

## DAS GESICHT DES KRIEGES IN VERGILS 'AENEIS'

### Bilder als Anstoß und Ergebnis der Interpretation\*

Ernst Vogt zum 60. Geburtstag

Wer ein Epos liest, wird es bis zu seinem Ende lesen, sofern ihm das Interesse dafür wach bleibt. Dies ist der Fall, wenn die kompositionellen und gedanklichen Linien des Werkes so verlaufen, daß der Leser angeregt wird, sich auf diesen Linien zum Schluß hin zu bewegen: gewissermaßen das natürliche Leserverhalten, das vom Autor auch eines auf Unterhaltung zielenden literarischen Werkes vorausgesetzt wird<sup>1</sup>. Vor allem – sicherlich nicht nur – die Frage 'Wie geht es aus?' soll weiterdrängen, das Ende erwarten lassen<sup>2</sup>. Vom Ende her klärt sich für den Zuhörenden und Lesenden, woraufhin die Entwicklung der Fabula angelegt ist, vom Ende her bekommt er eine Andeutung – wenn auch oft in ängstlicher Form – dafür, wie sich die Lösung des moralischen Problems, des Konfliktes zwischen den Antagonisten äußerlich oder in der Seele des Helden gestaltet. Das Verständnis des Werkes erschließt sich auch und gerade von seinem Ende her.

Vergils 'Aeneis' nimmt ein Ende, das kennen muß, wer sie verstehen will. Zwei deutschsprachige Veröffentlichungen, die auch der schulischen Vermittlung der 'Aeneis' dienen wollen, haben in letzter Zeit deutlich gemacht, daß ein Verstehen des Gesamtwerkes entscheidend von der Deutung der Schlussszene abhängt<sup>3</sup> bzw. daß die Klärung von Teilaspekten wie durchgängigen Motiven (z.B. des Vater-Sohn-Verhältnisses) sich nur dann als stimmig erweist, wenn es gelingt, auch den Schluß sinnvoll miteinzubeziehen<sup>4</sup>.

\* Der vorliegende Beitrag ist in leicht abweichender Fassung zuerst erschienen in der Zeitschrift 'Anregung' 36 (5), 1990, 306-319. Ich danke dem Herausgeber der 'Anregung', Herrn Dr. Städele, für die Erlaubnis zum Nachdruck. – F. M.

<sup>1</sup> Siehe Aristoteles, poet. 1459a16 ff. (ἐν τέλος), ὡς ποιῆ τὴν οἰκίαν ἡδονήν.

<sup>2</sup> Vgl. etwa für das griechische Epos F. A. Wolf, Prolegomena cap. XXVIII init. (nach Darlegung der Spannung der Odyssee): „Unde fit, ut Odysseam nemo, cui omnino priscus vates placeat, nisi per lectam manu deponere queat“(!). Solches Leserverhalten sollte beim Epos grundsätzlich gegeben sein; es enthält ja eine sich entwickelnde Handlung. Und „es ist das Charakteristikum einer dramatischen Entwicklung, daß sie auf ein Ziel gerichtet ist“ (V. Pöschl, Der Zweikampf zwischen Aeneas und Turnus, in: Forschungen und Funde, Festschrift Bernhard Neusch, Innsbruck 1980, 349-355, bes. 349). Dieses Ziel eben will der Leser erfahren. – Zur Spannung im antiken Epos vgl. aber auch J. Latacz, Homer, Der erste Dichter des Abendlands, München-Zürich 1989, 92 ff. (hier weitere Literatur).

<sup>3</sup> So W. Suerbaum, Das Ende der Aeneis – bei Vergil (und im Gymnasium), in: Vergils Aeneis. Beiträge zu ihrer Rezeption in Gegenwart und Geschichte, Bamberg 1981, 46-104 (im folgenden: Suerbaum, Ende der Aeneis).

<sup>4</sup> So H. J. Tschiedel, Anchises und Aeneas. Die Vater-Sohn-Beziehung im Epos des Vergil, in: Exempla Classica. Dialog Schule-Wissenschaft. Klassische Sprachen und Literaturen. Bd. XXI (hrsg. von P. Neukam), München 1987, 141-16 (in folgendem Tschiedel, Anchises und Aeneas).

Zunächst der Text:

Cunctanti telum Aeneas fatale coruscant,  
 sortitus fortunam oculis, et corpore toto 920  
 eminus intorquet. murali concita numquam  
 tormento sic saxa fremunt nec fulmine tanti  
 dissultant crepitus. uolat atri turbinis instar  
 exitium dirum hasta ferens orasque recludit  
 loricae et clipei extremos septemplex orbis; 925  
 per medium stridens transit femur. incidit ictus  
 ingens ad terram duplicato poplite Turnus.  
 consurgunt gemitu Rutuli totusque remugit  
 mons circum et uocem late nemora alta remittunt.  
 ille *humilis supplex* oculos *dextramque precantem* 930  
*protendens* 'equidem merui nec deprecor' inquit;  
 'utere sorte tua. miseri te si qua *parentis*  
*tangere cura potest, oro (fuit et tibi talis*  
*Anchises genitor)* Dauni miserere senectae  
 et me, seu corpus spoliatum lumine mauis, 935  
 redde meis. *uicisti et uictum tendere palmas*  
 Ausonii uidere; tua est Lauinia coniunx,  
 ulterius ne tende odiis.' stetit *acer* in armis  
 Aeneas uoluens oculos *dextramque repressit*;  
 et *iam iamque magis cunctantem flectere sermo* 940  
*coeperat*, infelix umero *cum* apparuit alto  
 balteus et notis fulserunt cingula bullis  
 Pallantis pueri, uictum quem uulnere Turnus  
 strauerat atque umeris inimicum insigne gerebat.  
 ille, oculis postquam saeui monumenta doloris 945  
 exuiasque hausit, *furiis accensus et ira*  
*terribilis*: 'tunc hinc spoliis indute meorum  
 eripiare mihi? Pallas te hoc uulnere, Pallas  
 immolat et poenam scelerato ex sanguine sumit.'  
 hoc dicens *ferrum aduerso sub pectore condit* 950  
*feruidus*; ast illi soluuntur frigore membra  
 uitaque cum gemitu fugit indignata sub umbras.

Diese Schlußszene der 'Aeneis' ist provokativ; sie fordert den Leser auf, darüber nachzudenken, warum sie so gestaltet ist<sup>5</sup>: Aeneas ersticht 'entschlossen' den am Boden liegenden Turnus – in einer Haltung, die der Dichter sowohl nach innen als auch nach außen sprachlich kennzeichnet: *furiis accensus et ira terribilis*;

<sup>5</sup> Darin äußert sich eben der „Appellcharakter“ von Literatur, der nach Pöschl (oben Anm. 2) 355 gerade am Ende der Aeneis zutage tritt.

Das Gesicht des Krieges in Vergils 'Aeneis'. Bilder als Anstoß und Ergebnis der Interpretation

*accensus* markiert das seelische Außersichsein (von den Geistern der Rache), *terribilis* die äußere, von Wut entstellte Erscheinung, die sich in Gestus und Gesichtsausdruck zeigt. Es drängt sich geradezu auf, die hier evozierte Vorstellung bildlich darzustellen, da jeder Leser sich sofort ein Bild von der sprachlich vermittelten Situation macht; die Imagination, die ein junger Vergilleser hatte, sieht so aus:

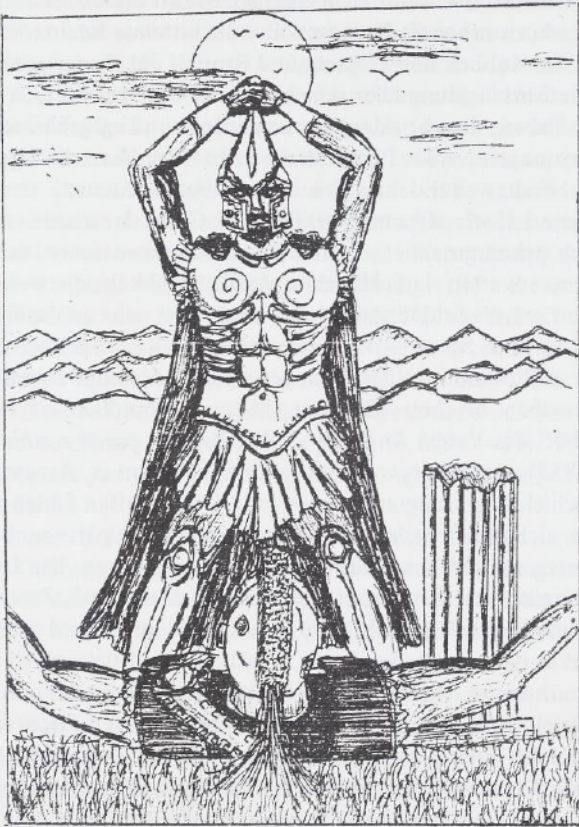


Abb. 1: Jan Kleffel 1987 (Tusch-Zeichnung)

Die visuelle Vergegenwärtigung, die sich auf den Akt des Tötens konzentriert, versucht in Mimik und Gestik nichts anderes wiederzugeben als das, was am sprachlichen Material des Text-Passus abgelesen wird; sie gibt der Szene keine Deutung, die sich etwa in einem bestimmten Verständnis des ganzen Werkes begründet.

Was stellt diese Illustration dar? Der Schlußpunkt des Epos ist von Vergil sorgfältig (930 ff.) vorbereitet; er bringt das Ende des Zweikampfes der Haupthelden. Aeneas hat seinen Feind besiegt, er ist ihm wehrlos ausgeliefert. Am Boden liegend (vgl. *humilis*) hebt Turnus – vor allen zuschauenden Völkern, den Rutulern und Latinern – flehend (als *supplex*) die Augen und die bittende Rechte; er bittet um Gnade; er gesteht im Anblick der Trojaner und Rutuler die Niederlage ein und überläßt dem Sieger die Entscheidung über sein Leben. Worum er bittet, ist, Mitleid mit seinem Vater zu haben, dem er oder sein Leichnam zurückgegeben werden soll. Lavinia, um die sozusagen als das Pfand für die zukünftige Herrschaft gekämpft worden ist, sei Aeneas' Frau; weiter dehne dieser seinen Haß *nicht* aus!

Diese Szene ist, wie allgemein gesehen, als Geste der *deditio in fidem* situativ und begrifflich gekennzeichnet. Turnus ist ein Unterworfener, der um Schonung bittet und diese erwarten darf. Mit einer Aufdringlichkeit, die wohl kaum zu überbieten ist, pointiert, als Schlußpunkt (oder zumindest nahe an das Ende) des Werkes gesetzt, verweist diese Szene – den Leser auf einer dick gezogenen Linie zurückführend – auf jene Situation, in der dem Aeneas eine derartige moralische Konstellation gewissermaßen in ihrer allgemeingültigen Verbindlichkeit bewußt gemacht wird: im 'Gebot' des Vaters Anchises an den Römer: *parcere subiectis et debellare superbos* (VI 853), ein Gebot, von dem gewiß auch schon er, Aeneas, als der, der die römische Geschichte in Gang zu bringen hat, sich betroffen fühlen sollte. Anchises' Worte sind ja nicht oder nicht nur – gewissermaßen a parte vorbei am Sohn aus dem Werk heraus auf die Leser der 'Aeneis' hin gesprochen. Die Du-Anrede *Tu ... Romane* (851) gilt auch dem Hauptakteur des Epos, Aeneas<sup>6</sup>. Zweifellos hat Vergil das hier allgemein gefaßte Verhältnis zwischen Römern und deren Gegnern am Ende des Werkes dann in die konkrete Entscheidungssituation projiziert, in der die beiden Antagonisten im letzten Kampf einander gegenüberstehen. Turnus ist der unterworfene Feind schlechthin, dem Aeneas Schonung gewähren sollte. Wenn der Sohn sozusagen das *alter ego* seines Vaters, wie Tschiedel erkennt, darstellt, so mußte das väterliche Gebot wie sein moralisches Gewissen in ihm wirksam sein.

<sup>6</sup> Tschiedel (Anchises und Aeneas 151) hat die innere Harmonie zwischen Vater und Sohn überzeugend herausgearbeitet. Freilich bleibt unverständlich, warum er für seine Beurteilung der Vater-Sohn-Beziehung diese entscheidende Stelle der Anchises-Rede völlig unberücksichtigt läßt. Wie der Sohn zum Kardinalgebot des Vaters steht, ist doch für das Bewerten seines Gehorsams von ausschlaggebender Bedeutung. – Das Gebot des Vaters als auch für den Sohn verbindlich erachten u.a. Suerbaum, Ende der Aeneis 52 ff. und A. Primmer, Zu Thema und Erzählstruktur der Aeneis, in: WSt 14, 1980, 83-101, bes. 94: „Unter welcher Perspektive Aeneas den Krieg in Latium wird führen müssen, dafür stand das Motto schon im 6. Buch: *parcere subiectis et debellare superbos*.“

Wie aber entscheidet sich Aeneas? Wild steht er da in seinen Waffen; er rollt die Augen und hält die Rechte gewaltsam zurück. Schon hat die Rede des Turnus den Zögernden milde zu stimmen begonnen, als ihm plötzlich das Wehrgehänge des Pallas an Turnus' Schultern zu Gesicht kommt und ihn der rasende Zorn zum Todesstoß hinreißt. Die Szene ist auf des Messers Schneide gebracht; im Moment des Zögerns soll zu spüren sein, wie sich in Aeneas das Gebot des Vaters sozusagen als Stimme des Gewissens aktiviert; die namentliche Nennung des Vaters durch Turnus kurz zuvor (*fuit et tibi talis Anchises genitor* 934 f.) stellt ja verstärkt diese Beziehung zum Vater her. Man spürt, wie der Sohn unmittelbar davorsteht, sich dem von innen kommenden Appell des Vaters zu fügen, wie sich aber plötzlich ein anderes Motiv vordrängt und den moralischen *impetus* zur Schonung abblockt<sup>7</sup>. Die messerscharfe Kante, auf der die Entscheidung umkippt, ist durch ein stilistisches Mittel markiert, das wie kein anderes zur Kennzeichnung äußerer und innerer Umbrüche geeignet ist: durch das *cum inversum*, das wohl an keiner anderen Stelle der römischen Literatur eine so dramatische Funktion hat: 'Die Rede hatte den Zögernden schon umzustimmen begonnen, *als plötzlich* das Wehrgehänge zum Vorschein kam ...'. Die hier eingangs wiedergegebene Zeichnung erfaßt diesen Moment des Entscheidungsumbruchs: die zum Stoß ansetzende Rechte (hier von der Linken unterstützt), das Gesicht in einer verhaltenen, zwischen Nachdenken und Zorneswallung schwebenden Mimik, die Blicke der beiden Kämpfer, wie es aussieht, sich fest ineinander bohrend. Das Motiv, das nun in Aeneas dominiert, ist die Rache für Pallas, dessen Tod zu sühnen Aeneas sich verpflichtet fühlt – eine Pflicht, die ihm die *pietas*, die liebende Achtung gegenüber dessen Vater Euander, der sein Freund ist, zu erfüllen gebietet.

Vergil hat seinen Helden am Ende einen Konflikt zwischen zwei miteinander konkurrierenden Geboten durchstehen lassen: Pflicht zur Schonung des unterworfenen Feindes (worin das Gebot des Mitleids mit dessen Vater Daunus eingeschlossen ist) und die Pflicht zur Rache für den getöteten Sohn des Freundes. Das Rache-motiv siegt.

An diesem Faktum entzündet sich bekanntlich die Diskussion um die Sinngebung des ganzen Werkes. Man erkennt allgemein, daß dieses Ende das Resultat einer mit innerer Folgerichtigkeit vorandrängenden Entwicklung ist, die sich in den letzten drei Büchern anbahnt. Hier schiebt sich in das Kampfmotiv, bei dem es um Sieg und Herrschaft geht, das Rachemotiv, das auf Sühnung des getöteten Pallas aus ist; beide Motive sind insofern engstens miteinander verbunden, als sie den gleichen Bezugspunkt haben: Turnus. Das Rachemotiv setzt im 10. Buch ein und tritt zum Kampfmotiv konkurrierend hinzu, bis es am Ende in der Entscheidungssituation dominiert, so sehr, daß dies in einem auffallenden stilistischen Mittel zum Ausdruck

<sup>7</sup> „Die Möglichkeit eines Aktes der *clementia*, die Möglichkeit der Schonung ist gegeben, einen Vers lang scheint sich die Waage zur Begnadigung zuzuneigen [...], da evoziert ...“. So Suerbaum, Ende der Aeneis 100. Vgl. dazu auch Pöschl (oben Anm. 2) 354: „Die milde Seite seines Wesens ist angesprochen, aber ...“.

kommt, dem der Metonymie: Der kämpfend Siegende ist zugleich, ja in diesem Moment allein, der Pallas Rächende, ja Pallas selbst! *Pallas te hoc vulnere, Pallas immolat et poenam scelerato ex sanguine sumit* (947 f.). Diese Formulierung ist die sprachliche Verdeutlichung der Dominanz des Rachemotivs. An diesem Punkt, wo Situation und Sprache eine nicht auflösbare Einheit finden, kulminiert, was sich motivisch und begrifflich im Dreiecksverhältnis Aeneas, Pallas, Turnus, seit es besteht, ausgestaltete und was deshalb die Sinnggebung der Schlußszene mitträgt (X 441 ff.). Turnus hat sich als *superbus* dem jungen Sohn des Euander gegenüber gezeigt; er triumphierte, indem er mit dem linken Fuß auf den getöteten Pallas trat und ihm das Wehrgehänge vom Körper riß. Den Leichnam schickte er zum Vater, nicht ohne höhrende Worte, zurück, damit er die Ehre der Bestattung bekam. Die übertriebene Lust am Sieg und der Beute offenbarte an Turnus seinen des künftigen Geschicks der Menschen unkundigen, maßlosen und ob des Erfolges hochfahrenden Sinn (501 f.); solche *superbia* des Feindes, von der er gehört hatte, trieb in Aeneas den Stachel zur Rache, der ihn außer sich geraten ließ: ... *latumque per agmen ardens limitem agit ferro, te, Turne, <Aeneas> superbum caede nova quaerens* (X 513 ff.). Alles, was Aeneas bei seinem Rachevorhaben in den Weg kommt, wird Opfer seiner schonungslosen Wut: er fängt Männer ein, um sie als Opfer für Pallas zu schlachten (519: *immolet*); er tötet Männer, die ihn um Gnade bitten; manche verspottet er sogar. Der Schmerz um Pallas nimmt Aeneas die Beherrschung. Was ihn beherrscht, sind leidenschaftlicher Zorn und Raserei: *ardens* (514), *ardenti* (552), *furit* (545), *furens* (604), *desaevit* (569). Im *Schlußakt* des Epos ist die hier angebahnte Charakterisierung des Helden prägnant zum Doppelausdruck *furiis accensus et ira terribilis* verdichtet; mag sein, daß dabei der psychische Habitus des *furens* zu einer eher objektiven, von außen wirkenden Macht der *furiae* erhoben ist<sup>8</sup>.

Zugleich ist zu sehen, wie das Kampfmotiv durch die Einfügung des Rachemotivs eine sehr spezifische Richtung bekommen hat. Turnus ist für Aeneas nicht nur ein hochmütiger Feind, den es niederzukämpfen gilt, sondern ein Mann, an dem, weil sich seine *superbia* an einem ihm durch persönliche Freundschaft verbundenen Menschen manifestierte, zugleich auch die persönliche Rache vollzogen werden muß. In dem Maße, wie Aeneas das Rachenehmen seiner *pietas* schuldig zu sein glaubt, steigert sich an ihm das Außersichsein. *pietas* und *furor* stehen in Wechselbeziehung zueinander. Der *pius Aeneas* erscheint dort, wo er für den Blick des Lesers aus der weiten Perspektive unmittelbar in die Nähe geholt wird und in Großaufnahme stehen bleibt, als – *Aeneas furens*. Das Auge verweilt auf dem Schlußbild des Epos: auf dem durch Wut entstellten Gesicht des Kriegers.

Sollte diese Bildsequenz von Vergil nicht absichtlich so gesteuert sein? Warum hat er überhaupt das Rachemotiv eingefügt, so daß er zu dieser Schlußkonstellation

<sup>8</sup> Rudolf Rieks (Affekt und Struktur in Vergils Aeneis, in: *Gymnasium* 90, 1983, 144–170, bes. 155 und 169) spricht von „einer dämonischen Besessenheit“, von der Dido (IV 376: *beu, furiis incensa feror*) erfaßt ist, ebenso wie dann auch Aeneas (XII 946); *furiae* bleibt, wie wohl als äußere Macht sich manifestierend, doch Ausdruck eines inneren Affekts.“

gelangte? War es nur der Zwang einer literarischen Tradition, der *imitatio* des homerischen Vorbilds, wo Achill aus Rache für Patroklos Hektor tötet (Ilias XII 248-366)? Sicherlich auch, und in starkem Maße<sup>9</sup>. Aber es drängt sich folgende Überlegung auf: Hätte Vergil das Rachemotiv weggelassen, wäre Aeneas' Entscheidung zur Tötung des Turnus nicht hinreichend motiviert. Zwar darf für den Römer das Gebot zur Milde als nicht unbedingt zwingend angesehen werden, so daß der Tötungsakt trotzdem denkbar wäre. Verständlich aber, d.h. aus der Situation heraus begründet, wird er erst durch das entgegenstehende Gebot der Rache. Wer nämlich mit der vom Autor erzeugten Erwartungshaltung sich dem Schluß des Epos nähert, würde ohne das Rachemotiv eher die Schonung des Turnus erwarten. Denn wenn Aeneas schon die Gewissensstimme des Vaters in sich trägt, dann wäre es angesichts seines sonstigen Gehorsams nicht begreifbar, warum er ihr hier – in der entscheidenden Situation – nicht folgt und den unterworfenen Feind schont. Vergil hatte offensichtlich ein Ende der Aeneis in dieser Richtung nicht im Sinne. Sie sollte nicht – wie die Ilias – mit einem friedlich-humanen Akt enden, wie ihn nun einmal die Schonung des Feindes darstellt. „Aeneas, der gnadenlose, unerbittliche Rächer“ wirkt „als bewußte Wahl durch den Dichter“<sup>10</sup>.

Die *pietas*, die sich an Aeneas am Ende des Werkes manifestiert, erscheint in einem gebrochenen Licht; die Rolle, die ihr hier zugewiesen ist, gibt ihrem Inhalt eine bis an die Grenze gehende Gespanntheit. *pietas* faltet sich hier in zwei Verhaltensaspekte auseinander, die sich gegenseitig blockieren. *pietas* wäre es, das Gebot des Vaters zu befolgen und – auch aus Mitleid mit dem Vater Daunus – Turnus zu schonen; *pietas* ist es, Freundespflicht zu respektieren und Pallas' Tod zu rächen: ein Wertkonflikt, den auch die Vergilkommentatoren der Spätantike schon so erkannt haben<sup>11</sup>. Diese in den Begriff gelegte Spannung gibt dem Geschehen am Ende

<sup>9</sup> Gewiß hat das homerische Vorbild prägend gewirkt; doch schon die Tatsache, daß Vergil anders als Homer diesen Tötungsakt an den Schluß des Epos stellt, zeigt an, wie sehr es ihm auf die hier in Szene gesetzte Aussage ankommt. Bei Homer bleibt im folgenden noch die Gelegenheit, daß der Zorn des Achill überwunden wird im humanen Verhalten dem Vater Hektors gegenüber. „Der grausame Tod des Hektor ist für Homer nur der Weg und zugleich die Kontrastierung zum versöhnlichen Ende der Ilias. Dies aber stellt einen krassen Gegensatz zu Vergil dar“ (so Michael Leitl: Die Tötung des Hauptfeindes in der Ilias und in der Aeneis, fachdidaktische Seminararbeit 1989). Zu den Differenzen zwischen Homer und Vergil vgl. bes. Pöschl (oben Anm. 2) 351 ff.

<sup>10</sup> So Suerbaum, Ende der Aeneis 66.

<sup>11</sup> So z.B. Servius: Daß Aeneas den Feind zu schonen gedenkt, erweist ihn als *pius*; aber auch, daß er ihn tötet, ist ein Beweis seiner *pietas*: „*Ecce servata est in persona Aeneae pietas, qua volebat ignoscere, servata religio Pallanti, quia interfector eius non evasit.*“ (ed. H. Georgii, voc. II, Lipsiae 1912, 1969, 641). Siehe dazu bes. Suerbaum, Ende der Aeneis 112. – Pöschl (oben Anm. 2) 354 f. stellt die hier erkennbare Gespanntheit in Aeneas' moralischem Verhalten in gleicher Weise fest; er setzt dafür allerdings zwei verschiedene Begriffe: die „Treueverpflichtung Pallas' Vater gegenüber ist *fides*, das aus dem Respekt vor dem Vater-Gebot kommende Verhalten des *parcere subiectis* ist *clementia*. Er steht in einem unlösbaren Konflikt zwischen *clementia* und *fides*, und er muß in jedem Fall schuldig werden.“ Beide Wertorientierungen aber sind Aspekte der *pietas*, die Aeneas' Wesen von Anfang an und im gesamten bestimmen. Die antinomische Struktur seiner psychischen Situation am Ende der Aeneis bestimmt auch die Sympathie lenkung beim Leser; sie ist nicht eindeutig auf Seiten des Aeneas.

die dramatische Dynamik, die in dem mit *cum inversum* gekennzeichneten Moment des Entscheidungsumbruchs unmittelbar und augenfällig wirksam wird; von ihr wird auch das Schlußbild getragen, das dem Hörer und Leser vor Augen bleibt. Wer dieses Bild visuell umsetzt, müßte diese Gespanntheit wiedergeben, die Aeneas' Gebärde und Ausdruck verliehen ist; doch die Illustrationen meiden offensichtlich die im Text vorgegebene Realistik der Situation<sup>12</sup>.



Abb. 2: Giuseppe Menozzi, 1926

(aus: Comune di Mantova,  
A Virgilio La Patria, Mantova 1927)



Abb. 3: Carlo Grande, 1960

(aus: Carlo Grande, Napoli 1960)

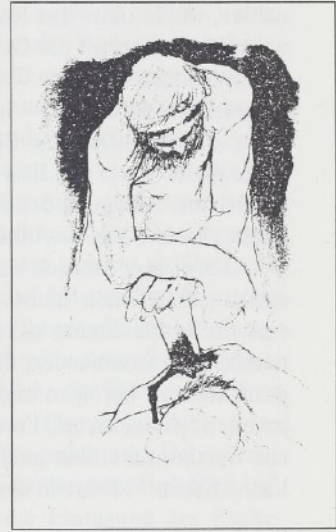


Abb. 4: Barry Moser, 1981

(aus: Allen Mandelbaum,  
London 1981)

<sup>12</sup> Vgl. dazu allgemein W. Suerbaum, *Ut poesis pictura? Bilder zum Titel, zum Anfang und zum Schluß von Vergils Aeneis*, in: *Tradition und Rezeption. Dialog Schule-Wissenschaft. Klassische Sprachen und Literaturen Bd. XVIII* (hrsg. von P. Neukam), München 1984, 35-55, bes. 42 ff.



Man läßt es entweder, wie das lange üblich war, bei einer archaisierenden Stilisierung bewenden, die im äußeren Gestus die Grundhaltung des *pius Aeneas* abbildet (so etwa in einer italienischen Schulausgabe 1960 von Carlo del Grande): Aeneas tötet hier gewissermaßen mit frommem Gesicht. Oder man legt der bildlichen Vergegenwärtigung eine auf das gesamte Werk ausgerichtete spezielle Sinndeutung zugrunde, so daß von der Textvorlage abweichende bildliche Lösungen zustande kommen: In der geradezu faschistisch-imperialistisch anmutenden Darstellung G. Menozzis von 1926 tritt Aeneas als stolzer Herrenmensch über seinen besiegten Gegner und vollzieht den Akt des *debellare superbos*<sup>13</sup>. Barry Moser, von der pessimistischen Deutung der two-voices-theory beeinflusst, stellt 1981 Aeneas so dar, als breche er nach dem Stoß erschöpft auf dem Schwert zusammen<sup>14</sup>. Wo ist die begrifflich vorgezeichnete Gebärde des *furiis accensus et ira terribilis*? Aeneas der fromme Sieger, Aeneas der stolze Sieger, Aeneas der leidende Sieger. Nirgends Aeneas, der von rasendem Zorn schrecklich anzusehende Sieger, der eben im Zweikampf den Krieg beendet. Nur die anfangs vorgestellte Zeichnung versucht, wie gesagt, in Gesicht und Gebärde textnah, also Vergil-treu, das Schlußbild zu zeichnen.

Wer die Aeneis Vergils mit Interesse bis zu ihrem Ende liest, wird unter dem Eindruck des plastisch ausgeformten Schlußbildes – sich an jener durch das Werk gezogenen Linie orientierend, auf der er zur Anchises-Rede zurückgeführt wurde, – weiter nach vorne denken, an die Jupiter-Rede im 1. Buch, in der am Anfang aller Irrfahrten und Kämpfe auf das Ende verwiesen wird. Einmal wird, so heißt es dort, die Zeit kommen, wo das alles bedrohende Ungeheuer des Krieges gebändigt hinter Schloß und Riegel sitzt: „Der göttliche Wahn des Krieges, drinnen auf tobenden Waffen sitzend und mit hundert ehernen Knoten am Rücken gefesselt, wird brüllen schaurig mit blutigem Gesicht.“ (Aen. I 294 ff.).

Aspera tum positis mitescunt saecula bellis;  
cana Fides et Vesta, Remo cum fratre Quirinus  
iura dabunt; dirae ferro et compagibus artis  
claudentur Belli portae; *Furor inpius intus  
saeua sedens super arma et centum uinctus aenis  
post tergum nodis fremet horridus ore cruento.*

Auch diese bildhafte Beschreibung drängt nach visueller Wiedergabe, die ein anderer junger Leser versuchte (andere frühere Illustrationen dieser Textstelle sind mir nicht bekannt)<sup>15</sup>.

<sup>13</sup> Der ital. Künstler hat „in einem gruppo allegorico 'eroico' des Vergil-Denkmal-Komplexes von Mantua 1926 eine geradezu faschistisch-imperialistische Darstellung, eine pathetische Verklärung des *debellare-superbos*-Standpunktes gegeben, wo Aeneas als ein an Mussolini erinnernder Herrenmensch über seinen besiegten Gegner tritt“. So Suerbaum, *Ut poesis pictura?* 45 (hier weitere Literatur). Vgl. dazu auch denselben, *Vergil nineteen eighty-four – Anstöße der 'Aeneis'-Interpretation*, in: *Lateinische Literatur heute wirkend*, Bd. I, hrsg. von H.J. Glücklich, Göttingen 1987, 81-109, bes. 104 ff.

<sup>14</sup> Ausführlicher auch dazu W. Suerbaum, *Ein neuer Aeneis-Zyklus: darkness visible*, in: *Anregung* 29, 1983, 1-28, bes. 16 ff.

<sup>15</sup> Brigitte Siebenhaar (Untersuchungen zu ausgewählten Buchillustrationzyklen der

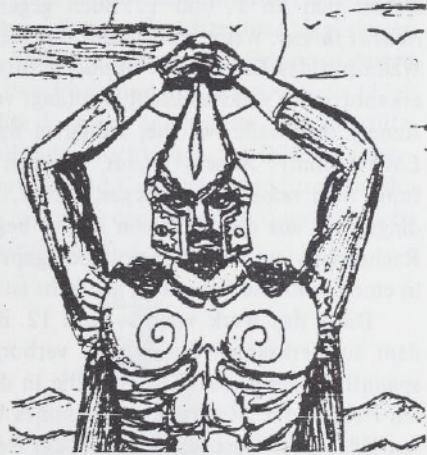


*Gerhard Linke 1987 (Hinterglas-Bild)*

Uns hat sich die Annahme als plausibel erwiesen, daß Vergil in der Schlußzene die Ebene der aktuellen Geschichte, auf der er sich an die Römer wendet, also die Ebene der Rom-Perspektive, mit der der mythologischen Erzählung, auf der die Helden handeln, in engste Beziehung bringt: Aeneas muß sich in der unmittelbaren Entscheidungssituation beim Duell mit Turnus vom Inhalt der Anchises-Rede selbst betroffen fühlen. Der Dichter stellt es so hin. Deshalb darf es wohl nicht als abwegig

Aeneis, Zulassungsarbeit zum Ersten Staatsexamen, vorgelegt bei W. Suerbaum, München, S. 45) zeigt, daß zu dieser Stelle keine Illustration vorliegt.

verstanden werden, auch die Jupiter-Rede zweifach gerichtet zu sehen: auf das gegenwärtige Rom und auf das Geschehen in der mythischen Zeit. So genommen, wirkt das Bild, das Jupiter hier vom Krieg entwirft<sup>16</sup>, auch in die Schlußszene, in die Endphase des Epos hinein. Zudem legen es die verwendeten Wörter und Begriffe nahe, die beiden Stellen aufeinander zu beziehen. Der Krieg, metaphorisch als *furor* vorgestellt, sitzt auf den wild tobenden Waffen (*saeva arma*). Aeneas' Verhalten ist vom 10. Buch an qualifiziert als *furens*, *ardens*, als eines, der *desaevit*, am Ende als *furis accensus*. Das Toben des Krieges ist schaurig, schreckenerregend durch das blutentstellte Gesicht (*horridus ore cruento*), Aeneas erscheint schrecklich durch seinen Zorn (*ira terribilis*): ein ins Auge fallender begrifflicher Gleichklang in der Qualifizierung dieser Gestalten.



Man darf fragen: Ist nicht das Bild des von Raserei gekennzeichneten Siegers Aeneas geradezu ein Reflex des in seinem Rasen und Toben mühsam gebändigten Krieges? Spiegelt sich nicht im wutverzerrten Gesicht des Kriegers das von Blut entstellte Gesicht des Krieges?

<sup>16</sup> Zumal diese bildhafte Personifikation des Krieges, wie Verena Bejenke in einer fachdidaktischen Seminararbeit (Das Bild des Krieges bei Homer und Vergil, München 1988) nachgewiesen hat, bei Homer keine unmittelbare Entsprechung aufweist (vgl. aber die Beschreibung des Ares in E 455 und E 757-763). Es muß dem Römer also auf dieses Bild angekommen sein.

So betrachtet, erfolgt in der ersten Hälfte der Aeneis an markanter Stelle eine prophetische Projektion in die zweite Hälfte des Werkes, als dessen Thema man – nach Adolf Primmer<sup>17</sup> – eben den „Krieg“, seine „Faszination und Dämonie“ zu erkennen hat, in dem sich die Hauptakteure bis zur letzten Konsequenz exponieren: im Entscheidungskampf, der das Ende bringt, das *bellum* gewissermaßen in die eisernen Fesseln zwingt.

Wer die großen Linien des Werkes nachziehend diese Beziehung spürt, dem müßte zugleich eine begriffliche Konstellation bewußt werden, die vom Kontrast bestimmt wird. Sie betrifft den Wert der *pietas*. Dieser bestimmt nach allgemeiner Ansicht die Haltung des Aeneas, des *insignis pietate vir* (I 10) bis hin zum Schlußakt des Epos, und gerade dort; er dient in der Jupiter-Rede dazu, das 'Verhalten' des Krieges zu bewerten als *im-pius*. Auf die Pointe gebracht, könnte man sagen: Es stehen sich im 1. und 12. Buch gegenüber der *impius furor belli* und der *pious Aeneas furens*. Wenn am Anfang, auf die ferne Zukunft hin gesprochen, der tobende Wahnsinn des Krieges mit *impius* verurteilt, im Wirken des Krieges also *pietas* nicht erkannt wird, welches Licht empfängt von dieser zentralen Stelle das Schlußbild der Aeneis, die Stelle, wo sie, zumal in ihrem kriegerischen Teil, zu Höhepunkt und Ende kommt? Aeneas' *pietas*, die sich in dem von *furor* getriebenen Akt der Tötung, dem *telos* jedes Krieges, erfüllt, verschattet sich, ihre Geltung erscheint bedingt, nur aus der Situation heraus begreiflich, wo das eher persönlich bestimmte Rachemotiv zu dem eher politisch geprägten Kampfmotiv, wie wir sehen konnten, in eine merkbliche Spannung gebracht ist.

Diese das Werk vom 1. zum 12. Buch hin übergreifende Verklammerung, die dem aufmerksamen Leser nicht verborgen bleiben sollte, verstärkt die innere Gespanntheit des *pietas*-Begriffes, die in der Schlußszene zutage tritt und gerade hier an Helden die „Zwiespältigkeit seines Wesens“ (Pöschl, s. oben Anm. 2, 355) spüren läßt; diese Gespanntheit gibt der Aeneis auf jeden Fall eine Wirkung, die sie eng mit dem Geist ihrer Entstehungszeit verbindet. Solche Wirkung liegt augenscheinlich in der Intention des Autors, der den Leser (Hörer) in seiner Aufmerksamkeit lenkt, als erzählendes Ich, das von einer über der Sache liegenden Position aus die erzählte Vergangenheit und die Gegenwart (wohl auch die vorstellbare Zukunft) in einen gedachten Zusammenhang bringt. An dieser auktorialen Erzählsituation läßt Vergil selbst – anders als Homer – von vornherein keinen Zweifel. Er stellt sich im Proöm des Gesamtwerkes in die Mitte des auf seine Fixpunkte hin ausgespannten Erzählgewebes:

*arma virumque c a n o Troiae, qui primus ab oris  
Italiam fato profugus Laviniaque venit  
litora ...*

*... dum conderet urbem  
... atque alta moenia Romae.*

<sup>17</sup> Siehe oben Anm. 6, 98 f.: „Das Thema Krieg ist [...] für den zweiten Teil gesichert.“

Krieg, ein Mann, Troia, Italien, Schicksal, die Iavinischen Küsten, die Stadt Rom: das ist der Erzählrahmen, in dem *ich*, Vergil, in meiner Zeit stehend, für Leser meiner Zeit ein uns alle betreffendes Thema behandle<sup>18</sup>.

Inwiefern betrifft demnach, was der Dichter 'besingt', seine Zeit? Die Aeneis, als Epos des Krieges für eine Ära des Friedens geschrieben, enthält eine Aussage zu dem Rom des Augustus, gewiß nicht allein auf der Verheißungsebene (Jupiter-, Anchises-Rede, Schild des Aeneas), auch auf der Handlungsebene und im Zusammenwirken der beiden Ebenen. Wenn das Werk auch und vor allem als Preis auf den Princeps, Aeneas sozusagen „als Präfiguration des Augustus“<sup>19</sup> zu verstehen ist, der Rom aus dem Bürgerkrieg durch sein persönliches Engagement der Epoche des dauerhaften Friedens zugeführt hat, wenn eben dieser Princeps auf dem von ihm geschaffenen Symbol des Zeitgeistes, der *Ara pacis*, den *pius Aeneas* mit einem friedlich-väterlichen Gesicht, wie er den Penaten, mit dem Schleier verhüllt, opfert, abbilden läßt, sollte da nicht der Gegensatz dieser Aeneas-Gesichter, des idealisierten Aeneas, die den Römern an repräsentativen Stellen in wörtlichem Sinne vor Augen standen: in der Schlußszene der 'Aeneis' (19 v. Chr.) und auf der *Ara pacis* (12-9 v. Chr.), zu denken gegeben haben? Wer wollte da, wenn er die inner- und außerliterarischen Wirklichkeiten in seinem Kopf verbindet, nicht auch das Bild des Augustus selbst, da die Aeneasgestalt ja durch Mythos und Geschichte hindurch auf ihn Licht wirft, ihn präfiguriert, sein Charisma mitträgt, dem Princeps quasi göttliche Legitimation gibt, in dieses Nachdenken hineinziehen?



Abb. 6: Aeneas auf der Ara pacis



PfD. 7: Augustus von der Ara Pacis

<sup>18</sup> Die Erzählsituation ist im Proöm zum zweiten Teil der 'Aeneis' (VII 37-45) noch stärker markiert und thematisch noch mehr auf den Aspekt konzentriert, auf den es dem Dichter vorrangig ankommt: auf den Krieg (*horrida bella*). Die erste Person des erzählenden Ich begegnet hier viermal im geradezu prophetischen Futur (*expediam, revocabo, dicam*), zweimal erscheint die Aussage auf die erste Person bezogen im Präsens (*mibi nascitur, moveo*). Nachdrücklicher läßt sich der auktoriale Bezug des Autors zum Werk nicht betonen: Hier verkündet der von den Musen inspirierte *vates* seine Sicht der Dinge, gerichtet auf die Zeit des Epos, aber auch darüber hinaus auf alle ihm vorstellbare Zeit. – Vgl. zur epischen Proömiengestaltung seit Homer grundsätzlich J. Latacz, Zum Musen-Fragment des Naevius, in: *WüJbb* 2, 1976, 119-136, sowie dens., Ovids Metamorphosen als Spiel mit der Tradition, in: *WüJbb* 5, 1979, 133-155.

<sup>19</sup> So W. Suerbaum, Vergils Aeneis (oben Anm. 3), 18 f.

Man braucht ja nur etwa das Bildnis des 'Augustus in der Toga mit verhülltem Haupt' zu betrachten, das spätestens seit der Saecularfeier des Jahres 17 v. Chr. die vom Princeps bevorzugte Form seiner Darstellung war. Im Gesicht des Friedenskaisers prägen sich auch, wie das neuerdings Paul Zanker herausarbeitet<sup>20</sup>, Züge der *pietas* aus, die zum Leitbegriff des augusteischen Staates geworden ist. „Das Selbstverständnis des frommen Princeps“ tritt hier offen zutage. Zanker spricht geradezu von einem „Pietas-Programm“, das sich in den Münzen und Statuen präsentiert; es ist ein Teil des politischen Erneuerungsprogramms<sup>21</sup>.

*Pietas* zählt zu den Zentralwerten im moralischen Kodex der Erneuerung. Im *Monumentum Ancyranum* ist sie zu den vier Kardinaltugenden des Herrschers gezählt (neben *virtus*, *clementia* und *iustitia*), die schon bald nach dem Sieg bei Actium Augustus ehrenhalber zugeschrieben wurden, wie dies auf dem goldenen Schild in der *Curia Iulia* inschriftlich bezeugt ist<sup>22</sup>. Dieser Augustus hatte, ehe er die *pax Augusta* inaugurierte, eine Zeit durchgemacht – sie lag ja für Vergil nicht allzuweit zurück –, in der auch an ihm das grausame Gesicht des Krieges zu sehen war; man denkt dabei an die Rolle des jungen Octavian im Perusinischen Krieg (40 v. Chr.)<sup>23</sup>, der ja zur Abfassungszeit der 'Aeneis' (29-19 v. Chr.) noch in guter Erinnerung war. Auf die Frage, was mit den etwa 300 gefangenen Adligen der Stadt Perusia, die sich auf Gnade und Ungnade ergeben hatten (*deditio in fidem!*), zu geschehen habe, war die grausame Antwort: *moriundum est*. Diese Haltung des Mannes war wohl ein so markiges historisches Faktum (der Mommsenschüler Theodor Birt nennt Augustus deshalb „den konsequentesten aller Henker“), daß es später durch nichts in Vergessenheit geriet<sup>24</sup>.

Wer die 'Aeneis' also bis zum Ende hörte oder las, mußte sich wohl, ob gewollt oder nicht, gerade auch daran erinnern fühlen: Daß jener Zustand, der die römische *pietas* an die Grenze ihrer inneren Gespanntheit brachte, zu einem gefährlichen Entscheidungsmoment kam, dessen Ergebnis sich nur durch den dadurch erreichten

<sup>20</sup> Augustus und die Macht der Bilder, München 1987, 132 ff.: „Spätestens seit der Saecularfeier des Jahres 17 v. Chr., wahrscheinlich aber schon in den zwanziger Jahren, gab Augustus offenbar auch zu erkennen, daß er sich künftig in den zu seinen Ehren errichteten Statuen am liebsten als opfernder und betender Togatus dargestellt sähe.“

<sup>21</sup> Zanker 107 f.

<sup>22</sup> Mon. Anc. 34. Vgl. dazu F. Maier, Augustus – Idee und Ideologie des Prinzipats im Spiegel der Literatur, in: AUXILIA 2, Bamberg 1989, 47-143, bes. 89 ff. (dort weitere Literatur).

<sup>23</sup> Darauf verweist vor allem Suerbaum, Ende der Aeneis 79 f., mit Verweis auf Sueton Aug. 15: „Überhaupt zeigte Oktavian gerade in den Jahren von Philippi und Perusia [...] eine ausgesprochene, von Hohn und Sarkasmus noch verschärfte Grausamkeit.“ (dort weitere Literatur).

<sup>24</sup> Vgl. dazu bes. H. Bengtson: Kaiser Augustus. Sein Leben und seine Zeit, München 1981, 37 f.; Bengtson beurteilt die diesbezügliche Überlieferung bei Sueton sehr kritisch als eine Übertreibung der Augustus-feindlichen Geschichtsschreibung: „Wenn diese Tat wirklich historisch ist, so hätte Oktavian den Rachedgedanken in einer Weise übertrieben, die alle Grundsätze der Menschlichkeit verleugnete.“

Frieden rechtfertigen ließ: Die *pax Augusta* als eine unter höchster moralischer, nicht konfliktloser Anstrengung gewonnene Lebensform, die zu verteidigen sich auch schon deshalb lohnte, weil die *pietas* als einer der tragenden römischen Werte nicht wieder einer solchermaßen tragischen Zerreißprobe ausgesetzt werden sollte<sup>25</sup>.

Die *pietas* der Römer steht hier also zweifelsfrei auf dem Prüfstand; es ist anzunehmen, daß in einem Werk, das in seinem zweiten Teil den Krieg (*arma*) zum Thema hat, an Funktion und Wertung des Zentralbegriffes, der alle Stationen des Helden und zumal den Schlußakt vorherrschend bestimmt, eine Aussage über eben diesen Krieg zu fassen ist, die über das Werk hinaus auf die gleichfalls vom Krieg heimgesuchte Zeit des Autors und Erstlesers verweist<sup>26</sup>. Deshalb darf zumindest gefragt werden: Sollte im Bild des *pious Aeneas* auf der *Ara pacis* und des Augustus mit dem verhüllten Haupt nicht immer auch – gleichsam wasserzeichenhaft durchleuchtend – das Bild des *pious Aeneas furens* mitgesehen werden, in dem sich wiederum das Gesicht des *impius furor belli* spiegelt?



<sup>25</sup> Dazu Rieks (oben Anm. 8, 170 Anm. 106): „Im übrigen meine ich, daß [...] unzweifelhaft Aeneas der legitime Sieger ist und die Aeneis mit einer optimistischen Zukunftsperspektive endet, daß aber Vergil hier wie sonst [...] den Wahnsinn des Krieges und den hohen Preis des Friedens aufzeigt und im Leid des scheiternden Gegenspielers – wie im Falle Didos – die Tragik des Siegers, der ja unter dem Zwang der Furien handelt, bewußt macht.“

<sup>26</sup> Es scheint mir deshalb nicht hinreichend, die Tötung des Turnus durch Aeneas am Ende des Epos allein aus einem der dramatischen Steigerung des Geschehens wegen eingefügten Motiv, das der Rache, heraus zu erklären; etwa, da Turnus dafür bestraft werden müsse, „weil er frevelnd eine Gemeinschaft von Vater und Sohn zerrissen hat, die dem Aeneas als solche heilig ist und der er sich im vorliegenden Falle selbst zugehörig fühlt“ (so Tschiedel, Anchises und Aeneas 160). Ist Aeneas' Tat nicht auch als Ausdruck exzessiven Verhaltens zu verstehen, wie es durch Kampf und Krieg notwendig zustande kommt?

Das wäre eine ausdrucksvolle Brechung des Lichts, in dem die römische Wirklichkeit zu jener Zeit steht, wo die Wertbegriffe von neuem zu Schlagwörtern der politischen Propaganda zu werden begannen<sup>27</sup>. Auch und gerade am Wertbegriff der *pietas* tritt diese Gefährdung zutage, nämlich daß er im Spannungsfeld zwischen Idee und Wirklichkeit, zwischen Sein und Schein zu einem ideologisch ausgehöhlten Wort, zu einem Zerrbild seiner selbst wird.

Vergil ist hier gewiß nicht zu verstehen als Kritiker der Prinzipatsideologie, wohl aber als einer, der davon weiß, daß sich Werte und die sie bezeichnenden Begriffe im oszillierenden Raum der Politik nicht bedenkenlos usurpieren lassen<sup>28</sup>. Vergil demnach auch kein Programmdichter, kein „böartiger Werbetexter der Macht“, wie ihn neuerdings Rolf Hochhuth simplifiziert<sup>29</sup>, eher ein Dichter, der nicht unbedingt und in allem die Nähe zur Begriffsprogrammatik der augusteischen Herrschaft sucht. Natürlich fragt man sich – Stichwort ‘Bedingtheit unseres historischen Verstehens’ –, ob dem Bewußtsein der Römer eine solche Sensibilität für die Bedenklichkeit politischer Wertbegriffe schon eigen war. Dies läßt sich mangels Quellen nicht mit Sicherheit sagen. Tacitus mag dafür ein Gewährsmann sein. Er macht – sicher: erst 100 Jahre später, und auch da nur indirekt, aber doch klar genug – auf die zwischen Sein und Schein ausgespannte Atmosphäre der Augustus-Ära aufmerksam, auf die „innere Unwahrheit“<sup>30</sup>, die dem System des Prinzipats schon von seinem Anfang her innewohnt; der Historiker läßt die ‘klugen’ Zeitgenossen über Augustus unmittelbar nach seinem Tod ein abwertendes Urteil fällen, von dem auch der Wert der *pietas* erfaßt wird: sie sei von Augustus seinem Vater gegenüber zum Vorwand, zum Schein in Anspruch genommen worden ebenso wie die Umstände des Staates: *pietatem erga parentem et tempora rei publicae obtentui sumpta* (ann. I 10)<sup>31</sup>.

Puchheim b. München

Friedrich Maier

<sup>27</sup> Vgl. dazu allgemein F. Maier (oben Anm. 22), bes. 83 ff.

<sup>28</sup> Dazu treffend C. Becker, Wertbegriffe im antiken Rom – ihre Geltung und ihr Absinken zum Schlagwort, Münchner Universitätsreden, Neue Folge Heft 44, München 1967, 11 f. (jetzt in: Tacitus in der Schule, II: AUXILIA 21, Bamberg 1989, 94-109, bes. 107): „In der Politik, im öffentlichen Leben scheint es nach dem Beobachteten unausweichlich zu sein, daß Werte und Wertbegriffe, die mit allem Ernst und aller Leidenschaft vertreten werden, nicht nur in falsche Hände geraten, sondern daß sie durch allzu häufiges programmatisches Verkünden auch innerlich an Kraft verlieren, daß sie zur bloßen Hülle erstarren – und daß sie manipulierbar werden.“

<sup>29</sup> Täter und Denker. Profile und Probleme von Cäsar bis Jünger, Stuttgart 1987, 20.

<sup>30</sup> C. Becker (oben Anm. 28) 11 spricht von der „Vergiftung der Atmosphäre“, von der „inneren Unwahrheit“, auf die Tacitus als auf das Entscheidende aufmerksam machen will.

<sup>31</sup> Vgl. dazu auch Suerbaum, Ende der Aeneis 83 ff.