



DIPLOMARBEIT / DIPLOMA THESIS

Titel der Diplomarbeit / Title of the Diploma Thesis

„Transformation der Götter:

Die Umdeutungen von Götterbegegnungen der *Aeneis*
Vergils im *Eneasroman* Heinrichs von Veldeke“

verfasst von / submitted by

Katja Schauer

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfilment of the requirements for the degree of

Magistra der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, 2018 / Vienna, 2018

Studienkennzahl lt. Studienblatt /
degree programme code as it appears on
the student record sheet:

A 190 338 333

Studienrichtung lt. Studienblatt /
degree programme as it appears on
the student record sheet:

Lehramtsstudium

UF Latein

UF Deutsch

Betreut von / Supervisor:

Univ.-Prof. Dr. Matthias Meyer, M.A.

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung	1
1.1 Themenwahl	1
1.2 Zielsetzung und Vorgehensweise	1
1.3 Forschungsstand	2
2. Analyse	5
2.1 Der Götterbefehl zur Flucht	5
2.1.1 Kontext und Inhalt	5
2.1.2 Das göttliche Wort	8
2.1.3 Strukturelle Verschiebungen	12
2.2 Informationen über Dido und Karthago	14
2.2.1 Kontext und Inhalt	14
2.2.2 Die erstmalige Vorstellung Didos und ihrer Stadt	17
2.2.3 Änderungen der Erzählkonzeption	20
2.3 Das Entfachen der Liebe in Dido	23
2.3.1 Kontext und Inhalt	23
2.3.2 Liebe ohne Gestaltentausch?	26
2.3.3 Allegorie oder echte Gottheit?	31
2.4 Der Aufbruch aus Karthago	34
2.4.1 Kontext und Inhalt	34
2.4.2 Die entscheidende Botschaft	36
2.5 Die Opposition der Königin	40
2.5.1 Kontext und Inhalt	40
2.5.2 Die zornige Königin	43
2.6 Die Aufhetzung des Turnus zum Krieg	49
2.6.1 Kontext und Inhalt	49
2.6.2 Die Frau als Anstifterin	50
2.7 Die Hirschjagd	56
2.7.1 Kontext und Inhalt	56
2.7.2 Die blutige Fährte	58
2.8 Die Waffenübergabe	62
2.8.1 Kontext und Inhalt	62
2.8.2 Der Bote	64
2.9 Der erste Angriff	68
2.10 Die Verhinderung des Zweikampfs	70
2.10.1 Kontext und Inhalt	70
2.10.2 Der stolze Ritter	72

2.11 Die schnelle Heilung des Helden	76
2.12 Das Gerücht	77
3. Fazit	79
4. Ausblick	83
5. Literaturverzeichnis	87
6. Anhang	89
6.1 Abstract	89

1. Einleitung

1.1 Themenwahl

Als sich das Ende meines Studiums immer schneller näherte, fühlte ich mich vor eine wichtige Frage gestellt: Was soll das Thema meiner Abschlussarbeit sein? Als zukünftige Lehrerin in den Fächern Latein und Deutsch wollte ich meine Studiengänge in dieser Arbeit miteinander verbinden. Im Laufe meines Studiums bearbeitete ich häufiger die Werke Vergils und vor allem seine Aeneis, wodurch ich sie kennen und schätzen lernte. Obwohl ich wusste, dass die wissenschaftlichen Beiträge in diesem Bereich überaus zahlreich vertreten sind, ließ mich der Gedanke nicht mehr los, doch noch einen Aspekt zu finden, zu dem eine Arbeit verfasst werden kann.

Die Lösung meines Problems offenbarte sich in der Vergil-Rezeption des Mittelalters mit dem Eneasroman Heinrichs von Veldeke. Bei dessen erstmaliger Lektüre fiel mir besonders die Reduzierung der Götterebene ins Auge, da sie in der Aeneis an vielen Stellen eine Rolle spielt. Vor allem die direkten Interaktionen zwischen Göttern und Menschen, bei denen ein göttliches Wesen auf Erden wandelt und bemerkt oder unbemerkt mit menschlichen Wesen in Kontakt tritt, schienen beinahe gänzlich aus der Narration zu verschwinden. Dieser Entwicklung schenkte ich meine Aufmerksamkeit und machte sie zum Thema der vorliegenden Arbeit.

1.2 Zielsetzung und Vorgehensweise

In der folgenden Untersuchung setze ich mich also mit der Frage auseinander, wie Götterbegegnungen bei Heinrich von Veldeke verwirklicht werden. Dabei soll festgestellt werden, welcher Umerzählungsstrategien sich der Dichter bedient, um die Götterszenen in seinen Erzählverlauf einzubinden, und ob hinter der Verwendung dieser Strategien ein System erkennbar ist. Grundsätzlich gehe ich davon aus, dass im Eneasroman kein direkter Kontakt zwischen Göttern und Menschen stattfindet. Der Dichter lässt nämlich, wenn in der entsprechenden Szene ein göttliches Wesen auftritt, dieses nur indirekt mit einem menschlichen interagieren. Wenn keine Gottheit mehr vorkommt, wird sie entweder beispielsweise durch Gemütszustände der handelnden Personen bei gleichbleibendem Erzählverlauf ersetzt oder durch eine Veränderung der Narration überflüssig gemacht. In diese drei Gruppen können die Umwandlungen der Götterszenen eingeteilt werden.

Um meine Fragen zu beantworten und diese Thesen zu überprüfen, vergleiche ich ausgewählte Textstellen des Eneasromans auf narrativer, inhaltlicher, sprachlicher und formaler Ebene mit den entsprechenden in der Aeneis. So können möglichst fundierte erste

Ergebnisse zu Veldekes Vorgehensweise bei der Bearbeitung der Szenen erzielt werden. Der Fokus wird dabei auf der Darstellung in der mittelalterlichen Fassung liegen, weshalb sich die Beschäftigung mit der Aeneis auf ein Minimum begrenzt und keine neuen Erkenntnisse hervorbringen, sondern lediglich als Vergleichsbasis dienen soll.

Der Roman d'Eneas wurde noch vor dem Eneasroman verfasst, stellt also die erste mittelalterliche, altfranzösische Adaption des Eneasstoffes dar und hat dem deutschen Dichter als Vorlage gedient.¹ Trotzdem ist er nicht neben den beiden anderen Versionen Gegenstand dieser Arbeit. Mir ist klar, dass sich dadurch Fragen zur Eigenständigkeit des deutschen Autors nicht beantworten lassen. Da ich allerdings den lateinischen und den mittelhochdeutschen Text auf mehreren Ebenen miteinander vergleiche, würde das Hinzuziehen des Roman den Umfang meiner Arbeit sprengen. Deshalb muss Veldekes zweite Vorlage vorerst unberücksichtigt bleiben.

Nach diesem einleitenden Kapitel folgt die Analyse der Textstellen, die den größten Teil der Arbeit ausmacht. Die Szenen wurden folgendermaßen ausgewählt: Es wurden nur Götterbegegnungen berücksichtigt, die eine Spur in der mittelalterlichen Dichtung hinterlassen, also nicht aufgrund von Kürzungen oder Zusammenfassungen längerer Passagen aus der Narration verschwinden. Das bedeutet, dass an der entsprechenden Stelle bei Veldeke entweder ebenfalls ein göttliches Wesen auftritt oder eine Umerzählungsstrategie angewandt wird, um den ursprünglichen Gott bzw. die ursprüngliche Göttin adäquat zu ersetzen. Außerdem wurde eine Textstelle nur als „Götterbegegnung“ eingestuft, wenn sich ein göttliches Wesen auf der Erde befindet, bemerkt oder unbemerkt mit einem Menschen in Kontakt tritt und auf diesen einwirkt.

Die Ergebnisse der Analyse werden im Fazit gesammelt und ausgewertet. Dadurch ist es möglich, die oben genannten Thesen zur Kategorisierung der Strategien zu überprüfen und gegebenenfalls zu modifizieren, um das System besser abbilden zu können. Im Ausblick befinden sich Anregungen, wie noch tiefer in dieses Thema eingedrungen und die aus dieser Arbeit gewonnenen Erkenntnisse ergänzt bzw. bestätigt oder widerlegt werden können.

1.3 Forschungsstand

Da zu verschiedensten Aspekten der Aeneis und des Eneasromans bereits sehr viele Forschungsbeiträge verfasst wurden, habe ich nicht vor, einen allgemeinen Überblick über die Forschung zu diesen beiden Werken zu geben, sondern lediglich die Literatur vorzustellen, die bei dieser Arbeit verwendet wurde. Um die Analyse der antiken Szenen so kurz wie

¹ vgl. Lienert, Elisabeth: Deutsche Antikenromane des Mittelalters. Berlin: Erich Schmidt. 2001. S. 73.

möglich zu halten, habe ich die Sekundärliteratur zu diesem Thema hauptsächlich auf zwei Werke beschränkt.

Kühns Abhandlung² stellt einerseits eine beinahe vollständige Auflistung der Götterszenen in der Aeneis, was bei der Szenenauswahl von Vorteil war, und andererseits Interpretationen derselben zur Verfügung. Heinze beschäftigt sich in „Virgils epische Technik“³ u.a. auch mit den Göttern in der Aeneis und behauptet, dass einige Götterdarstellungen daran zweifeln lassen, ob Vergil eine epische Gestalt auftreten oder beispielsweise lediglich einen psychischen Prozess verdeutlichen wollte.⁴ Dieser Gedankengang wird auch bei der Betrachtung der Umwandlungsprozesse berücksichtigt.

Bezold und Sez nec zeigen anhand von Literatur und Kunst des mittelalterlichen Humanismus bzw. auch der Renaissance, dass die heidnischen Götter nach dem Ende der Antike nie vollständig aus dem Denken der Menschen verschwunden sind.⁵ Während Bezold eher unsystematisch aufzählt, in welcher Form die Götter überlebt haben, spezialisiert sich Sez nec auf drei Kategorien, die am häufigsten auftreten. Diese Untersuchungen können nur im weitesten Sinne auf den Eneasroman übertragen werden, da sich die Darstellungen bei Veldeke nicht in die Kategorien einordnen lassen.⁶ Aber sie liefern Anregungen zur Kategorisierung der Umerzählungsstrategien.

Allgemeine Beobachtungen zu Veldekes Umgang mit den heidnischen Göttern seiner antiken Vorlage können vermehrt in der Forschung zum Eneasroman gefunden werden. Ursprüngliche Götterszenen werden „weitgehend reduziert“⁷ bzw. sind der „Entmythologisierung“⁸ unterworfen und „die Götter als epische Personen“⁹ werden „fast vollständig eliminiert“.¹⁰ Doch genauere Untersuchungen von ausgewählten Szenen, die die Mechanismen hinter den Transformationen der Götter aufdecken, sind bisher eher rar gesät.

² vgl. Kühn, Werner: Götterszenen bei Vergil. Heidelberg: Winter. 1971.

³ Heinze, Richard: Virgils epische Technik. 8. Aufl. Neudr. der 3. Aufl. Leipzig und Berlin. 1915. 2. unveränd. Abdr. Stuttgart [u.a]: Teubner. 1995.

⁴ vgl. ebd. S. 304ff.

⁵ vgl. Bezold, Friedrich von: Das Fortleben der antiken Götter im mittelalterlichen Humanismus. Bonn [u.a.]: Schroeder. 1922. und Sez nec, Jean: Das Fortleben der antiken Götter. Die mythologische Tradition im Humanismus und in der Kunst der Renaissance. Aus dem Französischen von Heinz Jatho. München: Fink. 1990.

⁶ vgl. Keilberth, Thomas: Die Rezeption der antiken Götter in Heinrichs von Veldeke „Eneide“ und Herborts von Fritzlar „Liet von Troye“. Berlin: Freie Univ. Diss. 1975. S. 396.

⁷ Lienert, 2001, S. 76.

⁸ Dittrich, Marie-Luise: Gote und got in Heinrichs von Veldeke Eneide. In: ZfdA. I. 1960. Vol. 90(2). pp. 85-122. II. 1960. Vol. 90(3). pp. 198-240. III. 1961. Vol. 90(4). pp. 274-302. Peer Reviewed Journal. I. S. 85.

⁹ Brandt, Wolfgang: Die Erzählkonzeption Heinrichs von Veldeke in der „Eneide“. Ein Vergleich mit Vergils „Aeneis“. Marburg: Elwert. 1969. S. 205.

¹⁰ ebd.

Am intensivsten beschäftigen sich Dittrich in „Gote und got in Heinrichs von Veldeke Eneide“¹¹ und Kottmann¹² mit den antiken Göttern im Eneasroman. Sie untersuchen beide das Verhältnis von den antiken Göttern zum christlichen Gott und kommen dabei auch auf die Umwandlungsvorgänge zwischen Aeneis und Eneasroman zu sprechen. Zweiteres wird allerdings nur insofern angeschnitten, als dadurch die Abnahme des heidnisch Göttlichen demonstriert und als Argument für die Aufwertung des christlichen Gottes angenommen werden kann.

Eine genauere Analyse des Eneasromans nimmt Dittrich in ihrem später erschienenen Werk „Die „Eneide“ Heinrichs von Veldeke“¹³ vor. Sie befasst sich darin mit dem genealogisch-historischen Aspekt des Eneasromans und seiner Vorlagen und bearbeitet dabei auch viele der Götterszenen, die in dieser Arbeit in den Mittelpunkt der Betrachtungen gerückt werden. Allerdings konzentriert sie sich primär auf die Inhalte und strebt eine umfassende Analyse des Werkes an, weshalb die sprachliche und formale Analyse von Einzelpassagen in den Hintergrund tritt.

Brandt hingegen wirft in seiner Darstellung der Erzählkonzeption Heinrichs von Veldeke¹⁴ nicht nur einen Blick auf den Aufbau des Eneasromans, sondern befasst sich auch mit formalen Aspekten und stellt allgemeine Beobachtungen zum Schwund der Götter bei Veldeke an. Da es sich aber dabei eher um überblicksmäßige Betrachtungen handelt, können die Ergebnisse nur peripher einbezogen werden. Schmitz beschäftigt sich genauer mit der Adaption des antiken Stoffes durch Veldeke¹⁵ und führt dazu Motivvergleiche bei ausgewählten Szenen durch, was in einige Analysen der Textstellen am Anfang des Werkes einfließt.

Keine/r der genannten Autoren und Autorinnen bearbeitet nur den Eneasroman, sondern es wird zumindest mit der Aeneis, in den meisten Fällen aber mit der antiken und altfranzösischen Vorlage Veldekes verglichen. Ich berufe mich bei den folgenden Textstellenvergleichen hauptsächlich auf die angeführten wissenschaftlichen Beiträge, ziehe aber in manchen Fällen zusätzliche Lektüre hinzu, um die Szenen genauer bearbeiten zu können.

¹¹ Dittrich, I.-III.

¹² vgl. Kottmann, Carsten: Gott und die Götter. Antike Tradition und mittelalterliche Gegenwart im „Eneasroman“ Heinrichs von Veldeke. In: Taylor & Francis Group. *Studia Neophilologica*. 2001. Vol. 73(1). p. 71-85. Peer Reviewed Journal.

¹³ Dittrich, Marie-Luise: Die „Eneide“ Heinrichs von Veldeke. 1. Quellenkritischer Vergleich mit dem Roman d'Eneas und Vergils Aeneis. Wiesbaden: Steiner. 1966.

¹⁴ vgl. Brandt, 1969.

¹⁵ vgl. Schmitz, Silvia: Die Poetik der Adaptation. Literarische „inventio“ im „Eneas“ Heinrichs von Veldeke. Tübingen: Niemeyer. 2007.

2. Analyse

2.1 Der Götterbefehl zur Flucht

2.1.1 Kontext und Inhalt

Die erste Gegenüberstellung von Eneasroman und Aeneis verzeichnet ein ungleiches Paar, da die Szene der antiken Vorlage keine direkte Übernahme durch den mittelalterlichen Schriftsteller erfahren hat. Das bedeutet, dass die beiden Textstellen größtenteils kontextuell verschieden eingebettet wurden und inhaltlich in einigen Punkten differieren. Trotzdem lohnt es sich, einen Blick auf diese Passagen zu werfen, wobei nicht nur die Unterschiede, sondern vor allem auch die Gemeinsamkeiten im Mittelpunkt stehen.

Bei Veldeke befindet sich der Götterbefehl zur Flucht aus Troja mehr oder weniger am Anfang des Textes. Davor werden einführende Verse für den Untergang Trojas verwendet, der ja *dorch Pârîses scholde* (17,6) verursacht wurde, da sich dieser das Recht herausgenommen hatte, die Gattin des Menelaus zu stehlen. (17,7) Dabei steht das unglückliche Schicksal der Stadtbewohner (17,10-15), aber auch das des Königs Priamus im Vordergrund, der mit vier seiner Söhne sein Ende gefunden hat. (17,20-24) Ein trauriges Fazit bekräftigt, dass nach dem Eindringen der Griechen in die Stadt jede Verteidigung zwecklos wurde, sodass der Fall Trojas unausweichlich war. (17,25-18,2)

Aber da bisher die Hauptfigur der Erzählung noch nicht eingeführt wurde, wird das in 16 Versen nachgeholt, indem eine Überleitung von der Stadt zum Helden vollzogen (18,3-6), dann sein Name und Stand genannt (18,7-9), seine Flucht erwähnt (18,10) und seine göttliche Herkunft unter Berufung auf Vergil (18,11-18) erläutert wird. Nach dieser gedrängt wirkenden erstmaligen Vorstellung des Protagonisten schwenkt der Dichter sofort wieder zum Verlauf der Geschichte, also zum Untergang Trojas und dem an Eneas gerichteten Götterbefehl zur Flucht aus diesen lebensbedrohlichen Verhältnissen. In nur einem Satz werden diese beiden Ereignisse miteinander verknüpft, sodass das bereits Bekannte durch die neue Information eine Modifikation erfährt.

Es wird nochmals aufgenommen, dass Menelaus den Sieg im Krieg gegen die Trojaner davotragen und dadurch Rache verüben konnte. (18,19-23) Direkt darauf folgt der Götterspruch an Eneas, der ihn dazu auffordert, aus Troja zu flüchten, über das Meer zu fahren und Italien anzusteuern. (18,24-29) Die Reaktion des Eneas auf diese Nachricht wird nicht näher erläutert, er scheint allerdings zu wissen, weshalb er nach Italien geschickt wird, da er sich der Herkunft des Trojagründers Dardanus bewusst ist. (18,30-19,6)

Geplagt von Sorgen durch die Katastrophe der brennenden Heimatstadt wägt Eneas den Götterspruch genau ab und ruft dann seine Mannen zu sich, denen er in einer Rede die

verzwickte Lage erklärt und ihren Rat einholt. (19,7-37) Angesichts des Todes entscheiden sie sich für den Rückzug, der trotz Eneas' Bedauern über den Beschluss sogleich zur Umsetzung gelangt. (19,38-20,19) Die Wirkung des Götterbefehls wird dadurch verzögert, da der Protagonist nicht sofort nach dem Erhalt der Nachricht aufbricht, sondern zuerst selbst darüber nachdenkt und anschließend den Rat seines Gefolges einholt.

Durch diese Vorgehensweise erfährt der mythologische Bereich einen herben Rückschlag, da der Götterbefehl „rational durch *frunt*, *mâge* und *man* bestätigt und vielleicht auch erst legitimiert“ wird, „er findet seine Bestätigung im nicht-mythologischen Kontext“.¹⁶ Allerdings ist in diesem Fall ebenfalls zu bedenken, dass die Einwirkung der Götter nicht völlig an Bedeutung verliert, sodass sie nicht vollkommen durch die Beratschlagung ersetzt werden könnte. Der Anstoß zu weiteren Taten wird von der heidnischen Götterwelt gegeben, was demonstriert, dass sie „zwar nicht unbedingt die allein sinnstiftende, wohl aber die entscheidend handlungsmotivierende Funktion“¹⁷ innehat.

Da Eneas eine positive und heldenhafte Figur darstellen soll, tritt die Frage nach der Schuld auf, die er auf sich lädt, wenn er seine Heimatstadt in höchster Not im Stich lässt, um sein eigenes Leben zu retten. Die Flucht könnte also als Tat eines Feiglings und Vaterlandsverrätters interpretiert werden, wenn die Motive der Abfahrt im Dunkeln bleiben.¹⁸ Somit „enthebt der Götterbefehl Eneas der Entscheidung, zwischen Bewahrung der Ehre und Rettung des Lebens wählen zu müssen.“¹⁹ Die Beratschlagung mit den Vasallen dient allerdings nicht nur zur Legitimation des Götterbefehls, sondern fällt vor allem auch in den Bereich des höfischen Lebens, der in der höfischen Erzählkunst nicht vernachlässigt werden darf. Aus diesem Blickwinkel scheint das Einfügen einer Beratungsszene zwischen einer höhergestellten Person und ihren Vasallen in der Phase der Entscheidungsfindung selbstverständlich zu sein.²⁰

Veldeke positioniert den Götterspruch direkt nach der Schilderung von Trojas Fall am Anfang des Textes. Der Inhalt der Nachricht umfasst allerdings nicht nur die Aufforderung zur Flucht, sondern auch das Fahrtziel, das über den Meerweg erreicht werden soll. Die folgende Vergilische Vergleichsszene verfolgt zwar insgesamt betrachtet ein ähnliches Ziel, es wird kontextuell aber mehr in die Details gegangen. Da Vergil einen anderen Einstieg in sein Werk wählte, befindet sich die Epiphanie der Venus im brennenden Troja erst im zweiten Buch der

¹⁶ Kottmann, 2001, S. 72.

¹⁷ ebd. S. 73.

¹⁸ vgl. Schmitz, 2007, S. 111.

¹⁹ Brandt, 1969, S. 222.

²⁰ vgl. Lienert, 2001, S. 95.

Aeneis. Zur unterschiedlichen strukturellen Aufbereitung der beiden Eneas-Erzählungen und deren Auswirkungen auf die Narration folgt der Abschnitt 2.1.3. Die gefragte Szene ist also mitten in die Geschehnisse der verhängnisvollen Nacht, in der die Griechen aus dem hölzernen Pferd krochen und Aeneas seinen Mitbürgerinnen und Mitbürgern zu Hilfe eilte, eingebettet.

Die Aktion des Aeneas in dieser Nacht beginnt damit, dass er von Klagegeschrei und Waffenlärm aufgeweckt aus dem Bett springt und zur Rettung der Stadt wie von Sinnen nach den Waffen greift. (II, 298-317) Nach der Begegnung mit dem Apollpriester Panthus begibt sich der Protagonist in den Kampf, wobei er immer wieder bekannte Gestalten erblickt, sich ihnen anschließt oder wieder von ihnen trennt, um eigene Wege zu gehen. (II, 318-452) In diesem Wirrwarr gelangt er auch zum Palast des Königs und muss dessen Ende hilflos miterleben. (II, 453-558) Bei diesem Anblick packt ihn das blanke Entsetzen und er erinnert sich an seinen Vater, seine Frau und seinen Sohn, die er alleine zurückgelassen hat und die eigentlich seines Schutzes bedürfen. (II, 559-566)

Als er sich bereits umwenden und nachhause laufen will, erblickt er Helena, die Frau, die all dieses Unglück ausgelöst hat und an der er sich nun für die Zerstörung seiner Heimat rächen will. Seinem unendlichen Groll lässt er in einer Gedankenrede freien Lauf und blind vor Wut will er ihr Gewalt antun. (II, 567-588) In dieser Situation erscheint plötzlich Venus, nimmt die rechte Hand des Aeneas und spricht ihn an. (II, 589-593) Sie fragt ihn zuerst danach, was ihn dazu treibe, so zu wüten und seine eigentlichen Pflichten in dieser Lage zu vergessen. (II, 594/5) Danach lenkt sie die Aufmerksamkeit auf seine Familie, die nur durch ihre Hilfe vor den griechischen Waffen verschont geblieben ist. (II, 596-600)

Um ihn vollends seinen Blick von Helena abwenden zu lassen, gibt die Göttin preis, dass nicht sie oder Paris am Fall Trojas die Schuld tragen würden, sondern alle Götter dieses traurige Schicksal der Stadt beschlossen haben und nun daran mitwirken. (II, 601-603) Durch die Weitung seines Blickes für alles Göttliche (II, 604-607) zeigt sie Aeneas das Wirken der Götter, wobei die Taten der Einzelgottheiten Neptun, Iuno, Pallas und Jupiter genauer beschrieben werden. (II, 608-618) Am Ende fordert sie ihren Sohn dazu auf, sich dem Kampf zu entziehen, nachhause zu laufen, wofür sie ihm sicheres Geleit zusagt, und mit seiner Familie zu flüchten. (II, 619/620)

Daraufhin entzieht sie sich wieder seinen Blicken, stattdessen erblickt er die Fratzen der Rachegöttinnen und das Troja zerstörende Wirken der Gottheiten. (II, 621-23) Nach dieser Erkenntnis zögert Aeneas nicht mehr lange und entfernt sich aus dem Kampfgeschehen, um sich zu seinem väterlichen Haus zu begeben mit der Absicht, der Aufforderung seiner Mutter

nachzukommen. (II, 624-633) Der Effekt der Göttererscheinung auf Aeneas verzeichnet einen markanten Unterschied zur oben bearbeiteten Szene beim mittelalterlichen Dichter. Konnte vorher eine verzögerte oder abgeschwächte Wirkung festgestellt werden, so ist bei Vergil davon keine Rede.

Direkt nach der Offenbarung der Venus erkennt der Held, dass sie die Wahrheit gesprochen hat, und handelt ohne zu zögern oder sich mit anderen zu beraten, wobei letzteres von der Situation abhängt, da sich die Anweisungen nur auf die weiteren Schritte des Protagonisten beziehen. In beiden Fällen wird als Hintergrundgeschichte der Untergang Trojas angegeben, wobei sich der Held in der Aeneis zur Zeit der Erscheinung mitten unter den Kämpfenden befindet, er sich im Eneasroman aber nicht genau verorten lässt. Ob er sich direkt am Kampf beteiligt, wird nicht erwähnt, sein Standort während des Götterbefehls wird nicht näher spezifiziert.

Der Informationsgehalt der Szenen hängt vor allem bei Vergil stark vom Kontext ab, in den die göttliche Erscheinung eingebettet ist. So wird in der Rede der Venus größtenteils auf die unmittelbare Situation Bezug genommen, um erst in den letzten Versen den Befehl zur Flucht zu erteilen. Im Gegensatz zur göttlichen Bestimmung bei Veldeke fehlt hier die Nennung des Fahrtziels, das den Helden noch nicht interessiert, da er sich zuerst mit dem lebensbedrohlichen Kampfgewühl auseinandersetzen muss. In der Aeneis wird der Protagonist durch die Epiphanie von seinem momentanen Ziel abgelenkt und einen kleinen Schritt Italien näher gebracht, während der Götterbefehl im Eneasroman den Helden direkter zu seinem Endziel hinführt.

Nach diesem Einstieg in die Textpassagen folgt im nächsten Abschnitt eine Analyse der Ausdrucksebene, um die Funktionen der Szenen in ihren Erzählungen deutlicher demonstrieren zu können.

2.1.2 Das göttliche Wort

Mitunter kann es bei der Lektüre eines Textes vorkommen, dass der Inhalt desselben nicht nur durch Worte, sondern auch durch deren Platzierung im Satz bzw. - im Falle eines Gedichts - im Vers vermittelt wird. Diese Technik wendet auch Heinrich von Veldeke in der bereits vorgestellten Textpassage an, die zur besseren Illustration dieser Vorgehensweise vollständig zitiert und sogar um zwei Verse erweitert wird.

*Dô ez alsô quam,
daz Menelaus den sige nam
unde Troien zebrach
unde sîn leit gerach,
daz ime dâ getân was,*

*dô hete der hère Ênêas
von den goten vernomen,
daz her dannen solde komen
unde den lîb vor in bewaren
und uber mere solde varen
ze Italjen in daz lant.
daz weste wol der wîgant,
dannen Dardanûs geboren was. (18,19-19,1)*

Der Satz, auf dem der Fokus dieser Betrachtungen liegt (18,19-29), ist, wie bereits dargelegt, einer inhaltlichen Zweiteilung unterworfen, da zuerst der Untergang Trojas (18,19-23) und danach der Götterbefehl an Eneas (18,24-29) thematisiert wird.²¹ Der ganze Abschnitt wird vom Erzähler berichtet, weshalb die Botschaft an Eneas in indirekter Rede gestaltet wurde. (18,26-29) In diesem Punkt weicht der mittelalterliche Dichter von seiner antiken Vorlage ab, da es bei Vergil eher üblich zu sein scheint, göttliche Offenbarungen in direkter Rede zu verfassen. So besteht der Hauptteil der Epiphanie der Venus im brennenden Troja (II, 589-623) aus der direkten Rede der Venus an ihren Sohn (II, 594-620), während ihre unvermittelte Erscheinung und das rasche Verschwinden relativ kurz abgehandelt werden.

Wenn nun die Proportionen dieser beiden Stellen miteinander verglichen werden, könnte man daraus schließen, dass Vergil den göttlichen Bestimmungen einen höheren Wert beimisst als es Veldeke macht. Denn durch die Verschiebung des Götterspruchs in indirekte Rede und Reduktion auf nur vier Verse kommt der Verdacht auf, dass dessen Inhalt für die weitere Handlung keine große Rolle spielt, was aber nicht der Realität entspricht. Gegen diese These sprechen der tatsächliche Verlauf der Erzählung, die Tatsache, dass die Botschaft nicht vollkommen getilgt wurde, und deren artifizielle Einbindung in den Text, die nun genauer erläutert werden soll.

Wenn die Wörter am Versanfang und der Reim am Versende betrachtet werden, lässt sich ein gewisses System erkennen, nach dem vorgegangen wurde, das aber auch prägnante Ausnahmen aufweist. In den Versen 19-23 ergibt sich ein Muster der Anfangswörter (*dô, daz, unde, unde, daz*), das im zweiten Teil mit Variationen wieder aufgenommen wird. So folgt nach dem *dô* nicht unmittelbar ein *daz*, sondern es schiebt sich ein *von* dazwischen, das zweite *daz* ist auch erst in Vers 30 zu finden und das zweite *unde* verliert das E im Auslaut. Trotzdem sollte die Idee einer zumindest ähnlichen Struktur nicht völlig von der Hand gewiesen werden, da durch die Wiederaufnahmen der Anfangswörter sichtbare Verbindungen zwischen den Versen entstehen.

So bezeichnen die beiden *dô* jeweils den Beginn einer neuen Information innerhalb des Satzes, während die Kombination zwischen *daz* und *und(e)* durch die einzelnen

²¹ vgl. Brandt, 1969, S. 43.

Erzählabschnitte führt. Erhöhte Aufmerksamkeit kommt den Ausnahmen in den Versen 25 und 29 zu, die dadurch in ihrem Aussagewert gesteigert werden. Daraus könnte geschlossen werden, dass Veldeke die Herkunft der Botschaft und das Fahrtziel des Eneas besonders hervorheben wollte, was einerseits darauf hindeutet, dass die Götter eine bedeutendere Rolle spielen als zuvor behauptet, und andererseits zeigt, dass die Hauptaussage der Nachricht in der Bekanntgabe des Fahrtziels besteht.

Das Reimschema bestärkt diese Erkenntnisse teilweise und offenbart noch mehr Zusammenhänge innerhalb des Satzes. So lässt sich beobachten, dass der Vers 24 zwar wie Vers 19 mit *dô* beginnt, der Reim aber eine nähere Verbindung zum ersten inhaltlichen Block festlegt, wodurch eine Spannung zwischen inhaltlicher und sprachlicher Ebene entsteht. Der Held Eneas befindet sich an einem Scheideweg, ist von seiner derzeitigen Lebenssituation oder der gegenwärtigen Krise derselben mitgenommen und erhält gleichzeitig die Weisung der Götter. Das innere Ringen, das durch die Nachricht der Götter bei Eneas ausgelöst wird, scheint im Konflikt zwischen Inhalt und Form ihren Ausdruck zu finden.

An einer weiteren Schwelle der Passage befindet sich Vers 29, der bereits als Ausnahme des genannten Schemas angeführt wurde. An dieser Stelle klärt sich nun das Zitat der zwei weiteren Verse, da sich der *wîgant* in Vers 30 auf das *lant* in Vers 29 reimt und somit das Satzende auf Ausdrucksebene ignoriert wurde. Wie bereits in Vers 24 zu sehen war, stehen sich auch hier Form und Inhalt gegensätzlich gegenüber, da das Fahrtziel noch zum Götterbefehl, der nächste Vers aber zur Kenntnis des Eneas gehört. Wenn man die Verse 18,30 und 19,1 allerdings als Nebensatz zur näheren Bestimmung des Fahrtziels auffasst – was das satzübergreifende Reimschema bestätigen würde –, fehlt dazu nur die Umdeutung des Punktes zu einem Beistrich.

Abgesehen von den Beziehungen der Verse eines Reimes kann auch der Vergleich von Reimpaaren Aufschluss über formale und inhaltliche Zusammenhänge geben. Hierbei wären die Verse 19/20 und 25/26 anzuführen, die auf die Wörter *quam/nam* und *vernomen/komen* enden, bei denen es sich also jeweils um eine Variation der Reihenfolge verschiedener Formen von *nemen* und *komen* handelt. Wenn man davon ausgeht, dass die auffällige Gestaltung der Versenden in dieser Textpassage kein Zufall sein kann, tritt gleichzeitig die Frage nach Sinn und Zweck dieser Methode auf.

Durch ihren Einsatz werden der Fall Trojas durch die Griechen unter der Führung des Menelaus und die Weisung der Götter zur Flucht enger miteinander verknüpft. Dadurch kommt besser zur Geltung, dass der Götterspruch aus der krisenhaften Situation heraus getätigt wird, in der sich nicht nur Eneas, sondern ganz Troja befindet. Die zusätzliche

Verschränkung der Wörter könnte darauf hindeuten, dass diese beiden Ereignisse derart miteinander verwoben sind, dass in dieser Geschichte keines unabhängig existieren kann. Es entsteht der Anschein, als ob nach der Verkündigung des Niedergangs Trojas zumindest die Erwähnung eines Götterspruchs folgen muss, da es sich um essentielle Ereignisse der Erzählung in einer obligatorischen Reihenfolge handelt.

All diese gestalterischen Elemente unterstützen die These, dass Veldeke zwar bei der Anpassung der Geschichte an ein Publikum mit christlichem Wissenshorizont viele mythologische Erscheinungen wegließ, er aber in diesem Prozess auch das Essentielle des Eneasstoffes erkennen und herausarbeiten musste. Deshalb kann man nun feststellen, dass trotz aller Kürze der Erwähnung der Auftrag der Götter eine entscheidende Rolle für den weiteren Verlauf der Erzählung spielen muss,²² da er sonst wie der Großteil der heidnischen Mythologie einer radikalen Kürzung zum Opfer gefallen oder bei Erwähnung nicht so kunstvoll ausgestaltet worden wäre.

Dass hingegen bei Vergil die Prophezeiungen der Götter nicht nur qualitativ, wie hier bei Veldeke, sondern auch quantitativ in den Vordergrund gerückt werden, steht außer Zweifel. Dabei wird jeder eine gewisse Funktion innerhalb des Textes zugewiesen, durch die sie unentbehrlich für den weiteren Erzählverlauf wird. So erfüllt die Epiphanie der Venus im brennenden Troja nicht nur durch ihre Platzierung im Text, sondern auch durch ihre Gestaltung den Zweck, Aeneas von Helena abzubringen und ihn zur Flucht mit seiner Familie zu überreden.

Die Szene gewinnt insofern an Überzeugungskraft, als sich Vergil dafür entschied, dass sich Venus ihrem Sohn in unverhüllter Weise offenbart. Da auch dem antiken Publikum die persönliche Erscheinung der Götter höchste Gläubigkeit abverlangte, kommen derartige Szenen in der Aeneis nur vor, wenn es sich nicht vermeiden ließ,²³ wie es bei dieser Epiphanie der Fall zu sein scheint. E contrario wäre die Frage zu beantworten, ob die Handlung für glaubhaft gehalten werden könnte und dieselbe Wirkung hätte, wenn ein beliebiger, vielleicht sogar einflussreicher Mensch an Aeneas herantreten und ihm die Informationen aus Venus' Rede vermitteln würde. Im Vergleich zur Erscheinung und Macht der Göttin wäre die Frage wohl mit Nein zu beantworten.

Diese Szene im antiken Text wird bei Veldeke aufgrund struktureller Verschiebungen, die im nächsten Abschnitt betrachtet werden, nicht mehr benötigt und scheint somit maximal als kleiner Teil des zusammenfassenden Ergebnisses beim mittelalterlichen Dichter auf.

²² vgl. Dittrich, I. S. 91.

²³ vgl. Heinze, 1995, S. 311.

2.1.3 Strukturelle Verschiebungen

Um verstehen zu können, wieviele Informationen des antiken Textes im Eneasroman in nur einer Szene vermittelt werden, muss man sich die Erzählstrukturen der Aeneis und der mittelalterlichen Dichtung umfassender vergegenwärtigen als es bisher in dieser Arbeit vorgenommen wurde. Hierbei ist anzumerken, dass der mittelalterliche Dichter die Technik des „exordium naturale“²⁴ anwandte, während Vergil nach dem „exordium artificiale“²⁵ verfuhr. Das bedeutet, dass Veldeke auf die Chronologie der Narration und Informationsvermittlung achtete, während in der antiken Vorlage eine kunstvolle Verschachtelung der narrativen Struktur mit verschiedenen Wissensstufen vorliegt.

So beginnt der Eneasroman mit der Flucht aus Troja, die Aeneis setzt aber im Seesturm ein, der Aeneas und seine Gefährten nach Karthago verschlägt. Vergil gestaltet die ganze Vorgeschichte mit Troja und den Irrfahrten als Rückblick des Aeneas, den er Dido in Karthago berichtet. Daraus ergibt sich, dass im ersten Buch der Aeneis bis zur Aufnahme des Helden in Karthago und der Liebesentzündung der Dido erzählt wird, um dann in den Büchern zwei und drei seine Vorgeschichte umfassend auszubreiten, woraufhin im vierten Buch die Dido-Episode fortgesetzt und zu einem Ende gebracht wird.

Beim strukturellen Vergleich fallen nicht nur die grundsätzlich andere Vorgehensweise der beiden Dichter, sondern auch die Weglassungen vor allem im Hinblick auf die Vorgeschichte in der mittelalterlichen Dichtung auf.²⁶ So wurden alle Vorhersagen von Göttern oder götterähnlichen Figuren des zweiten und dritten Buches der Aeneis auf den einen Götterbefehl, der in den letzten Abschnitten bearbeitet wurde, beschränkt. Die Information der Textstelle bei Veldeke wird nämlich in der antiken Vorlage nicht in einer Verkündigung, sondern in kleine Portionen aufgeteilt nach und nach vermittelt.²⁷

Während der Erscheinung des Hektor im Traum des Aeneas wird der Held erstmals mit Wissen um seine Zukunft betraut, wobei die drohende Gefahr offenbart, zur Flucht aufgefordert, auf die Irrfahrten auf dem Meer und die zu erbauenden Mauern einer neuen Stadt hingewiesen, aber das Fahrtziel nicht spezifiziert wird.²⁸ (II, 289-295) Die nächste Offenbarung erfährt der Protagonist durch die bereits eingehender bearbeitete Epiphanie der Venus in Troja. Um endlich die Flucht ergreifen zu können, sendet Jupiter ein Donnerzeichen

²⁴ Dittrich, 1966, S. 132.

²⁵ ebd.

²⁶ vgl. ebd. S. 135.

²⁷ vgl. Dittrich, I. S. 91.

²⁸ vgl. Dittrich, 1966, S. 135.

und einen Stern, der zum Idagebirge hinführt (II, 693-698), dem allerdings „mehr die Funktion einer Begleiterscheinung zum *augurium impetrativum* Jupiters [sic!]“²⁹ zukommt. Die erste Prophezeiung, in der das Fahrtziel enthalten ist, befindet sich am Ende des zweiten Buches und wird Aeneas von seiner verstorbenen Gattin offenbart. Darin gibt sie an, dass und weshalb sie ihm nicht folgen kann, wohin seine Reise gehen soll und was ihn dort erwartet, nämlich ein Königreich und eine neue Frau. (II, 776-789) Neben dem Trost, den der Held angesichts des jüngsten Verlusts seiner Frau bedarf und den ihm seine Gattin zu spenden versucht, gestaltet sich diese Rede der Kreusa als erstaunlich informativ. Vor allem durch diese Szene erhält der Protagonist im Gegensatz zum mittelalterlichen Text bereits vor seiner Flucht aufs Meer wichtige Zusatzinformationen über seine Zukunft in Italien.³⁰

Trotzdem weiß Aeneas am Anfang des nächsten Buches nichts mehr von Kreusas Vorhersagen und irrt planlos mit seinen Gefährten über die Meere auf der Suche nach einem geeigneten Ort, um Troja wiedererrichten zu können, was die Forschung der klassischen Philologie zwar über viele Jahre stark beschäftigt hat, aber bisher noch nicht aufgeklärt werden konnte.³¹ Das eröffnet allerdings die Möglichkeit, erneut den Willen der Götter zu erkunden, weshalb zuerst das Orakel des Apoll befragt wird, das durch seine unklare Formulierung die Seefahrer auf eine falsche Fährte lockt, sodass sie meinen, Kreta sei das versprochene Land und nicht Italien. (III, 94-105)

Die Verwirrung wird erst durch eine Traumerscheinung der Penaten, Stadtgötter Trojas, aufgelöst, die explizit auf den Irrtum hinweisen und das Fahrtziel nicht nur nennen, sondern mehrmals bekräftigen und die Hintergrundgeschichte mit der Herkunft des Dardanus erwähnen, die bei Veldeke ja direkt mit dem Götterbefehl verknüpft ist. (III, 154-171) Ab diesem Zeitpunkt besteht kein Zweifel mehr an der Fahrtrichtung, sodass deren Erwähnung bei der Drohung der Harpyie Kelaeno (III, 253/4) und in der umfassenden Prophezeiung des Helenus (III, 374-462) nur mehr als zusätzliche Bestätigung betrachtet werden kann.

Der Inhalt des dritten Buches wurde bis auf die Herkunft des Dardanus gänzlich von Veldeke gestrichen. Für ihn, nach dessen

„Auffassung das Fahrtziel Italien aufgrund des einmalig ergangenen Gebots der Götter(verwandten) für das Wissen des Helden von Anbeginn [...] unverrückbar feststeht, so daß Eneas bis zu seiner Liebesverwirrung daran festhält, gewann die Erzählung des III. Buches mit ihren schwankenden Bewegungen bis zur schließlich

²⁹ Dittrich, 1966, S. 136.

³⁰ vgl. ebd.

³¹ vgl. beispielsweise Schiebe, Marianne Wifstrand: The Discrepancy between *Aeneid* Books 2 and 3 in the Light of the Narrative Structure of the *Aeneid*. 2009. http://www.lingfil.uu.se/digitalAssets/57/a_57496-f_MWS_Discrepancy.pdf [letzter Zugriff: 5.1.2018]

wiedererlangten Gewißheit schon aus diesem Grund überhaupt keine Bedeutung mehr.³²

Nun kann vollends gezeigt werden, dass es sich beim Vergleich zwischen dem Götterbefehl im Eneasroman und der Epiphanie der Venus in der Aeneis tatsächlich um ein ungleiches Paar handelt. Denn eigentlich verbirgt sich hinter der Szene im mittelalterlichen Text diese lange Reihe der Prophezeiungen und Vorzeichen in der antiken Vorlage, von denen die Erscheinung im brennenden Troja nur eine unter vielen ist. Das drückt Veldeke auf sprachlicher Ebene durch die in 2.1.2 genannten stilistischen Merkmale aus.

2.2 Informationen über Dido und Karthago

2.2.1 Kontext und Inhalt

Wie beim letzten Szenenvergleich tritt das Phänomen auf, dass nicht die eine mit der anderen Szene gleichgesetzt werden kann, weil ihnen unterschiedliche Erzählkonzeptionen zugrundeliegen. Dieses Kapitel wird sich um die Frage drehen, wie Informationen über die Herrscherin Dido und ihre Stadt Karthago an wen weitergegeben werden und welchen Effekt das auf die Erzählung hat. Im antiken Text tritt zu diesem Zweck Venus in Gestalt einer tyrischen Jägerin auf, die Aeneas auf seinem Weg nach Karthago begegnet und ihn in einen Dialog verwickelt, in dem sie ihn über die Stadt und die Herrscherin aufklärt und ihm auch andere frohe Botschaften überbringt. (I, 314-401) Voraussetzung für dieses Gespräch sind der Seesturm, der Aeneas' Schiff und seine Begleiter vom ursprünglichen Weg abkommen lässt (I, 81-123), und die darauffolgende Landung an der Küste Libyens in der Nähe von Karthago. (I, 157-173)

Da er viele der Schiffe, die sich seiner Führung angeschlossen hatten, im Sturm aus den Augen verloren hat, macht sich der Held bei Tagesanbruch mit einem Begleiter auf den Weg, um nach den abgängigen Gefährten Ausschau zu halten und das Land zu erforschen, das ihm noch unbekannt ist. (I, 305-313) Daraufhin tritt Venus als Jägerin auf den Plan, wobei ihre Gestalt genauer beschrieben wird, und spricht die beiden Männer zuerst an. (I, 314-324) In Aeneas' Antwort wird sofort klar, dass ihm die Göttlichkeit der anwesenden Jungfrau nicht verborgen bleibt. (I, 327-29) Deshalb geht er davon aus, dass sie ihm genauere Informationen über das Land und die Leute geben kann (I, 330-32), wofür er bereit ist, sie gebührend zu belohnen. (I, 334)

Doch Venus lehnt am Anfang ihrer nächsten Rede solche Ehrungen ab und verweist auf ihre Tracht, die für tyrische junge Frauen üblich sei. (I, 325-27) Dann nennt sie die Stämme, die

³² Dittrich, 1966, S. 142.

auf diesem Boden siedeln, betont ihre kriegerische Natur und beginnt mit der Vorstellung Didos als Herrscherin der Stadt. (I, 338-40) Dabei geht Venus genauer auf Didos Vergangenheit mit der Ermordung ihres Ehemanns durch ihren Bruder, der Flucht aus Tyros mit einem großen Schatz und dem Kauf des Landes für die Stadt ein. (I, 340-368) Die Konversation endet allerdings noch nicht hier, da Venus nach der Herkunft und dem bisherigen Schicksal ihrer Gegenüber fragt und Aeneas Gelegenheit bietet, sich zu identifizieren, seine Herkunft und Weisung anzugeben und kurz seine bisherige Misere anzusprechen. (I, 369-385)

Daraufhin eröffnet ihm die Göttin die frohe Botschaft der Ankunft seiner restlichen Flotte, um dann auf göttliche Art zu verschwinden, was ihre eigentliche Identität preisgibt und Aeneas zu einem kurzen Vorwurf gegenüber der Mutter bewegt, weil sie ihn immer wieder durch die Verschleierung ihrer Identität zu täuschen versucht, anstatt von Angesicht zu Angesicht mit ihm Kontakt aufzunehmen. (I, 387-409) Für den weiteren Weg nach Karthago hüllt Venus ihren Sohn und seinen Begleiter in dichten Nebel, um ihnen eine sichere Ankunft zu ermöglichen. (I, 410-14)

Der Protagonist steht bei seiner unfreiwilligen Ankunft in Libyen vor einer Reihe von Herausforderungen. Einerseits macht er sich Sorgen, weil ein Teil seiner Flotte vermisst wird und er Land und Leute nicht kennt, andererseits muss er sich um den Teil seiner Gefährten kümmern, von dem er nicht getrennt wurde. Somit beschließt er, das Land selbst zu erkunden und den anderen Bericht zu erstatten, obwohl er nicht weiß, was ihn erwartet. Diese Vorgehensweise entspricht der aktiven Rolle, die der antike Held bei Vergil einnimmt. In dieser Situation erscheint Venus und lässt die Sorgen ihres Sohnes verschwinden, indem sie ihm die Neuigkeiten eröffnet, die er als Vorbereitung auf die Gegebenheiten in Karthago braucht.

Vergil entschied sich bei dieser Szene für eine Erscheinung der Göttin mit verändertem Äußeren, wobei nicht klar ist, weshalb sie an dieser Stelle auftreten muss. Denn es wäre durchaus vorstellbar, dass dieselben Informationen von einer anderen Person, einer „echten“ Jägerin beispielsweise³³, vermittelt werden. Allerdings würde dadurch eine Ebene verloren gehen: Venus ist nicht nur eine Göttin, was ihr automatisch im antiken Text Autorität verleiht, sondern auch Aeneas' Mutter, die sich um ihren Sohn sorgt und kümmert. Das bedeutet, dass sie den Inhalt ihrer Botschaft für so wichtig hält, dass sie sogar selbst zur Erde kommt, um sich zu versichern, dass er sie erhält.

³³ vgl. Heinze, 1995, S. 310.

Die Wichtigkeit jenes Teils der Botschaft, der von Didos Vergangenheit handelt, wird klar, wenn man den weiteren Verlauf der Aeneis betrachtet. Es kann nämlich sein, dass Venus in dieser Situation bereits den Plan im Sinn hat, Dido in Liebe zum Helden entbrennen zu lassen, um seinen Aufenthalt in Karthago abzusichern. (I, 657-662) Wenn sie nun ihrem Sohn von der vertriebenen Dido erzählt, die Flucht und Gewalt ertragen musste, bevor sie die eigene Stadt erbauen durfte, will sie eine gewisse Sympathie gegenüber der Herrscherin wecken. Das entspräche der Intention des Jupiter, der Merkur schickt, um die Tyrer gastfreundlicher gegenüber den flüchtenden Trojanern einzustellen. (I, 297-304)

Diese Ebene wurde in der mittelalterlichen Dichtung eliminiert, indem jegliches göttliche Element getilgt und die Erzählkonzeption an mittelalterliche Verhältnisse angepasst wurde. Der Kontext, in dem die Informationen über Dido und die Stadt vermittelt werden, gestaltet sich allerdings in beiden Versionen des Eneasstoffes sehr ähnlich. Auch bei Veldeke landet der Held nach dem Seesturm mit seiner restlichen Flotte an der Küste Libyens und findet ein ihm unbekanntes Land vor. (23,25-24,1) Doch bereits an diesem Punkt beginnt er von Vergil abzuweichen.

Der Protagonist nimmt nun nämlich nicht mehr selbst die Erkundung des Gebiets in die Hand, sondern sendet Boten aus, die über Land und Leute Bericht erstatten sollen. (24,2-9) Diese machen sich auch gleich auf den Weg, irren eine Weile im Wald umher, sehen aber nach Verlassen desselben endlich Karthago. (24,13-26) Daraufhin beginnt ein langer Exkurs des Erzählers über Dido, die Stadt und deren Vergangenheit. (24,27-28,10) Zuerst nennt der Dichter den Namen der Stadt und der dortigen Herrscherin (24,27-31), danach geht er kurz auf die Ermordung ihres Mannes durch ihren Bruder ein (24,32-25,4), um gleich auf ihre Ankunft in Libyen und die geistreiche Art und Weise zu sprechen zu kommen, durch die sie das Land für ihre Stadt kaufte. (25,5-37)

Danach folgen die Grundsteinlegung der Stadt und Didos weise Herrschaft, wegen der sie sich ganz Libyen unterwerfen konnte (25,38-26,8), die Architektur der Stadt zur Zeit der Handlung (26,9-33) und ihre günstige geographische Lage. (27,1-17) Daraufhin wird wieder näher auf Dido eingegangen, indem die Pracht ihrer Wohngebäude (27,18-24), gute Charaktereigenschaften (27,25-27) und ihre verstärkte Verehrung von Juno beschrieben werden, die Karthago zur Weltherrschaft verhelfen soll. Ein Plan, der aber nicht gelingen kann – der Erzähler weist seine Leserschaft auf die historischen Tatsachen hin, nämlich die Unterwerfung Karthagos durch das römische Reich. (27,28-28,10) Nach diesem Exkurs geht die Geschichte wieder bei den Boten weiter, die der Stadt immer näher kommen und von Landsleuten Erkundungen einholen. (28,11-17)

Im Gegensatz zu seiner antiken Vorlage entschied sich Veldeke bei dieser umfassenden Vorstellung der Dido nicht für ein Gespräch zwischen zwei Figuren der Erzählung, sondern schob in die Suche der Boten nach Karthago einen Exkurs ein, in dem der Erzähler auktorial alles berichtet, was er über die Herrscherin zu sagen hat.³⁴ Durch diese Strategie wird vorerst nur Wissen vom Erzähler an sein Publikum weitergegeben, ohne die Ebene der Figuren in der Erzählung zu beachten, sodass ihnen diese grundlegenden Informationen über die Herrscherin entweder vollkommen verborgen bleiben oder nur in einer verkürzten Fassung bekannt werden,³⁵ wie in 2.2.3 demonstriert wird.

Eine vertiefende Beschäftigung mit den zu vergleichenden Szenen soll der nächste Abschnitt bieten.

2.2.2 Die erstmalige Vorstellung Didos und ihrer Stadt

Vergil setzt die fraglichen Informationen nicht nur durch die Positionierung in der Mitte des Gesprächs zwischen Venus und Aeneas in Szene, sondern legt auch beim Aufbau und der Wortwahl einen klaren Fokus fest. So fällt auf, dass von den 36 Versen, die der relevante Redeteil der Venus umfasst, allein 29 Verse von Didos Vergangenheit handeln, während drei Verse am Anfang als Einleitung der Antwort auf Aeneas' zuvor gestellte Fragen verwendet werden, zwei zur Benennung des Landes und des Volkes dienen und zwei Verse am Ende die Konversation vorantreiben sollen. Somit wird beim Aufbau der Rede der Schwerpunkt auf Dido und ihre schwer erarbeitete Stadt gelegt. Venus spricht Vergangenes an, was am Tempus der Verben, beispielsweise *erat* (I, 342), *dederat* (I, 345) und *celavit* (I, 351), zu erkennen ist - mit einer Ausnahme, in der sie auf die schon erbauten Stadtmauern zu sprechen kommt. (I, 365)

Obwohl sie zuerst meint, dass die ganze Geschichte kompliziert sei und sie deshalb nur die *summa [...] fastigia rerum* (I, 342) erwähnen wolle, gibt sie mehr Details an als diese Ankündigung erwarten lässt. Sie nennt nämlich nicht nur die wichtigsten Akteure, sondern benennt sie auch mit ihren Namen und erläutert die Erscheinung des ermordeten Ehemanns in Didos Traum, der sie über die tatsächliche Situation aufklärt und ihr zur Flucht rät. (I, 353-359) Außerdem stattet sie die Figuren mit entsprechenden Eigenschaften aus, sodass klar wird, wer welcher Seite angehört. Didos Gatte wird neben seinem Reichtum, *ditissimus agri/Phoenicum* (I, 343/44), vor allem durch die Verbindung zu ihr hervorgehoben (I, 344-346) und von Didos Bruder *incautum* (I, 350) ermordet.

³⁴ vgl. Hübner, Gert: Erzählform im höfischen Roman. Studien zur Fokalisierung im „Eneas“, im „Iwein“ und im „Tristan“. Tübingen [u.a.]: Francke. 2003. S. 211.

³⁵ vgl. Brandt, 1969, S. 129, 296, Anm. 581.

Dieser übernimmt die Rolle des Bösen in der Erzählung, wenn er schon bei der ersten Erwähnung als *scelere ante alios immanior omnis* (I, 347) bezeichnet wird, durch seine weiteren Taten diesen Eindruck bestätigt (I, 348-352) und dann sogar den Titel „Tyrann“ (I, 361) verliehen bekommt. Bis zur Traumerscheinung ihres Mannes ist Dido weitestgehend untätig und wird als Verliebte zum Spielball der Fronten. (I, 343-352) Zur Flucht entschlossen zeichnet sie sich allerdings nur durch ihre mutige Vorgehensweise aus, Venus nimmt keine zusätzliche Charakterisierung vor.

Doch diese Freude zu Details beschränkt sich nur auf den Teil von Didos Vorgeschichte, der mit den Gründen und Umständen der Flucht aus ihrer Heimat zu tun hat. Den 22 Versen dieses Abschnitts stehen nur vier Verse gegenüber, in denen ihre Landung in Libyen, der für Aeneas erkennbare Zustand der Stadtmauern und der Kauf des Landes für ihre Stadt beschrieben werden. Didos Leidensweg bis zur Fahrt in die unbestimmte Zukunft und Gründung ihrer eigenen Stadt wird betont und hervorgehoben. Somit wird der Teil besonders ausgeschmückt, mit dem sich Aeneas als der Adressat der Rede am besten identifizieren kann. Durch die erneute Erweckung der Sehnsucht im Protagonisten und die Entzündung der Hoffnung auf ein endgültiges Ende der bisher unfruchtbaren Seefahrten könnte Vergil intendiert haben, das spätere Verweilen des Helden in Karthago erstmals zu einer Option zu machen, da er hier die Erfüllung seiner Verheißungen erhofft.³⁶

Der Exkurs des Erzählers erfüllt eine andere Funktion innerhalb des mittelalterlichen Textes. Ein erster Beweis für diese These ist der Stellenwert, den die Vertreibung Didos nach dem Tod ihres Mannes bei Veldeke einnimmt. Während Vergil diesen Teil in der Rede der Venus ausführlicher beschreibt und in den Mittelpunkt stellt, wird er hier auf das Minimum gekürzt, um so schnell wie möglich zum Kauf des Landes für Karthago kommen zu können. (24,34-25,8)

Verglichen mit dieser Passage in der Aeneis, die ja dort nur vier Verse umfasst, wird die Vorgehensweise der späteren Herrscherin detailliert erläutert und vor allem die Geschichte mit der Rinderhaut erklärt. (25,9-37) Danach folgen 93 Verse über Dido und die Beschaffenheit der Stadt, deren Inhalt im Gespräch zwischen Venus und Aeneas nicht behandelt wird, aber als Motiv im weiteren Verlauf der Geschichte auftaucht, wenn der Held einen ersten Blick auf Karthago wirft und staunend die eifrige Betriebsamkeit der Bewohner wahrnimmt, die gerade die neue Stadt errichten. (I, 418-437)

³⁶ vgl. Schmitz, 2007, S. 310.

Von der ersten Erwähnung an kann Karthago nicht von Dido getrennt gedacht werden,³⁷ da hier bereits betont wird, dass es sich um die Stadt handelt, *die diu frouwe Dîdô/ bîwete unde stihte* (24,28/29), sie also nicht existieren würde, wenn Dido sie nicht gegründet hätte. Doch die Zentrierung auf diese weibliche Figur wird nicht nur in Verbindung mit Karthago offenbar, sondern im gesamten Exkurs,³⁸ sodass ihr auch viele Eigenschaften zugeschrieben und durch ihre Handlungen belegt werden.

Als sie in Libyen landet, kommt sie vor den Landesherren und bittet ihn *listichlîchen* (25,13) um einen Platz, an dem sie sich niederlassen kann. Hinter diesem Wort verbirgt sich Didos Plan, den reichen Grundbesitzer unter der Vorspiegelung des Kaufs eines kleinen Landstücks um eine unerwartet große Fläche zu bringen. Das wird dann von Veldeke auch erklärt, sodass er seine zuvor aufgestellte Behauptung über Didos Charakter sofort bestätigt. Als nächstes wird ihr die Qualität zugesprochen, besonders reich zu sein, da sie mit Leichtigkeit die Erbauung der ersten Mauern bezahlen kann. (25,38-26,3) Danach wird ihre Klugheit allerdings in Verbindung mit ihren diplomatischen Fähigkeiten nochmals gelobt, die ihr die Herrschaft über ganz Libyen verschafften. (26,4-8)

Das zentrale Motiv bei den Schilderungen von Karthago bildet der Nutzen, den die Herrscherin daraus gewinnen kann. So wird die angesprochene Passage durch folgende Verse eingeleitet:

*Ir diende lût unde lant,
daz sie dâ nieman ne vant
der ir getorste widerstân,
wan diu borch was sô getân,
daz siz allez mite betwank.* (26,9-13)

Die Bauweise der Stadt befähigt Dido dazu, das ganze Land zu unterwerfen und danach auch weiter zu beherrschen.³⁹ Die Herrscherin erfährt eine Potenzierung ihrer Macht und ihres Einflussgebiets, wobei gleichzeitig ihre militärische Stärke betont wird. Dieses Motiv wird in den nächsten Versen weitergeführt und ausgebaut, wie die Struktur der Stadt immer weiter entfaltet wird.

Dido steht nämlich nicht allein im Kampf gegen das ganze Land, sondern hat sich bereits einflussreiche Personen zu Untertanen gemacht, die ihr im Fall eines feindlichen Angriffs zur Seite stehen würden. (26,22-28) Zudem scheint Karthago schon aufgrund seiner äußerst vorteilhaften Lage uneinnehmbar zu sein, *daz si niene vorhte ein bast/allez erdische here.* (27,16/17) Wenn nun also noch Zweifel an den Vorteilen der Stadt bestanden hätten,

³⁷ vgl. Schmitz, 2007, S. 312.

³⁸ vgl. ebd. S. 311.

³⁹ vgl. ebd. S. 121.

spätestens an dieser Stelle hätten sie ausgeräumt werden können. Es wird klar, dass der Besitzer/die Besitzerin dieser Stadt allein durch diesen Besitz als äußerst mächtig gelten und im Kampf unbesiegbar sein muss.⁴⁰

Dann schwenkt der Dichter wieder direkt zur Herrscherin und betont abermals, dass Dido sehr klug und mächtig war. (27,25-27) Er fügt allerdings in der Passage über den Juno-Tempel noch eine Charaktereigenschaft hinzu, die bisher wenig bis gar keine Rolle spielte.

*Dîdô hete gekêret
ir flîz wole dar zû
beidiu spâte unde frû.
daz tete si dorch die scholde,
daz Jûnô schaffen solde,
daz Kartâgô diu mâre
houbetstat wâre
uber alliu diu rîche,
und daz ir gelîche
diu lant wâren undertân. (27,34-28,3)*

Was in der Betonung der Kampfbereitschaft Didos bei der Beschreibung der Stadt bereits angeklungen ist, nimmt hier weitere Formen an. Es liegt der Herrscherin nicht nur an der bloßen Möglichkeit, andere Länder unterwerfen zu können, sodass sie eine gute Ausgangsposition für weitere diplomatische Verhandlungen hat, sondern es schwebt ihr eine umfassende Expansion ihres Reiches vor, für die sie die Unterstützung der Göttin erhofft. Zusätzlich zu den ihr zugeschriebenen Charaktereigenschaften kommt somit auch der Ehrgeiz hinzu, diese Vorstellungen zu verwirklichen.

In diesem Abschnitt wird Dido von Veldeke in Hinblick auf ihren Stand als Herrscherin charakterisiert, was durch die Betonung von Reichtum, worunter er allerdings eher allgemeine Macht verstanden hat, Klugheit und Wehrhaftigkeit, die anstelle von Tapferkeit, die nicht zur Charakterisierung einer höfischen Dame gepasst hätte, angeführt wird.⁴¹ Letzteres wird vor allem in der Beschreibung Karthagos ausgedrückt und der Dichter macht dadurch klar, dass es sich bei Dido nicht um eine tapfere Kriegerin, sondern um eine starke Herrscherin handelt.⁴²

Nachdem nun die ersten Szenen über Dido und Karthago genauer betrachtet wurden, geht es im nächsten Abschnitt um die unterschiedlichen Erzählstrukturen der relevanten Passagen.

2.2.3 Änderungen der Erzählkonzeption

Konnte man beim letzten Szenenvergleich insofern ein Ungleichgewicht zwischen den Szenen feststellen, als einer relativ kurzen Textstelle bei Veldeke mehrere bei Vergil gegenüberstanden, dreht sich in diesem Fall das beschriebene Verhältnis um, sodass Veldeke

⁴⁰ vgl. Schmitz, 2007, S. 313.

⁴¹ vgl. ebd. S. 311.

⁴² vgl. ebd. S. 312.

den Inhalt des Dialogs zwischen Venus und Aeneas an mehreren Stellen im Eneasroman aufgreift und in der auktorial erzählten Episode über den antiken Inhalt hinausgeht, wie in 2.2.2 geschildert wurde.

Insgesamt an vier Stellen im Text werden Informationen über Dido und Karthago weitergegeben, wobei nur in zwei von ihnen auch die Vorgeschichte entweder umfassend oder nur angedeutet behandelt wird. Nach dem Exkurs des Erzählers wird berichtet, wie die Boten auf ihrem Weg zur Stadt auf Einheimische treffen, die ihnen erstmals den Namen der Stadt und der Herrscherin nennen können. (28,18-23) Nachdem sie endlich in der Stadt angekommen und von Dido empfangen worden sind (28,24-34), erzählt einer der Gesandten die eigene Vorgeschichte (29,4-30,14) und in ihrer Antwort lässt auch Dido ihre Vertreibung und Herkunft anklingen:

*ich weiz es wol die wârheit:
ir habet michel arbeit
irliden nu vil manegen tach,
des man gelouben wole mach,
wande ich weiz wol ein teil
umb ellende und umb unheil
und umbe solhe schifvart,
sint daz ich vertriben wart,
êr danne mich got hie beriet.
ichn bin hinnen geboren niet:*

Tyre daz was mîn lant. (30,21-31)

Didos Rede bezieht sich direkt auf das zuvor Gesprochene, wenn sie die Parallelen zwischen Eneas' Vorgeschichte und ihrer eigenen verkündet: auch sie habe Leid erfahren und die Beschwerden einer Schifffahrt ertragen müssen, nachdem sie aus ihrer Heimat vertrieben worden war, die die Herrscherin sogar beim Namen nennt. Interessanterweise nimmt sie auch auf Eneas' Götterbefehl zur Flucht Bezug und gibt an, aufgrund einer Fügung „Gottes“⁴³ nach Libyen gekommen zu sein.

Nach der Erklärung der Herrscherin, dass sie Eneas und seine Begleiter wohlwollend aufnehmen und in der Zeit ihres Aufenthalts fürstlich bewirten werde (30,32-31,30), kehren die Gesandten froh gestimmt zu Eneas zurück (31,31-39), der sie bereits ungeduldig erwartet. (32,12-19) In einem kurzen Dialog berichten die Boten ihrem Herrn alles, was er zu hören wünscht (32,26-33,17), wobei explizit Karthago und Dido benannt und die freundliche Gesinnung der Herrscherin Eneas und seinen Gefährten gegenüber näher von den Boten ausgeführt werden. (32,28; 32,34; 32,38-33,17)

⁴³ Dittrich argumentiert, dass es sich bei *got* um den christlichen Gott handelt, da die ebenfalls sinnvolle Erwähnung von Juno an die weibliche Form *gotinne* gebunden ist und einer oder mehrere heidnische Götter mit dem Artikel auftauchen würden. vgl. Dittrich, II. S. 203/4. Da Dido in der Aeneis kein göttliches Eingreifen erwähnt (I, 628-30), stützt sich Veldeke nicht auf seine antike Vorlage. Daher bin ich geneigt, Dittrich zuzustimmen.

Bei dieser Auflistung der verschiedenen Szenen in der mittelalterlichen Dichtung wird klar, dass es hierbei um eine feine Abstimmung des vermittelten Wissens auf das dafür bestimmte Publikum geht. Rein statistisch betrachtet lässt sich eine quantitative und qualitative Abnahme der Informationen über Didos Vorgeschichte bei Veldeke verzeichnen. So verwendet der Erzähler in seinem Exkurs noch 58 Verse darauf, während sich schon im Dialog zwischen Dido und den Boten die Herrscherin auf nur mehr 7 Verse beschränkt, die Boten aber keine Notwendigkeit mehr für eine Erwähnung sehen und dieses Thema komplett weglassen, wenn sie Eneas Bericht erstatten.

An diesem Punkt muss ich Dittrich widersprechen, die meint, dass sich die Erzählsituation in der mittelalterlichen Dichtung nach der Abhandlung der Vorgeschichte des Eneas im Vergleich zur Aeneis folgendermaßen gestalte:

„alles, was der Held wissen muss, erfährt er unmittelbar – was er nicht wissen soll, bleibt nicht nur für ihn selbst ungesagt, sondern auch zumeist für den Hörer verschwiegen. Die Zwei-Ebenen-Technik der antiken Dichtung ist in den mittelalterlichen Dichtungen zugunsten eines einsträngigen Darstellungsaspekts grundsätzlich aufgehoben.“⁴⁴

In diesem Fall kann nicht von einer einsträngigen Darstellung gesprochen werden, da Veldeke die Wissensvermittlung nicht nur in zwei Stufen, sondern sogar in drei vollzieht. Man könnte natürlich argumentieren, dass es sich hierbei um eine Ausnahme der von Dittrich beobachteten Regel handelt, die durch die Wörter „zumeist“ und „grundsätzlich“ angesprochen wird, doch ist diese Passage gleichzeitig ein Beispiel dafür, dass sich auch der mittelalterliche Dichter nicht davon abhalten ließ, eine andere Erzählstrategie anzuwenden, um einen bestimmten Effekt zu erzielen.

Im Abschnitt 2.2.1 wurde erläutert, dass Venus mit ihrer Erscheinung und der Vermittlung der Hintergrundgeschichte Didos ihren Sohn dazu bewegen will, der Herrscherin im Inneren gewogen zu sein. Da der Held im Eneasroman die besagten Informationen nicht erhält, besteht diese Möglichkeit nicht und er ist grundsätzlich weniger geneigt, eine beständige Verbindung mit Dido einzugehen. Der mittelalterliche Dichter hält in seinem Bestreben, den Protagonisten seiner Geschichte in der Dido-Episode so wenig wie möglich mit Schuld zu beladen, die belastenden Fakten vor ihm zurück, die ihm viele Gemeinsamkeiten mit der Herrscherin aufgezeigt hätten.⁴⁵

⁴⁴ Dittrich, 1966, S. 143.

⁴⁵ vgl. beispielsweise ebd. S. 147.

Dieser Plan funktioniert allerdings nur durch die Zwischenschaltung der Boten, die auch noch die letzten für ihren Herrn potentiell gefährlichen Hintergrundinformationen abfangen und nicht weitergeben. Das machen sie allerdings nicht absichtlich – der Dichter berichtet zumindest nicht von einer zugrundeliegenden Absicht -, sondern es gehört zu Veldekes Inszenierung. Somit verkörpern die Gesandten in dieser Passage eine Ausformung der höfischen Etiquette⁴⁶ und bilden den Ausgangspunkt für die Modifikationen der Erzählstrategie.

Nun stellt sich die Frage, wie die Änderungen der Erzählstruktur im mittelalterlichen Text zu kategorisieren sind. Nachdem Venus als Vermittlerin der Botschaften an Aeneas bei Veldeke wegfällt, ist die Vorstellung der Dido nicht mehr mythisch untermauert. Durch die Aufteilung dieser Episode zur unterschiedlich starken Wissensvermittlung kann die Art der Umwandlung der Götterszene nicht mehr eindeutig bestimmt werden. Einerseits übernimmt der Erzähler die Funktion der Venus, die Leserschaft über Dido zu informieren, und andererseits ersetzen sie die Boten, wenn sie Eneas Meldung machen.

Beide Varianten tragen zur „Entmythologisierung“⁴⁷ der antiken Vorlage bei Veldeke bei. Im ersten Fall wird die Venus-Figur auf Handlungsebene getilgt und stattdessen eine Erzählerfigur auf der Metaebene eingeführt. Somit wird sie von einer in der Erzählung aktiven Figur zu einer rein vermittelnden umgewandelt. Dies geht über eine bloße Rationalisierung innerhalb der Narration hinaus, wie sie im zweiten Fall zu beobachten ist: Statt der mythischen Figur wird eine „natürliche Ursache“⁴⁸ angegeben, wenn Eneas aufgrund seines Standes und der Verortung in der mittelalterlichen höfischen Gesellschaft dazu verpflichtet ist, Boten auszusenden.

2.3 Das Entfachen der Liebe in Dido

2.3.1 Kontext und Inhalt

Bisher konnte während der Textvergleiche festgestellt werden, dass Vergils und Veldekes Erzählkonzeptionen quasi antithetisch zueinander aufgebaut sind: einer Szene beim antiken Dichter entsprachen mehrere beim mittelalterlichen und vice versa. Dazu kamen noch viele andere Differenzen in der Darstellung, die bereits hinreichend erläutert wurden. Nun folgt allerdings ein Szenenpaar, bei dem die Veränderungen des mittelalterlichen Rezipienten nicht so sehr bei der Analyse längerer Textpassagen zu beobachten sind, als vielmehr in der Gestaltung der betroffenen Szene selbst verortet werden können.

⁴⁶ vgl. Lienert, 2001, S. 95.

⁴⁷ Dittrich, I. S. 85.

⁴⁸ vgl. Lienert, 2001, S. 76.

Sowohl im lateinischen als auch im mittelhochdeutschen Text beginnt die Passage über das Entfachen der Liebe in Dido, nachdem der Held von der Herrscherin in Karthago empfangen wurde (I, 631-642; 35,27-36) und einen seiner Gefolgsleute bzw. mehrere Boten zu den Schiffen zurückgeschickt hat, um Ascanius und Geschenke für Dido holen zu lassen. (I, 643-656; 36, 760-37, 15) Daraufhin divergieren die Fassungen allerdings, da bei Vergil als nächstes von Venus erzählt wird, die sich um ihren Sohn sorgt, weil ihm der Zorn der Iuno permanent droht und sie der vermeintlichen Gastfreundschaft der Tyrer keinen Glauben schenkt. (I, 661/2)

Deshalb schmiedet sie einen Plan (I, 657-660), den sie umgehend ihrem Sohn Cupido in einer Rede mitteilt. (I, 663-688) Zuerst begründet sie ihr Misstrauen und die Notwendigkeit der Durchführung des folgenden Plans (I, 664-672), um dann auf dessen Details einzugehen: sie habe vor, Dido in heftiger Liebe zu Aeneas entbrennen zu lassen, wofür sie Ascanius in Schlaf versetzen und entrücken werde. Cupido solle dessen Platz einnehmen und während seiner Präsenz im Palast der Herrscherin jede Gelegenheit nutzen, um das Liebesfeuer zu entzünden und ihr sein Gift einzuflößen. (I, 673-688) Cupido zögert nicht lange, verwandelt sich in Ascanius und strebt dem Königspalast der Dido zu, während Venus den schlafenden Ascanius vor den Augen anderer verbirgt. (I, 689-694)

Die Passage, in der Venus und dann beide Liebesgottheiten im Vordergrund stehen, wenn sie menschliche Gefühle aufweisen und miteinander sprechen, wird vom mittelalterlichen Dichter nicht übernommen. Er spricht ihnen jedoch nicht völlig ihre Zuständigkeit ab, sondern baut sie ebenfalls als eine Ursache der Liebe Didos in seinen Text ein. So befindet sich Ascanius auf dem Weg zu Didos Palast, als ihn Venus mit ihrem Feuer am Mund berührt, um ihm die Fähigkeit zu verleihen, mit dem ersten Kuss, der für Dido bestimmt ist, starke Liebe zu entfachen. (37,23-40)

Der Plan geht auf: Zur Begrüßung umarmt Dido den Eneassohn und küsst ihn auf den Mund, sodass das Liebesfeuer entflammt und sie den neben ihr sitzenden Helden, dessen Schönheit sie noch zusätzlich betört, lieben muss. Vorerst kann sie mit ihm nicht darüber reden und ihr bleibt nur, es zu verbergen. (38,1-39) Trotz bereits unerträglicher Minnequal tritt nun auch Cupido hinzu und hält ihr seine Fackel permanent an die Wunde (39,2-5), die ihr Venus mit einem Pfeil zugefügt hat (38, 38/9), sodass die Herrscherin auch körperliche Symptome der Liebe zeigt. (39,6-12)

Bei Vergil kommt Cupido als falscher Ascanius an den Hof, wo sich ihm und der Leserschaft eine neue Szenerie eröffnet. Während nämlich der Gefolgsmann des Aeneas zu den Schiffen eilte, um seinen Auftrag auszuführen und Ascanius zu seinem Vater zu geleiten, ließ Dido

alles für das gemeinsame Mahl herbeischaffen. Es lassen sich gerade viele Gäste auf Pölstern nieder und die Dienerschaft ist mit der Bewirtung beschäftigt. (I, 695-708) Alle Anwesenden bestaunen die Geschenke und die Schönheit des Ascanius, die insbesondere Dido begeistern. (I, 709-714)

Nachdem Cupido Aeneas umarmt hat, geht er zu Dido, die ihn allen anderen vorzieht und öfters innig an sich drückt. So kann der Liebesgott den ihm von seiner Mutter eingegebenen Auftrag erfüllen. (I, 715-722) Dann wird der weitere Verlauf des Festes geschildert, bei dem reichlich aufgetischt wird, Dido ein feierliches Gebet an die Götter mit Trankopfer anstimmt und viel getrunken und gesungen wird. (I, 723-747) Dabei zieht die Herrscherin die Nacht durch Gespräche in die Länge und nährt dadurch die in ihrem Inneren aufkeimende Liebe. (I, 748/9) Das erste Buch der Aeneis endet mit ihrer Frage an den Helden nach der Geschichte von Trojas Untergang und seiner Flucht. (I, 750-756)

Im mittelalterlichen Text wird nach den körperlichen Ausprägungen von Didos Liebe nochmals das Motiv der Minnequal aufgenommen, unter der die Herrscherin beständig leiden muss. Dann erst wird der Blick auf die bereitete Tafel gelenkt, die über und über mit Essen und Trinken bestückt von vielen Leuten beansprucht wird. (39,13-36) Nach gemeinsamer Sättigung stehen Dido und Eneas im Vordergrund, die sich gemütlich zusammensetzen und ein Gespräch führen, was der Herrscherin die Möglichkeit gibt, den Helden nach Trojas Fall zu befragen. (39,37-40,16)

Bereits durch diese grobe Gegenüberstellung der relevanten Textpassagen offenbaren sich Gemeinsamkeiten und Unterschiede zwischen dem antiken und dem mittelalterlichen Dichter. Der Anfangs- und Endpunkt der Liebesentzündung in Dido ist bei beiden mit der Entsendung von Männern, die Geschenke für Dido herbeibringen und Ascanius holen sollen, und der Beschreibung des gemeinsam begangenen Festes bzw. Didos Frage nach der Geschichte von Troja gesetzt. Die dazwischenliegende Erzählung ist allerdings in beiden Fassungen unterschiedlich verwirklicht.

Die Modifikationen, die Veldeke an der Szene vornimmt, basieren darauf, dass er, wie bereits erwähnt, die Götterebene vor dem Kontakt mit Ascanius streicht und den Blick nicht von der menschlichen Ebene abwendet. Venus tritt nun nicht mehr als Mutter auf, die sich um ihren Sohn sorgt, sondern wirkt nur mehr als Liebesgöttin.⁴⁹ So wird zwar einerseits die göttliche Ebene beschnitten, aber andererseits auch durch die Reduktion auf ihren Wirkungsbereich

⁴⁹ vgl. Schmitz, 2007, S. 156.

aufgewertet.⁵⁰ Das Fehlen dieses Abschnitts hat aber für die ganze folgende Passage einen weiteren Effekt: es findet kein Wechsel zwischen Cupido und Ascanius statt.⁵¹

Die daraus entstandenen Veränderungen der Erzählung werden Thema des nächsten Abschnitts sein, wobei der Fokus auf der Ausdrucksebene liegt.

2.3.2 Liebe ohne Gestaltentausch?

Obwohl sich Veldeke gegen die explizite Darstellung der Götterebene entscheidet, führt er nicht nur natürliche Ursachen an, wie z.B. des Eneas Schönheit, Klugheit usw., die die Liebe in Dido entzünden. Er platziert stattdessen an dieselbe Stelle im Text, in der bei Vergil der Tausch zwischen Cupido und Ascanius stattfindet, den Eingriff seiner Venus ins Geschehen, aus dem sich die weiteren Entwicklungen der Dido-Episode bis zum Tod der Herrscherin ergeben. Es kommen dieselben Akteure – Dido, Eneas, Ascanius, Venus, Cupido – wie in der Aeneis vor, doch erhalten zumindest drei von ihnen einen anderen Stellenwert, was bereits zwischen Venus und Ascanius hervorgehoben wird:

*Zû den selben zîten,
do ze hove wolde rîten
der jungelink Ascânjûs,
dô rûrdin frouwe Vênûs
mit ir fûre an sînen munt
sâ zû der selber stunt
ê her zûze hove rite
unde gab im dâ mite
solhe kraft von minnen dâ,
swer sô in kuste dar nâ
zû dem êrsten mâle,
daz der von minnen quâle
verholne und offenbâre
dâ intfenget wâre
mit der minnen fûre.
daz koufte vile tûre
Dîdô, diuz dar abe nam,
dô daz kint ze hove quam. (37,23-40)*

Die Szene spielt sich zwischen Venus und Ascanius ab, Cupido wird nicht erwähnt, aber Didos schlimmes Schicksal, das nach dem Kuss folgt, wird angesprochen, wobei das nur eine abgeschwächte Variante der Vorausdeutung ist, die der Dido-Episode im mittelalterlichen Text vorausgeht. (35,37-36,12) Dass die Transaktion nur zwischen Venus und Ascanius erfolgt, bestätigt auch der Reim, der beide miteinander verbindet. Nicht nur in zwei, sondern sogar in vier Versen steht im Vordergrund, dass es während Ascanius' Ritt zum Hof passiert,

⁵⁰ vgl. Schmitz, 2007, 156.

⁵¹ vgl. ebd. S. 155.

was entweder nur gut ins Reimschema passte oder durch eine gewollte Betonung dieses Zeitraums zu erklären ist. (37,23/4; 37,28/9)

Venus wirkt als Göttin der Liebe, was dadurch bestätigt wird, dass allein in diesem Absatz das Wort *minnen* dreimal vorkommt. (37,31; 34; 37) Die Berührung von Ascanius' Mund wird mit dem Motiv des Feuers in Verbindung gebracht, das sowohl in diesem Abschnitt, als auch in der ganzen weiteren Liebesepisode eine Rolle spielt. Der dabei verwendete Reim *mund-stunt* (37,27/8) wird auch in der Situation verwendet, wenn Dido Ascanius zur Begrüßung küsst und dadurch das Liebesfeuer in ihr entzündet. (38,7/8; 11) Mithilfe dieser Versenden werden die beiden Szenen direkt miteinander verknüpft, sodass der unwissende Ascanius lediglich als Medium zwischen der Liebesgöttin und Dido fungiert.⁵²

Da es im mittelhochdeutschen Text keine vorhergehende Absprache des Plans zwischen den Liebesgottheiten gibt, folgt nach der Berührung von Ascanius' Mund die Erläuterung von Sinn und Zweck dieser Handlung, die eine auffällige Häufung des Vokals A im Reim aufweist. So enthalten die reimenden Teile der Wörter in den Versen 31-36 und 39/40 jeweils ein A, während die Ausnahme *fûre-tûre* (37,37/8) lautet und somit hervorgehoben wird. In diesem Reimpaar ist die Wirkung des Kusses direkt mit dem Schicksal Didos verbunden, sodass kein Zweifel daran bestehen kann, für wen der Kuss bestimmt ist.

Mit dem Vers *vernemet seltsâniu dink* (38,1) leitet Veldeke den Auftritt des Ascanius an Didos Hof ein und weist damit auf die ungewöhnlichen Entwicklungen der weiteren Erzählung hin. Auch in der Aeneis betritt nun der falsche Ascanius den Königspalast und bringt die Geschenke, woraufhin der Anblick beschrieben wird, der sich ihm dort bietet. (I, 697-708) Der mittelalterliche Dichter verzichtet auf diesen Einschub, den er möglicherweise als störend empfunden haben könnte, und platziert jegliche Beschreibung der Atmosphäre erst nach der Entzündung der Liebe.

Dass Vergil die Darstellung der Umgebung zu einem bestimmten Zweck an dieser Stelle einfügte, steht außer Frage. Die gemütliche, freundschaftliche und festliche Atmosphäre könnte ein Grund dafür sein, dass sich Dido später dazu verführen lässt, den Bemühungen Cupidos nachzugeben und sich in den Helden zu verlieben.⁵³ Da der Kuss des Ascanius bei Veldeke die bereits beschriebene unumschränkte Macht besitzt, starke Liebe zu entzünden, kann er auf diese eingeschobene Beschreibung der Umgebung zur Inszenierung der darauffolgenden Ereignisse verzichten und berichtet sofort, was sich nach der Ankunft des Ascanius am Hof zuträgt:

⁵² vgl. Deist, Rosemarie: The Kiss of Ascanius in Vergil's Aeneid, the Roman d'Enéas and Heinrich von Veldeke's Eneide. In: The German Quarterly. 1994. Vol. 67(4). pp. 463-469. Peer Reviewed Journal. S. 466.

⁵³ vgl. Kühn, 1971, S. 37.

*do Ascânjûs der jungelink
zû der frouwen bequam,
dô was her vile lussam.
gezogenlîche er zû ir gienk,
mit den armen her si umbevienk,
si kuste in an sînen munt:
des wart si zû der stunt
vaste bestricket. (38,2-9)*

Die Bezeichnung *jungelink* (37,25) für Ascanius tauchte bereits in der zuvor zitierten Passage auf, was ein deutlicher Unterschied in Alter und Reifegrad zu dem *puer* (I, 714) bei Vergil ist. Ihm wird dadurch eine potentielle Mannhaftigkeit beigegeben, die den Kuss zwischen ihm und Dido erotisiert.⁵⁴ Um dieses Bild noch zu verstärken, ist der Begrüßungskuss, der zwar in ein höfisches Zeremoniell eingebunden ist,⁵⁵ aber durch den physischen Kontakt im erotischen Milieu verortet wird, von der Liebesgöttin persönlich auf Ascanius übertragen worden.⁵⁶

Dass Ascanius – oder in diesem Fall der vermeintliche Ascanius – bei Vergil noch ein Kind ist, erfüllt bei der Liebeserweckung eine andere Funktion. Wenn Cupido nämlich in dessen Gestalt in den Palast kommt und ihn alle aufgrund seiner Schönheit bestaunen, erhält er nicht nur wegen seines Äußeren Didos Aufmerksamkeit, sondern vor allem auch, weil er noch ein Kind ist, das bei ihr mütterliche Gefühle auslöst und damit den Weg für die Liebe zu Aeneas bereitet.⁵⁷ Zugleich eröffnet sein noch junges Alter Cupido die Möglichkeit, viel Zeit in der Nähe der Königin zu verbringen, sodass er ideal mit seinen Liebeskräften auf sie einwirken kann, ohne dabei aufzufallen.

Während der Kontakt zwischen Ascanius und Dido im mittelalterlichen Text sehr schnell hergestellt wird, dauert es in der Abfolge der Aeneis länger, bis es dazu kommt. Zuerst wird mit dem zweifachen *mirantur* (I, 709) betont, dass die Geschenke und Ascanius im selben Maße von den Anwesenden bewundert werden, wobei in dem Vers *flagrantisque die vultus simulataque verba* (I, 710) wiederum hervorgehoben wird, dass es sich eben um einen verwandelten Gott handelt, den alle bestaunen. Dann folgt der Schwenk zur *infelix* und *pesti devota futurae* (I, 712) Dido, die ihren Blick nicht von den Geschenken und Cupido abwenden kann.

Eine derartige Vorausdeutung ist bereits aus der mittelalterlichen Dichtung bekannt, weitere treten während der ganzen Interaktion zwischen Cupido und Dido auf, um die Auswirkungen des göttlichen Handelns zu unterstreichen und auf Didos Verderben hinzuweisen. So erhält sie

⁵⁴ vgl. Deist, 1994, S. 466.

⁵⁵ vgl. Schmitz, 2007, S. 157.

⁵⁶ vgl. Deist, 1994, S. 466.

⁵⁷ vgl. ebd. S. 467.

das Adjektiv *inscia* (I, 718), wenn sie nichtsahnend den Gott auf den Schoß nimmt und ihn an sich drückt. Bevor sie ihn allerdings zu sich nehmen kann, wendet sich der vermeintliche Ascanius Aeneas zu *et magnum falsi implevit genitoris amorem* (I, 716) in einer langen Umarmung.

Diese Stelle scheint in der Forschung einige Verwirrung ausgelöst zu haben, da durch diesen Kontakt angenommen wurde, dass Cupido nicht nur in Dido, sondern auch in Aeneas Liebe ausgelöst habe, weshalb konkludiert wurde, dass nur bei Veldeke allein Dido in Liebe entbrennt, weil nur sie von Ascanius mit dem einmaligen Kuss der Liebe beschenkt wird, während Eneas davon nicht betroffen ist.⁵⁸ Ich teile diese Meinung allerdings nicht, sondern berufe mich auf Keilberth und Schmitz mit der Behauptung, dass Cupido Aeneas nicht umarmt, um ihm Liebe zu Dido einzuflößen, sondern um seine Vaterliebe zu befriedigen, bevor er sich der Königin zuwendet und seinen Auftrag erfüllt.⁵⁹

Die Fatalität der Szene zwischen Dido und Cupido wird auch auf sprachlicher Ebene hervorgehoben: *haec oculis, haec pectore toto* (I, 717) hängt sie an dem Gott und unbedacht sind ihre Handlungen, während er unbemerkt die Erinnerung an ihren ehemaligen Gatten auslöscht und neue Liebe entfacht, also strukturiert und nach Plan handelt, wobei sein Zuständigkeitsbereich mit *amore* (I, 721) und *corda* (I, 722) abgesteckt wird. Obwohl der Liebesgott persönlich auf Didos Schoß sitzt, springt die Liebe nicht wie ein Funken auf sie über, sondern vermehrt sich langsam und schrittweise,⁶⁰ was das *temptat* (I, 721) bei Cupidos Wirken und das spätere Bild der Dido, die in Gesprächen mit Aeneas *longumque bibebat amorem* (I, 749), ausdrücken.

Auch fehlt die Schilderung der Turbulenzen im Inneren der Königin bzw. generell ihre Reaktion auf den Einfluss des Liebesgottes. Der Schwenk zur Beschreibung des Festes, das sie zur Ankunft der Trojaner veranstaltet, verweigert den Einblick in ihre Gefühlswelt, sodass alles auf das Entfachen der Liebe hindeutet, das Ergebnis der Bemühungen Cupidos aber erst im vierten Buch beschrieben wird.⁶¹ Veldeke veränderte den Ablauf der Erzählung insofern, als er direkt auf den Kuss zwischen Dido und Ascanius den Blick in ihr Inneres folgen lässt,⁶² das sofort durch die eingeflößte Liebe auf den Kopf gestellt wird:

*in ir wart erquicket
der minnen für vile heiz,
dâ luzel ieman umbe weiz,
den ez nie gebrande.*

⁵⁸ vgl. beispielsweise Dittrich, II. S. 233.

⁵⁹ vgl. Keilberth, 1975, S. 224. Schmitz, 2007, S. 160.

⁶⁰ vgl. Kühn, 1971, S. 37.

⁶¹ vgl. Deist, 1994, S. 466.

⁶² vgl. Hübner, 2003, S. 219.

*die starken minne sande
 diu gotinne Vênûs
 frouwen Dîdôn ze hûs,
 dâ si ir selber umbe vergaz.
 Ênêas bî ir saz
 do si also brinnen began.
 her was ein vil schône man
 unde minnechlîche getân.
 done mohte si des niht engân,
 si enmûste in starke minnen.
 êr hers worde innen
 des dûhte die frowen vil lanc,
 wan sie diu minne sêre dwanc. (38,10-26)*

An dieser Stelle findet sich das Motiv des Liebesfeuers wieder, das bereits bei der Interaktion zwischen Ascanius und Venus eine Rolle spielte. Dabei wird vor allem das damit zusammenhängende Verb „brennen“ an zwei Stellen verwendet (38,13; 19) und ebenfalls die Hitze als Eigenschaft des Feuers erwähnt. (38,11) Auch kann nicht bezweifelt werden, dass es sich hierbei um eine Liebesentzündung handelt, da das Wort *minne* in verschiedenen Variationen fünfmal vorkommt (38,11; 14; 21; 23; 26) und ebenso in der nächsten Textpassage im Vordergrund steht.

Der ursprüngliche Grund für den Liebesbrand wird durch die Nennung von Venus betont, aber darauf folgt sofort eine weitere Ursache mit der Schönheit des Helden,⁶³ der während ihrer inneren Turbulenzen teilnahmslos neben ihr sitzt. Die engen Zusammenhänge zwischen diesen beiden Ursachen werden durch die Satz- und Reimstruktur unterstrichen, sodass die Schönheit des Eneas genau in dem Moment hinzukommt, als Dido bereits durch den von Venus gesandten Kuss von Sinnen ist und dadurch ihre Aufmerksamkeit und ihr Liebesstreben nur auf ihn gerichtet sein können.

Da Eneas nicht sofort erkennt, dass Dido in ihn verliebt ist, sie ihn aber auch nicht darauf ansprechen will (38,24-35), muss sie unter Schmerzen ihre Gefühle verbergen, was durch den Reim *verhal-qual* (38,31/2) zum Ausdruck kommt. Die Schwierigkeit des Verbergens wird wieder auf das Wirken übernatürlicher Mächte zurückgeführt:

*es nam sie grôze hâle,
 sint ir Vênûs die strâle
 in daz herze geschôz.
 sie leit ungemach grôz,
 diu mâre frouwe Dîdô.
 dô quam der hêre Cupidô
 mit sîner vakelen dar zû
 und habet ir spâte unde frû
 daz fûre an die wunden.*

⁶³ vgl. Schmitz, 2007, S. 160.

*si wart in korzen stunden
vil mislîchen gevar. (38,37-39,7)*

Die Unannehmlichkeiten, die sie nun ertragen muss, werden an dieser Stelle allein auf Venus zurückgeführt, was die Verbindung *hâle-strâle* (38,37/8) bezeugt. Doch trotz dieser bereits bestehenden Schmerzen, kommt nun zusätzlich Cupido hinzu und hält Dido permanent eine Fackel an ihre Wunde, womit er das Motiv des Feuers und des Entbrennens weiterführt. (39,3; 5) Auffällig ist noch das Reimpaar *wunden-stunden* (39,5/6), da es an das bereits vorgekommene *munt-stunt* erinnert, das bei den Übertragungen des Liebeskusses verwendet wurde. Dadurch wird nochmals betont, dass der Kuss, also die übernatürliche Ursache, Schuld an Didos jetziger Situation trägt.

Nur nach wiederholter Erinnerung an Didos innere Zerrissenheit und Verwirrung kehrt Veldeke mit der Beschreibung der festlichen Umstände in die Außenwelt zurück. Dadurch lässt er eben nicht wie Vergil die Prozesse in der Herrscherin während dieses Festes im Unklaren und deutet sie nur unterschwellig an, sondern legt sie offen dar, sodass die Leserschaft gezwungen ist, die weiteren Geschehnisse aus den Augen der bereits in Liebe entbrannten Dido zu sehen. Während all dieser Betrachtungen stehen die Liebesgötter im Mittelpunkt, da es ohne sie weder bei Vergil noch bei Veldeke zur Liebesentzündung in Dido kommen kann.⁶⁴ Doch gibt es in der Frage der Beschaffenheit dieser Gottheiten in der Forschung noch keine klare Antwort, was nur kurz im nächsten Abschnitt angesprochen werden soll.

2.3.3 Allegorie oder echte Gottheit?

Zu welchem Zweck treten bei der Entzündung des Minnebrands bei Vergil und Veldeke antike Götter auf? Sind sie nur allegorisch zu sehen oder verbirgt sich dahinter eine „echte“ Gottheit? Allgemeinere Beobachtungen zum Antikenroman generell und den Liebesgöttern bei Veldeke verzeichnen: „Omnipräsent bleiben vor allem Venus und Amor als Personifikationen der Liebe.“⁶⁵ und „Nur die Liebesgottheiten [...] agieren weiterhin, doch eher als allegorische Personifikationen, kaum als wirkmächtige Gottheiten.“⁶⁶

Die Wörter „doch“ und „eher“ relativieren gerade die zweite Aussage, die sich auf die Situation bei Veldeke bezieht, was darauf hindeutet, dass es nicht mit dieser allgemeinen Feststellung getan ist, weil sich die Lage zu komplex gestaltet, um sie in nur wenige Worte fassen zu können. Bereits in der Aeneis kann nicht mehr von einer göttlichen Person

⁶⁴ vgl. Schmitz, 2007, S. 213.

⁶⁵ Lienert, 2001, S. 16.

⁶⁶ ebd. S. 76.

ausgegangen werden, die die Liebe bewirkt, da die Wirkung des Cupido auf Dido so schrittweise abläuft, dass damit auch nur die bildliche Darstellung dafür gemeint sein kann, wie man sich auf natürliche Art in jemanden verliebt.⁶⁷ Das Gespräch zwischen Venus und Cupido vor der Durchführung des Planes zerstört allerdings jeden Versuch ihrer Allegorisierung, sodass sie unweigerlich als Gottheiten erscheinen müssen.⁶⁸

Im Eneasroman lässt sich die Unterscheidung zwischen allegorischer Figur und göttlicher Person nicht so eindeutig vornehmen. Dass es sich vor allem bei der Schilderung von Venus, die Dido mit einem Pfeil trifft, und von Cupido, der ihr die Fackel an die Wunde hält, um sprachliche Bilder handelt, die vom Dichter verwendet wurden, um den Prozess des Verliebense adäquat demonstrieren zu können,⁶⁹ ist kaum zu bezweifeln. Doch beim erstmaligen Wirken der Venus, wenn sie Ascanius am Mund berührt, um ihm den göttlichen Kuss zu verleihen, wird klar, dass die Interpretation dieser Darstellung nicht allein aus der Gleichsetzung der Göttin mit dem Prinzip der Liebe bestehen kann.⁷⁰

Für eine allegorische Deutung der Szene spricht, dass Ascanius nicht auf die Begegnung mit Venus reagiert bzw. der Dichter ihn im Text nicht reagieren lässt, sondern es so wirkt, als ob er nichts davon bemerken würde. Auch in der Aeneis kommt es vor, dass eine Gottheit auf Menschen einwirkt, ohne dass sie es im entsprechenden Moment bemerken, aber im Nachhinein erkennen sie in den meisten Fällen, dass sie von Göttern beeinflusst wurden. Bei Veldeke tritt diese Erkenntnis nie ein. Ascanius begreift an keiner Stelle, was er mit seinem Kuss bei der Herrscherin bewirkt und welche Macht ihn dazu befähigt hat. Venus' Auftritt wird auch kurz gehalten, was den Aussagegehalt der Stelle auf ein Minimum reduziert, aber auch gleichzeitig ihre Wirkmächtigkeit unterstreicht.⁷¹

Andererseits werden die Wirkung dieser Interaktion und der Ursprung der Liebe in der weiteren Erzählung besonders hervorgehoben und mehrmals erwähnt. Didos Reaktion auf den Liebeskuss fällt viel stärker aus als die auf den Auftritt Cupidos in der Aeneis, was sowohl auf unterschiedliche natürliche Liebesgesenen als auch auf eine größere Wirkungsmacht der Göttin im Eneasroman hindeutet.⁷² Bei der mehrfachen Erwähnung von Venus' Mithilfe zur Entstehung der Liebe darf zwar die natürliche Ursache von Eneas' Schönheit nicht vergessen werden, aber sie nimmt definitiv eine untergeordnete Rolle neben der übernatürlichen

⁶⁷ vgl. Heinze, 1995, S. 306.

⁶⁸ vgl. ebd.

⁶⁹ vgl. Wolff, Ludwig: Die mythologischen Motive in der Liebesdarstellung des höfischen Romans. In: ZfdA. 1952. Vol. 84(1). pp. 47-70. Peer Reviewed Journal. S. 54.

⁷⁰ vgl. Schmitz, 2007, S. 212.

⁷¹ vgl. ebd. S. 156.

⁷² vgl. ebd.

Ursache ein,⁷³ da sie nur kurz erwähnt und ihr im weiteren Erzählverlauf keine Beachtung mehr geschenkt wird.

Aufgrund ihrer Wirkungsmacht kann der Auftritt der Venus nicht mehr rein allegorisch interpretiert werden, da sie damit den Verlauf der Geschichte beeinflusst⁷⁴ und es ohne ihr Zutun einen anderen auslösenden Grund geben müsste, damit der Dichter zu demselben Ergebnis kommen kann. Kottmann drückt es recht treffend aus, wenn er sagt, dass die Liebesgottheiten „nicht bloße Prinzipien, sondern handlungsbestimmende Figuren“⁷⁵ seien. Das treffe besonders auf Venus zu, da die anderen Liebesgottheiten eher als Metaphern zu verstehen seien.⁷⁶

Dittrich beschäftigte sich eingehend mit dem Verhältnis zwischen den antiken Göttern und dem christlichen Gott, wobei sie ebenfalls die Liebesgötter behandelte, die bei Veldeke im Vergleich zu den anderen Gottheiten eine besondere Position einnehmen. In ihrer Abhandlung meint sie,

„daß die Liebesgötter bei Veldeke ihren heidnischen Charakter verloren haben und teils in kühner Analogie zum Christengott als Gott der Liebe gesehen werden, teils identisch mit der übernatürlichen Macht der *Minne* gesetzt werden [...], jedoch noch als Erfahrung einer „persönlichen“ (personenhaften) Macht, teils schließlich nur noch Symbolwert besitzen.“⁷⁷

In diesen Beobachtungen wird klar, dass die Figur der Liebesgottheit im Eneasroman äußerst kontrovers interpretiert werden kann. Außer der Gleichsetzung mit dem christlichen Gott, die in diesem Fall keinen Sinn ergeben würde, bleiben die Möglichkeiten der Interpretation als Identifizierung mit der *Minne* und als Symbol übrig, die bereits oben erläutert wurden. In ihrem Fazit kommt Dittrich nochmals auf die Liebesgötter zu sprechen, wobei offensichtlich ist, dass sie es selbst nicht wagt, eine genaue Kategorisierung vorzunehmen:

„Das Problem des Verhältnisses von *goten* und *got* in Veldekes Eneide stellt sich mehrschichtig dar: als unterste Schicht – aus mittelalterlicher Perspektive – gilt der Rest mythologischer Vorstellungen, wie er im Wirken der Juno, auch bis zu einem gewissen Grad im Wirken der Venus bei der Entzündung des Minnebrandes, vor allem aber im Götzendienst sichtbar wird; [...] als mittlere Schicht präsentiert sich das

⁷³ vgl. Schmitz, 2007, S. 161. Brandt misst hingegen der natürlichen Ursache eine größere Bedeutung bei und geht sogar so weit, sie zur Voraussetzung für das Gelingen von Venus' Wirken zu machen. vgl. Brandt, 1969, S. 132.

⁷⁴ vgl. Kottmann, 2001, S. 78.

⁷⁵ ebd.

⁷⁶ vgl. ebd.

⁷⁷ Dittrich, II. S. 234.

Walten der Liebesgötter, die teils noch als dem antiken Mythos verhaftete Gottheiten, teils schon als Symbol der mittelalterlichen Minneidee verstanden werden.⁷⁸

Genau dieser Zwiespalt tritt auch bei der Entzündung des Liebesbrandes in Dido zutage. Nach dem auf beide Arten auslegbaren ersten Wirken der Venus⁷⁹ folgen zwei allegorische Bilder mit dem Liebespfeil und der Fackel. Das verdeutlicht den noch zu bewältigenden Prozess von antik-heidnischen Verhältnissen zu mittelalterlich-christlichen Verhältnissen, wobei die Liebesgottheiten an eben dieser Schwelle zu lokalisieren und deshalb keiner der beiden Seiten eindeutig zuzuordnen sind.

2.4 Der Aufbruch aus Karthago

2.4.1 Kontext und Inhalt

Die folgende Begegnung zwischen einem Gott und einem Menschen findet zwar nur in der Aeneis statt, wurde aber bei Veldeke nicht gestrichen, sondern in adaptierter Form übernommen. Es geht um die entscheidende Szene in Karthago, durch die der Held davon überzeugt wird, sein aus den Augen verlorenes, ursprüngliches Fahrtziel erneut anzustreben und dazu Didos Stadt den Rücken zu kehren.

In Vergils Version stellt die Liebesvereinigung zwischen Aeneas und Dido (IV, 160-172) für den Aufbruch aus Karthago eine wichtige Voraussetzung dar. Da sich die Königin nämlich auf diese Vereinigung beruft, wenn sie ihn als ihren Ehemann bezeichnet und ihn in der Stadt nach eigenem Ermessen walten lässt, verheimlicht sie die Verbindung nicht mehr, sodass alles öffentlich wird. (IV, 173-195) Das wiederum verärgert den Landesherrn enorm, der Dido bei ihrer Ankunft das Land für ihre Stadt verkauft hat, weil sie ihn zurückgewiesen hat, den Fremdling aber als Herrscher akzeptiert. Das alles formuliert er in einem Gebet an Jupiter. (IV, 206-218)

Der Göttervater wendet daraufhin seinen Blick Karthago zu, um sich von der Wahrheit dessen Worte persönlich zu überzeugen, und erteilt Merkur einen Auftrag. (IV, 219-222) Der Götterbote solle Aeneas fragen, weshalb er so lange in Karthago verweile, wenn ihm und vor allem auch seinem Sohn doch ein anderes Schicksal bestimmt sei, und ihn nachdrücklich zur Abfahrt auffordern. (IV, 223-237) Merkur antwortet nicht darauf, sondern macht sich unverzüglich auf den Weg nach Karthago, wo er den Protagonisten bei der Erweiterung der Stadt antrifft. (IV, 238-264)

⁷⁸ Dittrich, III. S. 300.

⁷⁹ vgl. Schmitz, 2007, S. 211.

Aus dieser Situation heraus spricht ihn der Gott an, fragt ihn, was er da überhaupt mache, wirft ihm vor, seine göttliche Weisung vergessen zu haben, und richtet ihm die Nachricht des Göttervaters aus, damit er so schnell wie möglich dieses Land verlässt. (IV, 265-276) Direkt nach seiner Rede verschwindet er (IV, 276-278), Aeneas bleibt vor Angst wie gelähmt zurück. (IV, 279/280) Nachdem er sich wieder gefangen hat, brennt er darauf, so schnell wie möglich abzureisen. Er schwankt aber vor seinem Beschluss, da er nicht weiß, wie es Dido am besten beizubringen wäre. (IV, 281-286)

Der Held entscheidet sich für eine vorläufige Verheimlichung der Vorbereitungen, bis er eine passende Gelegenheit findet, es ihr schonend mitzuteilen. (IV, 287-295) Dido kommt allerdings schneller dahinter als gedacht und konfrontiert ihn damit, was aber nichts mehr an seinem Beschluss ändert. (IV, 296-392) Trotz Mitleid für Dido kommt er dem göttlichen Befehl nach (IV, 393-396) und segelt nach abermaligem göttlichen Eingreifen, das wegen des labilen geistigen Zustands der Königin notwendig wird, ab. (IV, 556-583) Veldeke beschreibt die Geschehnisse, die auf die Verbindung zwischen Dido und Eneas folgen, bis zum Götterbefehl aus weltlicher Perspektive, sodass die Götterebene ausgeschaltet wird.

Da Dido auch im Eneasroman nicht bestrebt ist, die Art der Beziehung zu Eneas geheim zu halten, wird schnell publik, wie sie sich verhält. (64, 36-65,12) Das erfahren auch die anderen Landesherren und nehmen es ihr besonders übel, weil sie sie alle verschmäht und nun einen flüchtigen Trojaner zum Mann genommen hat. (65,13-66,1) Dido beachtet deren Worte nicht und verzichtet für den Helden auf Ehre und Glück. (66,2-6) Sobald Eneas von Dido Macht und Liebe erhalten hat und damit die Herrschaft über Karthago in seiner Hand liegt, schicken ihm die Götter eine Botschaft. (66,7-13)

Der Held habe keine Wahl, er müsse sofort die Schiffe vorbereiten und abfahren, sobald der Wind günstig sei. (66,14-23) Der Protagonist freut sich keineswegs über diese Nachricht, widerspricht aber auch nicht und berät sich mit seinen Vertrauten. (66,24-29) Daraufhin werden heimlich die Schiffe bereit gemacht, damit Dido nichts davon merkt. Sie könnte nämlich versuchen, ihn umzustimmen, was in ihrem späteren Gespräch auch geschieht. (66,30-73,4) Danach verlässt sie der Held für immer und sticht mit seinen Mannen in See. (73,5-11)

Wenn der mittelalterliche Dichter das Gebet des Landesfürsten und die darauffolgende Götterszene zwischen Jupiter und Merkur weglässt, geht die Verknüpfung der Ereignisse größtenteils verloren, sodass der Götterbefehl zur Abfahrt für den/die Leser/in unvermittelter eintritt als in der Aeneis. Auf der Ebene der Figuren hat sich nichts geändert, weil der Held bereits bei Vergil nichts über das klagende Gebet an Jupiter oder das Göttergespräch erfährt

und der Götterbefehl unvermutet vermittelt wird. Aber Veldeke lässt auch seine Leserschaft in Bezug auf die hintergründigen Entwicklungen im Dunkeln, sodass man beim Lesen nur so viel erfährt, wie der Protagonist selbst weiß.

Der göttliche Befehl im mittelhochdeutschen Text hat also keinen mythischen Kontext mehr, was sich auf dessen Inhalt, Aufbau und Formulierung auswirkt.

2.4.2 Die entscheidende Botschaft

Merkurs Rede ergibt sich durch die Mischung aus seiner Reaktion auf Aeneas' Beschäftigung bei seiner Ankunft und Jupiters Botschaft.⁸⁰ Die Intention des Götterboten, den Protagonisten davon zu überzeugen, so schnell wie möglich Karthago zu verlassen, kommt in Aufbau und Wortwahl zum Ausdruck. Er beginnt mit einer schmähenden rhetorischen Frage, die sich auf Aeneas' derzeitige Tätigkeiten beim Aufbau der Stadt bezieht. Er erbaue als *uxorius* (IV, 266) eine fremde Stadt, stelle sich also seiner Gattin ergeben in den Dienst, was einen tugendhaften, tapferen Mann beleidigen muss.⁸¹

In seinem nächsten Ausruf schleudert er ihm sein Vergehen ins Gesicht. Mit *heu* (IV, 267) beginnt er den Satz, in dem er anklagt, dass Aeneas seine göttliche Weisung vergessen habe. Zur Unterstreichung der Wichtigkeit der folgenden Botschaft erläutert er in drei Versen, dass ihn der Göttervater höchst persönlich ausgesandt habe, um ihm das Folgende zu berichten. (IV, 268-270) Dabei wird der Ursprung des Auftrages durch Platzierung der Wörter *ipse-regnator-ipse* an den jeweiligen Versanfang zusätzlich betont.⁸²

In den nächsten sechs Versen folgt die eigentliche Botschaft Jupiters, die vor allem auf die *spes heredis Iuli* (IV, 274) ausgelegt ist,⁸³ was den pflichtbewussten Vater am meisten treffen muss. Sonst hält er die Nachricht recht knapp, um die pathetische Wirkung seines Todschlagarguments zu verstärken. Der Gott wartet nicht auf eine Antwort, sondern verschwindet sofort nach der Beendigung seiner Rede und lässt den Helden allein zurück. Dass die Ansprache die intendierte Wirkung zeigt, kann nicht bezweifelt werden, da Aeneas' Reaktion, die unmittelbar danach beschrieben wird, klar darauf hindeutet.

Nach einer Schrecksekunde *ardet abire fuga dulcisque relinquere terras* (IV, 281), will sich also sofort der Erfüllung dieses Auftrags widmen. Der Protagonist hält auch trotz Streitgespräch mit Dido und unzähliger Vorwürfe ihrerseits bis zur Abfahrt an seinem

⁸⁰ Hübner, 2003, S. 202.

⁸¹ vgl. Kühn, 1971, S. 69.

⁸² vgl. ebd. S. 70.

⁸³ vgl. ebd. und Dittrich, 1966, S. 151.

Beschluss fest.⁸⁴ Die Erscheinung Merkurs in seinem Traum gibt den Anstoß zur sofortigen Abfahrt, da Dido bereits wild zum Selbstmord entschlossen ist und dadurch in letzter Sekunde die Abfahrt gefährden könnte. (IV, 554/555; IV, 560-570) Da im Laufe der Narration nicht nur Merkur, sondern auch Iris als Götterbote/in auftritt, stellt sich die Frage, wieso gerade er – vor allem bei der persönlichen Mitteilung des göttlichen Befehls – die Botschaft überbringen muss.

Heinze betrachtet Merkur als die Verkörperung des „in der Brust jedes Menschen wohnenden göttlichen“⁸⁵ Logos, der eine erinnernde Funktion innehat.⁸⁶ Bei Weglassung der mythischen Figur bleibt nun die ursprüngliche Handlung bestehen, wenn sich Aeneas bei der Erbauung Karthagos an die versprochenen eigenen Mauern erinnert und sich zur Abfahrt entschließt. Somit symbolisiert der Auftritt des Gottes in der Aeneis lediglich einen seelischen Prozess,⁸⁷ der durch diese Darstellung für den/die Leser/in besser veranschaulicht werden kann. An derselben Stelle könnte auch beispielsweise ein Gespräch mit seinem Sohn stehen, in dem er sich am Ende zur Abfahrt entschließt.

Doch Veldeke nutzt diese Möglichkeit der Umwandlung nicht, sondern erwähnt trotzdem die Götter in seiner Erzählung. Nachdem er den Unmut und die Empörung der Landesfürsten über Didos Verhalten beschrieben hat, wendet er den Blick seinem Helden zu und erzählt vom Befehl zur Abfahrt. Da der göttliche Bote ausgespart bleibt, wird die relevante Passage anders gestaltet:

*Dô der hêre Ênêas
dâ vil gewaldeclîchen was
unde geminnet was dâ,
in korzen zîten dar nâ,
do ez allez stunt ze sîme gebote,
dô enboten ime die gote
ein vil starkez mâre,
daz her des sicher wâre,
her mûste varen dannen
mit den sînen mannen,
des enmohte dehein rât wesen,
ober iemer wolde genesen,
daz her niene beite
unde sich gereite,
daz her daz lant rûmde
und sich nine versûmde,
als im der wint worde gût.
des wart betrûbet sîn mût. (66,7-24)*

⁸⁴ vgl. Dittrich, 1966, S. 152.

⁸⁵ Heinze, 1995, S. 308.

⁸⁶ vgl. ebd.

⁸⁷ vgl. ebd. S. 309.

Dieser Abschnitt lässt sich in drei Sinneinheiten einteilen: in den ersten fünf Versen geht es um Eneas' Situierung in Karthago, wenn er die Götterbotschaft erhält. Dann folgen 12 Verse, die die Nachricht behandeln, und im letzten Vers wird die unmittelbare Reaktion des Protagonisten ausgedrückt. Der relevante Satz wird also bereits bei der Versaufteilung vom Götterbefehl dominiert, was darauf schließen lässt, dass es sich dabei um die neue, wichtige Information handelt, die hierbei vermittelt werden soll. Die Einleitung kann allerdings auch nicht vollkommen vernachlässigt werden, da sie für die Inszenierung und richtige Hinführung zum Götterbefehl eine große Rolle spielt.

Die Satzstruktur mit der Aufklärung über die aktuellen Umstände und den Inhalt der Nachricht erinnert an den Götterbefehl zur Flucht aus Troja. Auch die darauffolgende Besprechung mit seinen Vertrauten bestärkt diese Parallele. Doch das Beratungsgespräch scheint nur pro forma durchgeführt zu werden, da der Befehl nicht diskutiert wird und die anderen Teilnehmer aus Ergebenheit und Pflichtgefühl Eneas gegenüber zustimmen.⁸⁸ Das bestätigen auch Eneas' darauffolgende Aktionen, um die unverzügliche Vorbereitung der Schiffe in die Wege zu leiten.

Der Aufbau dieser Passage wird auch durch die gezielte Positionierung von Wörtern an den Versanfang untermauert. Das Wort *dô/o* kommt in den ersten sechs Versen dreimal am Versanfang vor und markiert Abschnittsgrenzen. So befindet es sich am Anfang der Einleitung (66,7), am Ende derselben (66,11) und am Anfang der Erzählung vom Götterbefehl. (66,12) In den Versen 66,19-22 tritt ein auffälliges Schema am Versanfang auf, in dem sich *daz* und *und(e)* miteinander abwechseln. Da hinter ihnen die Intention steht, Eneas zu schnellem Handeln aufzufordern, lässt sich darauf schließen, dass durch die Verbindung an den Versanfängen die zur Eile drängenden Worte untermalt werden. Dieses Schema hat also denselben Effekt wie die rhetorische Aufbereitung von Merkurs Rede.

Der Reim spielt vor allem an den Abschnittsübergängen eine wichtige Rolle, da die betreffenden Versenden durch ihn verbunden werden und die Abschnitte dadurch nicht streng voneinander getrennt sind, sondern fließend ineinander übergehen. So betont das Reimpaar *gebote-gote* (66,11/12), dass die Botschaft genau in dem Moment eintrifft, wenn Eneas' Macht in Karthago am größten ist. Der Reim von *gût* und *mût* (66,23/24) verbindet hingegen das Ende des Befehls und die Reaktion des Protagonisten enger miteinander, sodass er noch unmittelbarer zu reagieren scheint.

Wieso werden im mittelhochdeutschen Text an dieser Stelle die Götter erwähnt? Wie bereits festgestellt könnte es sich lediglich um eine Erinnerung an den Befehl zur Abfahrt aus Troja

⁸⁸ vgl. Kottmann, 2001, S. 73.

handeln, bei dem ja auch die heidnischen Götter herangezogen wurden. Doch lädt die Art der Darstellung eher zu einer ähnlichen Deutung ein, die bereits beim Einsatz des Merkur im antiken Text erläutert wurde. Eneas muss seiner göttlichen Weisung nachkommen, was er allerdings während seines Aufenthalts in Karthago langsam vergisst und die Entscheidung zur dafür notwendigen Abfahrt auf unbestimmte Zeit verschiebt. Der Götterbefehl gibt den entscheidenden Anstoß, indem er ihn an seine ursprüngliche Bestimmung erinnert.⁸⁹

Veldeke verpackt die Götterbotschaft in einen Erzählerbericht, sodass keine direkte Rede an Eneas gerichtet wird, sondern die Vorkommnisse in indirekter Rede geschildert werden. Die Herkunft der Botschaft wird zwar durch die Erwähnung der *gote* festgelegt, aber es wird nicht spezifiziert, wie diese Nachricht zu Eneas gelangt ist. Der den Text rezipierenden höfischen Gesellschaft lag hierbei wahrscheinlich ein Botengang eines dafür ausgesandten Mannes nahe,⁹⁰ weshalb wieder Merkur zwischen den Zeilen hervortreten scheint, aber es bleibt bei der fehlenden Konkretisierung im Text.

Während in der antiken Dichtung der Held durch Schmähungen und gezieltes Vor-Augen-Führen seiner Verfehlungen indirekt zum entscheidenden Beschluss geführt wird, hält sich der mittelalterliche Dichter an die Quintessenz von Jupiters Botschaft, wobei er nur dessen *naviget!* (IV, 237) in seinen Götterbefehl umwandelt, dem der Protagonist bedingungslos gehorchen müsse, um fatale Konsequenzen zu vermeiden. (66,18) Die Konsequenzen, die Aeneas zu erwarten gehabt hätte, wenn er die Abfahrt unterlassen hätte, werden von Vergil nicht angesprochen. Er stellt durch die Autorität der erscheinenden Götterfigur und der Herkunft seiner Nachricht klar, dass derartige Drohungen nicht notwendig sind.

Obwohl die Götterbefehle in den beiden Dichtungen so unterschiedlich gestaltet sind, divergieren die Reaktionen der Helden nur in den Details. Während in der Aeneis der Protagonist zuerst mit Schrecken und Handlungsunfähigkeit auf die göttliche Erscheinung reagiert, ist er im Eneasroman tief betrübt. Wenn nun aber von Eneas als nächstes gesagt wird *hern getorstez widerreden niet* (66,25), dann erinnert das an den Aeneas, der vor Schreck stumm ist. Während Aeneas von der göttlichen Erscheinung überwältigt ist, wagt es auch Eneas nicht, die Autorität der Götter in Frage zu stellen.

Das letzte Zitat veranschaulicht gleichzeitig die Vereinfachung des Handlungsstrangs beim mittelalterlichen Dichter, da sich Eneas an dieser Stelle einmalig für die Befolgung des göttlichen Willens entscheidet.⁹¹ In der Aeneis folgt nach dem brennenden Drang, Karthago sofort zu verlassen, eine Passage des Schwankens und der Verzweiflung, da sich der Held der

⁸⁹ vgl. Dittrich, I. S. 96.

⁹⁰ vgl. Lienert, 2001, S. 95.

⁹¹ vgl. Dittrich, 1966, S. 154.

Gefühle Didos bewusst ist und nun vollends spürt, dass er sich zwischen Dido und seinem Schicksal entscheiden muss. (IV, 283-286) Nach dieser Phase flackert allerdings nur mehr in der Beschreibung seiner Gefühlswelt ein Zeichen des Schwankens auf, wenn er sich am liebsten dem Mitleid für Dido hingeben würde. (IV, 393-395) Doch nach außen hin lässt er nichts mehr zwischen sich und seine Bestimmung treten.⁹²

In beiden Dichtungen demonstrieren die Gespräche zwischen den Helden und Dido den festen Entschluss zur Abfahrt, da sie auf ihre Vorwürfe und Bitten nicht eingehen, sondern auf ihrem Standpunkt beharren. Bei Veldeke fehlt dann die Erwähnung des zweiten Befehls zur Abfahrt, da er seinen Helden direkt nach der Unterredung mit Dido abfahren lässt und ihr Rasen danach schildert, sodass keine Gefährdung mehr von ihrer Seite entstehen kann, wie es in der antiken Fassung der Fall ist. Diese Handlung ersetzt weitere Worte über die Festigkeit des Gehorsams gegenüber dem Befehl der Götter.⁹³

2.5 Die Opposition der Königin

2.5.1 Kontext und Inhalt

Die nächste Transformation einer Gottheit von der antiken zur mittelalterlichen Fassung findet bei der Einführung der gegnerischen Kräfte statt, die im weiteren Verlauf der Erzählung zum Schaden des Protagonisten in Italien wirken werden. Auf weltlicher Ebene sind die betroffenen Passagen in beiden Dichtungen sehr ähnlich eingebettet. Nachdem der Held endlich in Italien angekommen ist (VII, 35/36; 113,15-17), schickt er Gesandte bzw. Boten mit Geschenken zu König Latinus. (VII, 152-157; 113,24-115,1) Währenddessen legt er selbst in der Aeneis die Begrenzungen für die Mauern der ersten Siedlungen fest (VII, 157-161) bzw. leitet im Eneasroman den Bau der Burg Montalbane an. (117,36-119,31)

Bei Vergil kommen die Gesandten zum König, der sie zuerst fragt, was sie in diesem Land wollen, und erinnert sich während deren Antwort an das göttliche Orakel. Daraufhin verkündet er den Gesandten, dass er Aeneas als den ihm prophezeiten Schwiegersohn willkommen heißen und anerkennen werde. (VII, 193-273) Veldeke übergeht Latinus' Erkenntnis während des Gesprächs, indem der König die Boten bereits in dem Wissen empfängt, dass es sich bei dem Helden um den erwarteten Schwiegersohn aus der Ferne handelt. Er erzählt ihnen neben der göttlichen Weisung auch von Turnus, dem er eidlich verpflichtet ist, seine Tochter und sein Land zu geben, und von seiner Frau, die ihn zu diesem Eid gedrängt hat. (115,27-117,35)

⁹² vgl. Dittrich, 1966, S. 153.

⁹³ vgl. ebd. S. 154.

Daraufhin reiten die Boten zu Eneas zurück und überbringen ihm die Botschaft, die er sehr froh gestimmt aufnimmt und seinen Mannen berichtet, was ihnen ebenfalls Freude bereitet. (119,32-120,31) In der antiken Vorlage wird noch vor der Rückkehr der Gesandten der Blick auf die Götterebene gerichtet. Juno erkennt nun nämlich, dass die Trojaner sicher in Italien angekommen sind und erste Siedlungen errichten, was ihr einen gewaltigen Stich versetzt. (VII, 286-291) In einem wutentbrannten Monolog stellt sie fest, dass sie gegen das Schicksal chancenlos sei, Aeneas aber den Weg so schwer wie möglich machen wolle, indem sie nun auch die dunkelsten Mächte in Bewegung setze. (VII, 286-322)

Sie kommt auf die Erde herab, um die grässliche Unterweltsgöttin Allekto damit zu beauftragen, dass sie das Friedensbündnis zerschlage und Krieg sähe. (VII, 323; VII, 338-340) Sofort begibt sich diese zu Latinus' Gattin Amata (VII, 341-343) und wirft ihr unbemerkt eine Schlange an die Brust, die sich langsam ihren Körper entlang windet. (VII, 346-353) Das Schlangengift verbreitet sich langsam in Amatas Körper, sodass sie am Anfang die Wirkung kaum spürt und nur mit mütterlicher Sorge die Hochzeit ihrer Tochter gegenüber Latinus anspricht. (VII, 354-358)

In ihrer Rede zweifelt sie die Berechtigung des Aeneas auf die Hand ihrer gemeinsamen Tochter an, da er ein Landflüchtiger sei und derselben Volksgruppe wie Paris angehöre, der Helena geraubt habe, weshalb Lavinia dasselbe Schicksal erfahren könnte. (VII, 359-364) Außerdem könne man das göttliche Orakel auch anders auslegen, da sich ja alles, was sich ihrer Wirkungsmacht entziehe, als Ausland zu betrachten sei und Turnus aufgrund seiner Vorfahren trotzdem der vorherbestimmte Schwiegersohn sein könnte. (VII, 367-373) Doch Latinus lässt sich von ihren Worten nicht rühren und beharrt auf seinem Standpunkt, sodass sie vom Gift der Schlange angetrieben in bacchantischem Taumel mit anderen Müttern durch Städte und Wälder irrt. (VII, 373-405)

Nachdem sich Allekto an den von ihr ausgelösten Entwicklungen satt gesehen hat, verlässt sie den Schauplatz und wendet sich einem anderen Ort zu, an dem sie Unruhe stiften kann. (VII, 406-410) Veldeke verzichtet komplett auf die Zwischenschaltung der Götterebene und lässt auf die Freude von Eneas' Männern über die gute Nachricht der Boten unmittelbar den Auftritt der Königin folgen. Nachdem sie gehört hat, dass ihr Mann Eneas als Schwiegersohn anerkennen wolle, wird sie sehr zornig und tritt vor den König, um ihn zur Rede zu stellen. (120,36-121,5) Daraufhin folgen eine längere Ansprache ihrerseits und eine Gegenrede des Latinus. (121,6-125,19)

Bereits in den ersten Versen ihrer Rede bricht eine furchtbare Beschwerde über Latinus' Verhalten und seine Entscheidung aus der Königin heraus. (121,6-17) Er müsse von Sinnen

sein, Lavinia dem Turnus zu nehmen und stattdessen einen Landflüchtigen, Besitzlosen vorzuziehen. (121,18-34) Wenn er so leichtfertig seine Tochter an irgendwelche Männer vergebe, habe er in kurzer Zeit mehrere Schwiegersöhne. (121,35-122-5) Er solle sich wieder zum Eid an Turnus bekennen, ihm das Versprochene überlassen und sich nicht von anderen Werbern verleiten lassen. (122,6-18)

Dann kommt sie wieder auf die Unwürdigkeit des Eneas zu sprechen, da er ja feig seine fallende Stadt nicht verteidigt, sondern verlassen und Dido in den Tod getrieben habe. (122,19-36) Dasselbe Schicksal blühe Lavinia, wenn er sie zur Frau nehme, für seine Zwecke missbrauche und dann wieder zurückgebe, weil ihm der Sinn nicht nach einer Frau stehe, sondern er sie nur zur Erlangung von Macht und Land brauche. (122,37-123,21) Deshalb missbillige sie sehr, dass der Trojaner in Betracht gezogen und in hohen Ehren gehalten werde. (123,22-24) Die Antwort des Königs folgt prompt.

Er macht seiner Frau sofort klar, dass sie auf diese Art seine Entscheidung nicht zu ändern vermag. (123,28-33) Auch wenn er es selbst bevorzugen würde, könnte Turnus nie Lavinia zur Frau nehmen. (123,34-124,3) Die Königin rege sich zu Unrecht auf, da Eneas noch nie ein schlechtes Wort über sie verloren habe und für die Heirat mit Lavinia bestimmt sei, sodass die Eide zwangsläufig für nichtig erklärt werden müssen. (124,4-22) Sie müsse auch die Schuld für seine jetzige Zwangslage auf sich nehmen, da sie ihn damals zum Eid gedrängt habe, obwohl sie von der göttlichen Prophezeiung gewusst habe. (124,28-39)

Er füge sich in das prophezeite Schicksal, was sie auch tun sollte, statt einen Helden mit göttlicher Abstammung zu beschimpfen und sich so schrecklich zu verhalten. (124,40-125,19) Nachdem die Königin das vernommen und die Festigkeit seines Willens erkannt hat, klagt sie noch mehr und weint, bis sich der König aus Zorn über ihr Verhalten von ihr abwendet und sie allein lässt. (125,20-30) Die Auswirkungen dieses Zwists im Königshaus sind im Eneasroman viel stärker ausgeprägt als in der Aeneis, da die Königin in ihrer Wut Turnus per Brief über die Entwicklungen informiert (125,31-40), was Thema des nächsten Stellenvergleichs sein wird. Amata setzt aber in ihrem Rasen keine Handlungen, die unmittelbare Wirkung auf den Erzählverlauf haben.⁹⁴

Wie bereits bei anderen Textvergleichen - z.B. Entzündung der Liebe in Dido oder Abfahrt aus Karthago – streicht Veldeke die Einschaltung der Götterebene vor dem Auftritt der Königin, sodass die mythische Einbettung der Szene vollkommen fehlt. Das hat Auswirkungen auf deren Gestaltung, da Veldeke auch darin keine Gottheit agieren lässt und

⁹⁴ vgl. Dittrich, 1966, S. 199.

deshalb andere Ursachen für das Verhalten der Königin anführen muss.⁹⁵ Er bedient sich der Wechselrede, um die Vorgänge, die im Inneren seiner Figur verortet sind,⁹⁶ anschaulicher darstellen zu können, was beim direkten Vergleich der beiden Textstellen im nächsten Abschnitt demonstriert wird.

2.5.2 Die zornige Königin

Die Allekto-Amata-Episode in der Aeneis kann in mehrere Abschnitte geteilt werden. Nach dem Befehl der Juno werden zuerst die Taten der Allekto beschrieben. (VII, 341-348) Dann schildert Vergil den Weg der Schlange entlang des Körpers der Königin und den Einsatz des Schlangengifts, das sich langsam verbreitet. (VII, 349-355) Danach folgt die erste Wirkung des Giftes auf Amata und ihre noch zurückhaltende Gemütsstimmung in der Rede an Latinus. (VII, 356-372) Der letzte Teil enthält die ablehnende Haltung des Latinus auf die Worte seiner Gattin und Amatas darauffolgendes wahnsinniges Treiben, das durch das Schlangengift zusätzlich angespornt wird. (VII, 373-405)

Anhand dieser Aufteilung ist klar ersichtlich, dass die Göttin eigentlich nur einen kleinen Teil zum weiteren Erzählverlauf beiträgt. Sie selbst handelt nur in acht Versen der Passage, während die Folgen ihres Handelns über 57 Verse ausgebreitet werden. Das demonstriert einerseits die große Wirkmacht dieser Unterweltsgöttin, die ja mit nur wenig Aufwand so großen Schaden im Leben eines Menschen anrichten kann, und andererseits, dass es bei Amata nur mehr eines kleinen Anstoßes bedarf, um ihren Gemütszustand vollends instabil und gefährlich werden zu lassen.⁹⁷ Dass die Königin bereits vor Allektos Zutun besorgt und zornig ist, beweisen die Verse VII, 344/45.

Die Göttin wird bis zum Ende der Passage nicht mehr erwähnt, was sie als die mythische Ursache noch zusätzlich hervorgehoben hätte. Stattdessen erlangt sie indirekt die verdiente Anerkennung, indem die Schlange und ihr Einfluss auf Amata im Vordergrund stehen. Dadurch wird die ganze Passage durch göttliches Wirken gerahmt und gleichermaßen beherrscht. Obwohl die Voraussetzungen für die Entwicklungen im Inneren der Königin bereits in den oben zitierten Versen festgesetzt werden, kann somit nicht mehr bezweifelt werden, dass die Göttin für die extremen Ausprägungen verantwortlich zu machen ist. Das unterstreichen auch die letzten Verse, bevor sie sich ihrem nächsten Ziel zuwendet. (VII, 404/5)

⁹⁵ vgl. Dittrich, II. S. 200.

⁹⁶ vgl. Lienert, 2001, S. 76.

⁹⁷ vgl. Dittrich, 1966, S. 186.

Vergil gestaltet den größten Teil dieser Episode in einem Bericht des auktorialen Erzählers. So ist es ihm möglich, die Interaktion zwischen der Göttin und der Königin und vor allem die darauffolgenden Vorgänge im Inneren der letzteren adäquat abzubilden. Die einzige Rede, die den Erzählfluss durchbricht, steht in direkter Verbindung mit den Auswirkungen des Schlangengifts auf das Innenleben Amatas, die allerdings zu diesem Zeitpunkt nur gering ausfallen. Deshalb zeigt sie, was der Dichter mit *mollius et solito matrum de more locuta est* (VII, 357) gemeint hat. Sie dreht sich thematisch allein um die Hochzeit der Lavinia und die Auswahl des Schwiegersohns.⁹⁸

Amata will bei ihrem Mann Nachlässigkeit in der Auswahl beobachtet haben und unterstellt Aeneas, aufgrund seiner Flucht und Herkunft des Throns nicht würdig zu sein, schwächt aber diese Ungerechtigkeiten durch deren Einkleidung in Fragen ab, die Latinus an seine Vaterpflichten erinnern sollen. (VII, 359-366) Dadurch wirkt ihr Ton nicht aggressiv sondern vorwurfsvoll, was dazu passt, dass sie sowohl Mutter als auch Ehefrau ist. Die Funktion der Königin, die sie ebenfalls innehat, kommt allerdings während ihrer gesamten Rede nicht zum Tragen, was bereits durch den inhaltlichen Fokus auf Lavinias Hochzeit festgelegt wird. Ihre Umdeutung des Faunus-Orakels stellt nur mehr einen verzweifelten Versuch dar, Latinus' Aufmerksamkeit wieder auf Turnus zu lenken.

Erst nach seiner Reaktion eskaliert die Situation, Amata wird wahnsinnig, wobei beschrieben wird, dass sie nun das Schlangengift vollkommen erfüllt hat. (VII, 367-377) Ab dem Zeitpunkt, an dem ihr Allekto die Schlange an die Brust wirft, wird sie als Rasende bezeichnet und als solche von dem Reptil getäuscht. (VII, 350) Danach können ihre Handlungen und Worte nicht mehr ernstgenommen werden, da sie durch diesen Einfluss ihre Willensfreiheit einbüßt.⁹⁹ Ohne es zu merken, ist sie zum Spielball der Göttin mutiert, was die Verse VII, 404/5 belegen. Das bedeutet aber, dass ihre ganze Rede an Latinus bereits durch diese Voraussetzungen zum Scheitern verurteilt ist, was auch deren fehlende Wirkung zeigt.¹⁰⁰

Die Entwicklung der Königin nach der Interaktion mit der Göttin zeigt, dass Allekto als „personifizierte Discordia“¹⁰¹ in Aktion tritt. Wo sie auch hinget, verbreitet sie „Haß und Zwietracht [...], der auf ganz natürlicher Grundlage beruht“.¹⁰² Das bedeutet wiederum, dass die Figur an sich keine Rolle im Erzählverlauf spielt, sondern nur ihre Funktion essentiell ist. Somit könnte sie auch weggelassen werden, wenn ihre Wirkung auf andere Weise in die

⁹⁸ vgl. Dittrich, 1966, S. 199.

⁹⁹ vgl. Dittrich, II. S. 225.

¹⁰⁰ vgl. ebd. S. 226.

¹⁰¹ Heinze, 1995, S. 305.

¹⁰² ebd.

Erzählung eingebaut wird. Amatas Entwicklung von grundsätzlicher Sorge und Zorn wegen der Trojaner bis zu ihrem wilden Toben am Ende, an das sich schrittweise angenähert wird, ist „in und neben der symbolischen Darstellung so ausführlich gegeben, daß diese lediglich äußerer Veranschaulichung dient“.¹⁰³

Die Möglichkeit der Weglassung nutzt Veldeke bei der Auseinandersetzung der Königin mit ihrem Gatten. Wie bereits erwähnt, gestaltet er diese Passage als Wechselrede zwischen den beteiligten Personen, wobei sie im Gegensatz zu Vergil in direkter Rede festgehalten wird und der Erzähler nur die einleitenden Verse übernimmt. Die Königin erläutert also im Eneasroman mit eigenen Worten, welche Einstellung sie zu den Heiratsplänen ihres Mannes hat, und offenbart dadurch, welche Ziele sie selbst verfolgt. Dabei lässt Veldeke immer wieder ihren Gemütszustand hinter ihrer Argumentation aufblitzen.

Der Redeteil der Königin gliedert sich in drei Abschnitte, wobei der erste als einleitende Passage mit einer groben Nennung des Redethemas gesehen werden kann (121,6-18), der zweite hauptsächlich die Verbindung mit Turnus behandelt (121,19-122,18) und der dritte auf Eneas' Vorgeschichte und deren vermeintliche Konsequenzen für Lavinia fokussiert ist. (122,19-123,24) Die Antwort des Latinus besteht hingegen aus zwei Teilen, wobei er im ersten sagt, dass nicht Turnus sondern Eneas Lavinia heiraten darf (123,25-124,22), und im zweiten, dass die Prophezeiung der Götter den Eid an Turnus aufhebt und nur Eneas der vorherbestimmte Schwiegersohn sein kann. (124,23-125,19)

Bereits beim Auftritt der Königin wird die Grundstimmung festgelegt,¹⁰⁴ die sich durch das ganze Gespräch ziehen wird. Nachdem sie nämlich von der Aufnahme des Eneas als Schwiegersohn gehört hat, geht sie *mit zorne âne minne* (120,38) zu ihrem Gatten *und wart vil ubele getân*. (120,40) Der Zorn erinnert an Amatas *ira* noch vor dem Einwirken der Allekto. (VII, 344/45) Außerdem sind Hass, Zorn, Zwietracht bereits von Allekto bekannt, werden aber nicht mehr von ihr hervorgerufen, sondern von der Königin ins Gespräch getragen.¹⁰⁵ Veldeke lässt auch keine Gelegenheit vorübergehen, den Zorn und das daraus entstandene, ungehörige Verhalten der Königin zu betonen.¹⁰⁶

So beginnt ihr erster Redeteil mit *dô sprach sie mit zorne* (121,5), und der zweite mit *Sie sprach „mir is zoren“*. (121,19) Vor allem in der Antwort des Latinus lassen sich einige Beurteilungen ihres Verhaltens finden, da sie ihn scharf kritisiert hat und er daraufhin

¹⁰³ Heinze, 1995, S. 306.

¹⁰⁴ vgl. Dittrich, 1966, S. 189.

¹⁰⁵ vgl. ebd.

¹⁰⁶ vgl. ebd. und Giese, Albrecht: Heinrichs von Veldeke Auffassung der Leidenschaften ‚Minne‘ und ‚Zorn‘ in seinem ‚Eneasroman‘. Freiburg i. Br. Univ. Diss. 1968. S. 154.

berechtigterweise Kritik an ihrer Vorgehensweise übt.¹⁰⁷ So fragt er zu Beginn *war zû is der zoren gût?* (123,30) und nimmt dieses Motiv auch später wieder auf, wenn er sagt *ir zornet zunmâzen/ ez is ein ungefûge zorn* (124,4/5). Diese Beurteilungen fallen nicht grundlos so harsch aus, wie insbesondere der einleitende Teil ihrer Rede zeigt.

„*ouwî, kunech verlorne,
herzelôser Latîn,
nû soldest dû tôt sîn,
hete dirs got gegunnen,
want dû hâst begunnen,
daz dir vil ubile sal ergân.
wil dû an den Troiân
dîn rîche gerben,
sô mûzestû êr sterben.
dû wilt im dîne tohter geben?
daz enmûzer nimmer geleben,
daz her sie gewinne!
dû bist ûzer sinne.*“ (121,6-18)

Verglichen mit Amata hat die Königin nicht vor, *mollius* (VII, 357) zu ihrem Mann zu sprechen. Es zeugt nämlich bereits die Anrede an ihn von der aggressiven Argumentationsstrategie, der sich die Königin auch im weiteren Verlauf ihrer Rede bedient.¹⁰⁸ Sie gestaltet sie vorwurfsvoll und angriffslustig und verschärft sie dann mit der Verbindung zum Tod noch zusätzlich. Sie übernimmt die Rolle der Unheilsbotin, wenn sie aufgrund der derzeitigen Entwicklungen zukünftige Schicksalsschläge prophezeit, die aus ihrer Sicht durch den Tod ihres Gatten vermieden werden können.

Die Konkretisierung ihrer Worte erfolgt durch die Nennung des Eneas, den Latinus' Tod von der Übernahme des Reiches abhalten solle. Außerdem sei ihrer Meinung nach die Heirat zwischen Lavinia und dem Trojaner die Idee eines Irrsinnigen, sodass sie ihrem Mann unterstellt, den Verstand verloren zu haben. Die letzten vier Verse bilden durch die Anfangswörter *dû-daz-daz-dû* (121,15-18) einen enger zusammenhängenden Block, wodurch der Inhalt zusätzlich verknüpft und der Zorn der Sprechenden, die sich immer mehr in Rage redet, hervorgehoben wird.

Der Reim verstärkt außerdem das Unheil, das die Königin ihrem Gatten heraufbeschwört. So folgt unmittelbar nach der Anrede *herzelôser Latîn* (121,7) der Vers mit dem Ende *tôt sîn* (121,8), was die Brutalität ihrer Worte unterstreicht. Die Prophezeiung der bevorstehenden Schicksalsschläge ist wiederum enger mit Eneas' Übernahme des Reiches verbunden, was darauf hindeutet, dass der Trojaner für deren Eintreten verantwortlich sein wird. Auch der

¹⁰⁷ vgl. Giese, 1968, S. 156.

¹⁰⁸ vgl. ebd. S. 155.

Reim *gerben-sterben* (121,13/14) ist bezeichnend, da die Königin betontermaßen den Tod ihres Mannes der Reichsübernahme durch Eneas vorziehen würde.

Außerdem ist das Reimpaar am Ende dieser Passage zu erwähnen, da durch *gewinne-sinne* (121,17/18) ein direkter Berührungspunkt zwischen Latinus' Angebot zur Heirat und seinem vermeintlichen Verstandesverlust kreiert wird. Offensichtlich gibt sein Verhalten den Anstoß für diese Annahme. Sie führt dieses Motiv auch am Anfang des zweiten Teils weiter, wenn sie sagt *mir is zoren:/ daz dû den sîn hâst verloren* (121,19/20), und leitet auch den dritten Abschnitt mit *ez kumet von unsinne* (122,20) ein. Durch den Verlust seines Verstandes wäre es dem König nicht möglich, sinnvolle Entscheidungen zu treffen, was der Königin anscheinend als einzige Erklärung dafür einfällt, warum Latinus nicht Turnus sondern Eneas sein Reich und seine Tochter geben würde.

Der Tod, der in dieser Einleitung vor allem den König selbst treffen soll, spielt auch in der weiteren Kontroverse des Königspaares eine besondere Rolle, da er verhindern kann, dass Schande über das Königshaus kommt.¹⁰⁹ So zieht die Königin die Auslöschung der ganzen Königsfamilie der Schmach vor, die durch eine mehrmalige Verheiratung Lavinias alle treffen würde. (122,4/5) Wenn sich der König dazu entschließt, seine Tochter so leichtfertig wegzugeben, muss er damit rechnen, dass es ihm *gienge an daz leben*. (121,37) Turnus wäre auch nicht bekümmert, wenn Latinus wegen des Eidbruchs *drumbe sterben* (122,13) sollte.¹¹⁰ Außerdem erwähnt sie den Tod Didos sowohl in der Schilderung von Eneas' Vorgeschichte, als auch wenn sie das aus ihrer Sicht daraus resultierende, traurige Schicksal ihrer Tochter beschreibt. Dabei fällt die Ähnlichkeit der Formulierung auf, wenn Veldeke zuerst *dorch sînen willen liget si tôt* (122,36) und dann *diu dorch in liget tôt* (123,5) schreibt, wobei sich beides auf Dido bezieht. Er lässt die Königin also wiederum betonen, wie sich Eneas verhalten hat, um das Eintreten des Schicksals wahrscheinlicher und die Gefahr für Lavinia bedrohlicher werden zu lassen.

Aber auch in Latinus' Gegenrede kommt der Tod vor, wenn er nämlich sagt, dass Turnus niemals sein Schwiegersohn werden könne, auch wenn sie alle ihren *lib/ dar umbe solden lâzen*. (124,2/3) Damit wird die Erkenntnis des Königs demonstriert, dass die Verbindung zwischen Turnus und Lavinia vollkommen unmöglich ist und auch blutige Auseinandersetzungen nichts daran ändern können, dass Eneas der rechtmäßige Erbe seines Throns und Gemahl seiner Tochter wird. Latinus verwendet das Motiv des Todes allerdings

¹⁰⁹ vgl. Dittrich, 1966, S. 198.

¹¹⁰ vgl. ebd.

nur an dieser Stelle, was für eine Betonung dieser Sachverhalte und für eine eher gemäßigte Argumentationsweise im Vergleich zu seiner Frau spricht.¹¹¹

Auch wenn sich die Königin nicht zurückhält und mit ihrer Rede anzugreifen versucht, sodass Amatas von Sorgen bewegter, aber doch bedachter Redestil vollkommen zu verschwinden scheint, geht die Rede aus der antiken Vorlage nicht verloren. Sie wird lediglich dadurch erweitert, dass der Königin nicht mehr nur Lavinias Wohl am Herzen liegt, sondern sie sich ihrer Aufgabe als Herrscherin bewusst ist und deshalb „auch politische Interessen ins Feld führt.“¹¹² Aus diesem Grund nimmt Veldeke den Inhalt der Amata-Rede nur mehr so weit auf, wie er in der Argumentation seiner Königin fruchtbar werden kann.¹¹³

Die Königin verhält sich in ihrem Zorn selbst wie eine Furie, sodass das Zutun Allektos überflüssig wird. Dabei ist allerdings anzumerken, dass das mit dem wahnsinnigen Treiben, dem *furor* Amatas nur mehr entfernt in Verbindung gebracht werden kann.¹¹⁴ Der große Unterschied zwischen den beiden Darstellungen der Königin ist nämlich, dass Veldeke seine Figur nicht dem Wahnsinn preisgibt, sondern sie immer in Besitz ihrer geistigen Fähigkeiten erscheinen lässt.¹¹⁵ Das beweisen die Argumente, die sie in ihrer Rede anführt und die auf der berechtigten Sorge um Reich und Tochter basieren.¹¹⁶ Sie zerstört sich allerdings die gewünschte Wirkung durch ihre *fravelheit* (125,18), die der König nicht dulden kann.

Indem sie sich dem Willen ihres Gatten widersetzt und ihm auf ungehörige Weise widerspricht, verhält sie sich gegensätzlich zu den Erwartungen an eine verheiratete Frau. „In der Beziehung zu ihrem Gemahl [...] steht sie als *übel wîp* da, als böse, herrschsüchtige Ehefrau: das zentrale Schreckbild mittelalterlicher Misogynie, die durch Herrschsucht der Frau die gottgewollte Ordnung der Ehe und der Welt gefährdet sieht.“¹¹⁷ Dieses Bild verschärft ihre heftige Reaktion auf Latinus' Antwort und der Brief an Turnus, was eigentlich nicht passieren dürfte, da sie ihr Mann zur Mäßigung aufgefordert hat. (125,2-6)

Das bedeutet wiederum, dass die Königin in der mittelalterlichen Dichtung die Funktionen Allektos und Amatas in sich vereint, was vor allem bei der Aufreizung des Turnus zum Krieg zutage tritt, die im nächsten Kapitel behandelt wird.

¹¹¹ vgl. Giese, 1968, S. 156.

¹¹² Dittrich, 1966, S. 191.

¹¹³ vgl. ebd. S. 190, 192, 193, 195.

¹¹⁴ Im Gegensatz dazu Dittrich, die die Betonung des Zorns als Verbindung zum *furor* sieht. vgl. ebd. S. 189.

¹¹⁵ vgl. ebd. S. 188.

¹¹⁶ vgl. ebd. S. 191.

¹¹⁷ Lienert, 2001, S. 96/97.

2.6 Die Aufhetzung des Turnus zum Krieg

2.6.1 Kontext und Inhalt

In beiden Dichtungen wird Turnus' Kampfeswut gegen die Trojaner angereizt, nachdem sich die Königin bzw. Amata gegen den Entschluss ihres Mannes ausgesprochen hat, dieser aber nicht willens war, sich durch ihre Opposition umstimmen zu lassen. In der Aeneis folgt die Passage nach Amatas Reaktion auf Latinus' *contra stare* (VII, 374), während sie im Eneasroman in die Reaktion der Königin eingebaut ist.

Bei Vergil hat Allekto nun ihr Werk an Amata vollendet und begibt sich zu Turnus, der bereits schläft. (VII, 406-414) Sie verwandelt sich daraufhin in die Junopriesterin Kalybe, erscheint ihm im Traum und spricht ihn an. (VII, 415-420) Sie berichtet ihm davon, dass Latinus einen anderen als Schwiegersohn und Thronerben auserkoren habe. (VII, 421-424) Dann fordert sie ihn dazu auf, mit Gewalt gegen die Eindringlinge vorzugehen und die Einwohner dieses Landes vor ihnen zu beschützen. (VII, 425-431) Wenn sich der König dann immer noch widersetze, solle auch er nicht verschont bleiben. (VII, 432-434)

Turnus verlacht die vermeintliche Priesterin und antwortet, dass ihm die Ankunft der Trojaner nicht entgangen sei, er aber keinen Grund zur Furcht sehe, da ja auch Juno über sie wache. (VII, 436-439) Ihr Alter mache sie zu vorsichtig und ängstlich. Sie solle sich um den Schutz der Kultgegenstände und des Tempels und nicht um den Krieg kümmern, der Sache der dafür zuständigen Männer sei. (VII, 440-444) Diese Worte machen Allekto so zornig, dass sie sich noch in diesem Traum zurückverwandelt und Turnus klarmacht, mit wem er es hier zu tun hat. (VII, 445-455)

Dann bohrt sie ihm eine Fackel in die Brust, wodurch er in Angstschweiß gebadet aufwacht und sich sofort rüsten will, um den Krieg gegen Aeneas zu beginnen. (VII, 456-466) Er verkündet seinen Männern sogleich, dass der Frieden entweiht sei und er gegen die Fremden und Latinus Krieg führen wolle, um Italien zu schützen, weshalb alle so schnell wie möglich zu den Waffen greifen. (VII, 467-474) Allekto wendet sich nun aber den Trojanern zu, um während Ascanius' Jagdausritt Chaos anzurichten. (VII, 475-478) Da die Unterweltsgöttin bei Veldeke nicht vorkommt, tritt die Königin in Aktion, die nach der Auseinandersetzung mit ihrem Gatten viel weint und klagt. (125,20-34)

Sie schickt Turnus einen Brief, in dem sie ihm vom Beschluss ihres Mannes berichtet und noch andere Ratschläge mit auf den Weg gibt. (125,35-126,15) Er solle es sich nicht gefallen lassen, dass ihn der Trojaner verdränge, sondern dieser Schande entgegenwirken, indem er ihn und seine Männer wieder vertreibe. (126,16-31) Im Vertrauen auf ihre Liebe und auf Lavinia solle er beweisen, wie sehr er sie liebe, indem er Eneas des Landes verweise. (126,32-39) Die

Königin selbst wolle ihn bei diesem Vorhaben mit allem unterstützen, was ihr zur Verfügung stehe. (126,40-127,6)

Turnus hebt daraufhin zu einem Monolog an, in dem er den Inhalt des Briefes und die Schlüsse, die er daraus zieht, verlautbart. Er wolle das ihm eidlich zugesagte Land und des Latinus Tochter nicht an Eneas abtreten, solange er lebe. (127,7-17) Latinus habe ihm auch Geiseln gegeben, die nun bezeugen können, dass sich der König falsch verhalte. (127,18-27) Turnus wolle eher sterben als von einem, der aus seiner Heimatstadt geflohen sei, vertrieben zu werden. (127,28-34) Er empfinde es als ungeheuerliche Kränkung, dass sein Konkurrent ein Flüchtling sei, der unehrenhaft Frau und Land verloren habe. (127,35-128,1)

Eneas dürfe ihn niemals besiegen, da das für ihn eine zu große Schande wäre, um ehrenhaft weiterleben zu können. (128,2-25) Deshalb solle dieser das Feld räumen oder sein Leben lassen, da Turnus Land und Frau behalten wolle. (128,26-36) Er wisse auch nicht, warum der König den Eid ursprünglich geschworen habe, da er ihn brechen wolle, aber nun sei es zu spät und er werde für dessen Einhaltung kämpfen. (128,37-129,11) Dazu könne er viele Männer herbeiholen, die ihn bei der Vertreibung der Eindringlinge unterstützen, sodass er den Trojanern das Leben so schwer wie möglich mache. (129,12-33)

Danach setzt Turnus seine Worte in die Tat um, indem er Briefe an seine Kampfgefährten aussendet und ihnen seine Notlage schildert. (129,34-130,1) Diese reagieren sofort und kommen zu einem großen Heer zusammen, was wegen ihrer längeren Anreisezeit aber nur langsam vonstattengeht. (130,2-21) Währenddessen baut Eneas seine Burg weiter aus, um einem Ansturm standhalten zu können, und Ascanius reitet auf die Jagd. (130,22-31) Die beiden Dichter bedienen sich zwar unterschiedlicher gestalterischer Elemente, aber der Aufbau dieser Episode verändert sich kaum.

Am Anfang steht die Einwirkung einer weiblichen Figur, die Turnus dazu bringt, sich über das Verhalten des Latinus und der Trojaner zu empören, sodass er als Ergebnis dieser Interaktion den Krieg ausrufen und seine Streitkräfte aufrüsten lässt. Das zeigt, dass es auch in der mittelalterlichen Dichtung eines äußeren Anstoßes bedarf, um Turnus diesen Entschluss fällen zu lassen. Die Unterschiede und Gemeinsamkeiten zwischen den Textpassagen werden im nächsten Abschnitt näher beleuchtet.

2.6.2 Die Frau als Anstifterin

In der Aeneis gliedert sich die Aufhetzung des Turnus zum Krieg in folgende Stufen: Allektos nächtliche Ankunft bei Turnus und ihre Verwandlung in Kalybe (VII, 406-420), Erscheinung in dessen Traum und Gespräch (Allekto VII, 420-434; Turnus VII, 435-444), ihre

Offenbarung und ihr Anstacheln des Turnus (VII, 445-457) und Turnus' Erwachen mit Reaktion auf die Begegnung mit Allekto. (VII, 458-474) Im Gegensatz zu Allektos Einwirken auf Amata¹¹⁸ ist die Göttin bei Turnus viel länger selbst aktiv, zeigt sich sogar in ihrer wahren Gestalt und wirkt ohne ein zwischengeschobenes Medium direkt auf ihn ein. Der Fokus liegt auf ihrer Präsenz, die Reaktion auf ihre Handlungen wird eher kurz gehalten.

Die Länge ihres Auftritts lässt an der Wirkmacht der Unterweltsgöttin zweifeln, vor allem da sie zuvor die Königin mit Leichtigkeit zur Raserei und in den Wahnsinn getrieben hat. Turnus scheint sich nicht so einfach zum Krieg bewegen zu lassen, weshalb seine Umstimmung länger dauert und nach hinterlistigeren Methoden verlangt.¹¹⁹ Dass die Ausgangslage zwischen Amata und Turnus anders geartet ist, bezeugt die fehlende Thematisierung seines Gemütszustandes vor Allektos Erscheinen, der bei der Königin mit Sorge und Zorn die Grundlage für die späteren Entwicklungen bildet.¹²⁰ Turnus ist also nicht durch diese Gefühle vorbelastet, was Allekto das Fundament nimmt, auf dem sie ihr Tun aufbauen könnte.

Sie erscheint ihm im Traum, da sie weiß, dass der Schlafende leichter zu beeinflussen ist als der Wachende.¹²¹ Dazu verwandelt sie sich in die Junopriesterin – also in eine Person seines Vertrauens -, die dazu berechtigt ist, göttliche Weisungen zu verlautbaren. Deshalb kann sich die Göttin auch zweimal in ihrer Rede auf einen göttlichen Befehl berufen, ohne dass dadurch Unstimmigkeiten entstehen würden.¹²² (VII, 428; 432) An ihrem Tonfall kann man erkennen, dass sie ihn gegen Aeneas aufzuhetzen versucht. Auf höhnische Art und Weise hält sie ihm die versäumten Gelegenheiten vor, sein Recht zu verteidigen. (VII, 421-425) Danach drängt sie ihn mit fordernden Worten zu kriegerischen Handlungen gegen die Trojaner und auch Latinus. (VII, 426-434)

Trotz ihrer Verwandlung und dieser verbalen Attacke bleibt ihre Ansprache aber bei Turnus wirkungslos.¹²³ Im Gegenteil verlacht er die vermeintliche Priesterin und verweist sie an ihren Platz. (VII, 435-444) Wie bereits der Überblick über diese Passage zeigte, ist Turnus offensichtlich noch nicht dazu bereit, dem Drängen der Göttin nachzugeben, sondern nimmt sie nicht ernst.¹²⁴ Dadurch erhält Allekto einen herben Rückschlag, da sie nicht nur das angestrebte Ziel nicht erreicht, sondern sich auch noch beleidigen lassen muss. Vergil leitet

¹¹⁸ vgl. Abschnitt 2.5.2.

¹¹⁹ In diesem Punkt teile ich Kühns Einschätzung: Er führt Turnus' ersten Widerstand nicht darauf zurück, dass dieser ursprünglich dem Krieg abgeneigt war, sondern darauf, dass Vergil dessen Charakter demonstrieren wollte. vgl. Kühn, 1971, S. 112.

¹²⁰ vgl. Dittrich, 1966, S. 200.

¹²¹ vgl. ebd.

¹²² vgl. Heinze, 1995, S. 314.

¹²³ vgl. Dittrich, 1966, S. 201.

¹²⁴ Dittrich erläutert weitere Gründe für Turnus' Verhalten. vgl. ebd. S. 200-202.

die Offenbarungsszene mit *talibus Allecto dictis exarsit in iras* (VII, 445) ein und setzt damit dem Widerstand des Turnus ein Ende.

Die Unterweltsgöttin greift in ihrem Zorn zu drastischeren Mitteln und zeigt sich dem Schlafenden in ihrer furchtbaren Gestalt, was ihn erstarren lässt. (VII, 446-451) Vergil sagt hier zwar nicht explizit, dass Turnus Angst hat, aber durch die Beschreibung der Vorgänge in und vor ihm und vor allem durch die Inszenierung des Aufwachens wird klar, dass es so sein muss. Plötzlich verwandelt sich der Traum von einem Gespräch mit Kalybe zu einem Albtraum, aus dem er nicht entkommen kann. Diese Angst lässt die Göttin durch ihr Verhalten und ihre offenbarenden Worte noch weiter anwachsen, bis sie ihn durch den Stoß mit der brennenden Fackel aus dem Schlaf reißt. (VII, 451-457)

Vergil versäumt an dieser Stelle nicht, Turnus' Angst Ausdruck zu verleihen, die sich aus dem Traum ergeben hat, aber nun auf seine Gegner gerichtet zu sein scheint. Sofort danach schildert der Dichter nämlich seinen unbändigen Willen zum Krieg, seine Kampfeslust und den Zorn, der in ihm wütet. (VII, 458-462) Die Göttin wird in dieser letzten Phase nicht mehr erwähnt, sie scheint wie der Albtraum mit dem Erwachen verschwunden zu sein. Dafür wirkt ihre Erscheinung umso stärker fort, für Turnus gibt es kein Halten mehr und er zieht ohne erneut darüber nachzudenken mit seinen Männern in den Krieg. (VII, 467-474)

Obwohl die Göttin also bei Turnus länger als bei Amata gebraucht hat, um zu dem erwünschten Ergebnis zu gelangen, fällt bei ihm die Reaktion nicht weniger stark aus als bei jener. Nach längerem Widerstand tritt die Wirkung allerdings unvermittelter als bei der Königin ein, die sich langsamer aber konstanter entwickelt hat. Allektos Handlungen sind unverkennbar symbolisch gedacht, wenn beispielsweise Turnus' Entzündung durch eine in seine Brust gestoßene Fackel erfolgt.¹²⁵ Nach Heinze könnte auch hier ihre Figur wieder ersetzt werden, wenn beispielsweise Turnus ein Selbstgespräch führen und dabei ihren Redeteil selbst übernehmen würde.¹²⁶

Obwohl im Eneasroman ein Monolog des Turnus eingefügt ist, ersetzt er nicht die Interaktion zwischen ihm und der Göttin der antiken Vorlage, sondern illustriert seine Reaktion auf die ihm offenbarten Tatsachen. Anders steht es dabei mit dem Brief, den ihm die Königin sendet. Er verbindet den Streit des Königspaares mit Turnus' Entscheidung zum Krieg, sodass er für den Erzählverlauf dieselbe Funktion einnimmt, die Allektos Einschreiten in der Aeneis

¹²⁵ vgl. Heinze, 1995, S. 305.

¹²⁶ vgl. ebd. S. 306, Anmerkung 1. Kühn spricht sich gegen diese These aus, vgl. Kühn, 1971, S. 113.

innehat. Das bedeutet, dass die Königin an die Stelle der Unterweltsgöttin tritt,¹²⁷ was die Gestaltung der Szene bekräftigt.

Während in der Aeneis der Blick nach Amatas Wüten wieder auf die Göttin gelenkt wird, lässt Veldeke diesen Schwenk nicht zu, sondern schildert direkt danach in der Reaktion der Königin den Anfang der Einflussnahme auf Turnus. Dadurch inszeniert er den Brief als unmittelbare Folge der Auseinandersetzung, die die Königin mit ihrem Mann gehabt hat.¹²⁸ Das wird durch die Tatsache unterstrichen, dass der Brief sogar in einem Satz mit den Reaktionen der Königin zu finden ist.

*Dô diu kuniginne
mit solhem unsinne
ir hende lange geslûch
und geweinde genûch,
ê danne sie sich ûf gerihte,
einen brief sie selbe tihte,
den si mit schônen worden vant,
und screib in mit ir selber hant. (125,31-38)*

Die Worte und die ablehnende Haltung ihres Gatten nagen offensichtlich sehr an ihr, Zorn und Verzweiflung werden in ihren Handlungen ausgedrückt.¹²⁹ Noch bevor sie sich erhebt, beginnt sie den Brief zu verfassen. Sie befindet sich also entweder noch in dem zuvor beschriebenen Gemütszustand oder knapp danach, wenn sie ihn schreibt. Dadurch erhält die Nachricht einen unangenehmen Beigeschmack und kann deshalb nur Böses bewirken,¹³⁰ was der weitere Erzählverlauf beweist.

Es fällt auf, dass im Text zweimal betont wird, dass sie selbst diesen Brief verfasst (125,36; 38), was beispielsweise im Vergleich mit Turnus, der nach seinem Monolog Briefe an seine Verbündeten schreiben lässt, sie aber nicht selbst schreibt (129,34), tatsächlich bemerkenswert erscheint. Im Fall des Turnus kommt natürlich hinzu, dass er mehrere Briefe auszusenden gedenkt, wofür er allein zu viel Zeit zum Schreiben bräuchte, aber die Betonung bei der Königin deutet trotzdem darauf hin, dass es eine Besonderheit ist, dass sie selbst diesen Brief schreibt. Das wiederum zeigt, dass ihr dessen Inhalt und seine Vermittlung am Herzen liegt, weshalb sie ihn auch *bî ir kamerâre* (126,6) übermitteln lässt.

Turnus liest den Brief und wird bereits währenddessen zornig darüber, dass ihm der König Reich und Tochter verwehren wolle. (126,11-15) Der Zorn, der bereits zuvor die Königin

¹²⁷ vgl. Dittrich, 1966, S. 205.

¹²⁸ vgl. ebd. S. 200.

¹²⁹ Dittrich stellt die schwer nachweisbare These auf, dass *mit unsinne* nicht wie *von unsinne*, was bei Didos Selbstmord verwendet wird, bedeutet, dass die Königin wahnsinnig ist. Da das mit meiner Argumentation in 2.5.2 konveniert, vermeide ich diese Bezeichnung ebenfalls. vgl. ebd. S. 209.

¹³⁰ vgl. Dittrich, II. S. 226.

ausgezeichnet hat,¹³¹ wird nun auf Turnus übertragen, was ihn zu ihrem Verbündeten macht und diese beiden Figuren näher miteinander verbindet.¹³² Veldeke gibt den Inhalt des Briefes in indirekter Rede wieder, während er die Reaktion des Turnus als Monolog in direkter Rede formuliert. Bisher ist Turnus nur über die Kerninformationen des Briefes in Zorn geraten, doch die Königin belässt es nicht dabei, sondern fordert ihn auch zu Handlungen auf.

*dô im diu kuneginne enbôt,
daz herz alsô ane vienge,
daz ez ime wole ergienge,
alsez ime gezâme,
daz her des war nâme,
daz her den Troiâre vertribe,
daz ir neheiner dâ belibe,
wandez wâre schande,
der ûzer fremedem lande
dar vertriben quâme,
daz herm sîn wîb nâme
und sîne borge und sîn lant,
dâ hern geerbet ane vant,
und ein unêre.
ouch enbôt sim mêre,
her solde sich versinnen
und trôst nemen zir minnen
unde zû Lavînen,
daz her daz lieze schînen,
wie lieb sime wâre,
daz her den Troiâre
ûz dem lande verstieze. (126,18-39)*

Als erstes rät ihm die Königin, dass er sich um sein Wohlergehen sorgen solle, was eher entfernter mit seiner Gesundheit als damit zu tun hat, sein Recht auf Reich und Tochter gültig zu machen. Sie fährt nämlich mit der Aufforderung fort, die Trojaner bis auf den letzten Mann zu vertreiben, was eben seinen Anspruch und dadurch seinen Status sichern würde. Ihre auffordernden Worte sind durch *daz* (126,22-24) am Versanfang miteinander verknüpft, was ihre Dringlichkeit zusätzlich unterstreicht. Sie führt ihm durch das Motiv der verlorenen Ehre¹³³ die Konsequenzen vor Augen, die er tragen müsste, wenn er die notwendigen Handlungen nicht setzen würde.

Dann bietet sie ihm noch einen zusätzlichen Anreiz, wenn sie ihn dazu auffordert, sich zu *versinnen*. (126,33) Es ist ein „Herzwort der Minnelyrik“¹³⁴, durch das sofort klar wird, in welche Richtung die weitere Argumentation der Königin gehen wird. Turnus solle die Vertreibung der Eindringlinge nämlich als Dienst an der ihm versprochenen Lavinia ansehen

¹³¹ vgl. Abschnitt 2.5.2.

¹³² vgl. Dittrich, 1966, S. 210/ 211.

¹³³ vgl. ebd. S. 210.

¹³⁴ ebd.

und dabei nicht an ihr oder der Königin zweifeln. Das bekräftigt sie auch damit, dass sie ihm in den darauffolgenden Versen unumschränkte Unterstützung zusagt. (126,40-127,6) Die Königin bietet ihm also mit dem Erhalt der Ehre und der Minne zwei Anreize, um gegen die Trojaner vorzugehen, was ihre Funktion als Anstifterin zum Krieg betont.¹³⁵

Verglichen mit Allektos Wirken in der Aeneis erfolgt ihre Einflussnahme auf Turnus aber indirekter und subversiver. Auch wenn ihm die Unterweltsgöttin nur im Traum mit verwandelter Gestalt erscheint, haben sie doch unmittelbaren Kontakt zueinander, was durch das Zwischenmedium des Briefes im Eneasroman verhindert wird. Aber es muss auch bedacht werden, dass es sich bei der Königin um eine Figur handelt, die – wie Turnus – bei Veldeke den höfischen Konventionen unterworfen ist. Somit hat sie also nicht wie Allekto die Möglichkeit, ihren vermeintlichen Schwiegersohn in spe persönlich zu besuchen, sondern ist auf das Kommunikationsmittel des Briefes angewiesen.

Beim Vergleich der unterschiedlichen Reaktionen des Turnus ist aber zu beobachten, dass die Präsenz der Göttin in der lateinischen Fassung essentiell ist, um ihn vollkommen von der Notwendigkeit des Krieges zu überzeugen. In der mittelhochdeutschen Version wird ein direktes Gespräch zwischen ihm und der Königin nicht notwendig, da die Worte des Briefes so stark verfangen, dass er sich auch ohne weitere Interaktion dafür entscheidet, gewaltsam gegen Eneas und seine Männer vorzugehen. Im Gegensatz zum Turnus bei Vergil folgen allerdings nicht direkt nach dem Lesen des Briefes seine Anleitungen zur Vorbereitung des Krieges, sondern er verarbeitet zuerst das Gelesene in einem langen Monolog, der aber von Anfang an seinen endgültigen Entschluss ankündigt.

Veldeke beginnt bereits mit *Turnûs hete grozen zoren* (127,7), was den Übergang des Gemütszustands von der Königin auf ihn wiederum betont.¹³⁶ Obwohl der Brief nichts über den Eid des Königs enthalten hat,¹³⁷ sieht ihn der wütende Turnus nun als gebrochen an, was er mit der Geiselübergabe noch zusätzlich hervorhebt.¹³⁸ (127,8-27) Dass er das schändliche Verhalten des Königs nicht glauben kann, kommt dadurch zum Ausdruck, dass er das Thema des gebrochenen Eids in seinem letzten Redeteil nochmals aufgreift und damit auch seine Entscheidung zum Kampf verkündet. (128,37-129,9)

Das Motiv der Schande, das die Königin als Anreiz verwendet hat, breitet er stark aus, indem er – wie bereits die Königin in ihrem Gespräch mit Latinus¹³⁹ – den Tod zur Vermeidung von

¹³⁵ vgl. Dittrich, 1966, S. 205.

¹³⁶ vgl. ebd. S. 211.

¹³⁷ vgl. ebd. S. 210.

¹³⁸ vgl. ebd. S. 211.

¹³⁹ vgl. Abschnitt 2.5.2.

Unehre vorzieht. (127,28-25) Doch noch bevor dieser eintritt, wolle er alles in seiner Macht stehende tun, um Eneas vom Antritt seines Erbes abzuhalten. (127,10-17; 128,26-36; 129,10-33) Doch das Minnemotiv, das die Königin als zweiten Anreiz angeführt hat, nimmt er nicht mehr auf. Er nennt zwar Lavinia in Verbindung mit dem Reich oder seiner Ehre (127,11; 128,8; 17; 34; 129,17), aber er will die Trojaner offensichtlich nicht aus Liebe zu ihr vertreiben, sondern nur um den Verlust seiner Ehre und seiner rechtlichen Ansprüche zu vermeiden.¹⁴⁰

Wie in der Aeneis überlegt Turnus nun auch nicht mehr länger, sondern schreitet zur Tat, indem er die bereits erwähnten Briefe ausschicken lässt, um Mitstreiter um sich zu scharen. (129,34-130,1) Veldeke schildert deren Reaktion ebenfalls wie in seiner Vorlage, baut aber die zeitliche Verzögerung bis zu ihrer Ankunft ein, um die Erzählung bei Eneas weiterführen zu können.¹⁴¹ (130,7-29) Indem er also die Funktion der Allekto auf die Königin überträgt und Turnus' heftige Reaktion in Form eines Monologs gestaltet, gelangt er zu demselben Ergebnis, zu dem Vergil mit seiner mythischen Darstellung gekommen ist.

2.7 Die Hirschjagd

2.7.1 Kontext und Inhalt

In diesem Kapitel wird die letzte der drei Textstellen, in denen Vergil das boshafte Wirken der Unterweltsgöttin Allekto auf Erden beschreibt, mit Veldekes Version verglichen. Die Göttin hat bereits Amata in den Wahnsinn getrieben und Turnus erfolgreich zum Krieg gegen Aeneas aufgehetzt, kann sich aber damit noch nicht zufrieden geben. Nun fehlt nämlich noch ein auslösendes Ereignis, also ein schwerwiegendes Vergehen seitens der Trojaner, ohne das der Kriegsbeginn in weiter Ferne liegen könnte. Deshalb greift sie nochmals ein und liefert damit den Grund für die folgenden kriegerischen Auseinandersetzungen, was der Dichter ausdrücklich betont. (VII, 481/2)

Die Szene beginnt damit, dass Turnus bereits seine Truppen kampfbereit macht, weshalb die Göttin keinen Grund mehr für weiteres Verweilen hat und zu Ascanius fliegt, der gerade an einer Treibjagd teilnimmt. (VII, 475-478) Sie setzt dessen Jagdhunde auf die Hirschfährte, indem sie sie mit dem entsprechenden Duft an der Nase berührt. (VII, 479/480) Das hat schlimme Folgen für die Trojaner, weil der zahme Hirsch eines einheimischen Landesherrn durch denselben Wald streift, sodass er von den Hunden aufgescheucht und von Ascanius tödlich mit einem Pfeil getroffen wird. (VII, 481-499)

¹⁴⁰ vgl. Dittrich, 1966, S. 213.

¹⁴¹ vgl. ebd.

Mit letzter Lebenskraft schleppt sich das Tier nachhause, wo es unter lautem Stöhnen verblutet. (VII, 500-502) Das versetzt das ganze Haus in tiefe Trauer und dessen Bewohner rufen die umliegenden Bauern zu Hilfe. (VII, 503-510) Die Unterweltsgöttin stachelt die bereits erhitzten Gemüter allerdings noch weiter auf, indem sie auf das Haus des Landesherrn steigt und von dort das Hirtensignal und ihre Stimme erschallen lässt. (VII, 511-518) Daraufhin stürzen sowohl die Bauern als auch die trojanische Jugend zu den Waffen und es beginnt die erste blutige Auseinandersetzung. (VII, 519-539)

Da der Krieg nun endlich seinen Anfang genommen hat, verlässt Allekto den Kampfschauplatz und begibt sich zu Juno. (VII, 540-544) Dieser präsentiert sie die Ergebnisse ihres Handelns und bittet sie darum, den Krieg auf das ganze Land ausdehnen zu dürfen. (VII, 545-551) Zufrieden mit der Situation lehnt Juno aber ab und meint, nun selbst die Sache in die Hand zu nehmen, weshalb sie Allekto wieder in die Unterwelt zurückschickt. (VII, 552-560) Diese entfernt sich unverzüglich und verschwindet endgültig aus der Erzählung. (VII, 561-571)

Wie bereits bei den vorherigen beiden Textvergleichen verzichtet Veldeke auf die Figur der Allekto und auf das abschließende Gespräch auf Götterebene, indem er die Geschehnisse anders motiviert und unmittelbar nach der Jagdpassage mit deren Folgen fortsetzt. Während also Eneas die Burg weiter befestigt, um Turnus' Heer Widerstand leisten zu können, geht Ascanius auf die Jagd. (130,22-31) Sein Vater veranlasst, dass er zusätzlich zu den Ortskundigen aus seinem Gefolge von bewaffneten jungen Männern begleitet wird, um seine Sicherheit zu gewährleisten. (130,32-131,8)

Dann folgt die Erzählung vom zahmen Hirsch, der von der Tochter eines Adligen aufgezogen worden ist, sodass er nur tagsüber in den Wald läuft, die Nacht aber in der Burg seines Herrn verbringt. (131,14-132,3) Deswegen befindet sich dieser besonders wohlherzogene Hirsch (132,4-17) zur Jagdzeit des Ascanius im Wald und wird wie die anderen Tiere von dessen Gefährten getrieben. (132,18-34) Als er sich dem Sohn des Eneas nähert, trifft ihn dieser mit einem Pfeil und reißt ihm eine Wunde. (132,35-133,12)

Da Ascanius die Jagdhunde auf die Fährte des Hirschs setzt, hetzen sie den Verwundeten zur Burg zurück, wo er tot zusammenbricht. (133,13-25) Daraufhin beklagen alle Mitglieder der Familie dessen Tod (133,26-29) und suchen nach dem Täter, der sich sogleich selbst offenbart. (133,29-35) Ascanius kommt nämlich herbeigelaufen, um seine Beute sicherzustellen und trifft dabei auf die Bewohner der Burg. (133,36-39) Ohne zuvor auch nur ein Wort gewechselt zu haben, greifen die Trauernden sofort zu den Waffen und attackieren die Trojaner, sodass ein Gefährte des Ascanius tödlich getroffen wird. (133,40-134,21)

Dessen Tod wird aber sofort gerächt, indem der tapfere junge Mann, nachdem er seine Begleiter zur Unterstützung im Kampf aufgefordert hat, selbst den ältesten Sohn des Adligen niederstreckt. (134,22-40) Der Gegenschlag vom Bruder des Gefallenen folgt sofort, dem er nur dank seines Pferdes entkommen kann. (135,1-11) Da die Burgbewohner allerdings auch ihre Pferde besteigen, geraten Ascanius und seine Gefährten in eine lebensgefährliche Situation, weshalb er einen Boten zu seinem Vater schickt. (135,12-27) Dieser entsendet sofort Hilfstruppen, mit denen die bereits schlimm Bedrängten wieder die Oberhand gewinnen und ihre Gegner in die Flucht schlagen können. (135,28-136,18)

Die Überlebenden hoffen, in der Burg Schutz zu finden, werden aber auch dort nicht verschont, da die Trojaner die Türen aufbrechen und das Gebäude anzünden. (136,19-137,16) Danach streifen sie plündernd durch das Land, um ihren Vorrat für den Krieg gegen Turnus aufzustocken. (137,17-138,2) Wie nach dem Gespräch zwischen Juno und Allekto in der Aeneis kommen dann die Betroffenen mit Turnus zu Latinus und beschweren sich bei ihm. (VII, 572-585; 138,3-139,28) Turnus steht allerdings bei Veldeke stärker im Mittelpunkt als bei Vergil, der ihn neben anderen Figuren agieren lässt.¹⁴²

Während in der Aeneis die Jagdszene durch das Auftreten der Allekto mit den Vorbereitungen des Turnus zum Krieg verbunden ist, verzichtet Veldeke auf diese Verknüpfung und fügt sie stattdessen als unabhängigen Abschnitt in die Erzählung ein.¹⁴³ Somit wird bereits in der Einleitung die mythische Motivierung der Jagdszene ausgeschlossen¹⁴⁴ und auf die weltliche Ebene übertragen. Deshalb liegt es Veldeke auch fern, das Gespräch auf Götterebene von Vergil zu übernehmen, um die Episode abzuschließen. Da die Unterweltsgöttin wieder nicht zum Einsatz kommt, unterscheidet sich auch die Gestaltung der Hirschjagd von der in der antiken Vorlage.

2.7.2 Die blutige Fährte

Bereits in der Aeneis lässt sich eine starke Abnahme der Einwirkung Allektos bemerken. Während sie nämlich noch bei der Interaktion mit Turnus über längere Zeit aktiv handelt,¹⁴⁵ beschränkt sich das während dieser Passage auf vereinzelt Szenen. Sie nützt jede günstige Gelegenheit, um kurze Impulse zu setzen, die die Handlung ihren Wünschen gemäß vorantreiben. So nähert sie sich bereits am Anfang *arte nova* (VII, 477) den nichtsahnenden

¹⁴² vgl. Dittrich, 1966, S. 218, 223/224.

¹⁴³ vgl. ebd. S. 215.

¹⁴⁴ vgl. ebd. S. 102.

¹⁴⁵ vgl. Abschnitt 2.6.2.

Jägern, um die Hunde auf die Hirschfährte zu locken, indem sie ihre Nasen mit dem Duft berührt. (VII, 479-481)

Sie scheint dabei nicht entdeckt zu werden, da es keine Reaktion auf ihr Erscheinen bei den Anwesenden gibt. Dass sie aber trotz geringer Aktivität den späteren Krieg auslöst, beweisen die bereits erwähnten Verse, die direkt nach ihrer Berührung der Hundenasen folgen. (VII, 481/2) Die Fatalität ihres Handelns macht Vergil mit der Hintergrundgeschichte des zahmen Hirschs klar, die er nach der Vorschau auf die von ihr initiierten Entwicklungen einfügt und direkt ins Jagdgeschehen übergehen lässt. (VII, 483-495) Dann lässt sie vorerst den Dingen ihren Lauf, verleitet Ascanius also nicht zusätzlich zum Abschuss des Pfeils,¹⁴⁶ sondern wird als nächstes nur kurz erwähnt, wenn die Bauern zu Hilfe gerufen werden.

Da heißt es nämlich, dass diese erstaunlich schnell vor Ort sind, und als Begründung dafür wird angeführt: *pestis enim tacitis latet aspera silvis*. (VII, 505) Damit trägt sie zur Verschärfung der Situation bei und lässt die Gefahr für Ascanius und seine Begleiter bedrohlich anwachsen. Ihre letzte Aktion verursacht endgültig die blutige Auseinandersetzung, da sie mit dem Hirtensignal und ihrer Stimme beide Seiten zum Kampf reizt, sodass sich Schlachtreihen bilden und es nicht lange dauert, bis der erste Mann fällt. (VII, 511-533) Allekto tritt somit nur zweimal aktiv auf und ihre Einwirkung wird an einer Stelle angedeutet. Aber gleichzeitig steht ihr Tun an Anfang und Ende der Passage und treibt die Handlung voran.

Der weitere Verlauf des Kampfes wird nur mehr ansatzweise berichtet, wobei Vergil noch hinzufügt, dass er unentschieden weitergeführt wird, während Allekto schon zu Juno fliegt. (VII, 531-540) Die Verkürzung dieser Schilderung und der unmittelbare Schwenk zur Götterebene zeigen, dass nicht der Vorgang der Schlacht für die Erzählung von Bedeutung ist, sondern allein die Tatsache, dass sie stattfindet. Damit hat die Unterweltsgöttin ihr Versprechen eingelöst und eine friedliche Übereinkunft zwischen den beiden Völkern unmöglich gemacht. (VII, 541; 546)

Auch wenn Vergil diese Passage wieder auf die Göttin zuschneidert, haben bereits die beiden letzten Textvergleiche gezeigt, dass die übernatürliche Figur durch eine Veränderung der Erzählung weggelassen werden kann.¹⁴⁷ Da sie während der ganzen Jagdszene nicht als physisch präsente Person auf die Anwesenden einwirkt, sondern nur unsichtbar und unbemerkt schadet, könnte an ihre Stelle ebenso „ein unglücklicher Zufall treten“.¹⁴⁸ Das

¹⁴⁶ vgl. Dittrich, 1966, S. 102.

¹⁴⁷ vgl. 2.5.2 und 2.6.2.

¹⁴⁸ Heinze, 1995, S. 305.

würde auch zu ihrem sporadischen Auftreten passen. In Veldekes Version wird diese Umwandlung vorgenommen, wodurch andere Szenen an Bedeutung gewinnen.

Die Episode beginnt mit dem Auszug des Ascanius und seiner Begleiter zur Jagd. (130,30-131,8) Der Anfang ist somit früher als in der Aeneis angesetzt, da Allekto erst während des Jagdgeschehens dazustößt. (VII, 477/8) Dann fügt der mittelalterliche Dichter eine umfassende Hintergrundgeschichte des zahmen Hirschs ein. (131,14-132,17) Dabei erzählt er von dessen Verhalten bei Tisch und demonstriert damit, dass es sich um ein besonders wohlgezogenes und gehorsames Tier handelt. (132,4-17) Dadurch übergeht er das erste Einwirken der Unterweltsgöttin und verschiebt den Einsatz der Jagdhunde an eine spätere Stelle. (133,14/5)

Veldeke geht bei der Beschreibung von Ascanius' Jagdstrategie über die antike Vorlage hinaus, führt dabei dessen Positionierung und Anweisungen an dessen Gefährten an, bevor der Pfeilschuss erfolgt. (132,26-133,10) Während bei Vergil die Jagdhunde bereits das Wild aufgestöbert und damit den tödlichen Schuss auf den zahmen Hirsch ermöglicht haben (VII, 493/4), werden sie in der mittelalterlichen Dichtung erst nach der Verwundung des Tieres freigelassen, damit die Jäger die noch frische Fährte nicht verlieren. (133,13-19) Danach werden sie allerdings nicht mehr erwähnt, spielen also für den weiteren Erzählverlauf keine Rolle mehr.

Als Ascanius beim bereits toten Tier auf die Bewohner der Burg stößt, wird beschrieben, was nicht geschieht, obwohl es geschehen müsste:

*sin vernam sîner rede niet,
ir rede her ouch niht vernam.
hern weste niht daz her was zam,
ouch enkonder sie niht frâgen.
dô si in komen sâgen,
der in den hîrz hete erslagen,
unde sie in hôrden jagen
frôliche mit dem horn,
dô was in allen zorn.* (133,40-134,8)

Hier wird eine Problematik angesprochen, die in der Aeneis durch den Auftritt der Göttin grundsätzlich eliminiert wird. Es stellt sich nämlich die Frage, weshalb die aufeinandertreffenden Gruppen nicht vor dem Kampfausbruch versuchen, eine friedliche Lösung zu finden. In den Versen 134,4-8 wird die Antwort darauf gegeben. Die Möglichkeit einer einvernehmlichen Regelung wird nicht in Betracht gezogen, weil die Besitzer des Hirsches von ihrem Schmerz geblendet Rache an Ascanius nehmen wollen, was durch dessen froh gestimmte Jagdhaltung zusätzlich verstärkt wird.

Die Unmöglichkeit einer Unterredung wird durch die Rhetorik unterstrichen. So betont der chiasmische Satzaufbau der ersten beiden Verse die mangelnde Aufnahmebereitschaft auf beiden Seiten für die Worte des anderen. Denn durch das gegenseitige Nicht-Hören ist bereits die Voraussetzung für ein Gespräch nicht gegeben. Dass Ascanius nicht gewusst hat, dass der Hirsch zahm ist, hängt durch den Reim *vernam-zam* (134,1/2) direkt damit zusammen, dass er die Worte der Burgbewohner nicht hört. Dadurch hätte er wohl seine Wissenslücke füllen und die Auseinandersetzung verhindern können.

Weshalb der Sohn des Eneas seine Gegenüber nicht fragen kann, wird in den Versen, die mit *frâgen-sâgen-erslagen-jagen* (134,3-6) enden, Schritt für Schritt aufgeklärt. Mit jedem Vers wächst der Zorn der Trauernden, was durch das Reimschema klanglich verdeutlicht wird. Am Ende der Passage wird das Jagdhorn angeführt, das durch das Reimpaar *horn-zorn* (134,7/8) von den vorherigen Versen abgehoben wird. Dadurch demonstriert Veldeke, was das Gemüt der Burgbewohner am meisten aufwühlt und letztendlich die darauffolgende blutige Auseinandersetzung auslöst.

Interessanterweise steht an letzter Stelle der Aufzählung der Klang des Jagdhorns, der die Bewohner der Burg vollends wütend macht. Das erinnert an Allektos letzte Tat, mit der sie beide Seiten die Waffen ergreifen und zum Kampf antreten lässt. Auch in der mittelalterlichen Dichtung wird nun berichtet, dass man sich bewaffnet, es ist aber nur von den Einheimischen die Rede. (134,9-13) Dass Ascanius immer noch nicht weiß, worum es eigentlich geht, bestätigen die Verse 134,14-16. Seine Gegner attackieren ihn und seine Begleiter, ohne dass sie ihn zuvor über den Grund aufklären.

Dasselbe Motiv kommt später wieder vor, wenn die Trojaner die Burg stürmen und dann anzünden. Da heißt es, dass deren Besitzer bezahlen musste, *her ne weste selbe wes*. (137,7) Sowohl am Anfang als auch am Ende wird betont, dass der Kampf auf Missverständnissen zwischen den aufeinandertreffenden Gruppen beruht. Diese können aufgrund der Umstände nicht auf friedliche Art und Weise aus der Welt geschafft werden, sondern verlangen nach einer kriegerischen Auseinandersetzung. Das bedeutet, dass das Nicht-Verstehen, das sich aus dem Nicht-Hören ergeben hat, an die Stelle der Unterweltsgöttin tritt und eine ebenso verheerende Wirkung nach sich zieht.

Die unmittelbaren Folgen der Missverständnisse erlangen bei Veldeke größere Bedeutung, weil er die Schlacht aus weltlicher Perspektive weitererzählt und sich nicht damit zufrieden gibt, sie unentschieden weitertoben zu lassen.¹⁴⁹ Er schildert genau, wie Ascanius seinen toten Gefährten rächt, mit seiner Mannschaft in Bedrängnis gerät, und sie nur mithilfe der

¹⁴⁹ vgl. Dittrich, 1966, S. 105.

zusätzlichen Truppen gewinnen können, daraufhin die Burg zerstören und plündernd durchs Land ziehen. (134,18-138,2) In der Aeneis stehen hingegen nur die weiteren Konsequenzen für Eneas mit dem großen Krieg gegen Turnus und seine Anhänger im Mittelpunkt, was im Eneasroman erst mit dem Auftritt des Turnus vor Latinus in den Vordergrund rückt.

2.8 Die Waffenübergabe

2.8.1 Kontext und Inhalt

In beiden Dichtungen erhält der Protagonist von Vulkan geschmiedete, göttliche Waffen, durch die er im Kampf unbesiegbar wird. Diese Szene befindet sich aber im Eneasroman nicht an derselben Stelle wie in der antiken Vorlage, sodass Kontext und Inhalt variieren. Veldeke ersetzt nämlich eine andere Götterszene durch die Waffenübergabe. Es handelt sich um die Traumerscheinung des Tiberinus, zu der es folgendermaßen kommt. Turnus gibt das Zeichen zum Krieg, sodass sich das ganze Land zu rüsten scheint. (VIII, 1-17) Das entgeht auch Aeneas nicht und er macht sich Sorgen wegen des bevorstehenden Kampfes und der Übermacht des Gegners. (VIII, 18-25; 29)

Dann wird es Nacht und als bereits alles schläft, schließt auch der Held am Ufer des Tiber seine Augen. (VIII, 26-30) Daraufhin steigt in dessen Traum der Flussgott Tiberinus aus dem Gewässer und spricht ihn an. (VIII, 31-35) Er solle sich keine Sorgen machen, da er nun im ihm verheißenen Land angekommen sei und hier trotz des Krieges eine neue Heimat finden werde. (VIII, 36-41) Als Bestätigung seiner Worte prophezeit Tiberinus dem Schlafenden ein göttliches Zeichen, das den Ort von dessen künftiger Stadt markiert. (VIII, 42-48)

Dann fordert er ihn zum Bündnis mit dem König Euander auf, der über ein von der Göttin Pallas abstammendes Volk herrsche, in Pallanteum zu finden sei und mit den Latinern Krieg führe. (VIII, 51-56) Der Flussgott selbst werde ihm die Reise so angenehm wie möglich machen. (VIII, 57/8) Nun solle er sich erheben und der Göttin Juno opfern, um ihren Zorn zu besänftigen, während er selbst, der Tiber, erst nach Aeneas' Sieg ein Opfer erwarte. (VIII, 59-65) Dann verschwindet die Gottheit wieder in den Tiefen ihres Flusses, der Held erwacht und erkennt die Traumerscheinung sogleich als göttliche Weisung an. (VIII, 66-78)

Er lässt zwei Schiffe vorbereiten und bricht, nachdem das prophezeite göttliche Zeichen eingetreten ist, zu Euander auf. (VIII, 79-93) Die Traumerscheinung hat denselben Ausgangs- und Endpunkt wie die Waffenübergabe in der mittelalterlichen Fassung. Bei Veldeke hat Turnus nämlich mit seinen obersten Heeresführern beschlossen, mit dem Heer Eneas' Burg zu belagern, und bereitet bereits den Auszug vor. (155,10-31) Eneas ist sich dessen bewusst und

trifft Gegenmaßnahmen, indem er Lebensmittel einlagern lässt und seine Mannen in der richtigen Verteidigungsstrategie unterweist. (155,32-157,8)

Da Venus erkennt, dass ihr Sohn in großer Gefahr schwebt, macht sie sich Sorgen¹⁵⁰ und geht zu ihrem Mann, der ihr als Gegenleistung für ihre Liebe eine Bitte erfüllen soll. (157,9-27) Er geht sofort darauf ein und es kommt zur Versöhnung zwischen den beiden Gottheiten. (157,28-33) Den Grund dafür erklärt Veldeke in einem Rückblick auf die Entzweiung der beiden wegen Venus' Liaison mit Mars und der öffentlichen Bloßstellung durch ihren Mann. (157,34-158,39) Dann folgt die Anfertigung der Rüstung, wobei jeder Teil beschrieben und seine Schönheit gelobt wird. (158,40-162,38) Die Fahne, die Venus noch hinzufügt, soll sogar von der Göttin Pallas gewebt worden sein. (162,14-38)

Die vollendete Rüstung schickt der Gott seiner Frau, damit sie sie begutachten und er die verdiente Liebesnacht mit ihr genießen kann. (162,39-163,14) Danach wählt Venus einen Boten aus, der Eneas die Rüstung und eine Nachricht überbringt. (163,15-23) Denn es gebe einen König namens Euander, der in Pallanteum zu finden und Turnus feindlich gesinnt sei. (163,24-33) Eneas solle sich zu ihm begeben und seine Unterstützung erbeten, die ihm sicher zugesagt werde. (163,34-164,6) Der Held freut sich sehr über die Nachricht und das prächtige Stück Schmiedekunst, das alle bestaunen und loben. (164,7-19)

Er befragt auch seine Mannen, ob sie die Reise zu Euander für gut befinden, und alle stimmen zu. (164,20-28) Daraufhin lässt er zwei Schiffe bereit machen, fährt aber erst ab, nachdem er zu denen gesprochen hat, die die Burg in seiner Abwesenheit verteidigen müssen. (164,29-167,23) Veldeke baut also die Waffenübergabe noch vor der Abfahrt zu Euander ein. In der Aeneis hingegen hat sich der Held bereits zu ihm begeben und gerade von ihm erfahren, dass er zwar nicht genügend Streitkräfte zur Verfügung habe, aber ein etruskisches Heer bereitstehe, das nur auf Aeneas' Führung warte. (VIII,470-513) Außerdem gebe er ihm seinen Sohn Pallas an seiner Stelle zur Unterstützung mit. (VIII, 514-19)

Venus schickt ihrem Sohn daraufhin am Himmel ein göttliches Zeichen, das die anderen erschreckt, Aeneas aber dazu ermuntert, das Angebot des Königs anzunehmen. Außerdem kündigt es ihm das Treffen mit seiner Mutter zur Waffenübergabe an. (VIII, 523-540) Danach brechen die Trojaner und die zur Verfügung gestellten Männer des Euander zum etruskischen Heer auf und lagern nach längerem Ritt in einem Tal. (VIII, 585-607) Venus kommt ebenfalls dorthin, trifft ihren Sohn alleine an und erscheint ihm unerwartet. (VIII, 608-611)

¹⁵⁰ Keilberth meint, dass nicht Venus besorgt ist und deshalb zu ihrem Mann geht, sondern dass sich Eneas sorgt und Venus darauf reagiert. vgl. Keilberth, 1975, S. 213.

Sie sagt zu ihm, dass ihr Mann die Waffen vollendet habe und er die Latiner und Turnus nun zum Krieg auffordern solle. (VIII, 612-614) Danach umarmt sie ihn und legt die göttlichen Waffen unter eine Eiche. (VIII, 615/16) Aeneas bestaunt das Mitgebrachte, wobei Vergil Einzelteile beschreibt und zum Schluss besonders ausführlich auf die Abbildungen, die sich auf dem Schild befinden, eingeht. (VIII, 617-729) Damit beschließt der Dichter auch das achte Buch der Aeneis und beginnt das nächste mit dem ersten Angriff des Turnus auf die Trojaner, der in Abwesenheit des Aeneas stattfindet. (IX, 25-167)

Damit stimmt die mittelalterliche Fassung wieder überein, da auch hier Turnus vor der Rückkehr des Helden in Aktion tritt. (174,37-178,38) In beiden Dichtungen findet also eine Waffenübergabe zwischen Venus und ihrem Sohn statt, aber durch die unterschiedliche Positionierung und die Ersetzung der göttlichen Traumerscheinung erfüllen sie nicht dieselbe Funktion im Text. Das wird im nächsten Abschnitt näher erläutert.

2.8.2 Der Bote

Der Vergleich zwischen dem Eneasroman und der Aeneis zeigt, dass Veldeke sowohl Elemente aus der Erscheinung des Tiberinus als auch aus der Interaktion zwischen Venus und Aeneas übernommen hat. Die Figur des Flussgottes und auch der Großteil seiner Rede gehen zwar dabei verloren, aber durch die Nachricht, die Venus übermitteln lässt, verschwindet er nicht vollkommen. Der Blick auf die sprachliche Ebene bestätigt ebenfalls die Reduzierung von zwei auf nur eine Textstelle.

*Dô daz alsô verre quam,
 Vênûs einen boten nam,
 den si wole erkande.
 daz gewâfen si dô sande
 ir sune dâ her was.
 des frowete sich Ênêas,
 wandez was im vile nôt.
 bî dem bôten si ime enbôt
 ein vil liebez mâre,
 daz ein kunich wâre
 dâ bî in einem lande,
 den si wole erkande,
 dâ ze Pallantê,
 der was Turnô vil gevê,
 wander tete im vile zoren.
 dâ heten sie vil an verloren
 der eine und ouch der ander.
 der kunich hiez Êvander
 und was ze Pallantê sîn hûs.
 dô hiez frouwe Vênûs,
 daz her zûzim fûre
 unde mit im swûre
 und helfe an ime suchte,*

*ob her des geruchte,
 daz her der sorgen worde belôst.
 her solde helfe unde trôst
 vil an ime vinden.
 her mohte im wole senden
 zwei tûsent sîner manne.
 ez ne was niht verre dannen
 von der borch, dâ Ênêas
 mit sînen mannen ûffe was. (163,15-164,6)*

Venus trifft sich nicht mehr persönlich mit ihrem Sohn, sondern sendet einen Boten, der ihm sowohl die Rüstung als auch eine Nachricht überbringt. Sie geht damit im Gegensatz zur Göttin bei Vergil, die Aeneas sogar umarmt (VIII, 615), auf Distanz, wodurch die Mutter-Sohn-Beziehung in den Hintergrund gedrängt wird.¹⁵¹ Das wird ebenfalls dadurch unterstrichen, dass ihre Nachricht in indirekter Rede verfasst ist, obwohl beide Reden der Gottheiten in der Aeneis in direkter Rede geschrieben sind. Die Worte, die sie in der antiken Dichtung ursprünglich an ihren Sohn richtet, werden einerseits durch die Waffenübergabe durch den Boten ersetzt und andererseits getilgt. Sie fordert ihn also nicht mehr zum aktiven Vorgehen gegen Latinus und Turnus auf, weshalb des Eneas' Handeln im Krieg nicht explizit durch den göttlichen Willen verlangt und damit legitimiert wird.¹⁵²

Die Göttin kommt noch ein zweites Mal vor, wenn sie ihrem Sohn einen Befehl erteilt. Dabei kann wieder eine abgeschwächte Wirkung dieses Götterbefehls festgestellt werden, wenn Eneas nicht sofort danach handelt, sondern seine Abfahrt auch auf weltlicher Ebene legitimiert. (164,20-28) Die Darstellung des Befehls könnte allerdings in die Irre führen, da Venus' Worte so unmittelbar erscheinen, dass man meinen könnte, sie wäre körperlich präsent. Da sie der Dichter aber nicht persönlich auftreten lässt, sondern der Bote statt ihr erscheint, wird der Befehl ebenfalls durch ihn vermittelt. So kann nicht eindeutig gesagt werden, dass Venus teilweise die Funktion des Tiberinus übernommen hat.¹⁵³

Der Bote stellt nämlich nicht einfach ein Kommunikationsmedium dar, das im Mittelalter häufig eingesetzt wurde,¹⁵⁴ sondern seine Präsenz scheint einen tieferen Sinn zu haben. Das würde auch die Wortkombination *nôt-bôten-enbôt* (163,21/2) andeuten. Obwohl Tiberinus eben nicht die göttlichen Waffen bringt, deren Eneas dringend bedarf, erfüllt er in der Aeneis vor allem die Funktion eines Boten, um die *curas* (VIII, 35) des Helden zu vertreiben. Somit

¹⁵¹ vgl. Dittrich, 1966, S. 241. Keilberth spricht sich gegen diese Distanz zwischen Venus und ihrem Sohn aus. vgl. Keilberth, 1975, S. 215, 216, 219.

¹⁵² vgl. Dittrich, 1966, S. 241.

¹⁵³ vgl. im Gegensatz dazu ebd. S. 238.

¹⁵⁴ vgl. Lienert, 2001, S. 94/5.

wäre es also denkbar, dass mit der Hervorhebung des Boten in der mittelalterlichen Dichtung an den Flussgott erinnert werden soll.¹⁵⁵

Die genannte Wortkombination befindet sich außerdem direkt vor der Auskunft über Euander, die in die Botenrede eingebaut ist. Der tröstende Redeteil ist allerdings vollständig durch die Überreichung der Rüstung ersetzt worden, Veldeke fokussiert nur auf die Information, die auch für seine Version essentiell ist. Der Aufbau dieser Passage ist aber nicht nur durch den Inhalt festgelegt, sondern auch durch den Reim gekennzeichnet. Die ersten sechs Verse enthalten die Waffenübergabe und sind auch durch den Vokal A in den Wörtern am Versende *quam-nam-erkande-sande-was-Ênêas* (163,15-20) miteinander verbunden.

Die Überleitung erfolgt über die Satzgrenzen hinweg durch *nôt-enbôt* (163,21/2), bei der ja der Bote eine große Rolle spielt und somit nicht nur zwischen Venus und Eneas, sondern auch zwischen den beiden Hauptteilen der Passage vermittelt. Dass die Waffenübergabe und die Nachricht auch innerhalb der Passage durch den Auftritt des Boten und den Reim voneinander getrennt werden,¹⁵⁶ demonstriert, dass sich die beiden Textstellen aus der antiken Vorlage nicht völlig miteinander vermischt haben.¹⁵⁷ Veldeke markiert sie dadurch als Informationen, die ursprünglich nicht zusammengehört haben.

Das bestätigt auch die Häufung des Reimes am Anfang des Teils über Euander. Mit *mâre-wâre-lande-erkande* (163,23-26) hebt sich dieser Viererblock mit der Vokalkombination A und E vom Reimpaar der Überleitung ab und betont den Anfang der Nachricht. Dann folgen sechs Verse mit abwechselndem Reim (163,27-32), an die sich wieder sechs anschließen, in denen der Vokal U eine Rolle spielt. Die satzübergreifende Verbindung wird durch *hûs-Vênûs* (163,33/4) hergestellt, wodurch klargemacht wird, dass sich der folgende Befehl der Göttin auf den Standort des Königs bezieht. Allein der Zweck, den die Bitte um Euanders Hilfe haben soll, hebt sich durch *belôst-trôst* (163,39/40) vom restlichen Inhalt des Befehls ab.

Dann folgen vier Verse, bei denen der Reim eher trennend als verbindend erscheint. Sowohl *viden-senden* (164,1/2) als auch *manne-dannen* (164,3/4) sind nicht vollkommen rein, wobei die Abweichung der Vokale im ersten Fall eher ins Auge sticht als das Ausbleiben des N im Auslaut. Im Vergleich mit *Ênêas-was* (164,5/6) der letzten beiden Verse tritt der Unterschied noch stärker hervor. Da Tiberinus den Helden nur dazu auffordert, sich zu Euander zu begeben und mit ihm ein Bündnis einzugehen, aber keine Aussagen über die ihm

¹⁵⁵ Im Gegensatz dazu behauptet Keilberth, dass sich der mittelalterliche Dichter durch die Einführung des Boten von Vergil entfernt hat. vgl. Keilberth, 1975, S. 218.

¹⁵⁶ Keilberth argumentiert hingegen, dass der Bote keine nennenswerte Rolle bei der Übermittlung spielt. vgl. ebd.

¹⁵⁷ Dasselbe Phänomen tritt auch beim ersten Götterbefehl auf. vgl. Abschnitt 2.1.2.

möglicherweise zukommenden Hilfstruppen macht, könnten die unreinen Reime den Übergang von den antiken zu den neu hinzugefügten Versen anzeigen.

Obwohl Veldeke häufiger mit dem Reim über die Satzgrenzen hinaus den Inhalt verbindet,¹⁵⁸ steht die ganze Passage als abgeschlossener Block da, weil sie sowohl mit einem neuen Reimpaar beginnt, als auch mit einem vollständigen endet. Damit wird sie von der davor erzählten Liebesnacht zwischen Venus und ihrem göttlichen Gatten und von der nachfolgenden Reaktion des Eneas abgegrenzt. Bei genauerer Betrachtung dieser Textstelle können allerdings nicht nur das Reimschema, sondern auch Wiederholungen von Versstrukturen bzw. von Versen desselben Inhalts als verbindende Elemente gefunden werden.

Veldeke benutzt darin zweimal *den si wole erkande* (163,17; 26), wenn er Venus' Auswahl des Boten begründet und ihre Verbindung zum König erklärt. Obwohl der Vers nicht in beiden Fällen dasselbe zum Ausdruck bringt, wird durch dessen Wiederholung eine Verknüpfung zwischen dem Boten und Euander hergestellt. Der König soll wohl genauso hilfreich für den Helden sein wie der Bote, der ihm die Rüstung gebracht hat. Während der Reim die Waffenübergabe von der Erzählung über Euander trennt, ist dieser Vers eine Verbindungsstelle.

Der Dichter erwähnt zweimal, dass die gesuchte Person ein König ist: *daz ein kunich wâre* (163,24) und *der kunich hiez Êvander*. (163,32) Außerdem betont er, wo Euander zu finden ist: *dâ ze Pallantê* (163,27) und *und was ze Pallantê sîn hûs*. (163,33) Die dadurch hervorgehobenen Informationen rahmen gleichzeitig die feindlichen Auseinandersetzungen zwischen Euander und Turnus, die die Basis für ein Bündnis zwischen Eneas und dem König bilden können. Um eine Reise zu ihm noch wahrscheinlicher zu machen, schließt Veldeke die Passage mit der Feststellung, dass sein Aufenthaltsort nicht weit von Eneas' Burg entfernt liegt (164,4-6), was einer erneuten Präzisierung dieser bereits zweimal erwähnten Information gleichkommt.

Veldeke verbindet zwar die beiden Textstellen der Aeneis inhaltlich miteinander, wenn der Bote sowohl die Rüstung als auch die Nachricht überbringt, aber auf sprachlicher Ebene scheinen sie vielmehr zwei getrennte Blöcke, die zufällig aneinander gehängt wurden, als eine einheitliche Passage zu sein. Dadurch kann trotz der Reduzierung des ursprünglichen Textes dessen Erzählstruktur nachvollzogen werden. In diesem Fall lässt sich somit keine vollkommene Weglassung der Gottheiten beobachten, da von Venus diese Szene ausgeht und

¹⁵⁸ vgl. Brandt, 1969, S. 177ff.

sogar der Flussgott Spuren hinterlassen hat. Trotzdem wurden die beiden Textstellen auf ein Minimum reduziert.¹⁵⁹

Die Szene bestätigt nur mehr, dass der Held ab diesem Zeitpunkt göttliche Waffen besitzt, und initiiert Eneas' Abfahrt zu Euander. Sie spendet keinen Trost wie die Rede des Tiberinus, weil der mittelalterliche Held dessen nicht mehr bedarf,¹⁶⁰ und enthält keine Kriegsaufforderung wie die Venus-Rede, weil die kriegerischen Aktionen des Eneas nicht begründet werden müssen.¹⁶¹ Dittrich meint zwar, dass Venus allein teilweise die Funktion des Tiberinus übernommen hat,¹⁶² aber - wie bereits festgestellt - macht der Auftritt des Boten das Bild unscharf. Ich behaupte vielmehr, dass sowohl Venus als auch der Bote an dessen Stelle treten.

2.9 Der erste Angriff

Nach der Schilderung von Eneas' Aufenthalt bei Euander (168,3-174,36) bzw. nach der Schildbeschreibung in der Aeneis (VIII, 626-728) folgt in beiden Dichtungen ein Wechsel der Erzählperspektive. Turnus, der bisher noch nicht gegen die Trojaner vorgegangen ist, steht nun im Mittelpunkt. Der Auslöser für seinen ersten Angriff variiert zwischen den Fassungen, aber das Ergebnis unterscheidet sich nur in Details. Vergil lässt zu Beginn eine Götterszene folgen. Denn in der Abwesenheit des Aeneas schickt Juno die Götterbotin Iris zu Turnus, der sich gerade in einem heiligen Hain aufhält. (IX, 1-4)

Iris erzählt ihm, dass sich ihm das Glück zugewandt habe, da Aeneas das Lager verlassen habe, zu Euander gefahren sei und noch weiter entfernt Truppen rekrutiere. (IX, 5-11) Turnus solle nicht mehr zögern, sondern so schnell wie möglich das trojanische Lager angreifen. (IX, 12/13) Danach hebt sich Iris mit ihren Flügeln in die Lüfte, woraufhin Turnus sie und den göttlichen Ursprung der Botschaft erkennt. (IX, 14-16) Sofort ist er dazu bereit, den Götterbefehl in die Tat umzusetzen, obwohl ihm die Gottheit, die Iris gesandt hat, nicht bekannt ist. (IX, 16-22) Deshalb kommt es zum erstmaligen Angriff auf das Lager, der allerdings wirkungslos bleibt, weil Turnus weder eindringen, noch die trojanische Flotte verbrennen kann. (IX, 47-167)

Im Eneasroman wird Turnus noch während Eneas' Abwesenheit berichtet, dass dieser entkommen sei, weshalb er sofort die Burg belagern lässt. (174,37-175,11) Diese ist allerdings wie das Lager in der antiken Vorlage uneinnehmbar und auch das Opfer der

¹⁵⁹ vgl. Dittrich, 1966, S. 241.

¹⁶⁰ vgl. ebd. S. 237.

¹⁶¹ vgl. ebd. S. 241.

¹⁶² vgl. ebd. S. 238.

Schildknechte ermöglicht kein Vorstoßen. (175,30-178,14) Erst beim Anblick der vielen Toten, die er verschuldet hat, beschließt Turnus umzukehren, was ihn dennoch sehr wütend macht. (178,15-38) Zorn erfüllt stürzt er sich mit seinen Männern auf die trojanischen Schiffe, die er an Land ziehen und verbrennen lässt, was im Gegensatz zur Aeneis tatsächlich durchgeführt werden kann. (178,34-179,12)

Veldeke verzichtet auf die Götterszene und lässt Iris nicht auftreten, um Turnus über die Abwesenheit seines Gegenspielers aufzuklären. Er bevorzugt eine weitgehend entpersonalisierte Form der Nachrichtenübermittlung, bei der der Ursprung der Botschaft im Dunkeln bleibt. Der Auftritt der Göttin wird durch folgende Verse ersetzt:

*Die wîle daz Ênêas
an der verte dâ was,
ê danner wider mohte komen,
sô hetez Turnûs vernomen.
im was gesaget mâre,
daz her entrunnen wâre,
des was der hêre vil unfrô.* (174,37-175,3)

Die ersten drei Verse enthalten zweimal denselben Inhalt, wodurch sie betonen, dass Eneas während der nun folgenden Aktionen des Turnus nicht anwesend ist und somit seine Mannen in der Burg nicht unterstützen kann. Der Perspektivenwechsel zu Turnus erfolgt dann relativ abrupt, weil keine einleitenden Worte vorausgeschickt werden, sondern direkt an die Information der Abwesenheit des Eneas angeschlossen wird. Das wird ebenfalls durch das Reimpaar *komen-vernomen* (174,39/40) unterstrichen. Turnus hat also davon gehört, dass sich der Anführer der Trojaner entfernt hat.

Veldeke vermeidet es offensichtlich, die Quelle dieser Nachricht zu nennen, wenn er zuerst *sô hetez Turnûs vernomen* (174,40) und danach *im was gesaget mâre* (175,1) schreibt. Die anonyme Herkunft würde dafür sprechen, dass es sich dabei um ein Gerücht handelt, das Turnus irgendwo aufgeschnappt hat. Der Zusammenhang zwischen Fama und *mâre* wird in Kapitel 2.12 näher besprochen. Aber auch die Falschinformation, dass Eneas aus Angst geflohen sei (175,6-9) - der Dichter selbst deckt sie als solche auf (175,4/5) -, unterstützt diese These.

Weder die Iris-Rede noch das Gerücht verfehlen ihre Wirkung. Turnus erkennt in beiden Versionen seine Chance, die Trojaner erstmals anzugreifen, und zögert auch nicht, sie zu nutzen. Im Eneasroman scheint er allerdings schneller und unmittelbarer zu handeln, da er den Befehl zur Belagerung der Burg direkt nach dem Vernehmen des Gerüchts gibt. (175,10/11) In der Aeneis hingegen folgen nach der Rede der Götterbotin Turnus' Reaktion auf die

göttliche Botschaft und dann das Vorrücken des gesamten Heeres zum trojanischen Lager, wobei Turnus' Befehl dazu ausgespart wird. (IX, 16-32)

2.10 Die Verhinderung des Zweikampfs

2.10.1 Kontext und Inhalt

Die Figur der Juturna, der göttlichen Schwester des Turnus, taucht im Eneasroman nicht mehr auf.¹⁶³ Sie hetzt weder die Gegner des Eneas zum Kampf auf (XII, 222-256), noch hält sie Turnus mit dem Streitwagen vom Kampf fern (XII, 468-480; 614-649) oder bringt ihrem Bruder im abschließenden Zweikampf sein Schwert.¹⁶⁴ (XII, 783-785) Während die Fahrt mit dem Streitwagen und die Übergabe des Schwertes durch Modifikationen des Erzählverlaufs nicht mehr benötigt werden,¹⁶⁵ findet sich eine Entsprechung für ihre Figur, wenn der Zweikampf zwischen Turnus und Eneas vorerst verhindert wird.

In der Aeneis wird bereits alles für die Eide vor dem Zweikampf vorbereitet (XII, 113-133), als Juno auftritt, die Situation auf der Erde begutachtet und sich dann an Juturna wendet. (XII, 134-141) Sie eröffnet ihr, dass Turnus aus diesem Zweikampf nicht siegreich hervorgehen kann, und fordert sie dazu auf, entweder ihren Bruder davon abzuhalten oder durch Krieg die Friedensbündnisse zu zerschlagen. (XII, 142-160) Dann treffen die gegnerischen Parteien mit Latinus, Turnus und Aeneas an der Spitze aufeinander, um gemeinsam die rituellen Opferhandlungen zu begehen. (XII, 161-174)

Aeneas legt zuerst unter Berufung auf die Götter einen Eid ab, worin er festsetzt, was bei welchem Kampfergebnis den beiden Völkern widerfahren wird. (XII, 175-194) Latinus stimmt dessen Worten zu und schwört, dass dieses Bündnis niemals gebrochen werde. (XII, 195-211) Die Männer des Turnus sind aber mit den vertraglichen Bestimmungen nicht zufrieden, da sie erkannt haben, dass ihr Kandidat seinem Gegner unterlegen ist. (XII, 216-221) Daraufhin entsteht unter ihnen Gerede, das Juturna wahrnimmt und für ihre Zwecke zu nutzen weiß. (XII, 222/3)

Sie verwandelt sich in einen der angesehenen Krieger des Turnus und richtet die folgenden Worte an die bereits aufgewühlte Masse. (XII, 224-228) Es sei eine Schande, dass nur ein Mann für so viele kämpfen dürfe, obwohl sie ihren Gegnern an Zahl und Stärke überlegen seien. (XII, 229-233) Turnus werde allein den Ruhm ernten, während sie nach seiner Niederlage einem fremden Herrn dienen müssen. (XII, 234-237) Das erregt die erhitzten

¹⁶³ vgl. Dittrich, 1966, S. 190.

¹⁶⁴ vgl. Brandt, 1969, S. 206.

¹⁶⁵ vgl. Dittrich, 1966, S. 383, 391ff.

Gemüter der Männer noch zusätzlich, sodass sie das Bündnis verwünschen und nun wieder Krieg fordern. (XII, 238-243)

Dann lässt Juturna ein Vogelzeichen am Himmel erscheinen (XII, 244-256), das insbesondere der Vogelschauer als Aufforderung zum Kampf interpretiert. (XII, 257-260) Er ruft seine Kameraden in die Schlacht und wirft sogleich den ersten Speer, der auf der gegnerischen Seite einen Mann niederstreckt. (XII, 260-276) Daraufhin gehen die Heere erneut aufeinander los und der Zweikampf findet noch nicht statt. (XII, 277ff.) Veldeke baut ebenfalls vor dem abermaligen Kriegsbeginn ein auslösendes Element ein, das an die Aktion der Juturna erinnert.

Im Eneasroman wird auch auf den Zweikampf und die zu leistenden Eide vorbereitet. (306,35-308,8) Latinus übernimmt dabei die Leitung: er sucht den Ort aus (307,1-5), bringt seine Götter herbei (307,14-23), lässt die Heere in einiger Entfernung kampieren (307,24-31) und den Platz für den Zweikampf und die Eide herrichten. (307,35-308,8) Dann erzählt Eneas den Anwesenden die Geschichte von Dardanus und seiner Flucht aus Troja (308,29-309,14), berichtet von seiner Ankunft und den Versprechungen des Latinus. (309,15-21)

Zum Schluss spricht er über die Opposition des Turnus, die nur durch den Zweikampf gebrochen werden kann (309,22-25), und über die möglichen Kampfresultate und deren Konsequenzen für ihn und seine Männer. (309,26-310,11) Seine Bedingungen werden von allen angenommen (310,12-28) und der Zweikampf soll in die Tat umgesetzt werden, als ein Streit zwischen zwei Männern der gegnerischen Heere ausbricht. (310,29-38) Die Auseinandersetzung wurde von einem Mann des Turnus angezettelt, der dann das Wort an seine Gefährten richtet. (310,39-311,3)

Es sei eine Schande, sich diesen Bestimmungen zu unterwerfen und das eigene Glück in die Hände des Turnus zu legen, der nie eine Chance gegen Eneas habe. (311,4-9) Er sei nicht damit einverstanden, nach dessen Niederlage von den Trojanern unterdrückt zu werden. (311,10-18) Deshalb sollen sie wieder zu den Waffen greifen und sich jetzt gegen sie wehren, da sie ihnen auf jeden Fall ebenbürtig seien. (311,19-33) Er setzt seine Worte sogleich in die Tat um und tötet einen Trojaner. (311,34-37) Daraufhin bricht wieder Krieg zwischen den Heeren aus und es kommt vorerst nicht zum Zweikampf. (311,38ff.)

Da Juturna in der mittelalterlichen Dichtung nicht auftritt, fällt auch die Szene zwischen ihr und Juno weg, die Vergil in die Vorbereitungsphase zum Zweikampf eingeschoben hat. Veldeke streicht also den mythischen Kontext, der die Figur der göttlichen Schwester eingeführt hätte, und legt damit den Grundstein für eine Darstellung ohne göttliches Eingreifen. Anfang und Ende dieser Episode sind sich wieder sehr ähnlich, die Szenen

dazwischen erfüllen also dieselbe Funktion. Ihre unterschiedlichen Gestaltungsweisen werden im nächsten Abschnitt näher betrachtet.

2.10.2 Der stolze Ritter

Dittrich teilt den Prozess der Aufwiegelung von Turnus' Männern durch Juturna in sechs Abschnitte ein:

„menschliches Zweifeln der Rutuler, Rede der als Krieger Camers auftretenden Juturna, Himmelszeichen der Juturna, Deutung des augurium durch Tolumnius, Tötung eines auf der Seite der Troer kämpfenden Tyrrheners“ und „Wiederbeginn der Massenkämpfe“¹⁶⁶.

Sie übergeht in dieser Einteilung allerdings die erste Reaktion der Anwesenden auf Juturnas Worte. (XII, 238-243) Dadurch gibt Vergil aber den steigenden Aggressionspegel der kriegerischen Masse wieder, was in Anbetracht des weiteren Erzählverlaufs durchaus wichtig ist. Denn nicht nur das Endprodukt, sondern vor allem der Weg dorthin, der Prozess steht im Vordergrund. Deshalb sehe ich diesen Abschnitt als eigene Entwicklungsstufe an und wandle Dittrichs sechsstufiges Modell in eines mit sieben Stufen um. Ähnlich verhält es sich bei der Szene in der mittelalterlichen Dichtung.

Diese wird von ihr nur auf die Handlungen des Ritters reduziert, die allein den Prozess bis zum Ausbruch der Kämpfe ersetzen sollen.¹⁶⁷ Doch die beiden Modelle wurden nicht unter denselben Voraussetzungen gebildet, da Dittrich den grundlegenden Zweifel der Männer und den Beginn der anschließenden Kämpfe in der Aeneis berücksichtigt, aber den *michel strît* (310,36) am Anfang der Passage im Eneasroman nicht einbezieht und die weiteren Kämpfe nur in Abhängigkeit von der ersten Kampfthat des Ritters darstellt.¹⁶⁸ Wenn also für die Einteilung der Szene bei Veldeke dieselben Kriterien wie für die bei Vergil gelten würden, hätte man mindestens ein vierstufiges Modell.

Bei Betrachtung der Textgestaltung würde ich allerdings sogar zu einer fünfteiligen Gliederung tendieren. Veldeke selbst teilt nämlich die Rede des Ritters in zwei Abschnitte (311,4-18; 311,19-33), was aber von Dittrich nicht beachtet wird, da sie diese als ein Ganzes bearbeitet und auch als solches ansieht.¹⁶⁹ Aber gerade im Hinblick auf die antike Vorlage würde ich diese Zweiteilung nicht übergehen, sondern in das eigene Modell einbeziehen.

¹⁶⁶ Dittrich, 1966, S. 362.

¹⁶⁷ ebd.

¹⁶⁸ vgl. ebd.

¹⁶⁹ vgl. ebd. S. 362-64.

Damit steht nun einer siebenteiligen Gliederung in der Aeneis eine fünfteilige im Eneasroman gegenüber.

Die Weglassung der zwei Teile in der mittelhochdeutschen Fassung kann durch denselben Vorgang erklärt werden, der bereits bei der Waffenübergabe beobachtet wurde.¹⁷⁰ Veldeke vereint nämlich die Figuren der Juturna und des Vogelschauers in dem anonymen Ritter,¹⁷¹ was sich durch den Inhalt seiner Rede, seine Aktionen und die Textgestaltung beweisen lässt. Dabei verschwinden die mythischen Elemente aus der Passage. Veldeke setzt eine bewusste Markierung, indem er dessen Rede in zwei Teile gliedert. Wenn man die antike Fassung kennt, wird dadurch unterstrichen, dass er nur die eine statt zwei Figuren auftreten lässt. Das bestätigt auch die sprachliche Ebene.

*„wir mogen uns schamen betalle,
daz wir uns lâzen an daz heil
und an unreht urteil
und an Turnûm den einen man,
der nie gelucke gewan
wider Ênêam den Troiân.
wirt daz heil sô getân,
daz Ênêas gesiget
und Turnûs hie tôt geliget,
daz wir dan iemer mêre
schaden und unêre
von disen Troiânen mûzen dolen
und ouch verschalket wesen solen:
got hône in, der ez geriet,
entrouwen ich ne volges niet.“ (311,4-18)*

In diesem Teil der Rede wurden zwei Argumente eingesetzt, die bereits Juturna in ihrer Ansprache angeführt hat. Die Göttin beginnt ebenfalls mit dem Motiv der Scham *non pudet* (XII, 229), wenn es darum geht, sich auf nur einen Mann zu verlassen. Sie spricht auch die Konsequenzen an, die nach der Niederlage des Turnus von dessen Männern getragen werden müssen. Der Ritter legt darauf einen starken Fokus. Wenn Turnus unterliegt, werde es ihnen schlecht ergehen, was er unbedingt verhindern möchte. Wie der zweite Teil der Rede zeigt, ist er auch bereit, zu den Waffen zu greifen und das Äußerste zu wagen, was Juturna weder sagt noch tut.

Im ersten Satz sind die Verse sowohl am Anfang als auch am Ende enger verbunden. So folgt zweimal hintereinander ein *und* (311,6/7), das das ungerechte Urteil mit Turnus verknüpft und gleichzeitig die Aufzählung der Punkte betont, für die sich die Krieger schämen sollen. Diese Verbindungsstelle geht nahtlos in eine andere über, wenn nun viermal der gleiche Vokal am Versende steht. Veldeke unterstreicht mit *man-gewan-Troiân-getân* (311,7-10) die Turnus

¹⁷⁰ vgl. Abschnitt 2.8.2.

¹⁷¹ vgl. Dittrich, 1966, S. 363.

zugeschriebenen Eigenschaften und den Konnex zwischen dessen Chancenlosigkeit in der Vergangenheit und der Niederlage im Zweikampf mit Eneas. Der Sieg des Turnus liegt anscheinend kaum im Bereich des Möglichen.

Die Verfluchung desjenigen, der zu diesem Bündnis geraten hat, passt bereits zu dem aggressiven Ton, dessen sich der Ritter zur Aufforderung seiner Kumpanen im zweiten Teil bedient. Aber durch das abschließende Reimpaar *geriet-niet* (311,17/8) wird dieser vom nächsten Abschnitt abgegrenzt. Das stimmt wieder damit überein, dass nun der Redeteil der Juturna abgehandelt ist und danach der des Vogelschauers folgt. Veldeke nimmt aber die Trennung nicht so strikt vor, wie die Textgestaltung andeutet.

*Aber sprach der helt gût
„ich wil û sagen mînen mût,
ob ez ûch dunket wol getân,
sô râte ich daz wir bestân
des hêren Ênêases man,
dar ich nie trouwe zû gewan,
die dort habent an der schare.
ich wil daz wir ûf si varen
unde sie dorchbrechen,
wir slahens unde stechen
mit den swerden und mit den speren,
sin mogen sich uns niht erweren,
si sint uns wol ze mâzen.
daz wirz sô lange lâzen,
daz is mir (sprach her) vile zorn.“
daz ros nam her mit den sporn,
niht mêre her ne sprach,
einen Troiân her stach
von dem rosse in einen graben. (311,19-37)*

Wie der Vogelschauer rät auch der Ritter zum sofortigen Angriff. Da es keine Juturna mehr gibt, lässt sie auch kein Vogelzeichen am Himmel erscheinen, sodass der Ritter nicht wie Tolumnius darauf Bezug nimmt. In den letzten Teil der Rede flicht Veldeke ein Motiv ein, das nicht der Vogelschauer, sondern Juturna eingeführt hat. Wenn er schreibt *sin mogen sich uns niht erweren,/ si sint uns wol ze mâzen* (311,30/1) entspricht das Juturnas rhetorischer Frage *numerone an viribus aequi/ non sumus?*. (XII, 230/1) Während die Göttin aber dadurch nur indirekt zum Kampf auffordert, ist es beim Ritter Teil der offenen Aufforderung.

Die Kernaussage dieses Abschnitts hebt der mittelalterliche Dichter anhand der Versenden hervor. Die vier Verse, die auf *getân-bestân-man-gewan* (311,21-24) enden, enthalten nämlich sowohl die Hauptintention der ganzen Rede - also die Aufforderung zum Kampf -, als auch seine Begründung für diesen Rat. Wenn er sagt, dass er den Trojanern nie traute, drückt das etwas aus, das Tolumnius nur indirekt anspricht, wenn er Aeneas als *improbis advena* (XII, 261) bezeichnet, der aus Italien vertrieben werden muss. Veldeke lässt zwar das

Vogelzeichen weg, fasst aber das, was bei der Deutung durch den Vogelschauer zum Ausdruck kommt, zusammen und nennt dessen Haltung seinen Gegnern gegenüber „Misstrauen“.

Die klare Zweiteilung der Rede wird durch diese Versenden aufgebrochen, da sie mit den bereits bearbeiteten Versen 311,7-10 des ersten Redeteils korrelieren. Die Wörter *man*, *gewan* und *getân* werden wieder aufgenommen, während *Troiân* durch *bestân* ersetzt wird. Die Abfolge der Reimpaare wird umgekehrt und auch das *getân* ändert seine Position, sodass es zuerst *Troiân-getân* und dann *getân-bestân* heißt. Dadurch verknüpft Veldeke die vermutete Niederlage des Turnus und den Rat zum Kampf miteinander und betont damit, dass der Ritter diesen Ausgang des Zweikampfes verhindern will. Um diese Wirkung zu erzielen, wurde ein Teil der Juturna-Rede mit einem der Tolumnius-Rede verbunden.

Im Gegensatz zum ersten Redeteil, der mit einem vollständigen Reimpaar endet, fällt am Ende des zweiten Teils die Verbindung zur folgenden Tat des Ritters auf. Durch den Reim schließt sich das Wegreiten mit dem Pferd direkt an seine Worte an, was durch den Vers *niht mêre her ne sprach* (311,35) zusätzlich betont wird. Das entspricht der Schilderung Vergils, der Tolumnius ebenfalls sofort nach seiner Rede agieren lässt. (XII, 266/7) In der Aeneis wird ein Speer geschleudert und im Eneasroman vom Pferd hinabgestochen, aber letztlich spielt die Todesart des Trojaners keine Rolle. Schon dass der Ritter den ersten Tod verschuldet, zeigt eine weitere Parallele zwischen ihm und dem Vogelschauer auf.

Nun sollte kein Zweifel mehr daran bestehen, dass der anonyme Ritter Juturna und Tolumnius ersetzt hat.¹⁷² Dabei ist zu beobachten, dass Veldeke zwar eine klare Trennung in zwei Redeteile vornimmt, diese aber nicht eindeutig den beiden Sprechenden in der antiken Vorlage zuzuordnen sind. Sowohl die Mischung des Inhalts als auch die Verbindung durch die Reimschemata deuten darauf hin, dass der mittelalterliche Dichter eine Verschmelzung der beiden Figuren intendiert hat. Das ist ein Punkt, in dem sich diese Gestaltung der Szene von der der Waffenübergabe unterscheidet.¹⁷³

Veldeke reduziert zwar bei beiden Textstellen zwei auf eine Szene, setzt aber unterschiedliche Prioritäten bei deren Gestaltung. Während in der Waffenübergabe wie bei Vergil zwei Figuren auftreten und auch die Ausdrucksebene die Trennung dieser beiden unterstreicht, kommt bei der Verhinderung des Zweikampfs nur eine Figur vor, die auch durch die gestalterischen Übergriffe in ihrer Rede zwei Figuren in sich vereint.

¹⁷² vgl. Dittrich, 1966, S. 363.

¹⁷³ vgl. Abschnitt 2.8.2.

2.11 Die schnelle Heilung des Helden

Als die Kämpfe zwischen den Heeren wieder aufgenommen werden – wie es dazu kommt, wurde im letzten Kapitel behandelt –, versucht der Held in beiden Dichtungen, die Kämpfenden voneinander zu trennen. (XII, 311-317; 313,5-18) Er trägt aber den Schaden davon, dieses Wagnis unbewaffnet unternommen zu haben, da er von einem Pfeil verwundet wird und das Schlachtfeld verlassen muss. (XII, 318-323; XII, 383-386; 313,19-314,2) Vergil schildert allerdings noch vor Aeneas' Verlassen des Platzes und der wundersamen Heilung das Wüten des Turnus im Kampf, als er den Rückzug seines Gegners bemerkt. (XII, 324-382) Veldeke fügt hingegen die Turnus-Handlung erst danach ein. (314,31-318,20)

Nachdem der Held ins Lager bzw. Zelt gebracht wurde, wird sofort ein Arzt herbeigeholt, der den besonders festsitzenden Pfeil entfernen soll. (XII, 387-397; 314,3-7) In der Aeneis folgen nun dessen fruchtlose Versuche, diese Aufgabe zu erfüllen (XII, 398-410), bis Venus eine spezielle Tinktur in das Wasser mischt, mit dem er die Wunde des Aeneas auswäscht. (XII, 411-421) Daraufhin lässt sich der Pfeil leicht entfernen und der geheilte Held kann gegen Turnus in die Schlacht ziehen. (XII, 421-442) Im Eneasroman entfernt der Arzt mithilfe einer Zange die Pfeilspitze und legt ein Kräuterpflaster auf Aeneas' Wunde. (314,8-24) Dadurch wird der Held geheilt und kann sich ins Kampfgeschehen begeben. (314,25-30)

Wie auch bei der Darstellung des Endkampfes – Venus zieht Aeneas' Lanze aus dem Wurzelstock, nachdem Juturna ihrem Bruder das Schwert gebracht hat (XII, 783-787) – verzichtet Veldeke auf den Auftritt der Venus. Während ihr Nicht-Erscheinen im Endkampf jedoch durch eine Modifikation des Erzählverlaufs und das daraus resultierende Wegfallen der Juturna,¹⁷⁴ auf deren Handeln sie reagiert hätte, bedingt ist, bleibt die Struktur der Heilungsszene erhalten, nur die Göttin wird ausgespart. Ihr Handeln wird aufgrund der fachkundigen Behandlung durch den Arzt überflüssig.¹⁷⁵

Wenn man allerdings die Einwirkung der Venus in der Aeneis betrachtet, kann bereits hier an der Notwendigkeit dieses Einschubs in die Erzählung gezweifelt werden. Vergil schildert die Entstehung der Tinktur detailreich und streicht ihre heilkräftige Wirkung hervor (XII, 411-19), lässt aber keinen direkten Kontakt zwischen der Göttin und dem Arzt stattfinden. Sie kommt *obscuro circumdata nimbo* (XII, 416) herbei und deshalb wäscht er die Wunde auch *ignorans* (XII, 421) mit dem Kräuterwasser aus. Sie übergibt ihm also nicht persönlich das Heilmittel und erklärt ihm dessen Anwendung, sondern stattet ihn heimlich damit aus.

¹⁷⁴ vgl. Dittrich, 1966, S. 371, S. 391ff.

¹⁷⁵ vgl. ebd. S. 370.

Das zeigt, „wie sich Vergil bemüht hat, das Wunder einem natürlichen Vorgange näher zu bringen, ohne doch in rationalistische Trivialität zu verfallen.“¹⁷⁶ Da Venus‘ Auftritt also bereits in der antiken Vorlage schwach ausgeprägt ist, erscheint die Übertragung ihrer heilkräftigen Fähigkeiten auf den Arzt plausibel. Veldeke macht seiner Leserschaft auch überaus deutlich, dass dieser Arzt nicht wie der in der Aeneis göttlicher Hilfe bedarf. Denn *her konde vil der buche* (314,7), greift *schiere* (314,9) zu den richtigen Utensilien, rettet Eneas das Leben, *wanderz wolde kunde* (314,17), und legt ihm ein Pflaster auf, *dâ von her vil schiere genas*. (314,25)

Die vergeblichen Versuche des Arztes bei Vergil (XII, 400-406) werden eliminiert und stattdessen eine Arztfigur eingeführt, die auf dasselbe heilkundige Wissen wie Venus zurückgreifen kann. Das beweist dessen zielsichere Vorgehensweise bei der Versorgung der Wunde und der Zubereitung des Kräuterpflasters, was der Selbstverständlichkeit entspricht, mit der Venus die natürlichen Zutaten beschafft und das Heilmittel herstellt. Sie muss nämlich wie der Arzt im Eneasroman nicht einmal darüber nachdenken, welches Kraut sie braucht, sondern holt es sofort. (XII, 411-19; 314,8-25)

Dass der Arzt die Fähigkeiten der Göttin übernimmt, demonstriert der mittelalterliche Dichter nicht zuletzt, indem er ihn zu demselben Kraut greifen lässt, das schon die Mutter des Helden in der Aeneis für ihr Heilmittel verwendet hat. (XII, 412; 314,10) Die Arztfigur des Eneasromans enthält also sowohl die Arzt- als auch die Venus-Figur der antiken Vorlage, weshalb der mythische Hintergrund entfällt und die Heilungsszene nur mittels natürlicher Vorgänge erzählt wird.

2.12 Das Gerücht

Dieser letzte Textstellenvergleich soll die Umwandlung einer Gottheit demonstrieren, die bisher nur wenig bearbeitet wurde. Sie betrifft die Göttin Fama, die Heinze als „Allegorie im heutigen Sinne“¹⁷⁷ bezeichnet. Denn es sei nicht Vergils Absicht gewesen, mit ihrer Darstellung den Anschein einer realen Figur zu erwecken, sondern sie diene lediglich zur Veranschaulichung des um sich greifenden Gerüchts.¹⁷⁸ Dem kann bei Betrachtung ihres Einsatzbereichs nur zugestimmt werden. Sie taucht nämlich immer dann in der Aeneis auf, wenn etwas Verheimlichtes bzw. bisher Unbekanntes an die Öffentlichkeit gelangt.

¹⁷⁶ Heinze, 1995, S. 310.

¹⁷⁷ ebd. S. 305.

¹⁷⁸ vgl. ebd.

Bei einer bereits in der antiken Vorlage schwach etablierten Götterfigur verwundert es kaum, dass sie in der mittelalterlichen Dichtung nicht auftritt.¹⁷⁹ Es kann aber nicht verleugnet werden, dass sie trotzdem nachvollziehbare Spuren hinterlassen hat. Vergil führt sie erstmals nach Didos Vereinigung mit Aeneas in der Höhle ein, wobei er sie vor ihrem Handeln dem Publikum vorstellt. (IV, 174-188) Das *monstrum horrendum* (IV, 181) verbreitet nun die Geschichte, dass sich Dido Eneas verbinden wolle und sie wegen ihm ihre Pflichten als Herrscherin vergesse. (IV, 191-95) Daraus ergeben sich die Entwicklungen, die in Kapitel 2.4 genauer erläutert wurden. Statt der Beschreibung von Fama und ihren Taten steht im Eneasroman folgendes:

*Dô daz mâre ûz quam,
dô worden ir vile gram
die hêren after lande.* (65,13-15)

Veldeke verzichtet auf die allegorische Darstellung und fasst nur den Vorgang der Aufhebung von Heimlichkeit¹⁸⁰ in Worte, den die Göttin mit ihrem Handeln zum Ausdruck gebracht hat. Deshalb ersetzt er sie durch das *mâre*, das ans Licht kommt und Schaden anrichtet. Auf diese Weise geht er in den meisten Fällen vor, wenn bei Vergil Fama vorkommt. So schreibt er, wenn die Göttin Dido von den Vorbereitungen des Aeneas zur Abreise erzählt (IV, 298/9), dass *daz mâre ûz gesprank* (67,14) und es *sô verre quam* (67,15), dass auch die Königin davon hörte. Dadurch wird in beiden Dichtungen großer Schmerz bei Dido ausgelöst (IV, 300-303; 67,18-20) und das Gespräch zwischen ihr und dem Helden initiiert. (IV, 304-387; 67,26-73,4)

Fama verbreitet auch in Karthago die Nachricht von Didos Tod (IV, 665/6), während im Eneasroman steht: *dô man daz mâre/ in der borch wol vernam.* (79, 14/15) Die Formulierung des Verses wird immer an den Kontext angepasst, aber der Vorgang des Gerüchtes, das sich verbreitet, bleibt derselbe. Auch bei den Toden von Euryalus, Nisus und Pallas, bei denen die Göttin als Botin der schlechten Nachrichten fungiert (IX, 473-475; XI, 139-141), wird das *mâre* im mittelalterlichen Text eingesetzt. (187,36; 220,2; 220,11) Im Fall von Pallas' Tod wird es sogar zweimal verwendet, da zuerst die Bewohner von seines Vaters Königreich davon hören und erst danach seine Eltern. (220,2-15)

Einzigste Ausnahme bildet die Szene, in der die Göttin die Prophezeiung für Lavinias Zukunft im Land verbreitet. (VII, 102-106) Sie hat keine Entsprechung bei Veldeke, da er den Rückblick auf die göttliche Vorhersage (VII, 45-106) tilgt und erst Latinus im Gespräch mit Eneas' Boten davon erzählen lässt. (115,36-116,17) Deshalb besteht keine Notwendigkeit

¹⁷⁹ vgl. Brandt, 1969, S. 215.

¹⁸⁰ vgl. Schmitz, 2007, S. 141.

mehr, ein offenbar werdendes *mâre* statt Fama in den Text einzubauen. Abgesehen von diesem Fall kann ein systematischer Ersatz der Allegorie Vergils durch den realen Vorgang beim mittelalterlichen Dichter festgestellt werden.

3. Fazit

Zu Beginn dieser Arbeit habe ich Thesen zur besseren Erfassung und Kategorisierung der von Veldeke umgewandelten Götterbegegnungen aufgestellt. Nun ist es an der Zeit, diese erneut in Augenschein zu nehmen und ihren Wahrheitsgehalt anhand der Ergebnisse aus den Textstellenvergleichen zu prüfen, um sie bestätigen oder widerlegen bzw. modifizieren zu können. In vielen Fällen muss ich zugeben, voreilige Schlüsse gezogen oder ungenaue Vorhersagen getroffen zu haben.

So habe ich behauptet, dass im Eneasroman kein direkter Kontakt zwischen Göttern und Menschen stattfindet. Wie aber die Analyse von Didos Liebesentfachen in Kapitel 2.3 zeigt, kann an dieser These nicht mehr uneingeschränkt festgehalten werden. Venus' Berührung von Ascanius' Lippen lässt sich nicht allein symbolisch interpretieren, sondern erhält einen fiktionalen Wert innerhalb der Narration. Dadurch wird die Göttin zu einer epischen Figur und ihr Kontakt zu Ascanius zu real, um als indirekt abgetan zu werden. Auch wenn es sich hierbei um die einzige Ausnahme der Regel handelt, widerlegt sie dennoch die verallgemeinernde Formulierung meiner These.

Deshalb nehme ich eine Modifikation derselben vor, um auch diese Szene berücksichtigen zu können. Veldeke baut in vier der behandelten Textstellen göttliche Elemente ein, aber nur im genannten Fall kommt eines von ihnen direkt mit einem menschlichen Wesen in Berührung. In den anderen drei Szenen – Götterbefehl in Troja,¹⁸¹ Götterbefehl in Karthago¹⁸² und Waffenübergabe¹⁸³ – ist eine indirekte Interaktion mittels einer Botschaft bzw. eines Boten beschrieben. An dem Verhältnis von 3:1 ist zu erkennen, dass der mittelalterliche Dichter zwar die indirekte Variante bevorzugt, aber gleichzeitig die direkte nicht vollkommen verneint.

Da mir aber diese Einteilung durch die zweifelhafte Zuordnung von Venus' Handeln zu problematisch erscheint, lasse ich die Unterscheidung von direkten und indirekten Interaktionen zur Kategorisierung der Szenen beiseite. Wie bereits oben angeklungen ist, nehme ich eine grundsätzliche Zweiteilung der Textstellen in jene mit und jene ohne göttlichem Element vor. Daraus ergibt sich ein Verhältnis von vier (mit) zu acht (ohne), was

¹⁸¹ vgl. Kapitel 2.1.

¹⁸² vgl. Kapitel 2.4.

¹⁸³ vgl. Kapitel 2.8.

demonstriert, dass Veldeke zwar von der Verwendung göttlicher Elemente in den bearbeiteten Szenen nicht abgeneigt ist, sie aber öfter weglässt bzw. ersetzt.

Diese vier Textstellen unterteile ich wiederum in zwei Gruppen, da sich die göttlichen Elemente in ihrer Aktivität und Beschaffenheit unterscheiden. In den Venus-Szenen tritt die Göttin als aktive Figur auf und beeinflusst die Erzählung durch ihre Handlungen. Wenn aber Eneas einen Götterbefehl erhält, treten die Götter nicht in den Vordergrund und überbringen ihm die Nachricht bzw. lassen sie überbringen. Wie sie zu ihm gelangt, wird nicht erwähnt. Die Götter sind also keine aktiven Figuren, sondern scheinen vielmehr ein unspezifisches, unpersönliches, statisches göttliches Kollektiv zu sein, das von außerhalb der Narration durch Botschaften auf den Helden einwirkt.

Deshalb fasse ich die beiden Venus-Szenen zur Kategorie „aktive göttliche Elemente“ und die Götterbefehle zur Kategorie „unspezifische göttliche Elemente“ zusammen. Mit dieser und den folgenden Modifikationen möchte ich die in der Einleitung postulierte Kategorisierung der Umdeutungen bei Veldeke präzisieren und erweitern, da sie mir in ihrer ursprünglichen Form nicht länger haltbar erscheint. So lassen sich die Textstellen, in denen keine Götter mehr vorkommen, nach der jeweiligen Umerzählungsstrategie in drei Gruppen unterscheiden.

In die erste fallen alle, in denen eine Gottheit aus der antiken Vorlage durch einen Menschen ersetzt wird. Das trifft bei fünf von acht der verbleibenden Szenen zu und ist deshalb die beliebteste Variante, eine göttliche Figur umzudichten. In dieser Zahl sind folgende Textstellen enthalten: Die Boten übernehmen teilweise Venus' Funktion bei der Vermittlung von Informationen über Dido und Karthago.¹⁸⁴ Die Königin verkörpert die Unterweltsgöttin Allekto in ihrem Gespräch mit Latinus und bei der Aufstachelung des Turnus zum Krieg.¹⁸⁵ Ein anonymer Ritter ersetzt Juturna als Redeführer vor Turnus' Heer¹⁸⁶ und Eneas wird von einem mit Venus' Fähigkeiten ausgestatteten Arzt geheilt.¹⁸⁷

Die zweite Gruppe setzt sich aus jenen Szenen zusammen, bei denen der mittelalterliche Dichter die Erzählstruktur vollkommen verändert, um das Auftreten einer Gottheit zu vermeiden. Das ist beim Exkurs über Dido und Karthago¹⁸⁸ und beim Brief der Königin an Turnus¹⁸⁹ der Fall. Es sind also nur zwei Textstellen in diese Kategorie einzuordnen, was demonstriert, dass Veldeke bevorzugt am Erzählverlauf der antiken Dichtung festgehalten hat,

¹⁸⁴ vgl. Kapitel 2.2.

¹⁸⁵ vgl. Kapitel 2.5 und 2.6.

¹⁸⁶ vgl. Kapitel 2.10.

¹⁸⁷ vgl. Kapitel 2.11.

¹⁸⁸ vgl. Kapitel 2.2.

¹⁸⁹ vgl. Kapitel 2.6.

anstatt ihn bei jeder Gelegenheit umzuschreiben. Nur in Ausnahmefällen greift er auf diese Strategie zurück.

Die letzte Gruppe besteht aus Szenen, in denen Gottheiten auf ihre Funktion in der Handlung reduziert und als Konsequenz davon weggelassen werden. Das geschieht bei der Hirschjagd, deren Folgen durch ein Missverständnis und nicht mehr durch das Einwirken von Allekto erklärt werden.¹⁹⁰ Den Hinweis, dass Eneas fortgezogen ist, gibt nicht mehr Iris, sondern Turnus vernimmt ein Gerücht, das im Wesentlichen den Inhalt ihrer Botschaft umfasst.¹⁹¹ Auch die Allegorie der Göttin Fama wird aufgelöst und ihre Wirkung erzähltechnisch umgewandelt.¹⁹² Während das Missverständnis noch aus zwischenmenschlichem Kontakt generiert wird, sind die Gerüchte nicht mehr an einen Überbringer gebunden. Deshalb setzen sie sich am meisten von der ersten Umerzählungsstrategie ab.

Die mehrmalige Zuteilung von Szenen kündigt bereits an, dass sie sich in vielen Fällen nicht eindeutig zu einer Gruppe zuordnen lassen, weil es sich um Mischformen handelt. Da sich Veldeke statt des Gesprächs zwischen Venus und ihrem Sohn für einen Exkurs und einen Auftritt der Boten entscheidet,¹⁹³ kann diese Szene den ersten beiden Gruppen zugeordnet werden. Bei der Aufhetzung des Turnus¹⁹⁴ ersetzt die Königin nicht nur Allekto als handelnde Figur, sondern die Erzählung wird zusätzlich an sie angepasst. Deshalb teile ich diese Textstelle ebenfalls den ersten beiden Gruppen zu.

Aber das Phänomen der Mischformen kommt nicht nur in den Szenen vor, in denen kein göttliches Element mehr vorhanden ist. Bei der Waffenübergabe¹⁹⁵ lässt der mittelalterliche Dichter statt zwei Götterfiguren nur Venus und einen Boten auftreten. Er passt auch in diesem Fall den Erzählverlauf an, weshalb diese Textstelle teils der Kategorie „aktives göttliches Element“ und teils den beiden ersten Gruppen der Szenen ohne göttliches Element angehören kann. Bei den Götterbefehlen ist eine abgeschwächte Form der Reduzierung auf ihre Funktion in der Erzählung festzustellen, da sie nach wie vor als göttliches Element angeführt werden, aber – wie oben besprochen – nur mehr eine Außenseiterrolle einnehmen.

Welche Umerzählungsstrategie an welcher Stelle angewandt wird, lässt sich nicht anhand der Ausgangslage in der antiken Fassung bestimmen. Aus diesem Blickwinkel erscheint die Wahl eher willkürlich. Hinter den Götterbefehlen verbergen sich einerseits mehrere Prophezeiungen

¹⁹⁰ vgl. Kapitel 2.7.

¹⁹¹ vgl. Kapitel 2.9.

¹⁹² vgl. Kapitel 2.12.

¹⁹³ vgl. Kapitel 2.2.

¹⁹⁴ vgl. Kapitel 2.6.

¹⁹⁵ vgl. Kapitel 2.8.

und andererseits der Auftritt von Merkur.¹⁹⁶ Sowohl bei der Waffenübergabe als auch bei der Heilung des Aeneas handelt Venus bei Vergil als besorgte Mutter, wird aber von Veldeke nicht gleichermaßen in die Erzählung eingebaut.¹⁹⁷ Iris hat als Götterbotin dieselbe Funktion wie Merkur inne, wird aber nicht durch einen Götterbefehl ersetzt, sondern wie Fama behandelt.¹⁹⁸

Beim Liebesentfachen der Dido kommen sowohl in der Aeneis als auch im Eneasroman Venus und Cupido vor,¹⁹⁹ bei der Waffenübergabe wird aber Tiberinus getilgt.²⁰⁰ Die Königin übernimmt nur in zwei von drei Fällen die Rolle der Allekto, bei der Hirschjagd wird eine andere Strategie angewandt.²⁰¹ Bei der Verhinderung des Zweikampfs tritt sogar der Einzelfall ein, dass eine Gottheit und ein Mensch zu einem Menschen zusammengefasst werden.²⁰² Diese Unstimmigkeiten machen eine Systematisierung entlang der antiken Dichtung unmöglich. Im Ausblick werden Methoden angeführt, wie die Gründe für Veldekes Vorgehensweise erschlossen werden können.

Während der Textstellenvergleiche fiel mein Blick auch immer wieder auf die Ausdrucksebene, wenn sich die Szenen auf einen oder wenige Absätze begrenzen ließen und deren Analyse neue Erkenntnisse zur Verbindung zwischen Veldeke und Vergil versprach. Deshalb hielt ich nur bei sieben von zwölf Textstellen umfassendere Beobachtungen zu Veldekes formaler und sprachlicher Gestaltung fest und erwähnte bei den anderen die wichtigsten Auffälligkeiten. Diese selektive Vorgehensweise ermöglichte die Begrenzung des Umfangs meiner Arbeit, verhindert aber gleichzeitig, allgemein formulierte Thesen aufzustellen.

Ich behaupte dennoch, dass sich auch aus den nur wenigen Analysen ein Muster herausfiltern lässt. Die stilistischen Merkmale können nämlich mit der Umdichtung der antiken Vorlage in Verbindung gebracht werden. So gibt der mittelalterliche Dichter die große Anzahl der göttlichen Prophezeiungen und deren Bedeutung für den Helden durch die Dichte der formalen und sprachlichen Mittel beim ersten Götterbefehl wieder.²⁰³ Die Fatalität der Liebesentzündung bei Dido, die bei Vergil durch den Auftritt des Liebesgottes und auf

¹⁹⁶ vgl. Kapitel 2.1 und 2.4.

¹⁹⁷ vgl. Kapitel 2.8 und 2.11.

¹⁹⁸ vgl. Kapitel 2.4, 2.9, 2.12.

¹⁹⁹ vgl. Kapitel 2.3.

²⁰⁰ vgl. Kapitel 2.8.

²⁰¹ vgl. Kapitel 2.5-7.

²⁰² vgl. Kapitel 2.10.

²⁰³ vgl. Abschnitt 2.1.2.

sprachlicher Ebene zum Ausdruck kommt, wird im Eneasroman durch sich wiederholende Reimpaare und satzübergreifende Reime²⁰⁴ zur Geltung gebracht.²⁰⁵

Beim zweiten Götterbefehl spiegeln Veldekes Stilistika die rhetorisch wohl strukturierte Rede Merkurs wieder.²⁰⁶ Die Rede der Königin an ihren Mann demonstriert, dass sie das streitsüchtige Naturell der Allekto in sich trägt.²⁰⁷ Die formale Aufbereitung des Aufeinandertreffens von Trojanern und Burgbewohnern bei der Hirschjagd unterstreicht den Ersatz der Unterweltsgöttin durch ein Missverständnis.²⁰⁸ Bei der Waffenübergabe wird dadurch betont, dass zwei Figuren miteinander kombiniert wurden, die in der antiken Dichtung nicht gemeinsam auftreten.²⁰⁹ Bei der Verhinderung des Zweikampfs hingegen beweist zwar die Textgestaltung die Reduzierung von zwei auf eine Figur, aber sowohl die inhaltliche als auch formale Gestaltung drängt auf eine Verschmelzung der beiden.²¹⁰

Diese Ergebnisse zeigen, dass Veldeke zwar einige Modifikationen der Götterbegegnungen aus der antiken Dichtung in seine Version integriert hat, aber gleichzeitig durch die Gestaltung der Szenen einen Weg gefunden hat, sich nicht vollkommen von Vergil zu lösen. Dadurch wird die Verbindung am stärksten aufrechterhalten. Wie an diese Thesen angeknüpft werden kann, wird im folgenden Ausblick näher erläutert.

4. Ausblick

Mein Fazit lässt zwei große Fragen offen: Wieso bedient sich Veldeke der jeweiligen Umerzählungsstrategie und stellt er tatsächlich über die sprachliche und formale Ebene eine Verbindung zu Vergil her? Die zweite Frage könnte beantwortet werden, indem die sprachliche Analyse des mittelalterlichen Textes und der Vergleich mit der antiken Vorlage Schritt für Schritt zuerst auf den Rest der Textstellen dieser Arbeit und dann auf andere vergleichbare Szenen ausgedehnt werden. Dadurch könnte meine These überprüft und durch weitere Erkenntnisse ergänzt bzw. modifiziert werden.

Bisher wurde – wie in der Einleitung angekündigt – der Roman d’Eneas nicht in die Untersuchungen einbezogen. Zur Klärung der ersten Frage wäre allerdings ein Vergleich zwischen mittelhochdeutscher und altfranzösischer Fassung gewinnbringend. Dadurch könnte nämlich festgestellt werden, inwiefern Veldeke seinem Vorgänger in der Anwendung der

²⁰⁴ vgl. Reimbrechung bei Brandt, Brandt, 1969, S. 177ff.

²⁰⁵ vgl. Abschnitt 2.2.3.

²⁰⁶ vgl. Abschnitt 2.4.2.

²⁰⁷ vgl. Abschnitt 2.5.2.

²⁰⁸ vgl. Abschnitt 2.7.2.

²⁰⁹ vgl. Abschnitt 2.8.2.

²¹⁰ vgl. Abschnitt 2.10.2.

Umerzählungsstrategien folgt, ob er sich eher nach dem Roman d'Eneas oder der Aeneis richtet und ob sich hinter seiner Vorgehensweise ein System erkennen lässt.

In Hinblick auf die zweite Frage wäre auch interessant zu erforschen, ob im Roman d'Eneas ebenfalls auf der Ausdrucksebene eine Verbindung zu Vergil herzustellen ist oder ob auf eine andere Weise auf die antike Version Bezug genommen wird. Das würde zeigen, dass Veldeke entweder auch auf dieser Ebene bereits eine Vorlage hatte oder dass er eigenständig die sprachlichen und formalen Konstrukte erstellt hat, die bei den Textstellenvergleichen angeführt wurden. Der folgende Vergleich zwischen Aeneis, Roman d'Eneas und Eneasroman soll verdeutlichen, weshalb ich zur Erweiterung der aus dieser Arbeit gewonnenen Erkenntnisse die altfranzösische Fassung hinzuziehen würde.

Die Passage, die die Heilung des Helden enthält, wird in den drei Versionen unterschiedlich gestaltet. Auch im Roman d'Eneas verletzt nach dem erneuten Ausbruch des Kampfes zwischen den Heeren ein Pfeil den Protagonisten. (9468-9471) Vor dessen Heilung wird allerdings noch von Turnus' Reaktion und seinem Wüten im Kampf berichtet (9481-9542), was dem Erzählverlauf in der Aeneis entspricht. (XII, 324-382) Dann schildert der Anonymus das Vorgehen des Arztes: Zuerst versucht er vergeblich, die Pfeilspitze mit einer Zange aus dem Knochen zu entfernen. (9552-9558) Dann greift er zu Diptam, vermengt das Kraut mit Wasser und gibt es dem Verwundeten zu trinken, wodurch die Pfeilspitze ohne menschliches Zutun aus dem Körper weicht und der Held geheilt ist. (9559-9565)

Die beiden Arbeitsschritte des Arztes hier geben die erfolglosen Versuche des Arztes und die Hilfe der Venus in der Aeneis (XII, 400-424) wieder. Obwohl die Göttin wie im Eneasroman nicht mehr vorkommt und der Arzt ihre Rolle übernimmt, unterscheiden sich die Arztfiguren in ihrer Vorgehensweise voneinander. Während im Roman d'Eneas noch ein Moment des Ausprobierens und Versagens bestehen bleibt, das die Arztfigur bei Vergil auszeichnet, verschwindet es im Eneasroman zugunsten der Darstellung einer höchst professionell arbeitenden, vom Wissen der Göttin erfüllten Arztfigur.²¹¹

Die Darstellung im Roman d'Eneas nimmt also eine Mittelposition zwischen Aeneis und Eneasroman ein. Das bestätigt auch die Tatsache, dass darin ebenfalls erzählt wird, wie Diptam in der Tierwelt zur Anwendung kommt. (9566-7574) Diese Information hat ihren Ursprung in zwei Versen, die sich bei Venus' Hilfeleistung finden lassen. (XII, 414/5) Veldeke baut ja einige Verweise in seine Heilungsszene ein, die nicht daran zweifeln lassen, dass sein Arzt auf Venus' Wissen über Kräuter zurückgreift.²¹² Das folgende Zitat der

²¹¹ vgl. Kapitel 2.11.

²¹² vgl. ebd.

Heilungsszene im Roman d'Eneas soll zeigen, inwiefern sich dessen Autor ebenfalls dieser Strategie bedient oder die beiden Figuren nur inhaltlich in einer zusammenzieht.

*Uns molt buens mires Iapis
i est venuz et vit la plaie,
senti le fer, molt i essaie,
saveir se traire l'en porreit;
nel pot avoir en nul endroit
a tenailles n'a ferrement,
et Eneas crie forment.
A sa male li mires vait,
prent une boiste, si'n a trait
del ditan, si l'a destempré,
beivre li fist; quant l'ot passé,
la saiete s'en est volee
et la plaie sempres sanee;
en es le pas toz sains refu. (9552-9565)*

Sowohl der Anfang als auch das Ende dieses Abschnittes ist durch einen satzübergreifenden Reim gekennzeichnet, wodurch die Handlungen des Arztes mit den Klagen der Barone und der Erzählung über das Kraut Diptam verbunden werden. Der Abschnitt besteht aus 14 Versen, von denen sieben die anfänglich vergeblichen Versuche und sieben die Heilung mit dem Kraut beinhalten. Diese auffällige Struktur wird zusätzlich dadurch hervorgehoben, dass zwischen den beiden Teilen keinerlei formale Verbindung besteht. Die Regelmäßigkeit der Aufteilung deutet darauf hin, dass es sich hierbei nicht um einen Zufall handelt, sondern der Dichter dadurch auf seine Vorlage Bezug genommen hat.

Weitere stilistische Merkmale lassen sich an dieser Stelle nicht ausmachen, der Anonymus verzichtet auf die Komplexität der Darstellung, die im Eneasroman beobachtet werden konnte. Dieser Vergleich demonstriert aber, dass die formale Gestaltung des Eneasromans bereits ansatzweise im Roman d'Eneas verankert ist. Die Verbindung zur antiken Dichtung wird allerdings noch hauptsächlich auf inhaltlicher Ebene hergestellt. Diese Beobachtungen müssten durch weitere Textstellenvergleiche ergänzt werden, um fundiertere Aussagen über die Beziehung der unterschiedlichen Strategien der Dichter zueinander tätigen zu können.

Denn erst diese Annäherung von mehreren Seiten deckt das ganze Geflecht an komplexen Strukturen hinter den Transformationen der Götter auf und wird der dichterischen Leistung Heinrichs von Veldeke gerecht.

5. Literaturverzeichnis

Primärliteratur:

Heinrich von Veldeke: *Eneasroman*. Mittelhochdeutsch und Neuhochdeutsch. Nach dem Text von Ludwig Ettmüller ins Neuhochdeutsche übersetzt, mit einem Stellenkommentar und einem Nachwort von Dieter Kartschoke. Stuttgart: Reclam. 2014.

Le Roman d'Éneas. Übersetzt und eingeleitet von Monica Schöler-Beinhauer. München: Fink. 1972. (=Klassische Texte des romanischen Mittelalters in zweisprachigen Ausgaben Bd. 9.)

P. Vergilius Maro: *Aeneis*. Lateinisch und Deutsch. Übersetzt und herausgegeben von Edith und Gerhard Binder. Stuttgart: Reclam. 2012.

Sekundärliteratur:

Bezold, Friedrich von: Das Fortleben der antiken Götter im mittelalterlichen Humanismus. Bonn [u.a.]: Schroeder. 1922.

Brandt, Wolfgang: Die Erzählkonzeption Heinrichs von Veldeke in der „Eneide“. Ein Vergleich mit Vergils „Aeneis“. Marburg: Elwert. 1969.

Deist, Rosemarie: The Kiss of Ascanius in Vergil's Aeneid, the Roman d'Enéas and Heinrich von Veldeke's Eneide. In: *The German Quarterly*. 1994. Vol. 67(4). pp. 463-469. Peer Reviewed Journal.

Dittrich, Marie-Luise: Die „Eneide“ Heinrichs von Veldeke. 1. Quellenkritischer Vergleich mit dem Roman d'Éneas und Vergils Aeneis. Wiesbaden: Steiner. 1966.

Dittrich, Marie-Luise: Gote und got in Heinrichs von Veldeke Eneide. In: *ZfdA*. I. 1960. Vol. 90(2). pp. 85-122. II. 1960. Vol. 90(3). pp. 198-240. III. 1961. Vol. 90(4). pp. 274-302. Peer Reviewed Journal.

Fechter, Werner: Lateinische Dichtkunst und deutsches Mittelalter. Forschungen über Ausdrucksmittel, poetische Technik und Stil mittelhochdeutscher Dichtungen. Berlin: Schmidt. 1964.

Giese, Albrecht: Heinrichs von Veldeke Auffassung der Leidenschaften ‚Minne‘ und ‚Zorn‘ in seinem „Eneasroman“. Freiburg i. Br. Univ. Diss. 1968.

Harrauer, Christine; Hunger, Herbert: Lexikon der griechischen und römischen Mythologie. Mit Hinweisen auf das Fortwirken antiker Stoffe und Motive in der bildenden Kunst, Literatur und Musik des Abendlandes bis zur Gegenwart. 9. vollst. neu bearb. Aufl. Purkersdorf: Hollinek. 2006.

Heinze, Richard: *Virgils epische Technik*. 8. Aufl. Neudr. der 3. Aufl. Leipzig und Berlin. 1915. 2. unveränd. Abdr. Stuttgart [u.a.]: Teubner. 1995.

Hübner, Gert: Erzählform im höfischen Roman. Studien zur Fokalisierung im „Eneas“, im „Iwein“ und im „Tristan“. Tübingen [u.a.]: Francke. 2003.

Keilberth, Thomas: Die Rezeption der antiken Götter in Heinrichs von Veldeke „Eneide“ und Herborts von Fritzlar „Liet von Troye“. Berlin: Freie Univ. Diss. 1975.

Kern, Manfred; Ebenbauer, Alfred; Krämer-Seifert, Silvia (Hrsg.): Lexikon der antiken Gestalten in den deutschen Texten des Mittelalters. Berlin [u.a.]: de Gruyter. 2003.

Kern, Manfred: *Edle Tropfen vom Helikon*. Zur Anspielungsrezeption der antiken Mythologie in der deutschen höfischen Lyrik und Epik von 1180-1300. Amsterdam [u.a.]: Rodopi. 1998.

- Kottmann, Carsten: Gott und die Götter. Antike Tradition und mittelalterliche Gegenwart im „Eneasroman“ Heinrichs von Veldeke. In: Taylor & Francis Group. *Studia Neophilologica*. 2001. Vol. 73(1). p. 71-85. Peer Reviewed Journal.
- Kühn, Werner: Götterszenen bei Vergil. Heidelberg: Winter. 1971.
- Lienert, Elisabeth: Deutsche Antikenromane des Mittelalters. Berlin: Erich Schmidt. 2001.
- Masse, Marie-Sophie; Seidl, Stephanie (Hrsg.): „Texte dritter Stufe“. Deutschsprachige Antikenromane in ihrem lateinisch-romanischen Kontext. Berlin; Münster: LIT. 2016.
- Roetteken, Hubert: Die epische Kunst Heinrichs von Veldeke und Hartmanns von Aue. Ein Beitrag zur mittelhochdeutschen Literaturgeschichte. Halle: Niemeyer. 1887.
- Schiebe, Marianne Wifstrand: The Discrepancy between *Aeneid* Books 2 and 3 in the Light of the Narrative Structure of the *Aeneid*. 2009. http://www.lingfil.uu.se/digitalAssets/57/a_57496-f_MWS_Discrepancy.pdf [letzter Zugriff: 5.1.2018]
- Schmitz, Silvia: Die Poetik der Adaptation. Literarische „inventio“ im „Eneas“ Heinrichs von Veldeke. Tübingen: Niemeyer. 2007.
- Seznec, Jean: Das Fortleben der antiken Götter. Die mythologische Tradition im Humanismus und in der Kunst der Renaissance. Aus dem Französischen von Heinz Jatho. München: Fink. 1990.
- Wolff, Ludwig; Schröder, Werner: Heinrich von Veldeke. In: Verfasserlexikon – Die deutsche Literatur des Mittelalters. Bd. 3. 1981. S. 899-918.
- Wolff, Ludwig: Die mythologischen Motive in der Liebesdarstellung des höfischen Romans. In: *ZfdA*. 1952. Vol. 84(1). pp. 47-70. Peer Reviewed Journal.

6. Anhang

6.1 Abstract

Im 12. Jahrhundert nimmt sich Heinrich von Veldeke des antiken Stoffes aus Vergils „Aeneis“ an und kreiert in seinem „Eneasroman“ eine an seine Lebensverhältnisse angepasste Version. Dabei kann er sich zwar an seiner französischen Vorlage, dem „Roman d’Eneas“, orientieren, muss sich aber dennoch mit den heidnischen Göttern der antiken Fassung auseinandersetzen. Da er für ein Publikum mit christlichem Hintergrund schreibt, reduziert er die Götterhandlung auf ein Minimum. In vielen Fällen dichtet er sie aber um, um sich trotzdem an den ursprünglichen Erzählverlauf halten zu können.

Vor allem die Tilgung von Götterbegegnungen ist ihm nicht uneingeschränkt möglich. Wenn nämlich Götter auf der Erde wandeln und mit Menschen in Kontakt treten, um sie bemerkt oder unbemerkt zu beeinflussen, treiben sie die Handlung so stark voran, dass sie nicht ohne Ersatz weggelassen werden können. In dieser Arbeit wird untersucht, welche Umerzählungsstrategien Veldeke bei der Bearbeitung der Götterbegegnungen anwendet und wie diese zu kategorisieren sind. Dazu werden Szenen aus der „Aeneis“ mit den entsprechenden aus dem „Eneasroman“ auf narrativer, inhaltlicher, sprachlicher und formaler Ebene verglichen.

Die Textstellen werden – das letzte Kapitel über das Gerücht ausgenommen - dem Erzählverlauf des „Eneasroman“ folgend behandelt und beinhalten alle von Veldeke bearbeiteten Götterbegegnungen. Bei den Vergleichen stehen nicht so sehr die Unterschiede, als vielmehr die Gemeinsamkeiten bzw. die möglichen Verbindungspunkte zwischen den beiden Fassungen im Vordergrund. Die Strategien, die die Analyse zutage gebracht hat, werden im Fazit aufgelistet und kategorisiert.