

DER SÄNGER BEIM GASTMAHL (Vergil, Aeneis 1,723 f.)

Vergil läßt beim Gastmahl der Carthager und Trojaner am Ende des ersten Buches der *Aeneis* den Sänger Iopas auftreten und von der Entstehung des Kosmos singen. Er folgt damit Homer, der in der *Odyssee* den Sänger Phemios beim Mahl vom Schicksal der Griechen nach dem Fall von Troia (1,325 f.) und Demodokos (u.a.) von der Liebe des Ares zu Aphrodite (8,266 f.) künden läßt¹). Auch Vergils anderes Vorbild, Apollonios von Rhodos, läßt bei einem Streit der Argonauten den Sänger Orpheus vortreten, der (1, 494 f.) singt, wie sich einst Erde, Meer und Himmel vereinigten, die Welt entstand und von Göttern regiert wurde; hier hat das Lied, das dem vergilischen nahe verwandt ist, die Aufgabe, den Gedanken von Ordnung und Gesetz gegen den sich anspinnenden Streit zu stellen. Da liegt es nahe zu fragen, welche Aufgabe Vergil dem kosmologischen Thema seines Sängers (742 f.) zugewiesen hat²). In der Tat stellte sich diese Frage bereits der frühen Aeneiskritik in der Antike, und die Scholien des Servius beantworten sie mit der Feststellung, das naturphilosophische Thema sei schicklich beim Symposion der noch ‚reinen‘ (*casta*) Königin³). Schließlich erklärt Plutarch in seinen *Quaestiones convivales* (613 B f.), beim Symposion dürften philosophische Fragen nicht fehlen, sei doch

1) Eine frivole Göttergeschichte wäre bei Vergil freilich nicht am Platz; vgl. V. Pöschl, Die Dichtkunst Virgils, Wien ²1964, 261; Vergleich des Iopas mit Demodokos bei Homer bei G. N. Knauer, Die Aeneis und Homer, Göttingen 1964, 168 f. – R. D. Brown, The Structural Function of the Song of Iopas, HarvStClPh 93, 1990, 316 f. verweist noch auf Hesiod, Theog. 108 f. und bespricht den didaktischen Aufbau im Lied des Iopas. Vgl. jetzt auch R. D. Little, The Song of Iopas – Aeneid 1. 740–46, in: Prudentia 24, 1992, 16–35.

2) Pöschl 261. – Zum Zusammenhang unserer Stelle mit Apollonios von Rhodos vgl. W. V. Clausen, Virgil's Aeneid and the Tradition of Hellenistic Poetry, Berkeley 1987, 31 f.; Brown (s. Anm. 1) 324 zur beruhigenden Wirkung des Orpheus-Liedes bei Apollonios, dem beim Iopas-Lied Vergils keine ähnliche Wirkung entspricht.

3) Macrobius, Sat. 7,1,14 bewahrt eine Erinnerung an solche kritischen Fragen, wobei eine Art von Gegenstück zum Gesang des Iopas in Georg. 4,346 f., die Liebe des Ares zu Aphrodite, erwähnt ist; vgl. H. Georgii, Die antike Aeneiskritik, Stuttgart 1891, 99. – Clausen (s. Anm. 2) spricht vom Gegensatz der ruhig ziehenden, fernen Himmelskörper zum Tumult in Didos Herz.

Philosophie die Kunst des Lebens⁴). V. Pöschl suchte die Funktion des kosmologischen Liedes einführend zu erklären (266 f.): Es passe ganz in die Stimmung am Ende des ersten Aeneisbuches, und im kosmischen Geschehen spiegelten sich die Mühen und Leiden von Dido und Aeneas; Sol und Luna seien Symbole der Liebenden (266). Dieser Deutungsansatz bedarf jedoch einer, wie ich meine, nicht unerheblichen Modifikation⁵). Um die Stelle zu verstehen, folgen wir dem Gang der Ereignisse.

Dido erhält von Aeneas Gastgeschenke (648 f.), besonders Kleid und Schleier, die einst Helena trug, und hier schon beginnt ein unheilvoller, ominöser Zusammenhang, an den deutlich erinnert wird (651 *inconcossos ... hymenaeos*, vgl. 4,169f. Didos schuldhaftes *coniugium*). Weiteres Unheil bringt der Auftritt des als Iulus verkleideten Cupido, der Dido auf Befehl der Venus zur Liebe verführen soll (657 f.), und wirklich ist die Königin von den Geschenken und dem Knaben entzückt (714) und wendet besonders diesem ihre ganze Aufmerksamkeit zu (717). Noch freilich gilt ihre Liebe nicht dem Aeneas⁶).

Dann schildert Vergil den Rahmen des großen Gastmahles, das Dido den fremden Gästen gibt, und betont immer wieder, wie prächtig, ja luxuriös die Veranstaltungen sind: Goldene Speisebetten, Purpurdecken, die Decke vergoldet, die Becher von Gold, Gold an der Lyra des Sängers (741); dazu tritt die große Zahl der Mägde und Diener. Mit Recht nennt Vergil dies königlichen Luxus (637) und will vielleicht einen geheimen Kontrast zu dem noch gar nicht entstandenen Ur-Rom andeuten⁷).

4) Freilich denkt Plutarch wohl eher an Moralphilosophie. – L. A. Constans, *L'Énéide de Virgile. Étude et Analyse*, Paris 1938, 70 denkt, große Poesie gehöre zu großen Festen; zudem seien philosophische Spekulationen zu Vergils Zeit in der Gesellschaft beliebt gewesen.

5) Zu Pöschls Deutung neigt auch Ch. Segal, *The Song of Iopas in the Aeneid*, *Hermes* 99, 1971, 342f. Einen Überblick über die reiche Literatur zu unserer Stelle gibt Th. E. Kinsey in *Enciclopedia Virgiliana*, Rom 1987, IV, 9f. – Fr. Klingner, *Virgil*, Zürich 1967, übergeht die Sache gänzlich; W. Wili, *Vergil*, München 1930 (Neudruck 1952), 108 weist darauf hin, daß Vergil in der *Aeneis* nur hier und im sechsten Buch der *Aeneis* kosmologisch-philosophische Fragen behandelt.

6) Vergil wendet alle Mühe auf, um das allmähliche Erwachen der Liebe anzudeuten: Dido vergißt nach und nach Sychaeus (720); *ardescit* (713) ist incoaktiv, eigentlich auch *movetur* (714; sie gerät in Bewegung); der Gott versucht (721 *temptat*), Liebe in ihr zu erregen. Allerdings: Noch liebt Dido ihren Gast nicht. – Man kann zwar beim Entstehen einer Liebe selbst keinen Punkt zwischen ‚noch nicht‘ und ‚schon‘ angeben, doch ist es in der Darstellung etwas anderes, besonders hier, wo man miterleben soll, wie die unglückliche Dido dem Schicksal unterliegt.

7) So W. Kranz, *Das Lied des Kitharoden von Jaffa*, *Rheinisches Museum* 96,

Am Mahl selbst schildert Vergil besonders den Aufwand (701 f.) und zeigt ausführlich, wie Cupido die Königin bezaubert, die freilich nicht ahnt, daß dieser Zauber sie ins Unheil führen wird (712). Hier weiß der Leser weit mehr als die Handelnde; dies erhöht den Eindruck von Didos Tragik. Nach dem Gastmahl beginnt das Symposion (723 f.). Die Atmosphäre ist gelöst, es herrscht Lärm (725), Lichter brennen⁸), Pracht und Luxus herrschen. Ich empfinde, ohne es beweisen zu können, die Atmosphäre hier als drückend.

Zu Beginn des Trinkfestes spricht Dido ein kurzes programmatisches Gebet. Hier ist sie ganz Königin, die würdig, sachlich und gefaßt spricht, auch die Etikette wahrt, indem sie nur die Tyrer unmittelbar anspricht (735). Ihr Gebet gilt dem Iupiter als Schützer der Fremden, der Iuno, wohl weil sie Stadtgöttin Carthagos (1,446) ist, und Bacchus, der das Bankett gelingen lassen soll. Dido hofft auf ein schönes Fest, an das noch die Enkel denken werden, und wünscht erfreuliches ‚Beisammensein‘ (735 *coetus*)⁹). Dido ist hier mit Sicherheit noch nicht von der Liebe ganz erfaßt; dazu spricht sie viel zu besonnen, ja kühl.

Zum Teil gilt dies auch für die folgende Opferszene, bei der wieder der Prunk der Opferschale (728) auffällt; kaum zu unterscheiden ist, ob der ungemischte Wein (729 *merum*) auf Luxus hindeuten oder nur der Tatsache Rechnung tragen soll, daß bei Libationen häufig ungemischter Wein Verwendung fand. Dido nippt nach der Weinspende für die Götter nur ein klein wenig, was wieder ihre Zurückhaltung und Beherrschung untermalt. Später (737) wird gerade auf diese Einzelheit zurückgewiesen, als sie sich in Aeneas verliebt hat¹⁰).

1953, 37. Auch M. Martina betont in seinem Kommentar zu Vergil, Aeneis I (Firenze 1987) z. St. mit Recht den Gegensatz dieses Gastmahls zum schlichten Empfang der Aeneaden bei Euander, Aen. 8,175 f.; zum karthagischen Prunk Knauer (s. Anm. 1) 165. Segal (s. Anm. 5) 342 betont, daß Musikliebe bei Roms späteren Feinden nur hier erwähnt sei. Falls Dido übrigens mythologisch-heroische Unterhaltung bei Tische wünschte, boten ihre ziselierten Becher genügend Stoff, vgl. 641. Vgl. auch Aen. 2,504 vom Palast des Priamos: *barbarico (!) postes auro spoliisque superbi (!)*.

8) Das Mahl fand vielleicht noch bei Tage statt; die Lampen werden nun entzündet; vgl. J. Conington, P. Maronis Opera, comm., II, London 21872 zu Vers 726.

9) Die tragische Ironie des Gebetes ist unüberhörbar; vgl. F. Plessis und P. Lejay, Œuvres de Virgile, Paris o. J. zu 732.

10) Es heißt 736 mit gewolltem Anklang *libavit honorem et summo ore*, während Dido bald danach die Liebe in vollen Zügen trinkt (749 *bibebat amorem*). Hier liegt eine Art von Leitmotiv vor. Auf diesen Zusammenhang verweist auch

Der folgende Einzelzug ist näher zu betrachten: Dido übergibt dem Bitias, der neben ihr ruht, die Schale, und dieser trinkt im Gegensatz zu Dido in vollen Zügen¹¹⁾. Indem nun Dido die Schale an Bitias weiterreicht, drängt sie diesen zum Trank; Vergil verwendet dafür das Wort *incredpitans* (738), das hier etwa ‚ermuntern‘ bedeutet, denn die Folge ist ja, daß Bitias dann ‚nicht faul‘ beim Trinken ist¹²⁾. Die Mehrzahl der Erklärer spürt denn auch in dem Verbum einen gewissen königlichen Humor, der die Stimmung der Anwesenden heben will, eine fröhliche Gestimmtheit Didos¹³⁾. Die beste Erklärung gibt Austin: Dido sei fröhlich und fordere Bitias auf, rasch zu machen und zu trinken, ähnlich der Stimmung des Corycischen Greises (Georg. 4,138), der gutgelaunt den Sommer auffordert, endlich zu kommen. Allerdings fällt auf, daß Dido hier in eine Lustigkeit verfällt, die nicht zur bisher bewiesenen Fassung passen will. Im Grunde fällt die Königin plötzlich aus der bisher eingehaltenen würdevollen Rolle, und die folgende Szene mit dem schlürfenden Bitias paßt dazu. Da fragt es sich, ob Dido nicht schon hier der Liebe sozusagen erliegt und ihre aufgeräumte Stimmung das Anzeichen dafür ist. Zwar will sie beim Trinken nüchtern bleiben, und Bitias trinkt geradezu stellvertretend für sie, doch ist sie vielleicht bereits von Liebe trunken¹⁴⁾.

Brown (s. Anm. 1) 334. – Chr. G. Heyne, P. Vergilii Mar. Opera, Lipsiae 1771, z.St. verweist darauf, daß in Rom Hausmütter keinen Wein tranken. Ob das auch für die Königin Dido von Bedeutung ist? Zum Gastmahl vgl. auch O. Murray, *Symptica. A Symposium on the Symposion*, Oxford 1990.

11) Die Schale wandert an der Tafel von rechts nach links; also lag Aeneas zu Didos rechter, Bitias zu ihrer linken Seite; vgl. *The Aeneid*, ed. by J. W. Mackail, Oxford 1930 z.St.; auch Servius Dan. betont, daß Dido den Anstand wahrt und die Schale nicht etwa an Aeneas weiterreicht. Vgl. P. Vergilii Aeneidos liber pr., ed. by R. S. Conway, Cambridge 1935, z.St.

12) ThLL VII 1, 1050 f. umschreibt die Bedeutung von *incredpitare* (u.a.) so: „clare appellare, vituperare, obiurgare, incitare, hortari, monere, stimulare“ und entscheidet sich 1050 b an unserer Stelle für die Bedeutung ‚hortari‘; Serv. auct. z.St. versteht ähnlich *clara voce hortari*. Die tadelnde Nuance spüren an unserer Stelle Plessis/Lejay (s. Anm. 9) z.St. („arguens familiaris segnitiam tarde accipientis“) und R. D. Williams, *The Aeneid of Virgil, Books 1–6*, Glasgow 1972, z.St. – Es scheint aber ein Beisinn von Heiterkeit vorzuliegen.

13) Humor spürt Conway (s. Anm. 11), fröhliche Gestimmtheit liegt vor nach P. Vergilii Mar. liber primus, ed. R. G. Austin, Oxford 1971, z.St.; J. Henry, *Aeneidea*, I, London 1873, 847 f. hilft sich mit der Erklärung, Dido tadle den Wein, nicht Bitias.

14) Segal (s. Anm. 5) 340 spricht von Festesfreude als ominösem Zeichen, und G. Stégen, *Virgile, Le Livre I^{er} de l'Énéide*, Namur 1975, sagt zu den Versen 723–739, diese Szene zeige zum ersten Mal, daß die Liebe sich der Königin bemächtigt.

Doch verschwindet dieser Eindruck rasch hinter der Gestalt des Trinkers, der einen mächtigen Schluck nimmt¹⁵). Ihm schließen sich die anderen Vornehmen an, die sich am Königstisch befinden, und die Szene geht ohne Unterbrechung in den Gesang des Iopas über; stünde nicht das auffallende Wort über Didos Verhalten da (*incredipans*), könnte man den Abschnitt von Vers 723 bis Vers 746 als ein Geschehen gleichmäßig würdiger Stimmung ansehen.

Etwa gleichzeitig mit dem Kreisen der Schale setzt der Gesang des Iopas ein (740), und Vergil läßt dies mitten im Vers geschehen, um den raschen Einsatz des Sängers anzuzeigen. Nach Servius ist Iopas der Name eines afrikanischen Königs (und Freiers Didos); er wird auch in Iope, heute Jaffa, vorliegen¹⁶). Das Äußere des Sängers erinnert an heroische Zeit, in der Sänger nach Apollons Beispiel lange Haare trugen, und die vergoldete Lyra gehört zum Bereich der Musen (vgl. Horaz, c. 4,3,17). Daß Iopas laut singt (741 *personat*) ist bei solchem Symposion zu erwarten; man kann auch fragen, ob sein Thema mit Dido abgesprochen ist; es beweist übrigens eine hohe Kulturentwicklung¹⁷).

Gelernt hat Iopas sein Lied von Atlas; Atlas, der Sohn des Iapetus und der Clymene, war als Freund der Sternkunde bekannt (Ovid, Met. 4,628 f.) und galt in hellenistischer Zeit als ‚Libyscher Philosoph‘ und Vorläufer der Astrologen und Naturphilosophen¹⁸).

Das Lied des Sängers spiegelt den späteren didaktischen Stil alexandrinischer Poesie (etwa des Aratos) und ist dem erwähnten

15) F. A. Heinichen, Lateinisch-deutsches Wörterbuch, hrsg. von H. Blase und W. Reeb, Leipzig ⁹1917, erklärt Vers 739b: Bitias habe „den vollen goldenen Becher ausgetrunken“, doch scheint dies falsch, trinken doch auch die anderen Vornehmen noch daraus. – Plessis/Lejay (s. Anm. 9) z.St. erklären *proluit* als humoristisch, und W. Clausen (s. Anm. 2) 30 findet das Unmaß des Bitias amüsant und erinnert an das Vorbild bei Apollonios Rhodios 1,496 f. – Sicher läßt sich sagen, daß Bitias einen auffallend kräftigen Schluck nahm.

16) So W. Kranz (s. Anm. 7); L. Herrmann, Crinitus Iopas, Latomus 26, 1967, 474 f. will beweisen, daß mit Iopas der Epicureer Maecenas gemeint sei, doch liegt zu solcher Annahme kein Grund vor. Zu Iopas vgl. auch Clausen (s. Anm. 15), Appendix 5. Iopas.

17) So Segal (s. Anm. 5) 341.

18) Die Weisheit des Atlas war also älter als die griechische, sagt Kranz (s. Anm. 7) 35. Zu Atlas als Lehrer der Astronomie s. P. Vergilii M. Opera, ed. A. Forbiger, Leipzig ⁴1873, z.St. und Vergils Gedichte, erkl. von Th. Ladewig und P. Deuticke, Berlin ¹²1902, z.St. Später wurde Atlas in einen Berg verwandelt; Servius nahm daran Anstoß, daß er 4, 246 bereits versteinert ist. Zur Trennung des Titanen und Berges Atlas vom ‚Philosophen‘ Atlas vgl. O. Gigon, Entret. Fond. Hardt 3, 1955, 30.

Gesang des Orpheus bei Apollonios von Rhodos verwandt (1,496 f.). Zugleich erinnert es an philosophische Lehrgedichte in der Art von Hesiod, Empedokles und Lucrez und an den Lobpreis des Kosmos seit Platon und Poseidonios¹⁹). Jedenfalls besingt Iopas ein Sachthema, eine Lehre, nicht einen leichtfertigen Schwank aus dem olympischen Eheleben wie gelegentlich Demodokos; er deutet die Wunder des Weltalls, „für Virgil und seine Zeitgenossen der erhabenste Stoff des Liedes“²⁰).

Das Lied ist klar aufgebaut und behandelt zuerst Kosmologisches (Mondbahn und -phasen; Sonnenfinsternisse, 742), dann die Entstehung der Menschen und der übrigen Lebewesen und schließlich Wettererscheinungen und Jahreslauf²¹). Dabei verwendet es Theorien, die mythischem Denken ganz fern liegen, so bei der Erklärung (*unde*) der Blitze aus (dem Zusammenprall von) Wolken 743 (*imber et ignes*)²²). Die letzten Verse (745. 746) erläutern die kurzen Tage des Winters und die langsam heraufziehenden Nächte des Sommers. Die fast durchgehende Frageform (*unde, quid*) beim Bericht über den Vortrag beweist, daß es Iopas um Aitiologie, Deutung der Welt aus erklärbaren Ursachen geht und daß er sich an den urteilenden Verstand wendet, der den Logos im Weltgeschehen erkennen soll. Zwar ist damit nicht gesagt, daß der Vortrag selbst immer Frageform hatte, doch deutet Vergil durch sie an, daß er durchgehend Begründungen der Phänomene enthielt.

Zugleich gehören die Verse in die Reihe der Selbstzitate Vergils, die sich aus den *Georgica* besonders im ersten Aeneisbuch finden (z. B. Georg. 4,418 f. und Aen. 1,159 f.). An unserer Stelle verweist Vergil überdeutlich auf seine Verse Georg. 2,490 f., in

19) Vgl. G. Rudberg, *Carmen Iopae*, *Eranos* 34, 1936, 80. Rudberg zitiert Cicero, *Tusculanen* 1, 45 f.; *Nat. deor.* 2,98 f.

20) R. Heinze, *Virgils epische Technik*, Darmstadt ³1957, 488. – Auch in den *Georgica* (4,345 f.) werden olympische Liebesabenteuer erzählt, weil die Nymphen den vitalen, erotischen Schichten des Lebens zugeordnet sind.

21) *Errantem lunam* (742) deutet auf die Planetennatur, *solis labores* auf die Eklipsen nach Williams (s. Anm. 12) z.St.; keinesfalls ist an „barbarische Lehre“ von zwei Urgöttern, Sonne und Mond, gedacht, wie Kranz (s. Anm. 7) 36 meint. Pöschl (s. Anm. 1) 262 sieht in Vers 742 irrtümlich falsch lockende Schwermut und tiefe Traurigkeit; es ist die reine Belehrung.

22) So erklärt Heyne (s. Anm. 10) z.St. mit Recht (vgl. Seneca, *Nat. quaest.* 2,12 f.). – Vers 744 ist nicht mit Rudberg (s. Anm. 19) 81 zu athetieren; Arcturus, Hyaden, Dreschochsen gehören zur Wetterlehre und hängen eng mit Vers 745 zusammen. Im übrigen umfaßt die Lehre des Iopas fünf Verse (742–746), denen die folgenden fünf Verse (748–752) entsprechen; so stützen sich die beiden Versgruppen.

denen er als höchste Aufgabe des didaktischen Dichters das lucrezische Anliegen der Welterklärung anerkennt, es freilich dann zugunsten der dichterischen Gestaltung des Landlebens für sich selbst abweist²³). Vielleicht will Vergil durch den Hinweis auf Lucrez aber auch andeuten, daß die Verse des Iopas ihren Sinn in der Befreiung der Seele von Aberglauben und Weltangst haben und sich betont an das erkennende, erklärende Vermögen der Hörer richten.

Seit Servius hat man den Sinn der Verse des Iopas zu erklären versucht; die Mehrzahl der Erklärer sieht in ihnen einen kontrastierenden Gegensatz zwischen den ruhigen, gesetzmäßigen Bewegungen der Himmelskörper und der Unruhe, ja Aufregung in Didos Seele ausgedrückt²⁴). Servius selbst bringt (zu 742) den Gedanken der Entwicklung ins Spiel und erklärt: *Bene philosophica introducitur cantilena in convivio reginae adhuc castae*. Auch Segal sieht die Entwicklung der Handlung von der äußeren zur inneren Welt (Didos) angedeutet, hält das Ethos der Verse des Iopas für „dunkel“ und folgt damit im Grunde Pöschl, der in der leidvollen Schwere der Iopas-Verse einen inneren Bezug sieht zum (sich nun entwickelnden) Schicksal des Heldenpaares. Ähnlich sieht Constans eine innere Verbindung zwischen der kosmischen Poesie und den reinen Strebungen („élans“) der Leidenschaft Didos an ihren Anfängen²⁵). Mit Recht aber sagt Kranz²⁶), dieser „unendlich zarte Bezug“ zwischen dem Sang des Iopas und der Seele Didos sei „in Wahrheit gleich Null“; wir werden jedoch sehen, daß eine gewisse Beziehung zwischen Didos Entwicklung und dem Sang des Iopas doch besteht. Man wird insgesamt festhalten dürfen, daß Iopas in seinem Lied Klarheit, Gesetz und kosmische Ordnung besingt.

23) Vgl. K. Büchner, P. Vergilius Maro. Der Dichter der Römer, Stuttgart 1955, 268. – Man muß nicht soweit gehen wie T. T. Duke, Vergil – A bit Player in the Aeneid?, Classical Journal 45, 1950, 191 f., der Iopas als maskierten Vergil ansieht, der das kosmologische Epos singe, das Vergil verwehrt blieb. – Übrigens weist Rudberg (s. Anm. 19) mit Recht auch auf Buc. 6,31 f. hin. Auch Brown (s. Anm. 1) 326 f. vergleicht Vergil, Georg. 2,475 f. und weist nach (329), daß im Gesang des Iopas aus den *Georgica* nicht nur der Inhalt, sondern auch der antithetische Bezug zu den sogleich folgenden Versen übernommen sei („detached didacticism versus personal involvement“).

24) So Henry (s. Anm. 13) 850; Clausen (s. Anm. 15) 31; D. E. Eichholz, Symbol and Contrast in the Aeneid, Greece and Rome, NS 15, 1968, 108 (Vergil habe nicht den ersten Satz der Kreuzer-Sonate, sondern etwas wie Bachs Kunst der Fuge gebraucht). – Das Lied des Iopas hat zugleich retardierenden Charakter.

25) Segal (s. Anm. 5) 343 f.; Pöschl (s. Anm. 1) 261 f. 264; Constans (s. Anm. 4) 70.

26) Kranz (s. Anm. 7) 34.

Wer dies als zu weitgehend ansieht, wird wenigstens zugestehen, daß Iopas ein Philosophieren vorführt, das fern ist dem bloßen Schauen ohne Nachdenken über Ursachen. Diese Botschaft ist eine letzte Mahnung für Dido zu Klarheit und Gesetz auch im menschlichen Bereich, dessen Vorbild der Kosmos darstellt. Freilich: Menschen folgen nicht immer der Vernunft, sind von Leidenschaften verwirrt, und auch Dido ist ein fühlender, leidenschaftlicher Mensch. Zudem erreicht die Botschaft des Sängers sie vielleicht schon nicht mehr: Wenn wir Vers 738 richtig deuten, ist Dido bereits der Liebe unrettbar verfallen.

Die Tyrer bezeigen ein über das andere Mal ihren Beifall (747), und so traf der Sänger den Geschmack zumindest eines Teiles seiner Hörer; die Troianer schließen sich höflich an²⁷).

Dido verlängert nun das Zusammensein. *Nec non et* (748), sagt Vergil, „aber auch ebenso“ (wie Iopas; vgl. 707) zieht Dido die Nacht-Zeit hin²⁸) mit verschiedenen Gesprächsthemen; sie geht also auf das Thema des Iopas nicht ein. Nun aber, da sie den angebotenen Gesprächsstoff nicht annimmt, ist sie verloren, denn ihre Aufmerksamkeit wendet sich unabwendbar Aeneas zu²⁹). Und nun gebraucht Vergil (749) das Beiwort, das die erfolgte Wendung unterstreicht; er nennt Dido „unselig“ (*infelix*), wie er es freilich auch zuvor schon tat (712). Jetzt trinkt Dido in langen Zügen die Liebe (749), und wiederum beweist der sprachliche Bezug zu ihrem bescheidenen und beherrschten Nippen zu Beginn des Symposions (737) die erfolgte Wandlung³⁰). Dido wendet sich auch nicht mehr dem Iulus zu, sondern sie mag (ab 748) ihre vielen Fragen an Aeneas richten, der neben ihr lagert.

Vergil malt durch die Sprachform anschaulich nach, wie hastig und beinahe heftig sich Dido erkundigt, in der Anapher von *multa* und *nunc* (750f.) und in der Intensivform des Verbums

27) Servius vermerkt, es sei ein richtiger Zug, daß zuerst die Hausherrn applaudieren und dann erst die Fremden. Kranz (s. Anm. 7) 38 spricht davon, daß Iopas den Inhalt, den die Georgica-Verse bieten, „der Sphäre des Hauses anpaßte“ und daher Beifall ertete. – Clausen (s. Anm. 2) 30f. betont den unterschwelligten Gegensatz zwischen Troianern und Tyrern.

28) *trahabat* ist Imperfectum de conatu und zugleich Imperfectum der wiederholten Handlung.

29) Nun beginnt auch der verborgene Rückbezug auf den Gesang des Iopas: 748 *noctem* ... *trahabat*; 746 *tardis* ... *noctibus obstet*. – Eichholz (s. Anm. 24) 188 sagt mit Recht, der Kontrast zwischen persönlichem Gefühl und unpersönlichem Gesang breche in *nec non et* sofort aus. Dasselbe bedeutet die sprunghafte Unterhaltung (*vario sermone*).

30) Wiederum untermalt das Imperfectum *bibebat* die Dauer und Stärke des Vorganges.

(*rogitans*). Dabei fragt Dido nach Gestalten, die ihr bekannt sind, wie die Bilder an der karthagischen Tempelwand bezeugen (470 f.), verwendet also die Erkundigungen nur als Vorwand, um sich sozusagen zu Aeneas durchzufragen. Ihr Redetempo sticht nun erheblich von der besonnenen, geradezu staatsmännischen Wortführung beim Bankettbeginn (731 f.) ab.

Vergil betont auch den scharfen Gegensatz in Didos Rede-weise zum Vortrag des Iopas. Hatte dieser wiederholt nach den Gründen und Erklärungen der Naturscheinungen gefragt (*unde, quid*), richten sich Didos Fragen ebenso wiederholt nicht nach dem Warum von Dingen, sondern nach dem Was und Wie von Menschen und Personen (*quibus, quales, quantus*)³¹), gelten also einem fundamental verschiedenen Bereich, wobei – äußerlich gesehen – ihr Interesse am Krieg vor Troia und am Schicksal der Gäste auch dem Gebot der Höflichkeit, ja der Menschlichkeit entspricht.

Und nun steigert sie ihr Drängen noch. „Nein“, sagt sie, „vielmehr“ (753 *immo*) „sollst du alles der Reihe nach erzählen“³²). Dabei hält sie gute Ordnung in den Ereignissen und fragt zuerst nach dem Krieg im allgemeinen, dann nach dem Trug der Griechen, den Schicksalen der Angehörigen des Aeneas und schließlich nach dessen Irrfahrten. So tastet sie sich schicklich an die eigentliche Person, die sie interessiert, heran³³). So ist Dido endgültig dem Aeneas verfallen. Sie achtet nicht mehr auf das Lied, das vom weisen Atlas stammt, sondern will das Schicksal des Fremden hören. Pöschl hat zu Recht zwischen dem Sang des Iopas und dem seelischen Geschehen bei Dido einen Bezug gesehen. Das Verhältnis zwischen beiden Ebenen ist aber nicht das der Identität, sondern das der kontrastierenden Parallelität. Dido hört nicht, wie oben gezeigt ist, auf die Botschaft des kosmologischen Liedes, sondern setzt ihm ihr eigenes Erkenntnisinteresse, das ganz auf die Person des Aeneas fixiert ist, entgegen. Dabei liefert ihr das Lied des Sängers gleichsam die Stichworte. So korrespondiert der Folge *unde hominum genus* (743) des Iopas die Frageform *a prima ...*

31) Brown (s. Anm. 1) 321 f. bespricht den Gegensatz der Redeweise von Iopas und Dido unter ähnlichem Gesichtspunkt.

32) *immo* setzt das Richtigere an die Stelle des (zuerst) Gefragten, berichtigt und steigert. – Aeneas setzt dann auch 2,13 dort ein, wo Dido 1,753 es wünschte. – Ob *hospes* distanzierend oder beschwörend klingt?

33) Sehr schön erkennt man das an der Steigerung *casus tuorum* zu *errores tuos*. – Ladewig-Deuticke (s. Anm. 18) bemerken zutreffend, daß erst zuletzt die Frage nach den Irrfahrten des Helden kommt. – 755 *nam* bedeutet: ‚Ich frage mit Recht danach, denn du mußt viel zu erzählen haben.‘ Auffällig ist, daß Dido die genaue Zahl der von Aeneas auf der Flucht verbrachten Sommer kennt (756).

origine (753) Didos, und der Verbindung *errantem lunam* (742) bei Iopas entsprechen die Worte *errores . . . tuos* (755) und *errantem* (756) in Didos Rede. Und wenn Iopas von Winter und Sommer spricht (745 f.), erwähnt Dido die Sommer der Irrfahrten des Aeneas (756), und dem *Oceanus* (745) bei Iopas antworten bei Dido die Worte *terris et fluctibus* (756). Mit Recht sagt Brown (s. Anm. 1, 331), der Gesang des Iopas bezeichne den kritischen Wendepunkt in Didos Tragödie, ihre Wandlung von der Königin in die liebende Frau. Es könnte übrigens sein, daß Dido im Sterben an das Lied des Iopas denkt; so erklärt sich nämlich 4,692 ihr suchender Blick nach der Sonne und ihr Seufzen, nachdem sie diese gefunden. Sie weiß, daß der Hinweis auf kosmische Ordnung am Beginn ihres Leidensweges stand, meint wohl auch, durch ihren Tod sei der Irrweg beendet³⁴).

Gerbrunn

Otto Schönberger

34) Für kritische Durchsicht des Manuskripts und fördernde Bemerkungen danke ich C. W. Müller, U. W. Scholz und W. Suerbaum.

DAS BLUT UND DIE FLAMME

Anmerkung zu Lucan 2, 126–129

Der Bürgerkrieg hat begonnen: In den Wirren der Situation deuten die Ältesten auf der Grundlage ihrer Erfahrungen aus der Vergangenheit die Zeichen des kommenden Unglücks; die Erinnerung an den entsprechenden Streit zwischen Marius und Sulla heftet sich an das Blutbad, in das die beiden nach ihrer Machtergreifung Rom gestürzt haben (2, 67–233). Der erste Teil dieses Nachrufs, der den Opfern des Marius gewidmet ist, schließt mit der Beschreibung des Todes des Pontifex Q. Mucius Scaevola ab; das Verbrechen wurde in Wahrheit auf Geheiß des jüngeren Marius begangen, als der Vater schon gestorben war, und läßt sich in die Zeit einordnen, die Sullas Einzug in Rom unmittelbar vorausgeht (82 v. Chr., Schlacht von Sacriportus), eine Zeit, die gekennzeich-