

TANTON PLACUIT CONCURRERE MOTU, / IUPPITER,
AETERNA GENTIS IN PACE FUTURAS? (AEN. 12,503f.)
— DER KRIEG IN VERGILS *AENEIS**

von Gabriele Thome

(Thesaurus Linguae Latinae, München)

Die *Aeneis* ist das dritte und letzte große Werk Vergils, entstanden in den Jahren 29–19 v. Chr. Nach den *Bucolica*, Hirtendichtung in der Nachfolge Theokrits, und den *Georgica*, dem Lehrepoem vom Landbau, schreibt Vergil nun ein Heldenepos, von ihm selbst wie von seinen Zeitgenossen als sein größtes Werk empfunden und angekündigt; ich verweise hierzu insbesondere auf Properz' Äußerung aus dem Jahre 26, *carm.* 2,34,65f.:

cedite Romani scriptores, cedite Grai:
nescioquid *maius* nascitur *Iliade*

— d.h. es entsteht ein Werk, das alles Vorherige, selbst Homer übertreffen wird. Nach der Themenangabe v.61ff. handelt es sich hinsichtlich des Inhalts um eine Art Kombination von *Augusteis* einerseits, also ein panegyrisches, zeitgeschichtsbezogenes Epos mit dem Sieg des Augustus in der Seeschlacht von Actium als Zentrum, und *Aeneis* andererseits, ein Epos um die mythische Vergangenheit Roms, die Ankunft des Aeneas in Italien und eine erste Stadtgründung.

Was die *Augusteis* betrifft, so mündet der dritte der drei großen Ausblicke auf die Zukunft, die das 'fertige' Epos enthalten wird, die Schildbeschreibung im achten Buch, dann tatsächlich in die Schilderung der Seeschlacht von Actium als Kernstück des Schildes und endet mit dem Bild des thronenden Friedensherrschers, gegenüber der Ankündigung des Properz allerdings sozusagen nur eine Mini-*Augusteis*. Dieser Eindruck im Sinne einer gewissen Diskrepanz zwischen Erwartung und Erfüllung ergibt sich umso mehr, als Vergil bereits selbst in den *Georgica* in der Metapher eines Tempels, den er an seinem Heimatstrom erbauen will, ein Augustus-Epos angekündigt hatte (3,10ff.); auch hier stehen die kriegerischen Erfolge des Kaisers im Vordergrund. Dann aber schreibt er statt eines zeitgeschichtlich-panegyrischen Epos die *Aeneis*, das Epos von der Grundlegung Roms in mythischer Vorzeit, das freilich wie gesagt in drei großen Ausblicken auf die Zukunft die augusteische Gegenwart als Ziel und Erfüllung preist, noch

vor der Veröffentlichung das römische Nationalepos schlechthin, wie die Ankündigung des Properz zeigt.

Im großen und ganzen vollendet, fehlte im Jahre 19 aber noch die letzte Hand, die Vergil im Rahmen eines Griechenlandaufenthalts anlegen wollte; er traf Augustus in Athen, der ihn veranlaßte, mit ihm nach Italien zurückzukehren. Auf der Reise schwer erkrankt, starb Vergil in Brundisium. Sterbend soll er nach der *Aeneis* verlangt haben, um das in seinen Augen unvollkommene Werk zu vernichten, was ihm natürlich versagt wurde; die *Aeneis* wurde dann auf Veranlassung des Augustus von Vergils Freund Varius postum herausgegeben. Dieser Vorgang spielt im Rahmen der Vergilinterpretation eine gewisse Rolle, worauf später noch einmal zurückzukommen sein wird, ebenso auf die in diesem Einleitungsteil angesprochene Bedeutung des Augustus für Vergil und für die *Aeneis*.

I. Vergils Darstellung und Auffassung vom Krieg

In einer Grobgliederung läßt sich die *Aeneis* in zwei Hälften einteilen, in eine odysseeische Hälfte, Buch 1–6, der Weg des Aeneas von Troja in die vom Schicksal bestimmte italische Neuheimat, über den Stammvater Dardanus zugleich das Ursprungsland seiner Familie, und in eine iliadische Hälfte, Buch 7–12, die Kämpfe in Italien, die mit dem Sieg des Aeneas im Zweikampf gegen seinen Hauptgegner Turnus enden. Diese zweite Hälfte mit der sie bestimmenden Kriegsthematik wird von Vergil als das 'maius opus', der gewichtigere Werkteil, empfunden und angekündigt, *Aen.* 7,44f.: 'maior rerum mihi nascitur ordo,/ maius opus moveo'.

Die zitierten Verse bilden den Schluß des sogenannten zweiten Prooemiums der *Aeneis*, das mit einem Musenanruf einsetzt (v.37ff.): Der Musenanruf, die Bitte um göttliche Inspiration, spricht schon *per se* für die hohe Rangordnung des so Eingeleiteten. Es geht hier aber wohlbemerkt um die grundsätzliche Bedeutung der Thematik, des Genus, nicht etwa um die Verherrlichung des Krieges. Die Kämpfe, die es nun zu schildern gilt, werden charakterisiert als 'horrida bella' (v.41), schreckliche Kriege; es fehlt der Hinweis auf ihr Ziel und Ergebnis: Rom. Stattdessen die totale Mobilmachung des Landes und die Verluste, v.42: 'actos ... animis in funera reges', Fürsten, die von ihren Passionen ins Grab getrieben wurden. Nach dem Kontext handelt es sich dabei allerdings um die Verluste auf italischer Seite, und der Hinweis auf die treibenden *animi* enthält einen gewissen Schuldvorwurf.

Außerdem ist die Passage auf dem Hintergrund des Prooemiums der *Ilias* zu sehen, das die Verluste beklagt, die der Zorn ihres Helden, Achill, verursacht:

Den Zorn singe, Göttin, des Peleus-Sohns Achilleus,
Den verderblichen, der zehntausend Schmerzen über die Achaier brachte

Und viele kraftvolle Seelen dem Hades vorwarf
Von Helden, sie selbst aber zur Beute schuf den Hunden
Und den Vögeln zum Mahl. (Übers. Wolfgang Schadewaldt)

Wie der Homervergleich zeigt, handelt es sich bei Vergil also offenkundig um eine traditionell-objektive Einleitung zu seiner *Ilias*, aus der sich für die persönliche Auffassung des Dichters kaum etwas entnehmen läßt. Doch außerhalb dieser 'offiziellen' Einleitung bieten sowohl die Gestaltung der Kampfszenen wie die persönlichen Stellungnahmen des Dichters, mit denen er die objektive Darstellung (die natürlich auch nicht objektiv im eigentlichen Sinn ist) immer wieder durchbricht, ein reiches Material. Dar- aus möchte ich nun einiges vorlegen, was selbstverständlich, schon im Hin- blick auf die Auswahl, ebenfalls keine ganz objektive Darstellung sein kann.

Es gibt zwei Kriegsbeschreibungen innerhalb der *Aeneis*: außer der großen, d.h. der zweiten Hälfte des Epos, noch eine kleinere, die ca. 600 Verse umfassende *Iliupersis* im zweiten Buch, die Schilderung des Unter- gangs von Troja in der Erzählung des Aeneas vor Dido, also eine subjektive Darstellung aus der Sicht des Erzählenden. Hierzu nur ganz kurz: Troja fällt durch Lüge und Verrat; dieses Moment wird sowohl als Basis wie in den einzelnen Sequenzen sehr stark hervorgehoben. Die Schilderung enthält Beispiele der erschreckenden Brutalität der Sieger: so tötet etwa der verrohte Achill-Sohn Pyrrhos einen der Priamus-Söhne vor den Augen des greisen Vaters, den er dann im wahrsten Sinn des Wortes ebenfalls ab- schlachtet; die ganze Szenerie ist in Feuer und Blut getaucht, konkret wie in der Metaphorik.

Doch auch Aeneas wird vom allgemeinen *furor* angesteckt; nur das Ein- greifen der göttlichen Mutter Venus hält ihn vom Mord an der schuldlos- schuldigen Helena ab und führt ihn zurück zu seiner Familie, die er schutzlos zurückgelassen und im Kampfgetümmel fast vergessen hat.

Wie sieht nun das *maius opus* aus, die Darstellung der Kämpfe in Italien in der zweiten *Aeneis*-Hälfte?

Der Krieg im siebten Buch wird ausgelöst durch das Eingreifen Junos, der trojafindlichen Göttin, die die sich anbahnende Verbindung zwi- schen Trojanern und Latinern, die durch den Ehebund zwischen Aeneas und der Königstochter Lavinia besiegelt werden soll, zerstört, und zwar mit Hilfe der Furie Allecto. Es handelt sich im übrigen um eine Art Bürgerkrieg, die Aeneaden sind ja, wie oben gesagt, eigentlich italischer Abstammung. Allecto, die Agentin Junos, wird in ein bisher noch nie dagewesenes Höllenkolorit getaucht, ich habe sie an anderer Stelle als die erste Teufelsgestalt der europäischen Literatur herausgestellt.¹

Kriegsdämonen haben wir freilich bereits bei Homer: Ares, der Kriegs- gott, ist von einem ganzen Gefolge von Dämonen umgeben, die die Schrecken des Krieges symbolisieren. Der Krieg ist damit als etwas

Schreckliches, Zerstörerisches charakterisiert, als ein Grundübel, das es wie Krankheit und Tod hinzunehmen gilt. Die Gestalten beschreiben Gegebenheiten, sie sind übel; böse im Sinn etwa des englischen 'evil' sind sie nicht.— Ganz anders *Allecto*, s. die Charakteristik v.324ff.:

luctificam *Allecto* dirarum ab sede dearum
infernisque ciet tenebris, cui tristia bella
iraeque insidiaeque et crimina noxia cordi.

Die Reihe steigert sich über den Bereich des Affektischen zu dem des Bewußtseins und der Verantwortung; Krieg, Leidenschaft, Tücke und Schuld liegen ihr in immer größerer Nähe am Herzen, d.h. sind ihr ein Herzensbedürfnis, darin erfüllt sie sich. Daran schließt an v.327ff.:²

odit et ipse pater *Pluton*, odere sorores
Tartarae monstrum: tot sese vertit in ora,
tam saevae facies, tot pullulat atra colubris.

Bereits v.324f. waren Herkunft und Hintergrund *Allecto*s abschreckend charakterisiert worden: 'dirarum ab sede dearum', auch 'infernus', das Attribut der Dunkelheit, ist wesentlich mehr als das neutrale Sachwort 'infernus'; es findet sich meist in negativem Kontext und schafft Atmosphäre.

Von diesem negativen Hintergrund wird *Allecto* nun noch einmal abgesetzt, und zwar im Sinne der Überbietung: selbst *Pluton* und die Schwestern aus dem *Tartarus* lehnen sie ab (der *Tartarus* ist die unterste Unterwelt, der Strafbereich, in dem ein *Tantalus* oder *Sisyphus* ewige Strafen leidet). Entscheidendes Moment ist außer ihrem gräßlichen Aussehen ihre Wandlungskunst, und dieses Moment und seine Einsatzmöglichkeiten sind dann der zentrale Punkt in der *Juno*-Rede, v.337f.: 'tibi nomina mille,/ mille nocendi artes'.

Diese Stelle hat in Verbindung mit ihrem Gegenstück v.328f. 'tot sese vertit in ora,/ tam saevae facies' ein eigenartiges Nachleben, hierzu ein kleiner Exkurs:³ Für die Kirchenväter *Hieronymus* und *Augustin* schien *Vergil* mit dieser Formulierung genau das Wesen *Satans* erfaßt zu haben, der alten Schlange, die die Menschen hinter den verschiedensten Masken zu verführen sucht; mehrfach werden Teile der *vergilischen Allecto*-Charakteristik zur Charakterisierung des Wesens und Wirkens *Satans* verwendet oder die Passage direkt zitiert. Für die Späteren oder weniger Gebildeten war dieser Zusammenhang nicht mehr so ohne weiteres gegeben, und so wird die *vergilische* Prägung von den 'nomina mille, mille nocendi artes' z.B. in der um die Mitte des 5. Jh. entstandenen anonymen *Admonitio ad conversum* gar dem Apostel (sc. *Paulus*) als *Satans*-Charakteristik zugeschrieben: 'quia scriptum est in Apostolo, quod ei sint nomina mille et mille nocendi artes'.

Proben ihres Könnens wird *Allecto* dann in Fülle geben: Durch geschickte, sehr differenzierte Täuschungsmanöver beeinflußt sie die Königin *Amata*

und Turnus, den Rutulerfürsten, der sich schon als Bräutigam Lavinias gesehen hatte, und löst die ersten Kampfhandlungen aus. Initiierendes Moment für die Kämpfe ist also die göttliche Seite, und es ist die dunkle, die unterweltliche, in dieser Darstellung böse Seite des Göttlichen.

Die Menschen liefern freilich in ihrem Charakter den Ansatzpunkt dafür, Amata und Turnus sind zwar Verführte, doch liegt ihr Verhalten nicht außerhalb ihres Wesens, der äußere Einfluß bestimmt sie nur insoweit, als sich die Möglichkeit zum Schlechteren in ihnen verwirklicht; auf trojanischer Seite bietet sich der teuflischen Göttin dagegen bezeichnenderweise keine direkte Zugriffsmöglichkeit.

Doch Vergil geht es nicht eigentlich um Schuldzuweisung, vollends nicht um Verurteilung: Amata und Turnus sind als tragische Gestalten gezeichnet, und auf die italische Seite, die Welt Altitaliens, konzentriert sich Glanz wie Wehmut in dem an das Vorspiel anschließenden Katalog der italischen Helden, von denen ein Großteil dem Tod geweiht ist (*Aen.* 7,647ff.).

Auch im homerischen Epos herrscht allerdings keine Parteilichkeit für die griechische Seite; auch Hektor ist ein großer Held, dem die Sympathie des Dichters gehört, und für Vergil ließe sich zudem sagen, daß Rom, die Römer ja gerade durch die Verschmelzung der beiden Völker entstehen sollen, die italische Welt also nur kurzfristig und unglückseligerweise zur Gegenseite gehört. Doch diese Erklärung reicht nicht aus, sie faßt die typischen Vergilklänge nicht. Man hat von einer Lyrisierung des Epos durch Vergil gesprochen,⁴ d.h. es kommen bei ihm sehr persönliche Klänge in diese an sich objektive Gattung. Es ist ein Ton fast zärtlicher Bezogenheit und der Klage um die Verluste, den Preis. Der Ton des Triumphes oder gar die Verkündigung römischen Sendungsbewußtseins, der die historischen Durchblicke bestimmt, fehlt dagegen in den Kampfschilderungen ganz.

Ich gebe nun im folgenden einige Beispiele für diesen spezifisch vergilischen Ton, ausgehend von einem Beispiel von Homerimitation, *Aen.* 7,750ff.:

Da zieht Umbro, ein Priester, der sich auf Zauberkünste versteht, in den Kampf, aus dem er nicht mehr zurückkehren soll. Hinter dieser Beschreibung steht von der Struktur her eine homerische Szene (*Il.* 2,858ff., vgl. auch 5,49ff.).⁵ Auch in der *Ilias* ist es üblich, einen Helden von seinem Umfeld her vorzustellen; gerade im Augenblick des Todes oder im Ausblick auf den Tod leuchtet das Leben auf, durchaus mit einer gewissen Anteilnahme. Bis zu diesem Punkt unterscheidet sich die vergilische Sequenz allenfalls graduell von ihrer homerischen Vorlage. Doch dann die Schlußverse 759f., die Klage der Heimat um den Gefallenen: 'te nemus Angitiaae, vitrea te Fucinus unda,/ te liquidi flevere lacus'.

Ein weiteres Beispiel: Aeneas tötet den jungen Lausus, der ihn trotz Warnung angreift und ihm geradezu in das Schwert läuft, *Aen.* 10,817f.:

transiit et parmam mucro, levia arma minacis,
et tunicam molli mater quam neverat auro.

Die zärtliche Bezogenheit des Inhalts wird in der Struktur des Verses durch die Iuxtaposition von 'molli' und 'mater' noch verstärkt.

In dieser Sequenz klingen zugleich zwei in vielen Variationen wiederkehrende Grundmotive an, zum einen die Eltern-Kind-Beziehung, die Angst der Eltern, besonders der Mütter um ihre in den Krieg ziehenden Söhne, und die Totenklage um die Gefallenen.

Das zweite Grundmotiv ist das Sterben der jungen Helden, die schmerzliche Zerstörung von Schönheit, häufig gefaßt im Bild der Purpurblume (die Purpurfarbe ist bei Vergil überhaupt ambivalent, sie umschließt Schönheit und Tod). Ich gebe ein Beispiel, den Tod des Euryalus *Aen.* 9,435ff.:

Da sinkt Euryalus nieder, 'wie die purpurne Blume, wenn sie vom Pflug abgeschnitten ist, schlaff wird im Tode, oder Mohnblumen mit erschöpftem Nacken ihr Haupt sinken lassen, wenn sie vom Regen beschwert sind':

purpureus veluti cum flos succisus aratro
languescit moriens, lassove papavera collo
demisere caput pluvia cum forte gravantur.

Im ersten Teil des Vergleiches, in der vom Pflug abgemähten Blume, schließen sich zwei Vorbilder zusammen: Catull *carm.* 11,23ff., der die durch die Schuld Lesbias zerstörte Liebesbeziehung mit einer Blume vergleicht, die vom Pflug niedergemäht wurde, und Sappho frg. 117 (Diehl), zugleich wohl auch Catulls Vorbild. Da heißt es: 'wie Hyazinthen, die im Gebirge Hirtenmänner unter die Füße treten, am Boden die Purpurblüte'. Von Catull also übernimmt Vergil den Pflug, d.h. die Maschine, durch die das Moment der Achtlosigkeit noch gesteigert wird, von Sappho die Purpurfarbe: kein epischer, sondern ein hochlyrischer Vergleich.

Das sind Einzelbeispiele, doch dieser Ton ist insgesamt auch und gerade in den Kriegsbüchern immer wieder bestimmend, das Wissen um den Verlust, die Opfer, den Preis, und zwar auch der Gegenseite.

Daß es sich dabei um eine sehr persönliche Stimme handelt, sei an einem letzten Beispiel aus diesem, mit dem Stichwort des Lyrischen zu fassenden Umfeld verdeutlicht, mit einer Sequenz aus der obenerwähnten Schildbeschreibung. Ihr Zentrum ist der Sieg von Octavian/Augustus bei Actium über Antonius und Cleopatra, die anders als die Gegner des Aeneas mit aller Abscheu geschildert werden; hier nähert sich Vergil tatsächlich dem, was man aus moderner Sicht als Propagandadichtung bezeichnen würde. Doch die Schlachtschilderung endet mit dem Blick auf die Besiegten, die der Nil als seine Kinder schützend aufnimmt und birgt—wieder anstelle des Triumphs ein Moment des Elegisch-Sänftigenden, *Aen.* 8,711ff.:

contra autem magno maerentem corpore Nilum
pandentemque sinus et tota veste vocantem
caeruleum in gremium latebrosaue flumina victos.

Vor diesem Hintergrund erhalten auch die 'horrida bella' des Musenanrufs am Anfang des siebten Buches wieder größeren Eigenwert. Und auch die anderen generellen Aussagen zielen auf den Verlust und das Leid, das der Krieg bringt.

Ich gebe zwei zentrale Stellen als Beispiel, zum einen *Aen.* 10,755ff., auf dem Höhepunkt des Kampfgeschehens in diesem an sich homerischsten Buch der *Aeneis*:

iam gravis aequabat luctus et mutua Mavors
funera: caedebant pariter pariterque ruebant
victores victique.

Das zweite Beispiel ist das Titelmotto dieser Untersuchung, *Aen.* 12,503f., als trotz eines Vertrags, der die Entscheidung dem Zweikampf zwischen den beiden Protagonisten überläßt, durch den Vertragsbruch der italienischen Seite noch einmal der allgemeine Kampf aufflammt, zugleich eine der Stellen, in denen der Dichter aus seiner objektiven Erzählerrolle austritt: 'tanton placuit concurrere motu,/ Iuppiter, aeterna gentis in pace futuras?'

Ich will nicht soweit gehen, dahinter wie einige Erklärer eine Anklage gegen die Götter zu sehen;⁶ aber es ist doch eine echte Frage, die Frage, ob es wirklich dieses Wegs bedurfte, ob wirklich nur ein solch mörderischer Krieg zur *pax aeterna* führen konnte.

Der Krieg in der *Aeneis* ist jedenfalls alles andere als eine gute Bewährungsprobe für harte Männer; es fehlt die eigentliche Kampfesfreude, das agonistische Moment, das die homerischen Kampfeszenen bestimmt, ausgenommen die jungen Helden auf trojanischer wie auf italischer Seite, die aber eben dadurch und aufgrund ihrer dadurch bedingten Verblendung dem Tod geweiht sind.

Von der ganz anderen, späteren Bewußtseinsstufe, die das vergilische Epos vom homerischen Epos unterscheidet, einmal abgesehen, hängt dies zum einen zusammen mit der römischen Auffassung vom Krieg überhaupt: So paradox es klingt, die Römer kämpften äußerst ungerne, die Zentralbegriffe im Rahmen der römischen Auffassung vom Krieg sind *labor* und *patientia*, harte Arbeit und die Fähigkeit zu ertragen. Und so eroberten sie widerwillig das *imperium Romanum*, von einem Sendungsbewußtsein getragen, das sie bestimmte, der Welt die *pax Romana* zu bringen, einen Frieden, der von Recht und Sitte geprägt war, römischem Recht und römischer Sitte natürlich.

Ich meine das nicht ironisch, es war einfach so; und der Erfolg galt ihnen selbst wie aber auch außerrömischen Betrachtern als Beweis für

die Legitimität des Vorgehens, für die Billigung seitens der Götter;⁷ wie diese *pax Romana* dann in Wirklichkeit aussah, wie sie von außen und zunehmend auch von innen kritisch beleuchtet wurde, und vollends, wie wir sie beurteilen, ist dann eine ganz andere Sache.⁸

Der vergilische Held Aeneas verkörpert diese römische Haltung *par excellence*. Er ist ein Held, der sich um seiner Sendung willen unsäglichen Leiden unterzieht, auf persönliches Glück verzichtet; er kämpft nur ungern, dann allerdings überragend.

Der Dichter hat in die Gestalt seines Helden aber auch die oben herausgestellte 'personal voice' integriert: Mitleid mit, ja Schmerz um die Opfer, ich nenne hier nur seine Reaktion im achten Buch auf das Zeichen seiner Mutter Venus, das ihm den Sieg verheißt (v.537ff.), und seine Antwort an die latinische Gesandtschaft im elften Buch (v.106ff.), die ihn um die Freigabe ihrer Gefallenen bittet: beide Sequenzen sind bestimmt von Trauer und Mitleid.

Und doch gibt es auch irritierende Züge an diesem Helden, deren Deutung in zum Teil leidenschaftlichem Pro und Contra die Vergilforschung über nun schon fast 30 Jahre hindurch bestimmt.

II. Die Gestalt des Aeneas in den Kriegsbüchern und die Schlußszenen des Epos

Es geht hier nicht mehr nur um die vergilische Auffassung vom Krieg, sondern um die Deutung der vergilischen Intention überhaupt. Die zentralen Ansatzpunkte dabei sind die Gestalt des Titelhelden, vor allem sein Verhalten in der zweiten Hälfte des Epos, und die Schlußszenen, in der Aeneas den besiegten Turnus tötet.

Turnus hat im Zweikampf Pallas, den Sohn von Aeneas' Gastfreund Euander, erschlagen; auf die Todesnachricht beginnt Aeneas einen erbarungslosen Rachekampf (*Aen.* 10,510–605), in dem er mehrere Gegner trotz der Bitte um Schonung erschlägt, ja einige lebend fängt, um sie am Grab des Pallas als Totenopfer töten zu lassen. Folie für dieses Vorgehen ist Achill und seine Reaktion auf den Tod des Patroklos; doch dieser Hinweis reicht angesichts der an sich ganz anders gearteten Bewußtseinsstufe innerhalb des vergilischen Epos als Erklärung für Aeneas' Verhalten sicher nicht aus.

Nach diesem Rachekampf, mit dem er im übrigen zugleich den im Lager eingeschlossenen Trojanern den Ausbruch ermöglicht und überhaupt die Wende im Kampfgeschehen herbeiführt, ist Aeneas sozusagen wieder der alte, der vergilisch-römische Held. Am Ende besiegt er Turnus im vertraglich abgesicherten Zweikampf, Turnus ist verletzt, aber anders als Hektor in der homerischen Vorlage nicht tödlich.

Nun die Schlußszenen, *Aen.* 12,930–952:

<p> <i>ille humilis supplex oculos dextramque precantem protendens 'equidem merui nec deprecor' inquit; 'utere sorte tua. miseri te si qua parentis tangere cura potest, oro (fuit et tibi talis Anchises genitor) Dauni miserere senectae et me, seu corpus spoliatum lumine mavis,</i> </p>	<p>930</p> <p>935</p>
<p> <i>redde meis. vicisti et victum tendere palmas Ausonii videre; tua est Lavinia coniunx, ulterius ne tende odiis.' stetit acer in armis Aeneas volvens oculos dextramque repressit; et iam iamque magis cunctantem flectere sermo coeperat, infelix umero cum apparuit alto balteus et notis fulserunt cingula bullis Pallantis pueri, victum quem vulnere Turnus straverat atque umeris inimicum insigne gerebat. ille, oculis postquam saevi monimenta doloris exuviasque hausit, furiis accensus et ira terribilis: 'tunc hinc spoliis indute meorum eripiare mihi? Pallas te hoc vulnere, Pallas immolat et poenam scelerato ex sanguine sumit.' hoc dicens ferrum adverso sub pectore condit fervidus; ast illi solvuntur frigore membra vitaque cum gemitu fugit indignata sub umbras.</i> </p>	<p>940</p> <p>945</p> <p>950</p>

Turnus bittet um Schonung, Aeneas ist mehr und mehr geneigt, der Bitte nachzugeben, als er das Wehrgehenk des Pallas erblickt, das Turnus dem Toten als Beutestück abgenommen hat und nun selber trägt. In einer Aufwallung wilden Zorns stößt ihn Aeneas daraufhin nieder, wobei er sich selbst nur als Vollstrecker in Pallas' Namen deklariert. Das Epos endet mit einem Vers, den Vergil schon einmal beim Tod der italischen Heldenjungfrau Camilla verwendet hat, die aus dem Hinterhalt getroffen wurde (*Aen.* 11,831); Wiederholungsverse sind im vergilischen Epos äußerst selten. Den Vers hat Vergil aus der Schilderung des Todeseintritts bei Patroklos und Hektor in der *Ilias* übernommen; das Ende des Opfers und des Verursachers ist bei Homer also symbolhaft zusammengeschlossen, *Il.* 16,856f. = 22,362f.:

Und die Seele flog aus den Gliedern und ging zum Haus des Hades,
ihr Schicksal beklagend, verlassend Manneskraft und Jugend.
(Übers. Wolfgang Schadewaldt)

Bei Vergil tritt zur Klage der Seele um das verlorene Leben das Moment der Empörung, 'indignata';⁹ auch der Schlußakzent, 'umbras', die Schattenseelen in der Unterwelt, ist in der Vorlage so nicht gegeben.

Die Fakten sind klar genug, ihre Auslegung ist es nicht. Die Vergil-Interpreten sind hier grob gesprochen in zwei Lager geteilt: in die sogenannte 'deutsche' bzw. 'europäische' Schule einerseits, die 'amerikanische' bzw. 'Harvard'-Schule andererseits.

Die Hauptvertreter der deutschen Schule sind: Karl Büchner, Vinzenz Buchheit, Michael von Albrecht, Gerhard Binder und Antonie Wlosok, bedingt auch Viktor Pöschl, der freilich zugleich eine Art Brücke zur amerikanischen Schule hin bildet; umgekehrt vertritt eine 'deutsche' Position auch Bruce Otis.

Für die amerikanische Schule sind insbesondere zu nennen: Adam Parry, Michael Putnam, Kenneth Quinn und W.R. Johnson.

Ich beschränke mich bei der Darstellung beider Thesen auf die Grundzüge,¹⁰ beginnend mit der amerikanischen Schule, die die deutsche Schule z.T. erst im Sinne der Herausforderung gebildet hat; Ansatzpunkt ist wie gesagt jeweils das Verhalten des Aeneas im zehnten Buch und die Schlußszene des Epos:

Nach verschiedenen, z.T. schon antiken Vorläufern, zu denen vor allem auch der Kirchenvater Lactanz zählt, der aus christlicher Sicht heftige Kritik an dem angeblich 'pius Aeneas' und das heißt an Rom und Vergil übte, ist hier vor allem die 'Two-voices'-Theorie von Parry zu nennen: Vergil spricht danach mit zwei Stimmen, einer öffentlich-augusteischen, triumphalen Stimme und einer privaten, einer Stimme des Bedauerns, und dies ist nach Parry die eigentliche Stimme Vergils. In Weiterführung der These Parrys springt nach Putnam der *furor*, der die Gegner des Aeneas prägt, auf Aeneas über, Juno ist am Ende die eigentliche Siegerin. Noch weiter geht Quinn; danach übt Vergil in der Gestalt des Aeneas unmittelbare Kritik an Augustus, dem Sieger in den Bürgerkriegen, entschuldigt freilich beider Verhalten durch die *conditio humana*. Entlarvung ist dagegen bei Johnson das Ziel Vergils, sein wichtigstes Mittel dabei ist nach Johnson die Ironie.

Die von Vergil auf dem Totenbett verlangte Verbrennung der *Aeneis* wird dann als das Gefühl interpretiert, in der Kritik entweder zu weit oder nicht weit genug gegangen zu sein.

In deutscher Sicht steht Vergil dagegen vorbehaltlos hinter seinem Helden als dem Träger der vorbehaltlos bejahten römischen Sendung und dem Prototyp des Augustus; sein Verhalten wird als vorbildlich erklärt und verteidigt. Der *furor*, der ihn im zehnten Buch beherrscht, ist der gerechte *furor* des Kriegers, sein Verhalten in der Schlußszene steht unter dem Zeichen der *pietas* gegenüber seinem Gastfreund: Turnus hat den Tod verdient und durch sein Verhalten gegenüber Pallas selbst verschuldet.

Freilich zeigt sich in den letzten Jahren die Rückwirkung: Stand die amerikanische Schule nicht zuletzt unter dem Einfluß von V. Pöschls Vergilbuch, das 1962 in englischer Übersetzung erschien und die Ohren

für den Symbolgehalt des vergilischen Epos schärfte, so kommt in der deutschen Forschung immer mehr die Stimme der Menschlichkeit Vergils zum Tragen, sein Leiden am Krieg und mit den Opfern. In seiner 1982 erschienenen Studie zum 'Befremdenden in der Aeneis' geht Pöschl soweit, das Negative, ja Unmenschliche in Aeneas' Verhalten herauszuarbeiten, ohne deshalb das grundsätzliche Ja Vergils zu seinem Helden in Frage stellen zu müssen.

Man hat zu Recht die Zeitgebundenheit und Subjektivität der amerikanischen Schule kritisiert: es handelt sich hier um eine durch den Kampf um die Rassengleichstellung und die Vietnam-Erfahrung geprägte Generation.¹¹ Hinzu kommt, daß wir große Literatur grundsätzlich nur im Contra zum Staat erwarten; auf diese falsche Prämisse hat insbesondere Pöschl aufmerksam gemacht.¹² Pöschl hält allerdings ebenso wie Werner Suerbaum im Gegensatz zur deutschen Schule die gegenwartsbezogene Auslegung nicht nur für zulässig, sondern für wertvoll und wichtig für die Entdeckung von Untertönen—freilich nur, solange dem Interpreten diese seine subjektive Gebundenheit bewußt ist. Alles andere ist dann allenfalls Sache des Romanciers, so wie das für Vergil Hermann Broch in seinem 1945 im amerikanischen Exil erschienenen Roman 'Der Tod des Vergil' gemacht hat.

Ich selbst nehme, natürlich ebenfalls Subjekt, heute wie in meiner vor 15 Jahren abgeschlossenen Dissertation eine mittlere Position ein. Ich möchte diese Position, die zum Teil auf den Untersuchungen anderer aufbaut, abschließend stichwortartig ausführen:

Danach gibt es durchaus die beiden Stimmen Vergils, es sind allerdings Stimmen, die gleichberechtigt und zum Teil unvereinbar nebeneinanderstehen; Vergil versucht nicht nur nicht, die Widersprüche zu überdecken, sondern er reißt die mögliche Decke teils bewußt, teils unbewußt hinweg, besonders in der Schlußszene.

Ich gebe die wichtigsten Punkte in Thesenform, zunächst die Stimme des Pro:

1. Aeneas ist Träger einer Sendung, die von Vergil eindeutig bejaht wird, ebenso eindeutig ist der Augustusbezug, und zwar im Sinne der Erfüllung und Überbietung.

2. Aeneas ist ein Held, der in der Darstellung Vergils ganz vom römischen Wertekanon geprägt ist; er ist bestimmt von Pflichtgefühl, Gerechtigkeit und Menschlichkeit. *Pietas, fides, iustitia* und ab Cicero ansatzweise *humanitas* wären dafür die tragenden lateinischen Begriffe. Ein weiterer Leitbegriff ist *virtus*, und dies beinhaltet auch eine gewisse und zwar notwendige Härte.

3. Turnus ist schuldig; er hat, wenn auch unter dem Einfluß der Kriegesfurie, aus egoistischen Gründen den Krieg begonnen, er hat sich

im Zweikampf gegen Pallas allenfalls legal, nicht aber legitim und vollends nicht moralisch akzeptabel verhalten, und er hat den Vertrag zum Zweikampf zunächst gebrochen.

4. Die Verpflichtung zur Rache ist eine wirkliche, durch nichts wegzuninterpretierende Verpflichtung für den antiken Menschen, sie gehört in den persönlichen Bereich wie in den Bereich der überpersönlichen *fides*.

5. Die Zeiterfahrung Vergils (maßgeblich ist die Zeiterfahrung Vergils, nicht unsere): Vergil, im Jahre 70 v.Chr. geboren, hat die Zeit der Bürgerkriege durchlebt, eine Zeit der absoluten Unsicherheit. Octavian/Augustus hat bei allen seinen gravierenden menschlichen Schwächen, gegenüber denen Vergil durchaus nicht blind war, die in ihn gesetzten Erwartungen auf Frieden erfüllt, das Gefühl der Befreiung und Dankbarkeit ist bei Vergil wie bei Horaz echt; die Erstarrung in ein Regime hat Vergil nicht mehr und Horaz nur im Ansatz erlebt.

Die Stimme des Contra:

1. Die Differenzierung zwischen Mezentius und Turnus; sie war Ausgangspunkt bei der Interpretation der Schlußszene in meiner Dissertation. Beide Gestalten hat Vergil der historisch-antiquarischen Tradition entnommen und ihnen dann persönliche Züge verliehen. Mezentius wird dabei in gewisser Weise herunterstilisiert, zum Bösewicht gemacht, wenn auch nicht, ohne ihm eine gewisse archaische Größe zu verleihen. Die beiden Todesszenen sind parallel gestaltet, beide Gegner sind nur verwundet, nicht tödlich getroffen. Das Sterben des Mezentius vollzieht sich ebenso untragisch wie unproblematisch, er selbst, des Lebens nach dem Tod des Sohnes überdrüssig, fordert Aeneas zum Todesstoß auf, verbunden mit der Bitte um ehrenvolle Bestattung. Eine grundsätzlich andere Situation ergibt sich in der strukturgleichen Schlußszene durch die auf Schonung hinzielende Bitte des Turnus und das Zögern des Aeneas. Damit hängt eng zusammen:

2. Die römische *clementia*-Idee: Die römische *ars* des 'parcere subiectis et debellare superbos', die Anchises in der Heldenschau im sechsten Buch programmatisch verkündet (v.853), könnte in ihrem ersten Teil grundsätzlich auch auf Turnus als *subiectus* Anwendung finden; ich habe dieses Thema in meiner Dissertation ausführlich behandelt. Aeneas unterbricht diesen von ihm selbst durch sein Zögern anerkannten Entscheidungsprozeß 'furiis accensus et ira terribilis',¹³ eine Formel, die in ihrem ersten Teil sonst bei Vergil einen Zustand der Besessenheit charakterisiert, so für die *via Amata* von der Furie Allecto infizierten latinischen Frauen *Aen.* 7,392.

Wohlbemerkt, nicht das 'daß' der Tötung wird so in Frage gestellt, sondern das 'wie'; natürlich kann Turnus nicht überleben, schon aus Gründen der Dramaturgie (in Anm.: das würde ihm auch viel von unserer Sympathie nehmen; nur durch seinen Tod werden seine dunklen Züge überdeckt).

Die Problematik seiner Tötung wurde von Vergil aber bewußt geschaffen und unterstrichen.

3. Die dunklen Züge des Aeneas: Hier will ich weder auf sein Verhalten im zehnten Buch noch in der Schlussszene eingehen, sondern auf seine Beschreibung in den Kampfbüchern, die auffallend oft mit Bildern des Drohenden bzw. der Destruktion verbunden ist. Ich verweise hierfür vor allem auf den Panzer mit seiner Verbindung Rot-Dunkel, den Aeneas zusammen mit dem flammensprühenden Helm und dem todbringenden Schwert aufnimmt, *Aen.* 8,621ff.: 'loricam ex aere rigentem,/ sanguineam, ingentem, qualis cum caerulea nubes/ solis inardescit radiis'. 'sanguineam' und 'caerulea nubes', also das Blutrot des Panzers am Versanfang, in seiner Bedrohlichkeit durch *ingens* verstärkt, gegen die schwarzblaue Wolke am Ende, die Wolke, die unter der Sonne Strahlen aufflammt: 'solis' zu Beginn des Folgeverses in pointierter Iuxtaposition zu 'nubes'.

Ähnliche Züge trägt das Kometen/Sirius-Gleichnis *Aen.* 10,270–275, nun unmittelbar auf Aeneas bezogen:

ardet apex capiti cristisque a vertice flamma	270
funditur et vastos umbo vomit aureus ignis:	
non secus ac liquida si quando nocte cometae	
sanguinei lugubre rubent, aut Sirius ardor	
ille sitim morbosque ferens mortalibus aegris	
nascitur et laevo contristat lumine caelum.	275

4. Das Ascaniusmotiv: Ascanius/Iulus, der Stammvater der *gens Iulia*, wird nach einer ersten Probe seines Heldentums von Apollo aus dem Kampf und das heißt 'rein' gehalten, im Gegensatz zur tragisch-notwendigen Schuld des Handelnden. Er wird Alba Longa gründen, die eigentliche Mutterstadt Roms, nicht Aeneas, der drei Jahre nach seiner Ankunft in Italien sterben wird, in tröstlicher Form angekündigt in der Prophezeiung Jupiters im ersten Buch (v.265f.), in aller Härte im Fluch der verlassenen Dido im vierten (v.618ff.; daß der Fluch in seinem Kerngehalt, der auf die als allgemein bekannt vorauszusetzende antiquarische Tradition Bezug nimmt, in Erfüllung geht, beweist seine zumindest grundsätzliche Berechtigung).

Im Flammenzeichen Jupiters im zweiten Buch (v.680ff.) wird Ascanius als der Träger der Zukunft deklariert, es ist eine freundlich-harmlose Flamme im Kontrast wie doch auch in Nähe zum eben zitierten Sirius-Gleichnis für den Vater. Das Flammenzeichen, das über Augustus in der Schildbeschreibung erscheint (*Aen.* 8,680f.), vereinigt beide Momente, die Aeneas- wie die Ascaniusseite, den Kämpfer wie den Gründer.

Ob das nun aber im Sinne der propagandistischen Idealisierung des *princeps* zu verstehen ist, scheint mir sehr fraglich; ich sehe darin vor allem den Appellcharakter, den pädagogischen Aspekt.¹⁴

Ich komme zum Ende: Die *Aeneis* ist nicht nur nichts weniger als Propagandadichtung, sie ist auch viel mehr als ein römisches Nationalepos, sie ist, wie V. Pöschl gezeigt hat, ein Weltepos, das die Antinomien des Lebens umfaßt, nicht überspielt:¹⁵ Geht es bei der Dido-Handlung um den Konflikt zwischen Liebe und Politik, so am Ende um den Konflikt zwischen Menschlichkeit und Politik, zwischen *clementia* und *ultio*. Der Konflikt bleibt unlösbar, doch es geht um das Erfassen und Aufzeigen, nicht um das Verurteilen. Der Rom-Thematik steht die ausgeprägte Sympathie für die Opfer gegenüber, das Leiden am Krieg. Die *Aeneis* endet nicht triumphal, sondern mit einem Blick auf das Sterben des Turnus.

Dieses Ende ist schwer erträglich; und es ist genau so gemeint. Es gab, gibt und wird weiter zu denken aufgeben; alle Bemühungen, es aufzulösen, sind zum Scheitern verurteilt. Ein besonders rührender Versuch eines italienischen Humanisten sei hier noch erwähnt: Maffeo Vegio dichtete 1427 die in seinen Augen unfertige *Aeneis* sozusagen zu Ende: es folgt auf die Schlussszene die Bestattung des Turnus, die Hochzeit von Aeneas und Lavinia usw., bis hin zur Apotheose des Aeneas; dieses sogenannte 13. Buch der *Aeneis* findet sich bis in die Mitte des 17. Jh. in fast allen *Aeneis*-Ausgaben.

Zumindest auf der Handlungsebene des vergilischen Epos sieht das ganz anders aus: Da zahlt der Held Aeneas einen sehr hohen Preis für seinen letztlichen Erfolg. Auch ihm ist bald der Tod bestimmt, persönliches Glück bleibt ihm versagt, wie er selbst nur zu gut weiß; ich zitiere aus seinem Vermächtnis an den Sohn, bevor er in den Zweikampf geht, *Aen.* 12,435f.: 'lerne, mein Sohn, Tüchtigkeit von mir und wahres Bemühen,/ Glück lerne von anderen' ('disce, puer, virtutem ex me verumque laborem,/ fortunam ex aliis'). Und auch das trägt zum Ausgleich, zur Versöhnung mit seinen Schwächen bei.

Hinzu kommt noch etwas aus dem Bereich der 'personal voice', der Dichterindividualität und Persönlichkeit Vergils, das freilich mehr in den Bereich des Unbewußten gehört: Trotz aller Übertreibungen hat der Franzose Joël Thomas etwas Richtiges gesehen, wenn er die *Aeneis* als ein Epos der Nacht und der Angst beschreibt.¹⁶ Schon in den *Georgica* haben wir einen Wechsel zwischen hellen und dunklen Büchern, freilich steht am Ende ein heller Schluß; in der *Aeneis* überwiegen die Bilder von Nacht und Dunkelheit gegenüber dem Lichtbereich bei weitem. Und der letzte Vers des römischen Nationalepos lautet: 'vitaque cum gemitu fugit indignata ad umbras'. Das letzte Wort ist 'umbras', die Schatten, d.h. die Dunkelheit, die Unterwelt, der Tod.

LITERATUR (IN AUSWAHL)

- G. Binder, *Aeneas und Augustus. Interpretationen zum 8. Buch der Aeneis* (Beitr. zur Klass. Philol. 38), Meisenheim 1971.
- V. Buchheit, *Vergil über die Sendung Roms. Untersuchungen zum Bellum Poenicum und zur Aeneis* (Gymnasium Beih. 3), Heidelberg 1963.
- R. Gleis, 'Krieg und Frieden in der Sicht des Dichters Vergil', in: *Krieg und Frieden im Altertum*, hrsg. von G. Binder & B. Effe (Bochumer Altertumswiss. Coll. 1), Trier 1989, 171–190 (trotz der thematischen Nähe ohne wesentliche Berührungspunkte mit der vorliegenden Studie: Ders., *Der Vater der Dinge. Interpretationen zur politischen, literarischen und kulturellen Dimension des Krieges bei Vergil*, [ebda. 7] Trier 1991).
- W.R. Johnson, *Darkness visible. A study of Vergil's Aeneid*, Calif. Univ. Press 1976.
- R.O.A.M. Lyne, 'Vergil and the politics of war', *CQ* 33 (1983) 188–203.
- F. Maier, 'Das Gesicht des Krieges in Vergils Aeneis. Bilder als Anstoß und Ergebnis der Interpretation', *Anregung* 36 (1990) 306–319.
- B. Otis, *Virgil. A study in civilized poetry*, Oxford 1963.
- A. Parry, 'The two voices of Virgil's Aeneid', *Arion* 2 (1963) 66–88 (= in: *Virgil. A collection of critical essays*, hrsg. von S. Commager, Englewood Cliffs, N.J., 1976, 107ff.).
- V. Pöschl, *Die Dichtkunst Virgils. Bild und Symbol in der Äneis*, Berlin 1977 (3. überarb. & erw. Auflage, erstmals 1950).
- Ders., 'Virgil und Augustus', in: *ANRW* II 31.2, Berlin 1981, 709–727.
- Ders., 'Das Befremdende in der Aeneis', in: *2000 Jahre Vergil*, hrsg. von V. P., (Wolfenbütteler Forsch. 24) Wiesbaden 1983, 175–188.
- E. Potz, 'Pius furor und der Tod des Turnus', *Gymnasium* 99 (1991) 248–262.
- M.C.J. Putnam, *The poetry of the Aeneid. Four studies in imaginative unity and design*, Cambridge, Mass., 1965 (Rez.: M. von Albrecht, *Gnomon* 38 [1966] 564–568).
- K. Quinn, *Virgil's Aeneid. A critical description*, London 1968.
- W. Suerbaum, *Vergils Aeneis. Beiträge zu ihrer Rezeption in Geschichte und Gegenwart*, (Auxilia) Bamberg 1981 = Suerbaum 1981,1.
- Ders., 'Gedanken zur modernen Aeneis-Forschung', *AU* 24,5 (1981) 67–103 = Suerbaum 1981,2.
- G. Thome, *Gestalt und Funktion des Mezentius bei Vergil—mit einem Ausblick auf die Schlussszene der Aeneis*, (Europ. Hochschulschr. XV,14), Frankfurt/Bern 1979 = Verf. 1979.
- Dies., *Vorstellungen vom Bösen in der lateinischen Literatur. Begriffe, Motive, Gestalten*, Stuttgart 1993 = Verf. 1993.
- J. Thomas, *Structures de l'imaginaire dans l'Enéide* (Coll. d'études anciennes), Paris 1981.
- A. Wlosok, 'Vergil in der neueren Forschung', *Gymnasium* 80 (1973) 129–151.
- Dies., 'Der Held als Ärgernis. Vergils Aeneas', *WJA* N.F. 8 (1982) 9–21.
- Dies., 'Aeneas Vindex: ethischer Aspekt und Zeitbezug' in: *Res humanae – res divinae. Kleine Schriften*, hrsg. von E. Heck & E.A. Schmidt (Bibl. der klass. Altertumswiss. R.2 N.F. 84), Heidelberg 1990, 419–436.

ANMERKUNGEN

- * Dem Artikel liegt ein Vortrag zugrunde, den ich im Juli 1992 an der Universität Regensburg im Rahmen des Frauenkollegs 'Der Krieg in der Literatur' gehalten habe. Die geplante Veröffentlichung der Vorträge in einem Sammelband kam aufgrund finanzieller Schwierigkeiten nicht zustande; so habe ich Frau Prof. Dr. Ursula Vogel (UNISA) sehr herzlich für die Aufnahme in die *Acta Classica* zu danken. Die ursprüngliche Vortragsform wurde weitgehend beibehalten. Auf Belege für die einzelnen Aussagen wurde im allgemeinen verzichtet, ausgenommen im Falle der direkten Übernahme oder Auseinandersetzung. Zu Einzelfragen verweise ich auf die oben angeführte Literatur sowie auf die große, nach Themenkomplexen aufgegliederte Vergil-Bibliographie von W. Suerbaum, in: *ANRW* II 31.1, Berlin 1980 (bis 1976).— Den Vergilzitate liegt die Ausgabe von R.A.B. Mynors zugrunde.
1. Verf. 1993, 74ff.
 2. Zu Vergils auch ganz prinzipieller Sicht des Krieges als nicht nur destruktiv, sondern depravierend s. bereits *Georg.* 1,505ff. Zwar geht die Klage Vergils hier vom Bürgerkrieg aus, gilt dann aber doch den Schrecken des Krieges und der Kriegslust ganz allgemein, vgl. insbesondere gleich zu Beginn v.505f. die Wendung 'tot bella per orbem,/ tam multae scelerum facies', ein Vorklang der *Allecto*-Charakteristik, und v.511 'saevit toto Mars impius orbe'.
 3. Ausführlich hierzu Verf. 1993, 111ff.
 4. So nannte ihn R. Borchardt einen 'Lyriker in "epischen" Formen' ('Vergil', erstmals *Corona* 1,3, 1930 = *Ges. Werke, Prosa II*, 308 = *Wege zu Vergil*, hrsg. von H. Oppermann [Wege der Forsch. 19], Darmstadt 1963, 210).
 5. Das Beispiel wurde aus Parry 1961, 66 = 107ff. entnommen.
 6. S. hierzu Suerbaum 1981,2, 78ff.
 7. Vgl. hierzu Verf., 'Ostentatio pietatis. Von der Inszenierung einer virtus Romana', in: *Auxilia* 33 (Festschr. W. Suerbaum, hrsg. von F. Maier und N. Holzberg, Bd. 2: Untersuchungen), Bamberg 1993 (40–50), 42.
 8. Eine zentrale wie durchaus kritische Grundsatzklärung zu dieser Thematik gibt Cicero, *De off.* 1,35 (s. hierzu Lyne 1983, vgl. Glei 1989): 'suscipienda quidem bella sunt ob eam causam, ut sine iniuria in pace vivatur, parta autem victoria conservandi ii, qui non crudeles in bello, non immanes fuerunt, ut maiores nostri Tusculanos, Aequos, Volscos ... in civitatem etiam acceperunt, at Karthaginem et Numantiam funditus sustulerunt; nollem Corinthum, sed credo aliquid secutos, opportunitatem loci maxime, ne posset aliquando ad bellum faciendum locus ipse adhortari'.
 9. Der antike Kommentator Servius nennt als erste der von ihm gebotenen drei Erklärungsmöglichkeiten zu 'indignata' 12,952 die Tatsache, daß Turnus auf seine Bitten hin keine Gnade gefunden hat: 'qui post preces veniam non meruerat' (die beiden anderen Möglichkeiten sind der Verlust von Lavinia und, mit einem Hinweis auf die Camillaparallele, der vorzeitige Tod in der Jugend [letzteres wäre entsprechend der homerischen Vorlage]).
 10. Ausführliche Darstellungen geben Wlosok 1973 und 1982, 18ff. sowie Suerbaum 1981,2, 75ff.; vgl. auch C.K. Galinsky, 'Vergil's Romanitas and his adaption of Greek heroes', in: *ANRW* II 31.2, Berlin 1981 (985–1010), 987ff. Speziell zur Schlussszene s. außer Verf. 1979, 274ff. und Suerbaum 1981,1, 46ff. zuletzt Potz 1991 (modifizierte 'deutsche' Position).
 11. S. hierzu etwa Wlosok 1973, 146.
 12. Pöschl 1982, 713f.

13. Vgl. 'fervidus' v.951, auslösender Faktor wie Kontrast zu 'frigore' im selben Vers, der (Todes-)Kälte auf seiten des Turnus.
14. Ausführlicher hierzu Verf. 1979, 340ff.
15. Zuletzt 1983, 185ff.
16. Vgl. Pöschl 1983, 181f.

ACTA CLASSICA



Acta Classica is published annually by the Classical Association of South Africa. The journal has been in production since 1958. It is listed on both the ISI and the SAPSE list of approved publications.

For further information go to:
http://www.casa-kvsa.org.za/acta_classica.htm