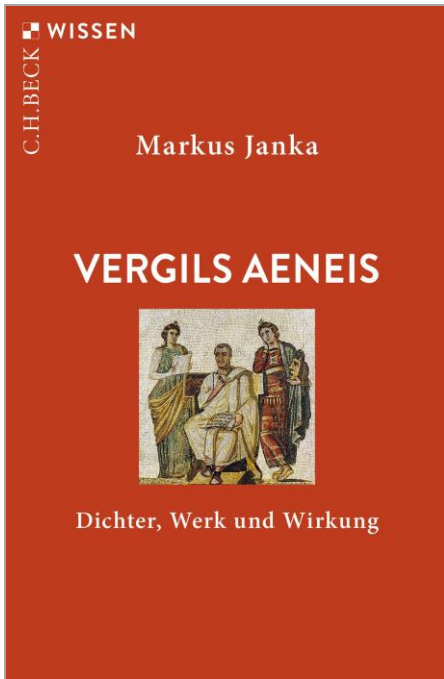


Unverkäufliche Leseprobe



Markus Janka

Vergils Aeneis

Dichter, Werk und Wirkung

2021. 128 S., mit 2 Schaubildern

ISBN 978-3-406-72688-0

Weitere Informationen finden Sie hier:

<https://www.chbeck.de/24374958>

© Verlag C.H.Beck oHG, München
Diese Leseprobe ist urheberrechtlich geschützt.
Sie können gerne darauf verlinken.

Die *Aeneis* des Vergil – das meistgelesene und am stärksten literarisch rezipierte Werk der Antike – darf zweifellos beanspruchen, zum Kanon der Weltliteratur zu gehören. In dem vorliegenden Band wird die Beziehung dieses Epos zum trojanischen Sagenkreis erhellt, erfolgt eine Einordnung in die antiken literarischen Traditionen und wird seine Stellung in der Vergilischen Dichtung bestimmt. Dem Gang der dramatischen Handlung, dem mythischen Personal und insbesondere den Abenteuern, Prüfungen und Tugenderweisen des Helden Aeneas sind die weiteren Kapitel gewidmet. Schließlich wird deutlich, weshalb dieses rund 10 000 Verse umfassende Meisterwerk eine Sonderstellung im Zeitalter des Augustus und den Rang eines «römischen Nationalepos» erlangen konnte.

Markus Janka lehrt als Professor für Klassische Philologie/ Fachdidaktik der Alten Sprachen an der Ludwig-Maximilians-Universität München. Schwerpunkte seiner wissenschaftlichen Arbeit bilden die Themen antikes Drama, Ovid, Mythologie, Rhetorik und Erotik der Antike, Wirkungsgeschichte der antiken Literaturen sowie die Didaktik der Klassischen Sprachen und Literaturen.

Markus Janka

VERGILS AENEIS

Dichter, Werk und Wirkung

C.H.Beck

Mit zwei Schaubildern

Originalausgabe

© Verlag C.H.Beck oHG, München 2021

www.chbeck.de

Satz: C.H.Beck.Media.Solutions, Nördlingen

Druck und Bindung: Druckerei C.H.Beck, Nördlingen

Reihengestaltung Umschlag: Uwe Göbel (Original 1995, mit Logo),

Marion Blomeyer (Überarbeitung 2018)

Umschlagabbildung: Vergil und zwei Musen, römisches Mosaik, frühes

3. Jh., aus dem Haus des Vergil in Hadrumetum (Sousse, Tunesien),

Tunis, Musée national du Bardo; © akg-images/Gilles Mermet

Printed in Germany

ISBN 978 3 406 72688 0



klimaneutral produziert

www.chbeck.de/nachhaltig

Inhalt

1. <i>Arma virumque cano:</i>	
Die <i>Aeneis</i> als neu-homerischer Gesang	6
2. <i>Carmen perpetuum et deductum:</i>	
Die <i>Aeneis</i> als hellenistisches Kunststück	12
3. <i>Ille ego qui ...:</i> Die <i>Aeneis</i> als Hauptwerk Vergils	16
4. <i>Hic vir ... Augustus Caesar:</i>	
Die <i>Aeneis</i> als Epos des augusteischen Prinzipats	41
5. Dodekalog: Zwölf Bücher – zwölf Heldengeschichten	58
5.1 Der Held und seine Mission: Aeneas	58
5.2 Zwischen Herkunft und Zukunft: Laocoon	66
5.3 Auf der Suche nach neuer Zivilisation:	
Achaemenides	73
5.4 Im Bann von Amor und Fatum: Dido	83
5.5 Im Schutz des Väterkultes: Anchises	90
5.6 Prophetie und Seelenwanderung in helle Zukunft:	
Sibylla	95
5.7 Dilemma und Bewährung im gelobten Land:	
Latinus	100
5.8 Ur-Rom und palatinische Herrlichkeit: Euander	104
5.9 Kriegsgräuel und Heldentod: Nisus und Euryalus	108
5.10 Last der Verantwortung: Pallas	112
5.11 Amazonische Gegenkräfte: Camilla	117
5.12 Endkampf: Turnus	121
6. <i>Imperium sine fine?</i> Vergil heute	126
Literaturhinweise	128

1. *Arma virumque cano:* Die *Aeneis* als neu-homerischer Gesang

Waffen und dem Mann gilt mein Gesang,
der von Trojas Strand erst
in Italien als Schicksalsflüchtling erreichte Lavinums
Strände, viel über Länder getrieben und hohe See als
Spielball der Götter, denn wild und nachtragend
war Junos Grollen.

Vieles auch hat er im Krieg ertragen, als Gründer der Neustadt
trug er die Götter nach Latium, daher das Volk der Latiner,
Albas Urväter und die Grundmauern römischer Größe.
Muse, mir sollst du begründen, durch welche Hoheitsverletzung,
welchen Schmerz die Götterherrin so großes Verhängnis
einem Muster an Bravheit, so große Bewährung in Mühsal
auferlegt hat. Tobt so in Herzen der Götter das Grollen?*

Anfang und Titelwörter sind Schlüssel zum Gesamtverständnis eines antiken Epos. Bereits mit den ersten vier Wörtern der *Aeneis* stellt Vergil sein Opus in die homerische Tradition. Waffen (*arma*) stehen für Krieg, Streit, Kampf und Heldenepos nach dem Vorbild der *Ilias*, die mit der Anrufung von Achills «Zorn» (*mēnis*) anheb. Der unmittelbar angefügte «Mann» (*virum*) greift auf das erste Wort der *Odyssee* zurück, deren Dichter seine Muse mit *andra* um ein Gedicht über den Tausendsassa Odysseus ersucht hatte. Das dritte Wort (*cano*) profiliert den Dichter als selbstbewussten und modernen Sänger, der den homerischen Musenanruf aus der Eröffnungszeile in den achten Vers verschoben und ihm somit eine sekundäre, dienende Funktion als eine Art Hommage an die Gattungstradition zugewiesen hat. Schon bevor er mit dem im Lateinischen vierten Wort *Troiae* die thematische Anknüpfung an den epischen Kyklos mit den sich um den trojanischen Krieg rankenden Sagen enthüllt,

* Alle Übersetzungen stammen vom Autor.

stellt Vergil klar: Das vorliegende Epos ist keine lateinische Übersetzung oder Adaption der homerischen Grundtexte im Stil der *Odusia* seines Vorgängers Livius Andronicus (um 240 v. Chr.), sondern vielmehr ein hyper- oder transhomerisches Projekt: Es umgreift *Ilias* und *Odyssee* in einem zeitgemäßen Gesang ganz eigener Wertigkeit. Der im Relativsatz prädierte Held, dessen Name – wie in der *Odyssee* – zunächst ungenannt bleibt, ist demgemäß sowohl ein Mann, der auf Irrfahrten zur See dem Zorn der höchstrangigen Göttin Juno trotzt (V. 1–4), als auch ein Mann, der in heftigen Kriegen seinem Volk und dessen Göttern mit der Gründung einer Stadt eine neue Heimat in Italien erkämpft (V. 5–7). Diese historische Mission hebt Vergils epischen Helden wesentlich von seinen deutlich aufgerufenen Rollenvorbildern Achill und Odysseus ab, rückt ihn in die Nähe des legendären Stadtgründers Romulus und erhebt ihn zur Chiffre guter römischer Herrscher. Dieser Eindruck verstärkt sich, sobald Vergil nach seiner Anfrage an die Muse nach dem Grund für das katastrophal gestörte Einvernehmen mit der Göttermutter antithetisch die Haupteigenschaft seines Helden benennt: Achills Gewalthaftigkeit und Odysseus' Wendigkeit, die ihre Träger als ambivalente Charaktere kennzeichnen, stellt er die mustergültige *pietas* seines Helden entgegen, dem er dadurch eine eher eindimensionale oder «flache» Prägung zuzuschreiben scheint. Doch davon sollte sich ein Leser oder Übersetzer nicht täuschen lassen. Dieser für die römische Kultur grundlegende Wertbegriff schillert in Vieldeutigkeit: Jede Festlegung in einer vereindeutigenden deutschen Übersetzung bleibt unbefriedigend. Meinen – nur auf den ersten Blick verniedlichend erscheinenden – Versuch, mit der Arbeitsübersetzung «Bravheit» eine Wiedergabe zu finden, die auf jeden Beleg von *pietas/pius* in der *Aeneis* anwendbar ist, mag man daher ruhig kritisieren. Er deckt immerhin die wesentlichen Konnotationen der verantwortungsbewussten Einstellung und des pflichtgetreuen Verhaltens gegenüber gemeinschaftsbezogenen Autoritäten aus den Bereichen Religion, Familie und Staat ab. «Frömmigkeit» oder «fromm» oder auch «treu» und «redlich» greifen demgegenüber viel zu kurz, während «pflichtbewusst» o. ä. hin-

ter *pious* an poetischer Kraft und Flexibilität zurückbleibt. Das in seiner Idealität herausfordernde Charakterbild eines in dieser Hinsicht tadellosen Helden der Verantwortlichkeit lässt sich als vergilisches Manifest der Überwindung archaischer Selbstherrlichkeit lesen. Diese überträgt er bezeichnenderweise aus der Sphäre der Heroen in diejenige der anthropomorphen Götterpersonen. Achills Zorn und Streit aus dem Prooemium der *Ilias* wird gesteigert zum wilden, verhängnisvollen und nachtragenden Groll der Juno (V. 4 und V. 9–11). Die hyperhomerische Volte liegt nun darin, dass Vergils Juno in ihrer antagonistischen Funktion Achills Zorn auf Agamemnon aus der *Ilias* mit Poseidons unheilvollem Hass auf Odysseus aus der *Odyssee* verbindet. So erscheint das Motiv des göttlichen Gegenspielers des Haupthelden in der *Aeneis* potenziert. Zugleich steht mehr auf dem Spiel: Odysseus verliert auf seinem *Nostos* (Heimfahrt) sämtliche Kameraden und kehrt als Einzelkämpfer in die ersehnte Heimat zurück, wo er seine soziale Führungsposition in harten und quasi-epischen Kämpfen neu erringen muss. Vergils *vir* bleibt dagegen als Held der Gemeinschaft auf seiner Neugründungsmission an sein *genus* gebunden, aus dem ja teleologisch das erst zu einigende Volk der Latiner hervorgehen soll (V. 6).

Aus der Vielzahl möglicher homerkomparatistischer Makroskopen sei hier die prominenteste als Leitfaden für die Lektüre erprobt: Die epische Narration der Heldenhandlung setzt im Umfeld der vorletzten Station des Irrfahrers vor seiner Ankunft in der ihm vorherbestimmten Heimat an. Nach der Abfahrt aus Sizilien Richtung Italien werden die Aeneaden durch den von der hasserfüllten Juno erregten Seesturm nach Karthago in Nordafrika verschlagen (*Aen.* 1,34–222). Über diese Unbill beklagt sich Aeneas' schützende Mutter und Fürsprecherin Venus bitterlich beim Göttervater Zeus, der die künftige Größe von Aeneas' Nachkommenschaft als unabänderliches Weltgeschick prophezeit (*Aen.* 1,223–304). Vergil schiebt damit die Handlungsabfolge zu Beginn der *Odyssee* um: Dort ist die Götterszene mit der subjektiv gefärbten Klage der Athene über das jammervolle Geschick ihres auf Kalypsos «Gefängnisinsel» festsetzenden Schützlings Odysseus noch *vor* die Exposition der

Heldennot durch den epischen Erzähler gerückt. Diese gestaltet er zweisträngig, indem die Telemachie oder Ithaka-Handlung die mehr und mehr akute Gefährdung seines durch Athene zum aktiven Jungherrscher erweckten Sohnes Telemachos durch die skrupellosen Brautwerber um seine Mutter Penelope vorführt (Hom. *Od.*, Buch 1–4). Erst im fünften Gesang richtet sich der Erzählerblick auf den bei Kalypso an Heimweh und Entrückungsüberdruß leidenden Odysseus. Dieses Changieren zwischen realistischem (Ithaka) und phantastischem Raum (Ogygia) meidet Vergils moderneres Narrativ. Dieses mythisiert Roms historische Gegenspielerin Karthago in Gestalt von Didos neugegründeter Stadt zwar als Stätte der vorrömischen Zeit und überblendet diese mit Ogygia ebenso wie mit Kirkes Insel Aia als Ort der zeitweiligen Entrückung des Helden, belässt die Stadt aber im realistischen Raum. Als Ort der Rettung des Helden aus Seenot, als Schauplatz seiner umfangreichen Abenteuererzählungen und als Schwellengebiet mit Scharnierfunktion zum anvisierten Reiseziel dient im sechsten bis zwölften/dreizehnten Gesang der *Odyssee* das Phäakenland mit König Alkinoos und seiner Tochter Nausikaa. In der *Aeneis* übernimmt Didos Karthago als Ort der Gastfreundschaft, Aufgeschlossenheit und als sympathetischer Rahmen für Aeneas' Erlebniserzählungen vom Untergang Trojas (*Aen.* 2) und seinen bisherigen Irrfahrten (*Aen.* 3) eben diese Funktion von Scheria. Didos unbändige und selbstzerstörerische Liebe zum kongenialen Aeneas, die göttliches Eingreifen zu einem gnadenlosen Ende mit desaströsen Folgen für die Königin bringt, lässt sich als tragische Übersteigerung der im fünften Gesang der *Odyssee* göttlich-leichtlebigen Liebes-, Zerrüttungs- und Trennungsfäre um Kalypso und Odysseus lesen. Vergils Schwellenzone Sizilien steuert Aeneas ebenso zweimal an wie Odysseus Kirkes Insel Aia, ebenfalls sowohl Übergangsort als auch Ausgangspunkt für die Unterweltsreise. In der *Aeneis* gewinnt Sizilien als Schauplatz zunächst heiterer, dann durch den Brand der Schiffe überschatteter Spiele zudem eine phäakische Qualität. Diese erweitert Vergil, indem er im Sinn der imperialien Teleologie seines Epos (S. 41–58) Aeneas auf Sizilien für die Alten und

Reiseunwilligen die Stadt Acesta gründen lässt, der er somit trojanische Abkunft und dauerhafte Verbundenheit mit Rom zuschreibt. Kurz vor der Werkmitte wagen sowohl Odysseus als auch Aeneas ihr letztes Abenteuer, indem sie auf Geheiß der Kirke resp. des Anchises im Totenreich einen Kundschafter (Teiresias resp. wiederum Anchises) aufsuchen. Im Fall der Unterweltserzählung (*Katabasis*) von *Od.* 11 und *Aen.* 6 fallen makrostrukturelle und motivisch-szenische Analogie weitgehend zusammen. Die Ankunft des Helden am – erst mit göttlicher Hilfe als solches erkannten – Reiseziel setzt *Od.* 13 und *Aen.* 7 in enge Beziehungen. In der zweiten Werkhälfte der *Aeneis* kann man strukturell eine transformierende Verschmelzung der Heimkehr-Handlung der *Odyssee* (Gesänge 13–24) mit der Gesamthandlung der *Ilias* erkennen: Aus der Geschichtenfülle des zehnjährigen Krieges und der – im Fall des Odysseus – ebenfalls zehnjährigen Kriegsheimkehrerschicksale greift der Erzähler der *Ilias* nur eine eher episodische Ereigniskette aus der Schlussphase des bronzezeitlichen ‚Weltkrieges‘ heraus: den folgenschweren Rangstreit zwischen dem Oberkommandierenden Agamemnon und seinem besten Kämpfer Achill, der die Elitetruppe der Myrmidonen (2500 Mann) anführt, in der Endphase des Krieges. Der sich am Ringen um die im Besitz eines Beutemädchens liegende Kriegerehre (*gêras*) entzündende Männerstreit bringt als Motor eine epische Handlung in Gang, die vom Chryses/Apollo-Vorspiel im ersten Gesang bis zu Hektors Bestattung im 24. Gesang ganze 51 Tage aus der erzählten Zeit umspannt. Von diesem Ausschnitt aus dem Großgemälde sind allerdings dann nur vier «Kampfstage» in voller epischer Breite ausgestaltet. Der Dichter vermag es, in dieser bedeutungsvollen Verknappung das große Ganze des wahrlich sagenhaften Krieges um Troja zu spiegeln und in dieses Tableau einzubeschreiben. Diese Erzählstruktur überträgt Vergil nun in flexibler, aber gleichwohl stets greifbarer Rückbezüglichkeit vom trojanischen auf den lateinischen Krieg. Dessen deutlich kürzere Dauer mit nur drei Hauptkampf Tagen in Anwesenheit des Aeneas passt bestens mit der Erzählökonomie der *Ilias* zusammen. Die zu gefährlichster Bedrohung der eigenen Truppen führende Entfernung des besten

Kämpfers aus den Reihen der Achaier resp. Aeneaden wird im Fall des Aeneas mit der Gewinnung von italischen Bündnispartnern und dem Empfang von Wunderwaffen aus göttlicher Werkstatt gerechtfertigt (*Aen.* 8 und 9): Diese gemeinwohlorientierte Uminterpretation des archaischen, für das Gemeinwohl unempfindlichen Heldengrolls des Achill gibt die Tonlage für Vergils anfängliche und beispielhafte Gestaltung der Kriegsheldenfigur seines Aeneas vor. Dieser erscheint zudem aus der Perspektive seiner böswilligen latinischen Widersacher im Zerrbild eines neuen «phrygischen Weichlings» (vgl. Turnus in *Aeneis* 12,99–100) und Frauenräubers Paris. Die Rolle des für den Haupthelden in die Bresche springenden prominentesten Ersatzkämpfers Patroklos aus der *Ilias*, dessen Tötung durch den gegnerischen Vorkämpfer Hektor dann zum Katalysator des Rachezorns des Haupthelden wird, hat Vergil mit Pallas, dem jugendlichen Sohn des in Pallanteum, also auf dem Palatin, herrschenden Arkaders Euander, besetzt. Dessen Tötung durch Turnus löst beim pflichtbewussten Aeneas zweimal jeweils punktuellen, aber umso heftigeren Rachezorn aus. Diesen setzt Vergil als Rückfall in archaische Exorbitanz und befremdliche Neuauflage von Achills erbarmungslosem Wüten gegen Hektor im Schlussteil der *Ilias* in Szene.

Mit vielfältigen, kunstreich ausgemalten Gleichnissen verleiht Vergil als epischer Erzähler insbesondere den Kampfhandlungen iliadisches Kolorit. Sein Neuarrangement der Gleichnisse soll sich anhand der Erschließung der Einzelbücher in Kap. 5 nachvollziehen lassen. Daher sind in die Analysen möglichst viele Gleichnisse einbezogen. Denn mit Blick auf den inneren Zusammenhalt von Vergils Gesamtwerk (vgl. Kap. 3) blenden die Gleichnisse die natürliche und kulturelle Welt der früheren Werke ein. Sie lassen diese mithin in homerischer Stilisierung in den Rahmen der größeren Gattungsform aufrücken.

Für die durchweg kreativen Verfahren, mit denen Vergil also die griechischen Urepen durchklingen lässt und intensive Dialoge mit Figuren, Strukturen und Darstellungsweisen aufnimmt, greifen die herkömmlichen philologischen Kategorien *imitatio* (Nachahmung) und *aemulatio* (Wettstreit) zwar Wichtiges auf.

Sie reichen indes nicht weit genug, wenn man den alles beherrschenden Zug der *innovatio* (Erneuerung) der griechisch-epischen Tradition unterschätzt. Dieser wird in den Interpretationen des Kap. 5 anhand der in zahlreichen Einzelfällen zu erhellenden Techniken der Überblendung, Umgruppierung, Hybridisierung, Präfiguration, Retrospektive und Umperspektivierung zutage treten.

2. *Carmen perpetuum et deductum*: Die *Aeneis* als hellenistisches Kunststück

Mit dir beginnend, Phoibos, will Urzeitenruhm von Helden
ich in Erinnerung rufen... (Apoll. Rhod. *Arg.* 1,1–2 a)

Mit den hier in Übersetzung zitierten Worten beginnt die berühmteste epische Dichtung der hellenistischen Zeit, ja das einzige griechische Epos, das zwischen dem archaischen Homer und dem spätantiken Quintus aus Smyrna (4. Jahrhundert n. Chr.) vollständig erhalten ist. Es stammt von dem hochgelehrten Dichter, Erzieher eines ptolemäischen Prinzen und alexandrinischen Bibliotheksleiter Apollonios von Rhodos (um 300 bis 240 v. Chr.). Er lässt sein *Argonautenepos* mit einer Markierung des Anfangs und einer Berufung auf den Dichter- und Orakelgott Phoibos Apollon anheben. Die Musen kommen erst nach einem Einschub über das an Jasons Onkel Pelias ergangene Orakel ins Spiel (Apoll. Rhod. *Arg.* 1,21–23):

Nun aber möchte *ich* Abkunft und Namen erzählen
heldischer Männer, die weiten Wege zur See, ihre Taten
auf der Irrfahrt. Die Musen mögen begleiten mein Singen.

Die strukturelle Parallele zum Prooemium (Vorspruch) der *Aeneis* mit ihrem bis zum achten Vers aufgeschobenen Musenanruf führt uns auf die Spur zu den alexandrinischen Charakterzügen des Epikers Vergil: Als Dichter voller Gelehrsamkeit (*poeta doctissimus*) modernisiert dieser die homerische Tradi-

tion unter den Vorzeichen der herrscherhofbezogenen Intellektuellendichtung des Hellenismus. Vergil verknüpft die weit ausholende Anfangsfloskel des Apollonios (*archomenos ... mnēsomai*, V. 1–2) zwar zu einem lapidaren *cano* (ich singe), behält aber die selbstreflexive Dimension bei. Apollonios' Futur *mnēsomai* wandelt er dann unter Wechsel der Perspektive in einen an die Muse gerichteten Imperativ um: *mibi causas memora* (*Aen.* 1,8 rufe mir die Gründe in Erinnerung). Hierin liegt eine Zuspitzung der von Apollonios in V. 23 vorsichtiger geäußerten Beistandsbitte an die Musen, die er mit einem gesuchten Nominalkompositum als *hypophētores* (eigentlich «Berater, Erklärer») herbeizitiert. Durch das Einweben des hellenistischen Vorbildes in das homerisch geprägte Prooemium unterstreicht Vergil sein Programm einer Umprägung der gesamten Tradition. Diese Poetologie, die man als geistreiches Spiel (*lusus*) im Sinn von Ovid deuten kann, bekräftigt Vergil auch strukturell: Wie Apollonios leitet er die zweite Hälfte der *Aeneis* mit einem Binnenprooemium ein, in dem er wie sein Vorläufer die Muse Erato um Beistand bittet (*Apoll. Rhod. Arg.* 3,1–5):

Auf jetzt, Erato, leiste mir Beistand, erzähle mir weiter von da ab, als nach Jolkos verbrachte das Vlies der Iason dank Medeias Verliebtheit, du hast ja an Kypris' Treiben Anteil, auf Ungebundene nimmst du betörend Einfluss, auf junge Frauen, daher klingt auch nach Eros dein Name.

Die typisch alexandrische, gelehrte Anspielung auf die etymologische Verbindung zwischen dem Musennamen Erato (V. 1) und Eros (V. 5) gewinnt mit Blick auf Medeias leidenschaftliche Liebe zu Jason als Zentralthema des dritten Buches der *Argonautika* tieferen Sinn. Dagegen scheint die Anrufung eben dieser Muse zum Auftakt der durch «grausige Kriege» (*horrida bella*, *Aen.* 7,41) geprägten zweiten Werkhälfte der *Aeneis* eher als Hommage an Apollonios am Platz denn aus inhaltlichen Gesichtspunkten (*Aen.* 7,37–41):

Los nun, wer da herrschte, Erato, die Zeiten prägte, wie es in Latium vor alters aussah, als diese Fremdlingstreitmacht mit ihrer Flotte Ausoniens Küste erreichte,

das werde ich erzählen, den Urgrund enthüllen des Kampfes.
 Du hilf dem Dichter, du Göttin. Ich künde
 von grausigen Kriegen ...

Eine Parallelektüre beider Binnenproemien und ein Vergleich mit den jeweiligen Anfangsproemien fördert jedoch noch weitere Botschaften des Dichters an seine Leser zutage: Die Ankunft des auf Beute ausziehenden Fremdlings Jason im unwirtlichen Kolchis ist mit der Ankunft des auf Niederlassung sinnenden Aeneas im widerstrebenden und kriegerischen Latium parallelisiert. Durch die Erato/Eros-Assonanz lässt Vergil bereits den Kampf um eine Braut (Lavinia) anklingen, den Aeneas («Paris») gegen Turnus («Menelaos») ausfechten wird. Die landeskundliche und ursprungsanalytische, also aitiologische Dimension, die Vergils Binnenprooemium prägt, greift auf das Anfangsprooemium der *Argonautika* zurück. Die Verbindung von Ursprungs- und Zielorten resp. -objekten durch die jeweils verdichtete Linienführung der epischen Narration verbindet alle vier hier verglichenen Texte. Apollonios' Binnenprooem und Vergils Anfangsprooem gleichen sich darin, dass die handlunglenkende Gewalt beide Male in einem übermächtigen göttlichen oder von einem Gott ausgelösten Affekt erkannt wird. Junos für den Helden zerstörerischer Groll kehrt so betrachtet den für den Helden rettenden Eros der Medeia um. Mit der Anspielung auf dieses letztgenannte Motiv des Apollonios rekapituliert Vergil wiederum die Konstellation seines vierten Aeneisbuches. In diesem hatte er die von Eros/Amor in Venus' Auftrag getroffene Königin Dido als eine karthagische Rächlerin nach dem Vorbild der Medeia in Szene gesetzt. Schon diese wenigen Beispiele für die über Kreuz angeordnete oder über Banden spielende Intertextualität mögen den hohen Grad der allusiven Kompetenz des Dichters verdeutlichen, der eine solche auch bei seiner Leserschaft vorauszusetzen scheint. Die Großstruktur der *Aeneis* erweist sich in ihrer symmetrischen, doch vielfach intern verschränkten Anlage als eine komplexe Erweiterung von Apollonios' schlichtem Grundmodell: Dieser hatte in der ersten Werkhälfte die Fahrt der Argo von Jolkos nach Kolchis und in

der zweiten Hälfte die abenteuerliche Rückfahrt auf teils phantastischen Routen beschrieben.

Die *Argonautika* boten Vergil also das Muster für seine durch die Heldenreise verknüpften epischen Einzelerzählungen, die doch ganz den Prinzipien der alexandrinischen Dichtung verpflichtet bleiben. Kallimachos hatte deren Streben nach kleinen, aber umso feineren, ausgefeilten, raffinierten, kunstreichen und bildungsgesättigten Büchern mit dem Feindbild des «Riesenbuches, Riesenüfels» (*mega biblion, mega kakon*) auf den Punkt gebracht. Apollonios hatte dementsprechend den 48 Büchern *Ilias* und *Odyssee* mit seinen vier Büchern *Argonautika* nur ein Zwölftel entgegengesetzt und damit ein auch in der römischen Poesie greifbares Ringen nach dem Motto «Je knapper, desto besser» in Gang gebracht. Vergil schafft dabei das Virtuosenstück, mit einem Viertel der Buchzahl von *Ilias* und *Odyssee* doch beide Epen nebst weiteren Bestandteilen aus dem epischen Kyklos zu einem transhomerischen Gebilde zu verdichten. So bleibt er auch als Verfasser eines vergleichsweise großen Epos mit einer durch die Heldenreise des Flüchtlings Aeneas aus dem zerstörten Troja nach Latium zusammengehaltenen, fortlaufenden Gesamthandlung der alexandrinische *poeta doctissimus* reinsten Wassers, als der er seine Laufbahn begonnen hatte.

Die abgezirkelte, ja oftmals klassisch-symmetrische Ausgestaltung der Einzelbücher ist zu Recht ein Markenzeichen der vergilischen Formvollendung. Dies bezeugt bereits sein offizielles Opus I, das Buch der *Bucolica/Eclogen/Hirtengedichte*, die als Schulbeispiel eines absolut strukturbewussten augusteischen Gedichtbuches gelten. Es liegt also nahe, die feinkünstlerische Austarierung der Einzelbücher unter großepisch veränderten Rahmenbedingungen auch in der *Aeneis* als Leitfaden der Interpretation zugrunde zu legen. Ausgehen kann man von der Beobachtung, dass Vergil mit dem vierten Buch der *Aeneis* eine in sich geschlossene Binnenkomposition der unglücklichen Liebe der Herrscherfiguren Dido und Aeneas geschaffen hat, die strukturell und inhaltlich Gestaltungsformen aus Tragödie, Elegie und Epyllion vereint. Doch stellt das Einzelbuch bei der Gesamtbetrachtung der *Aeneis* weit mehr als eine besonders

eindrucksvolle und beziehungsreiche Episode dar, sondern ist leitmotivisch in vielfacher Hinsicht stark mit dem Ganzen der epischen Handlungseinheit verzahnt. Ähnliches lässt sich nun – so meine in diesem Band zu entwickelnde These – in mehr oder minder deutlicher Abstufung für sämtliche Einzelbücher der *Aeneis* zeigen. Diese wird somit als ein hellenistisches Kunststück oder Gesamtkunstwerk aus zwölf jeweils in Form von abwechslungsreichen und oft tragisch endenden Aristien gestalteten Heldengeschichten lesbar. Somit vereint bereits die *Aeneis* die von Ovid für sein *Universalepos* übernommenen Leitideen des «Großgedichts» (*carmen perpetuum*) und des «Kleingedichts» (*carmen deductum*).

Mehr Informationen zu diesem und vielen weiteren Büchern aus dem Verlag C.H.Beck finden Sie unter: www.chbeck.de