

## DESCRIPTIO ANCILLA NARRATIONIS

### Aeneas besichtigt Karthago (Vergil, *Aeneis* 1,418–493)\*

Der Erkundungsgang nach und durch Karthago, der Vergils Helden im ersten Buch der *Aeneis* zu einem reich bebilderten Tempel führt, pflegt von der Forschung mit dem Etikett ‚Ekphrasis‘ belegt zu werden. Was einen dabei stutzig macht, ist der immer wieder abweichend veranschlagte Textumfang: Während über das Ende der ‚detaillierten Beschreibung‘ in Vers 493 Einvernehmen herrscht, läßt man sie bald früher, bald später beginnen; die Spannweite reicht – über mehrere Zwischenstufen hinweg – von Vers 421 bis 466.<sup>1</sup> Ausgehend von der Uneinheitlichkeit dieses Befundes möchte ich im Folgenden den gesamten Passus einer eingehenden Analyse unterziehen, die das Verhältnis der *Descriptio* zur *Narratio* neu auslotet.

#### *I. Vergil, Aeneis 1,418–493 als Einheit*

Betrachten wir zunächst die Einfassung des von den ‚Maximalisten‘ vorgeschlagenen Versausschnitts 421 bis 493, so wird schnell deutlich, wie sorgfältig dieser von Vergil als Einheit profiliert worden ist. Im Vorfeld trifft der im Sturm gestrandete Aeneas auf seine göttliche Mutter Venus, die ihn – als jungfräuliche Jägerin verkleidet – darüber aufklärt, daß er sich im Reich der flüchtigen Tyrierin Dido befinde (314–417), im Anschluß trifft er auf die diagenaleich einerschreitende Königin selbst (494–642). Es ergibt sich

---

\*) Für die sorgfältige Lektüre des Manuskripts sowie wertvolle Hinweise danke ich Herrn Prof. Dr. Bernd Manuwald.

1) Vgl. unter anderem Heinze 1915, 398; Williams 1960, 145; Leach 1988, 313; Gleit 1991, 130 (alle vier sprechen von einer ‚Ekphrasis‘ ab Vers 1,466); Simon 1982, 206–209; Wandhoff 2003, 189 (beide ab Vers 456); Lowenstam 1993/94, 37; Barchiesi 1997, 271; Putnam 1998, 243; Arnulf 2004, 55 Anm. 150 (ab Vers 453); Downey 1959, 929; Ratkowsch 1991, 10 (ab Vers 446); Fowler 1991, 31 Anm. 40 (ab Vers 441); Ravenna 1985, 183; Reitz 1997, 946 (ab Vers 421).

ein Interludium, das zwei Begegnungen mit für Aeneas zentralen, sich äußerlich ähnelnden Frauengestalten voneinander trennt. Des- sen Scharniere werden sprachlich durch temporale Ausdrücke her- vorgehoben: Während *interea* in Vers 418 das Vorgehende ab- schließt, beginnt mit dem Hauptsatz, dem sich die in Vers 494 und 495 gesetzte Konjunktion *dum* unterordnet, das Nachfolgende.

Das Dazwischenliegende aber untersteht dem Leitbegriff *mirari*, der nicht bloß Aeneas' Sehen, sondern primär sein stau- nendes Bewundern meint, also über die physische Funktion hinaus den psychischen Affekt. Durch die Anapher *miratur* [...] / *mira- tur* wird die Vokabel einleitend, zu Anfang der Verse 421 und 422, förmlich eingehämmert, und in Vers 494 kehrt sie ausleitend als Gerundiv wieder (494–495):

*haec dum Dardanio Aeneae miranda videntur,*  
*dum stupet obtutuque haeret defixus in uno,*                    495  
[...]

Überdies steht in Vers 456, und damit ziemlich genau in der Mitte der so gerahmten Passage, erneut *primae sedis*, die finite Form *miratur*. Diese wohlkalkulierten Plazierungen verankern das Pro- gramm des *Aeneam mirari*, das von einer stattlichen Reihe weiter- rer Verba videndi bzw. stupendi zusätzliche Stützung erfährt,<sup>2</sup> fest im Gedächtnis eines jeden (linearen) Lesers oder Hörers.

### II.1 *Urbs Carthago* (*Aen.* 1,418–440)

Über die oben erwähnten ‚Maximalisten‘ hinaus, die ab Vers 421 von einer ‚Ekphrasis‘ sprechen, habe ich auch die drei vorange- henden Hexameter in meine Erörterung miteinbezogen (418–420):<sup>3</sup>

2) Im Einzelnen sind zu verzeichnen: *aspectat* (1,420), *suspicit* (438, vgl. un- ten, Anm. 20), *neque cernitur ulli* (440), *nova res oblata* (450), *lustrat* (453), *videt* (456), *en* (461), *animum pictura pascit inani* (464), *videbat* (466), *agnoscit* (470), *conspexit* (487), *agnovit* (488), *videntur* (494), *stupet obtutuque haeret defixus in uno* (495). Mit Blick auf den Verbalstamm bleibt aus Vers 439 noch das Adjektiv *mira- bile*, das mit dem Supinum II *dictu* verknüpft ist, zu ergänzen, wenngleich hierbei natürlich der Erzähler selbst als das (implizite) grammatische Agens fungiert.

3) Die Verse 418–440 bilden auch für die Textausgabe von Mynors 1969 (Ab- satzeinrückungen vor v. 418 und v. 441) und für Austin 1971, 146 eine Einheit.

*corripuere viam interea, qua semita monstrat,  
iamque ascendebant collem, qui plurimus urbi  
imminet adversasque aspectat desuper arces.* 420

In ihnen wird erzählt, wie Aeneas und sein treuer Begleiter Achaetes eiligst den ihnen von Venus gewiesenen Pfad nach Karthago einschlagen und einen Hügel besteigen, von dem aus sie die gegenüberliegende Stadt samt der Akropolis überblicken können. Die topographischen Voraussetzungen für die Vogelperspektive, aus der das staunende Sehen (*mirari*) im Anschluß erfolgen wird, sind damit geschaffen.

In psychologisch einleuchtender Reihenfolge referieren die Verse 421–422 hastig die ersten Eindrücke:

*miratur molem Aeneas, magalia quondam,  
miratur portas strepitumque et strata viarum.*

Der überwältigte Aeneas nimmt also zuerst die undifferenzierte Masse des Siedlungskonglomerats (*molem*) wahr, dann die Stadt-tore (*portas*), d. h. pars pro toto zugleich die durch den Mauerring festgelegte urbane Ausdehnung, an dritter Stelle den darin erzeugten Lärm (*strepitum*), d. h. in synästhetisch-metonymischer Verquickung zugleich dessen Quelle: die geschäftigen Menschenmassen, sowie schließlich das gliedernde Straßennetz (*strata viarum*). Narratologisch läßt sich diesbezüglich von vier Fällen ‚erzählter Perzeption‘, genauer: einem ‚Wahrnehmungsbericht‘,<sup>4</sup> sprechen sowie von ‚interner Fokalisierung‘,<sup>5</sup> denn der Erzähler sagt nicht mehr, als seine Figur weiß oder mit ihren Sinnen registriert.

Wie aber verhält es sich mit der zu *molem* gehörigen Apposition *magalia quondam* (421)? Daß dort, wo sich jetzt ein Häuser-

---

4) Zur Figurenwahrnehmung als dritter Form der Figurenrede äußert sich Quinkertz 2004, 152 f., 159. Eine übersichtliche Darstellung der anderen beiden Formen, der gesprochenen und der gedachten Rede, bieten Martinez / Scheffel 2002, 51–63, bes. 62, wo sich ein übersichtliches Schema findet, das sich mutatis mutandis auf die Wahrnehmung übertragen läßt. Unter ‚erzählter Perzeption‘ als Oberbegriff fielen auch Sätze wie ‚Aeneas hatte die Augen geöffnet‘ oder ‚Aeneas schaute um sich‘, die unter Aussparung des Objekts lediglich den sensuellen Akt erwähnen.

5) Zu dem auf Gérard Genette zurückgehenden Begriff der ‚Fokalisierung‘ vgl. z. B. Martinez / Scheffel 2002, 63–67 oder Schmid 2005, 115–119.

meer erstreckt, einst einfache Strohütten standen, vermag Aeneas zwar nicht zu sehen, wohl aber sich zu denken.<sup>6</sup> Nach Vorstellung Vergils dürfte ein sukzessives Erlebnis von ‚Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen‘<sup>7</sup> die Reflexion ausgelöst haben, berichtet er doch im vierten Buch des Epos (v. 259) von *magalia*, die in den Außenbezirken Karthagos noch existierten; das Areal der weitläufigen historischen Vorstadt, durch das die beiden Kundschafter auf dem Weg zu ihrem Bellevue gelangt sein müssen, trug zudem denselben oder wenigstens einen ähnlich klingenden, zur Identifikation einladenden Namen.<sup>8</sup> Wir haben mit *magalia quondam* in jedem Fall weit eher einen unvermittelt eingeschobenen Fetzen direkter Gedankensrede vor uns, die verwundert über den kulturellen Fortschritt nachsinnt, als – wie etwa der spätantike Kommentator Servius will – einen reinen Erzählerkommentar, dessen Gelehrsamkeit hier doch allzu abgeschmackt wirken würde.<sup>9</sup> Der Erzähler ist allenfalls auf sprachlicher Ebene (nicht inhaltlich) dingfest zu machen, insofern als *magalia* einen Terminus technicus für

---

6) Die Apposition *magalia quondam* ist als ein adversatives Asyndeton aufzufassen, das das ‚einst‘ dem ‚jetzt‘ exklusiv gegenüberstellt. Eine „fase d’insediamento provvisorio che precede, nel medesimo sito, l’edificazione e istituzionalizzazione della città“, wie sie Scagliarini Corlàita 1987, 310 zu erkennen glaubt, geht am Wortlaut des Textes vorbei. Stégen 1975, 189 und Niemeyer 1993, 45 Anm. 3 vermuten, daß der berühmte Ausspruch des Augustus, er habe Rom aus einer Ziegelstadt zu einer Marmorstadt gemacht – *ut iure sit gloriatius marmoream* [sc. *urbem*] *se relinquere, quam latericiam accepisset* (Sueton, Aug. 28,3) –, im Hintergrund von Vergils diachronem Gegensatz der karthagischen Topographie steht, doch erscheint dies angesichts der Abfassungszeit der *Aeneis* in den zwanziger Jahren des 1. Jh. v. Chr. vielleicht etwas verfrüht.

7) Diese glücklich formulierte, zumal von der Geschichtswissenschaft gebrauchte ‚Figur‘ wurde von dem Philosophen Ernst Bloch eingeführt, der damit in seiner Schrift *Erbschaft dieser Zeit*, Zürich 1935, die widersprüchliche Genese des deutschen Faschismus zu erläutern versucht; vgl. dazu etwa Nolte 2002.

8) Die Namensvarianten finden sich unten in Anm. 27 aufgelistet. Wenn es 4,259–261a heißt *ut primum alatis tetigit* [sc. *Mercurius*] *magalia plantis / Aeneam fundantem arces ac tecta novantem / conspicit*, so dürfte dort auf die Doppelbedeutung von *magalia* (erstens = ‚numidische Strohütten‘, zweitens = ‚Vorstadt Karthagos‘) abgehoben werden.

9) *MAGALIA QUONDAM hoc ad poetam* [sc. *refertur*], *nec enim hoc novit Aeneas* (Serv. Aen. 1,421); vgl. demgegenüber den einfühlsamen Kommentar, den Austin 1971, 146 f. zur Stelle gibt („more probably Virgil is still representing Aeneas’ wondering thoughts“). Das Wesentliche hatte schon Ladewig, 1867 erkannt: „Die Worte *magalia* (andere Form für *mapalia*) *quondam* enthalten den Grund für die Verwunderung: da wo früher nur *magalia* gestanden haben können (wie er aus der Umgebung, siehe Aen. 4,259, schließen muß), erheben sich jetzt riesige Bauten.“

die charakteristischen Behausungen nordafrikanischer Hirten darstellt, der von den Römern stets dezidiert als Fremdwort empfunden wurde und so in gewisser Weise über die im Epos übliche Sprachfiktion (in concreto spricht und denkt ja ein Trojaner Latein) hinausgeht.<sup>10</sup>

Der gewonnene Eindruck wird durch die angrenzenden Verse 423 bis 429 bekräftigt:

*instant ardentēs Tyrii: pars ducere muros  
molirique arcem et manibus subvolvere saxa,  
pars optare locum tecto et concludere sulco;                   425  
iura magistratusque legunt sanctumque senatum.  
hic portus alii effodiunt; hic alta theatris  
fundamenta locant alii, immanisque columnas  
rupibus excidunt, scaenis decora apta<sup>11</sup> futuris.*

Sie können als ein distanzierter ‚innerer Monolog‘ gedeutet werden, der – ohne Selbstansprachen aufzuweisen – in regelkonforme Syntax gegossen ist.<sup>12</sup> Daß keine auktoriale Erzählung von Ereignissen vorliegt, vermag das in Vers 427 doppelt gesetzte *hic* zu unterstreichen, dessen „Hier-Deixis“<sup>13</sup> typisch für direkte Reden ist.<sup>14</sup> Überwiegend zitiert Vergil allerdings keine Gedankenasso-

10) Zur Negation linguistischer Barrieren im antiken Epos (und anderen poetischen Gattungen) vgl. Suerbaum 1999, 194 und Barchiesi 1992, 202 f. Das nie versiegte römische Bewußtsein dafür, daß es sich bei *magalia* (*magaria*) bzw. *mapalia* um ein afrikanisches Fremdwort handelt, belegt das etymologische Material, das Maltby 1991, 358 und 367 s. v. zusammengestellt hat; vgl. auch Scagliarini Corlàita 1987, 309.

11) Diese von Mynors 1969 in seine Ausgabe gesetzte, von anderen aber verworfene Konjektur Bentleys verdient meines Ermessens den Vorzug vor dem handschriftlich überlieferten *alia* (genetisch leicht erklärbar als eine beim ‚mechanischen‘ Abschreiben erfolgte Angleichung an das zwei Verse zuvor ebenfalls den Schlußadonius einleitende *alta*); vgl. auch Austin 1971, 148 f.

12) Zu Formen des Selbstgesprächs in der Antike vgl. aus jüngerer Zeit Auhagen 1999 passim und Asmuth 2001, 1458–1464. In der modernen Literaturwissenschaft wird der ‚Bewußtseinsstrom‘ vom ‚inneren Monolog‘ häufig dadurch abgegrenzt, daß er sich kaum mehr einer regelkonformen Syntax oder sprachlichen Logik bediene, sondern – unter einem (scheinbar) völligen Verschwinden des Erzählers – die Illusion erzeuge, „Bewußtseinsinhalte würden als ungeordnete Bilder, Assoziationen, Einfälle und Gedankenketzen wiedergegeben“ (Stocker 2000, 148).

13) Quinkertz 2004, 155.

14) Natürlich kann sich grundsätzlich auch ein einfühlsamer Erzähler des lokalen Demonstrativpronomens der ersten Person *hic* bedienen, doch erscheint

ziationen des Aeneas, die durch einen Sinneseindruck ausgelöst werden, sondern versprachlicht die Sinneseindrücke selbst.<sup>15</sup> Dabei tritt im Vergleich zu den beiden vorangehenden Versen 421–422 die großräumige Perzeption zugunsten von Details zurück. Die Tyrier, die zu Anfang von Vers 423 noch in diffuser Gesamtheit erscheinen, spalten sich umgehend – unter Verwendung der einschlägigen Partitivkorrespondenzen *pars . . . pars* (423b, 425) und *alii . . . alii* (427, 428) – in einzelne Gruppen und Untergruppen auf:

Aeneas sieht in einem ersten Schritt, wie ein Teil der Einwohner die Burgmauern hochzieht, sich an dem darin befindlichen Palast zu schaffen macht oder Felsbrocken zur Akropolis heraufwältzt (423b–424). Gemäß der eingeschlagenen Richtung schweift sein Blick weiter abwärts zur *urbs*, wo er wieder andere beobachtet, die Grundstücke für ihre Privathäuser auswählen und markieren (425). Die erstere Tätigkeit (*optare locum tecto*) ist nur mit viel Phantasie visuell anschaulich zu machen.<sup>16</sup> In umgekehrter Reihenfolge (ὕστερον πρότερον) dürfen wir sie daher als mentale Reaktion auf das Erblicken der zweiten Tätigkeit (*concludere sulco*) deuten. Anschließend sind es dann nurmehr öffentliche Bauprojekte, die den Trojaner gefangennehmen. Wenn oberflächlich der Eindruck entsteht, die Karthager seien gerade damit beschäftigt, sich Gesetze, Beamte und den Senat zu ‚erwählen‘ (426), so verbirgt sich auch dahinter eine Gedankenassoziation des Aeneas. Sie verweist weniger allgemein auf den aufstrebenden Stadtstaat zu seinen Füßen als vielmehr konkret auf von ihm erblickte Gebäudekomplexe, in denen er sich den Vollzug von Gerichtsbarkeit, Verwaltung und politischer Beratung beheimatet denkt.<sup>17</sup> Unmittelbar danach (427–429) erkennt er, wie man das Hafenbecken aushebt, tiefe (durch ihre

---

dies – nicht minder natürlich – als die kompliziertere Erklärung, die nur dann den Vorzug verdient, wenn die naheliegendere unwahrscheinlich ist.

15) Es dürfte – auch ohne die Erkenntnisse von ‚Sprachphilosophie‘, ‚Kognitionsforschung‘ oder ‚Wahrnehmungspsychologie‘ – der allgemein menschlichen Erfahrung entsprechen, daß dann, wenn der sinnlich Wahrnehmende über das Wahrgenommene reflektiert und sich Rechenschaft darüber ablegt, quasi automatisch eine Versprachlichung erfolgt.

16) Dies hat schon Heinze 1915, 402 festgestellt.

17) Der Vers ist von früheren Editoren wie Heyne und Ribbeck zu Unrecht athetiert worden; vgl. die Diskussion bei Stégen 1975, 194 f. und Paratore 1978, 189 f. Auch muß meiner Ansicht nach Glei 1991, 127 widersprochen werden, demzufolge er „als rein auktorialer Zusatz verstanden werden muß, da Aeneas davon nichts sehen kann“.

charakteristische Form in der Tat wohl leicht zu identifizierende) Fundamente für ein Theater legt und gewaltige Blöcke aus einem Steinbruch haut; wie Aeneas eigenständig mutmaßt, würden letztere künftig als Säulen (*columnas* in Vers 428 ist eine Metonymie, die das Endprodukt anstelle des Rohstoffs nennt) zur angemessenen Verschönerung der Bühne dienen (429b).<sup>18</sup>

Weitere Details darüber, was der Trojaner von oben herab sieht, erfahren wir nicht. Durch den Vergleich mit einem rastlos an einem Frühsommertag tätigen Bienenvolk – dem gängigen Abbild eines reibungslos funktionierenden Gemeinwesens<sup>19</sup> – reflektieren stattdessen die Verse 430 bis 436 die globale Wirkung, die das Betrachtete auf den Betrachter ausübt:

<i>qualis apes aestate nova per florea rura</i>	430
<i>exercet sub sole labor, cum gentis adultos</i>	
<i>educunt fetus, aut cum liquentia mella</i>	
<i>stipant et dulci distendunt nectare cellas,</i>	
<i>aut onera accipiunt venientum, aut agmine facto</i>	
<i>ignavum fucus pecus a praesepibus arcent;</i>	435
<i>fervet opus redolentque thymo fraglantia mella.</i>	

Der Leser steht vor der Wahl, diesen Vergleich entweder als einen Erzählerkommentar aufzufassen oder aber wie das Vorherige in Aeneas' Kopf zu versetzen. Der Kontext sowie der Gewinn an Geist und Prägnanz sprechen nach meinem Dafürhalten eindeutig eher für die letztere Lösung, mag dadurch auch der Held gewissermaßen in einem epischen Gleichnis denken. In diesem Zusammenhang ist es aufschlußreich, die akustische Dimension der Analogie miteinzubeziehen: Der inbrünstig summende Insekten-schwarm korrespondiert mit dem hohen städtischen Geräusch-

---

18) Antike Steinbrüche pflegten oft in der Nähe großer Bauprojekte zu liegen bzw. große Bauprojekte möglichst in die Nähe von Steinbrüchen verlegt zu werden; vgl. Höcker 2001, 941. Ob Vergil an regelrechte Monolithen denkt, die allein eine Säule abgeben, mag dahingestellt bleiben, denn die Schäfte antiker Säulen waren nur in kostbaren Ausnahmefällen monolithischer Natur. In aller Regel bestanden sie aus mehreren, untereinander befestigten Trommeln.

19) Bei diesem Vergleich greift Vergil auf einen eigenen Passus aus seiner Darstellung der Bienenzucht zurück, die er im vierten Buch der *Georgica* gibt (4,162–169); zur metaphorischen Bedeutung der Biene vgl. Della Corte 1984 passim; Hünemörder 1997, 649; Erren 2003, 840–846; Holzberg 2006, 115–120.

pegel, der Aeneas in Vers 422 entgegengeschlagen war (*miratur [...] strepitum*).

Erst im Anschluß an den nächsten Hexameter meldet sich explizit der Erzähler wieder zu Wort (437–438):

*'o fortunati, quorum iam moenia surgunt!'*  
*Aeneas ait et fastigia suspicit urbis.*

Auch Vers 437, der die Karthager glücklich preist, weil sich ihre Stadtmauern schon erhöhen, gibt sich zunächst als autonomes Gedankenzitat. Vers 438 schiebt jedoch ein Verbum dicendi nach – *Aeneas ait* –, das den Satz als laut zu Achates gesprochen markiert. Wenn derselbe Vers hinzufügt, daß Aeneas bewundernd zu den Giebeln Karthagos aufblickte,<sup>20</sup> so läßt sich dies – entsprechend den Versen 421–422 – als ‚Wahrnehmungsbericht‘ klassifizieren. Die Froschperspektive impliziert dabei eine für Vergils Publikum leicht zu ergänzende ‚Leerstelle‘: Die beiden Wanderer sind unterdessen von ihrer Plattform herabgestiegen und befinden sich direkt vor den Mauern der Stadt.<sup>21</sup>

Das Verspaar 439–440, das im Anschluß davon erzählt, wie Aeneas – dank des von Venus geschickten Nebels (411–414) – unerkannt mitten durch das urbane Gewühl spaziert, schlägt dann den Bogen noch weiter zurück:

*infert se saeptus nebula (mirabile dictu)*  
*per medios, miscetque viris neque cernitur ulli.*

Wie in den Versen 418 bis 420 steht hier, obgleich die optischen Eindrücke der Figur(-en) miteingeschrieben sind, ein räumlicher Überbrückungsvorgang im Vordergrund.<sup>22</sup>

20) „*Suspicit* suggests admiration as well as the act of looking upward“ (Austin 1971, 151).

21) „Aeneas has now come down from the hill and is standing beneath the city walls with their towers“ (Austin 1971, 151).

22) Es handelt sich also mit anderen Worten um eine „Erzählung von Ereignissen“ (Martinez / Scheffel 2002, 49–51). Achates ist eine von Vergil wohl frei erfundene, d. h. nicht vor ihm im Mythos eindeutig belegte Gestalt, die im Laufe des Epos, wo er siebenmal mit dem bezeichnenden Epitheton *fidus* versehen wird, nur wenig Eigenprofil entwickelt und gewissermaßen als *alter ego* des Aeneas gelten darf; vgl. Speranza 1984; Suerbaum 1999, 344.



Wir können somit festhalten, daß die bisher untersuchte Texteinheit (418–440) nicht als selbständige ‚Ekphrasis‘ gelten kann. Ihr Gegenstand, die *urbs Carthago*, von deren imposantem Anblick und trickreicher Gründung Aeneas bereits durch Venus erfahren hatte (365–368), wird nicht systematisch nach eigenem Recht beschrieben. Vielmehr erfährt die fortschreitende Rahmenhandlung (418–420, 439–440) eine interne Komplementierung, indem der Dichter chronologisch aneinanderreihet, was die Hauptfigur in der Zwischenzeit mit ihren Augen wahrnimmt bzw. welche Assoziationen dies bei ihr auslöst.

Doch welches Karthago will Vergils einfühlsame Dramatisierung eigentlich in den Köpfen seiner Leserschaft evozieren? Ein Theater, wie es in den Versen 427 bis 429 Didos Untergebene errichten, ist der mythisch-heroischen Welt, die gebildeten Römern durch die griechischen Epen- und Tragödienstoffe bestens vertraut war, vollkommen wesensfremd. Ein solches Gebäude paßt hingegen in Pflanzstädte, wie sie zu Vergils Zeit an vielen Stellen des Reiches förmlich aus dem Boden schossen. Derselben zeitgenössischen Sphäre gehören in Vers 426 *iura, magistratus* und *senatus* an, denn die römischen Neugründungen pflegten sich – oft bis in die Nomenklatur hinein – an den Institutionen der Mutterstadt zu orientieren.<sup>23</sup> Obwohl sich uns Aeneas' Inneres scheinbar ungefiltert offenbart, bleibt der Erzähler dank dieser handfesten Anachronismen präsent. Vergil konstruiert einen Schauplatz demonstrativer Inkonsistenz, weil Karthago – im dritten punischen Krieg dem Erdboden gleichgemacht – nach glücklosen Vorläufen just unter Oktavian / Augustus als Kolonie wiederauferstehen sollte.<sup>24</sup>

---

23) Einen Überblick über römische *coloniae* verschaffen etwa Galsterer 1997 und Jacques / Scheid 1998, 238–293 passim.

24) „All'immagine della città fenicia, mortale nemica di Roma, si affianca nell'*Eneide* quella di Cartagine colonia romana [...]. Descrivendo Cartagine nel momento in cui i Feneci, da poco approdati, la stanno edificando (Aen. 1,365–68, 421–438, 446–449), Virgilio ricorda ai suoi lettori la città che risorgeva negli anni in cui si componeva l'*Eneide* [...] il suo scopo era quello di identificare la città da lui descritta con la colonia cesariana e augustea“ (Cassola 1984, 680, 682); vgl. Leach 1988, 311 f. Schon C. Sempronius Gracchus und später Caesar verfolgten den Plan, Karthago an alter Stätte neu zu gründen, doch kam das Projekt erst unter Augustus richtig in Fahrt. Den neueren archäologischen Forschungsstand über „das Karthago des Augustus“ resümiert Niemeyer 1993, 46–49. Mit Gleit 1991, 127 f. unter anderem darf man vermuten, daß sich auch die städtebauliche Dynamik des zeitgenössischen Roms in Vergils Karthago spiegelt.

Daneben findet sich dezidiert Vorrömisches wie Burg (*arx*) und Stadtmauer (*moenia*), zwei sowohl mythisch-heroische als auch historische, d. h. 146 v. Chr. ein für allemal zerstörte Architekturelemente.<sup>25</sup> Aus Quellen, die uns nicht näher bekannt sind (nicht zuletzt hat man hier wohl an Polybios zu denken),<sup>26</sup> muß sich Vergil einige topographische Detailkenntnisse angeeignet haben: Er reflektiert die drei wichtigsten Stadtteile des punischen Karthago, nämlich die circa 57 Meter über NN hohe Byrsa, auf der die Akropolis thronte, die sich daran anschmiegende, zum Meer hin abfallende Unterstadt sowie mit *magalia* das große Gebiet der nördlich und westlich gelegenen, landwirtschaftlich geprägten Vorstadt;<sup>27</sup> er weiß zudem, daß ein nordöstlich vor der Altstadt gelegener Hügel, der heute den arabischen Namen Sidi Bou Saïd trägt, mit seinen 130 Metern über NN die Sicht auf die Akropolis und Teile der Polis freigibt,<sup>28</sup> und er ist auch über die künstliche Hafenanlage (v. 427)<sup>29</sup> im Bilde. Insgesamt haben wir einen weiteren Baustein jener doppelten, Mythos (bzw. Geschichte) und augusteische Gegenwart

---

25) Wie Niemeyer 1993, 49 nachdrücklich hervorhebt, besaß das augusteische Karthago – „ebenso wenig wie andere Stadtgründungen im nun befriedeten Reich“ – weder *arx* noch *moenia*.

26) Vgl. Della Corte 1972, 87 f.; Càssola 1984, 682; Niemeyer 1993, 44.

27) „Seit der klassischen Zeit bestand Karthago aus mindestens drei Stadtteilen: aus der Byrsa, der Unterstadt (‘mq qrt) und der Vorstadt (M’rt = Megara bzw. Magara bzw. Magaria bzw. Megalia bzw. Magalia)” (Huß 1985, 48 f., vgl. ebd. die weiteren Ausführungen sowie die Einzelnachweise in den Fußnoten). Eine kartographische Darstellung des punischen Karthago bietet neben Huß 1985, 45 auch Niemeyer 1999, 300. Besonders anschaulich sind die dreidimensionalen Stadtansichten im Ausstellungskatalog *Hannibal ad portas* 2004, 39, 89 (Aquarelle von Jean-Claude Golvin).

28) Daß der Sidi Bou Saïd innerhalb der großzügig gezogenen sogenannten Isthmos-Mauer (3. Jh.) lag, vermag die oben vorgetragene Deutung, nach der Aeneas in Verg. Aen. 1,437 f. noch vor den *moenia* steht, nicht anzufechten. Dem Dichter ging es ja schließlich (sofern er überhaupt vom exakten Verlauf der Mauer wußte) keinesfalls darum, in allen Einzelaspekten eine topographische Paßgenauigkeit zu erzielen, wie unter anderem auch die anachronistischen römischen Gebäude zeigen, die sich zur Abfassungszeit erst in der Planungs- oder allenfalls Aufbauphase befunden haben können. Das von Vergil in vv. 427b–429 thematisierte Theater Karthagos wurde nachweislich sogar erst um die Wende vom 1. zum 2. Jh. n. Chr. errichtet (zu diesem ‚Problem‘ vgl. Càssola 1984, 682; Niemeyer 1999, 48 f.). Im übrigen scheint bis zur römischen Zerstörung 146 n. Chr. ein älterer Mauerring stehengeblieben zu sein, der den Hügel nicht miteinschloß; vgl. Huß 1985, 49.

29) Vgl. Huß 1985, 47 f.; Höckmann 2004, 96, 104.

miteinander verzahnenden Strategie vor uns, die der *Aeneis* ihr charakteristisches Gepräge verleiht.<sup>30</sup>

## II.2 *Der Hain der Juno (Aen. 1,441–452)*

Im Folgenden setzt Vers 441a eine kräftige Zäsur, indem er übergangslos mit Prädikatsnomen, präpositionaler Ortsbestimmung und Kopula anhebt: *lucus in urbe fuit media*. Schon Homer unterbrach auf solch formelhafte Weise das epische Geschehen, um einen Szeneriewechsel zu veranschaulichen.<sup>31</sup> Der von Vergil hier wie stets vorausgesetzte lector doctus darf daher jetzt die einläßliche auktoriale Beschreibung eines mit Bäumen bepflanzten Kultbezirks erwarten, der mitten in der Stadt liegt.

Nachdem noch am Ende derselben Zeile die Apposition *laetissimus umbrae* den Hain als überaus schattenreich charakterisiert hat (441b) – womit nebenbei die gelehrte antiphrastische Pseudoetymologie *lucus a non lucendo* gezielt Berücksichtigung zu finden scheint –,<sup>32</sup> wechselt der Fokus in den Versen 442 bis 445 überraschend von der Gegenwart zur Vergangenheit hinüber. Die Punier, kaum dem stürmischen Meer entstiegen, hätten auf dem betreffenden Areal den Kopf eines rassigen Pferdes ausgegraben; die Götterkönigin Juno persönlich habe ihnen die Stelle gezeigt und mit dem Fund eine Prophezeiung verknüpft, derzufolge dem karthagischen Volk über Jahrhunderte hinweg eine große militärische und ökonomische Zukunft bevorstehe:

*quo primum iactati undis et turbine Poeni  
effodere loco signum, quod regia Iuno*

30) „Immer wieder findet sich in der *Aeneis* diese doppelte Zeitdimension, dieser Ausblick aus der erzählten Zeit in die Zeit des Erzählens, in die historische Gegenwart des Dichters zur Zeit des Augustus“ (Suerbaum 1999, 327); vgl. ebd. 22, 152–156, 255, 299–327, 335 f. sowie z. B. Gleis 1991, 116, 147 f. und Holzberg 2006, 56–61.

31) Vgl. Barchiesi 1967, 120–125, 167–175; Williams 1968, 640, 644, 651 f. („*est locus [...] formula*“); Austin 1971, 34 f. zu v. 12; De Jong 2001, 83 („there is a place X motif (ἔστι δὲ τις)“); von Albrecht 1964, 182–184 („ekphrastische Topthesien“).

32) Zu dieser sicher schon zu Vergils Zeit weit verbreiteten etymologia ex contrario vgl. über Servius’ Stellenkommentar hinaus (Serv. Aen. 1,441) das reichhaltige Material bei Maltby 1991, 349 f. s. v.

*monstrarat, caput acris equi; sic nam fore bello  
egregiam et facilem victu per saecula gentem.*<sup>33</sup> 445

Demgegenüber engt sich von Zeile 446 bis 449 der Blickwinkel zoomartig auf das Herzstück des Temenos ein: einen ebenso großen wie prächtigen Tempel. Obgleich wesentliche Elemente dieses Sakralbaus als bereits vorhanden gedacht sind, ließ ihn Dido der Juno, wie schon das durative Imperfekt *condebat* suggeriert, noch zur Zeit der primären Erzählung errichten<sup>34</sup> – eine Ehre, die der Göttin offenkundig zum Dank für das verheißungsvolle *prodigium* zuteil wurde:

*hic templum Iunoni ingens Sidonia Dido  
condebat, donis opulentem et numine divae,  
aerea cui gradibus surgebant limina nexaeque*<sup>35</sup> 448  
*aere trabes, foribus cardo stridebat aënis.*

Die nachfolgenden drei Verse integrieren dann den beschriebenen Ort explizit in die Aeneashandlung (450–452):

*hoc primum in luco nova res oblata timorem* 450  
*leniit, hic primum Aeneas sperare salutem  
ausus et adflictis melius confidere rebus.*

Zu diesem Zweck klingt in Vers 450 – dem homerischen Schema gehorchend –<sup>36</sup> der Präpositionalausdruck *hoc in luco* unüberhörbar an die einleitende Formel *lucus in urbe fuit* aus Vers 441 an. Der

33) Nach Servius (Aen. 1,443) erhielten Dido und ihre Gefolgsleute, als sie aus Tyrus flohen, von Juno ein Orakel und nahmen ihren Priester mit.

34) Dafür, daß der Juno-Tempel, als Aeneas ihn besucht, kaum gänzlich fertiggestellt sein kann, spricht (neben der allgemeinen Bauaktivität ringsum) auch die fiktionssimmanente Chronologie, ist doch der Fall Trojas, dem zudem Didos Flucht aus Tyrus einige Monate vorausgegangen sein muß – in der Zwischenzeit kommt ja der redselige Trojakämpfer Teucer nach Karthago, stirbt offenbar Didos Vater Belus und wird ihr Gatte Sychaeus von dem neuen Herrscher, ihrem Bruder Pygmalion, ermordet (1,615–626 und 340–368) –, gerade einmal sieben Jahre her.

35) In diesem Hypermeter ziehe ich zusammen mit Mynors' Edition und Austin 1971, 154 die Lesart *nexaeque* dem ersatzweise überlieferten und sprachlich genauso gut möglichen *nixaeque* vor; vgl. dazu auch unten, Anm. 38.

36) „The narrative is usually resumed with anaphorical ἔνθα, ‘there’“ (De Jong 2001, 83).

Dichter thematisiert nunmehr eine ‚unerwartete Begegnung‘, *nova res oblata* (450), die sich dort ereignet habe. Dabei wird die Reaktion des fremden Besuchers zunächst negativ gefaßt: der gebeutelte Aeneas legt erstmals seine Angst ab (450–451a), und dann positiv: er wagt es erstmals, trotz widriger Umstände auf Rettung zu hoffen (451b–452). Das Komplementäre dieser Gefühlsregungen spiegelt sich darin, daß sie sprachlich nahezu identisch mit *hoc primum* (450) und *hic primum* (451) einsetzen.<sup>37</sup>

Unsere programmatisch dem *lucus* gewidmete Topothese besteht folglich aus vier Bausteinen: dem Erscheinungsbild des Hains (441), seinem Ursprung (442–445), dem herausragenden Schmuckstück (446–449) und zuletzt der innerfiktionalen Wirkung (450–452). Schon formal ist der viergliedrige Aufbau daran zu erkennen, daß die Bestandteile 2 bis 4 jeweils durch ein lokales Pronomen am Versanfang – *quo* (442), *hic* (446), und *hoc* (450) – eingeleitet werden.

Hatte Vergil bereits zuvor ein zum Teil anachronistisches Karthago beschrieben (426–429), so imaginiert er jetzt mit großer Freiheit das Hauptheiligtum der Stadt.<sup>38</sup> Dabei greift er auf Bildmotive zurück, die sich in das kollektive visuelle Gedächtnis eingepreßt haben müssen, über das seinerzeit die Römer bezüglich der ehemaligen Konkurrenzmetropole verfügten. Die meisten karthagischen Münzen, die einst Sizilien und Süditalien geradezu überschwemmten, zeigen nämlich auf ihrem Avers ein Profil der Tinnit und auf ihrem Revers einen Pferdekopf, der durch eine Dattelpal-

37) Überdies ist der Anklang an *quo primum* aus dem Vers 1,442 (das wie *hoc primum* in Vers 450 *primae sedis* rangiert, vgl. das Zitat oben im Haupttext) kaum zu überhören. Vergil lenkt dadurch das Augenmerk der Leser auf eine ‚biographische‘ Gemeinsamkeit: Die Flüchtlinge Dido und Aeneas gelangen unabhängig voneinander, kaum daß sie am libyschen Strand angelandet sind, just an denselben Ort.

38) Wenn der Text der Verse 1,448–449 mit *nexaeque / aere trabes* = ‚[hölzerne] Türpfosten mit Erz[klammern] verbunden‘ richtig wiederhergestellt ist, so enthält er ebenfalls einen Anachronismus, denn heroische Tempel waren, wie Paratore 1978, 193 ausführt, aus Bronze gefertigt (womit die alternative Lesart *nixaeque / aere trabes* = ‚der Architrav stützte sich auf ehernen Kapitelle‘ korrelieren würde). Allerdings bleibt fraglich, ob sich Vergil hier überhaupt für solche architekturgeschichtlichen Unterschiede interessierte. Der Anachronismus wäre dann also – im Gegensatz zu denen, die sich bei der vogelperspektivischen Betrachtung Karthagos ergeben – nicht bewußt vom Dichter intendiert. Selbiges dürfte später auch gelten für das Giebeldach – *media testudine templi* (1,505) – und den (oben noch ausführlicher zu behandelnden) Bilderzyklus des Tempels (453–493), die beide zu einem klassischen, griechisch-römischen Baustil gehören, wie Scagliarini Corlàita 1990, 83 und Niemeyer 1993, 46 bzw. Simon 1982, 206 f. betonen.

me flankiert wird.<sup>39</sup> Der Dichter setzt, wie in Rom damals gang und gäbe, die punische Hauptgöttin mit der ‚heimischen‘ Juno gleich, verknüpft die bis heute in ihrer Semantik unklare Tierabbildung mit der karthagischen Gründungslegende und interpretiert den Palmenbaum – in Wirklichkeit vermutlich ein Symbol der Fruchtbarkeit – pars pro toto als Hain.<sup>40</sup> Die drei Münzmotive werden darüber hinaus miteinander verschränkt und zu einem konkreten Schauplatz verdichtet: Aeneas befindet sich demnach in einem Hain der Juno, der exakt dort angelegt wurde, wo die ersten Karthager den von dieser Gottheit prophezeiten Pferdekopf gefunden hatten.

Die aitiologisch unterfütterte Information über die Herrin von *lucus* und *templum* trägt freilich – ungeachtet der formalen Einbindung in eine epische *Descriptio loci* – nichts zur äußeren Charakterisierung des Ortes bei. Eine um so größere Bedeutung kommt ihr für die *Narratio* zu. Während zuvor, d. h. ab Vers 418, der figürliche Wahrnehmungshorizont, vom Sonderfall der Anachronismen einmal abgesehen, nirgendwo überschritten wurde, setzt der Erzähler jetzt sein Publikum von etwas in Kenntnis, von dem der Protagonist, der alsbald im *locus descriptus* auftreten wird, nicht das Geringste weiß. Es gilt, narratologisch ausgedrückt, einen eklatanten, die Wirkung bzw. Rezeption des Textes gezielt steuernden Fall von ‚Nullfokalisierung‘ zu konstatieren.<sup>41</sup> Die plötzlichen Hoffnungen des Aeneas, von denen erstmals die Verse 450 bis 452 andeutungsweise berichten, müssen – trotz Venus’ ermutigender Worte im Vorfeld (387–401) – den über ihren ‚Entstehungsraum‘ besser unterrichteten Leser zwangsläufig verblüffen. Sie stehen von Anfang an im Zwielficht, keimen sie doch ausgerechnet im Hause jener Göttin auf, die den Trojanern selbst noch nach ihrer Niederlage gnadenlos zusetzt und zu Beginn der *Aeneis* auch den schweren Seesturm verursacht hat, der die Flüchtigen überhaupt erst an die libysche Küste verschlug.<sup>42</sup>

39) Auf dem Revers wird daneben auch nur der Pferdekopf abgebildet (1.) bzw. ein vollständigeres Pferd (2.) oder aber ausschließlich eine Palme (3.). Zur stereotypen Ikonographie sikulo-punischer Münzen vgl. Günther 2001, 51 f. und Balduš 2004, 294–313 passim (jeweils mit Abbildungen).

40) Zu Tanit = Juno vgl. Càssola 1984, 680 („Virgilio dunque poteva ben dare per scontato il concetto che la divinità tutelare di Cartagine fosse Giunone“); zu Vergils Umdeutung von Pferdekopf und Palme Stégen 1975, 199 s. v. *caput acris equi*.

41) Vgl. oben, Anm. 5.

42) Bekanntlich streicht bereits das Proömium der *Aeneis* die fundamentale Bedeutung gebührend heraus, die dem Zorn der Juno für den Fortgang der epischen

Die Descriptio loci birgt indes noch in zweiter Hinsicht ein erzählerisches Element: Sie zeichnet implizit Aeneas' Bewegungsrichtung und Wahrnehmungsprozeß weiter nach, die bisher die drei Etappen der Vogelperspektive *ex colle* (418–436), Froschperspektive *extra moenia* (437–438) und Normalperspektive *intra moenia* (439–440) aufwiesen. Wenn anschließend mit Vers 441 unvermutet ein innerstädtischer *lucus* in den Mittelpunkt rückt, so liegt sogleich der Schluß nahe, daß der Held nun dort angelangt ist, obwohl dies erst zehn Verse später ausdrücklich zur Sprache kommt. Obendrein wurde die Anlage augenscheinlich gezielt aufgesucht: Erregten gerade eher ‚periphere‘ Details wie der Hafen oder das zukünftige Theater die Neugierde des die Stadt Überblickenden,<sup>43</sup> wie hätte da seiner Aufmerksamkeit der zentrale und von hohen Bäumen umstandene Großtempel entgehen können? In Anbetracht der topographischen Grundkenntnisse, über die Vergil – wie weiter oben bereits vermerkt – offenkundig verfügte, soll sich seine Leserschaft diesen Tempel womöglich auf der Byrsa-Anhöhe vorstellen, wo neben der Akropolis das historische, dem phönizischen Gott Esmun geweihte Hauptheiligtum Karthagos lag.<sup>44</sup> Unabhängig davon ergeben die narrativen ‚Leerstellen‘ der Ortsbeschreibung die folgende, von ‚wegestruktureller‘ Dynamik<sup>45</sup> geprägte Sequenz: mit Vers 441 betritt Aeneas den schattigen Hain, mit Vers 446 steht er am Fuße des darin errichteten Sakralbaus, mit den Versen 448–449 gelangt er über Stufen (*gradibus*) zu dessen

---

Handlung zufällt: *saevae memorem Iunonis ob iram* (1,4b); vgl. etwa Suerbaum 1999, 27–33, 37–39, 242–244.

43) Daß Aeneas der Fiktion nach das gesamte Stadtareal überblicken konnte, legt bereits der Hinweis auf die von ihm erblickten Stadttore (1,422) nahe.

44) „Auf der Byrsa befand sich (wohl seit Gründung der Stadt) die Akropolis und auch das Hauptheiligtum des Esmun; von einem weiteren bedeutenden Tempel wurden hangabwärts Reste gefunden“ (Niemeyer 1999, 298). Wie manche Archäologen vermuten, beherbergte der Byrsa-Hügel neben dem zentralen Heiligtum des Esmun (der von den Griechen mit Asklepios oder Apollon identifiziert wurde) auch einen kleineren Tinnit-Tempel; vgl. Müller 2002, 605. Bei Vergil deutet textimmanent der schnelle Wechsel von *templum* zu *regia* in 1,631 auf eine unmittelbare Nachbarschaft der beiden, das religiöse und politische Herz der Stadt markierenden Gebäude. Unter dieser räumlichen Voraussetzung gewinnt auch der Ausdruck *reginam opperiens* (454) an Verständlichkeit; vgl. unten, Anm. 48.

45) Allgemein zu narrativen „Wegestrukturen im Raum“ vgl. Haupt 2004, 80–82.

Portal (*limina, trabes*),<sup>46</sup> wo er geräuschvoll die Tür bewegt (*cardo stridebat*), um anschließend – ob er sich dabei in der Tempelcella aufhält oder nicht, bleibe dahingestellt –<sup>47</sup> ab Vers 450 endlich jene Entdeckung zu machen, die seine düstere Laune aufhellen sollte.

### II.3 Der trojanische Bilderzyklus 1 (Aen. 1,453–465)

Erst der dritte Abschnitt innerhalb der Erzählung von Aeneas' karthagischer ‚Sight-seeing-tour‘, der dazu programmatisch mit einem begründenden *namque* anhebt, verrät dem Leser, was den emotionalen Umschwung konkret verursacht hat. Bemerkenswerterweise geht Vergil also zunächst auf die Reaktion ein, bevor er irgendetwas über ihren Auslöser mitteilt. In Vers 453 bis 458 vernehmen wir, daß der Held, als er – in Erwartung der Königin –<sup>48</sup> die Blicke hierhin und dorthin schweifen ließ, unvermutet auf *Iliacas* [...] *pugnās* (456), ‚Abbildungen des trojanischen Krieges‘, stieß, die besagten Tempel verzierten:

*namque sub ingenti lustrat dum singula templo  
reginam opperiens, dum quae fortuna sit urbi  
artificumque manus inter se operumque laborem*     455  
*miratur, videt Iliacas ex ordine pugnās  
bellaque iam fama totum vulgata per orbem,  
Atridas Priamumque et saevum ambobus Achillem.*

46) Die reichen Weihgeschenke hingegen, von denen Vers 1,447 berichtet, vermag Aeneas bei seiner ‚eingeschriebenen‘ Bewegung durch den Raum (noch) nicht zu sehen. Sie stellen ein Element dar, das – jedenfalls zu diesem Zeitpunkt – ausschließlich dem Erzähler und seinem Publikum gehört.

47) Die Beantwortung dieser Frage hängt entscheidend von der Deutung ab, die man in Vers 1,453 dem Ausdruck *sub ingenti* [...] *templo* angedeihen läßt; vgl. unten, Anm. 49.

48) Natürlich ergibt sich hier das Problem, „comment Énée peut-il savoir que la reine viendra dans le temple?“ (Stégen 1975, 205). Angemerkt werden darf, daß das transitive Verb in der Verbindung *reginam opperiens* (1,454) zwar eigentlich ‚warten auf‘, ‚erwarten‘ bedeutet, vielleicht aber auch objektiv, vom distanziierten Standpunkt des Erzählers aus, gesprochen ist, im Sinne von: ‚der die Königin treffen sollte‘. Auf die ‚eingeschriebene‘ Nachbarschaft von *templum* und *regia* habe ich bereits in Anm. 44 hingewiesen.



Wo genau ‚unter dem riesigen Tempeldach‘, *sub ingenti* [...] *templo* (453), die Abbildungen angebracht waren, in welcher Fließrichtung, ob gemalt oder gemeißelt, auf all diese Fragen bleibt der Text hier wie später eindeutige Antworten schuldig.<sup>49</sup> Dafür erfährt der für den externen Rezipienten mythologische, für den internen Rezipienten aber schicksalhaft-autobiographische Stoff andere – und für unseren Zusammenhang erheblich wichtigere – Spezifizierungen: Zum einen soll er, wie Vers 456 ausführt, *ex ordine*, ‚gemäß chronologischer Reihenfolge‘, angeordnet sein, zum anderen, wie die beiden anschließenden Verse 457 und 458 signalisieren, quasi auf zwei literarischen Quellen fußen, die innerfiktional natürlich noch gar nicht existieren konnten: auf dem sogenannten epischen *Kyklos* sowie auf der *Ilias* Homers. Es erscheint opportun, die vertretene Deutung der drei Verse etwas eingehender zu erläutern:

Der Satz *videt Iliacas ex ordine pugnas* (456) läßt sich im Deutschen etwa auf folgende Weise prägnant wiedergeben: ‚[...] treten ihm [sc. Aeneas], der Reihe nach angeordnet, die Kämpfe um Ilium vor Augen‘. Das lateinische Verb *videre* kann an dieser Stelle noch nicht das Dechiffrieren von Einzelheiten meinen, denn dieser Tätigkeit geht Aeneas, wie unten noch näher dargelegt werden soll, erst im Anschluß nach. Stattdessen wird jetzt das figürliche Sehen zunächst von der objektiv-distanzierten Warte des Erzählers aus ‚bewertet‘. Der präpositionale Ausdruck *ex ordine* steht ja bezeichnenderweise in attributiver Klammerstellung und darf nicht adverbial verstanden werden.<sup>50</sup> Darüber hinaus stellt die klammernde Junktur *Iliacas* [...] *pugnas* für das römische Publikum eine Art Themenbezeichnung, ja einen ihm vertrauten ‚Generitel‘ dar, wie ein älterer Zeitgenosse Vergils, der Architekt

---

49) Über die kontroversen Ansichten, die in der Forschung über Sitz und Ausführung der Abbildungen vorherrschen, geben, zusammengekommen, Simon 1982, 206 f.; Leach 1988, 312 und Scagliarini Corlata 1990, 83 einen guten Überblick. Hinsichtlich der Lokalisierung erscheinen mir grundsätzlich drei Arten des Verständnisses möglich: 1. Aeneas steht in der (ebenfalls überdachten) Vorhalle des Tempels und bewundert von dort aus ‚den Reichtum der Stadt und die aufeinander abgestimmte, mühevollen Arbeit der Handwerker‘ (Verg. Aen. 1,454b–456a), bevor er, sozusagen die Klinke in der Hand, den trojanischen Bilderzyklus auf der Tempeltür erblickt; 2. Aeneas erblickt stattdessen den Zyklus an einer Wand der Vorhalle; 3. er öffnet – anders als im ersten und zweiten Fall – eigenmächtig die unverschlossene Tür und erblickt den Zyklus erst innerhalb der Cella.

50) Zu dieser Art der Attributbildung vgl. allgemein Kühner / Stegmann 1914, Bd. 1, 213–218, besonders 217.

Vitruv, unterstreicht, wenn er *troianas pugnas* als herkömmlichen Gegenstand spätrepublikanischer Wandmalereien ausweist (Vitr. 7,5,2).<sup>51</sup> Ganz auf dieser Linie wird auch Dido in Aen. 4,78 dasjenige, was sie von Aeneas wieder und wieder hören möchte, als *Iliacos* [...] *labores* benennen.

Doch bleiben wir bei unserer Verstrias. Wie offenbar erstmals Alessandro Barchiesi erkannt hat, birgt deren zweiter Hexameter *bellaque iam fama totum vulgata per orbem* (457), der zunächst auf den Ruhm des trojanischen Krieges abhebt, der sich bereits über den ganzen Erdkreis verbreitet habe, hintergründig zugleich eine ganz spezielle ‚poetologische‘ Dimension: „The line could be tentatively paraphrased ‘wars made known through the whole Epic Cycle’, *orbis* being the Roman equivalent of the Greek ‘kyklos’, and *vulgata* meaning ‘trite’, ‘commonplace’, a frequent judgement in ancient criticism on the quality of the Epic Cycle’s predictable rehearsal of its subject-matter”.<sup>52</sup> Die nachfolgende Formulierung *saevum ambobus* [sc. *Atridis Priamoque*] *Achillem* (458) belegt hingegen eindrucksvoll Vergils große Sensibilität als Leser Homers, ruft sie doch mit erstaunlicher Präzision die beiden ‚Spannbögen‘ ab, die in der *Ilias* – gemäß der feinsinnigen Analyse von Joachim Latacz – die Struktur der Vordergrunderzählung bestimmen. Der erste ‚Spannbogen‘ verläuft demnach von der Anbahnung und dem Einsatz der μήνις Ἀχιλλῆος bis zu ihrer Beilegung (≈ Il. 1–18), der zweite vom Tod des Patroklos bis zu Hektors Bestattung (≈ Il. 17–24). „Beide Bögen zusammen stellen einander überkreuzend die Einheit des Gesamtwerks her“.<sup>53</sup>

Während dergestalt in Aen. 1,456–458 der poeta doctus, an seinen lector doctus gewandt, über die Bildererzählung als Ganzes spricht, stehen danach wieder die Hauptfigur und ihr Horizont im Zentrum (459–465):

51) Vgl. ad locum die beiden neueren Vitruvkommentare von Cam 1995, 137f. und Romano 1997, 1088 Anm. 147.

52) Barchiesi 1997, 273. Auch in Hor. ars 132 bezieht sich der Ausdruck *orbis* polysemantisch zugleich auf den epischen Kyklos; vgl. Brink 1971, 210 und Fedeli 1997, 1516f. Die Horazscholien stellen das Mitschwingen dieses poetologischen Sachverhalts deutlich heraus: *SI NON CIRCA VILEM PATULUMQUE MORABERIS ORBEM. In eos qui a fine Iliados Homeri scripserunt (et κυκλικοί) appellantur. Et ‘patulum orbem’ dixit (Porph. Hor. ars 131–132); ‘orbem’ κύκλον dicit; namque κυκλικοί dicunt Graeci* (Ps. Acro Hor. ars 132).

53) Latacz 2000, 153.

*constitit et lacrimans 'quis iam locus,' inquit, 'Achate,  
 quae regio in terris nostri non plena laboris?' 460  
 en Priamus. sunt hic etiam sua praemia laudi,  
 sunt lacrimae rerum et mentem mortalia tangunt.  
 solve metus; feret haec aliquam tibi fama salutem.'  
 sic ait atque animum pictura pascit inani  
 multa gemens, largoque umectat flumine vultum. 465*

Einfühlsam werden die Momente des ersten Gewährwerdens geschildert. Aeneas bleibt verduzt stehen (*constitit*, 459), um Achates mit Tränen in den Augen Beobachtungen und Gefühle mitzuteilen (459–463). Seine Worte werden in direkter Rede wiedergegeben und durch die Formeln *inquit* (459) und *sic ait* (464) einleitend wie ausleitend als Zitat gekennzeichnet. Weil sogar dieser so entlegene Ort ihre Leiden kenne, sieht Aeneas vertrauensvoll einer gastfreundlichen Aufnahme entgegen. Zwar wird der Begleiter von ihm nur auf die Gestalt des Königs namentlich hingewiesen (*en Priamus*, 461), dieser symbolisiert jedoch – wie später bei der Darstellung seines Todes in *Aen.* 2,554–558 – stellvertretend den untergegangenen Staat und verbürgt das identifizierte Sujet.<sup>54</sup> Wie der Erzähler im Verspaar 464–465 präzisiert, studiert Aeneas die Abbildungen ausgiebig und im Detail erst im Anschluß an seine Rede (*animum pictura pascit inani*), wobei er Seufzern und Tränen gänzlich freien Lauf läßt.

Allenfalls mit dieser Schlußwendung schreitet der gesamte dritte Abschnitt chronologisch voran. Ansonsten erzählt er – ausführlicher und explizierend –, was bereits zuvor in der *Descriptio luci* angedeutet hatte. Markante sprachliche Wiederholungen unterstreichen diesen Befund. Die Junktur *ingenti templo* in Vers 453 greift *templum ingens* aus Vers 446 auf und bestätigt sogleich, daß sich Aeneas tatsächlich im Tempel des Hains aufhält; in den Versen 451 und 463 steht das Schlüsselwort *salutem* prononciert am Ende und bezeichnet jeweils das, worauf der Flüchtling dank des Geschauten wieder zu hoffen wagt. Die doppelte Frequenz bedeutet insofern einen Bruch, als – bei aller Heterogenität in der Darbie-

54) Auf für uns befremdliche Weise versteht Servius Aeneas' Ausruf als seine Art von (typisch antiker) Kunstkritik, die den Naturalismus der Darstellung lobt: *EN PRIAMUS laus picturae est, per quem non imago, sed prope ipse ostenditur Priamus* (Serv. *Aen.* 1,461); vgl. Leach 1988, 313.

tung – die Zeit seit der Besteigung des Hügels oberhalb Karthagos (418) grundsätzlich linear fortgeschritten war. Der auf Seiten des Protorömers Aeneas stehende Leser, der sich schon durch sein (ihm gegenüber) privilegiertes Wissen um die Herrin des Heiligtums unwohl fühlen mußte, hat jetzt, da er außerdem erfährt, was es in ihm zu bewundern gibt, erst recht allen Grund dazu. Der für den ahnungslosen Aeneas so traumatische Untergang der Heimatstadt, dessen künstlerische Darstellung er als Sympathiebekundung deutet, kann seine nachtragende göttliche Erzfeindin nur mit größter Genugtuung erfüllen – ein Umstand, der dem Leser keinerlei Anlaß dazu gibt, an ein günstiges Omen zu glauben oder ermutigende Schlußfolgerungen zu ziehen über die Intentionen der Künstler und ihrer Auftraggeberin.<sup>55</sup> Daß die der Juno so ergebene Dido<sup>56</sup> die Trojaner dann doch gastfreundlich empfangen wird, steht auf einem anderen Blatt und braucht hier nicht weiter thematisiert zu werden.<sup>57</sup>

#### II.4 Der trojanische Bilderzyklus 2 (Aen. 1,466–493)

Der vierte Abschnitt unserer Karthago-Sequenz, der in Vers 466 – wie der dritte Abschnitt – mit einem *namque* im Eingangsdaktylus beginnt, bietet ungeachtet seiner relativ großen Länge

---

55) Auf Dido „as guiding spirit“ (Putnam 1998, 243 Anm. 2) hinter dem Kunstwerk verweist schon die Formalie, daß in den Versen 1,454 und 496, die dessen ‚Beschreibung‘ rahmen, jeweils *primae sedis* das Wort *regina(m)* steht. Auch Aeneas’ späterer Ausruf *o sola infandos Troiae miserata labores* (597) bezieht sich auf den Inhalt des Bilderzyklus und spricht ihr automatisch die Verantwortung dafür zu. Ihre Informationsquelle macht Dido selber gegenüber dem Gast geltend: Sie verdankt ihr Wissen dem Griechen Teucer, einem nach Sidon verschlagenen Trojaner (619–626).

56) Über den Tempelbau hinaus kommt die besondere Verbundenheit Didos mit Juno auch an späterer Stelle wiederholt zum Ausdruck, etwa wenn die Königin in 1,734 an festlicher Tafel und vor den Trojanern (die diesbezüglich ziemlich zwiespältige Gefühle hegen müssen) die *bona* [!] *Iuno* anruft; vgl. außerdem im vierten Buch des Epos die Verse 45, 59, 371, 425, 608 und 693.

57) Es sei immerhin soviel gesagt: Bevor sie Aeneas persönlich kennenlernt, zeigt Dido große staatsmännische Klugheit und verhält sich den Trojanern gegenüber neutral. Die Abwehrmaßnahmen der karthagischen ‚Küstenwache‘ einerseits (1,525–529, 539–543, 563–564), Didos ‚Integrationsangebot‘ an den Wortführer Ilioneus andererseits (572–574) sind primär ihrer prekären machtpolitischen Lage inmitten feindseliger Stämme geschuldet.

erneut eine ‚repetitive Erzählung‘.<sup>58</sup> Ging es dem Dichter zuvor darum, Aeneas’ plötzlichen Optimismus zu erklären, von dem in den Versen 450 bis 452 die Rede gewesen war, so erklärt er jetzt das damit einhergehende Seufzen und Weinen aus Vers 465 (*multa gemens, largoque umectat flumine vultum*).<sup>59</sup> Von Vers 466 bis 493 werden neun konkrete Bildeinheiten evoziert, die der Sohn der Venus in dem von ihm aufgesuchten Tempel entschlüsselt (der Text ist im folgenden mit Sperrungen versehen, die ‚überschüssige‘ Elemente markieren, auf die ich weiter unten noch näher eingehen werde):<sup>60</sup>

1. Die Trojaner bedrängen die Griechen in der Schlacht (466–467).
2. Der helmbuschtragende Achill wendet, vom Kriegswagen aus kämpfend, das Blatt (468):

*namque videbat uti bellantes Pergama circum  
hac fugerent Grai, premeret Troiana iuventus;  
hac Phryges, instaret curru cristatus Achilles.* 468

3. Diomedes (der Sohn des Tydeus) macht unter großem Blutvergießen das Zeltlager des Rhesus dem Erdboden gleich und treibt dessen Pferde ins griechische Lager (469–473):

*nec procul hinc Rhesi niveis tentoria velis  
agnoscit lacrimans, primo quae prodita somno 470  
Tydides multa vastabat caede cruentus,  
ardentisque avertit equos in castra prius quam  
pabula gustassent Troiae Xanthumque bi-  
bissent.*

---

58) Zu dem Begriff der ‚repetitiven‘ Erzählung vgl. Martínez / Scheffel 2002, 46.

59) Es sei im Voraus bemerkt, daß das Moment des Weinens durch das Partizip *lacrimans* (1,470) aufgegriffen wird, während die Formulierung *ingentem gemitum dat pectore ab imo* (485) das Moment des Seufzens sprachlich reflektiert.

60) Aufschlußreiche Analysen des Abschnitts aus neuerer Zeit bieten Clay 1988, 200–203; Leach 1988, 311–318; Fowler 1991, 31–33; Glei 1991, 130–132; Lowenstam 1993/94, 38–44 (Anm. 4 dokumentiert speziell den Forschungsdissens über die genaue Anzahl der Bilder) sowie Putnam 1998, 243–257.

4. Der jugendliche Troilos wird von den eigenen Rossen zu Tode geschleift (474–478):

*parte alia fugiens amissis Troilus armis,  
infelix puer atque impar congressus  
Achilli, 475  
fertur equis curruque haeret resupinus inani,  
lora tenens tamen; huic cervixque comaeque trahuntur  
per terram, et versa pulvis inscribitur hasta.*

5. Die Trojanerinnen bringen demütig ein kostbares Gewand zum Tempel der Pallas Athena, die sich jedoch abwendet und ihren Blick auf den Boden heftet (479–482):

*interea ad templum non aequae Palladis ibant  
crinibus Iliades passis peplumque ferebant 480  
suppliciter, tristes et tunsae pectora palmis;  
diva solo fixos oculos aversa tenebat.*

6. Priamos sucht Achill, den Mörder seines Sohnes Hektor, auf, um bittflehend die Leiche von ihm auszulösen (483–487):

*ter circum Iliacos raptaverat Hectora muros  
exanimumque auro corpus vendebat Achilles.  
tum vero ingentem gemitum dat pectore ab imo, 485  
ut spolia, ut currus, utque ipsum corpus amici  
tendentemque manus Priamum conspexit inermis.*

7. Aeneas kämpft inmitten der griechischen Anführer (488).

8. Der Äthiopierkönig Memnon greift mit seinem Heer ein (489) und

9. Penthesilea führt unerschrocken ihre Amazonen in die Schlacht (490–493):

*se quoque principibus permixtum agnovit Achivis,  
Eoasque acies et nigri Memmonis arma.  
ducit Amazonidum lunatis agmina peltis 490  
Penthesilea furens, mediusque in milibus ardet,  
aurea subnectens exsertae cingula mammae  
bellatrix, audetque viris concurrere virgo.*

Die genannten Mythologeme, die der ‚intendierte Leser‘ natürlich aus dem Effeß kennt,<sup>61</sup> werden auf dreifache Weise präsentiert. Mit abnehmender Mittelbarkeit handelt es sich um einen Erzählerbericht über die Wahrnehmung und Reaktion des Aeneas (469–470a, 485–489), um die Wiedergabe des Betrachteten in indirekter Rede (466–468) und insbesondere um eine Art von unvermittelt einsetzendem ‚inneren Monolog‘, der – unter voller Kontrolle über die Syntax – verbalisierte Sinneseindrücke mit Gedankenassoziationen verschränkt (470b–484, 490–493).

Der letztere Kunstgriff, dem wir – mit Bezug auf sich gleichzeitig Ereignendes – schon bei Vergils Schilderung des im Aufbau befindlichen Karthago begegnet waren, verdient unsere bevorzugte Aufmerksamkeit. In seinem Rahmen steht in drei Fällen – und zwar unter signifikanten Tempuswechseln<sup>62</sup> – die Vorgeschichte der von Aeneas erblickten Episode bruchstückhaft voran (man vergleiche meine Hervorhebungen in den obigen Zitaten): Hektors Leiche war demnach von Achill dreimal um die Mauern Trojas geschleift worden (483), Troilos hatte vor seinem grausamen Tod die Waffen (wohl Schild und Schwert, nicht aber seine Lanze) verloren (oder weggeworfen?) und war vergebens vor dem übermächtigen Peliden geflohen (474–475),<sup>63</sup> die Zelte des Rhesus schließlich waren zur Zeit des ersten Schlafes verraten worden (470b). Wie wir obendrein im Anschluß an das Referat des Bildinhalts (471–472a) erfahren, hatte Diomedes dessen Pferde geraubt, bevor sie das Gras Trojas und das Wasser des Xanthus genießen konnten (472b–473) – womit unausgesprochen eine Bedingung vereitelt wurde, die einem Orakel zufolge den Fortbestand Trojas

---

61) Neben Homer und dem ‚epischen Kyklos‘ kann Vergils lector doctus sein Wissen aus der umfangreichen Homerkommentierung (die ihrerseits nicht zuletzt den Kyklos verwertet) sowie aus sonstiger dichterischer, ikonographischer oder allgemein mythologischer (also auch oraler oder reoralisierter) Tradition bezogen haben. Zum Einfluß der antiken Homerexegese auf die *Aeneis* vgl. die Dissertation von Schmit-Neuerburg 1999.

62) Im Einzelnen sind folgende Gegensätze zu verzeichnen: 1. *prodita* (1,470) vs. *vastabat* (471, durativ) und *avertit* (472, punktuell), 2. *amissis armis* (474) vs. *fertur* (476), 3. *raptaverat* (483) vs. *vendebat* (484); vgl. die Beobachtungen von Williams 1960, 151 und Leach 1988, 314–317.

63) Entgegen der vergilischen Darstellung berichtet die bei Sophokles belegte Tradition nicht von einem Wagenkampf, sondern davon, daß Achill heimtückisch dem unbewaffneten Troilos aufgelauert habe; vgl. Austin 1971, 159 f.

gewährleistet hätte.<sup>64</sup> Außer durch den sentimentalischen Ton, der diese die Optik überschreitenden Elemente durchzieht, verrät sich der parteiische Standpunkt durch einseitig wertende Vokabeln: Während Troilos, der jüngste der Priamosöhne, als ‚unglücklicher Junge‘, *infelix puer* (475), bezeichnet wird und die Göttin Athena, weil sie der trojanischen Bittgesandtschaft abweisend begegnete, als ‚ungerecht‘, *non aequa* (479), tragen die griechischen Krieger Diomedes und Achill die verkürzenden Etiketten ‚blutrünstig‘, *cruentus* (471), und ‚habgierig‘, *auro [...] vendebat* (484).<sup>65</sup>

Was uns aber vor allem demonstriert, daß sich Vergil nicht für das Objekt um seiner selbst willen interessiert, sondern dafür, wie es Aeneas sukzessiv verinnerlicht, ist die Reihung der neun Einzelszenen, die entgegen der Topographie nicht konsequent chronologisch ausfällt:

Hatte Aeneas schon im Vorfeld König Priamos identifiziert – in welchem Bildkontext, ließ damals Vers 461 offen –,<sup>66</sup> so ordnet er nun zunächst zwei Massenschlachten einander zu, für deren gegenläufige Dynamik Achill durch den Rückzug vom Kampfgeschehen sowie seinen Wiedereintritt verantwortlich zeichnet. Daß sie räumlich getrennt voneinander zu denken sind, macht die dritte Episode klar. Sie gehört zu der im zehnten Gesang der *Ilias* erzählten ‚Dolonie‘, die in der Nacht nach Odysseus‘, Phoinix‘ und Aias‘ erfolgloser Bittgesandtschaft zu Achill (‚Litai‘, Hom. Il. 9)

64) „*Gustassent* and *bibissent* are acts that did not happen; they come from Aeneas' own recollection of the prophecy that the horses might have ensured an eventual victory for Troy“ (Leach 1988, 314).

65) Achills Annahme des ihm von Priamos dargebotenen Lösegeldes wird von Homer als ein gängiges Verfahren präsentiert, das keineswegs unehrenhaft ist, sondern im positiven Sinne die Überwindung seiner μῆτις markiert; vgl. Gleit 1991, 132; Lowenstam 1993/94, 41 Anm. 10 und Simon 1982, 208: „Vergil stellt also nicht den sich erbarmenden Achilles aus dem 24. Gesang der *Ilias* dar, sondern den goldgierigen aus der *Achilleis* des Aischylos“. Wenn der vergilische Achill Hektors Leiche gleich dreimal um das gesamte Mauerrund Trojas schleift, so stellt dies ebenfalls eine tendenziöse Steigerung seiner Grausamkeit dar, vgl. wieder Lowenstam 1993/94, 41 Anm. 10.

66) Aufgrund seiner frühen Identifizierung durch Aeneas darf man sich den greisen Herrscher wohl in herausgehobener Weise porträtiert vorstellen (etwa durch Größe, Farbe oder Ornat). Da Priamos im Rahmen der sechsten Episode erneut genannt wird (1,487), könnte ihn sein Landsmann ebendort erblickt haben, doch ist – angesichts des Umstandes, daß Vergil den Bilderbogen nicht vollständig beschreibt (nähere Ausführungen dazu weiter unten im Haupttext) – genauso gut auch manch andere Szene denkbar.



spielt, also noch vor der durch Patroklos' Tod verursachten Wende.<sup>67</sup> Die Rhesus-Geschichte wächst sich zusammen mit den drei anschließend evozierten – Troilos' vorzeitigem Ende, dem von Athena abgelehnten Staatsopfer der trojanischen Frauen sowie dem Sterben des ‚Stadtbeschützers‘ und ‚designierten Thronfolgers‘ Hektor – zu einem Quartett vorzeichenhafter Unglücksfälle aus, die den Untergang Trojas besiegelten. Diese motivisch-teleologische Zuordnung leistet erst der Betrachter Aeneas. Für sie ist – abgesehen davon, daß das jüngste, die *Ilias* beschließende Ereignis zuletzt figuriert –<sup>68</sup> die Chronologie und damit die Abfolge auf dem Kunstwerk sekundär. Mit Troilos' frühem Ausscheiden gerät sogar ein Vorkommnis aus dem ersten Kriegsjahr mitten unter solche aus dem zehnten.<sup>69</sup> Die verbleibenden drei ‚postiliadischen‘ Schlachtempisoden Nr. 7 bis 9 vollziehen dann zeitlich einen regelrechten Krebsgang: Als habe er danach Ausschau gehalten, erkennt Aeneas zuerst sich selbst, wie er – nach Achills Ableben – wieder an vorderster Front kämpft,<sup>70</sup> dann Memnon, dessen Tod dem

---

67) In der *Ilias* bekommen die Trojaner, grob gesagt, von Gesang 8 bis 18 militärisch die Oberhand. Die Kräfteverhältnisse ändern sich dann entscheidend mit dem 19. Gesang, dem die alexandrinischen Philologen den prägnanten Titel „Beilegung des Streits“ Μήνιδος ἀπόρρησις) verliehen haben.

68) Das 24. und letzte Buch der *Ilias* heißt in der antiken Überlieferung bezeichnenderweise Ἐκτορος λύσις; vgl. Anm. 67.

69) Nach Homer liegt auch die Episode Nr. 5 ‚Bittgang der Trojanerinnen zum Athenatempel‘ (Il. 6) zeitlich vor der Episode Nr. 3 ‚Tod des Rhesus‘ (Il. 10). Da konkret das Palladion angesprochen ist (Verg. Aen. 1,482), klingt zugleich dessen Raub mit an, der dem epischen Kyklos zufolge eine weitere unabdingbare Voraussetzung für den Untergang Trojas schafft; vgl. Williams 1960, 149 Anm. 2. Troilos, der Benjamin des Priamos, der nach einem Orakel mindestens zwanzig Jahre alt hätte werden müssen, um die Stadt zu retten, taucht bei Homer zwar nur einmal kurz in Il. 24,257 auf, sein Kriegswagen aus Verg. Aen. 1,476 findet dabei jedoch Erwähnung (ansonsten sprudelt wieder – direkt oder indirekt – die Quelle des Kyklos); vgl. Fo 1990. Hektor schließlich trägt einen sprechenden (von ἔχειν abgeleiteten) Namen – „Hector, the prop or stay of Troy“ (LSJ s. v.) – und wird ganz am Ende der *Ilias* (Hom. Il. 24,725–732a) von seiner Witwe Andromache noch einmal prononciert zum (einstmaligen) Garanten für das Überleben Trojas stilisiert; vgl. diesbezüglich noch die Stellen Il. 5,472–474; 6,403 und 22,379–384 sowie Knauer 1964, 349, der ebenfalls Vergils Hektor-Szene (Aen. 1,483–487) mit den vorangegangenen drei (1,469–482) zu einem Quartett vereint.

70) Überzeugend hat Clay 1988, 204 darauf verwiesen, daß „Aeneas can be seen engaged in battle with the mightiest of the Achaeans only because Achilles is dead“, denn Poseidon, der im 20. Gesang der *Ilias* Aeneas entrückt, damit er nicht von Achill getötet wird, sondern künftig über die Trojaner herrschen kann, macht

Achills unmittelbar vorausgeht, und schließlich Penthesileia, die ebenso wie Memnon dem Peliden zum Opfer fiel.<sup>71</sup> Insgesamt zeichnen sich drei ‚wahrnehmungspsychologische‘ Etappen ab, die sich zu einem Duo (Einzelsujets Nr. 1–2), einem Quartett (3–6) und einem Trio (7–9) formieren.

Einer besonderen Erläuterung bedarf die Introdution der fünften Szene: *interea ad templum non aequae Palladis ibant* [sc. *Iliades*] (479). Die Referenz des temporalen Adverbs *interea* (‚in-dessen‘) erschließt sich nicht auf Anhieb. Gemäß der *Ilias* steht fest, daß die erwähnte Prozession unmöglich gleichzeitig mit der Troilos-Tragödie stattfinden kann. Roland Gregory Austin verweist daher auf die unverbindlich abgeschwächte, adversativ-anknüpfende Bedeutung, die *interea* auch sonst in der *Aeneis* bisweilen habe.<sup>72</sup> Der springende Punkt ist jedoch noch präziser zu fassen: *interea* steht semantisch letztlich auf einer Stufe mit dem lokalen Ausdruck *parte alia*, der die vorangehende Bildeinheit einleitet (474). Vergil agiert ja auf der Ebene des Betrachters, nicht auf derjenigen des Betrachteten. Faktisch steht Aeneas das, was sich nacheinander ereignet hat, gleichzeitig – in mehr oder weniger großer Entfernung voneinander – vor Augen. So spricht er – man darf sich vorstellen: von einer deiktischen Geste begleitet – das Wort *interea* zu sich selbst und ‚simultanisiert‘ damit historisch-mythologisch Diachrones.

Gehen wir nach diesem Exkurs noch einmal kurz ein paar Schritte zurück. Aus der Totale des Erzählers hatte Vers 456 ‚produktionsästhetische‘ Informationen über das Thema und die natürliche Anordnung der Tempelabbildungen vorausgeschickt (*Iliacas ex ordine pugnas*). Wie wir sahen, fügte das nachfolgende Verspaar 457–458 solche über ihren zeitlichen Umfang, gemessen an literarischen Quellen, hinzu. Die dargestellten Kriegereignisse schöpften demnach neben der *Ilias* auch aus dem epischen Kyklos, der bekanntlich alle zusammenhängenden Geschehnisse vor, während und nach dem zehnjährigen Waffengang thesaurierte. Einer

---

ihm ausdrücklich die folgende Versprechung: *αὐτὰρ ἐπεὶ κ' Ἀχιλεὺς θάνατον καὶ πότμον ἐπίσπῃ / θαρσῆσας δὴ ἔπειτα μετὰ πρώτοισι μάχεσθαι / οὐ μὲν γάρ τις σ' ἄλλος Ἀχαιῶν ἐξεναρίξει* (Hom. II. 20,337–339).

71) Zu der dem kyklischen Epos *Aithiopsis* zugehörigen Erzählsequenz ‚Penthesileia / Memnon‘ vgl. z. B. Kullmann 1992, 114–119.

72) Austin 1971, 162; vgl. ebd. 78 (zu Verg. Aen. 1,180) und Stégen 1975, 218.

solchen Spannweite können jedoch die neun Episoden, die in den Versen 466 bis 493 enthalten sind, nicht gerecht werden, mag man auch konzedieren, daß das letzte Kriegsjahr mit Abstand das ereignisreichste war.<sup>73</sup> Sogar innerhalb des durch die *Ilias*-Handlung abgesteckten Rahmens hat der textinterne Rezipient Aeneas keineswegs notwendigerweise schon alles dechiffriert, denn die beiden Atriden, deren Namen Vergil in Vers 458 – neben denjenigen des Achill und Priamos – zur Anspielung auf das homerische Epos dienten, finden später keine gesonderte Erwähnung mehr.<sup>74</sup> Für unentschlüsselte Bildeinheiten spricht noch ein weiteres – und wohl noch schlagkräftigeres – Argument. Unter dieser Voraussetzung erübrigt sich nämlich die lästige Frage, warum eine Trojasage, die an einem Tempel der Juno prangte, ausgerechnet deren süßesten Triumph, die Eroberung der ihr verhaßten Stadt, ausgespart haben sollte. Viel einleuchtender wirkt ein Kontinuum, das den weiteren Handlungsverlauf miteinbezieht: Aeneas kam folglich ganz einfach nicht mehr dazu, den finalen Todeskampf Trojas zu betrachten, weil ihn Dido samt ihrem lärmenden Gefolge – kaum zufällig unmittelbar nachdem er die ihr in gewisser Hinsicht ähnliche Amazonenkönigin Penthesileia identifiziert hatte<sup>75</sup> – abrupt aus seiner Versunkenheit riß (494–519):

*haec dum Dardanio Aeneae miranda videntur,  
dum stupet obtutuque haeret defixus in uno,* 495  
*regina ad templum, forma pulcherrima Dido,  
incessit magna iuvenum stipante caterva.*

Die stoffliche Lücke, die sich durch das ‚Hineinplatzen‘ Didos vor dem inneren Auge des durch Vergil zielgerichtet vorbereiteten,

73) Vgl. das übersichtliche Schema „Makrostrukturelle Einbettung von *Ilias* und *Odyssee* in die Troia-Gesamtgeschichte“ bei Latacz 2000, 156.

74) Man kann sich immerhin vorstellen, daß Agamemnon und Menelaos als Staffage der Bildeinheiten Nr. 1 und 2 sowie Nr. 7 bis 9, die allesamt Schlachtszenen enthalten (Verg. Aen. 1,466–468 bzw. 488–493), fungiert haben. Zu Priamos vgl. oben, Anm. 66.

75) Wie etwa schon Pöschl 1977, 179 grundsätzlich erkannte und Lowenstam 1993/94, 43 f. und Putnam 1998, 256 detaillierter herausarbeiten, nutzt Vergil durch sprachliche und motivische Verknüpfungen die Schlußstellung der Penthesileia-Episode dazu, um Dido auf übergeordneter Erzählebene mit der Amazonenkönigin zu parallelisieren.

dann aber ‚enttäuschten‘ Lesers auftut, wird Aeneas später selber schließen, wenn er im zweiten Buch des Epos als ‚sekundärer Erzähler‘ einer *Iliupersis* brilliert.<sup>76</sup>

Wir können somit festhalten, daß in den zuletzt untersuchten Versen 466–493 die fiktionale Betrachtung hinsichtlich Abfolge und Zahl der Szenen von ihrem fiktionalen Gegenstand abweicht. Im Vergleich zu Achills Kampfschild aus dem 18. Gesang der *Ilias*, dem Archetypen einer epischen Bildbeschreibung, welche – dem Schmied Hephaistos sozusagen über die Schultern schauend – dem Herstellungsprozeß folgt, sowie im Vergleich zu Kunstwerken, die von der nachhomerischen Hexameterdichtung direkt beschrieben werden, bleibt der Gesamtaufbau vage: Vergils Trojazyklus läßt sich nicht quasi archäologisch rekonstruieren.<sup>77</sup>

---

76) Aeneas ergreift auf die nachdrückliche Bitte seiner Gastgeberin hin das Wort, die neben einer *Iliupersis* (= Verg. Aen. 2) auch einen *Nostos* (= Aen. 3) von ihm hören möchte; vgl. 1,753–756 und – daran über die Buchrollengrenze hinweg direkt anschließend – 2,1–13a. Vom Standpunkt der ‚Erotogenese‘ aus läßt sich vereinfacht sagen: Der Zyklus der Tempelbilder nimmt Aeneas für Dido ein, die ‚Apologoi‘ (= Aen. 2–3) umgekehrt Dido für Aeneas. Zu diesen beiden Trojaerzählungen, die sich – einen textinternen Medienwechsel vom Bild zum gesprochenen Wort vollziehend – zu einem chronologisch aufeinander aufbauenden Paar formieren, vgl. Putnam 1998, 258–263. Interessanterweise ist für den Leser in Buch 6 ein vergleichbarer Zweischritt aus ‚enttäuschter Erwartung‘ und ‚nachträglicher Erfüllung‘ angelegt: Wie Holzberg 2006, 177 ausführt, dürfte Aeneas durch die Ankunft Achates‘ und der Sibylle daran gehindert werden, auf den von Daedalus bebilderten Türflügeln des Apollotempels in Cumae (Aen. 6, 14–41) eine Szene zu dechiffrieren, „in der Ariadne sich auf Naxos von Theseus verlassen sieht [...] wahrscheinlich hätte sich der Held, wenn ihm Gelegenheit zur Betrachtung einer Darstellung von Ariadne auf Naxos gegeben worden wäre, schmerzlich an die von ihm verlassene Dido erinnert. Doch der Kummer, der ihm jetzt noch erspart bleibt, wird ihm dann bei seinem Gang durch die Unterwelt bereitet. Dort begegnet ihm die Königin sogar in eigener Gestalt, und das ist für Aeneas noch leidvoller, als wenn nur ein Bild seine Gedanken auf sie gelenkt hätte [...]“.

77) Grundsätzliche Einwände gegen derartige Rekonstruktionsversuche erheben etwa schon Szantyr 1970, 28 und Leach 1988, 312. Dadurch wird natürlich nicht bestritten, daß Vergils Phantasie unter dem Einfluß zeitgenössischer Bilderzyklen stand; vgl. dazu oben S. 31 f. Anders verhält es sich mit dem Schild Achills (Hom. Il. 18,478–608): Wieviele Probleme die Waffe auch der archäologischen Forschung aufgeben mag (vgl. Simon 1995, 123–133; Arnulf 2004, 24–28), ihr Bildprogramm kann visualisiert werden, wie die anschauliche Zeichnung von Willcock 1984, 270 (vgl. ebd. den Kommentar, 269–272) belegt. Dem liegt gewissermaßen die Relation ‚Herstellung = hergestellter Gegenstand‘ zugrunde (man vergleiche etwa die Doppelvalenz, über die im Deutschen das Wort ‚Schöpfung‘ als ein *nomen actionis* und *nomen rei actae* verfügt), während für Vergils Trojazyklus ‚Betrachtung

### III. Resümee und Ausblick

Meine Textanalyse ist damit an ihr Ende gelangt. Sie sollte verdeutlichen, daß im ersten Buch der *Aeneis* die Karthago-Sequenz der Verse 418 bis 493 eine nicht zu trennende narrative Einheit bildet, die sich – in einer bis dahin in der antiken Dichtung einzigartigen Weise – um die visuellen Impressionen des Helden und ihre Verarbeitung dreht.<sup>78</sup> Sie erweist sich weder in einem ihrer vier deutlich markierten Unterabschnitte, die zoomartig immer kleinere Räume fokussieren (418–440, 441–452, 453–465, 466–493), noch insgesamt als ein bloß deskriptiver Exkurs, an dessen Ende die Narratio lediglich wieder einsetzt, wo sie zuvor unterbrochen worden war.<sup>79</sup> Für die Zwischenzeit gilt es vielmehr, die folgende Entwicklungslinie zu konstatieren: Aeneas kommt mit Dido nicht nur räumlich zusammen, er wird dadurch, daß er einschlägige Gemeinsamkeiten zu sehen glaubt, auch emotional für die Liebesbeziehung prädisponiert, die er später im vierten Buch der *Aeneis* mit der Stadtgründerin eingehen wird: Das aufblühende Karthago spiegelt ihm eine beneidenswerte Zukunft vor, wie er sie für das eigene, unbehaust gewordene Volk erstrebt,<sup>80</sup> die Tempelbilder

---

≤ betrachteter Gegenstand‘ gilt. Die poetischen Beschreibungen von Kunstwerken zwischen Homer und Vergil, auf die oben angespielt wurde (Hesiod, Apollonios Rhodios, Theokrit, Moschos, Catull), hat in immer noch grundlegender Weise Friedländer 1912, 8–18 (erweiterter Neudruck 1969) analysiert; vgl. auch Fantuzzi 1997, 943 f.

78) Wenn Putnam 1998, 243 mit Blick auf den letzten Teilabschnitt (1,466–493) Vergils innovative Leistung kurz gebührend herausstellt – „this is the first instance in ancient letters where the narrator has us ‘see’ an artifact through the eyes of his protagonist“ –, so kann dies mutatis mutandis auf den gesamten Passus bzw. weitere Teile davon ausgedehnt werden.

79) Theoretiker aus verschiedenen Epochen haben das Verhältnis von Narratio und Descriptio auf solch allzu schematische Weise bestimmt und dabei gleichsam die ‚wegstrukturelle‘ Grundbedeutung des Wortes *excursus* zugrundegelegt; vgl. Graf 1995, 151 und Reitz 1997, 945 f. (jeweils mit Bezug auf Quint. inst. 4,3,12–13) sowie weiter ausgreifend Fowler 1991, 25–27: „Set-piece description is regularly seen by narratologists as the paradigm example of narrative pause, in the semi-technical sense of a passage at the level of narration to which nothing corresponds at the level of story. The plot does not advance, but something is described [...]. Clearly narration often continues through a description (there is rarely a complete pause) and the description may occasion reactions in participants important for the plot.“

80) Ungeachtet ihrer sonstigen Ignoranz gegenüber der punischen Sprache waren die Römer darüber orientiert, daß *Carthago* etymologisch so viel wie ‚Neustadt‘ bedeute; vgl. Cassola 1984, 681; Maltby 1991, 111 s. v.

eine verklärende Sicht auf die Vergangenheit, die mit trojanischer Geschichtsdeutung übereinstimmt. Danach freilich, daß Aeneas spätestens bei dem erneuten Stadtrundgang, den er dann unter der Führung der Königin unternimmt (4,74–75),<sup>81</sup> erfahren haben muß, wer die Herrin des Heiligtums ist, darf man angesichts der logischen Freiheiten eines mythologischen Epos ebensowenig fragen wie danach, daß er sich im Gespräch mit Ascanius alsbald darüber gewundert haben muß, wer da eigentlich an des Sohnes Stelle bei Didos Festmahl zugegen gewesen war (1,657–722).

Nur wenige Jahre nach der Veröffentlichung der *Aeneis* wird Horaz in seiner *Epistula ad Pisones* die unter zeitgenössischen Epikern weit verbreitete Sitte thematisieren, ihren Werken, die sich programmatisch mit erhabenen Stoffen befaßten, durch *Descriptiones* zusätzliche Glanzlichter aufsetzen zu wollen (ars 14–19a):

*inceptis gravibus plerumque et magna professis  
purpureus, late qui splendeat, unus et alter      15  
adsuitur pannus, cum lucus et ara Dianae  
et properantis aquae per amoenos ambitus agros  
aut flumen Rhenum aut pluuius describitur arcus;  
sed nunc non erat his locus.*<sup>82</sup>

Hain und Altar der Diana, ein Bach, der sich durch liebliche Auen schlängelt, der Rheinstrom oder ein Regenbogen erführen so einläßliche Schilderungen (16b–18). Horaz geißelt sie als angeflickte Purpurlappen (15–16a), die völlig deplaziert seien (19a). Er wendet sich also nicht grundsätzlich gegen epische *Descriptiones*, sondern nur gegen solche, die als Fremdkörper der ‚Organizität‘ des Ganzen schaden.<sup>83</sup> Von den vier anonymen Negativbeispielen, die Horaz anführt, stammt bezeichnenderweise keines von seinem

81) Wenn Karthago 4,75 als *urbs parata* bezeichnet wird, so zielt dies nicht etwa, wie Niemeyer 1993, 45 meint, auf den fertiggestellten Zustand der Stadt ab (wie wir gesehen haben, befindet sie sich ja erst noch im Aufbau), sondern auf das verführerische Potential, das sie für den zermürbten ‚Neue-Heimat-Sucher‘ Aeneas haben muß: Wie eine verbotene Frucht erscheint sie ihm zum Greifen nahe, liegt gleichsam für ihn bereit.

82) Zu Einzelheiten der Passage vgl. die ausführlichen Kommentare von Brink 1971, 93–99 und Fedeli 1997, 1470–1472.

83) Das horazische Gebot der „Einheit und Ganzheit des poetischen Werkes“ wird etwa von Fuhrmann 1992, 129 f. näher beleuchtet.

Freund Vergil. Stadt und Tempel der Dido, durch die ich den geneigten Leser oben geführt habe, vermögen in der Tat exemplarisch zu zeigen, daß für Roms größten Epiker auch ausgedehnte Beschreibungen nicht zum Selbstzweck geraten. Über das von mir weitgehend ‚immanent‘ Dargelegte hinaus ließen sich sogar noch weitere narrative Dimensionen aufzeigen. Zuvorderst wären hier intratextuelle Fernbezüge zu den latinischen Kämpfen der zweiten Eposhälfte zu nennen<sup>84</sup> sowie intertextuelle zu Odysseus' Aufenthalt bei den Phäaken.<sup>85</sup> Da in dem untersuchten Passus ‚Ekphrasis‘ nicht als autonome Kategorie in Erscheinung tritt,<sup>86</sup> erweist sich die eingangs erwähnte Forschungskontroverse um ihren exakten Umfang als zweitrangig.<sup>87</sup> In Vergils *Aeneis* geht wohl jede Beschreibung in einer übergeordneten Erzählstrategie auf,<sup>88</sup> sie wirkt nicht von außen appliziert, sondern wie ein integraler Teil des Gesamtgewebes, sie dient – um mit einem Bonmot des Erzähltheoretikers Gérard Genette zu schließen – als Magd einer höheren Instanz: *Descriptio ancilla narrationis*.<sup>89</sup>

Bielefeld

Hartmut Wulfram

---

84) Vgl. Knauer 1964, 305–309, 328–329, 349–350; Clay 1988, 203–205; Gleit 1991, 131 und Lowenstam 1993/94 passim.

85) Vgl. Knauer 1964, 148–173; D'Ippolito 1987, 822–823; Clay 1988, 197 f.; Putnam 1998, 268–275.

86) Als eigenständige, griechische Literaturgattung entsteht die ‚Ekphrasis‘ – auf einschlägigen rhetorischen Progymnasmata fußend – erst während der sogenannten ‚Zweiten Sophistik‘ und blüht dann insbesondere in justinianischer Zeit; vgl. Friedländer 1912 passim; Graf 1995, bes. 153 f. und kurz Fantuzzi 1997, 943, 945.

87) Es sei nebenbei bemerkt, daß die Anfänge der vier Unterabschnitte, nach denen die obige Textanalyse gegliedert ist –1,418–440 (= II.1.), 441–452 (II.2.), 453–465 (II.3.), 466–493 (II.4.) –, in etwa mit den vier Hauptstellen übereinstimmen, an denen die verschiedenen Forscher die ‚Ekphrasis‘ einsetzen lassen; vgl. Anm. 1.

88) Erstmals eingehender dargelegt hat dies vor nunmehr schon rund hundert Jahren Heinze 1915, 396–403; vgl. Ravenna 1985, dessen Artikel einen instruktiven Kurzüberblick über die verschiedenen ‚Ekphrasen‘ Vergils gibt, sowie die exemplarischen Einzelinterpretationen von Eigler 1998 (Schild des Aeneas) und Suerbaum 1999, 349–352 (Schwertgurt des Pallas).

89) Genette 1976/77, 6, dem es ebenso wie Fowler 1991, 26 f. und Schmid 2005, 17 f. unter anderem darum geht, zu unterstreichen, daß eine Narration nur theoretisch, nicht aber praktisch ohne deskriptive Elemente auskommen kann.

## Zitierte oder angeführte Literatur

- Arnulf 2004: A. Arnulf, Architektur- und Kunstbeschreibungen von der Antike bis zum 16. Jahrhundert, Berlin 2004.
- Asmuth 2001: B. Asmuth, Monolog, monologisch, in: G. Ueding (Hrsg.), Historisches Wörterbuch der Rhetorik 5, Tübingen 2001, 1458–1476.
- Auhagen 1999: U. Auhagen, Der Monolog bei Ovid, Tübingen 1999.
- Austin 1971: P. Vergili Maronis Aeneidos liber primus, with a Commentary by R. G. Austin, Oxford 1971.
- Baldus 2004: H. R. Baldus, Karthagische Münzen, in: *Hannibal ad portas*, 294–313.
- Barchiesi 1967: M. Barchiesi, Arte del prologo e arte della transizione, Studi Danteschi 44, 1967, 115–207.
- Barchiesi 1992: P. Ovidii Nasonis epistulae Heroidum 1–3, a cura di A. Barchiesi, Firenze 1992.
- Barchiesi 1997: A. Barchiesi, Virgilian narrative: ekphrasis, in: C. Martindale (Hrsg.), The Cambridge Companion to Virgil, Cambridge 1997, 271–281.
- Brink 1971: C. O. Brink, Horace on Poetry. The *Ars Poetica*, Cambridge 1971.
- Cam 1995: M.-T. Cam, Commentaire, in: Vitruve de l'architecture, livre VII. Texte établi, traduit par B. Liou et M. Zuinghedau, commenté par M.-T. Cam, Paris 1995, 47–182.
- Cassola 1984: F. Cassola, Cartagine (*Carthago*), Enciclopedia Virgiliana I (1984) 680–682.
- Clay 1988: D. Clay, The Archaeology of the Temple to Juno in Carthage (Aen. 1,466–93), CPh 83, 1988, 195–205.
- De Jong 2001: I. De Jong, A Narratological Commentary on the *Odyssey*, Cambridge 2001.
- Della Corte 1972: F. Della Corte, La mappa dell'*Eneide*, Firenze 1972.
- Della Corte 1984: F. Della Corte, Ape (*apis*), Enciclopedia Virgiliana I (1984) 211–214.
- D'Ippolito 1987: G. D'Ippolito, Odissea, Enciclopedia Virgiliana III (1987) 821–826.
- Downey 1959: G. Downey, Ekphrasis, RAC IV (1959) 921–944.
- Eigler 1998: U. Eigler, Augusteische Repräsentationskunst als Text? Zum Problem der Erzählbarkeit von bildender Kunst in augusteischer Dichtung am Beispiel des Schildes des Aeneas, Gymnasium 105, 1998, 289–305.
- Erren 2003: M. Erren, P. Vergilius Maro, *Georgica*, 2, Kommentar, Heidelberg 2003.
- Fantuzzi 1997: M. Fantuzzi, Ekphrasis. I. Literatur, A. Griechisch, NPAuly III (1997) 942–945.
- Fedeli 1997: P. Fedeli, Q. Orazio Flacco, le opere, II, tomo quarto, le epistole, l'arte poetica, commento, Roma 1997.
- Fo 1990: A. Fo, Troilo, Enciclopedia Virgiliana V (1990) 294–295.
- Fowler 1991: D. P. Fowler, Narrate and Describe: The Problem of Ekphrasis, JRS 81, 1991, 25–35.
- Friedländer 1912: P. Friedländer, Johannes von Gaza, Paulus Silentiarius und Prokopios von Gaza. Kunstbeschreibungen justinianischer Zeit. Mit Berichtigungen und Zusätzen zum Nachdruck, (1912, 1939) Hildesheim / New York 1969.
- Fuhrmann 1992: M. Fuhrmann, Die Dichtungstheorie der Antike. Aristoteles, Horaz, Longin, Darmstadt <sup>2</sup>1992.



- Galsterer 1997: H. Galsterer, *Coloniae*, DNP III (1997) 76–85.
- Genette 1976/77: G. Genette, *Boundaries of Narrative*, *New Literary History* 8, 1976/77, 1–13 (zuerst: frz. *Frontières du récit*, in: *Figures II*, Paris 1969).
- Glei 1991: R. Glei, *Der Vater der Dinge. Interpretationen zur politischen, literarischen und kulturellen Dimension des Krieges bei Vergil*, Trier 1991.
- Graf 1995: F. Graf, *Ekphrasis. Die Entstehung der Gattung in der Antike*, in: G. Boehm, H. Pfothenhauer (Hrsg.), *Beschreibungskunst – Kunstbeschreibung. Ekphrasis von der Antike bis zur Gegenwart*, München 1995, 143–155.
- Günther 2001: L. M. Günther, *Münzen machen Geschichte*, Rubin 2001, 1, 48–52.
- Hannibal ad portas* 2004: *Hannibal ad portas. Macht und Reichtum Karthagos*, hrsg. vom Badischen Landesmuseum Karlsruhe, Stuttgart 2004.
- Haupt 2004: B. Haupt, *Zur Analyse des Raums*, in: P. Wenzel (Hrsg.), *Einführung in die Erzähltextanalyse. Kategorien, Modelle, Probleme*, Trier 2004, 69–87.
- Heinze 1915: R. Heinze, *Vergils epische Technik*, Leipzig / Berlin <sup>3</sup>1915.
- Höcker 2001: C. Höcker, *Steinbruch*, DNP XI (2001) 941–943.
- Höckmann 2004: O. Höckmann, *Zum Seewesen der Karthager*, in: *Hannibal ad portas*, 96–105.
- Holzberg 2006: N. Holzberg, *Vergil. Der Dichter und sein Werk*, München 2006.
- Hünemörder 1997: C. Hünemörder, *Biene*, DNP II (1997) 648–650.
- Huß 1985: W. Huß, *Geschichte der Karthager* (HdAW III 8), München 1985.
- Jacques / Scheid 1998: F. Jacques, J. Scheid, *Rom und das Reich in der Hohen Kaiserzeit* (44 v. Chr. – 260 n. Chr.), 1, *Die Struktur des Reiches*, Stuttgart / Leipzig 1998.
- Knauer 1964: G. N. Knauer, *Die Aeneis und Homer. Studien zur poetischen Technik Vergils, mit Listen der Homerzitate in der Aeneis*, Göttingen 1964.
- Kühner / Stegmann 1914: R. Kühner, C. Stegmann, *Ausführliche Grammatik der lateinischen Sprache. Satzlehre*, 2 Bde., Hannover <sup>2</sup>1914.
- Kullmann 1992: W. Kullmann, *Ergebnisse der motivgeschichtlichen Forschung zu Homer (Neoanalyse)*, in: W. Kullmann, *Homerische Motive. Beiträge zur Entstehung, Eigenart und Wirkung von Ilias und Odyssee*, hrsg. von R. J. Müller, Stuttgart 1992, 100–134.
- Ladewig 1867: *Vergil's Gedichte, Aeneide Buch I–VI, erklärt von T. Ladewig*, Berlin <sup>3</sup>1867.
- Latacz 2000: J. Latacz, *Zur Struktur der Ilias*, in: J. Latacz (Hrsg.), *Homers Ilias. Gesamtkommentar. Prolegomena*, München / Leipzig 2000, 145–157.
- Leach 1988: E. W. Leach, *The Rhetoric of Space. Literary and Artistic Representations of Landscape in Republican and Augustan Rome*, Princeton / New Jersey 1988.
- Lowenstam 1993/94: S. Lowenstam, *The Pictures on Juno's Temple in the Aeneid*, *CW* 87, 1993/94, 37–49.
- Maltby 1991: R. Maltby, *A Lexicon of Ancient Etymologies*, Leeds 1991.
- Martinez / Scheffel 2002: Matias Martinez, Michael Scheffel: *Einführung in die Erzähltheorie*, München <sup>3</sup>2002.
- Müller 2002: H.-P. Müller, *Tinnit*, DNP XII 1 (2002) 605–606.
- Mynors 1969: P. Vergili Maronis opera, recognovit brevique adnotatione critica instruxit R. A. B. Mynors, Oxford 1969.
- Niemeyer 1993: H. G. Niemeyer, *Die Stadt Karthago in Vergils Aeneis*, *AU* 36, 2, 1993, 41–50.
- Niemeyer 1999: H. G. Niemeyer, *Karthago*, DNP VI (1999) 295–301.

- Nolte 2002: P. Nolte, Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen, in: S. Jordan (Hrsg.), Lexikon Geschichtswissenschaft. Hundert Grundbegriffe, Stuttgart 2002, 134–137.
- Paratore 1978: Virgilio, Eneide 1 (libri I–II), a cura di E. Paratore, traduzione di L. Canali, Milano 1978.
- Pöschl 1977: V. Pöschl, Die Dichtkunst Virgils. Bild und Symbol in der *Äneis*, Berlin / New York <sup>3</sup>1977.
- Putnam 1998: M. C. J. Putnam, Dido's Murals and Virgilian Ekphrasis, HSPH 98, 1998, 243–275.
- Quinkertz 2004: U. Quinkertz, Zur Analyse des Erzählmodus und verschiedener Formen der Figurenrede, in: P. Wenzel (Hrsg.), Einführung in die Erzähltextanalyse. Kategorien, Modelle, Probleme, Trier 2004, 141–161.
- Ratkowitsch 1991: C. Ratkowitsch, *Descriptio picturae*. Die literarische Funktion der Beschreibung von Kunstwerken in der lateinischen Großdichtung des 12. Jahrhunderts, Wien 1991.
- Ravenna 1985: G. Ravenna, Ekphrasis, Enciclopedia Virgiliana II (1985) 183–185.
- Reitz 1997: C. Reitz, Ekphrasis. I. Literatur, B. Lateinisch, DNP III (1997) 945–947.
- Romano 1997: E. Romano, Libro settimo, in: Vitruvio, De architectura, a cura di P. Gros, traduzione e commento di A. Corso e E. Romano, 2 Bde., Torino 1997, 1009–1097.
- Scagliarini Corlăita 1987: D. Scagliarini Corlăita, *magalia / mapalia*, Enciclopedia Virgiliana III (1987) 309–311.
- Scagliarini Corlăita 1990: D. Scagliarini Corlăita, Tempio, Enciclopedia Virgiliana V (1990), 80–86.
- Schmid 2005: W. Schmid, Elemente der Narratologie, Berlin / New York 2005.
- Schmit-Neuerburg 1999: T. Schmit-Neuerburg, Vergils *Aeneis* und die Homerexegese. Untersuchungen zum Einfluß ethischer und kritischer Homerrezeption auf *imitatio* und *aemulatio* Vergils, Berlin / New York 1999.
- Simon 1982: E. Simon, Vergil und die Bildkunst, *Maia* 34, 1982, 203–217.
- Simon 1995: E. Simon, Der Schild des Achilleus, in: G. Boehm, H. Pfothenhauer (Hrsg.), Beschreibungskunst – Kunstbeschreibung. Ekphrasis von der Antike bis zur Gegenwart, München 1995, 123–141.
- Speranza 1984: F. Speranza, Acate, Enciclopedia Virgiliana I (1984) 8–9.
- Stégen 1975: G. Stégen, Virgile, le livre I de l'*Énéide*, texte latin avec un plan détaillé et un commentaire critique et explicatif, Namur 1975.
- Stocker 2000: P. Stocker, Innerer Monolog, in: H. Fricke (Hrsg.), Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft 2, Berlin / New York 2000, 148–149.
- Suerbaum 1999: W. Suerbaum, Vergils *Aeneis*. Epos zwischen Geschichte und Gegenwart, Stuttgart 1999.
- Szantyr 1970: A. Szantyr, Bemerkungen zum Aufbau der Vergilischen Ekphrasis, *MH* 27, 1970, 28–40.
- von Albrecht 1964: M. von Albrecht, Die Parenthese in Ovids Metamorphosen und ihre dichterische Funktion, Hildesheim 1964.
- Wandhoff 2003: H. Wandhoff, Ekphrasis. Kunstbeschreibungen und virtuelle Räume in der Literatur des Mittelalters, Berlin / New York 2003.
- Willcock 1984: The *Iliad* of Homer, books XIII–XXIV, Edited with Introduction and Commentary by M. M. Willcock, Basingstoke u. a. 1984.
- Williams 1960: R. D. Williams, The Pictures on Dido's Temple (*Aeneid* 1, 450–93), *CQ* 54, 1960, 145–151.
- Williams 1968: G. Williams, Tradition and Originality in Roman Poetry, Oxford 1968.