

DIE SCHNEEWEISSEN ARME DER VENUS*) Zur Homer-Imitation in Vergils Aeneis

Schon die antiken Kommentatoren haben die umfangreichen ‚Anleihen‘ vermerkt, die Vergil in seiner *Aeneis* bei den homerischen Dichtern gemacht hat¹⁾; zu nahezu zwei Dritteln aller Verse der *Aeneis*, und das sind über 6000, sind solche Imitationsvermerke überliefert²⁾. Und nicht nur auf die einzelnen Bausteine beschränkt sich die Anlehnung; man hat vielmehr schon sehr früh erkannt, daß Vergil in seine *Aeneis* die Gegenstände der beiden großen Homer-Epen aufgenommen und sie so miteinander verknüpft hat, daß er im 1. Teil seines Epos die Irrfahrten des Odysseus dargestellt³⁾ und im 2. Teil den Kampf des Aeneas und seiner Troiaflüchtlinge um Latium dem berühmten Kampf der Griechen um Ilion (Troia) nachgestaltet hat⁴⁾. Wie immer dieses eingängige

*) *Abgekürzt zitierte Literatur*: Buchheit = V. Buchheit, Vergil über die Sendung Roms, Heidelberg 1963. – Büchner = K. Büchner, P. Vergilius Maro. Der Dichter der Römer, Stuttgart 1956 (Sonderdruck der RE VIII A 1021 ff.). – Conington = The Works of Virgil with a Commentary by J. Conington, rev. by H. Nettleship, II ⁴1884, III ³1883. – Fordyce = P. Vergili Maronis Aeneidos Libri VII–VIII with a Commentary by C. J. Fordyce, Oxford 1977. – Heinze = R. Heinze, Vergils epische Technik, Darmstadt ⁸1989 (= ³1915). – Klingner = F. Klingner, Virgil, Bucolica, Georgica, Aeneis, Zürich/Stuttgart 1967. – Knauer = G. N. Knauer, Die Aeneis und Homer. Studien zur poetischen Technik Vergils ..., Göttingen ²1979. – Kühn = W. Kühn, Götterszenen bei Vergil, Heidelberg 1971. – Pöschl = V. Pöschl, Die Dichtkunst Virgils. Bild und Symbol in der Aeneis, Berlin/New York ³1977. – Putnam = M. C. J. Putnam, The Poetry of the Aeneid, Cambridge (Mass.) 1966. – Otis = B. Otis, Virgil. A Study in Civilized Poetry, Oxford 1963. – Riets, Gleichnisse = R. Riets, Die Gleichnisse Vergils, in: ANRW II 31.2 (1981) 1011–1100. – Suerbaum = W. Suerbaum, Vergils Aeneis. Beiträge zu ihrer Rezeption in Geschichte und Gegenwart, Bamberg 1981. – Wimmel = W. Wimmel, ‚Hirtenkrieg‘ und arkadisches Rom. Reduktionsmedien in Vergils Aeneis, München 1973 (= Abh. Marburger Gel. Ges. Jg. 1972, Nr. 1). – Wlosok, Venus = A. Wlosok, Die Göttin Venus in Vergils Aeneis, Heidelberg 1967. – Wlosok, Theologe = A. Wlosok, Vergil als Theologe: Juppiter – pater omnipotens, Gymn. 90, 1983, 187–202.

1) Dazu vgl. etwa Büchner 426 f.

2) Knauer 41 f.

3) Heinze 110 ff.; vgl. etwa noch R. D. Williams, Virgil and the Odyssey, Phoenix 17, 1963, 266–274.

4) Büchner 372; Knauer 327–331; Otis 215 ff.; W. S. Anderson, Vergil's Second Iliad, TAPhA 88, 1957, 17–30.

2-Teile-Modell auch noch zu modifizieren sein mag⁵⁾, es reicht aus, um zu veranschaulichen, warum über Vergil das Verdikt eines ‚bloßen Nachahmers‘ verhängt und seiner Dichtung der Rang weit unter Homer zugewiesen werden konnte. Doch allein die Tatsache, daß Vergil versucht hat, zwei so gewaltige Epen wie die *Ilias* und die *Odyssee* zu einer „höheren Einheit“ (Pöschl 24) zu verschmelzen, führt fast von selbst auf die Frage nach seinem Anliegen, auf die Suche nach dem, was seine ‚Kunst‘ bzw. seine Leistung ausmacht, und charakterisiert damit die große Gegenbewegung in der Forschung⁶⁾ gegen die einseitige Abwertung des vergilischen Epos.

Freilich scheint der Streit, ob der poetische Vorrang nun den griechischen ‚Sängern‘ oder dem römischen Dichter gebühre, ausgetragen und überwunden. Jetzt geht es jedenfalls nicht mehr darum, das Ausmaß der Anregungen Vergils durch Homer zu registrieren, auch nicht mehr grundsätzlich um das Problem der Originalität seiner Dichtung oder den Nachweis, daß ‚Nachahmung‘ nicht a priori Originalität und eigenes Anliegen ausschließt, sondern um die Ausnutzung der Vergleichsmöglichkeiten zum besseren Verständnis Vergils und damit zwangsläufig auch zum schärferen Blick auf Homer⁷⁾. Diesem Bemühen wollen auch die nachfolgenden Überlegungen dienen.

Die kleine Szene, in der Venus mit Hilfe ihrer schneeweißen Arme⁸⁾ ihren Mann Vulcan nach ihrem Willen zu lenken versteht, befindet sich etwa in der Mitte des 8. Buches (Verse 370–406), also – bei 12 Büchern insgesamt – eindeutig in der ‚iliadischen‘ Hälfte der *Aeneis*. Nach einem alternativen Gliederungsversuch⁹⁾ stünde unsere Szene am Ende des mittleren Drittels, das die Ankunft des Aeneas in Italien und ihre unmittelbaren Folgen schildert. Für unseren Zusammenhang ist diese Gliederungsvariante nur inso-

5) Vgl. einerseits G. E. Duckworth, *The Aeneid as a Trilogy*, TAPhA 88, 1957, 1–11; andererseits Knauer 280 ff., der betont, daß Vergil tatsächlich *Ilias* und *Odyssee* ineinander ‚flechten‘ wollte.

6) Vgl. besonders Pöschl 31 f.; Büchner 426–428.

7) Pöschl 6: „Der vorzüglichste Weg zur Erschließung der virgilischen Kunst (sc. ist) der Vergleich mit Homer, den der Dichter selbst fast mit jedem Vers herausfordert“; oder Suerbaum 18: „Die Aufdeckung und Erhellung literarischen Erbes in der *Aeneis* ... kann zur Wesenserhellung, zum tieferen oder gar eigentlichen Verständnis der Vergilischen Figuren beitragen ...“

8) Diese Vorstellung ist zunächst ganz homerisch. Vgl. Il. 5, 314, wo Aphrodite ihre beiden ‚weißleuchtenden Arme‘ zum Schutz um ihren tödlich gefährdeten Sohn schlingt.

9) Vgl. oben Anm. 5.

weit wichtig, als sie ins Bewußtsein rücken kann, daß sich Vergil nicht einfach in den ersten 6 Büchern an die *Odyssee* und in den zweiten 6 Büchern an die *Ilias* angeschlossen hat, sondern daß er sich bei wechselnder Grundorientierung immer auch auf relevante Szenen aus dem anderen, jeweils sozusagen nicht dominanten Epos mit bezieht. So folgt gerade auch das 8. Buch noch über weite Strecken gar nicht der *Ilias*, sondern der *Odyssee* (Knauer 280 f.); hier nämlich bricht Aeneas angesichts des lodernden Aufruhrs, der sich in Latium gegen ihn und seine Troer erhoben hat, zu dem Arkader Euander und von ihm weiter zu den Etruskern auf, um nach Bundesgenossen Ausschau zu halten, und dabei weist die Darstellung eine Fülle von Anklängen an die ersten Gesänge der *Odyssee* auf, in denen der Sohn des Odysseus (Telemach) aufbricht, um bei den alten Kampfgefährten seines Vaters am Festland, bei Nestor in Pylos und Menelaos in Sparta, nach Kunde von seinem verschollenen Vater zu forschen. Erst mit unserer Szene wechselt die Grundorientierung; von jetzt an bis zum Schluß der *Aeneis* verweisen die Hauptszenen auf die *Ilias*. Dem Kampf um Troia ähnelt bis in viele Einzelheiten hinein der nun beginnende Kampf um Latium.

Unsere kleine Szene gehört dabei zu den Aktivitäten der Venus, mit denen sie ihren (von dem Troer Anchises stammenden) Sohn Aeneas in der Bedrohung durch die aufgebrachten italischen Völker zu unterstützen sucht (8, 370 f.). Italien ist zwar das Land, das Jupiter Venus und ihrem Sohn beim Untergang Troias als neue Heimat verheißt hat (1, 238 f.), wo Aeneas zum Stammvater der Römer werden soll, welche Jupiter zur Herrschaft über die Welt auserkoren hat (1, 261 ff.) – doch dieses Vorhaben wird von Anfang an immer wieder bedroht durch den erbitterten Widerstand der Götterkönigin Juno. Diese hatte ihre Zurücksetzung durch das Parisurteil auch nach dem Untergang Troias noch nicht verwinden können (1, 25–28) und war zudem darauf aus, ihrer eigenen Neugründung, Karthago, die Weltherrschaft zuzuwenden (1, 15–22). Entsprechend hatte sie auch jetzt mit Hilfe einer Unterweltswut die italischen Küstenvölker gegen die troischen Eindringlinge in solchen Aufruhr versetzt, daß sie entschlossen waren, diese ‚ins Meer zu werfen‘. Wenn auch auf der Seite des Aeneas und seiner Troer das Fatum bzw. die Verheißung des Jupiter stand, so war er doch in den einzelnen Wirrnissen ihrer Verwirklichung immer wieder auf den Rat und vor allem auf den Beistand seiner göttlichen Mutter angewiesen: ‚Von so gewaltiger Mühe war es, das römische Volk zu begründen‘ (1, 33).

So wendet sich also Venus an einem Abend (8, 369) in ihrem ‚goldenen Ehegemach‘ „aufs gewinnendste“ an ihren Mann, den göttlichen Handwerksmeister und Schmied, mit der Bitte, doch für ihren derart gefährdeten Sohn Aeneas göttliche Waffen anzufertigen. Aber der göttliche Handwerksmeister zögert (8, 388a) und will nicht recht; was kann ihn hindern, einer so liebenswürdigen Bitte seiner Frau unmittelbar stattzugeben? Ist vielleicht deren Umfang der Grund, weil es sich um eine ganze Rüstung handelt, Helm und Panzer, Beinschienen, Schwert und zumal den schützenden Schild dazu, der besonders viel Arbeit machen wird (8, 446 f. und 625 ff.)? Oder liegt es daran, daß seine Werkstatt schon durch Vertragsarbeit mehr als ausgelastet ist, fertigt er doch dort mit nur wenigen Leuten (drei Kyklopen 8, 425) die gesamten Blitze des Jupiter an (8, 424 ff.)? Aber was wären das für Hinderungsgründe für einen Gott! Und doch zögert er und kann nur durch die schneeweißen Arme der Venus zur Zustimmung gebracht werden.

So eindrucksvoll diese Szene gestaltet ist, so befremdlich kann sie auf einen Leser wirken, der sich vergegenwärtigt, wie anstößig ‚menschlich‘ Vergil hier die Götter agieren läßt, obwohl es doch von ihm heißt, daß er das Bild der Götter so viel erhabener und ernsthafter gestaltet habe als Homer und daß er zudem ein moralisch überaus sensibler Dichter gewesen sei¹⁰). Nun ließe sich Vergil vielleicht vor solchen Anstößen schützen, indem man mit Heinze (291) darauf verweist, daß „die Beteiligung der Götter an der heroischen Handlung . . . für Vergil durch die Tradition gegeben“ war und daß wir von keinem älteren Epos wissen, das auf eine solche Beteiligung verzichtet hätte. Damit wäre dann das allzu menschliche Treiben auf der Götterbühne allein dem griechischen Dichter, Homer, angelastet, und Vorwürfe in dieser Richtung sind diesem ja schon seit ältester Zeit (Xenophanes) genügend gemacht worden. Doch die Götter Vergils – das kann am deutlichsten die göttliche Vaterfigur, Zeus bzw. Jupiter, zeigen – sind mit den homerischen Göttern nur noch sehr entfernt verwandt, so daß sich ihre Darstellung nicht einfach auf eine Konzession an die Forderungen der Gattung reduzieren läßt. Das hat auch Heinze gar nicht behaupten wollen, vielmehr betont (291): „Vergil denkt vom Göttlichen zu ernsthaft, als daß er es bloß als Schmuck und Zierat seines Gedankens verwendet hätte.“ Aber wozu verwendet er es? Heinze (305 f.) nahm an, daß Vergil hier „eine bewußte Umset-

10) Vgl. etwa Heinze 259 f.: einer der beiden Grundpfeiler seiner Dichtung sei „die Kraft des sittlich-religiösen und nationalen Empfindens“.

zung einfacher psychologischer Vorgänge in die Form göttlicher Einwirkung“ vorgenommen habe, und als besonders eindrückliches Beispiel führen Anhänger dieser These immer wieder das Wirken des Gottes Amor an, den Venus, seine Mutter, anstiftet, Dido, die Königin von Karthago, derart für Aeneas zu entflammen, daß ihm, dem Schiffbrüchigen, von dieser Seite keine Gefahr mehr drohen kann (1, 657 ff.). Die leidenschaftliche Liebe der Dido zu dem berühmten Fremdling, die sie überfällt, als sie ihn von seinen Abenteuern und Heldentaten erzählen hört, würde also als Anschlag des Gottes Amor dargestellt, den die Liebesgöttin selber angestiftet hat. Doch wenn die Götterdarstellung dergestalt in erster Linie zur Widerspiegelung innermenschlicher Vorgänge dient, wird ihr eine selbständige Bedeutung (außerhalb des Gattungszwanges) nicht eigentlich zugestanden. Deshalb ist diesem Verständnis der Götterhandlung auch sehr entschieden widersprochen worden; Kühn hat zuletzt (39) den psychologischen Ansatz auch für die Amor-Dido-Szene als unzureichend abgewiesen, freilich mit der Konsequenz, daß er dem Gattungszwang eher eine noch größere Bedeutung zugestehen muß: Vergil schaue „als Epiker ... die Dinge in der genuin epischen Perspektive“, erklärt er, aus der er „das Irdische und das Überirdische von vornherein mit einem und demselben Blick“ gewahre. Ein Eigenrecht kommt der Götterdarstellung bei Vergil deshalb am ehesten zu, wenn man annimmt, wie etwa Wlosok (Theologe 189), daß „Vergil ... in der Aeneis die den Römern eigene Vorstellung von den Göttern, ihrem eigentümlichen Wirken als gebieterischen *numina* in Beziehung zu den Menschen und im Bereich der Geschichte, zur Anschauung gebracht“ habe.

Doch was können diese Einsichten für das Verständnis unserer Szene helfen, wo eine menschliche Parallelhandlung, die psychologisch kommentiert werden könnte – etwa wie Aeneas sich um bessere Waffen sorgt –, nicht vorliegt, wo aber auch der besondere Ernst der Götterhandlung nicht recht einleuchten will, wenn Venus derart ‚froh über ihre weiblichen Listen‘ und ‚sich ihrer schönen Formen nur zu bewußt‘ zu Werke geht (8, 393)? Wimmel (68) spricht dann auch deutlich von einem „burlesken Anteil“ dieser Szene.

Es ist deshalb nicht verwunderlich, daß ein Blick in die Sekundär-Literatur den Eindruck entstehen läßt, als werde um diese Szene eher ein etwas verlegener Bogen gemacht¹¹⁾ oder als versu-

11) So würdigt sie z. B. Klinger in seinem großen Vergilbuch keines Wortes

che man, durch Etikette wie „homerischste Szene“ (Kühn 118) oder „Anordnung in alexandrinischem Geiste“ (Wimmel 68) sie sozusagen aus der vergilischen Verantwortung herauszuschieben. Büchner (382) hat wenigstens die Wirkung, die Venus hier auf ihren Mann ausübt, deutlich benannt: „Durch ihre Umarmung macht sie ihn so gefügig und verwandelt die Sicht der Dinge derart, daß Vulcan selbst der Untergang Troias als damals vermeidbar erscheint, wenn sie sich nur zur rechten Zeit so an ihn um Waffen gewendet hätte.“ Wenn auch die Wirkung der schneeweißen Arme der Venus nicht so weit geht, daß Vulcan gleich den ganzen Untergang Troias für vermeidbar erklärt (8, 398 f.), und auch Vergil gar nicht daran liegt, uns wissen zu lassen, was Vulcan im Banne der Venus ‚erscheint‘, sondern lediglich, zu welcher Behauptung er sich in ihm versteigt, so wird doch der Charakter dieser Szene deutlich genug. Wozu es allerdings dieser Szene bedarf und was Vergil zu ihr veranlaßt hat, bleibt auch bei Büchner unbeantwortet.

Dazu finden sich auch sonst, wenn überhaupt, eher hilflos anmutende Erklärungen; so versichert etwa Kühn (118), daß „das Große ... großen Ursprungs sein und groß begonnen werden“ müsse; „die Szene muß stark genug sein, daß sie aus sich heraus das Waffenzeichen und die Schildbeschreibung hervorbringen kann.“ Wieso diese Götterszene mit ihrem „burlesken Anteil“ dieses leisten kann, sagt freilich Kühn nicht; Wimmel argumentiert dann auch umgekehrt (68): „Aber er (sc. Vergil) sucht die Dinge, gerade wo Großes seinen Ursprung nimmt, in ihre wahre Beschränkung zurückzuholen: ins Weibliche, ins Familiäre, in den Bereich von Lust und Laune auch, in die menschliche Zone der Gottheit.“ Von solchen Erklärungen hebt sich nachdrücklich die Deutung ab, die Putnam (137 f.) dieser Szene gibt. Er sieht hier „Vulcan, the spirit of fire“, in seiner Gewalt gebändigt „by the calming influence of

(Virgil 593); Wlosok bedenkt sie nur mit einer knappen Bemerkung (Venus 98 Anm. 105): „Vergil ... führt seine Venus im VIII. Buch beiläufig mit ihrem Gemahl Vulcan zusammen“. – Eine Ausnahme macht Putnam (136–139), der hier Vergil ganz in Abhängigkeit von Lukrez sieht (137): „Virgil clearly had in mind Lucretius’ description of the embrace of Venus and Mars incorporated in the poem of the first book of *De Rerum Natura*.“ Doch wenn auch 8, 394 (*devinctus*, vgl. auch Fordyce z. St.) und 406 (*infusus gremio*) an Lukrez 1, 34 bzw. 33 anklängen, so hat doch schon Wlosok (Venus 98 Anm. 105) zu Recht betont, daß die traditionelle Verbindung der Göttin mit Mars in der *Aeneis* völlig ignoriert werde. Und wenn Vergil auch dem Prooem des Lukrez für seine Venus-Vorstellung verpflichtet ist, hier handelt es sich gerade nicht einfach um die *alma Venus*, ‚vor deren Ankunft die Winde und die Wolken des Himmels entschwinden‘ (Lukr. 1, 6 f.).

rational and creative love . . .“ Die Folge daraus sei, daß die Waffen, „which result from the union, . . . are tempered with much for which Venus is the symbol“. Und „as a result of her appeal to Vulcan“ werde der Schild geschmückt mit der Darstellung ihrer künftigen Nachkommenschaft. Doch Putnam, der Vergil hier ganz einseitig von Vorstellungen des Lukrez abhängen sieht (vgl. Anm. 11), beschäftigt sich nun seinerseits fast ausschließlich mit dem, was durch diese Szene, nicht was in ihr geschieht. Weder erklärt er, warum die ‚Bändigung des Feuers‘ gerade im ‚Ehegemach‘ vor sich geht oder warum dieses nicht durch die Tatsache der ehelichen Gemeinschaft ohnehin gewährleistet ist, noch deutet er an, warum es für diese ‚Bändigung‘ derartiger Anstrengungen der Venus bedarf; ganz zu schweigen davon, daß in ein solches Geschehen unter ‚Naturgewalten‘ burleske Züge wenig passen wollen.

So bleiben zumindest der Vorgang dieser Szene und seine Bedeutung weiter im unklaren; ein Zugang zu seinem Verständnis scheint nur durch eine sorgfältige Betrachtung seines Ablaufs möglich, also dessen, wie hier Venus agiert und was sie dabei erreicht. Die Ereignisse unserer Szene sind nun schon durch die Art herausgehoben, wie der Erzähler die Venusrede ankündigt (370–373). Vergil pflegt seine Götterszenen ohne jede Vorbereitung dem Bericht von den menschlichen Ereignissen einzufügen und vermeidet es dabei in der Regel sorgfältig, einen Ort für die Gesprächshandlung zu fixieren¹²⁾, nur der Anlaß wird genannt und dann unmittelbar das Wort an den anderen Gott gerichtet: Juno etwa sieht Dido hoffnungslos in Liebesqualen verstrickt und spricht zu Venus (4, 90–92); oder zu Jupiter, der am Scheitel des Himmels verharrt, als er die Schiffskatastrophe des Aeneas entdeckt, spricht unter Tränen Venus (1, 223 ff.). So scheint es zunächst auch hier zu sein (8, 370–372): ‚Venus‘, heißt es, ‚da sie als Mutter in ihrem Herzen erschreckt und über die Drohungen der Latiner wie den gewaltigen Aufruhr im Lande beunruhigt ist, spricht zu Vulcan‘. Doch überraschenderweise wiederholt der Erzähler noch zweimal diese Gesprächsankündigung und fügt jeweils einen wichtigen Umstand hinzu: zunächst, wo Venus ihren Gatten anspricht: in dessen goldenem, also von ihm selbst errichteten Ehegemach; dann, wie sie dieses tut: ‚sie haucht ihm durch ihre Worte (oder auch: ‚haucht ihren Worten‘) göttliche Liebes-

12) Heinze 317f.: „die Götterszenen spielen . . . einfach ‚im Himmel‘ . . . Oder . . . es wird völliges Stillschweigen über den Ort des Göttergesprächs beobachtet.“ Vgl. auch Wlosok, Venus 90.

sehnsucht ein' (373). Durch solche Ankündigungen wird das Interesse des Lesers nicht wenig angeregt: Wie wird eine Liebesgöttin in solcher Situation vorgehen? Doch die Erwartungen werden eher enttäuscht. Sie lenkt nämlich schon mit ihren ersten Worten den Blick zum Kampf um Troia und zu ihrem damaligen Verhalten zurück; damals habe sie ihn, obwohl sie doch den Kindern des Priamus aufs höchste verpflichtet sei – (sie spielt auf das Parisurteil an, das sie zur schönsten Frau der Welt im Himmel und auf Erden gekürt hat) – und obwohl sie oft genug die schweren Leiden ihres Sohnes Aeneas habe beweinen müssen, nicht um irgendeine Hilfe für die Beklagenswerten, nicht um Waffen von seiner geschickten Hand und Kunst gebeten; denn sie habe ihn, Vulcan, den ‚teuersten Gatten‘, und seine Kräfte nicht umsonst bemühen wollen . . . Man erfährt erst richtig, wie raffiniert dieser Rückblick aus Schmeichelei, Unterwürfigkeit, aus Bewunderung, ‚Versöhnungsangeboten‘, Beteuerungen von Zuneigung und Rücksichtnahme gemischt ist, wenn man sich den Grund, den sie für ihre angebliche Rücksichtnahme angibt, näher ansieht: Sie hat ihren überanstrengten Gatten nicht ‚unnötigerweise bemühen wollen‘, weil sich für Troia sein Einsatz ohnehin nicht gelohnt hätte, weil es bereits verdienstermaßen dem Untergang verfallen (*debita* 375a) gewesen sei und schon mit einem Bein im Abgrund gestanden habe (*casuras . . . arces* 375b f.). Mit dieser Anerkennung von Troias Schuld und dem Zugeständnis, daß es sein Schicksal verdient habe, schiebt Venus nicht nur die langjährige Spaltung zwischen ihr und Vulcan als unerheblich beiseite, wo doch Vulcan bekanntlich auf der troiafeindlichen Seite gestanden und in der berühmten Götterschlacht (21. Gesang der *Ilias*) sogar einen der Exponenten der troiafreundlichen Partei, den Flußgott Skamander, ausgeschaltet hat, während sie selbst damals verletzt auf der Walstatt zusammenbrach, sondern sie schmeichelt Vulcan noch damit, auf der moralisch überlegenen und vom Schicksal favorisierten Seite gestanden zu haben. Und Venus schiebt mit ihrem Eingeständnis nicht nur solche Divergenzen beiseite, sondern weiß durch sie noch eine verpflichtende Basis für ihre nachfolgende Bitte zu schaffen: Jetzt aber sei es anders: Jetzt nämlich ist ihr Sohn auf Geheiß des Jupiter, also gerade in Erfüllung des Schicksals, an der italischen Küste gelandet (381), und so kommt sie nun, ohne ihre Achtung vor und Rücksicht auf Vulcan im geringsten geändert zu haben, um als Mutter für ihr Kind von ihm Waffen zu erbitten. Und die Dringlichkeit solcher Bitte sucht sie noch zusätzlich durch Gesten zu steigern, durch Unterwürfigkeit (als ‚Bittflehende‘ nahe sie, 382), durch De-

monstration von Hochachtung (erbitte Waffen ‚von seiner ihr heiligen Göttlichkeit‘, 382), von Bescheidenheit (schließlich hätten ihn doch auch andere Göttinnen [Thetis und Eos] durch Tränen zur Anfertigung von Waffen für ihre Söhne bewegt, 383 f.) und von Hilflosigkeit (ihr und den Ihren drohe ‚die Vernichtung‘, 386).

Es läßt sich schwer vorstellen, wie eine derart vorgetragene Bitte, die alle Gefühle anzurühren weiß, die Menschen zur Nachgiebigkeit bewegen, nicht schon gewährt sein kann, bevor sie noch ganz ausgesprochen wurde. Und doch geschieht, wie wir gesehen haben, das Unvorstellbare: Vulcan zögert und kann erst durch die schneeweißen Arme der Venus zur Einwilligung gebracht werden. Erstaunlicherweise vermögen die sehnsuchterregenden Worte der Venus also weniger als die Tränen der Thetis oder der Eos. Doch muß das schon eine tiefere Bedeutung haben? Wer sich vor Augen hält, wie bewußt Vergil auch diese Szene bis in die Einzelheiten hinein gestaltet hat¹³), wird daran nicht zweifeln. Doch welche?

Vulcan jedenfalls sagt wenig später *aeterno ... devinctus amore*, wie der Erzähler betont, das Gewünschte zu. Und wie er es zusagt! Kein Gedanke, daß er dazu erst hätte gedrängt werden müssen! Es scheint eher, als habe er lediglich einen Augenblick zögern müssen, weil es für ihn gar zu befremdlich war, daß Venus für eine Bitte an ihn überhaupt Gründe, und dann noch so abgelegene, glaubte mobilisieren zu müssen (395a). „Wohin ist denn dir, du Göttliche, das Zutrauen zu mir geschwunden?“ (395b f.). Und dann versteigt er sich gar zu der höchst zweifelhaften Behauptung, daß er, wenn ihre Fürsorge damals während des Krieges nur ähnlich groß gewesen wäre (396b f.), auch die Teukrer (also zumindest die ganze troische Königsfamilie) hätte bewaffnen dürfen; denn weder der allmächtige Jupiter noch das Fatum hätten dem entgegengestanden, daß Troia und mit ihm Priamus weitere zehn Jahre fortexistierten. Nicht also am Schicksal hat es gelegen, und die ‚Rücksichtnahme‘ der Venus wäre demnach ganz überflüssig gewesen... Und so handelt er auch jetzt nicht etwa nach dem Willen des Jupiter oder in Unterwerfung unter das Schicksal, sondern in freier Entscheidung allein nach den Plänen und Wünschen der Venus (400). Diese aber zu erfüllen, werde er es an nichts fehlen lassen, weder an den Möglichkeiten seiner Kunst noch seiner Materialien, noch seiner Werkzeu-

13) Grundsätzlich zu Vergils Gestaltungsweise Pöschl 2 f.

ge; und er verbittet sich jetzt sogar jedes weitere Wort des Drängens und fordert stattdessen von Venus uneingeschränktes Zutrauen zu ihren eigenen Kräften, um sich alsbald den ersehnten Umarmungen hinzugeben.

Der sehnerregenden Bitte aus ‚Demut‘, Rücksicht und schmeichelnder Bewunderung antwortet hier also eine sich überschlagende und mit dem Unmöglichen prahlende Bereitwilligkeit, die ihrerseits die Divergenzen der Vergangenheit überspielt und sie zum alleinigen Problem der Venus und der Intensität ihrer *cura* herunterspielt. Wie sehr Vergil daran liegt, uns nicht in Zweifeln zu lassen, wie es zu diesem gewaltigen ‚Umschlag‘ gekommen ist, zeigen die Verse, die der Antwort Vulcans vorausgehen. In ihnen schildert uns der Erzähler, wie in Vulcan plötzlich die vertraute Liebesehnsucht einschlägt, wie die bekannte Glut bis in sein Innerstes dringt und über seine dahinschmelzenden Glieder rinnt: Gerade wie ein Blitz zuckend durch die Wolken fährt, so schlägt die Sehnsucht bei ihm ein (391–392).

Was für eine Szene! Ist es da verwunderlich, daß Conington, der Altvater der englischen Aeneis-Kommentierung, angesichts dieser Ereignisse von „indelicacy“ sprechen konnte? Er sieht diese allerdings nicht zuletzt darin begründet, daß Venus hier mit ihren Reizen ihren Ehemann zugunsten eines Sohnes bedränge¹⁴), der gar nicht von ihm selbst stammt. Hat er also deshalb gezögert? Ein anderer englischer Kommentator¹⁵) hält das für abwegig; Vergil habe in der ganzen *Aeneis* das Verhältnis zwischen Venus und Aeneas so behandelt, daß offensichtlich sei, „that Virgil does not even consider the question from a moral point of view“. Doch abgesehen von allen moralischen Gesichtspunkten ist doch die Tatsache, daß Venus selbst ausdrücklich ‚als Mutter für ihren Sohn‘ (383) bittet und daß sie den Hinweis auf den drohenden Untergang der Ihren (das sind zuerst Aeneas und sein Sohn Ascanius) für ein gewichtiges Argument hält, Ausweis genug, daß nach Vergils Absicht der ‚Stiefsohn‘ hier nicht zwischen den Ehegatten steht.

Doch was verbirgt sich dann hinter dieser ‚delikatzen Szene‘? Den Weg weist der Vergleich mit Homer, freilich nur, wenn man über die allgemeinen szenischen Anklänge hinausblickt. Für Knauer, der in einem monumentalen Werk die Abhängigkeit Ver-

14) Knauer 261: „ihrem Sohn, seinem Stiefsohn“; vgl. Homer, II. 5, 313.

15) T. E. Page, *The Aeneid of Virgil Books VII–XII*, ed. with Introduction and Notes, London/Basingstoke 1970 (= 1900) zu 382.

gils von Homer registriert und beschrieben hat, ist (261) „vor allem deutlich, daß hier die Mutter nächstens für den Sohn bittet, wie nicht anders Thetis, die Mutter, nächstens für Achilleus gebeten hatte (8, 370–406 < Σ 369–467). Da Vulcanus aber gleichzeitig Gatte ... der Venus ist, so widersteht er ebensowenig wie Zeus der Here (8, 370 [bzw. 387]–406 < Ξ 292–353)...“

Vergil hat hier also offenbar gleichzeitig auf zwei Szenen aus der *Ilias* Bezug genommen, die berühmte Verführung des Zeus durch seine Ehefrau Hera zum Zwecke der Ablenkung des Zeus der Götter und Menschen' vom Kampfgeschehen vor Troia (14. Gesang) und den Bittgang der Thetis zum Palast des Hephaist (im 18. Gesang). Ungewöhnlich ist dabei durchaus nicht, daß Vergil sich gleichzeitig auf mehr als eine Szene der homerischen Epen bezieht und diese zu einer neuen Einheit zusammenfügt, ungewöhnlich ist auch nicht, daß er hinter seiner Gestaltung die Vorbilder so deutlich hervortreten läßt¹⁶⁾, aber ungewöhnlich wäre es durchaus, wenn Vergil seine Bezüge auf derart äußerliche Entsprechungen beschränken würde, wie sie die Formulierungen Knauers nahelegen. Dabei läßt Knauer allerdings ausdrücklich „beiseite, welch wundersames Gebilde diese Szene darstellt“. Das aber erscheint gerade nicht geraten, wenn man die jeweiligen Gestaltungsabsichten Vergils erfassen will. Vielmehr muß besonders das Licht beachtet werden, das die homerischen Szenen auf die ‚wundersamen Einzelheiten‘ des neuen Gebildes fallen lassen.

Die Verführung des Zeus durch Hera ist ein raffiniert geplanter Anschlag auf den höchsten Gott und ein bewußter Eingriff in seine Lenkung der Weltereignisse. Hera versucht deshalb Zeus auch nicht abends, als alle Menschen zur Ruhe gekommen sind (wie Aen. 8, 369), im Ehegemach zu verführen, sondern am helllichten Tag sozusagen auf seinem Kommando-Hügel, dem Ida, und sie verführt ihn weniger als Ehefrau denn als Gegenspielerin und bezeichnenderweise auch nicht allein durch ihre eigenen Reize (so ausführlich sie sich putzt), sondern durch den gesammelten Liebeszauber der Aphrodite, den sie sich eigens für diesen Anschlag unter Vorspiegelung falscher Tatsachen von dieser ausborgt hat. Und so führt das göttliche Beilager auch nicht zur Erfüllung eines Versprechens (wie hier zur Anfertigung der Waffen), sondern zu einer schweren Beschimpfung der Gattin und zur Androhung harter Strafen, wenn sie von ihren Anschlägen auf die Pläne des Zeus nicht augenblicklich ablasse. Doch wozu erinnert

16) Heinze 251.

Vergil an diese Szene? Es muß in diesem Zusammenhang außer Betracht bleiben, in welchen Punkten Vergil durch die Gestaltung seiner Szene Homer ‚korrigieren‘ will, etwa indem er Anstößiges oder Unziemliches beiseite schiebt wie z. B. die Verstrickung des höchsten Gottes in solche Unternehmungen. Es kann hier nur darum gehen zu erkennen, in welcher Weise Vergil seine Szene durch den homerischen Hintergrund beleuchtet! Durch diesen aber muß das Vorgehen der Venus als Anschlag erscheinen, bei dem sie Vulcan zu etwas veranlassen will, was zunächst durchaus nicht in dessen Absicht liegt.

Auf andere Weise wird unsere Szene durch den Bittgang der Thetis zu Hephaist beleuchtet. Im Unterschied zu unserer Szene erscheint Thetis im Hause der ‚Hephaists‘ als hochwillkommener Gast, dem die Erfüllung seines Anliegen schon zugesagt wird (Il. 18, 424–427), ehe es auch nur ausgesprochen ist. Um so auffällender wird nur, daß Venus von ihrem Ehemann derart ‚erbetteln‘ muß, was anderen, Fernerstehenden, offenbar spontan gewährt worden ist (463 ff.). Was also ist der Grund, daß Venus sich den Weg zum Herzen ihres Mannes erst so mühsam öffnen muß?

Der Vergleich mit der Thetis-Szene konfrontiert uns mit einer weiteren Überraschung: Die Frau, die Thetis in das Haus des Hephaist eingelassen hat, ist gar nicht Aphrodite, sondern eine der Grazien (die schöne Charis), ‚die der berühmte Hinkfuß geehlicht hatte‘ (Il. 18, 383). Hatte Vergil das übersehen oder vergessen, als er seine Szenenassoziation schuf? Oder korrigiert er vielleicht einfach Homer, indem er Vulcan (Hephaist) seine ‚angestammte‘ Frau zurückgibt? Doch weiß Homer überhaupt von dieser Verbindung? Ja, beide homerischen Epen wissen sehr wohl von ihr; der Iliasdichter deutet zwar seine Kenntnis nur indirekt an, wenn er Aphrodite ihren Geliebten, den Kriegsgott Ares, nach seiner Verwundung aus der Götterschlacht führen läßt, aber der Odysseedichter weiß nicht nur um diese Verbindung, er weiß auch, wie es zur Auflösung der Ehe zwischen Hephaist und Aphrodite gekommen ist. Im 8. Gesang (266 ff.) singt Demodokos, Sänger am Königshof der Phäaken, von dem Ehebruch der Aphrodite mit Ares. „Dieser schändete“, so singt Demodokos, „Lager und Gemach des Herrschers Hephaist“. Hier nun spielt das Ehegemach des Hephaist eine zentrale Rolle; denn in ihm vollzieht sich nicht nur der Ehebruch, in ihm vollstreckt auch Hephaist, dem Helios, ‚der alles sieht‘, von den Ereignissen Bericht gegeben hat, seine Rache. Heimlich stattet er nämlich die Decke seines ‚Ehegemachs‘ mit spinnengewebsartigen Fesseln aus Stahl aus, die selbst für Göt-

ter unsichtbar sind, bei Berührung der Ehebetten aber sich unent-
 rinnbar über die Schläfer herabsenken. Nur zu bald sind Ares und
 Aphrodite in ihnen gefangen. Zu ihrer Schande ruft Hephaist alle
 Götter herbei und will die Eingeschlossenen nicht eher lösen, als
 der Brautvater ihm seine Brautgeschenke vollzählig zurückerstat-
 tet und Ares angemessene Entschädigung gezahlt hat. Und da hät-
 ten die beiden nun wohl noch lange warten können, wenn nicht
 Poseidon, über die ‚Sitten‘ unter Göttern beunruhigt, für den
 Übeltäter gebürgt hätte. Die Ehe des Hephaist aber mußte – nach
 der Rückerstattung der Brautgaben – als gelöst gelten.

Diese Ereignisse also hatte Vergil offenbar vor Augen, als er
 seine Begegnung zwischen Vulcan und Venus gestaltete. Dabei
 muß er allerdings überzeugt gewesen sein, daß sich Vulcan von
 Venus doch nicht endgültig getrennt hatte, wenn auch die Ver-
 stimmung zwischen den beiden groß war und lange angehalten
 hatte, nicht nur den gesamten troischen Krieg über (8, 395 ff.),
 sondern auch noch danach bis zur Landung des Aeneas in Italien
 (und das sind weitere sieben Jahre). Erst dann erfolgte anlässlich
 der Waffenbitte die Versöhnung. Welche Widerstände dabei über-
 wunden werden müssen, welche Mittel Venus in ihrer ‚Unterwer-
 fungsrede‘ aufbietet, haben wir gesehen.

Der Einblick in die Hintergründigkeit dieser vergilischen
 Szene beleuchtet zugleich einen besonderen Aspekt seiner Homer-
 Imitation. Einerseits bestätigt sich, was schon Heinze (251), wenn
 auch etwas pointiert, herausgestellt hatte, daß nämlich Vergil bei
 der Umsetzung seiner „Geschichte“ in epische Handlung „in
 fremder Dichtung nach analogen Szenen“ gesucht und diese dann
 „nach den Anforderungen seiner eigenen Geschichte“ umgestaltet
 hat und dabei „durchweg ... mit vollem Bewußtsein“ an diese
 auch erinnere. Heinze glaubt angesichts dieses Verfahrens, Vergil
 (und den Römern überhaupt) die Phantasie absprechen zu dür-
 fen¹⁷⁾; schon die Gestaltung unserer Szene hat solchen Vorstellun-
 gen sicherlich den Boden entzogen und zugleich Pöschls Überzeu-
 gung bekräftigt (93), „daß sich seine (sc. Vergils) unmittelbare
 Kraft in der Umgestaltung, Verknüpfung und Durchsetzung von
 Motiven verbirgt, die bei ihm einen anderen Sinn und eine neue
 Schönheit gewinnen.“

Darüber hinaus läßt nun unsere Szene sichtbar werden, wie

17) Heinze 252: „im letzten Grunde hat Vergil nicht selbständig gestaltet,
 weil er auch nicht besaß, was seinem Volke als ganzem versagt war, eine starke
 Phantasie“.

Vergil nicht nur homerische Szenen aufgreift, umgestaltet und neu verknüpft, sondern es darauf anlegt, daß seine Neugestaltungen zu den homerischen Vorbildszenen in Beziehung treten; erst dadurch erhalten sie offenbar ihre eigentliche Bedeutung, und erst so scheinen sie ihren tieferen Sinn preiszugeben. Vergil setzt dabei voraus, daß die homerischen Szenen seinem Publikum gegenwärtig sind und ihre Einzelheiten durch seine Nachgestaltungen sogar derart präsent gemacht werden können, daß sich an ihnen sein besonderes Anliegen verdeutlichen kann. Dieses Bezugsspiel gibt dann erst einen Einblick, in welchem Umfang Vergil die mythische Tradition weiterführt oder Widersprüche in ihr ausgleicht und in welchem Umfang er Spielräume ausfüllt, die die Tradition gelassen hat.

Die Venus-Konzeption der *Aeneis* ist nach A. Wlosok vor allem dadurch gekennzeichnet, daß Venus bei Vergil „weit über die Gestaltung einer Liebesgöttin hinausgehoben“ sei (Venus 103), was sich schon im „Zurücktreten des amourösen Aspektes“ andeute, sich vor allem aber in der Rolle, die sie in der epischen Handlung spiele, als „Stammutter und Schutzpatronin des künftigen Herrschergeschlechts“ (104), und in ihrem eigentlichen Daseinsbereich manifestiere, „der aus der Begrenztheit erotischer Sinnesfreude zu einem Feierraum der Seele ausgeweitet ist“. Der Venusbereich verfließe so mit den für Vergil so bedeutungsvollen Vorstellungen von der „arkadischen Welt“, beide seien (142) „Veranschaulichungen ein und derselben Paradiesessehnsucht“.

Mit dieser Konzeption scheint übereinzustimmen, daß Vergil offenbar die Mächte und Betörungsmittel seiner Venus, die Aphrodite in jenem berühmten Gürtel bei sich trägt (Il. 14, 214–217), auf ihren Sohn Amor übertragen hat, wie ihre Anrede an ihn im 1. Buch (664 f.) nahelegt: *nate, meae vires, mea magna potentia . . .* (Kind, [Träger] meine[r] Kräfte, meine große Macht). Entsprechend muß sie ihn gewinnen und seine Dienste in Anspruch nehmen, als sie Dido für Aeneas entflammen will. Ihre Bitte an ihn verbindet sie dabei mit dem konkreten Vorschlag, Amor solle in der Gestalt des Aeneas-Sohnes Ascanius vor Dido treten und, wenn diese ihn auf ihren Schoß nehme, ihn zu herzen und zu küssen, ihr das Liebesfeuer unvermerkt einblasen und ihr durch dessen Gift die Sinne verwirren (1, 685–688).

Überraschenderweise erinnert nun Vergil in unserer Szene unüberhörbar an eben diese Anleitung der Venus und deren wortgetreue Ausführung durch Amor. Soll Amor der ahnungslosen Dido *occultum ignem inspirare* (1, 688), so will sie mit ihren Wor-

ten Vulcan *divinum amorem aspirare* (8, 373). Dieses geschieht, wenn auch in anderer Form, unter Ausnutzung von Umarmung (1, 687: 8, 388) und körperlicher Nähe (1, 685: 8, 405 ff.). Wie ähnlich das Wirken der Venus dem ihres Sohnes in der Didoszene tatsächlich ist, unterstreicht der Vers 8, 393: *sensit laeta dolis...*; ihre ‚Freude über den Erfolg ihrer Täuschungen und Betörungen des Vulcan‘ entspricht durchaus ihrem Auftrag an Amor, Dido *dolo* zu betören und zu täuschen (vgl. 1, 682; 684; 688; und den Vorwurf der Juno 4, 95). So kann es nicht verwundern, daß auch der Erfolg dieses Wirkens sehr ähnlich beschrieben wird: Die ‚Flamme‘ (4, 66: 8, 388) dringt ins Innerste (*medullas* 4, 66: 8, 388 f.) ein und zieht über bzw. dringt durch alle Gebeine hin (4, 101: 8, 389). So deutlich also taucht Venus hier in den Bereich ‚erotischer Sinnenfreude‘ zurück¹⁸⁾. Das bestätigt nicht zuletzt ihre Haltung, in der sie – ganz wie Amor – ihr Werk vollbringt: *laeta* und sich ihrer Unwiderstehlichkeit sehr wohl bewußt (1, 690. 696: 8, 393)¹⁹⁾. Soviel läßt diese Gestaltung sicher unmittelbar deutlich werden, daß wir kein Recht haben, Venus hier einfach als Verkörperung einer „rational and creative love“ (Putnam 137 f.) zu verstehen und ihr Wirken entsprechend zu deuten; vielmehr erscheint Venus hier gerade als Verkörperung jener leidenschaftlichen Liebesmacht, die „Götter und Menschen unwiderstehlich in ihren Bann schlägt“, wie es schon bei den ältesten griechischen Dichtern heißt (hym. Ven. 1 ff.). Das unterstreicht Vergil noch durch das Gleichnis, mit dessen Hilfe er das Hereinbrechen der Liebesglut über Vulcan veranschaulicht. Nach Pöschl (123) sind die vergilischen Gleichnisse – gerade auch im Unterschied zu Homer – „allgemein auf Stimmungsfärbung, auf Deutung von Seelenzuständen“ ausgerichtet; in ihnen dominiere „das Gefühlhafte vor dem Anschaulichen, das Symbolische vor dem Konkreten“. Deshalb ist es sicher nicht bedeutungslos, wenn Vergil die aufkommende Liebessehnsucht des Vulcan einem ‚feurigen Spalt‘ vergleicht (391 f.), der ‚mit Donner losgebrochen, mit gleißendem Lichte zuckend die Wolken durchheilt‘. Sicher ist das ‚Lichtmotiv‘ grundsätzlich „auf engste mit der Person und Erscheinung der Venus verbunden“ (Rieks, Gleichnisse 1079) und dies zumal im 8. Buch; doch erscheint das ‚Lichtmotiv‘ hier in einen besonderen Zusammenhang gestellt. Zu dem Lichteffekt treten feurig-zuckender Blitz, Donner

18) Vgl. auch Wimmels entsprechende Anfrage, 68.

19) Hier darf *laeta* deshalb nicht einfach in dem von Wlosok gekennzeichneten Sinn (Venus 95 ff. 139 f.) für den Venus-Bereich in Anspruch genommen werden.

und Wolken. Diese Szenerie aber erinnert nicht zufällig an die Umstände, unter denen sich die Verbindung von Dido und Aeneas vollzogen hat (4, 120–122). Vergil will durch diese Szenerie zweifellos noch einmal auf die Größe der Widerstände hinweisen, die hier überwunden werden müssen, aber auch an die Form, wie diese überwunden werden können, allein *dolis*, nicht *dictis*. Wlosok scheint deshalb vor allem zu übersehen, daß Venus hier prinzipiell nicht anders handelt als Juno, ihre große, leidenschaftsgetriebene Gegenspielerin, im 4. Buch; dort versucht diese nämlich gerade Venus gegenüber durch ‚Täuschungen‘ zum Erfolg zu kommen (4, 105 f. und 128: *dolis risit Cytherea repertis*).

Dennoch läßt sich natürlich nicht übersehen, daß Amors und Venus' Entflammungen sehr unterschiedliche Wirkungen auslösen. Während Dido fortan wie eine angeschossene Hindin (4, 69 ff.)²⁰⁾ durch Wälder und Schluchten rast, wird Vulcan lediglich zu seinen großsprecherischen Behauptungen und Verbeugungen vor Venus animiert, mit denen er am Ende in deren Armen ‚friedevoller, tiefer Ruhe‘ entgegenstrebt. Und während vor allem Dido, wie 4, 73 andeutet, von nun an bis zu ihrem Ende keine Ruhe mehr finden wird, wird Vulcan sich bald, zu neuer Aktivität gestärkt, vom gemeinsamen Lager erheben (8, 407 ff.) und sich ungesäumt – unter Zurückstellung aller anderen Verpflichtungen (8, 439 ff.) – an die Fertigung der versprochenen Waffen machen.

So wirkt die Venus-Vulcan-Szene wie ein heiteres, auf jeden Fall untragisches Gegenstück zu der Amor/Aeneas-Dido-Szene; die Kräfte der Liebesleidenschaft, über die Venus selbst verfügt, sollen offenbar von jenen zerstörerischen Kräften abgehoben werden, über die – in ihren Diensten – Amor waltet. Ihre Wirkung sind hier jedenfalls friedensartige Entspannung und Ruhe, die Vulcan umfassen (405 f.). Beide gehören ohne Zweifel zu den zentralen Elementen des Venus-Bereichs, der ja nach Wlosok (Venus 139) „Symbol eines heiteren, mühelosen Daseins“ ist. Und beide zeigen hier an, daß es Venus gelungen ist, Vulcan in ihre Welt zurückzuführen, und damit auch, ihn mit ihr auszusöhnen und die gegenstrebigsten Interessen der Ehegatten zu überwinden²¹⁾. Aber kann sie dadurch auch die Gesamttendenz der Entwicklung der Welt, die Ausbreitung von Frieden und Versöhnung, fördern? Nach der Bestimmung des Fatum nämlich ist der ganze Welt verheißen, daß sie einst unter der Herrschaft des Augustus in ein

20) Zu diesem Gleichnis ausführlich Pöschl 104 ff.

21) Ihre Gegenüberstellung in Il. 20, 31–40; zu Hephaist Il. 20, 72–74.

neues Goldenes Zeitalter eintreten wird (1, 291–296), wenn sie durch die Ausbreitung der Gerechtigkeit (1, 292 f.) und die Bändigung der Leidenschaften (1, 294 ff.) hinreichend geläutert sein wird. In diesem Zusammenhang deutet unsere Szene zunächst einmal darauf, daß das erwartete Goldene Zeitalter nicht nur ein irdisch-politischer, sondern gerade auch ein kosmischer Zustand sein wird, und ordnet den einseitigen Zuschnitt dieser ‚Heilszeit‘ auf die Weltherrschaft Roms (1, 278 f.) wenigstens in eine umfassendere Dimension ein; vor allem aber weist sie darauf hin, daß auch unter den Göttern der Weg bis dorthin noch sehr weit sein wird, gerade auch für eine Göttin wie Venus. Denn hier siegt ja nicht das Argument oder die Vernunft, sondern die Leidenschaft. Und wie sehr Vergil – bei allen heiteren Umständen – gerade dieses im Blick hat, zeigt das Vokabular mit seiner fast medizinischen Terminologie unzweideutig an: Wie hier Vulcan ‚die vertraute Leidenschaft (*flamma*) in sich aufnimmt und die Hitze ihm das innerste Mark durchdringt‘, so durchdringt das Feuer der wahnsinnigen Furie Allecto die Gebeine der Amata, und ihr Sinn empfängt, wenn auch zunächst noch eingeschränkt, die Leidenschaft (*flamma*) ‚in ihrer gesamten Brust‘ (7, 355 f.).

Es kann deshalb nicht verwundern, daß sich schon wenig später erweist, wie wenig Überlegenheitsgefühl und Sicherheit dieser Sieg Venus tatsächlich zu vermitteln vermochte. Angesichts der Kriegsunternehmungen der Latiner und ihrer Erfolge verzweifelt sie an der Zukunft ihres Sohnes und ihres Geschlechts und bietet für die Erhaltung allein ihres Enkels Ascanius den Verzicht der Troer auf Latium und des Aeneas auf die Begründung der römischen Weltherrschaft an (10, 16–62).

Bielefeld

Jens-Uwe Schmidt