



PUBLIUS VIRGILIUS MARO zwischen den Musen Klio und Melpomene
Mosaik, gefunden 1897 in einer römischen Villa zu Hadrumetum (Nordafrika)

Viktor Pöschl

Die Dichtkunst Virgils

Bild und Symbol in der Äneis

Dritte, überarbeitete und erweiterte Auflage



Walter de Gruyter · Berlin · New York
1977

CIP-Kurztitelaufnahme der Deutschen Bibliothek

Pöschl, Viktor

Die Dichtkunst Virgils : Bild u. Symbol in d. Äneis. – 3., überarb.
u. erw. Aufl. – Berlin, New York : de Gruyter, 1977.

ISBN 3-11-006885-0

© Copyright 1977 by Walter de Gruyter & Co., vormals G. J. Göschen'sche
Verlagshandlung – J. Guttentag, Verlagsbuchhandlung – Georg Reimer –
Karl J. Trübner – Veit & Comp., Berlin 30. Printed in Germany –
Alle Rechte des Nachdrucks, der photomechanischen Wiedergabe, der Herstellung
von Photokopien – auch auszugsweise – vorbehalten.
Satz und Druck: Walter de Gruyter, Berlin, Bindearbeiten: Wübben & Co., Berlin

Vorwort

Ich lege hier mein Äneisbuch, das vor einem Vierteljahrhundert zum erstenmal erschienen ist, in neuer, erweiterter Gestalt vor. Die Veränderungen beziehen sich einmal auf Grundfragen der Virgilkritik, die in der reichen Virgilliteratur der letzten Jahrzehnte zum Teil in Auseinandersetzung mit meinem Buch behandelt worden sind. Ich habe meine Ansicht hierzu zu formulieren versucht und, wo dies nötig schien, die frühere Auffassung korrigiert oder neu begründet. Ferner habe ich spätere, eigene Arbeiten zur Äneis, soweit sie eine wesentliche Ergänzung darstellen, eingearbeitet. Es wäre vielleicht erwünscht gewesen, wenn ich die Entwicklung der Virgilmforschung, in die sich das vorliegende Buch einordnet, skizziert hätte. Ich möchte darauf verzichten, kann aber die daran Interessierten auf den zusammenfassenden Überblick von Antonie Wlosok verweisen (Vergil in der neueren Forschung, *Gymn.* 80, 1973, 129–151). Je länger man sich mit Virgil beschäftigt, um so unfaßbarer erscheint seine Größe. Jede Lektüre des Dichters bringt neue Entdeckungen. Möge das Buch weitere Entdeckungen auslösen und dem lange verkannten Dichter neue Freunde bringen.

Inhaltsverzeichnis

Vorwort	V
Einleitung: Die Aufgabe	1
I. Kapitel: Grundthemen	13
1. <i>Die erste Szenenfolge (I 8–296) als symbolische Antizipation des Ganzen</i>	13
2. <i>Seesturm- (I 8–296) und Allektoszenen (VII 286–640) als Eingangssymbole der odysseischen und der iliadischen Äneishälfte</i>	24
II. Kapitel: Die Hauptgestalten	35
1. <i>Äneas</i>	35
2. <i>Dido</i>	84
3. <i>Turnus</i>	122
III. Kapitel: Kunstprinzipien	171
1. <i>Die Symbolik des Gefühlsablaufes</i>	171
2. <i>Formen des Gefühlsablaufes</i>	191
Index	209

Einleitung: Die Aufgabe

In den Gedichten des Virgil tritt uns der Symbolcharakter der Poesie in einer Helligkeit entgegen, die eine neue Stufe in der Geschichte der abendländischen Dichtkunst bezeichnet. Hier liegt eine der Ursachen für die Wirkung, die der römische Dichter im Mittelalter und in der Renaissance übte. Die Menschen dieser Zeiten hatten ein feines Gefühl dafür, wie sehr er ihren eigenen Neigungen nach sinnbildlicher Deutung entgegenkam.

Wie die Hirtengedichte und die Bücher vom Landbau weit Bedeutsameres enthalten, als ihre Titel verraten, so ist die Äneis mehr als eine epische Erzählung. Sie ist ein Gleichnis: eine Deutung der römischen Geschichte und ein Sinnbild des menschlichen Lebens. Auch die großen Vorbilder Virgils, die Epen Homers, sind wie jede echte Dichtung gleichnishaft. Aber Homer weiß es nicht in dem Maße. Er ist symbolisch *malgré lui*. Virgil ist es in bewußter Absicht. Vollends fern liegt dem griechischen Dichter das Spiel mit der Transparenz eines tieferen, ‚eigentlichen‘ Sinnes, die Erfindung von Bildern und Szenen, in denen das Symbol in Allegorie übergeht. Er ist frei von jedem ‚Symbolismus‘, wenn man darunter die beabsichtigte Verwandlung einer Aussage in ein Symbol versteht.

Symbolismus und Transparenz sind Merkmale einer reifen Kunstgesinnung, eines Spätstadiums in der Entwicklung der Künste. Es sind Aspekte jenes wachen Bewußtseins der Form als Ausdruck, das wir mit dem Begriff des Klassischen verbinden. Dieses Bewußtsein durchdringt die Äneis in erstaunlichem Maße. Sie ist daher eine in ausgezeichnetem Sinne klassische Dichtung, die Ilias ist es nicht, und das rechtfertigt den Versuch, die Kunst Virgils durch eine Betrachtung zu beleuchten, die die poetische Symbolik in die Mitte rückt. Wem die Bezeichnung ‚Symbol‘ bedenklich scheint, mag eine andere wählen. Ich wüßte keine, die besser zum Ausdruck bringt, daß Kunstformen nicht Gefäße sind für einen Inhalt, der eine von ihnen abgetrennte Existenz hat, sondern selber Inhalt, ja, nach Hebbels Wort, der höchste Inhalt.

Die Grundsymbole der Poesie sind Bild und Klang. Ich beschränke mich im wesentlichen auf das Bild, wobei die versteckteren Erscheinungen symbolischen Charakters besonders berücksichtigt werden sollen. Es ist jedoch nicht meine Absicht, eine möglichst vollständige Morphologie der Bilder und Gleichnisse zu entwerfen, die in der Äneis begegnen. Meine

Absicht ist vielmehr, zu untersuchen, inwieweit die Grundthemen des Gedichtes und die Schicksale und Charaktere seiner Hauptgestalten sich bildhaft aussprechen und welche Kunstprinzipien hierbei wirksam sind. Durch eine solche Betrachtung wird, hoffe ich, nicht nur die Erklärung des römischen Dichters gewinnen, sondern es wird auch auf einige Grundfragen der Dichtkunst ein helleres Licht fallen. Die Geschichte des Bildes in der Dichtung, dem Hermann Pongs ein anregendes, wenn auch etwas verwirrtes Buch gewidmet hat, wird an einem kulturhistorisch entscheidenden Punkte klarer hervortreten, und es wird die bisher kaum gewürdigte Bedeutung Virgils für die innere Geschichte der Poesie wenigstens ahnungsweise deutlich werden.

Es gibt kaum einen Satz der Äneis, der keine Metapher, und keine Szene, die kein Gleichnis, keine Geste von bestimmter Ausdrucksbedeutung enthielte. Was die Häufigkeit der letzteren betrifft, so beruht sie auf dem inneren Gesetz der von Homer geschaffenen epischen Form, ihrer ‚Plastik‘, um einen oft wiederholten Ausdruck Goethes zu gebrauchen. Diese Form erheischt, nicht Gedachtes und Gefühltes, sondern Geschautes und Gehörtes darzustellen: die Empfindungen und Gedanken der auftretenden Personen müssen aus ihren Gebärden und Reden abgelesen werden. Diese Stiltendenz hat im Bunde mit dem bildnerischen Talent der Antike, ihrem mythen- und symbolschaffenden Geist und ihrer Begabung, das Leiblich-Sichtbare als Ausdruck eines Seelisch-Unsichtbaren oder vielmehr beides als Einheit zu schauen, die antike Kunst dazu geführt, eine Fülle von Formen zu erfinden, in denen sich Sinnliches beseelt und Seelisches versinnlicht. Virgil ist der Erbe dieser Tradition und in gewissem Sinne ihr Vollender. Zugleich aber ist er der Beginner einer neuen, folgenreichen Entwicklung. Denn die Verinnerlichung des Poetischen, die die lange griechische Entwicklung kennzeichnet, ist bei ihm noch um ein Beträchtliches fortgeschritten und seitdem nie mehr ganz verlorengegangen. Durch die sinnliche Materie der dichterischen Sprache scheint die Empfindung stärker durch als bei den Griechen, ja, irre ich nicht, so hat die Symbolkraft der Sprache, ihre Funktion als Gefühlsmetapher, bei ihm eine ganz neue Intensität gewonnen.

Die Welt der Seele entfaltet sich in einer Innigkeit und Nuancierung, die weder bei Homer noch im klassischen oder hellenistischen Griechentum ihresgleichen hat. Und zwar vollzieht sich diese Entfaltung nicht sosehr dadurch, daß mehr von Gefühlen gesprochen wird als bei den älteren Dichtern, sondern das Gefühlhafte ist, weil der Dichter jene Stiltendenz beibehielt, in der Form selbst verborgen. Sie ist zarter und reicher geworden, ein sensibleres Instrument, das feinere Schwingungen wieder-

gibt. Die Plastizität der homerischen Gestaltung, die die spätere Entwicklung gemildert, aber nicht aufgehoben hatte, ist malerisch und musikalisch aufgelockert und von Empfindung durchströmt. Sie ist einem Lyrismus gewichen, der für die abendländische Dichtung seitdem kennzeichnend ist. Auch das, was Homer naiv anschaut, wird von ihm erfühlt und beseelt. Was dort wörtlich gemeint war, wird für die symbolische Deutung geöffnet.

Alles nimmt teil an einem inneren Geschehen, alles wird zum Reflex der vom Dichter mitempfundenen Regungen der auftretenden Gestalten und seines mitfühlenden Wissens um das Schicksalhafte der Begebenheiten. Alles wird Zeichen der Seele. Die Landschaft, der Morgen und der Abend und die Nacht, Kleidung und Waffen, jede Geste, jede Bewegung, jedes Bild, der Tonfall eines jeden Verses ist von einem seelenhaften Fluidum umstrahlt und in die Gefühlsfärbung der Erzählung einbezogen. Welcher Fortschritt, welche Erweiterung der Dichtkunst darin liegt, wieviel bisher Unsagbares dadurch sagbar gemacht wurde, wieviel alle späteren Dichter dem Virgil verdanken, ist für jeden, der weiß, worauf es in der Dichtkunst ankommt, so deutlich, daß angesichts dessen der Zweifel an der ‚Originalität‘ Virgils, der das hochmütige Urteil über den Dichter in den Ländern deutscher Zunge auch heute noch bestimmt, als der Gipfel der Torheit erscheint. Er entspringt einem tiefen Mißverständnis der virgilischen Poesie und des Poetischen und Schöpferischen überhaupt. Die souveräne Gleichgültigkeit gegenüber der Neuheit des Inhalts, ja des Motivs, die schon die Griechen dazu geführt hatte, das ganze Gewicht auf die Neuheit der Form, die Neuheit der Nuance zu legen – und eine neue Nuance ist immer das Sichtbarwerden einer neuen Seele –, bekundet einen tiefen Instinkt für das Wesen der Kunst.

Die Durchseelung der Form ist als Grundphänomen der Dichtung Virgils von neueren Erklärern gewürdigt und wohl schon immer empfunden worden. Aber die genaue Beobachtung des einzelnen wurde für die Äneis bisher nicht in Angriff genommen. Die Aufgabe ist eine der wichtigsten und schwierigsten, die der Virgilinterpretation gestellt sind. Gilt es doch, Kunsterscheinungen zu beschreiben, deren Sinn nicht eigentlich bewiesen, sondern nur fühlbar gemacht werden kann. Wer sich zum Ziel setzt, die Bedeutung poetischer Formen zu ergründen, wird ja immer in Bezirke vorstoßen, wo Phänomene maßgebend sind, die sich dem Zugriff des Verstandes entziehen. Diese Schwierigkeit hat die Literaturwissenschaft mit den anderen Kunstwissenschaften gemein, ja mit allen Wissenschaften, die Erscheinungen der Seele und des Lebens zum Gegenstand haben und daher neben der rationalen Form der Erkenntnis auf die intuitive angewiesen

sind. Ganz falsch aber wäre es, deshalb das Poetische von der wissenschaftlichen Betrachtung auszuschließen. Vielmehr kann uns nur die Einstellung auf den Kunstcharakter eines Dichtwerks instand setzen, seines eigentümlichen Gehaltes gewahr zu werden. Ein Gedicht ist wie jedes Kunsterzeugnis an sich immer nur ein Fragment, ein schwebendes Anerbieten, ein Text ohne Melodie, aus dem erst der Betrachter ein Ganzes macht. Nur wer, nach Goethes Ausdruck, ‚supplieren‘ kann, vermag es adäquat aufzunehmen. Dazu aber muß der Kritiker jene Fähigkeit mitbringen, von schönen Dingen tief bewegt zu werden; die der englische Ästhetiker Walter Pater als das bezeichnet, worauf es bei der Kunstkritik ankomme. Er muß das innere Ohr und das innere Auge für die leise Sprache der Poesie empfänglich machen, in der sich das Unausprechliche ausspricht. Sonst bleibt ihm die Dichtung in ihrem Wesen verschlossen. Was Virgil und die antiken Dichter betrifft, so muß der Betrachter außerdem noch ein großes Hindernis wegräumen, das sich seiner Aufgabe immer wieder in den Weg stellt. Es ist dies, um es mit Freimut auszusprechen, der ‚Schulstaub der Jahrhunderte‘, die lange angehäuften Verirrungen einer für alles Künstlerische blinden Philologie, die Sedimente eines kunst- und lebensfremden Rationalismus, die sich auf die strahlende und zarte Schönheit der virgilischen Dichtung abgelagert haben und von denen wir sie erst befreien müssen, um ihres reinen Glanzes und bewegenden Zaubers ansichtig zu werden. Der Rationalismus ist auch heute nicht überwunden und er wird wohl nie verschwinden. Gehört er doch zum Wesen der philologischen wie jeder Wissenschaft und zum Begabungstypus ihrer Vertreter, ja, wie manche Philosophen glauben, zur natürlichen Beschaffenheit des menschlichen Intellekts selber. „Ob es nun darauf ankomme“, sagt z. B. Bergson, „das Leben des Körpers oder das Leben des Geistes zu behandeln, immer verfährt der Intellekt mit der Schärfe, der Starrheit, der Brutalität eines Werkzeugs, das zu solchem Gebrauch nicht geschaffen ist. Der Intellekt charakterisiert sich durch eine natürliche Verständnislosigkeit für das Leben“ (Schöpferische Entwicklung, Leipzig 1912, S. 169). Es kann daher gar nicht verwundern, daß wir auch im Bereiche der Virgilsforschung, der älteren wie der jüngeren, überall den Spuren solch groben Verfahrens begegnen. Die Kommentare von Servius angefangen bis zu den neuesten haben für das Poetische selten ein Auge. Dagegen schleppen sie ein schweres Gepäck von Vorstellungen mit, die sich aus der Erklärungsweise des Altertums herleiten, ohne zu ahnen, daß die Berufung auf die antike Poetik und Rhetorik nicht immer eine Empfehlung ist. Denn die antike Kunsttheorie blieb hinter der antiken Kunst erheblich zurück, so daß z. B. Benedetto Croce dem Altertum die

theoretische Einsicht in die Ästhetik schlechthin absprach und diese erst mit Gianbattista Vico beginnen ließ¹. Die Exegeten des Altertums und ihre modernen Nachfolger treten mit dem kalten Blick des Verstandes, nicht mit dem liebevollen des Herzens an den Dichter heran. Sie erklären sprachliche Erscheinungen und stoffliche Motive nach ihrem rational faßbaren Inhalt, nicht nach ihrer Form, während es die Kunst primär immer mit der Form zu tun hat, und zwar mit der individuellen Form, wenn ich mich so ausdrücken darf, denn der Formtypus, die Gattung, der rhetorische Tropus, unter den sich eine Erscheinung subsumieren läßt, sagt über ihren Kunstwert nicht das geringste aus. Die Form aber ist, wie Goethe sagte, ‚den meisten ein Geheimnis‘. Immerhin hat die Ästhetik, die Kunstgeschichte, die Literaturforschung einiger neuerer Sprachen die Grundlagen einer wissenschaftlichen Kunstbetrachtung seit mehr als einem halben Jahrhundert hinreichend geklärt². Trotzdem geht die herkömmliche Philologie mit einer ebenso befremdlichen wie hartnäckigen Teilnahmslosigkeit an den elementarsten Resultaten dieser Wissenschaften vorüber, ja sie verstockt sich schon gegen den Begriff der Ästhetik, in dem sie einen wissenschaftlichen und beinahe einen moralischen Makel erblickt. Sie fährt fort, die außerhalb ihrer Mauern wohlbekannte Tatsache, daß für ein Kunstwerk andere Bedingungen gelten als für einen Tatsachenbericht oder eine wissenschaftliche Abhandlung, zu ignorieren, indes doch niemand ohne die Kenntnis der besonderen ‚Optik‘ der Kunst in ein Dichtwerk eindringen kann³. Das gilt selbst für das Buch Richard Heinzes über ‚Virgils epische Technik‘ (3. Auflage Berlin 1915), das für seine Zeit eine hohe Leistung darstellte, aber in seiner Grundrichtung immer noch viel zu rationalistisch verfährt. Das gleiche gilt

¹ Julius Stenzel stellte fest, daß die Griechen es erst sehr spät zu einer einigermaßen zulanglichen Beschreibung des ästhetischen Phänomens gebracht hätten (Die Gefahren modernen Denkens und der Humanismus, Die Antike 4, 1928).

² Ja, im Grunde hat schon das Zeitalter der deutschen Klassik die rationalistische Betrachtung des Sprachkunstwerks überwunden. Humboldt meinte damals, ‚die Kunst von ihrem wahren Standpunkt zu betrachten, sei keiner Nation wie der deutschen gelungen‘ (in seinem Aufsatz über Schiller).

³ Karl Voßler machte in einem Aufsatz über ‚Benedetto Croces Sprachphilosophie‘, Deutsche Vierteljahresschrift für Literatur und Geistesgeschichte, 1941, 126, darauf aufmerksam, man könne sehr wohl ein Gedicht philologisch auf seine metrischen, rhythmischen, syntaktischen, morphologischen und lautlichen Sprachformen hin untersuchen, nur müsse man sich bewußt sein, daß man damit die Atmosphäre der Poesie verlasse. Doch nicht die Tätigkeit der Zergliederung an sich entferne von dem Zusammenhang mit der Poesie. Ästhetische Analyse könne das dichterische Werk sehr wohl aufschließen. Auch die Gewohnheit, Dichter als Zeugnis oder Dokument für irgendwelche Anschauungen zu gebrauchen, schließe die Würdigung eines dichterischen Monuments in seiner besonderen Eigenart aus.

von Eduard Nordens berühmtem Kommentar zum sechsten Buch der Äneis, der einer kunstwissenschaftlichen Ergänzung bedürftig wäre⁴. Friedrich Klingner hat diese Aufgabe der Virgilsforschung gewiesen⁵ und sie in einer Reihe grundlegender Arbeiten in Angriff genommen⁶. Trotzdem bleibt noch viel zu tun. Dem Dichter tut nach so reicher Durchforschung der Sprache und der Technik, nach soviel Quellenanalyse und Ideen- und Motivgeschichte nach wie vor ästhetische Kritik not. Die romanische und angelsächsische Forschung ist im ganzen den genannten Verirrungen nicht so stark erlegen wie die deutsche und hat gerade für das Verständnis Virgils Bedeutendes geleistet, wobei ich nur an Sainte-Beuves meisterliche ‚Studie über Virgil‘ erinnern möchte. Aber auch sie hat zu sehr der rationalistischen Betrachtungsweise gehuldigt.

Was nun die Methode betrifft, so ist der vorzüglichste Weg zur Erschließung der virgilischen Kunst der Vergleich mit Homer, den der Dichter selbst fast mit jedem Vers herausfordert⁷. Die Gegenüberstellung einander zugeordneter Formen ist ja immer der wichtigste Weg, um geistige Schöpfungen in ihrer Eigenart zu begreifen. Bei der Äneis, in der sich Odyssee und Ilias wiederholen (Donat, *Virgilvita: quasi amborum Homeri carminum instar*), muß die Konfrontation mit dem griechischen Vorbild geradezu zu einem Angelpunkt der Kritik werden. Von hier aus lassen sich die Prinzipien der virgilischen Kunst am leichtesten fassen.

Die ältere Virgilsforschung hat den Wert dieses Verfahrens im Anschluß an die antike Kritik, deren Zeugnisse namentlich bei Gellius und Macrobius aufbewahrt sind, deutlicher erkannt als die neuere. Ich erinnere vor allem an die höchst lesenswerten Kapitel im fünften Buch der Poetik des Julius Caesar Scaliger, jenes Grundbuches der Renaissancedichtkunst, wo die Poesie Virgils durch den Vergleich mit Homer, Apollonius Rhodius und Theokrit an Einzelstellen erläutert und eine Fülle von bleibenden Erkenntnissen zutage gefördert wurde. Kann man ihm auch in seinem Verdikt *pro Virgil contra Homer* nicht folgen, so muß man doch seine Frage wieder aufnehmen: wie verhält sich Virgil zu Homer?

⁴ Auch das Werk Cartaults, *L'art de Virgile dans l'Eneide*, Paris 1926, erfüllt die Erwartungen nicht ganz, die der Titel weckt.

⁵ So in seinem Virgilaufsatz, *Das neue Bild der Antike*, Berlin 1942.

⁶ Sie sind zum größten Teil in seinen gesammelten Aufsätzen vereinigt, die unter dem Titel ‚Römische Geisteswelt‘, München 1961⁴ herausgegeben wurden, und haben in seinem Virgilbuch (F. Klingner, *Virgil*, 1967) ihre Krönung gefunden.

⁷ Ausmaß und Umfang der Homerimitation Virgils überblicken wir jetzt durch Knauers Untersuchungen (*Die Aeneis und Homer, Hypomnemata 7*, Göttingen 1964). Darüber habe ich mich AAHG 22, 1969, 17f. ausführlich geäußert. Ob die Homer-Virgil-Parallelen damit „once and for all“ (Williams, *Vergil*, 1967, 24) festgestellt sind, lasse ich offen. Vgl. auch Buchheit, *GGA* 222, 1970, 79ff. und Wlosok, *Gymn.* 80, 1973, 139.

Nicht nur vom Standpunkt der ästhetischen Kritik ist dies das Hauptproblem, sondern auch von dem der geisteswissenschaftlichen Betrachtung aus. Denn wenn Virgil mit Homer verglichen wird, so werden nicht nur zwei Kunstformen, sondern zwei Stufen der Geschichte des menschlichen Geistes einander gegenübergestellt. Die merkwürdige Wiederholung Homers in der Äneis, die Bewahrung des homerischen Gutes im Bau eines bleibenden Kunstwerks, das zu schaffen der Dichter beansprucht⁸, ist an sich schon ein höchst nachdenkenswertes Phänomen. Denn die abendländische Dichtung von Dante bis Hofmannsthal hat immer wieder ähnliche Metamorphosen älterer Dichtung vollzogen. Das große Vorbild solcher Umwandlung, das über der europäischen Geistesgeschichte steht, ist die Einschmelzung Homers in die Äneis. Sie hängt mit dem virgilischen Bewußtsein der Form als Symbol aufs engste zusammen. Denn nur ein Dichter, der von dem Gleichnischarakter eines geformten Gedankens, von dem Symbolwert jedes menschlichen und geschichtlichen Vorgangs tief durchdrungen ist, kann bei so hoher schöpferischer Begabung in solchem Ausmaß zitieren, das heißt: Fremdes als Ausdruck des Eigenen empfinden. Doch ist damit nur eine Seite des geistigen und künstlerischen Vorgangs beleuchtet. Die Frage nach dessen Wurzeln könnte erst eine Geschichte des Formbewußtseins in der griechischen Dichtung gültig beantworten, wobei der alexandrinischen Entwicklung vielleicht eine besondere Bedeutung zukäme. Eine wichtige Voraussetzung liegt jedoch im Römischen selbst. Virgils Homeridentum ist verwandt mit der Ehrfurcht vor der Autorität geprägter Formen, die wir im Leben der Römer auch sonst finden. Wie eine politische Handlung daran gemessen wurde, ob sie mit der ‚*auctoritas maiorum*‘ übereinstimme, so beurteilte man ein philosophisches oder poetisches Werk darnach, ob es der großen griechischen Vorbilder würdig sei. Nach der römischen Auffassung ist es überhaupt nur dort möglich, etwas Vollendetes zu schaffen, wo man an ein langsam Gewachsenes, historisch Gewordenes anknüpft, wo man vergangene Leistungen in neuer Form fortsetzt und wiederholt, und in der Tat schließt ja der Begriff der Vollendung den der Originalität aus.

Die Römer waren es daher auch, die den Begriff des Klassischen im Sinne des ‚Maßgebenden‘ zuerst geprägt und in ihrem Verhalten zu den grie-

⁸ Hat man je bemerkt, daß in den berühmten Versen des sechsten Buches über die griechische und die römische Kulturleistung die Dichtkunst nicht unter den Dingen erwähnt wird, die bei den Griechen vortrefflicher seien? Sainte-Beuve vermißt im sechsten Buch das Auftreten Homers und meint, die chronologische Schwierigkeit hätte umgangen werden können. Über das Verdienst Virgils, in seinem Werk, das in Ewigkeit dauern werde, älteres Dichtungsgut bewahrt zu haben, Macrobius VI 1, 5.

chischen Schöpfungen fruchtbar gemacht haben. Daran war also nicht nur das besondere Schicksal der römischen Literatur schuld, die sich aus Übertragungen der griechischen entwickelte – dann wäre diese höchst eigentümliche Entwicklung nur das Ergebnis eines kulturgeschichtlichen Zufalls – und auch nicht, was z. B. Richard Heinze für das Entscheidende hielt, der Mangel an Phantasie – dann wäre sie nur die Folge eines nationalen Begabungsdefektes –, sondern eben jener Zug des römischen Geistes, das einmal gefundene Große und Wahre nicht versinken zu lassen, zu ihm sich immer neu emporzuheben und es so zu bewahren. Wie die Generationen des Römervolkes durch die politischen Ordnungen der alten Res publica hindurchschreitend jene Ordnungen unablässig verjüngten und durch sie geprägt wurden, so war auch das Leben des römischen Geistes bestrebt, sich in den alten Formen der Griechen neu zu erfüllen und in sie die eigenen Lebensgehalte einströmen zu lassen. Die politische und religiöse Gebundenheit des Römertums an den ‚*mos maiorum*‘ hatte in der geistigen Gebundenheit an die griechische Form ihr Analogon. Hier wie dort herrschte die gleiche Selbstbescheidung, die gleiche entsagungsvolle Zucht. Es ist eine Haltung, die die gesunde Gebundenheit bäuerlicher Volkskultur mit den sublimsten Errungenschaften des hellenischen Geistes zu vereinen weiß. Dieser glücklichen Konstitution des römischen Wesens verdanken wir das Zustandekommen der abendländischen Kultur. Aber während im politischen und religiösen Bereich die *exempla maiorum* von altersher das Dasein der Römer geprägt hatten, ist die Neuverwirklichung der poetischen Form der Griechen erst das Ergebnis des langen Prozesses, der das römische Schrifttum von den tastenden Versuchen eines Livius Andronicus bis zur augusteischen Höhe führte. Die griechische Form konnte erst in dem Augenblick würdig erfüllt werden, da die Menschen für sie innerlich reif geworden waren. Erst im Zeitalter des Augustus wurde das Gleichgewicht zwischen griechischer Form und römischem Gehalt erreicht, auf dem die neue klassische Kunst der Augusteer beruht. Die Krönung der Entwicklung im Römerepos des Virgil – für Horaz ließe sich Ähnliches aufweisen –, liegt darin begründet, daß hier zum ersten Male ein Dichter sich des Homer als des Inbegriffes griechischer Kunst und griechischen Menschentums bemächtigte, der nicht nur ein Thema von nationaler Bedeutung vorzutragen hatte – dies konnte auch schon von Naevius und Ennius gelten –, und nicht nur einer der größten Künstler war, die je gelebt haben, sondern der aus der Fülle des eigenen Daseins dem Homer an Großheit und seelischer Bewegtheit, an Schönheitssinn und Leidensfähigkeit Ebenbürtiges entgegenzubringen hatte und so zu jener Tiefe des Menschlichen vordringen

konnte, die eine Intimität über den Abgrund der Zeiten ermöglicht. Das Glück der historischen Weltstunde trat hinzu. War es doch der fruchtbare Augenblick zwischen dem Jahrhundert der römischen Revolution und dem Frieden der Kaiserzeit, für den in ausgezeichnetem Maße gilt, was Hippolyte Taine in seiner ‚Italienischen Reise‘ als allgemeines Gesetz formulierte: „Das, was die Kunstwerke hervorrufen, ist ein bestimmter zusammengesetzter und gemischter Zustand, der sich in der Seele einstellt, wenn sie zwischen zwei Epochen gelegen und zwischen zwei Gefühlsordnungen geteilt ist: sie steht im Begriff, den Sinn für das Große um des Sinnes für das Angenehme willen zu verlassen, aber während sie von dem einen zu dem anderen übergeht, vereinigt sie alle beide. Sie muß noch den Sinn für das Große haben, das heißt für die edlen Formen und tatkräftigen Leidenschaften, ohne welche ihre Kunstwerke nur gefällig sein würden, und sie muß schon den Sinn für das Angenehme haben, das heißt, das Bedürfnis nach Freude und die Sehnsucht nach Schmuck, ohne welche sie sich nur mit Taten beschäftigen und nicht an Kunstwerken ergötzen würde. Darum sieht man die flüchtige und kostbare Blume nur an dem Zusammenfluß zweier Zeitalter entstehen, zwischen den heroischen und den epikureischen Sitten, in dem Augenblick, in welchem der Mensch irgendein langes und mühevolleres Kriegs-, Gründungs- oder Entdeckungswerk beendigt, anfängt, sich auszuruhen, um sich schaut und darauf sinnt, zu seinem Wohlgefallen, das große kahle Gebäude zu schmücken, dessen Grundsteine seine Hände gelegt und dessen Mauern sie aufgeführt haben. Vorher wäre das zuviel gewesen: er gehörte ganz und gar der Anstrengung und dachte nicht an Genuß, etwas später würde es zu spät sein: er denkt dort nur noch an Genuß und kennt keine Anstrengung mehr. Zwischen diesen beiden findet sich ein einziger, mehr oder weniger langer Augenblick, in welchem die noch starken, feurigen, zu erhabener Erregung und kühner Unternehmung noch fähigen Menschen ihren gespannten Willen nachlassen, um auf prachtvolle Weise ihren Geist und ihre Sinne zu erheitern.“

So war es dem Virgil vergönnt, nicht nur die Form Homers über die Zeiten zu retten, sondern auch etwas von seinem Geist, der ja von der Form untrennbar ist. Er stand erschüttert vor den Gedichten Homers wie sein Held vor den Reliefs des karthagischen Junotempels, die die tragischen Ereignisse des trojanischen Krieges schildern:

mentem mortalia tangunt.

Andererseits hat er durch die Macht der griechischen Form, die er sich anverwandelte und mit Elementen altrömischer Dichtung verschmolz, und durch die beseelende Kraft seiner Kunst der lateinischen Sprache eine neue Schönheit verliehen, so daß sie seitdem etwas von der *anima Vergiliana* in sich trägt. Der augusteischen Humanität hat er so eine Wirkung gegeben, die auch heute noch nicht ganz erloschen ist, ja neue Möglichkeiten der Begegnung bereithält. In der Gewalt dieser Wirkung, im Ruhm Virgils, von dem Dante kündete, er werde dauern solange die Welt besteht, hat sich jene römische Grundüberzeugung bewährt, daß nur das Dauer hat, was sich an ein bereits Bewährtes und Dauerndes anschließt. So wächst die Synthese der griechischen und römischen Kultur, deren Frucht und Symbol die Äneis ist, wächst die christliche Kultur, die sich aus jener Synthese entwickelte, und die Kontinuität des Abendlandes, die Einheit des ‚hellenozentrischen Kulturkreises‘ (Werner Jaeger) aus der gleichen Wurzel wie die römische *Res publica* und das römische Imperium: aus dem Römerwillen zur Dauer und aus der besonderen Art, in der er sich ausprägt.

Für eine solche Römerhaltung, wie sie sich dann in der christlich-mittelalterlichen Ordnung und im romanischen Traditions- und Formgefühl festsetzt, mußte Virgil der unüberbietbare Ausdruck des Dichtertums sein, wie er andererseits dem ewig ‚strebenden‘ modernen, und namentlich dem deutschen, Geist wie jene Ordnungen selber – die römische und die christliche – immer fremder und leerer erschien. Der Romanist Ernst Robert Curtius, der große Vorkämpfer für eine abendländische Bildung, dem wir einen der anmutigsten Beiträge zum Virgiljahr 1930 verdanken („2000 Jahre Virgil“ in „Neue Schweizer Rundschau“ 1930), schrieb im Jahre 1924: „Ein junger Deutscher, der Virgil liebt, ist ein interessanter Sonderling, ein ästhetischer Individualist, um nicht zu sagen ein Eigenbrötler. Die faustische Griechensehnsucht des deutschen Geistes macht ihn blind für die reinste Form der Latinität. Die Herrschaft Virgils im heutigen Abendland ist unbestritten vom jonischen Meer bis zum kaledonischen Strand. Jenseits des Limes ist sie nicht fest gegründet“ (Französischer Geist im neuen Europa, S. 209). Heute ist es an der Zeit, dies zu ändern und das alteingewurzelte Vorurteil gegen Virgil zu überwinden. Der Streit, ob Homer oder Virgil größer sei, ist freilich müßig. Es gilt einen Standpunkt zu gewinnen, der über dem romanischen steht, der auch heute noch dem Römer die Palme reicht, und dem deutschen, dem dieses Urteil schlechthin unverständlich erscheint und der über das ‚*nescio quid maius nascitur Iliade*‘ immer nur lächelt. Es geht dabei um mehr als nur um Virgil. Es geht um die Grundlagen der abendländischen Bildung. Zu

ihr wollen wir zurückkehren, das Gemeinsame, das Verbindende suchend⁹. Wir müssen daher auch der Äneis als einer der Bibeln des Okzidents in unserem Bildungsbewußtsein wieder einen festen Platz erobern. Als ein Beitrag hierzu möchte die vorliegende Arbeit angesehen werden.

⁹ Denn Virgil ist der Klassiker Europas in dem tiefen Sinne, wie es der Dichter T. S. Eliot in seiner Rede zur Gründung der englischen Virgilgesellschaft verkündete: *What is a Classic? Adress delivered before the Virgil Society on the 16th of October 1944*, London 1945. Deutsche Übertragung: *Antike und Abendland III* 1948, 9ff.

I. Kapitel: Grundthemen

1. Die erste Szenenfolge (I 8–296) als symbolische Antizipation des Ganzen

Der erste Höhepunkt des Gedichtes ist der Seesturm, der Äneas an die Küste Karthagos verschlägt. Er ist schon durch seine Stellung am Anfang des Ganzen mehr als eine Episode im Schicksal der heimatlosen Trojaner. Er versetzt die Seele des Lesers in den Zustand großgestimmter Erregung, der sie zur Aufnahme des gewaltigen Geschehens bereit macht, das an ihr vorüberziehen wird. Die Atmosphäre wildbewegter Pathetik, der tragische Atem, der ihn erfüllt, verkörpert in höchster Steigerung und Verdichtung den Gefühlscharakter, von dem das Ganze getragen ist. Er ist gleichsam das ‚musikalische‘ Motiv, das dem Geschehen von Anfang an das Gepräge leidenschaftlicher Größe und dämonischer Schicksalsgewalt verleiht¹. Nur das Bild höchster, wildester Bewegung aus der Natur, hindurchgegangen freilich durch das Medium Homers und erst durch dieses zur Würde der Kunst erhoben, erschien dem Dichter zur Eröffnung des Römerepos genügend wuchtig und groß. Schon dieser Beginn zeigt, daß seine Kunst nach dem Höchsten greift. Einmal gefunden, hat er etwas unmittelbar Überzeugendes. An sich war er jedoch keineswegs selbstverständlich. Homer bot nichts Ähnliches. Die Odyssee setzt weit ruhiger ein. Eher könnte die Pest des Iliasanfanges verglichen werden, wie denn die Äneis an dramatischer Wucht der Ilias näher steht als die Odyssee. Doch eilt dort Homer in raschem Drängen dem Streit zwischen Achill und Agamemnon als dem Ausgangspunkt der eigentlichen Handlung zu, ohne das Motiv in stimmungsmäßigem Sinne zu nützen. Das hellenistische Epos des Apollonius vollends, das in beiläufigem Erzählerton mit dem anekdotischen, fast das Komische streifenden Orakel von dem ‚Mann mit dem einen Schuh‘ anhebt, hat nichts von dieser symbolischen Kraft. Es ist entgegen der landläufigen Meinung erheblich weiter entfernt von der Kunstauffassung Virgils als die Epen Homers.

Die vom Seesturm beherrschte Szenenfolge (I 8–296) ist jedoch nicht nur stimmungsmäßig, sondern auch gedanklich eine Antizipation des Ganzen.

¹ Statius hat das Motiv am Anfang der Thebais in dem nächtlichen Sturm nachgebildet, der Tydeus und Polyneikes in das Haus des Adrast treibt. Die Geschichte des ‚Sturmes‘ als tragisches Element und Eingangssymbol ließe sich über Shakespeare in die Moderne verfolgen. Eine große Rolle spielt es in der Oper.

Sie ist gleichsam das Präludium des Werkes, in dem wie in einer Overture² seine Grundmotive vorweggenommen werden. Dies bedarf näherer Erklärung.

Das Gedicht setzt nach dem Prooemium als Motiv des Hasses der Juno ihren Gegenplan auseinander, der die Weltherrschaft Karthagos zum Ziele hat. Gleich in den Worten, mit denen die geschichtliche Nebenbuhlerin Roms eingeführt wird, kündigt sich der Gegensatz zwischen den beiden Weltmächten an:

Carthago Italiam contra (I 13).

Das ‚contra‘ ist nicht nur lokal, sondern vor allem symbolisch gemeint. Leicht verändert kehrt es im Fluche der Dido wieder (IV 628):

*Litora litoribus contraria, fluctibus undas
Imprecor, arma armis, pugnent ipsique nepotesque.*

Das Ringen zwischen Rom und Karthago um die Herrschaft der Welt erscheint so von Anfang an als ein Hauptthema. Der Kampf der Juno gegen die Fata des Helden ist seine symbolische Vorwegnahme. Insbesondere sind die Kämpfe der zweiten Äneishälfte gewissermaßen eine Antizipation des Entscheidungskampfes zwischen Rom und Karthago, wie es der Dichter durch Jupiters Mund ausdrücklich verkündet (X 11 ff.). Dieses historisch entscheidende Ringen ist aber selbst nur ein stellvertretendes Symbol für alle großen und schweren Kriege der römischen Geschichte. Daneben ist die zweite Äneishälfte auch ein Sinnbild des Kampfes zwischen Rom und den Italikern und ein Gleichnis der römischen Bürgerkriege. Darüber hinaus enthält sie eine tiefe Deutung des Wesens der Politik und ihres unheimlichen Doppelcharakters: der dunklen Dämonie der Leidenschaften in Turnus stellt sich die leuchtende Kraft des Geistig-Sittlichen in Äneas entgegen. Die römische Geschichte erscheint als der Kampf zweier Prinzipien und der Sieg Roms als der Sieg einer höheren Idee. Die zweite Äneishälfte ist also in ganz verschiedenem Sinne symbolhaft, und es gehört zum Wesen des Symbols – und dies zu erkennen ist

² Man fühlt sich bei Virgil oft an Vorgänge aus der Oper erinnert. Dies hat seinen Grund nicht nur in der großen Geste und dem Pathos der virgilischen Szenen, in dem Eindruck der Theatralik, der aus einer kunstvoll geordneten Handlungsbewegung und auf die Wirkung hin arrangierten Bilder- und Gebärdensprache notwendig erwächst (von der modernen Kritik, namentlich der deutschen, oft rein negativ gewertet, und einer der Hauptgründe für die ‚Ablehnung‘ Virgils), sondern auch darin, daß Virgil sowohl durch die Äneis wie durch die Bucolica auf die Entstehung der Oper in Italien direkt und indirekt einen großen Einfluß gehabt hat. Zur allgemeinen Orientierung hierüber vgl. Romain Rolland, *L'origine de l'Opéra* in ‚*Musiciens d'autrefois*‘.