigen-

<sup>11</sup> Noyes ed., 489 a.

<sup>12</sup> Noyes ed., hierzu bes. 496 f.; Jean Regnaud de Segrais, *L'Énéide*, 1668.

schaften des Aeneas in eine hierarchische Ordnung bringt und noch vor der Tapferkeit die *pietas* als das wesentliche Merkmal dieses Helden nennt. *Pietas* schließt alle anderen Pflichten des Menschen gegenüber Göttern, Vaterland und Verwandten ein, wohingegen ein nur Tapferer durchaus gottlos und schurkisch sein kann. Grundsätzlich braucht der Held, wie Le Bossu an Homer und Tasso gezeigt hatte, keineswegs unbedingt vorbildlich zu sein, doch da Vergil den Aeneas ja mit Augustus gleichsetzt und ihm also zu verstehen gibt, daß auch er ein 'perfect prince' sei, ist seine Vollkommenheit schon deshalb unerläßlich.

Als zweites im Tugendkatalog des Aeneas folgt also der unerschrockene Mut; darin könne er wahrlich von niemandem übertroffen werden, auch nicht von den Rittern der Tafelrunde von König Arthur. Kurioserweise fühlt sich Dryden bemüßigt, zum hundertsten Mal seit Eustathius die Tränen des Helden in unerwarteter Ausführlichkeit zu verteidigen. (Schon kurze Zeit später galten sie nämlich nicht mehr als Schwäche, sondern wurden als Zeichen exquisiter Empfindungsfähigkeit bewundert.) In der Tat trifft die Frage, ob ein Held weinen darf, einen empfindlichen Nerv im Wertgefüge des klassizistischen *decorum*, denn obwohl ein Held weder gut noch weise sein muß, so ist doch die Tapferkeit eine *conditio sine qua non*. Abermals zieht Dryden Achilles als Gegensatz zur Idealfigur hinzu, und im Tränenvergleich gibt er Aeneas den ersten Preis, weil er aus edlen Motiven weint, „always on a laudable occasion“, und diese lobenswerten Gelegenheiten betreffen immer die Sorge für andere, Mitleid mit ihrem Elend, Trauer um die Toten. Achilles rast vor Zorn nach dem Raub seiner Geliebten und läuft wie ein Tölpel zu seiner Mutter, um sich bei ihr zu beklagen, anstatt Rache zu nehmen; Aeneas aber handelt, als er Creusa vermißt, und sucht sie im brennenden Troja ungeachtet aller Gefahren<sup>13</sup>.

Segrais ist im ganzen konventioneller als Dryden. Stillschweigend glättet er das 'unmännliche' Verhalten seines Helden im Sturm. Er trocknet seine Tränen und ersetzt sie durch einfache Seufzer<sup>14</sup>. Ein paar Beispiele mögen hier für viele stehen. Um Aeneas ja nicht feige erscheinen zu lassen, nennt ihn Segrais vom tobenden Sturm nur 'überrascht'. Bei Dryden heißt es immerhin:

Struck with unusual fright, the Trojan chief,/ With lifted hands and eyes, invokes relief  
(1,135f.).

Der „ungewöhnliche Schrecken“ ist allerdings weit entfernt von *solvuntur frigore membra* (1,95) und der Todesangst, die auch Dryden nicht zugeben kann, so daß er hastig den Riß in der heroischen Oberfläche kittet mit der Sorge des Aeneas für die ihm Anbefohlenen<sup>15</sup>. Dennoch gesteht Dryden dem Aeneas Angst und Schrecken zu, etwa vor den Ungeheuern. „We fled amazed“, heißt es, als die Schlangen aus dem Meer heraneilen, um Laokoon und seine Söhne zu töten (*diffugimus visu exsanguis* 2,212), und die Flucht vor Polyphem (*nos procul inde fugam trepidi celerare* 3,666) nennt er, allerdings ohne Zittern:

<sup>13</sup> Noyes ed., 198b.

<sup>14</sup> Léon Bredif, Segrais: Sa vie et ses œuvres (Paris 1863), Facs. Genf 1971, 248.

<sup>15</sup> Havelock (oben Anm. 6) 356.

Seiz'd with a sudden fear, we run to sea, / The cables cut, and silent haste away (3,874f.).

Bei Segrais wendet man sich nur dem Ufer zu bzw. reist ab.

Von den überkorrekten, aber leblosen Helden der Franzosen hält Dryden nichts, und er ist jederzeit bereit, um einer poetischen Schönheit willen die Regeln zu brechen; er hat eben die Schönheiten des regellosen Shakespeare immer vor Augen, und so ist er bereit, „Ungereimtheiten“ wenigstens nicht einfach zu leugnen, was aber nicht heißt, daß er nicht Shakespeare und sogar Vergil gelegentlich verbessern zu müssen glaubt, um der Schönheit der Gedanken das prächtigste Kleid zu geben. Wenn sich beispielsweise Aeneas selbst rühmt als der Fromme, hoch im Äther bekannt (1,382f.), so galt das einigen Kritikern als tadelnswertes Eigenlob, wie La Cerda vermerkte (Ogilby und Ruæus referieren diese Kritik nicht), doch Dryden führte schon 1668 in seinem ersten und berühmtesten Essay solche Anstandsregeln ad absurdum, lange vor seiner Übersetzungstätigkeit. Wer Aeneas für einen Prahler hält, kann auch nichts für die vitalen homerischen Helden übrighaben, die sich mit Appetit über das gebratene Fleisch hermachen, wohingegen die verzärtelten, aber „korrekten“ Helden der französischen Prosaromanzen nur von Luft und Liebe leben<sup>16</sup>.

Dryden braucht immer wieder den Vergleich, da seine Poetikdiskussion mehr praktisch-literarkritischer als abstrakt-systematischer Art ist, und das Mittel der scherzhaften Bemerkung benutzt er dabei gern als Waffe. Der leichtfertig scherzende Ton dient ihm aber auch als Maske, wenn es sich um mehr als nur „Ungereimtheiten“ handelt und er mit einem von ihm selbst ernst genommenen Einwand gegen die Norm ringt. Deshalb kommt er auf das heikle Thema des treulosen Liebhabers Aeneas quasi durch ein satirisches Seitentürchen zu sprechen, indem er sich in der Frage nach dem Vorbildcharakter des Helden an die Damen wendet, denen er empfiehlt, aus Didos Erfahrungen zu lernen und bei plötzlich auftretenden Regenschauern auf der Hut zu sein. Ihre Anklagen gegen den treulosen Aeneas könne man verstehen, denn ein solcher Liebhaber sei ein schlechtes Vorbild für ihre eigenen Verehrer<sup>17</sup>.

Die folgenden Seiten dieses Essays, in denen es nun ausschließlich um die moralische und politische Wertung der Dido-Episode geht, sind abermals dialogisch strukturiert, indem Dryden selbst in wechselnde Rollen schlüpft und vor dem „Richter“, dem Marquis of Normandy, an den ja dieser Widmungssessay zur Aeneis gerichtet ist, die Gesichtspunkte von allen Seiten präsentiert. Segrais ist hier ein nützlicher Helfer, dessen Argumente pro und contra geschäftig, witzig oder auch ganz ernst vorgestellt werden. Das ironische Hineinschlüpfen des Autors in eine Rolle und die dramatisierte Situation einer Gerichtsszene, in der die eigentliche Hauptperson er selbst ist, erinnern in der Virtuosität der Darstellungstechnik schon fast an Laurence Sternes komischen Roman *Tristram Shandy*. Der Grund für diesen mock-heroischen Ton liegt auf der Hand; das Interesse an Aeneas tritt zurück, und

<sup>16</sup> Essay of Dramatic Poesy, in: Watson I 42.

<sup>17</sup> Noyes ed., 500a.

damit wird eine Distanzierung möglich, so daß im ironisch-parodistischen Kontrast das heroische Ideal und die unheroische Wirklichkeit aufeinander bezogen werden. Wenn wir nun eine abschließende Wertung, einen Urteilsspruch am Ende erwarten, so werden wir enttäuscht; denn Dryden läßt den Fall in der Schwebe: die Damen können Treulosigkeit und Undankbarkeit nach dem letzten und äußersten Gunstbeweis nicht vergeben.

Er kann den Normenkonflikt nicht lösen, weicht ihm jedoch auch nicht aus, freilich ist dies die einzige Form, in der er die Antinomie zur Sprache bringen kann. Die wichtigsten Punkte sollen aber doch erwähnt werden:

Nachdem Vergil nun einmal die *pietas* als wichtigste und erste Charaktereigenschaft in Aeneas angelegt hatte, mußte der Auftrag Jupiters, ja sein Befehl, vor allen anderen Rücksichten Vorrang haben, denn eine unmittelbare Offenbarung entbindet von allen moralischen Pflichten. Dido kann allerdings nicht glauben, daß Jupiter den Merkur zu einem so unmoralischen Auftrag entsenden könne:

Upon the whole matter, and humanly speaking, I doubt there was a fault somewhere; and Jupiter is better able to bear the blame than either Virgil or Aeneas. The poet, it seems, had found it out, and therefore brings the deserting hero and the forsaken lady to meet together in the lower regions, where he excuses himself when 'tis too late; and accordingly she will take no satisfaction, nor so much as hear him.

... O, how convenient is a machine sometimes in a heroic poem! This of Mercury is plainly one; and Virgil was constrain'd to use it here, or the honesty of his hero would be ill defended.<sup>18</sup>

Dryden teilt die allgemeine Skepsis gegen Maschinerie und meint, Vergil habe sie generell nur dort angewendet, wo die darauf eintretenden Ereignisse auch ohne sie, nämlich als Wirkung der Naturkräfte, hätten stattfinden können. Ihres mythischen Inhalts sind sie im christlichen Zeitalter der Aufklärung entleert, doch sind sie wirkungsvoll als Ornament und unterhalten den Leser. Nach Drydens Auffassung sind sie für Vergil ein willkommenes Mittel gewesen, um ihm aus mancher Verlegenheit zu helfen, die er – wenn ihm die Zeit zur Überarbeitung der Aeneis vergönnt gewesen wäre – wohl ohne ihre Hilfe hätte bewältigen können<sup>19</sup>.

Und nun das historische Argument: Die politischen Hintergründe der augusteischen Zeit erklären leicht, weshalb diese Episode für Aeneas positiv ausgehen mußte, denn es war Vergils patriotische Überzeugung und seine Pflicht, die Überlegenheit Roms gegenüber Karthago zu zeigen, ganz abgesehen davon, daß auch der Kaiser und das römische Publikum eben dies von ihrem Dichter erwarteten; der berühmte Anachronismus läßt sich unschwer aus diesem höheren Interesse erklären. Das Verfahren gegen den Dichter kann also nur mit Freispruch enden, wie immer man den „falschen Ritter“ beurteilt. Gewiß darf der Dichter dasselbe Recht in Anspruch nehmen wie der Botschafter, dem es nach der sprichwörtlich gewordenen Definition von Sir Henry Wotton obliegt, zum Wohle und zur Ehre seines Landes zu lügen<sup>20</sup>. Vor einem geistlichen Gericht würde das Urteil vielleicht anders

<sup>18</sup> Noyes ed., 501a.

<sup>19</sup> Noyes ed., 509a.

<sup>20</sup> Noyes ed., 502b.

aussehen, doch wenn der Dichter fehlging, so muß man ihm die Blindheit des armen Heiden nachsehen, der keine bessere Moral kennt<sup>21</sup>.

Soweit Dryden. Für ein im allgemeinen von der Abstraktion fasziniertes Zeitalter ist er erstaunlich pragmatisch. „Aufs ganze gesehen und menschlich gesprochen“ (Upon the whole matter, and humanly speaking, ...) – in diesen Worten liegt, wie ich glaube, der Schlüssel zum Verständnis dieses großen Kritikers, der im Konflikt mit der Regelpoetik seine eigene Erfahrung im Umgang mit Literatur nicht verleugnet. So kann ihm auch die Reduzierung und Simplifizierung seiner Gedanken in keiner Weise gerecht werden, denn die Wendigkeit seines Argumentierens, das letzte Aussagen scheut aus der skeptischen Haltung heraus, die Wahrheit lasse sich nicht einfach fassen und besitzen, die Fülle seiner Einfälle, nach denen der Diskussionsgegenstand hin- und hergedreht wird, um seinen Facettenreichtum zu zeigen, alles das gehört wesentlich zu Drydens Gedankenwelt dazu, ebenso wie die Vielfalt der Stilebenen und Sprecherrollen. Der Versuch einer Systematisierung seines Denkens, das ja gerade diskursiv ist, muß dabei unweigerlich scheitern.

Ihn interessiert das Handeln des Helden in einer wirklichen Welt des Hier und Jetzt, in der seine Taten psychologisch wahr sein müssen und politische und historische Konsequenzen zeigen. In dieser pragmatischen und dynastisch-historischen Argumentation spielt natürlich das Verhältnis Vergils und seines Helden Aeneas zu Augustus eine besonders wichtige Rolle, denn Dryden untersucht, welche Moral die Aeneis nun eigentlich illustriert, und kommt dabei zu einer politischen Antwort. Daß ein derartiges Kunstwerk eine Moral zeige, und zwar verdeckt, nicht offen, ist ihm absolut selbstverständlich, und daß die Moral im Schaffensprozeß zuerst komme – wie Le Bossu behauptet hatte – und der Dichter erst dann nach der Einkleidung des Gedankens in die Fabel suche, findet seine volle Zustimmung. Vergils Moral ist seiner Meinung nach zwar nicht so edel wie die Homers, aber für die Römer zu Vergils Zeit so nützlich wie Homers für die Griechen zuvor. Vergils Moral war es, dem Volk Respekt gegenüber seinem Herrscher Augustus einzuflößen, dadurch seinen Gehorsam ihm gegenüber zu festigen und es somit glücklich zu machen. Daher wird der Tugendkatalog des Aeneas auf Augustus gemünzt, und Vergil konnte es damit ehrlich meinen, obwohl er wegen seiner eigenen republikanischen Überzeugung mit des Kaisers politischen Prinzipien gar nicht einverstanden war. Es ist Dryden wichtig, seinen Dichter vom Vorwurf der Servilität zu befreien<sup>22</sup>, wobei er aus eigener Einsicht spricht, denn als *poeta laureatus* unter Karl II. hatte er einschlägige Erfahrungen im Umgang mit Herrschern sammeln können, und er kannte die Gratwanderung zwischen Anpassung und Selbstachtung; um seiner Selbstachtung willen nahm er es in Kauf, daß er beim Machtwechsel der 'Glorreichen Revolution' seinen Posten verlor und als einziger *poeta laureatus* der englischen Geschichte abgesetzt wurde.

Herrscher und Dichter brauchen einander: Vergil konnte dem Kaiser aus patriotischer Überzeugung dienen, weil er seine Verdienste um die Stabilität des Staates

<sup>21</sup> Noyes ed., 504a.

<sup>22</sup> Noyes ed., 492a-b.

anerkannte, und der Kaiser war ihm verpflichtet, weil die Aeneis ihm Ehre antat und seine Herrschaft stützte. Die Frage nach der Legitimität der Herrschaft, von drängender Aktualität in England während des ganzen 17. Jahrhunderts, ließ Augustus zunehmend zu einer Gestalt werden, bei der, was man an kritikwürdigen historischen Kenntnissen besaß, säuberlich getrennt wurde von seiner Idealisierung als Musterbild des Herrschers im goldenen Zeitalter der florierenden Künste und des allgemeinen Friedens<sup>23</sup>.

Es ist letztendlich die politische Interpretation der Aeneasgestalt, wie wir gesehen haben, die Aeneas in seiner Beziehung zu Dido rechtfertigt; nach seiner eigenen Moralauffassung müßte Dryden ihn sonst schuldig sprechen, und in der Tat zeigt seine Übersetzung signifikante Abweichungen von Vergils Text. Ein kleines, aber bezeichnendes Beispiel soll das verdeutlichen. Als Aeneas, von Dido zur Rede gestellt, ihr die Gründe für seinen unvermeidbaren Aufbruch erklärt hat, schaltet sich der Erzähler mit drei Versen dazwischen, ehe Dido ihre Anklagerede gegen Aeneas herausschleudert:

*Talia dicentem jam dudum aversa tuetur, / Huc illuc volvens oculos; totumque pererrat / Lumibus tacitis, et sic accensa profatur: (4,362-4)*

Während der Erzähler aus der Perspektive des Beobachters Didos Verhalten von außen beschreibt, schiebt ihm Dryden die Figurenperspektive Didos unter:

*Thus while he spoke, already she began, / With sparkling eyes, to view the guilty man; / From head to foot survey'd his person o'er, / Nor longer these outrageous threats forebore: (4,518-21)*

Die Sympathienlenkung zugunsten Didos zeigt sich am offensichtlichsten an „the guilty man“, etwas schwächer, aber ebenfalls wertend aus Didos Perspektive an „outrageous threats“, wohingegen die bei Vergil auch nicht erwähnten „sparkling eyes“ eher ein Füllsel sind, das aber als Ausdruck des Zorns die Intention des Textes jedenfalls nicht verfälscht. Hier zählt zwar die Kritik an Aeneas sozusagen zugunsten Didos, doch am Ende sieht Dryden beide aus kritischem Abstand. Er betrachtet sie nämlich als theatralische Figuren in einem dramatischen Konflikt, den er auf seine Weise bühnenwirksam interpretiert, denn wie er die Dido-Episode in seinem Widmungssessay zur Aeneis zusammenfaßt, das erinnert an die Inhaltsangabe eines typischen Theaterstücks der Restaurationszeit, mit dem das höfische Publikum nach 1660 unterhalten wurde:

*She was warm'd with the graceful appearance of the hero; she smother'd those sparkles out of decency; but conversation blew them up into a flame. Then she was forc'd to make a confidant of her whom she best might trust, her own sister, who approves the passion, and thereby augments it; then succeeds her public owning it; and, after that, the consummation. Of Venus and Juno, Jupiter and Mercury, I say nothing, for they were all machining work; but, possession having cool'd his love, as it increas'd hers, she soon perceiv'd the*

<sup>23</sup> Vgl. Howard D. Weinbrot, Augustus Caesar in 'Augustan' England: The Decline of a Classical Norm, Princeton 1978.

change, or at least grew suspicious of a change; this suspicion soon turn'd to jealousy, and jealousy to rage; then she disdains and threatens, and again is humble, and intreats, and, nothing availing, despairs, curses, and at last becomes her own executioner. See here the whole process of that passion, to which nothing can be added.<sup>24</sup>

Das klingt wie eine psychologische Studie (eine 'Anatomie' hatte man das in der Renaissance genannt), hier mit akribisch segmentierten Phasen, die durch dynamische Abstufungen und Wendepunkte markiert werden, oder wie ein Beispiel zur Affektenlehre der Rhetorik mit einer Vorliebe für symmetrische Anordnung. Daß Dryden hier sogar die Eifersucht als eine dieser Phasen vorsieht, bestimmt auch seine Übersetzung von Vergils parenthetischem Einwurf *quis fallere possit amantem?* (4,296), als Dido nach Merkurs Ermahnung den heimlichen Wandel in Aeneas spürt, denn Dryden macht daraus:

What arts can blind a jealous woman's eyes! (4,426)

Der dialogische und antithetische Bau dieser Episode mußte den Bühnenerfahrenen Dramatiker Dryden besonders ansprechen. Die Behauptung, Aeneas' Liebe sei abgekühlt, nachdem er Dido einmal besessen habe, geht in diesem Punkt zwar auf eine Note von Segrais zurück, sie ist aber durchaus in seinem Sinne; Aeneas läßt also Dido fallen, und sie kämpft mit allen Mitteln, erniedrigt sich dabei sogar selbst (eine Verletzung des Dekorums!). Auch in seiner Übersetzung machen Drydens Zeichnungen für Dido, wie „haughty soul“, „mean submissions“ und „female arts or aids“ (4,597-9) deutlich, daß sie ihrerseits von dem hohen Sockel der Vorbildlichen Heldin, die zum unschuldigen Opfer wird, heruntergestoßen wird<sup>25</sup>.

Wir sehen, daß sowohl bei Aeneas wie bei Dido die hochgezüchtete Idealität gefährdet ist; nur ein winziger Schritt trennt sie von der Travestie. In diesem Sinne ist Drydens Paraphrase der Rede des Aeneas (4,338ff.) zu verstehen:

If I took my pleasure, had not you your share of it? I leave you free, at my departure, to comfort yourself with the next stranger who happens to be shipwreck'd on your coast. Be as kind a hostess as you have been to me, and you can never fail of another husband.<sup>26</sup>

Such is life – auch auf dem Theater. Am Ende ist es aber nicht einmal eindeutig, ob Dryden den Konflikt nun im Sinne einer heroischen Tragödie oder einer frivolen Gesellschaftskomödie sieht. Die Helden beider Gattungen haben nämlich erstaunliche Gemeinsamkeiten, bei denen u.a. auch Hobbes Pate gestanden hat. Der geschilderte Zynismus des Helden im Kampf der Geschlechter bezieht sich im Falle der Komödie auf den 'rake', den geistreichen Lebemann und Frauenheld, der die Kunst des gesellschaftlichen Reüssierens und Überlebens so perfekt beherrscht, daß er sich in einer genußsüchtigen Welt seinen eigenen Vorteil und sein Vergnügen stets zu sichern weiß. Die Komödien der Zeit bieten hier von Wycherley über Dryden bis hin zu Congreve, dessen bekanntestes Stück nicht von ungefähr *The Way of the World*

<sup>24</sup> Noyes ed., 501 b.

<sup>25</sup> Auf dieses Textbeispiel weist Proudfoot (oben Anm. 6) 68 hin.

<sup>26</sup> Noyes ed., 504 a.

heißt, ein reiches Anschauungsmaterial. Auf der anderen Seite läßt sich die vorher zitierte Entwicklungsstudie der Affekte auch im Sinne der heroischen Tragödie interpretieren, dann nämlich, wenn der Held geteilt wird und hier nicht der vorbildliche, loyale und tapfere Heros gemeint ist, sondern sein *alter ego*, der amoralische Gegenspieler, der seinen Trieb zur Macht voll auslebt, ob es sich um Herrschaft über Frauen oder um politische Gewalt handelt. Das emanzipierte Zeitalter der Restauration sah übrigens keineswegs nur Männer in der Rolle der Machtbesessenen. Die Figurensymmetrie des Dramas ließ auch die Frau als 'rake' bzw. zügellosen Lüstling zu. Hier verliert sich Dido an die Zügellosigkeit ihrer Leidenschaft, während Aeneas' Liebe nach der Befriedigung seiner Leidenschaft abkühlt.

Das Bild des Helden war Dryden schon früher problematisch geworden, als er 1693, zu Beginn der Aeneis-Übersetzung also, von Homer sagte:

He stirs up the irascible appetite, as our philosophers call it, he provokes to murder, and the destruction of God's images; he forms and equips those ungodly man-killers whom we poets, when we flatter them, call heroes; a race of men who can never enjoy quiet in themselves, till they have taken it from all the world. This is Homer's commendation, and such as it is, the lovers of peace, or at least of more moderate heroism, will never envy him. But let Homer and Virgil contend for the prize of honour betwixt themselves; I am satisfied they will never have a third concurrent.<sup>27</sup>

Die radikale Infragestellung des Helden zu Ende zu denken, verbietet sich Dryden, indem er ablenkt ins Unverbindliche und sich mit dem letzten Satz der unvergleichlichen Rivalen wieder auf den festen Boden der etablierten Meinung begibt. Im Grunde nimmt er die antiheldische Haltung vorweg, die Bert Brecht seinen Galilei aussprechen läßt: „Unglücklich das Land, das Helden nötig hat.“

Die vielen logischen Widersprüche in Drydens Widmungssessay zur Aeneis sind gewiß kein Zeichen für mangelnde Gedankenschärfe ebensowenig wie die einander oft entgegengesetzten Entwürfe zur Interpretation der Figurenkonstellation Aeneas/Dido unterentwickeltes Differenzierungsvermögen beweisen; der Verzicht auf Nuancierung macht es ja möglich, jeweils eine Deutungsmöglichkeit idealtypisch herauszupräparieren, und zu diesen heuristischen Modellen einer Typologie des Helden gehört für den vom neuen Geist der Wissenschaft berührten Autor (er war ja Mitglied der Royal Society gewesen) auch das Bewußtsein ihrer Frag-Würdigkeit. Sogar seine eigenen *dramatis personae* unterzieht er einander ausschließenden Deutungen.

Die Dido-Episode war für Dryden „one of the greatest beauties of the poem“ und „the most pleasing entertainment of the Aeneis“<sup>28</sup>. Zu den Gründen für die Beliebtheit des vierten Buches gehört sicher die dramatische Konfliktstruktur. Der Stoff war isolierbar, da einsträngig, und in seiner Beschränkung auf die zwei wichtigsten Personen von klassizistischer Klarheit. Dazu konnte sich niemand der emotiven Wirkung dieser romanzenhaften Verstrickung in Schuld und Leidenschaft entziehen. In der Tat ist ein solcher Stoff für eine Oper hervorragend geeignet, und

<sup>27</sup> Dedication of Examen poeticum, in: Watson II 167.

<sup>28</sup> Noyes ed., 503b.

opernhafte Züge hatten ja schon die 'heroischen Tragödien', in denen es um den Widerstreit zwischen Liebe und Ehre ging.

Als sich Nahum Tate anschickte, für Purcell ein Libretto über diesen Stoff zu verfassen, konnte er auf sein eigenes Erstlingswerk, eine heroische Tragödie nach dem Vorbild Drydens und Davenants, zurückgreifen, die unter dem Titel *Brutus of Alba: Or, The Enchanted Lovers* 1678 von Jacob Tonson gedruckt wurde. Tate hatte diese Tragödie als *Dido and Aeneas* begonnen, dann aber auf Anraten erfahrener Freunde den Stoff verfremdet, damit ihm nicht die Verwendung vergilischer Charaktere als Anmaßung ausgelegt werden könnte, wie er im Vorwort zu *Brutus* erklärte. Die Gestalt des Brutus war insofern bestens geeignet, da er seit der *Historia Regum Britanniae* von Geoffrey of Monmouth, also seit dem 12. Jahrhundert, als Enkel des Ascanius und Ahnherr der Briten sowie Begründer von Neu-Troja (London) galt. Tate verlegt aber die Handlung nach Syrakus, wo Brutus, der Fürst der Dardaner, nach der Flucht aus seiner Heimat durch Schiffbruch auf die (namenlose) Königin von Syrakus trifft. In diesem komplikationsreichen Intrigenstück, einer heroischen Tragödie in fünf Akten, verwendet Tate statt der Götter Hexen, wobei er sich besonders von einer *Macbeth*-Bearbeitung Davenants von 1674 anregen ließ, aber auch andere Quellen verwendete. Neben den Lied- und Tanzeinlagen sorgt die Zauberei der bösen Ragusa für theatralische Wirkung<sup>29</sup>.

An Tates Libretto ist nun das Handlungskonzentrat mit der Reduzierung auf drei kurze Akte und wenige Personen bemerkenswert (Dido, ihre Vertraute Belinda und Aeneas), was sicher damit zusammenhängt, daß Purcells Oper zur Aufführung an einem Internat für junge Damen gedacht war. Da der Schulleiter zugleich Tanzmeister mit Theatererfahrung war, konnten die aus dem Maskenspiel tradierten Bühneneffekte – typisch für die frühe englische Oper –, soweit sie bei einer Schulaufführung zu verwirklichen waren, beibehalten werden. Wirkungsvoller hat man sie wohl bei späteren Wiederholungen im öffentlichen Theater in Szene setzen können, als *Dido and Aeneas* portionsweise als Zwischeneinlage anderer Stücke gegeben wurde, z.B. zu Shakespeares *Measure for Measure* des Jahres 1700<sup>30</sup>.

Während der erste Akt allein der Liebe von Dido und der höfischen Werbung des Aeneas um die sich noch spröde zurückhaltende Königin gilt, beherrscht den Mittelteil die Zauberin mit ihren assistierenden Geistern, Hexen und Furien und betreibt im zweiten Akt Didos Verderben, weil sie sie haßt, aus purer, nicht näher motivierter Bosheit. Sie inszeniert einen Sturm, um den Liebenden das Jagdvergnügen zu verderben und läßt sodann einen ihrer Geister in der Gestalt des Merkur auftreten, damit er Aeneas die Abreise ins verheißene Italien befiehlt, und Aeneas gehorcht schweren Herzens Jupiters angeblichem Befehl:

Yours be the blame, ye gods! For I/ Obey your will, but with more ease could die.<sup>31</sup>

<sup>29</sup> R. R. Carven (Ed.), A Critical Old-Spelling Edition of Nahum Tate's *Brutus of Alba*, Diss. Univ. of Rhode Island 1970.

<sup>30</sup> *Measure for Measure: Or, Beauty the Best Advocate*, 1700. Facs. der Cornmarket Press, London 1969.

<sup>31</sup> Facs. der Originalausgabe des Librettos (1689) von Benjamin Britten und Imogen Holst

Als Dido ihm die Krokodilstränen des Heuchlers vorwirft, der den Himmel und die Götter benutzt, um seine mörderische Absicht zu verbergen, siegt bei Aeneas im Widerstreit zwischen Liebe und Pflicht doch die Liebe, und er entschließt sich zu bleiben, aber nun weigert sich Dido, diese Entscheidung anzunehmen, denn die Tatsache, daß er überhaupt erwogen hatte, sie zu verlassen, ist Grund genug, ihn von sich zu treiben; ihre Ehre ist verletzt, und der Ehrenkodex wird, wie des öfteren im heroischen Drama, so hoch gestellt, daß seine Verletzung unheilbar ist. Sie treibt Aeneas gegen seinen Willen von sich und stirbt in Belindas Armen an gebrochenem Herzen. Purcells Lamento der sterbenden Dido ist der musikalische Höhepunkt der Oper, es folgt nur noch ein kurzer Ausklang mit dem Chor der Amoretti, die über Didos Grab Rosen streuen.

Aeneas verläßt Dido, doch sie hat ihn verstoßen. In diesem Konflikt zwischen Liebe und Ehre entlastet Tate eigentlich beide von Schuld, denn sie werden ja das Opfer einer boshaften Täuschung durch Zaubertrug. Trotzdem gibt er (im Kommentar des Chors) eine psychologische Deutung, die verblüffend modern wirkt:

Great minds against themselves conspire, / And shun the cure they most desire.

Indem Aeneas das Gebot der Treuepflicht des Liebenden ernst nimmt, zeigt der junge Tate trotz aller Abweichungen von der Quelle jedenfalls mehr Respekt vor dem Heroischen in seiner Deutung der Aeneasgestalt als Dryden.

Tate, der später Drydens Nachfolger als *poeta laureatus* wurde, überläßt in seinem Libretto nichts andeutend dem Beziehungsreichtum poetischer Sprache; er spricht nämlich alles aus, aber eben damit ermöglicht er es dem Komponisten, die unterschiedlichen Gemütsbewegungen musikalisch auszudrücken. Die Musik kann sich entfalten, weil der Handlungsverlauf vereinfacht wird und die 'poetry of statement' im Nennen der Affekte und sentenzhaften Deutung mit der Musik, dem Tanz und den Bühneneffekten verschmilzt und anerkennt, daß das Wort nicht der alleinige Bedeutungsträger ist<sup>32</sup>.

Um uns abschließend von Aeneas ein Bild im wörtlichsten Sinn zu machen, empfiehlt sich ein Blick auf die Kupferstichillustrationen der Vergilausgaben zur Zeit des John Dryden, das repräsentativste Beispiel bildlicher Darstellungen. Fast alle englischen Ausgaben sind, von einem gelegentlichen Frontispiz abgesehen, ungebildet; die große Ausnahme sind einhundert zeichnerische Entwürfe von Franz Cleyne (1582-1658)<sup>33</sup>, die von Wenzel Hollar, dem Böhmen und Wahrländer,

[1962]: An Opera Perform'd at Mr. Josias Priest's Boarding-School at Chelsea. By Young Gentlewomen. The Words Made by Mr. Nat.[!]Tate. The Musick Composed by Mr. Henry Purcell. Zitate nach dieser Ausgabe, aber in modernisierter Orthographie.

<sup>32</sup> Die Monographien zu Purcell gehen auf das Libretto nur am Rande ein, doch vgl. J. Voisine, Racine et Shakespeare, ou la naissance de l'opéra anglais (Dido and Aeneas), in: *Revue de littérature comparée* 50, 1976, 49-67; R.R. Craven, Nahum Tate's Third Dido and Aeneas, in: *World of Opera* 1, 1979, 65-78; E.W. White, Early Theatrical Performances of Purcell's Operas, in: *Theatre Notebook* 13, 1958/9, 43-65.

<sup>33</sup> E. Odermann, Vergil und der Kupferstich, in: *Buch und Schrift* 5, 1931, 13-25. Biogra-

Pierre Lombart, einem in London lebenden Franzosen, und anderen auf die Kupferplatten übertragen wurden. Für Drydens Vergil hatte sein Verleger Jacob Tonson die Platten aus dem Nachlaß von John Ogilby erworben, der sie zuerst für die Folioausgabe seiner eigenen Vergilübersetzung von 1654 hatte herstellen lassen. Cleyn ist der erste wichtige Kupferstichillustrator klassischer Dichtung in England, denn er hatte auch Ovid, Aesop und Homer (letzteren nur in wenigen Blättern kurz vor seinem Tod) mit großen Bildzyklen illustriert, und seine Bilder zu Vergil waren fast einhundert Jahre lang kontinuierlich auf dem Markt, bis sie im 18. Jahrhundert von anderen im Rokokostil abgelöst wurden<sup>34</sup>.

Cleyn hatte seine entscheidenden Eindrücke im zweiten Jahrzehnt des 17. Jahrhunderts in Italien gewonnen, als er vier Jahre lang in Rom (und Venedig) weilte, um die Kunst der großen Meister zu studieren, also lange vor Dryden, doch der Geschmackswandel zwischen der Mitte und dem Ende des 17. Jahrhunderts war offenbar nicht so drastisch verlaufen, daß die Bilder nun nicht mehr akzeptabel gewesen wären.

Für seinen antikisierenden, heroischen Stil konnte Cleyn in Einzelfällen durch Kupferstich verbreitete Vorlagen verwenden, z.B. für die Flucht des Aeneas aus Troja den Stich von Agostino Carracci nach Federico Baroccis Ölgemälde, oder für die Laokoongruppe eine Darstellung der berühmten in Rom ausgestellten Skulptur, aber solche liebevolle Anverwandlung verehrter Vorbilder ist eher die Ausnahme. Niemand hatte wie er einen Aeneiszyklus in der verschwenderischen Fülle von siebenzig Bildern vorgelegt (jedenfalls nicht seit Sebastian Brants Straßburger Ausgabe von 1502 mit ihrer reichen Holzschnittausstattung), und so ist es nicht verwunderlich, daß sich in der Regel keine unmittelbaren Quellen nachweisen lassen.

Aeneas, in seiner Feldherrnrüstung all'antica mit wallendem Federbusch auf dem Helm dargestellt, ist von eher zierlicher Gestalt, die wohl seine jünglingshafte Schönheit, von der Mutter verliehen, unterstreichen soll. Nach höfischem Zeremoniell ist er mit den ihn umgebenden Figuren theatralisch ins Bild gesetzt, so daß die Mauern und Säulen der Fürstenpaläste und Tempel im Hintergrund wie eine Theaterkulisse wirken. Auch ein Landschaftshintergrund wird überhöht und idealisiert, was manchmal in seltsamem Widerspruch zum Text steht, wenn der Eingang zur Unterwelt, in dessen Nähe Aeneas den goldenen Zweig findet, in einem lieblichen Tal mit idyllischem See liegt.

Das Dekorurn heroischer Darstellung verlangt die theatralische Entfaltung barocker Pracht, und anders als Dryden akzeptiert Cleyn die mythischen Bezüge des Heroischen (gerade in dieser Auffassung hat man Parallelen zu Rubens gesehen).

phische Information über die genannten Künstler in: Neue deutsche Biographie, Berlin 1957; Thieme-Becker, Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler, Leipzig 1912.

<sup>34</sup> Cleyn illustrierte G. Sandys' Ovid 1632 und Ogilbys Aesop 1651 sowie Homer (letzterer 1660 erschienen nach Cleyns Tod). Die Originalplatten von Cleyns Vergil wurden verwendet für die Ausgaben von 1654, 1658, 1663, 1668, 1697, 1698. In reduziertem Format erschienen die Kopien seiner Bilder mehrfach, zuletzt 1748.

Es genügte eben nicht nur, die Geschichte im Bild zu 'erzählen' oder zu zeigen, wie die Akteure vielleicht ausgesehen haben könnten – mittels 'akademischer' Gelehrsamkeit und allegorischer Deutung sollte die Bedeutung des Textes dargelegt, interpretiert und erhöht werden.

Ein Kuriosum bildlicher Heldenverehrung mit höchst aktuellem Gegenwartsbezug leistete sich der Verleger Tonson, der Aeneas auf allen Bildern nachträglich mit einer Hakennase ausstatten ließ, um ihn damit König Wilhelm von Oranien-Nassau ähnlich zu machen, der seit der Glorreichen Revolution in England herrschte. Tonson wollte ihn als Patron für Drydens Werk gewinnen, doch Dryden weigerte sich standhaft, ihm seine Übersetzung zu widmen; seine Loyalität galt noch immer den exilierten Stuarts. Damals kursierte folgender Spottvers<sup>35</sup>:

Old Jacob, by deep judgment swayed,  
To please the wise beholders,  
Has placed old Nassau's hook-nosed head,  
On poor Aeneas' shoulders.  
  
To make the parallel hold tack,  
Methinks there's little lacking;  
One took his father pick-a-pack,  
And t'other sent his packing.

Was schon für Vergil gilt, die dynastisch-historische 'Anwendung' des Helden auf die aktuelle Gegenwart, ist auch in der Dryden-Zeit lebendig. In Wort und Bild wird Aeneas auf den Herrscher bezogen, doch indem der Held in die historische Welt gestellt und entmythologisiert wird, verliert er seine eigentlich heroische Identität, seine – wie Hobbes es 1650 in seiner 'Answer to Davenant's Gondibert' nannte – „conspicuous power, ... a lustre and influence upon the rest of men resembling that of the Heavens”. Wenn die Verbindung zur Götterwelt aufgelöst wird, bleibt doch die psychologische Reflexion über die menschliche Natur. Das läßt sich besonders deutlich an der Dido-Episode ablesen, die die Phantasie der Dichter so gefangen genommen hat, daß sie ein Eigenleben gewann, denn hier läßt sich der Weg von der Romanze zur heroischen 'Tragödie' bis zum psychologischen Liebesdrama verfolgen.

Die Idealität des Helden ist gefährdet, und der Bewunderung Vergils ist eine besorgte Unsicherheit beigemischt. Das ist wohl der eigentliche Grund, nicht die schwierige Lage der Dichter in ihrem Bemühen um wirtschaftliche Unabhängigkeit, weshalb keiner der englischen Augusteer den Traum vom großen Nationalepos verwirklichen konnte. Diese Zeit leistete ihr Bestes im „mockheroic”, den am Beispiel des Epos orientierten Verssatiren.

Heidelberg

MARGRET SCHUCHARD

<sup>35</sup> Harley Ms., zitiert nach Harry M. Geduld, *Prince of Publishers: A Study of ... Jacob Tonson*, London 1969, 74.



## VERGIL-ILLUSTRATIONEN VON FRANZ CLEYN

AENEAS VERLÄSST DAS BRENNENDE TROJA und trägt seinen Vater im Schulterritt. Den Sohn hält er an der Hand, während ihm die Gattin folgt. Dieser viel illustrierten Szene, deren Quelle wahrscheinlich Carraccis Stich nach Baroccis Gemälde ist, fügt Cleyn interpretierendes und erhöhendes Beiwerk an: Er stellt die Reisenden unter den Schutz von Merkur, eine der Götterstatuetten im Arm des Anchises. In der Mauernische steht eine Statue der Diana mit erhobener Hand. Als chthonische Gottheit scheint sie auf den Tod der Creusa hinzuweisen, denn Creusa hat die Rechte auf die Brust gelegt und zeigt die demütige Haltung der Madonna bei der Verkündigung - sie nimmt ihr Schicksal an. Mit Rundtempel und Säule ist Rom im heroischen Stil zitiert, wenn Cleyn und Barocci Troja meinen.

F. Cleyn / Stich von P. Lombart →

↓ Agostino Carracci nach F. Barocci



A 1: halbseitiges Bild von Barocci/Carracci (mit Überschrift)



A 2: ganzseitig ohne Legende: Flucht aus Troja



DIE ERSTE BEGEGNUNG VON DIDO UND AENEAS IM JUNOTEMPEL ist in strenger Symmetrie angeordnet zu höfisch-theatralischem Zeremoniell. Während Aeneas anhebt zu reden und sich dem Publikum zugewandt hat, ist Dido im Profil gezeigt. Ihr Blick gilt allein Aeneas. Didos kostbare Tracht ist ein Echo auf die Darstellung der Juno; so wird augenfällig, auf wessen Seite Juno steht.



AENEAS ERGREIFT DEN GOLDENEN ZWEIG in einer idealisierten Landschaft, die - George Vertue zufolge - von W. Hollar stammt, während die Figur des Aeneas von P. Lombart gestochen wurde. Wir sehen den Helden schräg von hinten und blicken mit ihm in das Bild hinein, denn nicht der Gesichtsausdruck ist Cleyn wichtig, sondern die Sprache des ganzen Körpers.



Godfrey Kneller, Knight  
 Principall Painter to his Majesty



VENUS ÜBERGIBT AENEAS WAFFEN UND RÜSTUNG (Ausschnitt).  
 Venus ist von Putten umgeben, die sich mit den im Baum  
 aufgehängten, von Vulcan geschmiedeten Rüstungsteilen  
 vergnügen, eine spielerische Zutat Cleyns und ein reiz-  
 voller Gegensatz zur Bedeutung dieser Szene. Aeneas'  
 Feldherrnrüstung ist, wie üblich, all' antica dargestellt.  
 Seine Hakennase ließ Drydens Verleger nachträglich an-  
 bringen, um Aeneas wie König William aussehen zu lassen.  
 Am Fuße der Platten ist ein Subskribent mit Name und Wap-  
 pen aufgeführt, hier der Kgl. Hofmaler Kneller.

A 5: Venus übergibt Waffen