

DIE TEMPELTÜREN DES DÄDALUS IN DER AENEIS (VI 14 - 33)

Das VI. Buch der Aeneis beginnt mit der Szene, wo Aeneas und seine Begleiter die goldenen Tempeltüren des Apollo von Cumae betrachten, die Dädalus, der Erbauer des Tempels, angefertigt hat.

Die Beschreibung von Kunstwerken spielt in der antiken Literatur eine nicht unbedeutende Rolle. Paul Friedländer hat die Entwicklung dieses Stilmittels in der Einleitung seiner Ausgabe poetischer Kunstbeschreibungen justinianischer Zeit geschildert¹. Der Schild des Achill in der Ilias, der Mantel des Jason im 1. Buch der Argonautika des Apollonios Rhodios, das Körbchen der Europa im Gedicht des Moschos sind poetische Kunstbeschreibungen, wie sie Vergil vorlagen. Von ihnen allen aber unterscheidet sich Vergil durch mehrere Merkmale.

1. Die Kunstbeschreibung wird bei ihm zu einem Mittel, um in klassischer Konzentration ein zusammenhängendes Geschehen auf kleinstem Raume darzustellen. Die Kunstbeschreibung wird zu einer Extremform der Kurzerzählung, des Epyllions. Die Verwandlung des Kunstwerks in eine konzentrierte Beschreibung öffnet den Blick auf die wichtige Tatsache, daß die klassische römische Dichtung nicht nur in der griechischen Poesie ein Vorbild hat, sondern auch in der bildenden Kunst der Griechen, dort, wo sie mythische Vorgänge oder Vorgänge des Lebens darstellt. Hier waren die Strukturprinzipien der lateinischen klassischen Dichtung noch deutlicher vorgeprägt als in der griechischen Poesie, so das Prinzip der Symmetrie, des Kontrastes, der Konzentration auf das Wesentliche und Bedeutsame². Bei der Beschreibung der Tempeltüren läßt sich die Symmetrie z.B. darin erkennen, daß die Beschreibung mit dem Tod des Androgeus beginnt und dem Tod des Icarus endet, der Kontrast in dem Gegensatz zwischen Athen und Kreta (v. 23: *contra elata*), zwischen dem grausamen Schicksal des Androgeus, der jungen Athener, der Pasiphae, des Minotaurus, des Icarus und dem Mitleid des Dädalus, wobei im ersten Teil die Grausamkeit, im zweiten (ab v. 28) das Mitleid dominiert. Die Beschränkung auf das Wesentliche zeigt sich darin, daß nur wenige Momente in ihrem bedeutsamen Aspekt herausgehoben werden: der Tod des Androgeus, der entscheidungsschwere Augenblick, wo die Urne dasteht, aus der die Lose gezogen werden, die über den Tod der sieben Athener entscheiden, Pasiphae und der Stier, der Minotaurus, das Labyrinth, Ariadne, die den Theseus rettet, der Tod des Icarus. Bezeichnend ist dabei, daß von der Mithilfe des Dädalus nicht bei

1. Paul Friedländer, Johannes v. Gaza u. Paulus Silentiarius, 1912. Es handelt sich um die Beschreibung eines Gemäldes im Winterbad von Gaza durch Johannes von Gaza und der Hagia Sophia in Konstantinopel durch Paulus Silentiarius, die 573 unter Kaiser Justinian eingeweiht wurde. — Wichtig auch M. v. Albrecht, Der Teppich als literarisches Motiv, in: Deutsche Beiträge zur geistigen Überlieferung, Heidelberg 1972, 20 ff.

2. Hierzu Pöschl, Sonntage mit lateinischer Literatur, Bern 1971, 55 und Die Hirtendichtung Vergils, Heidelberg 1964, das Kapitel 'Die Struktur der ersten Ekloge und die lateinische Klassik', 67-73.

der monströsen Leidenschaft der Pasiphae, wohl aber bei der Liebe der Ariadne die Rede ist.

2. Alle diese Vorgänge stehen in geheimnisvoller Beziehung zu Grundthemen des VI. Buches und der Aeneis überhaupt: Dädalus, der Landvertriebene, der aus dem Reich des Minos flieht, die grausame Gewalt der Leidenschaft (*crudelis amor, Venus nefanda*), die Pasiphae vernichtet, das Mitleid, das Dädalus mit der 'großen Liebe' der Königin Ariadne hat, die Tatsache, daß er um seiner Güte und seines Mitleids willen leiden muß, die Liebe, die Vater und Sohn miteinander verbindet, und die Leiden, die damit verknüpft sind³, der Tod des Icarus, der in Beziehung steht zu dem Tod des Kaisersohnes Marcellus am Ende des VI. Buches, eine Verbindung, die vielleicht sogar bei dem Bildschmuck der Villa Imperiale in Pompeji anklingt, wo Icarus dargestellt ist und auch die rettende Tat des Theseus, die dort möglicherweise mit der rettenden Tat des Augustus in Beziehung zu setzen ist: im tonnengewölbten Hauptsaal stellt die Rückwand in der Mitte Theseus als Sieger über den Minotaurus dar, die linke Wand Theseus, wie er Ariadne verläßt, die rechte den Sturz des Icarus⁴. Die Geschichte des Dädalus ist nicht nur seine Geschichte⁵. Die Verwandtschaft mit anderen Schicksalen der Aeneis, die sich hier abzeichnet, muß nicht notwendig aus der Absicht des Dichters kommen, Beziehungen herzustellen. Sie verrät etwas von der Wesensart des Dichters, sie enthüllt, was ihm am menschlichen Schicksal bedeutsam erscheint. Wir stoßen hier auf eine „Spur seines Herzens“ (Schiller). Doch ist zu bedenken, daß Aeneas die Bilder betrachtet. Was bedeutet das?

3. Zunächst: daß das Kunstwerk einen Betrachter hat, dem die Betrachtung zur Begegnung mit einem Schicksal wird. Das ist ein drittes Merkmal, das Vergils Kunstbeschreibungen von allen früheren unterscheidet. Auch in den Parallelen, die Norden in seinem Kommentar zum VI. Buch anführt, findet sich in dieser Hinsicht nichts Vergleichbares. Eine wichtige Anregung kommt freilich von Homer. Die Begegnung mit dem eigenen Schicksal in einem Kunstwerk, das sich dem leidenden Menschen darbietet — allerdings nicht in einem Werk der bildenden Kunst —, hat Homer in den Tränen des Odysseus zum Ausdruck gebracht, als er in den Gesängen des Demodokos von dem Geschehen hört, das mit Troja zusammenhängt. In der Aeneis wiederholt sich das in der berühmten Begegnung des Aeneas mit den Bilddarstellungen am Junotempel in Carthago, wo der Dichter die Wirkung in dem berühmten Vers beschreibt:

sunt lacrimae rerum et mentem mortalia tangunt⁶.

Auch die Tempeltüren von Cumae werden nicht nur von Vergil beschrieben, sondern von Aeneas betrachtet. So gesehen, gehören auch die Schicksale des Dädalus

3. E. Christmann bereitet einen Aufsatz über den Tod des Aeneas vor, in dem die Sorge des Anchises um Aeneas mit dem Leid des Dädalus um Icarus und des Augustus um Marcellus in Verbindung gebracht wird.

4. K. Schefold, *Pompeianische Malerei*, Basel 1952, Tafel 47, 52 und 28, und *Die Wände Pompejis*, Basel 1957.

5. In dem Schild des Achill hat man bisher nur den Gegensatz zu dem Kampfgeschehen der Ilias sehen wollen. H. A. Gärtner deckt gleichgerichtete Beziehungen zwischen dem Inhalt des Schildes und dem Geschehen um Achill auf (Festschrift für F. Dirlmeier und V. Pöschl).

6. Vgl. R. D. Williams, *The Pictures on Dido's Temple*, CQ 54, 145-151.

zu den leidvollen Erfahrungen des Aeneas. Das *mentem mortalia tangunt* ist auch hier gegenwärtig, die Erfahrung der Unentrinnbarkeit und der Unverdienlichkeit der Leidenschaft und des Leides. Auch dies ist ein Grundmotiv der Aeneis und insbesondere des VI. Buches. Insofern sind die Tempeltüren eine Vorbereitung dessen, was Aeneas dann in der Unterwelt erfahren wird. *Iniquus* oder *indignus* sind die mehrfach wiederkehrenden Schlüsselworte, die die hier gemeinten Erfahrungen bezeichnen. Als Aeneas von der Sibylle erfährt, daß die Frühverstorbenen hundert Jahre lang an dem Ufer des Unterweltsstromes warten müssen, bis der Fährmann sie zu dem Ufer der Erlösung hinüberführt, lesen wir den Vers (332):

multa putans sortemque animo miseratus *iniquam*

und die Didobegegnung endet mit den Worten (6,475):

Aeneas casu percussus *iniquo*
prosequitur lacrimis longe et miseratur euntem.

4. Die Beschreibung der Tempeltore von Cumae enthält noch ein viertes unterscheidendes Merkmal. Es ist, soviel ich sehe, die erste Beschreibung eines Bildwerkes, in dem der Künstler sein eigenes Schicksal darstellt. Damit ist das Problem des Künstlers angerührt, der sein eigenes Schicksal im Kunstwerk bewältigt. Zwar gilt weithin „wenn der Mensch in seiner Qual verstummt, gab mir ein Gott, zu sagen, wie ich leide“, aber dort, wo das Persönlichste, Schmerzlichste zur Sprache kommt, stößt der Künstler – so will Virgil hier sagen – an eine Grenze. Auch er verstummt. Die Erlösung durch das Kunstwerk ist nicht mehr möglich. Dädalus vermag das Schicksal des Icarus nicht nachzubilden, die Gestaltung bleibt ihm so unerreichbar wie dem Odysseus in der Unterwelt die Umarmung seiner Mutter, und darum erscheint das *τρίς ἐφωρμήθη* umgeformt zu dem

bis conatus erat casus effingere in auro,
bis patriae cecidere manus.

Das ist eine der Stellen, wo wir am eindrucksvollsten spüren, wie Vergil von einer Seelengebärde Homers ergriffen wird und wie er in der Bewunderung Homers das eigene Anliegen in einer Formel Homers zum Ausdruck bringt. „Im Element der Bewunderung vollzieht sich die Überlieferung. So wie der Bewundernde im Bewunderten lebt, so dieser einzig in ihm“.⁷

So gesehen ist die Beschreibung der Tempeltüren des Dädalus ein Beitrag zu dem Thema 'Kunst und Wirklichkeit', das z.B. Nietzsche so sehr beschäftigt hat⁸: „Wir haben die Kunst, damit wir nicht an der Wahrheit zugrunde gehen.“ Ich kenne kein genau entsprechendes Beispiel vor Virgil, wo sich die Grenze der Selbstaussage des Künstlers in ähnlicher Weise spiegelt. Die Helena der Ilias stellt die Kämpfe der Danaer und Achäer auf einem kunstreichen Webteppich dar. Man wüßte gerne, was sie sich dabei denkt, aber Homer sagt darüber nichts.

Die Erfahrung, daß die Darstellung des eigenen Leides den Schmerz erneu-

7. M. Rychner im Essay 'Bewunderung', in: Aufsätze zur Literatur, Zürich 1966, 13.

8. Zu dem Problem Kunst als Trost und Schicksalsbewältigung in der Antike W. Stroh, Tröstende Musen: zur literarhistorischen Stellung und Bedeutung von Ovids Exilgedichten. In: Aufstieg und Niedergang der römischen Welt, hrsg. v. H. Temporini, Teil II: Prinzipat, Berlin 1975.

ert, findet sich freilich schon in der Odyssee. Odysseus spricht zu Alkinoos (Anfang von Buch 9): „Dir hat sich dein Mut darauf gewendet, daß du nach meinen Kümmernissen fragst, den seufzerreichen, *damit ich noch mehr jammere und stöhne*“ (Schadewaldt).

Daraus hat dann Virgil das

infandum regina iubes renovare dolorem

gemacht, den Vers, der den jungen Carl Jakob Burckhardt aufs tiefste beeindruckte. Darin wie in den Tempeltüren des Dädalus verbirgt sich die Selbstaussage des Dichters Virgil über seinen Versuch, die erschütternden Erfahrungen seines Lebens in Dichtung umzusetzen.

5. Bemerkenswert ist schließlich, wie der Dichter von der objektiven Beschreibung des Kunstwerks, die nur durch den Satz *'tum pendere poenas...'* und das darin eingeschobene *miserum* unterbrochen wird, zu den Gefühlen des Dädalus übergeht:

magnum reginae sed enim miseratus amorem
Daedalus ipse dolos tecti ambagisque resolvit
caeca regens filo vestigia.

Und daran schließt sich die Erwähnung des Schicksals des Icarus an, das Dädalus, vom Schmerz überwältigt, nicht mehr darstellen konnte. Für die antiken Bildbeschreibungen, vom Schild des Achill angefangen, ist das durchweg charakteristisch: der Dichter tritt aus der objektiven Beschreibung heraus. Von seiner Phantasie fortgerissen, wendet er sich von der Beschreibung des Kunstwerks den Geschehnissen zu, die es darstellt. Die Beschreibung verwandelt sich in Erzählung. Auf dem Brautteppich des Peleus und der Thetis, den Catull im 64. Gedicht beschreibt, ist die verlassene Ariadne zu sehen, die dem Schiff des Theseus nachschaut, und sie beginnt ihre berühmte Rede, die sich von der Klage zur Verfluchung erhebt. Noch in Philostrats Bildbeschreibungen, denen Lesky einen erhellenden Aufsatz gewidmet hat⁹, läßt sich das beobachten. Hier aber ist – und das ist das virgilisch Besondere – das Heraustreten zum Ausdruck einer sich steigernden Anteilnahme des Dichters und, wie man annehmen möchte, des Beschauers geworden.

Aus der Betrachtung der Tempeltüren reißt den Aeneas die Sibylle heraus (37):

non hoc ista sibi tempus spectacula poscit.

Aeneas erscheint als der zum Handeln Getriebene, eine Situation, in die er immer wieder gerät. In der Spannung zwischen dem Hang zum Betrachten und dem Zwang zum Handeln, der Sehnsucht nach Frieden und der Nötigung zum Kampf, die ihm auferlegt ist, vollzieht sich sein Schicksal. Schon in dem Gegensatz zwischen dem heimatvertriebenen Meliboeus, der nur für eine Nacht Ruhe findet, und dem Frieden des Tityrus zeichnet sich dieses Grundmuster der virgilischen Dichtung ab, in dem sich etwas nicht von der Biographie, aber der Psychographie

9. A. Lesky, Gesammelte Schriften, Bern-München 1966, 11.

des Dichters verrät.

Zum Schluß noch eine archäologische Bemerkung. Tempeltüren mit figürlichem Schmuck sind uns aus der griechischen Klassik nicht bekannt, und auch aus dem Hellenismus haben wir keine sicheren Belege¹⁰. Dagegen wissen wir, daß der Apollotempel auf dem Palatin mit figürlichem Schmuck verziert war (Properz 2,31). In dem Prooemium zum 3. Georgica-Buch spricht der Dichter von den Bildern, die er auf dem Tempel anbringen will, den er am Mincius für Octavian errichten wird, wo wiederum die Beziehung zwischen Dichtung und figürlichem Kunstwerk sichtbar wird. Hat es im Hellenismus schon solche reliefverzierte Tore gegeben? Wir wissen hierüber nichts. Erika Simon schreibt mir hierüber: „Der Orient kannte seit alters reliefverzierte Tore, wie z.B. die prächtigen Tore von Balavāt aus dem 9. Jahrhundert v. Chr. (Enc. Arte Ant. I 1964 s.v. Balavāt). Dieses Tor besteht aus Bronze, aber sicherlich hat es auch mit Elfenbein verzierte Tore im Orient gegeben. Diese Sitte könnte, wie vieles andere, in der hellenistischen Phase übernommen worden sein. Es ist sogar möglich, daß die Etrusker schon in archaischer Zeit solche Tore aus der orientalischen Kunst übernommen und in Italien eingeführt haben. Sie haben ja auch in der Religion (Leberschau) und auf anderen Gebieten deutliche Beziehungen zu Mesopotamien. Janus, der Gott der bronzenen Türflügel und der bronzenen Schlüssel (er war so eng mit der Bronze verbunden, daß auch sein Tempel auf dem Forum daraus bestand), kam, wie ich in meinem Buch über die römischen Götter zeigen werde, eindeutig aus dem Orient über Etrurien nach Rom. Sicher scheint mir zu sein, daß das mit Reliefs verzierte Tor seinem Ursprung nach keinesfalls griechisch, sondern mesopotamisch ist. Die augusteischen Künstler, die reliefierte Tore schufen – die Ahnen der herrlichen Holztür von Santa Sabina auf dem Aventin und der mittelalterlichen Bronzetore bis hin zum Baptisterium in Florenz – standen letztlich in der vom Alten Orient ausgehenden Tradition. Wie sich die Vermittlung abgespielt hat, müßte eingehend untersucht werden. Als Hypothese schweben mir zwei Möglichkeiten vor, die sich gegenseitig nicht auszuschließen brauchen: Einmal über das archaische Etrurien, zum zweiten über die hellenistischen Reiche, die im römischen Reich aufgingen. In der augusteischen Zeit könnten sich beide Stränge der Überlieferung getroffen und verflochten haben.“

10. Der Athene-Tempel in Syrakus hatte nach Cic.Verr. 5,124 Tempeltüren mit Bildschmuck: *Ex ebore diligentissime perfecta argumenta erant in valvis.*