

## Die Hirtengedichte Vergils. Ein Meisterwerk der Jugendstil-Buchkunst von Adolphe Giraldon.

### Die Faszination eines Künstlerbuches der Belle Époque

Michael Maaß

Zufall: ein Fund in einer Speicherkiste. In diese war nach einem Saalbrand geräumt worden, was Hitze und Rauch nicht verdorben hatten. Dabei eine Leinenkassette (**Abb. 1**), dezent maisgelb, mit dem Titel

#### LES ÉGLOGUES DE VIRGILE

und sparsamen Ornamenten in Goldprägdruck, darin ein ungebundenes Exemplar der Hirtengedichte Vergils, 1906 illustriert von Adolphe Giraldon<sup>1</sup>. Nicht zufällig sind die variierten Titelangaben. »Bucolicorum eclogae« (ausgewählte Hirtengedichte) wäre eine philologische Bezeichnung. Außen auf der Kassette steht aber, französische Leser ansprechend, LES ÉGLOGUES DE VIRGILE (Die auserlesenen Gedichte von Vergil). Damit wendete sich die Ausgabe an Liebhaber, die sich Exquisites leisteten. In der prunkvollen Titelvignette (**Abb. 6**) lautet der Titel »Bucolica« (Hirtengedichte), als wahrscheinlich ursprüngliche und sprachenübergreifende Benennung. Zur Bezeichnung der einzelnen Gedichte erscheint wieder, wie üblich, der ursprünglich griechische Begriff Eclogia, hier aber in lateinischer Form.

Daß dieses Exemplar nur in einer stilvollen, schlichten Kassette vorliegt und nicht prunkvoll in Leder gebunden ist, wie etwa Giraldons persönliches Exemplar<sup>2</sup>, hat auch sein Gutes: So schön sonst Künstlereinbände sind – die Heftungen sind oft so stramm, daß der Betrachter sie kaum genug aufbiegen darf. Unser ungebundenes Exemplar öffnet sich dem Blick des Lesers besser als solche Prachtbände. Meine Beschreibungen möchten Dich, lieber Hartmut, als Liebhaber von Jugendstilarbeiten erfreuen.

Das Buch ist ein faszinierendes Zeugnis für die Kultur der Pariser *Belle Époque* um 1900. Die *Bibliophilie* (Bücherliebhaberei) dieser Zeit glossierte Henri Bouchot als *Bibliofolie*

---

<sup>1</sup> Dieses Exemplar ist mit 153 nummeriert. Gedruckt wurde das Werk von Plon, Nourrit et Cie. Bibliographische Beschreibungen: CARTERET 1948, 403 (« Très belle publication qui mérite une plus forte cote. » (eine sehr schöne Ausgabe, die eine höheres Ansehen verdient) und MONOD 1992, 1625 Nr. 11335. Die hier verwendeten Aufnahmen stammen aus einem « exemplaire réservée » (vgl. Anm. 5), jetzt in der Universitätsbibliothek zu Heidelberg, mit permanentem Link im Internet: <http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/giraldon1906>. Für vielfältige Förderung mit Diskussionen und Bildbeschaffungen danke ich Maria Effinger (Universitätsbibliothek Heidelberg), für die naturkundlichen Bestimmungen Adam Hölzer, Hans-Walter Mittmann, Peter Havelka und Georg Philippi † (Staatliches Museum für Naturkunde, Karlsruhe), für fachkundige Anregungen Holger Jacob-Friesen und Thomas Heidenreich (Staatliche Kunsthalle Karlsruhe).

<sup>2</sup> FERREIRA – FIDALGO 1997, 110 f. mit Abb. (Einband und Originalaquarell: Landschaft mit musizierendem Hirten); BAETJER – DRAPER 1999, 161 (Abb. des Einbandes).

(Büchertollheit)<sup>3</sup>. Es war die Blütezeit der bibliophilen Gesellschaften, die reich ausgestaltete Liebhaberausgaben subscribieren, entwerfen und drucken ließen<sup>4</sup>. Der Prospekt<sup>5</sup> mit der Ankündigung des Werkes gibt folgende Preise an: Nr. 1–20 für 500,- fr. auf Büttenpapier aus Arches gedruckt, die Abzüge der Holzstiche auf Japanpapier, Nr. 21–300 insgesamt nur auf Büttenpapier für 250 fr., letzteres ungefähr ein bis zwei Monatslöhne damaliger Arbeiter. In unseren Tagen findet man Angebote für Exemplare aus der Serie Nr. 21–300 zu etwas mehr oder weniger als 1.000 €, Einbände berühmter Buchbinder steigern die Preise bibliophiler Ausgaben um ein Vielfaches.

Adolphe (Paul) Giraldon (\* 4.5.1855 in Marseille, † Juli 1933 in Paris) hat sich in Glasgow und Paris einen Namen gemacht und zählt zu den führenden Gestaltern seiner Zeit<sup>6</sup>. Er hat seine *LES ÉGLOGUES DE VIRGILE* mit einer von ihm neugeschaffenen Antiqua ausgezeichnet, die seinen Namen trägt. Diese *Églogues* sind in seinem großen Œuvre von Buchgestaltungen das an Motiven und Gedanken reichste Werk.

### Textmotive, Illustrationen und Naturgefühl

Die Kompositionen von Bildern kann man ähnlich wie die Partitur einer vielstimmigen Musik lesen. Alle Texte sind von gärtnerischen Motiven gerahmt, das Vorwort mit Blumengewinden, die Gedichte mit Paaren von Bäumchen, die in arabeskenhaften Kompositionen zu Portalen erzogen sind und statt auf dem Erdboden auf einer dekorativen Sockelleiste stehen. Im Anschluß an die Titelei (hier ausgewählt: **Abb. 6**) ordnen vier Kategorien von Vignetten die Folge der Gedichte:

Da sind die zehn ganzseitigen Titelvignetten (hier: **Abb. 3, 4**, *Ecl. 1* und *4*). Diese stehen im Seitenfall rechts neben der vorhergehenden Seite mit einer Textschlußvignette (*cul de lampe*) oder Zwischenvignette. In den Textkopfvignetten erscheinen dann Landschaftsbilder (hier: **Abb. 2, 9**). Sie stehen im Seitenfall rechts neben der freien Rückseite der jeweils vorhergehenden Titelvignette. Textschlußvignetten (*culs de lampe*, hier: **Abb. 5**) bilden die heiteren, manchmal ironischen Götterbüsten. Wo nach einem Gedichtstextende im Seitenfall rechts die folgende linke Seite vor der nächsten Titelvignette leer bliebe, schwebt als kleine Zwischenvignette ein Insekt – Libelle, Biene und Käfer – über den Papierbogen<sup>7</sup>.

Die Textseiten, die auf die Anfangsseiten mit den landschaftlichen Vignetten folgen, übernehmen deren Rahmung, doch in vereinfachter Form. Auf diese Weise bekommt jedes Gedicht einen eigenen dekorativen Charakter, bewahrt aber doch den Zusammenhang mit den anderen. Diese übergeordnete und klare Struktur gibt Raum für einen wohlgeordneten

---

<sup>3</sup> PELLETAN 1898, I; Henri Bouchot (1849–1906) war *Conservateur du cabinet des estampes de la Bibliothèque nationale* zu Paris.

<sup>4</sup> RAY 1982, 373; U. Bodemann in: BODEMANN 1985, 155.

<sup>5</sup> Erhalten in dem Exemplar der Universitätsbibliothek Heidelberg (s. o., Anm. 1). Den Vorzugsexemplaren der Ausgabe legte der Künstler originale Aquarelle bei. Dazu gab es noch ein besonderes *tirage de tête*, das ganz auf Japanpapier gedruckt war, außerdem noch Nr. 301–335 als *exemplaires d'hommage*.

<sup>6</sup> RAY 1982, 405; TREYDEL 2007.

<sup>7</sup> S. 12. 22. 28. 36.

Reichtum an Motivvariationen: Landschaften, Symbole, Accessoires, Götter, Bäume, Pflanzen, Blumen, Jahres- und Tageszeiten. Manche Motivwiederholungen enthalten kleine Veränderungen, wie oben auf den Bilderrahmen der Textkopfvignetten die Tauben (**Abb. 2**), die in den Folgeseiten durch aufsprießende Triebe der Pflanzenportale ersetzt werden, als wären mit dem Fortgang der Lektüre die Tauben weggeflogen und neue Triebe an den Bäumchen gewachsen.

Unsere Betrachtung zielt auf die Gedichte, in denen es nicht um die erotischen Motive geht, die man sonst von bekannten Illustratoren bevorzugt findet. Vielmehr sollen hier in Vergils Text und in Giraldons Illustrationen Leben, Arbeit und Reflexionen auf die damalige Umbruchzeit von der Republik zum Prinzipat hervortreten. Romantische, glücklich-unglückliche Liebesseligkeit kommt in den Gedichten wohl vor (besonders in der 2., 8. und 10. Ecloge), ist aber kein Grundmotiv. Man könnte hier zwischen zwei Grundhaltungen im Verständnis der Gedichte unterscheiden. Die eine vertritt eine spielerisch pastorale Romantik, die andere ein realistisch dargestelltes Landleben, ein Gegensatz wie zwischen dem Rokoko des 18. Jahrhunderts und dem Naturalismus des 19. Jahrhunderts, wie zwischen den Bildern Watteaus und Courbets oder Millets. Themen der Gesänge sind außer den Liebesverhältnissen persönliche Schicksale und Nöte, das Arbeitsleben, Besitz, Rivalitäten und Eifersucht ... und vor allem das Musizieren, das mit Hirtenflöte, Singen und Wettsingen Arbeit und Leben begleitet. Auch das Sterblichkeits- und Todesmotiv des »et in Arcadia ego«, das an die Idee einer poetisch-musischen Ideallandschaft anknüpft, gehört zu den Symbolen in diesen Dichtungen<sup>8</sup>. Giraldons Darstellung des Daphnisgrabes im Zypressenhain als Illustration zur fünften Ecloge erinnert an Trauerstimmungen bei Böcklin.

Die Hirtengedichte mit diesen Illustrationen von Giraldon sind kein ganz leicht zugängliches Werk. Der Text erscheint nur im Latein des Originals ohne Übersetzung, doch die Vielfalt der Bildmotive eröffnet einen besonderen Weg zum Detailreichtum der Gedichte. Henri Goelzer, Latinist an der Sorbonne, Herausgeber von Vergil und Tacitus und Autor eines vielfach wieder aufgelegten Wörterbuches, redigierte den Text<sup>9</sup>. Den einführenden Essay verfaßte Émile Gebhart, Kunst- und Kulturschriftsteller, einer der »Unsterblichen« der Académie Française. In seiner Vorrede finden wir Ideen wieder, die er 1860 in seiner Dissertation »Histoire du sentiment poétique de la Nature dans l'antiquité grecque et romaine« entwickelt hatte. Er verbindet darin Naturerlebnis, Liebesleid und Schicksalsgeduld, die er poetisch zu einem Trostmotiv vereinigt.

In dieser Schrift von 1860 findet der Leser ein solches Naturgefühl als Ausdruck einer politischen Haltung, die mit der Beruhigung der Gemüter den Staat befriedet (« calmer l'État en calmant les âmes »)<sup>10</sup>. In seiner Einleitung zu den *Églogues* hat Gebhart diesen Gedanken

---

<sup>8</sup> PANOFKY 2002; VIEILLARD-BARON 2010.

<sup>9</sup> Für den lateinischen Text waren mir vorzugsweise zur Hand: GÖTTE 1995, 211–469; CLAUSEN 2003; v. ALBRECHT 2001. Für umfassendere philologische Nachweise ist hier nicht der Ort.

<sup>10</sup> GEBHART 1860, 125: « ... tel fut le grand dessin du neveu de César. Pour l'accomplir, il lui fallait un poète qui, aimant ardemment la Nature la fit aimer au peuple romain. C'est à Virgile qu'Auguste confia cette importante mission » (... das war der große Plan des Cäsarneffen. Um dies zu erreichen, brauchte er einen Dichter, der die Natur inbrünstig liebte und der diese Liebe dem römischen Volk vermitteln konnte. Virgil

aber beiseite gelassen. Der politische Aspekt von 1860, der Zeit des zweiten Kaiserreiches, tritt in dieser Vorrede von 1906 zugunsten einer poetischeren Anschauung zurück: « Ici, pas une figure humaine n'apparaît, ni un pâtre, ni un bûcheron, ni un passant; sur les rivières ou les lacs, pas un barque. C'est le désert, la solitude sacrée. Mais dans le sourire de l'aurore, le mystère du soir, la tristesse de la nuit, parmi les arbres de la forêt, autour des grands cyprès funéraires, sur les collines, les prairies et les ondes, passe et palpite une âme, l'âme de Virgile. » (Keine Menschengestalt erscheint hier, kein Hirt, kein Holzfäller, kein Wanderer; auf den Flüssen oder Seen keine Barke. Es ist die Verlassenheit, die heilige Einsamkeit. Aber im Lächeln der Morgenröte, im Geheimnis des Abends, in der Traurigkeit der Nacht, zwischen den Bäumen des Waldes, um die großen Trauerzypressen, auf den Hügeln, den Wiesen und den Wellen schweben Herzschlag und Seele, die Seele Vergils.)

Vorwort und Illustrationen sind romantisch und naturalistisch von der französischen Landschaftsmalerei seit Corot inspiriert, aber auch vom Symbolismus ihrer Zeit. Natur ist in den Gedichten und Illustrationen auf vielfache Weise gegenwärtig, sowohl mit jahreszeitlicher Atmosphäre und landschaftlicher Umgebung, als auch mit Pflanzen und Blumen<sup>11</sup>. In den Szenerien der Textkopfvignetten fehlen Darstellungen von Menschen, Giraldon zeigt aber, über die Charakterisierung Gebharts hinaus, Spuren ihrer Gegenwart. Diese Regie ist gleich zu Beginn deutlich: Tityrus und Meliboeus lagern nicht mehr unter der Buche, sie sind schon weggegangen. Ähnlich sind der Bewässerungsgraben mit dem geschlossenen Wehr (Ecl. 3, 110: »claudite iam rivus«, schließt jetzt die Wehre) oder eine einsame Grabstätte (Ecl. 5) als verlassene Orte inszeniert. Damit evoziert der Künstler gleichsam Räume körperlicher, aber beseelter Abwesenheit, in die sich der Betrachter selbst einbringen kann. Menschen-darstellungen erscheinen dagegen wie Accessoires der Illustration, in Form von Medaillons gleichsam entrückt wie Erinnerungsbilder. Nur das Haupttitelbild macht mit ganzfigurigen Gestalten eine Ausnahme (**Abb. 6**). Dieses ganz eigenartige Verhältnis zu den Gedichten hebt

---

war es, dem Augustus diese wichtige Sendung anvertraute). S. 129: « La rêverie est le repos des âmes souffrantes qui oubliant peu à peu les maux de la société et leurs propres maux s'abandonnent au courant des pensées nouvelles, inspirées par le spectacle harmonieux du monde. » (Das Träumen beruhigt leidende Seelen, die die allgemeinen Übel der Gesellschaft und ihr eigenes Leid nach und nach vergessen und die sich anderen, neuen Gedanken überlassen, die von dem harmonischen Schauspiel der Welt eingegeben werden).

Zum Motiv des Trostes in der Vergänglichkeit des Lebens bedient sich Gebhart in der Vorrede von 1906 einer Paraphrase aus der Totenreichschilderung in Aeneis VI 309–312: « Toutes les grâces, tous les enchantements de la Nature qui s'évanouissent aux premiers frimas ; les feuilles des bois qui se flétrissent, et jonchent la terre humide, tandis que les oiseaux, glissant en longue file sous les nués grises, prennent leur volée, avec des chants d'adieux, vers un ciel plus heureux » (Alle Anmut, aller Zauber der Natur, die mit dem ersten Reif verschwinden; die Blätter, die in den Wäldern welken und sich auf der feuchten Erde zerstreuen, während die Vögel in langer Reihe durch die grauen Wolken ziehen und mit ihrem Abschiedsgesang in einen glücklicheren Himmel davonfliegen): »Quam multa in silvis autumni frigore primo / Lapsa cadunt folia; aut ad terram gurgite ab alto / Quam multae glomerantur aves, ubi frigidus annus / Trans pontum fugat, et terris immittit apricis«: zahlreich, wie in Wäldern beim ersten Froste des Herbstes / Blätter taumeln im Fall, oder wie landeinwärts vom hohen / Meere die Vögel schwärmen zuhauf, wenn Kälte des Jahres / über die See sie jagt und treibt in sonnige Lande (Übersetzung von J. u. M. Götte).

<sup>11</sup> ABBE 1965; MAGGIULLI 1995.

diese Ausgabe aus einer reichen Konkurrenz von anderen Illustrationen der *Bucolica* heraus, unter denen die von Maillol die bekanntesten sind.

### Der Blick anderer Künstler auf die Hirtengedichte

Der Vergleich mit anderen Illustrationen der *Bucolica* Vergils verdeutlicht die besondere Leistung Giraldons. Der spätantike Vergilius Romanus zeigt das Autorenbildnis und Hirten mit ihren Tieren (Vergil: fol. 1r<sup>12</sup>, 6r, 9r; Hirten: 11r, 14r, 16r). Ein Bild höchster Poesie ist das berühmte Frontispiz von Petrarca's Vergil, in dem Simone Martini den Dichter und die Allegorien seiner Werke vorstellt<sup>13</sup>. Ein detailreiches, pädagogisch textbegleitendes Verständnis legte Sebastian Brant mit den Illustrationen seines Straßburger (auch Grüningerschen) Vergils von 1502 vor<sup>14</sup>. Neuere Illustratoren verengten den Blick auf romantische Idyllen des Land- und Gefühlslebens.

Aristide Maillol konzipierte seine Illustrationen 1912–1914 für Harry Graf Kessler, der sie bei der Cranachpresse in Weimar ab 1925 in drei Ausgaben mit deutscher, französischer und englischer Übersetzung herstellte. Kessler ließ, passend zu den Illustrationen im Stil früher Buchdrucke, Typen nach dem Vorbild der Jenson-Antiqua schneiden<sup>15</sup>. Bezeichnend für die Stimmung in Maillols Bildern ist die idealisierende Verjüngung des alten Hirten Tityrus (S. 4). Nahe stehen die naturverbundene Romantik bei René Demeurisse<sup>16</sup> und Maillols Schülerin Lucile Passavant<sup>17</sup>. Sie korrigiert aber mit einem silenshaften, struppig alten Tityrus (S. 7) die Darstellung ihres Lehrers, wogegen sie sonst Gestalten im Alter von Kindern und Heranwachsenden bevorzugt. Wiederholt begleitet sie die Texte mit Bildern tanzender oder badender Nymphen. Einen sehr eigenen Charme haben dabei Regenszenen<sup>18</sup> und die Verwandlung der Schwestern des Phaeton<sup>19</sup> in »schlanke Erlen mit bitterer Rinde«. Andere Illustratoren betonten eine Erotik, die nicht recht zu Vergil paßt: Robert Kirchner<sup>20</sup> (1965 und 1974, nudistisch<sup>21</sup>, skizzenhaft-impressionistisch) und Hans Erni<sup>22</sup> (1960, sozialistisch

---

<sup>12</sup> PATTERSON 1988, Taf. 4 (nach S. 178). Für einen vollständigen Katalog illustrierter *Bucolica*-Ausgaben ist hier nicht der Ort.

<sup>13</sup> Mailand, Biblioteca Ambrosiana Ms. S. P. 10/27, fol. 1v; MARTINDALE 1988, 50–51. 191 f. Cat. 15; PATTERSON 1988, Taf. 1 (nach S. 178).

<sup>14</sup> Bayerische Staatsbibliothek, Sign. Res/2 A.lat.a. 292, persistenter Link im Internet: <http://daten.digitale-sammlungen.de/~db/0000/bsb00001879/images/> (24.20.2015). Entsprechend: SUERBAUM 2008, 134 Kat. VP 1502 Abb. DVD 1.

<sup>15</sup> MAILLOL 1926a; MAILLOL 1926b; MAILLOL 1927.

<sup>16</sup> DEMEURISSE 1946. Mißverständlich erscheint dort (S. 33, zu Ecl. 5) die Darstellung der trauernden punischen Löwen im Grab des Daphnis. Denn sie sind im Gedicht kaum eine Ortsangabe für den Tod des Daphnis, sondern stehen für eine über die ganze Natur, auch bis nach Africa reichende Trauer.

<sup>17</sup> PASSAVANT 1951. Gegen allgemeine Gewohnheit stehen auf den Doppelseiten die Übersetzungen jeweils links, das Latein gegenüber rechts.

<sup>18</sup> PASSAVANT 1951, 37 und 72 (Ecl. 3, 80 und 7, 60).

<sup>19</sup> PASSAVANT 1951, 67 (Ecl. 6, 62).

<sup>20</sup> KIRCHNER 1965; KIRCHNER 1974: Illustration der 3. und 4. Eclogie ausgewechselt.

<sup>21</sup> Damit einigen Wendungen der nicht immer glücklichen Übersetzung von Theodor Haecker entsprechend: Die ausgelassene Galatea (3, 64: lasciva puella) wird ein »leckeres« Mädchen – von Pasiphaë heißt es »die

friedensbewegt, „make love not war“). Ein besonderer Fall ist ein fast trotziges, zivilisationsfeindliches Bestehen auf rauhen, rustikalen Motiven – etwa ein pissendes Rind – durch Ernst Morgenthaler<sup>23</sup>. Ker-Xavier Roussel<sup>24</sup> befremdet mit hintergründig-mystischer Düsternis, Jacques Villon<sup>25</sup> (Pseudonym für Gaston Duchamp) fasziniert durch ein kubistisches, visionäres Farbenfeuerwerk. Er stattete 1956 die von Paul Valéry eingeleiteten und übersetzten *Bucolica* aus<sup>26</sup>. Hervorzuheben sind die eindringlichen Illustrationen von William Blake<sup>27</sup>, die er mit einer großen Empathie für die harten Lebensbedingungen der Landleute gestaltet hat. Die Rezeptionsgeschichte der *Bucolica* bekam durch das 2000jährige Vergiljubiläum von 1932 wohl Impulse, gewichtiger aber war, daß man in diesen Gedichten der römischen Bürgerkriegszeit eine Resonanz auf die Nöte und Bedrohungen der eigenen Zeit fand<sup>28</sup>.

### Schweizer Uhrmacher als Holzstecher in Paris: Ausführung der Entwürfe Giraltons

Eine weitere künstlerische Leistung unserer Ausgabe von 1906 verdient besondere Hervorhebung: Die Druckstöcke der Illustrationen fertigte »Florian«<sup>29</sup>. Mit diesem Familiennamen signierten Brüder, deren ursprünglicher Nachname Rognon lautete. Sie stammten aus der Gegend von Neuchâtel in der Schweiz: Frédéric (\* 1858 in Chez-le-Bart, † 1926 in Sucy-en-Brie/Seine et Marne) und Ernest-(Théophile) Rognon (\* 1863 in Saint Aubin, † 1914 in Paris).

Frédéric war ursprünglich Uhrmacher, wandte sich dann als Autodidakt dem Holzstich zu und wurde Lehrer seines jüngeren Bruders. Die Arbeiten der beiden Brüder sind bis zu einem Schlaganfall, den Frédéric im Jahr 1904 erlitt, nicht immer zu unterscheiden, da bei den Signaturen die Vornamen oder deren Initialen oft fehlen. Nach 1904 ging Frédéric vom Holzstich (*gravure en bois debout* – Schnitt in Hirnholz<sup>30</sup>) zum technisch weniger subtilen

---

Glut sie kühlt« (Ecl. 6, 46: *solatur amore*) – in der vierten *Eclage* fehlt der Auftakt mit der Anrufung der sizilischen Musen.

<sup>22</sup> ERNI 1960.

<sup>23</sup> MORGENTHALER 1942, 29.

<sup>24</sup> ROUSSEL 1943.

<sup>25</sup> VILLON 1953. Abbildungen zur ersten *Eclage*: PATTERSON 1988, Taf. 5. 6 (nach S. 178).

<sup>26</sup> Valéry hat sich mit großer Sensibilität über das Verhältnis der französischen Sprache zu Vergils Latein geäußert (VILLON 1953, xvii): « le latin ... père du français ... éducateur en matière du grand style » (Latein, Vater des Französischen, Erzieher auf dem Gebiet des erhabenen Stils). Der Vergleich von Übersetzungen (im Deutschen: Christian Nathanael v. Osiander, Rudolf Alexander Schröder, Theodor Haecker, posthum gedruckt 1953, Harry C. Schnur, Johannes und Maria Götte, Michael von Albrecht) schärft den Blick auf das Original. Im Französischen ist die von Valéry der verbreiteten von Delille überlegen (zu französischen Übersetzungen: CRESSOT 1956).

<sup>27</sup> PATTERSON 1988, 260. 261 Abb. 30. 31; ESSICK 1999.

<sup>28</sup> PATTERSON 1988, 268. 306–311.

<sup>29</sup> TREYDEL 2004 – dort auch die Erwähnung eines weniger bekannten Bruders, Charles, der denselben Beruf ausübte. Der Name spielt vermutlich auf den Dichter Jean-Pierre Claris de Florian (1755-1794) an, bekannt vor allem durch seine Fabeln und das Lied « *Plaisir d'amour* ».

<sup>30</sup> E. Schaar, Die Bilddruckverfahren, in: BODEMANN 1985, 11–20, bes. 13 f.

Holzschnitt (gravure en bois de fil – Schnitt in Längsholz) über. Ernest setzte die Arbeiten im Holzstich fort, ihm verdanken wir wohl die künstlerisch hervorragende Ausführung der Druckstöcke. Die modellierenden Gravuren und die Transparenz der minutiös zusammengepaßten Farbauszüge sind ein Höhepunkt dieser im 19. Jh. so verbreiteten Drucktechnik. Die Brüder haben nicht nur Vorlagen Dritter gestochen, sie haben auch selbst Buchillustrationen geschaffen. Ihre Arbeiten für Édouard Pelletans *Almanach du bibliophile* von 1899 folgen den naturalistischen *petits maîtres* der Illustration, einer Generation vor dem Jugendstil.

### Der Einfluß der französischen Landschaftsmalerei des 19. Jh.s auf die Illustrationen

Zum Verständnis der Giraldonschen Hirtengedichtillustrationen hat Émile Gebhart in seinem Vorwort auf die Landschaftsmalerei von Corot und auf die symbolistischen Bilder von Puvis des Chavannes<sup>31</sup> hingewiesen. Giraldon hat aber auch eine Sicht entwickelt, durch die er sich von diesen beiden Künstlern unterscheidet. Giraldons landschaftliche Fonds erinnern an die panoramisch-klarsichtigen Bilder Corots in Italien von 1825 bis 1828<sup>32</sup>, weniger an dessen Spätwerk mit den zauberisch dunstigen Impressionen<sup>33</sup>. Das Verhältnis von nahen und fernen Motiven ist auch insgesamt bei den beiden Künstlern verschieden. Corot führte bei seinen Ölskizzen im Freien den Blick gleich in ferne Panoramen und komponierte im Atelier malerische Staffagen, *repoussoirs* (Vordergrundmotive), dazu. Giraldon dagegen verbindet seinen Blick in vertraute Nähe mit einem Hintergrund, wo sanfte Berglinien in der zarten Luftperspektive einer milden Ferne schimmern. Er nimmt unmittelbare Umgebung in den Blick, wie sie ein Hirt oder ein Bauer bei seiner Arbeit wahrnimmt. Das ist eine Weiterentwicklung des *paysage intime*, einer Nahsicht von Landschaft, die von den Malern und Photographen in Barbizon entwickelt wurde, hier in den *Églogues* bedeutungsvoll mit dem Vorfrühlingsgefilde als Illustration zur vierten Eclogie (**Abb. 9**). Dieser Perspektivwechsel im Verhältnis des Nahen und Fernen bedeutet eine Umkehrung der malerischen Arbeitsweise gegenüber Corots Italienbildern.

Auch gegenüber Puvis de Chavannes ist die Arbeit Giraldons abzuheben. Es gibt enge motivische Bezüge, doch von der nördlicheren Traumhaftigkeit in den Bildern von Puvis de Chavannes sind die Landschaften Giraldons mit ihrer vorzugsweise mediterranen Atmosphäre, mit ihrer direkten Gegenständlichkeit von Boden, Pflanzen, Bäumen deutlich unterschieden.

Puvis de Chavannes vertrat nach den Schrecken der Niederlage und des Bürgerkriegs von 1870/71 auf großen Wandbildern in öffentlichen Gebäuden einen symbolisch und spirituell überhöhten Patriotismus, der sich auf Natur, Landschaft und Kultur gründete und der über den politischen Richtungen und weltanschaulichen Gegensätzen stand. Eine bemerkenswerte Berührung findet man jedoch in den Werken dieser beiden Künstler: Bedeutungsschwere Verlassenheit – bei Puvis de Chavannes in dem Bild von 1871 mit dem Schloßpark von

---

<sup>31</sup> SHAW 2002.

<sup>32</sup> M. Stufmann, in: SCHÄFER – STUFFMANN 2012, 53–80; M. Hohn in: SCHÄFER – STUFFMANN 2012, 163–174.

<sup>33</sup> D. Schäfer in: SCHÄFER – STUFFMANN 2012, 226–237.

Versailles, wo er in einer menschenleeren Szenerie das Zeltlager der Regierungstruppen zeigt, nicht aber die Soldaten, die den Aufstand der Commune in Paris niederschlagen werden<sup>34</sup>. Mit ähnlich verbergendem Hinweis durch Ausschließung deutet Giraldon in den Kopfvignetten der einzelnen Gedichte die menschlichen Bezüge an.

### **Herbstabend – Verschonung und Vertreibung: Schicksale zweier Nachbarn**

Die Textkopfvignette des ersten Gedichtes (**Abb. 2**) ist besonders reich an solchem Gehalt. Man sieht den Mondaufgang über einem See, den abendlichen Rauch aus den Bauernhütten, die herbstlich gelichtete Buche, den verlassenen Rastplatz mit dem bereits abgeworfenen Laub. Da lagerten die Hirten Tityrus und Meliboeus, die schon nach Hause gegangen sind – es ist also die Illustration des Gedichtschlusses, dabei eine Illustration, die zugleich buchstabengetreu und poetisch die Motive des Gedichtes aufgreift: die Buche, Jahres- und Tageszeit, Lebensrückblick und Abschied. Mit »Venit Hesperus« (der Abend ist gekommen, Ecl. 10, 77) schließt dann auch das letzte Gedicht. In der ersten Ecloge geht es um zwei gegensätzliche Schicksale befreundeter Nachbarn im Bürgerkrieg, um Lebensbilanzen von Partnerschaften und Befreiung von Sklaventum, Vertreibung und Verschonung. Hintergrund ist Rom als Bedingung für die persönlichen Schicksale, wo Octavianus die Macht ergriffen hat.

Den einzelnen Gedichten mit ihren Textkopfvignetten stellt Giraldon die ganzseitigen Titelvignetten mit symbolischen Motiven voran. Hier in der ersten Ecloge, die mit dem größten Gehalt an Geschichte und Politik, greift er den Gedanken von Rom als Zentrum der Macht auf: dafür steht die Figurengruppe der Lupa Romana<sup>35</sup> mit ihren Zwillingen. Der Gedichttitel erscheint auf deren Postament wie eine monumentale Inschrift (**Abb. 3**).

Das Motiv enthält eine bedeutsame Paradoxie. Die Pinienzweige als Hintergrund entsprechen nicht der mythischen Tradition zu diesem Motiv – da wäre der Feigenbaum (*Ficus Ruminalis*) als Ortsangabe (in Rom, auf dem Palatin oder bei dem Lupercal) konsequent. Die Pinien sind vielmehr ein Verweis auf eine Textstelle, deren persönlicher Gehalt einen Gegenpol zu Rom als Zentrum der Macht bildet: Die Pinienzweige spielen auf die Gedichtverse von der Sehnsucht der Amaryllis nach dem in Rom abwesenden Tityrus an: Quellen, Pinien und Büsche rufen nach dem fernen Geliebten (Ecl. 1, 38).

In der Schlußvignette zu dem Gedicht wird das Motiv »Rom, Zentrum der Macht« (**Abb. 5**) heiter-respektlos wieder aufgegriffen. Wir sehen als Profilbild eine Stadtgöttin, wie sie die Wölfin mit den Zwillingen im Format von Nippesfigürchen schräg vor sich hält. Leider wissen wir nicht, welche Stadtgöttin hier Giraldon, Goelzer und Gebhart gemeint haben. Ist es eine andere Stadt als Rom, also die heimatliche Landstadt des Tityrus oder doch die Reichshauptstadt? Die Göttin Roma wird ganz überwiegend amazonenhaft mit einem Helm, nicht wie hier mit einer Mauerkrone dargestellt, doch gibt es in Literatur und Kunst auch Ausnahmen, wo sie als *turrita*, also mit Mauerkrone erscheint<sup>36</sup>. Wir müssen also offen lassen,

---

<sup>34</sup> Vue sur le château de Versailles et l'Orangerie, Paris, seit 2003 Musée d'Orsay; LOBSTEIN 2004, 30 f.

<sup>35</sup> Zu der berühmten Figurengruppe auf dem Kapitol: CARRUBA 2006.

<sup>36</sup> Roscher, ML 4 (1909–1915) Sp. 130–164 s. v. Roma (W. H. Roscher); MELLOR 1975, 162–164.

ob diese Schlußvignette auf das Verhältnis von Land- und Hauptstadt anspielt, das in dem Gedicht reflektiert wird (Ecl. 1, 19-25), oder ob sich Roma selbst ihr Symbol vorhält. Dasselbe Verhältnis von symbolischem Ernst der Titelvignetten und einer heiteren, zuweilen ironischen Reflexion in den Schlußvignetten ist auch in den Illustrationen zu anderen Gedichten zu finden.

Das erste Gedicht hat Giraldon noch auf andere, sehr persönliche Weise hervorgehoben. Sein eigenes Exemplar der Ausgabe stattete er mit einem Einband in Ledermosaik aus, wo Leitmotive der Pflanzenwelt in den Gedichten, Efeu und Pinien das Bild einer Ziege rahmen, die von einem Felsen auf die Landschaft niederschaut<sup>37</sup>.

Dieser Einbandschmuck stimmt nicht nur auf die ganze Gedichtsammlung, sondern auch speziell auf das erste Gedicht ein. Das Tier auf der Felsklippe ist Symbol für die Klage des Meliboeus über seine Vertreibung (Ecl. 1, 74-76): »ite meae felix quondam pecus, ite capellae. / non ego vos posthac viridi proiectus in antro / dumosa pendere procul de rupe videbo, carmina nulla canam« (geht dahin, meine einst glückliche Herde, geht ihr Ziegen! Nie mehr werde ich, ausgestreckt in meiner grünen Grotte, euch fern am dornigen Felsen klettern sehen, keine Lieder mehr singen!).

Bleiben wir noch weiter bei den Illustrationen der ersten Ecloge. Die Textseiten sind von portalartigen Motiven gerahmt, in denen Giraldon Gartenkunst und Kunsthandwerk verbunden hat. Hier ist es eine Kastanienarkade<sup>38</sup>. An diesen Textrahmungen finden Accessoires, Attribute und symbolische Motive einen Halt. Über dem Bildrahmen der Kopfvignette des ersten Gedichtes sieht man Paare von zahmen Tauben als Symbole für die Liebesverhältnisse in dem Gedicht: Giraldon stellt hier genaue Merkmale von domestizierten Rassetauben dar. Kastanienlaub und -früchte deuten das Abendessen zum Abschied der beiden Hirten an. Seitlich an Stämmen der Kastanien hängen blanke Schwerter als Symbole von Gewalt und Vertreibung, im Gegensatz zu den Schwertern in der Scheide als Motive zur vierten, friedensverheißenden Ecloge (**Abb. 9**). Die Getreidegarben nehmen Meliboeus' Klage über seine Ernte auf, die er mit seinem Land an einen Veteran der Bürgerkriegssieger verliert. Sie erinnern auch an die *Georgica* (I 448), wo Vergil den Bürgerkrieg mit einem Unwetter vergleicht, das die Ernte vernichtet.

Überraschend ist die Darstellung der Bienenkörbe und -schwärme. Von Bienen und ihrem freundlichen Gesumm ist in dem Gedicht die Rede (Ecl. 1, 54), aber nicht von dem dargestellten Geschehen. Man erkennt Bienenstöcke und einen wie eine Rauchfahne davonziehenden Schwarm. Das ist der Teil des Bienenvolkes, der mit der alten Königin davonziehen muß, um sich wie Meliboeus einen neuen Lebensraum zu suchen und um der neuen Königin den Stock mit dem anderen Teil des Volkes zu überlassen. Dieses Symbol ist ein Naturgleichnis wie aus homerischem Geist. Die Darstellung des Bienenschwarms knüpft an Maurice Maeterlincks vielfach herausgegebene, übersetzte und illustrierte Schrift » La vie

---

<sup>37</sup> FERREIRA – FIDALGO 1997, 110 f. mit Abb.; BAETJER – DRAPER 1999, 161.

<sup>38</sup> Man hat solche Laubportale mit den Eingängen der Pariser Metro von Hector Guimard in Verbindung gebracht. Das war zu einer Zeit, als man den Jugendstil noch nicht schätzte, herabsetzend gemeint: RAY 1982, Bd. 2, 405.

des abeilles « von 1901 an. Eine dieser illustrierten Ausgaben haben Giralton und Ernest Florian dann 1914 gestaltet, wo genau dieses Motiv als Vignette erscheint<sup>39</sup>.

### Empfindsame Titelei

Die Motive der Titelei können hier nur angedeutet werden. Die Haupttitelvignette (**Abb. 6**) hat eine portalartige Rahmung mit Olivenbäumchen, deren Kronen kugelig beschnitten sind und an deren Stämme schlanke Seitentriebe aufwachsen. Zwischen den Bäumchen hängen eine Girlande von Rosaceenblüten und die Inschriftentafel mit dem Titel der Gedichtesammlung (hier *Bucolica*, nicht *Eclogae*) und dem idyllischen Bild einer schalmeiblasenden Nymphe – wohl der Arethusa – und dem Amor mit seinem Bogen. Zu ihren Füßen lagert ein Mutterschaf mit seinem kleinen Lamm, als Abwandlung eines Motivs von Puvis de Chavannes im Wandbild » *Vision antique* « in der *École des Beaux Arts* in Lyon<sup>40</sup>. Mit sorgfältigster, aber nicht aufdringlicher Genauigkeit sind die Pflanzen dargestellt: Geißklee (*Trifolium pratense*, t. *rubens*, t. *incarnatum*, Kleeköpfchen), Brombeere und gelbe Schwertlilie. Die Motive von Natur, Gartenkunst und Kunsthandwerk sind in der Rahmendekoration durch den aufsteigenden Bienenschwarm und die feinen Rauchfahnen aus den Räuchergefäßen miteinander verbunden. Die Standleiste zeigt das Druckdatum MCMVI.

### Vergil als romantischer Jüngling

Der Einleitungssessay von Gebhart hat eine eigene Rahmendekoration aus einem Geflecht von Heckenrosenblüten. Als Kopfvignette erscheint das Porträt Vergils in einer *Tabula ansata*, mit seinen Lebensdaten ab *urbe condita* (von der Gründung Roms), doch mit arabischen Ziffern (**Abb. 7**). Das Porträt wandelt ein berühmtes, aber mehr heldisches und weniger jüngerhaftes Vorbild ab, das Relief von Antoine-Augustin (gen. Auguste) Préault (1853), jetzt am Eingang des Musée d'Orsay<sup>41</sup>. Ikonographischer Ursprung ist eine Gemme der ehem. Sammlung Fulvio Orsino<sup>42</sup>. Giraltons Porträt zeigt eine bedeutsame Abweichung von der Tradition: Der Dichter trägt keinen Lorbeerkranz als Zeichen des Ruhms, sondern einen Olivenkranz als Zeichen des Friedens. Das ist ein Hinweis insbesondere auf die erste und die vierte der folgenden Eclogen, in denen Krieg und Frieden thematisiert sind.

### » Saeculi novi interpretatio « – Deutung der Neuen Zeit

In der berühmten vierten Ecloge dichtet Vergil über eine erhoffte Zeitenwende, die mit der Geburt eines Kindes anbrechen soll. Das Gedicht fordert die Vorstellungskraft der Illustratoren in besonderer Weise heraus. Es ist im Ton hymnisch, prophetisch-sibyllinisch, visionär, eine Schau des Laufs der Welt, ihrer Krisen und eines kommenden Heils, erfüllt von westlichen und östlichen, nicht zuletzt jüdischen Traditionen<sup>43</sup>. Gedichtet wurde diese Ecloge

---

<sup>39</sup> MAETERLINCK 1914–1918, 27: Titelvignette » *L'essaim* « (Der Schwarm).

<sup>40</sup> SHAW 2002, 66 Abb. 22.

<sup>41</sup> MILLARD u. a. 1997, 187; PINGEOT 2003, 30 mit Abb. Der Typus als Vignette: DES FONTAINES 1802.

<sup>42</sup> ZWIERLEIN-DIEHL 1986, 106 Nr. 7. Zur Gemme ehem. Slg. Orsini: SUERBAUM 2008, 342 Kat. VP 1624B.

<sup>43</sup> NISBET 2008.

zur Geburt eines Sohnes des Konsuls Pollio im Jahr 41 v. Chr., in der Hoffnung auf das Ende der Bürgerkriegsschrecken. Die Deutung der Eclogie auf die Geburt Christi, mit der Vergil in der christlichen Tradition neben die alttestamentlichen Propheten gestellt wurde, ist mit der Rede Kaiser Konstantins vor dem Konzil von Nikaia (im Jahr 325) bezeugt. Der Kaiser trug die Eclogie in einer Fassung auf Griechisch vor, in der die Übersetzer nach Möglichkeit die Erwähnungen von Göttern beseitigt oder wenigstens zu Allegorien abgeschwächt hatten.

Das Gedicht enthält viele bildhafte Motive von Göttern und Sagengestalten und erzählerisch-dramatische Kontraste. Der Illustrator des Straßburger Vergil<sup>44</sup>, der zur Text- eine umfassende Bildlektüre<sup>45</sup> anbietet, teilt sein Bild in zwei Hälften. Die linke zeigt die von Krieg und Arbeitsmühen erfüllte Welt. Die rechte zeigt das Kind (mit der Deutung auf Saloninus, Sohn des Gedichtadressaten Pollio), seinen Vater Pollio und den Dichter selbst, mit dem Hintergrund einer befriedeten, von Mühsal befreiten Welt. Das ist wie die Illustration zu einem Kinderbuch – der tiefere Sinn des Dargestellten bleibt dem interpretierenden Verständnis des Textes vorbehalten.

Auf überraschende Weise hat Maillol das Gedicht illustriert (hier **Abb. 8 a. b**). Er greift ikonographisch auf die traditionelle christliche Interpretation des Gedichtes zurück, die darin die Prophezeiung der Geburt Christi sah. Maillol stellt die Verehrung von Mutter und Kind dar, ganz wie die Anbetung der Heiligen Drei Könige, doch sind diese durch einen Hirten und Nymphen vertreten. Gaston Duchamps betont mit seinen Illustrationen die gedankliche Entwicklung dieser vierten Eclogie: Weissagung, Geburt und die neue, paradiesische Zeit. Er beginnt mit der jungen Mutter und ihrem Kind als Gegenüber zur weissagenden Cumäischen Sibylle. Sehr geistvoll hat der Künstler den Kontrast zwischen der Greisin und der jungen Mutter erfaßt. Sie hält ihr Kind im Arm und erwidert den versunkenen Gesichtsausdruck der Greisin mit einem glücklichen Blick. Dieser Kontrast entspricht der besonderen Spannung zwischen Familienglück und Weltgeschichte in der vierten Eclogie. Das paradiesische Leben in einem neuen Zeitalter zelebriert Duchamp als eine *fête champêtre* – die Stimmung erinnert an Picassos Bacchanal.

Das Mutter-Kind-Motiv hat auch Hans Erni 1960 auf sehr sinnliche, aber eigenartige Weise hervorgehoben. Er wandelt das Bild Fragonards in der Münchner Pinakothek ab, mit dem Mädchen, das in Andeutung eines erotischen Spiels ein Hündchen über sich hält. Im Gegensatz zu Bettwäsche und Negligé bei Fragonard zeigen sich Ernys Gestalten natürlich, frei, es ist ein Bild ohne Textilien. Körperlichkeit und Sinnlichkeit dominieren auch die pastoralen Illustrationen bei Robert Kirchner (1965 und 1974) – auch dies eine Erotik, die den Gehalt des Gedichtes verkürzt und dem Stilgefühl Vergils widerspricht.

Giraldon folgt auch hier mit seinen Illustrationen einer strengen Symbolik. Die Titelvignette zeigt die Attribute der Schicksalsgöttinnen, Kunkel, Spindel und Schere (**Abb. 4**). Die Kopfvignette zum Text gibt eine stimmungsvolle, aber auch zurückhaltende Interpretation.

---

<sup>44</sup> Ecl. 4: fol. xii verso (vgl. Anm. 14) = SUERBAUM 2008, 134 Kat. VP 1502 (DVD 1 Abb. 42).

<sup>45</sup> Sebastian Brants Vorrede: „nunc memorare potes monochromata cuncta Maronis / Quam leviter pictis lector amice locis / perlege“ (wie leicht kannst du dir jetzt an Hand der monochrom dargestellten Umstände alles von Vergil vorstellen, lies genau, lieber Leser!).

Auf das angekündigte Zeitalter des Heils spielt Giraldon mit einer Vorfrühlingslandschaft an (**Abb. 9**) – der Segen ist angekündigt, doch müssen wir auf die Erfüllung warten. Zwischen Titelvignette und Text-Kopfvignette besteht eine eigenartige Spannung von Schicksalssymbolik und Zukunftshoffnung mit dem Vorfrühling als Allegorie. So sind die beiden Vignetten mit ihrer Abfolge der Motivkategorien dem Konzept der übrigen Gedichte untergeordnet, bleiben aber gegenüber der Gedankenwelt sich erneuernder Weltzeitalter in der vierten Ecloge spürbar zurück.

Wie ernst hat Giraldon diese Ecloge und ihre Traditionen genommen? Seine Illustrationen haben eine spielerische Vielfalt. Spielt Vergil denn nicht auch, mit Bildhaftigkeit, Sprach- und Gedankenfiguren? Wie er sich als Dichter vorstellt, bescheidener (»paulo maiora canamus«: ein wenig bedeutender wollen wir singen) zu Beginn, hochfliegend am Ende (»non me carminibus vincat nec Thracius Orpheus«: im Singen soll mich nicht einmal der Thraker Orpheus besiegen), dann mit schnell wechselnden Perspektiven auf den Neugeborenen und die Götter, Naturgeschehen und Pflanzenkunde, Kosmologie und Familienintimität. Giraldons vielfältige Darstellungsmittel kann man als Analogie zu dem Formenreichtum des Gedichtes sehen. Als Abschluß der vierten Ecloge sehen wir ein merkwürdiges Bild des Göttervaters Jupiter<sup>46</sup>: Das Tondo gibt vor einem dunkel-braunvioletten Hintergrund in strenger Profilansicht die Büste einer monochrom hell olivgrün gehaltenen Figur, die man sich wie ein altertümliches Kultbild aus Holz oder Bronze vorstellen könnte. Der Göttervater ist mit einem ganz unantiken Gestus dargestellt, er hält ein Blitzbündel drohend vor sein Gesicht – wie der Nikolaus seine Rute. Die starre Haltung und die Strenge der Profilansicht geben der Darstellung einen archaischen, ironisch wirkenden Zug, der an die Schlußvignetten der vorhergehenden Eclogen mit der Stadtgöttin (**Abb. 5**) und der Minerva<sup>47</sup> erinnert. Auch hier können wir eine Verbindung zu den Gedanken in der Ecloge ziehen, an deren Ende diese Vignette steht: In der Weltsicht, die der Dichter entfaltet, stehen der Göttervater und die Götterfamilie nicht über Schicksal und Weltläuften. Die Kosmologie des Gedichtes stellt sie vielmehr mit den Menschen in den Kreislauf wechselnder Zeitalter.

Unsere Besprechung mußte sich hier auf eine kleine Auswahl aus dem Werk beschränken. Sie zeigt, daß idyllische und erotische Motive, wie sie in den Nachfolgedichtungen und bei vielen Illustratoren in den Vordergrund traten, nur einen Teil und nicht den wichtigsten Sinn der Dichtungen ausmachen. Diese behandeln vielmehr eine oft widersprüchliche Vielfalt des Lebens, die Giraldon in einer reichen, vielschichtigen, gelegentlich auch ironisch distanzieren Komposition von Bildern reflektiert hat. Zu diesen Widersprüchen gehört die Frage, die in Kommentaren immer wieder auftaucht, die irritierende Frage nach dem Verhältnis von Künstler und politischer Macht, wie sie in der hoffnungsvoll hymnischen, sehr persönlichen Verehrung Vergils für Octavian Ausdruck findet. Valéry hat diese Frage 1944 offen gelassen<sup>48</sup>.

---

<sup>46</sup> S. 27.

<sup>47</sup> S. 11.

<sup>48</sup> P. Valéry in: VILLON 1953, xxix: « Gœthe préfère au désordre l'injustice » (Goethe zieht die Ungerechtigkeit dem Chaos vor). xxxi: « Le problème de conscience que l'on peut introduire ici, devient, tout insoluble qu'il est, particulièrement un problème de valeurs. Si la soumission au despot, l'acceptation de ses bienfaits, qui dégénère ou se traduit en expressions de gratitude et au louanges, est condition de la production d'ouvrages

1906, im alten Europa vor den Weltkriegen und Diktaturen des 20. Jahrhunderts stellten sich diese Fragen noch nicht mit ihrer jetzigen Dringlichkeit. Giraldon hat sie als kritische Anmerkungen versteckt: Da sind die Schwerter, blank oder in der Scheide, die zweideutigen Darstellung der Lupa Romana und die als *culs de lampe* wenig herrscherlich präsentierten Götter.

Bei der Betrachtung der Illustrationen ist deutlich geworden, daß der Reichtum an Motiven und Strukturen sowohl der gesamten Gedichtsammlung als auch innerhalb der einzelnen Gedichte<sup>49</sup> bildliche Entsprechungen wie bei keinem anderen Künstler gefunden hat. Es sind keine *illustrations propres* (nacherzählende Illustrationen), auch keine gegenüber den Texten freie *illustrations parallèles*<sup>50</sup>, sondern eine vielgestaltige Partitur von symbolischen Bildmotiven. Dabei sind Giraldons Ausdrucksmittel ganz auf existentielle Gedanken gerichtet. Kein Raum ist da für spontane, momentane Szenen, denen andere Illustratoren reizvolle Motive abgewonnen haben, man denke an die äpfelwerfende Galatea<sup>51</sup> Maillols oder Passavants Verwandlung der Schwestern des Phaeton<sup>52</sup> in Bäume. Zu der besonderen Sichtweise Giraldons gehört nicht zuletzt, wie der Künstler in gedankenreicher Synthese das eigene 19. Jahrhundert in die antike Dichtung einbringt.

Dazu gehören die Motive der Gartenkunst, die als Bilder einer vornehmen Wunschwelt die Illustrationen des Buches begleiten. Sie lassen einen deutlichen Gegensatz zur freien Natur und ihrer Pflanzenwelt spüren. Bei aller Empathie in Text und Bildmotiven stehen sie nicht in, sondern über der Lebenswelt der Hirten in den Gedichten. Dieser Widerspruch deutet eine Affinität an, die nicht in den Gedichten, sondern bei den Adressaten der Gedichte liegt: Er verbindet das großbürgerliche Paris und Vergil, die Nobiles der *Belle Époque* und des antiken Rom, die uns die Wunschwelt ihrer Gärten in den Wandmalereien ihrer Häuser überliefert haben.

---

de premier ordre, que décider, que faire, que penser? Ce problème à peine énoncé se développe en argumentations infinies. Je me garderai d'y entrer.» (Das Gewissensproblem, das man hier anführen kann, wird – unlösbar wie es ist – zu einem Problem von Werten. Wenn die Unterwerfung unter einen Despoten, die Annahme seiner Vergünstigungen, die einen verbiegt oder zu Dankesbekundungen und Lobeshymnen führt, Bedingung für Werke höchsten Ranges ist, was dann entscheiden?, wie handeln?, was denken? Dieses kaum angesprochene Problem führt zu Auseinandersetzungen ohne Ende. Ich werde mich hüten, in solche einzutreten). Da geht es nicht mehr nur um Octavian und Napoleon III.

<sup>49</sup> Vergil gestaltet in seinen Dichtungen aus literarischen Referenzen, Assonanzen, Akrosticha, Analogien von Strukturen und Umfangs-Proportionen ein reich verschränktes Formenspiel, dazu: SMITH 2012, 50 f. (Eclogen). 27–31 (Georgica).

<sup>50</sup> U. Bodemann in: BODEMANN 1985, 181.

<sup>51</sup> MAILLOL 1926a, 28.

<sup>52</sup> PASSAVANT 1951, 67 (Ecl. 6, 62).

## Bibliographie

ABBE 1965

E. Abbe, *The Plants of Virgil's Georgics. Commentary and Woodcuts* (Ithaca, N.Y. 1965)

AKL

Allgemeines Künstlerlexikon: die bildenden Künstler aller Zeiten und Völker (Leipzig 1983–1990, München 1992–2008, Berlin 2009–)

BAETJER – DRAPER 1999

K. Baetjer – J. D. Draper, *Only the Best: Masterpieces of the Calouste Gulbenkian Museum, Lisbon. Ausstellungskatalog New York* (New York 1999)

BODEMANN 1985

U. Bodemann, *L'art d'illustration: française Buchillustrationen des 19. Jahrhunderts zwischen Prachtwerk und Billigbuch. Ausstellungskatalog Wolfenbüttel* (Wolfenbüttel 1985)

CARRUBA 2006

A. M. Carruba, *La Lupa Capitolina. Un bronzo medievale* (Rom 2006)

CARTERET 1948

L. Carteret, *Le trésor du bibliophile. Livres illustrés modernes 1875 à 1945 et souvenirs d'un demi-siècle de bibliophilie de 1887–1945, IV, Tables du bilan artistique des soixante-dix dernières années* (Paris 1948)

CLAUSEN 2003

W. Clausen, *Virgil Eclogues* (Oxford 1993, Reprint 2003)

CRESSOT 1956

M. Cressot, *Traduction et transposition, Cahiers de l'Association internationale des études françaises* 1956, 8, 113–119

DEMEURISSE 1946

P. Vergilius Maro, *Les Bucoliques. Texte latin et traduction nouvelle de Henry Charpentier, illustrations de René Demeurisse* (Paris 1946)

DES FONTAINES 1802

P. Vergilius Maro, *Œuvres de Virgile, Vol. I. Traduction de P. F. G. des Fontaines* (Paris 1802)

ERNI 1960

P. Vergilius Maro, *Les Bucoliques. Version française de J. Delille. Eaux-fortes originales de Hans Erni* (Lausanne 1960)

ESSICK 1999

R. N. Essick, *A Troubled Paradise: William Blake's Virgil Wood Engravings* (San Francisco 1999)

FERREIRA – FIDALGO 1997

M. T. G. Ferreira – M. Fidalgo (Hrsg.), *Le livre, objet d'art, collection Calouste Gulbenkian, France, XIXe–XXe siècles. Ausstellungskatalog Lissabon* (Lissabon 1997)

FINCKH 2007

G. Finckh (Hrsg.), *Abenteuer Barbizon. Landschaft, Malerei und Fotografie von Corot bis Monet. Ausstellungskatalog Wuppertal* (Wuppertal 2007)

GEBHART 1860

É. Gebhart, *Histoire du sentiment poétique de la Nature dans l'antiquité grecque et romaine* (Paris 1860)

GÖTTE 1995

P. Vergilius Maro, *Landleben. Bearbeitet von Johannes und Maria Götte. Mit Vergilviten, bearbeitet von Karl Bayer* (München 1995)

KIRCHNER 1965

P. Vergilius Maro, *Bucolica*. Mit Lithographien von Robert Kirchner. Übers. Theodor Haecker (Bad Kissingen 1965)

KIRCHNER 1974

P. Vergilius Maro, *Bucolica*. Mit Lithographien von Robert Kirchner. Übers. Theodor Haecker<sup>2</sup> (München 1974)

LOBSTEIN 2004

D. Lobstein, *Acquisitions*, *La revue du Musée d'Orsay* 19 (Paris 2004) 30–31

MAETERLINCK 1914–1918

M. Maeterlinck, *La vie des abeilles*. Illustrations de Adolphe Giraldon, gravées en couleur par Ernest Florian (Paris 1914–1918)

MAGGIULLI 1995

G. Maggiulli, *Incipiant silvae cum primum surgere*. Mondo vegetale e nomenclatura della flora di Virgilio (Rom 1995)

MAILLOL 1926a

P. Vergilius Maro, *Die Eclogen Vergils*. In der Ursprache und deutsch, übersetzt von Rudolf Alexander Schröder. Mit Illustrationen gezeichnet und geschnitten von Aristide Maillol (Weimar 1926)

MAILLOL 1926b

P. Vergilius Maro, *Les Églogues de Virgile*. Texte original et traduction nouvelle par M. Lafargue. Bois dessinés et exécutés par Aristide Maillol (Paris 1926)

MAILLOL 1927

P. Vergilius Maro, *The Eclogues of Vergil*. In the Original Latin with an English Prose Translation by J. H. Mason and with Illustrations Drawn and Cut on the Wood by Aristide Maillol (London 1927)

MARTINDALE 1988

A. Martindale, Simone Martini (Oxford 1988)

MELLOR 1975

R. Mellor, ΘΕΑ ΡΩΜΗ. The Worship of the Goddess Roma in the Greek world, *Hypomnemata* 42 (Göttingen 1975)

MILLARD u. a. 1997

Ch. W. Millard – S. Bellenger – A. Blühm (Hrsg.), *Auguste Préault, sculpteur romantique 1809–1879*. Ausstellungskatalog Paris (Paris 1997)

MONOD 1992

L. Monod, *Manuel de l'amateur de livres illustrés modernes 1875–1975* (Neuchâtel 1992)

MORGENTHALER 1942

P. Vergilius Maro, *Les Bucoliques*. Illustrations de Ernst Morgenthaler (Zürich 1942)

NISBET 2008

R. G. M. Nisbet, *Virgil's Fourth Eclogue – Easterners and Westerners*, in: Katharina Volk (Hrsg.), *Virgil's Eclogues* (Oxford 2008) 55–188.

PANOFSKY 2002

E. Panofsky, *Et in Arcadia ego* (Berlin 2002; deutsche Ausgabe nach dem engl. Original von 1936)

PASSAVANT 1951

P. Vergilius Maro, *Les Bucoliques*. Texte latin et version française de l'abbé Delille. Gravures sur bois de Lucile Passavant (Paris 1951)

PATTERSON 1988

A. M. Patterson, *Pastoral and Ideology: Virgil to Valéry* (Oxford 1988)

PELLETAN 1898

E. Pelletan, Almanach du Bibliophile 1 (Paris 1898)

PINGEOT 2003

A. Pingeot, Orsay – la sculpture. Musée d'Orsay, Paris (Paris 2003)

RAY 1982

G. N. Ray, The Art of the French Illustrated Book, I–II (New York 1982)

ROUSSEL 1943

P. Vergilius Maro, Les Bucoliques. Traduction de Xavier de Magallon. Pages liminaires de Fernand Mazade. Lithographies originales de K.-X. Roussel (Paris 1943)

SCHÄFER – STUFFMANN 2012

D. Schäfer – M. Stuffmann (Hrsg.), Camille Corot, Natur und Traum. Ausstellungskatalog Karlsruhe (Heidelberg 2012)

SHAW 2002

J. L. Shaw, Dream States: Puvis de Chavannes, Modernism, and the Fantasy of France (New Haven 2002)

SMITH 2012

R. A. Smith, Vergil, Dichter der Römer (Darmstadt 2012)

SUERBAUM 2008

W. Suerbaum, Katalog der illustrierten Vergil-Ausgaben 1502–1840 (Hildesheim 2008)

TREYDEL 2004

AKL 41 (2004) 341. 341/2 s. v. Florian, Ernest und Florian, Frédéric (R. Treydel)

TREYDEL 2007

AKL 55 (2007) 145 s. v. Giraldon, Adolphe (R. Treydel)

V. ALBRECHT 2001

P. Vergilius Maro, Bucolica – Hirtengedichte. Studienausgabe. Lateinisch/Deutsch. Mit Übersetzungen, Anmerkungen, Kommentar und Nachwort von Michael von Albrecht (Stuttgart 2001)

VIEILLARD-BARON 2010

J.-L. Vieillard-Baron, Et in Arcadia ego. Poussin ou l'immortalité du beau (Paris 2010)

VILLON 1953

Les Bucoliques de Virgile. Traduction de Paul Valéry, ill. Jacques Villon [Pseudonym für Gaston Duchamp] (Paris 1953)

ZWIERLEIN-DIEHL 1986

E. Zwierlein-Diehl, Glaspasten im Martin-von-Wagner-Museum der Universität Würzburg, I, Abdrücke von antiken uns ausgewählten nachantiken Intagli und Kameen (München 1986)

**Abbildungen**

Alle Photos werden der Universitätsbibliothek Heidelberg verdankt.

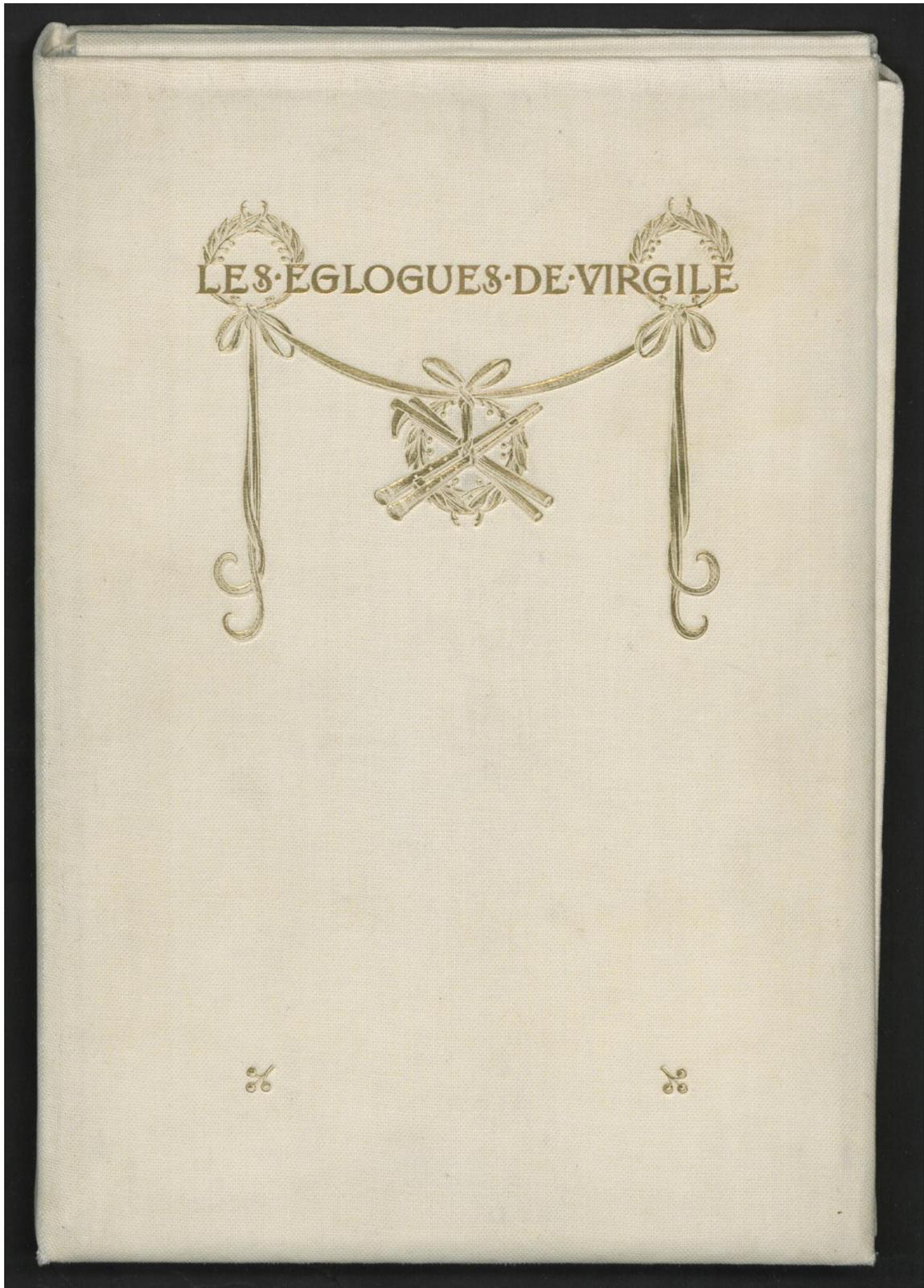


Abb. 1: Einbandkassette.

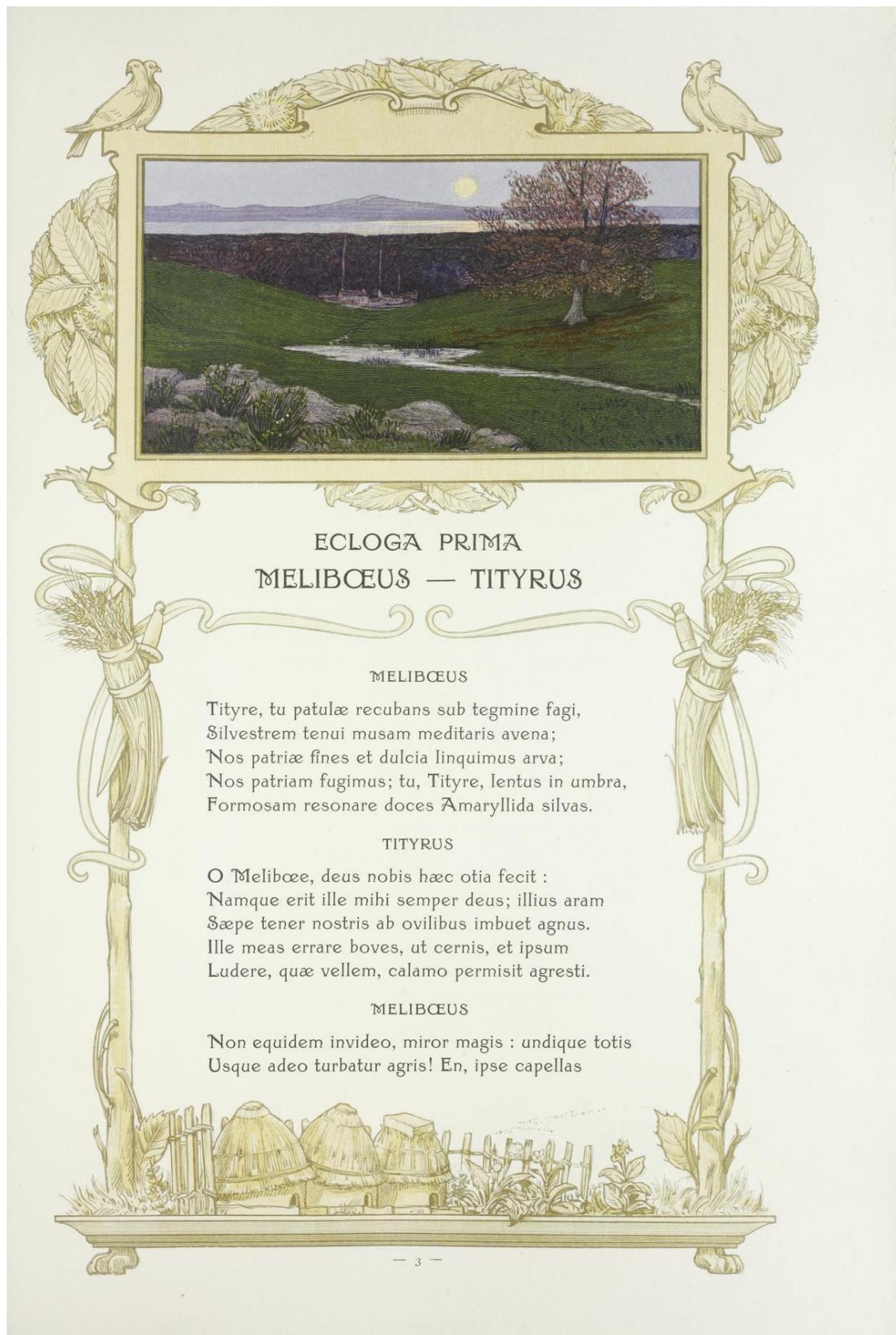


Abb. 2: Herbstbild mit Buche (Ecl. 1).

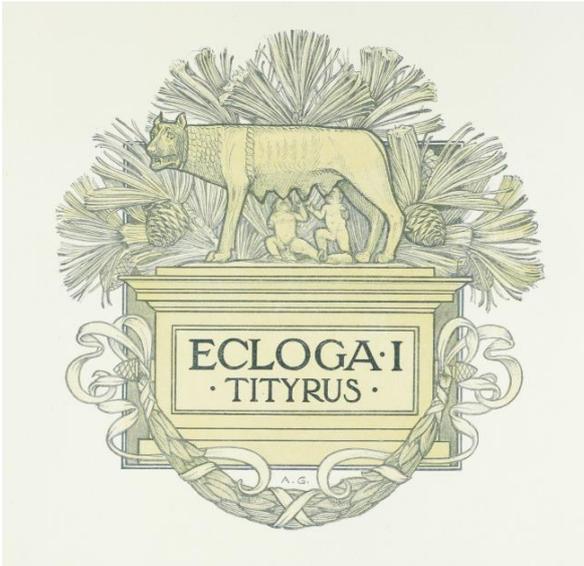


Abb. 3: Die Lupa Romana (Ecl. 1).

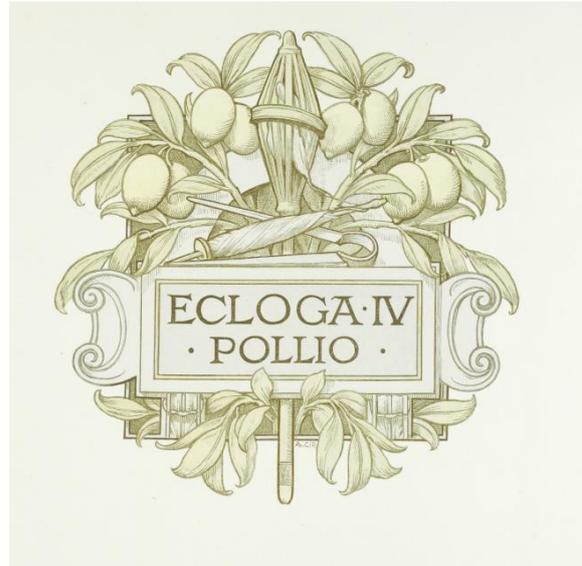


Abb. 4: Die Attribute der Schicksalsgöttinnen (Ecl. 4).



Abb. 5: Stadtgöttin mit Lupa Romana (Cul de lampe, Ecl. 1).

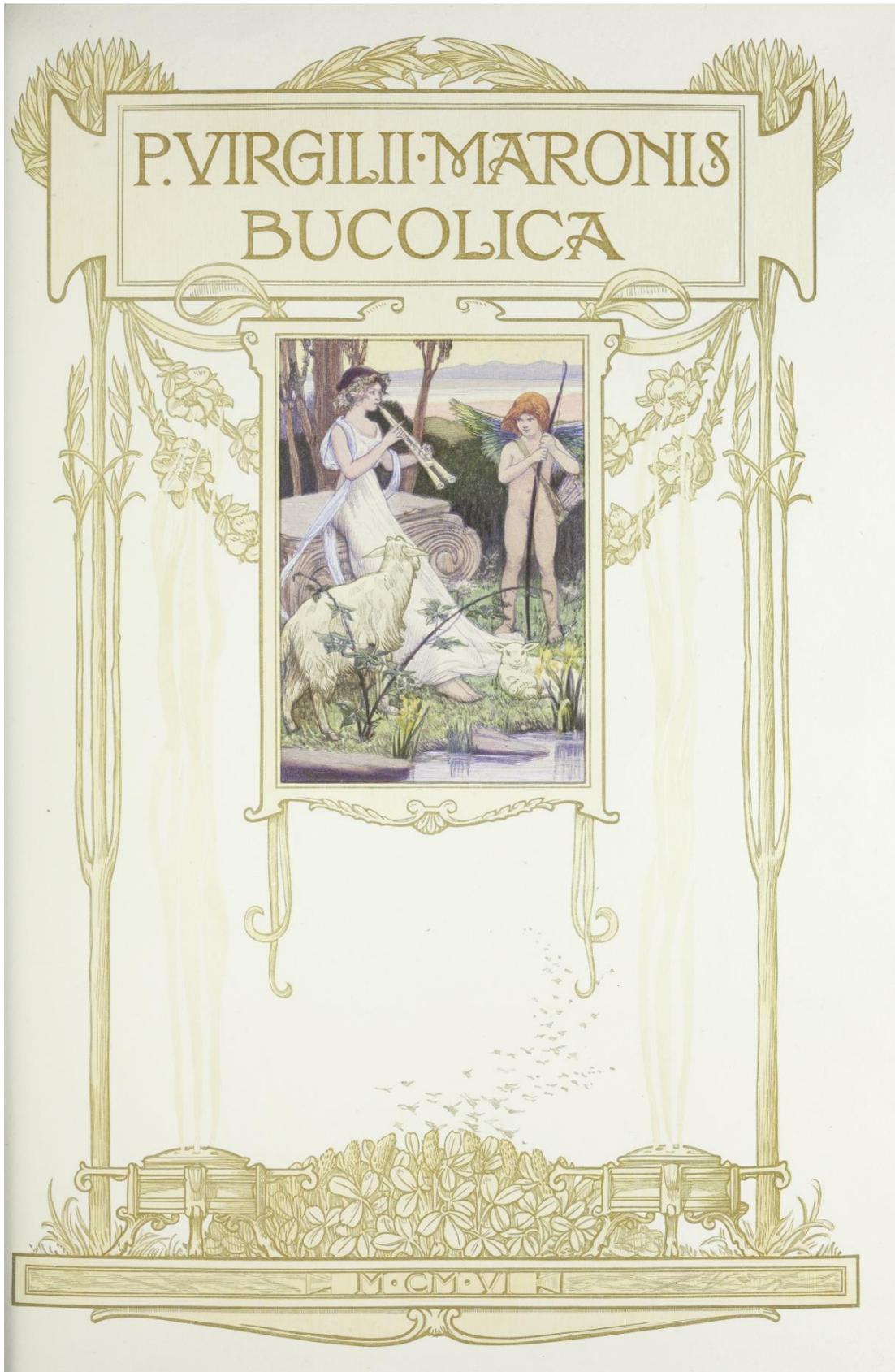


Abb. 6: Nympe und Amor (Haupttitel).



Abb. 7: Vergil (Vignette zur Vorrede).

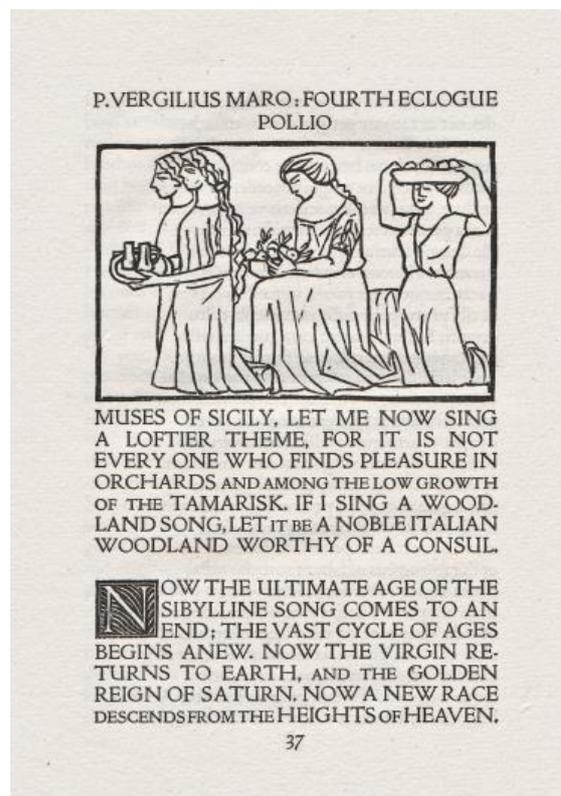
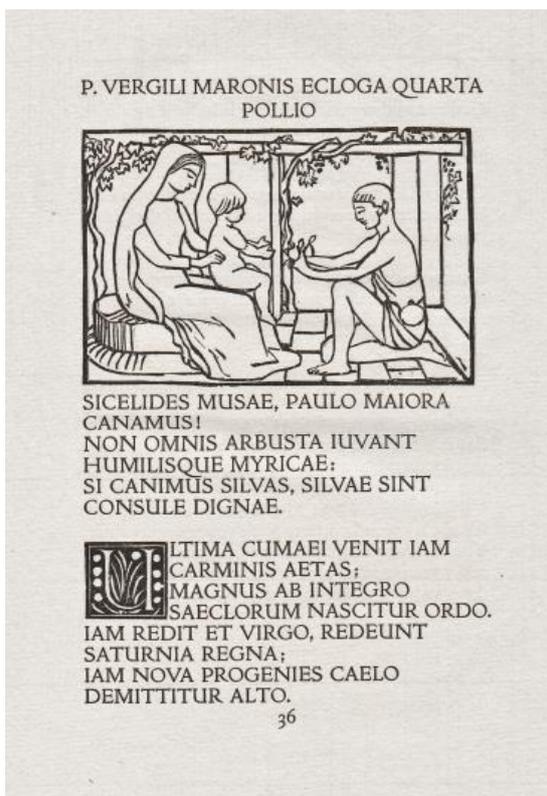


Abb. 8 a. b: Aristide Maillol: Verehrung des Kindes (Ecl. 4).



Abb. 9: Vorfrühlingslandschaft (Ecl. 4).