

## VERGILISCHER ALS VERGIL? ZU SCHILLERS NACHDICHTUNG DES VIERTEN BUCHES DER AENEIS\*

*Eckard Lefèvre zum 75. Geburtstag*

In der letzten Szene von Schillers Drama *Die Räuber* bittet Amalia in völlig auswegloser Situation ihren Geliebten, den zum Räuberhauptmann avancierten Grafensohn Karl Moor, sie umzubringen. Als er das mit den Worten *Fort, ich töde kein Weib!* – zunächst – ablehnt und sie auch keinen der anderen Räuber zu der Tat überreden kann, ruft sie aus: *Nun denn, so lehre mich Dido sterben!*<sup>1</sup> Damit läßt Schiller Amalia auf die karthagische Königin und ihren Selbstmord am Ende des vierten Buches von Vergils *Aeneis* verweisen<sup>2</sup>.

### Schillers Beschäftigung mit Vergil

Der Grundstein zu Schillers Interesse für und vor allem die Vertrautheit mit Vergil, die aus Amalias Ausruf spricht, wird sehr früh gelegt: Den ersten Lateinunterricht erhält Friedrich bereits mit sechs Jahren<sup>3</sup>. In der Ludwigsburger Lateinschule wird der Zehnjährige dann an Vergil, Horaz und Ovid herangeführt. Maßgeblichen Einfluß hat sein Lehrer Johann Friedrich Jahn, der die Schüler, statt sie mit bloßem Auswendiglernen der lateinischen Sprache zu traktieren, mit der Welt der antiken Literatur vertraut macht. Beim jungen Schiller weckt er so die Lust – auch auf lateinisch – zu dichten<sup>4</sup>.

Etwa zehn Jahre später, während Schillers Studiums an der Militärakademie, der berühmten Carlsschule – er studiert zunächst Jura, dann Medizin –, wird seine Vergil-Begeisterung neu genährt, durch die Vorlesungen seines Lehrers Ferdinand Drück:

\* Der Aufsatz basiert auf einem Vortrag, der am 8. Februar 2008 als Antrittsvorlesung an der Universität Bielefeld gehalten wurde. Die Untersuchung ist dem Jubilar dankbar gewidmet, der eine frühere Fassung wohlwollend durchgesehen hat.

<sup>1</sup> Zitiert nach: Schillers Werke. Nationalausgabe, Bd. 3: Die Räuber, hrsg. v. H. Stubenrauch, Weimar 1953, 133 f.

<sup>2</sup> Im Gegensatz zu der Karthagerin, die sich mit dem Schwert des Geliebten ersticht, fällt Schillers Heldin letztlich jedoch nicht von eigener Hand, sondern wird von Karl Moor getötet.

<sup>3</sup> Vgl. J. Jarislowsky, Schillers Übertragungen aus Vergil im Rahmen der deutschen Aeneis-Übersetzung des 18. Jahrhunderts, Jena 1928 (Jenaer Germanistische Forschungen, Bd. 12), 91.

<sup>4</sup> Vgl. J. Aufenanger, Friedrich Schiller. Eine Biographie, Düsseldorf/Zürich 2004, 23 f.

Dadurch angeregt, übersetzt Schiller die Verse 34–156<sup>5</sup> des ersten Buches der *Aeneis* – keinen beliebig gewählten Abschnitt, sondern ein „gut zusammengefaßtes Ganzes“<sup>6</sup>. Auf Vermittlung von Balthasar Haug erscheint die Arbeit unter dem Titel *Sturm auf dem Tyrrhener Meer* im *Schwäbischen Magazin für gelehrte Sachen auf das Jahr 1780*<sup>7</sup>. Bezeichnend ist die Anmerkung, die Haug beifügt: „Probe von einem Jüngling, die nicht übel geraten ist. Kühn, viel, viel, dichterisches Feuer“<sup>8</sup>.

Es dauert wieder etwa zehn Jahre, bis Schiller seine dichterische Auseinandersetzung mit Vergil fortführt. In der Zwischenzeit widmet er sich Übersetzungen aus Euripides<sup>9</sup> und liest Homer. Dieses Studium der antiken Dichter dient ihm allgemein – wie er am 20. August 1788 an Körner schreibt – dazu, den *eigenen Geschmack zu reinigen, der sich durch Spizfündigkeit, Künstlichkeit und Witzeley sehr von der wahren Simplizität zu entfernen anfieng*<sup>10</sup>.

Bei seiner erneuten Beschäftigung mit der *Aeneis* wählt Schiller statt des im *Sturm auf dem Tyrrhener Meer* benutzten Hexameters Stanzen; seine Nachdichtung des zweiten Buches der *Aeneis* entsteht in zwei Phasen im April und Oktober 1791<sup>11</sup>, die des vierten Buches sehr rasch im Oktober und November 1791<sup>12</sup>. Am 28. November schreibt er an Körner: *die Eilfertigkeit selbst, mit der ich sie* (d.h. die Stanzen) *hinwarf, gibt mir ein großes Vertrauen zu mir selbst ... . Dein Gedanke nach Durchlesung der Stanzen war ganz auch der meinige: daß ich ein episches Gedicht*

<sup>5</sup> In 143 deutschen Hexametern, also im Verhältnis 7:6, vgl. Jarislowsky (wie Anm. 3) 53.

<sup>6</sup> Jarislowsky (wie Anm. 3) 99, die Schiller ein „Gefühl für die künstlerische Verantwortlichkeit der Auswahl, das sich rein äußerlich in der gut gewählten Überschrift zeigt“, attestiert.

<sup>7</sup> Vgl. dazu W. Schubert, Schillers Übersetzung des „Sturms auf dem Tyrrhener Meer“ (Vergil, Aen. I, 34–156), in: A. Aurnhammer / K. Manger / Fr. Strack (Hgg.), Schiller und die höfische Welt, Tübingen 1990, 191–212.

<sup>8</sup> Vgl. J. Oehlert, Schillers Aeneis-Übertragung, in: Vergil. Antike Weltliteratur in ihrer Entstehung und Nachwirkung. Eine Aufsatzsammlung hg. v. J. Irmscher, Amsterdam 1995, 143–157, hier: 143 f. Als Beispiel für das ‚dichterische Feuer‘ sollen die Verse 83 f. dienen: *Sprach's und ungestüm prasselt der Hagel im Sausen des Nordsturms / Gegen die Segel, dem Steuermann trotzen die steigenden Wogen.*

<sup>9</sup> Vgl. Jarislowsky (wie Anm. 3) 100.

<sup>10</sup> Zitiert nach: Friedrich Schiller, Werke und Briefe in 12 Bänden: Briefe I 1772–1795, hg. v. G. Kurscheidt, Frankfurt a.M. 2002, 318. H. Binder, Schiller und Vergil, in: DVjs 24, 1950, 101–128, hier: 102 beschreibt Schillers Motivation folgendermaßen: „Auf dem Wege zu seinem hohen Stile, dem der Balladen und Meisterdramen, schulte er Gehör und rhythmisches Gefühl an dem musikalischen Fluß, an der Plastik und am würdevollen Schreiten des lateinischen Verses; er lernte, daß Pathos nicht identisch ist mit Lautstärke und Wortfülle“ (124).

<sup>11</sup> Vgl. G. Kurscheidt (Hg.), Friedrich Schiller. Gedichte, Frankfurt a.M. 1992, 926.

<sup>12</sup> Vgl. Kurscheidt (wie Anm. 11) 932. Ausführlich zu Schillers Vergil-Nachdichtungen vgl. Jarislowsky (wie Anm. 3) und H.G. Ingenkamp (Hg.), Schillers Werke. Nationalausgabe, Bd. 15,1: Übersetzungen aus dem Griechischen und Lateinischen, Weimar 1993.

*machen sollte*<sup>13</sup>. Sein Vorhaben, ein Epos über Friedrich II. und eines über Gustav Adolf zu verfassen, setzt er allerdings nicht in die Tat um<sup>14</sup>.

Der Plan für die Vergil-Übertragung in Stanzen geht wohl auf das Jahr 1789 zurück, wie aus einem Brief Schillers an Caroline v. Beulwitz und Charlotte v. Lengefeld vom 30. April deutlich wird: *Bürger war vor einigen Tagen hier. ... Wir haben uns vorgenommen, einen kleinen Wettkampf, der Kunst zu gefallen miteinander einzugehen. Er soll darinn bestehen, daß wir beide das Nehmliche Stück aus Virgils Aeneide, jeder in einer anderen Versart übersetzen. Ich habe mir Stanzen gewählt.*<sup>15</sup>

Allerdings setzt Schiller die traditionelle Form – acht iambische Fünfheber, die nach dem Reimschema ab ab ab cc gebaut sind – sehr frei um, teilweise „fast regellos“<sup>16</sup>, was Verslänge und Reime betrifft: Einzig die Anzahl der Verse pro Strophe bleibt konstant. Mit seiner Nachdichtung in Stanzen betritt Schiller Neuland; dieses Metrum hatte noch kein Vergil-Übersetzer gewählt<sup>17</sup>.

In einer der Nachdichtung des zweiten Buches vorangestellten Vorbemerkung begründet der Dichter seine Entscheidung: Er sei überzeugt, daß der deutsche Hexameter nicht *diejenige Biagsamkeit, Harmonie und Mannichfaltigkeit erlangen könnte, welche Virgil seinem Übersetzer zur ersten Pflicht macht*. Die Stanzenform tue *der Kraft, Majestät und Würde zwar einigen Abbruch*, sei aber *dem Ausdruck von Grazie, Gelenkigkeit, Wohlklang desto günstiger*. Außerdem würden die *harten Schläge, welche der Verfasser der Aeneis so oft auf das Herz seines Lesers führt und die ganze Gravität seines Ganges ... durch eine gefällige Versart gemildert, und die Harmonie, die Anmuth in der Einkleidung söhnt vielleicht nicht selten mit der anstrengenden oft gar empörenden Schilderung aus.*<sup>18</sup>

Dido

Daß Schiller neben dem zweiten auch das vierte *Aeneis*-Buch in Angriff nimmt, ist nicht überraschend: Die Wirkung gerade dieser Episode mit ihrer Liebesthematik war

<sup>13</sup> Zitiert nach der Ausgabe von Kurscheidt (wie Anm. 10) 582.

<sup>14</sup> Vgl. W. Schubert, Vergil in Stanzen – von Vergil-Instanzen? Zu Schillers Übertragung des 2. und 4. Buches aus Vergils *Aeneis* und zu Blumenauers *Aeneis*-Travestie, in: W. Kofler/F. Schaffnath/K. Töchterle (Hgg.), Pontes V. Übersetzung als Vermittlerin antiker Literatur, Innsbruck u.a. 2009, 180–192, hier: 180.

<sup>15</sup> Zitiert nach der Ausgabe von Kurscheidt (wie Anm. 10) 416 f. Der ‚Wettkampf‘ kam allerdings nur indirekt zustande: Bürger hatte bereits 1776 die ersten 392 Verse des vierten Buches in 448 Hexametern nachgedichtet: *Dido. Ein episches Gedicht aus Virgils Aeneis gezogen*, abgedruckt in: Bürgers sämtliche Werke in vier Teilen, hg.v. W. v. Wurzbach, vierter Teil: Übersetzungen, Leipzig o.J. (1902), 76–84. Zu einer weiteren *Aeneis*-Übersetzung Bürgers kam es nicht mehr (vgl. Schillers Werke. Nationalausgabe, Bd. 25: Briefwechsel. Schillers Briefe 1.1.1788–28.2.1790, hg. v. E. Haufe, Weimar 1979, 661).

<sup>16</sup> Oehlert (wie Anm. 8) 145.

<sup>17</sup> Vgl. Schubert (wie Anm. 14) 183.

schon in der Antike besonders stark, ein bekanntes Zeugnis dafür ist Ovid, *trist.* 2, 535 f.: *nec legitur pars ulla magis de corpore toto / quam non legitimo foedere iunctus amor*. Auf Schiller als Dramatiker mußte die tragödienhafte Anlage einen besonderen Reiz ausüben. Eduard Norden hat das vierte *Aeneis*-Buch die einzige römische Tragödie genannt, „die den Namen verdient“<sup>19</sup>; Antonie Wlosok hat die 705 Hexameter in fünf Akte eingeteilt und die aristotelische Dramentheorie angewandt<sup>20</sup>.

Als Titel seiner in die *Vermischten Gedichte. Zweiter Teil* aufgenommenen<sup>21</sup> Nachdichtung wählt Schiller schlicht *Dido* – das mutet bereits wie ein Dramentitel an und reiht sich damit ein in Tragödien wie *Maria Stuart* oder *Die Jungfrau von Orleans*.

Zunächst sollen der Anfang des vierten Buches und die Nachdichtung nebeneinander gestellt werden:

At regina gravi iam dudum saucia cura  
vulnus alit venis et caeco carpitur igni.  
multa viri virtus animo multusque recursat  
gentis honos; haerent infixi pectore vultus  
5 verbaque nec placidam membris dat cura quietem.

Schiller hat die fünf Hexameter zu einer Stanze mit acht Versen ausgeweitet:

Doch lange schon im stillen Busen nährt  
Die Königin die schwere Liebeswunde,  
Ergriffen tief hat sie des Mannes Werth,  
Des Volkes Glanz und seines Ruhmes Kunde,  
5 An seinen Blicken hängt sie, seinem Munde,  
Und leise schleichend an dem Herzen zehrt  
Ein stilles Feuer, es entfloher Friede,  
Der goldne Schlaf von ihrem Augenliede.

Bei Vergil und entsprechend bei Schiller wird zu Beginn des vierten Buches der Blick direkt auf die verliebte Dido gerichtet, deren Innenleben vom Erzähler ausgebreitet wird. Während Schiller in den ersten vier Versen recht eng am lateinischen Text bleibt, nimmt er in der zweiten Hälfte der Stanze eine große Ausweitung vor: Vers 5 *An sei-*

<sup>18</sup> Zitiert nach der Ausgabe von Ingenkamp (wie Anm. 12) 115 f.

<sup>19</sup> E. Norden, *Kleine Schriften zum Klassischen Altertum*, Berlin 1966, 597. Vgl. auch R. Heinze, *Virgils epische Technik*, Leipzig/Berlin<sup>3</sup> 1915, 119, der das vierte Buch als „Tragödie“ bezeichnet; ähnlich E. Lefèvre, *Dido und Aias. Ein Beitrag zur römischen Tragödie*, Abh. Akad. Mainz, geistes- u. sozialwiss. Kl. 1978, 2, Mainz 1978, 8 f.: „Vergil hat das vierte Buch ... sowohl in der Form als auch im Gehalt als Tragödie gestaltet“.

<sup>20</sup> A. Wlosok, *Vergils Didotragödie. Ein Beitrag zum Problem des Tragischen in der Aeneis*, in: H. Görgemanns/E.A. Schmidt (Hgg.), *Studien zum antiken Epos*, Meisenheim a. Glan 1976, 228–250.

<sup>21</sup> Zuerst erschienen in der von Schiller herausgegebenen Zeitschrift *Thalia* im zweiten und dritten Stück des Jahrgangs 1792 (vgl. Ingenkamp [wie Anm. 12] 536).

nen Blicken hängt sie, seinem Munde gibt Vergils *haerent infixi pectore vultus / verbaque* wieder; dann aber wird Schiller ganz frei: *Und leise schleichend an dem Herzen zehrt / Ein stilles Feuer* hat keine direkte Entsprechung, ist aber von *caeco igni* (Aen. 4,2) inspiriert. Vergils kurzes Erwähnen der Schlaflosigkeit wird wortreich umschrieben: *es entfloh der Friede, / Der goldne Schlaf von ihrem Augenliede*.

Schon diese kurze Gegenüberstellung macht klar, wie frei Schiller vorgeht. Er selbst hat sich ohnehin *jede Vergleichung seiner Arbeit mit der unerreichbaren Diktion des römischen Dichters, welche unausbleiblich, und ohne seine Schuld zu seinem Nachteil ausfallen muß*, verboten<sup>22</sup>. In der Forschung ist bereits genauestens der Frage nachgegangen worden, welchen Stellenwert die schillersche Nachdichtung innerhalb der Vergil-Übersetzungen des 18. Jahrhunderts hatte<sup>23</sup>; dabei wurde deutlich, daß sich keinerlei Abhängigkeiten von diesen zeigen lassen<sup>24</sup>. Ferner wurde untersucht, welche Vergil-Ausgabe(n) und -kommentare Schiller zur Verfügung hatte<sup>25</sup>.

Auch ist über Übersetzungsfehler oder -freiheiten, Raffungen und Ausweitungen<sup>26</sup> gegenüber der Vorlage sowie über die geänderte metrische Form<sup>27</sup> gehandelt worden.

<sup>22</sup> Zitiert nach Ingenkamp (wie Anm. 12) 116.

<sup>23</sup> Ausführlich dargestellt bei Jarislowsky (wie Anm. 3).

<sup>24</sup> Vgl. Jarislowsky (wie Anm. 3) 159 (Nachweise auf den Seiten 155–159). Diese These wird von Ingenkamp (wie Anm. 12) 236 bekräftigt. Einen umfassenden Überblick über Vergil-Übersetzungen zur Zeit Schillers und deutsche Vergil-Übersetzungen überhaupt bietet H. Gronemeyer, Untersuchungen zur Geschichte der deutschen Vergil-Übertragung mit besonderer Berücksichtigung Rudolf Alexander Schröders, Diss. Hamburg 1963.

<sup>25</sup> In der Forschung besteht Uneinigkeit darüber, ob Schiller den Vergil-Kommentar von Minelli benutzt hat: M. Rubensohn, Zu Schillers Übersetzungen der Aeneide, Neue Jahrbücher für Philologie und Pädagogik 147, 1893, 143 f. plädiert dafür, während Jarislowsky (wie Anm. 3) 147 dagegen argumentiert und die von Rubensohn aufgezeigten Abhängigkeiten widerlegt (125–147). Ingenkamp (wie Anm. 12) 229 kommt zu dem Schluß, daß Schiller Minellis Vergil-Ausgabe mit angefügtem Kommentar nicht benutzt hat (Nachweise 229 f.), daß sich aber dennoch Abhängigkeiten aufzeigen lassen (237–240), weshalb er folgert, „daß Schiller wahrscheinlich ein Hilfsmittel zur Verfügung hat, das Minellinotizen immer wieder berücksichtigt“ (241). Er hält einen Schultext für wahrscheinlich, „an dessen Rand nach Angaben des Lehrers Kommentarnotizen geschrieben waren“ (241). Ein weiterer Punkt ist die Frage, ob Schiller den Kommentar von Heyne benutzt hat: Jarislowsky (wie Anm. 3) 155 bejaht dies, während Ingenkamp (wie Anm. 12) 228 modifiziert: Schiller habe den Kommentar erst nach Fertigstellung der Übersetzung des zweiten Buches bestellt, er könne diesen aber bei der Überarbeitung des vierten Buches benutzt haben; jedoch sei „die Übersetzung des vierten Aeneisbuches ... an besonders aussagekräftigen Stellen Heyne genauso fern wie die des zweiten“ (228). Die ebenfalls diskutierte Frage, ob Schiller Servius' Kommentar benutzte, ist nach Jarislowsky (147–150) wahrscheinlich, aber nicht zu beweisen. – Die Überlegungen meines Beitrages bleiben von dieser Fragestellung unberührt.

<sup>26</sup> Schiller selbst erwähnt diese Raffungen bzw. Ausweitungen in der Vorbemerkung: „Hier konnte es freylich nicht fehlen, daß nicht öfters vier oder fünf lateinische Hexameter in eine ganze Stanze ausgesponnen, oder auch umgekehrt acht und neun Verse des Originals in den engen Raum von acht Stanzenzeilen gepreßt wurden“ (zitiert nach der Ausgabe von Ingenkamp [wie Anm. 12] 116).

Es soll in diesem Beitrag nicht um ein ‚Überprüfen‘ der ‚Korrektheit‘ der Übersetzung gehen; im Mittelpunkt steht etwas anderes: Nicht Abweichungen, sondern Gemeinsamkeiten werden in den Blick genommen. Dabei mag der Titel des Aufsatzes „Vergilischer als Vergil?“ angesichts der offensichtlichen Unterschiede provokativ wirken.

### Das ‚Vergilische bei Vergil‘

Der Komparativ ‚vergilischer‘ wirft zunächst einmal die Frage auf, worin denn das ‚Vergilische‘ bei Vergil besteht, also wodurch sich Vergil von seinen epischen Vorgängern abhebt, welche bedeutenden Neuerungen und typischen Eigenarten er eingeführt hat. Das ist selbstverständlich ein weites Feld, das hier nur knapp umrissen werden kann: Ein ganz wichtiger Punkt ist die Rolle des epischen Erzählers. Gerade hierbei ist bekanntlich ein entscheidender Unterschied zwischen seinen Vorgängern und ihm zu beobachten; bei Homer tritt der Erzähler völlig hinter seinen Figuren zurück; er kommentiert nicht, er ergreift nicht Partei, nimmt keinen direkten Anteil am Geschehen<sup>28</sup>.

Im Gegensatz dazu versenkt sich der vergilische Erzähler in den seelischen Zustand seiner Figuren; er drückt sein Mitleiden mit ihnen in Form von Apostrophen, Interjektionen und Kommentaren aus. Erstmals läßt sich dieses Phänomen bei dem eine knappe Generation älteren Catull in *carm.* 64, im sogenannten ‚Peleus-Epos‘ beobachten: Der catullische Erzähler fühlt mit der vereinsamten Ariadne mit: Er seufzt über ihr Schicksal (*eheu*, 61; *ah misera*, 71)<sup>29</sup>; er mengt sich in das Geschehen ein, indem er den untreuen Theseus (*Theseu*, 69), die leidende Ariadne (*Ariadna*, 254) oder die Götter direkt anspricht (Amor und Venus in den Versen 94–98). Vergil übernimmt diese

<sup>27</sup> Zu Schillers Stanzenform ausführlich H. Dettmer, Zur Charakteristik von Schillers Umdichtungen des Vergil, Programm des Königlichen Gymnasiums Adreanum in Hildesheim, Hildesheim 1899, 6–22; Jarislowsky (wie Anm. 3) 163–171.

<sup>28</sup> Bei Apollonios von Rhodos gibt es immerhin erste Ansätze, vgl. Heinze (wie Anm. 19) 370: „Apollonios tritt zwar in seiner Eigenschaft als Sänger gelegentlich hinter dem Vorhang hervor; eigene Urteile und Empfindungen auszusprechen, in denen er als Mensch zu menschlichen Vorgängen Stellung nähme, erlaubt er sich höchst selten.“ In Anm. 1 heißt es: „Am weitesten geht er wohl IV 445 ff. in der Anrede an Eros“. Aber auch wenn ein aktives Mitleiden des Erzählers weitestgehend fehlt, so gibt es doch bei Apollonios ein großes Interesse für das Schildern innerer Zustände, vor allem bei Medea, vgl. ausführlich H. Fränkel, Das Argonautenepos des Apollonios, in: MH 14, 1957, 1–19, bes. 11: „Noch bezeichnender für Apollonios ... ist die Darstellung von Erlebnissen und Gefühlen, die einen eigentümlich intimen Charakter haben, weil sie nur im Binnenfelde der Person existieren und nur für das Ich selbst Sinn und Bedeutung haben.“

<sup>29</sup> Vgl. auch Heinze (wie Anm. 19) 371: „da bedauert der Erzähler seine Heldin, entsetzt und betrübt sich bei der Vorstellung ihrer Leiden, wünscht, daß sie dies und jenes unterlassen hätte, sucht sie zu entschuldigen, kurz, er trägt geflissentlich zur Schau, wie nah ihm selbst die Geschichte geht, die er zu erzählen hat“.

neoterische Erfindung und baut sie weiter aus: „Das eigentlich Charakteristische an Virgils Erzählung ist, daß sie durch und durch mit Empfindung getränkt ist.“<sup>30</sup>

Das ‚Mitleiden‘<sup>31</sup> äußert sich auf verschiedene Weise; dabei werden im folgenden fünf Punkte unterschieden: 1) Vergil streut Interjektionen des Erzählers in den Text ein, die seine Besorgnis widerspiegeln sollen (*heu, vatum ignarae mentes!*, Aen. 4,65). 2) In Parenthesen werden Kommentare abgegeben, die als Ausrufe (*horrendum dictu*, 4,454) oder als rhetorische Fragen formuliert sind (*quis fallere possit amantem?*, 4,296). 3) Vergil erfindet die ‚erlebte Rede‘<sup>32</sup> – ein Stilmittel, das eigentlich erst im modernen Roman, etwa bei Schnitzler und James Joyce eine Rolle spielt –, die in ihrer Zwischenstellung zwischen indirekter und direkter Rede besondere Anteilnahme und Intensität ausdrückt: Ein herausragendes Beispiel sind die Verse 283–286 des vierten Buches; es geht um Aeneas’ Ratlosigkeit, ob und wie er Dido von seiner geplanten Abreise erzählen soll:

heu quid agat? quo nunc reginam ambire furem  
 audeat adfatu? quae prima exordia sumat?  
 285 atque animum nunc huc celerem nunc dividit illuc  
 in partisque rapit varias perque omnia versat.

Man hat hier den Eindruck, nicht nur Aeneas, sondern auch der Erzähler grübelt, wie sich jener entscheiden soll. 4) Besonders charakteristisch ist die Apostrophe<sup>33</sup> von

<sup>30</sup> Heinze (wie Anm. 19) 362.

<sup>31</sup> Vgl. dazu auch B. Otis, *Virgil. A Study in Civilized Poetry*, Oxford 1963, der in Kap. 3 (‘The Subjective Style’) ‘empathy’ und ‘sympathy’ als besonders charakteristisch für Vergils Stil herausgestellt hat: “As compared with that of either Homer or Apollonius, it is *subjective* or more accurately, *empathetic-sympathetic*. Virgil not only reads the minds of his characters; he constantly communicates to us his own reactions to them and to their behaviour” (88).

<sup>32</sup> Vgl. dazu U. Auhagen, *Heu quid agat? Erlebte Rede bei Valerius Flaccus und seinen Vorgängern*, in: U. Eigler/E. Lefèvre (Hgg.), *Ratis omnia vincet*. Neue Untersuchungen zu den *Argonautica* des Valerius Flaccus, München 1998 (Zetemata 98), 51–65, zu Vergil: 53–55.

<sup>33</sup> Vergil hat die Apostrophen handelnder Personen durch den Erzähler nicht erfunden; es gibt sie bereits bei Homer (vgl. E. Hampel, *De apostrophae apud Romanorum poetas usu*, Diss. Jena 1908, 13 f. mit weiterer Literatur). Zu Il. 16,787, wo der sterbende Patroklos apostrophiert wird, heißt es bei Hampel: „Commotus igitur sorte Patrocli videtur poeta incidisse in maerorem luctumque“ (13). Allerdings sind wohl auch metrische Gründe verantwortlich: Ameis/Hentze (Anhang zu Homers *Odyssee*, Schulausgabe von K.F. Ameis, 3. Heft: Erläuterungen zu Gesang XIII–XVIII, 3. Aufl. bes. v. C. Hentze, Leipzig 1895, 37 f.) führen alle relevanten Stellen an und bemerken zu Od. 14,55: „Aus allen diesen Beispielen erhellt, daß an die Stelle des gemüthlichen Grundes, wie er bei Eumäos und Patroklos in Wahrheit besteht ..., zugleich auch das Bedürfnis des Verses getreten ist.“ – Ohnehin sind Apostrophen handelnder Personen allein noch kein Indiz für das Mitleiden des Erzählers: Erst im Zusammenwirken mit den anderen oben aufgezählten Charakteristika wird plausibel, daß bei Vergil auch durch die Apostrophen die Anteilnahme des Erzählers angezeigt wird.

handelnden Personen und Abstrakta: Innerhalb des vierten Buches<sup>34</sup> wird Dido vom Erzähler einmal angesprochen und unmittelbar danach Amor (408–412)<sup>35</sup>:

quis tibi tum, Dido, cernenti talia sensus,  
 quosve dabas gemitus, cum litora fervere late  
 410 prospiceres arce ex summa, totumque videres  
 misceri ante oculos tantis clamoribus aequor!  
 improbe Amor, quid non mortalia pectora cogis!

Diese Partie hat schon auf den antiken Kommentator Servius großen Eindruck gemacht: *totum hoc magna prosphectioni dictum est: plus enim in re, quam in verbis: quamvis enim totum dictum non sit, tamen et cogitatur et capitur ab auditore: haec est enim magna emphasis, quae perpetuam personam complectitur.*<sup>36</sup> 5) Dido bekommt mehrfach Epitheta, in denen die Anteilnahme des Erzählers ausgedrückt werden soll<sup>37</sup>. Diese ziehen sich leitmotivisch<sup>38</sup> durch das Buch: *infelix Dido* (4,68), *miserrima Dido* (117), *infelix ... Dido* (450), *infelix animi Phoenissa* (529). *infelix Dido* ist ein Schlüsselbegriff, der neben dem Mitleid des Erzählers eine Vorausdeutung auf die bevorstehende Katastrophe enthält.

Die Anteilnahme des mit seinen Figuren mitleidenden epischen Erzählers macht demnach das ‚Vergilische bei Vergil‘ aus; das kommt in fünf Faktoren zum Ausdruck: 1) Interjektionen des Erzählers, 2) parenthetische Kommentare, 3) Gebrauch der ‚erlebten Rede‘, 4) Apostrophen der handelnden Personen, 5) Mitgefühl ausdrückende Epitheta.

Das ‚Vergilische bei Schiller‘

Wie setzt Schiller diese Charakteristika um? Er übernimmt sie meistens, wo er sie vorfindet. Das ist in einer Nachdichtung nicht allzu erstaunlich, bemerkenswert ist aber

<sup>34</sup> Insgesamt hat Hampel (wie Anm. 33) 52 in der *Aeneis* 53 Apostrophen gezählt, die er auf den Seiten 15–42 aufführt. Vgl. auch E. Norden, *P. Vergilius Maro Aeneis Buch VI*, Darmstadt 1957, 122 allgemein zu Vergils Einsatz der Apostrophen: „Vergil ist dem Stil des Epos gemäß sparsam damit, erzielt dann aber oft ergreifende Wirkung“.

<sup>35</sup> Vgl. zu dieser Partie Wlosok (wie Anm. 20) 243: „Es ist bezeichnend für die Feinfühligkeit Vergils und seine Sympathie mit seinen Gestalten, daß er zu Beginn dieser Phase die objektive Erzählhaltung aufgibt und eine doppelte Apostrophe einschleibt“. Ähnlich bereits Hampel (wie Anm. 33) 15: „illam apostropham ex affectu poetae profluxisse apparet; atque figura adscita est feliciter et pulcherrime, cum ei qui versus legunt vel audiunt simul excitentur.“

<sup>36</sup> Zitiert nach: *Servii Grammatici qui feruntur in Vergilii carmina commentarii*, rec. G. Thilo et H. Hagen, I. rec. G. Thilo, Lipsiae 1881, 537.

<sup>37</sup> Vgl. auch Otis (wie Anm. 31) 70: „*Infelix* is a key word – a finger-pointing word – that foreshadows future tragedy and at the same time expresses sympathy.“

<sup>38</sup> Erstmals fällt das Epitheton *infelix Dido* im ersten Buch in den Versen 712 und 719.

folgendes: Bei der Überprüfung der eben genannten fünf Kriterien wird deutlich, daß Schiller Vergil teilweise sogar übertrifft, indem er einige dieser Mittel auch dort anwendet, wo die vergilische Vorlage sie nicht liefert.

Das gilt allerdings nicht für die ersten beiden Punkte, die Interjektionen des Erzählers und die kommentierenden Parenthesen: Beim Gebrauch der Interjektionen ist Schiller zurückhaltend; er läßt sie meistens weg<sup>39</sup>. Bei den Parenthesen folgt er genau Vergils Vorlage: Der rhetorischen Frage in Aen. 4,296 entspricht *Dido* 55,1: *Wer täuscht der Liebe Seherblick?*; Vergils *horrendum dictu* (4,454) ist mit dem Ausruf *Entsetzliches Gesicht!* wiedergegeben (*Dido* 83,7).

Signifikante Ausweitungen vergilischer Mittel lassen sich hingegen beim Einsatz der erlebten Rede und der Apostrophen feststellen; damit hängt der Gebrauch Mitgefühl ausdrückender Epitheta zusammen.

### Erlebte Rede

Die vergilische Partie in erlebter Rede (4,283–286) übernimmt Schiller, wobei er die vier Vergil-Verse auf eine ganze Stanze ausdehnt und durch das Auslassen der Verben eine besondere Prägnanz schafft (*Dido* 53,1–8):

- Ach, aber wo der Muth, die Flucht ihr anzukünden?  
 Wo die Beredsamkeit, ein liebeflammend Herz  
 Zu heilen von der Trennung Schmerz?  
 Wo auch den Eingang nur zu dieser Botschaft finden?
- 5 Nach allen Mitteln wird gespäht,  
 Und von Entwürfe zu Entwürfe schwanken  
 Die stürmischwogenden Gedanken,  
 Bis endlich der Entschluß bei diesem stille steht.

Schiller setzt darüber hinaus eine weitere Partie in erlebter Rede, die bei Vergil keine Entsprechung hat (*Dido* 77,1–5, erlebte Rede in 4 f.):

Aufs neue wird der Thränen Macht  
 Erprobt, aufs neu das stolze Herz den Siegen  
 Der Leidenschaft zum Opfer dargebracht.

<sup>39</sup> Ein Beispiel ist die Wiedergabe von Aen. 4,65. Diese Praxis des Weglassens von Interjektionen zeigt sich noch deutlicher innerhalb von Reden oder Monologen: *Dido* 50,2 (entspricht Aen. 4,267: *heu*), 103,5 (Aen. 4,569: *heia age*), 104,4 (Aen. 4,576: *ecce*) und 108,5 (Aen. 4,597: *en*) fehlt die Interjektion: Schiller erreicht jeweils eine Intensivierung auf andere Art, wie die letztgenannte Stelle zeigt: *en dextra fides* wird wiedergegeben mit *Das also ist der Held voll Treu, voll Edelmuth*. Allerdings übernimmt Schiller bisweilen auch Vergils Interjektionen, wie bei *Dido* 53,1 deutlich wird: *Ach, aber wo der Muth ... ?* entspricht *heu, quid agat?*, Aen. 4,283. Selten setzt er selbst eine Interjektion hinzu: *Dido* 97,6 und 108,1. Zu Schillers Gebrauch der Interjektionen vgl. auch Jarislowsky (wie Anm. 3) 179 f.

- Wie sollte sie, eh alle Mittel trügen,  
5 Hinuntereilen in des Grabes Nacht?

### Apostrophen

Die markantesten Erweiterungen nimmt Schiller im Bereich der Apostrophen<sup>40</sup> vor: Die eine Anrede an Dido in Aen. 4,408–411 und die folgende an Amor (412 f.) übernimmt er in *Dido* 76,1–8:

- Wie war bei diesem Anblick dir zu Muth,  
Elisa? welche Seufzer schicktest  
Du zum Olymp, als du des Eifers Gluth  
Von deiner hohen Burg am Meeresstrand erblicktest?  
5 Vor deinem Angesicht die ganze Wasserwelt  
Erzittern sahst von rauhen Schifferkehlen?  
Grausame Leidenschaft! Auf welche Proben stellt  
Dein Eigensinn der Menschen Seelen!

Schiller fügt außerdem, über Vergil hinausgehend, zwei weitere Apostrophen des Erzählers an Dido ein: In *Dido* 31,1–4 erreicht er eine Intensivierung des Ausdrucks an inhaltlich besonders bedeutender Stelle<sup>41</sup>: Didos und Aeneas' Zusammensein in der Höhle – das von Dido tragischerweise als ‚Hochzeit‘ interpretiert wird – wird bei Vergil neutral in der dritten Person geschildert: *speluncam Dido dux et Troianus eandem / deveniunt. prima et Tellus et pronuba Iuno / dant signum* (Aen. 4,165–167). Das wird bei Schiller gesteigert:

In Einer Felsenkluft, Elisa, findest du  
Mit dem Trojaner Fürsten dich zusammen,  
Dem Bräutigam führt Juno selbst dich zu,  
Und Mutter Tellus winkt.

Nicht weniger anschaulich und intensiv nachempfunden ist die Schilderung von Didos Schlaflosigkeit in 97,1–6:

Nur deines Busens immer wachen Kummer,  
Unglückliche Elisa! schmilzt kein Schlummer,  
Nie wird es Nacht auf deinem Augenlied.

<sup>40</sup> Jarislowsky (wie Anm. 3) 201 geht auch knapp auf die Apostrophen ein: „In der Einfügung neuer Apostrophen folgt Schiller wieder dem Geschmack seiner Zeit; abgesehen davon fallen sie in seinen Übertragungen wohl nur deshalb auf, weil die Vergil-Übersetzer allgemein von dieser Freiheit keinen Gebrauch machen. Sie bringen größere Lebhaftigkeit und Wärme in die Erzählung“.

<sup>41</sup> Vgl. auch Dettmer (wie Anm. 27) 23: „Da erhöht Schiller die Spannung der Situation durch die Apostrophe. Vergil erzählt ruhig weiter“.

- Empfindlicher erwachen deine Schmerzen,  
 5 Aufs neu entbrennt in deinem Herzen  
 Der Kampf, den ach! Verzweiflung nur entschied.

Durch die Apostrophe *Unglückliche Elisa!* wird die Partie eindringlicher, wozu auch die angefügte Interjektion *ach!* in 97,6 beiträgt; die Anteilnahme des Erzählers wird stärker hervorgehoben. Bei Vergil ist die Passage durch die dritte Person schlichter (Aen. 4,529–532):

- at non infelix animi Phoenissa, neque umquam  
 530 solvitur in somnos oculisve aut pectore noctem  
 accipit: ingeminant curae rursusque resurgens  
 saevit amor magnoque irarum fluctuat aestu.

Außerdem apostrophiert der schillersche Erzähler, über Vergil hinausgehend, in *Dido* 11,2–5 Phoebus, Demeter, Bacchus und Juno:

- Dir Phöbus, der das künftige enthüllt,  
 Dir, Städtegründende Demeter, quillt  
 Zweijähriger Rinder Blut, dir Bromius zu Ehren,  
 5 Vor allen Juno dir, der Ehen Schützerin.

Diese Partie entspricht bei Vergil Aen. 4,58 f., wo die vier Götternamen in zwei Verse zusammengedrängt sind und die Apostrophe fehlt.

### Epitheta

Der Aspekt der wertenden Epitheta für Dido hängt eng mit Schillers Einsatz der Apostrophen zusammen: Möglicherweise als Gegengewicht zu den von Vergil leitmotivisch verwendeten Beiwörtern *infelix Dido* und *miserrima Dido* wählt Schiller vermehrt die direkte Apostrophe: Vielleicht verzichtet er deshalb teilweise auf die Übernahme des Epithetons<sup>42</sup>: Einmal (Aen. 4,68) übersetzt er es gar nicht, sondern wählt nur ein Pronomen (*sie, Dido* 13,2), einmal (Aen. 4,117) ersetzt er es (*die Liebestrunkenne*, 21,8), einmal allerdings (450) übernimmt er es wörtlich (*die Unglückselige*, 83,3), und an der letzten Stelle (529) hat er es zur Apostrophe gesteigert (*Unglückliche Elisa!* (97, 2). Man könnte folgern: Statt der leitmotivischen Verwendung der Epitheta gebraucht Schiller leitmotivisch die Apostrophen an Dido.

<sup>42</sup> Vgl. dazu Dettmer (wie Anm. 27) 28: „Schiller vermeidet alles, was formelhaften Eindruck machen könnte ... . Ähnlich behandelt er die schmückenden Beiwörter der Helden und Götter.“ Allgemein zum Weglassen von Epitheta vgl. auch Jarislowsky (wie Anm. 3) 181 f.

Gerade in bezug auf den gegenüber Vergil deutlich gesteigerten Gebrauch der erlebten Rede und der Apostrophen des Erzählers, besonders an Dido, läßt sich folgern: Schiller dürfte das ‚Vergilische bei Vergil‘ besonders gefallen haben; er gibt sich in seiner Nachdichtung sogar bisweilen vergilischer als Vergil, indem er dessen Stilmittel nicht nur übernimmt, sondern auch dort einsetzt, wo jener sie gar nicht verwendet. Wie sein antikes Vorbild leidet der schillersche Erzähler mit seiner Protagonistin mit – teilweise sogar fast noch intensiver.

Dabei ergibt sich die schwierige Frage: Hebt Schiller das ‚Vergilische bei Vergil‘ hervor, weil er es bewußt als solches erkannt hat, oder entspricht es einfach – unabhängig vom römischen Vorbild – seinem dichterischen Naturell? Wenn Letzteres richtig ist: Hätte er dann Homer genauso ‚vergilisch‘ übersetzt? Betrachtet er Vergil als Homer-Epigone oder setzt er ihn vom griechischen Vorbild ab<sup>43</sup>?

Schiller ist selbstverständlich in erster Linie Schiller<sup>44</sup>. Das heißt aber nicht, daß er nicht auch in der Lage war, Vergils Besonderheiten zu erkennen. Da es von ihm keine Homer-Übersetzungen gibt, ist die Frage, wie diese ausgesehen haben könnten, rein hypothetisch. Die Gründe dafür, daß statt Homer eben Vergil gewählt wurde, können ebenfalls nur erschlossen werden. Eine äußerliche Erklärung könnte sein, daß Schillers Griechisch-Kenntnisse für den Originaltext nicht ausreichten<sup>45</sup>, während dieses Hindernis bei Vergil nicht bestand. Daneben dürften es aber vor allem inhaltliche Gründe gewesen sein, aus denen ihm für eine Übertragung Vergil näher als Homer lag<sup>46</sup>.

Dabei ist schon der Umstand, daß sich Schiller in der „Zeit des Homer-Enthusiasmus“<sup>47</sup> für den römischen Dichter begeistert, bemerkenswert und eine Ausnahme: Bei

<sup>43</sup> Für Paul Horn, Schillers freie Übersetzung des zweiten und vierten Gesangs der Aeneide, Diss. Marburg (masch.) 1923, 26 f. ist das, was „Schiller an der Aeneide anzieht – eben die Abweichung der Kunst Vergils von der reinen Epik Homers“.

<sup>44</sup> Vgl. auch Binder (wie Anm. 10) 106: „Alle Übertragungen Schillers aus der Antike wie aus dem Französischen und Englischen atmen seinen Geist“; ähnlich 113: „Er blieb Schiller, auch wenn er Virgil oder Shakespeare zu verdeutschen übernahm. Und als solchen, als echten Schiller der Übergangszeit, muß man denn auch zunächst seine ‚Zerstörung Trojas‘ und ‚Dido‘ lesen; vor allem in diesem vierten Aeneisgesang, dessen Aufbau und Gehalt dem dramatischen und tragischen Genius des Übertragenden Nahrung gab, pulsiert sein eigenes Leben“.

<sup>45</sup> Vgl. Kurscheidt (wie Anm. 11) 933.

<sup>46</sup> Vgl. Jarislowsky (wie Anm. 3) 15: „Von den Großen der Zeit sind Klopstock und Schiller die einzigen, die Vergil dichterisch positiv erfassen. Man kann das bei beiden, um mit Schiller zu sprechen, aus ihrer sentimentalischen Veranlagung erklären, der Vergil eben wegen seiner abstrakten, reflektierenden Art besser entsprach als Homer“; ähnlich Binder (wie Anm. 10) 110 f.: „Er spürte aber bald genug, daß ihm als modernem, sentimentalischem Dichter die naive Welt Homers nicht gemäß war“; vgl. auch Kurscheidt (wie Anm. 11) 933.

<sup>47</sup> U. Müller, Vergils ‚Aeneis‘ in den Übersetzungen von Friedrich Schiller und Rudolf Alexander Schröder, in: Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft 14, 1970, 347–365, hier: 359; vgl. auch Jarislowsky (wie Anm. 3) 17: „Schillers Erfassen vergilischer Dichtung ist in seiner Zeit schon etwas Außergewöhnliches“.

Herder, der auf der Suche nach Naturhaftem und Ursprünglichem Homer als ‚Original-Genie‘ begreift, wird Vergil zum Epigonen, „der sein Vorbild kaum je erreicht“<sup>48</sup>. Auch für Goethe<sup>49</sup> steht Homer als Genie der Antike im Mittelpunkt des Interesses; Vergil hingegen wird fast nicht erwähnt<sup>50</sup>. Klingner resümiert diese Entwicklung knapp: „Die Inbrunst, mit der ein Winckelmann, ein Herder dem neuentdeckten Homer anhing, machte gegen Virgil ungerecht. So war für Goethe und die andern, die nach Herder kamen, die Sache im voraus gegen Virgil entschieden.“<sup>51</sup> Nicht aber für Schiller.

### Über naive und sentimentalische Dichtung

Hinweise und Gründe für Schillers Begeisterung für den römischen Dichter könnte die 1795/96 veröffentlichte Schrift *Über naive und sentimentalische Dichtung* geben: Homer wird zu den ‚naiven‘ Dichtern gezählt, während man bei Vergil *Spuren dieser Empfindungsweise, der sentimentalischen Dichtungsart*<sup>52</sup> finden könne. Ohne Homer oder die ‚naiven‘ Dichter auch nur im geringsten abzuwerten<sup>53</sup>, betont er, der Grieche werde *in demjenigen, was den modernen Dichter charakteristisch auszeichnet, die Vergleichung mit demselben nicht aushalten können*<sup>54</sup>. Neben Homer zählt er auch Shakespeare zu den ‚naiven‘ Dichtern, über den er schreibt:

Durch die Bekanntschaft mit neuern Poeten verleitet, in dem Werke den Dichter zuerst aufzusuchen, seinem Herzen zu begegnen, mit ihm gemeinschaftlich über seinen Gegenstand zu reflektiren; kurz das Objekt in dem Subjekt anzuschauen, war es mir unerträglich, daß der Poet sich hier gar nirgends fassen ließ und mir nirgends Rede stehen wollte. ... Dasselbe ist mir auch mit dem Homer begegnet, den ich in einer noch spätern Periode kennen lernte.<sup>55</sup>

<sup>48</sup> Jarislowsky (wie Anm. 3) 13; zu Herder und Vergil 12–14.

<sup>49</sup> Das schlägt sich literarisch zum Beispiel anschaulich in Werthers Homerbegeisterung nieder: In den *Leiden des jungen Werther* bildet der griechische Dichter „eines der Leitmotive des Romans“ (E. Trunz in: Goethes Werke Bd. VI: Romane und Novellen I. Textkrit. durchges. v. E. Trunz, komm. v. E. Trunz u. B. v. Wiese, München <sup>11</sup>1982, 567).

<sup>50</sup> Nachweise bei Jarislowsky (wie Anm. 3) 15, Anm. 2.

<sup>51</sup> F. Klingner, Virgil. Wiederentdeckung eines Dichters, in: F. K., Römische Geisteswelt. Essays über Schrifttum und geistiges Leben im alten Rom, Leipzig 1943, 113–150, hier: 115.

<sup>52</sup> Zitiert nach: Schillers Werke. Nationalausgabe, Bd. 20: Philosophische Schriften I. Unter Mitw. v. H. Koopmann hg. v. B. v. Wiese, Weimar 1962, 432.

<sup>53</sup> *Keinem Vernünftigen kann es einfallen, in demjenigen, worinn Homer groß ist, irgend einen Neuern ihm an die Seite stellen zu wollen, und es klingt lächerlich genug, wenn man einen Milton oder Klopstock mit dem Nahmen eines neuern Homer beehrt sieht* (wie Anm. 52, 439).

<sup>54</sup> (wie Anm. 52) 439 f.

<sup>55</sup> (Wie Anm. 52) 433.

Es kommt Schiller also darauf an, daß der *Poet* ‚sich fassen läßt‘: Der ‚sentimentalische‘ Dichter *reflektiert über den Eindruck, den die Gegenstände auf ihn machen und nur auf jene Reflexion ist die Rührung gegründet, in die er selbst versetzt wird, und uns versetzt*.<sup>56</sup> Mit anderen Worten: Der ‚sentimentalische‘ Dichter nimmt Anteil am Geschehen, er fühlt mit seinen Figuren mit. In dieser Hinsicht ist also Vergil ein ‚sentimentalischer‘ Dichter. Leider hat Schiller nicht ausgeführt, inwiefern der Augusteer ‚Spuren sentimentalischer Empfindungsweise‘ aufweist; daß es wohl das Sich-Einmengen des vergilischen Erzählers ist, kann aber aus dem Kontext erschlossen werden: Schiller vergleicht zwei strukturell ähnliche Partien bei dem ‚naiven‘ Homer (Il. 6,119–236, vor allem 224–236) und dem ‚sentimentalischen‘ Ariosto (*Orlando furioso*, 1. Gesang, insbesondere Stanze 22): Jeweils versöhnen sich zwei vormalige Gegner: Glaukos und Diomedes bzw. Rinaldo und Ferräu:

Ariost ... kann bey der Erzählung dieses Vorfalls, seine eigene Verwunderung, seine Rührung nicht verbergen. ... Er verläßt auf einmal das Gemählde des Gegenstandes und erscheint in eigener Person ... . Aber von allem diesem keine Spur im Homer; als ob er etwas Alltägliches berichtet hätte, ja als ob er selbst kein Herz im Busen trüge, fährt er in seiner trockenen Wahrhaftigkeit fort ... . Dichter von dieser naiven Gattung sind in einem künstlichen Weltalter nicht so recht mehr an ihrer Stelle.<sup>57</sup>

Schiller bewundert hier also, daß sich bei Ariosto der epische Erzähler einmengt, und er beklagt, daß der homerische Erzähler das eben nicht tue. Was er bei dem italienischen Dichter lobt, entspricht indirekt dem, was als typisch vergilisch herausgestellt wurde. Selbst wenn Schiller das nicht ausdrücklich sagt, läßt sich mit guten Gründen vermuten, daß ihm das ‚Vergilische bei Vergil‘ bewußt als Besonderheit aufgefallen ist, welche er noch intensiviert: Er macht Vergil ‚sentimentalischer‘, zum einen wohl, weil es dem eigenen und dem Zeitgeschmack näher kommt, aber vor allem, weil er die Ansätze dazu, eben die *Spuren dieser Empfindungsweise*, bei Vergil – nicht aber bei Homer – sieht.

Das ‚Dramatische‘ bei Vergil und Schiller

Mit der Frage, wie empfänglich Schiller für das ‚Vergilische bei Vergil‘ ist, hängt eine zweite Frage zusammen, die zumindest kurz behandelt werden soll: Wie geht der Dramatiker Schiller bei der Umsetzung des dramatischen Charakters des Dido-Buches vor? Etwas, das Epos und Drama gemeinsam haben, ist das Vorhandensein von Monologen. Dido hält insgesamt drei Monologe (Aen. 4,534–552, 590–629 und 651–662), die im folgenden betrachtet werden: Dabei liegt ein besonderes Augenmerk auf der Verwendung von Selbstanreden. Vergil macht von diesem Stilmittel zurückhaltend

<sup>56</sup> (Wie Anm. 52) 441.

Gebrauch, ganz im Gegensatz zu Schiller, wie in einer Gegenüberstellung deutlich wird.

### Erster Dido-Monolog

Am freiesten geht Schiller bei der Wiedergabe des ersten Dido-Monologes vor (Aen. 4,534–552; den 19 vergilischen Versen entsprechen drei Stanzas, insgesamt 24 Verse). Die Karthagerin ist eigentlich schon zum Selbstmord entschlossen, aber sie ringt noch mit sich. Dieser seelische Kampf wird bereits bei Vergil durch die Monologeinführung betont: *secumque ita corde volutat* (Aen. 4,533). Bei Schiller klingt es zugespitzter: *Beginnt sie so in diesem innern Streite* (Dido 97,8). Die Formulierung ‚innerer Streit‘ bereitet auf die Selbstanrede vor: Schiller wandelt den Monolog in einen inneren Dialog um<sup>57</sup>. Vergil beginnt mit der Frage *en, quid ago?* (534) und behält die erste Person fast den ganzen Monolog über bei. Schiller hingegen wählt von Anfang an und – bis auf die Schlußverse – durchgängig die zweite Person und stellt noch die Selbstapostrophe *Unglückliche* an die Spitze, die bei Vergil an dieser Stelle keine Entsprechung hat: *Unglückliche, ruft sie, was soll nunmehr geschehn?* (98,1). Nur an zwei Stellen unterbricht Vergil die erste Person: In den Versen 541 f. macht sich Dido in einer rhetorischen Frage die Meineidigkeit der Trojaner klar: *nescis heu, perdita, necdum / Laomedontae sentis periuria gentis?* In 547 fordert die Karthagerin sich auf, in den Tod zu gehen: *quin morere ut merita es, ferroque averte dolorem*. Vergil wählt hier also die Selbstapostrophe als Steigerung, um besondere inhaltliche Akzente zu setzen. Dieses Phänomen hat Jakob Grimm in einer berühmten Akademieabhandlung aus dem Jahr 1855 (*Über den Personenwechsel in der Rede*) auf eine prägnante Formel gebracht: „mit dem ich redet der verstand, mit dem du reden herz und empfindung.“<sup>59</sup> Schiller hat durch die durchgängige Apostrophe an die zweite Person das Moment von „herz und empfindung“ plakativ herausgehoben, die Nachdichtung wirkt pathetischer, aber weniger nuanciert. – Eine Möglichkeit der Intensivierung hat er allerdings für die drei letzten Verse aufgespart, die eine deutliche Ausweitung gegenüber Vergil enthalten: Während dieser Dido den Gedanken, daß sie ihre Treue gegenüber ihrem verstorbenen Mann Sychaeus nicht halten können, unpersönlich formulieren läßt (Aen. 4,550–552), wechselt Schiller in die erste Person und läßt Dido den toten Sychaeus direkt apostrophieren (Dido 100,6–8):

<sup>57</sup> (Wie Anm. 52) 434 f.

<sup>58</sup> Zum Begriff ‚innerer Dialog‘ vgl. U. Auhagen, *Der Monolog bei Ovid*, Tübingen 1999 (ScriptOralia 119, Reihe A: Altertumswiss. Reihe, Bd. 30), 137–140.

<sup>59</sup> J. Grimm, *Über den Personenwechsel in der Rede*. Gelesen in der Akademie der Wissenschaften am 20. December 1855, in: J. G., *Kleinere Schriften*, III: *Abhandlungen zur Litteratur und Grammatik*, Berlin 1866, 237–311, hier: 299.

Mein Wort hab ich Sichäus dir gebrochen,  
 geschworen deinem heiligen Gebein,  
 Erzürnter Geist, du wirst gerochen!

Dieses hochdramatische Ende weitet Vergils Schlußvers *non servata fides cineri promissa Sychaeo* (552) zu drei Versen aus, der Gedanke der Rache findet sich in dem römischen Vorbild an dieser Stelle noch nicht.

### Zweiter Dido-Monolog

Didos zweiter Monolog enthält ihre Reaktion auf das Absegeln von Aeneas' Flotte; den 40 vergilischen Versen (Aen. 4,590–629) entsprechen knapp sieben Stanzas (54 Verse). Schiller folgt bei der Nachdichtung diesmal der Vorlage sehr eng, was den Personenwechsel und die Apostrophen angeht, er erreicht aber eine Dramatisierung von Didos Worten auf andere Art: Er übersetzt Verben kraftvoller: Für Vergils *quae mentem insania mutat?* (Aen. 4,595) wählt er unter Hinzufügung einer Interjektion: *Weh, was für ein Wahnsinn reißt mich fort?* (*Dido* 108,1); für *nunc te facta impia tangunt?* (Aen. 4,596) setzt er *Jetzt hat dein feindlich Schicksal dich ereilet* (*Dido* 108,2); *absumere ferro* (Aen. 4,601) gibt er mit *erwürgen* wieder (*Dido* 109,2). Außerdem fügt er wertende Adjektive oder Wendungen hinzu, die das Bild einer von Rache und Wut Getriebenen intensivieren: Den auch bei Vergil formulierten Wunsch, Aeneas' Lager in Brand zu setzen (*faces in castra tulissem*, Aen. 4,604), verbreitert er zu *Sein Lager steckt ich an, mit einer Löwin Wuth* (*Dido* 109,6). Bei der Bemerkung, Vater, Sohn und das ganze Geschlecht auslöschen zu wollen (*natumque patremque / cum genere extinxem*, Aen. 4,605 f.) wird *cum genere* mit *die ganze Schlangenbrut* wiedergegeben (*Dido* 109,7). Das Bestreben, ihnen selbst in den Tod zu folgen (*memet super ipsa dedissem*, Aen. 4, 606), steigert Schiller durch das hinzugesetzte Adjektiv *frohlockend*: *Und theilte dann frohlockend ihr Verderben!* (*Dido* 109,8). Der auch bei Vergil vorhandene Appell an die Götter (*meritumque malis advertite numen / et nostras audite preces*, Aen. 4,611 f.) wird verschärft durch Zufügung des Rachemotivs: *Vernehmt von euren Höhen / Der Rache Aufgebot! Neigt euch zu meinem Flehen!* (*Dido* 110,9 f.). Besonders eindrucksvoll läßt sich diese Technik auch am Schluß des Monologes beobachten: Vergil schließt mit *pugnent ipsique nepotesque* (Aen. 4,629). Diese in ihrer Schlichtheit furchtbare Prognose wird bei Schiller gesteigert zu *der späten Enkel Brüste / Entflamme unversöhnte Wuth* (*Dido* 113,8).

Insgesamt läßt sich also sagen, daß Schiller diesem Monolog eine pathetischere und theatralischere Wirkung dadurch verleiht, daß er Adjektive und andere Wendungen hinzusetzt, die den auch bei Vergil vorhandenen Aspekt der Rache und Wut zusätzlich intensivieren. Das ließ sich bereits zum Ende des ersten Monologes zeigen.

## Dritter Dido-Monolog

Bei der Wiedergabe des dritten Dido-Monologes (Aen. 4,651–662; diesen 12 Versen entsprechen bei Schiller die Stanzas 118–120, 24 Verse), der ihre Abschiedsworte beim Besteigen des Scheiterhaufens enthält, setzt sich die im zweiten Monolog beobachtete Tendenz fort: Schiller folgt Vergil wiederum sehr eng, es lassen sich aber erneut viele sprachliche Intensivierungen durch den Zusatz interpretierender Adjektive oder die Wahl bestimmter Substantive feststellen: Vergils schlichte Formulierung der kurz vor dem Selbstmord stehenden Dido *accipite hanc animam* (Aen. 4,652) wird zu *Empfangt mein fließend Blut* (Dido 118,4); die Übersetzung *fließend Blut* für *anima* ist besonders treffend, insofern der Begriff im übertragenden Sinne ‚Lebensprinzip, Lebenshauch, Lebenskraft‘<sup>60</sup> bedeutet. Dabei wirkt *fließend Blut* gegenüber dem lateinischen Begriff dynamischer. Ähnliches zeigt sich bei der Wiedergabe von Aen. 4,654: *et nunc magna mei sub terras ibit imago* wird intensiviert zu *Jetzt fliehet aus des Lebens wildem Spiel / Mein großer Schatten zu des Grabes Frieden* (Dido 118,7 f.). Auch die Formulierung des Rache-Gedankens (Aen. 4,659 f.: *moriemur inultae, / sed moriamur*) fällt durch die Wiederholung wesentlich intensiver aus: *Und ohne Rache, ruft sie, soll ich fallen? / Doch will ich fallen, doch! Gerächet oder nicht!* (Dido 120,2 f.). Diese Tendenz schlägt sich auch in einer Bezeichnung für Aeneas nieder: Aus dem *crudelis ... Dardanus* (Aen. 4,661 f.) wird *der Barbar* (Dido 120,5), ein Attribut, das Dido bereits in einem Dialog (57,4) gebraucht hatte. Der sprachliche Höhepunkt aber liegt in der Wiedergabe der Schlußverse des Monologes (Aen. 4,662: *et nostrae secum ferat omina mortis*): *Und nehme meines Todes Zeugen / Zum Plagedämon mit auf seiner Wogenbahn* (Dido 120,7 f.). Diese mit zwei Neologismen ausgestatteten Verse sind der Höhepunkt schillerscher Nachdichtung: Nach-Empfindung und Modernisierung in einem.

## Selbstanreden in Schillers Dramen

Wie vor allem bei der Nachgestaltung des ersten Dido-Monologes deutlich wurde, intensiviert Schiller Vergils Gebrauch der Selbstanrede. Daraus ergibt sich die Frage, wie er in seinen eigenen Dramen mit diesem Stilmittel umgeht: Unterscheiden sich in dieser Hinsicht die vor und nach *Dido* entstandenen Monologe?

Von den vorher entstandenen Dramen treten nur in den *Räubern* Selbstanreden innerhalb von Monologen auf; diese sind allerdings von völlig anderer Art als die vergilischen: Während Dido sich nur in größter emotionaler Aufgewühltheit selbst anspricht, ist dies bei den in den *Räubern* auftretenden Anreden an die zweite Person nicht der Fall: In der Szene IV 1 beispielsweise sagt Karl Moor zu sich: *Halt ein,*

<sup>60</sup> Georges I, Sp. 434.

*Moor! Dein Fuß wandelt in einem heiligen Tempel.*<sup>61</sup> Diese Zwiesprache mit dem eigenen Ich ist eine Kommentierung der Handlung und wirkt lebendiger als die Ich-Form, dient aber nicht dem seelischen Ausfechten schwerer Konflikte.

Anders verhält es sich mit Monologen innerhalb von Dramen, die nach *Dido* entstanden sind. Die Selbstanrede wird nun in Momenten eingesetzt, in denen Individuen in höchster Erregung und Verzweiflung innere Diskussionen führen: In *Wallensteins Tod* (Uraufführung 20. April 1799) redet sich Wallenstein in der Szene I 4 in seinem großen Monolog, in dem er über seine Schuldgefühle und seine Pläne reflektiert, nach Partien in der Ich-Form in den Versen 192–198 selbst an:

Und was ist dein Beginnen? Hast du dir's  
Auch redlich selbst bekannt? Du willst die Macht,  
Die ruhig, sicher thronende erschüttern,  
195 Die in verjährt geheiligtem Besitz,  
In der Gewohnheit festgegründet ruht,  
Die an der Völker frommem Kinderglauben  
Mit tausend zähen Wurzeln sich befestigt.<sup>62</sup>

In dem am 14. Juni 1800 uraufgeführten Drama *Maria Stuart* wird ein einziges Mal die Selbstanrede verwendet: In der monologischen Szene V 10 beginnt Leicester angesichts der unmittelbar bevorstehenden Hinrichtung Maria Stuarts verzweifelt seinen Monolog (3839–3875) in der Ich-Form, wechselt dann aber für 8 Verse (3852–3859) in die zweite Person, bevor er in 3860 wieder in die erste Person zurückfällt:

Verworfener, dir steht es nicht mehr an,  
In zartem Mitleid weibisch hinzuschmelzen,  
Der Liebe Glück liegt nicht auf deiner Bahn,  
3855 Mit einem ehrnen Harnisch angetan  
Sei deine Brust, die Stirne sei ein Felsen!  
Willst du den Preis der Schandtat nicht verlieren,  
Dreist musst du sie behaupten und vollführen!  
Verstumme Mitleid, Augen, werdet Stein,  
3860 Ich seh sie fallen, ich will Zeuge sein.<sup>63</sup>

Besonders nah an den vergilischen Selbstanreden ist eine Partie innerhalb von Johanas letztem Monolog (2518–2613) in der *Jungfrau von Orleans* (Uraufführung 11. September 1801): Sie wechselt in den Versen 2575–2581 vom Ich zum Du:

2575 Warum mußt' ich ihm in die Augen sehn!  
Die Züge schau des edeln Angesichts!

<sup>61</sup> Ähnlich Franz Moor in der Szene IV 2: *Holla, Franz! siehe dich vor!*

<sup>62</sup> Zitiert nach: Schillers Werke. Nationalausgabe. Bd. 8: Wallenstein, hg. v. H. Schneider u. L. Blumenthal, Weimar 1949, 185.

<sup>63</sup> Zitiert nach: Schillers Werke. Nationalausgabe. Bd. 9: Maria Stuart. Die Jungfrau von Orleans, hg. v. B. v. Wiese u. L. Blumenthal, Weimar 1948, 156.

Mit deinem Blick fing dein Verbrechen an,  
 Unglückliche! Ein blindes Werkzeug fodert Gott,  
 Mit blinden Augen mußtest du vollbringen!  
 2580 Sobald du sahst, verließ dich Gottes Schild,  
 Ergriffen dich der Hölle Schlingen!

*Unglückliche* scheint geradezu eine Übersetzung von *infelix* zu sein. *Unglückliche, ruft sie, was soll nunmehr geschehn?* hatte es bei der Wiedergabe des Beginns des ersten Dido-Monologes geheißen (*Dido* 98,1). Auch die Situation beider Protagonistinnen scheint irgendwie vergleichbar: Dido fühlte sich schuldig, weil sie durch die Beziehung zu Aeneas den Treueschwur gegenüber ihrem ersten Mann verletzt hatte. Auch Johanna ist in einen schweren Loyalitätskonflikt geraten: Dadurch, daß sie sich in den Engländer Lionel verliebt hat und es deshalb nicht über sich brachte, ihn in der Schlacht zu töten, handelt sie ihrem göttlichen Auftrag zuwider; ihre Schuldgefühle quälen sie.

Bei Schillers Gebrauch der Selbstanrede in Monologen läßt sich also ein Unterschied zwischen den vor und nach *Dido* entstandenen Dramen feststellen. Insofern könnte Vergils Einsatz der Selbstanrede, die Schiller bei seiner Nachdichtung kennengelernt und gegenüber dem Original weitaus häufiger benutzt hat, auch auf die Gestaltung seiner Dramenmonologe Einfluß genommen haben.

Ist *Dido* ein Beitrag zur Vergil-Rezeption?

Die Frage, welchen Beitrag Schillers *Dido* leisten will, beantwortet der Dichter selbst im ersten Satz der seiner Nachdichtung des zweiten Buches vorangestellten Vorbemerkung<sup>64</sup>:

Einige Freunde des Verfassers, die der lateinischen Sprache nicht kundig aber fähig sind, jede Schönheit der alten Klafiker zu empfinden, wünschen durch ihn mit der Aeneis des großen römischen Dichters etwas bekannt zu werden, von welcher, seines Wissens, noch keine nur irgend lesbare Übersetzung sich findet.

Damit stellt Schiller seine Übertragung eindeutig in den Dienst der Vergil-Rezeption: Er will eine *lesbare Übersetzung* schaffen<sup>65</sup>, nicht mehr und nicht weniger. Was unter

<sup>64</sup> Zitiert nach der Ausgabe von Ingenkamp (wie Anm. 12) 115–117.

<sup>65</sup> Vgl. auch H. Rüdiger, Nachwort zu: Goethes und Schillers Übertragungen antiker Dichtungen. Mit dem Urtext hg. v. H. R., München 1944, 413–443, hier: 442: „Bei aller Freiheit der Übertragung, ja bei der durch die Stanzenform öfter bedingten Kürzung oder Ausweitung der Vorlage bleibt zuletzt doch die Treue beachtlich, mit der Schiller die beiden Gesänge im Deutschen wiederzugeben vermocht hat. In der Tat hat er die erste wirklich lesbare deutsche Vergil-Übertragung geschaffen.“

lesbar zu verstehen ist, macht er<sup>66</sup> bereits in seiner 1781 erschienenen Rezension zu Gotthold Friedrich Stäudlins *Proben einer teutschen Aeneis nebst lyrischen Gedichten* deutlich:

Von einer Übersetzung fordere ich, daß sie Treue mit Wohlklang verbinde; daneben den Genius der Sprache, in der sie geschrieben ist – nicht aber den der Originalsprache atme.

Die Hexameter Stäudlins seien *um viel zu lateinisch*<sup>67</sup> und *beleidigen nicht selten das teutsche Ohr*<sup>68</sup>. Was heißt *viel zu lateinisch*? Eine Übersetzung darf sich nicht zu sehr wie eine Übersetzung lesen; *Treue* ist nicht mit Wörtlichkeit gleichzusetzen, sondern bezieht sich auf die Wiedergabe vergilischen Geistes in poetisch angemessener Sprache. Und das gelingt Schiller<sup>69</sup>. Er betont in der Vorbemerkung, *die ganz eigene magische Gewalt, wodurch der Virgilische Vers uns hinreißt, liege in der seltenen Mischung von Leichtigkeit und Kraft, Eleganz und Größe, Majestät und Anmuth*<sup>70</sup>; der römische Dichter werde dabei *von Seiner Sprache unstreitig weit mehr unterstützt ... als der Deutsche von der seinigen hoffen kann*. Durch Schillers Bemühen um ‚Lesbarkeit‘ „hat damals wie heute der unbefangene Leser den Eindruck einer epischen Dich-

<sup>66</sup> Die Rezension ist nicht unterzeichnet, aber Schillers Autorschaft wird überwiegend angenommen, vgl. H. Meyer (Hg.), Schillers Werke. Nationalausgabe, Bd. 22: Vermischte Schriften, Weimar 1958, 395; vgl. auch Jarislowky (wie Anm. 3) 100–103, die 100, Anm. 2 Bedenken anmeldet.

<sup>67</sup> Der Vorwurf, *viel zu lateinisch* zu sein, läßt sich wohl auch gegenüber der hexametrischen *Aeneis*-Übersetzung von Johann Heinrich Voß aus dem Jahr 1799 machen: Als Beispiel dient die wörtliche Wiedergabe von Aen. 4,6 f. (*postera Phoebæa lustrabat lampade terras / uumentemque Aurora polo dimoverat umbram*): *Neu umwanderte schon mit phöbischem Lichte die Länder / Und weg scheuchte vom Himmel den tauigen Schatten Aurora* (zitiert nach: Vergils Aeneide von Johann Heinrich Voß. Neu hrsg. v. O. Güthling, Leipzig o. J. [ca. 1887], 77). Voß macht die lateinische Wortstellung recht genau nach, wobei das Subjekt *Aurora*, schon bei Vergil in die Mitte von Vers 7 verschoben, bei ihm sogar an das Ende des Verses gestellt wird, wodurch das vergilische Hyperbaton noch extremer wird. Vgl. auch Schubert (wie Anm. 7) 200: Voß ahme Vergil „streng nach“, übertreffe den Römer „sogar an ‚Latinität‘.“ Seine Bemerkung bezieht sich auf die Wiedergabe von Aen. 1,34 f. Allgemein urteilt er über Voß' Übersetzung: „Seine Übertragung der *Aeneis* (1799) hat weder im Rahmen der Vergil-Übersetzungen noch übersetzungs‘theoretisch‘ einen prominenten Platz gefunden“ (192).

<sup>68</sup> Zitiert nach der Ausgabe von Meyer (wie Anm. 66) 179–186, hier: 180 f.

<sup>69</sup> Vgl. auch Müller (wie Anm. 47) 364: Es sei Schillers Übersetzung „nicht anzumerken, an welcher Stelle er wörtlich und an welcher Stelle er frei übersetzt; Schillers Sprache ist durchgehend poetisch; die bei anderen Übersetzern mehr oder minder häufigen Verstöße gegen die deutsche Sprache lassen sich bei ihm kaum finden.“

<sup>70</sup> Nach Jarislowky (wie Anm. 3) 105 ist das „wohl die verständnisvollste Beschreibung, die Vergils Vers im 18. Jahrhundert gefunden hat“.

tung hohen Stils, wie er ihn in dieser Ungezwungenheit und Selbständigkeit bei keinem anders Aeneis-Übersetzer hat.“<sup>71</sup>

Ein zweites wichtiges Anliegen betont Schiller im letzten Satz der Vorbemerkung:

wäre es auch nur, um den römischen Dichter bey unserm unlateinischen Publikum in die ihm gebührende Achtung zu setzen, welche er ohne seine Schuld scheint verschert zu haben, seitdem es der Blumauerischen Muse gefallen hat, ihn dem einreissenden Geist der Frivolität zum Opfer zu bringen.

Damit wendet er sich gegen die zwischen 1782 und 1788 erschienene, unvollendet gebliebene *Aeneis-Travestie Abenteuer des frommen Helden Aeneas oder Virgils Aeneis travestiert* von Aloys Blumenauer (1755–1798)<sup>72</sup>. Schiller tritt damit auch als „Vergilapologet“<sup>73</sup> auf.

### Zusammenfassung

Schillers freie Nachdichtung von Vergils Dido-Buch ist in erster Linie als eigenständiges Kunstwerk zu sehen<sup>74</sup>, das in vielerlei Hinsicht von der antiken Vorlage sehr verschieden ist. Deshalb wäre es völlig verfehlt, Abweichungen genau aufzurechnen und als ‚Fehler‘ zu bemängeln. Nicht nur die Wahl der Stanzen als Metrum hebt ihn aus den zeitgenössischen Vergil-Übersetzern, von denen er völlig unabhängig ist, heraus. Im Beitrag sollte deutlich werden, daß der Sturm-und-Drang-Dichter bei aller Freiheit ein besonderes Gespür für das ‚Vergilische bei Vergil‘ hat: das Einmengen des epischen Erzählers, der die Handlung kommentiert und sein Mitleiden durch Interjektionen, erlebte Rede, Apostrophen und Epitheta zeigt. Schiller weiß einige dieser Charakteristika zu gebrauchen, und das teilweise sogar weitaus intensiver als die Vorlage. Die im Titel gestellte Frage „Vergilischer als Vergil?“ läßt sich also hinsichtlich des untersuchten Teilaspektes positiv beantworten. Als indirekter Hinweis, daß das ‚Vergilische bei Schiller‘ mit Blick auf das römische Original und nicht unabhängig davon entstanden ist, dient eine Passage aus Schillers Schrift *Über naive und sentimentalische Dichtung*: Der Umstand, daß er bei Ariosto das Sich-Einmengen des Erzählers ausdrücklich lobt, macht plausibel, daß er für diese Besonderheit bei Vergil nicht blind gewesen ist und sie bewußt ausgestaltet hat.

<sup>71</sup> Jarislowsky (wie Anm. 3) 184. Ähnlich Dettmer (wie Anm. 27) 31: „Auf sie (sc. Schillers Zeitgenossen) konnte seine Umdichtung der Aeneis wirken wie ein originales Werk der Muttersprache ... . Schiller gab den echten Vergil in deutschem Gewande.“

<sup>72</sup> Vgl. Ingenkamp (wie Anm. 12) 209 f. und Schubert (wie Anm. 14), bes. 186–191 (mit weiterer Literatur).

<sup>73</sup> Ingenkamp (wie Anm. 12) 195.

<sup>74</sup> Vgl. auch Binder (wie Anm. 10) 106: „Schiller hat stets als Dichter übersetzt.“

Dabei dürfte Schiller als Dramatiker die tragödienhafte Anlage des Dido-Buches sehr interessiert haben, insbesondere die Gestaltung der Monologe. Der Blick auf die drei Dido-Monologe ergab, daß er den von Vergil sparsam eingesetzten Gebrauch der Selbstanrede sehr ausgedehnt hat. Bei dem abschließenden Vergleich der vor und nach *Dido* entstandenen Dramen fiel auf, daß sich die Verwendung der Selbstanrede gewandelt hat: In den späteren Monologen ist der Wechsel von der ersten in die zweite Person – wie bei Vergil – Momenten besonderer seelischer Konflikte vorbehalten, die die Individuen mit sich ausfechten; das könnte Schiller von Vergil gelernt haben.

In der *Unterdrückten Vorrede zu den Räufern* spricht er allgemein vom großen *Vorrecht der Dramatischen Manier, die Seele gleichsam bey ihren verstohlenen Operationen zu ertappen*<sup>75</sup>. Im vierten Buch der *Aeneis* hat er anschauliche Beispiele dafür gefunden. Seine auch in dieser Vorrede gemachte allgemeine Bemerkung, man könne *eine Geschichte dramatisch abhandeln, ohne darum ein Drama schreiben zu wollen*, paßt auf Vergils Dido-Tragödie.

Die Nachdichtungen haben bis ins 20. Jahrhundert großen Eindruck hinterlassen: Noch Eduard Norden, der seinem Kommentar zum sechsten Buch der *Aeneis* eine (polymetrische) Übersetzung beifügt, erscheint „Schillers Vorbild unerreichbar“<sup>76</sup>.

Freiburg i.Br.

Ulrike Auhagen

<sup>75</sup> Zitiert nach der Ausgabe von Stubenrauch (wie Anm. 1) 243.

<sup>76</sup> Norden (wie Anm. 34) im Vorwort zur zweiten Auflage, VIII.