



# DIPLOMARBEIT / DIPLOMA THESIS

Titel der Diplomarbeit / Title of the Diploma Thesis

„Der Suizid und seine formale Darstellung in der *Aeneis*  
und dem *Eneasroman*“

verfasst von / submitted by

Vanessa-Nadine Sternath BA BA MA

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfilment of the requirements for the degree of  
Magistra der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, 2020 / Vienna 2020

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

A 190 333 338

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

Lehramtsstudium UF Deutsch UF Latein

Betreut von / Supervisor:

Univ.-Prof. Dr. Matthias Meyer MA

Mitbetreut von / Co-Supervisor:

-



## DANKSAGUNG

Der Weg bis zur Fertigstellung dieser Masterarbeit war ein langer, teilweise holpriger; an erster Stelle möchte ich daher meinem Betreuer, Herrn Univ.-Prof. Dr. Matthias Meyer, MA dafür danken, dass er stets verfügbar und bereit war, mir bei etwaigen Fragen und Stolpersteinen zur Seite zu stehen und mir fachlich einwandfreie Ratschläge zu geben, und auch Verständnis für Prokrastination hatte. Des Weiteren möchte ich Frau Univ.-Prof. Dr. Christine Ratkowitsch meinen Dank aussprechen, die mir aufgrund ihrer Spezialisierung in der *Aeneis*-Forschung einige gute Tipps und Ratschläge zu Vergils Werk geben konnte.

Weitere Dankesworte möchte ich an Familie und Freunde richten: Ein großes Danke geht an meine Mutter, Daniela Sternath, und an Tobias Köhler, die jederzeit bereit waren, ein weiteres Kapitel dieser Arbeit zu korrigieren und zu lektorieren und mich stets zu loben, letzterer auch dazu, mich anzuspornen, mich aufzumuntern und mir einen (manchmal nötigen) Tritt in den Allerwertesten zu geben. Hervorheben möchte ich auch meine Schwester Sophia, die für mich des Öfteren in diverse Wiener Universitätsbibliotheken gegangen ist und mir weitere Literatur besorgt hat, was mir von Portogruaro aus leider nicht möglich war. Nicht unerwähnt bleiben sollen aufgrund der gegenseitigen Motivierung zum Schreiben meine „Leidensgenossen“, meine Sprachassistentz-Kolleginnen und -Kollegen in Italien, die zur selben Zeit auch an ihrer Master- oder Diplomarbeit geschrieben haben. Außerdem bedanke ich mich bei meinen Freundinnen und Freunden in Wien, Kärnten und Italien, die mir Ablenkung verschafft und somit in meinem Kopf Platz für Neues geschaffen haben.

Die Arbeit sei meiner Urgroßmutter Hemma Lippitz und meinen Großeltern Helene und Gottfried Sternath gewidmet, die sicher stolz auf mich wären.

*Sit vobis terra levis.*



# INHALTSVERZEICHNIS

<b>I</b>	<b>EINLEITUNG</b>	<b>1</b>
1	Der Suizid in der Antike	2
2	Der Suizid im Mittelalter	4
3	Ein Sonderfall: Der Liebestod	6
<b>II</b>	<b>DIE SUIZIDE</b>	<b>9</b>
1	Creusa	9
1.1	Apotheose oder Selbstopfer?	9
1.2	Unbemerkt Verschwinden	14
2	Dido oder Der Freitod aus Liebesschmerz	18
2.1	Prolepsen	18
2.1.1	Die vergilsche Dido	18
2.1.2	Die mittelalterliche Dido	21
2.2	Die Etappen bis zum Selbstmord	26
2.2.1	Die vergilsche Dido	26
2.2.1.1	Didos Wahnsinn bricht endgültig aus (4, 279-303)	27
2.2.1.2	Didos schmerzliche Überraschung über Aeneas' Untreue (4, 304-330)	29
2.2.1.3	Didos verächtlicher und hasserfüllter Abschied (4, 362-392)	31
2.2.1.4	Didos Stolz wird zu Demut (4, 408-436)	33
2.2.1.5	Dido entschließt sich aus Verzweiflung zum Selbstmord (4, 450-553)	35
2.2.1.6	Didos Wut und Rachsucht (4, 584-647)	44
2.2.1.7	Didos erhabene Ruhe des Verzichts im Tode (4, 648-705)	48
2.2.1.8	Epilog bzw. Prolog des Erzählers (5, 1-7)	52
2.2.2	Die altfranzösische Dido	53
2.2.2.1	Eneas' Gedanken über seine Abreise (1615-1664)	53
2.2.2.2	Didos Schmerz über die Täuschung (1665-1687)	54
2.2.2.3	Didos Vorwürfe an Eneas und die Trojaner (1688-1702)	56
2.2.2.4	Didos flehende Bitten und Fragen an Eneas (1703-1759)	56

2.2.2.5	Didos Wut und Reue (1791-1862)	57
2.2.2.6	Didos letzte Bitten (1875-1902)	59
2.2.2.7	Didos verzweifelter Selbstmord (1903-2128)	59
2.2.2.8	Didos Epitaph (2129-2144)	62
2.2.3	Heinrichs Dido	63
2.2.3.1	Die tiefunglückliche Dido verhört Eneas (67, 9-68, 40)	64
2.2.3.2	Didos Berechnung und Druck (69, 1-70, 4)	66
2.2.3.3	Didos Schmerz und letzter Überzeugungsversuch (70, 5-71, 28)	68
2.2.3.4	Didos abweisende und einsichtige Wut (71, 29-73, 4)	70
2.2.3.5	Didos Abschiedsschmerz und weitere Einsicht (73, 5-75, 29)	73
2.2.3.6	Die Vergebungstat (75, 30-79, 25)	76
2.2.3.7	Didos Epitaph (79, 26-80, 29)	80
2.3	Dido in der Unterwelt	84
2.3.1	Die vergilsche Dido	84
2.3.2	Die mittelalterliche Dido	89
3	Turnus	92
3.2	Ein Selbstmordversuch	92
3.3	Suizidgedanken	94
4	Amata	98
4.1	Der einzige Ausweg aus der Schmach der Niederlage	98
4.2	Siechtum bis zum Tod	100
5	Lavine oder Die Erwägung des Suizids aus Liebe	104
<b>III</b>	<b>AUSBLICK</b>	<b>107</b>
<b>IV</b>	<b>BIBLIOGRAFIE</b>	<b>111</b>
1	Primärliteratur	111
2	Sekundärliteratur	111
3	Lexika und Wörterbücher	114
4	Internetseiten	115

<b>V</b>	<b>TABELLENVERZEICHNIS</b>	<b>116</b>
<b>VI</b>	<b>ABSTRACT</b>	<b>117</b>



# I EINLEITUNG

In der vorliegenden Diplomarbeit werden die drei *Eneiden* – besonders Vergils *Aeneis* und Heinrichs von Veldeke *Eneasroman*; der anonyme altfranzösische *Roman d'Eneas* wird in geringerem Maße herangezogen werden<sup>1</sup> – in Hinsicht auf die formale Darstellung des Motivs des Suizids untersucht werden. Um die sehr in die Tiefe gehende Interpretation v. a. der lateinischen Stellen zu begründen, sei KASTEN zitiert: „Die Konzeption Veldekes und seine Wirkungsabsichten lassen sich am besten durch Vergleiche mit der antiken Vorlage und mit dem *Roman d'Eneas* erschließen.“<sup>2</sup>

Zum Thema Selbstmord in den *Eneiden* gibt es bereits einiges an Forschungsliteratur, sehr selten und eher implizit wurden aber seine Darstellungsformen untersucht, i. e. wie die Leute reden, wie Kernszenen bzw. Wendepunkte dargestellt werden, also die Ebene des Stils. Forschungsstand: HUBER, KNAPP, MECKE, MINOIS und MISCHLER geben – mit je unterschiedlichen Schwerpunkten wie z. B. der Liebe – einen geschichtlichen Überblick zum Thema Suizid. Eine detaillierte Übersicht zur epischen Technik Darstellung in der *Aeneis* findet man bei HEINZE. Einen ausführlichen Kommentar zur *Aeneis* hat AUSTIN erarbeitet, in dem auch immer wieder Informationen zu Stil und Form anzutreffen sind. Zur Darbietung der Handlung in *Roman d'Eneas* und *Eneasroman* nehme man SCHÖNEBECKS Dissertation zur Hand; hier finden die LeserInnen v. a. exemplarische Ausarbeitungen dazu, wie Handlungen dargestellt werden. EMBERSON und MIEDEMA setzen sich mit verschiedenen Redetypen in Heinrichs Werk auseinander.

Die zentralen Fragestellungen der Arbeit lauten dementsprechend: Hat die formale Darstellungsform eine Auswirkung auf den Inhalt? Wenn ja, welche, und wie ändert sich der Inhalt von *Aeneis* über *Roman d'Eneas* zu *Eneasroman*? Es besteht der Verdacht, dass Passagen vom Erzähler eher Wertungen über die Figuren, ihre Handlungen und Werte abgeben, in direkten Reden hingegen eher Selbsterkenntnis seitens der Personen präsentiert wird, dass der Text durch direkte Reden eventuell auch lebendiger wird. Wie die LeserInnen sehen wird, geht der Freitod an manchen Stellen in den mittelalterlichen Bearbeitungen auch verloren: Bedeutet dies, dass es für die Handlung egal ist, ob die jeweilige Person sich das Leben nimmt oder nicht?

---

<sup>1</sup> Der Vollständigkeit halber – der *Roman d'Eneas* stellt ja eine Entwicklungsstufe der *Eneide* dar – soll der altfranzösische Text in dieser Arbeit zwar behandelt werden, allerdings bin ich keine Romanistin und werde aus diesem Grund nicht so systematisch damit arbeiten wie mit der lateinischen und deutschen. Die französische Version soll lediglich als grundlegendes Vergleichsmaterial dienen, um nicht vollkommen außen vor gelassen zu werden.

<sup>2</sup> s. KASTEN, INGRID: Heinrich von Veldeke: *Eneasroman*. In: Brunner, Horst (Hg.): Interpretationen. Mittelhochdeutsche Romane und Heldenepen. Stuttgart: Reclam 2004, S. 78.

Das Ziel dieser Diplomarbeit soll es sein, noch unbearbeitete Gebiete der *Eneiden* zu erforschen und zu interpretieren. Gerade die formalen Aspekte stellen hierfür eine großartige Gelegenheit dar, da sie, wie oben erwähnt, bisher nur selten explizit in Angriff genommen wurden.

Die Einleitung legt den Grundstein für ein Close Reading: Hier wird eine Theorie zum Suizid in Antike und Mittelalter formuliert. Auf deren Basis werde ich in den jeweiligen Kapiteln vom Text ausgehend herausarbeiten, wie die formale Darstellung der Szenen aussieht. Es handelt sich also nicht um eine Theorie zur Stilebene im Vorhinein: Diese wird induktiv aus den einzelnen Textabschnitten erarbeitet. Die einzelnen Werke werden chronologisch behandelt, um die Unterschiede und Gleichheiten besser ermitteln zu können. Am Schluss werde ich aufgrund der Ergebnisse dieser Arbeit eine Erklärung des Begriffs der Stilebene vornehmen.

Die zu behandelnden Szenen, in denen Selbstmorde – in welchen Erscheinungsformen, wird noch zu zeigen sein – vorkommen, sind die Prophezeiung der Creusa, der Suizid der Dido, die Selbstmordversuche des Turnus während der Entrückung durch Iuno, Amatas Freitod sowie die Suizidgedanken der Lavine.

In den folgenden zwei Kapiteln wird als Verständnisgrundlage für die folgende Interpretation die Geschichte des Selbstmords festgehalten, und zwar speziell seine Auffassung in der Antike und im Mittelalter.

## 1 Der Suizid in der Antike

Einleitend erklärt MINOIS als allgemeine psychologische Ursache für Selbstmord „eine Aggression, die es [das Individuum] in gesitteten Gesellschaften nicht an anderen auslassen kann [...] [und daher] gegen sich selbst richtet.“<sup>3</sup> Kann das Individuum hingegen seine Gewalt gegen andere Menschen frei ausdrücken, wirkt dies wiederum der „Neigung zur Selbstzerstörung“<sup>4</sup> entgegen. Diese Disposition zum Suizid wird in den Figuren der *Eneiden*, die sich selbst das Leben nehmen, durchaus sichtbar.<sup>5</sup>

---

<sup>3</sup> s. MINOIS, GEORGES: Geschichte des Selbstmords. Aus dem Französischen von Eva Moldenhauer. Düsseldorf / Zürich: Artemis & Winkler Verlag 1996, S. 23.

<sup>4</sup> s. ibd. S. 24.

<sup>5</sup> Dies bedeutet nicht, dass es sich hierbei um die einzig wahre Disposition zum Freitod handelt, wohl aber um die für die Zwecke dieser Arbeit am besten geeignete.

In der römischen Antike ist für diese Arbeit besonders die stoische Auffassung des Freitods von Bedeutung, da Vergil selbst Stoiker war, was sich natürlich auch auf die *Aeneis* auswirkte. Generell herrschte in der Antike aber eine bunte Meinungsvielfalt zum Thema, je nach philosophischer Schule wurde der Selbstmord befürwortet oder verurteilt oder ein Mittelweg gefunden. Die Stoa nun, so ZIEGLER/SONTHEIMER, legte „die Gründe zum berechtigten S[ui]zid auf überwältigenden Schmerz, Verstümmelung oder unheilbare Krankheit fest[...], [erkannte] aber auch eine Pflicht zum S[ui]zid an[...].“<sup>6</sup> MISCHLER fügt diesen Gründen noch ein Leben in Armut hinzu,<sup>7</sup> KNAPP nennt die Sinnesverwirrung.<sup>8</sup> Laut MINOIS „gilt Rom als diejenige [abendländische Gesellschaft], die dem Selbstmord am positivsten gegenübersteht.“<sup>9</sup> Diese Formulierung ist wohl etwas überspitzt; der Selbstmord war in der Stoa zwar erlaubt, aber eben nur unter bestimmten Umständen und in gewissen Fällen, die dazu führen, dass der Mensch nicht mehr vernunftgemäß handeln kann. Dies wiederum führt dazu, dass die Vernunft selbst zum Suizid auffordert: „[Die Stoa] räumt dem Menschen kein unbeschränktes Recht auf einen freien Tod ein. Sie läßt den Suizid nur in genau bestimmten Situationen zu – etwa dann, wenn er zur Rettung des Vaterlands oder der Freunde geboten ist, unter der Herrschaft eines Tyrannen, bei Krankheit und Schmerzen, bei Armut und Nahrungsnot.“<sup>10</sup> Auch MINOIS führt ähnliche Gründe für den Suizid an: „um andere Personen zu retten; [...] aus Trauer; [...] um einer unerträglichen Lage zu entfliehen wie [...] der militärischen Niederlage [...]; aus Angst, Überdruß, Scham, Eigennutz [...].“<sup>11</sup> MISCHLER betont unter diesen Gründen besonders den Fall des Kriegszustandes. Wenn die „persönliche Integrität, Freiheit und Würde angegriffen werden“,<sup>12</sup> stellt Selbstmord die Rettung dar. Er betont die Freiheit des Selbstmörders.<sup>13</sup>

Manche Anhänger der Stoa wie Marc Aurel und Seneca „betonten, daß der Selbstmord nicht im Affekt begangen werden dürfte.“<sup>14</sup> Cicero bestimmt den Wert des Freitods in Hinblick auf seine Motive, hält ihn aber prinzipiell für neutral, also weder für gut noch für böse. Je nach Motiv für den Selbstmord gab es unterschiedliche Strafen.<sup>15</sup> Als befleckend und un-

---

<sup>6</sup> s. ZIEGLER, KONRAT und SONTHEIMER, WALTHER (Hg.): Der Kleine Pauly. Lexikon der Antike Bd 5. Schaf – Zythos. Nachträge. München: Deutscher Taschenbuch Verlag 1979d, S. 81.

<sup>7</sup> Vgl. MISCHLER, GERD: Von der Freiheit, das Leben zu lassen. Kulturgeschichte des Suizids. Hamburg / Wien: Europa Verlag 2000, S. 29.

<sup>8</sup> s. KNAPP, FRITZ PETER: Der Selbstmord in der abendländischen Epik des Hochmittelalters. Heidelberg: Carl Winter Universitätsverlag 1979, S. 67.

<sup>9</sup> s. MINOIS (1996), S. 76.

<sup>10</sup> s. MISCHLER (2000), S. 29.

<sup>11</sup> s. MINOIS (1996), S. 80f.

<sup>12</sup> s. MISCHLER (2000), S. 32.

<sup>13</sup> Vgl. KNAPP (1979), S. 17.

<sup>14</sup> s. ibd. S. 18.

<sup>15</sup> Vgl. ibd. S. 82.

heilvoll wurde der Suizid durch Erhängen angesehen, der „im Gegensatz zum ‚edlen‘ Selbstmord durch das Schwert“<sup>16</sup> stand. MISCHLER führt aus: „Er wird gefürchtet und gilt als moralisch abstoßend. Ein ordentliches Begräbnis wird dem Leichnam eines Erhängten [...] verweigert [...]. Der Baum, an dem der Selbstmörder hing, wird verdammt.“<sup>17</sup> Grund dafür ist die abergläubische Vorstellung, dass der Sterbende unbedingt mit der Erde in körperlichem Kontakt stehen muss, damit sie ihn danach wieder aufnehmen kann und damit seine Seele sich vom Körper lösen kann, was ja durch Strick und Baum nicht möglich ist.

Zusammenfassend kann gesagt werden, dass es in der Antike die Pflicht gab, sich den Tod zu geben – allerdings bestand diese Pflicht nur unter bestimmten Umständen und konnte dementsprechend nur aus speziellen Gründen straflos durchgeführt werden. Als besonders unrein galt der Selbstmord durch Erhängen.

## 2 Der Suizid im Mittelalter

Im Mittelalter sieht der Umgang mit Suizid und Selbstmördern aufgrund der christlichen Kirchenlehren ganz anders aus: Er wurde in jedem Fall als Sünde abgetan, und zwar als die schwerste aller Sünden. Dies hat einerseits damit zu tun, dass „der eigentliche Zweck des Lebens [das Leiden (Kreuz)]“<sup>18</sup> ist, andererseits hängt es mit den Lehren des Kirchenvaters Augustinus zusammen. Mithilfe seines gesamten rhetorischen Geschicks formuliert er, warum Suizid im Christentum in keinem Fall akzeptabel ist: „Weil es in der Bibel heißt ‚Du sollst nicht töten‘ und nicht ‚Du sollst nicht *Deinen Nächsten* töten‘, verurteilt die Heilige Schrift jede Tötung eines Menschen als Mord. Auch der Selbstmörder macht sich dieser Sünde schuldig.“<sup>19</sup> Darüber hinaus ist Suizid laut Augustinus auch eine Sünde gegen Gott, indem der Selbstmörder „sich den Verpflichtungen gegenüber der weltlichen Ordnung zu entziehen“<sup>20</sup> versucht, die ja niemand anderes als Gott selbst geschaffen hat. Ausnahmen bilden nur jene Fälle, „in denen entweder im allgemeinen ein gerechtes Gesetz, oder Gott, der Quell aller Gerechtigkeit, im besonderen zu töten befiehlt.“<sup>21</sup> Selbstmord kann also weder andere Sünden sühnen noch ein besseres Leben im Jenseits ermöglichen. Schlimmer noch, im Jenseits kann man den Suizid selbst nicht mehr sühnen, es gibt „keine Möglichkeit heilsamer Buße“.<sup>22</sup> Wie

---

<sup>16</sup> s. MISCHLER (2000), S. 78.

<sup>17</sup> s. ibd. S. 43.

<sup>18</sup> s. KNAPP (1979), S. 29.

<sup>19</sup> s. MISCHLER (2000), S. 47.

<sup>20</sup> s. ibd. S. 47.

<sup>21</sup> s. KNAPP (1979), S. 52.

<sup>22</sup> s. ibd. S. 52.

bereits zuvor das Leiden angesprochen wurde, ist es das Los eines jeden Christen, allen „Schmerz, Knechtschaft oder fremdes Unrecht“<sup>23</sup> zu ertragen und so zu wahrer Seelengröße im Sinne der christlichen Religion zu finden.

Im 5. Jahrhundert wird Augustinus' Meinung sowohl in das kirchliche als auch in das kanonische Recht aufgenommen. Die Folge ist, dass der Mensch „im Zusammenwirken mit den weltlichen und kanonischen Strafgesetzen der Verfügungsgewalt über seinen eigenen Tod beraubt“<sup>24</sup> wird. So wird er Kirche und Staat untertan gemacht, welche wiederum ihre Macht uneingeschränkt ausüben können: „Das Selbstmordverbot geht mit der Einschränkung der menschlichen Freiheit einher.“<sup>25</sup> Dies wird daran sichtbar, dass „Selbstmörder als exkommuniziert und vom kirchlichen Begräbnis ausgeschlossen [gelten]. Ausnahmen werden unter Umständen nur gemacht, wo man an der Freiwilligkeit der Tat zweifeln konnte.“<sup>26</sup>

MINOIS wirft ein, dass es durchaus ein Schlupfloch, einen Graubereich in dieser Sache gab: Er bezeichnet Turniere, gerichtliche Zweikämpfe und Gottesurteile als „Ersatzhandlungen“, „indirekte Selbstmorde“ oder „spielerische Selbstmorde“: „Der allgegenwärtige Krieg ist ein wesentliches Ventil für Selbstmordtendenzen und zugleich ein Schutz vor dem direkten Selbstmord.“<sup>27</sup> Die Frage ist aber, ob die Literatur eine solche Interpretation zulässt – auch wenn man davon ausgehen mag, dass es *de facto* so gewesen sein könnte. Je nach Gesellschaftsschicht wurde darüber hinaus unterschieden, ob es sich um einen „Akt der Feigheit“ oder eine „mutige, der ritterlichen Ehre angemessenen Tat“<sup>28</sup> handelte.

In der Literatur des Mittelalters wird durchgängig vom Suizid abgeraten und davor gewarnt, auch wenn er manchmal – ob tatsächlich in dieser verschleierte Form, ist zu untersuchen – dargestellt wurde.<sup>29</sup> Dies führte auch dazu, dass lateinische Dichtung und ihre Stoffe sehr oft eine Neubehandlung erfahren.<sup>30</sup> Besonders bei den volkssprachlichen Versionen antiker Werke stößt man in Bezug auf Suizid auf „[g]rößere Eigenständigkeit und Distanz zur Vorlage“,<sup>31</sup> so etwa in *Roman d'Eneas* und *Eneasroman*, die dem Freitod in der *Aeneis* recht kritisch gegenüberstehen.

---

<sup>23</sup> s. ibd. S. 52.

<sup>24</sup> s. MISCHLER (2000), S. 51.

<sup>25</sup> s. ibd. S. 52.

<sup>26</sup> s. KNAPP (1979), S. 69.

<sup>27</sup> s. MINOIS (1996), S. 23.

<sup>28</sup> s. ibd. S. 26.

<sup>29</sup> Vgl. ibd. S. 64.

<sup>30</sup> Vgl. KNAPP (1979), S. 109.

<sup>31</sup> s. ibd. S. 114.

### 3 Ein Sonderfall: Der Liebestod

Einen speziellen Fall des Suizids stellt der Liebestod, das Sterben aus Liebe dar: Laut HUBER ist diese Version des Suizids „v. a. im Umkreis der Antikenrezeption angesiedelt und gewinnt in diesem Kontext sein Profil.“<sup>32</sup> Dabei sind sowohl verschiedene Paarkonstellationen und Liebesstadien („nicht vollzogene Liebe neben ausgelebter Passion, illegitime Verhältnisse neben rechtmäßig geschlossener Ehe“<sup>33</sup>) als auch unterschiedliche Trennungsgründe („[ä]ußere Hindernisse [...] oder böse Zufälle, [...] Variante des Liebesverrats oder die einer einseitigen Zuneigung“<sup>34</sup>) möglich. Zusammenfassend bedeutet dies: Eine spezielle Form von (Nicht-) Liebe führt bei einer bzw. einem Liebenden oder auch bei beiden zum Suizid.

MECKE spricht – mit speziellem Augenmerk auf Suizide in Form von Stürzen (von Brücken, Dächern etc.) – vom angestachelten Selbstmord:

An den antiken Selbstmord-Stürzen verblüffte nach einiger Zeit die Beobachtung, daß den Sturzgefährdeten regelmäßig ein Gegenspieler gleichsam zustößt oder widerfährt. Dieser *Gegenspieler* stößt den *Selbstmörder* entweder von außen oder von innen her an und aktualisiert, bewirkt, beschleunigt, vollendet so das oft lange [...] lastende Verhängnis des Selbstmörders.<sup>35</sup>

MECKE nennt diesen Gegenspieler Instigator bzw. Anstachler, „da er den Selbstmörder zu seinem Sturze anstachelt, anstiftet oder instigiert. Die meisten Selbstmorde werden scheinbar einsam, heimlich und unter innerseelischer Anstachelung verübt.“<sup>36</sup> Den Instigator stellt sich dabei selbst oft „als leiblich Stigmatisierter und/oder seelisch Traumatisierter“<sup>37</sup> heraus. Der Autor stellt diese Selbstmord-Stürze dabei durchweg in Beziehung zu Liebe und Liebeshass. MECKE nennt verschiedene Arten von Selbstmördern und Instigatoren; für diese Arbeit von Bedeutung ist zunächst der Instigator, der von seiner Vergangenheit geschädigt und traumatisiert ist und dies an „seinem“ Selbstmörder auslöst: „Schuldgefühle [wiederum] machen den potentiellen Selbstmörder gegen seinen Anstachler und dessen Feindseligkeiten besonders wehrlos.“<sup>38</sup> Der Selbstmörder kann von seinen Schuldgefühlen schon dermaßen belastet sein, „daß er sich dem ersten besten Anstachler [...] todeswillig unterwirft [...]“.<sup>39</sup> Ein anderer

---

<sup>32</sup> s. HUBER, CHRISTOPH: Liebestod. Varianten im höfischen Roman und antike Prätexte. In: Haustein, Jens / Köbele, Susanne / Nübling, Damaris [u.a.] (Hg.): Beiträge zur Geschichte der deutschen Sprache und Literatur Bd 135 (3). Online erschienen: Walther de Gruyter 2013, S. 379.

<sup>33</sup> s. ibd. S. 384f.

<sup>34</sup> s. ibd. S. 385.

<sup>35</sup> s. MECKE, GÜNTER: Der tödliche Pfeil des Eros. Anstiftung zum Selbstmord in Antike und Gegenwart. Frankfurt am Main: Verlag Josef Knecht 1995, S. 13.

<sup>36</sup> s. ibd. S. 13.

<sup>37</sup> s. ibd. S. 14.

<sup>38</sup> s. ibd. S. 33.

<sup>39</sup> s. ibd. S. 33.

Suizidant kann seine Tat als „Liebesprobe“<sup>40</sup> empfinden. Der nächste wiederum hat einen inneren Instigatoren, nämlich das Straf- oder Sühnebedürfnis für seine Taten.<sup>41</sup> Damit in Verbindung steht oft eine „[g]ehemmte, verkrampfte, überspannte Sexualität“.<sup>42</sup> Oft wird der Freitod auch aus dem Wahnsinn heraus vollzogen, der in Verbindung mit dem Gott Dionysos bzw. Bacchus steht: „Dionysos ist ein wirksamer Instigator. Er liebt es, seine Opfer mit Wahnsinn zu schlagen; er kennt sich darin aus: nach seiner Entdeckung des Weinstocks war er selber mit Wahnsinn geschlagen worden. Er kann grausam, heimlich, hinterhältig handeln – ein Gott, der Halluzinationen einschenkt.“<sup>43</sup> Eine letzte Art von Selbstmörder bezeichnet MECKE als „Totführer“, der aus beständigem Undank und nachtragendem Verhalten oft Massensuizide auslöst: „Der Totführer ist der Undankbare schlechthin. – Oft genug fühlt er schmerzlich, ein böser Wille habe ihm die Gründe und Gelegenheiten vorenthalten, fürs Leben dankbar zu sein.“<sup>44</sup> Er wird als „bissiger, verbissener Charakter“ beschrieben: „Sein Machthunger ist unstillbar.“<sup>45</sup>

Dieses Schema, auch wenn MECKE es explizit auf liebesbedingte Sturz-Selbstmorde anwendet, kann mit Modifikationen durchaus auch auf andere Formen des Freitods, die nicht unbedingt aus Liebe oder Liebeshass heraus geschehen müssen – es aber durchaus können –, übertragen werden. So geht etwa PANOUSI im Kapitel „Maenad Brides and the Destruction of the City“<sup>46</sup> auf den Fall des Wahnsinns ein. Er stellt Frauen als unverzichtbar und mächtig innerhalb des privaten und öffentlichen Rituals im antiken Rom dar: „Women’s ritual activity is closely connected with their social status and sexual role and constitutes a means by which they can exert power: they occupy center stage in marriage ceremonies, lamentations, and burials.“<sup>47</sup> Besonders die Frauen in der *Aeneis* schaffen Assoziationen zu Ritualen sowohl in eigentlicher als auch in metaphorischer Hinsicht. Sie stehen meistens in Verbindung zum Bacchus-Kult oder bacchischen Ritualen und instigieren Krieg und Gewalt um sich herum; unter deren Folgen leiden sie dann oft selbst mehr als die männlichen Figuren. PANOUSI fügt dem hinzu, dass Frauen immer wieder ein notwendiges Mittel darstellen, damit Aeneas’ Mission voranschreiten kann, welche sie durchaus auch bedrohen.<sup>48</sup> V. a. Dido und Amata werden als Mänaden präsentiert: „Through their bacchic activity, the women become power-

---

<sup>40</sup> s. ibd. S. 91.

<sup>41</sup> Vgl. ibd. S. 190.

<sup>42</sup> s. ibd. S. 201.

<sup>43</sup> s. ibd. S. 202.

<sup>44</sup> s. ibd. S. 232.

<sup>45</sup> s. ibd. S. 233.

<sup>46</sup> s. PANOUSI, VASSILIKI: *Greek Tragedy in Vergil’s „Aeneid“*. Ritual, Empire, and Intertext. Cambridge / New York / Melbourne [u.a.]: Cambridge University Press 2009, S. 115.

<sup>47</sup> s. ibd. S. 116.

<sup>48</sup> Vgl. ibd. S. 116ff.

ful agents who enter the public sphere of politics and war, their agency articulating a point of view opposed to that of the men. In addition, the ritual they conduct is a perversion of marriage ritual.“<sup>49</sup> Die genaueren Umstände werden in den jeweiligen Kapiteln behandelt; wichtig ist fürs Erste, dass der Liebestod durchaus auch pervertiert werden kann.

Im Folgenden sollen die verschiedenen Darstellungen von Selbstmorden, ihre Versuche und die Gedanken daran auf der Stilebene untersucht werden. Was bedeutet es für den Text, dass ein bestimmter Suizid(-versuch) auf eine bestimmte formale Art und Weise präsentiert wird

---

<sup>49</sup> s. ibd. S. 123.

## II DIE SUIZIDE

In den folgenden Kapiteln werden anhand der wissenschaftlichen Interpretationsmethode des Close Reading die einzelnen formalen Aspekte der Selbstmordszenen untersucht, wobei immer auch der theoretische Rahmen zum Suizid im Gedächtnis bleiben und bei der Deutung helfen soll. Wie bereits weiter oben erwähnt wurde, wird hierbei induktiv vorgegangen, i. e. von besonderen Einzelfällen werden Rückschlüsse auf das gesamte Große gezogen.

Begonnen wird mit der Creusa-Szene, die als erster möglicher Freitod zu deuten ist, danach folgen der geradezu ritualisierte Selbstmord der Dido, Turnus' Versuche, sich das Leben zu nehmen, Amatas Verzweiflungstat und abschließend wird auch ein Blick auf Lavines Selbstmordwunsch geworfen. Gibt es Unterschiede in der formalen Darstellung von *Aeneis*, *Roman d'Eneas* und *Eneasroman* und, wenn ja, welche? Was bedeutet dies für den Inhalt? Ändert er sich?

### 1 Creusa

In der Creusa-Episode stellt sich zu Beginn die Frage: Ist Creusa überhaupt tot? Wenn ja, war es wirklich Suizid oder eher eine Art von Selbstopferung, um ihre Familie zu retten?

#### 1.1 Apotheose oder Selbstopfer?

Bei Vergil verlässt Aeneas mit seiner Familie, also mit Ascanius, Anchises, Creusa und den Dienern das zerstörte Troja, wobei Aeneas zwei Routen vorgibt: Die engsten Familienmitglieder sollen ihm selbst folgen, Creusa als Schlusslicht, die Diener sollen einen anderen Weg nehmen. Zuvor allerdings muss Aeneas überhaupt davon überzeugt werden, sich auf die Flucht einzulassen, denn eigentlich will er noch gegen die Griechen kämpfen und Haus und Familie verteidigen. Creusa meint daraufhin, dass er auch seine Familie mit in den Tod nehmen müsse, stürbe er selbst: *si periturus abis, et nos rape in omnia tecum* (Aen. 2, 675).<sup>50</sup> Die Alternative ist für sie die gemeinsame Flucht. Schließlich entscheidet sich Aeneas aufgrund zweier Omen Iuppiters aber für die Flucht und gegen weitere Kämpfe. Auf dem Weg hören sie plötzlich Lärm, und Anchises ist der Meinung, es seien die Griechen, man müsse schnell-

---

<sup>50</sup> In der vorliegenden Arbeit wird durchgehend aus folgender Edition der *Aeneis* zitiert: GÖTTE, JOHANNES (Hg.): Vergil. Aeneis. Lateinisch-deutsch. In Zusammenarbeit mit Maria Götte herausgegeben und übersetzt. Zürich: Artemis & Winkler Verlag 1948.

tens fliehen. Auf dieser Flucht aber geht seine Gattin verloren: Aeneas weiß nicht, ob sie stehen geblieben oder gestürzt und sitzen geblieben ist; sicher ist, dass sie nicht mehr zu finden ist: *erepta Creusa / substitit erravitne via seu lapsa resedit? / incertum, nec post oculis est reddita nostris* (Aen. 2, 738ff.) und *hic demum collectis omnibus una / defuit et comites, natumque virumque, fefellit* (Aen. 2, 743f.). Aeneas eilt nun zurück in die Stadt, um seine Frau zu suchen, ruft einige Male ihren Namen, bis sie ihm tatsächlich erscheint – allerdings als *simulacrum, umbra* bzw. *imago* (Aen. 2, 772f.): Sie ist kein Mensch mehr aus Fleisch und Blut, sondern nur noch ein Schatten, ein Abbild. Sie rät Aeneas, nicht weiter um sie zu trauern, und sagt, dass sie nicht mit ihm gehen kann, weil der Beherrscher des Olymp dies nicht zulässt: *non haec sine numine divom / eveniunt; nec te comitem hin portare Creusam / fas aut ille sinit superi regnator Olympi* (Aen. 2, 777ff.). Des Weiteren prophezeit sie ihm seine Zukunft, die aber ohne sie selbst sein wird, denn Cybele hält sie hier zurück (*sed me magna deum genetrix his detinet oris*. Aen. 2, 788). Daraufhin verabschiedet sie sich und verschwindet in die Lüfte (*tenuisque recessit in auras*. Aen. 2, 791). Aeneas versucht noch, sie zu umarmen, doch ihre Erscheinung ist nicht greifbar, sie flieht seine Berührung wie der Wind oder ein Traum: *ter conatus ibi collo dare bracchia circum, / ter frustra comprehensa manus effugit imago, / par levibus ventis volucrique simillima somno* (Aen. 2, 792ff.).

Man erkennt bereits aus dieser kurzen Zusammenfassung, dass es nicht leicht ist, die Art und Weise von Creusas Abgang einzuordnen. Um dies zu versuchen, muss man viel früher beginnen: Aeneas ist bei Dido in Karthago gelandet und berichtet ihr seine Geschichte, hier eben den Teil vom Verlust seiner Gattin. Aeneas selbst ist also der Erzähler, er schildert die Geschehnisse aus seiner Perspektive, wie er sie erlebt hat. Dabei gibt er durchaus direkte Rede wieder: Dies geschieht jedoch aus dem Grund, Retardation zu vermeiden, wenn diese zwecklos ist, in verkürzter Form:

Unverkürzt wiedergegeben, würden die Gespräche hier zu ganz erheblichem Umfange gedeihen. Wir hören aber überhaupt nicht Rede und Gegenrede, sondern jede der drei Hauptpersonen, Anchises, Aeneas und Creusa, kommt nur je einmal zu Wort, und zwar wird jedesmal ein Höhepunkt der Handlung in dieser Weise ausgezeichnet.<sup>51</sup>

Durch diese Technik legt Vergil den Fokus auf „die am meisten pathetischen Momente der Handlung [...], die pathetische Wirkung [wird] verstärkt.“<sup>52</sup>

Dementsprechend ist also die erste pathetische Rede der Creusa die Aufforderung, auch seine Familie mit in den Tod zu nehmen, sollte Aeneas sterben, oder aber gemeinsam zu flie-

<sup>51</sup> s. HEINZE, RICHARD: Virgils epische Technik. Stuttgart / Leipzig: B. G. Teubner 1995, S. 410.

<sup>52</sup> s. ibd. S. 410.

hen. In der Aussage, dass sie gemeinsam mit ihm sterben will, liegt gewissermaßen ein Todeswunsch, allerdings nur unter der Bedingung, dass auch Aeneas sterben muss: Ohne ihn hält Creusa ihr Leben und die Leben ihrer Familie nicht mehr für lebenswert, ohne Aeneas will sie auch tot sein. Der Begriff *in omnia* wird hier euphemistisch gebraucht und vom *periturus* (Aen. 2, 675) zuvor erklärt.<sup>53</sup> Dies deutet schon voraus, dass sie wohl auch bereit wäre, für ihn und die Familie zu sterben. HORSFALL bezeichnet diese Geste als „voice of family solidarity“.<sup>54</sup> RIVOLTELLA betont in diesem Zusammenhang das Verb *sequor* (*sequitur*, Aen. 2, 724): „Da un lato esso definisce la tendenza innata verso ciò che alimenta di gioia e senso l’esperienza di vivere, dall’altro il termine designa gli impulsi autolesivi o dannosi per il *partner* insiti nella dinamica della soddisfazione del desiderio erotico [...]“.<sup>55</sup> Ständig tritt das Bild des Folgens in diesem Erzählabschnitt auf: *et longe servet vestigia coniunx* (Aen. 2, 711) und *pone subit coniunx* (Aen. 2, 725) weisen darauf hin, dass Creusa hinter Aeneas hergeht. MACKAIL interpretiert v. a. *longe* als „at a distance“,<sup>56</sup> CONINGTON sieht darin wie der spätantike Kommentator Servius einen vorbereitenden Hinweis auf den Verlust Creusas.<sup>57</sup> RIVOLTELLA bezeichnet dies sogar als Leitmotiv am Ende des zweiten Buches, da alle auf den Spuren von jemandem oder etwas sind, auch Aeneas. In Bezug auf Creusa hat dieses Folgen einen erotischen Sinn, es handelt sich hierbei um eheliche *pietas*, die sich bis in die Selbstopferung steigert, wie wir in Vers 675 sehen. Creusa ist ihm absolut devot, was sich aus der familiären Solidarität heraus erklären lässt, die zur spätrepublikanischen Zeit des antiken Roms herrschte.<sup>58</sup> RIVOLTELLA fasst zusammen: „In Creusa l’impulso a seguire Enea scaturisce dalla *pietas* [...]“.<sup>59</sup> HORSFALL sieht noch einen anderen Grund darin, dass Creusa ihren männlichen Familienmitgliedern hinterhergeht: „C[reusa] is shielded from ambush and unexpected dangers, and the poet will find it infinitely easier to construct her actual disappearance thus [...]“.<sup>60</sup>

Von genannter „family solidarity“ ist von Aeneas‘ Seite aus zunächst weniger zu sehen als bei Creusa selbst, denn sonst fiel ihm ihre Abwesenheit bereits früher auf oder er sähe sich bereits nach ihr um, als Anchises wegen der angreifenden Griechen zur Flucht rät. Dies betont er in seiner Erzählung selbst: Erst beim zuvor abgemachten Treffpunkt am Tempel der Ceres

<sup>53</sup> Vgl. CONINGTON, JOHN: *The Works of Virgil. With a Commentary.* Hildesheim. Georg Olms Verlagsbuchhandlung 1963, S. 161.

<sup>54</sup> s. HORSFALL, NICOLAS: *Virgil, Aeneid 2. A Commentary.* In: *Mnemosyne* Bd 299. Leiden / Boston: Brill 2008, S. 478.

<sup>55</sup> s. RIVOLTELLA, MASSIMO: *Le forme del morire. La gestualità nelle scene di morte dell’ „Eneide“.* Mailand: Vita e Pensiero 2005, S. 69.

<sup>56</sup> s. MACKAIL, JOHN: *The Aeneid.* Oxford: Clarendon Press 1930, S. 84.

<sup>57</sup> Vgl. CONINGTON (1963), S. 165.

<sup>58</sup> Vgl. RIVOLTELLA (2005), S. 71f.

<sup>59</sup> s. *ibid.* S. 80.

<sup>60</sup> s. HORSFALL (2008), S. 510.

bemerkt er, dass seine Frau fehlt (*nec prius amissam respexi animumque reflexi*. Aen. 2, 741). Allerdings bemerken auch die anderen Creusas Abhandenkommen nicht, sie „täuscht“ sie alle (*fefellit*, Aen. 2, 744).<sup>61</sup> Aeneas geht nun zurück, um sie zu suchen, was er recht lange, in sechs Versen (Aen. 2, 762-7) beschreibend erzählt: Hier treffen die LeserInnen auf oben beschriebene Retardation. Es ist einer der seltenen Fälle, in denen Vergil die Klimax durch retardierende Momente zu verdeutlichen versucht. Als ihm nach einigen Rufen ihr *imago* erscheint, findet ihre zweite pathetische Rede statt, die nun mehr oder weniger Aufschluss über ihr Schicksal gibt. HORSFALL empfindet Aeneas' Handeln nicht als negativ, sondern als „grave flaws in Aen[eas]'s humanity [...] C[reusa] was to follow the men of the family, and not necessarily by the same route; this was tactically shrewd and sensible and betrays no lack of regard for his spouse [...]“.<sup>62</sup>

In der Forschung ist mittlerweile klar, dass Creusa Platz machen muss zunächst für die Liebschaft mit Dido und am Ende für die Hochzeit mit Lavinia (wie ja die *fata* es vorgeben).<sup>63</sup> Das bedeutet, dass Vergil sie irgendwie aus der Handlung entfernen muss, damit sich im späteren Verlauf keine Probleme ergeben. Wie er sie nun herauslöst, ist weniger klar und wird von Forscher zu Forscher anders interpretiert. ZIEGLER/SONTHEIMER erklären *imagines maiorum* als die „Bildnisse [der] Vorfahren“, es handelt sich also um die „verstorbenen Angehörigen“.<sup>64</sup> Das Wörterbuch Georges 1913 listet für *imago* die Begriffe „Trugbild“ und ebenfalls „Vorfahren“ auf.<sup>65</sup> Unter *simulacrum* findet man „Bild“, „Abbild“, „Trugbild“, „das Bild als einem Original nachgeformtes Ebenbild“.<sup>66</sup> *Umbra* letztlich hat die Bedeutung „Schatten“.<sup>67</sup> HEINZE erklärt, dass es sich hier um Begriffe handelt, die „im Grunde nur für die Erscheinungen Verstorbener, deren eigentliches Selbst zugrunde gegangen ist, passen und geläufig sind“<sup>68</sup>, obwohl Creusa nun doch etwas Göttliches an sich habe. Es handelt sich bei der Creusa, die Aeneas am Ende des zweiten Buches erscheint, eindeutig nicht um seine Frau aus Fleisch und Blut, sondern lediglich um ihre körperlose Version. Dies bestätigt im Folgenden auch Aeneas, der nach ihrer Rede dreimal versucht, sie zu umarmen; da es ihm nicht gelingt,

<sup>61</sup> Vgl. GANIBAN, RANDALL: Vergil. Aeneid Book 2. Newburyport, MA: Focus Publishing 2008, S. 107.

<sup>62</sup> s. HORSFALL (2008), S. 500.

<sup>63</sup> Vgl. GANIBAN (2008), S. 105.

<sup>64</sup> s. ZIEGLER, KONRAT und SONTHEIMER, WALTHER (Hg.): Der Kleine Pauly. Lexikon der Antike Bd 2. Dicta Catonis – Iuno. München: Deutscher Taschenbuch Verlag 1979b, S. 1371f.

<sup>65</sup> s. Georges 1913 – *imago* (<http://www.zeno.org/Zeno/0/Suche?q=imago&k=Bibliothek> letzter Aufruf: 13.10.2019).

<sup>66</sup> s. Georges 1913 – *simulacrum* (<http://www.zeno.org/Zeno/0/Suche?q=simulacrum&k=Bibliothek> letzter Aufruf: 13.10.2019).

<sup>67</sup> s. Georges 1913 – *umbra* (<http://www.zeno.org/Zeno/0/Suche?q=umbra&k=Bibliothek> letzter Aufruf 13.10.2019).

<sup>68</sup> s. HEINZE (1995), S. 58.

vergleicht er ihre Substanz mit der von Winden und Träumen (Aen. 2, 792ff.): Beide sind flüchtig, man kann sie physisch nicht fassen.

Was aber bedeutet dies alles bezüglich Creusas Schicksal? Ist sie tot oder von den Göttern als eine von ihnen aufgenommen worden? Neben dem Tempel der Ceres steht eine alte Zypresse (*antiqua cupressus*, Aen. 2, 714), die bei Vergil immer Konnotationen zu Tod und Begräbnis hervorruft. Sie deutet schon auf den Verlust der Creusa hin.<sup>69</sup> GALL bestätigt, dass sie durch die Beschreibung durch *nota maior imago* „deutlich aus dem Bereich der lebenden Menschen herausgenommen“<sup>70</sup> wird. Auch *umbra* ist ein Begriff, der normalerweise für die Toten verwendet wird. HORSFALL stellt die erforderliche Fragen: „Has Cr[eusae] actually died? Can she therefore have an *umbra*?“<sup>71</sup> Er beantwortet die Frage folgendermaßen: Für Vergil ist Creusas Verschwinden todesähnlich, was ausreichend ist, um ihr eine *umbra* zuzugestehen. Sie ist aber nicht wirklich tot.<sup>72</sup> Creusa selbst sagt nicht, warum die Göttin Cybele<sup>73</sup> ihr nicht erlaubt, mit Aeneas zu gehen, sie sagt aber auch nicht, dass sie tot ist.<sup>74</sup> Erinnert man sich in diesem Kontext an die Bedeutung des Verbes *sequor*, wird deutlich, dass es sich bei Creusas Verschwinden sowohl um ein Selbstopfer für die Familie als auch um eine abgeschwächte Form der Apotheose handelt, sie gehört nun – in welcher Form, wird nicht gesagt – zum Gefolge der Cybele: „Mit nahezu göttlicher Autorität ausgestattet, bewirkt sie Aeneas‘ endgültigen Abschied von Troia und hilft so mit, das *fatum* zu verwirklichen.“<sup>75</sup> GALL verdeutlicht, warum Vergil sich dazu entschieden hat, Creusa verloren gehen zu lassen: Damit sie seine Zukunft verkünden kann, was ja in den Bereich des Numinosen fällt, muss sie selbst zu einem numinosen Wesen werden, und das schafft er durch die besprochene Darstellung. „Die Sterbende oder Tote, vielleicht am Wegrand gefunden, hätte kaum in der äußersten Verzweiflung des brennenden Troia die Gewißheit der neuen und großen Herrschaft verkünden können.“<sup>76</sup>

Eine andere interessante Darstellungsform ist die Prophezeiung der Creusa: Vergil legt Prophezeiungen nie dem eigentlichen Erzähler in den Mund, sondern durchweg den Figuren des Epos, wie eben hier bei Creusa.<sup>77</sup> Die Prophezeiung wird in einer direkten Rede realisiert

---

<sup>69</sup> Vgl. HORSFALL (2008), S. 506.

<sup>70</sup> s. GALL, DOROTHEA: *Ipsius umbra Creusae – Creusa und Helena*. In: Akademie der Wissenschaften und der Literatur. Abhandlungen der geistes- und sozialwissenschaftlichen Klasse Bd 6. Stuttgart: Franz Steiner Verlag 1993, S. 27.

<sup>71</sup> s. HORSFALL (2008), S. 533.

<sup>72</sup> Vgl. ibd. S. 533.

<sup>73</sup> CONINGTONS Beschreibung der Cybele: „Cybele was one of the patronesses of Troy, being a Phrygian goddess, and worshipped on Ida.“ s. CONINGTON (1963), S. 172. Häufig wurde Cybele mit der Göttin Venus oder Aphrodite gleichgesetzt.

<sup>74</sup> Vgl. GANIBAN (2008), S. 111.

<sup>75</sup> s. GALL (1993), S. 29.

<sup>76</sup> s. ibd. S. 32.

<sup>77</sup> Vgl. HEINZE (1995), S. 395.

und enthält zugleich Creusas Abschied von und Trost für Aeneas; um nicht ständig retardierende Momente zu erzeugen, verzichtet Vergil auf eine Gegenrede des Aeneas.

Daneben tritt in Creusas Abschiedsrede ein weiterer interessanter formaler Aspekt zutage: Vergil stellt ihre Beziehung zu Aeneas so gut wie nicht dar, die LeserInnen erfahren lediglich, „daß er ihr *dulcis coniunx*, sie seine *dilecta Creusa* ist und sie den Sohn gemeinsam liebten (*nati serva communis amorem*) – also etwa das, was eine römische Grabinschrift über ein Elternpaar auszusagen weiß.“<sup>78</sup> PANOUSI beobachtet, dass Aeneas, indem er Creusas Verschwinden betrauert und beklagt, eine weibliche Haltung einnimmt: Trauer ist, wie bereits in der Einleitung aufgezeigt wurde, ein typisch feminines Verhalten. Creusa hingegen mahnt ihn, damit aufzuhören, um seinen *fata* gerecht werden zu können; sie als Frau weicht somit vom für weibliche Figuren typischen Habitus ab. Die Geschlechterrollen werden so verkehrt. Sie verkörpert die *fata* selbst, während Aeneas den Kontakt zu ihr durch seine Klagen so lange wie möglich aufrechterhalten will.<sup>79</sup>

Zusammenfassend ist Creusas Verschwinden als eine Mischung aus Selbstopfer für ihre Familie und göttlicher Entrückung zu denken. Ihre angedeutete Selbstopferung fällt demnach unter den im Theorieteil erarbeiteten Grund der Rettung von Vaterland und Familie. Ohne ihre Prophezeiung würde Aeneas wohl nicht nach Italien aufbrechen, um dort eine neue Stadt zu gründen; er will bleiben und für seine Heimat kämpfen. Obwohl die Personen in dieser Szene oft auf die direkte Rede zurückgreifen, v. a. Creusa selbst, wird an keiner Stelle gesagt, was nun wirklich mit ihr passiert ist. Die direkten Reden führen nicht zu größerer Klarheit als Aeneas' Erzählung der Geschehnisse im zerstörten Troja. Wenn man allerdings daran denkt, dass Aeneas einen Anstoß braucht, um Troja zu verlassen und seinen *fata* zu folgen, wird deutlich, dass Creusa für ihre Prophezeiung gerade dies sein muss: *numinos*. Wäre sie es nicht, könnte sie ihren Mann nicht glaubwürdig zum Aufbruch nach Italien auffordern. Insofern wird Creusa als Stellvertreterin einer Gottheit dargestellt.

## 1.2 Unbemerkt Verschwinden

Sowohl im *Roman d'Eneas* als auch im *Eneasroman* geht Creusa einfach verloren, dies geschieht vollkommen unmotiviert. Der französische Anonymus lässt Eneas seine Geschichte noch in direkter Rede erzählen und nennt Creusa beim Namen, wohingegen Heinrich von

---

<sup>78</sup> s. ibd. S. 411.

<sup>79</sup> Vgl. PANOUSI (2009), S. 156f.

Veldeke diese Worte dem Erzähler in den Mund legt und Aeneas' Gattin auch nicht mehr benennt. Von der lateinischen über die französische Fassung bis hin zur deutschen stößt man auf immer mehr Reduzierungen: Wird in der *Aeneis* noch angegeben, was der Grund für Creusas Verschwinden ist (Aeneas ändert seine Route, vielleicht ist sie gestürzt oder hat sich aus Erschöpfung gesetzt; schließlich hat sich Cybele ihrer angenommen), so erzählt der französische Eneas nur noch Folgendes: *jo entendi tant al ferir, / qu'en la presse la deperdi, / grant duel en oi, puis ne la vi* (RdE 1182ff.).<sup>80</sup> Er ist so auf den Kampf konzentriert, dass er Creusa in der Menge verliert und sie nicht mehr wiedersieht. An ihrer statt überbringt ihm seine Mutter Venus die (auch extrem reduzierte) Prophezeiung.

Im *Eneasroman* ist es Eneas nicht einmal mehr gestattet, seine Geschichte selbst zu erzählen, dies übernimmt der Erzähler: Dieser berichtet, dass Eneas seine (namenlose) Frau verliert, als er das Land verlässt; ein Warum gibt es hier gar nicht mehr: *dar umbe rûmde her daz lant, / daz her generete sînen lîb: / dâ verlôs her sîn wîb, / êr her ze schiffe quam. / ich ne weiz wer sime nam* (ER 20, 38ff.).<sup>81</sup> Er gesteht am Ende, dass er nicht weiß, wer sie Eneas genommen hat.

In beiden mittelalterlichen Bearbeitungen handelt es sich also um ein unbemerktes Verschwinden der Gattin des Eneas.<sup>82</sup> Wieso reicht diese Reduktion für den Franzosen und Heinrich? WENZELBURGER erläutert: „[D]er mittelalterliche Eneas bedarf gar keiner wiederholten Weisung. Er kämpft nicht gegen den Willen der Götter im sterbenden Troja, er muß nicht lernen, sich selbst zugunsten eines höheren Zieles aufzugeben.“<sup>83</sup> Im *Roman d'Eneas* verliert er seine Frau nun aus ganz irdischen Gründen: Seine Konzentration ist dermaßen auf den Kampf gerichtet, dass er Creusa vollkommen ausblendet. Erst aufgrund seiner Kampfesnot kommt Venus und gibt ihm den Auftrag, zu fliehen: „Eneas erhält nicht einen geschichtlich-überpersönlichen Auftrag, sondern den Auftrag, sich das Leben zu retten. Der Roman kehrt die *Aeneis* um.“<sup>84</sup> SCHÖNEBECK hat dazu folgenden Ansatz: „In der französischen Dichtung werden Dinge dargestellt, die ihre Bedeutung nur in sich selbst haben: der Gang der Handlung

---

<sup>80</sup> In der vorliegenden Arbeit wird durchgehend aus folgender Edition des *Roman d'Eneas* zitiert: SCHÖLER-BEINHAEUER, MONICA: *Le Roman d'Eneas*. In: Jauss, Hans Robert und Köhler, Erich (Hg.): *Klassische Texte des romanischen Mittelalters in zweisprachigen Ausgaben Bd 9*. München: Wilhelm Fink Verlag 1972.

<sup>81</sup> In der vorliegenden Arbeit wird durchgehend aus folgender Edition des *Eneasroman* zitiert: Heinrich von Veldeke: *Eneasroman*. *Mittelhochdeutsch/Neuhochdeutsch*. Stuttgart: Reclam 2010.

<sup>82</sup> Vgl. FROMM, HANS (Hg.): *Heinrich von Veldeke. Eneasroman*. Die Berliner Bilderhandschrift mit Übersetzung und Kommentar. In: *Bibliothek des Mittelalters Bd 4*. Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag 1992, S. 775.

<sup>83</sup> s. WENZELBURGER, DIETMAR: *Motivation und Menschenbild der Eneide Heinrichs von Veldeke als Ausdruck der geschichtlichen Kräfte ihrer Zeit*. In: *Göppinger Arbeiten zur Germanistik*. Göppingen: Verlag Alfred Kümmerle 1974, S. 44.

<sup>84</sup> s. *ibd.* S. 44.

ist in keiner Weise von ihnen abhängig; die erzählte Geschichte oder ein Ausschnitt daraus nimmt den gleichen Verlauf mit und ohne diese Details.“<sup>85</sup>

Der Erzähler der mittelhochdeutschen Bearbeitung verzichtet sowohl darauf, einen Grund für den Verlust Creusas zu geben, als auch auf den göttlichen Auftrag der Flucht aus Troja. Eneas beschließt hier gemeinsam mit seinen Vasallen, das Land zu verlassen. Man kann dies mit BEHAGHEL erklären, der Heinrichs Vorgehen so erläutert: „Veldeke zeigt das löbliche Streben, sein Werk nach Möglichkeit von dem zu entlasten, was nicht direct mit der Handlung zusammenhängt.“<sup>86</sup> SCHÖNEBECK meint, dass Heinrich von Veldeke die inhaltlichen Verkürzungen des Franzosen noch einmal reduziert: „Veldekes Darstellung ist auf das Ergebnis hin gekürzt.“<sup>87</sup> Alles, was keinen unmittelbaren Zusammenhang mit dem Handlungsfortgang hat, also dafür nicht wichtig bzw. nebensächlich ist, entfällt. Es reicht, wenn Heinrich sagt, dass Eneas seine Ehefrau verloren hat; die Frage nach dem Grund ist nicht vonnöten, und zwar deswegen, weil Heinrich Eneas‘ Zukunft nicht mehr von den *fata* abhängig macht. Dieser Umstand fällt auch unter die von SCHÖNEBECK ausgearbeitete Kategorie des Aussparens, bei der auf sehr konsequente Art und Weise ganze Begebenheiten in der Bearbeitung ausgespart werden. In diesem Fall trifft dies auch auf den *Roman* zu. KRAß ist folgender Meinung:

Der Verlust der Gattin und der Abschied von Troja stellen die Biographie des Helden hinsichtlich seiner intimen Beziehungen auf Null – und zwar in derart radikaler Weise, dass die frühere Gattin keinen Namen und keine Geschichte mehr erhält. Der Erzähler weiß nicht, wie sie hieß und was ihr zustieß, und er will es auch nicht wissen. Damit schafft er Platz für die Liebesgeschichte zwischen Eneas und Dido, als wäre sie die erste, die der Protagonist je begonnen hätte.<sup>88</sup>

Darüber hinaus versucht Heinrich dadurch auch, Eneas von der Schuld zu entlasten, nicht gut genug auf seine Ehefrau aufgepasst zu haben, wie es ja in der *Aeneis* deutlich wird: Somit handelt es sich bei dieser Passage im *Eneasroman* nicht nur um ein Zentrieren auf, sondern auch um ein Entschuldigen des Trojaners.

Die Komplexität der Passage in der *Aeneis* wird in den beiden mittelalterlichen Versionen auf das Nötigste reduziert, sowohl inhaltlich als auch formal: Der göttliche Auftrag wie die direkte Rede des Eneas gehen nach und nach verloren, so auch Creusa und ihr Name. Die *fata*

---

<sup>85</sup> s. SCHÖNEBECK, ROSEMARIE: Die Darbietung der Handlung im Roman d'Eneas und in der Eneide des Heinrich von Veldeke. Dissertation. Bonn: Rheinische Friedrich-Wilhelms-Universität 1971, S. 100.

<sup>86</sup> s. Behaghel, Otto (Hg.): Heinrichs von Veldeke Eneide. Mit Einleitung und Anmerkungen. Heilbronn: Verlag von Gebr. Henninger 1882, S. CXLII.

<sup>87</sup> s. SCHÖNEBECK (1971), S. 100.

<sup>88</sup> s. KRAß, ANDREAS: *ein unsâlich vingerlîn*. Tragik und Minne im *Eneasroman* Heinrichs von Veldeke. In: Toepfer, Regina (Hg.): Tragik und Minne. Studien zu Literatur und Erkenntnis Bd 12. Heidelberg: Universitätsverlag Winter 2017, S. 138.

und ihre Auswirkungen sind für den Anonymus und Heinrich nicht mehr von Nutzen und Wichtigkeit, Eneas wird dafür entschuldigt, sich nicht genügend um Creusa gesorgt zu haben, was sich deutlich auf Inhalt und Stilebene auswirkt: In allen Fällen wird extrem reduziert.

## 2 Dido oder Der Freitod aus Liebesschmerz

Didos Entscheidung für den Suizid erfolgt in der *Aeneis* erst nach mehreren Vorausdeutungen und einer mehrstufigen Überlegung, die in dieser Arbeit natürlich nicht fehlen sollen, da es ohne ihre Gedankengänge am Ende keinen Selbstmord gäbe. Die Voraussagen hingegen verdeutlichen den Ernst ihrer Lage, es wird von Beginn an klargestellt, wie ihr Schicksal aussieht. Es handelt sich bei Didos Selbstmord um ein Thema, das in der Literatur bereits verhältnismäßig oft in Hinblick auf die unterschiedlichsten Details bearbeitet worden ist, an die formale Analyse und Interpretation hat sich bisher aber nur HEINZE gewagt – und das auch nur in eklektischer Art und Weise, i. e. er hat seine Aufmerksamkeit nur ausgewählten Stellen in der *Aeneis* gewidmet. Ein übersichtliches Close Reading zu Vergils Werk und den beiden mittelalterlichen Bearbeitungen soll in den folgenden Kapiteln geleistet werden.

### 2.1 Prolepsen

#### 2.1.1 Die vergilsche Dido

Bevor mit Buch 4 die Dido-Handlung beginnt, trifft man bereits im ersten Buch der *Aeneis*, als Cupido, Aeneas' Halbbruder, in Ascanius verwandelt, Didos Liebe zu Aeneas entfacht, auf eine Vorhersage ihres Schicksals: *praecipue infelix, pesti devota futurae* (Aen. 1, 712). Dido wird vom Erzähler als unselig und dem Verderben geweiht bezeichnet. Einige Verse später fügt dieser das Epitheton *miseræ* (Aen. 1, 719) hinzu, er hält sie für „arm“. Diese Einschätzung der karthagischen Königin zieht sich bis an den Schluss des ersten Buches fort, wo er sie abschließend ein weiteres Mal als *infelix Dido* (Aen. 1, 749) beschreibt.

PÖSCHL leitet diese Aussicht folgend ein: „[...] wie in den meisten Tragödien zieht alles schon von Anfang an auf das tragische Ende hin, so daß keiner etwas anderes erwarten kann.“<sup>89</sup> Dass das Dido-Buch wie eine Tragödie konzipiert ist, wurde in der Forschung bereits vielfach bemerkt.<sup>90</sup> Allerdings werden LeserInnen, die der Geschichte unkundig sind, allein aufgrund dieser Andeutungen nicht darauf schließen, dass Dido sterben, geschweige denn, sich selbst töten wird.<sup>91</sup> Das Epitheton *miser* in V. 719 erklärt AUSTIN dergestalt: „[*M*]iser is

---

<sup>89</sup> s. PÖSCHL, VIKTOR: Die Dichtkunst Virgils. Bild und Symbol in der Äneis. Berlin / New York: Walter de Gruyter 1977, S. 96.

<sup>90</sup> Eine detaillierte Abhandlung zu diesem Thema stammt von PANOUSI (2009).

<sup>91</sup> Vgl. AUSTIN, ROLAND: P. Vergili Maronis Aeneidos. Liber Primus. With a Commentary. Oxford: Clarendon Press 1971, S. 213.

often used of the misery brought by love.“<sup>92</sup> Dieses Wissen deutet darauf hin, dass Dido aus Liebe sterben wird. BINDER bezeichnet das Adjektiv *infelix* als eines der Schlüsselwörter des vierten Buches,<sup>93</sup> woraus man ein weiteres Mal auf ein tragisches Ende der Königin schließen kann. Vergil verdeutlicht durch die Haltung des Erzählers, dass er Dido als erbarmungswürdig betrachtet und infolgedessen seine sonst so objektive Haltung subjektiviert.<sup>94</sup> PÖSCHL erklärt die formale Gegebenheit der Vorausdeutung solchermaßen: „In der märchenhaften Form des Mythos, in seinen Göttern und Dämonen, seinen Orakeln und Träumen wird das Geheimnisvoll-Unheimliche des Lebens kräftiger sichtbar, die höheren Mächte treten in ihr deutlich hervor.“<sup>95</sup> Dies bedeutet nichts anderes, als dass Vergil deshalb die Vorausdeutungen auf Didos Schicksal und Ende in das Epos eingefügt hat, weil gerade durch ihr numinoses Wesen (man denke an Creusas Prophezeiung) ihre Gültigkeit betont wird. Die *fata* sind in der *Aeneis* ja allgegenwärtig und übermächtig, was in solchen, scheinbar unwesentlichen Anspielungen zur Geltung kommt. Indem sie vom Erzähler formuliert werden, werden sie „nicht psychologisch, sondern mythisch-religiös“<sup>96</sup> dargestellt. Hätte Vergil die Epitheta in eine Personenrede eingefügt, so schwänge immer auch eine persönliche Nuance mit; so allerdings haben die Wörter geschichtlich-überpersönlichen Charakter. HEINZE erklärt, und so schließt sich der Kreis in Hinblick auf den Beginn dieses Kapitels, dass „[d]as Zukünftige [...] in der *Aeneis* eine sehr erhebliche Rolle [spielt]: die Bedeutung der erzählten Handlung liegt ja wesentlich darin, daß sie den Grund für die Zukunft legt.“<sup>97</sup>

Eine solche Vorausdeutung auf Didos Tod findet sich auch in Buch 4 im Anschluss an das Hochzeitsritual von Dido und Aeneas im Wald: *ille dies primus leti primusque malorum / causa fuit* (Aen. 4, 169f.).

*Culpam* in V. 172 bedeutet, dass es sich bei der Vereinigung der beiden nicht um eine legale Hochzeit handelt, was nur zu einem negativen Ende führen kann: Didos Tod.<sup>98</sup> Abermals wird dies durch den Dichter selbst bezeugt und dadurch in einen geschichtlich-überpersönlichen Zusammenhang gestellt: „Didos Verhalten in der Höhle bewertet ein Erzäh-

---

<sup>92</sup> s. ibd. S. 215.

<sup>93</sup> Vgl. BINDER, GERHARD: Erläuterungen zum *Aeneis*-Text. In: Binder, Gerhard (Hg.): *Dido und Aeneas. Vergils Dido-Drama und Aspekte seiner Rezeption*. In: Bochumer Altertumswissenschaftliches Colloquium Bd 47. Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier 2000, S. 116.

<sup>94</sup> Vgl. HEINZE (1995), S. 370f.

<sup>95</sup> s. PÖSCHL (1977), S. 97.

<sup>96</sup> s. ibd. S. 98.

<sup>97</sup> s. HEINZE (1995), S. 394.

<sup>98</sup> SCHMIDT, ERNST: *Das süßbittere Tier. Liebe in Dichtung und Philosophie der Antike*. Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann 2016, S. 118.

lerkommentar explizit als Normverstoß [...].<sup>99</sup> AUSTIN bemerkt, dass bereits der Beginn der Szene mit der Beschreibung des Unwetters auf das drohende Unheil hindeutet.<sup>100</sup> Er deutet auch auf eine formale Tatsache hin: „Note how short this paragraph is in which Virgil describes so simply and directly the happening that brought tragedy to both lives; a less great poet might have blunted its dramatic to force by verbiage.“<sup>101</sup> Mit WENZELBURGER kann zusammenfassend gesagt werden: „Alle Gegenwart mit ihrem fortlaufenden Wandel ist seit der Flucht aus Troja nur eine endlose Leiter hin zur Zukunft.“<sup>102</sup> Eindeutig gibt der Erzähler mit diesem moralischen Urteil nach der „Hochzeit“ einen Hinweis darauf, dass Dido sterben wird und sogar muss. Dido begeht eine Schuld, die der Erzähler entschieden kommentiert: Sie bricht Sychaeus die Treue.<sup>103</sup> Die Geschichte müsste allerdings nicht mit Didos Suizid enden: Dido stellt zwar auch nur eine Zwischentappe auf Aeneas‘ Weg nach Italien zu seiner zukünftigen Frau Lavinia dar; wie Creusa muss sie den Weg räumen, damit die *fata* sich erfüllen können. Doch ihr Tod ist dafür nicht unerlässlich: Dieser entspringt v. a. Didos *furor*.<sup>104</sup>

Eine Vorausahnung ihres Schicksals aus der Perspektive Didos selbst findet man zu Beginn des vierten Buches in der Form direkter Rede: Die karthagische Königin gesteht ihrer Schwester Anna ihre Liebe zu Aeneas, doch beklagt sie auch, dass sie ihrem toten Ehemann Sychaeus geschworen hat, niemals mehr einen anderen Mann zu lieben. Aus diesen Gewissensbissen heraus – alte, tote Liebe vs. neue, lebendige Liebe – wünscht sie sich bereits den Tod, um nicht ihre alte Liebe zu verraten: *sed mihi vel tellus optem prius ima dehiscat / vel pater omnipotens abigat me fulmine ad umbram, / pallentis umbras Erebo noctemque profundam, / ante, pudor, quam te violo aut tua iura resolvo* (Aen. 4, 24ff.).

HEINZE weist der direkten Rede „eine über die Wirklichkeit hinausgehende Rolle zu [...], indem sie der Dichter auch da eintreten lässt, wo er, realistisch getreu, Gefühle des Handelnden zu beschreiben hätte.“<sup>105</sup> In anderen Worten bedeutet dies, dass Vergil subjektive Empfindungen und Gedanken der Figuren in direkter Rede formuliert, alles Objektive hingegen (in den meisten Fällen) den Erzähler äußern lässt. Bei Didos Worten an Anna handelt es sich nun um solch subjektive Gefühle, die wiederum die Sprechende charakterisieren:

<sup>99</sup> s. HÜBNER, GERT: Erzählform im höfischen Roman. Studien zur Fokalisierung im „Eneas“, im „Iwein“ und im „Tristan“. Tübingen / Basel: A. Francke Verlag 2003, S. 244.

<sup>100</sup> Vgl. AUSTIN, ROLAND: P. Vergili Maronis Aeneidos. Liber Quartus. With a Commentary. Oxford: Clarendon Press 1982, S. 67.

<sup>101</sup> s. ibd. S. 70.

<sup>102</sup> s. WENZELBURGER (1974), S. 35.

<sup>103</sup> Vgl. HÜBNER (2003), S. 246.

<sup>104</sup> Vgl. HEINZE (1995), S. 247f.

<sup>105</sup> s. ibd. S. 404.

Das Gespräch [...] dient im Epos nur in seltenen Fällen recht eigentlich dazu, die Haupthandlung zu fördern: was dazu nötig wäre, ließe sich viel kürzer sagen. Sondern es dient dazu, die handelnden Personen dem Leser nahezubringen, indem ihre Beziehungen untereinander dargestellt werden oder sich von den Augen des Lesers entwickeln, befestigen, verändern. Das Gespräch gibt die beste Möglichkeit zu charakterisieren, zu individualisieren, zu differenzieren.<sup>106</sup>

Wie bereits in Kapitel 1.1 (Apotheose oder Selbstopfer?) erklärt wurde, ist dies bei Vergil meistens eben nicht der Fall. Diese Passage stellt allerdings eine Ausnahme dar: Dido fühlt sich einerseits ihrem verstorbenen Gatten Sychaeus verpflichtet, weil sie geschworen hat, nach ihm keinen Mann mehr zu lieben. Auf der anderen Seite aber steht nun ein Mann aus Fleisch und Blut vor ihr, und sie begehrt ihn, wie sie seit Sychaeus niemanden mehr begehrt hat. Erst aus diesem Zwiespalt heraus kann Dido die Schuld auf sich laden, die sie dann in den Tod führt, und dieser Zwiespalt kann nur in der Form der direkten Rede in seiner Subjektivität verdeutlicht werden. PÖSCHL geht einen Schritt weiter, wenn er behauptet, es handle sich bei den besprochenen Zeilen Didos um eine „Selbstverfluchung, die grausam in Erfüllung geht. Die Verse beschwören den Abstieg zu den bleichen Schatten des Erebus, der sich dann wirklich vollziehen wird. So wird schon zu Anfang des Buches auf das Ende hingedeutet.“<sup>107</sup>

Als Zwischenfazit soll HÜBNER zitiert werden: „Die Erzählung orientiert sich nun, über den Dialog zwischen Dido und Anna sowie Didos anschließende Aktionen hinweg, räumlich [...] an der Königin und restringiert auch die Innensicht auf sie. Indes bleibt die analytische Erzählerstimme präsent, und zwar deutlich dissonant.“<sup>108</sup>

### 2.1.2 Die mittelalterliche Dido

Nach dieser ausführlichen formalen Analyse der Prolepsen auf Didos Suizid in der *Aeneis* muss natürlich ebenso auf deren altfranzösische und mittelhochdeutsche Version eingegangen werden. Wie dort gibt es auch in den Bearbeitungen Vorschauen auf Didos Schicksal. Der Franzose tut dies zweimal: Das erste Mal beinhaltet, ähnlich wie bei Vergil, den Kuss des Ascanius: Dieser ist hier aber nicht der verwandelte Amor, sondern Ascanius selbst, dem Venus ihr Feuer auf den Mund gesetzt hat und das auf Dido übergeht, als sie Ascanius küsst. Der Erzähler beschreibt es als tödliches Gift, das die karthagische Königin trinkt: *mortel poison la dame beit, / de son grant duel de s'aperceit* (RdE 811f.). Dadurch wird sie in Liebeswahnsinn

---

<sup>106</sup> s. ibd. S. 410f.

<sup>107</sup> s. PÖSCHL (1977), S. 100.

<sup>108</sup> s. HÜBNER (2003), S. 240.

versetzt: *o le baisier tel rage prent / d'amor que le cuer li esprent* (RdE 813f.). Abschließend bezeichnet er sie als töricht und tödlich berauscht durch Liebe: *C'est Dido ki plus fole esteit, / ele i a pris mortel ivrece; / ja l'a amors en grant destrece* (RdE 820ff.). Die zweite Prolepse beinhaltet die Beschreibung des Wirkens von Cupido-Ascanius als tödliches Gift, das Dido trinkt (*mortel poison aveit beü*, RdE 1259).

Heinrich hingegen verweist dreimal auf ihren Selbstmord: einmal, bevor Venus und Cupido in ihr die Liebe zu Eneas entfachen (*ir minne diu was ze grôz, / wand si drumbe müste geben / ze aller jungest ir leben / und jâmerlîche ir ende nam*. ER 36, 8ff.), ein zweites Mal – ähnlich wie beim Anonymus –, nachdem diese Liebe entstanden ist, indem Venus Ascanius' Mund befeuert (*daz koufte vile tûre / Dîdô*, ER 37, 38f.), und ein drittes Mal, als Dido Anna ihre Liebe zu Eneas gesteht und die Schwester ihr antwortet, dass sie definitiv nicht eines toten Mannes wegen den Tod suchen soll (*waz wâre ime deste baz, / daz ir nû verdorbet / und tûmbliche erstorbet? / ir endorfet ûwer leben / dorch sînen willen niht geben: / hern mohtes û niht gelônen*. ER 54, 32ff.). Der dritte Fall ist jedoch weniger eine Prolepse auf Didos Suizid als vielmehr eine reine Äußerung über dessen Möglichkeit. Nichtsdestoweniger soll er an dieser Stelle behandelt werden.

Der Altfranzose reduziert die dreimalige Vorwegnahme von Didos Suizid in der *Aeneis*, zweimal durch den Erzähler und einmal durch Dido selbst, auf zwei auktoriale Erzählerkommentare. Der erste erinnert an den Liebestrunke, den Tristan und Isolde einnehmen, jedoch wird er absolut ins Negative verkehrt: Es handelt sich um einen tödlichen Gifttrunk. Zwar küsst auch Eneas seinen Sohn, aber nicht in solchem Ausmaß wie Dido. Dies kann als Grund dafür gesehen werden, dass Dido Eneas mehr liebt als er sie, woraus sich u. a. wiederum ergibt, dass er sie schließlich verlassen wird. QUAST / SCHAUSTEN kommentieren: „Dido legt ein törichtes Verhalten an den Tag, indem sie bis in den Abend hinein Ascanius liebkost. So ist sie diejenige, die am intensivsten trinkt. Hier setzt etwas ein, was bei Heinrich von Veldeke intensiviert wird: die Exkulperung des Eneas.“<sup>109</sup> KISTLER spricht hierbei von einer Umakzentuierung von Liebesqualität zu Liebesquantität, weshalb „die etwas grotesk anmutende Kußszene im ‚Roman‘ [...] ein nüchternes Kalkül ist, um Didos Zustand gegen den des A-

---

<sup>109</sup> s. QUAST, BRUNO und SCHAUSTEN, MONIKA: Amors Pfeil. Liebe zwischen Medialisierung und Mythisierung in Heinrichs von Veldeke *Eneasroman*. In: SCHNYDER, MIREILLE (Hg.): Schrift und Liebe in der Kultur des Mittelalters. Berlin: Walter de Gruyter 2008, S. 67.

eneas aus der Zahl der Küsse aufzurechnen.“<sup>110</sup> Deutlich tritt zutage, dass der Erzähler zwar Mitleid mit Dido hat, ihr Verhalten aber dennoch nicht rechtfertigt.

Der zweite, in die Zukunft blickende Erzählerkommentar ist innerhalb ihrer Minnequalen in der Nacht situiert. Ähnlich wie in der lateinischen Fassung wird auch hier auf Didos tödliche Raserei, die aus der Liebe zu Eneas heraus entsteht, aufmerksam gemacht: *De mortel rage esteit esprise* (RdE 1270). Die Prolepse im Roman hat die gleiche Funktion wie im Vorbild: „Indem der Erzähler den Ausgang einer Geschehensfolge vorweg darstellt, strebt jedes weitere Ereignis im angekündigten Zusammenhang der Erfüllung dieser Voraussetzung zu.“<sup>111</sup> Dies betrifft die inhaltliche Seite, die so einen Antrieb erfährt; auf der formalen Seite „aber hemmt die Vorausdeutung die Darstellung der Begebenheiten, indem sie gerade die Schilderung der einzelnen Ereignisse hinauszögert.“<sup>112</sup> Wie auch in der ersten Vorausdeutung im *Roman* wird hier auf das tödliche Gift hingewiesen, das Ascanius Dido unwissentlich einge-flößt hat.

Abgesehen von der quantitativen Verringerung folgt der *Roman d’Eneas* also dem lateinischen Vorbild: Sowohl der Kuss des Ascanius als auch die Vorausdeutung auf Didos Freitod und der Verweis auf ihre *rage* – bei Vergil der *furor* – werden im französischen Werk vom Erzähler auf recht verurteilende Art und Weise präsentiert. Dennoch bleibt eine Teilschuld an Didos Ende auch bei Eneas, der ja auch vom „tödlichen Gift“ getrunken hat.

Der *Eneasroman* enthält dagegen drei Prolepsen wie die *Aeneis*; diese stimmen jedoch nicht unbedingt mit ihren Vorgängern überein. So gibt der Erzähler sofort, als die Trojaner in Karthago landen, das erste Mal zur Kenntnis, dass Dido *jâmerliche ir ende nam*. Bei Vergil ist dies erst nach Cupido-Ascanius‘ Kuss der Fall. Der Erzähler betont, dass Dido Eneas *starke* liebte, ihre Minne *ze grôz* war: An dieser Wertung wird gleich zu Beginn deutlich, dass er die Beziehung zwischen der Königin und dem Trojaner aufs Äußerste verwerflich findet. Der mittelhochdeutsche Erzähler wertet deutlich strenger als der altfranzösische, der Dido zwar *rage* vorwirft, aber dennoch nicht ihre Liebe selbst angreift und sie als unmäßig, zu extrem begreift. Sogar in Hinblick auf die Liebe gilt die mittelalterliche Tugend der *mâze*. Wer sich nicht ihrer gemäß verhält, wird ein jämmerliches Ende nehmen, genau wie Dido. Dabei steht dieses Verhalten in auffälligem Gegensatz zu ihrem früheren Dasein: Sie, die schlaue Geflüchtete, erwarb durch ihren Grips in einem fremden Land Grundbesitz und Untertanen.

---

<sup>110</sup> s. KISTLER, RENATE: Heinrich von Veldeke und Ovid. In: Fromm, Hans und Mähl, Hans-Joachim (Hg.): *Hermaea. Germanistische Forschungen. Neue Folge Bd 71*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag 1993, S. 109.

<sup>111</sup> s. SCHÖNEBECK (1971), S. 138.

<sup>112</sup> s. ibd. S. 138f.

SYNDIKUS bemerkt, wie wichtig Dido ihre *êre* ist: „Die Herrin Karthagos, die selbst am häufigsten vom Verlust ihrer *êre* spricht, bringt sie meist nicht mit ihrer Herrschaft, sondern mit der Minne in Verbindung. Demgegenüber quittiert der Erzähler ‚weder die Aufnahme des Landflüchtigen, [...] noch das heimliche Beilager [...] mit dem Vorwurf des Ehrverlustes.“<sup>113</sup> Dido also bezieht ihren Ehrverlust auf die Liebe, der Erzähler hingegen auf ihre frühere Herrschaft. Daran werden „Diskrepanzen zwischen den Bewertungen des Erzählers und der am Geschehen Beteiligten“<sup>114</sup> deutlich, auf die auch in den folgenden Passagen geachtet werden soll.

Die zweite Vorausdeutung auf Didos Ende unternimmt – ebenfalls wie in der *Aeneis* – der Erzähler, hier allerdings nur in etwa 50 Verse später; bei Vergil müssen sich die LeserInnen bis zum vierten Buch gedulden (die erste Prolepse befindet sich im ersten Buch). Die gemeinte Stelle im *Eneasroman* hat ihre eigentliche Entsprechung in Buch 1 der *Aeneis*: Es handelt sich um die Stelle, in der Ascanius durch Venus das Liebesfeuer eingehaucht wird, das er dann durch einen Kuss auf Dido überträgt, wohingegen bei Vergil Dido an dieser Stelle Anna ihre Liebe zu Aeneas gesteht; dies ist bei Heinrich von Veldeke die letzte Vorschau auf Didos Tod. Bedeutend ist in dieser Passage, dass Dido allein es nun ist, die Ascanius küsst – Eneas tut es im Gegensatz zu seinem französischen Vorgänger gar nicht mehr: Um wieder in der Giftmetapher zu sprechen, bedeutet das, dass Eneas also gar kein Liebesgift mehr aufnimmt, sondern alles an Dido geht.<sup>115</sup> QUAST / SCHAUSTEN erklären: „Bei Heinrich von Veldeke küsst Ascanius ausschließlich Dido, Eneas kommt mit seinem Sohn nicht in Kontakt. Folglich verliebt er sich nicht in Dido, es fehlt die Voraussetzung für die Liebesentstehung, das Küssen, die Berührung des Mundes.“<sup>116</sup> Die Konsequenz ist, dass Eneas abfahren und sich in Lavine verlieben wird, Dido hingegen wird ihre Torheit kurz vor ihrem Freitod einsehen und sich selbst die Schuld an ihrer Lage geben – wie es auch von Anfang an der Erzähler tut; Eneas ist vollkommen schuldlos an der Lage. Der Erzähler gibt außerdem ein weiteres Mal zu bedenken, dass Dido all dies *vil tûre* bezahlen wird. Nach wie vor ist seine Verurteilung ihrer Gefühle offenkundig. FROMM betont, dass in allen Fällen, in denen bei einer Person in den mittelalterlichen Bearbeitungen Liebe entsteht,

die Liebe als ein [...] von göttlicher Einwirkung (Amor, Cupido, Venus) hergestellte[r] Zustand beschrieben [wird]. Sie folgen damit Vergil. Doch während dieser, wie objektiv auch immer, im Rahmen seiner eigenen Religion sprach, waren für die späteren mittelalterlichen

---

<sup>113</sup> s. SYNDIKUS, ANETTE: Dido zwischen Herrschaft und Minne. Zur Umakzentuierung der Vorlagen bei Heinrich von Veldeke. In: Haustein, Jens / Köbele, Susanne / Nübling, Damaris [u.a.] (Hg.): Beiträge zur Geschichte der deutschen Sprache und Literatur Bd 114 (1). Online erschienen: Walter de Gruyter 2009, S. 59.

<sup>114</sup> s. ibd. S. 59.

<sup>115</sup> Vgl. QUAST / SCHAUSTEN (2008), S. 69ff.

<sup>116</sup> s. ibd. S. 71.

Dichter mythologische Motive allegorische Handlungen [...]: Wo das Mittelalter allegorisiert, psychologisiert es.<sup>117</sup>

Die dritte zu behandelnde Stelle befindet sich an fortgeschrittenerer Stelle des *Eneasromans*, und zwar, als Dido Anna ihre Liebe zu Eneas gesteht und Anna sie darauf hinweist, dass Dido ihrem verstorbenen Mann Sicheus nicht bis in den Tod treu sein und auch nicht für ihn den Tod suchen müsse. Bei Vergil findet man die Anmerkung des Erzählers, dass die „Hochzeitsnacht“ von Dido und Aeneas im Wald der der erste Tag ihres Unglücks sei.

Heinrich lässt also die Hochzeitsnacht von Dido und Eneas und somit auch die darin enthaltene, letzte Prolepse auf ihr Unglück weg, schiebt stattdessen aber diejenige gleich nach der Landung der Trojaner in Karthago ein, die somit zur ersten im *Eneasroman* wird. Dies soll anhand der folgenden Tabelle verdeutlicht werden:

	<i>Aeneis</i>	<i>Roman d'Eneas</i>	<i>Eneasroman</i>
<b>Prolepsen</b>	Kuss des Amor-Ascanius: Erzähler	Kuss des Ascanius: Erzähler	Landung in Karthago: Erzähler
	Geständnis an Anna: Rede Didos	Nächtliche Gedanken der Dido: Erzähler	Kuss des Ascanius: Erzähler
	Hochzeitsnacht: Erzähler	-	Geständnis an Anna: Rede Didos

Tabelle 1: Darstellung der Prolepsen auf Didos Suizid

Die Konsequenz dieser Änderungen ist eine umgekehrte Erzählfolge. Zwar weiß man auch bei Vergil und dem Franzosen relativ früh, welches Ende es mit Dido nehmen wird, doch in dem Heinrich mit der Prolepse direkt nach der Landung in Karthago eine solche Vorausschau vor dem Kuss des Ascanius einfügt, der ja der Auslöser für die gesamte Tragödie ist, kehrt er die natürliche Erzählfolge der Geschichte um: „Das Ergebnis einer Folge von Einzelhandlungen leitet die Schilderung ein; der Weg, den der Vorgang bis zu diesem Punkt genommen hat, folgt. Die Wirkung wird so vor der Ursache genannt [...].“<sup>118</sup>

Anhand der behandelten Textpassagen wurde deutlich, dass Heinrich die Intensität von Didos Liebe im Gegensatz zu den beiden Vorgängern intensiver gestaltete, was dazu führt, dass sie selbst schuld an ihrer Lage ist. Wie man sehen konnte, weiß das der Erzähler von Anfang an und weist auch wiederholt darauf hin, sie selbst hingegen wird es erst lernen. Aus Tabelle 1 tritt deutlich hervor, dass alle drei Dichter bevorzugt dem Erzähler die Prolepsen in den

<sup>117</sup> s. FROMM (1992), S. 784.

<sup>118</sup> s. SCHÖNEBECK (1971), S. 122.

Mund legen. Daraus kann man schließen, dass dies die bevorzugte Variante darstellt, auf künftige Vorfälle hinzuweisen, weil der Inhalt so einerseits neutral bleiben kann, andererseits der Dichter den Erzähler die Dinge aber auch in seinem eigenen Sinne bewerten und sie so konträr zu den Ansichten der jeweiligen Personen gestalten lassen kann. Im *Eneasroman* sind schließlich nicht mehr die *fata* ausschlaggebend für die Entwicklung der Dinge, sondern „das personale Gefühl [wird] als konstitutiv für die Handlungsmotivation verstanden [...]“<sup>119</sup> Dies spiegelt sich im Verhalten der einzelnen Personen. Dennoch muss der Erzähler nicht mit ihren Werten, Gedanken und Gefühlen übereinstimmen, was deutlich wird: Oft genug weist er darauf hin, dass Dido töricht handelt und dafür büßen wird.

Inhaltlich erfahren die Prolepsen in *Roman d'Eneas* und *Eneasroman* Abwandlungen wie die immer stärkere Schuld Didos oder die Tatsache, dass sich nicht mehr Amor in Ascanius verwandelt, sondern dieser selbst zum Mittel der Liebesentfachung wird; formal trifft man zwar auf dieselben Formen wie in der *Aeneis* (Erzählerpart und Dialog Didos mit Anna), aber dennoch wird eine andere erzählerische Technik angewandt: Die umgekehrte Erzählfolge stellt die Dinge eben nicht in der natürlichen Chronologie dar, sondern geht von der Wirkung aus (Dido wird sterben), um dann die Erklärungen dafür aufzunehmen.

## 2.2 Die Etappen bis zum Selbstmord

### 2.2.1 Die vergilsche Dido

Den Prolepsen folgen in allen drei Versionen der *Aeneis* unterschiedliche Schritte der Dido zu ihrem Freitod hin, die ebenso detailliert bearbeitet werden, da Didos Suizid ohne sie nicht geschehen würde.

Mit V. 279 von Buch 4 beginnt bei Vergil Didos Auseinandersetzung mit ihrer Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft. Vergil gestaltet ihre Entscheidung zum Selbstmord innerhalb mehrerer Etappen, die deshalb ins Close Reading miteinbezogen werden, weil ohne sie Didos Suizid wohl nicht zustande käme. Der Übersichtlichkeit halber seien die Teilabschnitte zuerst gerafft aufgelistet und im Nachhinein detaillierter bearbeitet:

1. Didos Wahnsinn bricht endgültig aus (4, 279-303)
2. Didos schmerzliche Überraschung über Aeneas' Untreue (4, 304-330)

---

<sup>119</sup> s. BUßMANN, ASTRID: 'her sal mir deste holder sîn, / swenner weiz den willen mîn'. Variationen des Liebesgeständnisses in Heinrichs von Veldeke *Eneasroman*. In: SCHNYDER, MIREILLE (Hg.): Schrift und Liebe in der Kultur des Mittelalters. Berlin: Walter de Gruyter 2008, S. 88.

3. Didos verächtlicher und hasserfüllter Abschied (4, 362-392)
4. Didos Stolz wird zu Demut (4, 408-436)
5. Dido entschließt sich aus Verzweiflung zum Selbstmord (4, 450-553)
6. Didos Wut und Rachsucht (4, 584-647)
7. Didos erhabene Ruhe des Verzichts im Tode (4, 648-705)
8. Epilog bzw. Prolog des Erzählers (5, 1-7)

### 2.2.1.1 Didos Wahnsinn bricht endgültig aus (4, 279-303)

Spätestens in der ersten Sequenz wird deutlich, dass Dido dem Wahnsinn verfallen ist: *reginam furentem* (Aen. 4, 283). Sie ahnt, dass Aeneas mit den Trojanern heimlich abfahren will (*regina dolos praesensit*, Aen. 4, 296f.), und beginnt wie eine Mänade durch die Stadt zu rasen: *saevit inops animi totamque incensa per urbem / bacchatur, qualis commotis excita sacris / Thyias, ubi audito stimulant triteterica Baccho / orgia nocturnusque vocat clamore Cithaeron* (Aen. 4, 300ff.).

In der Einleitung wurde erklärt, was *maenad brides* sind. Eine solche stellt Dido in dieser Szene dar, sie ist dem Wahnsinn verfallen, der wiederum ein Grund für den – von Aeneas – angestachelten Selbstmord sein kann. Bereits hier wird also darauf hingedeutet, dass Dido sich u. a. aus Wahnsinn das Leben nehmen wird. Sie wird vom Erzähler eindeutig als Mänade, also als Anhängerin des Bacchus-Kults gezeichnet; ihre Reaktion auf die Abfahrt des Aeneas in den Versen 300 bis 303 wird als bacchantische Orgie dargestellt. PANOUSI stellt eine Verbindung zur antiken Tragödie her: „In tragedy [...] maenadism is often linked to the excitement of a violent and painful love, a state of mind that may lead to murder.“<sup>120</sup> Dido verursacht nun zwar nicht Aeneas‘ Tod, aber sie wünscht sich ihn innerhalb ihres magischen Rituals durchaus, wie in Kapitel 2.2.1.3 noch formuliert wird. Abermals kann mit PANOUSI erklärt werden:

As in tragedy, then, in this instance maenadism is paired with aggression against the male generated by the frustration of erotic desire. [...] Unable to fulfill her erotic desire, Dido experiences a violent anger, which finds expression in the aggression that maenadism affords and which is directed against her mate and his kin [...].<sup>121</sup>

Der gesamte Teilabschnitt wird vom Erzähler wiedergegeben, die letzten Verse werden in der Erzähltechnik des Gleichnisses präsentiert. An dieser Stelle seien PÖSCHLS Ausführungen zu den Gleichnissen bei Vergil erwähnt: „[...] [D]er innere Lauf des Geschehens, die Seelen-

<sup>120</sup> s. PANOUSI (2009), S. 133.

<sup>121</sup> s. ibd. S. 133f.

bewegung der handelnden Personen nimmt auch während des Gleichnisses ihren Fortgang: die Gleichnisse Virgils sind [...] transparente Chiffren für seelische Vorgänge.“<sup>122</sup> Gleichnisse stellen also eine Verknüpfung vom Geschehen mit den darin auftretenden Gefühlsbewegungen dar, sie vertiefen das Geschehen.<sup>123</sup> Didos *furor* spiegelt sich sowohl in ihrem Erleben als auch in ihrem Verhalten wider.<sup>124</sup> SCHMIDT, der das vierte Buch der *Aeneis* tatsächlich in Akte im Sinne einer Tragödie unterteilt, stellt die hier erarbeiteten Teilabschnitte 2.2.1.1 bis 2.2.1.3 unter den dritten Akt, i. e. die Krisis und die Peripetie.<sup>125</sup> Es wird klar, wie unterschiedlich Dido und Aeneas eigentlich sind: Er folgt den Geboten der *fata*, sie hingegen, die eigentlich um diese weiß, versucht, sie in ihrer Impulsivität und Leidenschaft zu umgehen bzw. zu verhindern.<sup>126</sup> Dies wird besonders im bacchantischen Gleichnis klar: „Dido does not wait for any explanation of what she hears, but at once loses all self-control; in this primitive, passionate aspect of her heart she is so utterly different from Aeneas [...]. She has lost all the help that reason might have given her.“<sup>127</sup> MECKE bezeichnet dieses Verhalten als „die Stimme des unvergeßlich und unverzeihlich geschändeten und also dionysisch wutentbrannten Opfers, das [...] nach Vergeltung schreit und schreit und schreit [...]“.<sup>128</sup> Und das tut sie auch: Sie schreit nach Rache, wie sich in den folgenden Teilabschnitten zeigen wird. „Dido [...] raubt die elementare, ekstatische, dämonische Kraft, der Furor ihrer Liebesleidenschaft jede Überlegung.“<sup>129</sup>

Zusammenfassend sei gesagt, dass Didos Handeln das Gegenteil von Aeneas' Tun darstellt, und dieser Umstand wird im Gleichnis der Bacchantin verdeutlicht. Die karthagische Königin muss nicht einmal selbst sprechen, um ihren Zustand verständlich zu machen, der Dichter verwendet zu diesem Zweck die Erzählform des Gleichnisses, mithilfe derer der innere, der seelische Zustand einer Person eindrucksvoll dargestellt werden kann. Allerdings bedeutet dies nicht, dass der Erzähler ihren Standpunkt vertritt, im Gegenteil, er betrachtet sie als Rasende, als Mänade. Wie in den Voraussagen über ihr Schicksal lässt der Erzähler es sich auch hier nicht nehmen, seine Geschichte subjektiv zu färben. HÜBNER beschreibt ihren *furor* als „feste Bezeichnung – und Erklärung“<sup>130</sup> ihres Verhaltens.

---

<sup>122</sup> s. PÖSCHL (1977), S. 89.

<sup>123</sup> Vgl. ibd. S. 90.

<sup>124</sup> Vgl. HÜBNER (2003), S. 243.

<sup>125</sup> Vgl. SCHMIDT (2016), S. 120.

<sup>126</sup> Vgl. AUSTIN (1982), S. 92.

<sup>127</sup> s. ibd. S. 97.

<sup>128</sup> s. MECKE (1995), S. 206.

<sup>129</sup> s. PÖSCHL (1972), S. 109.

<sup>130</sup> s. HÜBNER (2003), S. 241.

### 2.2.1.2 Didos schmerzliche Überraschung über Aeneas' Untreue (4, 304-330)

Der zweite Teilabschnitt folgt unmittelbar auf den ersten über Didos *furor*. Sie spricht Aeneas nun auf sein Vorhaben an und ahnt bereits ihren Tod (noch nicht den Suizid!) voraus, sollte Aeneas tatsächlich absegneln: *nec moritura tenet crudeli funere Dido?* (Aen. 4, 308) AUSTIN erklärt weiters: „*crudeli funere* means simply the bitterness of death in sorrow, and does not imply the manner of it.“<sup>131</sup> Sie stellt ihm die Frage, ob er denn vor ihr fliehe (*mene fugis?* Aen. 4, 314), und droht ihm ein zweites Mal damit, dass er sie bei Abfahrt dem Tode zurücklasse: *cui me moribundam deseris* (Aen. 4, 324); *moribundam* bedeutet „that life is not worth living any more [...]“.<sup>132</sup> Sie hat aufgrund der Verbindung mit ihm keine Freunde und Verbündeten mehr. PÖSCHL begreift dieses Wort als „Schritt in der Richtung, daß sie später den Tod als Sühne empfinden wird. Indem sie erkennt, wie tief sie gefallen ist, zeigt sie, wie sehr das Bewußtsein der Würde in ihr noch lebendig ist.“<sup>133</sup> Abschließend wünscht sie sich, sie hätte einen Sohn von Aeneas als Erinnerung an ihn.

Didos direkte Rede wird in der Forschung als „klagend [...], anklagend [...] und bittend [...]“<sup>134</sup> bezeichnet. Bis auf den ersten, einleitenden Vers durch den Erzähler handelt es sich ausschließlich um Didos Ansprache an Aeneas. Ihr *furor*, v. a. ihre Leidenschaftlichkeit und die Eigenschaft, sich von ihr leiten zu lassen, sind noch spürbar: „Dido has given up all for Aeneas, so that she can merely appeal to his pity and to his sense of right.“<sup>135</sup> Sie sieht ihn als ihren rechtmäßigen Ehemann an (*data dextera*, Aen. 4, 307), weshalb seine Abreise, ja eigentlich der Versuch dazu, ihr Ruin sein wird: Sowohl wird sie in Verzweiflung fallen als auch werden ihre Feinde sie – und somit Karthago – vernichten. Diese gesamte erste Rede ist eine Mischung aus Vorwurf, Zärtlichkeit und Unwillen.<sup>136</sup> AUSTIN versteht Didos Worte als noch stärker:

Dido begins her speech in hissing rage; but her mood quickly changes, and she presently passes from imperious anger to almost abject dependence; and the pathos of her appeal is heightened when we find this proud, splendid creature [...] reduced to terror at the thought of facing her enemies without Aeneas' protection. Finally, her desire for a child overcomes all other emotions, and the speech which began so fiercely ends in what is almost a soliloquy, barely whispered.<sup>137</sup>

---

<sup>131</sup> s. AUSTIN (1982), S. 99.

<sup>132</sup> s. ibd. S. 103.

<sup>133</sup> s. PÖSCHL (1972), S. 112.

<sup>134</sup> s. SCHMIDT (2016), S. 120.

<sup>135</sup> s. CONINGTON (1963), S. 282.

<sup>136</sup> Vgl. ibd. S. 284.

<sup>137</sup> s. AUSTIN (1982), S. 98.

In all ihren Aussagen und Fragen tritt besonders der Schmerz darüber hervor, dass sie sich von Aeneas durch seine Abreise verraten und betrogen fühlt. HEINZE erklärt Vergils Vorgehen:

Konzentration heißt ihr Prinzip: die Rede ist der Ausdruck eines einzigen Affekts, eines Vorsatzes oder Gedankenganges. Statt der leichten Folge strenge Geschlossenheit; statt der Umständlichkeit pointierte Prägnanz des Ausdrucks; statt der sinnlichen Belebung wesentlich Gefühlsausdruck; statt des verweilenden Fortschritts energisches Streben zu einem Ziel oder verweilendes, aber ebenso energisches Erschöpfen einer Empfindung.<sup>138</sup>

Der herrschende Affekt dieser Rede Didos ist der Schmerz über Aeneas' Abreise; ihr Vorsatz ist es, ihn zum Bleiben zu bewegen, indem sie Mitleid mit ihrer Situation zu erregen versucht. Dies geschieht, wie zuvor durch HEINZE erklärt, dadurch, dass sie ihren Gefühlen Ausdruck verleiht: Dido ist vorwurfsvoll Aeneas gegenüber, besorgt um ihn, ja geradezu voller Angst, ihm könne auf seiner kommenden Reise etwas zustoßen, fürchtet, sie sei der Grund für seine plötzliche Abfahrt, versucht, ihn mithilfe ihrer Gefährdung durch die Tyrier dazu zu bewegen, bei ihr zu bleiben, wirft ihm wiederum vor, dass all dies seine Schuld sei, und bedauert, dass sie keinen Sohn von ihm hat. Könnte sie ihren Schmerz noch deutlicher beschreiben? An dieser Ausführlichkeit wird eine weitere Eigentümlichkeit der vergilschen Rede deutlich:

[Sie] [...] ist bei ihm frei von allem Zufälligen, Willkürlichen, Untergeordneten. [...] [E]r greift nicht willkürlich einen Punkt heraus, während andere seinen Zwecken ebensogut dienen würden, sondern erschöpft allen erdenkbaren Stoff; [...] er springt nicht unvermittelt von einem Gedanken zum andern, so daß dem Hörer eine Lücke zu ergänzen bliebe, sondern stellt Gleichartiges nebeneinander oder leitet einen Gedanken aus dem andern ab.<sup>139</sup>

Infolgedessen reicht im Falle, dass eine Figur die andere durch Überredung oder Bitten für sich gewinnen will, auch nicht bloß ein Argument aus, „sondern es werden möglichst viele Argumente aneinander gereiht.“<sup>140</sup> Dies ist auch der Fall bei nicht allzu langen Reden wie der vorliegenden, in der alle genannten Besonderheiten zur Vollständigkeit gefunden werden können. Die Argumente wiederum nehmen sich die Berechnung bzw. Überlegung zum Zweck; sie sollen auf Aeneas' Gefühle wirken.<sup>141</sup> Dies wird in den Schlussworten deutlich: *capta ac deserta* (Aen. 4, 330) zeigen an, dass Dido, die anfänglich in heftigem und stolzem Tone gesprochen hat, nun ohne die Verteidigung durch ihr Volk und als gebrochene Frau da steht.<sup>142</sup>

Die direkte Rede dient also v. a. dazu, die Gefühle der jeweiligen Figuren zu beschreiben, und dies in einer kunstvollen Abfolge, die Vollständigkeit in der Ausarbeitung erkennen lässt.

---

<sup>138</sup> s. HEINZE (1995), S. 414f.

<sup>139</sup> s. ibd. S. 417.

<sup>140</sup> s. ibd. S. 417f.

<sup>141</sup> Vgl. ibd. S. 426.

<sup>142</sup> Vgl. AUSTIN (1982), S. 105.

In diesem Fall schimmert Didos *furor* noch minimal durch, der Haupttenor ist aber ihr Schmerz über Aeneas' Untreue ihr gegenüber.

### 2.2.1.3 Didos verächtlicher und hasserfüllter Abschied (4, 362-392)

Auf Didos erste Rede folgt die Antwort des Aeneas, der allerdings gegen seine Liebe zu Dido ankämpft und erklärt, seinen *fata* zu folgen (Aen. 4, 331-361). Hier tritt abermals der Unterschied zwischen dem beherrschten Aeneas und der leidenschaftlichen Dido zutage.<sup>143</sup>

Dido bricht auf Aeneas' Rede hin abermals in Zorn aus (*sic accensa*, Aen. 4, 364) und spricht ihn mit den Worten an, er sei gar nicht der Sohn einer Göttin; er habe sie sehr schlecht behandelt, aber das sehen Iuppiter und Iuno wieder einmal nicht; man könne nichts mehr auf Treue geben. Sie bezeichnet sich selbst als dumm (*demens*, Aen. 4, 374), weil sie ihn an ihrer Herrschaft teilhaben ließ, und als besessen von Wut (*furiis incensa feror*, Aen. 4, 376) deswegen. Er solle davonfahren, sie wolle ihn nicht mehr zurückhalten: Vielmehr verflucht sie ihn, sie will ihn als Schatten überallhin verfolgen:

*spero equidem mediis, si quid pia numina possunt,  
supplicia hausurum scopulis et nomine Dido  
saepe vocaturum. sequar atris ignibus absens  
et cum frigida mors anima seduxerit artus,  
omnibus umbra locis adero. dabis inprobe poenas.  
audiam et haec manis veniet mihi fama sub imos* (Aen. 4, 382ff.).

Daraufhin fällt sie ihn Ohnmacht (*conlapsa*, Aen. 4, 391).

Wie ein Crescendo mutet diese zweite und letzte Rede an Aeneas an, und sie endet damit, dass Dido in sich zusammenfällt. Bereits zu Beginn werden die LeserInnen ein weiteres Mal auf ihren Wahnsinn aufmerksam gemacht: Ihre Augen „schweigen“ wie sie selbst auch, bis er zu Ende gesprochen hat; dann entbrennt sie wieder: *huc illuc volvens oculos totumque pererrat / luminibus tacitis es sic accensa* (Aen. 4, 363f.). Ihre Augen flackern nun unruhig und rastlos herum.<sup>144</sup> CONINGTON erklärt, dass Dido während Aeneas' Antwort bereits glüht, aber erst danach zu brennen beginnt.<sup>145</sup> DITTRICH trifft mit ihrer Ausarbeitung den Nagel auf den Kopf:

Didos Verzweiflung und Wut kennt und will keine Grenze in ihren Invektiven auf Aeneas kennen. [...] [D]as [...] Verhängnisvolle liegt darin, daß Dido in ihrer Verblendung teils von dorthier Recht erhofft [...], wo für sie gemäß dem Willen der *fata* schlechterdings kein Recht

---

<sup>143</sup> Vgl. ibd. S. 105.

<sup>144</sup> Vgl. AUSTIN (1982), S. 113.

<sup>145</sup> Vgl. CONINGTON (1963), S. 287.

zu erwarten steht, teils, an jeglichem Vertrauen auf menschliche und göttliche *fides* verzweifelnd [...], an keinerlei Wahrheit von Göttersprüchen mehr zu glauben vermag [...].<sup>146</sup>

Damit ist v. a. Iuppiter gemeint, der ja die *fata* regelmäßig abwägt und ständig dahinter ist, ihre Verwirklichung herbeizuführen, aber auch Iuno und Venus, durch die Didos Liebe zu Aeneas erst zustande kam. Ihrer Meinung nach haben die Himmlischen darauf vergessen, für Recht und Ordnung zu sorgen. Ihre Worte sind sowohl paradox als auch verallgemeinernd.<sup>147</sup> Wie bereits in ihrer ersten Rede an Aeneas unterliegt Dido auch hier wieder extremen Stimmungsschwankungen:

[S]he bursts out angrily, in mid-thought and mid-phrase, with no preliminaries; but after three lines she speaks as if Aeneas were not with her, she is alone with her thoughts as she goes over what he has said, then suddenly (380) she turns on him again; but the effort is too much, and her heart is too full, and she faints as she leaves him.<sup>148</sup>

Diese krassen Stimmungsumschwünge sind Zeichen ihres Wahnsinns. HEINZE bezeichnet sie als „vom Pathos fortgerissen“;<sup>149</sup> sie macht sich in der Hitze ihrer Leidenschaften selbst glauben, dass sie allein Aeneas und seine Flotten vor dem Untergang bewahrt habe (Aen. 4, 375). Was sonst so oft in Reden mit Absicht erzeugt wird, geschieht hier unbewusst: Die Tatsachen werden durch die Form der direkten Rede Didos verschoben, sie glaubt selbst, was sie sagt, und dies kann sich durchaus auf die LeserInnen übertragen. Die karthagische Königin tut dies Aeneas gegenüber ohne die Berechnung, die vielen anderen Personen der *Aeneis* zu eigen ist; es geschieht ungewollt aus ihren Leidenschaften heraus. Innerhalb und aufgrund dieser gleitet sie auch unbewusst von der Anrede an Aeneas in V. 368 in ein Soliloquium hinein, das in V. 380 endet, als sie abrupt ein weiteres Mal Aeneas anspricht.<sup>150</sup>

Diesen leidenschaftlichen Ausbrüchen folgt die Verfluchung ihres ehemaligen Geliebten, in der auch Hinweise auf ihren künftigen Tod zu finden sind. So etwa weisen die Worte *atris ignibus* (Aen. 4, 384) „auf das Flammenomen des Scheiterhaufens hin [...]“<sup>151</sup>, das die Trojaner nach ihrer Abfahrt sehen werden, allerdings klingt hiermit auch ganz allgemein der Scheiterhaufen an, auf dem Dido sich mit dem Schwert richten wird. RIVOLTELLA erkennt richtig, dass Dido sich in diesem Textabschnitt schrittweise immer mehr zur Furie entwickelt. Dies bestätigt sich am Umgang mit *atris ignibus*: „[L]a tradizione mitologica attribuiva [le fiaccole fumose] alle Furie-Erinni.“<sup>152</sup> Sie schwört, dass sie ihn wie eine Furie jagen wird:<sup>153</sup> „[I]n

---

<sup>146</sup> s. DITTRICH, MARIE-LUISE: Die „Eneide“ Heinrichs von Veldeke. 1. Teil. Quellenkritischer Vergleich mit dem Roman d'Eneas und Vergils Aeneis. Wiesbaden: Franz Steiner Verlag 1966, S. 153.

<sup>147</sup> Vgl. CONINGTON (1963), S. 288.

<sup>148</sup> s. AUSTIN (1982), S. 114.

<sup>149</sup> s. HEINZE (1995), S. 423.

<sup>150</sup> Vgl. AUSTIN (1982), S. 117.

<sup>151</sup> s. PÖSCHL (1972), S. 113.

<sup>152</sup> s. RIVOLTELLA (2005), S. 80.

other words, the thought of her, angry and revengeful, will ever be present to him.“<sup>154</sup> Das Wort *umbra* (Aen. 4, 386) wurde bereits in Kapitel 1.1 (Apotheose oder Selbstopfer?) als Bezeichnung für die Toten erklärt; in diesem Sinne verweist es darauf, dass Dido selbst bald ein Schatten sein wird. Auch Vers 387 bedeutet nichts anderes, als dass Dido unten bei den Männen, i. e. in der Unterwelt, vernehmen wird, wenn Aeneas endlich seine Freveltaten büßt. Zu guter Letzt kann man auch in ihrer Ohnmacht eine Vorausschau auf ihren drohenden Tod lesen (*conlapsa*, Aen. 4, 391). Auch wenn der Tod hier allgegenwärtig ist, so hat sich Dido dennoch noch nicht zum Selbstmord entschlossen.

Dido unterbricht ihre Rede etwa bei der Hälfte (*medium sermonem*, Aen. 4, 388); AUSTIN bemerkt in Bezug auf die nun wieder vom Erzähler wiedergegebenen Verse 388 bis 390: „[N]ote the piling-up of words to show Dido’s anger, grief, and scorn.“<sup>155</sup> Tatsächlich findet man einige Verben, die ihr hastiges, fast gejagtes Verhalten zeichnen: *abrumpit*, *fugit*, *sequere* *ex oculis avertit*, *linquens*, schließlich *conlapsa*. HEINZE hat hier die Technik des beschränkten Gesprächs entdeckt: „Virgil vermeidet alles, was zur künstlerischen Wirkung direkt nichts beitragen und den Leser nichts Neues lehren, sondern nur der Vollständigkeit wegen da sein würde.“<sup>156</sup> Meistens beschränkt sich das Gespräch in der *Aeneis* auf die Konstruktion aus Rede und Gegenrede von zwei Personen. Dies wird am Beispiel Dido – Aeneas deutlich: Auf eine Rede von Dido folgt eine Gegenrede von Aeneas und eine weitere von ihr, die allerdings durch ihre Ohnmacht unterbrochen wird. Vergil hatte für sie wohl nichts mehr zu sagen, was die Handlung vorangetrieben hätte.

Abschließend ist festzuhalten, dass diese leidenschaftliche, durchgehend vom *furor* gekennzeichnete Rede Didos die Tatsachen verwischt und somit durchaus eine einnehmende Wirkung auf die LeserInnen haben kann; dies geschieht allerdings ohne Didos Absicht. In der Mitte wird die Rede zu einem Soliloquium der Dido und wandelt sich nach einigen Versen wieder zu ihrer ursprünglichen Gestalt. Aufgrund der Wichtigkeit für die Handlung, die durch die Rede nicht weiter aufrecht erhalten werden kann, bricht Vergil die Rede ab.

#### 2.2.1.4 Didos Stolz wird zu Demut (4, 408-436)

Aeneas und die Trojaner verlassen die Stadt und ziehen die Schiffe ins Meer; ab V. 408 spricht der Erzähler Dido nun direkt an: *quis tibi tunc, Dido, cernenti talia sensus, / quosve*

---

<sup>153</sup> Vgl. AUSTIN (1982), S. 119.

<sup>154</sup> s. CONINGTON (1963), S. 290.

<sup>155</sup> s. AUSTIN (1982), S. 120.

<sup>156</sup> s. HEINZE (1995), S. 405f.

*dabas gemitus* (Aen. 4, 408ff.). Danach wendet er sich an den „bösen Amor“, der die armen Menschen zum Weinen bringt, weil sie wegen ihm immer wieder nach der Liebe streben und bis zum Tod alles versuchen müssen: *inprobe Amor, quid non mortalia pectora cogis! / ire iterum in lacrimas, iterum temptare precando / cogitur et supplex animos submittere amori, / ne quid inexpertum frustra moritura relinquat* (Aen. 4, 412ff.). Anschließend an diesen erzählten Abschnitt bittet Dido ihre Schwester Anna in direkter Rede um Hilfe; dieser habe Aeneas mehr seiner Gedanken anvertraut als Dido selbst, weshalb sie nun versuchen soll, ihn zumindest dazu zu bewegen, seine Frist der armen Geliebten zuliebe (*miseræ amanti*, Aen. 4, 429) zu verlängern, bevor er tatsächlich abreist. Danach wolle Dido ihr Los ertragen: *victam fortuna dolere* (Aen. 4, 434). Wenn er ihr diese Frist gewährt, wolle sie sie im Tode reich vergelten: *quam mihi cum dederit, cumulatam morte remittam* (Aen. 4, 436).

Diesen Teilabschnitt definiert SCHMIDT gemeinsam mit der ersten Hälfte von Teilabschnitt v (bis V. 503) als vierten Akt der Didotragödie.<sup>157</sup> Deutlich tritt hier Didos Wandel von *furor* zu Demut zutage. Sie wirkt direkt unterwürfig, als sie Anna anfleht, Aeneas dazu zu überreden, wenigstens ein bisschen länger zu bleiben, wonach sie seine Abfahrt endlich in Kauf nähme. Zu dieser neuen Gefühlslage der Königin leitet der Erzähler mit dem Adjektiv *inprobe*, mit dem er Amor beschreibt, über. AUSTIN beschreibt es als „a sudden piece of subjectivity, leading up to Dido’s change of front in what follows.“<sup>158</sup> Diese Annahmen bestätigen sowohl die vorhergehenden Verse 208 und 209, in denen bereits mit *gemitus* auf Didos Leiden angespielt wird, als auch die direkt nachfolgenden: Hier beschreibt der Erzähler mit höchster Nachvollziehbarkeit, was Amor der vergebens Liebenden angetan hat. Dennoch hat sie sich immer noch nicht zum Selbstmord entschlossen, *moritura* in V. 415 bedeutet lediglich, dass sie weiß, dass sie ohne Aeneas sterben wird – wie, ist nicht gesagt.<sup>159</sup> Dies bestätigt auch CONINGTON: „‘Moritura’ in fact expresses Dido’s case as considered dependently on, not independently of, the action of the verb ‚relinquant‘.“<sup>160</sup> HEINZE erklärt, „man meint zu merken, wie schwer es ihm [dem Erzähler] wird, sie [die Objektivität] festzuhalten.“<sup>161</sup>

Genau aus diesem Grund wechselt das Epos im nächsten Vers ohne einleitende Worte durch den Erzähler zur direkten Rede, in der subjektive Meinungen und Gefühle problemlos dargestellt werden können (siehe weiter oben). In V. 419 wird klar, dass Dido noch immer Hoffnung hegt und dementsprechend noch nicht an Suizid denkt: „[S]he still thinks that in some way she *can* endure her pain, she still loves Aeneas (429), and she is still concerned for

<sup>157</sup> Vgl. SCHMIDT (2016), S. 121.

<sup>158</sup> s. AUSTIN (1982), S. 126.

<sup>159</sup> Vgl. ibd. S. 127.

<sup>160</sup> s. CONINGTON (1963), S. 292.

<sup>161</sup> s. HEINZE (1995), S. 371.

his safety (cf. 309); she still has one last hope, and it is not till this fails that she gives up completely [...].<sup>162</sup> Noch etwas anderes wird in diesen Versen deutlich, nämlich wie im vorhergehenden Teilabschnitt die Technik des beschränkten Gesprächs: Man hört „Didos Auftrag an Aeneas [...] direkt, nicht aber seine Bestellung: hier war die Darstellung von Didos Gemütszustand das Wichtigere. [...] Daß der Beauftragte seinen Auftrag stumm entgegennimmt, ist [...] durchweg üblich. [...] [Auch] Anna [...] erwidert nichts auf Didos Auftr[a]g [...].“<sup>163</sup> Alles, was man nach diesem Teilabschnitt von Aeneas erfährt, ist, dass er hartnäckig bleibt und weiterhin den *fata* folgt (Aen. 4, 449). PÖSCHL sieht in zwei Versen einen Doppelsinn: Sowohl V. 429 als auch V. 435 und 436 „deuten [...], für den Leser und im Geheimen für Dido selber, auf den Tod.“<sup>164</sup> Anna hingegen muss sie als „Ausdruck hyperbolischen Dankes“<sup>165</sup> auffassen. *Morte* (Aen. 4, 436) wurde vielfach kommentiert und interpretiert; diese Arbeit geht mit der Meinung AUSTINS, der erklärt, dass das Substantiv hier noch nicht „Suizid“ bedeutet, sondern so viel wie „im Tode“, „wenn ich sterbe“: „[S]he will not haunt him, she will take back her curse, although it is more than he deserves.“<sup>166</sup>

In dieser vierten Etappe auf dem Weg zur Entscheidung Didos, sich zu töten, trifft man auf einen subjektiv gefärbten Erzählabschnitt, der dadurch eine sanfte Überleitung zu Didos ansonsten recht abrupt einsetzender Rede an Anna schafft. Abermals kommen in der direkten Rede ihre Gefühle deutlicher zum Ausdruck als in irgendeiner anderen Form.

#### 2.2.1.5 Dido entschließt sich aus Verzweiflung zum Selbstmord (4, 450-553)

Aeneas bleibt hart, er leidet zwar, aber weicht trotzdem nicht davon ab, abzufahren. An dieser Stelle entscheidet sich Dido nun zum Suizid: *Tum vero infelix fatis exterrita Dido / mortem orat* (Aen. 4, 450f.). Bei einem Gabenopfer sieht sie, wie Wein sich in schwarzes Blut verwandelt: *nigrescere [...] vina cruorem* (Aen. 4, 454f.), erzählt aber niemandem davon. Sie glaubt, die Stimme ihres toten Mannes Sychaeus zu hören (*hinc exaudiri voces et verba vocantis / visa viri*, Aen. 4, 461f.), im Traum erscheint ihr Aeneas, sie ist dem Wahnsinn nahe (*Dirae*, Aen. 4, 473). In diesem beschließt sie nun Art und Zeit ihres Selbstmords: *Ergo ubi concepit furias evicta dolore / decrevitque mori, tempus secum ipsa modumque / exigit* (Aen. 4, 474ff.). Sie bittet ihre Schwester Anna um die Ausführung folgenden Planes: Anna soll eine Priesterin suchen, die Magie beherrscht, und einen Scheiterhaufen bauen, auf den sie

<sup>162</sup> s. AUSTIN (1982), S. 128.

<sup>163</sup> s. HEINZE (1995), S. 407.

<sup>164</sup> s. PÖSCHL (1972), S. 114f.

<sup>165</sup> s. ibd. S. 114.

<sup>166</sup> s. AUSTIN (1982), S. 132.

Aeneas' Waffe, Gewand und das Ehebett legen soll; Dido meint, die Zauberin müsse all dies zerstören. Daraufhin erklärt der Erzähler, dass Anna in Bezug auf ihre Aufträge nie mit Didos Tod rechnen würde; Dido habe daran ja auch nicht nach Sychaeus' Tod gedacht: *non tamen Anna novis praetexere funera sacris [...] / concipit aut graviora timet quam morte Sychaei. / ergo iussa parat* (Aen. 4, 500ff.). Dido beginnt, den Scheiterhaufen mit Totenkränzen zu schmücken, sie weiß ja, welches Schicksal sie erwartet (*fronde coronat / funerea [...] / haud ignara futuri*, Aen. 4, 506ff.). Die Zauberin verrichtet ihre Rituale, Dido folgt diesen; es herrscht Nacht (*Nox erat*, Aen. 4, 522). Ein letztes Mal wägt Dido ihre Möglichkeiten ab: Soll sie sich doch an die alten Freier wenden und eine Ehe erbetteln oder doch den Trojanern folgen und hoffen, dass diese dankbar für ihre einstige Hilfe sind, oder soll sie Aeneas und seine Leute vertreiben? Sie entschließt sich abermals dazu, sich den Tod zu geben, und zwar mit dem Schwert: *quin morere, ut merita es, ferroque averte dolorem* (Aen. 4, 547). Sie beschuldigt Anna, sie habe ihr das Leid gebracht, und beklagt ihr Leben in Schuld: *non licuit thalami expertem sine crimine vitam / degere morte ferae, talis nec tangere curas* (Aen. 4, 550f.). Sie hat Sychaeus die Treue gebrochen.

In diesem Teilabsatz finden sich viele direkte und indirekte Verweise auf Didos bevorstehenden Tod. Erzähltechnisch wechseln sich Passagen in direkter Rede von Dido mit solchen ab, die durch den Erzähler wiedergegeben werden. HÜBNER führt aus:

In der Selbstmordpassage (4,450ff.) benutzt Vergil nach Raum-, Zeit- und Innensichtfilter erneut Dido als fokale Figur; nur die Szene mit der Abfahrt der Trojaner (4,554ff.) weicht davon ab. Neben der weiterhin analytisch-dissonanten Psychonarration dienen vor allem drei Soliloquien der Bewußtseinsdarstellung, die weiterhin in erster Linie Didos *furor* repräsentiert.<sup>167</sup>

Bereits die ersten zwei Wörter des Absatzes (*tum vero*, Aen. 4, 450) markieren einen Umschwung: „[N]ow, when all has failed, Dido's thoughts turn to suicide, and her final decision is shown in 475.“<sup>168</sup> Danach wird Dido von schrecklichen Omina verfolgt, die abermals ihren *furor* verdeutlichen und deren Darstellung durch den Erzähler geschieht (450-473); dadurch wird klargelegt, dass der Erzähler Dido und ihr Schicksal zwar bemitleidet, aber ihr den Entschluss zum Freitod dennoch auf eine gewisse Art und Weise vorwirft. Omina sind laut ZIEGLER/SONTHEIMER „alle erstaunlichen und bemerkenswerten Phänomene, die dem Menschen in Himmelserscheinungen, Tier- und Pflanzenwelt und in seiner eigenen Umwelt begegnen.“<sup>169</sup> Diese Omina wurden mithilfe der Mantik entweder als positiv oder als negativ gedeutet. So weist das gerinnende schwarz werdende Blut am Altar ebenso auf Didos Selbstmord hin wie

<sup>167</sup> s. HÜBNER (2003), S. 244.

<sup>168</sup> s. AUSTIN (1982), S. 135.

<sup>169</sup> s. ZIEGLER, KONRAT und SONTHEIMER, WALTHER (Hg.): Der Kleine Pauly. Lexikon der Antike Bd 4. Nasidius – Scaurus. München: Deutscher Taschenbuch Verlag 1979c, S. 297.

die Stimmen, die sie von der Grabkapelle ihres verstorbenen Mannes Sychaeus kommen zu hören glaubt. In Bezug auf den sich zu Blut wandelnden Wein meint CONINGTON: „‘Obscenus‘ seems here to combine the notion of evil omen [...] with that of foulness.“<sup>170</sup> Die Tatsache, dass Dido niemandem, nicht einmal Anna, von diesem Geschehen erzählt, betont den hohen Grad von Didos Verzweiflung. Die Worte, die Sychaeus ihr zuzurufen scheint, werden mit dem Todesgesang eines Uhus verglichen (*ferali carmine bubo*, Aen. 4, 462). Dazu passt die häufige Verwendung des Vokals u in V. 461f., die ja an den unheimlichen Gesang des Uhus erinnert und auch Leiden und Schmerz auszudrücken vermag.<sup>171</sup>

Auf diese zwei Omina folgt ein drittes, besonderes: ein Traum. Träume haben in der Literatur sehr oft prognostischen Charakter<sup>172</sup>, sie sind imstande, Beziehungen zur Zukunft herzustellen.<sup>173</sup> Diese Eigenschaften haben Träume deshalb, weil „die Traumdeutung in jener Grauzone zwischen Göttlichem und Menschlichem liegt, in der die Götter die Oberhand haben [...]“. <sup>174</sup> MAURER QUEIPO stellt den Traum folgend dar:

Zu den Charakteristika des Traums gehören vor allem seine Rätselhaftigkeit, harte, schnelle, sprunghafte Szenen- und Perspektivenwechsel, Personensplitterungen und -doppelungen, spielerische Wortverdichtungen, -verschiebungen und Symbolisierungen, Zeit-, Raum- und Bildverzerrungen [...].<sup>175</sup>

PETERSEN beschreibt Träume als „Ängste und Wünsche, Grunderfahrungen und Schlüsselerlebnisse“ der Figuren, „und zwar in einer gewiß verschleierte[n], zugleich aber auch besonders deutlichen, sozusagen reinen Form.“<sup>176</sup> In Bezug auf die Traumdeutung seien ZIEGLER/SONTHEIMER zitiert: „Die Deutung muss die Person des Träumenden und die Erscheinung selbst berücksichtigen; Träume von Königen und polit[ischen] Führern beziehen sich auf das Wohl des Staates [...]“. <sup>177</sup> All dies trifft in größerem oder geringerem Ausmaß auf Didos Traum zu: Aeneas quält sie im Traum, sie fürchtet, von allen verlassen zu werden und am Ende allein zu sein. Dass dies ja auch in der Wirklichkeit zutrifft, wurde bereits weiter oben bemerkt: Selbst ihre eigenen Untertanen haben ihr den Rücken zugekehrt (s. Wohl des Staates), sie hat sich zu sehr auf den Trojaner konzentriert. Die Folge davon ist, dass sie unter ih-

<sup>170</sup> s. CONINGTON (1963), S. 297.

<sup>171</sup> Vgl. AUSTIN (1982), S. 137.

<sup>172</sup> Vgl. WEBER, GREGOR: Geschichtswissenschaft. In: Krozova, Alfred / Walde, Christine (Hg.): Traum und Schlaf. Ein interdisziplinäres Handbuch. Mit neun Abbildungen. Stuttgart: J. B. Metzler Verlag 2018, S. 202.

<sup>173</sup> Vgl. VON ALBRECHT, MICHAEL: Vergil. Bucolica. Georgica: Aeneis. Eine Einführung. Heidelberg: Universitätsverlag Winter 2006, S. 151.

<sup>174</sup> s. WALDE, CHRISTINE: Antike Traumdeutung und moderne Traumforschung. Düsseldorf / Zürich: Artemis und Winkler Verlag 2001, S. 13.

<sup>175</sup> s. MAURER QUEIPO, ISABEL: Literaturwissenschaft. In: Krozova, Alfred / Walde, Christine (Hg.): Traum und Schlaf. Ein interdisziplinäres Handbuch. Mit neun Abbildungen. Stuttgart: J. B. Metzler Verlag 2018, S. 211.

<sup>176</sup> PETERSEN, JÜRGEN: Phantasien und Träume literarischer Figuren als Selbstinterpretationen literarischer Texte. In: Dieterle, Bernhard (Hg.): Träumungen. Traumerzählung in Film und Literatur. Filmstudien Bd 9. St. Augustin: Gardez Verlag 1998, S. 167.

<sup>177</sup> s. ZIEGLER / SONTHEIMER (1979d), S. 929.

rer Einsamkeit leidet. Dass die Götter die Oberhand haben, wurde bereits vor dem Traum der Dido klar: Erst durch Venus' Handeln hat sie sich in Aeneas verliebt, woraus schließlich ihr grauenvolles Ende resultiert. RIVOLTELLA hat richtig erkannt, dass Didos Traum eigentlich ein Albtraum ist:

In base alla classificazione onirocritica antica gli incubi di Didone non appartengono alla categoria dei sogni propriamente detti (ὄνειροι, *somnia*), ma a quella delle visioni oniriche (ἐνύπνια, *insomnia*), in quanto essi sono sprovvisti del valore mantico tipico dei primi e rappresentano l'epifenomeno di un disordine interiore in atto che è possibile riconoscerli.<sup>178</sup>

SCHMIDT bezeichnet Didos (Alb-)Traum als einen der „Bewegendsten in der antiken Literatur. Er ist so aus wirklichster Traumschubstanz gemacht, wie wohl kein Traum vor diesem [...]“.<sup>179</sup> Tatsächlich handelt es sich für Dido um ein Schlüsselerlebnis; sie realisiert, dass sie niemanden mehr hat, dass alle sie verlassen haben. PANOUSI überzeugt mit seiner Interpretation: „Dido's frustrated desire turns into maenadic intoxication, which is at the root of her self-destruction. Her maenadic state is expressed in her dreams [...]“.<sup>180</sup> Dazu tritt auch die Verwandtschaft des Traumgottes Somnus mit dem Tod, Letum: Sie sind Zwillingenbrüder.<sup>181</sup> Didos Traum, den sie ja im Schlaf erlebt, ist somit auch ein Vorzeichen auf ihren bevorstehenden Tod.

Ein Gleichnis schließt den Traum ab: Der Erzähler vergleicht Dido mit Pentheus und Orestes (zwei Tragödienfiguren!), die beide von Furien besessen waren; auch Dido wird bereits von ihnen mit ihren Fackeln und schwarzen Schlangen bedroht (Aen. 4, 473). AUSTIN bezeichnet dies als „terrifyingly real picture of Dido's condition.“<sup>182</sup> PANOUSI bestätigt dies: „The simile [...] illustrates the intensity of Dido's madness and foreshadows her (self) destruction. Dido's maenadism is emblematic of her passion for Aeneas, a passion that destroys her life; the doubleness of her vision suggests the rift that Aeneas' presence has caused within her own identity.“<sup>183</sup> Die Metamorphose zur Mänade führt dazu, dass sich auch Didos Identität verändert, was zum Selbstmord führt.

Indem Vergil all dies den Erzähler berichten lässt, wird indirekt Kritik an Didos Verhalten deutlich. Hätte sie von Anfang an anders gehandelt, wäre sie nun nicht in dieser prekären Lage. Durchweg werden Metaphern und Bilder benutzt, die auf ihren Selbstmord hindeuten. Diese fürs Auge durchaus sichtbar werdenden Details dienen „in der Mehrzahl der Fälle nicht der Anschauung an sich, sondern dem zu erweckenden Affekt; Virgil weiß, daß das Pathos

---

<sup>178</sup> s. RIVOLTELLA (2005), S. 76.

<sup>179</sup> s. SCHMIDT (2016), S. 121.

<sup>180</sup> s. PANOUSI (2009), S. 134.

<sup>181</sup> s. ZIEGLER / SONTHEIMER (1979b), S. 1279.

<sup>182</sup> s. AUSTIN (1982), S. 139.

<sup>183</sup> s. PANOUSI (2009), S. 135.

des Mitleids oder des Grausens am sichersten durch den höchsten Grad von Anschaulichkeit erregt wird.“<sup>184</sup> Dabei wird klar, dass Vergil diese Bilder und Details „durch und durch mit Empfindung [...] tränkt [...]; er will im Hörer das gleiche erwecken, sei es nun heftig aufflackernder Affekt oder gleichmäßig wärmende Stimmung.“<sup>185</sup> Eben durch die soeben besprochenen Details, Phrasen und Wörter will Vergil mittels des Erzählers auf Didos schreckliches Schicksal hinweisen. Zur Form des Erzählten sei gesagt, dass Vergil auf der stilistischen Ebene gerne variiert. Um nicht ständig in direkter Rede zu schreiben und so den Umfang seines Werkes erheblich zu erhöhen, verwendet er – wo möglich und nicht sinnmindernd – indirekte Rede und auch den Erzähler.<sup>186</sup> Darüber hinaus variiert auch der Erzähler seine verfügbaren Mittel: So trifft man in diesem Abschnitt auf Omina, einen Traum und ein Gleichnis.

Den nächsten Absatz leitet der Erzähler ein und schließt ihn ab, Dido unterbricht ihn mit einer Rede an ihre Schwester Anna (Aen. 4, 478 und 492). Dass Dido zum Selbstmord entschlossen ist, wird nur durch die Erzählerpassagen klar: Im Anfangsteil äußert er, wie zu Beginn des fünften Teilabschnitts, dass die karthagische Königin alleine entscheidet, wann und wie sie sich den Tod geben will (Aen. 4, 475f.), im abschließenden Teil weist er darauf hin, dass Anna nie auf den Gedanken käme, dass Dido sich umbringen will, da sie das ja auch nach Sychaeus' Tod nicht tat, weshalb sie Didos Auftrag ausführt (Aen. 4, 500ff.). In beiden Abschnitten macht er auf ihren *furor* aufmerksam. Mit dem Verb *exigit* (Aen. 4, 476) wird klar gemacht, dass Dido einen detaillierten Plan für ihr Vorhaben ausgetüftelt hat, was man ja bereits anhand des genau geplanten Auftrags an Anna erkennt. Mit *dictis* (Aen. 4, 476) meint Vergil die Dinge, die Dido sagt, im Gegensatz zu den Gedanken, die sie nicht ausspricht, sondern für sich behält (i. e. ihr Selbstmordplan). Auch durch die Wendung *consilium voltu tegit ac spem fronte serenat* (Aen. 4, 477) wird betont, dass Dido ihre dunklen Gedanken mithilfe einer heiteren Miene vor der Schwester verschleiert.<sup>187</sup> Nur der Erzähler und Dido wissen, wie es wirklich um sie steht, keine andere Person erfährt von ihrer wirklichen Gefühlslage. Dies muss man im Hinterkopf behalten, wenn man Didos Worte an Anna liest, denn sie spricht in voller Berechnung zu ihr. HEINZE erklärt die berechnende Rede „auf den Charakter des Hörers [...] [als] ein[en] besonders bezeichnende[n] Beleg für die äußerst berechnete Haltung jeder Rede, die ein bestimmtes Ziel erreichen will.“<sup>188</sup> Didos Ziel ist es ja, Anna davon zu

---

<sup>184</sup> s. HEINZE (1995), S. 362.

<sup>185</sup> s. ibd. S. 362f.

<sup>186</sup> Vgl. ibd. S. 408.

<sup>187</sup> Vgl. AUSTIN (1982), S. 140; Vgl. CONINGTON (1963), S. 300.

<sup>188</sup> s. HEINZE (1995), S. 420.

überzeugen, dass sie weiterleben will – mit oder ohne Aeneas –, und dieses Ziel ist nur mithilfe einer Zauberin zu erreichen, die die Schwester zu ihr bringen muss. HEINZE führt aus:

Der berechnende Redner denkt zunächst nicht daran, wie er sein eigenes Gefühl möglichst deutlich äußern könne, sondern daran, was wohl den andern von dessen Standpunkte aus bewegen könne, in dem gewünschten Sinne zu handeln. Er sucht also die Sachlage in erster Linie so darzustellen, nicht wie sie ihm erscheint, sondern wie sie dem andern erscheinen soll. Er wird leicht dazu geführt, Tatsachen zu verschweigen, zu entstellen oder zu erfinden, wenn er sich Erfolg davon verspricht.<sup>189</sup>

Dido verschweigt ja tatsächlich das Schwerwiegendste an der Sache, nämlich ihren Entschluss, sich zu töten. Stattdessen versucht sie, Aeneas als ihr verhasst darzustellen (*nefandi*, Aen. 4, 497): „[Dido] [...] must let Anna think that he is a man whom she hates and would like to injure – Anna must not know that life without him is unendurable.“<sup>190</sup> In V. 498 liegt die volle Konzentration auf der Zauberin: „[Dido] [...] ends with a reference to the *sacerdos* on purpose to put Anna off the scent.“<sup>191</sup> Indem sie Dido anlügt und sagt, die Zauberin solle entweder Aeneas zurück in ihre Arme bringen oder ihr Herz frei von ihm machen, lenkt sie von ihrem eigentlichen Plan ab. Es ist, wie man am Ende des zweiten Buches sehen wird, ganz und gar nicht in Annas Sinne, dass Dido sich das Leben nimmt. Dies scheint die Königin zu wissen und tischt ihr daher dieses Lügenmärchen auf, um sie zu täuschen. Anna selbst hingegen will anscheinend alle Anzeichen für Didos kommendes Unglück übersehen: Selbst als die Königin nach ihrer Rede totenblass wird, bemerkt ihre Schwester dies nicht. Interessant ist hier wieder das beschränkte Gespräch wie schon in Kapitel 2.1.1.3: Anna antwortet nicht auf Didos Auftrag, da dies nichts zur Wirkung der Rede Didos beitrüge.<sup>192</sup>

Formal interessant ist innerhalb dieser Rede ebenso die Ekphrasis über die Zauberin: Typischerweise wird diese mit der Wendung *locus est* (Aen. 4, 481-491) eingeleitet.<sup>193</sup> Die Methode der Ekphrasis führt dazu, „daß dabei die fortschreitende Handlung stockt; der Leser bleibt stehen und beschaut ein Bild in allen seinen Einzelheiten.“<sup>194</sup> Wie die aufmerksamen LeserInnen dieser Arbeit bereits wissen, versucht Vergil allerdings, genau das zu vermeiden: „[W]o sie [die Ekphrasis] sich findet, ist sie der Erzählung nach Möglichkeit angenähert.“<sup>195</sup> In diesem Sinne hat Vergil sie insofern in Didos Rede eingebaut, als dass sie einerseits noch stärker von ihren eigentlichen Gedanken ablenkt und andererseits dadurch die berechnende Rede fördert.

---

<sup>189</sup> s. ibd. S. 421.

<sup>190</sup> s. AUSTIN (1982), S. 148.

<sup>191</sup> s. ibd. S. 148

<sup>192</sup> Vgl. HEINZE (1995), S. 406f.

<sup>193</sup> Vgl. AUSTIN (1982), S. 142.

<sup>194</sup> s. HEINZE (1995), S. 396.

<sup>195</sup> s. ibd. S. 396.

Im Großen und Ganzen entwirft Dido eine ambige Rede, die den Zweck hat, genau dies zu sein, doppeldeutig und verwirrend, damit Außenstehende wie Anna sich selbst für eine der Bedeutungen entschließen müssen. Nur Dido weiß, dass keiner der beiden prophezeiten Fälle eintreten wird: Weder wird Aeneas zu ihr zurückkehren noch wird sie über ihn hinwegkommen. Das Ritual war nie dazu bestimmt, zu funktionieren und Erfolg zu haben.<sup>196</sup> AUSTIN erklärt richtig: „Virgil’s main purpose is to show Dido’s own mental conflict, her *furor*, and that the details of the ritual are never clearly conceived as such, but serve only as a backcloth to the death-scene to come.“<sup>197</sup> Abermals wird deutlich, dass der Erzähler Didos Entschluss nicht gutheißt, sie durch ihren *furor* charakterisiert; sie hingegen weiß ganz genau, wie sie mit Anna sprechen muss, um ihren Plan ungehindert ausführen zu können.

Der dritte Teil dieser Passage über Didos Entschluss zum Suizid ist wieder ein Erzählerpart, und zwar darüber, wie Dido den Scheiterhaufen vorbereitet und die Priesterin ihren Zauber wirkt. SCHMIDT sieht hier den Beginn des fünften Aktes der Dido-Tragödie, die Katastrophe; den Scheiterhaufen bezeichnet er als „Bühnenbild“.<sup>198</sup> Abermals werden Hinweise auf ihren Tod gegeben: *funerea* (Aen. 4, 507), *haud ignara futuri* (508), *nigri cum lacte veneni* (514) und *moritura* (519) deuten auf Didos Suizid hin. Dennoch ist nach wie vor sie selbst die einzige, die davon weiß (s. V. 508).<sup>199</sup> Der Erzähler wertet hier ausnahmsweise nicht, im Gegensatz zu den Passagen davor wird Didos *furor* nicht erwähnt; allerdings wird das grausige Ritual der Zauberin beschrieben: „[S]he goes to fetch too a love-charm, ripped from the brow of a foal as it comes to birth, torn away before the mother can seize it.‘ This is the grisliest of all the witch’s gatherings.“<sup>200</sup> AUSTIN beschreibt diese Handlung als „mysterious horror“<sup>201</sup>, sie hat nichts mehr mit der realen Welt zu tun, der Tod des Fohlens vertieft und betont die verzweifelte Stimmung. Dido dagegen erscheint direkt ruhig und gesammelt, während sie den Scheiterhaufen schmückt und die Zauberin ihr Ritual vollzieht: „[S]he performs her self-imposed ritual and prayer with dignity and tragic composure; she has the strength which her dreadful purpose gives her [...]“<sup>202</sup> Dieses extrem ruhige Verhalten wirkt genau wie das Tun der Zauberin unheimlich, was den folgenden Selbstmord noch grauenhafter wirken lässt.

---

<sup>196</sup> Vgl. AUSTIN (1982), S. 149.

<sup>197</sup> s. ibd. S. 149.

<sup>198</sup> Vgl. SCHMIDT (2016), S. 122.

<sup>199</sup> Vgl. AUSTIN (1982), S. 152.

<sup>200</sup> s. ibd. S. 154.

<sup>201</sup> s. ibd. S. 155.

<sup>202</sup> s. ibd. S. 155.

Formal gesehen erkennt PANOUSI richtig, dass diese Szene Merkmale der Praxis der *defixio* aufweist, i. e. eines Schadenaubers, „der den von der Verfluchung Betroffenen an jeder Tätigkeit hindern, ja vernichten sollte.“<sup>203</sup> Durch die Benutzung der *effigies* (Aen. 4, 508), einer Wachspuppe, die Aeneas darstellt, kann es sich um ein symbolisches Begräbnis des Trojaners handeln;<sup>204</sup> dennoch ist das Hauptziel Didos Tod. Am Ende des magischen Rituals, das für das römische Recht rituelle Korruption und Perversion der religiösen Sitten und des Religionsrechts darstellte<sup>205</sup>, richtet sich Dido laut Erzähler an die Gestirne: „The stars are appealed to as knowing the secrets of destiny, probably that they may witness that she had no other choice but to act as she had done.“<sup>206</sup> Ebenfalls ruft sie die Götter an und bittet diese, über unglückliche Liebe zu wachen.

An dieser Textstelle tritt deutlich Vergils Arbeitsweise hervor: „[D]ie Empfindung der handelnden Personen soll uns durch die Erzählung suggeriert werden, auch ohne daß ausdrücklich von ihr die Rede ist.“<sup>207</sup> Dadurch „wird eine Fülle von Empfindungen mitgeteilt, obwohl nur ein Wort [...] ausdrücklich darauf hinweist.“<sup>208</sup>

Der vierte und letzte Abschnitt von Didos Entscheidung zum Freitod umfasst schließlich einen Erzählerteil (Aen. 4, 522-533) und ein in etwa doppelt so langes Soliloquium Didos (534-553). Der Erzähler berichtet in einer Ekphrasis, dass Nacht herrscht, alle Lebewesen schlafen friedlich, nur Dido liegt unglücklich wach: „Her heart is a turmoil of love and anger, and she turns over and over again many an argument with herself; yet there is no other thing that she can do but die.“<sup>209</sup> Mithilfe dieser Ekphrasis entschleunigt Vergil die Szene, was im Gegensatz zu Didos Emotionen steht. Die Beschreibung der nächtlichen Ruhe durch den Erzähler dient in diesem Kontext nicht nur der Kontrastierung von Didos emotionalem Zustand:

[...] here we have more than a description of the calm of night, more even than the contrast between Dido's stormy heart and the tranquillity all around her: there is the contrast between the natural and the unnatural, the normal life of man and the abnormality of dark witchcraft; and all the while there is another sleep awaiting Dido.<sup>210</sup>

Dieser „andere“ Schlaf, den AUSTIN meint, ist der Tod, der Bruder von Somnus. Zusätzlich verschlimmert diese nächtliche Stille Didos Zustand, da sie sie mit ihren eigenen Gedanken

<sup>203</sup> s. ZIEGLER, KONRAT und SONTHEIMER, WALTHER (Hg.): Der Kleine Pauly. Lexikon der Antike Bd 1. Aachen – Dichalkon. München: Deutscher Taschenbuch Verlag 1979a, S. 1423.

<sup>204</sup> Vgl. PANOUSI (2009), S. 51.

<sup>205</sup> Vgl. ibd. S. 50.

<sup>206</sup> s. CONINGTON (1963), S. 306.

<sup>207</sup> s. HEINZE (1995), S. 362.

<sup>208</sup> s. ibd. S. 363.

<sup>209</sup> s. AUSTIN (1982), S. 157.

<sup>210</sup> s. ibd. S. 158.

allein lässt.<sup>211</sup> Aus diesem Grund kehren auch all ihr Zorn und Gram zurück: „Dido’s passion comes surging back, and combines with her angry misery to make her once more irresolute, even though her decision has been taken.“<sup>212</sup>

Ein letztes Mal spielt sie nun in einem Monolog ihre Möglichkeiten neben dem Suizid durch. AUSTIN gibt zu denken, dass *insistit* (Aen. 4, 533) normalerweise eine tatsächliche Rede einleitet; in diesem besonderen Fall handelt es sich aber wohl um Gedanken, die nicht unbedingt laut ausgesprochen werden müssen;<sup>213</sup> es gibt ja keine Zuhörer oder Adressaten. HEINZE gibt an, dass Vergil in den Monologen der *Aeneis* „nicht die einfachen Tatsachen, sondern die Gründe vorführt,“<sup>214</sup> weshalb sich eine Sache wie verhalte. Dabei versucht der Dichter aber auch, „das schlichte Selbstgespräch durch andere Formen – teils Wiedergabe bloßer Gedanken, teils eigenartig motivierte laute Rede – zu umgehen [...]“<sup>215</sup> Beide diese Tatsachen sind in Didos Monolog der Fall. Einerseits handelt es sich um die in der *Aeneis* eher seltene Form des inneren Monologs, andererseits werden ihre Gründe für den Selbstmord noch einmal aufgerollt: Weder kann sie die alten Freier anflehen, sie doch noch zu nehmen, noch kann sie den Trojanern folgen noch kann sie sie verjagen. Diese Argumentationen geschehen in Form der Selbstbefragung: *en quid ago* (Aen. 4, 534), *rursusne procos intrisa priores esperiar* (534f.), *Iliacas igitur sequar* (537f.), *quis me autem sinet [...] accipiet* (540f.), *nescis, heu perdita* (541), *quid tum* (543)? „Didos’s argument has now come full circle. [...] In the rambling, hopeless argument, Virgil has clearly shown Dido’s weary agony, and her despair is summed up in 547: only one course remains, to die.“<sup>216</sup> PÖSCHL erklärt richtig, „daß wohl die Situation, nicht aber ihr Wesen eine andere Lösung zuläßt [...]“<sup>217</sup> Für Dido aber wären alle anderen Optionen, in denen sie mit dem Leben aussteigen würde, unerträglich demütigend. Sie will ihre Schuld büßen und sühnen, sie ist der Meinung, sie habe dies verdient (*ut merita es*, Aen. 4, 547),<sup>218</sup> und zwar aus dem Grund, Sychaeus verraten zu haben: „And then, she irrationally turns against her sister and blames her for the whole calamity, a strange and horrible climax to a fine and subtle passage.“<sup>219</sup> Insofern steht das Ende dieses Teilschnittes in krassem Gegensatz zu seinem ruhigen, friedlichen Beginn. Dido schafft es nicht mehr, rational zu denken, und wendet sich gegen die einzige Verbündete, die ihr geblieben ist.

---

<sup>211</sup> Vgl. CONINGTON (1963), S. 307.

<sup>212</sup> s. AUSTIN (1982), S. 159.

<sup>213</sup> Vgl. ibd. S. 160.

<sup>214</sup> s. HEINZE (1995), S. 429.

<sup>215</sup> s. ibd. S. 430.

<sup>216</sup> s. AUSTIN (1982), S. 162.

<sup>217</sup> s. PÖSCHL (1972), S. 116.

<sup>218</sup> Vgl. ibd. S. 116; Vgl. SCHMIDT (2016), S. 123.

<sup>219</sup> s. AUSTIN (1982), S. 162.

Vergil lässt indirekt erneut ihren *furor* hervortreten, ohne ihn explizit zu benennen: „She is scarcely coherent now, and it is as if we overhear the mutterings of delirium.“<sup>220</sup> CONINGTON bezeichnet dies als „wildness, undisturbed by human passions and frailties, that is now in her mind.“<sup>221</sup> In diesem Delirium, in dem sie sich nun befindet, wird sie sich abschließend dennoch klar, dass sie Sychaeus‘ Vertrauen in sie gebrochen hat, und das auf Annas Rat hin. Laut PÖSCHL beschließt die karthagische Königin ihren Tod aus „Stolz [...], Selbstachtung, [...] Sinn für Würde, [...] Durst nach Ruhm [...]“.<sup>222</sup> Dreimal hat sie versucht, eine andere Lösung für ihr Dilemma zu finden (Bitte der Dido an Aeneas, Bitte der Anna an Aeneas, innerer Monolog der Dido), doch „jedes Scheitern ihrer Wünsche führt unweigerlich zum Entschluß des Todes zurück [...]“.<sup>223</sup>

Der ruhige, friedliche Ton des Erzählerteils steht also im Gegensatz zu Didos innerem Monolog, der implizit voll von *furor* ist. Dies sind Techniken, die in der gesamten *Aeneis* zu beobachten sind: Während der Erzähler – wie gezeigt wurde, mit Ausnahmen – eher objektiv berichtet, werden die Emotionen den Personen in den Mund gelegt.

Wie man sehen konnte, wechselt Vergil ständig direkte Rede mit Erzählung ab: einerseits, um den Umfang der *Aeneis* nicht erheblich zu vergrößern, und andererseits, um durch Variationen auf der stilistischen Ebene keine Monotonie zu erzeugen.

#### 2.2.1.6 Didos Wut und Rachsucht (4, 584-647)

Zwischen dem vorigen Teilabschnitt zu Didos Suizid und dem nächsten liegt die Erscheinung des Merkur, der Aeneas im Traum zur Abfahrt mahnt, woraufhin die Trojaner aufbrechen. Dido sieht das morgens von einem Turm aus zufällig mit an, woraufhin sie sich auf die Brust zu schlagen und zu zetern beginnt; jemand solle ihnen nach und die Schiffe in Brand setzen und sie mit Geschossen bewerfen. Gleich danach fragt sie sich, was sie spricht und wo sie ist: *quid loquor, aut ubi sum?* (Aen. 4, 595) Sie erkennt ihren Wahnsinn (*insania*, Aen. 4, 595) und bereut, die Trojaner gastfreundlich empfangen zu haben; stattdessen hätte sie sie von Anfang an bekriegen sollen. Sie betet zu Sol, Iuno, Hecate und den Diren, dass die Trojaner, sollten sie das gesuchte Land tatsächlich finden, dort nur Krieg erwarten soll; Aeneas soll sein neues Reich und Leben nicht genießen können, sondern stattdessen früh sterben. Die Tyrier

<sup>220</sup> s. ibd. S. 163.

<sup>221</sup> s. CONINGTON (1963), S. 309.

<sup>222</sup> s. PÖSCHL (1972), S. 116.

<sup>223</sup> s. ibd. S. 117.

hingegen, ihre eigenen Landsleute, sollen die Trojaner für ewig als Feinde ansehen und nie ein Bündnis mit ihnen schließen, auch nicht nach vielen Generationen. Sie wünscht sich selbst nur noch den Tod. An dieses Soliloquium fügt sie eine Rede an Sychaeus' Amme an, die Anna zu ihr bringen soll, um das Ritual zu Ende zu bringen; der Erzähler schließt den Teilabschnitt mit einer Beschreibung der wahnsinnigen Dido ab: *at trepida et coeptis inmanibus effera Dido, / sanguineam volvens aciem maculisque trementis / interfusa genas et pallida morte futura* (Aen. 4, 642ff.). Sie besteigt den Scheiterhaufen und zückt das Schwert.

Die erste Hälfte dieses Teilabschnitts beinhaltet nach einer kurzen Einleitung durch den Erzähler das zweite, von *furor* triefende Soliloquium der Dido (Aen. 4, 584-629). Zunächst gibt der Erzähler die körperliche Manifestation von Didos Schmerz, i. e. ihren *furor*, wieder, woraufhin sie selbst diese Affektlage mit ihrer Rede bestätigt: „It begins abruptly, with Dido's anger characteristically at full pitch; her irresolution has gone, and she calls wildly on her Tyrians to pursue the Trojan fleet.“<sup>224</sup> HÜBNER bezeichnet den Ausbruch passend als „medeenhafte Rachephantasien“,<sup>225</sup> MACKAIL nennt ihn „wild ejaculation of madness“.<sup>226</sup> Im Verb *deripient* (Aen. 4, 593) tritt ihr Wahnsinn formal zutage: „Dido thinks of no orderly launching, and uses a wild, exaggerated, vivid expression: her men are to ,fall wildly upon the ships in the sheds‘, in their haste to attack Aeneas.“<sup>227</sup> Ähnliches wird am hämmernden, hastigen Rhythmus des folgenden Verses (*ferte citi flammis, date tela, impellite remos!* Aen. 4, 594) sichtbar. Infolgedessen wird sie sich ihres *furor* bewusst und ändert den Ton ihrer Rede: Sie erkennt selbst, was der Erzähler zuvor indirekt über ihre Körpersprache bezeichnet hat, nämlich, dass sie im *furor* handelt, denn sie sieht ein, wie sinnlos ein Angriff wäre. AUSTINs Interpretation überzeugt: „[T]his line [595] is muttered to herself, in contrast with her imperious cry in the preceding lines, but her tone is gradually raised again [...]“<sup>228</sup> Sie findet also schnell wieder zu ihrem übermächtigen, spottenden Zorn auf Aeneas zurück, sich selbst bezeichnet sie – wie so oft schon der Erzähler es tat – als *infelix* (Aen. 4, 596). Formal auffällig ist eine spürbare Pause am Ende von V. 606, die v. a. durch den abrupten Themenwechsel vom Spott über ihren ehemaligen Geliebten zur Bitte an die Götter offensichtlich wird: „The fury and the hot utterance leaves her, and her words ring out deliberately and clearly in measured tones of cold and deadly hate [...]“<sup>229</sup> Nach dieser Pause ist Didos Ton abermals ein

<sup>224</sup> s. AUSTIN (1982), S. 173.

<sup>225</sup> s. HEINZE (1995), S. 244.

<sup>226</sup> s. MACKAIL (1930), S. 158.

<sup>227</sup> s. AUSTIN (1982), S. 174.

<sup>228</sup> s. ibd. S. 174.

<sup>229</sup> s. ibd. S. 173.

anderer: „Dido rises to a supreme effort as she denounces Aeneas and all his race.“<sup>230</sup> Der folgende Abschnitt kündigt Roms künftige Feindschaft mit Karthago voraus. Vorankündigungen in der *Aeneis* betreffen nicht nur Aeneas' Zukunft selbst, sondern durchaus auch die seines gesamten Volkes, und dazu gehören im weiteren Sinne auch die künftigen Römer. HEINZE erklärt, dass „die Bedeutung der erzählten Handlung [...] ja wesentlich darin [liegt], daß sie den Grund für die Zukunft legt. [...] [W]o nur eine Episode eines Mythos erzählt wird, muß der Zuhörer doch erfahren, was die Folgen dieser Episode sein werden [...]“.<sup>231</sup> Die Konsequenz dieses Soliloquiums, das übrigens das einzige ist, in dem Dido nicht wieder zu ihrer Liebe zu Aeneas zurückkehrt, ist die ewige Feindschaft der Römer und Karthager.<sup>232</sup> Aufschluss über Didos Zustand gibt auch das Partizip Präsens *morientis* (Aen. 4, 610): Sie ist nicht mehr *moritura* oder *moribunda* wie bisher, also im Begriff, zu sterben, sondern sie stirbt bereits. Spätestens an dieser Stelle ist klar, dass sie ihren Tod nicht mehr abwenden will und kann. In diesem Kontext spricht sie ihre Bitte, ja ihr Gebet gegenüber Sol, Iuno, Hecate und den Furien aus, das als Variation des Monologs dient. Wie bereits im Abschnitt 2.1.1.5 gezeigt wurde, verwendet Vergil nicht gerne ständig ein und dieselbe Form des Monologs, Dialogs oder Erzählens. Er modifiziert die formale Ebene gerne je nach Zweck, um keine Monotonie aufkommen zu lassen. So ist es in Abschnitt 2.1.1.5 sinnvoll, Didos Soliloquium als inneren Monolog aufzufassen, da dieser ja nachts in vollkommener Einsamkeit stattfindet. In diesem Teilabschnitt hat Vergil die ausgefeilte Form des Götteraufrufs verwendet, wie es in der *Aeneis* in verzweifelten Situationen oft der Fall ist. Aus diesem Gebet heraus ergibt sich schließlich Didos rachsüchtiger Fluch auf Aeneas und die Römer (Aen. 4, 612-629), dem O'HARA ein eigenes Kapitel<sup>233</sup> widmet. Wie AUSTIN betont, waren zwei der schrecklichsten Dinge, die einem Menschen in der Antike widerfahren konnten, vor seiner Zeit zu sterben und nicht begraben zu werden,<sup>234</sup> was Dido nun Aeneas wünscht. Es soll ihre letzte Tat sein, danach werde sie sterben: *hanc vocem extremam cum sanguine fundo* (Aen. 4, 621). Sie inszeniert sich als Rächerin, als *Dira ultrix*; RIVOLTELLA stellt dies in Verbindung mit ihrem Albtraum, in dem ihre Libido masochistische Züge annimmt; hier hingegen verhält sie sich sadistisch und destruktiv, sie wird – wie so oft – zum Objekt ihrer Begierden.<sup>235</sup> O'HARA erkennt richtig, dass Dido Aeneas all jene Übel an den Hals wünscht, die sie seit Sychaeus' Tod durchlitten hat: Hilflosigkeit, Isolation, den Verlust einer geliebten Person, frühzeitigen Tod

<sup>230</sup> s. ibd. S. 177.

<sup>231</sup> s. HEINZE (1995), S. 394f.

<sup>232</sup> Vgl. AUSTIN (1982), S. 173.

<sup>233</sup> Vgl. O'HARA, JAMES: *Death and the Optimistic Prophecy in Vergil's Aeneid*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press 1959, S. 94ff.

<sup>234</sup> Vgl. AUSTIN (1982), S. 180.

<sup>235</sup> Vgl. RIVOLTELLA (2005), S. 81.

nach einer erniedrigenden Verbindung. Den Höhepunkt des Fluchs sieht O'HARA in den nachfolgenden Versen: „The climax of the curse accurately predicts third and second century B.C. Roman history, calling for enmity between the Romans and the Carthaginians, and for vengeance in the person of Hannibal [...]“<sup>236</sup>

Die zweite Hälfte des sechsten Teilabschnitts leitet der Erzähler ein, er lässt die LeserInnen wissen, dass Dido sich nun möglichst bald das Leben nehmen will. Es ist von Bedeutung, dass sie sich an Barce, Sychaeus' alte Amme wendet: „[T]he ghost of her past is always near [...]“<sup>237</sup> Dies lässt daran denken, dass Dido sich Sychaeus gegenüber als treulose Verräterin sieht. Im Gegensatz zu ihren vorigen Reden bemerkt man an dieser eine auffällige Ruhe: Dido muss Barce dazu bringen, dass sie Anna zu ihr schickt, und darf bei keiner der beiden Frauen Aufmerksamkeit oder Verdacht über ihren Plan erregen.<sup>238</sup> Aus diesem Grund muss sie ihre wahren Emotionen zurückhalten und Barce ruhig ansprechen, nichts ist von ihrem *furor* zu hören. Wie bereits zuvor handelt es sich hier um eine äußerst berechnende Rede. Interessant ist, dass Dido so bedacht darauf ist, ihr Ritual korrekt auszuführen, denn dies steht in ausgesprochen ironischem Gegensatz zu dem Menschenopfer, das es fordern wird.<sup>239</sup>

Sobald ein weiteres Mal der Erzählerteil einsetzt, werden wieder Didos wahre Emotionen sichtbar: Sie ist höchst unruhig und wild, ihre Augen flackern und sind blutunterlaufen, ihre zitternden Wangen sind fleckig und zugleich totenblass (Aen. 4, 642ff.). All dies sind deutliche Hinweise auf ihren Wahnsinn, den sie in der Rede zu Barce wie eine Schauspielerin unterdrückt. AUSTIN gibt den Hinweis, dass derartige Beschreibungen aus der Tragödie stammen: „[I]t is as if we were listening to a Messenger's speech.“<sup>240</sup> Am Ende erfährt man durch den Erzähler, dass Dido den Scheiterhaufen erklimmt und das Schwert des Aeneas zückt: „Aeneas thus symbolically turns from sacrificed to sacrificer: the roles previously outlined in the magic rite are now completely reversed.“<sup>241</sup> SCHMIDT bezeichnet das Schwert als Requisit der Dido-Tragödie, „das sich semantisch auflädt und symbolische Bedeutung erhält,“<sup>242</sup> was in Tragödien sehr oft der Fall ist. Man sieht, das Dido-Buch erhält gegen Ende hin immer mehr tragödienhafte Züge.

---

<sup>236</sup> s. O'HARA (1959), S. 95.

<sup>237</sup> s. AUSTIN (1982), S. 183.

<sup>238</sup> Vgl. ibd. S. 184.

<sup>239</sup> Vgl. PANOUSI (2009), S. 52.

<sup>240</sup> s. AUSTIN (1982), S. 185.

<sup>241</sup> s. PANOUSI (2009), S. 52.

<sup>242</sup> s. SCHMIDT (2016), S. 125.

Dido leidet aufgrund ihres *furor* unter extremen Stimmungsumschwüngen, sie benimmt sich wie eine wahre Mänade, was sowohl in den formalen als auch in den rhythmischen Aspekten im ganzen Soliloquium sichtbar wird. Außerdem wird ein weiteres Mal deutlich, dass Vergil, wenn es nötig ist, seine typische Technik umdreht: Nicht mehr in der direkten Rede einer Person treten die wahren Gefühle zum Vorschein, sondern im Erzählerteil. Dido bezweckt mit dem Unterdrücken ihrer Gefühle, dass Anna und Barce nicht hinter ihren Selbstmordplan kommen und ihr so, ohne zu zögern oder an etwas Negatives zu denken, helfen.

#### 2.2.1.7 Didos erhabene Ruhe des Verzichts im Tode (4, 648-705)

Die letzte Station in Didos Leben ist erreicht, der Erzähler berichtet, wie sie über Aeneas' Gewand in Tränen ausbricht und ihre letzten Worte spricht (*novissima verba*, Aen. 4, 650): Sie bittet das Gewand, sie zu erlösen und ihr Leben in sich aufzunehmen (*accipite hanc animam meque his exsolvite curis*, Aen. 4, 652). Ihr *imago* werde nun erhaben in die Unterwelt hinabfahren: *et nunc magna mei sub terras ibit imago* (Aen. 4, 654). Sie erinnert sich an ihre Leistungen in der Vergangenheit, wünscht sich, dass die Trojaner nie in Karthago gelandet wären und stöhnt, dass sie ohne Rache stirbt, aber sterben will (*moriemur inultae, / sed moriamur*, Aen. 4, 659f.). Stets soll das Bild ihres Todes Aeneas verfolgen: *nostrae secum ferat omina mortis* (Aen. 4, 662). Nun setzt wieder der Erzähler ein: Noch während ihrer Rede sehen ihre Dienerinnen sie mit dem Schwert im Leib niedersinken, alles ist voller Blut: *atque illam media inter talia ferro / conlapsam adspiciunt comites ensemque cruore / spumantem sparsasque manus* (Aen. 4, 663ff.). Wie so oft zuvor überbringt Fama das Geschehnis in die ganze Stadt, woraufhin diese in sich zusammenzustürzen scheint (*ruat omnis Karthago*, Aen. 4, 669f.). Anna bekommt dies mit und erkennt in einer Rede, dass sie von Dido getäuscht worden ist: *hoc illud, germana, fuit, me fraude petebas, / hoc rogos iste mihi, hoc ignes araeque parabant? / [...] comitemne sororem / sprevisti moriens?* (Aen. 4, 675ff.) Sie beklagt, nicht gleich mit Dido aus dem Leben geschieden zu sein, denn so habe Dido nicht nur sich selbst getötet, sondern auch Anna, ihr Volk, die Sidonier und die ganze Stadt Karthago: *extincti te meque, soror, populumque patresque / Sidonios urbemquem tuam* (Aen. 4, 682f.). Sie beschließt, die Wunden ihrer Schwester zu reinigen. Ein letztes Mal setzt der Erzähler ein: Anna versucht stöhnend, Didos Blutströme zu stoppen; diese hingegen sinkt in Ohnmacht, versucht dann dreimal, sich aufzusetzen, um ein Licht am Himmel zu suchen, und als sie es findet, seufzt sie. Iuno erbarmt sich der qualvoll sterbenden Dido und schickt Iris zu ihr, um ihr eine Haarsträhne abzuschneiden, was normalerweise die Unterweltsherrin Proserpina

macht. Daraufhin stirbt Dido: *omnis et una / dilapsus calor atque in ventos vita recessit* (Aen. 4, 704f.).

Der Übersichtlichkeit der Interpretation halber soll auch dieser Teilabschnitt gedrittelt werden: Die erste Passage stellt das letzte Soliloquium Didos mit den einrahmenden Worten des Erzählers dar. Für Didos geistige Klarheit ist das Substantiv *mente* (Aen. 4, 649) aufschlussgebend. Vergil hätte sie genauso gut in ihren Wahnsinn versunken darstellen können, tut es aber an dieser Stelle nicht mehr: Dido hat zu ihren Sinnen zurückgefunden und verweilt auch eine Zeit lang darin; sie weint zwar, aber nichts ist mehr von ihrem *furor* der vorigen Teilabschnitte zu erkennen. Dies hat zur Folge, dass sie sich auch wieder an die positiven Seiten ihrer Liebe (*curis*, Aen. 4, 652) erinnern kann, auch wenn diese Leid mit sich gebracht hat.<sup>243</sup> Das Adjektiv *magna* (Aen. 4, 654) fasst CONINGTON als Hinweis dafür auf, dass Dido einerseits im Tod größer, erhabener als zu ihren Lebzeiten sein wird, andererseits bezieht er es auf ihr Dasein als Königin.<sup>244</sup> Bereits PÖSCHL hat die Größe, die die Königin in diesen Versen beweist, erkannt: „Eine gewaltige Wirkung tragischer Erhebung geht von der Erzählung aus, wenn geschildert wird, wie ihre große Seele aus der Deformierung in Krankheit und Schmerz und aus den Delirien der Leidenschaft sich wieder erhebt zur Majestät der Worte, in denen sie sich selbst das Grabepigramm spricht (IV 653) [...]“<sup>245</sup> AUSTIN bezeichnet die V. 653f. als „infinitely noble lines“,<sup>246</sup> HEINZE sieht sie als „echt römische[n] Heroismus“<sup>247</sup> an. Auch SCHMIDT schließt sich dieser Meinung an, wenn er schreibt, dass „[d]ie Seelengröße, die Dido in ihrem Sterben bewährt, [...] im verpflichtenden nun wiedergewonnenen Wissen der eigenen Größe [besteht].“<sup>248</sup> CONINGTON erklärt die Form ihrer folgenden Worte als Epitaph, in dem sie ihre Taten mit Würde aufzählt.<sup>249</sup> BINDER stimmt dem zu: „Die Bilanz ihres Lebens zieht Dido im Stil römischer Grabinschriften.“<sup>250</sup> Wieder legt Vergil seinen Personen nicht einfach einen monotonen Monolog in den Mund, sondern variiert dessen Formen: Dido präsentiert ihr Leben als krönenden Abschluss im würdevollen Stil einer Grabinschrift. Ihr letzter Gedanke ist Aeneas, ihr letztes Wort ist „Tod“ (Aen. 4, 662).<sup>251</sup>

Didos „Selbstmord als Tat ist nicht erzählerisch dargestellt; er muß, wie bei dem Text einer Tragödie, aus der impliziten Figurenanweisung erschlossen werden, hier den letzten Worten

---

<sup>243</sup> Vgl. AUSTIN (1982), S. 188; Vgl. BINDER (2000), S. 138.

<sup>244</sup> Vgl. CONINGTON (1963), S. 319.

<sup>245</sup> s. PÖSCHL (1972), S. 119.

<sup>246</sup> s. AUSTIN (1982), S. 188.

<sup>247</sup> s. HEINZE (1995), S. 137.

<sup>248</sup> s. SCHMIDT (2016), S. 125.

<sup>249</sup> Vgl. CONINGTON (1963), S. 320.

<sup>250</sup> s. BINDER (2000), S. 138.

<sup>251</sup> Vgl. AUSTIN (1982), S. 191.

Didos.“<sup>252</sup> Die LeserInnen erfahren nur das Ergebnis der Handlung: Didos Dienerinnen finden sie, die unter diesen Worten aufgrund des Schwertstoßes zusammengesunken ist. Einen Hinweis auf die Tat selbst gibt womöglich das zweimalige *sic* in V. 660: Der spätantike Kommentator Servius ist der Meinung, dass *sic, sic* andeutet, dass Dido sich das Schwert zweimal in den Leib stößt.<sup>253</sup> Ob sie dies nun einmal, zweimal oder mehrere Male tut, ist für diese Interpretation entbehrlich; interessant ist, dass Vergil den Tod in der Art und Weise der Tragödie darstellt, ohne ihn tatsächlich darzustellen. Sie selbst gibt vielleicht einen Hinweis darauf mithilfe des wiederholten *sic*, doch dass sie sich gerade erstochen hat, ist erst sicher, als man mit den Dienerinnen darauf aufmerksam gemacht wird. Wie in der Tragödie können die LeserInnen „den Tod nicht sehen, sondern nur an dem Eindrucke teilnehmen [...], den das Furchtbare auf die nächsten Angehörigen oder die Umgebung hervorbringt [...]“.<sup>254</sup> Abschließend berichtet der Erzähler von Famas Wirken, durch das Anna von ihrer sterbenden Schwester erfährt.

Es wird deutlich, dass dieser Abschnitt einen der seltenen Fälle darstellt, in dem Erzähler und Dido in ihren Ansichten mehr oder weniger übereinstimmen: Er gesteht ihr zu, nicht voller *furor*, sondern tatsächlich einmal bei Sinnen zu sein und zu wissen, was sie spricht, sie bestätigt dies, indem sie in ihrer Rede ruhig bleibt und auf die positiven Dinge und Errungenschaften in ihrem Leben zurückblickt.

Der zweite Teil dieses Abschnitts betrifft Anna und ihre Empfindungen und Gedanken zu Didos baldigem Ende. Der Erzähler beschreibt v. a. ihre Körpersprache – wie schon zuvor Didos. Anna ist atemlos, entsetzt und hetzt zu ihrer Schwester; währenddessen zerkratzt sie sich mit den Nägeln das Gesicht und schlägt sich auf die Brust (s. Dido). Dies sind zwar gängige Trauergesten, aber ganz eindeutig ist nun Anna auch bis zu einem gewissen Grad vom *furor* befallen. Dies wird daraufhin von Anna selbst bestätigt, indem sie sich wünscht, Dido hätte sie in ihr Vorhaben eingeweiht und sie mit in den Tod genommen. Ein klarer Moment ist in Annas Gedanken allerdings zu finden: Sie erkennt, dass Didos Suizid gleichzeitig der Untergang der ganzen Stadt Karthago ist.<sup>255</sup> Doch als sie sieht, dass Dido im Sterben liegt, gibt sie ihre Vorwürfe abrupt auf. Keine der beiden spricht mehr, nur Didos Wunde zischt. MACKAIL erklärt das Verb *stridit* (Aen. 4, 689) in diesem Kontext richtig: „*stridit* [...] accura-

---

<sup>252</sup> s. SCHMIDT (2016), S. 126.

<sup>253</sup> Vgl. CONINGTON (1963), S. 320; Vgl. AUSTIN (1982), S. 190.

<sup>254</sup> s. HEINZE (1995), S. 143.

<sup>255</sup> Vgl. AUSTIN (1982), S. 192.

tely expresses the whistling sound with which breath escapes from a pierced lung.“<sup>256</sup> CONINGTON erklärt das Verb ähnlich als das zischende, gurgelnde Geräusch von hervorsprudelndem Blut.<sup>257</sup> Die Sterbende bemüht sich dreimal, noch ein letztes Mal ins Licht zu sehen (Aen. 4, 690), woran ein letztes Mal ihre zurückgewonnene Erhabenheit deutlich wird. Anna selbst verwendet Vergil hier, „um das Pathos der Schlußszenen zu steigern und [...] den *Eindruck* des furchtbaren Ereignisses zu schildern: der Schmerz der getäuschten und verlassenen Schwester (675ff.), in deren Armen Dido stirbt, vertieft beim Leser die Wirkung dieses Todes.“<sup>258</sup> In diesem Sinne dient Annas Monolog dazu, „das unmittelbar hervorbrechende Gefühl mimisch dar[zu]stellen: auch das ist dramatische, nicht altepische Art.“<sup>259</sup>

Der Erzähler ist, wie meistens in der *Aeneis*, auch hier recht objektiv; Annas Klagerede hingegen schillert in allen Farben: Man erlebt sie entsetzt, vorwurfsvoll, in Trauer und Angst und fürsorglich.

Das vierte Buch der *Aeneis* und Didos Leben enden dank der wohlmeinenden Iuno eher ruhig, „like a Greek tragedy.“<sup>260</sup> In diesem Teil verhält sich der Erzähler etwas wertender als in den Abschnitten zuvor; so bezeichnet er Didos Tod als *longum miserata dolorem difficilis-que obitus* (Aen. 4, 693f.). Ebenso meint er, der Tod sei *nec merita* (Aen. 4, 696): „Suicide may be in a quite intelligible sense called an interference with ‚destiny‘ or with ‚the ordained course of nature‘, and is not a *merita mors* in the sense of taking one’s wages when one’s worldly task is done.“<sup>261</sup> Vergil drückt damit aus, dass Dido vorzeitig, gegen ihre *fata* stirbt (was sie zuvor ja Aeneas gewünscht hat); dies wird darin deutlich, dass Proserpina nicht kommt, ihr eine Haarsträhne abzuschneiden, wodurch die Toten erst Zugang zur Unterwelt bekommen. Für Menschen, die frühzeitig, also *nec meriti* sterben, kann sie dies nicht tun;<sup>262</sup> diese haben dann auch keinen Zugang zur Totenwelt, ihre Seelen können diese nicht betreten. Also schickt Iuno aus Mitleid die Götterbotin Iris, Didos Locken abzuschneiden. AUSTIN kommentiert ihr Auftreten: „The beautiful picture of the Rainbow (the identification with Iris goes back to Hesiod [...]) heightens the bitter contrast between the light that Dido had sought and the darkness that she had found.“<sup>263</sup> Sie hat das Licht am Ende zwar noch gesehen, aber nicht daran festhalten können.

---

<sup>256</sup> s. MACKAIL (1930), S. 162.

<sup>257</sup> Vgl. CONINGTON (1963), S. 323.

<sup>258</sup> s. HEINZE (1995), S. 128.

<sup>259</sup> s. ibd. S. 431.

<sup>260</sup> s. AUSTIN (1982), S. 199.

<sup>261</sup> s. MACKAIL (1930), S. 163.

<sup>262</sup> Vgl. AUSTIN (1982), S. 200.

<sup>263</sup> s. ibd. S. 201.

An den beleuchteten Phrasen über den Tod der Dido wird klar, dass der Erzähler nach wie vor nicht einer Meinung mit der Karthagerin ist. Er verurteilt ihren Suizid, diesen vorzeitigen Tod, was noch klarer im letzten Teilabschnitt hervortritt.

#### 2.2.1.8 Epilog bzw. Prolog des Erzählers (5, 1-7)

Die ersten sieben Verse des fünften *Aeneis*-Buchs können sowohl als Epilog der Didotragödie als auch als Prolog für die kommenden Geschehnisse betrachtet werden. Die Trojaner sind schon mitten auf dem Meer, als der Erzähler sich noch einmal zu Dido umwendet. Aeneas und seine Männer wissen zwar nicht genau, was die Flammen von Karthago her bedeuten, aber sie ahnen, dass es mit Didos Liebesschmerz zu tun hat: *duri magno sed amore dolores / polluto notumque furens quid femina possit, / triste per augurium Teucrorum pectora ducunt* (Aen. 5, 5ff.).

Einerseits stellt diese Rückwendung zu Dido einen auffälligen Kontrast zum eher friedlichen und ruhigen Ende des vierten Buches dar; andererseits, so erklärt WILLIAMS, „he [Vergil] links the events of the past with the present, before finally taking leave of the past in the sad slow lines which conclude the passage.“<sup>264</sup> HEINZE stellt diesen Kunstgriff unter die Kategorie „Kontinuität der Erzählung“ in Hinblick auf die Darstellung in der *Aeneis*:

[Der Dichter] [...] darf den Faden nicht zu häufig abreißen lassen. Wo das geschieht, wo die Erzählung einen Sprung macht, um an anderem Orte, zu anderer Zeit, bei anderen Personen neu einzusetzen, wird der Phantasie immer eine Anstrengung zugemutet: sie muss ein neues Bild schaffen, statt ein bestehendes weiterzuentwickeln.<sup>265</sup>

In diesem Fall wird das Bild – nämlich Didos Tod – aber nicht weiterentwickelt, sondern zu Ende geführt, und zwar über die Verbindung zu Aeneas, der in seine Zukunft segelt. So findet Didos Suizid in Aeneas' Zukunft seinen Abschluss. Diese Kontinuität der Erzählung verbindet HEINZE mit der „Kontinuität der Handlung“: „Der Dichter will in uns die Illusion erwecken, daß wir die erzählten Vorgänge miterleben; dann muß er aber, wie in der Wirklichkeit die Dinge sich stetig weiterentwickeln und die Zeit nicht stillsteht, so auch in der Erzählung uns stetig vorwärtsführen [...].“<sup>266</sup> Dies ist der Grund dafür, Aeneas' Abfahrt mit einem letzten Kommentar zu Didos Ende zu verbinden.

Prinzipiell handelt es sich bei diesem Teilabschnitt um eine subjektiv gefärbte Beschreibung durch den Erzähler: So nennt er Dido abermals *infelix* (Aen. 5, 3), die u-Laute in den

---

<sup>264</sup> s. WILLIAMS, ROBERT: P. Vergili Maronins Aeneidos. Liber Quintus. Edited with a Commentary. Oxford: Clarendon Press 1960, S. 33.

<sup>265</sup> s. HEINZE (1995), S. 379.

<sup>266</sup> s. ibd. S. 379.

letzten Versen färben diese traurig. WILLIAMS erklärt: „Notice Virgil’s reticence and restraint in this passage. There is no more now to tell of *infelix Elissa*, only a few slow phrases of sorrow and foreboding. And then in line 8 Virgil tears himself away with lines of rapid narrative [...]”<sup>267</sup> Vergil könnte zwar nichts mehr von Dido erzählen, und dennoch scheint es so, als wäre für ihn noch nicht genug gesagt. Aus diesem Grund kommt er ein letztes Mal auf Dido zu sprechen: Die Adjektive *duri* und *magno*, die an hervorstechender Stelle im Hexameter stehen, betonen die Einstellung des Erzählers zu Didos Tun. Ebenso weist *furens* ein letztes Mal auf Didos Dasein als Mänade hin.

Durch die – durchaus durch Subjektivität des Erzählers gekennzeichnete – Technik, die Vergangenheit mit der Zukunft zu verbinden, leitet er zur Gegenwart und auch Zukunft des Aeneas und der Trojaner über.

Was in den Ausarbeitungen in Kapitel 2.2.1 auf jeden Fall deutlich zu Tage trat, ist die Korrespondenz von äußeren Handlungen und Didos Emotionen, Gedanken und Handlungen: Jedes Mal, wenn etwas geschieht – und dies hängt so gut wie immer mit Aeneas zusammen, weshalb man ihn als ihren Instigator zum Suizid bezeichnen kann –, setzt sich ihre innere, emotionale Entwicklung in Bewegung, sei es zu Wut, zu Verachtung, zu Schmerz oder zu Ruhe. Aeneas stachelt sie also zu all diesen Emotionen und Gedanken an, die schließlich in Didos letzter, extremer Handlung münden: dem Freitod.

## 2.2.2 Die altfranzösische Dido

Aufgrund des im Vergleich zu den anderen Kapiteln größeren Umfangs des Dido-Teils soll im Sinne eines besseren Überblicks auch der altfranzösischen Dido ein eigenes Kapitel gewidmet werden. Wie schon das vierte Buch der *Aeneis* sollen auch die Dido-Passagen in *Roman d’Eneas* und *Eneasroman*, in passende Abschnitte unterteilt, bearbeitet werden.

### 2.2.2.1 Eneas’ Gedanken über seine Abreise (1615-1664)

Anders als bei Vergil kann in der altfranzösischen Version bereits die Erzählerpassage zu Eneas’ Entschluss zur Abfahrt aus Karthago und zu seinen Gedanken darüber in diese Arbeit eingebaut werden, da der Erzähler den LeserInnen hier klarmacht, dass der Trojanerfürst Didos Schicksal bereits erahnt und befürchtet: *et molt dote la departie / de la dame, qu’el ne*

---

<sup>267</sup> s. WILLIAMS (1960), S. 36.

*s'ocie; crient ne li tort a grant contraire* (RdE 1635ff.). Aus diesem Grund lässt er seine Flotte heimlich zum Aufbruch fertigmachen (*Ses nes fait guarnir en enblé / de quant qu'a els esteit mestier*. RdE 1658f.).

In der *Aeneis* gibt es diese Vorahnung des Aeneas nicht; nicht einmal zu Beginn von Buch 5, als die Trojaner vom Schiff aus, mit dem sie gerade aus Karthago aufgebrochen sind, das Feuer von Didos Scheiterhaufen sehen, kommt ihm oder den anderen Trojanern der Gedanke, dass es tatsächlich Dido sein könnte, die sich aus dem Schmerz des Verlassenworden- und Alleinseins das Leben genommen hat. Beim Anonymus hingegen lässt der auktoriale Erzähler die LeserInnen wissen, dass Eneas sofort daran denkt, dass dies die Konsequenz seines Aufbruchs sein könnte. Der französische Autor hat seinen Eneas zumindest in dieser Hinsicht offensichtlich achtsamer gestaltet als dessen Vorgänger; nichtsdestoweniger muss Eneas den Götterweisungen folgen und Karthago verlassen, was der erste Anstoß für Dido zum Freitod ist. In diesem Sinne stellt diese Passage durchaus auch eine Art Prolepse auf den Tod der karthagischen Königin dar.

Es handelt sich bei dieser Stelle um eine Beschreibung von Eneas' Gedanken; Beschreibungen „unterbrechen [...] den Handlungsablauf [...]. Das Geschehen ist retardiert dargeboten.“<sup>268</sup> Dieser Auffassung entsprechend funktionieren Beschreibungen wie Prolepsen, sie verzögern den Rest der Handlung, sie sind retardierende Momente. Außerdem trifft man dort auf sie, „wo eine Teilhandlung zu Ende geführt ist und eine neue beginnt.“<sup>269</sup> Gerade dies ist an der behandelten Stelle der Fall: Eneas bekommt von den Göttern einen neuen Auftrag, er soll Karthago verlassen und das ihm vorbestimmte Land suchen.

Der Verweis auf Didos Suizid geschieht hier nicht in einer Prolepse, sondern durch eine Beschreibung von Eneas' Gedanken und Gefühlen durch den Erzähler. Dadurch wird ein retardierendes Moment bewirkt, wie es auch bei Prolepsen der Fall ist.

#### 2.2.2.2 Didos Schmerz über die Täuschung (1665-1687)

Wie in der lateinischen Vorlage ist es Fama, die Dido die Nachricht von Eneas' Vorhaben, heimlich aufzubrechen, bringt. Der Erzähler bemerkt, dass Dido dieses Wissen keine Ruhe mehr lässt, bis sie Eneas darauf anspricht: *Puis que la reine le sot, / onc puis sele ore repos n'ot, / que ele oï la traïson* (RdE 1671ff.). Dido fragt Eneas weinend, was sie denn falsch gemacht habe, dass er sie nun tötet (*Dites, vasals, o forfis onc, / que m'ociëz?* RdE 1677f.), und

---

<sup>268</sup> s. SCHÖNEBECK (1971), S. 132.

<sup>269</sup> s. ibd. S. 134.

warum er heimlich abfahren will. Er antwortet, dass er im Gegenteil vor aller Augen abreisen wolle; dies müsse er aufgrund der Götter tun. Dido fragt, warum sie nicht schon tot sei: *Por quei ne sui ge donc ocise?* (RdE 1687)

Der erste Teil dieser Passage wird vom Erzähler wiedergegeben. Er lässt die LeserInnen wissen, dass ihr Eneas' Vorhaben, heimlich abzufahren, sehr zu schaffen macht. Er macht also auf ihr subjektives Empfinden auf objektive Art und Weise aufmerksam. Der zweite Teil hingegen wird in direkter Rede von Dido und Eneas formuliert, genauer in einer Mischung aus Stichomythie und Hemistichomythie. Um erstere handelt es sich bei Versen, die nur von einer Person, i. e. entweder Dido oder Eneas, gesprochen werden (z. B. V. 1683f.: „*Deguerpirez me vos ainsi?*“ / – *Ge ne puis mais remaneir ci.*), um zweitere bei Versen, in denen beide sprechen (z. B. V. 1677f.: „*Dites, vasals, o forfis onc, / que m'ociëz?*“ – *Que est ce donc?* Im ersten Vers findet man eine Stichomythie, im zweiten eine Hemistichomythie.). SCHÖNEBECK erklärt die direkte Rede: „In der Rede nun nehmen die auftretenden Figuren selbst Stellung zu den Ereignissen der Handlung. Sie besprechen und deuten sie, bringen sie in einen Zusammenhang.“<sup>270</sup> MIEDEMA behandelt in einem Aufsatz speziell das Phänomen der Stichomythie: Dieses Stilmittel hat seinen Ursprung in der Dramatik, „so u. a. in Situationen, in denen sie der Information dient [...], in Streit- und Überredungsszenen, in Anagnorisis- und in Beratungsszenen.“<sup>271</sup> Es handelt sich also um „von großer Erregung getragenen Szenen [...]“.<sup>272</sup> Darüber hinaus charakterisieren diese Reden die sprechenden Figuren, „besonders dann, wenn sie Affekte äußern, die in indirekter Rede an Unmittelbarkeit verloren hätten.“<sup>273</sup> Aus dieser Erklärung der Stichomythie kann man für diesen Teilabschnitt ableiten, dass der Franzose absichtlich diese Form der Rede für seine Zwecke gewählt hat, um den darin besprochenen Inhalt besonders ins Rampenlicht zu stellen: Dido wirft Eneas vor, dass er sie tötet, und fragt sich am Ende der Stichomythie, warum sie nicht schon tot ist, was impliziert, dass sie dies als besser empfindet.

Abschließend kann zusammengefasst werden, dass der Erzählerpart dieses Abschnitts eher neutral formuliert ist, wohingegen in der direkten Rede Didos und Eneas' offensichtlich tiefe Emotionen deutlich werden, die noch einmal durch die Form der (Hemi-)Stichomythie unterstrichen werden.

---

<sup>270</sup> s. SCHÖNEBECK (1971), S. 128.

<sup>271</sup> s. MIEDEMA, NINE: Stichomythische Dialoge in der mittelhochdeutschen höfischen Epik. In: Drews, Wolfgang / Quast, Bruno (Hg.): Frühmittelalterliche Studien Bd 40 (1). Berlin / Boston: Walter de Gruyter 2007, S. 266.

<sup>272</sup> s. ibd. S. 266.

<sup>273</sup> s. ibd. S. 267.

### 2.2.2.3 Didos Vorwürfe an Eneas und die Trojaner (1688-1702)

Der dritte Teilabschnitt des Weges zum Selbstmord der französischen Dido schließt sich in direkter Rede an die Stichomythie des vorigen Teils an, er enthält Didos Vorwürfe an Eneas und seine Männer. Alles, was sie getan hat, habe sie zu ihrem eigenen Unglück getan: *Tant mar ai fait le bel servise* (RdE 1688). Sie bezeichnet Eneas' Verhalten als *felonie* und *traïson* (RdE 1692f.), meint – liebte er sie wirklich –, hätte er sie um Abschied gebeten und Mitleid mit ihr (*Ne queïssiez oan congié, / ne n'eüssies de mei pitié?* RdE 1697f.), und bezeichnet die Trojaner als treulos (*malvaise*, RdE 1700).

Da diese Rede der Dido an Eneas sich direkt an die Stichomythie davor anschließt, ohne dass der Erzähler hinzugeholt wird, kann dies als abermalige Steigerung von Didos Emotionen gewertet werden. Sie steigert sich so in ihre Gefühle und Gedanken hinein, dass sie Eneas nicht mehr auf ihre Vorwürfe antworten lässt, sondern sich im Affekt alles wie ein Wasserfall von der Seele spricht.

### 2.2.2.4 Didos flehende Bitten und Fragen an Eneas (1703-1759)

Didos flehende Bitten an Eneas, doch in Karthago zu bleiben, schließen sich ebenfalls direkt an ihre Rede zuvor an. Der Teil beginnt damit, dass Dido Eneas' Mitleid erregen will, indem sie abermals darauf hinweist, dass sie sterben müssen wird, wenn er nicht bleibt: *Dido, ki estovra morir* (RdE 1704). Sie weist ihn auf das schlechte Wetter am Meer und die winterlichen Bedingungen hin, bittet ihn bei den Göttern und ihrem gemeinsamen Treuebund, zu bleiben und Mitleid mit ihr zu haben, da sie im gegenteiligen Fall seinetwegen stürbe, was eine große Sünde für ihn wäre (*Vos en avreiz molt grant pechié, / se jo i muir par vostre tort*, RdE 1718f.). Er lasse sie in ihrer Not im Stich und liefere sie ihren Feinden aus; dennoch sei seine Liebe zu ihr, die sie sehr quält, noch verhängnisvoller als ihre Feinde (*mais plus me torné a contraire / la vostre amors, ki molt m'argue*, RdE 1732f.), und sie weiß, dass sie nicht überleben wird, wenn sich ihre Gemütsverfassung nicht ändert; dennoch will sie den Tod nicht aufschieben: *se cist corages ne me mue, / que jo ore ai, ne vivrai mie. / Molt puis doter la departie, / ne cuit avoir respit de mort, / car n'avrai rien ki me confort* (RdE 1734ff.). Wie die lateinische Vorgängerin beklagt sie, kein Kind von ihm zu haben, und betont noch einmal, dass sie mit seiner Abreise sterben wird: *Bien sui seüre de morir, / quant ge vos vei de mei partir* (RdE 1747f.). Anschließend stellt sie ihm Fragen nach dem Motto, ob denn sie es war,

die ihm ein Leid zugefügt hat, was sein Verhalten erklären würde. Er verneint alle ihre Fragen.

Der erste Teil stellt formal eine Rede der Dido an Eneas dar. Wie im Kapitel zuvor (2.2.2.3) kann man dies aus Didos Wunsch heraus, Eneas unter allen Umständen zum Bleiben zu bewegen, begründen: Sie gibt ihm keine Chance, selbst etwas dazu zu sagen oder sich rechtfertigen zu können, und führt ihre wie ein Wasserfall anmutende Rede ohne Punkt und Komma fort. Inmitten der Bitten, doch bei ihr zu bleiben, verfällt sie noch einmal in ihre zuvor behandelte vorwurfsvolle Taktik: Sie meint, Eneas beginge eine Sünde, stürbe sie seinetwegen. Stets präsent ist in dieser Rede der Gedanke an ihren baldigen Tod, der allerdings noch nicht besagt, dass sie sich bereits dazu entschlossen hat, sondern lediglich aufzeigt, dass sie ohne Eneas kein lebenswertes Leben zu führen hat. In anderen Worten bedeutet dies: Auch wenn sie noch nicht dazu bereit ist, sich selbst das Leben zu nehmen, so hat sie ohne ihren Geliebten doch keinen Lebenswillen mehr. Dies betont Dido in V. 1734f. und in V. 1747f.

Der zweite Abschnitt erfolgt in Stichomythien und Hemistichomythien. Abermals will der französische Autor den Blick der LeserInnen auf diesen speziellen Part lenken, indem er diese Form für die Darstellung des Dialogs wählt: Flehend und verzweifelt stellt Dido Eneas Fragen, ob sie ihm jemals etwas Böses getan habe, er verneint alle und bemerkt, dass er aufgrund des Götterbefehls weiterziehen muss. In diesen (Hemi-)Stichomythien wird im Prinzip all das, was die LeserInnen bereits wissen, noch einmal für Dido zusammengefasst; in diesem Sinne handelt es sich hierbei um retardierende Rede.

In die direkte Rede der Figuren kann der Dichter also alle möglichen Emotionen legen, ohne dabei Probleme mit seiner eigenen Sicht auf die Dinge zu erzeugen. Außerdem wird wie bereits in Kap. 2.2.2.2 deutlich, dass besonderes Gewicht auf den Stichomythien liegt.

#### 2.2.2.5 Didos Wut und Reue (1791-1862)

Nach Eneas' Antwort auf Didos Rede, in der er betont, dass er nach dem Willen der Götter handelt und nicht nach seinem eigenen und dass Dido ihre Klagen lassen soll, weil sie dadurch nur eines bewirkt – sie verärgert ihn und schadet sich selbst –, wird sie zum ersten Mal zornig. Der Erzähler beschreibt, dass ihr Gesicht zunächst blau anläuft und danach ständig die Farbe wechselt, woraufhin sie wie eine Wahnsinnige zu Eneas spricht: *de maltalent ot le vis pers, / sovent li mue la colors / [...] Amors l'aveit tote enflamee, / ele parla come desvee* (RdE 1792ff.). Sie wirft ihm schlimme Sachen vor, betont abermals ihren baldigen Tod (*De mort m'aprisme molt li termes*, RdE 1811) und bezeichnet sich selbst als töricht (*molt par sui*

*fole*, RdE 1814). Dido erkennt, dass es Eneas egal ist, dass sie leidet, und fragt, warum sie nicht tot ist; sie stirbt ja bereits vor Liebe: *lasse, por quei ne sui ge morte? / [...] ge muir d'amor* (RdE 1822ff.). Einige Verse weiter bekennt sie abermals, töricht gehandelt zu haben, sie bereut ihre Taten (*Que fole fis, / [...] or m'en repent* RdE 1850ff.) und betont abschließend ein weiteres Mal, dass sie mit seiner Abreise sterben muss (*Quant ge nel puis mais retenir, / alt s'en, mei estovra morir*. RdE 1855f.). Abschließend meldet der Erzähler, dass Ohnmachtsanfälle Dido die Vernunft rauben: *Ele plore, gient et sospire, / encor voleit asez plus dire, / quant la repristrent pasmeisons, / ki li tolirent sa raison*. (RdE 1857ff.)

Anfänglich gerät Dido also in Wut über Eneas' – ihrer Meinung nach – schändliche und grausame Worte. Dies tut der Erzähler kund, und anders als zuvor wertet er ihr Verhalten nun auch als das einer Wahnsinnigen. Es scheint so, als hätte er ihr Verhalten lange genug beobachtet und müsse nun seine eigene Meinung dazu loswerden, nachdem er sie bis jetzt zurückgehalten hat.

In einer an Eneas gewandten Rede gibt Dido nach diesem Erzählerkommentar ihren Zorn preis, die jedoch schon nach zehn Versen wieder endet. Didos Wut ist im Gegensatz zum Zorn der vergilschen Dido schnell verglüht und schlägt in Reue um: Sie wird sich nun dessen bewusst, was der Erzähler bereits zu Beginn dieses Teilabschnitts erwähnt hat. HÜBNER bezeichnet dies als „Wechsel zu einer konsonanteren Innenweltdarstellung“.<sup>274</sup> Konsonanz herrscht nun zwischen den Ansichten des Erzählers und denjenigen Didos, sie „kommt dadurch zustande, daß sich Didos Position der des Erzählers angleicht: Der französische Dichter führt in den [folgenden] Monologen die von der Katastrophe ausgelöste Einsicht Didos auf ihre eigene Torheit vor.“<sup>275</sup> Bereits hier im sogenannten „Pseudo-Soliloquium“<sup>276</sup> (1807-1856) wird dieses Phänomen sichtbar: Dido richtet sich ab V. 1807 nicht mehr an ihren eigentlichen Gesprächspartner Eneas, sondern an sich selbst, und spricht im Laufe des Pseudo-Monologs über ihn nur noch in der dritten Person, obwohl er anwesend ist. Dazu kommt, dass sie einsieht, dass sie unklug gehandelt hat, sie ist also der vergilschen Dido in Hinblick auf Selbsteinsicht eindeutig einen Schritt voraus. Dennoch ist Didos Wahnsinn nicht einfach verflogen, sondern indirekt, aber deutlich tritt er noch durch die Form des Pseudo-Soliloquiums zutage: Wäre sie bei Sinnen, spräche sie wohl Eneas persönlich an und nicht über ihn.

Didos rasende Wut wandelt sich also zu Selbsteinsicht, den Wahnsinn verliert sie aber nicht: Dieser bleibt in der Form des Pseudo-Soliloquiums erhalten, das auf den ersten wertenden Erzählerkommentar dieses Teilabschnitts und eine anfängliche Rede an Eneas folgt.

---

<sup>274</sup> s. HÜBNER (2003), S. 236.

<sup>275</sup> s. ibd. S. 236.

<sup>276</sup> s. ibd. S. 236.

#### 2.2.2.6 Didos letzte Bitten (1875-1902)

Nach einer kurzen Mitteilung durch den Erzähler, dass Eneas Dido vergebens trösten will, beschreibt derselbe Didos Verhalten, als sie sieht, dass Eneas tatsächlich geht: ihr Leben ist ihr nichts mehr wert und ihre Liebe ist maß- und vernunftlos (*de sa vie n'a el mais cure: / amors nen a sens ne mesure*. RdE 1881f.). Sie öffnet sich ihrer Schwester Anna (*Anna, ge muir a grant dolor*, RdE 1886) und bittet sie, zu Eneas zu gehen und ihn aufzuhalten; bliebe er nur noch ein klein wenig bei ihr, so bessere das ihre Situation. Anna tut wie geheißen, doch Eneas ist nicht von seinem Entschluss abzubringen; die Trojaner stechen in See.

Dido hat keinen Lebenswillen mehr, worauf bereits einige Male aufmerksam gemacht wurde. Anders als die lateinische Dido gibt es im *Roman d'Eneas* keine punktuelle Entscheidung zum Selbstmord, sondern der Weg dorthin ist graduell. Es gibt keinen Moment, in dem sie explizit beschließt, sich zu töten, sondern sie wird von den Geschehnissen und ihren eigenen Emotionen und Gedanken dazu getrieben, ohne dass ein Wendepunkt erkennbar wäre. Dieser Umstand wird im folgenden Kapitel (2.2.2.7) noch deutlicher werden, wenn der Erzähler die LeserInnen wissen lässt, dass Dido ihren Tod vorhergesehen hat (V. 1904). Anders als die vergilsche Dido sagt sie also nicht, „Nun ist die Zeit gekommen, mir das Leben zu nehmen“, sondern die Ereignisse häufen sich und überrollen sie, und sie lässt sich davon mittragen.

Aus diesem Grund sieht sie die letzte Hoffnung in ihrer Schwester, doch auch Anna kann nichts erreichen. In der Anrede an Anna wird deutlich, dass Didos Suizid keinen punktuellen Beginn hat: *Anna, ge muir a grant dolor* (RdE 1886). Dido stirbt aus Schmerz, und dieser Schmerz wird immer schlimmer und schlimmer, bis er in ihrem Tod endet, den sie allerdings selbst herbeiführt. All dies steht nach wie vor unter dem Zeichen des Wahnsinns (S. V. 1882), Dido ist, wie der Erzähler wertet, nicht mehr Herrin ihrer Sinne. Genauso wird dies in Didos Bitte an Anna klar, gemäß der Eneas doch nur ein kleines bisschen länger bei ihr bleiben sollte, dann sei alles gut. Aufmerksame LeserInnen werden bemerken, dass diese Aussage nicht mit ihrem Verhalten zusammenpasst. Der Erzähler schließt diese von den unterschiedlichsten Emotionen aufgewühlte Rede sehr neutral ab, er enthält sich einer weiteren Wertung.

#### 2.2.2.7 Didos verzweifelter Selbstmord und ihre Vergebung (1903-2128)

Als Anna mit der schlechten Nachricht zu Dido zurückkehrt, merkt der Erzähler ein weiteres Mal an, dass ihr die Sinne schwinden; da sie ihren Tod vorausgesehen hat, tischt sie Anna

nun ihr Lügenkonstrukt auf: *Dido se pasme, color mue, / et wuand sa mort a porveüe, / „Anna“, fait el [...]* (RdE 1903ff.). Sie erzählt ihr von einer Hexe, die bewirken könne, dass entweder Eneas zu Dido zurückkommt oder sie ihn vergisst. Für ihren Zauber müsse sie einen Scheiterhaufen mit Eneas Gewand, Schwert und dem Liebeslager errichten und alles verbrennen; Anna soll dies vorbereiten. Darauf folgt die Bemerkung des Erzählers, dass Anna nichts von Didos eigentlichem Vorhaben weiß und auch nichts davon bemerkt: *ne s'aperçut ne el ne sot, / por quei cele le comandot* (RdE 1953f.). Dido ist währenddessen in ihrem Schlafgemach und fällt mehrere Male in Ohnmacht. Der Erzähler bezeichnet ihr Vorhaben als *trebuc pris* (Verzweiflungstat, RdE 1970) und betont, dass die Liebe sie in den Tod treibt (*s'amors a mort la trait*, RdE 1972). Dem folgt ein Soliloquium der Dido, in dem sie sich fragt, was ihr denn anderes übrig bleibe als sich zu töten (*que faz ge donc que ne m'oci?* RdE 1976), warum sie all das getan hat und was sie nun tun wird. Sie beschließt, lieber zu sterben, als sich den alten Freiern an den Hals zu werfen: *Nel ferai veir, miez voil morir* (RdE 2005). Der Erzähler verkündet, dass sie die trojanischen Schiffe irgendwann nicht mehr sieht, woraufhin so vor Kummer zu sterben glaubt. Der Erzähler bezeichnet sie abermals als wahnsinnig: *[...] des nes ne pot une choisir. / Donkes cuida de duel morir, / son piz debat, ses chevels ront. / [...] El vient errant come desvee* (RdE 2009ff.). Dann trifft man auf eine Beschreibung des Suizids. Dido stößt sich Eneas' Schwert unter der Brust in den Körper und springt in den Scheiterhaufen: *l'espee al Troiën vait traire: / quant li dona, ne cuida mie, / pa li deüst perdre la vie. / El tint l'espee tote nue, / soz la mamele s'est ferue; / o tot le colp salt enz el re* (RdE 2028ff.). Voller Blut und in großen Qualen spricht sie, dass sie nicht länger leben kann, und betont zweimal, dass sie auf den Leintüchern und dem Bett, in denen sie sich das erste Mal Eneas hingegeben hat, sterben will: *ne puis avant ma vie estendre, / desor cez dras voil l'ame rendre, / [...] Sor cez dras voil fenir ma vie / et sor le lit o fui honie* (RdE 2041ff.). Ein weiteres Mal sieht sie ihre *rage* ein (*Molt fui anceis et proz et sage, / que me donast amors la rage*, RdE 2057f.) und verzeiht Eneas ihren Tod: *ge li pardoins ici ma mort; / par nom d'acordement, de pais / ses guarnemenz et son lit bais. / Ge vos pardoins, sire Eneas* (RdE 2064ff.). Anschließend beschreibt der Erzähler ihre letzten Minuten in diesem Leben: Sie ist blutleer, kann nicht mehr sprechen und röchelt und schluchzt (*ja ert del sanc tote escorue / et la parole aveit perdue; / ele ronflot et sengloteit, / come la morz la destreigneit*, RdE 2069ff.). Anna sieht ihre sterbende Schwester und erkennt, dass sie selbst ihr den Tod bereitet hat (*„Lasse“, fait el, „male eüree, / ge meïsmes ai aprestee“*, RdE 2083f.). Sie bereut die nicht rückgängig zu machende Tat und ist voller Schmerz. Abschließend bekundet der Erzähler, dass Dido sich tödlich verwundet hat, ihr Körper brennt, Eneas' Name ist das letzte Wort, das

über ihre Lippen kommt: *Dido s'esteint a mort ferue, / et la morz la presse et argue, / [...] fors tant qu'ele nome Eneas. / [...] ele art et brulë et nercist* (RdE 2113ff.).

Den längsten Teil dieses Abschnitts nehmen die Vorbereitungen des Scheiterhaufens und der anderen Utensilien ein. Wie bereits in Kap. 2.2.2.6 erörtert wurde, entsteht Didos Entschluss zum Suizid nicht an einem gewissen Punkt, sondern entwickelt sich nach und nach immer weiter. Dies bestätigt V. 1904, in dem der Erzähler sagt, dass sie ihren Tod vorhergesehen hat. Diese Vorhersehung ist allerdings nicht als Vision zu verstehen, sondern es handelt sich um ihre Gedanken, die immer mehr und mehr um dieses Thema kreisen (s. ab Kap. 2.2.2.1); sie fühlt von Anfang an, dass sie ohne Eneas dem Tode nahe ist und diesem immer näher kommt. Diesen Umstand lässt uns der auktoriale Erzähler wissen. Wie in der lateinischen Vorlage bittet Dido nun Anna in einer direkten Rede um Hilfe mit der Hexe und dem Scheiterhaufen, was die Schwester ihr natürlich nicht verwehrt, weiß sie doch nicht um die wahren Beweggründe Didos, was der Erzähler – ohne zu werten, also vollkommen neutral – kommentierend ergänzt. Er verrät ebenso wertneutral, dass sie oft in Ohnmacht fällt. Erst danach gibt er sein eigenes Urteil über ihr Handeln, das er als Verzweiflungstat bezeichnet. Es folgt ein Soliloquium der Dido (1975-2006), in dem sie – anders als in der bittenden Rede an Anna – ihren Gedanken freien Lauf lässt. Sie ist allein und muss ihre wahren Emotionen und Beweggründe für die kommende Tat nicht mehr verstecken. In Anschluss an dieses Soliloquium trifft man noch einmal auf den Erzähler, der abermals eine Wertung abgibt – Dido ist in seinen Augen nach wie vor wahnsinnig.

Im zweiten Teilabschnitt finden die LeserInnen Didos Tat vor, die zunächst wertfrei durch den Erzähler beschrieben wird. HÜBNER betont in Hinblick darauf, dass „ihre Sicht der Dinge [...] nun nicht mehr von Erzählerwertungen konterkariert zu werden [braucht].“<sup>277</sup> Dies wird daran erkennbar, dass sie sich in ihrer Meinung über ihre Taten immer näher der Position des Erzählers annähert. Schließlich folgt ein zweites Soliloquium Didos, in dem sie angibt, warum und wie sie sich das Leben nimmt, sie erklärt ihre Handlung und ihre Gründe also aufs Genaueste. Ein letztes Mal erkennt man Reue und Selbsteinsicht, und abschließend verzeiht sie sogar demjenigen, der sie erst in diese Lage gebracht hat: Eneas. Dieser Ansicht ist auch HÜBNER: „Im Scheiterhaufen-Soliloquium (vv 2039-2067) stimmen Didos Urteile dann weit hin mit den vom Erzähler von Anfang an geäußerten oder nahegelegten überein [...].“<sup>278</sup> CORMIER betont, dass der Altfranzose Didos Selbstmord weitaus dramatischer und – „for us

---

<sup>277</sup> s. ibd. S. 236.

<sup>278</sup> s. ibd. S. 236.

disenchanted moderns“<sup>279</sup> – stereotypischer darstellt als Vergil, „in the sense that she stabs herself first, then utters her intimate recitative.“<sup>280</sup> Bemerkenswert ist auch die Tatsache, dass die altfranzösische Dido ihren Geliebten nicht mehr verflucht wie in der *Aeneis*, sondern ihm im Gegenteil verzeiht: „Dido’s death becomes christianized. [...] her fury is gone, only ‚pain, sweetness and repentance‘ remain. She dies a Christian death, pardoning Eneas in the name of peace.“<sup>281</sup>

Der letzte Teilabschnitt enthält Annas Klage über Didos Suizid und einen abschließenden, wieder wertfreien, zusammenfassenden Bericht des Erzählers über Didos Lage. Da Dido bereits derselben Meinung über ihre Taten ist wie er, muss er kein Urteil mehr darüber abgeben.

In diesem Teilabschnitt wird Didos Wandel zur Selbsteinsicht und somit zur Assimilierung an den Standpunkt des Erzählers sichtbar. Dieser vollzieht sich v. a. in ihren Soliloquien, in denen sie ganz sie selbst sein kann und nichts vor anderen wie etwa ihrer Schwester verstecken muss.

#### 2.2.2.8 Didos Epitaph (2129-2144)

Den Abschluss der Dido-Episode bildet ihre Grabinschrift, die besagt, dass Dido sich aus törichter Liebe tötete, es aber dennoch nie eine bessere Heidin als sie gab: „*Iluec gist / Dido ki por s’amor s’ocist; / onkes ne fu meilor paaine, / s’ele n’eust amor soltaine, / mais ele am atrop folement, / saveirs ne li valut neient.*“ (RdE 2139ff.)

HÜBNER meint richtig, dass das „Epitaph ihre eigene Meinung bestätig[t] [...]“<sup>282</sup> Am Ende von Didos Leben sind also sowohl Erzähler als auch Dido als auch ihr Epitaph (und somit die Person oder Personen, die es verfasst hat bzw. haben) derselben Meinung: Didos Taten waren *folie*. Am Ende herrscht Übereinkunft darüber auf allen Ebenen, i. e. sowohl auf der Ebene des Inhalts als auch auf der formalen Ebene, denn alle sind der Meinung, Didos habe schlecht gehandelt, was in verschiedenen Formen (direkte Rede/Soliloquium, Erzählerkommentar) vermittelt wird.

Deutlich geht aus diesen Erarbeitungen hervor, dass der französische Autor bei Weitem mehr direkte Rede – v. a. in Form von Stichomythien und Hemistichomythien und anderen Dialogen – in Didos Weg zum Selbstmord eingebaut hat als Vergil, bei dem die Handlungs-

---

<sup>279</sup> s. CORMIER, RAYMOND: *One Heart one Mind: The Rebirth of Virgil’s Hero in Medieval French Romance*. Oxford, Mississippi: University of Mississippi 1973, S. 87.

<sup>280</sup> s. ibd. S. 87.

<sup>281</sup> s. ibd. S. 88.

<sup>282</sup> s. HÜBNER (2003), S. 236.

beschreibungen doch öfter dem Erzähler in den Mund gelegt oder von den Figuren in Soliloquien vorgetragen werden. Generell trifft man auf weniger Variationen bezüglich der formalen Ebene als bei Vergil; der Altfranzose gestaltet den Dido-Teil größtenteils dialogisch.

Durchaus kommen in der französischen Dido dieselben Emotionen und Affekte wie in der Vorgängerin auf, doch tun sie das nicht in derselben Reihenfolge: Diese ist etwas anders entworfen. So leidet die vergilsche Dido von Anfang an unter Wahnsinn, die französische Dido hingegen verfällt ihm erst in der fünften Zwischenetappe auf ihrem Weg zum Suizid. Auch neu ist, dass sie selbst einen quasi durchgängigen, nur von wenigen Erzählereinschüben unterbrochenen Dialog mit Eneas führt und sie selbst ihn mehrere Male bittet, doch zu bleiben. Generell sind die Erzählerkommentare häufiger wertfrei gestaltet als in der *Aeneis*, in der der Erzähler doch meistens sein eigenes Urteil zum Geschehen abgibt. Der altfranzösische Erzähler tut dies durchaus auch, doch in geringerem Umfang. Neu sind beim Franzosen die Sticho-mythien und Hemistichomythien, die er zum Zweck des besonderen Nachdrucks in das Epos eingebaut hat.

Vergils Erzähler ist von Anfang bis Ende des Dido-Abschnitts gegen Didos Tat, die ihren *furor* jedoch nicht einsieht und sich so der Perspektive des Erzählers nicht annähern kann. Die französische Dido hingegen schafft dies aus ihrem großen Schmerz heraus, nach und nach sieht sie ein, dass sie falsch gehandelt hat, und assimiliert sich somit an den Standpunkt des Erzählers.

Didos Selbstmord wird wie der Suizid der lateinischen Vorgängerin instigiert, und zwar durch Eneas. Auch wenn sie ihm am Ende vergibt, so hat doch er sie in ihr Unglück gestürzt. Auffällig sind auch hier die Symptome ihres Wahnsinns, der jedoch in der *Aeneis* noch ausgeprägter ist.

### 2.2.3 Heinrichs Dido

Zu guter Letzt soll aufgrund der Basis der Ausarbeitungen zu den Werken von Vergil und dem Anonymus auf Heinrichs von Veldeke Dido eingegangen werden. Welche Ähnlichkeiten und Unterschiede fallen dabei auf der formalen Ebene auf und was bedeuten sie für die Interpretation des Werks?

### 2.2.3.1 Die tiefunglückliche Dido verhört Eneas (67, 9-68, 40)

Wie im *Roman d'Eneas* werden auch die LeserInnen des *Eneasroman* durch den Erzähler von Eneas' Gedanken über seine Abfahrt unterrichtet, doch befürchtet dieser nicht mehr ihren Tod wie in der Vorlage; hier erahnt er bloß, dass sie seine Abreise verhindern wollen wird. Als Dido davon erfährt, bemerkt der Erzähler, dass sie daran fast stirbt, wie es ja später aufgrund ihres Suizids tatsächlich der Fall sein wird: *si was zehant vil nâch tôt. / dô siz rehte vernam, / alsez ir doch sint quam, / daz sie sich selbe erslûch* (ER 67, 20ff.). Der Erzähler betont, dass sie von Sinnen ist (*aller ir sinne sie vergaz*, ER 67, 29), danach beginnt ein kurzer stichomythischer Dialog zwischen den beiden, der verhörartige Züge hat (*sie sprach „habt ir des êre, / daz ir den lib mir wellet nehmen?“* ER 67, 32f.). Anschließend erkennt sie, dass sie selbst schuld an ihrer Lage ist und nun mit Leiden büßen muss: *daz is von mîner scholde: / [...] ich mûz mîner trouwen / engelden vile sêre* (ER 68, 11ff.). Es folgt eine Rechtfertigung des Eneas und die Behauptung, es schmerze ihn, sie verlassen zu müssen.

Der erste Teil dieses Abschnitts wird vom Erzähler präsentiert, der in einer Art Prolepse darauf hinweist, dass Dido sich aus Liebesnot selbst töten wird. Dies geschieht auf wertende Art und Weise, da er danach angibt, dass sie von Sinnen ist. GOSEN betont:

Als Dido schließlich von der geplanten Abreise erfährt, entzieht sich ihr gleichsam die Grundlage ihrer Existenz. Alles, was ehemals Sicherheit und Schutz gewährt hatte, hat sie aufgegeben und steht nun gegen sie. Ihr hemmungsloser Schmerz [...] ist der emotionale Ausbruch eines entwurzelten Menschen, der sein ganzes Dasein schuldhaft an einen einzigen Menschen gebunden hat, und der nun, da dieser ihn verläßt, ins Leere greift.<sup>283</sup>

Diese Passage ähnelt der entsprechenden in der *Aeneis*, wo der Erzähler Dido ja als rasende Bacchantin beschreibt; der Franzose hingegen stellt dies viel neutraler dar; Heinrichs Erzähler nimmt eine Mittelstellung ein, indem er nicht ganz so extrem wie Vergil verfährt, aber auch nicht kommentarlos Didos Verhalten übergeht. Man kann dies auch so formulieren: „Die Vorausdeutungen auf das tragische Ende, die eine Warnung an das Publikum enthalten, stellen den Bezugsrahmen her, von dem aus die Deutung der gesamten Dido-Handlung vorgenommen werden soll.“<sup>284</sup> Von Sinnen sein bedeutet, dass man nicht mehr nach seiner Vernunft handelt: „Der Verlust der ratio hat ein Handeln gegen das Ideal der ‚mâze‘ zur Folge, im Hinblick auf eine religiös-sittlich begründete Weltordnung wird solches Verhalten sinnlos.“<sup>285</sup> HÜBNER ergänzt diese Position: „Die Erzählung bereitet den Dialog vor, indem sie

<sup>283</sup> s. GOSEN, RENATE VON: *Das Ethische in Heinrichs von Veldeke Eneide: Formen, Inhalte und Funktionen*. Frankfurt am Main: Verlag Peter Lang GmbH 1985, S. 132.

<sup>284</sup> s. ibd. S. 252f.

<sup>285</sup> s. ibd. S. 300.

einen Einblick in die Innenwelt beider Figuren gewährt. [...] Danach begleitet der Erzähler den Dialog nur noch mit knappen Regieanweisungen.<sup>286</sup> Dennoch bleiben der Erzähler und dessen Meinung die den Figuren übergeordnete Instanz im *Eneasroman*.<sup>287</sup>

Heinrich von Veldeke hat wie viele andere mittelhochdeutsche Dichter die Darstellungsform der Stichomythie von den französischen Vorlagen übernommen.<sup>288</sup> Wie der französische Anonymus weicht er in dieser Hinsicht von der *Aeneis* ab, in der Vergil das Geschehen entweder dem Erzähler in den Mund legt oder aber vereinzelt die oben beschriebenen (s. Kap. 2.2.1) Reden der Figuren für diesen Zweck verwendet, um keine Monotonie bei der Rezeption der immer unterschiedlichen formalen Darstellungsweisen aufkommen zu lassen. MIEDEMAS Auffassung, Heinrich erweitere die Stichomythie des Franzosen um Hemistichomythie<sup>289</sup>, muss widersprochen werden: Bereits relativ zu Beginn der französischen Didoszene (s. Kap. 2.2.2.2) trifft man auch auf hemistichomythische Dialoge, i. e. bereits der Anonymus verwendet sie und nicht erst Heinrich. Dennoch stimmt es, dass Heinrich dieses Stilmittel „erkannte und übernahm [...] [und] änderte [...]“.<sup>290</sup> Änderung wird hier im Sinne von „Abänderung“, „Variation“ begriffen: So ist dieser Teilabschnitt beim Franzosen etwa teils in Hemistichomythie, teils in Stichomythie verfasst, Heinrich macht daraus reine Stichomythie. MIEDEMA legt dennoch richtig dar, „[d]aß Veldeke die (antike) Auffassung von der primären Funktion der *sermocinatio*, der Charakterisierung von Figuren, vor allem bei der Äußerung starker Affekte, kannte bzw. erkannte und im Rahmen der Redewiedergabe die Stichomythie besonders geeignet für solche Gemütsäußerungen ansah [...]“.<sup>291</sup> Auch GOSEN bestätigt: Stichomythien markieren die Höhepunkte der Dialoge<sup>292</sup> und werden

gerade von Veldeke (in Anlehnung an seine französische Vorlage) bewußt als Mittel der Verlebendigung und Akzentuierung eingesetzt [...]. [...] indem die Personen selbst das Wort ergreifen, werden ihre Vorstellungen reflektiert, Wünsche ausgesprochen, Verhalten bewertet. [...] Ebenso werden begangene Handlungen durch die epischen Personen selbst erklärt und begründet, d. h. der Mensch wird in seiner Verantwortlichkeit gezeigt.<sup>293</sup>

KASTEN bringt ebenso zum Ausdruck, dass „die Stichomythie [...] den lebhaften Gang der Gefühle und Gedanken unterstreicht.“<sup>294</sup> GERNENTZ erhärtet, dass stichomythische Dialoge dazu „geeignet [sind], Kernpunkte der Handlung in einem erregten und erregenden Hin und

---

<sup>286</sup> s. HÜBNER (2003), S. 227.

<sup>287</sup> Vgl. GOSEN (1985), S. 111.

<sup>288</sup> Vgl. MIEDEMA (2007), S. 269.

<sup>289</sup> Vgl. ibd. S. 270.

<sup>290</sup> s. ibd. S. 270.

<sup>291</sup> s. ibd. S. 270.

<sup>292</sup> Vgl. GOSEN (1985), S. 107.

<sup>293</sup> s. ibd. S. 110f.

<sup>294</sup> s. KASTEN (2004), S. 85.

Her besonders herauszuarbeiten.“<sup>295</sup> Heinrich beginnt mit Stichomythien nicht nur manche Dialoge, sondern markiert damit auch wichtige Stellen der Handlung.<sup>296</sup> Dass Dido nun von Gefühlen überwältigt ist, sagen uns sowohl der Erzähler als auch Didos eigene Worte, die eben zu einem großen Teil stichomythisch formuliert sind. Sie spricht Eneas mit der Frage an, ob es ihm Ehre bereite, sie zu töten, woraufhin der stichomythische Dialog folgt. Auf je einen Vorwurf oder eine Frage Didos, die das Gespräch wie ein Verhör erscheinen lassen, folgt Eneas‘ Antwort im jeweils nächsten Vers. Anders als im *Roman d‘Eneas* sieht Dido im *Eneasroman* bereits an dieser Stelle ihre eigene Schuld ein – i. e. sie zeigt sich verantwortlich –, die sie nun mit Liebesleid bezahlen muss. Beim Franzosen geschieht dies erst an späterer Stelle (s. Kap. 2.2.2.5). GOSEN führt aus: „Das Leid Didos ist Reue über ihr eigenes Handeln [...]“<sup>297</sup> In ihrem Leiden erkennt sie, dass sie in Bezug auf Eneas und die Beziehung zu ihm nicht richtig gehandelt hat, und bereut dies. EMBERSON führt weiter: „Again, when the required fact [dass Eneas tatsächlich abfahren will] is out the duologue continues in longer speeches.“<sup>298</sup> In anderen Worten bedeutet dies, dass Dido, sobald sie nicht mehr das Bedürfnis verspürt, Eneas zu verhören bzw. zum Thema zu befragen, auch die Form der Rede wechselt (s. folgendes Kap.).

In diesem Teilabschnitt trifft man also sowohl auf einen wertenden Erzählerkommentar als auch auf ein teils stichomythisches Gespräch zwischen Dido und Eneas, das Didos Zustand – sie ist, wie der Erzähler erwähnt, von Sinnen – noch einmal nachdrücklich unterstreicht. Deutlich wird am direkten Gegensatz von Erzähler und Figurenrede, dass der Erzähler die übergeordnete objektive, moralische Instanz darstellt; die direkte Rede ist eine Möglichkeit, den Figuren Verantwortung für ihr Handeln zu übergeben.

### 2.2.3.2 Didos Berechnung und Druck (69, 1-70, 4)

Diesem Verhör folgen die Rechtfertigung des Eneas und zwei berechnende und erpressende Reden Didos: Sie klagt über Eneas rechtfertigende Worte, bereut, ihn je gesehen zu haben, und wirft ihm vor, schlecht gehandelt zu haben (*daz is ein michel untât*, ER 69, 9). Sie sei nicht schuld an Trojas Untergang oder am Tod seines Vaters, er solle besser die dafür Schuldigen mit Hass verfolgen. Eneas antwortet, dass er all dies wisse, und bemerkt, dass er nie

---

<sup>295</sup> zit. n. EMBERSON, JANE: *Speech in the Eneide of Heinrich von Veldeke*. In: Müller, Ulrich / Hundsnurscher, Franz / Sommer, Cornelius (Hg.): *Göppinger Arbeiten zur Germanistik Bd 319*. Stuttgart: Kümmerle Verlag 1981, S. 179.

<sup>296</sup> Vgl. ibd. S. 179.

<sup>297</sup> s. GOSEN (1985), S. 245.

<sup>298</sup> s. EMBERSON (1981), S. 176.

jemanden so geliebt habe wie Dido, was diese ihm aber nicht mehr glaubt und als Konsequenz dafür ihren Suizid nennt: *ob daz wâr wâre, / daz wâre besser mâre, / dan after lande nû sal gân, / daz ich mich selbe mûz erslân* (ER 69, 27ff.). Eneas bittet sie inständig, dies nicht zu tun.

In diesem Abschnitt gibt es ein Überbleibsel aus der französischen Vorlage: den Vorwurf der Dido an Eneas, sich ihr gegenüber schlecht zu verhalten. Dies tut sie in längerer, direkter Rede an ihn kund. In den Versen davor beklagt sie, ihn trotz seines Verhaltens zu lieben: Diese Liebe, die nach wie vor und trotz allem, was geschehen ist, besteht, bildet die Basis für ihre spätere Vergebungstat (s. Kap. 2.2.3.6).<sup>299</sup>

Dennoch verhält sich die Königin auch berechnend und beinahe erpressend. Sie beklagt, Eneas je kennengelernt zu haben, und hofft, ihn auf diese verquere Art und Weise doch noch zum Bleiben überreden zu können. Da der mittelhochdeutsche Erzähler zurückhaltender ist als der französische und lateinische und da die mittelalterlichen Versionen generell mehr direkte Reden enthalten als die *Aeneis*, lässt Heinrich Dido selbst sprechen. Dem Erzähler werden in der Dido-Episode durchweg nur wenige Passagen zu berichten erlaubt, sehr oft verbindet er lediglich Dialoge mit Einschüben wie *dô sprach die frouwe Dîdô* (ER 69, 1), seltener aber darf er wirklich Wertungen über das Geschehen abgeben. Da Dido selbst recht schnell zur Einsicht über ihr falsches Tun gelangt, ist die Erzählermeinung nicht mehr so wichtig wie in den Vorgängern. Ein interessanter Grund dafür, dass es sich nicht mehr um Stichomythien handelt, ist, dass diese meist eine Information enthalten, auf die dann andere Dialogformen folgten: „Dispute and persuasion in most cases begin only after the stichomythia, when the information is out.“<sup>300</sup> In diesem Fall ist es eben Didos Rede voller Berechnung. Interessant in Bezug auf die berechnenden Züge der Königin ist die Tatsache, dass sie Eneas hier zum ersten Mal überhaupt mit seinem Namen anspricht (*ouwê, hêre Ênêas*, ER 69, 26). Einem Boten gegenüber hat sie dies bereits getan, doch an Eneas selbst stellt dies die erste Namensnennung dar: „Dass die Fürstin den Trojaner direkt mit Namen anspricht, inszeniert der Text sogar erst in der Krise ihrer Beziehung, der Trennung.“<sup>301</sup> Dies hat natürlich eine Bedeutung, und zwar diejenige, dass Dido mit allen Mitteln des Affekts und der Berechnung versucht, Eneas zum Bleiben zu überreden. Aber sie erkennt selbst, dass alles rationale Denken gegen die Minne sinnlos ist: *wannen kumet mir der sin, / daz ich û alsus holt bin / sô harde ûzer mâzen, / nû ir mich welt lâzen?* (ER 69, 5ff.)<sup>302</sup> Sie weiß also schon zu Beginn ihrer Abschiedsrede, dass sie

---

<sup>299</sup> Vgl. SYNDIKUS (2009), S. 99f.

<sup>300</sup> s. ibd. S. 180.

<sup>301</sup> s. BUBMANN (2008), S. 112.

<sup>302</sup> Vgl. GOSEN (1985), S. 116.

nichts mehr ausrichten kann. Dennoch macht sie weiter und weist Eneas sogar darauf hin, dass das einzige Ende für sie der Suizid sein kann. Hier schwingt tatsächlich ein Hauch Druck mit. GOSEN versteht dies „als Folge ihres maßlosen Schmerzes“<sup>303</sup> und erklärt diese Meinung mit Didos christlicher Nächstenliebe – sie sieht ihre eigene Schuld ein und vergibt Eneas am Ende (s. Kap. 2.2.3.6).

Interessant für das Verständnis der Wertung des Suizids im Mittelalter ist Eneas‘ Antwort; er will unbedingt Didos Suizid verhindern, weiß jedoch nicht wie, weil er bald nicht mehr da sein wird (ER 69, 31ff.). FROMM erklärt, was bereits in der Einleitung erläutert wurde: „Im Mittelalter galt der Selbstmord als denkbar schwerste Sünde.“<sup>304</sup>

Didos berechnende Versuche, Eneas dazu zu bringen, nicht abzufahren, vermischen sich also mit der Einsicht, dass sie Eneas so sehr liebt, dass dadurch ihre Vernunft ausgeschaltet ist. Da der Erzähler ebendieser Meinung ist, reicht es, wenn Dido es ausspricht, alles andere wäre redundant. HÜBNER fasst zusammen: „Dem Rezipienten wird Didos Innenwelt zugänglich gemacht, ohne daß dabei Differenzen zwischen dem Standpunkt der Figur und dem Standpunkt des Erzählers profiliert würden [...]“<sup>305</sup> Dies geschieht allein durch Didos Reden, eine Stellungnahme des Erzählers ist – wie an anderen Stellen sehr wohl – nicht mehr notwendig. Auch KASTEN bestätigt: „Es ist aufschlußreich, daß Veldeke, anders als der Autor seiner Vorlage, Didos Liebe zu Eneas nicht durch Erzählerkommentare verurteilt; nur ihr Selbstmord wird ausdrücklich mißbilligt. Wenn das Verhalten Didos problematisch erscheint, dann vor allem aus ihrer eigenen Sicht.“<sup>306</sup>

### 2.2.3.3 Didos Schmerz und letzter Überzeugungsversuch (70, 5-71, 28)

Nachdem Eneas seine Hoffnung darüber ausdrückt, dass Dido sich nicht selbst tötet, tut sie in einer längeren Rede ihren Schmerz kund: Sie will seine Rechtfertigungen nicht hören, da er sie doch bloß hasse (*daz ir mir bescheinet / sô grôze unminne*, ER 70, 8f.), und sie ist ob seiner Abreise von Schmerzen und Zorn erfüllt (*daz is mir leit unde zorn*, ER 70, 13). Sie bedauert, ihn jemals aufgenommen zu haben (*daz rouwet mich sêre*, ER 70, 15), und meint, sein jetziges Handeln seien alles andere als gut für sie (*daz ir nû sus gebâret / unde ir rât sus gerne tût, / dazn is niht dorch mîn gût*. ER 70, 28ff.). Danach beginnt sie mit einem letzten Überzeugungsversuch: Da er um ihretwillen nicht hierbleiben will, warnt sie ihn davor, dass er auf

---

<sup>303</sup> s. ibd. S. 133.

<sup>304</sup> s. FROMM (1992), S. 799.

<sup>305</sup> s. HÜBNER (2003), S. 229.

<sup>306</sup> s. KASTEN (2004), S. 87f.

dem Meer selbst sterben könnte (*nû ir dorch den willen mîn / niht langer hie welt sîn, / [...] wan fûret ihr nû hinnen, / ez solde û an daz leben gân. / daz mere is freissam getân*, ER 70, 33ff.), und sagt, er solle sie nicht damit bestrafen, dass er selbst stirbt (*niht enzornet ir mir sô, / daz ir ûrn lîb iet verlieset / unde den tôt kieset*. ER 71, 2ff.). Eneas antwortet, dass er sich dem Götterbefehl nicht widersetzen könne, woraufhin Dido in Ohnmacht fällt (*dô si dô gehôrde, / daz her niht baz was bedaht, / dô viel sie in unmaht*. ER 71, 12ff.). Er hält sie dann in seinen Armen, bis sie wieder zu sich kommt, und verspricht ihr, dass er lieber bei ihr bleiben wolle.

MÖLLER beschreibt Didos Reden folgendermaßen: „Zwar ist Dido ausgesprochen wortgewaltig; doch kann sie eher im Monolog als im Dialog reüssieren – und in Liebesdingen ist erfolgreiche Kommunikation ihre Sache erst recht nicht. Für einen verständigen Austausch zwischen Dido und Eneas ist es immer schon zu spät [...].“<sup>307</sup> Aus diesem Grund kann auch dieser letzte Überzeugungsversuch nicht gelingen, nachdem schon Verhör und Berechnung nichts genützt haben. Dennoch versucht Dido es zunächst, indem sie ihrem Schmerz und ihrer Wut Luft macht, was aber in Resignation endet, weil sie merkt, dass Eneas nicht von seinem Plan abweicht.<sup>308</sup> Dieser Schmerz wird in beiden Vorgängern bereits früher deutlich: Heinrich setzt diese Emotion an eine etwas spätere Stelle und kombiniert sie mit Didos letztem Überzeugungsversuch, der in der *Aeneis* und im *Roman* die Bitte an Anna darstellt, Aeneas zum Bleiben zu bringen. Hier jedoch versucht sie es selbst ein letztes Mal und scheitert dennoch genauso wie ihre Schwester. Anna wird bei Heinrich also durch Dido selbst ersetzt, sie ist nur noch für die Errichtung des Scheiterhaufens und des Herbeirufens der Zauberin nötig. Didos Schmerz wird besonders an einem Wort klar: *dienest* (ER 70, 14). „Der Gebrauch des Wortes ist hier in sein Gegenteil verkehrt; er meint die Liebeserweise der königlichen Frau und zeigt damit die Bitterkeit an, aus der heraus Dido spricht.“<sup>309</sup>

Im zweiten Teil dieser Passage versucht die Karthagerin, den Spieß umzudrehen und Eneas so zum Bleiben zu bringen: Sie weist auf die Wichtigkeit seines Lebens hin und spricht nicht mehr von ihrem eigenen, bald eintretenden Tod. Indem sie – abermals auf berechnende Art und Weise – versucht, ihn dadurch zu überzeugen, dass er doch auf sein eigenes Leben achten solle, wenn ihres ihm schon nichts wert ist – was auch schon Vergil im Kern Dido während ihrer demütigen Rede an Anna in den Mund legt (s. Kap. 2.2.1.4) –, will sie ihn zum Hinterfragen der Abfahrt bringen. Sie benutzt rationale Argumente wie das Wetter und das stürmi-

<sup>307</sup> s. MÖLLER, MELANIE: *Aller ir sinne siv vergaz*. Zur tragischen Dimension der Dido in Heinrichs von Veldeke *Eneasroman*. In: Toepfer, Regina (Hg.): *Tragik und Minne. Studien zu Literatur und Erkenntnis Bd 12*. Heidelberg: Universitätsverlag Winter 2017, S. 125.

<sup>308</sup> Vgl. ibd. S. 125.

<sup>309</sup> s. FROMM (1992), S. 799.

sche Meer, doch Eneas macht sie auf den Willen der Götter aufmerksam und kann nicht von seinem Entschluss abgebracht werden. Der Suizid wird hier nicht mehr mit Dido konnotiert, sondern vielmehr mit Eneas. KASTEN schlussfolgert aus dieser Übertragung der Todesgefahr auf Eneas eine „menschliche [...] Substanz, welche Dido im *Eneasroman* erlangt – ihre [...] Fähigkeit zum Mitleiden, ihre [...] selbstkritischen Zweifel [...], d[ie] Unbedingtheit ihrer Liebe und schließlich d[ie] Geste des Verzeihens [...]“.<sup>310</sup> Sie versucht nicht nur, ihm Angst ob ihres Todes zu machen, sondern sorgt sich selbst auch um ihn, der er auf seiner Weiterreise aufgrund des schlechten Wetters sterben könnte.

Wie bereits in *Aeneis* und *Roman d'Eneas* fällt auch die Dido Heinrichs in Ohnmacht, was wir durch den Erzähler ganz und gar wertfrei erfahren; sowohl weist die Ohnmacht auf den Verlust ihrer Macht über sich selbst und andere als auch auf ihren baldigen Tod hin. Sie ist, wie bereits erwähnt wurde, von Sinnen, nicht mehr Herrin ihrer selbst, und wird auch nicht mehr von ihren Untertanen als Königin angesehen. All ihre Macht ist verschwunden.

Dido schafft es nicht, wirksame Dialoge zu führen.<sup>311</sup> Dies wird hier deutlich, als weder ihr Schmerz noch ihre Sorge um Eneas ihn in Karthago halten. Durch den Hinweis vom Erzähler auf ihre Ohnmacht wird ihr Machtverlust in jeder Hinsicht unterstrichen.

#### 2.2.3.4 Didos abweisende und einsichtige Wut (71, 29-73, 4)

Nun, nachdem wirklich absolut nichts geholfen hat, Eneas zum Bleiben zu bewegen, kommt in Dido endlich Wut auf: Sie meint, er solle ihr nicht mehr schmeicheln, es helfe ja ohnehin nichts, und sie bedauert, ihn je gesehen zu haben: *mir is leit daz ich ûch ie gesach* (ER 71, 33). Sie weiß, dass ihre Untertanen sie nicht mehr als Königin ansähen, bliebe sie am Leben, und sie ist sich dessen bewusst, dass sie selbst daran schuld ist: *soldich lebendich blîben, / si solden mich vertrîben / oder brennen unde heren. / ich ne moht mich niht erwerben, / wand die scholde sint mîn* (ER 72, 1ff.). Sie beklagt, kein Kind von Eneas zu haben, durch das es ihr viel besser ginge (*mir wâre vile deste baz*, ER 72, 10), und meint, sie werde ihrem Herzen nie verzeihen, so unbesonnen gehandelt zu haben (*daz mir mîn herze ie sô geriet, / daz ich ûch sô tumbliche nam, / des mûz ich im immer wesen gram*. ER 72, 12ff.). Der Erzähler merkt an, dass er traurig ist und sie weint; lange war sie freundlich zu ihm, aber nun beginnt sie ihn zu beschimpfen: Er habe aus ihrer Liebe einen großen Schaden für sie gemacht, er sei undankbar und deshalb für ihr Unglück und Unheil verantwortlich: *sie sprach „ich mûz des*

---

<sup>310</sup> s. KASTEN (2004), S. 89f.

<sup>311</sup> Vgl. MÖLLER (2017), S. 125.

*engelden, / daz ich ûch hân geêret. / daz habet ir mir gekêret / ze grôzen missewenden. / ichn mach an û vinden / genâden nehein teil. / daz ist mîn unheil / und grôzes ungeluckes scholt* (ER 72, 20ff.). Eneas freue sich bestimmt über ihr Unglück und kenne keine Barmherzigkeit, keine Liebe; Dido habe ihn zu ihrem Unglück erhört: *ich genam ûch unheiles ie* (ER 72, 38). Sein Herz muss aus Stein sein.

In der *Aeneis* ist Dido von Beginn der Passage an zornig, ja *furens*, in der französischen Variante hingegen beginnt ihre Wut an derselben späteren Stelle wie im *Eneasroman*. Während die Wut von Vergils Dido in Hass, Rachsucht und Wahnsinn umschlägt und die französische Dido ihre vergangenen Taten bereut, bleibt die mittelhochdeutsche Dido Eneas gegenüber kühl: Im ersten Teil ihrer Rede an den Trojaner (71, 30-72, 14) wird ein abweisender Ton deutlich; sie wünscht sich, ihn nie kennengelernt zu haben, und wird sich nie verzeihen, sich in ihn verliebt zu haben. Mit anderen Worten könnte man ihre Emotionen auch als resigniert bezeichnen. Sie weiß, dass er nicht so für sie fühlt wie sie für ihn, sie hat dies endlich erkannt, aber eben, weil sie ihn so sehr liebt, geht ihr die ganze Situation extrem nahe. Trotzdem sie vorher von Sinnen war, schafft sie nun eine abweisende Haltung und bereits in der ersten Hälfte ihrer Rede einen Teil Selbsteinsicht (wie auch schon in Kap. 2.2.3.1). MÖLLER sieht dies ähnlich: „Dieser späte Erfolg ist jedoch um den Preis einer im ganzen gescheiterten Kommunikation erkaufte.“<sup>312</sup> Gescheitert ist die Kommunikation deshalb, weil ihr Plan nicht aufgegangen ist: Sie hat es nicht geschafft, Eneas bei sich zu behalten. All ihre Reden waren umsonst, er fährt doch ab. Daraus ergibt sich für sie die Notwendigkeit des Suizids, da sie nun sowohl persönlich als auch politisch verlassen ist (*ichn hân daz kint noch den mâch / niender in dem lande*. ER 71, 34f.).<sup>313</sup> Dido ist sich ihrer Einsamkeit und auch der Tatsache, dass diese Einsamkeit mit ihrer Liebe zum trojanischen Fürsten zusammenhängt, in jeder Hinsicht absolut bewusst: „[E]rst die Verbindung mit dem Trojaner hat die Wende zum Schlimmeren heraufbeschworen [...]“<sup>314</sup> SYNDIKUS formuliert: „Anders als während des Zusammenseins mit Eneas kommt jetzt auch ihr der Gegensatz zwischen der früheren Ergebenheit ihrer Leute und der *schande* zu Bewußtsein. [...] Die Ablehnung der Fürsten wird Vertreibung und Krieg zur Folge haben (72, 1-4), womit die frühere Unterstützung der Lehnsherrin endgültig in ihr Gegenteil verkehrt ist.“<sup>315</sup> Die Konsequenz dieses Gedankens ist ihre Selbsteinsicht in ihre frühere Unbesonnenheit. Sie erkennt, dass nicht Eneas schuld an ihrer Lage ist, wie sie es im ersten Teilabschnitt (s. Kap. 2.2.3.1) dargelegt hat: „Für Dido besteht kein Zweifel daran, daß letzt-

---

<sup>312</sup> s. MÖLLER (2017), S. 125.

<sup>313</sup> Vgl. ibd. S. 131.

<sup>314</sup> s. SYNDIKUS (2009), S. 91.

<sup>315</sup> s. ibd. S. 90f.

lich nur sie diese Entwicklung verschuldet hat; sie kann deshalb niemanden mehr für ihre Sache gewinnen [...].<sup>316</sup> Anders als die französische Dido will die mittelhochdeutsche Namensvetterin das Geschehene nicht rückgängig machen (s. Kap. 2.2.2.7), denn sie bewertet die Liebe anders: Sie ist eine daran Beteiligte und somit im Endeffekt Schuldige. FROMM betont, dass *die schulde* für Dido ein wichtiger Begriff ist und es auch weiterhin sein wird: „Die Selbstbezeichnung wiederholt Dido gegenüber ihrer Schwester Anna 74, 34-36 u. 40f. und auch in dem ihrem Tode unmittelbar vorausgehenden Monolog 76, 17, jedesmal mit dem gleichen Begriff *schult*.“<sup>317</sup> Sie kann die ihr so wichtige *êre* nicht mehr herstellen, woraus sich ergibt, dass ihr Suizid politischere Motivierungen hat als in den Vorlagen. Anders als im *Roman d’Eneas* ist also nicht nur Eneas’ Entschluss, weiterzufahren, der Grund für ihren Beschluss, sich das Leben zu nehmen, sondern „letztlich [ist] die Gesamtsituation der bedrängten Herrscherin dafür verantwortlich [...].“<sup>318</sup> GOSEN äußert sich zu Didos Selbstanklage:

Dadurch, daß Veldeke sich eines expliziten moralischen Urteils enthält und stattdessen die Schuldfrage die Betroffene selbst stellen läßt, also szenisch problematisiert, wo der französische Anonymus sich in moralisierenden Kommentaren ergeht, legt er das Geschehene dem Publikum gleichsam zur eigenen Bewertung vor.<sup>319</sup>

Auch GOSEN betont, dass nicht die Liebe allein Schuld an Didos Suizidentschluss hat: „Nicht die Unheilbarkeit der Minnekrankheit führt zum Tode [...], sondern Dido wählt den Tod bewußt, weil eine Existenz in (selbstverschuldeter) Isolation von der Gemeinschaft nicht möglich ist.“<sup>320</sup>

In einem kurzen Zwischenstück von fünf Versen (ER 72, 15-19) läßt uns der Erzähler wissen, dass Eneas traurig ist und Dido weint und ihn anschließend beschimpft, nachdem sie lange freundlich zu ihm war. All dies wird jedoch extrem objektiv beschrieben, in keiner Hinsicht wertet er ihr Verhalten: Er weiß, dass sie sich darüber im Klaren ist, nicht immer einwandfrei gehandelt zu haben, und dass sie schließlich seinen Standpunkt zum Geschehen teilt. Daher ist keine Maßregelung der Dido notwendig.

Mag man zwar keine Schuldzuweisung der Dido an Eneas mehr finden, so existiert in der zweiten Hälfte dieses Abschnitts doch der Vorwurf Didos, Eneas sei gnaden- und erbarmungslos (ER 72, 24f.). Wie ihre Vorwürfe in Kap. 2.2.3.1 muss man auch diese als Ausdruck ihres Schmerzes und ihrer Wut verstehen.<sup>321</sup> Nichtsdestoweniger ist dies der Abschnitt, in dem Dido vollends einsieht, was das Problem an ihrer Liebesbeziehung zu Eneas war: Sie

---

<sup>316</sup> s. ibd. S. 93f.

<sup>317</sup> s. FROMM (1992), S. 799.

<sup>318</sup> s. SYNDIKUS (2009), S. 95.

<sup>319</sup> s. GOSEN (1985), S. 247.

<sup>320</sup> s. ibd. S. 248.

<sup>321</sup> Vgl. ibd. S. 133.

hat in zu sehr geliebt, woraus für sie großes Unheil entstanden ist: Sowohl ihr Geliebter als auch ihre Untertanen verlassen sie, sie ist allein und auf sich selbst gestellt. Sie selbst hat ihn erhört, und das ist ihr Unglück (V. 72, 38): „Durch die Liebe zu Eneas setzt sie ihre *êre*, ihr Ansehen und ihre Position als Herrscherin, aufs Spiel und geht daran schließlich zugrunde.“<sup>322</sup> LIENERT formuliert ähnlich: „Didos Liebe zu dem landflüchtigen Trojaner gefährdet [...] ihre Position als Herrscherin, bedeutet nicht nur Untreue gegenüber dem toten Gemahl, sondern vor allem auch politische Unklugheit.“<sup>323</sup> Die Autorin verweist auch darauf, dass Dido vor dem Kennenlernen mit Eneas

das Muster einer klugen Regentin [ist]. [...] Didos Schicksal, Exempel des Scheiterns maßlos leidenschaftlicher Liebe, wird im mittelalterlichen Eneasroman auch zum Exempel des Scheiterns weiblicher Herrschaft, vor allem aber zum Exempel von der Unvereinbarkeit zwischen weiblicher Herrschaft und Liebe: die Frau geht zugrunde, der Mann verbindet in einer neuen Beziehung Liebe und männliche Herrschaft.<sup>324</sup>

In der direkten Rede kommt Dido demnach zur Selbsteinsicht, aufgrund ihrer übermäßigen Liebe zum Trojaner v. a. in politischer Hinsicht nicht tadellos gehandelt zu haben und sich deshalb das Leben nehmen zu müssen, was der Grund dafür ist, dass sich der Erzähler im Zwischeneinschub nicht wertend einschalten muss: Dido weiß ohnehin, was das moralisch Richtige ist, der Erzähler muss nicht noch einmal darauf hinweisen. Dies ist außerdem ein Grund dafür, dass sie Eneas von seiner Schuld entlastet.

#### 2.2.3.5 Didos Abschiedsschmerz und weitere Einsicht (73, 5-75, 29)

Anschließend auf Didos wütende Reaktion berichtet der Erzähler von der Abfahrt der Trojaner und beschreibt dies als traurigsten Tag in Didos Leben, sie fällt immer wieder in Ohnmacht: *daz was der leidiste tach, / den frou Dîdô ie gesach. / si was vil ubele bedaht. / sie viel dicke in unmaht, / diu rouwe gienk ir vile nâ* (ER 73, 19ff.). Anschließend gibt sie Anna den Auftrag *mit vil argem liste* (ER 73, 29): Sie beginnt damit, dass sie sehr leidet (*daz mir vil leides was beschert*, ER 73, 33), und weist Anna dann auf eine Zauberin hin, die ihr dabei helfen soll, sich zu entlieben. Anna soll sie herbeibringen. Im zweiten Teil des Dialogs setzt sich die Selbsteinsicht der Königin fort: Sie kann nur sich selbst die Schuld geben und nur sie kann sie ausgleichen, weil niemand anders schuld sei: *wand ich enkunde die scholde / ûf nieman anderen gesagen: / mich hât mîn selber wille erslagen. / ichn mach si nieman geben, / ich mûz mîn unsenftez leben / an mir selber rechen. / ich mach daz niht gesprechen /*

<sup>322</sup> s. KASTEN (2004), S. 87.

<sup>323</sup> s. LIENERT, ELISABETH: Deutsche Antikenromane des Mittelalters, Berlin: Erich Schmidt 2001, S. 81.

<sup>324</sup> s. ibd. S. 97.

*daz ez iemannes scholt sî* (ER 73, 34ff.). Anna solle ihr nun mit der Zauberin helfen, sie müsse ein Opfer bringen, um den Liebesgott und Venus gnädig zu stimmen (*ich mûz ein opher machen / dem gote von der minne / und Venerî der gotinne, / daz si mir genâde tû*. ER 74, 8ff.). Dazu brauche sie ein Feuer, das dann auch bereitet wird. Der Erzähler bezeichnet Didos Verhalten als merkwürdig: *si frumde michel wunder* (ER 74, 18). Als das Feuer angezündet ist, schickt sie Anna weg, um alles zu holen, was Eneas ihr zurückgelassen hat.

Zu Beginn dieses Abschnitts trifft man nach längerer Zeit wieder einmal auf eine Erzählerpassage: Zunächst berichtet er ganz objektiv über Eneas' Abfahrt, doch danach beurteilt er diesen Tag als den traurigsten in Didos Leben, versetzt sich zunächst also mitfühlend in sie hinein; doch dann verweist er auf ihre nach wie vor schlechte Sinneswahrnehmung und ihre wiederholten Ohnmachtsanfälle (die abermals bereits im *Roman* existieren). Beide sind – wie bereits ihre Ohnmacht in Teilabschnitt 2.2.3.3 – Anzeichen für ihren absoluten Machtverlust, aus dem heraus wiederum ihr Suizid resultieren wird. Außerdem muss der Erzähler kundgeben, dass Dido von Sinnen ist, weil sie es in diesem Teil nicht selbst tun wird: Sie wird immerhin ihre Schwester in Bezug auf ihren Plan anlügen und so tun, als wolle sie sich lediglich entlieben, nicht freiwillig in den Tod gehen. Dieselbe Funktion erfüllt die letzte Beschreibung des Erzählers an dieser Stelle; er sagt, Dido habe eine fürchterliche Absicht (V. 73, 29). Da Dido in den folgenden Versen ihre Taten nicht selbst bewerten wird, muss dies schon zuvor der Erzähler tun.

Im zweiten Teil bittet Dido ihre Schwester, ihr bei ihrem angeblichen Plan zu helfen. Sie will Eneas hassen, und dabei soll ihr besagte Zauberin helfen. Wie schon die Anschuldigungen der Königin an Eneas, er verhalte sich ihr gegenüber ohne Gnade (s. Kap. 2.2.3.4), so entspringt nun auch der Vorwurf, er sei ihr untreu, ihrem extremen Liebesschmerz.<sup>325</sup> HÜBNER bemerkt richtig: „Die Gewichte verschieben sich in Didos Rede an Anna nach der Abfahrt der Trojaner (v 2256ff.). Es ist eingangs noch die Rede vom *ungetrouwen* Eneas (v 2261), doch dann gibt Dido sich allein die Schuld für ihr *unsanftez leben* (v 2300ff.).“<sup>326</sup> In der zweiten Hälfte dieser Rede (ER 74, 28-75, 15) wird es also interessant: Dido gibt vor Anna zu, dass sie allein Schuld an ihrer Lage ist und sich selbst getötet hat – würde Anna also aufmerksamer zuhören, könnte sie Didos wirkliche Absichten herausfiltern, spricht Dido doch direkt aus, sterben zu werden (74, 36). Auch einige Verse später spielt Dido, diesmal viel väger als zuvor, auf ihren baldigen Tod an: *ich mûz ein opher machen* (ER 75, 8) und *daz ich sô*

---

<sup>325</sup> Vgl. GOSEN (1985), S. 133.

<sup>326</sup> s. HÜBNER (2003), S. 227.

*vil dar umbe weiz, / daz mach ich balde gote klagen* (ER 75, 14f.).<sup>327</sup> KASTEN gibt als Grund für diese Selbstbeschuldigungen der Dido den „Einfluß der christlichen Lehre von der Willensfreiheit“<sup>328</sup> an. Eine einfachere Erklärung ist wohl die, dass die Karthagerin zur totalen Selbsteinsicht gelangt ist (s. Kap. 2.2.3.4) und diese sich hier weiterführt. Keiner anderen Person als sich selbst kann sie die Schuld an ihrer Lage geben, sie muss ihr Unglück dementsprechend an sich selbst rächen. Die Andeutungen auf ihren Tod sind ebenso wenig zu übersehen wie ihre Selbsteinsicht, und dennoch schafft Anna es, sie zu überhören – scheinbar beides, denn die Selbsteinsicht bedingt ja den Freitod. Spätestens beim Wort *opher* sollten bei Anna alle Alarmglocken läuten, doch sie lässt sich einfach abspesen. MÖLLER weist auf etwas anderes Wichtiges hin: „Am Ende, im Angesicht des Todes, verweigert sich Dido der sprachlichen Modifikation ihres Lebensdramas auf umfassende Weise (74, 27-33): *swester, mir ist so we / umbe den leiden lieben man, / daz ich es gisagen nine kann, / <so> daz ez mir tohte*.“<sup>329</sup> Diese Aussage liegt auf der metasprachlichen Ebene: Dido will und kann nicht aussprechen, wie sehr sie die Abfahrt des Eneas schmerzt, sie findet keine Worte mehr dafür. Interessant an dieser Formulierung ist *leiden lieben man*: „Liebe, dies verbindet sich für Dido mit Aeneas, weil er der Mann ist, den sie liebt, Leid bedeutet er ihr, weil er sie verläßt. Diese knappe paradoxe Fügung [...] [erfaßt] vielleicht am besten die Doppelnatur der Minne [...].“<sup>330</sup> Die Autorin bezeichnet die Wendung als charakteristisches *dulce malum* der Dido-Minne.<sup>331</sup> Insgesamt ist dieser Abschnitt wohl auch derjenige, in dem Dido den endgültigen Entschluss zum Suizid fasst.

Im Gegensatz zur lateinischen und französischen Dido stellt sich die jüngste Namensvetterin recht auffällig an, ihren Plan zu verwirklichen, in vielen Belangen verplappert sie sich fast. Auch der Erzähler bemerkt abschließend, dass sie sich sehr seltsam verhält – ein weiterer wertender Kommentar, der jedoch im Kontrast zu ihrer tatsächlich sehr eigenartig anmutenden Rede (einerseits Verschleierung der Tatsachen, andererseits recht offene Hinweise auf ihren Plan) recht objektiv erscheint. Nichtsdestoweniger hat MÖLLER Recht, wenn sie schreibt: „Der Wahnsinn wird in verschiedenen Stellungnahmen fixiert ([...] 67, 29 [...]; 73, 21f. [...]; 75, 18 [...]).“<sup>332</sup> Man muss jedoch zugeben, dass die Beschreibungen des Wahnsinns der Vorgängerinnen stärker sind als die der deutschen Dido; dies hängt wieder mit den konvergenten Standpunkten von Dido und Erzähler zusammen.

<sup>327</sup> Vgl. FROMM (1992), S. 801.

<sup>328</sup> s. KASTEN (2004), S. 88.

<sup>329</sup> s. MÖLLER (2017), S. 125.

<sup>330</sup> s. KISTLER (1993), S. 147.

<sup>331</sup> Vgl. ibd. S. 147.

<sup>332</sup> s. Möller (2017), S. 129.

Der fünfte Teilabschnitt des *Eneasromans* beginnt also mit einer wertenden Erzähleräußerung, die deshalb notwendig ist, weil Dido anschließend ihre wahren Gedanken ihrer Schwester gegenüber zunächst verschweigt, also nicht selbst die moralisch tadellose Seite darstellt. Auch wenn sie ihren Suizidplan nicht eingesteht, so tut sie dies doch mit der eigenen Schuld an ihrem Unglück und der Entlastung des Eneas. Obwohl sie ihren Plan verhüllen will, deutet sie mit einigen Aussagen doch darauf hin. Der Erzähler bemerkt abschließend, wie merkwürdig sie sich verhält. Neu ist die metasprachliche Aussage der Dido, ihre Schmerzen nicht in Worte fassen zu können.

#### 2.2.3.6 Die Vergebungstat (75, 30-79, 25)

Die bislang längste Passage ist die der Tat Didos: Der Erzähler erwähnt, dass sie aufgrund ihres schrecklichen Plans schlimm aussieht (*Dîdô was ubile gevar, / wande si ubile gedahte*, ER 75, 30f.). Sie lässt die Zauberin holen; währenddessen gibt sie sich ihrem Zorn hin: *si rach unsanfte ir zorn* (ER 76, 1) und rächt sich an Eneas' Schwert: *dar ane erkûlde sie ir mût* (ER 76, 5). In einem Soliloquium, das sie an Eneas richtet, gibt sie zu, dass sie ihre übermäßige Liebe nun büßen muss, sie gibt ihm keine Schuld: *des mûz ich sêre engelden. / ichn will ûch niht schelden, / wande ir sît es âne scholt, / [...] ich minnete ûch zunmâzen* (ER 76, 15ff.). Die Minne habe sie bezwungen (*ouwê, unsenfte minne, / wie dû mich hâst bedwungen!* ER 76, 29); abermals hat sie keine Worte für ihr Leiden: *ichn mach mit mîner zungen / niht gesagen mînen mût* (ER 76, 30f.). Sie beschreibt sie dennoch:

*daz is ein michel unheil,  
daz ich ez sus mûz enden  
ze mînen missewenden  
und alsus grôzem mînem schaden.  
ich bin zunsanfte uberladen.  
mîn unmemach is sô gram,  
ichn mach gegên noch gestân  
geligen noch gesitzen.  
ich sterbe vor hitzen  
und quele iedoch vor kalde.  
ichn weiz waz des gewalde,  
mir is vreislîche vergeben,  
sus enwil ich niht langer leben. (ER 76, 36ff.)*

Die Liebe verbrennt sie (*diu mich mit ir fûre / brennet alsô sêre*. ER 77, 16f.), sie muss ihr verräterisches Herz durchbohren (*ich mûz dorchstechen / daz herze, daz mich verriet*. ER 77, 20f.) und fragt sich, warum sie dies nicht schon zu Beginn getan hat (*war umbe ensterbete ich mich niet, / do ich zem êrsten quelen began*, ER 77, 22f.), denn dann hätten sich nicht Schaden und Schande gehäuft: *sô wâre geteilet enzwei / mîn schade und mîn schande* (ER 77, 30f.). Sie will sterben (*ich ne will nihz genesen*. ER 77, 36).

Der Erzähler kommentiert: *Dô si daz alles gesprach, / mit dem swerde sie sich stach / in daz herze dorch den lîb. / al wâre sie ein wîse wîb, / sie was dô vil sinne lôs. / daz si den tôt alsô kôs, / daz quam von unsinne. / es was unrehtiu minne, / die sie da zû dwanc, / mit dem stiche sie spranc / unde viel in die glût*. (ER 77, 37ff.) Dido geht in Flammen auf und spricht sterbend noch einmal zu Eneas: Er sei ihr Unglück, aber sie wolle ihm die Schuld vergeben, denn sie könne ihn nicht hassen (*dô si vil nâch tôt was, / dô sprach si „hêre Ênêas, / ir wordet mir zunheile geboren, / wande ich dorch ûh hân verloren / sus jâmerlîche mîn leben. / die scholde will ich û vergeben, / ichn mach û niht wesen gram*.“ ER 78, 15ff.). Anna findet die tote Schwester und begründet die Tat durch deren Wahnsinn: *daz quam von unsinne* (ER 79, 6). Der Erzähler beschreibt nun sie als von Sinnen (*tobelîche sie lief*, ER 79, 12).

In den ersten zwei Versen dieser Passage weist der Erzähler auf Didos Physiologie hin, die „einen Rückschluß auf die Seele zuläßt. Seelische Vorgänge werden auf diese Weise faßbar, werden zu Phänomenen im tatsächlichen Wortsinn. [...] [M]it stringenter Logik spiegelt Didos Aussehen als böses Omen ihre Selbstmordgedanken wider: *Dîdô was ubile gevar / wande si ubile gedahte*. En. 75, 30-31.“<sup>333</sup> Vom Äußeren kann man also auf das Innere schließen; in diesem Fall ist dies aufgrund des doppelt verwendeten – i. e. sowohl für ihr Aussehen als auch für ihr Gefühlsleben – Adjektivs bzw. Adverbs *ubile* besonders geboten.

Die ersten 20 Verse des ersten Monologs (76, 11-77, 8) hat GOSEN als Neuschöpfung Heinrichs identifiziert, sie existieren also in *Aeneis* und *Roman d'Eneas* noch nicht. Man kann sie daher als *amplificatio* bezeichnen, die „ein Mittel zur Bedeutungssteigerung des Grundgedanken“<sup>334</sup> ist. Die Bestätigung dieser Vorstellung ist der Inhalt der Verse: „Verkennung der eigenen Rolle, Verlust der Ehre und Tod“<sup>335</sup> Didos; all dies wurde bereits in den vorhergehenden Reden sehr ausführlich von der karthagischen Königin behandelt, und dennoch lässt Heinrich es sie – anders als in den Vorgängern – noch einmal aufgreifen. Darauf ergibt sich aus dieser Rede ein retardierendes Moment, das in der lateinischen und französischen Fassung noch nicht existiert, da diese eher darauf bedacht waren, möglichst keine Retardation zu er-

<sup>333</sup> s. KISTLER (1993), S. 141.

<sup>334</sup> s. GOSEN (1985), S. 106.

<sup>335</sup> s. ibd. S. 116.

zeugen, sondern die Handlung eher voranzutreiben (man denke v. a. an Vergils ausgeschliffene, komprimierte Reden, die nur selten wirkliche Dialoge darstellen). Der mittelhochdeutsche Dichter strebt das Gegenteil an: Gerade durch Retardierung will er dem Gesagten besondere Bedeutung verleihen.

SYNDIKUS weist darauf hin, dass Dido ab V. 76, 11 einsieht, „daß sie durch ihre Minne alles verloren hat, was ihre Größe und Macht als Herrscherin ausmachte. [...] Dazu gehören nicht nur *wîstûm*, *gewalt unde rîchtûm*, sondern auch *êre unde gût*, die sie voreilig in die Hand des Geliebten gelegt hatte – kurz: alles bisher Erreichte.“<sup>336</sup> Sie sieht Didos Verhängnis darin, dass alle ihre engsten Vertrauten sich nun von ihr abwenden.<sup>337</sup> Nachdem ihre Selbsteinsicht in den vorigen Kapiteln schon mehrmals angedeutet wurde, erschließt es sich Dido nun – im Gegensatz zum vorwurfsvollen Abschiedsgespräch mit Eneas – vollkommen, dass Eneas ohne Schuld ist. Dies ist ein großer Unterschied zur vergilschen Dido: Diese hasst Aeneas bis zum bitteren Ende, „die letzte Verwünschung [bleibt] unwiderrufen (IV, 615ff).“<sup>338</sup>

Ein weiteres bemerkenswertes Element ist die *unsenfte minne*, wie Dido sie bezeichnet. Sie schreibt der Minne, Amor, Cupido und Venus die „äußere [...] Macht [zu], die zu ihrem katastrophalen Zustand beigetragen hat,“<sup>339</sup> und kapituliert vor ihr. Ihr Selbstmord ist also keine Wahl, durch die Dido sich von ihrer eigenen Verantwortung befreien will, sondern sie hält dem Druck dieser *unsenften minne* nicht mehr stand.<sup>340</sup> KISTLER bezeichnet diese Minne passend als *saeva*, wodurch sie als „lebensbedrohlich empfunden“<sup>341</sup> wird. Die Königin hat der Liebe gegenüber letzten Endes eine sehr negative Einstellung. Sie raubt ihr sogar die Worte, abermals drückt Dido auf der Metaebene ihre Unfähigkeit aus, ihr Leid in Worte zu fassen (ER 76, 30f.). Schuld daran ist die zwanghafte Seite der Liebe, der Dido nicht entkommen kann<sup>342</sup> und die sie dazu gezwungen hat, so zu handeln, wie sie es eben tat.<sup>343</sup>

Am Ende ihres ersten Soliloquiums spricht Dido davon, vergiftet zu sein: Dies ist wohl ein Überbleibsel aus *Aeneis* und *Roman*, da Heinrich bei der Kusszene zwischen Ascanius, Dido und Eneas lediglich die Feuermetapher verwendet hat. Im zweiten Monolog (ER 77, 11-36) kommt sie auf genau dieses Feuer zu sprechen, das sie von innen verbrennt, der Kreis schließt sich (s. Kap. 2.1.2). Sie wiederholt auch, dass „ihr eigenes, unter dem Zwang der Minne ver-

---

<sup>336</sup> s. SYNDIKUS (2009), S. 91f.

<sup>337</sup> Vgl. ibd. S. 93.

<sup>338</sup> s. FROMM (1992), S. 801.

<sup>339</sup> s. MÖLLER (2017), S. 128.

<sup>340</sup> Vgl. ibd. S. 128.

<sup>341</sup> s. KISTLER (1993), S. 146.

<sup>342</sup> Vgl. HÜBNER (2003), S. 227.

<sup>343</sup> Vgl. SYNDIKUS (2009), S. 98.

wandeltes Tun und Streben“<sup>344</sup> schuld sind an ihrem Leiden (V. 77, 20f.). Des Weiteren vertritt sie die im Mittelalter gängige Meinung, dass Minne entweder in Heilung oder in Wunden und/oder Tod endet. Sie fragt sich, warum sie sich nicht gleich umgebracht hat. Da sie keine dauerhafte Heilung erfahren hat, muss es früher oder später zu ihrem Tod kommen:

[Es] [...] kommt ihr jetzt [...] zu Bewußtsein, daß sie die unheilvolle Verstrickung nicht hätte aufhalten können. In der Gegenüberstellung der früheren und gegenwärtigen Handlungsmöglichkeiten (77, 22-36) ist diese Einsicht am klarsten formuliert. Hätte sie sich getötet, bevor die Kunde von ihrem Verhältnis in die Öffentlichkeit gedrungen war [...], so wäre es beim „Verlust“ ihres Lebens geblieben (*schade* 77, 31, 35f.); hinzu kommt jetzt (77, 30, 34) der Verlust ihres herrscherlichen Ansehens, die *schande* (77, 31). In keinem Fall wäre ihr Selbstmord zu vermeiden gewesen; hier im Rückblick weiß sie jedoch besser als zuvor, daß ihr die Gegenliebe, in der sie immer schon die einzige Rettung gesehen hatte, versagt bleiben mußte.<sup>345</sup>

Es ist Dido also nicht möglich, der Zwanghaftigkeit der Minne zu entfliehen, und dies muss in ihrem Suizid enden, es gibt keine Alternative, sobald sie Eneas kennt. Der einzige Ausweg wäre gewesen, ihn gar nicht erst kennenzulernen, aber dies liegt nicht in Didos Machtbereich.<sup>346</sup> Ihr einziger „Handlungsspielraum“ wäre „der sofortige Freitod“ gewesen: „Was die frisch Verliebte ignoriert hatte, bezeichnet erst die Todesbereite als ihr Verhängnis: Die Liebe zu einem Durchreisenden.“<sup>347</sup> HÜBNER bezeichnet „[m]oralisches Urteil (*unmaze, tumbliche*) und Erklärung durch den inneren Zwang [als] gegeneinander ausdifferenziert: Dido bewertet ihr Verhalten selbst als falsch, den Fehler aber als unvermeidlich.“<sup>348</sup> Heinrich zielt damit darauf ab, „Verständnis für den Fehler zu erzeugen, ohne ihn zu verdecken.“<sup>349</sup> Durch die (meistens bestehende) Konsonanz der Standpunkte Didos und des Erzählers wird ebendies bewirkt; wo diese Konsonanz nicht vorhanden ist, wirkt der Erzähler leicht wertend – jedoch nicht so extrem wie die Vorgänger.

Im letzten Vers des zweiten Soliloquiums spricht sie ihr Vorhaben zum Suizid noch einmal bestätigend aus, woraufhin der Erzähler abermals urteilend eingreifen muss: Er macht auf ihren Wahnsinn aufmerksam (ER 78, 1, 3), was wie so oft zuvor ihre Abwendung von der Klugheit spiegelt. Wie Dido bereits in V. 77, 16f. das Feuer angesprochen hat, das sie von innen heraus verbrennt, so weist der Erzähler nun auf das äußere Feuer hin, das Didos Körper und Gewänder verschlingt, nachdem sie, bereits vom Schwert getroffen, in den brennenden Scheiterhaufen springt. Die Feuermetaphorik und darüber hinaus auch das reale Feuer werden sehr ausdrucksvoll und intensiv präsentiert und stehen in ständiger Verbindung zueinander.

---

<sup>344</sup> s. ibd. S. 98.

<sup>345</sup> s. ibd. S. 97.

<sup>346</sup> Vgl. MÖLLER (2017), S. 113.

<sup>347</sup> s. HÜBNER (2003), S. 227.

<sup>348</sup> s. ibd. S. 227.

<sup>349</sup> s. ibd. S. 227.

Auch als Anna Dido sieht, ist die Glut wichtig: Dido ist bereits verbrannt und liegt in den Überresten des Feuers; mit ihrem Leben ist auch ihr Liebesfeuer erloschen.

Ihre letzten Worte widmet sie Eneas: „Er trägt im Grunde genommen keine Schuld [...], selbst wenn er durch seine Anwesenheit die unheilvolle Entwicklung ausgelöst hat [...]. Diese ‚Tat‘ – und nur diese – vergibt sie ihm mit ihren letzten Worten (78, 20).“<sup>350</sup>

Als Anna Dido erblickt, beurteilt sie deren Tat – wie der Erzähler ein paar Verse später noch einmal abschließend (ER 79, 12: *tobelîche*) – als wahnsinnig, *von unsinne* (ER 79, 6). Nun herrscht also eine Konsonanz zwischen Anna und dem Erzähler in Bezug auf Didos Suizid. Zwischen Dido und dem Erzähler ist dies ja nicht mehr möglich, Dido weilt nicht mehr unter den Lebenden.

Die drei Soliloquien Didos (ER 76, 11-77, 8; 77, 11-36; 78, 16-21) benennt MÖLLER richtig als eine „der Darstellung der Innenwelt dienende Monolog-Technik[, die] [...] sich aus der traditionellen epischen Totenklage entwickelt [hat].“<sup>351</sup> Dido entlastet alle, auch Eneas, von der Schuld, die sie der Minne anlastet: Nur wegen dieser hat sich ihr Verhalten so geändert, dass sie alles verloren hat. Daraus wiederum resultiert ihr Wille zum Freitod, sie kapituliert vor der Minne. Der Erzähler ist in seinem wertenden Verhalten in diesem Abschnitt aktiver als in denen zuvor, er gibt durchaus wieder seine moralische Meinung zum Geschehen kund, am Ende ist Annas Perspektive konsonant zu seiner.

#### 2.2.3.7 Didos Epitaph (79, 26-80, 29)

Abschließend stößt man auf Didos Epitaph: Der Erzähler gibt ein letztes Mal kund, dass Dido Sinn und Verstand verloren und ein übles Ende gefunden hat: *dô het ir rât unde ir sin / ubel ende genomen, / dô si dar zû was komen* (ER 79, 40ff.). Auf dem Sarg ist ihr Epitaph eingraviert: Sie hat sich elendig aus Liebe das Leben genommen (*diu sich sô jâmerlîche / dorch minne zû tôde erslûch*. ER 80, 12f.). Der Erzähler gibt dafür den Grund, dass sie ihren Schmerz nicht bändigen konnte, sondern sich eben aus Liebe zum Suizid verleiten ließ: *daz si sich ir rouwen / sô ubile konde gemâzen, / daz sie sich solde lâzen / die minne bedwingen / zû sô freislîchen dingen* (ER 80, 18ff.). Abschließend erfährt man, dass Eneas noch nichts davon weiß, dass der Teufel Dido zum Suizid bewegt hat (*noch enwester des niet, / daz der vîant dâ geriet / der frouwen, daz si sich erslûch*. ER 80, 27ff.).

---

<sup>350</sup> s. SYNDIKUS (2009), S. 98.

<sup>351</sup> s. MÖLLER (2017), S. 120.

Der Erzähler tritt letzten Endes noch einmal sehr wertend auf: Er erachtet Dido als wahnsinnig und erklärt ihre extreme Liebe als Grund für den Suizid, was er gleichzeitig auch als verwerflich illustriert, wenn er abschließend den Teufel ins Geschehen miteinbezieht. GOSEN erklärt richtig, dass diese Wertung derjenigen in V. 77, 40 bis 78, 5 (Kap. 2.2.3.6 Die Vergewaltigung) sehr ähnlich ist: „Die letzte Erzählerbemerkung [80, 14-22] erhält insofern besonderes Gewicht, als sie den Vollzug der Handlung – den dramatischen Akt der Selbsttötung – hinauszögert, indem sie die Darstellung kurz vor ihrem Höhepunkt kommentierend unterbricht.“<sup>352</sup> Außerdem

sind [für Veldeke] „mâze“ und „sin“, Selbstbeherrschung bzw. Beherrschung der Affekte untrennbar verbunden (80, 18f. [...]). Die Beherrschung der Affekte garantiert letztlich die Freiheit des einzelnen und ermöglicht sittliches Handeln, welches sowohl höfischen Ansprüchen genügt als auch den Forderungen einer religiös gebundenen Sittlichkeit entspricht.<sup>353</sup>

Mit anderen Worten bedeutet dies, dass Didos Untergang aus ihrer mangelnden Selbstbeherrschung, ergo ihrer unmäßigen Liebe resultiert. Auch Anna hat dies erkannt (s. Kap. 2.2.3.6): Bei Dido ist die Liebe stärker als die Vernunft, sie ist *zunmâzen* (ER 79, 6) und daher unrecht.<sup>354</sup> Ihre unmäßige Liebe mündet auch in realen Machtverlust, mit Didos „Zustand korrespondiert der Verlust von Ordnungen und Gewohnheiten.“<sup>355</sup> Das direkt wiedergegebene Epitaph bestätigt dies: *daz was wunderlîch genûch, / sô wîse sô si was* (ER 80, 14f.). Aus der klugen, gefuchsten Königin ist ein Opfer der Liebe geworden. Dieses Opferdasein erstreckt sich sogar bis auf ihre Herrschaft, in V. 79, 32 bis 34 zieht der Erzähler eine „materielle Bilanz“<sup>356</sup> von Didos Leben: *dô was si worden kleine, / doch si dâ vor wâre grôz* (ER 79, 32ff.). Liebe verändert den Menschen.<sup>357</sup>

Durch die Bezugnahme auf den *vîant* „wird der Selbstmord eindeutig als Werk des Teufels und als Sünde gegen Gott klassifiziert.“<sup>358</sup> Nach der Lehre des Kirchenvaters Augustinus stellt Suizid eine Todsünde dar. GOSEN führt aus:

Vom Standpunkt eines christlichen Dichters aus konnte Veldeke den Selbstmord Didos als Sünde gegen Gottes Gebot nur kritisieren, wenn er ihn schon als in der Quelle vorgegebenes Motiv übernehmen mußte [...]. Im Grunde aber bleibt die einfühlsame, oft mitleidige Darstellung von Didos Tod unvereinbar mit dem christlichen Verbot, fremdes oder das eigene Leben zu vernichten.<sup>359</sup>

---

<sup>352</sup> s. GOSEN (1985), S. 121.

<sup>353</sup> s. ibd. S. 307.

<sup>354</sup> Vgl. ibd. S. 300f.

<sup>355</sup> s. MÖLLER (2017), S. 130.

<sup>356</sup> s. ibd. S. 130.

<sup>357</sup> Vgl. SYNDIKUS (2009), S. 73.

<sup>358</sup> s. GOSEN (1985), S. 249.

<sup>359</sup> s. ibd. S. 249f.

Beachtenswert ist hierbei auch die Tatsache, dass der auktoriale Erzähler Eneas' Gedanken zum Gesehenen, dem in der Ferne lodernden Scheiterhaufen, wiedergibt. Dem Trojaner ist „der Selbstmord als Sünde unvorstellbar [...]: der Teufel als Inkarnation des Bösen [...] muß Dido [...] zu einer solche Verzweiflungstat getrieben haben.“<sup>360</sup> Dennoch darf nicht übergangen werden, „daß die Selbstmörderin Dido bei Eneas' Unterweltsfahrt nicht dem höllischen Strafbezirk für Selbstmörder zugeordnet wird.“<sup>361</sup>

Eindeutig kritisiert und didaktisiert (auf christliche Art und Weise v. a. mithilfe der Erwähnung des Teufels) der Erzähler Didos Tat, die sich im Endeffekt nicht nur auf sie selbst bezieht, sondern auch auf ihre gesamte Herrschaft. SYNDIKUS fasst diesen Umstand akkurat zusammen: „Veldekes Thema ist der Untergang einer großen Herrscherin, der allein auf die Minne zurückzuführen ist. In den Vorlagen spielt diese Seite des Herrschaft nur eine untergeordnete Rolle [...]“.<sup>362</sup>

Abschließend sei mit LIENERT zusammengefasst:

Dido klagt, schilt, droht: Sie wirft Eneas ihre Schande und ihr drohendes Unglück vor, droht mit ihrem Selbstmord, warnt Eneas vor den Gefahren der Seereise; sie fällt in Ohnmacht, stellt Eneas den Haß der Fürsten vor Augen, dem er sie schutzlos preisgebe, bedauert, nicht wenigstens ein Kind von ihm zu haben, fängt schließlich an, ihn als herzlos und wölfisch zu beschimpfen. Alle Register werden gezogen – vergeblich [...].<sup>363</sup>

Dido muss doch einsehen, dass Eneas nicht bei ihr bleibt, sie vergibt ihm aber und bringt sich nach dieser christlichen Tat um. Ihre Einstellung zu ihren eigenen Handlungen ist von Anfang an konsonant mit der Perspektive des Erzählers, warum dieser – anders als in *Aeneis* und *Roman d'Eneas* – nicht allzu oft kommentierend und wertend eingreifen muss. Ebenso ist die mittelhochdeutsche – wie die französische – Dido schneller zum Freitod entschlossen bzw. beginnt die Entwicklung dieser Gedanken früher als in der *Aeneis*. GOSEN erkennt richtig: „Durch die Subjektivität der Aussagen innerhalb der Rededarstellung wird zumindest der Anschein größerer Objektivität des Erzählens erweckt, die Selbstdarstellung der Personen ruft den Eindruck von fiktionaler Gegenwärtigkeit hervor, und damit gewinnen die Aussagen an Glaubwürdigkeit und Überzeugungskraft.“<sup>364</sup>

Interessant ist, was auch schon GOSEN erkannt hat, nämlich „daß alle Monologe und Dialoge, an denen Dido beteiligt ist, ausschließlich die Minne thematisieren.“<sup>365</sup> Darüber hinaus

---

<sup>360</sup> s. ibd. S. 258.

<sup>361</sup> s. FROMM (1992), S. 802f.

<sup>362</sup> s. SYNDIKUS (2009), S. 73.

<sup>363</sup> s. LIENERT (2001), S. 81.

<sup>364</sup> s. GOSEN (1985), S. 113.

<sup>365</sup> s. ibd. S. 122.

ist die gesamte Passage auf Dido fokalisiert. Dies „hat die Funktion, Verständnis für das falsche Verhalten einer Frau zu sichern [...]. Vernunft und Moral sprechen eine Sprache, das Herz eine andere. [Heinrich hat] [d]iese beiden Begründungssprachen nicht bloß voneinander getrennt, sondern ohne Hierarchisierung, in wechselseitig nicht aufhebbarer Gültigkeit, nebeneinander gestellt [...].“<sup>366</sup> Diese Ansicht führt MÖLLER fort, wenn sie schreibt,

dass Dido auch in äußerster Bedrängnis eine Meisterin der – v. a. monologisch entfaltenen, auch von Intuition geprägten – Selbstanalysen bleibt (schon in ihren Vorahnungen kommt sie bisweilen zu erstaunlich klaren Ergebnissen). [...] Auf der anderen Seite zeigt sich, dass Dido [...] erhebliche Schwierigkeiten mit der Nutzung und Deutung von Zeichen hat [...].<sup>367</sup>

	<i>Aeneis</i>	<i>Roman d'Eneas</i>	<i>Eneasroman</i>
<b>Einzelne Schritte Zum Suizid</b>	Wahnsinn der Dido: Erzähler	Eneas' Gedanken über die Abreise: Erzähler	-
	Schmerz über Aeneas' Untreue: Rede Didos an Anna	Didos Schmerz über die Täuschung: Erzähler, (Hemi-)Stichomythie zwischen Dido und Eneas	Dido verhört Eneas: Erzähler, (stichomythischer) Dialog zwischen Dido und Eneas
	Verachtung und Hass: Rede Didos an Anna	Vorwürfe: Rede Didos an Eneas	Berechnung und Erpressung: Dialog Didos und Eneas' mit gelegentlichen objektiven Erzählereinschüben
	Von Stolz zu Demut: Erzähler, Rede Didos an Anna	Flehende Bitten und Fragen: Rede Didos an Eneas, (Hemi-) Stichomythie	Schmerz und ein letzter Überzeugungsversuch: Rede Didos an Eneas, Antwort Eneas', Erzähler, Rede Eneas' an Dido
	Entschluss zum Suizid: Erzähler, Rede Didos an Anna, Erzähler, Soliloquium Didos	Wut und Reue: Erzähler, Rede Didos an Eneas, Pseudo-Soliloquium Didos	Abweisende und einsichtige Wut: Rede Didos an Eneas, Erzähler, Rede Didos an Eneas
	Wut und Rachsucht: Erzähler, Soliloquium Didos, Rede Didos an Amme, Erzähler	Letzte Bitten: Erzähler, Rede Didos an Anna, Erzähler	Abschiedsschmerz und Einsicht: Erzähler, Rede Didos an Anna, Erzähler
	Erhabene Ruhe im Tode: Soliloquium Didos, Erzähler, Klage Annas,	Verzweifelter Selbstmord und Vergebung: Erzähler, Rede Didos an Anna,	Entschluss zum Suizid und Vergebung: Erzähler, drei Soliloquien

<sup>366</sup> s. HÜBNER (2003), S. 228f.

<sup>367</sup> s. MÖLLER (2017), S. 120.

Erzähler	Erzähler, Soliloquium Didos, Erzähler; Erzähler, Soliloquium Didos, Erzähler; Erzähler, Klage Annas, Erzähler	Didos, Erzähler, Soliloquium Annas, Erzähler
Epilog/Prolog: Erzähler	Didos Epitaph: Erzähler, Grabinschrift	Didos Epitaph: Erzähler

Tabelle 2: Schritte zu Didos Suizid in den drei *Eneiden*

Wie man der Tabelle entnehmen kann, findet man in den mittelalterlichen Versionen einiges mehr an direkter Rede, der Erzähler tritt nach und nach zurück. Gegen Ende hin vermehren sich die Erzählerwertungen wieder, und zwar aus einem didaktischen Grund: Didos Suizid soll abschreckend wirken. Sowohl die direkten Reden wurden quantitativ ausgeweitet als auch die Erzählerkommentare mit der Zeit reduziert und objektiviert. Diese Wandlungen stehen miteinander in Verbindung: Je mehr Didos Perspektive den Ansichten des Erzählers entsprechen, umso weniger ist es notwendig, dass dieser ihre Handlungen wertet.

Wie auch in der lateinischen und französischen Vorlage handelt es sich bei Didos Suizid um einen angestachelten Liebestod – jedoch ist der Instigator nicht mehr Eneas, sondern vielmehr die Minne selbst. Was sich durch alle drei Werke zieht, ist Didos Wahnsinn – man könnte ihn als roten Faden auf ihrem Weg zum Freitod bezeichnen. Nichtsdestoweniger verliert er von Werk zu Werk an Kraft, in dieser letzten, mittelhochdeutschen Station ist er zwar durchaus noch existent, aber ebenso wird Didos Rationalität und auch christliche Einstellung sichtbar, als sie Eneas letzten Endes doch vergibt und alle Schuld auf sich nimmt.

## 2.3 Dido in der Unterwelt

### 2.3.1 Die vergilsche Dido

Die letzte Stelle, an der man auf Dido trifft, befindet sich in der Unterweltsfahrt des Aeneas. Die Seherin Sibylle führt den Trojaner durch die Höllengefilde, die je nach Ausmaß der Sünde mit unterschiedlich schweren Strafen entworfen ist: So kommen die beiden an einem Teil, *lugentes*<sup>368</sup> *campi* (Aen, 6, 441) genannt, vorbei, dessen Bewohner und Bewohnerinnen sich *insontes* (Aen. 6, 435), also ohne Verschulden, selbst das Leben genommen ha-

<sup>368</sup> *Lugere* bedeutet so viel wie „trauern“; die *lugentes campi* sind dementsprechend übersetzt die „Trauergefilde“. Vgl. Georges 1913 – lugeo (<http://www.zeno.org/Zeno/0/Suche?q=lugeo&k=Bibliothek> letzter Aufruf: 7.11.2019).

ben: *proxima deinde tenent maesti loca, qui sibi letum / insontes perperere manu lucemque perosi / proiecere animas* (Aen. 6, 434ff.). Weiter unten erfahren die LeserInnen, dass die Seelen, die hier hausen, sich aus Liebe das Leben genommen haben: *hic quos durus amor crudeli tabe peredit, / secreti celant calles* (Aen. 6, 442f.). Mehrere bekannte Frauenfiguren begegnen Aeneas hier, nämlich Phaedra, Procris, Eriphyle, Euadne, Pasiphaë, Laodamia und schließlich auch Dido, die er dann weinend anspricht: *demisit lacrimas dulcique adfatus amore est: / „infelix Dido [...]“* (Aen. 6, 455f.). Er beschwört sie, dass er sie nicht freiwillig verlassen hat, erkennt, dass er der Grund für ihren Tod war, und gibt zu, dass er sich dies bis zu diesem Zeitpunkt nicht vorstellen konnte. Er fleht sie an, zu bleiben und nicht zu fliehen. Daraufhin setzt wieder der Erzähler ein und erklärt, dass Aeneas Didos Zorn mit seiner Rede mildern wollte, doch sie wendet sich von ihm ab, ihre Miene starr und hart wie Stein; schließlich flieht sie sogar zu Sychaeus (der Bereich ist also nicht auf Frauen beschränkt), der sie an einem Hain erwartet und ihren Gram versteht. Aeneas ist von ihrem Schicksal erschüttert und beklagt sie weinend:

*talibus Aeneas ardentem et torva tuentem  
lenibat dictis animum lacrimasque ciebat.  
illa solo fixos oculos aversa tenebat  
nec magis incepto voltum sermone movetur,  
quam si dura silex aut stet Marpesia cautes.  
tandem corripuit sese atque inimica refugit  
in nemus umbriferum, coniunx ubi pristinus illi  
respondet curis aequatque Sychaeus amorem.  
nec minus Aeneas, casu concussus iniquo,  
prosequitur lacrimis longe et miseratur euntem* (Aen. 6, 467ff.).

Nachdem Aeneas und Sibylle bereits durch zwei andere Bereiche der Hölle gegangen sind (im ersten befinden sich die Seelen derjenigen, die nicht begraben worden sind und daher in diesem Teil der Hölle feststecken, bis sich jemand um ihr Begräbnis kümmert; im zweiten finden der Trojaner und die Seherin die Seelen verstorbener Kinder), kommen sie im dritten der frühzeitig Gestorbenen an, wo sie auf Opfer der Liebe treffen. Deutlich tritt in dieser Passage die Wertung des Erzählers hervor: Er hält die zuvor genannten Frauen zwar für *insontes* (Aen. 6, 435) im Sinne davon, dass sie nichts getan haben, was Anlass zu ihrem Tod gäbe.<sup>369</sup> Nichtsdestoweniger wird in Aen. 4, 696 (s. Kap. 2.1.1.7) sein eigentlicher Standpunkt klargemacht: Dido stirbt frühzeitig, gegen ihre *fata*. BINDER ist der Meinung, Vergil zeichne die Suizidopfer „im Gegensatz zur Glorifizierung des Suizids im stoischen Denken.“<sup>370</sup> Dem muss widersprochen werden, da der Freitod in der Stoa nicht unbedingt eine Verherrlichung

<sup>369</sup> Vgl. CONINGTON (1963), S. 482.

<sup>370</sup> s. BINDER (2000), S. 140.

darstellen muss. Wie in der Einleitung gezeigt wurde, war man als Stoiker nur in gewissen Fällen zum Suizid berechtigt, so etwa unter Unglücksfällen wie Trauer und Schmerz, worunter Dido ja leidet, bevor sie sich das Leben nimmt. In diesem Sinne folgt Vergil, mit der Zeit selbst Anhänger der Stoa, deren Lehre selbst in der *Aeneis*. Zwar wird Didos Suizid als eine stoische Tat dargestellt (*lucem perosi*, Aen. 6, 435), aber dennoch ist der Erzähler damit nicht hundertprozentig konform: Sie hat sich zwar nicht schuldig (*insontes*) gemacht, aber dennoch ist sie vor ihrer Zeit aus dieser Welt gegangen, was nicht mit ihren *fata* zusammenpasst. Darüber hinaus gibt der Erzähler an, dass die Selbstmörderinnen ihre Tat bereuen: *quam vellent aethere in alto / nunc et pauperiem et duros perferre labores!* (Aen. 6, 436f.) Doch dies lässt ein Gesetz der Götter (*fas*, Aen. 6, 438) nicht zu, weshalb sie den Rest ihres Daseins in der Hölle verbringen müssen. Wenn man im Vergleich dazu an die Qualen des Sisyphus und des Tantalus denkt, fällt dieser Bereich der antiken Hölle aber relativ milde aus.

Mit der kurzen Beschreibung der sechs Frauengestalten (Phaedra, Procris, Eriphyle, Euadne, Pasiphaë und Laodamia), die sich aus Liebe getötet haben – und das ist das Einzige, was sie verbindet –, verfolgt Vergil nur ein Ziel, nämlich auf Dido hinzuleiten und so eine letzte Begegnung zwischen ihr und dem Trojaner zu bewirken. Aeneas kann weder seiner Trauer noch seiner Verantwortung entkommen.<sup>371</sup> Die Wendung *crudeli peredit* (Aen. 6, 442) erklärt AUSTIN folgend: „[T]hey [die Frauen] are consumed by a wasting sickness [...]“<sup>372</sup> Indem Vergil das Wäldchen in dieser Szene mit Myrten (*myrtea silva*, Aen. 6, 443f.) ausstattet, schafft er eine doppelte Bedeutung: Die Myrte ist ein Baum, „der zum Kult der Liebesgöttin Venus ebenso wie zum Totenritual gehört“<sup>373</sup> und somit sowohl auf Didos Liebe zu Aeneas als auch auf ihren daraus entstandenen Tod verweist. AUSTIN bezeichnet die Myrten als romantisches, aber unglückliches Bild.<sup>374</sup> Es folgt die Beschreibung der genannten Damen:<sup>375</sup> man trifft auf eine inzestuöse Frau, auf eine notorische Betrügerin, auf eine Frau mit unnatürlichen Begierden, auf eine bizarre Mannfrau, auf eine eifersüchtige und misstrauische Ehefrau und auf eine hingebungsvolle und eine liebende Frau.<sup>376</sup> Unterschiedlicher könnten die toten Liebenden nicht sein, nur der Selbstmord aus Liebe stellt eine Verbindung zwischen ihnen her.

<sup>371</sup> Vgl. AUSTIN, ROLAND: P. Vergili Maronis Aeneidos. Liber Sextus. With a Commentary. Oxford: Clarendon Press 1977, S. 159.

<sup>372</sup> s. ibd. S. 159.

<sup>373</sup> s. BINDER (2000), S. 140.

<sup>374</sup> Vgl. AUSTIN (1977), S. 159.

<sup>375</sup> Zu einer detaillierten Beschreibung, die für diese Arbeit nicht vonnöten ist, s. AUSTIN (1977), S. 161ff.

<sup>376</sup> Vgl. ibd. S. 162.

Aeneas sieht unter diesen Frauengestalten Dido: „She comes with intense dramatic impact [...]. [H]er presence still comes as a shock: the rest are myth, Dido is real.”<sup>377</sup> Grausig anzusehen ist die einstige Königin, ihre Wunde ist nach wie vor frisch, noch immer strömt Blut daraus hervor (*recens a volnere*, Aen. 6, 450).<sup>378</sup> Dennoch wandelt sie als Schatten in der Unterwelt herum (*adgnovit per umbras*, Aen. 6, 452): „Dido, whom Aeneas last saw (4. 387) vivid and fierce, storming at him in bitter rage, is now a phantom, glimmering so faintly that he can scarcely be sure that he sees her at all.”<sup>379</sup> PANOUSI sieht in der Begegnung der beiden in der Unterwelt die Wiederherstellung von Didos Moral, „as she treats Aeneas with indifference and takes her place next to her husband [...]“<sup>380</sup> Außerdem werden die LeserInnen an Didos unversöhnlichen Hass Aeneas gegenüber erinnert, der wiederum eine Verbindung zur Unversöhnlichkeit der Iuno schafft, die die Karthager ja verehrten, die aber die Erzfeindin der Trojaner ist: „Both the hatred of Juno and the curse of Dido pursue Aeneas in the second half of the poem; indeed ‚Dido’s curse parallels and implements the wrath of Juno.““<sup>381</sup> Wie im vierten Buch der *Aeneis* verwendet Vergil auch in der Unterweltpassage für Dido das Epitheton *infelix* (Aen. 6, 456); nichts hat sich an ihrer elenden Lage geändert, sie ist nach wie vor bejammernswert – nun sogar für Aeneas, der sie mit diesem Adjektiv anspricht. Darüber hinaus spiegelt seine Frage, vor wem sie fliehe (*quem fugis?* Aen. 6, 466), eindeutig Didos Frage an Aeneas, ob er vor ihr fliehe (s. Unterkapitel ii).<sup>382</sup> Doch die Tote will Aeneas‘ Worte nicht hören, sie beginnt, sich von ihm wegzubewegen, nachdem sie zuerst still verharrend zugehört hat.<sup>383</sup> Genau so, wie Aeneas im vierten Buch nicht zu erweichen war, bleibt auch sie nun hart, was durch den Rhythmus der einsilbigen Wörter des Hexameters in V. 471 noch einmal unterstrichen wird.<sup>384</sup> Dido kann ihren Zorn nicht mehr verhehlen und wendet sich daher vom Trojaner ab, für sie ist die Sache endgültig erledigt. Vergil lässt sie nicht von ungefähr zu ihrem ehemaligen Gemahl Sychaeus fliehen: „[...] Virgil has chosen to put him specifically just where Dido needs him most, to protect and tend her. She has finally rejected Aeneas, who had come between her and her loyalty to Sychaeus’ memory, and now husband and wife are together in mutual care and trust; Sychaeus has not thought her false.”<sup>385</sup> Dennoch muss betont werden, dass Didos Liebe zu Aeneas eventuell noch besteht, er ist ihr zumindest nicht egal ist,

<sup>377</sup> s. AUSTIN (1977), S. 163.

<sup>378</sup> Vgl. CONINGTON (1963), S. 484.

<sup>379</sup> s. AUSTIN (1977), S. 162.

<sup>380</sup> s. PANOUSI (2009), S. 197.

<sup>381</sup> s. O’HARA (1959), S. 102.

<sup>382</sup> Vgl. MACKAIL (1930), S. 232; AUSTIN (1982), S. 100.

<sup>383</sup> Vgl. AUSTIN (1977), S. 165.

<sup>384</sup> Vgl. *ibd.* S. 167.

<sup>385</sup> s. *ibd.* S. 167f.

sondern sie hat nach wie vor Gefühle für ihn – auch wenn diese sich mittlerweile in Zorn äußern. Vergil verwendet gegen Ende des Abschnittes ein Gleichnis, um zu verdeutlichen, wie starr Dido wirklich bleibt: Er vergleicht sie mit Marmor.

Zwar wird Dido nach wie vor vom Erzähler – und mittlerweile auch von Aeneas – als bedauernswert betrachtet, nicht aber zählt sie zu den tatsächlichen Selbstmördern: Das Motiv ihres Todes überwiegt dessen Art und Weise. Wie so oft legt der Erzähler die emotionalen, wertenden Begriffe einer Person in den Mund, hier Aeneas (s. *infelix*), um sich auf diese Weise selbst so objektiv wie möglich zu halten. Der Erzähler selbst arbeitet – wie an vielen anderen Stellen – mit einem Gleichnis, um Didos Lage darzustellen.

Wie bereits in den vorhergehenden Szenen der vergilschen Dido wird auch in dieser Abfolge ihres Entschlusses zum Selbstmord Folgendes deutlich:

Der Dichter erzählt nur die äußere Handlung; er schildert nicht die Gefühle, sondern lässt sie fast ausschließlich die Heldin selbst aussprechen. Und zwar hat er sein Augenmerk vor allem darauf gerichtet, die fortschreitende Steigerung dieser Empfindungen in enge Beziehung zur äußeren Handlung zu setzen. Jede neue Phase der äußeren Handlung führt auch eine neue Phase der inneren Entwicklung herbei; und jede dieser Phasen repräsentiert möglichst rein und unvermischt einen bestimmten Gemütszustand.<sup>386</sup>

Außerdem fällt auf, dass „Vergil offenbar absichtlich die Einförmigkeit des Monologisierens zu vermeiden oder zu verschleiern gesucht hat. [...] Der Monolog geht in das Gebet und die *mandata* über, die naturgemäß laut gesprochen werden.“<sup>387</sup> Dies hat natürlich einen Grund: Durch „eine zusammenhängende Darstellung der beiderseitigen Meinungen [...] gewinnt der Leser ein reineres Bild [...].“<sup>388</sup>

Generell mutet das gesamte Dido-Buch wie eine Tragödie an.<sup>389</sup> Eindeutig ist Aeneas der Instigator von Didos Liebestod: Aufgrund seiner Standhaftigkeit, den *fata* zu folgen, kann er nicht bei ihr bleiben, auch wenn er es gerne würde. Dies ruft in Dido immer mehr den Wunsch zu sterben hervor, bis sie sich aufgrund der verlorenen Liebe sogar zum Suizid entschließt. Je nach äußerer Entwicklung verändern sich – im Gegensatz zum Trojaner – auch ihre Emotionen und Ansichten über Aeneas. SCHMIDT schließt ab: „Dido ist die Präfiguration aller Selbstmorde aus verratener Liebe und des heftigen Seelengeschehens, das ihnen vorausgeht.“<sup>390</sup>

---

<sup>386</sup> s. HEINZE (1995), S. 134.

<sup>387</sup> s. ibd. S. 138.

<sup>388</sup> s. ibd. S. 412.

<sup>389</sup> Zur Unterteilung in die fünf Akte einer Tragödie s. SCHMIDT (2016), S. 113ff.

<sup>390</sup> s. SCHMIDT (2016), S. 130.

### 2.3.2 Die mittelalterliche Dido

Im *Roman d'Eneas* findet der Titelheld Dido in einem Tal, in dem sich diejenigen befinden, die aus Liebe das Leben verloren haben: *enz en un val a cels trovez / ki por amor perdirent vie* (RdE 2622f.). Sofort erkennt er Dido, die ja seinetwegen gestorben ist, was ihn sehr traurig macht: *Molt fu dolenz en son corage, / que morte esteit* (RdE 2628f.). Daher spricht er sie darauf an: Er sei zwar ihre Todesursache, habe aber keine Schuld daran noch sei er im Unrecht (*por meie amor / avez sofert mortel dolor, / ge vos sui acheisons de mort, / mais ge n'i ai colpes ne tort*. RdE 2631ff.). Er versucht, sie davon zu überzeugen, und endet seine Rede mit der Aussage, er hätte nie gedacht, dass sie sich wegen seiner Abreise das Leben nähme: *quant ge de vos me departi, / ne cuidai pas que fust ainsi, / ne trovesiez alcun confort / ki vos pleüst mielz que la mort* (RdE 2647ff.). Dido ist ihm nun aber feindlich gesinnt, kann ihn nicht anschauen und flieht zu Sicheus, den anzuschauen oder anzusprechen sie allerdings auch nicht mehr wagt (*ele nel pot onc esgarder, / car molt li esteit enemie; / enz en un bois s'en est fuie*, RdE 2652ff.). Sie errötet aus Scham: *por son forfait se vergondot* (RdE 2662), Eneas geht weiter.

Auch bei Heinrich trifft Eneas in dem Teil der Hölle auf Dido, in dem sich die Liebeselbstmörder befinden: *michel here her dô vant, / die tôt wârn von minnen. / dâ müste her erkennen / froun Dîdônen die rîchen, / diu sich sô jâmerlîchen / dorch sînen willen hete erslagen* (ER 99, 28ff.). Der Erzähler definiert ihren Suizid als *schaden* (ER 99, 34). Dido jedoch wendet sich von Eneas ab, sie will ihn nicht ansehen, denn sie bereut ihre Tat und empfindet sie als schändlich: *mit dem houbet wankte si hin dan, / sine wolden niht ane sehen; / daz irz solde geschehen, / daz rou si vile sêre / und dûhte si unêre* (ER 99, 36ff.).

Große Ähnlichkeit weist bei beiden Dichtern der Teil der Hölle auf, in dem die tote Dido nun verweilen muss: Eigentlich handelt es sich dabei noch gar nicht um die Hölle, sondern um eine Art Vorstufe davon. KNAPP erklärt:

Bemerkenswerterweise haben sich nun beide mittelalterliche Dichter die Möglichkeit entgehen lassen, Dido im Sinne der christlichen Theologie Höllenstrafen leiden zu lassen. Die Selbstmörderin wird an derselben Stelle auf dem Wege des Eneas durch die Unterwelt genannt wie bei Vergil [...]. Gewiß galt diese ganze Unterwelt den mittelalterlichen Menschen als Hölle im christlichen Sinn, aber man behielt Vergils Vorstellung bei, daß die Strafexekutionen nur in einem abgegrenzten Bezirk vorgenommen werden, den Veldeke *die rehte helle* (3384 = *la mestre sié d'enfer* 2701) nennt. Und gerade hier befindet sich Dido nicht. Im französischen Roman liegt in diesem Falle kein krasser logischer Widerspruch vor, da Didos Schuld als nicht schwer genug gedeutet werden konnte. Anders bei Veldeke, der diesen Widerspruch sogar noch weiter steigert. Sein christliches Gewissen hat es ihm offenkundig nicht erlaubt, die ewi-

ge Verdammnis der Selbstmörder zur Höllenqual unerwähnt zu lassen. Nur fügt er diese Erwähnung an gänzlich unpassender Stelle ohne jeden Zusammenhang mit Dido ein.<sup>391</sup>

Der Annahme, die Höllenqualen seien an „unpassender Stelle“ eingefügt, sei vehement widersprochen: Heinrich hat sich sehr wohl etwas bei seiner Komposition gedacht, und so ist die Tatsache, dass die Höllenqualen eben nicht auf Dido bezogen sind, von Bedeutung. Einerseits hat Heinrich das Motiv dieser Art von Vorhölle von Vergil und dem Anonymus übernommen und meiner Meinung nach mithilfe der reuevollen Haltung Didos mit christlichen Werten gefüllt. Andererseits wollte er Dido, die ja schon im Sterben die Einsicht hatte, dass ihre Taten voller Wahnsinn und nur durch ihre unmäßige Liebe motiviert waren, wohl aufgrund ihrer Selbsteinsicht etwas schonen. Insofern kann die spätere Einfügung der Höllenqualen als allgemeiner, didaktisierender Anstoß für die LeserInnen gelten. Auch das Argument, dass Heinrich „gegen alle Logik eine zweite Stätte ewiger Höllenstrafen (*here quale was unendehacht* 2969 = *here quale is unendehacht* 4322) eingeführt [hat], um die Selbstmörder unterzubringen, [...] aber gerade Dido hier nicht ihren Platz angewiesen [hat]“<sup>392</sup>, ist nicht valide. Gerade weil Dido eine Heidin aus einer heidnischen Vorlage ist, will Heinrich (und wieder auch der Anonymus) sie als eine solche übernehmen, die zwar ihre Fehler eingesehen hat, aber dennoch eine Heidin bleibt und sich somit nicht Augustinus‘ Regeln beugen muss. In diesem Sinne ist auch die Behauptung, „daß die Autoren der mittelalterlichen Aeneas-Romane den Sühneselbstmord als sittlichen Akt im Sinne vorchristlicher Wertmaßstäbe nicht im entferntesten zu begreifen imstande oder auch nur gesinnt sind“<sup>393</sup>, falsch. Der Franzose und der Deutsche haben die Geschichte Didos für ihre eigenen Zwecke verwendet, und zwar für eine Didaktisierung, die immer weiter von der Karthagerin selbst ausgeht, bis sie mit der Sicht des Erzählers übereinstimmt.

Ein deutlicher Unterschied findet sich hingegen in Didos Verhalten Eneas gegenüber: Während sie bei Vergil nach Eneas‘ Rede an sie absichtlich Sychaeus‘ tröstliche Nähe sucht, so traut sie sich beim Franzosen nicht mehr, sich an ihren Mann zu wenden, da sie weiß, dass sie ihm gegenüber Schuld auf sich geladen hat. Bei Heinrich schließlich existieren weder Eneas‘ Rede an Dido noch Sicheus, der deutsche Dichter hat – wie in der Creusa-Passage – den Inhalt und die formalen Darstellungsformen auf ein Minimum reduziert, um den Fokus auf das für ihn Wichtigste zu lenken – Didos Reue über ihre Tat. Abermals wirkt der Erzähler hier didaktisierend, jedoch auf eine latente Art und Weise, da er die Worte der Reue doch

---

<sup>391</sup> s. KNAPP (1979), S. 141.

<sup>392</sup> s. ibd. S. 142.

<sup>393</sup> s. ibd. S. 143.

mehr oder weniger der Karthagerin in den Mund legt. Auch werden im Gegensatz zum *Roman* im *Eneasroman* keine Erklärungen mehr zu Didos Abwendung von Eneas gegeben.<sup>394</sup>

Alles in Allem gehen also von Werk zu Werk immer mehr direkte Rede und inhaltliche Details verloren: Heinrich konzentriert sich nur noch auf das für ihn als Christen Wichtigste: Didos Einsicht in und Reue über ihre Vergehen.

---

<sup>394</sup> Vgl. FROMM (1992), S. 811.

## 3 Turnus

In der Entrückungsszene am Meer versucht der lateinische Turnus dreimal, sich selbst zu töten; in den mittelalterlichen Werken wird dieses verzweifelte Bestreben immer weiter minimiert. Mit welchen formalen Mitteln geschieht dies?

### 3.1 Ein Selbstmordversuch

Eigentlich handelt es sich im zehnten Buch der *Aeneis* nicht nur um einen Selbstmordversuch, sondern gleich um drei: Turnus wird von Iuno, um ihn aus dem tödlichen Kampf zu retten, mithilfe eines *eidolon* des Aeneas auf ein Schiff gelockt und dann von den Winden aufs offene Meer geweht. Turnus versteht nicht, dass er gerade gerettet worden ist, und sieht das Geschehen undankbar als Strafe der Götter an. Er erinnert sich an seine Männer und schämt sich ihnen gegenüber, die seiner Meinung nach glauben müssen, er habe aus freien Stücken das Weite gesucht. In diesem Monolog entwickelt er sogar den Wunsch, er möge auf hoher See den Tod finden: *quae iam satis ima dehiscat / terra mihi? vos o potius miserescite, venti: / in rupes, in saxa, – volens vos Turnus adoro, – / ferte ratem saevisque vadis inmittite syrtis, / quo neque me Rutuli nec conscia fama sequatur* (Aen. 10, 675ff.). Dieser Wunsch steigert sich dann in die Tat, als Turnus dreimal versucht, sich ins Schwert zu stürzen (*an sese mucrone ob tantum dedecus amens / induat et crudum per costas exigat ensem*, Aen. 10, 681f.). Dreimal versucht er auch, zurück ans Land zu schwimmen, doch Iuno verhindert beide Pläne.

In dieser Szene kommen einige der von MECKE ausgearbeiteten Gründe für Selbstmord zusammen: Einerseits wird Turnus von seinen Schuldgefühlen beherrscht, seine Männer allein gelassen zu haben, andererseits ist er bereits dem Wahnsinn verfallen – zwar keinem dionysischen oder bacchischen wie Dido und später auch Amata, aber dem der Furie Allecto. Darüber hinaus werden in dieser Szene sein Undank, infolgedessen seine Ignoranz gegenüber der göttlichen Hilfe und sein Machthunger sichtbar.

Vergil lässt die LeserInnen dank Turnus' Monolog direkt an dessen Empfindungen und Gedanken teilhaben. Von den 23 Versen werden zwölf dem Turnus in Form eines Gebetes in den Mund gelegt, die restlichen elf – zwei zu Beginn der Szene und neun am Ende – sind epi-

scher Bericht.<sup>395</sup> Sein Monolog wird anfangs vom Erzähler als Gebet ausgewiesen: Turnus spricht den Göttervater Iupiter an, da er denkt, er sei schuld an seiner Entrückung, die er als Schmach empfindet – steht er so vor seinen Männern doch als Deserteur da. Er hält seine Rede zunächst an Iupiter, später wendet er sich auch an die Sturmgötter und bittet sie ausdrücklich um den Tod, danach wendet die Rede sich abrupt in rhetorische Fragen;<sup>396</sup> Turnus zieht den Tod einem schand- und schmachvollen Wiedersehen mit seinen Leuten vor.<sup>397</sup> PANOUSI bezeichnet die Rede als mutlos und niedergeschlagen;<sup>398</sup> dies ist eine Untertreibung, führt dieses Soliloquium den verzweifelte Rutuler doch zum Selbstmord, da er keinen ruhmvollen Ausgang mehr für sich sieht. Diese Kritik bestätigt HEINZE: „In die Form des Gebets kleidet Virgil auch die Schmerzensrufe des von Juno auf dem Schiffe entführten Turnus X 668ff.: zu Beginn vorwurfsvolle Worte an Juppiter, zum Schluß Bitte an die Winde [...]“<sup>399</sup> Aus diesem Grund kann es sich hierbei nicht um ein typisches Soliloquium handeln, wie es bei Dido der Fall war (s. Kap. 2.2.1). WENZELBURGER bekräftigt, dass Turnus „in völliger Verzweiflung und in ganz dem Augenblick hingegebenem Todeswillen spricht [...]“<sup>400</sup> Dabei gibt es aber nicht nur ein Thema, das ihn bewegt – schandvoll vor seinen Männern dazustehen –, sondern noch ein zweites: Turnus wird sich das erste Mal einer Schuld bewusst. Allerdings handelt es sich nicht um die Schuld den *fata* gegenüber, sondern er missinterpretiert seine Situation und denkt, Iupiter bestrafe ihn für etwas anderes als seinen Widerstand gegen die *fata*.<sup>401</sup> Er geht soweit, sich von den Winden den Tod zu wünschen. PANOUSI erklärt, dass Turnus' *furor* und *violencia* aus dem Wunsch heraus entstehen, seinen Leuten gerecht zu werden, was wiederum mit seinem Ehrgefühl in Verbindung steht.<sup>402</sup>

Wie bereits des Öfteren demonstriert wurde, verwendet Vergil unterschiedliche Darstellungsformen der Variierung zuliebe. So auch hier: Auf die direkte Rede folgt unmittelbar ein Erzählerpart, der jedoch keineswegs wertend ist; vielmehr führt der Erzähler Turnus' Gedanken fort, es handelt sich um eine Fortsetzung der direkten Rede in dritter Person. Die Perspektive des Erzählers ist also konsonant zu der des Rutuleranführers, Vergil kritisiert sein Verhalten also keineswegs.

---

<sup>395</sup> s. DITTRICH (1966), S. 260.

<sup>396</sup> Vgl. HARRISON, STEPHEN: Vergil. Aeneid 10. Oxford: Clarendon Press 1991, S. 231.

<sup>397</sup> Vgl. STERNATH, VANESSA-NADINE: Turnushandlungen – Motivverschiebungen und -verluste von der Aeneis über den Roman d'Eneas bis zum Eneasroman. Wien: Masterarbeit 2019, S. 46; Vgl. PÖSCHL (1977), S. 140.

<sup>398</sup> Vgl. PANOUSI (2009), S. 206.

<sup>399</sup> s. HEINZE (1995), S. 430.

<sup>400</sup> s. WENZELBURGER (1974), S. 199.

<sup>401</sup> Vgl. STERNATH (2019), S. 47.

<sup>402</sup> Vgl. PANOUSI (2009), S. 199.

Interessant ist es nun, Turnus im Sinne des instigierten Selbstmörders (s. Kap. I.3 Ein Sonderfall: Der Liebestod) zu betrachten. In diesem Kontext soll der Begriff des „Totführers“<sup>403</sup> verwendet werden: „„Tot-Führer‘ entpuppen sich immer wieder als charismatische Selbstmörder. [...] er [der Selbstmord] entspringt böswilligem Undank. Im Glücksfall ist das Leben eine Gabe. Der suizidale Totführer aber ist vor allem ein undankbarer, nachträgender Mensch.“<sup>404</sup> Turnus ist solch eine charismatische Person, seine Leute folgen ihm in allen Dingen, ohne zu zögern. Dennoch konnten in Bezug auf seine Rettung v. a. seine Hybris und sein Undank Iupiter gegenüber gezeigt werden, Turnus empfindet diese als Strafe: „Oft genug fühlt er schmerzlich, ein böser Wille habe ihm die Gründe und Gelegenheiten vorenthalten, fürs Leben dankbar zu sein.“<sup>405</sup> Als ein solcher Totführer ist Turnus nun sein eigener Instigator (neben den *fata*, die seinen Tod natürlich vorsehen). Er missdeutet seine Rettung als Strafe und versucht, sich aus der Schande darüber dreimal ins Schwert zu werfen. Deutlich tritt in- folgedessen sein Machthunger zutage.

Die Erzählerstimme ist konsonant zur Sicht des Turnus, es liegt keine Wertung von dessen Gedanken und Taten vor. Turnus instigiert aus seiner Missinterpretation seiner Rettung und dem Gefühl der Schande seinen Männern gegenüber selbst seinen Suizid. Er ist also Instigator und Selbstmörder zugleich.

### 3.2 Suizidgedanken

Während der lateinische Turnus tatsächlich versucht, sich das Leben zu nehmen, ziehen die mittelalterlichen Namensvettern diese Tat nur noch in Gedanken in Erwägung. Im *Roman d'Eneas* erkennt Turnus in einem Soliloquium, dass man ihn der Flucht bezichtigen wird (*l'en dira ce que ge m'en fui*, RdE 5808), dass die Götter ihn hassen (*Li deu me heent*, RdE 5810) und dass es dumm war, einen Krieg gegen die Trojaner zu beginnen (*Folie fis, quant lor mui guerre*, RdE 5814). Aufgrund seiner aussichtslosen Lage erwägt er, sich zu ertränken oder sich ins Schwert zu stürzen (*Ge voil en ceste mer saillir / o de m'espee el cors ferir; / [...] car neient es mais del repaire*, RdE 5823ff.), stellt dann aber fest, dass der Wind sich nur ein bisschen drehen müsste, um ihn nach Hause zu tragen: *Mais nequedent bien prreit estre / que, se cist venz desor senestre / voleit und petitet venter, / ge porreie bien retorner.* (RdE 5829ff.)

---

<sup>403</sup> s. MECKE (1995), S. 230.

<sup>404</sup> s. ibd. S. 230f.

<sup>405</sup> s. ibd. S. 232.

Nach drei Tagen erreicht er tatsächlich das Land seines Vaters Daunus, ist laut Erzähler jedoch voller Kummer und Zorn (*Il ot grant duel et molt granz ire*, RdE 5842).

Heinrichs Turnus erkennt ebenfalls, wie schändlich seine Lage ist: *wâre ich ûf der erde tôt / beliben, sô wâre ich lîhte verklaget. / man sal sprechen ich sî verzaget / und fliehe dorch mîn bôsheit*. (ER 209, 6ff.) Auch hier ist er der Meinung, er habe die Götter erzürnt (*daz ez den goten leit is*, ER 209, 22), und meint, wieder nach Hause zu gelangen, sei eine große Schande. Ihm ist egal, was nun mit ihm geschieht, selbst der Tod ist ihm einerlei: *quâme ich ouch immer mêre / lebende ze lande, / ich hetes grôze schande. / kome ich aber wider niet, / sone rûche ich waz mir geschiet / [...] sô mûz ich jâmerliche / ûf diseme mere ligen tôt*. (ER 209, 26ff.) Noch nie ist seine Lage schlimmer gewesen, weshalb er beklagt, nicht schon an Land gestorben zu sein; er hat keine Hoffnung, zu überleben, doch im selben Satz kommt ihm der Gedanke, dass sich nur der Wind wenden müsste, um ihn an Land zu bringen: *daz ich dâ niht was beliben / nâch mînen êren erslagen, / daz mûz ich nû wole klagen, / wandich ne trouwe niht genesen, / ez ne wâre ob daz mohte wesen, / daz ich gerne gesâge, / daz der wint gelâge, / der nordert dâ here vert*. (ER 209, 40ff.) Er will Gott nun um Hilfe zur Rückkehr bitten. Der Erzähler bezeichnet die Entrückung des Turnus schließlich als seine Rettung, da Eneas ihn sonst getötet hätte.

Die mittelalterlichen Autoren wandeln das Gebet des lateinischen Turnus zu einem Klage- monolog um.<sup>406</sup> In diesem kommt sowohl dem französischen als auch dem deutschen Turnus der Gedanke, sich das Leben zu nehmen, erspare ihm die Schande der Fluchtvorwürfe vor seinen Männern. Aufgrund der aufkeimenden Hoffnung auf Rückkehr nach Hause verwirft er diesen Gedanken aber wieder: „Die Wendung, die es weder zum Selbstmordversuch noch zum Tod auf dem Meer kommen läßt, steigt [...] aus der Hoffnung des Turnus selbst auf, die im Roman d’Eneas aufgrund einer natürlichen Überlegung für möglich gehalten wird – der Wind brauchte sich nur ein wenig zu drehen [...].“<sup>407</sup> In weiterer Folge könnte der Rutuler dann wieder versuchen, an die Herrschaft über Latium zu gelangen – er hat also nicht verstanden, was sein eigentliches Problem ist: sein Widerstand gegen die Götter. SCHÖNING erklärt: „Turnus hat wohl Rechtsansprüche, nicht aber die Götter auf seiner Seite. Dies nicht erkannt zu haben, ist sein Fehler. Noch nachdem er selbst schon aus seinem Abtreiben mit dem Schiff die Einsicht gewonnen hat, daß er nicht auf die Götter zählen kann, [...] beharrt er

---

<sup>406</sup> Vgl. STERNATH (2019), S. 48ff.

<sup>407</sup> s. DITTRICH (1966), S. 263.

auf seinem Recht.“<sup>408</sup> WENZELBURGER führt diesen Gedanken fort: „Die Erkenntnis des Götterhasses ist, wie der Gedanke an Selbstmord [...], durch die Situation bedingt. Ändert sich diese zu Turnus‘ Gunsten, so schwindet auch das entsprechende Bewußtsein.“<sup>409</sup> Der Erzähler wendet gegen Turnus‘ Haltung dem gesamten Geschehen gegenüber allerdings nichts ein, er räumt lediglich ein, dass Turnus voll Kummer und Zorn ist. Er lässt uns nicht wissen, ob er diese Gefühle als positiv oder negativ erachtet.

Auch Heinrich verwendet die Form des Klagemonologs für Turnus‘ Rede auf dem Schiff, wobei dieser sich selbst ziemlich bemitleidet (*ôwê ungelucker man, / daz ich daz leben ie gewan!* ER 209, 2f.), was ein Widerspruch dazu ist, dass er seinen Männern gegenüber eigentlich nicht schmachvoll dastehen will. EMBERSON bezeichnet die Stimmung des Soliloquiums als „depressed“.<sup>410</sup> Dennoch geht seine Selbsterkenntnis weiter als die des französischen und lateinischen Vorgängers:

Veldeke greift das [...] nicht näher bestimmte Gefühl des Turnus auf, daß er möglicherweise eine Strafe für ein Vergehen verbüßen müsse, und wandelt es zur Erkenntnis des Turnus ab, daß sein Unglück selbstverschuldete Folge seiner Widersetzlichkeit gegen den Willen der Göttermåge des Eneas sei; mit der Bekämpfung des Troers überhaupt hat er deren Verfolgung auf sich gezogen: *ez is mir wole worden schîn unde bin es wol gewis, daz ez den goten leit is, daz ich sô vile hân getân wider ir måge dem Troiân: des engilde ich vile sêre* (209, 20ff.), und damit kommt er der Wahrheit sehr viel näher, als dies dem Turnus infolge seiner Verblendung in der antiken Dichtung möglich ist [...].<sup>411</sup>

GOSEN erkennt richtig, dass „Turnus [...] – wie Dido – im extremen Zustand der totalen Isolation fähig [ist], die besondere und augenfällige Übereinstimmung der Ziele des Eneas mit dem Willen der Götter zu erkennen und deutet seine derzeitige existenzielle Krise als Strafe für seinen Widerstand gegen den Götterliebling Eneas.“<sup>412</sup> Dennoch widersetzt er sich den Göttern weiterhin und bittet (einen) Gott, ihn mithilfe besserer Winde zu retten. Dieser Wunsch „ist verknüpft mit dem Wunsch nach Rache. [...] Turnus anerkennt ausschließlich das Gesetz weltlicher Ehre [...].“<sup>413</sup> Wie schon Dido schafft auch Turnus es nicht, seine *ratio* einzusetzen, was ebenso wie bei Dido aus dem „Verlust der ‚sinne“<sup>414</sup> resultiert. Anders als in den Vorgängerversionen fühlt Turnus auch keine Schuld mehr seinen Männern gegenüber, er meint nicht, sie verlassen zu haben:

<sup>408</sup> s. SCHÖNING, UDO: Thebenroman – Eneasroman – Trojaroman. Studien zur Rezeption der Antike in der französischen Literatur des 12. Jahrhunderts. Tübingen: Max Niemeyer Verlag 1991, S. 311.

<sup>409</sup> s. WENZELBURGER (1974), S. 199.

<sup>410</sup> s. EMBERSON (1981), S. 239.

<sup>411</sup> s. DITTRICH (1966), S. 261.

<sup>412</sup> s. GOSEN (1985), S. 176f.

<sup>413</sup> s. ibd. S. 177.

<sup>414</sup> s. ibd. S. 300.

[W]eder das objektive Bewußtsein, seine Pflicht als Heerführer vernachlässigt zu haben, bedrückt ihn, noch quält ihn subjektiv die Vorstellung des Sterbens seiner Mitkämpfer auf dem Schlachtfeld – um seiner Sache willen. Turnus ist so egozentrisch mit sich beschäftigt, daß sein Blick und sein Gefühl für das Leiden des Mitmenschen völlig blind und stumpf geworden sind [...].<sup>415</sup>

Bestätigt wird diese Annahme bereits im ersten Vers der Klagerede, als er sich selbst als unglücklich bemitleidet. Interessant ist auch die Tatsache, dass Turnus seinen Tod zunächst nicht selbst herbeiführen, sondern einfach hinnehmen will. DITTRICH bezeichnet dies passend als „halb passive, halb ergebene Haltung“<sup>416</sup>, die sowohl aus seinem Selbstmitleid als auch aus seinem Vertrauen in Gott resultiert. So ist seine Hoffnung auf Rettung schließlich in seiner Religiosität begründet: Da Gott Turnus schon sehr oft geholfen hat, hofft dieser auch in dieser Notlage auf seine Unterstützung. „Doch gerade in dieser seelischen Erhebung, ganz am Ende, bricht der echte Turnus wieder durch: die ersehnte Rettung soll nichts anderem dienen als der tödlichen Verfolgung des Troers, und Turnus scheut sich nicht, auch dafür Gottes Hilfe zu erbitten [...].“<sup>417</sup> Nichtsdestoweniger hat Heinrich sich in diesem Fall wohl ebenso aus religiösen Gründen an den Franzosen und nicht an Vergil angelehnt: Sowohl ist er ein Christ und will Turnus nicht in der christlichen Hölle enden lassen als auch ist Turnus ein Heide, und somit kann der Autor die christliche Hölle nicht auf den Rutuler anwenden, wenn er nicht die komplette ursprüngliche Konzeption verändern will. Schließlich handelt es sich doch um antiken, heidnischen Stoff.

Der Erzähler kommentiert Turnus' Gedanken ebenso wenig wie sein französischer Vorgänger, aber er deutet am Ende der Passage auf objektive Art und Weise an, dass die Entrückung Turnus das Leben gerettet hat. Insofern stimmt Turnus' Unterlegenheit Eneas gegenüber mit seiner Feigheit, sowohl zunächst nach Hause zurückzukehren zu versuchen als auch danach den Suizid aus Rachsucht wieder zu verwerfen, überein.

Summa summarum sei gesagt, dass der lateinische Turnus, der sich im *furor* das Leben nehmen will, in den mittelalterlichen Versionen überwiegt v. a. sein Selbstmitleid. Während der Erzähler der *Aeneis* konsonant mit der Sicht des Turnus ist, verhält sich der französische Erzähler neutral, und auch der deutsche kommentiert Turnus' Handlungen nicht, sondern lediglich die Auswirkungen der Entrückung – sein Leben wurde so gerettet. Sowohl Turnus als auch Heinrich haben für ihre Taten religiöse Gründe: Bei Turnus ist es die Hoffnung auf Rettung, und Heinrich lässt ihn aus seiner christlichen Einstellung heraus keinen Selbstmordversuch begehen.

---

<sup>415</sup> s. DITTRICH (1966), S. 262.

<sup>416</sup> s. ibd. S. 263.

<sup>417</sup> s. ibd. S. 264.

## 4 Amata

Der letzte, tatsächlich vollzogene Suizid in den drei *Eneiden* ist der der lateinischen Königin Amata. Mit welchem Licht wird dieser jeweils beleuchtet und wie wird er dargestellt?

### 4.1 Der einzige Ausweg aus der Schmach der Niederlage

Vergil geht in zwei Etappen vor: Als zu Beginn des zwölften Buches Turnus beschließt, den Zweikampf gegen Aeneas anzutreten, versucht Latinus ihn davon abzubringen und dazu zu überreden, ein Mädchen aus Daunus' Reich zu heiraten. Amata ist über Turnus' Entschluss bestürzt, weint und ist bereits vom Tod gezeichnet: *At regina nova pugnae conterrita sorte / flebat et ardentem generum moritura tenebat* (Aen. 12, 54f.). In einer flehenden direkten Rede bittet sie ihn ebenfalls, vom Kampf abzulassen, denn was immer sein Los sei, sei auch ihres: Stirbt er, so stirbt auch sie, sie will nicht Aeneas' Gefangene sein (*qui te cumque manent, isto certamine casus, / et me Turne, manent; simul haec invisa relinquam / lumina nec generum Aenean captiva videbo*. Aen. 12, 61ff.).

Nach dieser Art Prolepse muss man über 500 Verse warten, bis man auf Amatas tatsächliches Ende – vom Erzähler berichtet – stößt: Aeneas setzt die Stadt in Flammen und Amata sieht das feindliche Heer auf sie zureiten, weshalb sie glaubt, Turnus sei tot und sie schuld daran. Sie ist vor Gram und Wut von Sinnen, zerreißt ihr Gewand und ist bereit, zu sterben. Sie erhängt sich mit ihrer Kleidung auf einem Balkon: *infelix pugnae iuvenem in certamine credit / exstinctum et subito mentem turbata dolore / se causam clamat crimenque caputque malorum, / multaque per maestum demens effata furorem / purpureos moritura manu discindit amictus / et nodum informis leti trabe nectit ab alta* (Aen. 12, 598ff.).

Wie bereits Dido hat auch Amata offensichtlich mädalische Züge, allerdings in einem größeren Ausmaß.<sup>418</sup> In der Vorausdeutung auf ihren Tod, die sie allerdings eher als Drohung gegenüber Turnus formuliert, der in den Kampf gegen den Trojaner ziehen will, kommt ihr *furor* eher unterschwellig zum Vorschein, i. e. dadurch, dass sie ihm mit solchen Dingen droht. Die Rede an ihn ist redundant, da erstens bereits Latinus versucht, Turnus von seinem Vorhaben abzubringen, und da zweitens Amatas Tod auf diese Art und Weise vorweggenommen wird. Zwar kann man bei der ersten Lektüre noch nicht sicher wissen, ob sie tatsächlich sterben wird, aber dennoch erzeugt diese Rede einen Stillstand in der Handlung. Die Be-

---

<sup>418</sup> Vgl. PANOUSI (2009), S. 124.

schreibung Amatas durch den Erzähler passt mit dem Eindruck der LeserInnen zusammen, er geht sehr objektiv vor: Sie ist bestürzt und weint daher sehr heftig (s. *furor*), das Partizip Futur *moritura* weist – wie bereits bei Dido – auf ihren baldigen Tod hin: „By ‚moritura‘ Virg. Indicates not merely her intention (v. 62) but the realization of it [...]“<sup>419</sup>

Die zweite Passage ist für Amatas Wahnsinn<sup>420</sup> kurz vor ihrem Suizid viel aufschlussreicher: „Just as in the case of [Dido], so in the case of [Amata], maenadism causes a movement from the private realm of womanhood to the public domain of war and destruction.“<sup>421</sup> Ihr *furor* tritt besonders in den „Wendungen *mentem turbata dolore* (599), *multaque per maestum demens affata furorem* (601) und *purpureos manu discindit amictus* (602)“<sup>422</sup> hervor. Das Epitheton *infelix* erinnert ebenso wie der Mänadismus stark an Dido, die relativ oft damit beschrieben wird bzw. sich selbst damit kennzeichnet. Raserei und Traurigkeit greifen in dieser Szene aber auch ineinander über:

Ihr [Amatas] Geist ist durch den Schmerz verstört, den ja doch erst Allecto durch ihre Aufwiegelung von Amata und Turnus und somit die Entfachung des Krieges in Buch 7 entstehen ließ, gleichzeitig erkennt Amata hier, dass sie selbst der Grund für den Krieg ist; der Erzähler schreibt ihr *maestum furorem* zu, sie ist also eine auf traurige Weise rasend und vor allem *demens*, i.e. „unsinnig“ bzw. „verblendet“; schließlich zerreißt sie ihr eigenes Gewand nur zu dem Zweck, sich damit den Strick zu binden [...].<sup>423</sup>

Gleich wie *infelix* gemahnt auch das Partizip Futur *moritura* abermals an Dido. CONINGTON erklärt es als „bent on death“.<sup>424</sup> WILLIAMS führt dies aus: „Both look out on disaster from their watch-towers [...], both are *infelix* (598), both act on a sudden impulse (599); *moritura* is used of both (602, 4.519); above all both are victims of *furor* (601, 4.607).“<sup>425</sup> Diese beiden Wörter sind aber nicht die einzigen Parallelen zwischen den beiden Frauengestalten: Erinnert man sich an die Dido-Tragödie (s. Kap. 2 Dido oder Der Freitod aus Liebesschmerz), so wird man erkennen, dass auch Amatas Suizid stark an den Ton der griechischen Tragödie an klingt.<sup>426</sup> Weder beschreibt der Erzähler die Tat Didos noch diejenige Amatas<sup>427</sup> - er erwähnt bloß, dass Amata ihr Gewand an einem Balken eines Balkons anknüpft, um sich dann daran zu erhängen –, was nicht für die Epik, aber doch für die Tragödie typisch ist. Ein weiteres, in

---

<sup>419</sup> s. CONINGTON (1963), S. 410.

<sup>420</sup> Die Furie Allecto löst mit ihren Schlangen den *furor* in Amata aus, woraufhin in dieser immer mehr und mehr mädische Züge generiert werden: „The association of Furies with maenadism at this juncture also foreshadows the pernicious outcome of maenadic behaviour in the second half of the epic.“ s. PANOUSI (2009), S. 136. Zum genaueren Hergang s. STERNATH (2019), S. 7ff.

<sup>421</sup> s. PANOUSI (2009), S. 136.

<sup>422</sup> s. STERNATH (2019), S. 91.

<sup>423</sup> s. ibd. S. 91.

<sup>424</sup> s. CONINGTON (1963), S. 457.

<sup>425</sup> s. WILLIAMS, ROBERT: *The Aeneid of Virgil. Books 7-12*. Glasgow: The University Press 1973, S. 478.

<sup>426</sup> Vgl. WILLIAMS (1973), S. 477.

<sup>427</sup> Vgl. AUSTIN (1982), S. 191.

der griechischen Tragödie gebräuchliches Element ist der Suizid durch Erhängen: „[T]his method of death (described here as *informis*) was regarded by the Romans as particularly degrading, and draws attention to Amata’s wild and uncontrolled character [...]“<sup>428</sup> Bereits in der Einleitung (s. Kap. I.1 Der Suizid in der Antike) wurde dargelegt, dass der Freitod durch Erhängen als besonders unrein galt. Für die vorliegende Textstelle bedeutet dies Folgendes:

Ließe er [Vergil] sie [Amata] ins Schwert stürzen, Gift nehmen oder auf andere Art sterben, so käme nie das gesamte Gewicht ihres durch Allecto zu Tage getretenen *furor* heraus. In ihrem Wahnsinn lässt der Dichter die Königin eine verpönte Art des Suizids wählen, um Gewicht auf ihren ins Negative gekehrten Geist zu legen.<sup>429</sup>

Vergil stellt also sowohl den Suizid Didos als auch den Amatas im Stil der griechischen Tragödie dar, alles greift ineinander: Amatas *furor* führt zum Suizid, dieser wiederum geht durch Erhängen vonstatten, was sowohl in der griechischen Tragödie typisch war als auch ein letztes Mal ihren Wahnsinn betont.

## 4.2 Siechtum bis zum Tod

Der Franzose erwähnt Amata gegen Ende des Epos überhaupt nicht mehr, „da deren Rolle ohnehin ausgespielt ist, nachdem sich Lavinia gegen Turnus und für Eneas entschieden hat [...]“<sup>430</sup> Heinrich hingegen erwähnt sie wie Vergil zweimal, jedoch in einem anderen Zusammenhang: Die erste Szene geht zwischen der – hier namenlosen – Königin und Latinus vonstatten, der die eigentlich Turnus versprochene Lavine nun doch Eneas geben will. Die Königin meint daraufhin, es wäre ihr lieber, sie alle wären tot: *si wâre mir lieber tôt / unde ich selbe unde dû* (ER 122, 4f.). Sie hält Latinus‘ Willen für Wahnsinn (*ez kumet von unsinne*, ER 122, 20) und versucht, ihre Meinung mit Didos Schicksal zu untermauern: Lavine werde es gleich ergehen wie Dido (*des hât diu frouwe Dîdô / engolden vile sêre, / [...] dorch sînen willen liget si tôt. / [...] des ich sicher wâre, / [...] sô tâte ir der Troiân, / alser der hât getân. / diu dorch in liget tôt*. ER 122, 32ff.).

Eneas, der bereits in Lavine verliebt ist, lässt aus diesem Grund all ihren Damen Schmuck senden. Die Königin verliert darüber fast ihren Verstand: *si was nâch ûz ir sinne / komen dorch den grôzen zorn; / ir witze he si nâch verlorn, / si wart vil ubile getân* (ER 342, 6ff.). Sie lässt Lavine zu sich holen und wirft ihr vor, die Tochter sei glücklich über ihren Kummer (*wie frô dû nû bist, ubel hût, / mînes herzen rouwen!* ER 342, 14f.) und schuld an Turnus‘ Tod (*nû Turnûs der edele man / von dînen scholden is erslagen*, ER 342, 20f.). Sich selbst be-

<sup>428</sup> s. WILLIAMS (1973), S. 478.

<sup>429</sup> s. STERNATH (2019), S. 91.

<sup>430</sup> s. DITTRICH (1966), S. 378.

zeichnet die Königin als verloren (*ôwê ich verlorne*, ER 342, 32) und ihr Leben als von Latinus vergiftet, sie werde und könne nicht länger am Leben bleiben (*daz mir mit ime ie wart vergeben! / ichn sal ouch niht langer leben, / und mohte ich, ich enwolde, / [...] sone moht ich nimmer genesen, / daz gienge mir ûzer deme spil*. ER 342, 35ff.). Sie könne es nicht mitansehen, bekäme Eneas das Reich, und wünscht den beiden Unglück: *ich mohtes ubile gesehen. / leide mûze û geschehen, / dir von ime und im von dir* (ER 343, 7). Lavine antwortet, dass sie Turnus nicht lieben könnte und lieber stürbe, als ihn zu heiraten (*ich mohte in niht geminnen, / ich wolde kiesen ê den tât*. ER 343, 26f.). Den Willen der Königin zum Selbstmord billigt sie aber nicht: *ir moget ûch mûwen âne nôt, / welt ir ûch sterben dorch den zorn, / frowe, sô habet ir verlorn / ûwer lob und ûwern lîb. / nû tût als ein witzich wîb / und bedenket ûch baz. / ich râte û trouwelîche daz, / daz ir dorch zoren niene tût / daz nieman ne dunke gût* (ER 343, 28ff.). Die Königin wirft sich daraufhin ins Bett und siecht viele Tage lang dahin, bis der Tod sie endlich erlöst: *und viel an ir bette nider. / mit grôzen rouwen si lach / ich ne weiz wie manegen tach, / unz ir der tât inz herze quam, / der ir den lîb unsanfte nam* (ER 343, 40ff.).

Der Tod, und zwar nicht nur ihr eigener, sondern auch der anderer Personen, ist in den Reden der deutschen Königin allgegenwärtig, was ein konstanter Hinweis auf ihr eigenes Ende ist. Auch sie verliert – wie Dido und Turnus – ihre *sinne*, ihre *ratio*, sie „geh[t] an ihren vernunftmäßig ungezügelter Trieben und Wünschen, die sie ohne Einsicht in die Transzendent bestimmte Ordnung zu verwirklichen trachte[t], zugrunde.“<sup>431</sup> Dies wird bereits zu Beginn der ersten Passage deutlich, als Lavines Mutter sich unhöfisch dem Zorn hingibt: „Der ‚zorn‘ der Königin ist ein Verstoß gegen das höfische Ideal der ‚zuht‘ und der ‚mâze‘ [...]“<sup>432</sup> In dieser *unmâze* lässt sie sich sowohl dazu hinreißen, sich selbst den Tod zu wünschen als auch auf Didos Suizid, der ja im Mittelalter eine Sünde gegen Gott darstellte, Eneas wegen hinzuweisen und die Tat auf ihre Tochter zu projizieren. In ihrem sturen Favorisieren des Turnus geht sie davon aus, dass das Schicksal der karthagischen Königin automatisch auch Lavine widerfahren werde, und dann werde auch sie selbst sterben. Sie verknüpft also die drei (möglichen) Tode miteinander. Um den Erzähler keine Partei ergreifen lassen zu müssen, lässt Vergil die Königin selbst sprechen und den Erzähler keine Wertung zu ihrer Rede an Latinus abgeben. Dies hat den Grund, dass der Latinerkönig selbst als moralische Instanz fungiert. Als Frau wird sie auf misogyne Art und Weise gezeichnet, sie ist Latinus gegenüber ein „*übel wîp* [...],

---

<sup>431</sup> s. GOSEN (1985), S. 301.

<sup>432</sup> s. ibd. S. 301.

[eine] böse, herrschsüchtige Ehefrau [...], die durch Herrschsucht [...] die gottgewollte Ordnung der Ehe und der Welt gefährdet [...].“<sup>433</sup>

Im zweiten Textabschnitt wird der Tod noch allgegenwärtiger: Die Königin, die nun beinahe von Sinnen ist, gibt Lavine die Schuld an Turnus' Tod und bezichtigt Latinus, ihr Leben so vergiftet zu haben, dass sie bald sterben werde. Lavine will selbst sterben, bekäme sie einen anderen zum Ehemann als Eneas, und weist doch die Mutter in die Schranken, dass es ruhmlos sei, sich aus Zorn selbst zu töten, woraufhin die Mutter noch eine längere Zeit dahinsiecht und schließlich stirbt. Ihre Ausbrüche werden vom Erzähler mit Besinnungslosigkeit begründet, sie ist nicht mehr ganz bei sich, sondern gibt sich ganz ihren Emotionen und Affekten hin.<sup>434</sup> GOSEN erklärt so ihren Tod: „Die Königin stirbt ohne Besinnung, d. h. ohne Erkenntnis ihrer Schuld und, im Gegensatz zu Didos verzeihender Geste, mit einem Fluch auf den Lippen.“<sup>435</sup> Um dieses Benehmen nicht als Ideal darzustellen, muss der Erzähler kommentierend eingreifen und erklären, dass die gute Frau von Sinnen ist, man sie nicht mehr ernst nehmen kann. Geendet ist sie deshalb so, weil ihr wie Dido der Boden unter den Füßen weggerissen wurde – Turnus wurde umgebracht, den sie unbedingt als Erbe und Schwiegersohn sehen wollte: „Moreover the Queen's sense of loss is exacerbated by the fact that no one else seems to share it.“<sup>436</sup> Sie ist die einzige, die Turnus bis ans Ende verteidigt hat und an Lavines Seite sehen wollte. Da ihr für sie letztes wichtiges Wagnis scheitert, sieht sie als Ausweg nur noch den Tod, wird für diese Hoffnung aber von der Tochter heuchlerisch gescholten, nachdem diese selbst gesagt hat, sie stürbe lieber als einen anderen als Eneas zu heiraten. Mag der Erzähler die Gedanken und Taten der Königin werten, so tut er dies nicht mit Lavines Gegenrede, die im Prinzip doch Heuchelei darstellt. Heinrich lässt dies den Erzähler aufgrund der wahren Liebe Lavines und Eneas' nicht tun, denn wahre Liebe besiegt alles.

„[D]aß der deutsche Dichter den Tod der Königin so weit hinauszögert, hängt wohl mit der Absicht zusammen, sie erst nach der Entscheidung und der tatsächlichen Besiegelung des Geschicks des Turnus im Gram bis zu ihrem Tod dahinsiechen zu lassen.“<sup>437</sup> Aus christlichen Motiven will er ihr wohl keinen sofortigen Selbstmord anlasten, lässt sie also nicht den Tod suchen, sondern den Tod sie: Sie siecht einige Tage lang dahin, bis sie stirbt. So wird sie zwar des Suizids exkulpiert, aber dennoch geht sie ihrem Ende mit einem Fluch auf den Lippen entgegen (*des mûzest dû unsâlich sîn*, ER 343, 38), den der Erzähler mit einem Kommentar über ihren großen Schmerz quittiert, er lässt die Verfluchung also nicht ohne Wertung. So

---

<sup>433</sup> s. LIENERT (2001), S. 96f.

<sup>434</sup> Vgl. GOSEN (1985), S. 301f.

<sup>435</sup> s. ibd. S. 302.

<sup>436</sup> s. EMBERSON (1981), S. 243.

<sup>437</sup> s. DITTRICH (1966), S. 378.

wissen die LeserInnen bis ans Ende genauestens über die – nonexistenten – Zurechnungsfähigkeit der Königin Bescheid und können sich so ihr eigenes moralisches Urteil über sie und ihre Taten bilden.

Dem Dahinsiechen der Königin entspricht auch die Erzähltechnik: Indem Heinrich ihr und Lavine ständig Worte über den Tod in den Mund legt, erzielt er in dieser Textstelle einen retardierenden Aspekt. Dieser Retardation kommen auch die Erwähnung zweier bereits toter Personen zugute: Dido und Turnus. SCHÖNEBECK nennt dies „Wechsel von Vorgangs- und Zustandsschilderung“.<sup>438</sup>

Heinrich versucht auf diese Art und Weise, Kritik gegenüber dem heidnischen Selbstmord der lateinischen Amata zu üben. Zwar erklärt die deutsche Königsgattin des Öfteren, dass sie nach allem, was geschehen ist, den Tod bevorzuge, sie legt aber nie wirklich selbst Hand an sich. Um ihre Gestalt bis zum Ende hin als wahnsinnig und negativ zu kennzeichnen, hat Heinrich den Fluch eingeführt, der bei Vergil nicht existiert, danach vegetiert die Königin bis zu ihrem Tod vor sich hin. Von der eigentlichen Sünde, dem Freitod, ist sie aber entlastet.

---

<sup>438</sup> s. SCHÖNEBECK (1971), S. 132.

## 5 Lavine oder Die Erwägung des Suizids aus Liebe

Das vorliegende Kapitel bezieht die Textstellen lediglich aus den mittelalterlichen *Eneiden*; in der *Aeneis* existiert die Minne-Thematik zwischen Aeneas und Lavinia noch nicht in der Form, wie es im *Roman d'Eneas* und im *Eneasroman* der Fall ist. Daher kann keine äquivalente Passage aus der lateinischen Version belegt werden, sondern lediglich diejenigen in den mittelalterlichen Werken: Es handelt sich um Lavines berühmten Minnemonolog, den der Franzose neu ins Epos eingefügt und den Heinrich später detaillierter ausgearbeitet hat.

Im *Roman* schießt Amor Lavine einen Pfeil ins Herz, der sie verwundet und in Eneas verliebt macht (*por lui l'a molt Amors navree; / la saiete li est colee / des i qu'el cuer soz la mamele*. RdE 8065ff.). Lavine erkennt ihre Liebe zum Trojaner in einem darauffolgenden Soliloquium und meint nach knapp 200 Versen des Philosophierens über ihre Lage – die Mutter hat es ihr nämlich strengstens verboten, sich in Eneas zu verlieben, lediglich ihre Liebe zu Turnus würde sie billigen –, dass die beste Medizin wohl der Tod sei: *Altre medicine ne me valt, / ne cuit aveir altre confort / de ceste angouisse, fors la mort* (RdE 8254ff.). Die Königstochter bezeichnet sich selbst als töricht (*Ge l'ai enpris trop folement*, RdE 8257), bekräftigt 70 Verse später aber noch einmal, dass sie im Falle, Eneas würde getötet oder sie müsse Turnus heiraten, lieber stürbe: *se Turnus veint, ne m'avra mie; / ge voil anceis perdre la vie, / se Eneas i est ocis, / que ja Turnus seit mes amis* (RdE 8331ff.). Sie glaubt, bereits aus Kummer zu sterben, als Eneas zwar zu ihrer Burg reitet, sie aber nicht anblickt, fällt in Ohnmacht (*Donc cuida el de duel morir / et fist un molt parfont sospir, / a terre chiet, si s'est pasmee*, RdE 8339ff.) und bemitleidet sich selbst (*Lasse, dolente, [...] [f]ole chaitive*, RdE 8343ff.), weil sie meint, Eneas habe sie mit seinem Verhalten getötet (*Trop m'en chalt il, ca il m'a morte*, RdE 8349).

Heinrich kürzt diese Stelle ab, obwohl er den Minnedialog insgesamt eigentlich ausgestaltet hat: Lavine schwört bei den Göttern, dass sie sich den Turm herabstürze, stürbe Eneas, niemals würde sie die Frau eines anderen: [...] *word Ênêas erslagen, / sô mûz ich offenliche sagen / mînen goten allen, / daz ich mich will ervallen / von dieseme turne hin nider, / dâ nis nehein rede wider. / dem ich mîne minne enbôt, / gelâge er hie noch hûte tôt, / ichn worde nimmer mannes wîb* (ER 323, 31ff.). Schließlich bittet sie Gott, sie und Eneas nicht voneinander zu trennen, bevor sie einander nicht ihre Liebe geschenkt haben (*die gnâde mûze uns got geben, / daz wir uns scheiden niht sô frû, / ê unser ietwederz getû / dem andern daz im lieb sî*. ER 324, 10ff.).

SCHRÖDER bezeichnet diese Erwägung des Suizids durch Lavine passend als „Gedankensünde“,<sup>439</sup> da Lavine mit Eneas' Sieg über Turnus, der ja schicksalhaft und somit zwingend ist, ohnehin den Trojaner heiraten und somit ihr Leben lang an seiner Seite sein wird.<sup>440</sup> Nichtsdestoweniger hat diese Gedankensünde eine der lateinischen Vorgängerin gegenüber emanzipierte Seite: „Lavinia im ‚Roman‘ und bei Heinrich von Veldeke [...] läßt nicht über sich verfügen, sondern wählt sich den Mann ihres Herzens selbst, obwohl er der erklärte Feind ihrer Mutter und des Turnus ist. Sie ergreift sogar die Initiative und gesteht Aeneas ihre Liebe in einem Brief.“<sup>441</sup>

Die französische Lavine vertritt die im Mittelalter gängige Meinung, Liebe sei eine Krankheit: So sieht sie im Tod die einzige Medizin gegen ihre Minne. Ihre Ohnmacht gegen Ende des Soliloquiums stehen stellvertretend für ihren Tod; sie ist bereits vor dem Kampf der beiden Männer so voller Kummer, dass sie den Wachzustand, ihre Sinneseindrücke und ihre Emotionen nicht auszuhalten vermag und ohnmächtig wird. In diesem Moment der Schwäche muss daher auch der Erzähler an ihrer statt sprechen, sie ist ja gerade nicht zurechnungsfähig, sondern entflieht vielmehr – so aktiv es in diesem Fall für sie möglich ist – ihren Sinnen.

Heinrich fügt an dieser Stelle keine Ohnmacht Lavines und damit auch keinen gezwungenen Erzählereinschub ein, sondern lässt die Königstochter zweimal auf Gott vertrauen und so mithilfe ihres Glaubens wachen Sinnes bleiben. Dennoch will Lavine sich im Falle von Eneas' Niederlage gegen Turnus von ihrem Turm stürzen. MECKE beschreibt den Moment vor einem Sturz von einer Höhe herunter als „angsterregende Verlockung [...] und [...] fast wolüstiges Ziehen in den Beinen und im Unterleib. [...] Dem Wagnis jedes Sprunges folgt auch hier jenes Gefühl der Erlösung [...]“<sup>442</sup> Es kann sich beim Sturz auch um eine „Liebesprobe“<sup>443</sup> handeln, und genau dies wäre der Sprung in Lavines Fall: Sie würde damit beweisen wollen, dass sie nur Eneas liebt und keinen anderen je so lieben könnte wie ihn. Insofern stellt Eneas den – unbewussten – Instigator Lavines dar; er will zwar offensichtlich nicht, dass sie stirbt, nun, da er in sie verliebt ist, aber sein potentieller Tod triebe die Königstochter zum Suizid an. Lavines Bereitschaft zum Suizid „ist eine Parallele zu Dido, die sich tatsächlich den Tod gab, nachdem sie von Eneas verlassen worden war. Allerdings will Lavinia eine andere Todesart wählen als Dido.“<sup>444</sup> All dies entsteht aus Liebe heraus, „ein[em] überwältigen-

---

<sup>439</sup> zit. n. KNAPP (1979), S. 139.

<sup>440</sup> Vgl. ibd. S. 139.

<sup>441</sup> s. KISTLER (1993), S. 112.

<sup>442</sup> s. MECKE (1995), S. 91.

<sup>443</sup> s. ibd. S. 91.

<sup>444</sup> s. KRAB (2017), S. 148f.

de[n] Gefühl[,] gleichsam durch eine höhere Macht verordnet[,] von außen den Menschen überf[allend].“<sup>445</sup>

Nach SCHÖNEBECK liegt im *Eneasroman* hier eine Raffung vor. Heinrich verkürzt die Begebenheiten des *Roman* auf ein Minimum: „Die Handlung im französischen Text ist auch in der deutschen Wiedergabe als ein Agieren der Personen dargestellt. Doch die Detailschilderung wird auf wenige Aussagen reduziert.“<sup>446</sup>

Sowohl beim Anonymus als auch bei Heinrich hält Lavine einen langen Monolog über ihre Liebe, die bei beiden in Verbindung mit einer Liebesprobe steht, doch nur der Franzose schiebt danach einen Erzählerkommentar ein, der sich inhaltlich an Lavines Soliloquium anschmiegt. Lavine erinnert mit ihrem Todeswunsch aus Liebe heraus stark an Dido, nur die Todesart ist eine andere: Sie ersticht sich nicht im ehemaligen Liebeslager, sondern will sich von ihrem Turm stürzen. Da ohne sie Eneas aber keine Zukunft hätte, darf sie das nicht tun – und somit bleibt der Suizid auch nur ein Gedankenspiel.

---

<sup>445</sup> s. KISTLER (1993), S. 121.

<sup>446</sup> s. SCHÖNEBECK (1971), S. 115.

### III AUSBLICK

Anhand der behandelten Textstellen soll abschließend eine Definition der Begriffe Stilebene bzw. formaler Ebene im Sinne dieser Arbeit versucht werden. Es lässt sich zwischen mehreren Darstellungsformen des Textes unterscheiden: Entweder berichtet der Erzähler das Geschehen oder die Personen sprechen selbst – in Monologen bzw. Soliloquien oder in (stichomythischen) Dialogen. Indirekte Rede gibt es ebenso wie die direkte. Nun wurde in dieser Arbeit bewiesen, dass der Erzähler der *Aeneis* von Vergil so objektiv wie möglich gehalten ist; ganz selten bricht er aus diesem Schema aus: Während er in den Textstellen der Creusa und des Turnus und zu Beginn der Dido-Tragödie, als er durch die Prolepsen auf Didos Schicksal die Gültigkeit der *fata* betont, doch sehr objektiv bleibt, so wird im Laufe von Didos Geschichte und auch in Bezug auf Amatas Tat permanent auf sehr wertende Art auf ihrer beider *furor* hingewiesen. Im Vergleich zu den beiden mittelalterlichen Autoren verhält er sich dennoch weniger urteilend. Dort sieht dies ganz anders aus, denn der Erzähler stellt die moralische Instanz dar: So wird besonders in der Dido-Passage klar, dass der Erzähler stets das Berichtigende muss, wo Dido moralisch gesehen versagt. Er hat somit für die LeserInnen eine didaktische Funktion. Oft kommentiert er Didos Wahnsinn, sie ist nicht mehr Herrin ihrer Sinne; ebenso geht er bei Amata vor. Lediglich, wenn Dido erkennt und zugibt, dem Wahnsinn verfallen zu sein, verhält sich der Erzähler neutral, seine Berichtigungen sind dann nicht notwendig.

Die direkten Reden, i. e. Monologe und Dialoge, haben bei Vergil den Zweck, die persönlichen Meinungen der verschiedenen Figuren auszudrücken und Variation in die formale Ebene zu bringen. Was in einer natürlicheren Form in mehreren und auch längeren Dialogen geschehen würde, rafft der lateinische Autor zu meistens einem kunstvollen, durchdachten, alles Wichtige enthaltenden und vorantreibenden Monolog und manchmal zu einem (berechnenden) Dialog zusammen. Indem er viele und lange Dialoge vermeidet, sondern eher eine vernünftige Mischung aus direkter Rede und Erzählerteilen einsetzt, will er auch der Monotonie aus dem Weg gehen. Dies ist in allen gewählten Textstellen nachgewiesen. Der Franzose und Heinrich legen in die direkte Rede zwar auch subjektive Meinungen, doch sind sie nicht mehr so artifiziell wie bei Vergil: Vielmehr verwenden die beiden mittelalterlichen Autoren gerne Wechselrede. Stichomythien und Hemistichomythien sind ihre bevorzugte Variante bei besonders wichtigen Textstücken: Hat man solch eine dialogische Wechselrede vor sich, so ist dies ein deutlicher Garant dafür, dass die Dichter ein ausgesprochenes Augenmerk auf ihren Inhalt legen, so der Dialog beim Franzosen, in dem Dido Eneas anfleht, zu bleiben, oder Di-

dos Verhör des Eneas bei Heinrich. In diesen Stellen tritt besonders aufgrund des Stilmittels der Stichomythie deutlich Didos Wahnsinn zutage.

Wichtig sind für die drei *Eneiden* auch die geänderten Erzähltechniken: So gehen von Werk zu Werk oft Informationen verloren, so etwa in der Creusa-Passage: Es findet von Autor zu Autor eine Reduktion auf der Ebene des Inhalts (Verlust von Informationen) und Stils (von direkter Rede und Erzählerkommentaren zu lediglich Erzählerkommentaren) statt. In den mittelalterlichen Prolepsen zu Didos Ende geht eine Umkehrung der Erzählfolge vonstatten, was eine unnatürliche Chronologie zur Folge hat. Außerdem bewirken der Franzose und Heinrich oft Retardationen, die Vergil um jeden Preis vermeiden will. Zwei der wenigen Fälle, in denen auch der lateinische Autor davon Gebrauch macht, sind Aeneas' Suche nach Creusa und die Prolepsen auf Didos Ende. Die mittelalterlichen Bearbeiter des Werkes setzen im Gegensatz zu Vergil sehr oft retardierende Momente ein, so im *Roman d'Eneas* z. B. durch die Beschreibung der Gedanken und Gefühle von Eneas über seine Abfahrt aus Karthago und Didos flehende Bitten und Fragen an Eneas, deren Antworten die LeserInnen bereits kennen; im *Eneasroman* fällt die ständige Erwähnung von Didos künftigem Selbstmord und ihres Ehrverlustes darunter. Ebenso wird der deutschen Lavine und ihrer Mutter in ihrem Dialog quasi kein anderer Inhalt als der Tod in den Mund gelegt, was für die Handlung offensichtlich retardierend ist. Dem stehen in der lateinischen *Eneide* die Prinzipien der Kontinuität der Erzählung und der Kontinuität der Handlung gegenüber, die beide in der Epitaph-Szene Didos eingesetzt werden, um ihre Geschichte zu einem Ende zu bringen. Eine weitere formale Darstellungsform ist die Prophezeiung, im vorliegenden Fall die der Creusa: Sie dient der Weiterführung der Erzählung und der Handlung, ohne sie würde Aeneas wohl in Troja verweilen und um seine Frau trauern. In den Textstellen zu Didos und Amatas Schicksal bedient sich Vergil außerdem gerne einer wichtigen Darstellungsform der griechischen Tragödie: Ihr Suizid wird jeweils nicht beschreibend dargestellt, sondern erst im Nachhinein festgestellt. Heinrich hingegen lässt ein Stück Christentum in seinen Text einfließen, indem Dido Eneas vergibt, Turnus sich – wie beim Anonymus – nicht umzubringen versucht und Amata zwar noch an Suizid denkt, ihn aber ebenfalls nicht mehr begehrt.

Für einen besseren Überblick über die Erkenntnisse der Arbeit sei eine Tabelle mit den wichtigsten formalen Details gegeben:

	<i>Aeneis</i>	<i>Roman d'Eneas</i>	<i>Eneasroman</i>
<b>Creusa</b>	Direkte Rede der Creusa innerhalb von Aeneas' Erzählung, dennoch keine	Reduktion auf inhaltlicher und stilistischer Ebene: Erzählung des Eneas (kurze	Reduktion auf inhaltlicher und stilistischer Ebene: Erzähler gibt wieder, dass

	Klarheit über ihr Schicksal: Hybrid aus Selbstopfer und göttlicher Entrückung	Erwähnung, dass er Creusa im Kampfgetümmel verloren hat)	Eneas seine namenlose Frau verloren hat
	Auftrag der Götter, den <i>fata</i> zu folgen. Creusa muss numinos erscheinen, um die Prophezeiung glaubwürdig darlegen zu können	Auftrag der Götter an Eneas, sich das Leben zu retten (kein geschichtlich-überpersönlicher Auftrag mehr)	Korrelation mit der Unwichtigkeit des Grunds für den Verlust (keine <i>fata</i> mehr) Entschulden des Eneas
<b>Dido</b>	Zwei Prolepsen von Didos Schicksal durch den Erzähler (geschichtlich-überpersönlich) Verweis auf Didos Schicksal in direkter Rede der Dido (persönlich, subjektiv)	Zwei Prolepsen von Didos Schicksal durch den Erzähler (die Schuld liegt teilweise an Dido, teilweise an Eneas)	Zwei Prolepsen von Didos Schicksal durch den Erzähler (die Schuld liegt vollkommen an Dido), umgekehrte Erzählfolge; Anna ignoriert Didos Schicksal
	Vom Wahnsinn zum Suizid: Korrelation zwischen äußerer Entwicklung der Handlung, innerer Entwicklung Didos und formaler Komponente (variierende Darstellungsformen); oft wertender Erzähler	Ähnliche Emotionen und Affekte in anderer Reihenfolge: je nach Thema und Wichtigkeit andere Dialogform; manchmal wertender Erzähler; Didos Ansicht gleicht am Ende der des Erzählers	Ähnliche Emotionen und Affekte (Ausnahme: Rachsucht); Erzählerkommentare (erscheinen) oft objektiver und nur selten wertend, weil die direkten Reden extrem subjektiv sind; Übereinstimmung der Perspektiven von Dido und dem Erzähler
	Aeneas in der Unterwelt: Wertung durch den Erzähler, Mitleid von Aeneas	Eneas in der Unterwelt: relativ neutraler Erzähler, Dido weiß um ihre Schuld gegenüber Sicheus	Eneas in der Unterwelt: Erzähler berichtet aus Didos Perspektive; kein Sicheus, dafür totale Reue Didos
<b>Turnus</b>	Turnus selbst instigiert seinen Selbstmord. Gründe: Missdeutung seiner Rettung und daher Schande gegenüber seinen Männern. Konsonante Erzählermeinung zu Turnus' Perspektive	Gedanken über Selbstmord wegen der Schande den Männern gegenüber, Turnus verwirft sie aber. Grund: Hoffnung auf Rückkehr und Herrschaft. Neutraler Erzähler	Halb passive, halb ergebene Haltung gegenüber dem Tod. Gründe: Selbstmitleid und Gottvertrauen. Neutraler Erzähler
<b>Amata</b>	Art Prolepse durch objektiven Erzähler und mänadische Amata selbst. Grund: <i>furor</i>	-	Vorausblick auf Lavines Zukunft mit Eneas durch die Königin: Verknüpfung von Didos Tod Didos, dem Lavines und dem der Königin. Grund: mangelnde <i>ratio</i> der Königin
	Suizid im Stil der griechischen Tragödie: Parallelen zu Didos Selbstmord	-	Verknüpfung aller Tode durch die Königin; Verfluchung von Lavine und Eneas durch die Königin,

			aber kein Suizid: christliche Verschonung durch Heinrich
<b>Lavine</b>	-	Erzähler als Unterstützung während Lavines Ohnmacht	Glaube an Gott rettet Lavine zweimal vor dem Sinnesverlust; Sprung als Liebesprobe

Tabelle 3: Übersicht über die formale Ebene

Obwohl die drei *Eneiden* bereits aufs Ausführlichste erforscht sind, so gibt es in Bezug auf die formalen Gestaltungsmittel der drei Dichter doch noch einige Schwächen und Unvollkommenheiten, die genauer behandelt werden müssten. Die vorliegende Arbeit hat den Versuch unternommen, dies in Bezug auf das Motiv des Suizids zu tun – sei es nun ein tatsächlich begangener Selbstmord oder nicht.

## IV BIBLIOGRAFIE

### 1 Primärliteratur

Götte, Johannes (Hg.): Vergil. Aeneis. Lateinisch-deutsch. In Zusammenarbeit mit Maria Götte herausgegeben und übersetzt. Zürich: Artemis & Winkler Verlag 1994<sup>8</sup>.

Heinrich von Veldeke: Eneasroman. Mittelhochdeutsch/Neuhochdeutsch. Stuttgart: Reclam 2010.

Schöler-Beinhauer, Monica: Le Roman d'Eneas. In: Jauss, Hans Robert und Köhler, Erich (Hg.): Klassische Texte des romanischen Mittelalters in zweisprachigen Ausgaben Bd 9. München: Wilhelm Fink Verlag 1972.

### 2 Sekundärliteratur

Austin, Roland: P. Vergili Maronis Aeneidos. Liber Primus. With a Commentary. Oxford: Clarendon Press 1971.

Austin, Roland: P. Vergili Maronis Aeneidos. Liber Quartus. With a Commentary. Oxford: Clarendon Press 1982.

Austin, Roland: P. Vergili Maronis Aeneidos. Liber Sextus. With a Commentary. Oxford: Clarendon Press 1977.

Behaghel, Otto (Hg.): Heinrichs von Veldeke Eneide. Mit Einleitung und Anmerkungen. Heilbronn: Verlag von Gebr. Henninger 1882.

Binder, Gerhard: Erläuterungen zum Aeneis-Text. In: Binder, Gerhard (Hg.): Dido und Aeneas. Vergils Dido-Drama und Aspekte seiner Rezeption. In: Bochumer Altertumswissenschaftliches Colloquium Bd 47. Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier 2000, S. 113-142.

Bußmann, Astrid: *'her sal mir deste holder sîn, / swenner weiz den willen mîn'*. Variationen des Liebesgeständnisses in Heinrichs von Veldeke *Eneasroman*. In: Schnyder, Mireille (Hg.): Schrift und Liebe in der Kultur des Mittelalters. Berlin: Walter de Gruyter 2008, S. 83-124.

Conington, John: The Works of Virgil. With a Commentary. Hildesheim. Georg Olms Verlagsbuchhandlung 1963.

Cormier, Raymond: One Heart one Mind: The Rebirth of Virgil's Hero in Medieval French Romance. Oxford, Mississippi: University of Mississippi 1973.

- Dittrich, Marie-Luise: Die „Eneide“ Heinrichs von Veldeke. 1. Teil. Quellenkritischer Vergleich mit dem Roman d'Eneas und Vergils Aeneis. Wiesbaden: Franz Steiner Verlag 1966.
- Emberson, Jane: Speech in the Eneide of Heinrich von Veldeke. In: Müller, Ulrich / Hundsnurscher, Franz / Sommer, Cornelius (Hg.): Göppinger Arbeiten zur Germanistik Bd 319. Stuttgart: Kümmerle Verlag 1981.
- Fromm, Hans (Hg.): Heinrich von Veldeke. Eneasroman. Die Berliner Bilderhandschrift mit Übersetzung und Kommentar. In: Bibliothek des Mittelalters Bd 4. Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag 1992.
- Gall, Dorothea: Ipsius umbra Creusae – Creusa und Helena. In: Akademie der Wissenschaften und der Literatur. Abhandlungen der geistes- und sozialwissenschaftlichen Klasse Bd 6. Stuttgart: Franz Steiner Verlag 1993.
- Ganiban, Randall: Vergil. Aeneid Book 2. Newburyport, MA: Focus Publishing 2008.
- Gosen, Renate von: Das Ethische in Heinrichs von Veldeke Eneide: Formen, Inhalte und Funktionen. Frankfurt am Main: Verlag Peter Lang GmbH 1985.
- Harrison, Stephen: Vergil. Aeneid 10. Oxford: Clarendon Press 1991.
- Heinze, Richard: Virgils epische Technik. Stuttgart / Leipzig: B. G. Teubner 1995.
- Horsfall, Nicolas: Virgil, *Aeneid* 2. A Commentary. In: Mnemosyne Bd 299. Leiden / Boston: Brill 2008.
- Huber, Christoph: Liebestod. Varianten im höfischen Roman und antike Prätexte. In: Haustein, Jens / Köbele, Susanne / Nübling, Damaris [u.a.] (Hg.): Beiträge zur Geschichte der deutschen Sprache und Literatur Bd 135 (3). Online erschienen: Walther de Gruyter 2013, S. 378-398.
- Hübner, Gert: Erzählform im höfischen Roman. Studien zur Fokalisierung im „Eneas“, im „Iwein“ und im „Tristan“. Tübingen / Basel: A. Francke Verlag 2003.
- Kasten, Ingrid: Heinrich von Veldeke: *Eneasroman*. In: Brunner, Horst (Hg.): Interpretationen. Mittelhochdeutsche Romane und Heldenepen. Stuttgart: Reclam 2004, S. 75-96.
- Kistler, Renate: Heinrich von Veldeke und Ovid. In: Fromm, Hans und Mähl, Hans-Joachim (Hg.): *Hermæa*. Germanistische Forschungen. Neue Folge Bd 71. Tübingen: Max Niemeyer Verlag 1993.
- Knapp, Fritz Peter: Der Selbstmord in der abendländischen Epik des Hochmittelalters. Heidelberg: Carl Winter Universitätsverlag 1979.
- Kraß, Andreas: *ein unsâlich vingerlîn*. Tragik und Minne im *Eneasroman* Heinrichs von Veldeke. In: Toepfer, Regina (Hg.): Tragik und Minne. Studien zu Literatur und Erkenntnis Bd 12. Heidelberg: Universitätsverlag Winter 2017, S. 137-154.

- Lienert, Elisabeth: Deutsche Antikenromane des Mittelalters, Berlin: Erich Schmidt 2001.
- Mackail, John: The Aeneid. Oxford: Clarendon Press 1930.
- Maurer Queipo, Isabel: Literaturwissenschaft. In: Krozova, Alfred / Walde, Christine (Hg.): Traum und Schlaf. Ein interdisziplinäres Handbuch. Mit neun Abbildungen. Stuttgart: J. B. Metzler Verlag 2018.
- Mecke, Günter: Der tödliche Pfeil des Eros. Anstiftung zum Selbstmord in Antike und Gegenwart. Frankfurt am Main: Verlag Josef Knecht 1995.
- Miedema, Nine: Stichomythische Dialoge in der mittelhochdeutschen höfischen Epik. In: Drews, Wolfgang / Quast, Bruno (Hg.): Frühmittelalterliche Studien Bd 40 (1). Berlin / Boston: Walter de Gruyter 2007, S. 263-281.
- Minois, Georges: Geschichte des Selbstmords. Aus dem Französischen von Eva Moldenhauer. Düsseldorf / Zürich: Artemis & Winkler Verlag 1996.
- Mischler, Gerd: Von der Freiheit, das Leben zu lassen. Kulturgeschichte des Suizids. Hamburg / Wien: Europa Verlag 2000.
- Möller, Melanie: *Aller ir sinne siv vergaz*. Zur tragischen Dimension der Dido in Heinrichs von Veldeke *Eneasroman*. In: Toepfer, Regina (Hg.): Tragik und Minne. Studien zu Literatur und Erkenntnis Bd 12. Heidelberg: Universitätsverlag Winter 2017, S. 109-136.
- O'Hara, James: Death and the Optimistic Prophecy in Vergil's *Aeneid*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press 1959.
- Panoussi, Vassiliki: Greek Tragedy in Vergil's „Aeneid“. Ritual, Empire, and Intertext. Cambridge / New York / Melbourne [u.a.]: Cambridge University Press 2009.
- Petersen, Jürgen: Phantasien und Träume literarischer Figuren als Selbstinterpretationen literarischer Texte. In: Dieterle, Bernhard (Hg.): Träumungen. Traumerzählung in Film und Literatur. Filmstudien Bd 9. St. Augustin: Gardez Verlag 1998.
- Pöschl, Viktor: Die Dichtkunst Virgils. Bild und Symbol in der Äneis. Berlin / New York: Walter de Gruyter 1977<sup>3</sup>.
- Quast, Bruno und Schausten, Monika: Amors Pfeil. Liebe zwischen Medialisierung und Mythisierung in Heinrichs von Veldeke *Eneasroman*. In: Schnyder, Mireille (Hg.): Schrift und Liebe in der Kultur des Mittelalters. Berlin: Walter de Gruyter 2008, S. 63-82.
- Rivoltella, Massimo: Le forme del morire. La gestualità nelle scene di morte dell' „Eneide“. Mailand: Vita e Pensiero 2005.
- Schmidt, Ernst: Das süßbittere Tier. Liebe in Dichtung und Philosophie der Antike. Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann 2016.

- Schönebeck, Rosemarie: Die Darbietung der Handlung im Roman d'Eneas und in der Eneide des Heinrich von Veldeke. Dissertation. Bonn: Rheinische Friedrich-Wilhelms-Universität 1971.
- Schöning, Udo: Thebenroman – Eneasroman – Trojaroman. Studien zur Rezeption der Antike in der französischen Literatur des 12. Jahrhunderts. Tübingen: Max Niemeyer Verlag 1991.
- Sternath, Vanessa-Nadine: Turnushandlungen – Motivverschiebungen und -verluste von der Aeneis über den Roman d'Eneas bis zum Eneasroman. Wien: Masterarbeit 2019.
- Syndikus, Anette: Dido zwischen Herrschaft und Minne. Zur Umakzentuierung der Vorlagen bei Heinrich von Veldeke. In: Haustein, Jens / Köbele, Susanne / Nübling, Damaris [u.a.] (Hg.): Beiträge zur Geschichte der deutschen Sprache und Literatur Bd 114 (1). Online erschienen: Walter de Gruyter 2009, S. 57-107.
- Von Albrecht, Michael: Vergil. Bucolica. Georgica: Aeneis. Eine Einführung. Heidelberg: Universitätsverlag Winter 2006.
- Walde, Christine: Antike Traumdeutung und moderne Traumforschung. Düsseldorf / Zürich: Artemis und Winkler Verlag 2001.
- Weber, Gregor: Geschichtswissenschaft. In: Krozova, Alfred / Walde, Christine (Hg.): Traum und Schlaf. Ein interdisziplinäres Handbuch. Mit neun Abbildungen. Stuttgart: J. B. Metzler Verlag 2018.
- Wenzelburger, Dietmar: Motivation und Menschenbild der Eneide Heinrichs von Veldeke als Ausdruck der geschichtlichen Kräfte ihrer Zeit. In: Göppinger Arbeiten zur Germanistik. Göppingen: Verlag Alfred Kümmerle 1974.
- Williams, Robert: P. Vergili Maronis Aeneidos. Liber Quintus. Edited with a Commentary. Oxford: Clarendon Press 1960.
- Williams, Robert: The Aeneid of Virgil. Books 7-12. Glasgow: The University Press 1973.

### 3 Lexika und Wörterbücher

- Ziegler, Konrat und Sontheimer, Walther (Hg.): Der Kleine Pauly. Lexikon der Antike Bd 1. Aachen – Dichalkon. München: Deutscher Taschenbuch Verlag 1979a.
- Ziegler, Konrat und Sontheimer, Walther (Hg.): Der Kleine Pauly. Lexikon der Antike Bd 2. Dicta Catonis – Iuno. München: Deutscher Taschenbuch Verlag 1979b.
- Ziegler, Konrat und Sontheimer, Walther (Hg.): Der Kleine Pauly. Lexikon der Antike Bd 4. Nasidius – Scaurus. München: Deutscher Taschenbuch Verlag 1979c.

Ziegler, Konrat und Sontheimer, Walther (Hg.): Der Kleine Pauly. Lexikon der Antike Bd 5. Schaf – Zythos. Nachträge. München: Deutscher Taschenbuch Verlag 1979d.

## 4 Internetseiten

Georges 1913 – imago (<http://www.zeno.org/Zeno/0/Suche?q=imago&k=Bibliothek> letzter Aufruf: 13.10.2019).

Georges 1913 – lugeo (<http://www.zeno.org/Zeno/0/Suche?q=lugeo&k=Bibliothek> letzter Aufruf: 7.11.2019).

Georges 1913 – simulacrum (<http://www.zeno.org/Zeno/0/Suche?q=simulacrum&k=Bibliothek> letzter Aufruf: 13.10.2019).

Georges 1913 – umbra (<http://www.zeno.org/Zeno/0/Suche?q=umbra&k=Bibliothek> letzter Aufruf 13.10.2019).

## V TABELLENVERZEICHNIS

Tabelle 1: Darstellung der Prolepsen auf Didos Suizid	25
Tabelle 2: Schritte zu Didos Suizid in den drei <i>Eneiden</i>	84
Tabelle 3: Übersicht über die formale Ebene	110

## VI ABSTRACT

Die vorliegende Diplomarbeit befasst sich mit dem Thema der formalen Darstellungsformen des Suizids in den *Eneiden* Vergils, des anonymen Altfranzosen und Heinrichs von Veldeke. Nach einer einleitenden Ausarbeitung, wie man in Antike und Mittelalter zum Freitod stand – in der Antike war der Suizid unter gewissen Umständen erlaubt, ja sogar geschätzt, im Mittelalter hingegen eine Sünde gegen Gott, weil Mord – und welche etwaige Sonderformen, z. B. den Tod aus Liebe, es gibt. Anschließend wurde in einem Close Reading bewiesen, dass Vergil um einiges – aber nicht immer – objektiver arbeitet als die beiden mittelalterlichen Autoren, die zwar auch die verschiedenen Figuren in der direkten Rede ihre jeweiligen Emotionen aussprechen lassen, den Erzähler aber viel wertender, i. e. moralischer gestalten. Während Vergil besonders auf die Kontinuität von Erzählung und Handlung achtet, wird man beim Anonymus und bei Heinrich öfter auf retardierende Momente aufmerksam. Interessant ist in den mittelalterlichen Versionen die Stichomythie bzw. Hemistichomythie, die in der *Aeneis* gar nicht existiert. Sie verweist auf für die Dichter besonders wichtige Szenen. Generell enthält direkte Rede subjektivere Ansichten als die Erzählerrede. Vergil zieht dem eine bunte Variation von direkter Rede und Erzählerpassagen vor, um keine Langeweile zu erzeugen; selbst der griechischen Tragödie bedient er sich dafür. Heinrich und der Franzose lassen in die Dido-, Turnus- und Amata-Szene auch christliche Ansichten einfließen, was sich auf die Darstellungsweise des Suizids auswirkt.

This diploma thesis deals with the formal representation of suicide in Virgil's *Aeneid*, in the Old French Anonymous' *Roman d'Eneas*, and in Heinrich's von Veldeke *Eneasroman*. After an introductory elaboration on the regards towards suicide in antiquity and the Middle Ages – in antiquity, suicide was permitted, even appreciated, under certain circumstances, but in the Middle Ages it was considered a sin against God because of committing murder – and what possible varieties, e.g. death because of love, there are. Subsequently, a close reading proved that Virgil works much – but not always – more objectively than the two medieval authors, who also let the different characters express their respective emotions in direct speech, yet render the narrator more judgemental, i.e. more moral.

While Virgil is aware of the continuity of narrative and plot, in the case of the Anonymous and Heinrich, retarding moments are more often brought to attention. Interesting in the medieval versions are the stichomythia and hemistichomythia thoroughly inexistent in the *Aeneid*. It refers to scenes of exceptional relevance to the respective poet. In general, direct speech

contains more subjective views than narrative speech. Virgil prefers a colourful variation of direct speech and narrative passages in order not to create monotony; he even uses Greek tragedy for this purpose. Heinrich and the Frenchman also incorporate Christian views into the scenes featuring Dido, Turnus, or Amata, also effecting the suicide.

## **EIDESSTATTLICHE ERKLÄRUNG**

Ich erkläre hiermit an Eides statt durch meine eigenhändige Unterschrift, dass ich die vorliegende Arbeit selbständig verfasst und keine anderen als die angegebenen Quellen und Hilfsmittel verwendet habe. Alle Stellen, die wörtlich oder inhaltlich den angegebenen Quellen entnommen wurden, sind als solche kenntlich gemacht.

Die vorliegende Arbeit wurde bisher in gleicher oder ähnlicher Form noch nicht als Magister-/Master-/Diplomarbeit/Dissertation eingereicht.

---

Datum

---

Unterschrift