

## Rezensionsaufsatz

MICHAEL VON ALBRECHT / HEIDELBERG

### Neue Vergilstudien: Selbstzitat, Poetologie, Intertextualität

Im Folgenden bespreche ich drei europäische Arbeiten aus jüngster Zeit, die, wie mir scheint, traditionelle und neue Wege zum Verständnis der Aeneis produktiv verbinden.

Rüdiger Niehl, *Vergils Vergil: Selbstzitat und Selbstdeutung in der Aeneis. Ein Kommentar und Interpretationen*. Frankfurt am Main: Peter Lang 2002. 249 S. (Studien zur klassischen Philologie. 134.) ISBN 3-631-38649-4

In Ergänzung zu den höchst schätzbaren angelsächsischen Kommentaren zu einzelnen Büchern der Aeneis<sup>1</sup> liegt mit N.s Buch seit längerer Zeit erstmals wieder ein Gesamtkommentar zu diesem Werk vor. Der Ansatz ist neu. Seit etwa fünfzig Jahren setzt sich in der klassischen Philologie allmählich die historisch korrekte Aussprache des Lateins und der historisch korrekte Vortrag antiker Verse durch. Trotzdem fehlt es noch immer an Arbeiten, die diese neuen Erkenntnisse für die Literaturinterpretation fruchtbar machen. Ein Anliegen von N. ist, die Aeneis als ein Sprachkunstwerk für den mündlichen Vortrag zu interpretieren, in der Hoffnung, daß diese neue Betrachtungsweise auch auf andere Werke der antiken Dichtung in größerem Maße Anwendung findet. Vergils Aeneis ist von einem Geflecht lautlicher Motive durchzogen, die syntaktisch, semantisch und lexikalisch variiert werden, aber eine einheitliche phonetische Struktur bewahren und auf subtile Weise Bau und Sinn des Werkes unterstreichen. Die bisherige Forschung zu Vergils Selbstziten hat diese Formeln in der Regel nur zur Entscheidung von Fragen der Entstehungschronologie herangezogen,<sup>2</sup> dabei aber zumeist die Wirkung im Vortrag außer acht gelassen. Dadurch wurden zahlreiche Referenzen nicht erkannt, die sich nicht lexikalisch, sondern phonetisch konstituieren; ja sogar der Motivcharakter geriet soweit in den Hintergrund, daß Schlüsse für die Interpretation meist gar nicht erst gezogen wurden (selbst W. Moskalew zeigt nur gelegent-

---

<sup>1</sup> Zuletzt: Virgil, Aeneid 7. A Commentary by N. Horsfall, Leiden 2000.

<sup>2</sup> Z. B. Th. Berres, Die Entstehung der Aeneis, Hermes Einzelschriften 42, Wiesbaden 1982.

lich interpretatorische Ansätze;<sup>3</sup> viele einschlägige Einsichten sind dagegen in Zeilenkommentaren versteckt).<sup>4</sup>

N. liefert deshalb nicht nur eine Liste vergilischer Selbstreferenzen, sondern bietet in der Form eines Zeilenkommentars für jede Passage der Aeneis Kurzdeutungen zu den das literarische Verständnis erhellenden Selbstzitaten an, um so die ursprünglich auf den mündlichen Vortrag abgestimmten lautlichen Effekte für den modernen Leser faßbar zu machen. Mit Rücksicht auf einen internationalen Leserkreis, aber auch um die Lautgestalt der zitierten Passagen möglichst zu bewahren (und den Umweg über Übersetzungen zu vermeiden, die den Text nur verwässern und ohnehin nicht mit ihm dekungs-gleich sind), ist dieser Kommentar, der sich auch als Grundlage und Hilfsmittel für künftige Interpretationen versteht, auf lateinisch abgefaßt.

Der Kommentar unterscheidet (in der Regel lediglich aufgelistete) „erkennbare“ und (durchgehend kommentierte) „signifikante“ Reminiszenzen; als erkennbar gelten dem Verfasser alle lautlichen Motive, bei denen sich „mit gutem Willen an wenigstens einer Stelle ihres Vorkommens eine absichtliche Bezugnahme auf eine andere Stelle vermuten läßt“, während als signifikant die Fälle gekennzeichnet werden, „in denen inhaltliche oder formale Gründe die Annahme intentionaler Verweise zwingend erscheinen lassen“ (8).

Offenkundige, kleinräumige Verweise, die der Leser auch ohne besonderen Hinweis deuten kann (wie beispielsweise die Formel *comes infelicis Ulixis* in den Versen 3,613 und 691, mit der die Erzählung des Achaemenides umrahmt wird; ebenso 4,232–237 und 270–276), bleiben ebenfalls in der Regel unkommentiert. Dadurch wird dem Benutzer die Weitschweifigkeit eines Kommentars zu jeder zweifelhaften Reminiszenz erspart, während gleichzeitig die Auswahl des Signifikanten überprüfbar bleibt. Die knappen Kommentare sind als Anregungen für ausführlichere Interpretationen zu verstehen; punktuell werden sie im dritten Werkteil ausgeführt. Daß N. sich hier nicht zu mechanischer Anwendung seiner hermeneutischen Methode hinreißen läßt, zeigt z. B. seine gelungene Interpretation des oft mißdeuteten Errötens der Lavinia (zu 8,390 und 12,66; ebenso differenziert sein Kommentar zu Turnus' Ruhmesstreben, 12,49).

Zu dem lateinischen Zeilenkommentar treten zwei deutschsprachige Teile, die den Materialbefund in größerem Zusammenhang auswerten und weitere Methoden demonstrieren, wie die genauere Kenntnis des antiken Vortrags für die Interpretation nutzbar gemacht werden kann. Der Abschnitt „Statistische Auswertung“ analysiert die Verteilung der Referenzen innerhalb des Gesamtwerkes und untersucht besonders aufschlußreiche Motivketten, um das referentielle Relief der Einzelbücher zu erforschen. Die systematische Betrachtung der Selbstzitate erweist sich als ein brauchbares Mittel, um Kernszenen der Erzählung herauszuarbeiten und so die Brücke von der motivischen zur strukturellen und narrativen Analyse zu schlagen. Auffallend ist die Verflechtung durch Selbstzitate zwischen den Büchern 1 und 12; neben dieser Rahmung des Werkganzen betonen enge Bezüge zwischen Buch 1 und 7 sowie Buch 7 und 12 die Gliederung der Aeneis in zwei Hälften. Die ‚Reisebücher‘ 3 und 8 sind ebenfalls besonders auf einander bezogen, ebenso wie die in vieler Hinsicht spiegelbildlichen Bücher 9 und 11. Bedeutsam ist die starke Einbindung des vierten Buches in die Erzählung; die bedeutungstragenden Bezüge reichen sogar in die Dido eher fernstehenden Bücher 2, 5 und

<sup>3</sup> W. Moskalow, *Formular Language and Poetic Design in the Aeneid*, Leiden 1982.

<sup>4</sup> Z. B. bei R. D. Williams, *The Aeneid of Virgil*, Basingstoke - London 1972.

11 hinein. Zahlreiche Verweise an unheilvollen Stellen der Kampfbücher und vor allem im 12. Buch deuten zudem die Wirkung von Didos Fluch an.

Auch innerhalb einzelner Bücher lassen sich an der Verwendung der Reminiszenzen narrative Gestaltungsabsichten ablesen, wie etwa im Falle des zweiten Buches; hier setzt Vergil die Technik des Selbstzitats sparsam ein, um gezielt wichtige Szenen hervorheben zu können (Hektors Erscheinung, den Tod des Priamus, das Eingreifen der Venus und die Erscheinung Creusas). In der eigentlichen Kampfbeschreibung suggerieren die intertextuellen Bezüge zu den *Georgica* eine Klimax der Gewalt, die im Tode des Priamus gipfelt.

Im Teil „Einzeluntersuchungen“ werden zentrale Szenen, Motive und Figuren der *Aeneis* in der Zusammenschau der thematisch einschlägigen Selbstzitate neu interpretiert. Gegenstände eigener Interpretationen sind: die narrative Einbettung der Naturschilderungen („Landschaft und Handlung“), die Erzählstruktur des 9. Buches („Nisus und Euryalus“), die assoziative Untermalung der Dido-Figur („Didos Doubles“), die Verwendung der *Georgica* als Subtext der *Aeneis* („Die *Georgica* und die *Aeneis*“), die unterschiedliche Charakterisierung von Mezentius, Camilla und Turnus („Die italischen Heerführer“) und die typologische Deutung des Kriegsgeschehens („Die Technik der Spiegelungen in der *Aeneis*“).

Die Vorteile des gewählten Interpretationsansatzes liegen in der Nähe zum Text und in der Berufung auf die Intention des Autors in Hinsicht auf die Rezeptionsgewohnheiten seines antiken Publikums. Bei vorsichtiger Handhabung verspricht ein solches Vorgehen in der Tat die größtmögliche Sicherheit auf dem Gebiet der Interpretation. Wie diese Methode zur Korrektur willkürlicher Interpretationen beitragen kann, zeigt sich am Beispiel von Parrys bis heute immer wieder aufgegriffener *Two-voices*-Theorie, nach der Vergil zwar mit seiner ‚offiziellen‘ Stimme regierungstreu sei, jedoch unterschwellig (mit seiner ‚privaten Stimme‘) seine eigenen konstruktiven Aussagen unterlaufe. Während die Beispiele Parrys und anderer stets die Frage aufwerfen, warum die angeblich subversiven Elemente des Gedichtes zwar der Intelligenz des modernen Philologen, nicht aber der antiker Muttersprachler und Literaturkenner am Hofe des Augustus kenntlich sein sollten, bietet die Behandlung der Selbstzitate einen Testfall: Die Suggestion durch solche variierten Motivketten ist ebenso eindringlich für den Leser wie unangreifbar für jede Zensur. Zwar findet N. in Vergils Reminiszenzen keine direkte Negation der ‚offiziellen‘ Stimme, doch gibt Vergils Selbstkommentar dem Interpretieren Differenzierungen, Brechungen und unerwartete Gesichtspunkte an die Hand. Insbesondere die Mission des Aeneas und des römischen Volkes erscheint dem Dichter zwar nicht unproblematisch – man betrachte nur die lautlichen Motive, die sich um das Kriegsgeschehen ranken –, doch unterschwellig negiert wird sie keineswegs. Ebenso können die Selbstzitate, mit denen die Gestalt Didos kommentiert wird, als wichtiges Korrektiv für so manche moderne Deutung fungieren. Der Verdammung des angeblich kaltherzigen Aeneas hat Vergil nicht nur explizit vorzubeugen versucht (Aen. 5, 5f.: *Duri magno sed amore dolores / polluto*), sondern auch durch seine Lautmotive, besonders schlagend in der suggerierten Parallelisierung Didos und Creusas: Über Creusas Verschwinden berichtet Aeneas (Aen. 2, 774): *Obstipui, steteruntque comae et vox faucibus haesit*, und wie ähnlich ist seine Reaktion auf den göttlichen Befehl, Dido zu verlassen (4, 280): *Arrectaeque horrore comae et vox faucibus haesit*. Ähnliche typologische Parallelen zum Entschwinden des Geistes des Anchises belegen ebenfalls, daß es keineswegs die Intention des Dichters war, Aeneas' Liebe zu Dido als lediglich lauwarm darzustellen. Bestätigend sei hier auf das Kallimachos-Zitat Aen. 6, 460 hingewiesen: *Invitus, regina, tuo de litore cessi* (aus Catull 66, 39), das (schon im ur-

sprünglichen Zusammenhang) die Antinomie zwischen Pflicht und Neigung, Liebe und göttlicher Bestimmung thematisiert (die Haarlocke Berenikes wäre lieber bei ihrer Königin geblieben, statt an den Himmel versetzt zu sein). Gerade das Geflecht der Selbst- und Fremdzitate läßt eine kunstvolle Polyphonie erkennen, im Vergleich mit der die Two-voices Theorie eine Vergrößerung darstellt. Natürlich liegt es N. fern zu behaupten, Aeneas akzeptiere die Verbindung als legitime Ehe. Auch bei der Gestalt des Aeolus, die von der modernen Forschung häufig als Abbild des subalternen Klienten Roms gedeutet wird (zuletzt bei Feeney), bietet N.s genaue Beobachtung der sprachlichen Darstellungsmittel ein nützliches Korrektiv (158). In anderen Fällen können die Reminiszenzen auch durch psychologische oder soziologische Interpretationsmethoden gewonnene Schlüsse erhärten: so etwa bei der Deutung der Camillagestalt (vgl. 206–213, im Einklang mit Jenkyns).

Während die Forschung zumeist Verswiederholungen stärker beachtet hat als variierte Ausdrücke oder Teilverswiederholungen, gibt N. in seiner Untersuchung zu Recht allen formelhaften Ausdrücken a priori den gleichen Stellenwert; denn ebenso wie für die kleineren Formeln ist auch für die Wiederholungen ganzer Verse im Einzelfall die Intentionalität der Verwendung zu prüfen. Als wohltuend erweist sich die Trennung der Referenzanalyse von Fragen der Werkchronologie, ein Ansatz, der speziell im Falle Vergils auch methodisch gerechtfertigt ist; belegt doch die Donat-Vita die quasi synchrone Ausarbeitung der einzelnen Werkteile.<sup>5</sup>

In der Tat legen N.s Ergebnisse den Schluß nahe, daß sogar die *Georgica*, insbesondere deren viertes Buch, noch gleichzeitig mit der *Aeneis* bearbeitet wurden. Ebenso ist es angesichts der ausgreifenden Kompositionsweise Vergils nur zweckmäßig, das Problem der Nichtvollendung der *Aeneis* aus der Betrachtung der Reminiszenzen auszuklammern; denn selbst in den (wenigen) Fällen, in denen vorhandene Selbstzitate keinen offenkundigen Sinn ergeben, folgt daraus nicht notwendig, daß die betreffenden Passagen ‚unfertig‘ seien. Ebenso unbeantwortbar muß die Frage bleiben, ob eine Reminiszenz allein metrischer Konvenienz zuzuschreiben sei: Die Arbeitsweise und der sprachliche Perfektionismus Vergils lassen dergleichen in den fertigen Werkteilen nicht erwarten, so daß die Frage nach „Flickversen“ mit der nach den unvollendeten Werkteilen zusammenfällt.

Für die Textkritik ist das von N. herausgearbeitete Reminiszenzengeflecht von Bedeutung. Mit der gebotenen Vor- und Umsicht nutzt N. selbst schon einige dieser Möglichkeiten (so z. B. im Kommentar zu 10, 718 oder 2, 76). Nicht geringer dürfte der Nutzen für die weitere Untersuchung der Intertextualität in der *Aeneis* ausfallen. Obwohl es nicht N.s Absicht ist, das Verhältnis von interner und externer Referentialität erschöpfend zu untersuchen (150), ist er sich der Bedeutung dieses Zusammenspiels bewußt (236) und verweist im Kommentar wie in den Einzelinterpretationen immer wieder auch auf externe Zitate. Exemplarisch demonstriert seine Behandlung des 9. Buches das Potential eines Interpretationsansatzes, der beide Formen der Intertextualität heranzieht (165–169).

Den lateinischen Kommentar ergänzen auf deutsch geschriebene interpretierende Kapitel. Diese stellen zugleich eine Reihe von Methoden und Anwendungsgebieten für die Analyse lautlicher Motivketten vor: Sie werden werkumfassend für die Untersuchung von Sachthemen, die Analyse der Erzähltechnik oder die Interpretation von

---

<sup>5</sup> [23] *Aeneida prosa prius oratione formatam digestamque in XII libros particulatim componere instituit, prout liberet quidque, et nihil in ordinem arripiens.*

Charakteren nutzbar gemacht oder lokal zur narrativen Strukturierung einzelner Episoden herangezogen. Dabei bleibt festzuhalten, daß die Methode der vortragsorientierten Analyse von Selbstreferenzen nicht nur auf das Œuvre Vergils fruchtbringend angewandt werden kann. Besonders das Werk Ovids dürfte für eine solche Betrachtung ebenfalls geeignet sein. Darüber hinaus ist die Beachtung der Vortragsweise für die gesamte antike Literatur eine Verständnishilfe.

Wenn das Buch insgesamt den wissenschaftlichen Nutzen einer vortragsbezogenen Interpretation dokumentiert, so weist es zugleich einen Weg, wie die einsprachige lateinische Kommentierung in Klassenzimmer und Hörsaal sinnvoll eingesetzt werden kann und wie gut sich diese Methode mit den modernen hermeneutischen Einsichten von der Unübersetzbarkeit poetischer Texte verträgt. Dabei geht es nicht um eine Verurteilung der Übersetzung, sondern nur um ihren Einsatz im richtigen Augenblick des Verstehensprozesses. Die Übersetzung kann nicht am Anfang dieses Prozesses stehen, sie muß als Endprodukt und Krönung aus ihm erwachsen. Erst dann ist sie Ausdruck eigenen Textverständnisses. Erst dann vermag sie auch sowohl den Nuancen des Originals als auch den Gesetzen der Muttersprache gerecht zu werden. Das ernste Ringen mit der Muttersprache und deren Bereicherung durch eine angemessene Übersetzung ist ein wertvolles Nebenprodukt des Textverständnisses, sollte aber methodisch klar von diesem getrennt werden.

Alles in allem ein neuartiger Kommentar, der Referenzen innerhalb von Vergils Œuvre erschließt und sowohl dem Wissenschaftler als auch dem Didaktiker wesentliche Anregungen bietet und neue Wege weist. Hervorzuheben ist das durchgehende Ernstnehmen der Dichtung und ihrer Sprache als eines Verlaufes in der Dimension der Zeit, wobei Akustisches und Semantisches unzertrennlich verbunden sind.

Antonio Mauriz Martínez, *La palabra y el silencio en el episodio amoroso de la Eneida*. Frankfurt am Main: Peter Lang 2003 (Tesis doctoral, Santiago de Compostela 2002). 347 S. (Studien zur klassischen Philologie. 141.) ISBN 3-631-51721-1

Der Verfasser untersucht Wort (Rede) und Schweigen als literarische Motive in einer der berühmtesten Episoden der Aeneis, der Liebesgeschichte zwischen Dido und Aeneas. Er will ergründen, was der Dichter unter Reden und Schweigen versteht, wie er den Akt des Redens und Schweigens bewertet, welche Auswirkungen Reden und Schweigen auf Menschen und Situationen haben, warum Personen das Wort nehmen oder nicht. Schließlich wagt er sich sogar auf das Gebiet des Poetologischen und fragt nach den Überlegungen Vergils über seine eigenen dichterischen Mittel. M.s Suche nach Vergils textimmanenter Poetik beruht, ohne Kenntnis der Arbeit von Rüdiger Niehl, auf einem dieser verwandten Ansatz: Auch er betrachtet die Aeneis in ihrem sprachlich-musikalischen Verlauf. Beide Autoren bleiben jedoch nicht beim Akustischen stehen, sondern entziffern die hinter den Zeichen, ihrer Verflechtung, ihrer Wiederkehr oder ihrem Ausbleiben stehende semantische Dimension. Um die allgemeine Bedeutung des Redens und Schweigens in der betrachteten Episode zu ergründen, gilt es nicht, Belegstellen isoliert zu betrachten, sondern jede Einzelerscheinung darauf hin zu befragen, was sie als Teil zur Erkenntnis von Vergils Reflexion über Reden und Schweigen beitragen kann. Diese umfassende Fragestellung durchdringt und verbindet die einzelnen Teile der Arbeit. Auch innerhalb der Aeneis arbeitet der Verf. Sinnbezüge zwischen unterschiedlichen Kontexten heraus, in denen Schweigen, Reden oder beides

zusammen auftritt; die Legitimität eines solchen intra-textuellen Verfahrens wird man spätestens nach der Untersuchung von N i e h l nicht bezweifeln.

Nach einer einführenden Analyse des Vokabulars des Schweigens in der Aeneis (Kapitel 1) handelt das zweite Kapitel von „Reden, Schweigen und Liebe“. Besonderes Augenmerk gilt dabei dem Anfangsstadium der Liebe zwischen Dido und Aeneas während des Gastmahls zu seinen Ehren. Augenblicke, in denen das Schweigen vorherrscht (so die Pause zwischen Essen und Trinken, das Verstummen vor Didos Trinkspruch, die vollkommene Stille vor Aeneas' Erzählung) alternieren mit anderen, in denen die Ruhe durchbrochen wird (festliches Lärmen, Gesang des Iopas, Beifall, Didos Fragen und die Worte des Aeneas). Manifestationen von Klängen tragen zur Verhüllung der Tragödie bei, die hinter der festlichen Stimmung lauert. Dagegen können Momente der Stille als versteckte Mahnungen oder Vorahnungen künftigen Unheils wirken (der verhängnisvollen Liebe, die den Selbstmord der Königin und die historische Feindschaft zwischen Rom und Karthago nach sich zieht). Hier entdeckt M. eine dialektische Spannung zwischen der verhüllenden Kraft der Worte und der aufschließenden Wirkung des Schweigens. Der Text wird zum musikalischen Prozeß, in dem auch Pausen semantischen Wert besitzen.

Ferner zeigt dieses Kapitel, daß die nächtliche Erzählung des Aeneas über seine Vergangenheit (Bücher 2 und 3) ein Hauptauslöser der Liebesleidenschaft und des Todes der Königin ist. Hier wird Sprache zur Vermittlerin menschlicher Leidenschaft mit verhängnisvollen Folgen. Dies ist eine zentrale Erkenntnis für die ‚immanente Poetik‘ Vergils. Als einzig mögliche Haltung, um solche Folgen des Redens zu verhindern, erscheint das Schweigen. Darauf spielt Aeneas in seinem Prolog vor der eigentlichen Erzählung an. Während die ZuhörerIn schon erste Anzeichen der Liebe empfindet, erklärt Aeneas, er wolle lieber schweigen als von seiner Vergangenheit berichten. Freilich gibt er letzten Endes den dringenden Bitten der Königin nach und redet.

In beiden Teilen dieses Kapitels ist das Hörbare – einschließlich des Wortes – als Negativum gesehen. Einerseits lenkt Akustisches vielfach die Aufmerksamkeit von der sich abzeichnenden Tragödie ab; andererseits entfesselt das Wort des Aeneas letztlich eine zerstörerische Leidenschaft, die zum Selbstmord führt. Umgekehrt hat das Schweigen positive Geltung: Augenblicke des Schweigens dienen als Warnungen, lenken sie doch die Aufmerksamkeit auf die künftige Bedrohung; zudem wäre das Schweigen, das Aeneas den Worten vorzuziehen behauptet, die einzige Form, die erwachende Liebesleidenschaft im Herzen der Königin zu ersticken.

Das dritte Kapitel („Reden, Schweigen und Schmerz“) untersucht die Reden des Aeneas in den Büchern 2 und 3. Im Unterschied zu dem vorhergehenden Kapitel geht es nun um den Schmerz, den die Erinnerung an seine leidvollen Erfahrungen im Erzähler hervorruft. Auf der einen Seite stehen Wort, Erinnerung und Schmerz, auf der anderen: Schweigen, Vergessen und Abwesenheit von Schmerz. Aeneas, der lieber geschwiegen hätte, unterzieht sich der Qual des Erinnerns. Er erzählt mit solcher Anschaulichkeit – in der Rhetorik spricht man von *evidentia* –, daß er die unglücklichen Ereignisse buchstäblich aufs neue zu durchleben scheint und daß Dido – und mit ihr die karthagische Zuhörerschaft – sie mit eigenen Augen zu sehen glaubt, als handelte es sich um eine geradezu magische Erfahrung. Hier vereinigen sich zwei emotionale Wirkungen der Erzählungen des Aeneas: Der Schmerz des Helden, wiederbelebt durch die Worte, die ihn beschreiben, ruft bei der Königin Bewunderung und Liebe hervor. Dadurch erweist sich Sprache wieder (wie im vorhergehenden Kapitel) als negative Macht. Abermals wäre Schweigen das einzige Mittel gewesen, Leid zu verhindern.

Das vierte Kapitel heißt „Wort, Schweigen und Moral“. Während Dido im Laufe der Nacht den Erzählungen des Helden lauscht, entsteht in ihrem Herzen eine „verschwiegene Wunde“ (*tacitum vulnus*). Im Sinne des römischen Ideals der *univira* (wonach eine Frau sich auch nach dem Tode ihres Mannes nicht wieder verheiraten sollte) ist Dido ihrem Gemahl Sychaeus zu Treue verpflichtet. Didos Selbstverfluchung am Anfang des vierten Buches zeigt, daß sie sich diesem Maßstab unterwirft. Somit wäre ein Verschweigen der Liebeswunde das korrekte ethische Verhalten. Dido freilich tut mehrere Schritte in der entgegengesetzten Richtung. Nach der Liebesbegegnung in der Höhle nennt sie ihre Beziehung *coniugium*, ohne sich einzugestehen, daß sie eine Verfehlung begeht, die für sie selbst und ihr Volk schwerste Folgen haben wird. Verkehrter Gebrauch der Sprache geht an der Wahrheit vorbei und versucht, der Wirklichkeit nach den Wünschen des Sprechers Gewalt anzutun. Als Aeneas ihr mitteilt, daß er Karthago und sie verlassen muß, ist sie überzeugt, von einem verräterischen Ehemann verlassen worden zu sein, und überläßt sich der Wut und dem Wahnsinn der Liebe. Nur ihre zornigen Reden, auf die das nächste Kapitel zurückkommt, bilden einen Gegenpol zu der ursprünglichen ‚Verschwiegenheit‘ ihrer Liebeswunde. Im Gegensatz dazu ist die letzte Wunde, die sich Dido mit dem Schwert zufügt, eine öffentliche, ja schreiende. Vergil betont nicht zufällig das Geräusch, das bei der Verwundung entsteht. Der akustische Kontrast zwischen beiden Wunden ist mit Bedacht gesetzt. Um einem Mißverständnis vorzubeugen: Der Verfasser will nicht etwa Dido moralisierend herabsetzen, sondern zeigen, aus welchen Fehleinschätzungen ihre erschütternde Tragödie erwachsen ist.

Im fünften Kapitel („Wortreichtum Didos und Schweigsamkeit des Aeneas“) zeigt der Verfasser, daß Dido ausgesprochen dazu neigt, sich des Wortes zu bedienen, während sich Aeneas in der Regel schweigsam zeigt oder nur gezwungenermaßen das Wort ergreift. Im vierten Buch hält Dido eine Reihe leidenschaftlicher Reden, auf die Aeneas nur einmal und mit wenigen Worten entgegnet.

Kurz geht der Verf. auch auf Reden und Schweigen im religiösen Zusammenhang ein. Die menschlichen Reden Didos stehen den *fata Iovis* gegenüber. Das Wort der Gottheit wird unwiderruflich wahr, und es ist der künftigen Wirklichkeit völlig angemessen, ohne jede Verzerrung. Menschenwort aber kann solche Kongruenz nur erstreben. Ständig stößt es mit der Realität zusammen, gerät sogar in Konflikt mit den *fata Iovis*, die es bedingen. Dido will verhindern, daß Aeneas aus Karthago nach Italien zieht. Jupiters *fata* haben dies aber verordnet, so daß Didos Worte den göttlichen Worten diametral entgegenstehen. Im Falle des Aeneas erweist sich sein Schweigen als offenes Akzeptieren von Jupiters Auftrag, obwohl er es vielleicht vorziehen würde, bei der Königin zu bleiben. Wegen dieses Widerspruchs erweist sich sein Schweigen nicht nur als einfaches Annehmen des Götterwillens, sondern es schließt auch Melancholie und Pessimismus ein – im Bewußtsein der Unmöglichkeit, seinen innersten Wünschen nachzugeben. Sein Schweigen ist auch ein Zeichen der Einsamkeit des Helden angesichts seiner irdischen Aufgabe.

Das sechste Kapitel („Der Name, sein Verschweigen und die Magie“) handelt von der magischen Vorstellung, wonach der Name einer Person ihr Wesen einschließt. Eine Überprüfung der insgesamt drei Nennungen und der zahlreichen absichtlichen Auslassungen von Aeneas' Namen ergibt, daß Dido den Namen des Aeneas nennt, als sie beginnt, sich für den Helden zu begeistern. Das Auslassen und Verschweigen findet hingegen statt, als die Beziehung ihrem Ende entgegengeht. Während Aeneas sich zur Abfahrt rüstet, setzt Dido eine Reihe magischer Praktiken ins Werk, deren Zweck nach M. ein doppelter ist: Sie will einerseits den Geliebten vergessen, andererseits ihn

physisch vernichten. In diesem Zusammenhang beruht das wiederholte Verschweigen seines Namens auf der magischen Absicht, beide Ziele zu erreichen.

Das siebte Kapitel handelt von „Wort, Schweigen und Tod“. Der Tod kehrt, wie sich ergibt, bisherige Verhaltensweisen und Situationen um und gibt dem Reden und Schweigen neue Bedeutung. In Italien angelangt, muß Aeneas in den Hades hinabsteigen, um über die Geheimnisse von Leben und Tod und die Mission, die ihn erwartet, Aufschluß zu erlangen. Auf den Gefilden der Trauer begegnet er inmitten der Schatten der durch Liebe zu Tode Gekommenen auch der Seele Didos. Erschüttert von der Tatsache, daß sie nicht mehr unter den Lebenden weilt, spricht er zu ihr Worte voll schmerzlicher Bewegtheit und hofft auf eine Antwort, die freilich ausbleibt. Der Topos, Reden sei Sache der Lebenden, Schweigen der Toten, scheint sich im Verhalten der beiden Gestalten zu bestätigen. Aber die Situation geht weit über das Topische hinaus. Die leidenschaftlich erregten Worte des Aeneas wie auch das zürnende Schweigen Didos sind Verhaltensweisen, die wir bei beiden Gestalten bisher nicht kennen. Bisher war das Schweigen und die Selbstbeherrschung dem Troianer, das leidenschaftliche Wort aber der Phönizierin zugeordnet. Die Situation hat sich umgekehrt. Darüber hinaus gewinnt die Rede des Aeneas paradoxen Charakter, weil sie trotz der Absicht, Didos Zorn zu beschwichtigen, das Gegenteil erreicht: Dido bleibt stumm und entflieht schließlich. Wie Worte schon im Leben negative Affekte wachriefen, so verdoppelt sich diese Negativität im Tode. Die Worte des Helden werden seinen aufrichtigen Absichten nicht gerecht und erregen nutzlos den Zorn des Schattens. Der Lebende kann nicht hoffen, durch die Sprache Welten miteinander zu versöhnen, zwischen denen es weder Versöhnung noch auch nur ein Verstehen geben kann. Das absolute Schweigen der toten Königin steht daher im Einklang mit der Totenstille in der Unterwelt. Didos Schweigen zeugt letzten Endes von Kontrolle über den eigenen Willen und von wiedergewonnener Würde nach unbedachtem Verhalten zu Lebzeiten: Sprache findet eine negative Bewertung; denn die Verständigung scheitert. Schweigen, so scheint es, gewinnt einen positiven Stellenwert wegen des Vorrangs, den ihm die Tote gegenüber dem Wort einräumt. Freilich handelt es sich nur um Schein; denn in einer unerwarteten Wendung, wie sie der Kunst Vergils eigen ist, verschwindet die Positivität des Schweigens, sofern man bedenkt, daß alle Würde, aller Wille und alle Selbstbeherrschung Dido im Tode nichts nützen. Didos Schweigen hat nicht das Gewicht, das es gehabt hätte, wenn sie es zu Lebzeiten, in Karthago, gewahrt hätte.

Abschließend stellt der Verfasser eine poetologische Frage: Lassen sich die Bedeutungen, die Schweigen und Reden angesichts des Todes haben, mit jener Bedeutung vergleichen, welche die künstlerische, genauer: die dichterische Schöpfung – ebenfalls angesichts des Todes – gewinnt? Sieht sich das Kunstwerk, ähnlich den Worten des Aeneas im Hades, zum Scheitern verurteilt, sobald der Tod ins Spiel kommt? Der Verf. erinnert an Daedalus, der sein Werk im Tempel von Cumae nicht vollenden kann: angesichts von Icarus' Tod versagt all seine Kunst. Auch die ‚Wesenlosigkeit‘ der Bilder (*pictura ... inani*, Aen. 1,464) aus dem Trojanischen Krieg im karthagischen Tempel gehört hierher. Die Rede des Aeneas erregt einen Affekt in einer toten Seele, aber sein eigentliches Ziel – Verständigung und Versöhnung zwischen dem Lebenden und der Toten – bleibt unerreicht. Auch ein Kunstwerk erregt Emotionen; ist es aber imstande, Totes buchstäblich zum Leben zu erwecken? Muß nicht die Emotion des Lesers wiederum im Grundlegenden scheitern? Ist es dies Ungenügen, das den Dichter zum Schweigen verurteilt?

Am Ende des vorliegenden Berichtes wird die Bedeutung der Ergebnisse von M., die sich vortrefflich mit denen von Rüdiger N i e h l und Andreas H e i l ergänzen, noch klarer hervortreten.

Andreas H e i l, *Alma Aeneis. Studien zur Vergil- und Statiusrezeption Dante Alighieris*. Frankfurt am Main: Peter Lang 2002. XVI, 215 S. (Studien zur klassischen Philologie. 135.) ISBN 3-631-39842-5

Das Wechselspiel zwischen hermeneutischen Denkmodellen und der Erfindung neuer Epen in Auseinandersetzung mit früheren ist in der Klassischen Philologie auf Anregung von Ernst Zinn insbesondere von Georg Nikolaus Knauer (*Die Aeneis und Homer*, Göttingen 1964) untersucht worden. Knauer war von der bloßen *imitatio* zu tieferen Schichten der geistigen Nachfolge vorgestoßen: zu Entsprechungen von Szenen und Personen und ihren ‚typologischen‘ Beziehungen untereinander (letzteres unter Bezugnahme auf Erich Auerbachs Beitrag ‚Figura‘ in: *Neue Dantestudien*. Istanbuler Schriften 5, 1944, 11–71). Dabei wies Knauer auch Dreierbeziehungen von Texten nach – so in seinen anschaulichen Diagrammen zu Vergil, Homer und Apollonios Rhodios. Darüber hinaus zog er Parallelen zur stoischen Hermeneutik und wies darauf hin, Vergil habe Interpretationsmethoden „umgestülpt“ (E. Zinn) und so (um die heutige Terminologie zu verwenden) Methoden der Rezeption in solche der Produktion umgewandelt. Auch die aufschlußreiche Parallele zum Umgang Philons von Alexandrien – aber auch neutestamentlicher Autoren – mit dem Alten Testament hat Knauer gezogen.

Sein Buch war freilich der Klassischen Philologie seiner Zeit um Jahrzehnte voraus und ist in seiner methodologischen Bedeutung damals nicht voll verstanden worden. Die Vergil-, Apollonios- und Homernachfolge der späteren lateinischen Epiker wurde vor Knauer von Friedrich Mehmel, nach ihm z. B. von Herbert Juhnke und dem Referenten untersucht,<sup>6</sup> wobei nach Ansicht des Ref. Flaccus und Statius die vergilische Gattungstradition als Prisma verwenden, um neue Bereiche des griechischen Mythos als eine Art ‚Altes Testament‘ für das römische Selbstverständnis, die Schöpfung einer römischen Identität, hinzuzugewinnen. Seit der Spätantike fließen die pagan-epische und die christliche Tradition zusammen.<sup>7</sup>

Hier setzen H.s Untersuchungen zur Vergil- und Statiusrezeption Dante Alighieris mit beachtlich selbständigem Zugriff ein. Thema des Buches sind die verschiedenen Deutungen, welche Vergils Aeneis in der *Divina Commedia* durch den Wanderer Dante, durch die *personae* des Jenseitsführers Virgilio und des Christen Stazio sowie durch den (vom Wanderer klar unterschiedenen) Dichter Dante finden. Der Wanderer Dante ist zu jedem Zeitpunkt seiner Reise noch auf dem Weg zu jenem Ziel, das der Dichter bereits erreicht hat. Der Horizont des durch die Jenseitsreiche zu Gott aufsteigenden früheren Ichs des *Commedia*-Dichters erweitert sich beständig. In diesen Prozeß wird der Leser mit einbezogen: Der Rezipient der *Commedia* soll sich mit dem

---

<sup>6</sup> F. Mehmel, *Valerius Flaccus*, Diss. Hamburg 1934; H. Juhnke, *Homerisches in römischer Epik flavischer Zeit*, München 1972; M. v. Albrecht, *Silius Italicus*, Amsterdam 1964; zu Lucan ders., *Roman Epic*, Leiden 1999, 227–250.

<sup>7</sup> Vgl. z. B. R. Herzog, *Die Biblepik der lateinischen Spätantike*, München 1975; zu Dante und Ovid: M. v. Albrecht, *Das Buch der Verwandlungen*, Düsseldorf 1999, 345–353.

Protagonisten identifizieren und auf diese Weise erkennen, daß auch er sich auf dem Weg zu Gott befindet. Die Lektüre wird so zu einem Äquivalent der Jenseitsreise. Auf dieser ‚Reise‘ läßt der Dichter den Leser nicht allein. Wie den Wanderer die Jenseitsführer Vergil, Beatrice und Bernhard begleiten, so steht dem Leser von Anfang an der Dichter Dante zur Seite. Am vernehmlichsten wird seine Stimme in den zahlreichen Leseranreden. Hintergründiger spricht sie sich etwa in der Verwendung mehrdeutiger Wörter und in intertextuellen Beziehungen aus, deren ganze Bedeutung oft erst vom Ende des Werkes her verständlich wird. Die größte Sünde des Lesers gegen einen Text ist, wie Dante am Beispiel von Paolo und Francesca zeigt, das Nicht-Weiter-Lesen (Inf. 5, 138): *Quel giorno più non vi leggemmo avante*. Literatur soll, darin stimmt Dante mit Augustinus überein, nicht um ihrer selbst willen geliebt, sondern ‚gebraucht‘ werden. Der richtige Gebrauch besteht darin, das Gelesene auf Gott zu beziehen. Jeder Leser, der an dieser Aufgabe scheitert, hat seinen Text noch nicht zu Ende gelesen. Das gilt sogar für den Verfasser. Dieses Paradoxon demonstriert der Dichter Dante am Beispiel Vergils. Durch die ‚richtige‘ Lektüre der Werke Vergils hat der heidnische Dichter Statius zu Gott gefunden. Der Wanderer Dante wird ihm auf diesem Weg folgen. Vergil selbst hat es dagegen zu Lebzeiten nicht verstanden, seine Werke in dieser Weise für sich fruchtbar zu machen. Deshalb muß er gegen Ende des Purgatorio an den für die tugendhaften Heiden bestimmten Aufenthaltsort, den Limbo, zurückkehren, während sein Text, die Aeneis, vom Dichter Dante ‚weitergelesen‘ werden kann und darf: Die intertextuelle Beziehung der Aeneis zur Commedia bleibt über das Verschwinden ihres Verfassers hinaus im Purgatorio, aber auch im Paradiso bestehen. Diese Trennung von Text und Autor ist ein wesentliches Charakteristikum der Vergilrezeption Dantes.

Vor diesem Hintergrund wird klar, warum Statius in einer Arbeit, deren Hauptthema die Rezeption der Aeneis ist, eine so prominente Stelle einnimmt: Statius erscheint in der Commedia in erster Linie nicht als Dichter der Thebais, sondern als erfolgreicher Leser der Werke Vergils. In dieser Funktion ist er eine Identifikationsfigur für Dante. Den jeweils durch Vergillektüre herbeigeführten Dreischritt seiner Bekehrung (Berufung zum Dichter; Abkehr von der Sünde der Verschwendung; Taufe) wird der Wanderer Dante auf seine Weise nachvollziehen. Zugleich ist aber die Thebais, die Dantes Statius nach eigener Angabe bereits als Christ verfaßt hat, ein Modell für die Deutung der Aeneis. Die *persona* Vergil scheitert wie an ihren eigenen Werken so auch an der Deutung dieses Textes. Der Dichter Dante gibt dem Leser der Commedia jedoch genügend Anhaltspunkte, die ihn in die Lage versetzen, die christliche Dimension der Thebais zu erkennen. Mindestens ebenso wichtig ist die Auseinandersetzung mit der Vita des Statius. Eine Durchsicht der mittelalterlichen Einleitungen zu den Werken des Statius (*Accessus*) zeigt, daß die Bekehrung des Thebais-Dichters eine Neuerung Dantes ist. Die Antwort auf die vieldiskutierte Frage, warum Dante Statius zu einem Christen gemacht hat, wird dabei auf einem Weg gesucht, der bisher von der Forschung nicht besritten worden ist. Ausgangspunkt ist dabei der Beiname, den Statius im Mittelalter trug: Sursulus. Diesen Namen unterzieht Dante einer originellen etymologischen Deutung. Der Vorzug dieses Ansatzes besteht darin, daß Dante selbst im Text der Commedia auf diese Lösung hinweist. Die Auseinandersetzung des Dichters Dante mit der Vita und dem Werk des Statius ist ein weiteres Beispiel für den ‚richtigen‘ Gebrauch der Überlieferung, der innerhalb der Commedia modellhaft am Umgang der *persona* Statius mit den Werken Vergils aufgezeigt wird.

Die drei voneinander unabhängigen Kapitel beleuchten das Thema mit Hilfe unterschiedlicher hermeneutischer Ansätze. In den ersten beiden Kapiteln stehen zwei Begegnungen im Mittelpunkt. Die Begegnung mit Vergil in Inferno 1 und die Begegnung

mit dem Vergil-Leser und Thebais-Dichter Statius in Purgatorio 20 bis 22 markieren zwei entscheidende Etappen auf dem Weg des Wanderers Dante zu einem ‚richtigen‘ Verständnis der Aeneis: Vergil konfrontiert den Wanderer, der die Werke seines maestro bislang nur als stilistische Vorbilder zu schätzen wußte, mit einer ‚moralischen‘ Deutung der Aeneis. Im Purgatorio weist Statius auf die Übereinstimmungen zwischen der vierten Ekloge Vergils und der christlichen Lehre hin und bereitet so die ‚heilsgeschichtliche‘ Deutung der Aeneis vor, die in der Prozession des Irdischen Paradieses einen ersten Höhepunkt findet (Purgatorio 29 und 30). Dante, Statius und Vergil werden Zeugen dessen, was in der Aeneis nur ‚geträumt‘ worden ist: Ein Greif, Symbol des *imperium Romanum*, zieht den Triumphwagen, der für die Menschheit steht und auf dem Beatrice in der Rolle Christi erscheinen wird. Das dritte Kapitel untersucht, wie Dante im Purgatorio das Epos Vergils gegen seinen Verfasser ausspielt: Je deutlicher die Inkompetenz des Heiden Vergil in der fremden christlichen Umwelt des Läuterungsberges zu Tage tritt, desto fester knüpft der Dichter Dante das Band zwischen der Aeneis und der zweiten Cantica der Commedia.

Von Kapitel zu Kapitel wechselt die Interpretations-Technik: Das erste Kapitel arbeitet vor allem intertextuelle Beziehungen zwischen der Aeneis, dem Buch Exodus und der Commedia heraus und faßt sie unter dem Begriff der ‚Dreieckstypologie‘ zusammen. Im zweiten Kapitel dient die Etymologie dazu, biographische Fakten zu ermitteln oder zu beglaubigen, eine bestimmte Interpretation eines Textes zu ‚beweisen‘ oder diese allererst hervorzubringen. Das dritte Kapitel untersucht, ob und inwiefern Dante sich in der Commedia der Zahlenkomposition bedient hat. Die keineswegs zufälligen zahlenmäßigen Übereinstimmungen zwischen der ersten Aeneis-Hälfte und der zweiten Cantica der Commedia unterstreichen die Tatsache, daß das Epos Vergils auch nach dem Verschwinden seines Verfassers einer der wichtigsten Referenztexte für Dante bleibt; sie helfen außerdem in einzelnen Fällen auch bei der Interpretation schwieriger Stellen im Purgatorio.

So erweist sich die Aeneis für Dante auf drei Ebenen als ‚nahrhaft‘: als stilistisches Vorbild, als moralisch und letztendlich als heilsgeschichtlich relevanter Text. In dieser Mehrschichtigkeit gleicht das Epos Vergils ebenso wie die Commedia selbst den Schriften der „nährenden“ (*almi*: Par. 24, 138) Apostel: ALMA AENEIS. Die Commedia erscheint somit als ein Buch, in dem immer wieder neu nach der richtigen Weise des Lesens gesucht wird (13). Diese Feststellung H.s überwindet treffend die schematische Qualifizierung von Dantes Werk als „book about books“.

Der erste Teil des ersten Kapitels ist Dante und dem Prooemium der Aeneis gewidmet. Anders als das Purgatorio und das Paradiso beginnt das Inferno ohne ein traditionelles Prooemium. Wie der Wanderer Dante im Wald so ist der Leser gezwungen, im Text nach Orientierung zu suchen. Insofern erfüllt der erste Gesang des Inferno gerade durch den Verzicht auf das traditionelle Prooemium eine der drei zentralen Forderungen, die in der Rhetorik an den Anfang einer Rede gestellt werden: *auditorem attentum parare*. Darüber hinaus steuert die Identifikation mit dem Protagonisten das Rezeptionsverhalten des Lesers: Er soll das Gelesene auf die eigene Situation, den Akt des Lesens, beziehen. Der Rezipient, der lesend den Spuren des Jenseitswanderers folgt, ist wie dieser auf der Suche nach Gott. Auf beiden Ebenen ist das Finden des richtigen Weges bzw. der richtigen Interpretation heilsentscheidend.

Im dunklen Wald begegnet der Wanderer Dante dem Dichter Vergil. Vergil verweist durch ein Zitat aus dem Prooemium der Aeneis (Inf. 1, 73–75) auf sein Epos, weil die richtige Deutung dieses Textes Dante und dem Leser helfen wird, den verlorenen Weg wiederzufinden: Das Aeneis-Prooemium soll die vorerst noch fehlende Einleitung

der *Commedia* ersetzen. Die Begegnung von Dante und Vergil steht als Einführung in das richtige Lesen dem falschen Lesen in *Inferno* 5 gegenüber. Daß eine solche Einführung nötig ist, zeigen die Verse, in denen Dante Vergil begrüßt: Er läßt erkennen, daß er die Werke seines maestro (*Inf.* 1, 85) bislang nicht richtig gelesen, d. h. nicht auf Gott bezogen hat. Sein Interesse galt dem ‚schönen Stil‘, nicht dem Inhalt, geschweige denn der richtigen Deutung dieses Inhalts. Dante muß begreifen, daß die *Aeneis* für ihn geschrieben ist, daß Aeneas sein *Typos* ist. Um Dante diese Übertragung zu erleichtern, interpretiert Vergil die *Aeneis* allegorisch: Der Weg von Troia nach Italien ist ein Weg vom Stolz zur Demut. Nur wenn Dante seinen Stolz – er hatte in *Inferno* 1 versucht, den rettenden Berg aus eigener Kraft zu besteigen – überwindet, kann er gerettet werden. Neben die einseitige rhetorische *Aeneis*-Auffassung des Wanderers Dante tritt die überlegene, zur *conversio* führende Deutung der *persona* Vergil.

Der zweite Teil des ersten Kapitels gilt hermeneutischen Dreiecksbeziehungen. Der Dichter Dante setzt in *Inferno* 1 einen weiteren Text mit der *Aeneis* in Beziehung: das Buch *Exodus*. In einer Landschaft, die dem Leser aus dem Buch *Exodus* vertraut ist, begegnet Dante nicht etwa Moses, sondern dem Dichter der *Aeneis*. Vergil zitiert aus dem Prooemium seines Werkes und hebt dabei die Flucht aus Troia und die Irrfahrten des Aeneas hervor (*Inf.* 1, 73–78). In Vergils ‚*Odyssee*‘ geht es wie im Buch *Exodus* um die Suche nach einem ‚gelobten Land‘. Vergil versucht, Dante auf die Rolle des Aeneas festzulegen. Aber er selbst ist zugleich, ohne sich dieser Tatsache bewußt zu sein, ein neuer Moses. Der Wanderer Dante soll sich als Antitypos des Aeneas begreifen, er steht aber zugleich, so deutet der Dichter Dante an, stellvertretend für das Volk Israel. Ohne *expressis verbis* darauf hinzuweisen, stellt der Dichter Dante im ersten Gesang des *Inferno* eine Beziehung zwischen drei Texten her: *Aeneis*, *Exodus* und *Commedia*. So kann die Durchquerung des passo (*Inf.* 1, 26) sowohl auf den Durchzug durch das Rote Meer als auch auf die stürmische Überfahrt der Troianer von Sizilien nach Karthago gedeutet werden. Beide Typoi – biblische wie außerbiblische – verweisen auf Antitypoi in der *Commedia* („typologie triangulaire“).<sup>8</sup> Während Vergil dem Wanderer Dante nahelegt, sich mit Aeneas zu identifizieren (moralische *Aeneis*-Deutung), stellt der Dichter Dante das heidnische Epos gleichberechtigt neben ein Buch der Bibel. Die Übereinstimmungen mit dem Schicksal des Aeneas, auf die Vergil ausdrücklich hinweist, sollen dem Wanderer Dante helfen, sein eigenes Leben zu deuten.<sup>9</sup> Vergil kann mehr für ihn sein als ein Musterautor und die *Aeneis* mehr als ein stilistisches Vorbild. Bezieht er die Erzählung von Aeneas auf sich, so kann sie zum Ausgangspunkt seiner *conversio* werden. Indem der Dichter Dante die *Aeneis* neben das Buch *Exodus* stellt, deutet er bereits im ersten Gesang des *Inferno* an, daß das Epos Vergils und die Gründung Roms eine weit über das Schicksal des Wanderers hinausgehende Bedeutung haben. Die Zusammenschau der Ursprungsgeschichten von Rom und Israel zeigt, daß der heilsgeschichtliche Auftrag des *Imperium Romanum*, der dem Wanderer Dante vollständig erst in der allegorischen Prozession des Irdischen Paradies-

<sup>8</sup> Zum Terminus: M. Simon, *Hercule et le christianisme*, Strasbourg 1955, 169–171.

<sup>9</sup> Hierzu sei erinnert an G. Highet, *The Classical Tradition*, Oxford 1949, 78: „I have sometimes thought that Dante chose Virgil as his guide because, like Aeneas, he was himself a great exile.“ Nur ein Schritt ist hier zu Milton, der in seiner *Aeneis*-Nachfolge an die Situation des Menschen zwischen der Vertreibung aus dem Paradies und der Rückkehr dorthin denkt (M. v. Albrecht, *Rom: Spiegel Europas*, Tübingen 1998, 395–402).

ses (Purg. 29) und in der großen Rede Justinians über den Flug des Kaiseradlers (Par. 6) aufgeschlossen wird, bereits am Anfang der *Commedia* präsent ist.

Die Annahme einer Dreieckstypologie zwischen Aeneis, Exodus und *Commedia* kann zur Klärung problematischer Stellen beitragen. Vergil schweigt bei seiner ersten Begegnung mit dem Wanderer zunächst, und das, obwohl ihn dieser als *fonte che spandi di parlar sì largo fiume* (Inf. 1, 79/80) bezeichnet. Das Schweigen Vergils wird verständlich, wenn man es typologisch auf die *ἀλογία* des Moses in der Berufungsszene im Buch Exodus bezieht. Gott spricht zu Moses aus dem brennenden Dornbusch und gibt ihm den Auftrag, das Volk Israel aus Ägypten herauszuführen. Moses fühlt sich der Größe dieser Aufgabe nicht gewachsen und wendet ein, daß er kein Redner sei. Dieses Gefühl eigenen Unvermögens habe sich durch das Gespräch mit Gott nur noch verstärkt (4, 10): *Obsecro Domine non sum eloquens ab heri, et nudius tertius et ex quo locutus es ad servum tuum impeditoris et tardioris linguae sum*. Moses ist – nach der Deutung des Origenes – „in der Weisheit der Ägypter“ unterrichtet worden. Moses besaß also nach den Maßstäben dieser Welt nicht nur eine kräftige, wohlklingende Stimme, sondern er verfügte zugleich – wohl durch eine entsprechende rhetorische Ausbildung – über eine „unvergleichliche Beredsamkeit“. Da hörte er die Stimme und die Rede Gottes. In diesem Augenblick erkennt er, daß seine Stimme „schwach“ und seine Beredsamkeit „schwerfällig“ ist. Wie Moses die „Stimme Gottes“ (*vox Dei*) und die „göttlichen Reden“ (*eloquia divina*) vernommen hat, so hat Vergil – davon wird er im zweiten Gesang des *Inferno* berichten – die *angelica voce* und das *parlar soave e piano* Beatrices gehört. Aus dieser Erfahrung resultiert das außergewöhnliche Verhalten Vergils bei seiner ersten Begegnung mit Dante. Er ist verstummt, weil er wie Moses erkannt hat: *Ego autem gracili voce et tardus lingua sum*. Es ist fesselnd, diese Beobachtung H.s mit den Gedanken von A. Martínez über das Schweigen bei Vergil zu verbinden: Dante hat Vergils Poetologie des Verstummens verstanden und neu gedeutet.

Zugleich ist Dantes Begegnung mit Vergil der Begegnung Hectors mit Aeneas nachgestaltet. Die ersten Worte, die Aeneas innerhalb seiner Erzählung vom Untergang Troias in direkter Rede spricht, sind an den Schatten Hectors gerichtet (Aen. 2, 270ff.). Auch Dante war „voll Schlaf“ (Inf. 1, 12), als er vom Weg abkam. Auch er richtet seine ersten Worte an einen Toten. Beide – Aeneas und Dante – sprechen zuerst, der Schatten antwortet. Und wie Dante in emphatischer Weise sein großes Vorbild Vergil begrüßt (*O delli altri poeti onore e lume ...*, Inf. 1, 82), so spricht auch aus den Worten des Aeneas die tiefe Verehrung für den Verteidiger Troias (*o lux Dardaniae*, Aen. 2, 281). Weder Hector noch Vergil antworten auf das Lob, das ihnen gezollt wird (Aen. 2, 287): *Ille nihil, nec me quaerentem vana moratur*. Beide sind sie ‚Lichter‘, aber zugleich ‚Schatten‘: Schatten, die leuchten. Diese Paradoxie ist tief in ihrem Wesen verankert. Sie sind Lichter in einem anderen Sinn, als Aeneas bzw. Dante glauben. Hector, der Verteidiger Troias, der überragende Vertreter des Alten, das untergehen soll, ist der einzige, der das neue Heldentum des Aeneas legitimieren kann. Nur wenn Hector zur Flucht rät, kann Aeneas Troia verlassen.<sup>10</sup> Er ist das Licht, das Aeneas aus Troia hinausführen soll, aber Aeneas sieht in ihm nur die *lux Dardaniae*, die ‚Rettung‘ der alten Stadt. Ähnlich ergeht es Dante mit Vergil. Nur seine Stimme, seine *parola ornata*, erreicht ihn noch. Nur Vergil kann Dante aus dem „dunklen Wald“ herausführen. Doch für den Wanderer ist er zunächst lediglich das literarische Vorbild. Die Tragik Hectors in der Aeneis ist die

<sup>10</sup> Vgl. M. v. Albrecht, *Roman Epic*, Leiden 1999, 95.

Tragik der *persona* Vergil in der *Commedia*. Sie treten auf, um Zeugnis von ihren Grenzen, von ihrem Versagen abzulegen. Wie Moses ist Dantes Vergil ein Redner, der seine Sprache verloren hat, und wie Hector ist er ein Licht, das sich – zumindest was seine eigene Rettung angeht – letztendlich als Schatten erwiesen hat.

Der dritte Teil des ersten Kapitels handelt von Dantes Aeneis. Im Inferno lassen sich – trotz des fehlenden Prooemiums – bei genauerem Zusehen freilich die beiden Bestandteile eines Prooemiums, Ankündigung des Themas und *invocatio*, auch in den ersten zwei Inferno-Gesängen finden – nur eben nicht am Anfang. Außerdem werden sie sozusagen mit verteilten Rollen vorgetragen: Am Ende des ersten Gesanges beschreibt Vergil die Reise durch die drei Jenseitsreiche, die Dante unter seiner Führung unternehmen wird, und referiert damit zugleich den Inhalt der *Commedia* (112–123). Die *invocatio* folgt am Anfang des zweiten Gesanges. Hier hören wir zum ersten Mal die Stimme des Dichters Dante. Die Ankündigung des Themas hatte er noch Vergil überlassen, die „höheren Substanzen“ ruft er selbst an (7–9). Dieser ‚Rollentausch‘ soll offenbar andeuten, daß Dante erst durch die Begegnung mit dem *poeta* (Inf. 1, 73) Vergil zum Dichter der *Commedia* geworden ist. Doch Vergil und Dante tauschen ihre Rollen noch in einem anderen Sinn: Der heidnische Dichter spricht in seinem Prooemium der *Commedia* von der himmlischen ‚Stadt‘ des *imperator che lassù regna* (Inf. 1, 124). Der christliche Wanderer äußert sich umgekehrt im zweiten Gesang zur Bestimmung des Aeneas und zum irdischen Rom (20–24) und greift damit das Thema der Aeneis auf. Wieder erscheint Vergil als der Überlegene. Doch diese Überlegenheit wird zugleich in Frage gestellt: Vergil kann Dante nicht in die himmlische ‚Stadt‘ führen, weil er, wie er selbst betont, gegen das Gesetz Gottes verstoßen hat (Inf. 1, 125, vgl. 131). Da er vom Paradies keine eigene Anschauung hat, beschreibt er es in römischen Begriffen: Sein Himmel ist eine Stadt (128), sein Gott ist ein Kaiser (124). Diese Gottesvorstellung steht offenbar ganz im Bann des ‚guten Augustus‘, unter dem er lebte (Inf. 1, 71) und den er in seiner Aeneis feierte. So erweist sich der von Vergil übernommene Teil des *Commedia*-Prooemiums als Provisorium: Vergil blickt zwar weiter als der Wanderer Dante, aber er beurteilt die Jenseitsreise von einem begrenzten, heidnischen Standpunkt aus. Die Überlegenheit Vergils wird im zweiten Gesang noch weiter eingeschränkt. Nicht nur hören wir hier zum ersten Mal die Stimme des Dichters Dante, Vergil wird sogar vom Wanderer Dante in seiner eigenen Domäne geschlagen: Wie nämlich Vergil die *Commedia* von einem begrenzten, heidnischen, so betrachtet Dante die Aeneis von einem erweiterten, christlichen Standpunkt aus. Dabei steht zunächst das sechste Buch im Vordergrund. Eine genauere Betrachtung zeigt jedoch, daß Dante in diesem unmittelbar auf das verschobene Prooemium der *Commedia* folgenden Abschnitt insbesondere den Anfang der vergilischen Dichtung verbessert bzw. ergänzt. Im ersten Gesang hatte Vergil dem Dichter Dante mit einem Prooemium ausgeholfen, im zweiten Gesang tritt der Wanderer Dante an die Stelle Vergils und dichtet für die Aeneis einen neuen Anfang. Pointiert beginnt dieser Passus mit *Io cominciai* (10–15). Dante bestätigt ausdrücklich die Glaubwürdigkeit der im sechsten Buch der Aeneis geschilderten Jenseitsreise des Aeneas: Es ist nicht unwahrscheinlich, daß Gott dem ‚Vater‘ des römischen Reiches eine solche Gnade erwiesen hat (Inf. 2, 16–21). So weit gehen Dante und Vergil konform. Doch Rom ist mehr als das Imperium Romanum (Inf. 2, 22–24): Das Rom der Aeneis bedarf der Ergänzung durch das christliche, um seine Erfüllung zu finden.

Dante hat diese drei Terzinen (Inf. 2, 16–24) bewußt als Replik auf den Anfang der vergilischen Dichtung gestaltet (Aen. 1, 1–7). Der Erzählerstandpunkt im Prooemium der Aeneis wechselt: Aus der Sicht der Aeneashandlung erscheint Rom als ein Stück

Zukunft (sprachlich spiegelt sich dies in der Konjunktivkonstruktion *dum conderet urbem / inferretque deos Latio*). Dieser Standpunkt wird ergänzt durch den komplementären, den der Zeit Vergils. Mit den Worten *genus unde Latinum* tritt der Wechsel ein. Ähnlich betrachtet Dante, indem er sich in die Gedanken Gottes hineinversetzt, Rom zunächst als Zukunft: *Pensando l'alto effetto, / Ch'uscir dovea di lui ...* (17). Dann blickt er von seiner eigenen Gegenwart zurück: *Ch'e' fu dell'alma Roma ... per padre eletto* (20/21). Soweit bleibt Dante im Rahmen des Aeneis-Prooemiums. Erst danach ergänzt er den Teil der Geschichte, den der heidnische Dichter nicht kennen konnte, die christliche Zukunft Roms. Was für Vergil das Ziel war, das Rom des Augustus und die augusteische Friedensordnung, ist für Dante nur eine Vorstufe: Das Wohin der Aeneis ist für ihn zu einem Woher geworden.

Das Aeneis-Prooemium Dantes ist auf raffinierte Weise mit dem Commedia-Prooemium Vergils einerseits und dem Anfang der Aeneis andererseits verbunden. Der heidnische Dichter hatte von Gott als *imperador* gesprochen. Dante spricht vom irdischen Imperium Romanum, aber vom *empireo ciel*. Indem er die christliche Vorstellung des *coelum empyreum* dem Imperium unmittelbar gegenüberstellt, deutet er an, daß die von Vergil für Gott gewählte Bezeichnung *imperador* nur als Metapher Gültigkeit besitzt. Dasselbe Kunststück gelingt Dante noch einmal, und diesmal ändert er nur einen einzigen Buchstaben: Er spricht von der *alma Roma* (Inf. 2, 20), während Vergil im Aeneis-Prooemium die *altae moenia Romae* (7) besungen hatte. Die Junktur *alta Roma* findet sich – außerhalb der Aeneis – in der heidnischen Literatur der Antike nur zweimal (Ovid, *Ars amatoria* 3, 337; Silius Italicus 3, 182), und beide Stellen evozieren das Prooemium der Aeneis. Noch aufschlußreicher ist das Ergebnis bei der Verbindung *alma Roma*. *Alma Roma* kommt bei Vergil und auch sonst in der heidnischen Literatur nicht vor. Erst bei christlichen Autoren findet sich diese Wendung. Die *alma Roma* ist also das christliche Rom im Gegensatz zur *alta Roma*, dem heidnischen Rom, das Vergil besungen hat. Bewußt korrigiert Dante das Prooemium der Aeneis. Unterstrichen wird diese Absicht durch die dreimalige Verwendung des Adjektivs *alto* im unmittelbaren Kontext. Dante ruft den *alto ingegno* (7) an, bezeichnet die Jenseitsreise als *alto passo* (12) und die weitreichenden Folgen der Mission des Aeneas als *alto effetto* (17). Nur Rom bekommt dieses Beiwort nicht, das es in der Aeneis an so prominenter Stelle trägt.

Im ersten Gesang des Inferno bleibt die Autorität Vergils unangetastet. Er ist es, der die Reise Dantes durch die drei Jenseitsreiche skizziert und damit einen Teil des Prooemiums der Commedia übernimmt. Dante vertraut sich seiner Führung vorbehaltlos an (Inf. 1, 130–134). Im zweiten Gesang des Inferno stellt Dante nicht nur indirekt die Kompetenz Vergils als Geleiter in Frage, er kritisiert offen die Aeneis: „Aeneas mag das Jenseits besucht haben. Aber Gott hat dies erlaubt aus Gründen, die du, Vergil, in deiner Aeneis nicht erkannt hast.“ Vergil antwortet auf die Kritik des Wanderers Dante mit keinem Wort – weder auf die indirekte an seiner Kompetenz noch auf die direkte an der Aeneis.

Die Aeneis ist für den Dichter Dante noch weit mehr als ein Modell für die Jenseitsreise des Wanderers. Die Übereinstimmungen mit dem Buch Exodus weisen sie als heilsgeschichtlich relevanten Text aus. Die Aeneis handelt nicht nur, wie der Wanderer Dante und auch ihr Verfasser glauben, von der *alta Roma*, sie spricht zugleich von der *alma Roma* und gehört damit selbst – wie die Werke der Apostel – zu den ‚nährenden‘ Schriften. Ein Text kann klüger sein als sein Autor. Diese für die Vergilrezeption innerhalb der Commedia zentrale Erkenntnis deutet der Dichter Dante bereits im zweiten Inferno-Gesang an. Jeder Leser, der, irritiert durch die Ersetzung der bekannten Junktur

*alta Roma* durch *alma Roma*, noch einmal das Prooemium der Aeneis aufschlägt und den Text längere Zeit betrachtet, dürfte eine überraschende Entdeckung machen:

*Arma uirumque cano, Troiae qui primus ob oris  
Italiam fato profugus Laviniaque venit  
Litora, multum ille et terris iactatus et alto  
vi superum, saevae memorem Iunonis ob iram,  
Multa quoque et bello passus, dum conderet urbem  
inferretque deos Latio; genus unde Latinum  
Albanique patres atque altae moenia **Romae**.*

Während Vergil die *alta Roma* besingt, weist sein Text, die Aeneis, ohne daß der Verfasser dies zu bemerken scheint, auf das christliche Rom, die *alma Roma*, hin. Für die Annahme, daß Dante dieses Akrostichon entdeckt hat, spricht, daß die ersten sieben Verse der *Commedia* ebenfalls ein Akrostichon enthalten: Die Anfangsbuchstaben der drei ersten Terzinen ergeben ein Wort, das in einer eindeutigen Beziehung zum *ALMA* der Aeneis steht: *NAT(a)* oder *NAT(o)*: Die *Commedia* ist die ‚Tochter‘ der ‚nährenden‘ Aeneis. Was die Akrosticha nur andeuten, spricht der christliche Dichter Statius im *Purgatorio* offen aus (21, 97–99):

*... de l'Eneida dico, la qual mamma  
fummi, e fummi nutrice, poetando;  
sanz'essa non fermai peso di dramma.*

Es lohnt sich, den Blick noch einmal auf den Anfang des ersten Inferno-Gesanges zu richten. Zunächst fällt auf, daß die ersten sieben Verse eine Sinneinheit bilden. Sie handeln von dem „dunklen Wald“, in dem Dante sich verirrt hat. Am Ende des ersten und siebten Verses stehen die Worte *vita* und *morte*. Der Wald, in dem Dante sich befindet, scheint eine Einbahnstraße zu sein, die unweigerlich vom ‚Leben‘ zum ‚Tod‘ führt, ein *passo che non lasciò già mai persona viva* (Inf. 1, 26/27). Auch die ersten sieben Verse der Aeneis bilden eine Einheit. Wieder stehen die zentralen Begriffe am Ende des ersten und siebten Verses: Troia und Rom. Troia und Rom sind Eingangssymbole, die sich im Laufe des Gedichtes mit poetischer Anschauung füllen sollen. Sie symbolisieren Geburt und Tod in überraschend antirealistischer Reihenfolge: Der troianische Tod liegt hinter Aeneas, die Geburt Roms ist die Zukunftsaufgabe. Troia ist zugleich Ende und Anfang. Der Tod des Alten ist die Voraussetzung für die Geburt des Neuen. Dante ist in der ersten Hälfte seines Lebens einen Weg gegangen, der ihn vom Leben bis fast zum Tod geführt hat. Unter der Leitung Vergils soll und wird er den Rückweg finden. Dante, der Dichter, ist klüger als Dante, der Wanderer. Er deutet die Lösung bereits in den ersten Versen durch eine versteckte Anspielung auf das Prooemium der Aeneis an, während sein früheres Ich und der Leser noch im „dunklen Wald“ nach Orientierung suchen.

Nun zum zweiten Kapitel! Statius (besonders *Purg.* 20–22) ist, was das Verhältnis zu Vergil angeht, die wichtigste Identifikationsfigur Dantes in der *Commedia*. Die drei Stationen der Auseinandersetzung des Statius mit Vergil, die letztendlich zu seiner Bekehrung führt, entsprechen den drei abweichenden Aeneis-Deutungen, die im Prolog der *Commedia* miteinander konkurrieren. In den zitierten Versen, in denen Statius die Aeneis als ‚Mutter‘ und ‚Amme‘ bezeichnet, erscheint Vergil wie für den Wanderer Dante im ersten Gesang des Inferno als der Musterautor schlechthin. Die Lektüre von zwei Aeneis-Versen führt in einem zweiten Schritt zur Abkehr des Statius von der

Sünde der Verschwendung (Purg. 22, 37–45). Statius löst die Aeneis-Verse (3, 56/57) über die *auri sacra fames* aus dem Kontext und bezieht sie auf sich selbst. Aus einer Verurteilung der Habgier („verfluchter Hunger nach Gold“) wird so ein Lob der Sparsamkeit („heiliger Hunger nach Gold“). Nicht als hätte die *persona* Statius oder gar der Dichter Dante den Vergiltext mißverstanden! Vielmehr soll gezeigt werden, daß auch eine Interpretation, die den vom Autor intendierten Sinn völlig vernachlässigt, moralisch fruchtbar sein kann. Statius macht genau das, was Vergil im ersten Gesang des Inferno vom Wanderer Dante einfordert. Seine moralische Deutung der Aeneis führt zur Erkenntnis des eigenen Fehlers und zur Reue. Den dritten und letzten Schritt auf dem Weg des Statius zum Christentum bildet die Lektüre der vierten Ekloge Vergils (Purg. 22, 76–81). Statius läßt sich von den Übereinstimmungen zwischen diesem Gedicht und der neuen Lehre überzeugen. Ebenso zeigt der Dichter Dante durch die Konkordanz zwischen der Aeneis und dem Buch Exodus, daß das Werk Vergils ein heilsgeschichtliches Dokument ist. Dieselbe Kunst des synoptischen Lesens, die Statius übt, verlangt Dante auch vom Rezipienten der *Commedia*.

Ähnlich wie beim Fehlen des Prooemiums und dem hinausgezögerten Erscheinen Vergils (aber mit viel größerer Verspätung) liefert Dante auch im Falle des Statius die Lösung des Rätsels nach: Seine auffällige Abwesenheit im Limbo des Inferno wird erst 50 Gesänge später durch das ‚Christentum‘ des Statius begründet. Für diese ungewöhnliche These Dantes gab es vielfältige Erklärungen. Ein Teil der Forscher rechnet mit Erfindung Dantes, ein anderer betont Anhaltspunkte im Werk des Statius oder in der Tradition. H.s eigener Lösungsversuch verbindet beide Ansätze, doch nicht rein additiv; für ihn ist die Notwendigkeit der „Quellenforschung“ selbst „ein Teil der Erfindung Dantes“: In Purg. 21/22 setzt sich Dante mit Leben und Werk des Statius auseinander und erfindet („rekonstruiert“) dessen Vita im Zeichen des Christentums: Statius berichtet, er habe durch Vergil zum Christentum gefunden. Dabei erweisen sich der Leser Statius und der Leser Dante als „durchaus kongenial“ (ebd.). Der Leser der *Commedia* ist aufgefordert, all dies nachzuvollziehen.

So gelingt H. der Nachweis, daß Dante das Christentum des Statius aus einer originellen etymologischen Deutung der Namen des Statius erschlossen oder zumindest diese Etymologie zur Beglaubigung seiner Erfindung herangezogen hat. Ein erhellender Exkurs weist Etymologie als Denkform besonders in profanen und sakralen Biographien, z. B. in den *Accessus* und in den Heiligenviten, nach. Der Reihe nach entfalten die Namen des Statius Stationen seines Lebens: Wachstum (vgl. *Surculus*, ‚Zweig‘) und Aufstehen (*Sursulus*, „*sursum canens*“); Papinius (von *papae*: ‚Staunen erregend‘ – durch Wortgewalt oder durch Weisheit – oder von *pampinus*: ‚Weinlaub‘, das die Rebe schmückt) und schließlich *Statius* (‚der Stehende‘, nämlich auf der Höhe der Erkenntnis). Das Aufsteigen ins Paradies erfüllt den anagogischen Sinn seines Namens. So macht Dante Namensdeutungen für die Rekonstruktion der Vita des Statius fruchtbar.

Das dritte Kapitel des Statius-Teils geht denkbaren Spuren in Statius’ Werk nach, die Dante in seiner christlichen Deutung bestärkt haben mögen. Mit seinem brüderlichen Gruß (*O frati miei, Dio vi dea pace*, 2, 21, 13) negiert Statius die Welt des von ihm besungenen Bruderkrieges. Der Gruß des verklärten Statius ist identisch mit dem des Auferstandenen an die Jünger in Emmaus. Der Schwerpunkt liegt in der Schriftklärung durch Christus (Luc. 24, 25–27). Dantes Vergil freilich vermag die Thebais nicht christlich zu interpretieren. Statius wie Dante werden durch Vergil zum Heil geführt. Als erfolgreicher Vergilleser ist Dante Statius gleichwertig, als christlicher Dichter wird er ihn übertreffen. Eine mehrdimensionale typologische Beziehung besteht

zwischen Amphiarus, Stätius, Dante und Christus, dem die beiden letzteren in *imitatio* nachfolgen. Hier hat – so könnte man hinzufügen – die existentielle *imitatio*, wie sie z. B. Lukrez gegenüber Epikur übt, die Priorität vor der literarischen. *Conversio* impliziert die Erschließung des ‚eigentlichen‘ Sinnes des gelesenen Textes.

Als Dichter ist Stätius von Vergil abhängig. Als Leser ist er ihm in jeder Hinsicht überlegen: Seine Verehrung für Vergil hat ihn nicht gehindert, die Werke seines Meisters richtig zu gebrauchen. Er hat also genau das getan, was der Wanderer Dante im ersten Gesang des Inferno lernen soll: Literatur nicht um ihrer selbst willen zu genießen, sondern auf Gott zu beziehen. Vergil scheitert an dieser Aufgabe auch im Purgatorio. Er vermag nicht zu begreifen, daß die Thebais das Werk eines Christen ist. Der Dichter Stätius erfüllt seine Funktion als Kontrastfigur zu Vergil nur dann optimal, wenn in seinem Leben und Werk nach der Fiktion des Dichters Dante tatsächlich Anzeichen für sein Christentum versteckt sind. Die Aufgabe, die Dante in pädagogischer Absicht dem Rezipienten der Commedia stellt, ist es, diesen Anzeichen nachzugehen. Auch er soll sich in der Kunst des richtigen Lesens üben, die den Wanderer Dante und den Dichter Stätius in das Paradies geführt hat.

Der dritte Hauptteil handelt vom Purgatorio als Dantes Anti-Odyssee. Von der Markierung von Intertextualität durch Personen schreitet H. nun zur Markierung von Intertextualität durch Zahlen fort (vgl. oben zu Inferno 20 und Purgatorio 20). H. belegt durch zahlreiche antike und moderne Beispiele, daß solche zahlenmäßigen Entsprechungen Intertextualität markieren sollen.

Beim Verschwinden Vergils steigert sich die innere Anteilnahme Dantes zu dem Attribut *dolcissimo*. Wie das Haupt des Orpheus vom Rumpf getrennt weitersingt, so verschwindet der Einfluß Vergils auch im Paradiso nicht. Das zeigt, daß die Aeneis einer christlichen Deutung fähig ist. Das Purgatorio und die ersten sechs Bücher der Aeneis zählen jeweils genau 4755 Verse. Indem ein Autor zahlenmäßige Übereinstimmungen zu Werken anderer Autoren herstellt, kann er die Rezeption des eigenen Werkes steuern.

Die Angleichung der Verszahl von Purgatorio und erster Aeneis-Hälfte ist aus zwei Gründen besonders sinnvoll: (1.) Das durch Zahlenkomposition geknüpfte Band mit der Aeneis dient als Gegengewicht gegen den zunehmenden Kompetenzverlust der *persona* Vergil im Purgatorio. Nachhaltig wird so die bleibende Bedeutung des Werkes über das Verschwinden seines Verfassers hinaus betont. (2.) Die Besteigung des Läuterungsberges ist die erfolgreiche Fortsetzung der gescheiterten Bergbesteigung des Wanderers Dante in Inferno 1. Der ‚Odyssee‘ des Wanderers setzt der Dichter Dante am Anfang der Commedia zwei von der göttlichen Gnade geleitete Reisen entgegen: Die Fahrt des Aeneas von Troia nach Italien und den Auszug des Volkes Israel aus Ägypten. Im Purgatorio wird diese Dreieckstypologie wieder aufgegriffen: Die Besteigung des Läuterungsberges ist die Anti-Odyssee des Wanderers Dante. Diese Tatsache unterstreicht der Dichter Dante, indem er einerseits explizit auf das Buch Exodus verweist: Die Seelen der Büsser stimmen bei der Ankunft am Ufer des Läuterungsberges den 113. Psalm an (Purg. 2,46): *In exitu Israel de Aegypto*. Zugleich stellt er eine Übereinstimmung der Verszahlen zwischen diesem Teil der Commedia und der ersten Hälfte der Aeneis – Vergils ‚Odyssee‘ – her.

Wenn die letzten sechs *canti* des Purgatorio (28–33) dem sechsten Buch der Aeneis entsprechen, so müßte das Ende des 27. Gesangs auf den Schluß von Buch 5 verweisen. Es kann kein Zufall sein, daß beide Protagonisten an diesen durch Zahlenkomposition verknüpften Stellen ihren *magister* verlieren. Bei Vergil ist es der Steuermann Palinurus, der kurz vor der Landung in Cumae, von Somnus eingeschläfert, ins

Wasser stürzt (854–871). Aeneas übernimmt an seiner Stelle selbst das verlassene Ruder (868): ... *Ipse ratem nocturnis rexit in undis*. Anders als Palinurus ist sich Dantes Vergil bewußt, daß er seine Aufgabe erfüllt hat. Er erklärt seinen Schüler ausdrücklich für frei und übergibt ihm das ‚Ruder‘ (Purg. 27, 139/ 140): *Libero, dritto e sano è tuo arbitrio* ... Aeneas trifft den Schatten seines unbestatteten Steuermanns am Acheron wieder (Aen. 6, 337–383). Dante spricht, als er nach dem Erscheinen Beatrices das Verschwinden Vergils bemerkt, ergreifende Abschiedsworte (Purg. 30, 49–54). Auch diese beiden Szenen – Begegnung des Aeneas mit Palinurus am Acheron, Verschwinden Vergils und Klage Dantes – sind durch die Übereinstimmung der Verszahl verklammert. Die Palinurus- bzw. Vergilszenen sind chiasmisch angeordnet: Bei Vergil verschwindet Palinurus unbemerkt, Aeneas bleibt nur die Klage (Aen. 5, 869–871). Die Aussprache zwischen Palinurus und Aeneas erfolgt erst in der Unterwelt. Bei Dante verabschiedet sich Vergil zunächst ausführlich, um sich dann im Irdischen Paradies unbemerkt zu entfernen. Hier ist es Dante, dem nur die Klage bleibt. Das Verschwinden Vergils, das im Purgatorio schweigend vor sich geht, bekommt erst vor dem Hintergrund der Palinurus-Szene seine Tiefendimension. Ein grundlegender Unterschied besteht nämlich zwischen Palinurus und Vergil: Palinurus, der nur gewaltsam von seinem Steuerruder getrennt werden konnte, bittet Aeneas, ihn über den Acheron mitzunehmen (Aen. 6, 370/371). Er vermag die ihm vom Schicksal gesetzten Grenzen nicht zu erkennen. Anders Vergil. Er wiederholt das *da dextram misero* seines Palinurus nicht. Wie bei seinem ersten Auftreten, so schweigt Vergil auch im Fortgehen. Die Bedeutung dieses Schweigens kann der Leser erst vor dem Hintergrund der Palinurus-Episode im sechsten Buch der Aeneis vollständig ermessen. Wieder kongruiert die synoptische Betrachtung der Verszahlen mit der Hervorhebung analoger Gestalten. Zahlenmäßig entspricht der Schluß des fünften Buches der Aeneis dem 27. Gesang des Purgatorio. An beiden Stellen verliert der Protagonist seinen *magister*: Der Steuermann Palinurus stürzt vom Schiff, und der bisherige Mentor Vergil verläßt Dante. Weitere Parallelen aus Aen. 6 erhellen den Sinn der rätselvollen Prozession und der Prophetie Beatrices (im Vergleich mit der Anchises-Rede bei Vergil). So stützt H. mit zum Teil neuen Argumenten den politischen Charakter der Prophetie und ihren Bezug auf Heinrich VII. Gerade da, wo sich Dante bewußt in Schweigen hüllt, geben die durch Zahlenkomposition verknüpften Aeneis-Stellen Antworten. So gewinnt das Verschwinden Vergils seine Tiefendimension erst vor dem Hintergrund der vermessen Bitte des Palinurus, den Acheron gemeinsam mit Aeneas überschreiten zu dürfen. Der Horizont, in dem die Lösung der rätselhaften Prophezeiung der Beatrice zu suchen ist, wird durch den ‚parallelen‘ Hinweis des Anchises auf Iulius Caesar und Octavianus Augustus erheblich eingeschränkt.

Somit erscheint Dante als Leser wie als Autor in einem neuen Lichte; auch für unser Verständnis der Arbeitsweise Vergils und des Statius erzielt H. einen Fortschritt und zeigt neue Wege für weitere Forschungen auf. (Wünschenswert wären z. B. ähnlich anspruchsvolle Studien zu Dantes Lucan-Lektüre und zu Dantes ‚Lesen‘ im Buche der Natur unter Einbeziehung der antiken Naturwissenschaft.)

Die drei besprochenen Bücher eröffnen der Vergilforschung Perspektiven nach verschiedenen Richtungen. Jeder der drei Autoren macht auf seine Weise ernst mit der modernen Einsicht, daß narrative Texte den Leser einen Weg nachvollziehen lassen, der nicht durch andere Darstellungsformen ersetzbar ist. Der Kommentar von Niehl verweist uns auf das

Wort des Dichters als immer noch sicherste Quelle für das Verständnis des Werkes. Das Prinzip *scriptura sui interpretis* gestattet vielfach, die Stichhaltigkeit von Interpretationen zu prüfen. Somit können die Selbstzitate als wertvolles hermeneutisches Rüstzeug gelten. Darüber hinaus ergibt Niehls Würdigung des Textes als akustischen Prozesses eine Vielfalt neuer Einsichten. Nebenbei bestätigt sich auch der wissenschaftliche Wert einsprachiger (hier also lateinischer) Kommentierung.

Einen verwandten akustischen Ansatz entwickelt Martínez in anderer Weise fort, indem er den musikalischen Verlauf des Werkes im Wechsel von Reden und Schweigen untersucht. Vergils *scriptura* verrät dem hellhörigen Leser viel von der in sie eingegangenen literarischen Reflexion des Autors. Ein bedeutsamer Ertrag dieser Untersuchung ist der detaillierte Nachweis der von Vergil im Text vorausgesetzten Poetologie. Bezeichnend ist dabei die überwiegend kritische, ja negative Beurteilung verbaler Äußerungen, ein Ergebnis, das auf das Selbstverständnis von Roms größtem Dichter ein unerwartetes, geradezu bestürzendes Licht wirft. Die poetologische und hermeneutische Bedeutung des Zugangs von Martínez tritt durch eine Synopse mit Niehl und Heil in vollem Umfang ans Licht.

Vergils extrem selbstkritische Poetologie wird durch Heils Untersuchungen überraschend bestätigt. Diese weisen auch Altertumswissenschaftlern den Weg zu einer Autorenlektüre im Zeichen mehrfacher Intertextualität. Die Zusammenschau unterschiedlicher Traditionen in den Werken der großen Epiker gewinnt dabei Modellcharakter für stets neue kreative Antworten auf Herausforderungen durch unterschiedliche kulturelle Hintergründe. Folgt man den drei hier besprochenen Forschern, so führt Intertextualität nicht zu einer unverbindlichen Beliebigkeit, sondern zu jeweils neuer Identitätsfindung und Identitätsschöpfung, wobei sich Originalität besonders präzise an der gründlichen Auseinandersetzung schöpferischer Individuen mit den Vorgängern ablesen läßt.<sup>11</sup> Die Tatsache, daß Europas Epen von Homer bis Milton einen großen geistigen Zusammenhang (oder, wenn man so will, ‚Text‘) bilden, wäre ohne Vergils subtile Kunst des Redens und Schweigens, Lesens und Schreibens, wie sie in den hier besprochenen Untersuchungen herausgearbeitet wird, nicht denkbar gewesen.

---

<sup>11</sup> Vgl. M. v. Albrecht, *Literatur als Brücke. Studien zur Komparatistik und Rezeptionsgeschichte*, Hildesheim 2003, 237–255.