

## EINE VERGIL – SZENE

### IM LICHT DER FORSCHUNG (AEN. 4,238 ff.)

Nach dem allgemeinen Aufbruch einer neuen Wertschätzung Vergils, welche vor rund 70 Jahren durch R. Heinze angebahnt<sup>1</sup>, in der Bewegung des sogenannten 3. Humanismus anlässlich der 2000-Jahr-Feier des Dichters einen einzigartigen Höhepunkt erreicht hatte<sup>2</sup>, befindet sich die gegenwärtige Vergil- und Aeneis-Forschung wieder in einer Phase der Verunsicherung und Beunruhigung<sup>3</sup>. Eingebettet in jenen großen geistesgeschichtlichen Prozeß, welcher mit dem fortschreitenden Verlust geschichtlichen Kontinuitätsbewußtseins eine dem Historismus entwachsene zunehmende Distanzierung und zeitbezogene Relativierung vordem normbezogener Begriffe verbindet<sup>4</sup>, erhebt sich das zweifelnde Fragen, ob denn die Aeneis wirklich über ihre räumlich-zeitliche Veranlassung und Bedingtheit hinauswachse, oder ob sie nicht vielmehr in der Verkündigung römischen Sendungsbewußtseins und seiner Ideologie ein auf Rom beschränktes, bestenfalls nationales Epos sei, oder, in noch engerem Rahmen gar, nur augusteische Propaganda. Dazu gesellt sich, in verschiedenen Nuancierungen eingemischt, die nie recht zur Ruhe gekommene Aeneas-Frage: Verkörpert denn Aeneas wirklich das so oft gezeichnete Ideal eines frommen Helden, der unter persönlichem Opfer und Verzicht gehorsam in Größe den Götterwillen vollzieht, oder ist er nicht vielmehr ein 'Antiheld', der durch Leiden nur lernt, für eine unpersonliche Größe wie den Staat mit seinem Geschichts- und Herrschaftsanspruch jeglichen eigenen Anspruch auf menschliche Selbstverwirklichung aufzugeben. Ist der vergilische Aeneas eine im Epos-Verlauf in sich konstant bleibende Führerpersönlichkeit auf dem Wege von Troja nach Rom, eine von Leidenschaft zu Gehorsam und Frömmigkeit sich läuternde Symbolfigur, oder gar ein Versager, der des Dichters Ideale nicht in die Tat umzusetzen vermag, so daß am Ende sein italischer Gegenspieler Turnus durch sein Sterben unter einem rasenden Aeneas als moralischer Sieger erscheinen muß? Bei all diesen Fragen bleibt schließlich noch ungewiß, auf welcher Seite der Aussage jeweils Vergil selbst steht, was er anprangern, was er preisen möchte.

1. R. Heinze, *Virgils epische Technik*, Leipzig-Berlin 1902, <sup>3</sup>1915 (= Darmstadt 1972) — dazu F. Klingner, *Virgil — Wiederentdeckung eines Dichters*, in: *Römische Geisteswelt*, München <sup>4</sup>1961, 239 ff.
2. Vgl. in: *Das Problem des Klassischen und die Antike*, ed. W. Jaeger, Leipzig-Berlin 1931 (= Darmstadt 1961) die Beiträge von W. Schadewaldt (S. 15 ff., bes. 29 f.) oder E. Fraenkel (S. 47 ff.); auch F. Klingner, *Die Einheit des virgilischen Lebenswerkes*, RM 45, 1930, 43 ff. (= *Röm. Geisteswelt* 274 ff.); Höhepunkte sind wohl Th. Haecker, *Vergil — Vater des Abendlandes*, Leipzig 1931 (= *Sämtliche Essays*, München 1958) und T. S. Eliot, *Was ist ein Klassiker?* 469 ff. (= *Wege zu Vergil*, ed. H. Oppermann, Darmstadt 1963) — als schärfsten Kontrast dazu lese man etwa W. A. Schlegel, *Virgils Aeneide*, aus: *Geschichte der Klassischen Literatur*, in: *Kritische Schriften und Briefe III*, ed. E. Lohner, Stuttgart 1964, 146 ff. (dazu E. Fraenkel, *Gedanken zu einer deutschen Vergilfeier*, Berlin 1930; O. Seel, *Vergil der Dichter*, NDt Hefte 140, 1973, 26 ff.).
3. Dies wurde hervorgehoben auch von A. Wlosok, *Vergil in der neueren Forschung*, *Gymnasium* 80, 1973, 129 ff.; viel beruhigter dagegen die Forschungsberichte von V. Pöschl (*AAHG* 22, 1969, 1 ff.; 21, 1968, 193 ff. usw.).
4. In anderem Zusammenhang darüber E. Heitsch, *Klassische Philologie zwischen Anpassung und Widerspruch*, *Gymnasium* 81, 1974, 369 ff.

Unmittelbar ausgelöst ist diese Divergenz durch einen beinahe willkürlichen Subjektivismus der Vergil-Interpretation. Bald historistisch relativiert, bald ahistorisch normativ, hie allegorisch, da symbolisch, dort typologisch — ist nicht nur Anwendungsbereich und Reichweite der einzelnen Methode strittig, sondern auch das Verständnis der Methoden selbst, wie die Auseinandersetzungen etwa um V. Pöschls Symboldeutung oder um die richtige Form von Typologie zwischen V. Buchheit und G. N. Knauer zeigen<sup>5</sup>. Diese Widersprüche und Unsicherheiten im heutigen Grundverständnis des vergilischen Epos<sup>6</sup> sind eine Spiegelung der verschiedenartigen Deutungen der kleineren Einheiten, der einzelnen Szenen der Aeneis; daß das gleiche auch umgekehrt gilt, ist selbstverständlich. Da sich jedoch dieser reziproke Prozeß von der Einzelinterpretation her aufbaut, ist er dort am leichtesten einzusehen und zu korrigieren. Dies belege ein eigentlich beliebig ausgewähltes Beispiel, eine Szene aus Vergils Dido-Buch (Aen. 4,238 ff.).

Aeneas war auf seiner Fahrt nach Italien seinem Bestimmungsland, von Junos Haß verfolgt, durch einen Sturm verschlagen mit sieben seiner einst zwanzig Schiffe an die libysche Küste getrieben worden. Hilflos hatte er hier bei der tyrischen Königin Dido Aufnahme gefunden; Jupiter hatte dies vorbereitet. Trotzdem befürchtet Venus, Juno könnte erneut eingreifen, und so schickt sie Amor in der Gestalt des Aeneas-Sohnes Ascanius zu Dido, der Königin, die nicht ahnt, wen sie im Arme hält, Liebe zu Aeneas einzuhauchen. Diese List bleibt der Jupiter-Gemahlin nicht verborgen, zumal die vorher von Dido eifrig betriebene Arbeit an Stadt, Burg, Hafen und Mauer von Karthago unter dem Liebesbegehren der Königin zum Erliegen kommt. Da versucht Juno, die List der Liebesgöttin gegen diese selbst und damit gegen Aeneas und seinen göttlichen Auftrag zu kehren: Aeneas soll für immer in Libyen, in Karthago bleiben. So bereitet sie, die Göttin des Ehebundes, von einer beinahe ovidisch schalkhaften Venus daran nicht gehindert, während eines Jagdausfluges in einer einsamen Höhle für Dido und Aeneas ein hochzeitliches Liebeslager. Doch Fama bringt das Geschehene ins tausendzüngige Gerede der Städte Libyens, und so erfährt es auch der Gätulerkönig Jarbas, der um Dido geworben hatte, von dieser aber abgewiesen worden war. Jarbas gibt das ihm Zugetragene klagend und sich beklagend im Gebet an Jupiter weiter. Der allgewaltige Gott blickt vom Olymp und sieht in der tyrischen Stadt die Liebenden (v. 221: *oblitos fama melioris amantis*). Enttäuscht und erzürnt, daß Aeneas nicht mehr an die schicksalsbefohlene Städte Italiens denkt, schickt er Merkur zur

5. Vgl. A. Wlosok a.O.; F. Robertson, *Allegorical interpretations of Virgil*, PVS 6, 1966/67, 34 ff.; G. N. Knauer, *Die Aeneis und Homer. Studien zur poetischen Technik Vergils*, Göttingen 1964 (Hypomnemata 7), bes. 345 ff. und dazu V. Buchheit, GGA 222, 1970, 79 ff.; bes. 92 f.; Anspruch des Dichters in Vergils Georgika. Dichtertum und Heilsweg, Darmstadt 1972, 83 ff.; D. Thomson, *Allegory and typology in the Aeneid*, *Arethusa* 3, 1970, 147 ff.; G. Binder, *Aeneas und Augustus. Interpretationen zum 8. Buch der Aeneis*, Meisenheim 1971 (Beitr. z. Klass. Phil. 38), 1 ff.

6. Ähnliches gilt auch von der Eklogen-Interpretation: vgl. nach G. Rohde, *De Vergilii eclogarum forma et indole* (Diss. Berlin 1925), Studien und Interpretationen, Berlin 1963, 11 ff. und: Vergils 5. Ekloge als Höhepunkt und Abschluß der frühen Eklogen, *ibid.* 117 ff.; K. Büchner, *P. Vergilius Maro*, Stuttgart 1958 (SA aus RE), 160 ff.; V. Pöschl, *Die Hirtendichtung Vergils*, Heidelberg 1964; F. Klingner, *Virgil. Bucolica, Georgica, Aeneis*, Zürich 1967, 11 ff. die Diskussion bei E. A. Schmidt, *Poetische Reflexion. Vergils Bukolik*, München 1972, bes. 120 ff., gegen dessen Ansatz wieder V. Buchheit, *Der Anspruch des Dichters in Vergils Georgika*, Darmstadt 1972, 9 ff., bes. 16. — Auf das Dilemma der *Katalepton* — oder gar der *Appendix*-Frage sei nur hingewiesen (vgl. R. E. H. Westendorp-Boerma, *Où en est aujourd'hui l'énigme de l'Appendix Vergiliana?*, in: *Vergiliana*, ed. H. Bardon — R. Verdière, Leiden 1971, 386 ff.). Am einheitlichsten ist, nachdem die Ansätze von W. Kroll (*Studien zum Verständnis der römischen Literatur*, Stuttgart 1924, 188 ff.), K. Witte (*Die Geschichte der römischen Dichtung*, I 2: *Vergils Georgica*, Erlangen

Erde mit dem Befehl an Aeneas, nicht weiter an der fremden Stadt zu bauen, sondern nach dem den Trojanern verheißenen Italien aufzubrechen, um dort sein Reich zu gründen.

Vergil beschreibt, wie der Götterbote sich rüstet (v. 239-244):

et primum pedibus talaria nectit  
aurea, quae sublimem alis sive aequora supra  
seu terram rapido pariter cum flamine portant.  
tum virgam capit: hac animas ille evocat Orco  
pallentis, alias sub Tartara tristia mittit,  
dat somnos adimitque et lumina morte resignat<sup>7</sup>.

Mit diesem Stab treibt Merkur die Winde, durchstößt die Wolkendecke, und schon ist er beim Atlas-Gebirge, dessen Bild nun vor unseren Augen ersteht (v. 246-251):

iamque volans apicem et latera ardua cernit  
Atlantis duri, caelum qui vertice fulcit,  
Atlantis, cinctum adsidue cui nubibus atris  
piniferum caput et vento pulsatur et imbri,  
nix umeros infusa tegit, tum flumina mento  
praecipitant senis et glacie riget horrida barba.

Hier setzt der Götterbote kurz auf, um sofort weiter in die Tiefe zu fahren, wo er bald auf Aeneas trifft, der – tyrisch gewandet und mit tyrischem Schwert – am Bau der Burg von Karthago arbeitet. „Du baust Karthago, Du Weiberknecht“, fährt Merkur ihn an; dann überbringt er ihm Jupiters Willen: „Wenn Dich der Ruhm Deiner herrlichen Zukunft nicht mehr rührt, denk’ wenigstens an Ascanius, ihm schuldest Du Rom und Italien“ (v. 265 ff.).

Der Gott entschwindet –

at vero Aeneas aspectu obmutuit amens  
adrectaeque horrore comae et vox faucibus haesit.  
ardet abire fuga dulcisque relinquere terras,  
attonitus tanto monitu imperioque deorum. (v. 279-282)

Das weitere ist bekannt: Aeneas verläßt Karthago, Dido zerbricht daran.

Vergils ausführlich verweilende Beschreibung der Flugvorbereitung Merkurs und die Schilderung des Fluges selbst, besonders aber das breit gemalte Bild des Atlas-Gebirges, auf dem der Götterbote dann nur kurz aufsetzt, wurden offenbar schon in der Antike als störende Unterbrechung des Handlungsablaufes empfunden; denn Donat fühlt sich zu der Erklärung gedrängt, dies sei „ex occasione“ geschehen, und Servius ergänzt: „ein Großvaterbesuch“ – Merkur galt nämlich als

1927) und deren Schüler überwunden sind, die Georgika-Forschung: vgl. die Beiträge von E. Burck (Die Komposition von Vergils Georgika, *Hermes* 64, 1929, 279 ff.) bis zu B. Otis, *Virgil. A study in civilized poetry*, Oxford 1963, 144 ff.; dagegen vorsichtig warnend L. P. Wilkinson, *The Georgics of Virgil*, Cambridge 1969, bes. 71 ff. (vgl. schon CR 1965, 182 ff.).

7. Das Verständnis von *lumina morte resignat* (v. 244) ist strittig (vgl. dazu die unten genannten Kommentare von A. S. Pease und R. G. Austin), eine Entscheidung für die hier geführte Diskussion aber nicht ausschlaggebend; das gilt auch für v. 252 f.: *hic primum paribus nitens Cyllenius alis / constitit* – innehalten-des Schweben (so die Kommentare und Übersetzungen) oder kurzes Aufsetzen (so ThLL IV 469 f.)?

Sohn der Atlas-Tochter Maia. Der Hinweis auf diese Genealogie ist dem Scholiasten zugleich Begründung und Entschuldigung für die nach dem Bild eines Menschen gestaltete Beschreibung des mons Atlas<sup>8</sup>.

Diese „Vermenschlichung“ findet der Kommentar von Conington- Nettleship<sup>9</sup> „grotesk“, beruhigt sich schließlich aber mit J. Henry<sup>10</sup> damit, daß Vergil beim ehemaligen Halbgott nicht anders habe verfahren dürfen. Das Unbehagen blieb. So tadelte N. Terzaghi<sup>11</sup> die barocke Überfrachtung dieser Schilderung, während sich A. Cartault<sup>12</sup> zwar ihrem malerischen, erhabenen Eindruck nicht entziehen konnte, doch aus der Tatsache, daß der Berg Atlas des 4. Buches sich mit dem Astronomie-Professor Atlas des Iopas-Liedes aus dem 1. Buch (v. 741) nicht vertrage, auf zwei verräterisch noch durchscheinende Quellen Vergils und damit auf eine gewisse Unfertigkeit unserer Stelle schloß. Von ähnlichen Skrupeln geplagt schlägt J. W. Mackail<sup>13</sup> vor, die Atlas-Beschreibung der Verse 248-251 als Erstentwurf, der versehentlich neben der endgültigen Fassung der Zeile 247 stehen geblieben sei, zu streichen, da ohnehin nur ein konventionelles und schematisiertes Bergbild geboten werde. Im Gegenzug versuchte dann A. S. Pease<sup>14</sup> die naturgetreue Genauigkeit der vergilischen Atlas-Beschreibung mit vielen Belegen zu erweisen und mit den auch im heutigen Alpinismus noch üblichen Personifikationen zu stützen. R. G. Austin<sup>15</sup> schließlich stellt fest: „The description of Atlas (perhaps based on a painting) has power, but is out of place here“.

All diese mehr dem äußeren Handlungsfaden nachspürenden Erklärungen, die in ebenso erfrischender wie widersprüchlicher Weise mit engagierten Geschmacksurteilen nicht zurückhalten, dürfen im deutschen Sprachraum als im wesentlichen überwunden gelten. Hier hatte R. Heinze schon 1902 einen neuen Ansatz gefunden; er verweist auf die Zwänge der epischen Erzähltechnik: zwischen Jupiters Worten und der Wiedergabe dieser Worte durch Merkur wäre ein schlichtes *'misit de caelo'* zu wenig gewesen, Vergil habe die ausführliche Schilderung von Merkurs Rüstung und der Fahrt des Götterboten als episches Zwischenstück dringend benötigt<sup>16</sup>. Diese als erzähltechnische Notwendigkeit wertungsfrei vorgetragene Meinung wertet K. Büchner als eine Schilderung, die „der entscheidenden Wichtigkeit der Mission und Lage entspreche“<sup>17</sup>. Noch deutlicher wird F. Klingner: „Vergil hat wohl die Wucht der Botschaft dadurch, daß er das Herankommen so lange im Blick ließ, steigern wollen“. So fallen Merkurs Worte „dem Aeneas schwer auf die Seele“ und lassen „den heißen Willen zu gehorchen im Innern aufbrechen“<sup>18</sup>. Aus dem Tadel der störenden Handlungsunterbrechung ist über die

8. Donat z. St.: *ex occasione describit Atlantis situm et, cum sit mons, tamen, quia hominis habuit nomen, hunc adsignat sub definitione humani corporis* – Serv. Aen. 4,246: *bene ei quae sunt hominis dat, nam rex fuit ...*; 4,258: *ab avo per Maiam, Atlantis filiam*. Vgl. H. Georgii, Die antike Äneiskritik, Stuttgart 1891, 209 f.

9. J. Conington – H. Nettleship, *The works of Virgil with a commentary*, London 1884 (= Hildesheim 1963), z. St.

10. J. Henry, *Aeneida II*, Dublin 1878, 677 ff.

11. N. Terzaghi, *Virgilio ed Enea*, Palermo 1928, 137.

12. A. Cartault, *L'art de Virgile dans l'Énéide*, Paris 1926, I 136 und 315.

13. J. W. Mackail, *The Aeneid*, Oxford 1930, 130 (vgl. schon *Class. Stud.* 1925, 111).

14. A. S. Pease, *P. Vergili Maronis Aeneidos liber quartus*, Cambridge/M. 1935 (= Darmstadt 1967), z. St.

15. R. G. Austin, *P. Vergili Maronis Aeneidos liber quartus*, Oxford 1955, 87 z. St.

16. Heinze a.O. (s. Anm. 1) 407.

17. Büchner, *P. Vergilius Maro*, RE (SA.) a.O. 347.

18. Klingner, *Virgil*, Zürich 1967, 445. – Etwas anders B. Otis, *Virgil*, 1963, 82 f.: „it measures the distance between Jupiter and Aeneas ... now we can see Aeneas through divine eyes ...“.

Feststellung einer rein technischen Funktion dieser Versreihe das Lob des inhaltsbeschwerenden Momentes geworden.

Einen neuen, die symbolische Vergil-Deutung vorwegnehmenden und doch Heinze noch verhafteten Interpretationsansatz brachte J. Gíslason<sup>19</sup>: Das Bild des standhaften Himmelsträgers, des *durus Atlas*, sei erzähltechnisch wie in seinem Symbolgehalt ein Gegenbild zu dem unmittelbar danach auftretenden Aeneas — dem Aeneas im tyrischen Prachtgewande, dem *uxorius Aeneas*. Nach Sinn und Funktion solcher Symbolsprache fragend macht dann V. Pöschl<sup>20</sup>, der das vergilische Gedicht als „Gefühlsablauf“, als „eine Kurve gleichsam von Stimmungen und Empfindungen“ versteht, auf die dunklen Farben, den *color tragicus* in unserer Szene aufmerksam: Der Psychopompos Merkur, mehr als Bringer des Todes denn als schlichter Götterbote vorgestellt, dazu die erschreckende Düsterteit des Atlas, der selbst ein Symbol für die Grausamkeit der Götter und die Härte des Schicksals ist, deuten auf Didos erbarmungsloses Ende voraus; denn besteht nicht Vergils dichterischer Rang gerade darin, daß er das einzelne in eine „Gefühlseinheit“ einbindet, „so daß das logisch und praktisch Getrennte in der ästhetischen Welt der Kunst aufs Engste zusammentritt“? W. Kühn<sup>21</sup> und H. D. Reeker<sup>22</sup> stimmen dieser von der Symbol- zur Gefühlsinterpretation fortschreitenden Deutung zu, Reeker allerdings mit der Variante, daß im *mons Atlas* weniger die Symbolsprache der mythologischen Anspielung als die Symbolkraft der Stimmung der Landschaftsschilderung wirke, und dies nicht nur auf Didos tragischen Tod vorausdeutend, sondern auch rückwirkend als Grundstimmung des ganzen vierten, des Dido-Buches.

Im Gegensatz zu diesen schier unkontrollierbar weit ausgreifenden Voraus- und auch Rückstrahlungen solcher Symbol- und Stimmungsfelder hatte E. Kraggerud<sup>23</sup> gefordert, den direkten und engen Bezug der Merkur- und Atlassymbolik auf den im Szenenzusammenhang allein genannten Aeneas hin zu realisieren: Merkur nicht nur als Psychopompos, sondern auch als Erwecker aus Schlaf und Tod eingeführt, werde Aeneas wachrütteln und wieder auf den rechten Weg bringen, einen Weg, der durch Atlas versinnbildlicht sei. Zunächst ein scharfer Kontrast zu dem noch tyrisch gewandeten und empfindenden Aeneas, weise Atlas voraus auf den zukünftigen Aeneas, der durch Leiden, Entsagen und Einsamkeit gehen müsse, dadurch aber seine italische Mission in Größe und Versöhnung erfüllen und vollenden werde.

Typologisch verstanden heißt diese Deutung dann: „Atlas ist eine Gestalt des ewigen *labor* und gehört als solche zusammen mit drei anderen Gestalten der Aeneis: mit Herkules, Aeneas und Augustus“, zumal Atlas als Ahnherr des Aeneas gilt. Damit ist Atlas, auf die zweite Hälfte des vergilischen Epos vorausdeutend, zur Chiffre für die „atlantischen“ Aufgaben des Aeneas in Italien geworden: als

19. J. Gíslason, Die Naturschilderungen und Naturgleichnisse in Vergils Aeneis, Diss. Münster 1934, Emstetten 1937, 32 f.

20. V. Pöschl, Die Dichtkunst Virgils, Wien (1950) 2<sup>1964</sup>, 250 ff.; zustimmend W. Wimmel, *WS* 4, 1970, 98 f. (bes. Anm. 32).

21. W. Kühn, Götterszenen bei Vergil, Heidelberg 1971, 64 ff.

22. H. D. Reeker, Die Landschaft in der Aeneis, Hildesheim 1971 (*Spudasmata* 27), 45 ff., 78. — Unzugänglich blieben mir A. G. Blonk, *Vergilius en het landschap*, Diss. Leiden, Groningen 1947 und H. G. Hoelken, *Beobachtungen zur Landschaftsgestaltung römischer Dichter*, Diss. Freiburg 1960.

23. E. Kraggerud, *Aeneisstudien*, Oslo 1968 (*SO Suppl.* 22) 34 ff.

Himmelsträger ein Abbild des Aeneas, des „Trägers der Idee Roms“, gleichzeitig „Vorbild des Augustus, der diese Idee zur vollsten Entfaltung bringen wird“<sup>24</sup>. In G. N. Knauers Verständnis von typologischer Interpretation jedoch ist die virgilische Atlas-Ekphrasis aus Homer heraus zu deuten: Da die Entsendung Merkurs aus der Kalypso-Geschichte der Odyssee übernommen und ihr nachgestaltet ist – auch Kalypso übrigens ist eine Atlas-Tochter –, heißt dies, daß Vergil die Atlas-Beschreibung nur eingeflochten hat, um damit schon an dieser Stelle über die Assoziation der Trennung von Kalypso und Odysseus auf die Trennung von Dido und Aeneas vorauszuweisen: „Das Ergebnis ist in der Odyssee das gleiche wie in der Aeneis: Abfahrt, – die Götter, Zeus wie Jupiter, haben ihr Ziel erreicht“<sup>25</sup>. Die eben berührte Kalypso-Geschichte der Odyssee wird seit Macrobius – und er war sicherlich nicht der erste<sup>26</sup> – als Vorlage für unsere Vergil-Szene notiert:

Das 5. Buch der Odyssee beginnt, damit den Faden des 1. Buches wieder aufnehmend<sup>27</sup>, in einem Götterrat, in dem Athene Zeus beschuldigt, daß er, ein grausamer Gott, tatenlos zusehe, wie Odysseus gegen seinen Willen von der um ihn werbenden Nymphe Kalypso auf der fernen Insel Ogygia festgehalten werde. Da entschließt sich Zeus, Hermes zu Kalypso zu senden mit dem Befehl, den Vieltünder ziehen zu lassen, damit er, freilich erst nach weiteren Mühen und Gefahren, die Heimat wiedersehe. Hermes

eilte sofort und band sich unter die Füße die schönen goldenen ambrosischen Sohlen, womit er über die Wasser und das unendliche Land im Hauche des Windes einerschwebt. Hierauf nahm er den Stab, womit er die Augen der Menschen zuschließt, welchen er will, und wieder vom Schlummer erwecket. Diesen hielt er und flog, der tapfere Argos-Besieger, stand auf Pieria still und senkte sich schnell aus dem Äther nieder aufs Meer und schwebte dann über die Flut.

(Od. 5,43 ff. nach J. H. Voss)

Einer Möwe gleich streicht Hermes über das Meer und erreicht bald die Insel Ogygia und dort die Grotte der Kalypso

... und fand die Nymphe zuhause.

Vor ihr brannt' auf dem Herd ein großes Feuer und fernhin wallte der liebliche Duft von brennendem Holze der Zeder und des Zitronenbaums. Sie sang mit melodischer Stimme, emsig, ein schönes Gewebe mit goldener Spule zu wirken. Rings um die Grotte wuchs ein Hain voll grünender Bäume –

(Od. 5,58 ff.)

24. Vgl. G. Binder (s. Anm. 5) 60 ff.

25. G. N. Knauer (s. Anm. 5) 209 ff.

26. Macrobius sat. 5,6,11 f. – doch Übernahmen oder 'furta' Vergils verzeichnete man schon viel früher: vgl. z.B. Donat vita Verg. 43 ff. und dazu R. Heinze, Virgils epische Technik 254 Anm. 2; Knauer a.O. 33 ff., bes. 38.

27. Vgl. dazu U. Hölscher, Untersuchungen zur Form der Odyssee, Berlin 1939 (Hermes-Einzelschr. 6), bes. 30 ff.; E. Delebecque, Télémaque et la structure de l'Odyssee, Publ. Ann. Fac. Lettr. Aix-en-Provence 1958; K. Rüter, Odyssee-Interpretationen, Göttingen 1969 (Hypomn. 19), 98 ff.; A. Erbse, Beiträge zum Verständnis der Odyssee, Berlin – New York 1972, 127 ff.; anders: D. L. Page, The Homeric Odyssey, Oxford 1955, 70 f.; R. Merkelbach, Untersuchungen zur Odyssee, München (1951) <sup>2</sup>1969 (Zetem. 2), 155 ff. (mit der dort genannten Literatur); W. Schadewaldt, Der Prolog der Odyssee, HarvStud 63, 1958, 15 ff. (= Hellas und Hesperien I, Zürich-Stuttgart 1970, 42 ff.). Vgl. A. Lesky, Homeros, RE Suppl. 11, 1967, 809 f.

Bäume, die der Odyssee-Dichter liebevoll beschreibt, auch die Vogelarten darin. Der Blick bleibt ferner hängen am Weinstock, seinen purpurnen Trauben, schweift dann hinüber zu Quellen und zu Wiesen voll Klee und Eppich –

Selbst ein unsterblicher Gott verweilte, wann er vorbeiging, voll Verwunderung dort und freute sich herzlich des Anblicks

(5,73 f.)

Hermes geht in die Grotte zu Kalypso, findet dort den Odysseus aber nicht –

weinend saß er am Ufer des Meeres. Dort saß er gewöhnlich und zerquälte sein Herz mit Weinen und Seufzen und Jammern und durchschaute mit Tränen die große Wüste des Meeres.

(5,82 ff.)

Auch hier ist der Fortgang der Erzählung bekannt: Kalypso entläßt den Odysseus nach einem versöhnlichen Mahl und einer letzten gemeinsam verbrachten Nacht.

Vergils Anlehnung an die Kalypso-Geschichte der Odyssee ist offensichtlich; das lädt zu einem Vergleich<sup>28</sup> ein, der über ein äußerliches Hin- und Herverweisen hinauszugelangen versuchen muß.

Der äußere epische Ablauf ist in unseren Szenen von Aeneis und Odyssee im Groben identisch: eine Bitte an Zeus bzw. Jupiter setzt das Geschehen in Bewegung, es folgen Rüstung und Flug des Hermes/Merkur, welche die Worte und Befehle des Göttervaters überbringen werden; beide Male kündigt dies das Ende einer Episode und den Umbruch im Handlungsablauf an: bringt Leid und Trennung. Doch welcher Unterschied zwischen Aeneis und Odyssee in dieser Trennung! Odysseus, dem Werben der Kalypso verschlossen, lebt unter Zwang und Qualen bei der göttlichen Nymphe; er sehnt sich danach, „nur den Rauch von Ithakas heimischen Hügeln noch steigen zu sehen und dann zu sterben“ (Od. 1.58). Aeneas jedoch, nicht nur äußerlich zum Tyrirer geworden, arbeitet und baut an dem weiter, was Dido in ihrer Liebesverfallenheit mitten im Entstehen unterbrochen hatte. Bezeichnenderweise stehen diese antithetischen Bilder im äußeren szenischen Ablauf von Odyssee V und Aeneis IV an der gleichen Stelle: nämlich vor dem Beginn der irdischen Mission des Hermes bzw. Merkur. Und während in der Aeneis der Götterwille die Gemeinschaft der zwei Liebenden nicht nur äußerlich, sondern auch innerlich zerbrechen läßt, breitet sich über die Lösung der ungleichen und unglücklichen Gemeinschaft von Odysseus und Kalypso eine verstehend ausgleichende Versöhnung, welche Abschied und innigste Vereinigung ist.

Gibt es hier irgendwelche Ansatzpunkte für eine typologische Wiederkehr der Odyssee-Szene in der Aeneis? Aber wenn nicht im Verständnis des Szenenganges, dann vielleicht in der Vielzahl der aufeinander bezogenen Einzelheiten?

28. Da Vergils Vorlage der uns überlieferte Odyssee-Text war, können Fragen der Entstehung der Kalypso-Episode ebenso unberücksichtigt bleiben wie die Beanstandungen der analytischen Homerkritik (vgl. dazu U. v. Wilamowitz-Moellendorf, *Homerische Untersuchungen*, Berlin 1884, 115 ff. mit F. Focke, *Die Odyssee*, Stuttgart 1943 (Tüb. Beitr. 37), 260 ff.; H. Güntert, *Kalypso*, Halle 1921; K. Meuli, *Odyssee und Argonautika*, Berlin 1921, und: *Scythica*, *Hermes* 70, 1935, 121 ff.; P. Von der Mühl, *Odyssee*, *RE Suppl.* 7, 1940, 696 ff.; M. van der Valk, *Textual criticism of the Odyssey*, Leiden 1949, 218; 258 f.; W. Theiler, *Vermutungen zur Odyssee*, *MusHelv* 7, 1950, 102 ff. (dazu *MusHelv* 19, 1962, 1 ff.; bes. 16); G. Germain, *Genèse de l'Odyssee*, Paris 1954; A. Thornton, *People and themes in Homer's Odyssey*, London 1970, 26 ff.) – Die folgende Interpretation baut auf K. Reinhardt, *Die Abenteuer der Odyssee* (1942), in: *Tradition und Geist*, Göttingen 1960, 77 ff., und R. Harder, *Odysseus und Kalypso* (1952), in: *Kleine Schriften*, München 1960, 148 ff., auf. Zum Nachleben: E. Kaiser, *Odyssee-Szenen als Topoi*, *MusHelv* 21, 1964, 197 ff.

Die Entsprechungen in der Schilderung der Vorbereitungen der Götterboten sind nicht zu übersehen: Auftrag – Sandalen – Stab – Abflug, dazu viele wörtliche Übereinstimmungen. Nun hat aber schon V. Pöschl darauf aufmerksam gemacht, wie sehr sich der homerische Hermes bei Vergil zum Psychopompos verdüstert, und dieser Unterschied wird noch größer und einschneidender, achtet man auch auf die je eigene innere Bewegung der Beschreibung und auf die unverwechselbare Besonderheit in Stil und Struktur der Aeneis- und der Odyssee-Szene. Hermes hat bestaunenswerte „goldene, ambrosische, schöne Sandalen“, die ihn über unermeßliche Weiten tragen können – Merkurs gerade noch „goldene Sandalen“ tragen den Gott in stürmischen Fluge (*rapido flamine*, v. 241) hoch oben überall hin. Und der die Augen der Menschen betörende oder weckende Stab des Hermes, ruhig in seiner Hand, wirkt bei Vergil nicht nur todesgewaltig und schrecklich – die Verkürzung der Vorlage in: *dat somnos adimitque*, wird gerahmt durch Worte wie *animae pallentes, Orcus, Tartara tristia, mors* –, Merkur jagt mit diesem Stab Wind und Wolken (*agit* – *μετὰ χειρὸν ἔχων*). Ist nicht der schöne Anblick des griechischen Götterboten zur drängenden Bewegung eines erhabenen und zu fürchtenden römischen Gottes umgestaltet?

Diese Veränderung wirkt sich auch auf die jetzt geradezu notwendig erscheinende innere Umformung des homerischen Möwengleichnisses bei Vergil aus: der weite schnelle Weg des Hermes über das Meer zur Insel Ogygia gleicht dem kraftvollen Flug einer Möwe, die, Fische fangend und dabei ihre Schwingen netzend, über das Wasser streicht. Wie anders Merkur! Er stürzt sich mit ganzem Körper jählings von den Höhen des Atlas (*toto praeceps corpore*, v. 253), einem niederfliegenden Raubvogel gleich, und seine den Wind schneidende Flugbahn um die Felsen des rauhen Gebirges kündigen Drohung und Schrecken an. So ist Merkur auch nicht der Gott, der sich dem idyllischen Zauber einer paradiesischen Landschaft hingibt, wie dies Hermes tut, welcher voll innerer Wonne das Reich der Kalypso bewundert. Nichts erfahren wir über die Art des Auftritts Merkurs. Unvermittelt ist der Gott da (*continuo invadit*, v. 265), spricht und ist dann ebenso unvermittelt wieder verschwunden: „mitten im Wort verließ er des Sterblichen Blick und entschwand den Augen fern in die flüchtige Luft“ (v. 277 f.). In der Odyssee dagegen entspricht es nicht nur dem anders gesehenen Gott, sondern auch der andersgearteten Struktur der Szene, daß Hermes Kalypsos Welt innehaltend und schauend in sich aufnimmt<sup>29</sup>, dann zur Göttin, einer Gleichgearteten, tritt und sich bewirten läßt, ehe er mitfühlend seinen schweren Auftrag überbringt.

Bisher ausgespart blieb die Frage nach Funktion und Bedeutung der Atlasbeschreibung in diesem Zusammenhang, eine Frage, die im Mittelpunkt der um diese Szene sich rankenden Literatur stand.

Die Anregung zu dieser Beschreibung mag Vergil vom Odyssee-Dichter haben: Da ist einmal der Hinweis des kurzen Aufsetzens des Hermes auf dem pierischen Gebirge – auf der Flugbahn Merkurs vom Olymp nach Karthago bot sich dafür das Atlas-Gebirge gut an –, ein zweiter Anstoß vielleicht die homerische

29. Vgl. W. Nestle, *Odysseelandschaften* (1910), in: *Griechische Studien ...*, Stuttgart 1948, 32 ff.; W. S. Anderson, *Calypso and Elysium*, *CJ* 54, 1958, 2 ff.; M. Treu, *Von Homer zur Lyrik*, München 1955 (Zetem. 12), 79 ff.; G. Schönbeck, *Der locus amoenus von Homer bis Horaz*, Diss. Heidelberg 1962, 61 ff.



Ausmalung jenes herrlichen Platzes um die Grotte der Kalypso, der ein Abbild der Verlockungen der Nymphe und ein wichtiger Kontrast zu der diesen Lockungen abgewandten Trauer des Odysseus ist. Andere Anregungen kamen hinzu. Vergils Beschreibung des mons Atlas ist zwar die älteste der uns erhaltenen literarischen Darstellungen eines personifiziert gesehenen Berges, doch die Art dieser Beschreibung läßt hellenistische Vorbilder vermuten. Und tatsächlich sind diese über Ovid zu erschließen.

Ovid beschreibt, wie der ungastlich abweisende Atlas durch das Medusenbild in der Hand des Perseus einst zu Stein geworden war, zum mons Atlas (met. 4,657 ff.):

quantus erat, mons factus Atlas; nam barba comaeque  
in silvas abeunt, iuga sunt umerique manusque,  
quod caput ante fuit, summo est in monte cacumen,  
ossa lapis fiunt; tum partes auctus in omnes  
crevit in inensum (sic di statuistis), et omne  
cum tot sideribus caelum requievit in illo.

Ovid hat den vergilischen Atlas sicherlich gekannt<sup>30</sup>, doch Thema und Ausgestaltung seiner Atlas-Metamorphose empfing er aus griechischen Vorlagen, wozu wir durch ein Lykophron-Scholion (bei Tzetzes 879) sogar einen Namen nennen können:

Πολύιδος δὲ ὁ διθυραμβοποιὸς τὸν Ἄτλαντα τοῦτον ποιμένα Λίβυον φησὶν οὐ μαθηματικόν· ἀπολιθωθῆναι δὲ ὑπὸ Πέρσεως δείξαντος αὐτῷ τὴν Γοργόνα διὰ τὸ μὴ εἶναι αὐτὸν διελεθεῖν ἀλλ' ἐρωτᾶν αὐτὸν τίς εἴη.<sup>31</sup>

Dieser Rückschluß auf hellenistische Vorbilder für Vergils Atlas-Beschreibung wird ergänzt und gestützt durch die Tradition der dramatischen Ekphraseis der historischen und geographischen Literatur der Antike<sup>32</sup>, doch nicht zu vergessen ist schließlich die Bildkunst, an die schon R. G. Austin gedacht hat, zumal Vergil das gerade in Bildbeschreibungen übliche *'tum'* verwendet: „Schnee bedeckt die Schultern, dann (*tum* – vgl. o. Ovid), vom Kinn fließen Ströme ...“ (v. 250)<sup>33</sup>. Und tatsächlich finden sich seit dem Hellenismus in der bildenden Kunst Bergpersonifikationen, die, wie etwa auf einem Relief aus der Nymphengrotte des Parnes oder auf einer Stele aus Thespiai (beide etwa 3. Jh. v.Chr.), den aus dem Fels aufragenden Oberkörper eines Berggottes zeigen, mit langem Haar und struppigem Bart. In diesen Zusammenhang gehören auch die Atlas-Darstellungen, welche den Himmelsträger nackt, langmähmig und bärtig abbilden, zuweilen auch mit einer Art Schal oder Mäntelchen über den Schultern: ist dies – z.B. auf attischen

30. Silius Italicus (1,202 ff.) verbindet in seiner Atlas-Ekphraseis die Anregungen Vergils mit denen Ovids; vgl. auch Val. Flacc. 4,511 ff.

31. Vgl. W. Riemenschneider, Polyidos, RE 21, 1952, 1660 f.

32. Vgl. K. G. Sallmann, Die Geographie des älteren Plinius in ihrem Verhältnis zu Varro, Berlin–New York 1971, bes. 224 und die damit angerissene Tradition.

33. Vgl. R. Heinze, Virgils epische Technik 396 ff., und die Kommentare von Conington-Nettleship und Pease z. St.; zur Kunstbeschreibung in der antiken Literatur vgl.: AuA 18, 1973, 21 Anm. 25.

## Amphoren aus Ruvo — Vergils Schnee auf den Schultern des Atlas?<sup>34</sup>

Das alles sind Anregungen und Anstöße — Baustoff, dessen Provenienz und Verbreitung wir mehr erahnen als fassen können —, eine Antwort auf die Frage nach Funktion und Bedeutung der Atlasbeschreibung bei Vergil muß jedoch der Vergil-Text selbst geben.

Wichtigster Hinweis ist der zweimal betont am Anfang zweier aufeinanderfolgender Verse genannte Name *Atlas* (v. 247 f.). Atlas, der gewaltigste unter den Söhnen des Titanen Japetos, ein Bruder des Prometheus „hält unter mächtigem Zwang die Breite des Himmels an den Enden der Erde bei den singenden Hesperiden... Dies Schicksal schuf ihm Zeus, der waltende Vater“: Hesiod (Theog. 507 ff.) erzählt vom mythischen Kampf der Olympier und der Titanen, der mit der Niederlage und Bestrafung der Urzeitheroen endete. Dieser Mythos<sup>35</sup>, durch den hethitischen Sang von Ullikummi und Upelluri geprägt, auch in der Atlas-Kalypso-Genealogie der Odyssee (1,52) gegenwärtig, wurde bereits zur Zeit Herodots (4,184) mit dem nordafrikanischen Atlas-Gebirge in Verbindung gebracht, das damit das arkadische Kyllene-Gebirge ablöste. So klagt der „gefesselte Prometheus“ des Aischylos (347 f.) über das Los des Bruders „Atlas, der auf abendländischer Flur dasteht und das Gewölbe des Himmels und der Erde aufstützt auf Schultern, ein Last, nicht handsam grad“. Man könnte noch viele Belege von Pindar über Naevius und Hygin bis zum Vergil-Kommentator Servius anführen: alle wissen davon, daß der Name Atlas Chiffre für die titanisch-gigantische Erhebung gegen Zeus und seine olympische Ordnung war, zumal im Laufe der Zeit Motive und Namen von Titanomachie und Gigantomachie schier beliebig austauschbar wurden<sup>36</sup>. Wenn daher Vergil das erschreckende Bild des Atlas-Gebirges malt, so ist das keineswegs eine bedeutungslose oder gar störende Ekphrasis, sondern die im Namen des als Person gesehenen Berges wachgerufene Erinnerung an Auflehnung und Bestrafung.

Nun rundet sich die Vergil-Szene von Merkurs Auftrag an Aeneas zu einer in sich geschlossenen Aussage, welche die vielfältigsten Anregungen zu einer neuen, vergilischen Struktur eingeschmolzen zeigt.

Merkur, weit entfernt, eine herrlich anzusehende Botenfigur zu sein, ist ein mächtiger, zu verehrender und zu fürchtender Gott. Seine eindringlich betonte Gewalt über Leben und Tod verbindet sich mit der Dynamik einer drohend-drängenden Bewegung, welche durch die Atlas-Beschreibung zunächst verzögert wird. Das Bild des senex Atlas, kein Naturschauspiel und weit mehr als eine allgemeine

34. Vgl. F. Matz, Naturpersonifikationen in der griechischen Kunst, Göttingen 1913, bes. 120. — Zu Atlas-Darstellungen: Furtwängler, in: Roschers Myth. Lex. I, 1886, 709 ff.; Wernicke, RE 2, 1896, 2129 ff.; P. E. Arias, Encicl. dell'arte antica 1, 1958, 882 ff.; vgl. die Atlas-Ekphrasis bei Plin. n.h. 5,6 f.; 13.

35. Vgl. E. Tièche, Atlas als Personifikation der Weltachse, MusHelv 2, 1945, 65 ff.; A. Lesky, Hethitische Texte und griechischer Mythos (Anz. Akad. Wien 87, 1950 =) Gesammelte Schriften, Bern 1966, 363 ff.; F. Dirlmeier, Die „schreckliche“ Kalypso, in: Lebende Antike für R. Sühnel, Berlin 1967, 20 ff.

36. Vgl. besonders Serv. auct. Aen. 4,247: *Aetheris et Diei filius, cui poenae gratia caelum impositum dicitur, quod ut quidam volunt cum Titanibus steterit*. Auf den Titanen Atlas hatten schon hingewiesen Conington-Nettleship (z. St.), doch: „the identification in detail of the mountain and the Titan seems a little ungraceful ... confuses the image“. Vgl. auch E. Paratore, Virgilio Eneide libro quarto, Rom (1947) <sup>3</sup>1954 z.St. — Zur Titano-/Gigantomachie: M. Mayer, Die Giganten und Titanen in der antiken Sage und Kunst, Berlin 1887, bes. 145 mit Anm. 211; die Artikel in Roschers Myth. Lex. (I 2, 1639 ff.; 5,987 ff.) und RE (Suppl. 3, 655 ff.; 6 A, 1491 ff.); Wilamowitz, Kronos und die Titanen, Sber. Berlin 1929; F. Vian, Répertoire des gigantomachies figurées dans l'art grec et romain, Paris 1951; id., La guerre des géants, Paris 1952, und REG 65, 1952, 1 ff.; H. Walter, Gigantomachien, AM 69/70, 1954/55, 95 ff. (mit Literatur); O. Gigon — J. Dörig, Der Kampf der Götter und der Titanen, Lausanne 1961.

Grundstimmung, erinnert mit den auch für Vergil wichtigen Mitteln hellenistischer Bildkunst an die zu Stein gewordene Urstrafe, und der Hörer ahnt etwas von titanenhaft frevelnder Auflehnung gegen göttliche Satzungen — da sieht er mit dem erneut stürmenden Gott: Aeneas im tyrischen Gewande, mit tyrischem Schwert, beim Bau der tyrischen Burg von Karthago.

Merkurs Auftreten und Worte machen Aeneas „stumm, wie von Sinnen, und vor Entsetzen sträubt sich sein Haar, im Schlunde würgt ihn die Stimme“ (v. 279 ff.). Ist dies die Reaktion eines Mannes, der „von der Gewalt der göttlichen Erscheinung überwältigt“ und über den „Vorwurf der Pflichtvergessenheit beschämt“ ist?<sup>37</sup> Ausdruck einer sofort eingetretenen Wandlung des Helden, da sich die zu Berge stehenden Haare des Aeneas dem pinientragenden Haupt des (als positives Exemplum gesehenen) Atlas angeglichen haben?<sup>38</sup> R. Heinze hatte die Götterszenen der Aeneis als Verschlüsselungen einer „natürlichen Psychologie“ erklärt; so ist ihm Merkur nur die extrapolierte Gestalt des dem Aeneas innewohnenden göttlichen Logos, der als erinnernde Macht bezeichnenderweise gerade beim Bau Karthagos auftritt: Aeneas wird plötzlich wieder seines anders lautenden Auftrages eingedenk<sup>39</sup>. Obwohl V. Pöschl gegen diese Psychologisierung der vergilischen Götter — ursprunghaft, naiv geglaubter Götter — Einspruch erhob, kann sich W. Kühn dem Heinzeschen Grundgedanken nicht ganz entziehen: Da das göttliche Eingreifen jeweils mit der psychischen Prädisposition des Betroffenen zur Erfüllung des Götterwillens korrespondiere, fordere „das Gesetz Merkurs dasselbe wie das Gesetz in Aeneas eigener Brust“<sup>40</sup>.

Schon an diesen Äußerungen wird deutlich, wie wichtig es nicht nur für die in der Forschung umstrittene Aeneas-Figur, sondern für das Verständnis der Aeneis insgesamt wäre, die für Homer durch A. Lesky<sup>41</sup> geklärte Frage der göttlichen und menschlichen Motivation des irdischen Geschehens auch bei Vergil unvoreingenommen aufzurollen. Denn warum erschrickt Aeneas bis in sein Innerstes hinein? Weil er durch Merkurs Erscheinen und Worte begreift, was der Hörer und Leser aus Jupiters Munde, durch das drohende Nahen Merkurs und durch das Atlas-Bild schon erfahren hat: Aeneas hat sich über die göttliche Satzung der *fata* hinweggesetzt.

Auffallend ist, daß Aeneas in der Jupiter- bzw. Merkur-Rede als Person nur nebenbei, zwangsläufig Beachtung findet. Den Göttern geht es allein um das zukünftige Rom und das einstige Imperium Romanum:

si te nulla movet tantarum gloria rerum,  
Ascanium surgentem et spes heredis Iuli  
respice, cui regnum Italiae Romanae tellus  
debetur.

(4,472 ff.)

Und so wie die Götter Roms, sieht es auch Aeneas. Sein Verhalten war Auflehnung gegen die *Fata Roms*. Unter diesem Innewerden brennt in ihm sofort der

37. V. Pöschl, Dido und Aeneas, in: Festschr. K. Vretska, Heidelberg 1970, 148 f.; ähnlich Knauer a.O. 211 Anm.

38. Kraggerud (s. Anm. 23) 43.

39. R. Heinze, Virgils epische Technik 300 ff. — dagegen Pöschl, Die Dichtkunst Virgils 136 ff.

40. W. Kühn, Götterszenen bei Vergil 172 ff.; vgl. G. H. Gellie, Juno and Venus in Aeneid IV, in: Cicero and Virgil, Studies in hon. of H. Hunt, Amsterdam 1972, 138: „Mercury's message ... is a picturesque reflection of the stirrings of Aeneas' conscience“.

41. A. Lesky, Göttliche und menschliche Motivation im homerischen Epos, S.Ber. Heidelberg 1961.

Wunsch, Karthago und Dido zu verlassen; Kummer bereitet ihm dabei nur die Frage, wie und wann Dido dies erfahren soll.

Von da her fällt noch einmal ein bezeichnendes Licht auf die besprochenen Verse. Das, was wir die menschliche Seite des Problems nennen würden, berührt die römischen Götter nicht. Der ganze Aufwand der drohenden Bewegung und Bilder zielt auf die Durchsetzung des staatsbezogenen Weltenplanes. Aeneas muß sich auch zu keiner Entscheidung durchringen; denn sein Entschluß zu gehen steht ohne jeglichen inneren Kampf sofort fest. Wozu also der Aufwand? Mit Maßstäben der homerischen Gesänge, besonders der Odyssee, die darin der Aeneis wohl am fernsten steht, ist dies nicht zu begreifen: Vergil entwirft die römische Weltansicht, deren Problemstellung und deren Lösungen. Das findet seinen Niederschlag auch in der Struktur unserer Szene, in der unhomerischen, eher hellenistisch geprägten, sicherlich aber vergilisch zu nennenden Bewegung der Darstellung. Aeneas war drauf und dran, titanenartig zu freveln. Da rufen ihn die Götter Roms an. Ganz untitanisch ist seine Antwort, sein sofortiges Ja zum geschichtlichen Auftrag, zu Rom. Die Frage der Lösung der damit berührten menschlichen Verflechtungen beginnt erst nach und unter diesem Ja: Vergil antwortet auf diese Frage mit der Dido-Tragödie.