

Der Aeneas-Stoff im Mittelalter

Literarische und transmediale Retextualisierungen

von **Bettina Alexandra Peterli**

aus

Winterthur (ZH)

Dissertation zur Erlangung der Doktorwürde an der Philosophischen Fakultät der
Universität Freiburg (Schweiz)

Genehmigt von der Philosophischen Fakultät auf Antrag der Prof. Dr. Cornelia Herberichs
(Universität Freiburg, Schweiz), Prof. Dr. Claudia Lauer (Universität Mainz) und Dr. Heike
Schlie (Universität Salzburg)

Freiburg, den 11. Oktober 2021

Prof. Dr. Dominik Schöbi, Dekan

0. Einleitung	1
1. Methodische Vorüberlegungen	5
1.1. Zu den Begriffen „Stoff“, „Wiedererzählung“ und „Retextualisierung“	5
1.2. Der Aeneas-Stoff	8
1.3. Text – Bild – Erzählung	10
2. Die illustrierte ‚Aeneis‘ und die Bilder-Zyklen der mittelalterlichen ‚Eneasromane‘	13
2.1. Die illustrierte ‚Aeneis‘ – ein Überblick	13
2.1.1 Dijon, Bibliothèque Municipale, 493	17
2.1.2. Paris, Bibliothèque Nationale de France, français 861	20
2.1.3. Cambridge, Houghton Library, Ms Richardson 38	22
2.1.4. Vatikan, Biblioteca Apostolica Vaticana, pal. lat. 1632	25
2.1.5. Lyon, Palais des Arts, 27	27
2.1.6. Escorial, Bibl., S. II. 19	30
2.1.7. València, Biblioteca Historica, BH Ms. 837	33
2.1.8. Den Haag, Koninklijke Bibliotheek, ms. 76 E 21 III	37
2.1.9. Gent, Universiteitsbibliotheek, opera, cum comm.	39
2.1.10. Basel, Universitätsbibliothek, F III 3	40
2.2. Die illustrierten volkssprachlichen Retextualisierungen der ‚Aeneis‘ – ein Überblick 	45
3. Retextualisierungen im Medium des Bildes – Exemplarische Analysen von Bilderzyklen der ‚Aeneis‘-Überlieferung	47
3.1. Aeneas <i>imperator</i>: Den Haag, Koninklijke Bibliotheek, ms. 76 E 21 III (1460/1480)	48
3.1.1. Der Herrschaftsdiskurs an Didos Tafel	49
3.1.2. Eine mittelalterliche Dido in der ‚Aeneis‘	50
3.1.3. Das zerstörte Karthago und Aeneas’ Weg	52
3.1.4. Götter und göttliche Mission: Die Diskursivierung von Religion	53
3.1.5. Aeneas’ Weg durch die Unterwelt	54
3.1.6. Aeneas gegen Latinus: (Un-)Klare Fronten zulasten der Komplexität	56
3.1.7. Pallas und Camilla	57
3.1.8. Aeneas ohne die Götter	59
3.1.9. Der erreichte Zielpunkt: Aeneas als neuer Herrscher	59
3.1.10. Das letzte Bild und Vergil	60
3.2. Aeneas und der gute Tod: Gent, Universiteitsbibliotheek, opera, cum comm. (1494) 	61
3.2.1. Ankunft in Karthago oder: Dido – das erlegte Wild	61
3.2.1.1. Aeneas <i>aggressor</i>	61
3.2.1.2. Venus als Diana	62
3.2.1.3. Parallelisierung von Minne und Jagd	63
3.2.1.4. Dido im göttlichen Kreuzfeuer	64
3.2.1.5. Ein nur vermeintlich argloser Empfang	65
3.2.2. Vertraulichkeit an Didos Tafel und der ausgeschlossene Rezipient	66
3.2.3. Die Erzählordnung und eine wahre Irrfahrt	68
3.2.4. Im und um den Wald herum: Zeigen und Verbergen	70
3.2.5. Karthago unzerstört, Aeneas ungekrönt	72

3.2.6. Aufweichung des dramatischen Endes	74
3.2.7. Maffeo Vegios' Buch XIII	76
3.2.8. Lavinia	77
3.2.8.1. Adventus und Übergabe der Tochter	77
3.2.8.2. Der brennende Kopfschmuck – Verweis auf Vergil	78
3.2.8.3. Die Lavinia-Episode bei Vegio und in den volkssprachlichen Adaptionen	79
3.2.9. Das gute Sterben im christlichen Sinn	80
3.3. Fazit	81
3.4. Eneas <i>impius</i>: Paris, BNF, Fr. 60 (1325/30)	83
3.4.1. Der ‚Roman d'Eneas‘-Bilder-Zyklus	83
3.4.2. Troja, Karthago und Eneas' Schuld.....	83
3.4.3. Die Verlobung von Eneas mit Lavinia und Amatas Intrigieren	87
3.4.4. Pallas	87
3.4.5. Der schändliche Überfall der Trojaner	89
3.4.6. Eneas tötet Turnus hinterrücks und zerstört Laurentum	90
3.4.7. Fazit: Ein Aeneas <i>impius</i>	91
3.5. Christlich-moralisierende Tendenzen und die fehlende <i>translatio imperii</i>: Heidelberg, UB, cpg 403 (1419)	93
3.5.1. Das Eigenleben des Stoffes im cpg 403.....	93
3.5.2. Das christliche Wunder	98
3.5.3. Eneas und das Jesuskind	99
3.5.4. Didos Begehren und die Krone als Symbol des Todes	100
3.5.5. Eneas übergibt dem Teufel die Juden	107
3.5.6. Die wandelbare Sybille und der rechte Glaube.....	110
3.5.7. Abkehr von Kampf und Rittertum.....	113
3.5.8. Venus und Turnus begehen Ehebruch	117
3.5.9. Die Barbarin Camilla.....	118
3.5.10. Eneas macht Lavinia den Hof.....	119
3.5.11. Der finale Kampf und die fehlende <i>translatio imperii</i>	120
3.5.12. Fazit: ein unproblematischer Held und christliche Werte (<i>ex negativo</i>)	122
3.6. Thematische Neuakzentuierungen: Berlin, SB, mgf 282 (13. Jhd.)	125
3.6.1. Dido: Die erste Aufgabe.....	128
3.6.2. Unterwelt: Fahrt ohne Ziel	132
3.6.3. Latium: Turnus' Kampf.....	133
3.6.4. Lavinias Initiative.....	137
3.7. An <i>b</i> orientiert und stellenweise neuakzentuiert: Wien, ÖNB, Cod. Vind. 2861 (1474)	139
3.7.1. Dido.....	141
3.7.2. Die teuflische Sybille und der Höllenschrecken	145
3.7.3. Latium	147
3.7.4. Entdramatisierung und allgemeine Festlichkeit	149
4. Exemplarische Analysen zu den literarischen Retextualisierungen.....	152
4.1. Dido: Konfliktlogische Prämissen in den volkssprachlichen Adaptionen.....	153
4.1.1. Pläne, Blindheit und Maßlosigkeit (‚Roman d'Eneas‘).....	155
4.1.1.1. Didos Absichten, die Boten und das Missverständnis	155
4.1.1.2. Gastgeschenke: Didos Blindheit.....	163
4.1.1.3. Die Dosis macht das Gift: Didos Maßlosigkeit.....	165
4.1.1.4. Eneas in Didos Fängen	169

4.1.2. Didos Berufung auf Gott und die verschleierte Pläne des Eneas bei Veldeke.....	170
4.1.2.1. Die Boten vor Dido: <i>her dient ū und wir alle</i>	170
4.1.2.2. Didos Hilfsangebot: <i>nu in got here bāt gesant</i>	172
4.1.2.3. Eneas, seine Gefolgschaft und die Boten: <i>dō worden si des alle vrō</i>	173
4.1.2.4. Die getilgten Elemente aus dem ‚Roman d’Eneas‘ und die <i>kraft von minnen</i>	175
4.1.2.5. Didos Schmerz: <i>ich mûz dorchstechen daz herze, daz mich verriet</i>	178
4.1.3. Eine letzte Begegnung	179
4.1.4. Fazit: Der Erzähler und seine Boten.....	180
4.2. Der neu funktionalisierte Pallas	181
4.2.1. Pallas’ Rede als Reminiszenz an die Flucht aus Troja.....	183
4.2.2. Eneas an Pallas’ Bahre	185
4.2.3. Vom <i>fatum</i> zu <i>bôsiu girheit</i> : Warum Eneas siegt und Turnus stirbt.....	187
4.3. Dâ von sprach man dō wîten: Vom Erzählen erzählen – ein Ausblick.....	190
4.3.1. Das Roman-Ende	190
4.3.2. Die Diebstahlgeschichte: Das Erzählen und den Erzähler thematisieren	191
4.3.3. Erzählerkommentare: Textstrukturell auf das eigene Erzählen hinweisen	192
4.3.4. <i>der meister lobetez selbe</i> : Heinrich von Veldeke als <i>artifex</i>	194
5. Schlusswort.....	195
Bibliografie	199
Primärliteratur	199
Handschriften	199
Sekundärliteratur.....	201
Anhang	213
A) Den Haag, Koninklijke Bibliotheek, ms. 76 E 21 III.....	213
Abb. 1: Der Herrschaftsdiskurs an Didos Tafel (fol. 20 ^v)	213
Abb. 2: Eine mittelalterliche Dido in der ‚Aeneis‘ (fol. 59 ^r)	214
Abb. 3: Pallas und Camilla (fol. 207 ^v)	215
Abb. 4: Der erreichte Zielpunkt: Aeneas als neuer Herrscher (fol. 255 ^r).....	216
B) Gent, Universiteitsbibliotheek, opera, cum comm.....	217
Abb. 5: Aeneas <i>aggressor</i> (fol. 77 ^v)	217
Abb. 6: Vertraulichkeit an Didos Tafel und der ausgeschlossene Rezipient (fol. 99 ^v).....	218
Abb. 7: Im und um den Wald herum: Zeigen und Verbergen (fol. 128 ^v)	219
Abb. 8: Das gute Sterben im christlichen Sinn (fol. 267 ^v)	220
C) Paris, BNF, Fr. 60	221
Abb. 9: Troja, Karthago und Eneas’ Schuld (fol. 148 ^r).....	221
Abb. 10: Eneas bringt den toten Pallas zu Euander (fol. 171 ^v)	222
Abb. 11: Eneas tötet Turnus (fol. 182 ^v).....	223
Abb. 12: Eneas zündet Laurentum an (184 ^r)	224
D) Heidelberg, cpg 403.....	225
Abb. 13: Eneas und das Jesuskind (fol. 19 ^v)	225
Abb. 14: Eneas übergibt dem Teufel die Juden (fol. 57 ^r)	226
Abb. 15: Die wandelbare Sybille I (fol. 67 ^r)	227

Abb. 16: Die wandelbare Sybille II (fol. 69 ^v)	228
Abb. 17: Venus und Turnus im Bett (fol. 120 ^v)	229
Abb. 18: Eneas verlässt das Kampffeld (fol. 240 ^v)	230
E) Berlin, mgf 282	231
Abb. 19: Eneas beim Schachspiel (fol. 6 ^r)	231
Abb. 20: Eneas und Dido beim Jagdausritt (fol. 11 ^v)	232
Abb. 21: Hochzeit und Hochzeitsnacht (fol. 13 ^r)	233
Abb. 22: Didos Gefühle bei Eneas' Abreise (fol. 17 ^r)	234
F) Wien, ÖNB, Cod. Vind. 2861.....	235
Abb. 23: Eneas und Dido auf dem Jagdausflug (fol. 16 ^r)	235
Abb. 24: Eneas trifft auf die Sybille (fol. 22 ^r)	236
Abb. 25: Hoffestlichkeiten (fol. 95 ^r).....	237

0. Einleitung

Das Interesse am altfranzösischen ‚Roman d’Eneas‘ (1160) und Heinrichs von Veldeke ‚Eneasroman‘¹ (1185/1190) als mittelalterlichen Wiedererzählungen oder Retextualisierungen von Vergils ‚Aeneis‘ spiegelt sich in der kaum mehr überschaubaren Zahl an großangelegten Studien einerseits sowie Arbeiten, die lediglich einzelne Episoden komparatistisch analysieren, andererseits. Die Überlegungen konzentrieren sich aber zumeist auf das Medium der Literatur im engeren Sinne; und dies, obwohl neben der Umgestaltung von Vergils ‚Aeneis‘ durch die beiden volkssprachlichen Autoren ein fast zeitgleiches Wiedererzählen im Medium des Bildes stattgefunden hat. Während also vornehmlich komparatistisch-literaturwissenschaftliche Fragestellungen im Fokus stehen, bleibt die Aufarbeitung der intermedialen Verhältnisse noch zu leisten.

Diesem Forschungsdesiderat – das Einbeziehen der Bildzeugnisse im Zusammenhang mit den mittelalterlichen Retextualisierungen der ‚Aeneis‘ – soll in folgender Arbeit nachgekommen und mit ihr die Grundlage für weitere, vertiefende Studien gelegt werden. Die Untersuchung möchte damit überdies einen Beitrag zur aktuellen Diskussion zum Phänomen des ‚Wiedererzählens‘ leisten. Dabei schlage ich vor, WORSTBROCKS Konzept zum Wiedererzählen, das mit den beiden Begriffen Stoff (*materia*) und Bearbeitung dieses Stoffes (*artificium*) operiert², um eine weitere Kategorie – jene des ‚Themas‘ – zu ergänzen. Tatsächlich kann ein Text im Sinne einer Nacherzählung wieder, also nochmals, erzählt werden, ohne dass dabei etwas substantiell Neues dazukommt. Wird ein bekannter Stoff aber so aufgegriffen, dass trotz stofflicher Identität dennoch eine inhaltliche Neuinterpretation entsteht, bietet die neu eingeführte Kategorie des ‚Themas‘ die Möglichkeit, noch differenzierter über die Wiedererzählung zu sprechen. Das ‚Thema‘ ist mit SCHULZ gesprochen „die behandelte zentrale Problematik unabhängig von ihrer inhaltlichen Besetzung“.³

Mit KÖPPE/KINDT ließe sich für die Unterscheidung der beiden obengenannten Fälle auch von einer „minimalistischen Erzählung“ und einer „anspruchsvollen Erzählung“ sprechen, wobei es sich bei den neuinterpretierten Retextualisierungen, um die es im Folgenden gehen soll, um zweite handelt.⁴ Unter die erstgenannte „minimalistische

¹ Wie in der aktuellen Forschung üblich, verwende ich als Werktitel die Bezeichnung ‚Eneasroman‘ und nicht ‚Eneide‘; Veldeke selbst hat seinem Werk – wie es üblich war – keinen Titel gegeben. In der (älteren) Forschung wird der ‚Eneasroman‘ meistens als ‚Eneide‘ bezeichnet, obwohl belegt ist, dass der Text im Mittelalter unter dem Namen ‚Eneas‘ bekannt war. Vgl. dazu SCHIEB 1962, S. 373-375.

² Vgl. WORSTBROCK 1999.

³ SCHULZ 2003, S. 521.

⁴ Vgl. dazu KÖPPE/KINDT 2014, S. 43.

Erzählung“, die von mindestens zwei Ereignissen handelt, die temporal geordnet sowie mindestens in einer weiteren sinnstiftenden Weise miteinander verbunden sind, wären alle Retextualisierungen zu subsumieren.⁵ Inwiefern sich die Retextualisierungen aber voneinander unterscheiden, lässt sich nur beschreiben, wenn man von einer „anspruchsvollen Erzählung“ ausgeht.

WORSTBROCK schlägt – wie gesagt – eine Unterscheidung von Stoff (*materia*) und Bearbeitung (*artifex*) vor. Dieses binäre Konzept für ein spezifisch mittelalterliches Erzählen – um das es sich hier ja handelt –, erlaubt es aber nicht, sinnverändernde Akzente, die beim Wiedererzählen entstehen können, zu kategorisieren. Auch wenn nämlich in einer Wiedererzählung keine stofflichen Veränderungen vorgenommen werden, so können doch neue thematische Aspekte zugeschaltet oder ausgeblendet werden. An WORSTBROCK anschließend geht es also im Folgenden um Formen der Neuakzentuierung des Stoffes mittels eines Themas. Mit dieser Erweiterung von WORSTBROCKS Modell wird mit vorliegender Arbeit ein Instrumentarium vorgeschlagen, mit dem sich präziser als bislang darüber diskutieren lässt, ob und inwiefern es sich bei einem Text tatsächlich um eine Retextualisierung im Sinne einer neuakzentuierten Erzählung, man könnte auch sagen, einer neuen thematischen Interpretation, handelt. WORSTBROCK klammert die Kategorie „Thema“ aus⁶; bei ihm geht es nur darum, wie eine *materia* von einem *artifex* neu geformt wird. Mit diesem binären Begriffskonzept kann aber – wie bereits gesagt – meines Erachtens nur unzureichend über die abweichenden interpretatorischen Akzentsetzungen in den literarischen und transmedialen Retextualisierungen gesprochen werden. So bearbeiten – um ein Beispiel zu geben – die beiden volkssprachlichen Autoren den Schluss ihres Prätextes dahingehend, dass Liebesheirat zu einem zentralen Thema wird, welches bei Vergil thematisch überhaupt nicht präsent war. Das „Thema“ berührt sowohl die *materia* als auch das *artificium*, ist aber mit keinem von beiden identisch. Die Liebesheirat – das, was in der Retextualisierung gegenüber dem Prätext neu ist – verändert nicht den Stoff, aber das Thema.

⁵ Die Ereignisse würden sich etwa auf folgende vier Elemente herunterbrechen lassen: Aeneas verlässt Troja, er hält sich in Karthago auf, er geht durch die Unterwelt, er gründet Rom. Diese Elemente sind temporal geordnet und durch eine weitere sinnstiftende Weise, nämlich durch die Kausalität, miteinander verbunden.

⁶ WORSTBROCK 2009, S. 160 hält in Bezug auf Konrads von Würzburg ‚Trojanerkrieg‘ fest, dass die Eingriffe in die Handlungsfolge „bis weit in den Bedeutungsaufbau des Romans tragen.“ Wenn wir „Bedeutung“ mit „Thema“ gleichsetzen – und das möchte ich in der Folge tun –, wäre auch WORSTBROCK der Auffassung, dass ein neues Thema bei gleichbleibendem Stoff durchaus möglich ist.

Da BUMKE 2005, an WORSTBROCK anschließend, vorschlägt, den Begriff der Retextualisierung so weit zu fassen, dass auch narrative Rezeptionen im Medienwechsel unter ihn fallen, eignet sich dieser Begriff für die vorliegende Studie besonders gut.⁷

Mit der Kategorie des „Themas“ lässt sich aber nicht nur über die Neuinterpretation des Stoffes in den Bildern sprechen, sondern auch über die Retextualisierungen der im engeren Sinne literarischen Texte. Wie bereits eingangs erwähnt, wurden Neuakzentuierungen der ‚Aeneis‘ bei den volkssprachlichen Adaptionen schon intensiv untersucht. In vorliegender Forschungsarbeit kann ich aber zeigen, dass es Aspekte gibt, die in der Fülle der Untersuchungen noch nicht berücksichtigt worden sind. Während es in einem ersten Teil der Studie um die Bildzeugnisse der ‚Aeneis‘ sowie deren mittelalterliche Retexte gehen wird, kann ich in einem zweiten dann exemplarisch an zwei Textstellen zeigen, wie die Neuakzentuierung mithilfe des Themas in den mittelalterlichen Retexten zu beschreiben ist.

Der Untersuchungsgegenstand besteht also einerseits aus den literarischen Retextualisierungen der ‚Aeneis‘ sowie andererseits aus insgesamt vierzehn Bilderzyklen, wobei deren vier nicht die ‚Aeneis‘, sondern den ‚Roman d’Eneas‘ beziehungsweise Heinrichs von Veldeke Text illustrieren, strenggenommen also bildliche Retextualisierungen der literarischen Retextualisierung darstellen. Der Fokus der Untersuchung dieser Bilderzyklen, die uns im 15. Jahrhundert vorliegen, liegt auf der Frage, welche erzählerischen Schwerpunkte gesetzt, welche Aspekte des Stoffes thematisch auf welche Weise interpretiert werden. Dabei werden die Bilderzyklen isoliert betrachtet: Der Überlieferungskontext und die konkreten Bild-Text-Verhältnisse in den jeweiligen Codices sind nicht von Belang, auch wenn sie die Ergebnisse zweifelsohne bereichern würden.

Die vorliegende Untersuchung, auf der weitere, etwa vertiefende Studien zu einzelnen Bilder-Zyklen, aufbauen können, verschafft einen umfassenden Überblick über die heute bekannten Zeugnisse, die die ‚Aeneis‘ sowie deren literarische Retextualisierungen in Bildern erzählen. Von besonderem Interesse ist dabei der narratologische Aspekt. Dabei kann ich zeigen, dass jeder Bilder-Zyklus eine eigene Erzählung bietet, also offenbar kein Konsens darüber bestanden hat, welche Erzähl-Elemente für die Darstellung der Handlung der ‚Aeneis‘ unabdingbar sind. Ich kann mich auf die Grundlagenarbeit der Kunsthistoriker COURCELLE/COURCELLE⁸ stützen; in ihrem 1984 erschienenen französischen Standardwerk wird das Bildmaterial umfassend zusammengetragen und kunsthistorisch eingeordnet. Die einzelnen Szenen werden kurz beschrieben. Eine interpretatorische

⁷ Vgl. BUMKE 2005, S. 42.

⁸ Vgl. COURCELLE/COURCELLE 1984.

Auseinandersetzung der Bilder, wie sie nachfolgend geleistet werden soll, stand allerdings nicht im Zentrum

Nach einigen methodischen Vorüberlegungen (vgl. Kap. 1. Methodische Vorüberlegungen) soll eine kurze Analyse aller zehn ‚Aeneis‘-Bilder-Zyklen sowie der volkssprachlichen Retextualisierungen zunächst einen Eindruck davon geben, wie unterschiedlich der Stoff im Bild vermittelt wird (vgl. Kap. 2. Die illustrierte ‚Aeneis‘ und die Bilder-Zyklen der mittelalterlichen ‚Eneasromane‘). Die exemplarisch geführte Analyse zweier dieser zehn Zyklen – die beiden flämischen (Den Haag, Koninklijke Bibliotheek, ms. 76 E 21 III (1460/1480) und Gent, Universiteitsbibliotheek, opera, cum comm. (1494)) – wird dann zeigen, dass selbst bei eng verwandten Bildererzählungen, die vermeintlich nur wenige visuelle Unterschiede aufweisen, unterschiedliche Aspekte und Themen in den Fokus gerückt werden und die Inszenierung und Interpretation des Helden jeweils stark differiert (vgl. Kap. 3.1. Aeneas *imperator* sowie Kap. 3.2. Aeneas und der gute Tod): Während für die beiden ‚Aeneis‘-Zyklen in Bezug auf den Protagonisten Aeneas das Thema Herrschaft einerseits sowie das mit dem im christlichen Sinne guten Tod endende Leben andererseits im Fluchtpunkt der Erzählung stehen, überrascht der frühere von 1325/1330 stammende ‚Roman d’Eneas‘-Zyklus im Fr. 60 mit einer *Eneas impius*-Gestalt (vgl. Kap. 3.4. Eneas *impius*). Die drei Bilder-Zyklen zu Heinrichs von Veldeke Version hingegen – der Berliner-Zyklus (Berlin, Staatsbibliothek, mgf 282) aus dem 13. Jahrhundert als frühestes Beispiel der hier behandelten Zyklen (vgl. Kap. 3.6. Thematische Neuakzentuierungen), der Heidelberger Zyklus aus der sogenannten „Elsässischen Werkstatt von 1418“ (Heidelberg, UB, cpg 403) von 1419 (vgl. Kap. 3.5. Christlich-moralische Tendenzen und die fehlende *translatio imperii*) und der Wiener Zyklus (Wien, ÖNB, Cod. Vind. 2861) von 1474 (vgl. Kap. 3.7. An *b* orientiert und stellenweise neuakzentuiert) – entproblematisieren den Helden gerade, und dies mit unterschiedlichen Verfahren, wobei die Heidelberger Bebilderung als einzige eine durchgängige thematische Neuakzentuierung erfahren hat. Diese wiederum entfernt sich nicht unwesentlich von der Geschichte des Trojaners, wie sie Vergil berichtet. Viel eher wird im Falle des Heidelberger Zyklus deutlich, dass der Stoff dazu instrumentalisiert wird, zeitgenössische Anliegen zu vermitteln.

Dieser Befund – dass seitens der Romanillustratoren offensichtlich ein großer Interpretationsspielraum bestand, wie die Aeneas- respektive Eneas-Figur aufzufassen ist – leitet den zweiten Teil der Untersuchung, die ebenfalls nur exemplarisch geführte Analyse der literarischen Retextualisierung. Während für viele Textstellen bereits eine Vielzahl an Untersuchungen vorliegt, gibt es deren zwei, die in der Forschung bis anhin kaum

behandelt wurden und die sich – und hier knüpfe ich an die Untersuchung der Bilder-Zyklen an – um die Frage der (neuen) Charakterisierung des Helden drehen. In den beiden Textstellen, die hier mit Methoden des *close-reading* untersucht werden, wird die Schuld, die den Protagonisten betrifft, verhandelt – und dies einerseits angesichts seiner Flucht aus Troja und andererseits in Bezug auf das Verlassen der karthagischen Königin Dido, die er damit dem Tod preisgibt. Die Dido-Episode wurde freilich schon mannigfach diskutiert; kaum Beachtung gefunden hat allerdings der in den mittelalterlichen Erzählungen neukonstruierte „Vorspann“ vor dem Aufeinandertreffen von Dido und Eneas bei den volkssprachlichen Autoren, der uns – gegenüber Vergil – eine dezidiert neue Ausgangslage für die Bewertung der Eneas-Figur anbietet (vgl. Kap. 4.1. Dido: Konfliktlogische Prämissen in den volkssprachlichen Adaptionen). Die zweite Textstelle, die genauer unter die Lupe genommen wird, hat weitaus weniger Beachtung gefunden, obwohl sie für die Charakterisierung des Protagonisten von großer Bedeutung ist. Es geht um die Flucht aus Troja, die nicht zu Beginn des Romans thematisiert respektive kritisch behandelt wird, sondern erst viel später, und zwar da, wo sich deren Aufarbeitung in der Handlung anbietet. Mit dem heldenhaften Auftreten des jungen Pallas, der quasi als Kontrastfolie nachträglich Eneas' frühere Handlungsalternative durchspielt und den Tod stirbt, den Eneas in Troja gestorben wäre respektive hätte sterben sollen, wird Eneas' Handeln reflektiert (vgl. Kap. 4.2. Der neu funktionalisierte Pallas). Ein drittes – als Ausblick angedachtes – Kapitel schließt die Ausführungen zur literarischen Retextualisierung ab; in Hinblick auf die thematische Neuakzentuierung ist der Roman-Schluss, der von Heinrich von Veldeke ganz neu geschaffen wurde, ausgesprochen aufschlussreich. Es handelt sich dabei nämlich nicht nur um eine Adaption des Stoffes, der Roman-Schluss thematisiert sich vielmehr quasi selbst, indem der Erzähler über sein eigenes Schaffen reflektiert und dabei das Erzählen in den Mittelpunkt stellt (vgl. Kap. 4.3. *Dá von sprach man dô wîten*: Vom Erzählen erzählen – ein Ausblick).

1. Methodische Vorüberlegungen

1.1. Zu den Begriffen „Stoff“, „Wiedererzählung“ und „Retextualisierung“

Mitte des 18. Jahrhunderts wurde der Begriff „Materie“ von „Stoff“ abgelöst.⁹ Die Definition von „Stoff“ ist in der literaturwissenschaftlichen Forschung umstritten; der Begriff wird oft synonym mit „Thema“ und „Motiv“ verwendet. LUBKOLL definiert „Stoff“ als „eine Konfiguration von Personen, Handlungen und Problemstellungen, die

⁹ Vgl. LUBKOLL 2004, S. 630-631.

durch mythische, literar[ische] oder geschichtliche Vorgaben fest umrissen ist, die durch die literar[ische] Tradition fortgeschrieben wird und die dabei historisch bedingte Umdeutungen erfährt“.¹⁰ So präzise diese Definition ist, so lässt sich dennoch kritisch anmerken, dass die Tradierung des Stoffes nicht den Stoff selber charakterisiert und seine Anpassungen an die jeweilige Zeit sich bereits auf seine Bearbeitungen beziehen, also das, was WORSTBROCK als Gegenstück zum „Stoff“ (*materia*) das *artificium* nennt. Zu beachten ist außerdem, dass LUBKOLL die in einem Text jeweils be- und verhandelten Problemstellungen mit in das Konzept „Stoff“ einschließt. Eine Unterscheidung von „Stoff“ und „Thema“ ist mit ihrer Definition also nicht möglich. Doch gerade diese Unterscheidung scheint mir für eine Untersuchung der ‚Aeneis‘ und deren Retextualisierungen wesentlich.

Unter „Stoff“ verstehe ich nach SCHULZ eine „konkrete, in bestimmten Figurenkonstellationen und Handlungszügen geprägte Materialgrundlage für die Handlung erzählender und dramatischer Literatur[.]“¹¹ Als die genannte Materialgrundlage wird in vorliegender Studie eine aneinandergereihte, kausal verknüpfte Abfolge von Handlungselementen angenommen, wie sie den zugrunde gelegten Texten – Vergils ‚Aeneis‘, dem ‚Roman d’Eneas‘ und Heinrichs von Veldeke ‚Eneasroman‘ – gemeinsam entnommen werden kann. Der Stoff dieser Texte lässt sich mit der „Gründung Roms“ einschließlich der wesentlichen darauf zuführenden Handlungsetappen – „Flucht aus Troja“, „Zwischenhalt in Karthago“, „Katabasis“ und „Kämpfe in Latium“ – fassen. Es handelt sich dabei um den kleinsten gemeinsamen inhaltlichen Nenner der drei Texte, um die Handlungselemente, die in allen drei Texten vorkommen. Über weitere Elemente wird man sich freilich streiten können. Tatsächlich ist es aber nicht möglich – mit Ausnahme davon, dass Aeneas respektive Eneas in allen Erzählungen der Protagonist ist – Elemente zu finden, die in ausnahmslos allen Bilderzählungen dargestellt werden.

Den Begriff des „Wiedererzählens“ hat WORSTBROCK in seinem viel beachteten Aufsatz „Wiedererzählen und Übersetzen“ geprägt.¹² Er beschreibt die produktionsästhetischen Voraussetzungen für ein spezifisch mittelalterliches Erzählen und grenzt dieses insbesondere von modernen Fiktionstheorien und einer Methodik des Übersetzens ab. Doch gerade die von ihm formulierte These, der Stoff (*materia*) und deren

¹⁰ LUBKOLL 2004, S. 630-631.

¹¹ SCHULZ 2003, S. 521. Vgl. in diesem Sinne auch SCHRÖDL 2006, S. 385: Das Thema umfasse „motivische, stoffliche, narrative, sinnliche etc. Einzelheiten und Aspekte des künstlerisch Dargestellten [...]“. Zum Teil rückt der Begriff auch in die Nähe des Bedeutungsgehalts des Dargestellten“. Beller 1970, S. 36 schlägt abschließend vor, wegen der Vieldeutigkeit und Vielgestaltigkeit von Stoffen und den entsprechend vielseitigen methodischen Herangehensweisen, nicht mehr von ‚Stoffgeschichte‘, sondern von ‚Thematologie‘ zu sprechen.

¹² Vgl. WORSTBROCK 1999.

Form (*forma/artificium*) ließen sich voneinander systematisch unterscheiden, ist wiederholt kritisch diskutiert worden.¹³ Gerade für den ‚Eneasroman‘ und seine Vorlagen ist eine derartige Unterscheidung insofern in Frage zu stellen, als die mittelalterlichen Autoren sich einerseits von Vergils *artificium* inspirieren lassen, andererseits ganze Handlungsteile der *materia* (beispielsweise das dritte Buch der ‚Aeneis‘) weglassen und innerhalb des Romans sinnstiftende Teile (die Lavinia-Episode etwa) hinzufügen, was die Frage nach der Beschaffenheit der *materia* aufwirft. Bezeichnet sie das reine Handlungsgerüst oder aber den Sinn, das heißt die zu vermittelnde und von den Dichtern selbst immer wieder beteuerte „Wahrheit“ ihrer Erzählung? Wie genau wäre dann die die ‚Aeneis‘ auszeichnende und im Mittelalter weitgehend ausgesparte Götterhandlung einzuordnen? Eine Festlegung des Stoffes wäre – nach SCHULZ’ Verständnis von WORSTBROCK – gar nicht möglich, weil er keine Grundform aufweise und damit nichts Reales darstellen würde: „Inhalt und Handlung der Erzählung [werden] darauf reduziert, inwiefern sie als abhängig von Inhalt und Handlung ihrer ‚Quelle(n)‘ betrachtet werden können.“¹⁴

WORSTBROCKS Ausführungen zum Selbstverständnis mittelalterlicher Dichter¹⁵ sind zweifellos von fundamentaler Bedeutung für unsere heutige Beurteilung der Literatur des 12. und 13. Jahrhunderts. Das heuristische Potential der Unterscheidung von *materia* und *artificium* müsste allerdings für jedes Werk einzeln geprüft werden.¹⁶ Für eine Explikation der beiden Begriffe *materia* und *artificium* wäre es gerade notwendig, diese von einem konkreten Stoff loszulösen. Eine solche Explikation, die mir für die Praxis essenziell erscheint, spielt für WORSTBROCK bei seiner These aber keine Rolle.

BUMKES umfassender Überblick über die verschiedenen Phänomene einer spezifisch mittelalterlichen „Retextualisierung“, unter die auch das des „Wiedererzählens“ fällt, schließt hingegen – anders als bei WORSTBROCK – Beispiele für einen Wechsel des Mediums und außerliterarische Motivnachahmung mit ein.¹⁷ Wie sich WORSTBROCKS Erzähltheorie zu einem so breit gefassten Textbegriff verhält, wäre eigens – nicht aber im Rahmen dieser Studie – zu klären. In meiner Analyse der mittelalterlichen Eneasromane soll es nicht darum gehen, den umfassenden Begriff der „Retextualisierung“ oder

¹³ LIEB 2005, S. 356-379 beispielsweise beschreibt nicht nur das bei einer Differenzierung von Stoff und Form auftretende Problem, er stellt auch die Anwendbarkeit des rhetorischen Modells der lateinischen Poetik auf komplexe narrative Texte in Frage. Problematisch sei überdies die Annahme, dass die Variation gegenüber der Wiederholung zu priorisieren sei.

¹⁴ SCHULZ 2012, S. 123.

¹⁵ Zum Autor und seinem Selbstverständnis als Wiedererzähler einer „wahren“, bereits vorhandenen Geschichte siehe WORSTBROCK 2009, S. 155-174.

¹⁶ Dies – schon von WORSTBROCK 1999, S. 138 selbst geäußert – wurde in der Folge verschiedentlich bemerkt, beispielsweise von HERBERICH 2010, S. 27.

¹⁷ Vgl. BUMKE 2005, S. 6-46.

Phänomene wie das des „Wiedererzählens“ beziehungsweise der „Renarrativierung“¹⁸ theoretisch zu diskutieren oder auf der Grundlage einer Analyse am ‚Eneasroman‘ und seinen Vorlagen begrifflich zu verallgemeinern. Vielmehr gehe ich mit BUMKE von einer sehr breit gefassten Vorstellung der Wiedererzählung aus, die es eben auch erlaubt, Mediensprünge zu untersuchen.

Wenn ich von „Retextualisierung“ spreche, dann bezeichne ich damit das Phänomen, dass Texte in SCHULZ’ Sinne denselben Stoff aufweisen. Im konkreten Fall wäre die ‚Aeneis‘ der „Prätext“, der ‚Roman d’Eneas‘ und Veldekes ‚Eneasroman‘ stellen ihre „Retexte“¹⁹ dar, wobei der ‚Roman d’Eneas‘ Retext der ‚Aeneis‘ und zugleich Prätext des ‚Eneasromans‘ ist. Im Sinne von BUMKE soll der Begriff für vorliegende Studie nicht auf die Texte beschränkt sein, sondern auch für die Bilder verwendet werden. Wo es um eine solche Retextualisierung in einem anderen Medium – in meinem Fall das Bild – geht, wäre grundsätzlich von einer „Remedialisierung“ zu sprechen. Weil es mir im Folgenden aber nicht um den Wechsel des Mediums an sich geht, dieser Wechsel erst gar nicht mitreflektiert werden soll, werden auch Bildzeugnisse – eben mit BUMKE – als „Retextualisierung“ bezeichnet. Der hier gebrauchte „Retextualisierungs“-Begriff ermöglicht es, die angetroffenen Phänomene der Stoffbearbeitung zu subsummieren.

1.2. Der Aeneas-Stoff

Schon in der Antike und bis ins 17. Jahrhundert reichend existierten nebeneinander mehrere Überlieferungen von der trojanischen Hauptfigur Aeneas.²⁰ Der Protagonist Aeneas wird in diesen Darstellungen unterschiedlich charakterisiert und bewertet: Der Aeneas *pius* steht dem Aeneas *impius* konträr gegenüber.²¹ Die *impius*-Gestalt findet schon bei Homer Anklänge und führt im Mittelalter ihre Parallelexistenz zur auratischen Gründerfigur von Rom fort.²² Die Traditionen schließen sich nicht aus. Als eindrückliches Beispiel für die Selbstverständlichkeit, mit der die beiden Traditionen nebeneinander akzeptiert waren, ist die Überlieferungsgemeinschaft im Heidelberger cpg 368 zu nennen: Der Codex enthält den einzigen vollständigen Text des ‚Liet von Troye‘ von Herbort von Fritzlar und Veldekes ‚Eneasroman‘. Herbort folgt der *impius*-, Veldeke der *pius*-Darstellung im Sinne der Vergil-Vorlage. Bemerkenswerterweise sind in den mittelalterlichen Eneas-

¹⁸ Vgl. GLÜCKHARDT/KLEINSCHMIDT/SPOHN (Hrsg.) 2019.

¹⁹ Mit GENETTE 1993, S. 14-15 könnte man auch von „Hypotext“ und „Hypertext“ sprechen.

²⁰ Vgl. HILLEN 2003.

²¹ Zu den unterschiedlichen Traditionen und deren Nebeneinander vgl. FROMM 1992[b], S. 139-163.

²² Vgl. KELLNER 2004, S. 153-175. Vgl. auch BINDER 1997, S. 323-327, der ausführt, wie sich Servius, Macrobius und schließlich Fulgentius der ‚Aeneis‘ allegorisch nähern und Bernardus Silvestris die ‚Aeneis‘ um 1200 als Stufen des Menschenlebens deutet. Im späten 15. Jahrhundert findet eine erneute allegorische Auslegung durch Christoforo Landino statt.

Dichtungen keine Spuren dieser zahlreichen Zeugnisse von produktiver Rezeption in Form von christlichen Gesamtinterpretationen und partiellen philosophischen Deutungen der ‚Aeneis‘ zu finden. Es bleibt darüber zu spekulieren, warum die Dichter der mittelalterlichen Eneasromane sich dieser gelehrten Auseinandersetzungen nicht bedient haben.

Unberücksichtigt bleiben müssen in vorliegender Arbeit jene Traditionen, die nicht, wie Vergil in der ‚Aeneis‘, Aeneas als *pius*, sondern als *impius* charakterisieren. Auch wenn sich das Mittelalter neben der ‚Aeneis‘ auch anderweitig mit dem Stoff Troja und dessen Protagonisten Aeneas auseinandergesetzt hat – nämlich mit der Charakterisierung eines *impius*-Protagonisten –, soll es hier ausschließlich um Vergils ‚Aeneis‘ gehen, soweit die späteren mittelalterlichen Eneas-Dichter implizit und explizit Bezug auf sie genommen haben. Sich zu Vergil alternativ verhaltende Darstellungen sind nicht nur in der Literatur im engeren Sinne – wie eben das Beispiel von Herborts ‚Liet von Troye‘ zeigt, der auf die Homerische Tradition zurückgreift²³ – zu finden, sondern auch bei den im Mittelalter als historisch verlässliche Quellen geltenden spätantiken Autoren Dares und Dictys, die ebenfalls auf die Homerische Tradition zurückgehen.²⁴ FROMM nimmt an, dass Veldeke die nicht-Vergilischen Troja-Traditionen gekannt hat – beispielsweise gibt er, wie Dares, Paris den Beinamen Alexander (En. 920)²⁵ – ob dies aber ausreicht, um von einer Auseinandersetzung mit Dares im ‚Eneasroman‘ zu sprechen, ist zu bezweifeln.

Die ‚Carmina Burana‘ (CB) legen außerdem Zeugnis von einer im engeren Sinne literarisch produktiven Rezeption der ‚Aeneis‘ ab. In mehreren Liebesliedern (CB 98/99/100) werden bei Vergil nur angedeutete oder ausgesparte inhaltliche Aspekte oder Motive ausgestaltet, was auf eine intensive Auseinandersetzung mit den Figuren sowie deren Konflikten hindeutet. Ein möglicher Einfluss auf die mittelalterliche Eneasdichtung – oder umgekehrt – wäre eigens zu klären, was in vorliegender Arbeit allerdings nicht geleistet werden kann.

Wie schwierig die Verwendung des Stoffbegriffs ist, zeigt sich im Falle des Troja-Stoffs: Anders als beim Aeneas-Stoff, der die Geschichte des Trojaners Aeneas umfasst, subsummiert der Troja-Stoff alles Erzählte, bei dem es um Troja geht. Dies ist insofern problematisch, als ein so breites und vielgestaltiges Text-Korpus als kleinsten gemeinsamen Nenner nur noch das Merkmal des übergeordneten Bezugsgegenstands ‚Troja‘ aufweist. In vorliegender Analyse soll es an keiner Stelle um den umfassenden Troja-Stoff gehen, der manchmal auch die Figur Aeneas einschließt, sondern um den Aeneas-Stoff im engeren

²³ Vgl. WORSTBROCK 1963, S. 257-274.

²⁴ Vgl. BRODERSEN 2019.

²⁵ Vgl. FROMM 1992[a], S. 786.

Sinne, genauer: um die Geschichte des Trojaners Aeneas, so wie der Stoff von Vergil erzählt und von den volkssprachlichen Autoren wiedererzählt beziehungsweise retextualisiert wird.

1.3. Text – Bild – Erzählung

Die Perspektive der vorliegenden Untersuchung ist von narratologischer Natur, und sie lässt sich grob mit folgender Frage skizzieren: Wie erzählen die Bilder in den jeweiligen Bilder-Zyklen den Aeneas-Stoff, und welche thematischen Akzente werden dabei gesetzt? Dabei ergibt sich aus der Natur der Sache, dass die Text-Bild-Relation immer präsent ist, auch wenn diese Relation nicht im Fokus des Interesses vorliegender Studie steht. Auf diese theoretische Schwierigkeit, die sich aus dem Umstand ergibt, dass der Text immer zuerst da war und ein Bild entsprechend immer nur auf den Text verweisen kann, weist auch VARGA hin: „Die Bilder erzählen nicht unmittelbar, sie verweisen auf einen Text, ohne ihn könnte ihre *narratio* nicht genau rekonstruiert werden.“²⁶ Da das Visuelle durch seine daraus resultierende Zweitrangigkeit gegenüber dem Text in die Nähe der Illustration und des Kommentars gerückt wird, die durch ihre freie Wahl sogar eine gewisse Autonomie erreichen können, ließe sich auch von einer Interpretation sprechen.²⁷ Von einer Interpretation des Stoffes auszugehen scheint insbesondere dann angezeigt, wenn Bilder, wie jene, die in vorliegender Studie untersucht werden sollen, nicht eigenständig sind, sondern mit einem Text zusammen in einem Codex überliefert sind und sich jeweils auf den in ihm enthaltenen Text eng beziehen. Ziel der Studie ist es aber nicht, genauer zu charakterisieren, wie sehr Text und Bild einander entsprechen, oder gar den Grad an Abweichung zu bestimmen. Die Fragestellung der vorliegenden Studie zielt darauf ab, zu untersuchen, welche Themen der Zyklus jeweils besonders akzentuiert, verändert oder gar weglässt und welche Interpretation des Stoffes daraus abgeleitet werden kann. Wie noch zu zeigen sein wird, haben wir es mit einer erstaunlichen Vielfalt von Interpretationen des Stoffes zu tun. Die Bilder, die in jedem Fall einen Text illustrieren, der viel älter als sie selbst ist, sind stellenweise auch als eine Art zeitgenössische Korrektur zum früheren Text zu verstehen.

Im Mittelpunkt dieser Studie steht also die *narratio* des Stoffes. Die Forschung hat sich bis anhin nicht umfassend theoretisch mit Problemstellungen rund um die Narratologie von Bildern beschäftigt.²⁸ Eine eigentliche Theorie mit generellem Anspruch kann auch im Rahmen dieser Studie nicht entwickelt werden. Das Verständnis der Einzeldarstellungen in

²⁶ VARGA 1990, S. 364.

²⁷ Vgl. VARGA 1990, S. 365.

²⁸ Auf dieses Desiderat weist RANTA 2014, S. 81-93 hin.

ihrer Abfolge soll für die nachfolgenden Überlegungen so verstanden werden, dass ein geneigter Rezipient versuchen wird, narratologische Kohärenz von Bilderreihen – und um solche geht es hier – herzustellen.²⁹ Das heißt im Umkehrschluss, dass es nicht nur um die Frage gehen kann, wie ein Bild isoliert betrachtet gelesen werden könnte oder müsste.

Die Bilder sind in jedem Fall mit einem Text überliefert; entweder begleiten sie den Prätext, die ‚Aeneis‘, oder eine der beiden volkssprachlichen Retextualisierungen. Ob in der Produktion – etwa aufgrund mangelnden Kontextwissens der Illustratoren oder wegen Vorgaben durch die Auftraggeber – Motive aus anderen Kontexten verwendet wurden oder Fehler passiert sind, ist für meine Fragestellung nicht von Relevanz.

Dasselbe gilt für die Rezeption: Es ist natürlich denkbar, dass ein Rezipient des 15. Jahrhunderts, genauso wie einer des 21. Jahrhunderts, die Bilder betrachtet, ohne den Text genau zu kennen, vielleicht sogar ohne jegliches Wissen um dessen Inhalt. Eine kontextlose Bildinterpretation wird im Rahmen dieser Studie aber nicht angestrebt. Auch wenn Text-Bild-Bezüge in Einzelfällen strittig sind, wird konsequent die Möglichkeit präferiert, das Dargestellte auf den Text zu beziehen.³⁰ Freilich erzeugen die bildlichen Interpretationen immer wieder Spannungen in Bezug auf den Text, den sie begleiten.

Ich verstehe die Bilder, um die es nachfolgend geht, als Lese- und Interpretationsangebot und gehe davon aus, dass nichts von dem, was dargestellt wird, zufällig da ist, sondern eine – in welchem Maß auch immer – thematische Relevanz besitzt. Die Illustrationen haben nach meinem Verständnis also weder die Funktion, den Stoff zu illustrieren, noch sollen die einzelnen Bildelemente oder der ganze Bilder-Zyklus als bloßes *artificium* aufgefasst werden. Vielmehr werden im Folgenden auch die Bilder, im Sinne von Retextualisierungen, auf mögliche Themen hin untersucht. Dies bedeutet aber nicht, dass die Bilder eindeutig sein müssen, dass es etwa nur eine mögliche Interpretation gibt.

Während die ‚Aeneis‘ einen stabilen Text bietet und sich die Frage nach der dem Textvergleich zugrundeliegenden Version nicht stellt, ist dies für die beiden volkssprachlichen Texte weniger unproblematisch. Zunächst zum ‚Roman d’Eneas‘, der in

²⁹ Dazu VARGA 1990, S. 360.

³⁰ Um ein Beispiel zu geben: Die ‚Aeneis‘-Handschrift Gent, Universitätsbibliotheek, opera, cum comm. zeigt – unsinnigerweise – nach dem Ende der Schlacht einen Turnierkampf. In allen vorangehenden Bildern werden Aeneas und Turnus immer mit ihrem jeweiligen Wappen gezeigt, dies zweifelsohne aus dem Grund, um sie identifizierbar zu machen. Auch im Turnierkampf ist dies der Fall: Aeneas hat gegen Turnus gewonnen. Auch wenn dieses Bild nachweislich dem Modell einer Darstellung folgt, die aus einem anderen Kontext stammt, und auch wenn der vergilkundige Rezipient sich über ein solches Bild wundern wird, wird man sich hier – zumal Aeneas im vorhergehenden Bild zwar Laurentum eingenommen, nicht aber seinen Kontrahenten getötet hat – nicht darüber streiten können, ob es sich hier um Aeneas und Turnus handelt. Jeder dem Bilder-Zyklus folgende Rezipient wird hier einen Turnierkampf zwischen Aeneas und Turnus sehen, auch wenn dies zweifellos ein Spannungsverhältnis zum Text eröffnet. Die Frage, aus welchem Kontext dieses Bild stammt und welche Art von Fehler in der Produktion womöglich passiert sein könnte, ist für die vorliegende Studie nicht relevant.

neun Handschriften überliefert ist: Auch HAMM/MASSE weisen darauf hin, dass die Frage nach der zu benutzenden Textgrundlage bei der momentanen Editionsfrage nicht zufriedenstellend beantwortet werden kann: Sie benutzen beide vorliegenden Editionen des ‚Roman d’Eneas‘, wobei sie sich hauptsächlich auf Jean-Jacques Salverda de Graves zweite Edition der Handschrift A stützen³¹ und Aimé Petits Edition der Handschrift D stellenweise mitberücksichtigen. Die beiden Handschriften – A (Florenz, Biblioteca Laurenziana, Plut. XLI, cod. 44) vom Ende des 12. Jahrhunderts oder Anfang des 13. Jahrhunderts und D (B. N. ms. fr. 60) aus der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts – liegen nicht nur zeitlich mindestens rund 100 Jahre auseinander, sondern werden auch unterschiedlichen Handschriftenfamilien zugeordnet. Während A, wie B, einzeln überliefert wurde und damit die auffälligen Neuerungen des Stoffes gegenüber dem Prätext ins Zentrum gerückt werden, ist D im Kontext von weiteren Antikenromanen überliefert. D wird der zweiten Überlieferungs-Gruppe und dort der Untergruppe EFG zugeordnet. Strenggenommen lässt sich der Text D aber keiner der Familien richtig zuordnen und vertritt damit eine eigenständige Textversion, die sich durch größere Nähe zu Vergil, aber auch durch Tendenzen zur höfischierenden Bearbeitung auszeichnet.³² Die Textversion von D begleitet auch den einzigen Bilder-Zyklus zum ‚Roman d’Eneas‘, der in vorliegender Studie ausführlich behandelt wird.³³ Da die Untersuchung der Bilder-Zyklen unabhängig von dem sie begleitenden Text analysiert, ist dies aber kein Argument dafür, der nachfolgenden komparatistischen Arbeit den Text D zugrunde zu legen. Vielmehr sollen, wie es auch HAMM/MASSE vorschlagen, beide Editionen zu ihrem Recht kommen. Die Frage nach Heinrichs von Veldeke Textvorlage steht allerdings nicht im Fokus der Untersuchung.³⁴ Vorliegende Studie stützt sich auf die erste Edition von Jean-Jacques Salverda de Grave (1972).

Die Editionsgeschichte zum ‚Eneasroman‘ hingegen wird durch eine ältere Wissenschaftskontroverse, das sogenannte „Veldekeproblem“, belastet³⁵. Der

³¹ Jean-Jacques Salverda de Graves zweite Ausgabe (1925/1929) stellt eine getreue Wiedergabe der Leithandschrift dar als seine erste Ausgabe (1891). Vgl. HAMM/MASSE 2014, S. 82-83.

³² Vgl. HAMM/MASSE 2014, S. 81.

³³ Vgl. das Kapitel 3.4. „Eneas *impius* – Der ‚Roman d’Eneas‘ im Bild. Paris, BNF, Fr. 60 (1325/30)“ in vorliegender Studie.

³⁴ HAMM/MASSE 2014, S. 83 stehen der 1959 formulierten These von Cola Minis, die 1968 von Michel Huby aufgenommen wurde, dass insbesondere die nicht edierte Handschrift G dem mittelhochdeutschen Text besonders nahe stünde, kritisch gegenüber. Die Ansätze von Minis und Huby seien methodologisch und interpretatorisch problematisch.

³⁵ Die ältere Forschung nahm an, die ausnahmslos in ober- oder mitteldeutsch erhaltenen Handschriften seien Übertragungen aus dem ursprünglich limburgisch verfassten Text. Die editorischen Arbeiten am ‚Eneasroman‘ konzentrierten sich ausschließlich darauf, eine angenommene ursprüngliche Sprachgestalt herauszuarbeiten. Sowohl Otto Behaghel, der 1882 eine Ausgabe im „Maestrichter Dialekt“ wagte, als auch das Projekt von Theodor Frings und Gabriele Schieb (1964-1970) gelten gegenwärtig – so HAMM/MASSE 2014, S. 90 als nicht zitierbar.

„Eneasroman“ wird entweder nach dem alten Text Ettmüllers (1852), der sich an der Berliner Handschrift orientiert, aber ebenfalls die Handschriften M, H und G berücksichtigt, zitiert oder nach einem Abdruck der Berliner Handschrift durch FROMM (1992)³⁶. Im Folgenden wird Ettmüllers Text berücksichtigt, der auch in KARTSCHOKES Studienausgabe abgedruckt ist und der bei stark abweichenden Lesarten auch die Varianten von von Frings/Schieb sowie Behaghel aufführt.

Zu fast allen der hier diskutierten Handschriften liegen frei zugängliche Digitalisate vor, auf die an entsprechender Stelle verwiesen wird. Einige der besprochenen Bilder sind zusätzlich im Anhang zu finden, worauf an entsprechender Stelle verwiesen wird.

2. Die illustrierte „Aeneis“ und die Bilder-Zyklen der mittelalterlichen „Eneasromane“

2.1. Die illustrierte „Aeneis“ – ein Überblick

Vergils Werk wurde im Vergleich zu dem anderer antiker Autoren selten illustriert.³⁷ Dies ist umso bemerkenswerter als die „Aeneis“ oft überliefert wurde. Aus der Spätantike sind insgesamt acht Vergil-Codices erhalten, darunter zwei berühmte und in der Forschung vielbeachtete „Aeneis“-Handschriften. Der „Vergilius Vaticanus“ (Vaticanus Latinus 3225) wird in der Forschung um das Jahr 400 datiert und ist der älteste überlieferte illustrierte Vergilcodex.³⁸ Der etwas spätere „Vergilius Romanus“ (Vaticanus Latinus 3867) stammt aus dem 6. Jahrhundert.³⁹ In der Chronologie folgt der Neapel-Codex aus dem 10. Jahrhundert. Aus der Zeit dazwischen sind keine bebilderten „Aeneis“-Handschriften bekannt.

Die Fülle mittelalterlicher „Aeneis“-Handschriften wurde nie vollständig verzeichnet – HAMM/MASSE sprechen allerdings von über 200 katalogisierten Handschriften⁴⁰. Die Zahl der illustrierten Exemplare ist aber auch für diesen Zeitraum überschaubar. In den meisten Fällen sind die Handschriften nämlich schmucklos. Der Grund dafür ist, dass Vergil im Mittelalter vor allem eines war: Schulautor. Die mittelalterlichen Handschriften sind in erster Linie also Zeugnis einer nicht abbreißenden Beschäftigung mit Vergil im Schulunterricht, wo an seinen Texten Grammatik und Rhetorik geübt wurde.⁴¹ Erst der Humanismus des 15. Jahrhundert bringt – mit wenigen früheren Ausnahmen – veritable Prachtexemplare hervor. Die Erfindung des Buchdrucks und der damit einhergehende

³⁶ Siehe zu den Editionen und zu den Handschriftensiglen des „Eneasromans“ HAMM/MASSE 2014, S. 89f.

³⁷ Vgl. COURCELLE 1985, S. 395.

³⁸ Vgl. WLOSOK 1998, S. 118.

³⁹ Vgl. COURCELLE/COURCELLE 1984, S. 263. Vgl. für die beiden Vatikaner Bilder-Zyklen COURCELLE 1939.

⁴⁰ Vgl. HAMM/MASSE 2014, S. 79.

⁴¹ Vgl. SCHNEIDER 1982, S. 21-25.

Medienwechsel von der Handschrift zum Druck macht ab dem frühen 16. Jahrhundert schließlich eine neue Verbreitung in ganz anderen Dimensionen möglich.⁴² Auf die Rezeptionszeugnisse in Drucken kann in vorliegender Untersuchung nicht eingegangen werden.

Den Ausgangspunkt für einen Überblick über die illustrierten Codices stellt das Standardwerk von COURCELLE/COURCELLE dar.⁴³ Bekannt sind nur sieben Handschriften, die vor 1400 entstanden sind. Es handelt sich um die bereits genannte Handschrift aus dem 10., außerdem eine aus dem 11. sowie drei aus dem 12. und zwei aus dem 14. Jahrhundert. Zahlreicher sind die bebilderten Codices aus dem 15. Jahrhundert. Die Handschriften sind mehrheitlich italienischen und französischen Ursprungs.⁴⁴

Zwischen dem 12. und dem 14. Jahrhundert findet man außerdem Darstellungen aus der ‚Aeneis‘ in einer Art Zusammenstellung von antikem Stoff, welche gemeinhin ‚histoire ancienne‘ genannt wird. Der Inhalt der ‚Aeneis‘ findet dort als ‚histoire d’Enée‘ oder ‚l’Enéas‘ zusammengefasst und von Illustrationen begleitet zwischen der ‚histoire de Thèbes‘ und der ‚histoire de Rome‘ seinen Platz. Weitere Darstellungen finden sich in den Frontispizen von vier Handschriften des 15. Jahrhunderts.⁴⁵ Diese besonderen Rezeptionszeugnisse der ‚Aeneis‘ müssen im Folgenden unberücksichtigt bleiben.

Bemerkenswerterweise hat sich offenbar keine ‚Aeneis‘-spezifische ikonographische Tradition herausgebildet: „[C]haque miniaturiste ou son maître d’œuvre a dû créer sans modèle son propre cycle narratif.“⁴⁶ Im ‚l’Eneas‘ in den ‚histoire ancienne‘ ist durchgängig die Illustrierung von Buch VI und damit die Katabasis weggefallen.⁴⁷ Was für die Mehrheit der ‚Aeneis‘-Illustrierungen hingegen zu beobachten ist, ist die Orientierung an Vergils Textgliederung in zwölf Teile: Viele der illustrierten Handschriften weisen genau zwölf Illustrationen auf, jeweils eine zu Beginn eines jeden Buches. Dies unterscheidet die Bebilderung ganz wesentlich von den späteren Zyklen der mittelalterlichen Eneasromane. Bei den meisten bebilderten ‚Aeneis‘-Handschriften handelt es sich um Sammelhandschriften, die neben der ‚Aeneis‘ die beiden anderen Hauptwerke Vergils, die ‚Bucolica‘ und die ‚Georgica‘, überliefern, nicht selten auch Servius-Kommentare. Die Retextualisierung im Medium des Bildes hat in einigen Fällen die Funktion der allegorischen Auslegung der ‚Aeneis‘ übernommen.⁴⁸ WLOSOK weist außerdem auf die Funktion der

⁴² Zu den Vergil-Drucken vgl. SUERBAUM 1992.

⁴³ Vgl. COURCELLE/COURCELLE 1984.

⁴⁴ COURCELLE 1985, S. 395 zählt „huit italiens, un allemand, quatre français, deux ganto-brugeois“.

⁴⁵ Vgl. COURCELLE 1985, S. 396; COURCELLE/ COURCELLE 1984, S. 247-253.

⁴⁶ COURCELLE 1985, S. 396.

⁴⁷ Vgl. COURCELLE 1985, S. 396.

⁴⁸ WLOSOK 1998, S. 127-128 zeigt dies anhand verschiedener Handschriften. Ein eindruckliches Beispiel ist auf einer Darstellung in einem aragonesischen Codex (Valencia) zu finden: Die Illustrierung der Textstelle, in

Bilder hin, die Dido-Figur zu moralisieren.⁴⁹ Zuweilen sind Einflüsse der ‚bible moralisé‘ oder von späteren Stundenbüchern auszumachen.⁵⁰ Es erstaunt, dass gerade die älteren Handschriften kaum Szenen der Unterweltshandlung aufweisen.⁵¹ Das brennende Troja, Didos Selbstmord und der Zweikampf zwischen Eneas und Turnus sind in fast allen Handschriften dargestellt. Andere häufige Motive sind die Leichenspiele zu Ehren des Anchises in Buch V und die Bestattung der Amme Caieta in Buch VII. Das erstaunt vor allem bei jenen Handschriften, die nur zwölf Illustrationen aufweisen und in denen diese Szenen in das ganze jeweilige Buch einführen. Gerade die genannten beiden Handlungen sind für die Handlungsentwicklung wenig relevant

Für die vorliegende Untersuchung sind nur jene Codices von Interesse, die einen Bilder-Zyklus aufweisen, das heißt, jene, bei denen eine thematisch pointierte Erzählung untersucht werden kann. Nicht berücksichtigt werden können aus diesem Grund jene Handschriften, die nur einzelne Bilder aufweisen, oder ausschließlich Dekor oder einzelne Figuren in historisierten Initialen, und eben keine Handlung zeigen. Ebenfalls nicht berücksichtigt werden ganz frühe Zyklen, die noch vor den literarischen Retexten der ‚Aeneis‘ entstanden sind.⁵² Dass die ‚Aeneis‘-Bebilderungen zuweilen auf die

der Aeneas und Sybille ins Elysium treten, zeigt primär die kosmische Konzeption des Elysiums, welches so zur ‚Himmelschau‘ wird und ein spirituelles Verständnis andeutet.

⁴⁹ Vgl. WLOSOK 1998, S. 122-123: Einmal wird Dido im geöffneten Höllenrachen gezeigt (Lyon, Palais des Arts, 27), ein anderes Mal liegt vor der Liebeshöhle ein Höllendrache (Cambridge, Houghton Universität, ;Ms Richardson 38), in einem dritten Beispiel (Valencia, Biblioteca Universitaria, 748) hat sich in der Unterwelt eine Chimaera, Verkörperung der *luxuria* oder *libido*, zur Gruppe derjenigen gesellt, die aus Liebe ihr Leben ließen: Es handelt sich somit um eine Gruppe von Liebessündern, was Vergils Text so nicht vermittelt.

⁵⁰ Vgl. COURCELLE 1985, S. 397.

⁵¹ Vgl. COURCELLE 1985, S. 398-399.

⁵² Nicht berücksichtigt werden die Bilder-Zyklen in den folgenden Handschriften: Die älteste illustrierte Handschrift, die auf die Lücke zwischen Spätantike und frühem Mittelalter folgt, stammt aus dem 10. Jahrhundert (Napoli, Biblioteca Nazionale, lat. 6). Sie ist 1718 durch die Wiener Bibliothek erworben worden und erst 1918 wieder nach Neapel zurückgekehrt. Der Codex enthält Vergils drei Hauptwerke, wobei Buch XII der ‚Aeneis‘ unvollständig ist. Insgesamt 23 Illustrationen betreffen die ‚Aeneis‘. Der Beginn eines jeden Buches ist durch Dekoration ausgezeichnet. Vgl. COURCELLE/COURCELLE 1984, S. 9-24. Die Ikonographie der aus dem 10. Jahrhundert stammenden Handschrift ist eine den mittelalterlichen Bilder-Zyklen nicht vergleichbare. Ausschlaggebend ist aber der Umstand, dass zur Zeit der Entstehung der Handschrift die Beschäftigung mit dem Stoff noch ganz am Anfang stand und sich auf die ‚Aeneis‘ und etwaige mündliche Erzählungen beschränken musste. Die volkssprachlichen Retexte existierten noch nicht. Die bildliche Erzählung wäre somit den übrigen Zyklen nicht vergleichbar, bei deren Entstehung nicht nur der altfranzösische ‚Roman d’Eneas‘ und Heinrichs von Veldeke ‚Eneasroman‘, sondern auch deren bildliche Retextualisierungen bereits vorhanden waren. – Der Codex aus dem 11. Jahrhundert (Oxford, Bodleian, Canon. Class. Lat. 50) stammt ursprünglich aus Süditalien. Auch hier sind die drei Hauptwerke Vergils versammelt. Der Handschrift kommt laut COURCELLE/COURCELLE 1984, S. 25 vor allem Bedeutung zu, weil es sich bei der Illustration zu Beginn von Buch VIII um die einzige illustrierte Szene aus der ‚Aeneis‘ aus dem 11. Jahrhundert handelt. Die Darstellung zeigt hingegen, was höchst erstaunlich ist, keine Szene – will man hier überhaupt von einer Szene sprechen –, die zu erwarten gewesen wäre: Gezeigt wird ausgerechnet Turnus. – Ebenfalls nur drei Illustrationen weist der Codex aus der österreichischen Stiftsbibliothek Klosterneuburg, (Klosterneuburg, Stiftsbibliothek, 742) aus der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts auf: Es handelt sich um die Initialen der Bücher I, V und VII. Vgl. COURCELLE/COURCELLE 1984, S. 27-28. – Erst bei der Pariser Handschrift (Paris, Bibliothèque Nationale de France, latin 7936) Ende des 12. Jahrhunderts kann man nach der Neapel-Handschrift wieder von einem Illustrationszyklus sprechen. Der Codex enthält neben den drei großen Vergilwerken außerdem die ‚Thebais‘ von Statius, Lukans ‚Pharsalus‘ und Werke von

volkssprachlichen Interpretationen des Stoffes Bezug nehmen oder sie der antiken vorziehen, wird im Einzelnen noch zu zeigen sein.

Es handelt sich um insgesamt zehn Handschriften und deren Bilder-Zyklen, für die im Folgenden eine kurze Beschreibung gegeben werden soll. Sie stammen alle aus der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts. Der Überblick über die zehn Bilder-Zyklen soll einen Eindruck vermitteln von der frappierenden Vielfalt visueller Gestaltungen des Stoffes innerhalb eines abgegrenzten Zeitraums. Ein direkter Vergleich der zehn Handschriften untereinander bietet sich nicht an, und so wird in der nachfolgenden Beschreibung auf eine Systematik, die solche direkten Vergleichsmöglichkeiten zuließe, verzichtet. Es muss berücksichtigt werden, dass jeder Bilder-Zyklus nach eigenen Darstellungsprinzipien und einem eigenen Erzählrhythmus funktioniert. Lediglich die dargestellten Szenen aufzulisten und zu analysieren, welche Handlung an welcher Position mit welchen Mitteln dargestellt wird, würde dem Gegenstand nicht gerecht. Eine dem Gegenstand angemessene Analyse kann im Rahmen dieser Übersicht allerdings nur im Ansatz und jeweils exemplarisch gegeben werden; sie vermag aber hoffentlich einen Eindruck von der Vielfalt der Stoffbearbeitungen im Medium des Bildes innerhalb eines halben Jahrhunderts vermitteln.

Von den erhaltenen illustrierten Handschriften sind nur zwei voneinander abhängig respektive haben eine gemeinsame Vorlage. Die beiden flämischen Handschriften – Den Haag (Den Haag, Koninklijke Bibliotheek, ms. 76 E 21 III) und Gent (Gent, Universiteitsbibliotheek, opera, cum comm.) – werden aus diesem Grund im Rahmen

Claudianus. Die ‚Aeneis‘ wird von zehn historisierten Initialen begleitet, die Initiale zu Buch IV ist nur geschmückt, der Verbleib der Initiale zu Buch XI, die offenbar ausgeschnitten wurde, ist ungeklärt. Vgl. COURCELLE/COURCELLE 1984, S. 29-33. – Nicht aufgelistet ist bei COURCELLE/COURCELLE 1984 die etwas ältere – wenn WLOSOK 1998, S. 119 mit der Datierung aus der ersten Hälfte des 12. Jahrhunderts richtig liegt – Dessauer Handschrift (Dessau, Anhaltische Landesbücherei, HB 13). Diese stammt aus dem südwestlichen Frankreich und zeigt nur dekorative Elemente. – Aus dem 14. Jahrhundert sind zwei Codices überliefert: Nur zwei historisierte Initialen weist der bei COURCELLE/COURCELLE 1984 nicht aufgeführte Codex Ashburnhamiensis 867 (Firenze, Biblioteca medicea Laurenziana, Codex Ashburnhamiensis) auf. Er stammt aus dem Jahr 1318. Vgl. WLOSOK 1998, S. 123. Die Oxforder Handschrift (Oxford, Bodleian Library, Canon, Class. Lat. 52) ist auf das Ende des 14. Jahrhunderts datiert und stammt ursprünglich aus Bologna aus der Schule des Niccolò di Giacomo. Hier wird wieder jedes Buch mit einer historisierten Initiale eröffnet. Vgl. COURCELLE/COURCELLE 1984, 109-112. – Wo sich die aus dem frühen 15. Jahrhundert (1417) stammende, aus der Sammlung des Herzogs von Wellington und 1980 bei Christie’s versteigerte Handschrift, heute befindet, ist unklar. Sie beinhaltet insgesamt 17 Illustrationen, davon handelt es sich bei zwölf um historisierte Initialen zur ‚Aeneis‘. Vgl. WLOSOK 1998, S. 124. – Marginalzeichnungen ohne ersichtliche Regelmäßigkeit finden sich in einem weiteren Codex aus dem Vatikan (Vatican, Vat. Lat. 2761). Es handelt sich um nicht besonders sorgfältig hergestellte Illustrationen im Venezianer Stil des 15. Jahrhunderts. Diese verteilen sich ungleich auf drei Bücher: Acht Illustrationen sind Buch I und zwölf Buch II zugeordnet, eine letzte Illustration findet sich in Buch IV. Vgl. COURCELLE/COURCELLE 1984, S. 113-120. – Viel Aufmerksamkeit hat der ‚Vergilius Riccardianus‘ (Firenze, Biblioteca Riccardiana, 492) erhalten, der in einem 86-teiligen Zyklus die ersten drei Bücher der ‚Aeneis‘ illustriert. Geplant war offensichtlich pro Seite eine Illustration direkt unter dem Text, ausgeführt wurde dies aber nur für die ersten drei Bücher. Buch I und III sind mit je 28 Illustrationen versehen, Buch II mit 30. In Buch III sind die letzten Illustrationen unfertig und teilweise nur skizzenhaft angedeutet. Während man den Schreiber der Handschrift kennt – es handelt sich um Niccolò Ricci, 1433 in Florenz geboren – ist der Maler unbekannt. Vgl. COURCELLE/COURCELLE 1984, S. 163-190. Da der Codex Riccardiana nur die ersten drei Bücher illustriert, fällt er ebenfalls weg.

dieser Untersuchung ausführlicher untersucht. Der ältere Den Haager Codex stammt aus einem flämischen Atelier, welches in der Umgebung von Brügge von 1460 bis 1480 aktiv war. In insgesamt drei Bänden ist Vergils Gesamtwerk enthalten, der dritte Teilband ist der ‚Aeneis‘ gewidmet und wird von elf Illustrationen begleitet – jene zu Buch I fehlt.⁵³ Dass die jüngere Genter Handschrift mit der Den Haager Handschrift verwandt ist, ist auf den ersten Blick erkennbar. Sie stammt aus dem Jahr 1494. Außer den drei Hauptwerken Vergils enthält sie die Appendix Vergiliana und Servius-Kommentare. Von besonderem Interesse ist für vorliegende Studie aber die Tatsache, dass sie zusätzlich das bebilderte 13. Buch von Maffeo Vegio überliefert. Die 13 Bücher werden von insgesamt 17 Illustrationen begleitet.⁵⁴ Aufgrund dieser einzigartigen Umstände – die Verwandtschaft der beiden Handschriften und die Illustrierung der Fortsetzung Vegios als Parallele zu den volkssprachlichen Fortsetzungen der Erzählung im ‚Roman d’Eneas‘ und bei Heinrich von Veldeke – sollen diese beiden Handschriften, nach der Übersicht über alle zehn Bilder-Zyklen, in vorliegender Untersuchung ausgiebig erörtert werden.

2.1.1 Dijon, Bibliothèque Municipale, 493

Der Dijoner Codex (Dijon, Bibliothèque Municipale, 493)⁵⁵ wurde von einem bis heute nicht bekannten Bibliophilen in Auftrag gegeben und ist auf das Jahr 1469 datiert. Neben den drei Hauptwerken sind Servius-Kommentare enthalten. Die Illustrierung wurde offenbar später, in den letzten Jahren des 15. Jahrhunderts, vorgenommen.⁵⁶

Innerhalb des ‚Aeneis‘-Teils (fol. 57^v-219^v) findet sich an jedem Buchbeginn eine Illustration, die jeweils eine Szene des nachfolgenden Buches zeigt – mit Ausnahme des ersten Bildes, von welchem ZALUSKA vermutet, dass es sich um die Darstellung von Servius handelt, der vor einer Schüler-Gruppe Vergil kommentiert.⁵⁷ COURCELLE/COURCELLE kommentieren das Bild nicht, welches den Bilder-Zyklus zur ‚Aeneis‘ gewissermaßen eröffnet.

Die Illustrationen nehmen etwas mehr als ein Drittel einer Spalte des zweispaltigen Textes ein. COURCELLE/COURCELLE stellen eine mittelmäßige Textkenntnis des Malers fest.⁵⁸ In der zweiten Hälfte der Handschrift wechselt dieser zu einem zweiten, weniger geübten Maler.⁵⁹

⁵³ Vgl. COURCELLE/COURCELLE 1984, S. 141-149.

⁵⁴ Vgl. COURCELLE/COURCELLE 1984, S. 151-162.

⁵⁵ <https://ccfr.bnf.fr/portailccfr/ark:/06871/004D11011168> (14.5.23).

⁵⁶ Vgl. COURCELLE/COURCELLE 1984, S. 203.

⁵⁷ Vgl. ZALUSKA 1991, S. 267.

⁵⁸ Vgl. COURCELLE/COURCELLE 1984, S. 203-212.

⁵⁹ Vgl. COURCELLE/COURCELLE 1984, S. 210.

Das Frontispiz (fol. 1^r), welches eine Art Zusammenschau der drei Vergil-Werke darstellt, zeigt bemerkenswerterweise zwar etwas, was den Aeneas-Stoff betrifft, allerdings kein zu erwartendes Motiv. Im Vordergrund ist – folgt man COURCELLE/COURCELLE – ein gekrönter Prinz mit einem Kommandanten-Stab in der Hand zu sehen: vermutlich handelt es sich bei dieser Figur um Ascanius.⁶⁰

Das Bild zu Buch I wurde herausgerissen.⁶¹ Die Bilder zu den übrigen elf Büchern beziehen sich oft – und das ist schon COURCELLE/COURCELLE aufgefallen – auf die ersten Zeilen des jeweiligen Buches; anders als in anderen ‚Aeneis‘-Bilder-Zyklen haben sich die Maler hier offenbar nicht besonders intensiv mit dem Gesamttext beschäftigt. Aeneas wird als „jeune seigneur en voyage, puis [...] chevalier en armure“⁶² gezeigt, er ist an keiner Stelle gekrönt, auch kommen ihm keine göttlichen Attribute zu.⁶³ Die Götter selbst werden an zwei Stellen im zweiten Teil angedeutet.

Die Szene, in der Dido und Aeneas körperlich zusammenkommen und die in vielen ‚Aeneis‘-Handschriften, obwohl – oder gerade weil – Vergil sie nicht ausführt, zur Darstellung kommt, ist im Bilder-Zyklus ausgespart; dass sich Aeneas und Dido aber zugetan sind, zeigt sich hingegen durchaus, und dies gleich im ersten Bild (fol. 74^v), was gleichsam den Erzählrahmen für die zweite Illustration (fol. 87^r) bietet, in der Aeneas davon berichten wird, wie er Troja verlassen hat: Im Vordergrund begrüßt er dort – so die Forschung⁶⁴ – Helenus, während im Hintergrund Schiffe beladen werden, um aus der offenbar zerstörten Stadt zu fliehen. Dies scheint Aeneas – folgt man der Bebilderung – Dido in deren Schlafgemach, und noch genauer auf ihrem Bett, zu erzählen, wo er mit ihr sitzt und ihre Hand hält. Um den Hals trägt er ein kleines Kreuz, welches auch später bei der Begegnung mit Sybille wieder zu sehen sein wird. Didos Handgeste deutet Bewunderung an.⁶⁵ Die Ersetzung des großen Banketts durch diese Szene, die sich durch ihre Intimität auszeichnet, hat auch zur Folge, dass man das körperliche Zusammenkommen in der Grotte dann nicht mehr darstellen muss, um verständlich zu machen, dass Aeneas und Dido eine Beziehung zueinander eingegangen sind.

In der Darstellung zu Buch IV (fol. 99^v) reist Aeneas ab, während sich Dido – vor aller Augen in der Öffentlichkeit auf dem höchsten Punkt eines Turmes – das Leben nimmt. Die Götter haben in Bezug auf Didos Gefühle für Aeneas und ihr Schicksal keinen Einfluss. Mit einer solchen Darstellung, bei der Aeneas zusieht, wie sich Dido – zwar für

⁶⁰ Vgl. COURCELLE/COURCELLE 1984 beschreiben das Frontispiz ausführlich: S. 204-208.

⁶¹ Vgl. COURCELLE/COURCELLE 1984, S. 208.

⁶² COURCELLE/COURCELLE 1984, S. 204.

⁶³ Vgl. COURCELLE/COURCELLE 1984, S. 204.

⁶⁴ Vgl. ZALUSKA 1991, S. 268; COURCELLE/COURCELLE 1984, S. 208.

⁶⁵ Vgl. COURCELLE/COURCELLE 1984, S. 208.

ihn unerreichbar auf ihrem Turm – tötet, sind Aeneas' Abreise und Didos Selbstmord in einen kausalen Zusammenhang gestellt. Die Szene ist in ihrer Dramatik kaum zu überbieten. COURCELLE/COURCELLE gehen sogar so weit, hier davon zu sprechen, dass Eneas „assiste au suicide de Didon!“.⁶⁶

Buch V wird mit einer Illustration (fol. 111^v) eröffnet, die Spiele zu Ehren Anchises zeigt.⁶⁷ Buch VI (fol. 123^v) hat nicht etwa den Gang in die Unterwelt zum Thema, der dann in der Bebilderung gänzlich fehlt, sondern Aeneas' Begegnung mit Sybille, der er den Zweig überreicht. Bezeichnenderweise trägt Aeneas ein prominent auf der Brust liegendes christliches Kreuz, was als Aufforderung zu verstehen sein dürfte, sich die hier nicht dargestellte, aber durch die Übergabe des Zweiges an Sybille durchaus angedeutete Katabasis nicht als Fahrt durch den antiken Hades, sondern durch eine christliche Hölle vorzustellen. Sybille selbst wird in keiner Weise so dargestellt, wie Vergil sie beschreibt – als das Medium, durch das Apoll spricht –, sie erscheint viel eher als eine Geistliche.

Den zweiten Teil des Illustrationszyklus hat – gemäß COURCELLE/COURCELLE – ein weniger geübter Maler übernommen. Buch VII (fol. 142^r) wird mit der bereits erwähnten Darstellung eröffnet, die sich auf die ersten Verse des Buches bezieht, innerhalb der erzählten Geschichte aber keine weitere Bewandnis hat: Die Amme Caieta wird bestattet – und dies in christlicher Manier. Mit der Wahl dieser Darstellung für das Buch VII wird aber auch vieles nicht ins Bild gesetzt, was für den weiteren Verlauf der Erzählung wesentlich ist: Die Ankunft in Latium und die auftretenden Probleme, die eine friedliche Integration der Trojaner verunmöglichen und die schließlich in Vorbereitungen für einen großen Krieg münden.

Die Illustrationen zu den Büchern VIII bis XII (fol. 155^r; fol. 168^r; 179^v; 193^v; 207^v) haben den Konflikt zwischen Aeneas und Turnus zum Thema.⁶⁸

Bemerkenswerterweise kommen die Götter, und damit das Fatum, welches Aeneas' Weg vorgibt, erst ab dem Moment ins Spiel, wo es um die Frage nach Sieg und Niederlage geht: Während Turnus die trojanische Flotte anzündet, sind die Götter in einer Art Wolke angedeutet; sie werden die Flotte retten. Aeneas' Sieg ist somit klar als ein solcher inszeniert, den er dem Götterwillen zu verdanken hat. Konträr hingegen verhält es sich mit Didos Schicksal, welches an keiner Stelle als von den Göttern gelenkt gezeigt wird. Der zweite Teil der Handlung ist zudem ausschließlich auf den Zweikampf zwischen Aeneas

⁶⁶ COURCELLE/COURCELLE 1984, S. 209.

⁶⁷ Vgl. COURCELLE/COURCELLE 1984, S. 209.

⁶⁸ Turnus versammelt seine Männer (Buch VIII), Turnus zündet Aeneas' Schiffe an (Buch IX), Aeneas vor Mezentius' Waffen (Buch X), die Kriegsparteien stehen sich gegenüber, während Jupiter über den Ausgang des Kampfes entscheidet (Buch XI), der dann in der letzten Illustration (Buch XII) gezeigt wird: Der in der Mitte der Illustration agierende Aeneas ist im Begriff, den am Boden knienden Turnus zu töten.

und Turnus ausgerichtet und entsprechend schließt der Bilder-Zyklus. Latinus, Amata und Lavinia fehlen gänzlich. Obwohl an mehreren Stellen ein christlicher Kontext angedeutet wird, kommen keine entsprechenden Elemente der späteren volkssprachlichen Retexte vor.

2.1.2. Paris, Bibliothèque Nationale de France, français 861

Der Pariser Codex (Paris, Bibliothèque Nationale de France, français 861)⁶⁹, auf das Jahr 1500 datiert und Louis XII zugeordnet, fällt insofern aus dem Rahmen, als die Bebilderung nicht den lateinischen ‚Aeneis‘-Text (fol. 3^r-138^v) begleitet, sondern eine altfranzösische Übersetzung davon von Octavien de Saint-Gelais.⁷⁰ Die zwölf Bilder stehen jeweils vor dem Beginn eines Buches.

Es sind nicht – wie üblicherweise – Venus, Jupiter und Juno dargestellt. Obwohl COURCELLE/COURCELLE meinen, die Maler hätten „peu de goût pour la mythologie“⁷¹, ist es doch erstaunlich, an welchen Stellen und mit welchen Figuren auf die Götterebene verwiesen wird: und zwar mit Cupido in der Dido-Szene und mit Iris auf dem Schlachtfeld. Lavinia wird an keiner Stelle gezeigt. Die beiden Figuren Camilla und Pallas werden in einem gemeinsamen Bild untergebracht; der Bezug der beiden Figuren, der erst von den volkssprachlichen Wiedererzählern herausgearbeitet wird, ist auch hier – in einer bildlichen Retextualisierung der ‚Aeneis‘ – ansatzweise vorhanden. Womöglich haben die volkssprachlichen Retexte Einfluss genommen.

Die erste Illustration (fol. 3^v) zeigt Troja in Flammen und Aeneas' Flucht. Die kleine, gerüstete und offenbar weibliche Figur, die über der brennenden Stadt zu fliegen scheint, haben COURCELLE/COURCELLE in ihrer Beschreibung nicht erwähnt. In der Folgeabbildung (fol. 14^v) begrüßt Dido Aeneas mit ausgestreckten Armen. Die Zweiteilung der Illustration sticht durch ihre Parallelen ins Auge: In Didos Rücken steht ein Heer an Hofdamen, genauso, wie auf der gegenüberliegenden Seite Aeneas' Männer stehen. Im Hintergrund auf der linken Seite sehen wir Karthago, das sich offenbar noch im Bau befindet, rechts liegen Aeneas' Schiffe im Hafen. Anders als im Genter Zyklus beispielsweise, wo sich alle Augen auf die Begegnung von Aeneas und Dido richten, schaut hier keine Figur auf die Begegnung der beiden: Didos Hofdamen scheinen hinter ihrem Rücken zu tuscheln, genauso wie Aeneas' Männer mit sich selbst beschäftigt zu sein scheinen. Zwei Dinge fallen auf. Zum einen: In dem ansonsten so symmetrisch angelegten Bild kommen Aeneas und Dido nicht in der Mitte zusammen; Aeneas hat sich von seiner Möbelschar getrennt und kniet nun auf Didos Bildseite vor ihr. Zum anderen: Im rechten

⁶⁹ <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8470048t/f13.item> (14.5.23)

⁷⁰ Vgl. COURCELLE/COURCELLE 1984, S. 213.

⁷¹ COURCELLE/COURCELLE 1984, S. 213.

Bildrand steht Ascanius, von einem Trojaner an die Hand genommen. Ascanius, der bei der Auslösung von Didos amourösen Gefühlen gegenüber Aeneas eine tragende Rolle spielt, und genau dies wird dann in der dritten Illustration (fol. 24^v) gezeigt, wird bereits hier ins Bild geholt.

Die Trennung von Didos Frauenschar und Aeneas' Männerheer bleibt auch auf fol. 24^v erhalten. Damit werden die drei erhöht auf einer Bank sitzenden Figuren – Dido, Aeneas und in deren Mitte Ascanius – und das, was zwischen ihnen in diesem Moment passiert, noch stärker ins Scheinwerferlicht gerückt. Während Aeneas erzählt, ist Didos Aufmerksamkeit offenbar gänzlich auf das Kind gerichtet, welches sie an Arm und Hinterkopf berührt.

Auf die Darstellung, in der Dido Ascanius zugewandt ist und ihn berührt, folgt direkt ihr Selbstmord. Die fatalen Folgen der Begegnung mit dem trojanischen Jungen werden auf fol. 33^v gezeigt, ohne dass vorgängig irgendetwas zwischen Aeneas und Dido passiert wäre. Die Darstellung des Selbstmordes entspricht weder den von Vergil geschilderten Ereignissen noch jenen der volkssprachlichen Autoren. Didos Aufmerksamkeit ist gänzlich einer Cupido-Figur zugewandt, die mit einem Bogen in der Hand und verbundenen Augen auf einem Sockel steht. Den nirgends dargestellten Pfeil hat Cupido offenbar blind abgeschossen. Mit einem Stich durch das Herz, Cupido anklagend, tötet sich Dido im Beisein dreier Hofdamen. Der vorliegende Dido-Zyklus stellt, wie es keine andere Handschrift tut, Didos Schicksal in den Mittelpunkt, das durch die Götter verursacht wurde. Die Liebesbeziehung selbst wird nicht angedeutet, und Aeneas seinerseits ist nicht einmal Objekt der Begierde; wo es um Dido und ihr Schicksal geht, kommt er gar nicht vor.

Erst im fünften Bild (fol. 43^r) rücken Aeneas und sein Weg, im Wortsinn wie auch bildlich gesprochen, wieder ins Bild: Die Trojaner haben Land erreicht und halten Leichenspiele zu Ehren von Anchises ab. Fol. 59^r zeigt die Katabasis: Sybille führt den sich sichtlich fürchtenden Aeneas, der über der Schulter den goldenen Zweig bei sich trägt, an der Hand. Zum Trojaner gebeugt und mit zeigendem Gestus scheint sie Erklärungen zum vor ihnen liegenden Geschehen zu geben. Die Unterwelt ist hier als wahre Hölle voller Grausamkeit und Strafe aufgefasst, das Vergilspezifische hingegen fehlt. Weder Charon noch Cerberus sind dargestellt, stattdessen werden nackte Leiber aller Art von Tortur ausgesetzt. Wie schon der Dijoner Zyklus zeigt die Illustration zu Buch VII auch hier deren Textbeginn – und das heißt die Bestattung der Amme Caieta. Im Hintergrund links wird die Konstruktion einer Stadt gezeigt, was in Buch VII gar keine Entsprechung hat.

Die verbleibenden fünf Illustrationen zeigen das Kampfgeschehen in Latium.⁷² Auf drei Besonderheiten möchte ich hinweisen: Erstens auf das, was auf fol. 87^v im rechten Hintergrund – fern des Kampfgetümmels – stattfindet: Turnus entfernt sich vom Schauplatz des Geschehens und reitet auf eine rot-goldene, kleine, in der Mitte eines Regenbogens sitzende Gestalt zu: Es muss sich um Iris handeln, die Turnus eine Nachricht von Juno überbringt. Zweitens: Die Darstellung der Camilla auf fol. 112^v ist von einer Besonderheit gekennzeichnet: Sie reitet auf einem Kamel und es folgt ihr ein Elefant. Damit ist weder ihre Kampftüchtigkeit noch ihre Schönheit ins Zentrum gerückt, sondern die schillernde Exotik. Drittens: Das letzte Bild (fol. 126^r) zeigt die Erstürmung von Laurente: In der Bildmitte erklimmen die Trojaner die Burg, die offenbar zuvor schon angezündet wurde. Prominenter als Aeneas' Sieg über Turnus im Hintergrund links ist allerdings – und das erstaunt doch – der Selbstmord von Amata, die sich im rechten Vordergrund, in goldenem Gewand, an einer Zinne erhängt hat.

Während für den zweiten Teil der Handlung gewisse eigene Schwerpunkte festgestellt werden konnten, ist für den vorliegenden Bilder-Zyklus vor allem die Dido-Sequenz herausragend: Kein anderer Bilder-Zyklus akzentuiert die tragische Liebesgeschichte in diesem Ausmaß als von den Göttern verursachtes Unglück, bei dem Aeneas gänzlich aus dem Fokus rückt.

2.1.3. Cambridge, Houghton Library, Ms Richardson 38

Die Bebilderung des ‚Aeneis‘-Texts (fol. 80^r-299^r) in der Cambridger Pergament-Handschrift (Cambridge, Houghton Library, Ms Richardson 38)⁷³ von Ende des 15. Jahrhunderts ist nicht unmittelbar und ohne Textwissen überhaupt nicht verständlich. Sehr detailliert wird in zwölf jeweils mehrszenigen Illustrationen Aeneas' Geschichte erzählt. Zuweilen ist die Illustration durch Rahmung bis zu siebenteilig, und innerhalb einer Rahmung werden noch einmal mehrere Szenen gezeigt. Die Bilder haben stellenweise einen starken Bezug zum Text. Es kommt sehr viel Personal vor, irdisches wie göttliches. Aeneas ist von den anderen Figuren nicht zu unterscheiden, nur ein einziges Mal tritt er mit Krone in Erscheinung, während die weiblichen Hauptfiguren Dido, Lavinia und Amata immer gekrönt sind.

Die erste Illustration (fol. 80^r) zeigt Aeneas' Ankunft in Karthago: Dass er dabei rechts einem alten Mann beim Aussteigen hilft, bei dem es sich um Anchises handeln muss,

⁷² Vgl. COURCELLE/COURCELLE 1984, S. 217-218: Turnus versammelt seine Männer (fol. 77^v), Euryalus und Nisus sterben, (fol. 87^v), Turnus tötet Pallas (fol. 99^v), Pallas' Totenbahre und Camillas Auftritt (fol. 112^v), Stürmung von Laurente, Amatas Tod und das finale Duell zwischen Aeneas und Turnus (fol. 126^r).

⁷³ [https://iif.lib.harvard.edu/manifests/view/drs:5141192\\$1j](https://iif.lib.harvard.edu/manifests/view/drs:5141192$1j) (14.5.23).

widerspricht dem Text: Anchises ist zu diesem Zeitpunkt schon tot. In der Bildmitte küsst Aeneas Dido zur Begrüßung – vor ihrer sich offenbar im Bau befindlichen Burg. Im Hintergrund ist das trojanische Pferd zu sehen, welches auch auf der Folge-Illustration (fol. 98^v) dargestellt wird. Im unteren Register erzählt Aeneas Dido – beide stehen – von seinen Irrfahrten (er deutet dabei auf die Flotte im linken Bildrand) und vom Fall Trojas: im oberen Bild links ist das trojanische Pferd zu sehen, rechts Priamus, wie er Sinon empfängt. In der dritten Illustration (fol. 118^v) werden die Ereignisse von Buch III über zwei übereinander verlaufende Register, wobei das untere nochmals dreigeteilt ist, weiter resümiert. Das obere Register zeigt die Ankunft in Thrakien und die Begegnung mit Polydor. Die dreiteilige Sequenz darunter zeigt links und in der Mitte den Angriff der Harpien und rechts die Prophezeiung von Caelano.

Die Anlage der Illustration zu Buch IV erinnert an jene, die wir in den flämischen Handschriften, vor allem der älteren Den Haager, finden und ausführlich analysieren werden: im oberen Register links Didos Beratschlagung mit Anna, rechts – durch Architektur abgetrennt – der Jagdausritt, im unteren Register links die Ermahnung an Aeneas, Dido zu verlassen und rechts deren Selbstmord. Bei genauerer Betrachtung fallen etliche Unterschiede zur Den Haager Handschrift auf, die vor allem darin begründet liegen, dass die vorliegende Cambridger Handschrift sich generell, und auch bei dieser Illustration, durch ihre erzählerische Detaildichte auszeichnet. Es soll offenbar viel und genau erzählt werden, und dieses Erzählen, welches Details miteinschließt, wie etwa Iris, die Dido das Haupthaar, den Lebensfaden, durchtrennt, oder Jupiter, der Mercurius entsendet (statt dass wie in der Den Haager Handschrift stellvertretend für die Götterebene nur Venus agiert), um Aeneas an seine Weiterreise zu gemahnen, dieses Erzählen führt zu einer anderen Erzählung: komplexer, vielschichtiger und kleinschrittiger. Wenn etwa Dido und Aeneas zunächst (links oben) vertraut in einer Nische sitzen, umhergehen, Dido im gleichen Bild mit Anna gezeigt wird und auf der rechten Seite nicht nur der Jagdausflug, sondern auch das Zusammenkommen in der Grotte (mit einem Drachen am Eingang⁷⁴) illustriert wird und schließlich auf Aeneas' Ermahnung eine Abschiedsszene folgt, dann hat die Liebesbeziehung – eben durch dieses Erzählen – viel mehr Kontur, oder mit den Worten von COURCELLE/COURCELLE: „Jamais le livre IV n’a fait l’objet d’une transcription figurée aussi littérale.“⁷⁵ Im Gespräch mit Anna wird sogar Didos Aussage ins Bild übersetzt, Jupiter solle sie, sollte sie je ihren Gatten verraten, zu den Schattengestalten bringen. Diese

⁷⁴ Vgl. WLOSOK 1998, S. 122.

⁷⁵ COURCELLE/COURCELLE 1984, S. 196.

Schattengestalten sind als nackte Figuren im Bild dargestellt.⁷⁶ Sehr nahe am Text und Details zeigend, die bei Vergil nachzulesen sind, ist auch die vierteilige Folgeillustration auf fol. 153^r, welche die Leichenspiele zu Ehren von Anchises zeigen.

Die Katabasis wird über zwei Register gezeigt (fol. 174^v): Im oberen, zweiteiligen Register werden einerseits das Auffinden der Sybille und die Bestattung von Misenus, andererseits Aeneas' Bitten vor einem Altar sowie das Finden des goldenen Zweiges mit Hilfe der beiden von Venus geschickten Tauben gezeigt. Im unteren Register begleiten wir Sybille und Aeneas auf ihrem Gang durch die Unterwelt. Auffallend ist, dass Sybille in der Unterwelt als „dame élégante, coiffée d'un turban“⁷⁷ auftritt, während ihre Erscheinung, als Aeneas sie in der Oberwelt angetroffen hat, eine ganz andere war: „[F]igurée comme une madone du XV^e siècle, voilée, couverte d'un manteau ample.“⁷⁸ Es handelt sich bei dieser Katabasis-Darstellung um eine Mischung von vergilgetreuer Unterwelt und christlicher Hölle. Bemerkenswerterweise fehlen hier aber wieder – wie in der Paris Bebilderung – die wesentlichen Etappen und Szenen der Erzählung: Cerberus, Dido, Anchises. Zentral hingegen sind Charon, die personifizierte Discordia⁷⁹ sowie die Zweiteilung der Hölle in Tartarus und Paradies. Auch in der zweiten Werkhälfte wird die ‚Aeneis‘ überaus text- und detailgetreu erzählt.⁸⁰

⁷⁶ Vgl. COURCELLE/COURCELLE 1984, S. 195.

⁷⁷ COURCELLE/COURCELLE 1984, S. 197.

⁷⁸ COURCELLE/COURCELLE 1984, S. 197.

⁷⁹ Vgl. COURCELLE/COURCELLE 1984, S. 197.

⁸⁰ Die vierteilige Illustration zu Buch VII (fol. 196^v) beginnt mit Latinus, der im Wald das Faunus-Orakel vernimmt und damit über Aeneas' Ankunft informiert wird. Diese Ankunft zeigt die zweite Szene: Die Trojaner sind in Latium angekommen und sitzen um einen Tisch; Aeneas dürfte sich hier an die Voraussage erinnern, er hätte sein Ziel erreicht, wenn sie ihre eigenen Tische verspeisen würden. Im unteren Register treten die Trojaner vor Latinus, der ihnen Lavinia vorstellt, während Amata sich abwendet und an Lavinias Umhang zieht, als ob sie ihre Tochter von den Trojanern fernhalten möchte. Die vierte Illustration schließlich zeigt den Ausbruch des Konfliktes: Im Hintergrund hat Ascanius Silvias zahmen Hirsch getroffen, im Vordergrund hat sich ein Kampf über mehreren leblosen Körpern erhoben. – Buch VIII (fol. 216^v) ist in sieben voneinander abgetrennten Bildern dargestellt: Turnus und Amata stehen auf einem Turm, Aeneas findet die Sau mit ihren dreißig Ferkeln, Euander zeigt Aeneas sein Königreich (oberes Register), es folgt die Darstellung des Monsters Cacus, Venus und die Waffen für Aeneas und schließlich die Verabschiedung von Euander und Pallas (unteres Register). – Die Illustration zu Buch IX (fol. 234^v) ist vierteilig und verläuft über zwei Registern. Oben: Iris erscheint Turnus, welcher seine Männer versammelt (links), die Schiffe verwandeln sich in Nymphen (rechts). Unten: Volcens tötet Euryalus (links), die Latiner kehren zurück (rechts). – Die gleiche Anlage weist die Illustration zu Buch X auf (fol. 254^v): Während einer Götterversammlung diskutieren Venus und Juno (oben links), es folgen Kämpfe (oben rechts und unten links) und wieder die Nymphen (unten rechts). – Die Illustration zu Buch XI (fol. 276^v) zeigt zunächst die Totenbahre von Pallas, welche nach Pallanteum überführt wird (oben links), die Latiner, mit Ölzweigen in der Hand, vor Aeneas (oben rechts), Drances und Turnus (unten links) und schließlich der trojanische Angriff auf Latinus' Burg (unten rechts). – Die letzte Illustration (fol. 299^r) ist fünfteilig. Im oberen Register ist links zunächst Turnus zu sehen, an seiner Seite Amata und Lavinia. Mittig im oberen Register liegt Turnus' Nymphen-Schwester Iuturna, die Junos Mitteilung überbringt. Rechts erreicht Latinus den Kampfplatz in einer Art Kutsche. Im unteren Register wird links die Schlacht gezeigt, in der Aeneas Turnus tötet, und rechts Amatas Selbstmord. Es ist nicht der einzige Zyklus, der die Erzählung – bemerkenswerterweise – mit diesem Sujet schließt. Auch in diesem Zyklus ist Camilla nicht vorhanden. Vgl. COURCELLE/COURCELLE 1984, S. 198-202.

2.1.4. Vatikan, Biblioteca Apostolica Vaticana, pal. lat. 1632

Auch im Pal. lat. 1632 (Vatikan, Biblioteca Apostolica Vaticana, pal. lat. 1632, fol. 63^v-259^r)⁸¹ ist die ‚Aeneis‘ in zwölf Bildern illustriert, allerdings handelt es sich bei den bildlichen Darstellungen in diesem Codex, der auf das Jahr 1473 datiert ist und anlässlich der Hochzeit von Philippe und Marguerite de Bavière-Landshut gefertigt wurde, um historisierte Initialen. COURCELLE/COURCELLE unterscheiden zwei Maler von unterschiedlichem Talent.⁸² Der Text und das Bild sind durch die Belebung des jeweils ersten Buchstabens besonders stark verbunden. Zumal bei der Analyse der Wahl der Bildthemen schnell auffällt, dass es sich – mit Ausnahme der letzten historisierten Initialen, die das Ende des Zweikampfs der Kontrahenten zeigt, – jeweils auch um die ersten Verse des Buches handelt. Für den Aeneas-Stoff wesentliche Erzähl-Elemente und -Etappen sowie Figuren fehlen: Didos Selbstmord, der Gang durch die Unterwelt, Sybille, Pallas, Latinus, Amata und Lavinia.

Die erste Initiale, das *A* von *arma* (fol. 64^r), ist, den Textbeginn markierend, durch die Größe und die Verzierung der ganzen Seite durch Rankenwerk hervorgehoben. Die Illustration zeigt keine Figuren, sondern den Hafen von Karthago – hier als fertige Stadt dargestellt – und das trojanische Schiff.

Das zweite Buch wird mit einer *C*-Initiale eröffnet (fol. 79^r), die das, was Aeneas Dido erzählt, vor Augen stellt – obwohl die beiden bis jetzt notabene gar nicht vorgekommen sind: Über eine Leiter steigen mehrere Figuren aus dem trojanischen Pferd. Im *P*, Anfang des dritten Buches, ist wieder Aeneas’ Flotte zu sehen; offenbar repräsentiert die Darstellung die Irrfahrten, die Aeneas und seine Männer im dritten Buch durchstehen mussten.

Erst in der vierten Initiale (*A*) tauchen die Hauptfiguren auf (fol. 108^v), zumindest eine davon: Auf einer Bank sitzen die gekrönte Dido und ihre Schwester Anna, offenbar in ein Gespräch vertieft. Dido gestikuliert, während Anna mit gekreuzten Armen zuzuhören scheint. COURCELLE/COURCELLE stellen für diese Szene fest: „Ces deux dames [...] ne donnent pas idée du pathétique de leur discussion.“⁸³

In der fünften *I*-Initialen ist zum ersten Mal Aeneas zu sehen (fol. 122^v), zumindest sein Rücken. Der Rezipient steht – quasi zusammen mit Aeneas – vor Anchises’ Mausoleum.

Wie bereits eingangs angedeutet, fehlt der eigentliche Gang durch die Unterwelt, dieser wird lediglich durch die Darstellung von Handlungen vor dem Eintritt in den Hades

⁸¹ https://digi.vatlib.it/view/MSS_Pal.lat.1632 (14.5.23).

⁸² Vgl. COURCELLE/COURCELLE 1984, S. 135.

⁸³ COURCELLE/COURCELLE 1984, S. 137.

angedeutet. In der *S*-Initiale (fol. 140^v) wird, im Vordergrund, der tote Misenus dargestellt und in der Mitte links Aeneas, der den goldenen Zweig in der Hand hält. Darauf, dass Aeneas geflügelt ist, gehen COURCELLE/COURCELLE in ihrer kurzen Beschreibung des Bildes nicht ein. Sie identifizieren hingegen den Hintergrund des Bildes als den Eingang in die Unterwelt.⁸⁴

In die *T*-Initiale (fol. 157^v) ist ein christlicher Friedhof eingelassen, auf dem Caieta begraben wird. Dem Begräbnis wohnen mehrere Figuren bei, am auffälligsten ist Aeneas, der rechts neben dem Grab und dem Totengräber gegenübersteht.

Die achte historisierte Initiale (*U*) zeigt die Versammlung von Turnus' Männern (fol. 174^r), die neunte (*A*) die Erscheinung von Iris (fol. 188^v). Die Geflügelte spricht von einem Regenbogen aus zu Turnus, der sitzend auf einer Art Bank dargestellt wird. In der zehnten Initiale (*P*) wechselt die Erzählung zur Götterebene, welche mit Iris schon angedeutet wurde (fol. 204^v). Es handelt sich um die Götterversammlung. Der Rezipient ist frontal auf Jupiter ausgerichtet, zu dem ein blauer Teppich führt, links und rechts stehen Juno und Venus. In der zweitletzten historisierten Initiale (*O*) steht Aeneas mit seinen Männern vor den Waffen des Mecentius (fol. 222^v), während er in der letzten (*T*) Turnus den tödlichen Stoß gibt (fol. 240^v).

Bemerkenswerterweise wird der Darstellung einer klaren Zuspitzung des Konfliktes, der sich aus den unterschiedlichen Intentionen der Figuren ergibt, entgegengearbeitet. Dies zuallererst dadurch, dass die entsprechenden Figuren nicht vorhanden sind. Es fehlen Latinus, Amata und Lavinia, aber auch Camilla und Pallas. Wo Dido vorkommt, scheint sie von Aeneas losgelöst, ein Konflikt ist nicht ersichtlich, und entsprechend fehlt auch der fatale Ausgang für Dido. Die Szenen, in denen Aeneas vorkommt, verbinden ihn immer mit dem Tod. In den ersten drei Darstellungen wird jeweils auf Vergangenes verwiesen – den Tod von Anchises, den Tod von Misenus, den Tod von Caieta – und damit womöglich Aeneas' *pietas* unterstrichen. Im zweiten Teil wird Aeneas in den letzten beiden Darstellungen einmal mit Mecentius' Tod, dann mit Turnus' Tod in Verbindung gebracht, wobei dies im ersten Fall nicht ganz klar ist. Wesentlich scheint mir vor allem, dass Aeneas nur an zwei Stellen agiert, und zwar einerseits da, wo er den goldenen Zweig findet, und andererseits ganz am Schluss, als er Turnus tötet. Für die übrigen Darstellungen möchte man fast meinen, Aeneas sei Betrachter des Geschehens, dem Rezipienten gleich, außerhalb der erzählten Welt.

⁸⁴ Vgl. COURCELLE/COURCELLE 1984, S. 137.

2.1.5. Lyon, Palais des Arts, 27

Beim Durchblättern des ebenfalls zwölfteiligen Bilder-Zyklus in der Lyoner Handschrift (Lyon, Palais des Arts, 27), deren Bilder aus der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts stammen, ist augenscheinlich, dass die Illustrationen der ersten vier ‚Aeneis‘-Bücher nicht von jenem Maler gefertigt wurden, der für die übrigen acht Illustrationen zuständig war. Bemerkenswerterweise haben aber beide Maler, zwischen deren jeweiliger Arbeit einige Jahrzehnte liegen dürften, den Vergil-Text ausgiebig studiert. Eine Vorlage für diesen Bilder-Zyklus scheint es nicht gegeben zu haben.⁸⁵ Die Bilder beziehen sich in der Art aufeinander, dass Figuren eingeführt werden und dann in der Folge wieder auftauchen. Inkonsistenzen entstehen dabei nicht, und dies bemerkenswerterweise über den Malerwechsel hinweg: So stellt der zweite Maler in der Illustration zur Unterwelt (fol. 137^r) Dido – bildlich gesprochen – in den Mittelpunkt (obwohl Vergil dieser Begegnung nur wenig Platz einräumt) und nimmt damit Bezug auf die Illustrierung des ersten Malers (fol. 108^r). Einen Unterschied, der mit dem Malerwechsel einhergeht, gibt es allerdings: Die Götter fehlen im zweiten Teil gänzlich. In den ersten vier Illustrationen kommen sie hingegen zweimal vor: In gleicher Gestalt treten Äolus und Mercurius auf – und Juno, diese aber in menschlicher Gestalt. Der göttliche Einfluss ist darauf reduziert, Aeneas’ Seenot auszulösen, ihn an seinen Auftrag zu erinnern und ihn zur Abfahrt aus Karthago zu veranlassen. Venus, die in vielen anderen Handschriften vorkommt und in den flämischen Bebilderungen, die hier exemplarisch analysiert werden, beispielsweise sogar die alleinige Götterinstanz bildet, kommt hier gar nicht vor.

Die Eigenständigkeit des Zyklus zeigt sich bereits im ersten Bild (fol. 66^r), das nicht mit der Ankunft in Karthago beginnt, wie es meistens der Fall ist, sondern mit Junos Bitte an Äolus, stürmische Winde auf Aeneas’ Flotte loszulassen. Mit dieser Szene wird nur noch ein einziger weiterer Bilder-Zyklus die Erzählung eröffnen (Valencia). Auf der rechten Bildseite und vor Äolus kniet Juno, flankiert von den zwei Nymphen, die sie dem Gott im Gegenzug verspricht. Äolus selbst, mit Zepter und „comme un roi de France“⁸⁶, thront auf einem Felsen. Die Bildmitte zeigt, dass Äolus Junos Bitte nachkommt: Durch seine Intervention gerät die See in Sturm.

In der Folgedarstellung zu Buch II wird das Gespräch – ähnlich wie in der Dijoner Bebilderung – in Didos Bettnische gezeigt (fol. 80^r). Didos Miene drückt Aufmerksamkeit aus, Aeneas’ Haltung zeigt Bewunderung.⁸⁷ Anders als im Dijoner Zyklus berühren sich Aeneas und Dido nicht, zwischen ihnen befindet sich das sie hier noch trennende – und sie

⁸⁵ Vgl. COURCELLE/COURCELLE 1984, S. 121-122.

⁸⁶ COURCELLE/COURCELLE 1984, S. 123.

⁸⁷ Vgl. COURCELLE/COURCELLE 1984, S. 123.

später verbindende – Bett. Die Anwesenheit der am unteren Bettende sitzenden Figuren wirkt der Atmosphäre von Intimität allerdings entgegen. Und doch: Im Mittelpunkt steht die gegenseitige Annäherung, nicht Aeneas' Bericht.

Auffallend ist, dass der Fall Trojas und Troja überhaupt im vorliegenden Zyklus ganz fehlen. Nicht nur wird der Zyklus nicht mit einer Darstellung der brennenden oder zerstörten Stadt eröffnet, wie es in anderen Handschriften oft der Fall ist – entgegen des Vergiltextes und als Annäherung an die Erzählordnung in den volkssprachlichen Texten –, sondern auch in der bildlichen Darstellung von Aeneas' Bericht wird Troja hier auf dem dritten Bild (fol. 95^v) völlig ausgelassen. Dargestellt werden die drei letzten Stationen des dritten Buches: Aeneas trifft den jungen Griechen Achaemenides, der ihm seine Geschichte erzählt (Aen. III, 588-654), er flieht – mit dem an Bord genommenen Griechen, vor dem aus dem Wasser kommenden Polyphem (Aen. III. 655-676) – und schließlich stirbt sein Vater (Aen. III, 710-715). Während diese drei Episoden sich am Ende von Aeneas' Reise abspielen, kommen in der Genter Handschrift, die noch ausführlich behandelt wird (vgl. Kap. 3.2. Aeneas und der gute Tod), gerade die zu Beginn stattfindenden Ereignisse zur Darstellung.

Das vierte und letzte Bild (Buch IV) des ersten Malers zeigt das Ende von Didos und Aeneas' Beziehung, welche in den vorangehenden Bildern kaum Andeutung gefunden hat (fol. 108^r). Mehrere Szenen zeigen das Ende von Buch IV, wobei das Geschehen von der Darstellung im Vordergrund links auszugehen scheint: Es sind Dido und Aeneas im Gespräch zu sehen; dabei zeigt Dido mit ihrer rechten Hand nach rechts, wo wir sie auf einem großen Schwert aufgespießt, den Kopf leblos über einem Feuer hängend, vorfinden, während Anna von ihr weggedreht dasteht. Dido scheint mit dieser Bildkomposition ihr eigenes Schicksal bei Aeneas' Abfahrt – gegenüber ihm wie gegenüber dem Rezipienten – vorwegzunehmen. Im Hintergrund links, hinter Aeneas, ist der geflügelte, gekrönte Mercurius mit Zepter zu sehen, nicht zu unterscheiden von dem Äolus des ersten Bildes. Während also hinter Aeneas der Grund für seine Abfahrt thront, ihm quasi im Nacken sitzend, und Dido rechts auf das für sie aus der Situation resultierende Schicksal hinweist, deutet die Mitte der Illustration Aeneas' Abreise an: Er geht über einen Steg, der zu einem Schiff führt. Dabei mutet es rätselhaft an, dass er seinen langen Mantel abgelegt hat und Karthago mit nackten Beinen – fast hat man den Eindruck, es ginge um seine Beschämung – verlässt.

Dass ab dem fünften Bild ein anderer Maler am Werk ist, ist offenkundig. Auf fol. 121^r werden – wie in nahezu allen ‚Aeneis‘-Handschriften – die Leichenspiele zu Ehren Anchises gezeigt. Es werden außerdem zwei Opfertiere herbeigeschafft. Aeneas beobachtet

das Geschehen von leicht erhöhter Position aus. Die Katabasis (fol. 137^v) entbehrt des Schreckens, es kommen keine Höllenqualen oder obskuren Schattengestalten vor, abgesehen von dem Drachenschlund, der den Eingang zur Unterwelt markiert. Und doch fürchtet sich Aeneas ganz offenkundig: COURCELLE/COURCELLE bringen Aeneas' Furcht mit Charon in Verbindung, merken allerdings an, dass diese Verbindung unpassend sei, weil Charon nicht entsprechend furchterregend aussehe.⁸⁸ Ich würde Aeneas' Furcht allerdings nicht auf Charon beziehen, sondern auf das Unterfangen an sich, den Eintritt durch den Drachenschlund und das, was folgen wird. Dem Schlund entsteigen drei nackte Frauen, die vorderste von ihnen ist gekrönt. COURCELLE/COURCELLE gehen davon aus, dass es sich hier um Dido handelt.⁸⁹ Damit stünde nicht Aeneas' Gang durch die Unterwelt an sich oder ein Interesse an der eigentümlichen Beschaffenheit des Ortes und seiner Bewohner im Fokus, auch das Ziel der Unternehmung – die Prophezeiungen des Anchises – fehlt im Bild. Es scheint viel eher so, als würde die Katabasis, durch die herausgestellte Begegnung mit Dido, Aeneas mit seiner jüngsten Vergangenheit konfrontieren und die Karthago-Episode damit abschließen.

Die zweite Hälfte des Werkes beginnt mit der Präsentation von Latinus, Lavinia und Amata (fol. 154^v). Die Königsfamilie – Latinus, Amata und Lavinia – begrüßt Aeneas' Boten Ilioneus. Ins Auge sticht sofort, dass sich aus Amatas Hals sieben Schlangen winden, was in der vorliegenden Untersuchung ein einzigartiger Fall ist: Kein zweiter Bilder-Zyklus setzt die Intervention der Allecto so ins Bild, wie sie bei Vergil geschildert wird (Aen. VII, 323-405). Auf der linken Bildseite wird die Jagd auf Silvias Hirsch dargestellt. In der Folge (fol. 169^v) geht es um Aeneas' Besuch in Pallanteum: Seine Fahrt dorthin, das Zusammentreffen mit Euander, die Begrüßung von Pallas und die Verabschiedung zwischen Vater und Sohn. Die Illustrationen zu Buch IX, X und XI zeigen Kämpfe; zunächst Volcens gegen Euryalus (fol. 183^v), dann Turnus gegen Pallas (fol. 198^v) und schließlich Aeneas' Sieg über Mezentius (fol. 215^v). Diese letztgenannte Darstellung findet auf der rechten Bildseite statt, während die linke das Geschehen des vorangehenden Bildes aufnimmt und die Überführung des Pallas zurück nach Pallanteum andeutet: Der junge Pallas liegt in einem Schiff, das offenbar zur Abfahrt bereit ist.

Die Illustration zu Buch XII (fol. 232^v) ist erstaunlich: Ein finaler Zweikampf fehlt. Stattdessen wird der offenbar tote Turnus – mit einer Sonne auf der Rüstung – auf einem Karren weggebracht. Lavinia führt das Gespann an, während Aeneas auf der hinteren Seite mit der Hand den Kopf von Turnus zu schützen zu versuchen scheint. Im Hintergrund ist

⁸⁸ Vgl. COURCELLE/COURCELLE 1984, S. 125.

⁸⁹ Vgl. COURCELLE/COURCELLE 1984, S. 125.

Amatas aufgehängte Leiche zu sehen. Im Zentrum steht in diesem „image mélancolique“⁹⁰, den Zyklus abschließend, ‚Turnus‘ bedauerlicher Tod, der offenbar alle bewegt: COURCELLE/COURCELLE sprechen von einer „tristesse solennelle“.⁹¹

2.1.6. Escorial, Bibl., S. II. 19

Vom Konzept her fällt die Escorialer Handschrift (Escorial, Bibl., S. II. 19) in Bezug auf die Bebilderung aus dem Rahmen. In insgesamt 64 Bildern wird die ‚Aeneis‘ erzählt, wobei die Bilder dem Text sehr detailliert folgen und ohne diesen kaum verständlich wären.⁹² COURCELLE/COURCELLE gehen soweit, anzunehmen, dass die Bebilderung davon zeuge, dass es keine vorgängige Planung gegeben habe, welche Szenen zur Darstellung kommen sollten.⁹³ Die Bilder sind ungleich auf die Bücher verteilt. Insgesamt wird oft ausgesprochen detailliert und ‚Aeneis‘-spezifisch erzählt. Es kommen viele Szenen und Einzelheiten zur Darstellung, die in der volkssprachlichen Beschäftigung mit dem Stoff nicht mehr von Relevanz sind. Demgegenüber werden Elemente und Episoden, deren Umfang sich im Rahmen der volkssprachlichen Stoffaneignung vergrößert hat, so zum Beispiel die Liebes-Episoden, hier nicht visualisiert und folglich in ihrer Bedeutung weit weniger hervorgehoben. So entfallen nur fünf von 64 Illustrationen auf die Dido-Episode, während alleine zwischen Didos Tod und der Ankunft bei Sybille acht Illustrationen zu finden sind. Diese acht Illustrationen zeigen Aeneas’ Weg und die verschiedenen von den Trojanern zurückgelegten Stationen, ohne dass dies für die Erzählung insgesamt von besonderer Relevanz wäre.

Während manche Illustrationen den Text ausgesprochen detailgetreu wiedergeben, wie beispielsweise – und das lassen COURCELLE/COURCELLE unerwähnt – die Tatsache, dass Aeneas und Achates in eine Wolke gehüllt werden, gilt das für andere Darstellungen gerade nicht. Ausgerechnet der Auftakt zur Dido-Episode irritiert: So trifft Aeneas die karthagische Königin am Strand und nicht in ihrem Palast. Das nachfolgende Gastmahl rechts im Bild ist von ausgesprochen karger Natur. Es fehlt jede Form von Dekor.

Unterbrochen ist die Dido-Episode, textgemäß, von Aeneas’ Bericht. Es sind insgesamt sieben Illustrationen, die Buch II und Buch III zusammenfassen. Die ersten vier resümieren die Geschehnisse in Troja, die übrigen drei zeigen nach meiner Auffassung die Auffindung von Polydor, den Angriff der Harpien auf den Strophaden (fol. 84^r) und die

⁹⁰ COURCELLE/COURCELLE 1984, S. 127.

⁹¹ COURCELLE/COURCELLE 1984, S. 127.

⁹² Für die Escorialer Handschrift liegt kein Digitalisat vor. Für vorliegende Untersuchung wurden mir lediglich die einzelnen Bildseiten zur Verfügung gestellt. Auch die Forschung (vgl. z.B. COURCELLE/COURCELLE 1984) kann keine Folioangaben machen.

⁹³ Vgl. COURCELLE/COURCELLE 1984, S. 232.

Begegnung mit Achaemenides auf der Zyklopeninsel. Die erste Illustration zu Buch III ordnen COURCELLE/COURCELLE anders ein. Sie gehen davon aus, dass es sich, obwohl nicht der Chronologie folgend⁹⁴, um das Ende von Buch III, und das heißt die Ankunft bei Helenus und den Tod von Anchises, handelt. Ich bin allerdings der Auffassung, dass hier – chronologisch korrekt und an der richtigen Stelle mit dem Text verknüpft, nämlich das Buch III eröffnend – die Auffindung von Polydor gezeigt wird.⁹⁵

Der zweite Teil der Dido-Episode folgt hingegen ausgesprochen nahe dem Text: Auf Aeneas' Bericht folgen fünf Illustrationen, von denen die erste einerseits das Gespräch zwischen der von einem Liebespfeil getroffenen Dido und ihrer Schwester zeigt (fol. 95^v), andererseits den nur von Tieren bevölkerten Wald. Über dem Wald schweben Juno und Venus, die offenbar das weitere Geschehen planen. In der Folgedarstellung herrscht im zuvor düsteren Wald buntes Treiben: Reiter und Jäger bewegen sich darin, während rechts im Bild Aeneas und Dido in eine Grotte reiten. Die nächste Illustration ist bemerkenswert: Dreimal tritt Fama auf, geflügelt und mit herausgestreckter Zunge. Offenbar wird die Erzählung davon, was in der Grotte vonstatten gegangen ist, hier in Karthago verbreitet. Rechts im Bild wird aber noch ein ganz anderes Handlungssegment eingeleitet: Jupiter schickt Mercurius, an den geflügelten Schuhen zu erkennen, zu Aeneas, um ihn an die Weiterreise zu erinnern. Das damit zusammenhängende dramatische Abschiedsgespräch mit Dido wird in einem Bild gleich zweimal dargestellt, womit die Länge und der Facettenreichtum des Gesprächs zum Ausdruck gebracht werden; mit der Hand wehrt Dido jeweils die Erklärungen des Trojaners ab.

Die fünfte und letzte Dido-Darstellung ist zweigeteilt. Der Selbstmord, der im Vergleich mit anderen ‚Aeneis‘-Bebildungen nahe am Vergil-Text bleibt, mit Ausnahme

⁹⁴ Dies vermerken auch COURCELLE/COURCELLE 1984, S. 235.

⁹⁵ Die Illustration zeigt mittig eine Anhöhe, auf der die Trojaner ein Opfer bereiten. Auf der linken Seite liegt die Flotte, die dann in der darunterliegenden Initialle wieder in See sticht. Rechts nun liegt, in einem Wald, Polydors Leiche, die von einer zweiten Figur gefunden wird, so meine Auffassung. COURCELLE/COURCELLE 1984, S. 235 hingegen sehen hier Aeneas, der seinen toten Vater Anchises beweint. Da Vergil keine Angaben dazu macht, wie Anchises' Tod vorzustellen ist (Aen., III, 708-715), bleibt die konkrete Szene freilich offen, und auch wenn mir zwar nicht einleuchten mag, warum Anchises in einem Wald liegen soll, so ist dies natürlich prinzipiell möglich, ebenso wie es möglich ist, dass Polydor nicht aus einem Hügel, sondern aus einem Wald spricht. Ich würde aber die Position im Text, die COURCELLE/COURCELLE 1984 als unstimmt identifiziert haben, die meines Erachtens aber korrekt ist, als ausschlaggebend betrachten und dafür plädieren, dass es sich hier um die Auffindung von Polydors nicht bestatteter Leiche handelt (auch dort ist Aeneas derjenige, der ihn auffindet), die die Aenaden dazu veranlasst, Thrakien zu verlassen und wieder in See zu stechen. Würde man dennoch COURCELLE/COURCELLE 1984 folgen wollen, so wäre nicht nachvollziehbar, warum der Illustration jene von der Ankunft auf den Strophaden mit dem Angriff der Harpien und schließlich jene der Zyklopen-Insel und der dortigen Begegnung mit dem Griechen Achaemenides folgt, was COURCELLE/COURCELLE 1984, S. 235 als chronologisch falsch identifizieren. Bei dieser Auffassung, wie COURCELLE/COURCELLE 1984 sie vertreten, wäre Anchises auf den Irrfahrten, wie sie in Buch III beschrieben werden, nicht mehr dabei, obwohl Vergil Aeneas in seinem Bericht sagen lässt, dass keine der in Buch III gemachten Prophezeiungen den Tod seines Vaters zum Gegenstand gehabt haben – den letzten Schrecken der Irrfahrt (Aen., III, 708-715).

der Tatsache, dass sie sich nicht auf einem Scheiterhaufen, sondern auf ihrem Bett mit dem Schwert durchstößt, wirkt undramatisch: Die rechte Bildseite, die fast noch mehr Platz erhält als die eigentliche Suizid-Szene, zeigt eine karge Landschaft. Die Ödnis kann als Abwesenheit von Aeneas, aber auch als Didos Perspektivenlosigkeit verstanden werden. Ihre Geschichte ist hier jedenfalls zu Ende, und das demonstrieren die geschlossenen Tore, hinter denen sie ihr Leben beendet.

In der Ferne des angedeuteten Meeres hingegen geht Aeneas' Reise weiter. Die Landschaft bleibt in den folgenden acht Illustrationen des fünften Buches immer dieselbe: eine Insel mit einigen Bäumen und einem kleinen Tempel auf einer Anhöhe.

Zentral für die Bebilderung der Escorialer Handschrift ist die Unterwelt: Wir begleiten Aeneas und Sybille in insgesamt elf Illustrationen, welche die Vorbereitungen und dann den eigentlichen Gang durch den Hades zeigen. Die Initiale *S* beinhaltet den Sturz von Palinurus, welcher sich am Ende des fünften Buches ereignet. In der darüber liegenden Miniatur erreichen die Trojaner Sybille, die vor Apollos Tempel steht. In den Folgedarstellungen wird Misenus' Leiche gefunden und beerdigt. Nachdem Sybille Aeneas und Achates durch den Eingang in die Unterwelt geführt hat, trifft die Gruppe als erstes auf Charon, dann auf Cerberus, schließlich auf Dido. Es folgen das Durchschreiten der eigentlichen Hölle und die Elysischen Gefilde. In den zwei letzten Darstellungen trifft Aeneas auf seinen Vater Anchises und verlässt die Unterwelt schließlich wieder. Diese beiden letzten Illustrationen zeigen die Elysischen Gefilde als von einer Mauer umgebene grüne Fläche. Schließlich verlässt die Gruppe diesen *hortus conclusus* durch eine in der Mauer eingelassene Tür; Sybille begibt sich wieder zu ihrem Tempel, während für Aeneas und Achates die Reise weitergehen wird.

Buch VII wird mit der Darstellung von Circes' Stadt eröffnet, was die Erzählung an dieser Stelle retardiert, hat sie doch für die Bildererzählung, der wir folgen, keine erkennbare Relevanz. Auch in der Folge erfahren wir nicht sofort, wie es mit den Trojanern weitergeht. Stattdessen – und das entspricht ganz dem Text – werden die Figuren eingeführt, die Aeneas später in Latium antreffen wird: Latinus, Amata und Lavinia. Es ist das einzige Mal, dass Lavinia in dieser Bebilderung gezeigt wird.⁹⁶

In der Folge haben die Trojaner die Küste von Latium erreicht und werden von Latinus empfangen. Als nächstes stachelt Allecto Amata zu Widerstand an und begegnet Turnus als Greisin Calybe. Es folgen die Hirschszene, Euanders Stadt Pallanteum, Tiberinus, der aus dem Fluss zu Aeneas spricht, Euanders Opfer für Herkules, Aeneas'

⁹⁶ Links im Bild, in einem rechteckig ummauerten Garten sind das Königspaar und Prinzessin Lavinia zu sehen, in der Mitte opfern Latinus und Lavinia, während Latinus rechts im Bild das Orakel des Faunus hört.

Ankunft in Pallanteum, Abreise und Auffinden der göttlichen Waffen, dann wie Iris zu Turnus spricht, wie Nisus und Euryalus die Rutuler hinterrücks töten und schließlich selbst getötet werden, wie um Aeneas' Festung gekämpft wird und einer der Türme fällt, dann – die Erzählung unterbrechend – die Götterversammlung.

Der Schauplatz der letzten vierzehn Illustrationen ist immer der gleiche: In unterschiedlichen Formationen kämpfen die beiden gegnerischen Parteien vor einer Burghulisse, zweifellos Laurentum. Davon abweichend ist einzig jene Illustration, die zeigt, wie Pallas' Totenbahre beweint und nach Pallanteum getragen wird. Die Amazone Camilla fehlt. Der Zyklus endet schließlich mit dem beschlossenen finalen Kampf zwischen Aeneas und Turnus und mit dem Anzünden der Burg Laurentum.

Die Bilder begleiten den Text und zeigen fast immer eine sehr spezifische Handlung, wie sie auch bei Vergil beschrieben wird. Es ist von allen uns überlieferten Handschriften jene, die am meisten von Aeneas' Weg zeigt – und damit die Länge und Unwegsamkeit der Reise in den Fokus rückt. Durch die vielen Darstellungen von Ereignissen während Aeneas' Reise, die ohne den Text kaum zu identifizieren sind, gewinnt der Rezipient den Eindruck einer langen, ereignisreichen Reise. Andere Bilder-Zyklen täuschen über diesen Umstand hinweg. Durch die direkte Abfolge von einem Bild auf das nächste und das Überspringen eines ganzen Buches, wie es in den meisten Bilder-Zyklen durch die 12-teilige Illustrierung der Fall ist, wird, beispielsweise, suggeriert, dass Aeneas Troja verlässt, sofort in Karthago ankommt und nach seiner dortigen Abreise sogleich vor dem Eingang der Unterwelt steht. Ganz ähnlich verhält es sich mit den Kämpfen, für die in der Escorialer Handschrift ganze vierzehn Illustrationen zu finden sind. Es erstaunt, dass eine in der Erzählung so pointiert behandelte Figur wie Camilla in keiner der vierzehn Illustrationen zur Darstellung kommt. Stattdessen sind die Bilder einander sehr ähnlich und es bleibt lediglich der Eindruck einer ausgesprochen langen Schlacht, ein Effekt, der da zu erwarten ist, wo die ‚Aeneis‘ ohne den Versuch illustriert wird, Herausragendes zu zeigen, sondern das, was an der entsprechenden Stelle berichtet wird.

2.1.7. València, Biblioteca Historica, BH Ms. 837

Die neapolitanische, heute im spanischen Valencia aufbewahrte Handschrift (València, Biblioteca Historica, BH Ms. 837, fol. 64^v-274^v) von Ende des 15. Jahrhunderts sticht – gemäß COURCELLE/COURCELLE – nicht nur wegen ihrer vielen Bilder heraus, sondern auch wegen deren Qualität und Originalität.⁹⁷ An den 32 Illustrationen haben zwei Maler

⁹⁷ Vgl. COURCELLE/COURCELLE 1984, S. 220.

https://webliboteca.uv.es/cgi/view.pl?div=131&source=uv_ms_0837&sesion=2023051419143417333&zoom=0 (14.5.23)

gearbeitet, die unterschiedliche Stile vertreten; es vermischen sich in ihren Bildern flämische und französische Einflüsse mit byzantinischen und italienischen Traditionen.⁹⁸ Die Bebilderung ist oft nahe am Vergil-Text. Dass insgesamt dreizehn – also mehr als ein Drittel – Bilder auf Buch VI und damit auf die Katabasis entfallen, ist Zeugnis des großen Interesses der Zeit an der Höllen-Episode. Immer wieder sind christliche Einflüsse zu beobachten.⁹⁹

Die Positionierung der Bilder im Text wirkt sich in dieser Handschrift besonders auf die Art und Weise aus, wie erzählt wird; die Bilder sind nämlich in kleinen Gruppen organisiert. Durch die gleichzeitige Präsenz zweier aufeinanderfolgender Illustrationen auf einer aufgeschlagenen Doppelseite wird die Wahrnehmung beider Bilder in der Rezeption beeinflusst.

Eine solche gemeinsame Rezeption ist bei den ersten beiden Bildern zu finden. Darin agieren zunächst die Götter, was vor allem deshalb bezeichnend ist, weil die beiden ersten Bilder dem Text vorangestellt sind und das Götterhandeln damit als eine Art Vorzeichen und Lesehilfe fungiert, wonach der Rezipient die folgenden Handlungen als von den Göttern und Göttinnen gelenkt zu verstehen hat. Wie in der Lyoner Handschrift bittet Juno Äolus darum, dass er die Winde freilässt und damit Aeneas' Schiff in Bedrängnis bringt (fol. 64^v). Ihre Gegenspielerin Venus begegnet ihrem Sohn Aeneas auf der danebenliegenden Illustration (fol. 65^r) im Gewand der Diana, so wie es an dieser Stelle auch von Vergil beschrieben wird (Aen. I, 500-501).

Die dritte Illustration, die alleine steht, zeigt Dido, auf einem Thron sitzend (fol. 80^v). Es muss sich um den Empfang von Aeneas handeln, auch wenn nicht auszumachen ist, ob es sich bei den vor dem Thron versammelten Figuren um Trojaner handelt und ob Aeneas selbst auch anwesend ist. Die Darstellung stammt aus einem religiösen Kontext.¹⁰⁰ Ein Erzählrahmen für die ebenfalls isoliert positionierte Illustration auf fol. 96^v fehlt: Dort wird das trojanische Pferd gezeigt. Aeneas' Bericht, der als solcher gar nicht markiert ist, reduziert sich damit auf dieses eine Element – das trojanische Pferd.

Während in anderen Bilder-Zyklen darauf verzichtet wird, das explizite Zusammenkommen von Aeneas und Dido zu illustrieren, stattdessen aber eine mehr oder weniger intime Erzählsituation gezeigt wird, verhält es sich in der vorliegenden Handschrift umgekehrt: Eine Erzählsituation fehlt, auf die Darstellung des trojanischen Pferdes folgt aber eine Illustration, die das Liebespaar im Zentrum des Bildes in einer Grotte zeigt, während im Vordergrund wilde Tiere gezeigt werden. Auf der Grotte stehend ist Fama zu

⁹⁸ Vgl. COURCELLE/COURCELLE 1984, S. 219.

⁹⁹ Vgl. COURCELLE/COURCELLE 1984, S. 220.

¹⁰⁰ Vgl. COURCELLE/COURCELLE 1984, S. 221.

sehen, offenbar bereit, das, was hier geschieht, in die weite Welt zu tragen. Mit geneigtem Kopf, Wohlgefallen ausdrückend, blickt Venus auf das Geschehen hinab. Auf die Liebesszene in der Grotte folgt direkt Didos Tod (fol. 126^v). Die Darstellung von Didos Selbstmord zeichnet sich durch Vergil-Treue aus: Unter freiem Himmel tötet sich die karthagische Königin auf einem Scheiterhaufen – im Beisein von zehn weiteren Figuren, auf der linken Seite sechs ihrer Hofdamen, Verzweiflung ausdrückend, auf der rechten, von einem Regenbogen umgeben, vier Männer. Mit dem Regenbogen fliegt Iris auf Dido zu, um ihr – wie schon in der Cambridger Bebilderung – eine Strähne ihres Haares abzutrennen. Damit schließt der Dido-Zyklus, und wir folgen Aeneas weiter auf seinem Weg.

Auf fol. 127^r – direkt neben der Darstellung von Didos Tod – segelt Aeneas wieder auf hoher See. Bemerkenswerterweise, und dies scheint in keinem anderen Bilder-Zyklus der Fall zu sein, wird bei der Darstellung von Aeneas' Weiterfahrt sein Bedauern über den Ausgang der Beziehung zum Ausdruck gebracht. Zusammen mit Ascanius – so zumindest COURCELLE/COURCELLE¹⁰¹ – steht Aeneas am hinteren Ende des Schiffes. Er blickt nicht, bildlich wie metaphorisch gesprochen, nach vorne, sondern zurück, und seine Gestik und Mimik verraten Bestürzung über das Geschehen, welches auf der vorangehenden Szene gezeigt wird. An dieser Lesart kann, gerade wegen des gemeinsamen Auftretens der beiden Illustrationen, kein Zweifel bestehen.¹⁰²

Auch die nächsten zwei Illustrationen sind gemeinsam zu rezipieren (fol. 145^v/146^r): Darüber, was die Darstellung auf der Verso-Seite zeigt, in den Text zwischen die Begegnung mit Sybille und die Bestattung von Misenus eingelassen, können auch COURCELLE/COURCELLE nur spekulieren: Während Aeneas und die Trojaner auf die Mauern einer befestigten Stadt zureiten, steht im Hintergrund ein längliches Gebäude, auf dessen Dach sich ein Drache befindet.¹⁰³ Mit der Begegnung von Aeneas und Sybille auf der Recto-Seite, die hier als Geistliche auftritt und kaum Züge des unmenschlichen Mediums aufweist, wird die lange Serie von Szenendarstellungen aus der Unterwelt eröffnet.

Nach der Bestattung von Misenus (fol. 150^v) und einer für die ‚Aeneis‘-Bebildung einzigartigen und Vergil genau folgenden Darstellung der Geschehnisse von VI, 235-53 (Opferung von Stieren, fol. 151^r) steht die Tür zur Unterwelt, als befestigte Stadt

¹⁰¹ Vgl. COURCELLE/COURCELLE 1984, S. 223. Traditionellerweise wird Aeneas immer mit Achates zusammen dargestellt, wenn es darum geht, seine Gefolgschaft zu symbolisieren. Es ist also eher anzunehmen, dass hier nicht Ascanius, sondern Achates dargestellt ist.

¹⁰² So auch COURCELLE/COURCELLE 1984, S. 223.

¹⁰³ Ich würde – wegen der ikonographischen Ähnlichkeit mit den folgenden Darstellungen – davon ausgehen, dass es sich bei der Stadt um Teile der Unterwelt handelt.

dargestellt, auf fol. 152^r offen. Im Inneren, und das können Aeneas und Sybille, die sich noch außerhalb befinden, nicht sehen, sind allerlei kuriose Gestalten versammelt. Es folgen nun elf Illustrationen, die durch die Unterwelt führen. Erst auf fol. 167^r wird Anchises – als nackte Seele dargestellt – Aeneas, den er an der Hand und der Schulter berührt (!), wieder durch ein Tor in der Mauer entlassen, das von der Sybille bereits passiert wurde. Dadurch, dass Buch VI viel stärker illustriert wurde als die übrigen, sind die Illustrationen sehr dicht beieinander, und man könnte von einem eigenen Zyklus, also von einem für sich stehenden Minizyklus im Gesamt-Bilder-Zyklus sprechen.¹⁰⁴ Eingelassen in diese Wegetappen mit den entsprechenden Begegnungen ist auf fol. 161^r eine Darstellung, die COURCELLE/COURCELLE nicht berücksichtigen und die den Erzählduktus unterbricht. Für WLOSOK handelt es sich hier um die Visualisierung der kosmischen Konzeption des Elysiums.¹⁰⁵

Wie die Unterwelts-Sequenz wird auch die Latiumhandlung von elf Illustrationen begleitet, was wenig ist, hält man sich vor Augen, dass die Katabasis nur ein einziges Buch umfasst und die Latium-Handlung sechs. In diesen elf Illustrationen wird vor allem Handlung in Bezug auf Aeneas' Sieg über Turnus gezeigt.¹⁰⁶ Turnus' Tod wird nicht explizit gezeigt, was konzeptionell erstaunt. Dass aber direkt nach Pallas' Tod und auf derselben Doppelseite eine Götterversammlung stattfindet (fol. 218^v) deutet eine Zäsur in der Erzählung an. Dem Rat der Götter – Jupiter in der Mitte, der sich von sechs Göttinnen und Göttern beraten lässt – folgen noch fünf Illustrationen: Zwei Bilder sind auf einer aufgeschlagenen Doppelseite zu finden und sie gehören inhaltlich auch zweifellos zueinander. COURCELLE/COURCELLE identifizieren auf fol. 236^v eine Darstellung zur Geschichte der Camilla und auf fol. 237^r deren Tod.¹⁰⁷ Die letzten drei Bilder (fol. 255^r; 255^v; 256^r) folgen direkt aufeinander und nur zwischen dem ersten und dem zweiten ist eine halbe Seite Text zu finden. Die erste und die dritte Illustration zeigen das Geschehen am gleichen Schauplatz, Latinus' Burg, wobei Latinus selbst nie vorkommt. Seine Gattin Amata hingegen hängt in beiden Darstellungen leblos inmitten des Kampfgetümmels. Die

¹⁰⁴ Die Stationen der Unterwelt sind die folgenden: Die Überquerung des Styx in Charons Kahn (fol. 152^v), Cerberus, dem Aeneas, und nicht Sybille, zwecks Einschläferung etwas verabreicht (fol. 155^r), die Begegnung mit den Kinderseelen (fol. 155^v), Minos als König und die Selbstmörder, hier in einem See dargestellt und sich jeweils mit einem Schwert durchstechend – interessanterweise auch gegenseitig (beides fol. 156^r), die Begegnung mit denjenigen, die aus Liebe den Tod gefunden haben, darunter auch Dido (fol. 156^v), Musaeus und der Jubelchor (fol. 161^v), die gefallenen Ritter (fol. 157^v) – von COURCELLE/COURCELLE 1984 nicht berücksichtigt –, die eigentliche Hölle, auf die Aeneas und Dido aus einiger Distanz hinabschauen (fol. 159^r), das Treffen mit Anchises (fol. 163^v) und die Entlassung durch Anchises aus der Unterwelt (fol. 167^r). Vgl. COURCELLE/COURCELLE 1984, S. 225-227.

¹⁰⁵ Vgl. WLOSOK 1998, S. 127-128.

¹⁰⁶ Jagd auf den zahmen Hirsch (fol. 168^v); Versammlung von Turnus' Truppen (185^v); Rekrutierung von Pallas (fol. 200^v); Kampf vor der trojanischen Festung (fol. 201^r); Pallas' Tod (fol. 217^v).

¹⁰⁷ Vgl. COURCELLE/COURCELLE 1984, S. 229.

beiden Darstellungen zeigen in zwei Schritten, wie Laurentum von den Trojanern eingenommen wird. Dazwischen hat sich der Kampf noch einmal auf das Schlachtfeld verlagert, in dessen Hintergrund die trojanischen Zelte zu sehen sind.

Man kann festhalten: Dem Bilder-Zyklus vorangestellt ist der göttliche Konflikt, auf der einen Seite Juno, auf der anderen Venus. Die Götterebene wird damit während der Lektüre präsent gehalten, ohne dass – wie in vielen anderen Handschriften – an einer einzigen Stelle Interaktion zwischen irdischen und göttlichen Figuren stattfinden würde. Dass die Handlung von den Göttern ausgeht und beeinflusst wird, zeigt sich trotz dieses prologartigen Auftretens von Venus und Juno erst mit der Götterversammlung im letzten Teil wieder. Mit Ausnahme der Katabasis, für die ja naturgemäß ganz andere Zeit- und Raumvorstellungen gelten dürften, wird Aeneas' Weg in der Oberwelt nur in ganz wenigen Szenen gezeigt, die im Vergleich zum Erzählrhythmus in der Unterwelt ausgesprochen wenig Platz einnehmen: Das Zusammensein mit Dido in der Grotte, die Abfahrt aus Karthago, die Rekrutierung von Pallas. Die Kämpfe, in denen Aeneas als Anführer der Trojaner nicht auszumachen ist, münden nicht in einen Zweikampf der Kontrahenten, sondern in der gewaltsamen trojanischen Übernahme von Laurentum, mit dem Tod von Amata. Latinus und seine Tochter Lavinia sind zu keinem Zeitpunkt relevant. Aber auch Aeneas selbst scheint keine große Rolle zu spielen. Auch während des Gangs durch die Unterwärtsbezirke geht es weniger um ihn, sondern um das, was er mit dem Durchschreiten der Hölle dem Rezipienten zeigt.

2.1.8. Den Haag, Koninklijke Bibliotheek, ms. 76 E 21 III

Der Den Haager Codex (Den Haag, Koninklijke Bibliotheek, ms. 76 E 21 III, fol. 20^v-255^r)¹⁰⁸ stammt aus einem zwischen 1460 und 1480 aktiven flämischen Atelier. Die elf Illustrationen befinden sich jeweils zwischen den Büchern. Buch I und III sind nicht illustriert. Das letzte Bild fällt aus dem Rahmen, weil es dem Explicit von Buch XII folgt, also – anders als die anderen – kein Kapitel eröffnet. Mythologisches wird fast gar nicht dargestellt und die Götterebene ist auf einen minimalen Platz beschränkt; im Latium-Teil fehlt er sogar gänzlich.

Den Auftakt der Bebilderung bildet eine Illustration, die das Gastmahl bei Dido zeigt (fol. 20^v). Der erzählende Aeneas sitzt auf der linken Bildseite direkt neben Dido. Bemerkenswert ist der vor Dido auf dem Tisch platzierte Reichsapfel als Herrschaftsinsigne und der leere Platz neben ihr.

¹⁰⁸ https://manuscripts.kb.nl/search/images_text/extended/page/1/titleImage/Aeneas (14.5.23).

Auf fol. 59^r befindet sich eine in vier Felder unterteilte Miniatur. Es sind vier für Buch IV repräsentative Szenen dargestellt: Die Unterredung zwischen Dido und Anna, der Aufbruch zur Jagd, Aeneas' Abreise und Didos 'Tod. Die vier Illustrationen sind durch gleiche Attribute, Umgebung und Architekturelemente miteinander verbunden. Die Szenen sind repräsentativ für die Dido-Szene, allerdings nicht spezifisch für Vergil; die Bilder könnten auch die volkssprachliche Retextualisierung begleiten.

Auf fol. 77^v befinden sich drei Szenen in drei übereinanderliegenden Registern aus Buch V. Im oberen Register verlässt Aeneas das brennende Karthago und wird daraufhin von Acestes begrüßt. Dass der von Aeneas verursachte Schaden in Karthago in Gestalt einer brennenden Stadt gezeigt wird, ist bemerkenswert. Dies zunächst, weil auf fol. 59^r Didos Selbstmord vornehmlich als ein Liebestod inszeniert wird, während hier nun das Ausmaß der Katastrophe in seiner politischen Dimension dargestellt wird. Erstaunlich ist die Darstellung aber auch deshalb, weil sie sofort mit Troja assoziiert wird.

Es folgt die Katabasis (fol. 100^r): Die Sequenz in drei übereinander verlaufenden Zonen ist jeweils von links nach rechts zu lesen und bietet wieder eine Zusammenfassung des entsprechenden Buches (VI): Sie startet mit den Vorbereitungen zur Unterweltsfahrt und endet mit der Begegnung mit Anchises und der Entlassung von Aeneas in die Oberwelt durch die Sybille. Insgesamt werden Aeneas und Sybille in den drei Bildausschnitten siebenmal dargestellt. Durch das vielfache, in einem Bildausschnitt auch mehrmalige Auftauchen der beiden durch die Unterweltslandschaft Wandernden gewinnt man den Eindruck, dass ein längerer Aufenthalt an einer Stelle nicht möglich ist; die fortlaufende Bewegung, das Durchgehen wird dargestellt, nicht das Verweilen. Auffallend ist – gerade im Vergleich mit anderen Handschriften, die viel Wert darauf legen und damit wohl auch einem Interesse des zeitgenössischen Betrachters nachzukommen suchen –, dass die schreckliche Seite der Unterwelt, mit Ausnahme des brennenden Sees, nicht zur Darstellung kommt.

Die Illustration zu Buch VIII (fol. 144^v) zeigt den Besuch bei Euander und die Übergabe der göttlichen Waffen durch Venus. Die fünf Miniaturen, welche die sich in Latium abspielende Handlung zeigen (fol. 123^r; fol. 163^r; fol. 184^r; fol. 207^v; fol. 231^r), bestehen jeweils nur aus einem einzigen Bildausschnitt. Die Illustrationen weisen alle dieselbe Anlage und dieselben Architekturelemente auf: Immer ist im Hintergrund die sich in der Ferne befindliche Stadt Laurente mit Latinus' Burg zu sehen, von der aus ihre Bewohner in variabler Besetzung das kriegerische Schauspiel im Vordergrund verfolgen.

Zwei Aspekte werden in der nachfolgenden exemplarischen Analyse besonders herausgearbeitet (vgl. Kap. 3.1. Aeneas *imperator*). Zum einen ist dies die ins Bild gesetzte

strukturelle Parallelität zweier Ereignisse (fol. 207^v): Pallas' und Camillas Tode, die eigentlich getrennt stattfinden, im Text aber eine paradigmatische Verbundenheit aufweisen. Zum anderen – und das wird die Hauptthese sein – führt das Thema der verlorenen und gewonnenen Herrschaft (*translatio imperii*) durch die gesamte Bebilderung und findet ihren Schlusspunkt mit der letzten Illustration auf fol. 255^r, welche eine Szene zeigt, die bei Vergil gar nicht mehr geschildert wird: Der gekrönte, thronende Aeneas. Eine ausführliche Analyse dieses Bilder-Zyklus wird in Kap. 3.1. *imperator* geleistet).

2.1.9. Gent, Universiteitsbibliotheek, opera, cum comm.

Die Genter Handschrift (Gent, Universiteitsbibliotheek, opera, cum comm., fol. 77^v-255^v),¹⁰⁹ von einem Genter Abt namens Raphael de Mercatel in Auftrag gegeben und auf 1494 datiert, befindet sich noch immer in Gent. Die Verwandtschaft mit der zwanzig Jahre älteren Den Haager Handschrift ist auf den ersten Blick zu erkennen: Die Mehrzahl der Illustrationen gleicht jenen aus der älteren Handschrift und zuweilen bis ins kleinste Detail. Der große Unterschied besteht darin, dass in der Genter Handschrift Maffeo Vegios dreizehntes Buch dem Vergil-Text folgt.

Die erste Illustration (fol. 77^v) fehlt in Den Haag: Über drei Register hinweg wird Aeneas' Ankunft in Karthago erzählt. Die Komposition der Szenen in den zwei oberen Registern ist auf eine offensichtliche Parallelität ausgerichtet: Die erlegte (Hirsch-)Beute kommt direkt über der noch nichts ahnenden Dido zu liegen. Das unterste Register stellt, während die beiden oberen Register jeweils mehrere Schauplätze zu zuweilen mehreren Zeitpunkten der Handlung gezeigt haben, eine einzige Szene in den Mittelpunkt: Dido empfängt den vor ihr knienden Aeneas im Inneren ihres Palastes.

Bei der Illustration des Gastmahls auf fol. 99^v handelt es sich um eine Abwandlung der Illustration in der Den Haager Handschrift (fol. 20^v), zu der sie eine Reihe von Unterschieden aufweist. Die meisten Elemente, die in der Den Haager Handschrift vorkommen, sind auch hier anzutreffen, oft aber etwas anders arrangiert. Das Agieren der Bediensteten ist hier im mittleren Vordergrund dargestellt – und damit ins Zentrum gerückt. Sie und die beiden unterschiedlich hohen Mäuerchen, die den Raum im Vordergrund abschließen, trennen die Tischgesellschaft vom Rezipienten. Anders als in der Den Haager Handschrift sitzt diese hier nicht an einem runden Tisch, sondern an einem eckigen, dessen Länge wegen des abgeschnittenen Endes nicht zu erraten ist, darüber

¹⁰⁹<https://lib.ugent.be/viewer/archive.ugent.be%3ACF61A612-664F-11EB-A97F-70FFAA36FAF6#?cv=&c=&m=&s=&xywh=-2824%2C-372%2C10746%2C7395> (14.5.23)

hinaus fehlt der Reichsapfel. Es geht in diesem Bild – das wird die ausführliche Analyse noch zeigen – um die Intimität zwischen Dido und Aeneas.

In der nächsten Illustration auf fol. 113^r folgt man sechs Stationen respektive Szenen, die offenbar unterschiedliche Orte zu unterschiedlichen Zeitpunkten von Aeneas' Irrfahrt darstellen, um dann wieder auf das Geschehen in Karthago zurückzukommen. Auch in dieser Illustration (fol. 128^v) sind die Szenen und Elemente klar mit jenen aus Den Haag in Verbindung zu bringen. Durch die Neukomposition ist der Wald ins Zentrum gerückt, und damit das für uns nicht sichtbare Geschehen. Das Wesentliche ist zentriert verhüllt.

Nur von einer einzigen nicht in Den Haag zu findenden Illustration unterbrochen – den Zweikampf zwischen Aeneas und Turnus zeigend (fol. 257^r) –, folgen neun Miniaturen (fol. 141^v/145^v/146^v/190^v/204^v/216^v/229^v/244^v/258^v), die bis ins Detail jenen aus Den Haag gleichen (fol. 77^v/100^r/123^r/163^r/184^r/207^v/231^r/255^r). Das eben erwähnte finale Duell, als zusätzliche Szene in der Genter Handschrift, wird als mittelalterliches Turnier gezeigt, welches gerade durch Aeneas' Sieg beendet wurde; die Zuschauer, die sich nur mäßig zu interessieren scheinen, drängen bereits durch die Stadttore und damit vom Geschehen weg. Die folgenden Illustrationen begleiten den Vegio-Text, die allerdings allesamt – wie noch zu zeigen sein wird – bis auf die letzte Illustration und einige wenige andere Elemente derart vage sind, dass man sie nicht zwangsläufig auf Vegio beziehen muss. Das letzte Bild ist ausschlaggebend für die Charakterisierung des Helden und das Thema, welches in dieser Version der Retextualisierung verhandelt wird: Der Bilder-Zyklus endet mit der Darstellung von Aeneas' Sterben und seiner Aufnahme in den Himmel. Eine ausführliche Analyse dieses Bilder-Zyklus wird in Kap. 3.2. geleistet.

2.1.10. Basel, Universitätsbibliothek, F III 3

Die aus dem dritten Viertel des 15. Jahrhundert stammende Basler Handschrift (Basel, Universitätsbibliothek, F III 3, fol. 96^r-309^v) wird weder bei COURCELLE/COURCELLE noch bei KALLENDORF/BROWN¹¹⁰ verzeichnet. Die letztgenannten haben es sich zum Ziel gemacht, alle Vegio-Handschriften aufzulisten. Dabei schien es bis anhin, dass es sich bei der Genter Handschrift um die einzige Handschrift handelt, die Vegios dreizehntes Buch illustriert. Mit dem Basler Codex haben wir nun noch eine zweite solche Vegio-Illustration, die – wie noch zu sehen sein wird – der Genter Illustration ziemlich ähnlich ist. Es handelt sich bei der Basler Handschrift wieder um eine Vergil-Sammelhandschrift. Jedes der zwölf ‚Aeneis‘-Buchkapitel sowie das zusätzliche dreizehnte Buch von Vegio wird mit einer

¹¹⁰ Vgl. KALLENDORF/BROWN 1990, S. 107-125.

historisierten Initiale eröffnet. Diese erstrecken sich im Schnitt jeweils über sechs Verszeilen und wurden wohl in einem Pariser Atelier gefertigt.¹¹¹

Die ‚Aeneis‘ startet auf fol. 96^r mit der Initiale *A*, die uns auf eine erste Szene des ersten Buches blicken lässt: Aeneas, durch seine Kleidung hervorgehoben, segelt mit vier Trojanern auf das im Vordergrund des Bildes liegende Karthago zu. In der Ferne sind zwei weitere Segelschiffe unterwegs.

In der Folge-Illustration auf fol. 111^v ist die Karthago-Handlung des zweiten Buches in der *C*-Initiale untergebracht. Bei der gewählten Szene handelt es sich um das Gastmahl, welches die karthagische Königin Dido für Aeneas und seine Männer ausrichtet. Im Mittelpunkt der Darstellung steht allerdings nicht das Mahl an sich, obwohl Dido und Aeneas nebeneinander an einem langen Bankett sitzen, auf dem zwei Schüsseln stehen. Die vier Figuren sitzen alle nebeneinander, während Aeneas am äußeren Ende platziert ist, direkt neben Dido, auf deren anderer Seite noch zwei weitere Figuren Platz finden. Auf Aeneas’ freier Seite geht der Blick durch zwei Säulen ins Freie, wo in der Ferne das brennende Troja zu erkennen ist. Es geht hier um das Erzählen von Trojas Fall: Aeneas deutet nach draußen und in Richtung Troja, während die Haltung von Didos Händen Zuhören signalisiert. Die übrigen zwei Figuren haben ihre Hände lediglich auf dem Tisch vor ihnen platziert, sie sind Aeneas aber ebenfalls zugewandt.

Die figürliche Initiale *P* auf 127^v zeigt noch einmal, wie Aeneas mit den vier Trojanern aus der ersten Darstellung – verglichen mit der ersten Illustration in Nahansicht – eine zerstörte Stadt verlässt. Das gleiche Schiff wird auch in der Illustration zu Buch IV zu sehen sein, ist dort allerdings nur noch am Horizont zu erkennen. Zurück aber zur *P*-Initiale, zum Auftakt zu Buch III und zur Frage, die sich vor allem stellt: Verlässt Aeneas hier Troja oder Karthago? Bei einer zwölfteiligen Bildererzählung kann das Verständnis der Handlung eingeschränkt werden, wenn plötzlich nicht mehr chronologisch erzählt wird, sondern – wie etwa bei Vergil im dritten Buch – ein Rückblick auf sich früher abspielende Handlung gemacht wird. Man ist bei dieser Darstellung, die sich zwischen dem Gastmahl (Buch II) und Didos Selbstmord (Buch IV) befindet, als Leser mit einer chronologischen Leseerwartung geneigt, Aeneas’ Abreise aus Karthago zu sehen, nicht zuletzt, weil diese ursächlich für das Geschehen in der Folge-Illustration verantwortlich ist. Inhalt von Buch III ist aber die Troja-Handlung und in Bezug auf das hier Dargestellte die Flucht aus Troja. Bei der zerstörten Stadt im Hintergrund dürfte es sich – versteht man Text und dazugehörige Initiale als Einheit – also zweifelsfrei um Troja handeln. Eine Ambiguität zwischen den beiden zerstörten Städten und die Unsicherheit, um welche Stadt es sich

¹¹¹ <https://www.e-codices.ch/en/description/ubb/F-III-0003/HAN> (14.5.23).

denn nun handelt, ist womöglich gewollt. Die dreimalige identische Darstellung von Aeneas' Segelschiff, einmal eher im Vordergrund, einmal in der Ferne, einmal in der Mitte, wobei letztgenannte Version dann zweifelsfrei die Abreise aus Karthago zeigt, legt auf jeden Fall ein Verständnis nahe, bei dem die beiden Handlungen in Troja und in Karthago miteinander zu identifizieren sind.

In der *A*-Initiale zu Buch IV auf fol. 142^r segelt Aeneas also in weiter Ferne davon. Im Vordergrund liegt Dido nackt in ihrem Bett, welches im Freien auf einem Scheiterhaufen steht. In ihrer Brust steckt ein Schwert. Ihr Selbstmord bleibt Aeneas allerdings verborgen, trennt doch eine Mauer die Selbstmord-Szenerie von Aeneas' Schiff in der Ferne. Die Mauer ist als Trennung der beiden zu verstehen. Neben der jetzigen Trennung durch die Mauer wird aber auch die frühere Verbundenheit ins Bild gesetzt, und dies sehr prominent. Mitten im Bild, über Dido, und bis zum Horizont reichend, wo Aeneas' Schiff davonsegelt, steht ein Stück Natur, vielleicht den Wald andeutend, in dem Aeneas und Dido zusammengekommen sind. Das farblich auffällige Element verbindet bildkompositorisch die beiden Handlungen – Aeneas, der davonsegelt, und Dido, die sich das Leben nimmt –, es charakterisiert aber auch die Beziehung von Aeneas und Dido: Verbunden sind sie durch das Ereignis, das im Wald stattgefunden hat und das für Dido nun der Grund ist, sich zu töten.

Thema der *J*-Initiale auf fol. 156^v ist Anchises' Grab. Diese Erzählstation geht in fast jedem ‚Aeneis‘-Bilder-Zyklus der Katabasis voraus. Bemerkenswert ist im vorliegenden Fall die Vermischung von heidnischem und christlichem Brauch: Während mit dem Blutopfer offensichtlich ein heidnischer Brauch gezeigt wird, handelt es sich bei Anchises' Sarg eindeutig um einen christlichen.

Das sechste Buch wird auf fol. 174^r mit einer *S*-Initiale eröffnet. Alle drei Anwesenden – Aeneas, Sybille und ein Begleiter von Aeneas (wahrscheinlich Achates) – sind auf den rauchenden Drachenschlund mit den langen Zähnen ausgerichtet, der links unten im Bild den Eingang zur Hölle markiert. Die verschleierte Sybille im Nonnenkleid deutet mit der linken Hand auf den Eingang, während sie mit der rechten Aeneas' ebenfalls auf den Schlund ausgerichteten Arm festhält. Aeneas und besagter Begleiter, der hier das Schwert trägt, lauschen den Erklärungen der Sybille, die ihnen wohl das Innere der Hölle und das ihnen Bevorstehende erläutert. Durch die Strahlen, die vom oberen Bildrand ins Geschehen ragen, wird die göttliche Providenz angedeutet. Noch einmal wird dies in der Illustration zu Buch VIII der Fall sein.

Auf fol. 192^v wird in einer *T*-Initiale zum ersten Mal die Burg Laurente gezeigt, die Schauplatz der weiteren Handlung sein wird. Die linke Seite der Initiale wird von der

Darstellung der Festung ausgefüllt, die hier von drei Bewaffneten geschützt wird. An diese Ausgangslage mag man sich dann bei der Initiale zum zwölften Buch nochmals zurückerinnern, wenn Aeneas Turnus tötet, die Burg anzündet und diese über Sturmleitern einnimmt. Aber zurück zur ersten Latium-Darstellung: Während die Initiale zur Hälfte also von der gut geschützten Burg eingenommen wird, finden wir auf der anderen, rechten Seite einen Jäger, der auf einen im Hintergrund in der Mitte laufenden Hirsch zielt – und diesen bereits getroffen hat. Ascanius, Aeneas' Sohn, wurde zu keinem Zeitpunkt eingeführt, sodass für das Verständnis dieses Bilder-Zyklus unklar bleiben muss, wer der Jäger ist und was hier eigentlich passiert. Dass der Jäger ein Trojaner ist, ist allerdings nicht anzunehmen, denn Aeneas und die Trojaner erreichen ja erst in der Folge-Initiale zu Buch VIII Latiums Küste.

In der *E*-Initiale auf fol. 209^r sehen wir Aeneas' Segelschiff, wie wir es schon aus den Büchern I, III und IV kennen, in der Ferne auf dem Meer treiben. Im Vordergrund sind zwei Reiter zu Pferd unterwegs, von denen der eine der zuvor gezeigte Hirsch-Schütze sein dürfte. Aus der nun von Wasser umgebenen Burg Laurente blicken zwei Figuren, eine weibliche und eine männliche, auf die beiden Reiter hinunter. Sehen wir hier Latinus mit Amata oder Lavinia, die bevorstehenden Kämpfe erwartend? Der Inhalt von Buch VIII ist die Erzählung von Aeneas' Besuch bei Euander, das dort gerade stattfindende Herkules-Fest, die Übergabe von Pallas. Die Initiale nimmt darauf überhaupt keinen Bezug.

Auf fol. 224^r wird das neunte Buch mit einer *A*-Initiale eröffnet: Die Szene zeigt, wie drei bewaffnete und mit Sturmleitern ausgerüstete Figuren auf die Stadt Laurentum zureiten respektive zurennen. Im Hintergrund rechts, halb von der Stadt verdeckt, sind Aeneas' brennende Schiffe zu sehen. Inhalt des neunten Buches sind die Kämpfe, die Turnus in Aeneas' Abwesenheit vor und in der trojanischen Burg führt, sowie Auszug und Tod von Euryalus und Nisus. Wer von Vergils Text ausgeht, wird annehmen, dass es sich bei der dargestellten Burg folglich nicht um Laurente, sondern – Vergil gemäß – um Aeneas' Festung handelt. Aeneas selbst hat in der vorangehenden Illustration die Küste Latiums allerdings noch nicht einmal erreicht. Und nun brennen seine Schiffe, während Turnus und seine Gefolgsleute Laurentum angreifen. Es scheint also eher so, als ob der trojanische Held aus der Ferne gerade recht kommt – und gehen kann er nun ja nicht mehr, da die Rutuler seine Schiffe vernichtet haben –, um den Bösewicht Turnus zu vertreiben, der schon vor Aeneas' Ankunft sein Unwesen treibt. Aeneas wird damit zum Retter in der Not – eine Not, für die er nicht gleichsam die Ursache ist.

In der *P*-Initiale auf fol. 240^v hat Aeneas nun offenbar Latium erreicht. Vor dem Hintergrund der Laurente-Burg finden zwei Zweikämpfe statt. Mutmaßlich tötet bei dem einen Zweikampf Turnus Pallas und im anderen – aus Rache – Aeneas Mecenius.

Die *U*-Initiale auf fol. 259^r zeigt – wieder vor dem Hintergrund der Burg – wie gekämpft wird, allerdings handelt es sich hier nicht um Individualkämpfe, sondern um zwei aufeinandertreffende Fronten. Es könnte nicht klarer sein: Grund für die Auseinandersetzung ist die im Hintergrund und zwischen den Fronten liegende Burg, auf die der Rezipient freie Sicht hat. Im Vordergrund wird eine Figur auf einem Schimmel gerade tödlich getroffen. Die Figur hat starke Ähnlichkeit – Pferd, Kleidung – mit der Figur, die zuvor den Hirsch erlegt hat. Um eine weibliche Figur scheint es sich nicht zu handeln; es ist also unwahrscheinlich, dass hier Camillas Tod gezeigt wird.¹¹²

Dass auf fol. 224^r nicht Aeneas' Burg dargestellt worden ist, wird spätestens mit der Buch XII einleitenden *D*-Initialen auf fol. 277^v deutlich. Hier steht neben der brennenden Laurente-Burg ein Zeltlager im rechten oberen Bildecken – und das ist Aeneas' Lager. Vor diesem tötet Aeneas nun Turnus. Der Bösewicht ist also besiegt und Laurente gerettet.

Der Bilder-Zyklus weist auf fol. 297^r eine dreizehnte, Vegios Supplement begleitende Illustration auf. Die *T*-Initiale erinnert von ihrer Anlage und den Bildmotiven her an die Genter Illustration (fol. 267^v). Gent und Basel sind – soweit bekannt – die einzigen Zeugen einer Illustration von Vegios dreizehntem Buch. Beide zeigen auf der rechten Seite eine Burg und Aeneas und auf der linken Venus in der Luft, Aeneas' Seele in den Armen. In der hier vorliegenden Illustration sind vor allem zwei Dinge anders als in der Genter Handschrift: Zum einen wird Aeneas als Herrscher inszeniert (nicht sterbend): Gekrönt und mit Zepter sitzt er unter einem Baldachin im Inneren der Burg. Eine entsprechende Herrscherdarstellung ist auch in der Genter Handschrift vorhanden, allerdings in einem vorangehenden Extrabild. Zum anderen bleibt es bei der bloßen Andeutung der Handlung, die bei Vegio berichtet wird: Venus badet die Seele ihres Sohnes im Fluss und übergibt ihn anschließend Jupiter. Eine solche Darstellung fehlt hier aber; weder der Fluss noch der Götterhimmel werden gezeigt. Dass es sich bei der von Venus gehaltenen Figur aber um die symbolische Darstellung von Aeneas' Nachkommenschaft handelt,¹¹³ halte ich für unwahrscheinlich. Viel eher ist meines Erachtens davon auszugehen, dass in der Initiale zwei Handlungs-Elemente vereint werden, die in der Genter Handschrift zwei ganzseitige Illustrationen in Anspruch genommen haben: Aeneas als Herrscher und die spätere

¹¹² Diese Ansicht wird hier vertreten: [https://www.e-codices.ch/en/description/ubb/F-III-0003/HAN\(14.5.23\)](https://www.e-codices.ch/en/description/ubb/F-III-0003/HAN(14.5.23)).

¹¹³ Diese Ansicht wird hier vertreten: [https://www.e-codices.ch/en/description/ubb/F-III-0003/HAN\(14.5.23\)](https://www.e-codices.ch/en/description/ubb/F-III-0003/HAN(14.5.23)).

Übergabe seiner Seele an Jupiter, wobei es nur bei einer Andeutung dieser zweitgenannten Handlung bleibt. Auch hier ist die Allusion an Maria, die das Jesuskind an Gottvater übergibt, gegeben.

In vergleichender Hinsicht kann gesagt werden, dass der Basler Zyklus in Bezug auf die Vereinfachung der Latium-Handlung an die Den Haager und die Genter Handschrift erinnert; in der Basler Handschrift wird sogar noch stärker vereinfacht und verdichtet. Es fehlen ganze Komplexe: Pallas, Latinus und der Konflikt, der erst zu den Kämpfen führt. Mit diesen Elementen wird eine ganz eigene Geschichte erzählt: Turnus ist der Feind, der Latinus' Land zerstört – und der aus der Ferne kommende Eneas wird als Retter inszeniert.

2.2. Die illustrierten volkssprachlichen Retextualisierungen der ‚Aeneis‘ – ein Überblick

Drei der neun überlieferten Handschriften des ‚Roman d'Eneas‘ sind illustriert.¹¹⁴ Im ältesten Codex (Paris, Bibliothèque Nationale de France, Fr. 1416), auf 1292 datiert und neben dem ‚Roman d'Eneas‘ den ‚Roman de Brut‘ enthaltend, finden wir eine historisierte Initiale.¹¹⁵ Der Buchstabe *Q* des ersten Verses (*Quant Menelaus ot Troie asise*) beherbergt mutmaßlich Eneas und Dido (fol. 1^r).¹¹⁶

Ein zweiter Codex (Paris, Bibliothèque Nationale de France, Fr. 784) aus dem letzten Drittel des 13. Jahrhunderts enthält neben dem ‚Roman de Thèbes‘ eine gekürzte Fassung des ‚Roman d'Eneas‘.¹¹⁷ In einer Art Titelbild (fol. 1^r) steht links ein Turm mit mehreren Frauen, die übrigen zwei Drittel des Bildplatzes werden von zwei auf dem Meer treibenden Schiffen eingenommen. Offenbar handelt es sich um Eneas' Abreise aus Karthago. Die folgende, darunterliegende Initiale (wieder das *Q* des ersten Verses) zeigt dann Didos Selbstmord. Bemerkenswerterweise handelt es sich bei allen drei Darstellungen in den beiden Codices – dem Titelbild wie den beiden historisierten Initialen – um Eneas und Dido. In beiden Fällen soll offenbar die Dido-Episode repräsentativ für das ganze Werk stehen.

Nur ein einziger Textzeuge des ‚Roman d'Eneas‘ enthält eine – wenn auch geringer im Umfang – den Veldeke-Handschriften vergleichbare Illustrierung in Form eines Bilder-Zyklus. Dieser Bilder-Zyklus wird in Kapitel 3.4. (Eneas *impius*) eingehend analysiert. Der zweite Pariser Codex (Paris, Bibliothèque Nationale de France, Fr. 60¹¹⁸) ist Ende des 14. Jahrhunderts entstanden und versammelt in chronologischer Folge den ‚Roman de

¹¹⁴ Vgl. HARF-LANCNER 1986.

¹¹⁵ <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b9059827w/f1.item> (14.5.23)

¹¹⁶ Vgl. HARF-LANCNER, 1986, S. 125.

¹¹⁷ <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b9059134m/f2.item> (14.5.23)

¹¹⁸ <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b10023009b> (14.5.23).

Thébes‘, den ‚Roman de Troie‘ und den ‚Roman d’Eneas‘. Es handelt sich um einen Prachtcodex, der 53 von Rubriken begleitete Illustrationen aufweist. Von den insgesamt zwölf Illustrationen zum ‚Roman d’Eneas‘ befinden sich die ersten sechs auf einer einzigen Seite, auf der auch der Romananfang zu finden ist (fol. 148^r). Die Bilderfolge resümiert das Geschehen bis zu Didos Tod. Die übrigen sechs Illustrationen verteilen sich auf den Text und begleiten diesen, wobei die Katabasis nicht illustriert wurde. Eine ausführliche Analyse dieses Bilder-Zyklus wird in Kap. 3.4. geleistet.

Heinrichs von Veldeke ‚Eneasroman‘ ist uns in zwölf Handschriften überliefert, wobei drei davon illustriert sind. Es sind dies die Berliner Handschrift (Berlin, Staatsbibliothek, mgf 282 (*b*))¹¹⁹, die Heidelberger Handschrift (Heidelberg, Universitätsbibliothek, cod. pal. germ. 403 (*b*))¹²⁰ und der Wiener Codex (Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. Vind. 2861 (*w*))¹²¹. Keiner der drei Bilder-Zyklen zeigt viel Mythologisches. Alle drei Handschriften werden – zusammen mit dem einzigen ‚Roman d’Eneas‘-Zyklus – exemplarisch analysiert (vgl. Kap. 3.5, 3.6 und 3.7): Es wird sich zeigen, dass die Heidelberger Handschrift *b* einen entproblematisierten Helden inszeniert. Stellenweise entfernt sich die Erzählung damit sehr weit vom Aeneas-Stoff – und wäre ohne die Bildrubriken überhaupt nicht als zu diesem Stoff gehörend verständlich. Tatsächlich kommt den Rubriken eine wichtige Bedeutung zu, fungieren sie doch wie eine Art Scharnier, das Text und Bild nach Maßgabe des kleinsten gemeinsamen Nenners verknüpft. Die beiden anderen Handschriften – die ältere Berliner Handschrift *b* und die jüngste Wiener Handschrift *w* sind enger verwandt, weisen aber an verschiedenen Stellen deutliche Unterschiede auf, auf die es mir im Folgenden vor allem ankommt. Durch diese Abweichungen voneinander differieren sie erheblich – gerade, so werde ich zu zeigen versuchen, in Bezug auf die Inszenierung des Protagonisten. Bei der Berliner Handschrift fällt auf – in Bezug auf die Fragestellung dieser Untersuchung –, dass die Erzählung immer wieder Lücken im Prätext, also Begebenheiten, die Heinrich von Veldeke nicht schildert, nutzt und diese ausführt. Die Wiener Handschrift orientiert sich stellenweise stark an der Berliner Bebilderung. Hinweise darauf, dass sich der Maler besonders ausgiebig mit dem Stoff auseinandergesetzt hat, fehlen allerdings. Immer wieder tauchen Ungereimtheiten auf.

Um es noch einmal zu formulieren: Für die Heidelberger Bebilderung wird eine prononciert eigene Lesart feststellbar sein, die sich zuweilen sehr weit vom Stoff entfernt und nur dank der Rubriken, einem dünnen Faden gleich, gerade noch knapp mit diesem

¹¹⁹ <https://digital.staatsbibliothek-berlin.de/werkansicht/?PPN=PPN833652451> (14.5.23).

¹²⁰ <https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/cpg403> (14.5.23).

¹²¹ https://digital.onb.ac.at/RepViewer/viewer.faces?doc=DTL_3355515&order=1&view=SINGLE (14.5.23).

verbunden ist. Der Berliner Zyklus hingegen legt ein Verständnis des Stoffes nahe, das dem Veldeke-Text verpflichtet ist und lediglich durch das Füllen von Leerstellen des Textes stellenweise eigene und neue Akzente setzt. Für die Wiener Handschrift kann Vergleichbares nicht behauptet werden.

3. Retextualisierungen im Medium des Bildes – Exemplarische Analysen von Bilderzyklen der ‚Aeneis‘-Überlieferung

Dass heute noch zwei offenkundig miteinander in Beziehung stehende lateinische illustrierte ‚Aeneis‘-Handschriften vorliegen und mindestens eine weitere als gemeinsame Vorlage hinzukommt, ist bemerkenswert. Die Genter Handschrift mit insgesamt 17 Illustrationen zur ‚Aeneis‘, wiederholt alle elf Bilder der zwanzig Jahre früher zu datierenden Den Haager Handschrift und einige davon detailgetreu. Für COURCELLE/COURCELLE ist klar, dass die Genter Handschrift eine Abschrift eines früheren Manuskripts darstellt.¹²² Unter anderem wegen dem doch unterschiedlichen Bildprogramm, den zusätzlichen Bildern im Genter Codex und der Komposition der Bilder könne die Den Haager Handschrift aber nicht die einzige und direkte Vorlage der Genter Handschrift sein, viel eher sei eine dritte, heute verschollene Handschrift anzunehmen, auf welche die beiden flämischen Handschriften zurückgehen.¹²³

Gerade bei zwei Bildprogrammen, bei denen stellenweise nicht nur die Motive dieselben sind, sondern die ganze Anlage bis ins kleinste Detail übereinstimmt, fallen Unterschiede noch stärker ins Auge und demonstrieren, dass bereits durch ein einziges zusätzliches oder wegfallendes Motiv oder Element eine dezidiert andere Interpretation des Stoffes präsentiert und damit eine andere Rezeption desselben angestrebt werden kann. Anhand des vorliegenden Falles, der Verwandtschaft der Handschriften von Den Haag und Gent, ist zu zeigen, wie selbst zeitlich und räumlich eng beieinanderliegende Bild-Zeugnisse, die offenkundig auf eine gemeinsame Vorlage zurückgehen, unterschiedliche Renarrativierungen – unterschiedliche Themen bei gleichbleibendem Stoff – der ‚Aeneis‘ gestalten.

Wie noch zu zeigen sein wird, haben die beiden Handschriften, welche in der vorliegenden Studie exemplarisch für die mittelalterlichen ‚Aeneis‘-Handschriften analysiert werden, bei allen Gemeinsamkeiten einen unterschiedlichen Zielpunkt, auf die die jeweilige Erzählung hinarbeitet: Während in der Den Haager Handschrift der Diskurs der Herrschaft und der Aspekt der *translatio imperii* akzentuiert werden, schwächt die Erzählung

¹²² Vgl. COURCELLE/COURCELLE 1984, S. 151.

¹²³ Vgl. COURCELLE/COURCELLE 1984, S. 152.

in der Genter Handschrift genau diesen Punkt immer wieder ab. Zielpunkt der Handlung ist Aeneas' Tod, dargestellt als ein im christlichen Sinne guter Tod.

3.1. Aeneas *imperator*. Den Haag, Koninklijke Bibliotheek, ms. 76 E 21 III (1460/1480)

Der Den Haager Codex (Den Haag, Koninklijke Bibliotheek, ms. 76 E 21 III) stammt aus einem zwischen 1460 und 1480 aktiven flämischen Atelier. Es handelt sich um eine dreibändige Vergil-Handschrift, wobei der dritte Band die ‚Aeneis‘ enthält.¹²⁴ Die elf Illustrationen¹²⁵ befinden sich jeweils zwischen den Büchern. Buch III ist nicht illustriert. Offenbar gab es ursprünglich auch ein Bild zu Buch I¹²⁶. Das letzte Bild fällt aus dem Rahmen, weil es dem Explicit von Buch XII folgt, also – anders als die anderen – kein Kapitel eröffnet. Außerdem findet man für diese Szene keine konkrete Textstelle, auf die sie Bezug nimmt. Dies ist insofern auffällig, als die übrigen zehn Bilder sich klar auf Vergils Text beziehen.

Zum Layout der Seiten, auf denen sich die Bilder befinden: Auf jeder illustrierten Seite befindet sich auch Text; in den meisten Fällen folgt der Text dem Bild, hin und wieder ist es andersherum, manchmal unterbricht das Bild den Text. Wo oberhalb des Bildes Text vorhanden ist, handelt es sich bei diesem Text immer um den Vergil-Text und das Ende eines Buches. Das Bild markiert somit den Übergang ins nächste Buch respektive fungiert als eine Art Titelbild für das nachfolgende Buch. Der dem Bild direkt nachfolgende Text aber ist kein Vergil-Text. Es handelt sich wohl um Zusammenfassungen des jeweils folgenden Buches, die noch vor dem eigentlichen Text kommen. Von wem sie stammen, ist nicht zu sagen. Die einzige Ausnahme bildet die Illustration zu Beginn von Buch XII. Dort folgt der Illustration direkt Vergils Text.

An einigen Stellen, und dies gilt für beide flämischen Handschriften, sind die Darstellungen christianisiert und mediävalisiert.¹²⁷ Elemente aus der antiken Mythologie fehlen fast gänzlich.¹²⁸ Erstaunlicherweise wird Lavinia wiederholt am Fenster dargestellt, was bei Vergil so gar nicht vorkommt: Dort tritt Lavinia zweimal, zusammen mit ihrer Mutter, auf. Die Bilder scheinen in diesem Punkt den volkssprachlichen Adaptionen näher als dem Vergil-Text.¹²⁹

¹²⁴ Vgl. für eine Beschreibung der einzelnen Bilder sowie für Verweise auf ältere Literatur zum Atelier COURCELLE/COURCELLE 1984, S. 141-149.

¹²⁵ Die elf illustrierten Seiten weisen unterschiedliche Layouts auf: sieben zeigen jeweils einen einzigen Bildausschnitt, drei bestehen aus je drei übereinanderliegenden Registern und eine Seite enthält vier durch Rahmung voneinander geschiedene Bildausschnitte.

¹²⁶ COURCELLE/COURCELLE 1984, S. 142 schreiben: „Le frontispice du livre I a malheureusement disparu.“

¹²⁷ Vgl. COURCELLE/COURCELLE 1984, S. 142.

¹²⁸ Vgl. COURCELLE/COURCELLE 1984, S. 142.

¹²⁹ Dies bemerken auch COURCELLE/COURCELLE 1984, S. 142.

Schon COURCELLE/COURCELLE, die von einer „interprétation très personnelle“¹³⁰ sprechen, haben festgehalten, dass der Maler den Text bestens gekannt und aufmerksam gelesen haben muss: „[Il] avait à sa disposition et a lu en entier le texte virgilien ; il ne s’est pas borné à illustrer les premiers vers de chaque livre [...], mais choisit l’épisode qui l’inspire.“¹³¹

3.1.1. Der Herrschaftsdiskurs an Didos Tafel

Die erste Illustration (fol. 20^v) befindet sich zwischen Buch I und Buch II (vgl. Abb. 1). Es handelt sich bei dieser bildlichen Eröffnung zu Buch II nicht etwa um ein Resümee des Buchinhaltes, sondern um eine wesentliche Szene daraus: Das Gastmahl bei Dido. Es sitzen an einem runden Tisch acht Figuren, wobei die Sitzordnung jeweils abwechselnd aus Mann und Frau besteht, die von drei weiteren Figuren bedient werden. Die Tischgesellschaft isst nicht, ihre Mimik verrät viel eher ein aufmerksames Lauschen von Aeneas’ Bericht. Anders als in der entsprechenden Darstellung in der Genter Handschrift hören hier alle am runden Tisch Platzierten zu, nicht nur Dido. In Gestik und Mimik des Dienstpersonals scheint sich die Reaktion auf die bewegende Erzählung des Trojaners zu spiegeln. In einem von der Tischgesellschaft abgetrennten Raum stützt eine Figur den Kopf auf die Hand und wirkt bedrückt. Da die Figur aber eindeutig zu Dido gehört, steht sie doch direkt bei ihrem Schaubuffet, dürfte sie mit ihrer Trauergeste eher einen Kommentar zu Dido als zu Aeneas darstellen. Sie wäre somit als Kommentar zum kommenden Geschehen (Didos Schicksal) und nicht zum vergangenen (Aeneas’ Geschichte) aufzufassen. Trotzdem geht es in dieser Darstellung vor allem um das Thema Erzählen und um die damit verbundene Herrschaft. Aeneas erzählt von der verlorenen Herrschaft, während Dido dieser Geschichte lauscht und damit nicht nur ihre eigene Herrschaft, sondern auch ihr Leben in Gefahr bringt.

Der erzählende Aeneas ist auf der linken Bildseite platziert, direkt neben Dido. Vor Dido, die durch die Architektur hinter ihr hervorgehoben ist, steht der Reichsapfel als Herrschaftsinsigne, der Platz neben ihr ist leer. Dieser freie Platz an der Seite der Königin deutet an, dass Dido keinen Mann hat, der die Herrschaft ausübt, und dass diese Aufgabe nun ihr zugefallen ist. Dido wird in dieser Darstellung mit dem Vorzeichen der Herrschaft hervorgehoben, quasi von ihr eingerahmt, steht doch der Reichsapfel vor ihr, während ihre Stadt hinter ihr liegt.

Neben dem Erzählen respektive damit verbunden wird in dieser ersten Illustration das Leitthema Herrschaft und das damit verbundene Konzept der *translatio imperii* ins Zentrum

¹³⁰ COURCELLE/COURCELLE 1984, S. 142.

¹³¹ COURCELLE/COURCELLE 1984, S. 142.

gerückt. Es wird dem Erzählzyklus gewissermaßen das Thema vorangestellt, welches in den folgenden Bildern immer wieder aufgegriffen wird.

3.1.2. Eine mittelalterliche Dido in der ‚Aeneis‘

Die vierteilige Illustration zu Buch IV zeigt eine Dido, wie wir sie in den volkssprachlichen Texten antreffen. Auf fol. 59^r, Buch IV vorangestellt respektive zwischen Buch III und IV platziert, befindet sich eine in vier Felder unterteilte Miniatur (vgl. Abb. 2). Es sind vier für Buch IV repräsentative Szenen dargestellt: Die Unterredung zwischen Dido und Anna, der Aufbruch zur Jagd, Aeneas' Abreise und Didos Tod. Die vier Illustrationen sind durch gleiche Attribute, Umgebung und Architekturelemente miteinander verbunden: Chiastisch links oben und rechts unten Didos Schlafgemach mit dem anfänglichen Leid und ihrem daraus resultierenden Selbstmord sowie rechts oben und links unten Natur und Jagdatmosphäre mit dem Fokus auf Aeneas: Zuerst die Verführung, dann die darauffolgende Ermahnung.

Die Szenen sind repräsentativ für die Dido-Szene, allerdings nicht spezifisch für Vergil. Sie zeigen das, was auch die volkssprachlichen Autoren beibehalten haben; und in ihrer Darstellung sind die Szenen den volkssprachlichen Texten viel näher als dem Vergil-Text. Bemerkenswert ist einerseits, dass die Liebesentstehung nicht als Folge einer göttlichen Intervention dargestellt wird – eine Tendenz, die auch die volkssprachlichen Texte aufweisen, andererseits der Selbstmord, der nicht so gezeigt wird, wie ihn Vergil schildert. Dieser, wie auch die ganze vierteilige Sequenz, könnte auch einen der volkssprachlichen Texte begleiten. Für das vierteilige Bild zu Buch IV fehlt das Vergil-Spezifische.

Die erste Illustration, im oberen Register links, zeigt die beiden Schwestern Dido und Anna in Didos Schlafgemach, im Hintergrund links ein Bett, hinter Anna in der Mitte ein Fenster und rechts einen Torbogen, der ins Freie führt. Dido trägt dieselbe Kleidung wie auf dem vorhergehenden Bild, sie hebt beim Sprechen die linke Hand, während Anna beide Hände erhoben hat; COURCELLE/COURCELLE sprechen bei Annas Handbewegung von einer „geste fataliste“¹³². In ihr ist das Ausmaß von Didos Unglückslage zu erkennen. Von links nach rechts gelesen könnte man von einer Bewegung von Didos Minneleid (symbolisiert durch das Bett) hin zum Plan, zur Jagd auszureiten (der Torbogen, der in die Natur führt), sprechen. Durch diesen Torbogen gelangt der Betrachter in die zweite Darstellung im oberen Register rechts hinüber.

¹³² COURCELLE/COURCELLE 1984, S. 143.

Diese Szene, der Aufbruch zur Jagd, spielt sich – nachdem man als Betrachter mit den Figuren durch den Torbogen getreten ist – im Freien ab. Bemerkenswerterweise wird weder das von den beiden Göttinnen hervorgerufene Unwetter noch die – von Vergil nicht ausgeführte, aber in der Rezeption zu ergänzende – Liebesszene dargestellt. Dido – nun gekrönt und mit einem Schleier vor dem Gesicht – und Aeneas reiten jeweils auf ihrem eigenen Pferd und halten sich an den Händen. Diese Geste, seine rechte Hand ihre linke haltend, ist das Einzige, was die Vertrautheit der beiden andeutet. Dass Dido und Aeneas sich auf dem Jagdausritt noch nähergekommen sind respektive sich noch näherkommen werden als es diese sanfte Geste mit der Hand zeigt, wird nicht nahegelegt. Ebenso wird in keiner Weise angedeutet, dass die Götter etwas mit der Liebesentstehung zu tun haben. Während im folgenden unteren Register links das Geschehen als von den Göttern geleitet gezeigt wird, soll Didos Unglück offenbar nicht als göttergelenkt dargestellt werden. Dies mag damit zu tun haben, dass auf die Hauptperson, Aeneas, und seinen Weg fokussiert wird. Eine göttliche Intervention ist bei der Darstellung der Entwicklung von Didos Schicksal für das Verständnis der Handlung nicht notwendig, obschon das Fehlen sich wesentlich auf die Interpretation ihrer Figur auswirkt. Wo es um Aeneas' Abreise aus Karthago geht, ist es hingegen unumgänglich, den Grund für sein Handeln zu zeigen: Der göttliche Befehl zwingt ihn zum Aufbruch. Damit ist die Illustrierung der Szene auch hier wieder näher an den volkssprachlichen Texten, in denen die Götter – gerade in der Dido-Episode – eine untergeordnete, allenfalls allegorische Funktion innehaben. Aus einer Wolke spricht nicht etwa Mercurius, sondern Venus zu Aeneas. Dieser scheint noch immer auf der Jagd zu sein: Er hat ein Horn in der Hand und wird von einem Hund begleitet. Das Schiff in der Ferne ist bereits mit Männern besetzt und deutet den folgenden Aufbruch von Karthago an, für den keine eigene Darstellung vorgesehen ist. Die Abfolge der beiden Illustrationen – Aufbruch zur Jagd und Aufforderung zur Abreise –, denen schließlich Didos Selbstmord folgt, suggeriert durch den in beiden Darstellungen reitenden Aeneas, dass zwischen dem Jagdausflug und der Aufforderung, Karthago zu verlassen, keine nennenswerte Zeit – der Vergil-Text macht dazu keine konkreten Angaben – vergangen ist. Da die Intimität von Dido und Aeneas nur sehr subtil angedeutet ist, eine Liebesszene und deren Folgen – wie etwa ein Zusammenleben, der Auftritt der *fama*, der Zorn der von Dido vormals abgewiesenen Verehrer – fehlt, kann man den Grund für Didos Selbstmord nur in dieser einen feinen Geste des Körperkontaktes, das heißt das gemeinsame Halten der Hände, finden.

Mit dieser Darstellung, bei der sich Dido nicht weiter mit dem Trojaner einlässt, spielt der politische Aspekt gar keine Rolle. Das, was die Verbindung von Dido mit einem Mann

politisch für sie und ihre Herrschaft bedeutet, weicht gänzlich zugunsten eines emotionalen Liebestodes. Vor diesem Hintergrund lässt sich die erste Illustration, das Gastmahl bei Dido, noch pointierter wie folgt lesen: Es geht dort nicht um den leeren (Herrschafts-)Platz neben Dido, sondern um Aeneas'(!) Land- und Herrschaftslosigkeit. Dies scheint mir umso plausibler als die politischen Folgen, die Aeneas' Zwischenhalt in Karthago für Dido haben, zu einem späteren Zeitpunkt erst und damit in anderem Zusammenhang dargestellt werden. Der politische Aspekt wird damit nicht mit Dido in Verbindung gebracht, sondern – und das wird noch zu zeigen sein – mit Aeneas.

Der Liebestod wird im unteren Register rechts dargestellt. Es handelt sich laut COURCELLE/COURCELLE um eine zweifellos gewollte Antithese zum darüber liegenden Bild: „A la peinture joyeuse des amours succède le drame.“¹³³ Im brennenden Schlafgemach und wie es scheint im oder auf dem Bett stößt sich Dido ein Schwert ins Herz. Anna und eine männliche Figur – beide außerhalb von Didos Schlafgemach – heben jeweils entsetzt die linke Hand.¹³⁴ Die Illustrierung des Selbstmordes weist hier Parallelen zu den volkssprachlichen Adaptionen auf. Im antiken Text ist Dido im Moment ihres Todes nämlich nicht allein; sie tötet sich in Anwesenheit ihrer *comites*. Bei Vergil wird berichtet, dass Anna durch die Menschenmenge eilt, um zur Sterbenden zu gelangen (Aen. IV, 672-692). Genau so wird das Geschehen beispielsweise in der Escorialer Handschrift, die immer sehr nahe an Vergils Text bleibt, gezeigt.

Die vielen Parallelen zu den volkssprachlichen Retextualisierungen der ‚Aeneis‘ rücken die Bebilderung der ‚Aeneis‘ in dieser Handschrift zuweilen näher an die volkssprachlichen Texte als zur ‚Aeneis‘. Es zeigt sich hier exemplarisch, dass eine bildliche Retextualisierung der ‚Aeneis‘ zeitlich parallel zum Adaptationsprozess der ‚Aeneis‘ über den ‚Roman d'Eneas‘ zu Heinrich von Veldeke hin verläuft und dass eine solche bildliche Retextualisierung durchaus Parallelen zu den literarischen Retextualisierungen aufweisen kann.

3.1.3. Das zerstörte Karthago und Aeneas' Weg

Wieder eindeutig vergilspezifisch sind die drei Szenen auf fol. 77^v in drei übereinanderliegenden Registern aus Buch V. Es handelt sich um drei Szenen, die in den volkssprachlichen Texten gestrichen sind und auch keinen Eingang in die dortigen Bilder-Zyklen gefunden haben. Für das vorangehende Bild konnte festgehalten werden, dass der politische Aspekt von Aeneas' Abreise aus Karthago nicht in Zusammenhang mit Didos Tod gebracht wird. Dies wir nun – in anderem Kontext – nachgeholt.

¹³³ COURCELLE/COURCELLE 1984, S. 144.

¹³⁴ Vgl. COURCELLE/COURCELLE 1984, S. 144.

Im oberen Register verlässt Aeneas das brennende Karthago und erreicht im ersten von sechs Schiffen Acestes, von dem er begrüßt wird. Dass der von Aeneas verursachte Schaden in Karthago in Gestalt einer brennenden Stadt gezeigt wird, ist bemerkenswert. Dies zunächst, weil auf fol. 59^r Didos Selbstmord vornehmlich als ein Liebestod inszeniert wird, während hier nun das Ausmaß der Katastrophe in seiner politischen Dimension dargestellt wird: Aeneas hinterlässt nach Troja noch einmal eine zerstörte Stadt. Erstaunlich ist die Darstellung aber auch deshalb, weil sie sofort mit Troja assoziiert wird. Die brennende Stadt erinnert im Kontext des Aeneas-Stoffes sofort an Aeneas' Flucht aus Troja. Die Darstellung von Karthago als einer brennenden Stadt rückt – nicht nur durch die unmittelbare Erinnerung an die Flucht aus Troja – das Unrühmliche, welches Aeneas nach seinem Aufenthalt in Karthago anhaftet, in den Mittelpunkt: Dass der Held eine brennende Stadt zurücklässt, wirft kein gutes Licht auf ihn. Zentral scheint mir aber nicht eine mögliche Schuldfrage, sondern vor allem folgender Aspekt: Aeneas verlässt einen Ort, um an einen neuen zu gelangen, wo er Herrscher werden wird. Der Weg, der gegangen wird, wird ins Zentrum gerückt.

3.1.4. Götter und göttliche Mission: Die Diskursivierung von Religion

Doch zunächst zum Zwischenhalt bei Acestes, wo Aeneas seinem Vater Anchises ein Opfer darbringt, an dem sich eine Schlange labt, deren friedvolles Auftauchen Aeneas entweder als den Genius des Ortes oder den dienstbaren Geist seines Vaters deutet (Aen. V, 32-99), und den späteren Leichenspielen zu Ehren von Anchises. Im mittleren Bild sind im Hintergrund Götzenbilder zu sehen sowie ein Hohepriester und mit Judenhüten gekleidete Figuren. Es handelt sich um das Phänomen der Alterität, bei dem es darum geht, eine Distanz zum kulturell Andersartigen darzustellen. Gleichzeitig wird ein religiöser Diskurs aufgerufen.

Im unteren Register wird anders umgegangen mit den für den zeitgenössischen Menschen ungewöhnlich anmutenden Handlungen des religiösen Lebens. Statt der Leichenspiele (Aen. V, 286-603) werden ein Turnier und mittelalterliche Kampfdisziplinen gezeigt. Insbesondere die adlige Zuschauerschaft verleiht den antiken Spielen eindeutig ein Hauch von mittelalterlichem Flair. Die Praxis der Leichenspiele, die dem Zeitgenossen nicht mehr kommensurabel ist, verleiht sich das Mittelalter durch entsprechende Neugestaltung ein.

Von der Anlage her ein ähnliches Bild zeigt die Miniatur, welche Buch VIII auf fol. 144^v vorangestellt ist und welche ebenfalls eine Vorhersage durch ein Tier zeigt. Im oberen Register ist der schlafende Aeneas am Ufer des Tiber zu sehen, dem durch die Sau mit den

dreißig Ferkeln (zumindest textgemäß; die Physiognomie ist unspezifisch) das Ende seiner Irrfahrten verkündet wird, zusammen mit der Aufforderung, Pallanteum zwecks eines Bündnisses aufzusuchen. Genau dies wird im mittleren Bildausschnitt gezeigt: Aeneas kniet Euander zu Füßen, neben ihm dessen gerüsteter Sohn Pallas.

Eine Rüstung befindet sich auch direkt darunter im unteren Register: Aeneas, auf dem Boden sitzend und offenbar mutlos, erscheint seine Mutter Venus, diesmal nicht in einer Wolke, sondern aus Fleisch und Blut, gekrönt und gekleidet wie die Jägerin Diana. Sie deutet auf die an einem Baum hängende Rüstung. Die Darstellung von Venus ist nicht selbsterklärend. Zieht man allerdings die Genter Handschrift hinzu, in der dieselbe Darstellung zu finden ist, wird man feststellen, dass das Bild zu Buch I, welches für die Den Haager Handschrift fehlt, ebenfalls eine Venus im Dianakleid zeigt, so, wie es Vergil für diese – viel frühere – Szene auch berichtet (Aen. I, 500-501).

Diese beiden Miniaturen mit je drei und insgesamt sechs Bildausschnitten sind insofern hervorzuheben, als sie Verschiedenes transportieren, was an anderer Stelle – in der Dido-Episode, in den Kämpfen und der Unterwelt – völlig fehlt: Der göttliche Einfluss als *movens*. Dass Aeneas sich auf göttlicher Mission befindet, wird mit dem Auftauchen der Schlange, aber auch mit den Säugetieren am Tiber markiert. Im letzten Bildausschnitt tritt die Göttin Venus Aeneas sogar persönlich entgegen und übergibt ihm das Zeichen seines Auserwähltseins. Die Götterebene kommt später nicht mehr vor. Nach der Übergabe der Rüstung hat sich diese Ebene offenbar erledigt. Nicht einmal – und das gilt es hervorzuheben –, wo es um den entscheidenden Kampf gegen Turnus geht, greifen die Götter ein. Durch das Negieren von deren Mitwirken an Aeneas' Sieg wird suggeriert, dass Aeneas durch Überlegenheit siegt – und nicht dank der göttlichen Providenz.

3.1.5. Aeneas' Weg durch die Unterwelt

Auf fol. 100^r befinden sich wieder drei Illustrationen untereinander. Dieses dreiteilige Bild wurde schon verschiedentlich in der Forschung besprochen.¹³⁵ Die Sequenz in drei übereinander verlaufenden Zonen ist jeweils von links nach rechts zu lesen und bietet wieder eine Zusammenfassung des entsprechenden Buches (VI): Sie startet mit den Vorbereitungen zur Unterweltsfahrt und endet mit der Entlassung von Aeneas in die Oberwelt durch die Sybille. COURCELLE/COURCELLE bezeichnen die Bildsequenz als eine

¹³⁵ WLOSOK 2002, S. 126-127 weist auf die Komposition der dreiteiligen Unterweltdarstellung hin, die den jeweiligen Bild-Mittelpunkt stark ins Zentrum rücke. Herausgestellt seien demnach folgende drei Wegstationen: 1. Die Gewinnung des goldenen Zweiges als Voraussetzung zur Unterweltsfahrt. 2. Die Überwindung des Bösen, veranschaulicht durch Cerberus. 3. Die Ankunft im Elysium. Während WLOSOK auf die Komposition und Funktion der Illustrierung hinweist, ist für MÉNARD 1993, S. 37-57 der Grad der Abweichung von Vergils Text zentral, der in diesem Fall größer sei als bei anderen Darstellungen der Katabasis: Vergils Unterweltsatmosphäre sei getilgt, die Protagonisten entstammten dem 15. Jahrhundert.

Art „bande dessinée“.¹³⁶ In keinem anderen Bild funktioniert das Erzählen so wie hier; ob es der Beschaffenheit des Unternehmens – dem Gang durch die Unterwelt, die eigenen Gesetzmäßigkeiten folgt, geschuldet ist, wäre zumindest zu überlegen. Nur in dieser Miniatur kommt dieselbe Figur im selben Bildausschnitt mehrmals vor. Mehrere Szenen mit denselben Akteuren, Aeneas und Sybille, finden jeweils in einem einzigen Bildausschnitt statt. Insgesamt werden Aeneas und Sybille in den drei Bildausschnitten siebenmal dargestellt. Bemerkenswerterweise ist es Aeneas offenbar nicht möglich, ohne Sybille aufzutreten, was den besonderen Ort – zusammen mit dem Zweig in seiner Hand – als solchen identifiziert. Durch das wiederholte, in einem Bildausschnitt auch mehrmalige Auftauchen der beiden durch die Unterweltslandschaft Wandernden gewinnt man den Eindruck, dass der Aufenthalt an einer Stelle nicht möglich ist.

Im obersten Feld landen links zwei Schiffe, mittig ist der Baum mit zwei Tauben dargestellt, die Aeneas zum goldenen Zweig geführt haben. Aeneas wendet sich im Vordergrund links seinem Begleiter Achates zur Verabschiedung zu, auf der rechten Seite steht die verschleierte Sybille. Den rechten Bildplatz neben ihr nimmt die Darstellung des Acheron ein¹³⁷, auf dem der Fährmann Charon in einem Kahn sitzt. Vier Seelen spielen auf einer Wiese.

Im Mittelbild links erreichen die drei das andere Ende des Flusses. Aeneas hält den Zweig. In der Mitte des Bildes begegnen Aeneas und Sybille Cerberus in Gestalt eines vielköpfigen, gekrönten Drachens.¹³⁸ Sybille hält sich mit zeigender Geste im Hintergrund, während Aeneas das Tier zu besänftigen scheint.¹³⁹ In dieser Szene wirkt Aeneas somit aktiv – entgegen der Darstellung bei Vergil, bei der Sybille den eher passiv bleibenden Aeneas durch den Hades führt. Rechts betreten Aeneas und Sybille eine Wiese mit fünf Seelen. Hätte Aeneas in der Unterwelt nochmals auf Dido treffen sollen, wäre sie hier untergebracht.¹⁴⁰

Im unteren Feld stehen Aeneas und Sybille vor einem flammenden Gewässer, das den sich darin Befindlichen offenbar Höllenqualen bereitet. Aeneas blickt auf die Leidenden hinunter. Sybille nimmt Aeneas, immer noch den Zweig haltend, bei der Hand und deutet mit der anderen auf einen Torbogen. Es handelt sich hier um die Szene, in der Aeneas den Tartarus hinter sich lässt und ins Elysium eintritt. Sybilles Geste zum Torbogen soll wohl suggerieren, dass sie beide – und mit ihnen der Betrachter des Bildes – durch dieses treten

¹³⁶ COURCELLE/COURCELLE 1984, S. 145.

¹³⁷ Vgl. COURCELLE/COURCELLE 1984, S. 145.

¹³⁸ MÉNARD 1993, S. 46 spricht von einem mittelalterlichen Basilisken.

¹³⁹ Vgl. COURCELLE/COURCELLE 1984, S. 145.

¹⁴⁰ COURCELLE/COURCELLE 1984, S. 145, die ihr Fehlen bemerkenswert finden, mutmaßen vorsichtig, dass es sich allenfalls bei jener Seele um Dido handeln könnte, die ihre Hand aufs Herz gelegt hat, was ich so aber nicht sehen kann.

sollen. Dort, in der Bildmitte der nächsten Szene, hält Aeneas noch immer den Zweig und Sybilles Hand. Auf Sybilles anderer Seite steht Anchises. Dieser berührt Sybille, nicht aber Aeneas, was Sybilles Funktion als Mittlerin ins Zentrum rückt. Auf der äußeren rechten Seite wird die Verabschiedung von Aeneas und Sybille gezeigt: Auch jetzt hält er noch den Zweig, dessen Darstellung den Raum identifiziert und damit den Gang in die Unterwelt als solchen markiert.

Auffallend ist – gerade im Vergleich mit anderen Handschriften, die viel Wert darauflegen und damit wohl einem Interesse des zeitgenössischen Betrachters nachzukommen suchen –, dass die schreckliche Seite der Unterwelt mit Ausnahme des brennenden Sees nicht zur Darstellung kommt.¹⁴¹

Zentral für meine Überlegungen ist die Beobachtung, dass es hier um Aeneas' Weg geht und nicht um die Beschaffenheit der Unterwelt. Deren Eigentümlichkeiten, die eine große Faszination auf den Zeitgenossen ausgeübt haben dürften, treten – und das ist für viele andere Handschriften gerade nicht zu behaupten, in denen die Aeneas-Handlung zugunsten grausiger Höllenelemente suspendiert wird – hinter Aeneas zurück.

3.1.6. Aeneas gegen Latinus: (Un-)Klare Fronten zulasten der Komplexität

Die fünf Miniaturen, welche die sich in Latium abspielende Handlung zeigen (fol. 123^r; fol. 163^r; fol. 184^r; fol. 207^v; fol. 231^r), bestehen jeweils nur aus einem einzigen Bildausschnitt, wie es auch beim Gastmahl der Dido der Fall war. Anders als dort zeigen die Bildausschnitte aber jeweils verschiedene Schauplätze und gleichzeitige oder kurz aufeinanderfolgende Handlungen an unterschiedlichen Orten. Die Illustrationen weisen alle dieselbe Anlage und dieselben Architekturelemente auf: Immer ist im Hintergrund die sich in der Ferne befindliche Stadt Laurente mit Latinus' Burg zu sehen, von der ihre Bewohner in variabler Besetzung das Schauspiel im Vordergrund verfolgen. Dieses findet auf einem Stück Wiesenfläche statt. Die Burg wird von Wasser umgeben, auf dem in einigen Darstellungen Aeneas' Schiffe treiben. Im Vordergrund rechts ist jeweils – mit Ausnahme der letzten Kampfhandlung auf fol. 231^r, wo sich das Geschehen von den Kampfhandlungen rund um Aeneas' Festung hin zur Erstürmung von Latinus' Burg verlagert – das trojanische Lager zu sehen. Dieses Lager wird nicht wie eine uneinnehmbare Burg dargestellt, sondern durch Zelte. Die Abfolge von Handlungen an denselben Örtlichkeiten (Laurente im Hintergrund, Kampfhandlung im Vordergrund) wird unterbrochen von der bereits besprochenen Miniatur auf fol. 144^v mit drei Bildausschnitten in übereinanderliegenden Registern.

¹⁴¹ Dies wird auch von MÉNARD 1993, S. 45-46 betont.

Die erste Illustration auf fol. 123^r zeigt im Vordergrund rechts den Bau der trojanischen Festung, links Aeneas, der dabei ist, Gesandte auszuwählen, im Mittelfeld rechts darüber Ilioneus' Vorsprechen bei Latinus. In der Hand hält er einen Ölweig zur Friedensbekundung.¹⁴² Die Flaggen markieren hier wie auch in allen nachfolgenden Illustrationen die jeweilige Kampfseite. Die Burg trägt bemerkenswerterweise die Flagge des feindlichen Adlers. Diese Vereinfachung der komplexen Lage führt dazu, dass Latinus' Rolle vollkommen untergraben wird. Gerade im Zusammenhang mit der Darstellung auf fol. 231^r, auf der dann der trojanische Löwe vom höchsten Turm von Latinus' Burg weht, die Burg über das Wasser mit Leitern bestiegen wird und Nahkämpfe auf den Burgtürmen stattfinden, wirkt es so, als ob Aeneas' Sieg ein Sieg über Latinus sei, die Legitimation seiner Macht darin liege, dass er die Burg gewaltsam erstürmt hat. Die den Sachverhalt in seiner Komplexität vereinfachenden Bilder geraten mit dieser Darstellung in ein Spannungsverhältnis zum Text. Das Anliegen ist hier eindeutig, klare Fronten zu präsentieren, denen die komplexe Rolle des Latinus – und damit auch jene der Götter, die für seine Tochter Lavinia Aeneas und nicht Turnus vorgesehen haben – zum Opfer fällt.

Auf fol. 163^r ist die Flagge auf Laurente verschwunden – womöglich hat sie auch nur den Anspruch auf die Nachfolge signalisiert, den Anspruch von Turnus, der jetzt auf dieser Illustration im Vordergrund Aeneas' Festung – hier ist sie tatsächlich als solche dargestellt, sie ist sogar plötzlich von einem Wassergraben umgeben – bestürmt. Auf Laurente blicken König und Königin, über ihnen in einem Turm Lavinia, auf das Geschehen hinunter, wo ihr aller Schicksal beschlossen werden soll.

In der nächsten Abbildung (fol. 184^r) ist nur noch Lavinia im Fenster zu sehen.¹⁴³ Es kämpfen die beiden Kriegsparteien gegeneinander; besonders herausgestellt ist die Szene, in der Turnus Pallas tötet. Das Zeltlager ordnen COURCELLE/COURCELLE hier nicht den Trojanern zu, sondern der Gegenseite¹⁴⁴, was so nicht unmittelbar einleuchtet.

3.1.7. Pallas und Camilla

Auf fol. 207^v werden zwei Ereignisse dargestellt, auf deren strukturelle Parallelität auch bei den volkssprachlichen Adaptionen, gerade in Bezug auf die Grabmäler, immer wieder hingewiesen wurde: Das jeweilige Schicksal des jungen Kämpfers Pallas und der Amazonenkönigin Camilla (vgl. Abb. 3). Es handelt sich dabei um eine strukturelle Bearbeitung durch die beiden mittelalterlichen Autoren, welche in der Forschung viel

¹⁴² Vgl. COURCELLE/COURCELLE 1984, S. 146.

¹⁴³ Es ist freilich nicht erkennbar, ob es sich bei der weiblichen Figur um Amata oder um Lavinia handelt. COURCELLE/COURCELLE 1984, S. 147 identifizieren die Figur mit Lavinia, und das scheint mir auch naheliegend.

¹⁴⁴ Vgl. COURCELLE/COURCELLE 1984, S. 147.

Beachtung gefunden hat: Die Schicksale von Camilla und Pallas sind im ‚Roman d’Eneas‘ und bei Veldeke auf vielen Ebenen miteinander verknüpft, sie verweisen aufeinander, beziehen sich aufeinander, bieten Kontraste und thematisieren Tod, Freundschaft, vor allem aber Herrschaft und Genealogie.¹⁴⁵ Die Parallelität, deren Herausstellung bei Vergil nicht angestrebt wird, findet in der im Bild retextualisierten Version des Textes statt – quasi parallel zu den mittelalterlichen Retextualisierungen und womöglich von ihnen beeinflusst.

Die Parallelität ist in dieser Darstellung offenkundig und stark markiert durch die Trennung durch einen Steinwall, auf dessen beiden Seiten jeweils Pallas’ und Camillas Schicksal dargestellt werden. Etwas mehr Platz nimmt die linke Seite ein; dort findet das allgemeine Kampfgetümmel statt, im Vordergrund liegen Enthauptete, im Hintergrund wird von der Burg hinabgeschossen. Die das Geschehen aus dem Turmfenster verfolgende Figur ist zweifellos Lavinia; ob sie allerdings wirklich mit trauriger Miene („tristement“¹⁴⁶) das Schlachtgeschehen betrachtet, ist meines Erachtens nicht auszumachen. Mitten im Getümmel ragt Camilla auf, mit hellem Turban und femininer Kleidung¹⁴⁷: Sie wird von einem Trojaner – erkennbar an seiner Löwen-Rüstung – mit einem Schwert, entgegen Vergils Schilderung eines Speers, getötet. Auf der anderen Seite des Steinwalls findet das Totengeleit für Pallas statt. Die behelmte Masse, die dem am Beginn des Umzugs neben seinem Pferd getragenen Pallas folgt, verschwindet am Horizont hinter den Bäumen. Die Darstellung des Pferdes – darauf haben schon COURCELLE/COURCELLE aufmerksam gemacht¹⁴⁸ – ist ein Beispiel für die individuelle Lektüre des Malers, der an dieser Stelle ein höchst rührendes Detail berücksichtigt, so heißt es nämlich bei Vergil: *post bellator equus positus insignibus Aethon/it lacrimans guttisque umectat grandibus ora./* ‚Dahinter geht ohne den Schmuck seines Geschirrs weinend das Kriegssross Aethon, dicke Tränen laufen ihm übers Gesicht‘ (Aen. XI, 89-90). Wenn auch die Tränen nicht zu erkennen sind, ist das Pferd doch zweifellos das von Vergil beschriebene, ohne Zaumzeug.

Durch die Paralleldarstellung der Pallas- und Camilla-Handlung wird auch das jeweils nicht Dargestellte in der Vorstellung evoziert: Camillas Kämpfen verweist auf das heldenhafte Kämpfen und Fallen von Pallas, während der lange Trauerzug für Pallas gleichermaßen Camillas Begräbnis vorwegnimmt.

¹⁴⁵ Vgl. das Kapitel 4.2. „Der neu funktionalisierte Pallas“ und die dort erwähnte Forschungsliteratur in vorliegender Studie.

¹⁴⁶ COURCELLE/COURCELLE 1984, S. 148.

¹⁴⁷ Vgl. COURCELLE/COURCELLE 1984, S. 148.

¹⁴⁸ Vgl. COURCELLE/COURCELLE 1984, S. 148.

3.1.8. Aeneas ohne die Götter

Das Eingangsbild zu Buch XII auf fol. 231^r zeigt das Finale: Im Vordergrund, umgeben von Gefallenen, findet das Entscheidungsduell zwischen Aeneas und Turnus statt, genauer gesagt, es wird der Moment gezeigt, der den Ausgang des Kampfes eindeutig andeutet: Turnus weicht zurück, während Aeneas sein Schwert über ihm erhebt. Im Hintergrund nehmen die Trojaner Latinus' Burg ein, während Amatas Leiche prominent sichtbar in einem Turm hängt. Die Götterebene, die im ersten Teil der Bebilderung immer wieder eingeschaltet wurde, ist im zweiten Teil nicht mehr vorhanden.¹⁴⁹ Offenbar hat die Übergabe der göttlichen Rüstung durch Venus an Aeneas ein weiteres Zeigen von göttlicher Intervention obsolet gemacht.

3.1.9. Der erreichte Zielpunkt: Aeneas als neuer Herrscher

Nach dem Ende des Textes folgt auf fol. 255^r eine letzte Illustration (vgl. Abb. 4). Sie zeigt eine einzige Szene: Dem gekrönten Aeneas, mit Zepter in der Hand und königlichem Umhang, wird von sechs vor ihm knienden Männern, wohl Geistliche, gehuldigt. Er tritt unter einem Baldachin hervor. Bei den vier gerüsteten Figuren im Hintergrund in der Bildmitte handelt es sich wahrscheinlich um seine eigenen Männer. Der bärtige, ebenfalls herrlich gekleidete Alte rechts im Vordergrund ist gemäß COURCELLE/COURCELLE Latinus.¹⁵⁰ Es wären somit verschiedene Stände, die Aeneas' in seiner neuen Rolle bestätigen. Anders als alle anderen Illustrationen, die sich konkret auf den Vergil-Text beziehen, ist für diese Illustration keine Textstelle auszumachen. Dies liegt daran, dass bei Vergil die Handlung im letzten Buch damit endet, dass Aeneas Turnus tötet. Eine Fortsetzung der Geschichte findet sich – und sie macht dort einen erheblichen Teil aus – bei den volkssprachlichen Adaptionen, aber auch im angehängten Buch XIII von Vegio. Da die hier vorliegende Illustration, wie schon eingangs erwähnt, aus dem Rahmen fällt, weil sie nicht, wie alle anderen, den Beginn eines Kapitels markiert, sondern nach Abschluss von Buch XII eingefügt ist, wäre denkbar, dass der Bilder-Zyklus einer Vorlage folgte oder einer Konzeption Rechnung tragen wollte, die Buch XIII von Vegio berücksichtigt.¹⁵¹ Wichtig ist: Vergil hat nicht das letzte Wort, es ist das Bild, welches Aeneas als neuen Herrscher inszeniert, welches die Erzählung abschließt und ihr damit eine klare thematische Akzentuierung verleiht.

¹⁴⁹ Konträr ist dies etwa im Dijoner Codex: Dort ist die Götterebene im ersten Teil nicht präsent, während sie im zweiten Teil, dem Kampfgeschehen, Vergil gemäß als die den Ausgang bestimmende Kraft inszeniert wird.

¹⁵⁰ Vgl. COURCELLE/COURCELLE 1984, S. 149.

¹⁵¹ Dies scheint umso plausibler, als die Genter Handschrift ein solches Buch XIII enthält.

Vergils Text wurde immer wieder als unvollständig aufgefasst und verschiedentlich ergänzt. Die Ergänzung im vorliegenden Fall rückt den Aspekt der *translatio imperii* in den Vordergrund. Einfluss der volkssprachlichen Texte und deren Bilder-Zyklen ist kaum spürbar. Was mit der immer wieder im Hintergrund auf dem Beobachterposten auftauchenden Lavinia angedeutet wurde, wird hier im Keim erstickt: Die Liebe spielt bei der Inszenierung von Aeneas als neuem Herrscher über Latium, anders als in den volkssprachlichen Texten, in denen eine gewisse Engführung von Liebe und Herrschaft angestrebt wird, überhaupt keine Rolle.

3.1.10. Das letzte Bild und Vergil

Ein Aspekt der ‚Aeneis‘ wird in der Den Haager Handschrift besonders betont: Aeneas als neuer Herrscher. Und dies unterscheidet die Den Haager Handschrift auch von der späteren Genter Handschrift. Aeneas wird als jener präsentiert, der sich fortbewegt, der einen zerstörten Ort zurücklässt und eine neue Heimat findet. Der *translatio-imperii*-Gedanke, auf den die Erzählung den Akzent setzt, wird immer wieder aufgerufen. Sei es durch die Kontextualisierung der Darstellung des zerstörten Karthagos, die nicht mit Didos Selbstmord in Verbindung gebracht wird, sondern mit Aeneas’ Heimatlosigkeit, oder durch den Gang durch die Unterwelt, welcher offenbar nicht zum Zweck hat, das Furchteinflößende des Ortes zu zeigen, sondern einen gegenüber dem Text aktiver handelnden Protagonisten. Es kann kein Zweifel daran bestehen, dass es um ihn und seinen Weg geht, er tritt nicht hinter der Eigentümlichkeit des Ortes zurück.

Die Kampfhandlungen, die allesamt vor der Burgkulisse des Latinus stattfinden, suggerieren durch den unveränderten Schauplatz eine narrative Abfolge. Während die übrigen Bilder kaum miteinander korrespondieren, erzählen die Illustrationen um die Kampfhandlungen eindeutig eine kohärente Geschichte, die sich erst aus der Abfolge ergibt und die mit der Inszenierung von Aeneas als neuem Herrscher ihr Ende findet.

Die Darstellung der Kämpfe um Latium findet mit einer in der Komplexität der Situation reduzierten Ausgangslage statt: Latinus, Amata und Lavinia befinden sich jeweils – in der Beobachterposition – in weiter Ferne hinter den Zinnen oder in einem Fenster der Burg. Einträchtig – interne Konflikte werden nicht angedeutet – verfolgen sie das Geschehen.

In den Kampfdarstellungen ist der göttliche Einfluss nicht präsent, und das bedeutet auch, dass Aeneas’ Sieg nicht als von den Göttern herbeigeführter inszeniert wird. Mit der Übergabe der göttlichen Rüstung hat sich das göttliche Element aus den Bildern verabschiedet.

Die *translatio imperii* ist immer wieder Thema in der bildlichen Retextualisierung der ‚Aeneis‘ in der Den Haager Handschrift. Und mit dem erreichten Zielpunkt von Aeneas als Herrscher schließt die Erzählung. Das letzte Bild setzt den abgeschlossenen Vergil-Text fort und hat damit das letzte Wort. Und dieses erhebt sich über Vergil, bei dem bezeichnenderweise gar nicht mehr berichtet wird, wie Aeneas Herrscher wird.

3.2. Aeneas und der gute Tod: Gent, Universiteitsbibliotheek, opera, cum comm. (1494)

Die Genter Handschrift wurde von einem Genter Abt namens Raphael de Mercatel in Auftrag gegeben und ist auf 1494 datiert¹⁵². COURCELLE/COURCELLE gehen von zwei Malern aus, die immer wieder Anleihen bei älteren Traditionen machen: „Les miniaturistes de ce manuscrit vivent encore de recettes et d’habitudes antérieures“.¹⁵³

Ein grundsätzlicher Unterschied zwischen den beiden flämischen Handschriften besteht darin, dass es sich im Genter Codex um ganzseitige Illustrationen handelt (mit Ausnahme von fol. 216^v und 141^v). Die Bilder erhalten damit im Genter Codex viel mehr Raum als in der zwanzig Jahre älteren Handschrift. Gleichzeitig sind sie aber auch weniger stark mit dem sie begleitenden Text verbunden, weil (abgesehen von fol. 216^v und fol. 141^v) jeweils reine Text- oder Bildseiten vorhanden sind. Der größte Unterschied ist aber wohl der, dass in der Genter Handschrift Maffeo Vegios dreizehntes Buch dem Vergil-Text folgt. Dieses Supplement wird von Bildern begleitet und fügt sich harmonisch in die Erzählung ein. Es handelt sich bei dieser Bebilderung um einen Sonder- und Einzelfall: In keiner anderen Vergil-Handschrift wird Vegios Buch XIII bebildert. Das letzte Bild im Basler Zyklus bildet die Ausnahme. Mit einer einzigen Darstellung am Ende des Zyklus ist der Basler Zyklus dem Genter Vegio-Teil allerdings nicht vergleichbar.

3.2.1. Ankunft in Karthago oder: Dido – das erlegte Wild

3.2.1.1. Aeneas *aggressor*

Im obersten Register auf fol. 77^v (vgl. Abb. 5) folgt die Leserichtung in einer kreisförmigen Bewegung von oben rechts im Hintergrund in den Vordergrund rechts. Rechts im Hintergrund befindet sich in der Ferne das brennende Troja, links die Darstellung von – wie es auch Vergil berichtet – sieben Schiffen; vier davon sind zerstört. Darunter, im Vordergrund links, zielt Aeneas auf einen sich in der Bildmitte befindlichen und in einen

¹⁵² Mercatels Bibliothek umfasst mehr als 60 Werke – darunter viele klassische Texte – von denen eine große Zahl in Gent geblieben ist. Vgl. COURCELLE/COURCELLE 1984, S. 151-152; DEROLEZ 1979, S. 128-134.

¹⁵³ COURCELLE/COURCELLE 1984, S. 152. Ausführlicher zum Stil der Bilder in der Genter Handschrift siehe COURCELLE/COURCELLE 1984, S. 152-153.

Wald laufenden Hirsch. Im rechten Vordergrund schließlich wird die Zerlegung desselben, nun offenbar erlegten, Hirschs aus der vorherigen Szene gezeigt.

Zeitlich und zugleich motivisch ist die Darstellung also zweigeteilt. Im Hintergrund – wortwörtlich – liegt Aeneas' Vergangenheit: das brennende Troja und die zu einem guten Teil zerstörte Flotte. Der Vordergrund hingegen zeigt die Ankunft in Karthago in zwei aufeinanderfolgenden Szenen mit demselben Figurenarrangement. Einerseits ist also durch die Zweiteilung des obersten Registerbildes ein zeitlicher Horizont angedeutet: Im Hintergrund die Vergangenheit, im Vordergrund das aktuelle Geschehen, welches in den darunterliegenden zwei Registern weiterläuft. Andererseits – und das wird noch ausführlicher zu zeigen sein – wird auch in der Vertikalen erzählt, indem Troja und Karthago untereinander zu liegen kommen; Karthagos Schicksal wird so proleptisch vorweggenommen.

Aeneas tritt – als einziger – als aktive Handlungsinstanz auf. Während er den Hirsch erschießt, scheinen seine beiden Begleiter zurückhaltend, wenn nicht gar auf Abstand zu Aeneas' Handeln gehend, zu reagieren. Das Gebaren seiner Männer apostrophiert Aeneas' als den *aggressor* in dieser Szene, der nicht nur mit der Tötung des Hirschs, sondern auch mit der mehrfachen Zerstörung hinter sich in Verbindung gebracht werden muss: Sein Angriff auf den Hirsch stünde damit auch für sein unrühmliches Verhalten in der Vergangenheit. Verstärkt wird diese Auffassung durch die Allusion auf den späteren Kriegsbeginn in Latium: Die Darstellung der bei Vergil geschilderten Handlung in Buch I bei der Ankunft in Libyen (Aeneas tötet sieben Hirsche, der Zahl der Schiffe entsprechend, Aen. I, 184-193) ruft nämlich außerdem die Handlung in Buch VII auf, in der Aeneas' Sohn, Ascanius, einen Hirsch erschießt und damit den Krieg auslöst (Aen. VII, 475).

3.2.1.2. Venus als Diana

In der rechten Szene im obersten Register wird der Hirsch von Aeneas' Begleitern auseinandergenommen (Aen. I, 210-213), während Venus im Kleid der Diana – wie es Vergil in Aen. I, 314-320 berichtet – neben Aeneas steht: Venus präsentiert sich in Karthago so, wie es für junge Frauen aus Tyrus Brauch ist, so der Erzähler (Aen. I, 500-501).

In der Folge wird Venus, wann immer sie dargestellt wird, als Diana gezeigt. Dies ist nicht nur in der Genter Handschrift, sondern auch in der Den Haager Handschrift der Fall. In letzterer fehlt aber eine Illustrierung der Szene, in der Venus ihrem Sohn in Karthago gegenübertritt, und damit auch der Bezug zum Text (Aen. I, 314-320).

Bei der Übergabe der göttlichen Waffen in Latium etwa erscheint Venus in beiden Handschriften im Kleid der Diana und mit dazugehöriger Armbrust (Den Haag, fol. 144^v /Gent, fol. 190^v) – und ist damit auf den ersten Blick und ohne eine gründliche Analyse des ganzen Bilder-Zyklus gar nicht als Venus zu identifizieren. In der Den Haager Handschrift bleibt die Darstellung aber auch nach einer Durchsicht des Zyklus noch unklar, fehlt doch die Illustrierung der Textstelle, die Venus als Diana vorsieht.

Was hier ersichtlich wird, ist einerseits der enge Zusammenhang der beiden Handschriften: Die Den Haager Handschrift folgt mit großer Wahrscheinlichkeit einer (vermutlich gemeinsamen) Vorlage, welche eine Darstellung vorsieht, die sich auf Aen. I, 314-320 bezieht, Den Haag selber verzichtet aber auf die Illustrierung dieser Textstelle, ohne die Folgedarstellung entsprechend abzuändern. Andererseits demonstriert das Beispiel der Rücksichtnahme auf ein solches Detail, wie eng Text und Bild zusammenhängen.

3.2.1.3. Parallelisierung von Minne und Jagd

Da die Landschafts- und Architekturelemente im mittleren Register weitgehend die darüber liegenden wiederholen, ist eine vertikale Lektüre mit parallel aufgefassten Motiven und Handlungen naheliegend, die – wie noch zu zeigen sein wird – von einer spezifischen Interpretation des Stoffes und damit von einer Sinngebung zeugt, die über die beschriebene Handlung bei Vergil hinausgeht.

Die semantische Verknüpfung von Minne und Jagd, oder die – um mit FROMM zu sprechen – „Verhüllung der Liebessprache durch Jagdmetaphorik“¹⁵⁴ wurde für Vergils ‚Aeneis‘, aber auch für die mittelalterlichen Retexte immer wieder festgehalten. Und genau diese Substitution des einen durch das andere scheint mir hier gegeben: Auf der Handlungsebene wird Vergils Textstelle Aen. I, 184-193 gezeigt: Aeneas sichtet ein Rudel Hirsche und erlegt zunächst die Leittiere, dann jagt er das Rudel durch das Gestrüpp, bis er insgesamt sieben Tiere erlegt hat, die er daraufhin, zusammen mit Wein, unter seinen Gefährten verteilt und sie in der Folge zu trösten versucht.

Die Darstellung von Venus als Diana stammt von Vergil, nicht aber ihr Auftreten im Kontext der Jagd auf die sieben Hirsche oder der Jagd überhaupt. Doch genau dieses wird hier gezeigt, und damit – nochmals auf einer weiteren Ebene und durch ein neues Element (Venus als Jagd(!)göttin) – die Parallelisierung von Jagd und Minne wortwörtlich ins Bild gesetzt. Wenn die darunterliegende Szene im mittleren Register, die Dido im Tempel der

¹⁵⁴ FROMM 1992[a], S. 794.

Juno zeigt, nämlich mitberücksichtigt wird, kommt die erlegte Beute direkt über der noch nichts ahnenden Dido zu liegen – ein Befund, der kaum als zufällig zu bezeichnen ist.

In Zusammenhang mit der Komposition der Szenen über zwei auf offensichtliche Parallelität ausgerichteten Registern, würde ich davon sprechen, dass es hier nur vordergründig um die Jagd auf den Hirsch, eigentlich aber um Aeneas und Dido und die in der Bebilderung der Genter Handschrift (auch später) ausgesparte Liebes-Handlung zwischen den beiden geht. Das verstohlene Wegschauen der Gefährten wäre in diesem Zusammenhang als Missbilligung von Aeneas' Verhalten zu verstehen. Das Wegschauen, welches im Kontext der Hirschjagd nicht erklärbar ist, in Bezug auf Dido aber Sinn macht, nimmt den unglücklichen Ausgang der Episode vorweg und übernimmt gleichzeitig die Kommentarfunktion derselben.

An der Stelle, an der sich oben das brennende Troja befunden hat, steht nun die Stadt Karthago, wobei das Schicksal der bereits zerstörten Stadt dasjenige der sich im darunterliegenden Register befindlichen vorwegnimmt: Auch Karthago – hier, wie es Vergil in Aen. I, 421-429 beschreibt, als sich im Bau befindlich gezeigt – wird der Zerstörung anheimfallen; auch wenn es dann auf fol. 141^v – bemerkenswerterweise in Abweichung zur Den Haager Handschrift – nicht entsprechend dargestellt wird.

Um es auf den Punkt zu bringen: Aeneas und seine Begleiter stehen an derselben Stelle wie im oberen Register und auch wenn Aeneas nicht direkt auf Dido zielt, wie im oberen Bild auf den Hirsch, so kann man in dem auf Parallelität ausgerichteten Dargestellten das oben erlegte Beutetier mit der sich exakt darunter befindenden Dido assoziieren. Etwas salopp formuliert könnte man sagen: Aeneas erlegt Dido.

3.2.1.4. Dido im göttlichen Kreuzfeuer

In der oberen, linken Ecke des Bildes nimmt Venus Einfluss auf das Geschehen: Mit ausgestreckten Armen deutet sie auf die Flotte im Meer (von der nun vier Schiffe heil und ein gekentertes im Hintergrund zu sehen sind) und Richtung Karthago und Dido. Diese befindet sich im Inneren eines Raumes, in welchem sie – mit ihrer Gefolgschaft – vor zwei Statuen kniet. Es handelt sich laut COURCELLE/COURCELLE um den Juno-Tempel¹⁵⁵. Mit dieser Bild-Komposition werden nicht etwa Venus' Intervenieren als Kupplerin und die Folgen für Dido ins Zentrum gestellt, sondern eine Dido, die sich im Bildmedium – bildlich wie sprichwörtlich – zwischen Venus und Juno (verkörpert durch die Statuen, die Dido gerade anbetet) und damit im göttlichen Spannungsfeld befindet: Eine Position, die Dido ihr Leben kosten wird. Von Venus' Plan, Dido durch Cupido in der Gestalt von

¹⁵⁵ Vgl. COURCELLE/COURCELLE 1984, S. 154.

Aeneas' Sohn in Liebe entbrennen zu lassen, ist nichts vorhanden; und auch die folgenden Illustrationen werden nichts davon zeigen.

3.2.1.5. Ein nur vermeintlich argloser Empfang

Das unterste Register schließlich stellt, während die beiden oberen Register jeweils mehrere Schauplätze zu zuweilen mehreren Zeitpunkten der Handlung gezeigt haben, eine einzige Szene in den Mittelpunkt: Dido empfängt den vor ihr knienden Aeneas im Inneren ihres Palastes.¹⁵⁶ Betont wird der Aspekt des öffentlichen Geschehens, wortwörtlich wie sprichwörtlich gesprochen empfängt sie ihn „unter aller Augen.“ Hinter Aeneas befinden sich mindestens sieben weitere Figuren, wobei durch die Helmschar im Hintergrund eine noch größere Menschenmenge angedeutet wird. Die sich direkt hinter Aeneas befindenden Figuren knien ebenfalls vor Dido. Deren Gefolgschaft besteht desgleichen aus sieben Figuren, wobei eine von ihnen ihre Schleppe hält und nur die vier vordersten auf Aeneas und Dido ausgerichtet sind, die hinteren drei haben sich abgewendet und mindestens zwei von ihnen scheinen sich miteinander zu unterhalten. Zusätzlich verfolgen zwei weitere Figuren aus einer Beobachterposition heraus das Geschehen. Ihr Blick geht aber nicht auf Dido und Aeneas, sondern jeweils zur rechten und zur linken Seite: Der eine behält Aeneas' Männer im Auge, der andere ist auf Didos Gefolgschaft ausgerichtet. Damit ist die Aufmerksamkeit des Betrachters des Bildes auf die Bewegung darin gerichtet, nicht den zum Stillstand gekommenen Mittelpunkt des Geschehens, wo sich Dido und Aeneas begrüßen. Im Zentrum der Illustration stehen zwar Aeneas und Dido, die emotionale und intime Qualität der sich anbahnenden Beziehung und das Fatale der Begegnung wird allerdings nicht angedeutet.

Um auf den Punkt zu bringen, wie die Illustration über drei Register funktioniert: Didos Schicksal ist weder für die agierenden Figuren selbst noch für den naiven Betrachter der dreiteiligen Illustration erkennbar. Der springende Punkt ist, dass ein Involviertsein von Aeneas' Person in Didos späteren Tod nur, bildlich gesprochen, zwischen den Zeilen steht; und das heißt, sich nur dem aufmerksamen Betrachter, oder, um es noch anders auszudrücken, jenem Betrachter, der für eine tendenziell negativ behaftete Charakterisierung des Protagonisten¹⁵⁷ offen ist, offenbart.

Erst die Dreiteiligkeit der Illustration macht eine Interpretation der letzten Darstellung möglich, die in ihr nicht das harmlose Aufeinandertreffen von Dido und Aeneas sieht, sondern eine solche, die vorwegnimmt, was später so gar nicht gezeigt wird und aus diesem

¹⁵⁶ Zur Kleidung der „nombreuse figuration“ vgl. COURCELLE/COURCELLE 1984, S. 154.

¹⁵⁷ Von einer *impius*-Darstellung würde ich bei der vorliegenden Stoffauffassung, die Aeneas an dieser Stelle differenziert behandelt, noch nicht sprechen.

Grund vielleicht auch nicht gezeigt werden muss: Aeneas' Aufenthalt in Karthago bringt Dido, die er gleich einem Tier erlegen wird, sowie ihrer Stadt Karthago den Untergang.

3.2.2. Vertraulichkeit an Didos Tafel und der ausgeschlossene Rezipient

Bei der Illustration des auf die Aufnahme in den Palast folgenden Gastmahls auf fol. 99^v (vgl. Abb. 6) handelt es sich um eine Abwandlung der Illustration in der Den Haager Handschrift, die nicht nur viel mehr Platz einnimmt – in Den Haag erstreckt sich die Illustration etwa über sieben Verszeilen, in der Genter Handschrift nimmt sie die ganze Seite ein –, sondern eine Reihe Unterschiede aufweist. Die meisten Elemente, die in der Den Haager Handschrift vorkommen, sind auch hier anzutreffen, oft aber etwas anders platziert, arrangiert oder kontextualisiert.

Zunächst fällt auf, dass der in der Den Haager Handschrift abgetrennte Raum mit dem die Hand auf den Tisch gestützten Bediensteten fehlt und das sich dort im rechten Vordergrund aufhaltende Personal hier mittig agiert – ein entsprechender Tisch mit Krügen und Tellern befindet sich im Speisesaal auf der linken Seite.¹⁵⁸ Anders als in der früheren Den Haager Bebilderung sind die beiden Diener hier mit dem Füllen von Tellern beschäftigt, während sie sich in der älteren Handschrift zu unterhalten scheinen. Sie nehmen durch ihre Positionierung eine zentrale Rolle ein. Fast scheint es, als ob sie zwischen dem Betrachter des Bildes und der Tischrunde stehen und damit eine Distanz zwischen Betrachter und Betrachtetem schaffen: Es ist nicht so, als würden wir – die Rezipienten – Teil der Tischrunde sein. Diese Wahrnehmung wird zusätzlich verstärkt durch die beiden unterschiedlich hohen Mäuerchen, die den Raum im Vordergrund abschließen – der Rezipient ist nicht einmal im Saal, sondern blickt von außerhalb auf das Geschehen im Inneren des Saales. Man könnte sogar überlegen, ob mit einer solchen Darstellung, die Aeneas und Dido in die Ferne rückt, auch ein intimerer Rahmen geschaffen wird. Diese Auffassung wird von einem weiteren Detail gestützt: Bei genauerer Betrachtung fällt auf, dass stellvertretend für Dido und Aeneas *in persona* ihre Schüsseln vom Dienstpersonal zusammengeführt werden, um mit Nahrung gefüllt zu werden. Es kann meines Erachtens kein Zufall sein, dass es ausgerechnet die Schüsseln der beiden Protagonisten sind, die in diesem Moment gefüllt werden, und dass die Darstellung dieses Schöpfvorgangs so umgesetzt wird, dass das Zusammenkommen von zwei Objekten im Mittelpunkt steht. Das Eingießen und gemeinsame Essen ist in der vorliegenden Darstellung zentral – und man mag sich in diesem Zusammenhang vielleicht auch an das Minnetrank-Motiv erinnert fühlen, welches für den ‚Roman d'Eneas‘ zentral ist.

¹⁵⁸ Bei Vergil ist die Rede von hundert Dienern und hundert Dienerinnen, die für das Auftragen der Speisen zuständig sind, sowie weiteren hundert Dienerinnen, die selbige im Inneren anrichten (Aen. I, 701-706).

Was Aeneas Dido erzählt, bleibt außerhalb unserer Hörweite. Da die Herrschaftsinsignien auf dem Tisch vor Dido aber fehlen, ist anzunehmen, dass hier – anders als in der Den Haager Handschrift – nicht das Thema Herrschaft im Fokus steht – weder explizit noch implizit –, sondern eine sich anbahnende Leidenschaft auf Seiten Didos für den Mann aus der Fremde sichtbar werden soll.¹⁵⁹ Dass der Raum zu allen Seiten hin Ausgänge andeutet (Fenster, Tür), also Wege nach draußen, perspektiviert Didos Lage: Die Tragödie hat hier noch nicht ihren Lauf genommen, es gäbe einen Ausweg, um sie abzuwenden, hat Dido doch noch nicht von dem, was gerade eingegossen wird, getrunken.

Während der runde Tisch im Den Haager Zyklus die Tischgesellschaft, die sich aus alternierend platzierten Männern und Frauen zusammensetzt, als Ganzes und Abgeschlossenes zeigt, und damit der Rahmen für ein persönliches Gespräch zwischen Aeneas und Dido gar nicht gegeben ist, fokussiert die Darstellung im Genter Codex auf Aeneas, der erzählt, und Dido, die zuhört. Auch wenn noch weitere Figuren der Erzählung zu lauschen scheinen, sind nicht alle Anwesenden auf Aeneas und Dido fixiert. Die rechteckige Tafel, die zusammen mit der abgeschnittenen Figur im rechten Bildrand keinen Abschluss findet, könnte somit auch ein langes Bankett zeigen, von dem wir nur einen Ausschnitt sehen.

Das Mahl, bei dem Aeneas von den erlittenen Strapazen berichtet, illustriert übrigens – in beiden flämischen Handschriften – nicht genau die Darstellung in der ‚Aeneis‘, denn dort sitzt Dido auf einem goldenen, mit prächtigen Kissen ausgestatteten Sofa. Aeneas und seine Männer sitzen auf purpurnen Polstern und nicht auf harten Holzstühlen (Aen. I, 697-700).

Der Aspekt der Vertraulichkeit und Intimität wird hier viel stärker gemacht als es in der Den Haager Handschrift der Fall ist. Dort – so scheint mir – geht es vor allem um Aeneas’ Bericht, und dies unter dem Aspekt der (verlorenen) Heimat und Herrschaft. In der Genter Handschrift hingegen ist die sich anbahnende Liebesbeziehung zwischen Aeneas und Dido zentral, und dieser Aspekt wird noch stärker apostrophiert durch den Tisch, das Dienstpersonal und die angedeuteten Mauern, die den Betrachter von Dido und

¹⁵⁹ Die beiden durch ihre Gegensätzlichkeit auffallenden Hunde – der eine ist zottelig und schnüffelt auf dem Boden, der andere steht in aufrechter Pose kerzengerade da – kann man in diesem Zusammenhang mit Didos ambivalenten Gefühlen assoziieren. Auffällig sind auch die Bodenfliesen, die dekorative Elemente und Buchstaben zeigen. Sie wecken den Leseinstinkt. Es ist zu überlegen, ob hier Sinnsuche in Bezug auf Didos Schicksal und Aeneas’ Weg zu assoziieren ist: Indem man als Leser des Bildes den Boden studiert, der eindeutig Schrift und Symbolik andeutet, den Boden nach einer Art Passwort absucht, der eine Lösung für die bevorstehende und scheinbar nicht abwendbare Tragödie anbietet (Aeneas sucht den Sinn in einer neuen Herrschaft und denkt nicht daran, emotional zu investieren, Dido sucht den Sinn in einer neuen Liebe und geht damit ein großes Risiko ein), muss man erkennen, dass ein Sinn nicht gefunden werden kann.

Aeneas trennen. Die Protagonisten rücken durch dieses In-die-Ferne-rücken sowie die stellvertretenden Schüsseln, noch näher zusammen.

3.2.3. Die Erzählordnung und eine wahre Irrfahrt

In Buch II und III berichtet Aeneas, auf Didos Bitten hin, von Trojas Fall und den Irrfahrten. Während aber Buch II auf fol. 99^v nicht das Erzählte zeigt, sondern die Erzählsituation selbst, widmet sich die Illustration zu Buch III auf fol. 113^r nun tatsächlich dem Erzählinhalt. Dass eine solche Illustration in Den Haag fehlt, hat Folgen für die dortige Erzählkonzeption: Die Bücher II und III fallen dort im Bildmedium komplett weg. Im Genter Codex folgt die Erzählung im Medium des Bildes bezeichnenderweise der Tendenz der Erzählweise, die auch die volkssprachlichen Autoren gewählt haben: Sie eröffnen ihr Werk jeweils nicht mit dem Seesturm, sondern beginnen, dem *ordo naturalis* gemäß, mit den Geschehnissen in Troja. Aeneas' Bericht fällt in den Retexten viel kürzer aus und ist geschickt auf den Beginn abgestimmt, wodurch eine zweifache *historia* entwickelt wird; „einmal als überschauender Bericht mit der Autorität der Distanz sowie als dramatisches Miterleben des Augenzeugen.“¹⁶⁰ Die Narration im Bildmedium der beiden flämischen Handschriften geht tendenziell in eine ähnliche Richtung wie die volkssprachlichen Retexte: Aeneas' Bericht, der immerhin ein Sechstel der ganzen ‚Aeneis‘ ausmacht, kommt in der Den Haager Handschrift nämlich gar nicht vor. Die Genter Handschrift weist immerhin eine Illustration auf, die Aeneas' Irrfahrten zum Thema hat. Die Bebilderungen der ‚Aeneis‘ schwächen damit – parallel zu den literarischen Retexten – den Bericht des Aeneas ab. Sie fokussieren stattdessen stärker auf die Karthago-Handlung.

Das, was in Buch II berichtet wird – Trojas Untergang und Aeneas' Flucht –, findet keinen Niederschlag im Bildmedium der beiden flämischen Handschriften. In beiden Bebilderungen wird Buch II mit einer Illustration eröffnet, die nicht den Inhalt von Aeneas' Bericht, sondern die Berichterstattung als solche in den Fokus rückt. Für den Rezipienten, der nur das Bildmedium berücksichtigt, entfällt Aeneas' Vorgeschichte, während die Dido-Episode umso mehr Raum einnimmt. Wie es auch in den volkssprachlichen Adaptionen der Fall ist, wird die Vorgeschichte in den beiden ‚Aeneis‘-Versionen im Bildmedium auf ein Minimum gekürzt und gleichsam der Figur Dido mehr Raum zugebilligt.

¹⁶⁰ FROMM 1996, S. 39. Vgl. auch die Ausführungen von HERBERICHS 2010, S. 44-54.

Während also eine Illustrierung zu Buch II in beiden Handschriften fehlt, wird Buch III im Genter Codex auf fol. 113^r illustriert.¹⁶¹ Was genau gezeigt wird, ist nicht unmittelbar und auch nicht abschließend zu sagen. In der Landschaft, um die ein Fluss mäandert, folgt man sechs Stationen respektive Szenen, die offenbar unterschiedliche Orte zu unterschiedlichen Zeitpunkten darstellen.

Oben rechts ist in der Ferne Troja – überschrieben mit *troyen* – zu sehen, mit COURCELLE/COURCELLES Worten zwar „abandonnée et ruinée“¹⁶², aber bemerkenswerterweise nicht in Flammen stehend, wie es in der Ikonographie der ‚Aeneis‘-Illustrationen üblicherweise – und auch im Genter Codex auf fol. 77^v – der Fall ist. Auf der anderen Seite des Flusses knien zwei Figuren vor zwei weiteren, im Hintergrund ist eine Art Kapelle zu sehen. COURCELLE/COURCELLE mutmaßen, dass es sich hier um die Kontaktaufnahme von Aeneas und seinem Sohn mit den Thrakiern handelt. In Zusammenhang mit der zweiten Station – durch einen Wald von der ersten getrennt – wäre dies durchaus einleuchtend. Tatsächlich ist diese Szene die einzige, die klar zu identifizieren ist, nicht nur, weil sie als einzige keinen vagen Charakter aufweist, sondern auch wegen einem ihr beigegebenen Spruchband, welches das Bild mit Vergils Text verknüpft: *Quid miserum eneeas laceras iam parce sepulto fuge/fuge crudelos terras fuge litus avarum*. Es handelt sich dabei um eine Abwandlung des Vergiltextes:

quid miserum, Aenea, laceras? iam parce sepulto
parce pias scelerare manus. non me tibi Troia
externum tulit aut cruor hic de stipite manat.
heu fuge crudelis terras, fuge litus avarum:
nam Polydorus ego.

„Was zerreißt du, Aeneas, einen unglücklichen Menschen? Verschone endlich den Toten im Grab, hüte dich, deine fromme Hand mit Frevel zu beflecken! Aus Troia stamme ich, bin dir also kein Fremder, auch fließt dieses Blut nicht von einem Stück Holz. Ach, fliehe aus diesem grausamen Land, fliehe von diesem Gestade habgieriger Menschen“ (Aen. III, 41-45).

Es ist Polydor, der spricht und Aeneas vor den Thrakern, von denen er ermordet wurde, warnt; Aeneas solle fliehen. Polydors Leiche befindet sich nicht in einem Grabhügel (Aen. III, 62-63), sondern liegt offenbar im dargestellten Sarkophag. Polydors Bestattung steht nicht im Mittelpunkt, im Gegenteil, es sind nur etwa zwei Drittel des Sarkophags zu sehen, der Rest ist durch die Bildbegrenzung abgeschnitten. Zentral in der Szene ist Aeneas selbst, der mit einer auffälligen Kopfbedeckung¹⁶³ und mit einem freundschaftlichen Gruß¹⁶⁴ auf

¹⁶¹ Die Art und Weise, wie der Maler diese hier ausgeführt hat, lasse, so COURCELLE/COURCELLE 1984, S. 155 klar vermuten, dass er sie übernommen hat. „La miniature n’est [...] pas originale, car nous retrouvons la manière habituelle de l’auteur quand il a sous les yeux un modèle“.

¹⁶² COURCELLE/COURCELLE 1984, S. 156.

¹⁶³ COURCELLE/COURCELLE 1984, S. 156 sprechen von einer „coiffure bizarre“.

¹⁶⁴ Vgl. COURCELLE/COURCELLE 1984, S. 156.

die auf dem Acker und im Wald Arbeitenden zugeht. Es muss sich bei ihnen um die Thraker handeln, vor denen Polydor Aeneas warnen will. Die dargestellte Begegnung lässt COURCELLE/COURCELLES Vermutung, es handle sich bei der Szene darüber um eine (vorgängige) Kontaktaufnahme mit den Thrakern, allerdings fraglich erscheinen. Eine Begegnung zwischen den Trojanern und den Thrakern wird bei Vergil überdies auch gar nicht erwähnt.

Was die drei folgenden Szenen genau zeigen, ist nicht auszumachen, die Szenen bleiben vage und ohne klaren Bezug zum Vergil-Text: Im Vordergrund rechts ist der Aufbruch zur Weiterreise zu sehen, im Vordergrund links zur Hälfte die Ansicht eines Schiffes, das offenbar zum Ablegen bereit ist, und schließlich wohl dasselbe Schiff, welches, nun mit Trojanern bemannt, im sich durch die Landschaft windenden Fluss davontreibt – unweigerlich wieder auf Troja zusteuern. Obwohl die Illustration keine konkreten Inhalte von Aeneas' Bericht wiedergibt – mal abgesehen von Polydors Warnung davor, bei den Thrakern zu verbleiben –, ist durch die sich wieder im Anfang schließende Reise doch zum Ausdruck gebracht worden, was man gemeinhin als die Irrfahrten des dritten Buches bezeichnet. Die Anlage der Stationen im Bild bringen ein „sich-im-Kreis-Drehen“ zum Ausdruck.

3.2.4. Im und um den Wald herum: Zeigen und Verbergen

In der Illustration auf fol. 128^v ist der Wald zentral (vgl. Abb. 7). Um ihn gruppieren sich dieselben Szenen, bestehend aus denselben Elementen, wie wir sie auch in der Den Haager Handschrift vorgefunden haben: Dido und Anna im Zimmer, Dido und Aeneas auf Jagdausritt, Aeneas' Ermahnung, Didos Tod. Die Anlage des Bildes ist also eine andere, woraus sich entsprechend eine neue Interpretation der Episode ergibt.

Der Wald scheint mir nicht bloß und auch nicht vordergründig ein Landschaftselement zu sein, mittels dessen die vier Szenen hier in einem Bild dargestellt werden können. Vielmehr ist mit ihm das in ihm ablaufende Geschehen – auch wenn oder gerade, weil es von Vergil nur impliziert wird – ins Zentrum gestellt. Der im Fokus stehende Wald, als *hortus conclusus*, ist aber undurchschaubar, und ein sich darin ablaufendes Geschehen wäre somit nicht zu erkennen. Das heißt, dass das, was in den Mittelpunkt gestellt wird, durch seine Undurchschaubarkeit und Verborgenheit besticht. Wir haben es hier mit der Dialektik von Zeigen und Verbergen zu tun, die damit spielt, das Wesentliche zu zeigen und es gleichzeitig zu verhüllen. Dass ausgerechnet an der Stelle, an der sich Aeneas und Dido befinden, der den Wald umgebende Zaun eingerissen ist, deutet das kommende Geschehen unmissverständlich an. Der nicht gezeigte, nur angedeutete

Aufenthalt im Wald wird eindeutig mit Didos Selbstmord in Verbindung gebracht: Der Trojaner und die karthagische Königin reiten nämlich direkt auf die Illustration zu, in der Dido ihrem Leben ein Ende bereitet.

Zu den einzelnen Stationen, die um den Wald herum drapiert sind: Der Betrachter verlässt, wie in der Den Haager Handschrift, den Raum im Hintergrund rechts durch die geöffnete Seite und gelangt ebenfalls direkt in die Jagdszene. Wie es innerhalb der vorliegenden Bebilderung schon mehrmals beobachtet werden konnte, sind die Figuren auch hier am rechten Bildrand abgeschnitten. Bezeichnenderweise handelt es sich um Aeneas und Dido, die nebeneinander reiten. Dem Zusammensein, welches doch für die Episode als zentral aufgefasst werden dürfte, wird dadurch sehr wenig Raum zugebilligt. Man könnte auch hier wieder davon sprechen, dass etwas durch sein Nichtvorhandensein gezeigt wird. Die beiden Reitenden sind wieder durch den Bildrand nicht in ihrer Gänze zu sehen. Um einiges prominenter ist sogar der vor dem Paar hergehende Jagdgeselle, der das Horn bläst, sowie die drei Hunde.

Wieder substituiert Venus Mercurius. Sie spricht zu Aeneas und fordert ihn auf, Karthago zu verlassen. Nicht logisch ist dabei, und darauf haben auch schon COURCELLE/COURCELLE hingewiesen¹⁶⁵, dass Aeneas nicht auf seine hinter ihm liegende Flotte zureitet, sondern von ihr weg und in den Wald hinein. Verständlicher wäre das Dargestellte, wenn sich Aeneas umgedreht hätte und auf seine Schiffe zugeritten wäre, nachdem er die Mahnung vernommen haben würde. Gerade das ist aber nicht der Fall. In der Illustration ist der Entschluss zur Abreise jedenfalls nicht angedeutet. Viel eher scheint es so, als ob der Moment festgehalten würde, in dem Venus' Ermahnung Aeneas' Ohren trifft. Die Ermahnung holt ihn aus einem Geschehen heraus, in das er noch völlig involviert ist.

Im Vordergrund links blicken wir durch einen wieder vom Bildrand abgeschnittenen Fensterbogen ins Innere von Didos Gemach, in welchem sie sich mit einem Schwert durchbohrt und in Flammen steht. Während Anna aus einem Fenster um Hilfe ruft und eine zweite Figur aus dem Gebäude tritt – wie es auch in der Den Haager Handschrift der Fall ist – ist der Rezipient aber der Einzige, der ins Innere des Zimmers sieht und damit alleiniger Augenzeuge von Didos Selbstmord. Diese Darstellung, das wurde schon für die Den Haager Handschrift festgehalten, entspricht nicht der Handlung, wie sie von Vergil berichtet wird. Wichtig scheint mir die Figur, die aus dem Gebäude tritt: Die analoge Körperhaltung und gleiche Kleidung zu Aeneas, der von Venus zur Abreise gemahnt wird, legt eine Doppelung der Figur nahe. Aeneas soll offensichtlich zweimal gezeigt werden; im

¹⁶⁵ Vgl. COURCELLE/COURCELLE 1984, S. 155.

ersten Fall geht es um den noch ins Geschehen involvierten Aeneas, der von seiner Mutter aus dem Geschehen herausgehoben wird, im zweiten Fall, in der gedoppelten Aeneas-Figur, geht es unmissverständlich um seinen Weggang: Der Weg weg von Dido, auf den er zuschreitet, und die vor ihm liegende Brücke, die ihn vom Geschehen trennen wird, sprechen eine eindeutige Sprache: Aeneas macht sich davon.

Für beide flämischen Handschriften gilt, dass Aeneas' Abreise und Didos Untergang weitgehend als zwei getrennt voneinander stattfindende Ereignisse dargestellt werden, zwischen denen kein Zusammenhang besteht. Ein Zusammenhang von Aeneas' Weggang und Didos Selbstmord ist in der vorliegenden Bildkomposition durch verbindende Elemente und Figurendoppelung nur subtil angedeutet.

3.2.5. Karthago unzerstört, Aeneas ungekrönt

Es folgen nur von einer einzigen nicht im Den Haager Zyklus zu findenden Illustration unterbrochen – den Zweikampf zwischen Aeneas und Turnus zeigend auf fol. 257^r – acht Miniaturen, die bis ins Detail jenen aus dem Den Haager Zyklus gleichen. Die Abweichungen sind so geringfügig, dass sie die Interpretation des Stoffes, wenn überhaupt, nur unwesentlich verändern.¹⁶⁶ Auf zwei veränderte Elemente kommt es mir im Folgenden besonders an.

Zum einen die Tatsache, dass Karthago bei Aeneas' Abreise nicht brennend oder zerstört gezeigt wird (fol. 141^v). Der Untergang der Stadt fehlt demnach. Zum anderen ist

¹⁶⁶ Die Unterwelts-Episode auf fol. 145^v folgt der Den Haager Darstellung „avec une totale absence d'invention“ (COURCELLE/COURCELLE 1984, S. 158). Die Unterschiede zu Den Haag entfernen den Sinn noch weiter vom Text, was auch COURCELLE/COURCELLE 1984, S. 158, folgende Unterschiede auflistend, so sehen: Der eigentlich furchteinflößende Fährmann ist hier von noch freundlicherer Gestalt als es in Den Haag der Fall war, der dreiköpfige Hund Cerberus ist ohne den ihn einschläfernden Kloss im Maul dargestellt, die nackten Seelen sind jeweils mit einer kurzen roten Hose bekleidet. Von fol. 146^v an, die Ankunft in Laurente zeigend, stellen COURCELLE/COURCELLE 1984, S. 158 eine höhere Qualität der Illustrationen fest. Alle Elemente, die für die Den Haager Handschrift genannt wurden, sind auch hier zu finden, es ist lediglich der Stil der Illustration, der sich in den zwanzig Jahren, die zwischen den Handschriften liegen, verändert hat. Dasselbe gilt für die Illustration über drei Register auf fol. 190^v – Aeneas schläft am Tiberufer (1), er fährt zu Euander (2), ihm werden die göttlichen Waffen von Venus im Diana-Kleid übergeben (3). Der Unterschied zur Den Haager Illustration besteht einzig im Stil und darin, dass die Landschaften in den einzelnen Bildern mehr Platz bekommen (COURCELLE/COURCELLE 1984, S. 159). Die Illustration auf fol. 204^v, die zeigt, wie Turnus das trojanische Lager attackiert, bezeichnen COURCELLE/COURCELLE 1984, S. 159 als „l'une des plus belles réussites de ce manuscrit“. Im Vergleich zur Den Haager Handschrift sind kaum Unterschiede zu bemerken: COURCELLE/COURCELLE 1984, S. 159 nennen die zusätzlichen auf den Zinnen des detaillierteren und imposanteren Laurente positionierten Figuren, auf den Verzicht von Blut in dieser Szene weisen sie jedoch nicht hin. Die Darstellung auf fol. 216^v (Turnus tötet Pallas) unterscheidet sich nur in einem einzigen Punkt von derjenigen in der älteren Handschrift, COURCELLE/COURCELLE 1984 ist er aber offenbar nicht aufgefallen: Der Turm, in dem Lavinia in der Den Haager Handschrift zu sehen ist, ist hier leer. Offenbar wird ihre Wichtigkeit hier etwas abgeschwächt. Wieder auf ihrer Beobachterposition erscheint Lavinia dann in fol. 229^v (Camilla und Pallas). Die Illustration inszeniert, wie diejenige in Den Haag, die Parallelauffassung von Pallas und Camilla. Während für die ältere Handschrift eine bemerkenswerte Nähe zum Text beobachtet werden kann, wo es um Pallas' Pferd geht, entfällt dies hier: Das weiße Pferd ist hier angeschirrt. Für die finale Schlacht auf fol. 244^v sind – abgesehen von einer leicht abweichenden Architektur und keiner detailgetreuen Wiederholung der Kämpfer und Gefallenen – keine Unterschiede zur zwanzig Jahre älteren Handschrift auszumachen.

Aeneas in jener Illustration, mit der die Den Haager Handschrift schließt, ungekrönt. Obwohl es sich ansonsten um ein nahezu identisches Bild handelt, kann man hier wohl kaum von einer Inszenierung von Aeneas als neuem Herrscher sprechen.

Zunächst zu fol. 141^v und dem fehlenden Untergang Karthagos: COURCELLE/COURCELLE gehen davon aus, dass es sich bei diesem einzigen Unterschied auf fol. 141^v im Genter Codex gegenüber der Den Haager Handschrift – abgesehen von leicht abgewandeltem Dekor – um ein Versehen handelt: „La peintre a oublié les flammes qui signalaient l'incendie du palais de Didon.“¹⁶⁷ Da die Handschrift an anderen Stellen durchaus Flammen aufweist, ist hier nicht von einer Darstellungsweise zu sprechen, die im Genter Codex schlechterdings nicht vorkommt. Die Stadt Karthago soll wohl unzerstört erscheinen – zumindest ist sie es ebensowenig wie die dargestellte Stadt, auf die Aeneas zusteuert: jene von Acestes. Nicht nur wird durch eine solche Inszenierung die politische Dimension, welche Aeneas' Aufenthalt in Karthago durchaus aufweist, reduziert, vielleicht sogar eliminiert – und damit der emotionale Aspekt von Didos Selbstmord stärker gemacht, sondern auch einer Diskussion über eine etwaige Schuld des Protagonisten hier gar kein Raum eingeräumt.¹⁶⁸

Gegenüber der Den Haager Handschrift wird mit dieser Darstellung aber auch eine Neuakzentuierung erreicht, welche die *translatio imperii* betrifft. Es wird nicht so sehr der Weg des Helden betont, der zwei zerstörte Städte miteinschließt, und der damit endet, dass er ein neuer Herrscher in einem neuen Herrschaftsgebiet wird. Vielmehr handelt es sich bei Karthago lediglich um eine von vielen Stationen auf seinem Weg.

Die Illustration auf fol. 258^v, welche Aeneas als – wenn wir es bei dieser Bezeichnung einmal belassen wollen – Herrscher inszeniert, weist nicht wenige kleine Abweichungen auf, die für COURCELLE/COURCELLE offenbar so unwesentlich sind, dass sie sie vernachlässigen: Sie beschränken sich auf die Beobachtung, dass hinter Latinus eine zusätzliche Figur zu sehen ist.¹⁶⁹ Darüber hinaus fehlt aber der Hund im Vordergrund rechts. Es kommt die Darstellung eines auffälligen, durch den Torbogen sichtbaren Baumes hinzu. Am augenscheinlichsten, so würde ich meinen, und auch am bedeutungsschwersten ist aber, wie schon erwähnt, die fehlende Krone auf Aeneas' Haupt. Ihr Fehlen erklärt sich wohl durch die Tatsache, dass es hier – im Genter Codex – im Gegensatz zur älteren Den Haager Handschrift, gar nicht um eine Inszenierung von Aeneas als neuem Herrscher über Latium geht. In der Den Haager Handschrift kommt die

¹⁶⁷ COURCELLE/COURCELLE 1984, S. 157; Hervorhebung B.P.

¹⁶⁸ Ein konträres Beispiel bietet der Dijoner Codex; vgl. hierzu das Kapitel 2.1.1. „Dijon“ in vorliegender Studie.

¹⁶⁹ Vgl. COURCELLE/COURCELLE 1984, S. 161.

„Aeneis“ mit der Darstellung zum Abschluss, in der Aeneas als Herrscher inszeniert wird. Der Bilder-Zyklus wird mit dem Thema Herrschaft akzentuiert. In der Genter Handschrift hingegen folgen noch vier weitere Illustrationen, die das, was Vergil der Fantasie seiner Rezipienten überlässt, zeigen. Doch, und das wird noch zu zeigen sein, die Inszenierung des Herrschers verschiebt sich nicht nach hinten, sondern bleibt gänzlich aus. Sie ist im Genter Bildprogramm zu keinem Zeitpunkt Gegenstand der Darstellung.

3.2.6. Aufweichung des dramatischen Endes

Vor der Illustration, in welcher Aeneas als Herrscher inszeniert ist (fol. 258^v), ist ein Bild zu finden, das keine Entsprechung im Den Haager Zyklus hat. Es zeigt den Zweikampf zwischen Aeneas und Turnus, COURCELLE/COURCELLE sprechen von einem „doublet du duel [...] en champ clos cette fois.“¹⁷⁰ Die vorliegende Illustration ist demnach so in die Erzählung eingefügt, dass dem Zweikampf der allgemeine Kampf auf fol. 244^v vorausgeht und dieser hier nochmals zur Darstellung kommt, diesmal in einer Nahaufnahme und auf die beiden Kontrahenten fokussiert.

Auch wenn die Illustration nicht mehr den „Aeneis“-Text begleitet, der schon zu seinem Abschluss gekommen ist, so handelt es sich hier doch um eine Szene, die diesem zugeordnet werden muss, da sie bei Vegio bereits in der Vergangenheit liegt. Was wir bei Vergil erfahren: Turnus, der einen Felsbrocken gegen den ihn provozierenden Aeneas schleudern möchte, gelingt dies nicht, denn die göttliche Hand versagt es ihm. Die Unsicherheit, die zuvor sein Volk überkommen hat, befällt nun auch ihn. Aeneas trifft den Zaudernden, der in die Knie fällt: *equidem merui nec deprecor [...] utere sorte tua*/ „Ich habe den Tod verdient und bitte nicht um Schonung; nutze dein Glück (Aen. XII, 931-932). Turnus bittet mit seinen letzten Worten um das Erbarmen gegenüber seinem Vater. Aeneas habe Lavinia bekommen (vom Land ist nicht mehr die Rede) und er solle es dabei belassen. Aeneas ist im Begriff, umgestimmt zu werden und Turnus zu verschonen, doch da fällt sein Blick auf Pallas' Schwertgurt, den sich Turnus umgelegt hat. Von Furien entflammt stößt Aeneas Turnus die Klinge in die Brust.¹⁷¹ Das Epos schließt mit der Beschreibung von Turnus' Tod: *ast illi solvuntur frigore membra/vitaque cum gemitu fugit indignata sub umbras*./

¹⁷⁰ COURCELLE/COURCELLE 1984, S. 160.

¹⁷¹ HOLZBERG 2006, S. 209 resümiert die Gründe für die Tötung von Turnus aus Aeneas' Sicht sowie aus derjenigen eines Zeitgenossen. Er sieht im Finale einerseits die Einladung an den Leser, sich sowohl mit dem bittenden Turnus wie mit dem rasenden Aeneas zu identifizieren, andererseits Vergils Anliegen, „noch einmal jenseits aller politischen, religiösen, kulturellen und sonstigen ‚offiziellen‘ Diskurse[n] die menschliche Seite [zu zeigen]“.

„Turnus aber lösen sich die Glieder in Todeskälte, und seine Seele flieht mit einem Seufzer voll Gram hinab zu den Schatten (Aen. XII, 951-952).“¹⁷²

Es ist unklar, was die Illustration genau zeigt; mit dem, was bei Vergil geschildert wird, hat der in mittelalterlicher Manier ausgeführte Turnierkampf jedenfalls nichts zu tun. Unübersehbar ist, dass die Szenerie, zumal im Vergleich zur vorangehenden grausamen Schlacht (fol. 244^v), die Blut und abgetrennte Gliedmaßen zeigt, ausgesprochen harmlos wirkt. Zu sehen sind Aeneas und Turnus mit ihren danebenstehenden – völlig disproportionalen – Pferden in einem abgesteckten Kreis. Der Sieger Aeneas (mit erhobenem Wappen) hält den Helm des besiegten Turnus (sein Wappen liegt am Boden), der, kniend, mit der Hand um Vergebung bittet.¹⁷³ Die Umstehenden, alle gänzlich unverehrt, verfolgen das Geschehen mehr oder weniger interessiert; einige unterhalten sich, andere schauen gar nicht (mehr) zu. Überdies drängt eine große Schar durch das Stadttor Richtung Laurente – sie scheinen das Spektakel nicht weiter verfolgen zu wollen. Wie COURCELLE/COURCELLE zur Aussage gelangen konnten, dass die Zuschauer „un intérêt passionné devant cette scène“¹⁷⁴ zeigen, ist nicht zu sehen.

Um den eingangs zusammengefassten dramatischen Zweikampf zwischen den Kontrahenten, wie ihn Vergil schildert, den Zweikampf, der über die Nachfolge von Latinus entscheiden und von dem jeder der Anwesenden betroffen sein wird, kann es sich hier schwerlich handeln. Die ‚Aeneis‘-Handlung, die auf den unvermeidlichen und dramatischen Zweikampf hinarbeitet, wird hier in ihrer Dramatik völlig ausgebremst. Es geht nicht um Aeneas’ Sieg über den Gegner. Gezeigt wird hier ein mittelalterlicher Turnierkampf, den Charakter eines Unterhaltungs-Spektakels aufweisend. Turnus’ dramatischer und folgeschwerer Tod wird in keiner Weise angedeutet.¹⁷⁵

Das Spannungsverhältnis ist allerdings nicht nur in Bezug zu Vergil zu konstatieren, sondern auch innerhalb des Bildmediums: Nachdem Aeneas und seine Männer in einem blutigen Kampf Laurente eingenommen haben, findet nun dieses freundschaftliche Turnier statt.

¹⁷² *ast illi solvuntur frigore membra/vitaque cum gemitu fugit indignata sub umbras.* / „Turnus aber lösen sich die Glieder in Todeskälte, und seine Seele flieht mit einem Seufzer voll Gram hinab zu den Schatten“ (Aen. XII, 951-952).

¹⁷³ Vgl. COURCELLE/COURCELLE 1984, S. 160.

¹⁷⁴ COURCELLE/COURCELLE 1984, S. 160.

¹⁷⁵ Modell gestanden hat der Illustration vermutlich eine Darstellung in einem anderen, nicht die ‚Aeneis‘ illustrierenden Manuskript. Für die Fragestellung nach der vorliegenden Renarrativierung des ‚Aeneis‘-Stoffes müssen die Gründe für das Vorhandensein von Illustrationen aus anderen Kontexten hintangestellt werden. Wesentlich ist die Frage, welche Auswirkungen eine Illustration auf die Rezeption des Stoffes hat, in dem sie eingebunden ist.

3.2.7. Maffeo Vegios' Buch XIII

Der Schluss von Vergils ‚Aeneis‘ hat schon in der Antike zu Irritationen geführt. Die Möglichkeit, dass die von Vergil selbst als unfertig bezeichnete ‚Aeneis‘ bis zur Verstärkung des Helden und in die augusteische Gegenwart hätte reichen sollen, hat bereits antike Kommentatoren beschäftigt.¹⁷⁶ Obwohl HOLZBERG meint, dass bei der ‚Aeneis‘ eigentlich kein offenes Ende vorliege, da erstens alles bereits in den zwölf Büchern angelegt sei, in Jupiters Prophezeiungen, der Heldenschau in der Unterwelt und in der Schildbeschreibung, und zweitens das dem Schluss folgende, nicht ausgeführte Geschehen für einen zeitgenössischen Rezipienten auf der Hand gelegen habe¹⁷⁷, so ist das Bedürfnis nach der konkreten Ausführung desselben doch zweifelsohne vorhanden.

Auch wenn sich schon vor ihm viele das Aufzeigen von erzählerischen Alternativen und die Beendigung des als unvollständig empfundenen Werks zur Aufgabe gemacht hatten, so war doch bis in die Mitte des 17. Jahrhunderts das 1428 in Pavia beendete sogenannte 13. Buch des italienischen Humanisten Maffeo Vegio (1407-1458) fester Bestandteil der ‚Aeneis‘-Überlieferung.¹⁷⁸

KALENDORF/BROWN haben 49 Vergil-Manuskripte ausfindig machen können, die Maffeos ‚Aeneis‘-Supplement mitüberliefern.¹⁷⁹ Vorliegender Studie liegt SCHNEIDERS Edition des Textes (1985) zugrunde.¹⁸⁰ Analog zu den kurzen metrischen Inhaltsangaben, die jeweils den Inhalt des kommenden Buches resümieren (wie es beispielsweise die Den Haager Handschrift zeigt), hat der Mailänder Humanist Giuseppe Brivio eine solche Inhaltsangabe zu Vegios 630 Hexameter umfassenden Buch XIII verfasst, welches zum Zeitpunkt der Zusammenführung von Vergils Text mit dem Supplement bereits erweitert, bearbeitet und ersetzt worden war. SCHNEIDER druckt alle vier Versionen ab. Um einen Eindruck des Inhalts von Buch XIII zu erhalten, sei hier die erste Variante in deutscher Übersetzung zitiert:

Als Turnus im letzten Kampf sein Leben ausgehaucht hat, unterwerfen sich die Rutuler dem Aeneas und folgen dem trojanischen Heer. Dann werden den Himmlischen die ihnen gebührenden Ehren erwiesen. Zusammen mit Sohn und Gefährten freut sich Vater Aeneas, eingedenk der zuvor bestanden Leiden. Über des Turnus Tod trauert darauf Latinus. Daunus beweint den mitleiderregenden Brand, der die Vaterstadt zerstörte, und den teuren Leichnam seines lieben Sohnes (Turnus). Der König erneuert den Ehebund seiner Tochter mit Aeneas – der König, der jetzt Schwiegervater ist, mit Aeneas, seinem Schwiegersohn – und richtet eine fröhliche Hochzeit aus. Beide Völker jubeln über den Friedensschluß. Dann lässt Venus eine Stadt errichten, die nach der Gattin

¹⁷⁶ Vgl. HAMM 2016, S. 39-48.

¹⁷⁷ Vgl. HOLZBERG 2006, S. 204-210.

¹⁷⁸ Vgl. KALENDORF 1989, S. 100-128.

¹⁷⁹ Vgl. KALENDORF/BROWN 1990, S. 107-125.

¹⁸⁰ Vgl. SCHNEIDER 1985.

benannt wird, und versetzt schliesslich Aeneas, den seligen, der in sanftem Frieden regiert, hoch hinauf zu den Sternen.¹⁸¹

Die Inhaltsangabe täuscht bezüglich der Ausführlichkeit der betreffenden Ereignisse aber in manchen Punkten. So heißt es zwar tatsächlich lapidar *Victori Aeneae subdit se Rutula manus* (Vegio, 10), es geht aber durchgängig um die Unterwerfung der Latiner nach Turnus' Tod. Aufgebaut wird das notwendige gegenseitige Vertrauensverhältnis in vielen Reden, in welchen grundsätzlich und von allen Seiten Turnus die Schuld an dem unnötigen Blutvergießen gegeben und dessen Schicksal nun – so Aeneas' Worte – als Beispiel dafür dient, was demjenigen zustoßen wird, der gegen den Götterwillen handelt. In einem eigenartigen Spannungsverhältnis dazu steht die Tatsache, dass auf die Trauer um Turnus *grasso modo* die Hälfte (der erste Teil) des Supplements entfällt.

3.2.8. Lavinia

3.2.8.1. Adventus und Übergabe der Tochter

Fol. 264^r ist in zwei übereinanderliegende Szenen aufgeteilt, die einerseits Aeneas' Ankunft in Laurente (fol. 264^{ra}) und andererseits die Übergabe von Lavinia durch ihren Vater an Aeneas (fol. 264^{rb}) zeigt. Die erste Szene (fol. 264^{ra}) bezieht sich auf folgende Textstelle bei Vegio:

Iamque sequens clarum extulerat lux aurea Phoebum; tunc Teucri Ausoniiue omnes mixto agmine laeti consedere in equis et gressum ad tecta movebant Laurenti atque altis erectam moenibus urbem, ante omnes pius Aeneas, post ordine Drances multa duci senior memorans, dehinc unica proles Acanius multumque animi maturus Aletes et gravis Ilioneus Mnesteusque acerque Serestus, Sergestus fortisque Gyas fortisque Cloanthus; post alii mixtimque Itali Teucrique sequuntur.

Interea effusi stabant per moenia cives primorumque manus alacres imbellesque vulgus Troianam cupido expectantes pectore turbam. Et iam adventabant, placida quos fronte Latinus occurrens magna excepit comitante caterva.

Und schon hatte der folgende Tag mit seinem goldenen Licht den strahlenden Phoebus hervorgebracht; da saßen Teukrer und Ausonier alle bunt gemischt froh auf ihren Pferden und zogen zu Laurentums Häusern und der mit ihren Mauern hochragenden Stadt, allen voran der fromme Aeneas, dann dem Rang nach als nächster der alte Drances, der vieles dem Führer erzählte, danach der einzige Sproß, Ascanius, und der geistig sehr reife Aletes, der gewaltige Ilioneus, Mnesteus und der wilde Serestus, Sergestus und der tapfere Gyas und der tapfere Cloanthus; danach folgen die anderen Italer und Trojaner bunt gemischt. Inzwischen standen rings auf den Mauern die Bürger, die Schar der Vornehmen in freudiger Stimmung und die nicht kriegstüchtige Menge und warteten begierig auf die trojanische Schar. Und schon kamen sie heran; ihnen ging Latinus mit freundlicher Miene in Begleitung einer großen Schar entgegen, um sie zu empfangen' (Vegio, 402-416).

Als „traduit mal“¹⁸² haben schon COURCELLE/COURCELLE die Übertragung von Vegios Text ins Bildmedium bezeichnet. Die Darstellung der erwartungsfrohen Menschenmenge überzeugt nicht: Zwar steht diese aufgereiht auf den Mauern des Stadtttores, während – als Zeichen der Unterwerfung – zwei weitere Männer rechts am Weg knien und noch einmal

¹⁸¹ SCHNEIDER 1985, S. 49.

¹⁸² COURCELLE/COURCELLE 1984, S. 161.

zwei hinter einer Mauer der ansonsten ausgestorben wirkenden Stadt zu sehen sind, ausgelassene Freude – textgemäß – vermögen sie aber nicht im Geringsten zu vermitteln. Die heranreitende Gruppe wird von Aeneas angeführt. Ihm folgen sechs Reiter, wobei der dritte von ihnen Aeneas' Handbewegung wiederholt. Weder Drances, der sich gemäß Textaussage mit Aeneas in einem Gespräch befindet, noch der junge Ascanius sind als solche gekennzeichnet – gerade die dritte Figur stellt mit Sicherheit keinen Jüngling dar. Die sechs Reiter sind untereinander austauschbar und bringen damit auch die für die Erzählung wichtige Information nicht zum Ausdruck, dass sich die beiden sich bis vor Kurzem bis aufs Blut bekämpfenden Parteien nun in freundschaftlicher Gemeinschaft befinden. Das Dargestellte ist zweifellos eine Adventus-Szene, die allerdings wenig mit der vorliegenden Erzählung zu tun hat.

3.2.8.2. Der brennende Kopfschmuck – Verweis auf Vergil

In fol. 264^{rb} befinden wir uns innerhalb der Gemäuer in einem Innenhof. Hier ist nun tatsächlich jeder freie Platz mit einer Figur besetzt – und man kann sich das von Vegio beschriebene ausgelassene Treiben ansatzweise vorstellen:

Tum splendida lato applausu et laeto completur regia coetu. Haec inter matrum innumera nuruumque
caterva in medium comitata venit Lavinia vergo sidereos deiecta osculos[.]
,Da erfüllt die frohe Versammlung den glänzenden Königspalast weithin mit Jubelrufen. Indem
erscheint, begleitet von unzähligen Müttern und jungen Frauen, Lavinia, die Jungfrau, die sternhellen
Augen zu Boden gesenkt' (Vegio, 464-468).

Im Zentrum kniet Lavinia vor Aeneas, die Hand ihres Vaters – dieser ist gekrönt und mit königlichem Mantel dargestellt – auf der linken Schulter. Sie wird offenbar gerade in aller Öffentlichkeit von ihrem Vater an Aeneas übergeben. In der ‚Aeneis‘ tritt Lavinia zweimal auf: zunächst stumm ihrer Mutter zum Tempel folgend (Aen. XI, 477-480), dann – ebenfalls im Beisein der Mutter – als diese verkündet, sie würde Aeneas niemals als Schwiegersohn anerkennen, sondern mit Turnus zusammen untergehen wollen. Es wird beschrieben, wie Lavinia über diesen Worten weint, und wie ihre Schönheit Turnus gefangen nimmt (Aen. XII, 68-69). Auf diese Szene scheint Vegio anzudeuten, wenn er nun eine vergleichbare Reaktion auf Lavinias Erscheinung auf Aeneas' Seite berichtet, und davon, dass dieser bei ihrem Anblick großes Mitleid für Turnus empfindet (Vegio, 468-473).

Ein weiterer Verweis auf Vergil, der sich nun sogar im Bild niederschlägt – so zumindest meine These –, ist auf fol. 264^v zu finden: Über den Frischvermählten, von denen nur Lavinia gekrönt ist, ist ein hölzerner Kronleuchter mit vier stark (!) brennenden Kerzen zu sehen. Da dieser aber zweifellos nicht direkt über Aeneas und Lavinia – auch

wenn es womöglich so intendiert war – positioniert ist, sondern nur über Lavinia, drängt sich mir folgende Vermutung auf: Es handelt sich, so mein Vorschlag, bei diesem Kronleuchter mit den flammenden Kerzen um das von Vegio wiederaufgenommene Zeichen des brennenden Haarschmucks. Vergil berichtet noch vor Aeneas' Ankunft, dass Lavinias ganzer Kopfschmuck in Flammen steht, was – so Vergil – von den Umstehenden als Zeichen dafür gedeutet wird, dass Lavinia künftig durch Ruhm und göttliche Fügung ausgezeichnet wird (Aen. VII, 71-80). In Buch XIII nimmt Vegio dieses Motiv wieder auf, und zwar soll sich nach Abschluss des neuntägigen Hochzeitsfestes folgendes zugetragen haben:

Ecce autem, fatu haud parvum, diffundere flammam ingentem et fulgore levem et se nubibus altis
miscentem e summo Lavinia vertice visa est.

„Doch da, sieh, man wagt es kaum zu sagen: Hoch aus Lavinias Haupt sah man eine gewaltige Flamme
emporlodern und leicht mit strahlendem Glanz in den hohen Wolken verschwinden“ (Vegio, 540-542).

3.2.8.3. Die Lavinia-Episode bei Vegio und in den volkssprachlichen Adaptionen

Im oberen Bild auf fol. 264^v wird die Eheschließung zwischen Aeneas und Lavinia dargestellt; um genauer zu sein, der Moment danach, und dies entspricht ganz dem Text, der die eigentliche Trauung ausgesprochen kurz hält, von ihr eigentlich gar nicht berichtet. Direkt auf das vorgängig beschriebene und auch im Bild gezeigte Aufeinandertreffen von Aeneas und Lavinia folgt die Eheschließung – anders als in den mittelalterlichen Romanen, welche diesen Teil der Handlung, die bei Vergil nicht geschildert wird, ausführlich berichten.¹⁸³ Bei Vegio wird der Eheschluss nur kurz geschildert.¹⁸⁴ Und dieser liegt auf fol. 264^{va} schon in der Vergangenheit: Dargestellt sind die Festlichkeiten, die dem Eheschluss

¹⁸³ Im „Roman d'Eneas“ wird in der zweiwöchigen Frist bis zur Hochzeit berichtet, wie sich Eneas und Lavinia getrennt voneinander plagen, und dies aus ganz unterschiedlichen Gründen: Lavinia beklagt über fast 70 Verse, dass Eneas nach seinem Sieg nicht mit ihr spricht, und sie macht sich Vorwürfe, in der Liebe voreilig gehandelt zu haben. Eneas hingegen bedauert seinen Entscheid, erst in vierzehn Tagen zu heiraten, was ihn zu einer allgemeinen Reflexion über unnötige Aufschübe veranlasst. Relativ unspezifisch spricht Eneas über seine Ungeduld. Die vom Autor des „Roman d'Eneas“ entworfene Situation, in der sich Eneas und Lavinia getrennt voneinander grämen, nimmt Veldeke nur am Rande auf. Veldekes Eneas hat den Hochzeitstermin in vierzehn Tagen in einer Beratung festgesetzt. Durch diese Änderung von einer offenbar eher aus dem Affekt heraus entstandenen zu einer wohlüberlegten und von allen Seiten für gut befundenen Entscheidung wird eine erneute, nachträgliche Reflexion über das so spät festgesetzte Datum obsolet. Lavinias Kränkung fällt kurz aus. Damit dienen Eneas' Selbstvorwürfe (*waꝛ hân ich bôse man getân, daz ich Lavînen niene gesach*, En. 12716-12717) eher seiner positiven Charakterisierung denn als Antwort auf Lavinias Vorwürfe. Die beschriebene Ungeduld erscheint als Zeichen von Eneas' starken Gefühlen für seine zukünftige Frau. Der initiativ auftretende Eneas verkündet seine Heirat mit Lavinia, er steht also öffentlich zu ihr, und bittet Latinus, dass er seine Tochter aufsuchen dürfe. Anders als im „Roman d'Eneas“, wo Eneas scheinbar in seinen negativen Gefühlen gefangen ist, kann Veldekes Eneas – seine Versäumnisse erkennend und anerkennend – angemessen darauf reagieren.

¹⁸⁴ *Tum vero aeterno iunguntur foedera nexu conubii et multa cum laude canunt hymennaeum et laetam vocem per regia tecta volutant. Dehinc plausus fremitusque altum super aera mittunt.* / „Dann aber wird mit ewigem Band der Ehevertrag geschlossen, man stimmt mit viel Lobgesang das Hochzeitslied an und läßt die Stimmen froh durch den königlichen Palast erschallen. Dann brechen sie in ein Beifalls- und Freudengeschrei aus, das sich hoch in die Lüfte erhebt“ (Vegio, 474-477).

folgen. In einem Saal, welcher zur linken Seite offen ist, haben sich festlich gekleidete Figuren zusammengefunden, auf der rechten Seite spielen vier Musikanten von einem Balkon herab. Da die Gesellschaft in kleinen Grüppchen angeordnet ist und die wenigsten Figuren auf das Ehepaar ausgerichtet sind, soll hier bereits das Fest mit dem entsprechenden Divertissement angedeutet werden, welches in der darunterliegenden Darstellung (fol. 264^{vb}) gezeigt wird und welches wohl im Freien stattfindet. Während dort im Vordergrund mittelalterliche Spiele abgehalten werden, die gar nichts gemein haben mit dem, was Vegio berichtet, sind im Hintergrund mittig in einem Fenster – so COURCELLE/COURCELLE¹⁸⁵ – Aeneas und Lavinia als Zuschauer zu sehen. Die gekrönte Lavinia ist leicht auszumachen; dass es sich bei der Figur neben ihr um Aeneas handelt, ist zwar naheliegend, aber nicht zu sehen. Die männliche Figur ist ungekrönt und unterscheidet sich in ihrer Kleidung nicht von den übrigen. Von Spielen berichtet Vegios Text nichts: Nach einem festlichen Mahl (Vegio, 490-500) wird Latinus' Bewunderung für Ascanius beschrieben, wobei sein Umgang mit dem Jungen stark an Didos Verhalten erinnert (Vegio, 501-508). In der Folge werden Heldengeschichten erzählt (Vegio, 510-528) und schließlich wird getanzt (Vegio, 529-536). In der Darstellung auf fol. 264^{vb} spiegelt sich die Vorstellung eines zeitgenössischen Festes, mehr als dass sich der Maler am Text orientiert.

Bezieht man die Darstellungen, die Vegios Buch XIII begleiten, probenhalber auf den ‚Roman d'Eneas‘ und den Veldeke-Text, wird man feststellen, dass die vier Darstellungen der Lavinia-Episode so unspezifisch sind, dass sie ebenfalls auf die volkssprachlichen Texte bezogen werden können. Das heißt, dass die Bilder, die Vegios Text begleiten, sich womöglich gar nicht auf Vegios Text beziehen, sondern von den mittelalterlichen Fortsetzungen des Vergil-Schlusses, wie sie zur Entstehungszeit der Genter Handschrift bereits in den volkssprachlichen Texten vorlagen, inspiriert sind.

3.2.9. Das gute Sterben im christlichen Sinn

Der Bilder-Zyklus endet mit der Darstellung von Aeneas' Sterben und seiner Aufnahme in den Himmel. Zielpunkt der Erzählung ist also nicht – wie in der Den Haager Handschrift – Aeneas als neuen Herrscher zu zeigen.

Zunächst zu Vegio, bei dem die Verstärkung des Helden 36 Zeilen umfasst: Venus bittet bei ihrem Vater Jupiter darum, ihren Sohn in den Olymp aufzunehmen – nach nur drei (!) Regierungsjahren sehne sich der Hochbetagte (!) nach Aufnahme in den Himmel (Vegio, 595-606). Die positive Antwort Jupiters hat Venus unter anderem dem Umstand zu

¹⁸⁵ COURCELLE/COURCELLE 1984, S. 162.

verdanken, dass Juno einer solchen Aufnahme zustimmt (Vegio, 608-623), woraufhin Numicius alles Sterbliche von Aeneas abwäscht und dieser in die Sterne versetzt wird (Vegio, 624-630).

Die ganzseitige Illustration auf fol. 267^v fasst all das Beschriebene in einer einzigen Darstellung zusammen (vgl. Abb. 8). Den meisten Raum nimmt die traditionelle Darstellung eines Sterbenden – und eines im christlichen Sinne „guten“ Sterbens – ein.¹⁸⁶ Neben der Sterbeszene badet Venus ihren Sohn – nun genauso wie eine nur mit Hose bekleidete Seele dargestellt, die wir in der Unterwelt angetroffen haben – im Fluss Numicius. Dieser „canal typiquement ganto-brugeois“¹⁸⁷ umgibt das kapellenartige Gebäude, in dem Aeneas im Sterben liegt. Der auf ihm schwimmende Schwan ist Symbol für den friedlichen Tod.

Im oberen Register übergibt Venus Jupiter, der auf einem Thron sitzt – inmitten von (links) vier Göttern und (rechts) vier Göttinnen, alle „vêtus à la mode du XV^e siècle“¹⁸⁸ –, ihren, nun ganz nackten, Sohn. Es handelt sich um einen typischen Heiligenhimmel mit der Trennung von Männern und Frauen, Venus stellt eine Allusion an Maria dar, die ihren Sohn an Gottvater übergibt.

Die Narration endet mit einem Bild aus dem christlichen Kontext, nämlich damit, dass Aeneas in den Himmel aufgenommen wird. Dass Aeneas in Latium mit Lavinia vermählt wurde und bis zu seinem Tod Herrscher in Latium war, erscheint damit lediglich als Zwischenetappe auf seinem Weg bis zu dieser letzten Station: der Aufnahme in den Himmel. Damit illustriert die Genter Handschrift zwar Aeneas' Weg, wie Vergil ihn schildert und wie Vegio ihn weiterzeichnet, immer aber im Fluchtpunkt des letzten Bildes. Das heißt, dass es im Genter Codex letztlich nicht um die Zelebrierung der Gründerfigur Aeneas geht, sondern vielmehr um den Weg eines guten Menschen, der in den Himmel aufgenommen wird.

3.3. Fazit

Während die Den Haager Handschrift, mit der die Genter Handschrift eine Vorlage teilt und der sie in vielen Darstellungen bis ins kleinste Detail folgt, den Aspekt der Herrschaft im Bilder-Zyklus immer wieder thematisiert und schließlich die Erzählung damit abschließt, dass der gekrönte Aeneas nun Herrscher ist, wird genau dieser Aspekt im Genter Codex immer wieder abgeschwächt. Das dramatische Ende, an dem Turnus von Aeneas geschlagen wird und welches in der ‚Aeneis‘ das Erzählende darstellt, wird aufgeweicht und

¹⁸⁶ COURCELLE/COURCELLE 1984, S. 162 beschreiben die einzelnen Elemente ausführlich.

¹⁸⁷ COURCELLE/COURCELLE 1984, S. 162.

¹⁸⁸ COURCELLE/COURCELLE 1984, S. 162.

in ein freundschaftliches Turnieren überführt. Die dem Ende bei Vergil folgende Handlung des dreizehnten Buches wird hingegen mit christlichen Elementen bestückt (*adventus*, christlicher Himmel). Es geht nicht um Aeneas als Herrscher, in der Tat wird er nicht ein einziges Mal gekrönt gezeigt, sondern um seinen christlichen Tod und die anschließende Aufnahme in den Himmel an die Seite von Gottvater.

An verschiedenen Stellen scheinen – das konnte gezeigt werden – die Retextualisierungen der ‚Aeneis‘ im Bildmedium von den mittelalterlichen Retextualisierungen inspiriert zu sein; wobei freilich keine Aussage darüber getroffen werden kann, ob der vollzogene Literaturtransfer mit den volkssprachlichen Retextualisierungen oder deren Bilder-Zyklen Einfluss genommen haben. Ein besonders deutliches Beispiel für die Einwirkung der mittelalterlichen Retexte ist die vierteilige Dido-Sequenz. Didos Liebesgefühle sind nicht dem göttlichen Einfluss geschuldet, so wie es tendenziell auch in den volkssprachlichen Texten der Fall ist. Ebenso ist die Darstellung ihres Selbstmordes stark von den volkssprachlichen Adaptionen geprägt.

Eine Marginalisierung der Götter ist aber durchgängig zu bemerken. Die Instanz der Götter wird insgesamt an drei Stellen durch Venus vertreten. Andere Götter kommen nicht vor. Hinzu kommen die Schlange (Buch V) sowie die Ferkel (Buch VIII) als Progidien. Sobald Aeneas in Latium ist, spielen die Götter oder etwaige Anspielungen auf eine überirdische Ebene überhaupt keine Rolle mehr. Näher zu den volkssprachlichen Versionen rücken die Erzählungen im Bild auch dadurch, dass Lavinia immer wieder in Erscheinung tritt.

Auf der formalen Ebene lässt sich die Kürzung respektive Tilgung der Bücher II und III, das heißt der Rückblick auf die Geschehnisse in Troja an Didos Tafel anführen. Auch die volkssprachlichen Autoren haben diesen Bericht erheblich gekürzt und die Erzählordnung (*ordo naturalis* statt *ordo artificialis*) umgestellt. Das Bildmedium, welches des Verständnisses wegen naturgemäß den *ordo naturalis* vorzieht, hat hier aber die Rückblende auf den Einfall der Griechen in Troja, Aeneas' Flucht und seine anschließenden Irrfahrten nicht einfach nach vorne verschoben, sondern diesen Teil der Handlung eben – wie die volkssprachlichen Texte es machen – weitgehend gestrichen: Während eine Illustration zu Buch I in der Den Haager Handschrift fehlt, wir also nicht wissen können, was sie gezeigt hätte, beschränkt sich die Genter Illustration auf bloße Andeutung im Hintergrund. Das heißt, die Handlung der Erzählung setzt mit Aeneas' Ankunft in Lybien ein, Troja liegt – außerhalb der eigentlichen Erzählung – im Hintergrund, und der Bericht an Didos Tafel (Buch III) beschränkt sich dann auf die Irrfahrten.

Die Auffassung von Camilla und Pallas als zwei Figuren, die aufeinander verweisen, finden wir erst in den volkssprachlichen Texten. Die beiden flämischen Bilder-Zyklen scheinen bei der Darstellung von Camilla und Pallas sowie deren Tod und Begräbnisstätte von dieser neuen Auffassung der beiden Figuren inspiriert und bringen sie in einem gemeinsamen Bild unter.

3.4. Eneas *impius*: Paris, BNF, Fr. 60 (1325/30)

3.4.1. Der ‚Roman d’Eneas‘-Bilder-Zyklus

Nur ein einziger Textzeuge des ‚Roman d’Eneas‘ enthält einen Bilder-Zyklus: Der Pariser Codex Fr. 60¹⁸⁹ (Paris, Bibliothèque Nationale de France, Fr. 60) aus dem 14. Jahrhundert (1325-30) versammelt in chronologischer Folge den ‚Roman de Thèbes‘, den ‚Roman de Troie‘ und den ‚Roman d’Eneas‘. Es handelt sich um einen Prachtcodex mit insgesamt 53 von Rubriken begleiteten Illustrationen. Der Text des ‚Roman d’Eneas‘ wird von acht illustrierten Seiten begleitet.¹⁹⁰ Die erste davon eröffnet den Text mit einer Illustration, aus sechs Bildausschnitten bestehend, die das Geschehen bis zu Didos Tod resümiert (fol. 148^r). Die weiteren sieben Illustrationen begleiten den Text und setzen dabei eigene Akzente. Auffallend ist zunächst, dass der für den Text so wichtige Teil der Unterweltsfahrt nicht zur Darstellung kommt. Der Fokus liegt also – mit sieben von insgesamt acht Bildseiten – stark auf der Latium-Handlung. Der göttliche Einfluss kommt an keiner Stelle, nicht einmal andeutungsweise, zum Ausdruck. Offenbar soll Eneas’ Geschick nicht mit göttlicher Providenz motiviert werden – und das fügt sich auch passend zur Beobachtung, dass im Pariser Codex ein prononciert negativer Held inszeniert wird.

3.4.2. Troja, Karthago und Eneas’ Schuld

Noch vor Beginn des dreispaltig angelegten Textes ist auf fol. 148^r eine sechsteilige Illustration zu finden, die knapp die beiden oberen Drittel der Seite einnimmt (vgl. Abb. 9). Es handelt sich um sechs Bildausschnitte in zwei übereinanderliegenden Registern, die sechs Stationen der Erzählung – von Trojas Fall bis Didos Tod – zum Gegenstand haben. Der Dido-Zyklus wird damit gegenüber den anderen bebilderten Szenen hervorgehoben; durch die Architektur wird die Geschlossenheit des Handlungszyklus betont. Die Architektur – Fialen, krabbenbesetzte Wimperge, Maßwerk – nobilitiert, ja sakralisiert das

¹⁸⁹ <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b10023009b> (14.5.23).

¹⁹⁰ HARF-LANCNER 1986, die sich als einzige mit dem Bilder-Zyklus auseinandergesetzt hat, spricht von sieben Illustrationen; sie berücksichtigt in ihren Überlegungen fol. 171^v nicht.

Geschehen und verdichtet es zu einer einzigen Figura. Wie noch zu zeigen sein wird, bezieht sich diese auf die Moral und damit auf die Schuld von Eneas.

Obwohl die Bilder von oben links nach unten rechts chronologisch die Handlung von Trojas Fall bis zu Didos Selbstmord resümieren, wird durch die Anordnung auch eine Verknüpfung der jeweils übereinanderliegenden Bilder angedeutet. Die Fialen sowie die doppelten Stäbe in der Vertikalen trennen die aufeinanderfolgenden Episoden sehr dezidiert voneinander. Die Verstrebungen scheinen die äußeren Bildausschnitte an das verbindende Mittelstück zu ketten. Es wird also eine zeitliche und thematische Trennung der jeweils aufeinanderfolgenden Episoden suggeriert. Gleichzeitig aber wird durch die mechanische Verkettung Zusammengehörigkeit angedeutet. Anders sieht die horizontale Mittellinie aus, die lediglich aus dem Ende der Bildrahmung besteht. Der Eindruck der Zusammengehörigkeit von den jeweils übereinanderliegenden Bildausschnitten wird durch das die Bebilderung nach oben hin abschließende Giebeldach verstärkt: Es scheint, als hätte man drei nebeneinanderliegende und doch voneinander getrennte architektonische Einheiten vor sich. Wie der Zusammenhang der so miteinander verbundenen Bildausschnitte im Einzelnen zu verstehen sein könnte, wird im Folgenden erläutert.

Doch zunächst zu den einzelnen Bildausschnitten in ihrer Leserichtung: Im ersten Bildausschnitt links im oberen Register (1) ist eine brennende Stadt zu sehen – zweifellos Troja – mit vier über den Zinnen klagenden Figuren. Die Tore der Stadt sind verschlossen, die Zerstörung ist also für den Betrachter nicht zu sehen, oder mit anderen Worten: Wir haben Troja bereits den Rücken gekehrt. Dies gilt buchstäblich auch für Eneas im zweiten Bildausschnitt (2): In einem Schiff mit acht Passagieren ragt der gerüstete Eneas in der Mitte über der Männerschar auf, er trägt eine Krone und einen Schild. Die Krone, die Eneas im darauffolgenden Bild fehlt, scheint hier seine Position innerhalb der Gruppe zu markieren: Im Mittelpunkt der Darstellung steht Eneas, die übrigen Figuren fungieren als ihn auszeichnende Attribute. HARF-LANCNER überschreibt das Bild mit dem Titel: „Navigation d’Enée: l’arrivée à Carthage.“¹⁹¹ Gerade die Ankunft in Karthago wird allerdings nicht dargestellt und markiert eine Leerstelle, die der Betrachter füllen muss, wenn er von (2) zu (3) gelangen möchte. In (3) befindet sich Eneas nämlich tatsächlich in Karthago. Eneas, eine Ähnlichkeit mit der Figur aus (2) ist nicht auszumachen, kniet links vor einer zweiten Figur, bei der es sich um die karthagische Königin Dido handeln muss. Dass sich Eneas’ Ankunft bei Dido solchermaßen abgespielt habe, legt der ‚Roman

¹⁹¹ HARF-LANCNER 1986, S. 127.

d'Eneas'-Text allerdings nicht nahe¹⁹²: Eneas steigt vom Pferd, Dido kommt ihm entgegen, er tritt vor sie, grüßt, sie nimmt seine rechte Hand, dann setzen sie sich in eine Fensternische und Eneas lässt Geschenke bringen (RdE, A, 720-735). Dass der Trojaner an irgendeiner Stelle vor Dido kniet und offenkundig um etwas bittet – das gilt es hervorzuheben –, wird nicht erwähnt. Trotzdem wird dies hier dargestellt. Eneas trägt bezeichnenderweise nur in dieser Darstellung keine Krone. Da hier – die Stelle ist lädiert – nicht auszumachen ist, ob die gegenüber Eneas erhöht sitzende Dido selbst gekrönt ist oder nicht, kann keine Aussage darüber getroffen werden, ob das Fehlen der Krone auf Eneas' Haupt ein Verhältnis der Unterordnung im Rang gegenüber Dido anzeigen soll.

Kommen wir zum zweiten Register: In der ersten Illustration im zweiten Register (4), unter der Darstellung von Troja in Flammen, sind Eneas und Dido beide gekrönt und einander zugewandt dargestellt. Es ist anzunehmen, dass es sich hier um den emotional bewegten Abschied von Eneas und Dido handelt. Vor allem aber wird hier – im Bild – die Qualität der Beziehung ausgehandelt – und damit gleichzeitig auf den Skandal hingewiesen. Eneas greift Dido an die Schließe an ihrer Brust. Es handelt sich um ein Herrschaftsattribut, was bedeutet, dass er mit dieser Geste ihre Herrschaft bedroht. Dido hingegen greift nach Eneas' Körper. Während er also ihre Herrschaft will, will sie ihn respektive seinen Körper. Eneas ist hier nicht wie in der vorangehenden Illustration unter Dido positioniert, sondern spricht nun auf Augenhöhe mit ihr. Da sie beide gekrönt auftreten, mag man hier an ein Königspaar – nicht aber unbedingt an den Aspekt der Liebesbeziehung, die sie gemäß Text führen – denken. Allerdings haben Eneas und Dido die Plätze getauscht und so sitzt Dido nun links und Eneas rechts. Dido befindet sich damit genau unter dem zerstörten Troja und wird unweigerlich mit der Stadt und ihrem Schicksal parallelisiert. Gleichzeitig wird Eneas' Abreise durch das Tauschen der Plätze bereits vorbereitet – und dann umgesetzt. Der mittlere Bildausschnitt (5) ist eine fast exakte Wiederholung des darüber liegenden Bildausschnitts (2). Was zwischen Eneas' Kniefall vor Dido (3) und dem Streitgespräch (4) liegt, ist nicht dargestellt und scheint daher für die Konzeption der vorliegenden Interpretation der Didoepisode nicht wesentlich zu sein. Das Element Liebe kommt überhaupt nicht vor. Es wird nicht einmal angedeutet, dass Eneas und Dido überhaupt weiter miteinander zu tun haben. Allenfalls ließe sich noch erahnen, dass Didos Tod (6) Folge des vorangehenden Streitgesprächs (4) ist. In Bildausschnitt 6 stößt sich Dido auf der rechten Seite ein Schwert in den Leib, sehr prominent ist allerdings das Feuer im Vordergrund links. Fast scheint es, als ob damit der Kreis zum ersten

¹⁹² Vgl. das Kapitel 4.1.1.1. „Didos Absichten, die Boten und das Missverständnis“ in vorliegender Untersuchung.

Bildausschnitt (1) und zum hinter verschlossenen Toren brennenden Troja geschlossen werden soll.¹⁹³

Die Bildabfolge thematisiert die Beziehung zwischen Eneas und Dido gar nicht. Dido ist viel eher Teil einer Darstellung, die Eneas' Verschulden am Untergang Trojas in den Mittelpunkt stellt. Die Parallelisierung von Troja und Dido könnte durch die gemeinsame Unterbringung im ersten von drei durch doppelte Strebepfeiler vom zweiten getrennten „Kompartiment“ sowie vor allem durch die nahezu identische Darstellung der jeweiligen Folgedarstellung – Eneas' Abreise – nicht auffälliger sein.

Das dritte „Kompartiment“ ([3] und [6]) ist insofern als zusammengehörig zu verstehen, als Eneas' Bitten direkt mit der fatalen Folge zu tun haben, hier mit Didos Tod, im Kontext der ganzen Darstellung aber auch ganz wesentlich mit der Zerstörung Trojas (1). Diese Interpretation des Stoffes – mit dem Rückverweis auf Troja und Eneas' Flucht durch das Feuer – ist insofern bemerkenswert als der Text des ‚Roman d'Eneas‘ – im Vergleich zur ‚Aeneis‘ und zum späteren ‚Eneasroman‘ – Eneas an dieser Stelle von Schuld fast gänzlich entlastet. Und dies nicht etwa, um den Göttern die Verantwortung für das Geschehen anzulasten, sondern Didos Verhalten als unangebracht und unmäßig darzustellen. Im Text A des ‚Roman d'Eneas‘ wird Didos Schicksal nicht nur explizit als Folge ihres eigenen Fehlverhaltens dargestellt, mehr noch, ihr Verhalten sei schuld daran, dass Eneas dem Unheil ausgeliefert sei: *Or a Dido ce que voleit, del Troïen fait son espleit et son talent tot en apert*/Jetzt hat Dido was sie begehrte, aus dem Trojaner zieht sie ihren Vorteil und tut mit ihm ganz unverhohlen nach ihrem Wunsch (RdE, A, 1605-1607). Der Bilder-Zyklus scheint diese Perspektive nun genau umzudrehen. Die komplett inexistente Ebene der Götter, die in der D-Version des ‚Roman d'Eneas‘-Textes im Pariser Codex stark in den Vordergrund gerückt wird, dient dabei dem Anliegen der Bebilderung: Eneas ist schuld; nicht die Götter und schon gar nicht Dido.

Dass in der Folge die Katabasis fehlt, ist von immenser Bedeutung. Die Forschung ist sich zwar nicht einig darüber, ob Eneas nach der Unterweltsfahrt tatsächlich ein anderer ist als zuvor¹⁹⁴ – und da Unterweltsfahrten laut BAIER Umwege darstellen, die für den eigentlichen Plot handlungslogisch überflüssig sind,¹⁹⁵ könnte man dies als Grund für das Fehlen zumindest erwägen –, doch gerade durch das vorgängige Herausstellen von Eneas' Schuld im sechsteiligen Resümee bis zu Didos Tod und das anschließende Fehlen seiner Entlastung durch Konfrontation im Hades, müssen den Schluss zulassen, dass Eneas gar nicht entlastet werden soll oder kann.

¹⁹³ Diese Entsprechung sieht auch HARF-LANCNER 1986, S. 127.

¹⁹⁴ Vgl. HAMM 2014, S. 118; BAIER 2014, S. 59-80.

¹⁹⁵ Vgl. BAIER 2014, S. 71.

3.4.3. Die Verlobung von Eneas mit Lavinia und Amatas Intrigieren

Auf Didos Tod im mehrteiligen Titelbild folgt direkt, was die Rubrik folgendermaßen beschreibt: *Comment li roys latinus donna sa fille a Eneas qui ne lavoit onques veue. et comment la royne femme du roy Latin manda Turnus a qui elle estoit donnee.* Es fehlt nicht nur der Gang in die Unterwelt, sondern auch die Reise nach und die Ankunft in Latium.

Entsprechend der Rubrik ist das Bild (fol. 162^r) zweigeteilt. Im linken Bildausschnitt findet die in der Rubrik genannte Verlobung zwischen Eneas und Lavinia statt, die von einem Priester, zwischen den beiden stehend, vorgenommen wird. Hinter seiner Tochter steht, als einziger mit Krone, Latinus. Eneas und Lavinia geben sich jeweils die rechte Hand. Die Erzählung im Bild weicht hier stark vom Text ab, denn ein solches Ereignis findet an dieser Stelle nicht statt. Lavinia und Eneas werden sich erst gegen Ende des Romans aus der Ferne sehen und sich ineinander verlieben, ein leibhaftiges Treffen findet sogar erst nach Eneas' Sieg statt.

Der rechte Bildausschnitt zeigt dann den „complot de la reine“¹⁹⁶ Die Illustration zeigt die Königin, durch die Krone als solche ausgewiesen, erhöht sitzend, wie sie offenbar einem Bediensteten einen Brief übergibt. Allein der Darstellung ist nicht zu entnehmen, was es mit dieser Handlung auf sich hat respektive was der Inhalt des Briefes ist.

Die Komposition der Illustration mit zwei Bildausschnitten bringt außerdem etwas Weiteres zum Ausdruck. Voneinander abgewandt und getrennt durch den Bildrahmen ist das Königspaar dargestellt, wobei König und Königin jeweils mit der eigenen Handlung beschäftigt sind. Amata kommt später im Bildmedium nicht mehr vor, Latinus nur noch ein einziges Mal als Schiedsrichter im Zweikampf zwischen Eneas und Turnus (fol. 182^v). Hier soll aber offenbar der bei den Göttern liegende Ursprung des Konflikts zwischen Latinus und Amata, die gegeneinander handeln, übernommen werden. Die Bildkomposition deutet also auch den breit ausgeführten Disput (RdE, A, 3285-3350) des Königspaares an.

3.4.4. Pallas

Der Pariser Zyklus beschränkt sich insgesamt auf wenig Personal. Er reduziert damit das Geschehen und fokussiert auf die Darstellung eines – so meine These – Eneas *impius*. Außerdem fühlt er sich offenkundig auch den spezifischen Neuerungen des Anonymus gegenüber der ‚Aeneis‘ nicht verpflichtet – so fehlen sowohl die weiter entfaltete Camilla-Episode als auch die neu gestaltete und einen nicht geringen Umfang des Romans einnehmende Lavinia-Episode gänzlich. Umso auffälliger ist bei diesem Befund die

¹⁹⁶ HARF-LANCNER 1986, S. 128.

Tatsache, dass hier die Pallas-Episode, die dann beispielsweise im cpg 403 überhaupt nicht aufgegriffen wird, in insgesamt vier Bildausschnitten auf drei Miniaturen zur Darstellung kommt. Nachdem er an Eneas übergeben (fol. 165^r) und von Turnus getötet worden ist (fol. 170^r), wird Pallas' Leichnam nach Pallanteum zurückgeführt. Im letzten Bildausschnitt steht Eneas wieder vor Euander.

Zur ersten Illustration auf fol. 165^r, die wieder – und hier durch die drei schmalen Gebäude, die den Schauplatz Pallanteum markieren – zweigeteilt ist und von folgender Rubrik begleitet wird: *Comment Eneas prist les armes que Venus sa mere li envoya quant Vulcans les ot forgies. Et comment il se parti du chastel de Montalban. Et comment il ala querre servors a Pallantee et comment le roy li bailla sa gent et son filz pour lui recorre contre Turnus, qui les avoit assis a Montalban.* Entgegen der Reihenfolge zeigt das linke Bild das in der Rubrik Zweitgenannte: den Besuch bei dem – nicht beim Namen genannten – König von Pallanteum (Euander), der Eneas seine Leute und insbesondere seinen Sohn im Kampf gegen Turnus zur Seite stellt. Zu sehen sind im Bildausschnitt drei Figuren, die offenbar miteinander verhandeln. Im linken Bildrand sitzt der gekrönte Euander. Bei der gerüsteten Figur ihm gegenüber muss es sich dann wohl um dessen Sohn Pallas handeln, der Eneas, neben Euander stehend, anvertraut wird. Im rechten Bildausschnitt wird Eneas die göttliche Rüstung übergeben, mutmaßlich von Venus selbst. Diese entbehrt göttlicher Attribute, erscheint aber durch die überlegene Körpergröße gegenüber Eneas als höherrangig. Anders als in der ‚Aeneis‘ übergibt im ‚Roman d'Eneas‘ Venus die Waffen nicht persönlich, sondern schickt einen Boten. Ob sich die Darstellung in der Pariser Handschrift tatsächlich an der ‚Aeneis‘-Version orientiert,¹⁹⁷ sei dahingestellt. Eher ist von einer Vereinfachung auszugehen, die es erlaubt, auch im Bildmedium zu verstehen, von wem die Waffen kommen.

Die Darstellung auf fol. 170^r – nach der Unterbrechung, die den Überfall von Euryalus und Nisus auf das nächtliche Lager der Feinde zeigt, nimmt das Geschehen um Pallas wieder auf. Anders als in zahlreichen ‚Aeneis‘-Handschriften wird nicht der Zweikampf zwischen Turnus und Pallas gezeigt, sondern das Resultat, obwohl die Rubrik eine Darstellung vorsehen würde, in der Turnus den noch unerfahrenen Pallas tötet: *Comment Turnus occist Pallas et comment il entra en la nef et comment li vent l'emporterent par la mer.* Um allerdings die beiden Elemente – Turnus tötet Pallas und Turnus steigt in ein Schiff – in einem einzigen Bildausschnitt darstellen zu können, wird nicht gezeigt, wie Turnus den jungen Pallas tötet, sondern ihn bereits getötet hat, und jetzt an Bord eines Schiffes geht.

Dass Turnus' Gang an Bord dieses Schiffes – offenbar zusammen mit seinem Pferd – auf der linken Seite der Illustration zu finden ist, während der getötete Pallas rechts zur

¹⁹⁷ Diese These macht HARF-LANCNER 1986, S. 129 stark.

Darstellung kommt, ist in Bezug auf die Leserichtung nicht nachvollziehbar, hat doch Pallas' tödliche Niederlage vor Turnus' Abfahrt stattfinden müssen. Warum die beiden Szenen dennoch in dieser Reihenfolge angeordnet wurden, wird auf der nächsten Illustration auf fol. 171^v klar: Dort wird die Leiche des Pallas nach Pallanteum zurückgeführt (vgl. Abb. 10). Wir – die Erzählung und der ihr folgende Rezipient – folgen Pallas, nicht Turnus. Dies ist auch auf fol. 165^r zu beobachten: Wir folgen zunächst nicht Pallas (links), sondern Eneas (rechts) respektive seinen Männern, den Trojanern Euryalus und Nisus.

Die Darstellung auf fol. 171^v – HARF-LANCNER berücksichtigt diese Illustration nicht – erinnert allein schon von der formalen Anlage her an jene auf fol. 165^r, in welcher Pallas (links) und die göttlichen Waffen (rechts) übergeben worden sind. Zum einen markieren die Architekturelemente den Schauplatz Pallanteum, zum anderen ist auf dem rechten Bildausschnitt der gleiche Schmuck am oberen Bildrand zu sehen: Wo Eneas vorher die göttlichen Waffen erhalten hat, steht er nun mit erhobenen Händen vor Euander. Im linken Bildausschnitt tragen sechs Figuren mit Kopfbedeckung den Leichnam des Pallas auf einer zugedeckten Bahre. Der Betrachter des Bildes tritt zusammen mit dem Leichenzug und Pallas' Leichnam durch das angedeutete Tor in der Mitte, vor welchem sie offenbar in Empfang genommen werden. Im Inneren, im rechten Bildausschnitt, steht Eneas Euander gegenüber, dessen Schmerz mit einer aufs Herz gelegten Hand angedeutet wird. Man erinnert sich an den ersten Bildausschnitt auf fol. 165^r und an die Übergabe des jungen, unerfahrenen Kämpfers: Im ersten Bildausschnitt des Pallas-Zyklus wird Pallas an Eneas übergeben, im letzten tritt Eneas allein vor dessen Vater. Auch hier – wie schon in der Dido-Szene mit der Referenz auf Troja – wird der Protagonist als Verursacher von Zerstörung, Leid und Tod inszeniert. Die Übergabe des toten Sohnes durch Eneas wird in den ‚Aeneis‘-Zyklen nicht ein einziges Mal – entsprechend Vergils Text – dargestellt. Tatsächlich bietet genau diese Szene die Möglichkeit, den Helden zu problematisieren – und dies wird in den volkssprachlichen Retextualisierungen auch gemacht.¹⁹⁸ Während die literarischen Retexte die Pallas-Episode aber nutzen, um den Helden zwar kritisch zu diskutieren, seine Schuld dann aber auflösen, geschieht dies in der vorliegenden bildlichen Adaption gerade nicht.

3.4.5. Der schändliche Überfall der Trojaner

In den Pallas-Zyklus eingelassen – zwischen fol. 165^r und fol. 170^r, auf die Übergabe der Waffen an Eneas folgend, befindet sich die Darstellung einer Szene, deren Wahl zunächst

¹⁹⁸ Vgl. das Kapitel 4.2. „Der neu funktionalisierte Pallas“ der vorliegenden Studie.

erstaunen mag: Der nächtliche Überfall der Trojaner Euryalus und Nisus auf das Lager der Rutuler: *Comment Nisus et son compaignon se murent du chastel de Montalban et comment il vindrent en l'ost quant tuit cil de l'ost furent endormi* (fol. 167^v) Auf der linken Bildseite sind mehrere aufgeschlagene Zelte zu sehen, auf der rechten die offenbar heranreitenden Freunde. Das von den Freunden geplante Attentat wird allerdings nicht angedeutet und muss mit entsprechendem Textwissen ergänzt werden.

Doch weshalb wird – bei nur acht Illustrationen – genau diese Szene ausgewählt? Wofür steht die Episode im Romanganzes? Und welche Färbung erhält die Szene im Kontext des Programms, welches der Pariser Zyklus verfolgt? Es werden im ‚Roman d'Eneas‘ viele Szenen beschrieben, in denen die Trojaner als ausgesprochen mutig und heldenhaft erscheinen, als Gruppe wie auch individuell. Doch gerade diese Aktion, das unehrenhafte Töten fernab des Kriegsplatzes, das Ausnutzen einer Situation, in welcher die Gegner unterliegen müssen – die Rutuler sind betrunken und schlafen – kann kaum als Beispiel besonderen Heldenmuts dienen. Anders als in der ‚Aeneis‘, wo das Morden der Wehrlosen als spontaner Einfall dargestellt wird, handeln die beiden Freunde im ‚Roman d'Eneas‘ zudem vorsätzlich. Und auch wenn sie ihr Leben schließlich nicht explizit wegen ihres unrühmlichen Verhaltens lassen müssen, sondern weil sie der funkelnden Beute wegen entdeckt werden, so muss man das Verhalten der beiden Freunde doch für unritterlich halten.

Dass genau diese Szene illustriert wird, ist im Kontext der Pariser Bebilderung, welche nicht daran interessiert ist, einen Eneas *pius* darzustellen, höchst bedeutsam. Innerhalb des ‚Roman d'Eneas‘ kann man die Aktion insofern relativieren, als Eneas, der ein solches Verhalten nicht geduldet hätte, nicht vor Ort ist. Im Pariser Zyklus aber, in welchem Eneas tendenziell in ein negatives Licht gerückt wird, verstärkt die Darstellung des unritterlichen Hinterhalts die bereits bestehende negative Note.

3.4.6. Eneas tötet Turnus hinterrücks und zerstört Laurentum

Es folgt direkt – ohne weitere Kampfdarstellungen, die im ‚Roman d'Eneas‘ doch einen großen Umfang aufweisen – der Entscheidungskampf zwischen Eneas und Turnus auf fol. 182^v: *Comment Eneas et Turnus se combatirent ensemble pour la fille au roy Latin et por la terre. Et comment Eneas le vainqui et l'ocist* (vgl. Abb. 11). Die im Turm sitzende Lavinia beobachtet, wie Eneas Turnus tötet – von hinten angreifend und damit entgegen dem Text, in dem Turnus Eneas die Hände entgegenstreckt, um Gnade flehend. Bezeichnenderweise wird Eneas nicht als ehrenhafter Sieger inszeniert, sondern er erzwingt den Sieg mit einem Angriff von hinten. Dieser Sieg stellt damit nicht, anders als es der Text in der Folge

erzählt, das für die beiden Kriegsparteien glückliche Ende der gewaltsamen Auseinandersetzung dar, nach deren Beendigung gefeiert wird. Er scheint viel eher den Beginn des gewaltsamen Einfalls in Laurente zu markieren, mit dessen Darstellung (fol. 184^r) der Bilder-Zyklus dann schließt (vgl. Abb. 12).

Wenn überhaupt noch ein Bild zu erwarten gewesen wäre, dann wohl die Hochzeit von Eneas und Lavinia. Stattdessen wird eine blutige Schlacht und die Zerstörung von Laurente gezeigt – mit Eneas, der die Festung anzündet: *Comment Eneas assailli la cité de Laurente et comment il se combati contre ceux de la cite et bouta le feu en la vile*.

Die von Eneas' angezündete und nun brennende Stadt verweist auf den initialen Bilder-Zyklus auf fol. 148^r – dort brennen Troja und Dido. Auch wenn Eneas erst in der letzten Illustration explizit als *aggressor* auftritt, so wird durch die Wiederholung der Feuardarstellung doch impliziert, dass er auch am Fall Trojas Mitschuld trägt, insofern, als er geflohen ist. Die Assoziationskette reicht von Troja, über Dido bis zum finalen Einfall in Laurente.

Während fast alle ‚Aeneis‘-Zyklen die abscheulichen Schlachten mit abgetrennten Köpfen und Gliedmaßen vor dem Zweikampf zeigen, wird hier suggeriert, dass mit Eneas' unrühmlichem Sieg über Turnus besagte Schlachten nicht geschlagen sind, sondern eben erst beginnen. Tatsächlich wird im ganzen Latium-Teil, der im Wesentlichen aus Kämpfen zwischen Trojanern und Rutulern besteht, nicht ein einziges Mal gekämpft. Auch wie Pallas zu Tode gekommen ist, bleibt unklar.

3.4.7. Fazit: Ein Aeneas *impius*

Wie in den Vorbemerkungen erläutert, führt der *Aeneas pius*, wie ihn Vergil und dann auch die beiden volkssprachlichen Autoren inszenieren, im Mittelalter eine Parallelexistenz in Form eines *Aeneas impius*. Die Darstellung im Pariser Zyklus – diese These haben meine vorangehenden Ausführungen zu entwickeln versucht – zeigt einen solchen *Aeneas impius*.

In der den Text eröffnenden Bildseite sieht man Eneas' Schuld insofern ins Zentrum gerückt, als die Flucht aus Troja und das Verlassen von Dido aufeinander bezogen erscheinen, was durch die nahezu identische Darstellung des mittleren Bildausschnitts im oberen und unteren Register erreicht wird, in welchem Eneas davONSEGELT. Eneas macht sich in beiden Darstellungen übers Meer davon. Zurück bleibt sowohl in Troja als auch in Karthago Zerstörung, für die der Held durch seine Abreise keine Verantwortung übernimmt.

Entgegen dem A-Text, der Dido als Schuldige aus der Episode entlässt, wird hier nichts dergleichen suggeriert: Eneas wird als Bittender von ihr aufgenommen und verlässt

sie dann. Eine Initiierung der Handlung von Seiten Didos oder einer göttlichen Instanz wird nicht angedeutet, auch ein Liebesverhältnis fehlt. Weshalb sich Dido schließlich das Leben nimmt, ist nicht zu sehen, das Ereignis wird aber durch das prominente Feuer mit dem ersten Bildausschnitt des Zyklus parallelgeschaltet. Es fehlen die anschließende Katabasis, wie auch die Landung in Italien, die Entzündung des Streites durch Ascanius' Hirschjagd und die Beratungsszenen, die dann in den Veldeke-Handschriften prominent sind. Stattdessen wird gleich gezeigt, zu welchem Konflikt Eneas' Ankunft in Latium führt: Latinus gibt diesem seine einzige Tochter, womit Amata nicht einverstanden ist und in der Folge mit Turnus konplottiert. Der Besuch bei Euander und die Übergabe von dessen – ebenfalls – einzigem Sohn Pallas wird in einem Mini-Zyklus erzählt, der zum Ziel hat, Eneas' Verschulden an Pallas' Tod herauszustreichen. Die Pallas-Episode wird in den ‚Aeneis‘-Handschriften und deren volkssprachigen Adaptionen oft, mit unterschiedlichen Akzentsetzungen, illustriert: um den Kampf für Eneas ins Zentrum zu stellen, die Freundschaft der beiden Männer darzustellen und nicht zuletzt um Turnus' Tod durch Eneas' Hand schließlich – durch den Raub des Ringes – zu motivieren.

Durch die vorliegende Erzählkomposition und das Bildarrangement wird hingegen eine andere Lesart insinuiert, die im Aeneas-Stoff angelegt ist, aber – um dem Aeneas *pius* nicht zu schaden – in keinem Bildprogramm ausgeführt wurde: Eneas hat Pallas' Tod in Kauf genommen und sich damit überdies von allen potentiellen Konkurrenten entledigt.¹⁹⁹ Die in den Zyklus eingelassene Illustration, die den nächtlichen Überfall von Euryalus und Nisus auf Turnus' Lager zeigt, dient einer diese Lesart verstärkenden Negativ-Charakterisierung der Trojaner. Die Tötung von Turnus und die anschließende Zerstörung von Laurente, welche durch das Feuer wiederholt auf Eneas als *aggressor* verweisen, könnten diesbezüglich nicht deutlicher sein. Alles, was Eneas gegeben wird, fällt durch ihn der Zerstörung anheim oder dient derselben: Didos Gastfreundschaft, die sie das Leben kostet, Euanders Sohn Pallas, der von Turnus getötet wird, Venus' göttliche Waffen, mit denen Eneas Laurente zerstört, die Stadt von Prinzessin Lavinia – auch sie wurde Eneas übergeben.

Eingangs wurde auf die Selbstverständlichkeit des Nebeneinanders von *Aeneas pius* und *impius* anhand der Überlieferungsgemeinschaft im Heidelberger cpg 368 hingewiesen: Dort werden zwei Texte miteinander überliefert, welche unterschiedlichen Traditionen folgen, aber den gleichen Stoff behandeln. Der hier erörterte Fall zeigt, dass die beiden Traditionen im Geflecht von Text und Bild noch viel enger verwoben sein können: Die Bilder, welche

¹⁹⁹ Vgl. WANDHOFF 2003. FROMM 1992[a], S. 851 weist darauf hin, dass Pallas im Falle eines Sieges über Turnus keinen Anspruch auf Land und Minnedame haben kann.

den Text begleiten, folgen einer anderen Traditionslinie als der Text selbst. Wie stark aber Text und Bild verknüpft sind – von einem isolierten Bildzyklus kann hier in keiner Weise gesprochen werden – zeigt der Umstand, dass die Bilder immer an der ihnen korrespondierenden Stelle in den Text eingefügt sind. Die Bilder zeigen jeweils Handlung, die zwar auch im Text vorkommt, bieten aber punktuell eine alternative Lesart gegenüber dem Text an. Dies erklärt womöglich, dass HARF-LANCNER lediglich von gewissen „dissonances“²⁰⁰ spricht. Erst die Gesamtkonzeption, die Auswahl der Szenen und die Umsetzung im Bild, macht die Absicht deutlich, im Fr. 60 die Gegenfigur des auratischen Rom-Gründers zu zeigen, was die Forschung bis anhin so nicht gesehen hat.

3.5. Christlich-moralisierende Tendenzen und die fehlende *translatio imperii*: Heidelberg, UB, cpg 403 (1419)

3.5.1. Das Eigenleben des Stoffes im cpg 403

Der Heidelberger cpg 403 (Heidelberg, Universitätsbibliothek, cpg 403) (*h*)²⁰¹, der bis anhin in der Forschung kaum Beachtung gefunden hat – mit Ausnahme der kunsthistorischen Arbeiten zur „Elsässischen Werkstatt von 1418“ und der „Lauber-Werkstatt“ von SAURMA-JELTSCH²⁰² –, wird auf das Jahr 1419 datiert. Dieses Jahr notiert der Schreiber, der sich in einem Schreiber-Kolophon (fol. 255^v) selbst nennt, am Ende seines kopierten Textes; sein Name ist Johannes Coler.²⁰³

Die Handschrift gehört in den Produktionszirkel einer Werkstatt, die in großem Stil erschwingliche Bilderhandschriften angefertigt hat.²⁰⁴ Es handelt sich in gewissem Sinne um ein Massenprodukt, auch wenn meines Wissens keine einzige der rund hundert Handschriften aus der „Lauber-Werkstatt“ oder der früheren „Werkstatt von 1418“ mehr als ein Exemplar mit der gleichen Bebilderung bietet.²⁰⁵ Gewisse

²⁰⁰ HARF-LANCNER 1986, S. 128. So beobachtet sie beispielsweise, dass Latinus in seiner Rede Lavinia Eneas verspricht, die beiden (wie freilich auch der Priester) aber nicht zugegen sind (S. 129), oder dass Eneas die Waffen von Venus persönlich – wie in der ‚Aeneis‘ – und nicht durch einen Boten erhält (S. 129). Gerade die letzte Unstimmigkeit scheint mir aber vernachlässigbar, ist es doch tatsächlich Venus, die die Waffen schickt. Zulaufen einer genauen Umsetzung des Textes wird das Geschehen im Bild bildlogischen Regeln folgend und gemäß ikonographischen Konventionen gezeigt.

²⁰¹ <https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/cpg403> (14.5.23).

²⁰² Vgl. SAURMA-JELTSCH 2001.

²⁰³ Johannes Coler ist urkundlich nicht bekannt, allerdings taucht er noch in weiteren Handschriften der „Werkstatt von 1418“ als Schreiber auf.

²⁰⁴ Zur Lauberwerkstatt und ihrer Vorgängerin, der sogenannten „Elsässischen Werkstatt von 1418“ vgl. neben SAURMA-JELTSCH 2001: WEGENER 1927; WERNER 1975; VON HEUSINGER 1988; FASBENDER 2002; FASBENDER (Hrsg.) 2012; WUNDERLE/KLEIN/GLASSNER 2018.

²⁰⁵ So gibt es beispielsweise in der früheren Werkstatt, aus der rund 18 Handschriften bekannt sind, zwei Handschriften, die den ‚Willehalm von Orlens‘ von Rudolf von Ems überliefern. Die Bildprogramme könnten aber nicht unterschiedlicher sein: Wird der ‚Willehalm von Orlens‘ im Heidelberger cpg 323 in 37 Bildern gezeigt, sind es im Stuttgarter Codex (Stuttgart, Landesbibliothek, Cod. HB XIII 2) 109. Beim Schreiber des Stuttgarter ‚Willehalm von Orlens‘ handelt es sich wieder um den bereits aus dem cpg 403 bekannten Hans Coler, wieder nennt er sich in einem Schreiber-Kolophon (fol. 299^v) selbst. Einen

Wiedererkennungsmerkmale, wie das leserfreundliche Layout und die Gliederung des Textes in Rubriken, aber auch Motive, die innerhalb der Werkstatt in unterschiedlichen Erzählkontexten auftauchen, scheinen zum Programm zu gehören. Die Figuren haben nur stellenweise Wiedererkennungswert, auf bereits gezeigte Handlung wird meistens nicht rekuriert. Die Bilder zeigen oft einen Ortswechsel an; Ankunft, Abschied, Reise zu Pferd oder per Schiff sind beliebte Motive.

Der Heidelberger Bilder-Zyklus umfasst 39 Illustrationen, wobei drei weitere geplant und nicht ausgeführt wurden.²⁰⁶ An den betreffenden Stellen prangen nun leere Stellen, die, wie auch die ausgeführten Bilder, von rubrizierten Bildbeischriften – in Bezug auf die Bilder als Malanweisungen oder Bildtituli zu verstehen – begleitet werden. Diese Bildbeischriften wiederholen sich, mit minimalen Abweichungen, in dem der Handschrift vorangestellten Kapitelverzeichnis (fol. 1^r-2^v). Durch eine entsprechende römische Zählung sind die Kapitel im Verzeichnis auf jene im Text bezogen. Es werden auch zwei Kapitel aufgeführt, Kapitel fünf und sechs, die zwar im Text als Rubrik wiederkehren, für die aber keine Bebilderung vorgesehen war. Es handelt sich um Eneas' Erzählung vom Fall Trojas, wovon er bei Didos Gastmahl spricht.²⁰⁷ Die Bildbeischriften scheinen also nicht in erster Linie das Bild zu beschreiben – es ist nicht einmal in jedem Fall eines vorgesehen –, sondern den Text zu strukturieren. Tendenziell sind, bei vorhandenen Abweichungen, die die Bilder begleitenden Rubriken etwas ausführlicher als die entsprechenden Angaben im Kapitelverzeichnis.²⁰⁸ Dies gilt sowohl für jene Kapitel, die ein Bild mit sich führen, wie auch für jene, bei denen nie ein Bild vorgesehen war.²⁰⁹

Diese Kapitelverzeichnisse sind gerade für die frühere „Werkstatt von 1418“ typisch, in der späteren „Lauber-Werkstatt“ fallen sie oft weg.²¹⁰ Es ist davon auszugehen, dass das

Auftraggeber kennt man für keine der genannten Handschriften. Zum Kundenkreis von Lauber vgl. FECHTER 1938. Festhalten lässt sich hingegen, dass die Handschriften alle aus dem gleichen Produktionsumfeld stammen, in dem nicht nur das Papier und der Abnehmerkreis geteilt wird, sondern auch Schreiber und Maler zu rotieren scheinen. Vgl. dazu SAURMA-JELTSCH 2001, S. 16-18.

²⁰⁶ Auf fol. 39^v sollte die Liebeszene zwischen Eneas und Dido unter dem Baum gezeigt werden, auf fol. 61^r die Opferung vor dem Hölleneingang und auf fol. 65^r die Ankunft im Inneren der Hölle. Die für diese Szenen freigelassenen Bildplätze sind leergeblieben.

²⁰⁷ *Also synon dem y kunige priam seite wie ime die criecken bettent getwagen mit eschen vnd mit olen vnd ime seite was sy mit dem grossen rosꝝ dotten* (fol. 22^v); *Wie kunig priamus vlixes dem schalck der sich synon nante volgete vnd daz eren rosꝝ in die stat zoch do daz volg ynne was vnd wie troy verstöret wart vnd verbrant* (fol. 25^r). Offenbar wurde von Anfang an bewusst darauf verzichtet, Handlung rund um Troja zu illustrieren.

²⁰⁸ So etwa Kapitel neun: Während im Verzeichnis die Angabe kurz ist (*daz ix seit wie sich frowe dido vnd der herre Eneasꝝ bereittent zu^o jagende*), ist sie auf fol. 35^v ausführlicher (*Also frowe dido sich bereitte zu^o farende jagen vnd eneas mit ir fu^or vnd wie kosterlichen sy sich bereitte mit irem gewande vnd iren pferden*). Das Bild ist auf der folgenden Rectoseite (fol. 36^r) zu finden.

²⁰⁹ So etwa Kapitel 6 zum Fall Trojas: im Verzeichnis ist die Angabe kurz (*Daz vi wie kunig priamus vlixes dem schalck volgete vnd daz eren rosꝝ in die stat troye zoch*), auf fol. 25^r ausführlicher (*Wie kunig priamus vlixes dem schalck der sich synon nante volgete vnd daz eren rosꝝ in die stat zoch do daz volg ynne was vnd wie troy verstöret wart vnd verbrant*).

²¹⁰ KAUTZSCH 1896, S. 287 hat als erster bemerkt, dass eine Gruppe von Handschriften zwar mit Diebold Laubers Werken in Zusammenhang gebracht werden kann, aber dennoch eine eigene Herkunft zu haben

Kapitelverzeichnis einen festen Bestandteil des Werkganzen darstellt – und nicht etwa eine Orientierungshilfe für die Arbeit von Schreiber und Maler. Dafür spricht auch das Vorhandensein einer vierzeiligen rubrizierten Inhaltsangabe, die dem Inhaltsverzeichnis vorausgeht und die mit Sicherheit für den Leser der Handschrift bestimmt war (fol. 1^v). Diese Inhaltsangabe hebt – in dieser Reihenfolge – vier Eckpunkte der Handlung hervor: Die Katabasis, Didos Tod, die Etablierung in Italien, den Kampf mit Turnus um Latinus' Tochter:

hie vohent sich an des bu°chis cappitel daz do sagit
von dem herren Eneas wie der in die helle
fu°r mit frowen sybillen vnd wie sich frowe di
do vmb sinen willen verbrante vnd wie er die
vesten buwete in rome zu° dem ersten vnd wie er
vnd turnus kempften vmb kunig lattinus tochter.

Die hier genannte Handlung steht – zumindest stellenweise – in eklatantem Widerspruch zur bildlichen Präsentation innerhalb der Handschrift. Dies gilt vor allem in Bezug auf die drittgenannte Handlung, das *buwen* von *vesten* und die Etablierung *in rome*, was insofern bemerkenswert ist, als gerade die *translatio imperii* – wie noch zu zeigen sein wird – in der vorliegenden Handschrift überhaupt keine Rolle spielt. Eneas ist im Latium-Teil größtenteils abwesend, in Zusammenhang mit dem Bau einer Burg oder auch nur ihrer Verteidigung ist er nicht zu sehen. Dass Lavinia nicht beim Namen genannt, stattdessen auf ihre gesellschaftliche Position als *kunig lattinus tochter* festgesetzt wird, suggeriert, dass Eneas gerade aus diesem Grund – weil sie die Tochter des Königs ist und er mit ihr als Gattin ebenfalls Herrscher über ein neues Land wird – gegen Turnus kämpft. Doch genau dies ist nicht der Fall: Die Vorstellung, dass Eneas Lavinia auf dem Schlachtfeld für sich gewinnt, wird gänzlich abgelehnt. Das finale Duell zwischen ihm und Turnus (fol. 248^v) ist aus zwei Gründen überflüssig. Erstens hat Eneas Lavinia – als Zuschauerin im Turm sitzend und in der Rubrik schon als Königin betitelt – bereits vor dem Kampf für sich gewonnen. Und zweitens spielt die mit diesem Sieg gewonnene Herrschaft keine Rolle. An keiner Stelle wird angedeutet, dass Eneas König wird und eine neue Herrschaftsdynastie begründet. Der für den Aeneas-Stoff so wesentliche Aspekt der *translatio imperii* wird ausgespart.

Auch wenn man für diese Handschrift annehmen muss, dass nicht über alle Instanzen hinweg – möglicher Auftraggeber, Konzepteur, Schreiber, Maler – Absprachen gehalten wurden und die fertige Handschrift ein Produkt dieser unterschiedlichen Arbeitsschritte ist, das durchaus Unstimmigkeiten und Ungereimtheiten aufweist, ist doch eine motivische

scheint. Beide Werkstätten zeichnen sich durch einen für sie beide charakteristischen Illustrations-Stil und eine spezifische Anlage der Handschriften aus, so WEGENER 1927, S. 12.

Einheit feststellbar. Auch wenn man sich darüber streiten kann, ob wirklich das jeweils bei Heinrich von Veldeke geschilderte Geschehen gezeigt wird – der dreimalige Drachenschlund und die Übergabe von Menschen an den Teufel etwa lassen daran zweifeln –, begleiten die Bilder den Text und haben immer auch einen Bezug zu ihm. Trotzdem ist anzunehmen, dass der Maler mit hoher Wahrscheinlichkeit den Text nicht gekannt hat und nur zu illustrieren versuchte, was ihn die Bildanweisung auszuführen anwies.

Wie stark die Bilder an den Text gebunden sind, verdeutlicht deren Positionierung im Text. Fast ausnahmslos handelt es sich um etwas, was man behelfsmäßig Titelbilder nennen könnte. Unregelmäßig über den Text verteilt, gliedern die Bilder mit ihren Bildbeischriften die Erzählung in kleinere Episoden, die man eben dank dieser Bildmarker gut im Text aufsuchen kann. Der Befund, dass es sich nicht um regelmäßige Bildeinlassungen handelt, ist zu betonen; die dargestellten Szenen sind daher keinesfalls als zufällig zu bezeichnen. Die Bilder, zusammen mit den rubrizierten Bildbeischriften, haben – nicht nur, aber auch – eine textstrukturierende Funktion.

Anders als andere Bilder-Zyklen, die auch ohne den Text weitgehend verständlich sind – eben weil die Bilder sich konsequent aufeinander beziehen und die Figuren im Verlaufe der erzählten Handlung im Bild identifizierbar und damit wiedererkennbar sind –, ist die Bebilderung des cpg 403 nicht ohne den Text rezipierbar. Der sorglose Umgang mit dem Text aber, der eine ganze Reihe von Fehlern, Verschreibern und Irrtümern aufweist, die zuweilen nicht einmal korrigiert, sondern im Gegenteil einfach stengelassen wurden, wirft Fragen in Bezug auf die intendierte Rezeption der Handschrift auf. Dass vor allem der Text rezipiert werden sollte und die Bilder dabei nur Marker sind, mit denen man sich besser im Text orientieren kann, halte ich für unwahrscheinlich.

Für den vorliegenden Fall müsste man vielleicht – noch stärker als es bei anderen Bilder-Zyklen mit konsequent aufeinander bezogenen Bildern der Fall ist – von einer dritten „Erzählung“ sprechen, die sich aus dem Zusammenspiel von Text, Bild und Bildrubrik ergibt. Durch die teilweise inkongruenten Erzähldiskurse von Text, Bebilderung und Bildbeischriften, die sich manchmal nicht eindeutig oder eindeutig nicht auf das dargestellte Geschehen im Bild beziehen, entstehen Lücken, die in der Rezeption zu füllen sind und die es zu einem anspruchsvollen Unterfangen machen, die vorliegende „Erzählung“ zu verstehen. Der Fall einer Handschrift, in der die Bilder nicht ohne die Bildbeischriften zu verstehen sind, zeugt von der Untrennbarkeit der beiden Medien, Bild und Text, die hier in einem Objekt, der Handschrift, vereint sind, und nur im Zusammenspiel funktionieren.

Fest steht: Wer eine diskursive Verdopplung des Textes in Form einer komplexen, transsegmentalen Illustrierung von Heinrichs von Veldeke Text erwartet, mit all den reflexiven Räumen, textimmanenten Bezügen und Konflikten – dem Gott-Götter-Komplex, kollidierenden Herrschaftsansprüchen, Macht- und Herrschaftsfragen rund um die Dido-Figur oder dem Verweis auf das eigene Schaffen, welches in den Grabmalbeschreibungen zu finden ist, um nur einige Beispiele zu nennen –, der muss enttäuscht werden. Die Bilder laden gerade wegen ihres schematischen Charakters aber dazu ein, sie zueinander in Bezug zu setzen und miteinander zu vergleichen. Durch diese Beziehungen entstehen neue Schwerpunkte.

Der fertige Bilder-Zyklus, bei dem eine Reihe von pragmatischen Umständen das einzelne Bild geprägt haben dürfte und bei dem man kaum von einem vorgängig geplanten Gesamtkonzept ausgehen kann, stellt auch nur bedingt eine zeitgenössische Korrektur der rund zweihundert Jahre alten Stoff-Interpretation durch Heinrich von Veldeke dar.

Was allerdings auffällt ist die Übersetzung der Handlung in christliches Bildrepertoire: Etwa Ascanius als Jesuskind, Eneas, der Dido segnet, Dido, die auf einem christlichen Friedhof begraben wird. Es ist anzunehmen, dass es sich dabei um eine wohlintendierte Neugestaltung handelt, wird die ganze Erzählung doch ganz buchstäblich in eine Art christlichen Rahmen gesetzt. Noch vor Erzählbeginn (dem Text), aber ins Gesamtwerk eingeflochten (den ersten beiden Illustrationen folgend) bittet der Erzähler auf fol. 4^r um den Beistand von Jesus Christus bei seiner Erzählung:

HEiliger herre Jhesu crist
Der lebenden gottes sun du bist
Vnd diner schonen gotheit
Ich ermanen dich der driualtikeit
Daz du mir helffe dust schin
An disem buchelin
Daz Eneas ist genant
Also vns die geschrift du^ot bekant

Diese an Jesus Christus gerichtete Bitte um Hilfe lässt sich auch als Kommentar dazu verstehen, wie der Stoff hier von den Machern aufgefasst wird und von den intendierten Rezipienten rezipiert werden soll. Die Aufforderung, die Erzählung in einem christlichen Kontext zu rezipieren, wird entsprechend am Ende der Handschrift mit der mehrmaligen Bitte, man möge für den Schreiber beten, wiederholt (fol. 255^v). Der Aeneas-Stoff ist damit eindeutig in eine christliche Klammer gesetzt, worauf das verwendete christliche Bildrepertoire, mit dem Heinrichs von Veldeke ‚Eneasroman‘ hier erzählt wird, immer wieder hinweist. Das Spannungsfeld, in welchem sich der mittelhochdeutsche ‚Eneasroman‘ in Bezug auf die Gott-Götter-Frage bewegt, wird in der Handschrift nicht

dahingehend gelöst, dass die antiken Götter einem christlichen Gott weichen. Viel eher wird Eneas stellenweise selbst zur Messias-Figur – eine höchst erstaunliche Interpretation des Stoffes.

Von einer eindeutigen und durchgängigen Neuinterpretation kann trotz all dieser Beobachtungen nicht die Rede sein. Sowohl die Bilder in ihrer Abfolge als auch das Zusammenspiel von Text und Bild und Bild-Beischriften stehen oft in einem spannungsvollen, nicht aufzulösenden Verhältnis. Es ließe sich vielleicht davon sprechen, dass jedes Bild respektive jede Bildgruppe eine eigene, zugegebenermaßen zuweilen inkohärente Geschichte erzählt und der Stoff damit, oft nur noch assoziativ mit Heinrichs von Veldeke Text oder seinen Prätexten verbunden, eine Art Eigenleben führt. Zur Frage, wie und ob der zeitgenössische Rezipient überhaupt damit umgegangen ist, lassen sich bestenfalls Hypothesen anstellen. Wie eine historische Rezeption ausgesehen haben mag, ist nicht zu rekonstruieren und steht auch nicht im Fokus der Fragestellung vorliegender Studie.

3.5.2. Das christliche Wunder

Die ersten vier Illustrationen zeigen, ausgesprochen schematisch, wie Eneas von Troja nach Karthago gelangt. Während das die ganze Seite einnehmende Frontispiz (fol. 3^v) die Schlacht – es sind sieben männliche Figuren involviert – um eine nicht identifizierbare Burg zeigt, bei der es sich um Troja handeln dürfte (eine Rubrik fehlt²¹¹), segelt Eneas, erkennbar an seinem Federbusch, auf der gegenüberliegenden Doppelseite, noch vor Textbeginn, der aus einem Gebet besteht, aus Troja weg (fol. 4^r). Die Bildbeischrift bezieht sich hier nicht konkret auf dieses Bild, sondern auf die ganze nachfolgende Erzählung: *Hie vohet sich an daz bu^och daz do saget von dem herren Eneas^z wie er von troye kam vnd waz wunders^z er hat getriben also ir bar noch vindent*. Bemerkenswert in der Bildbeischrift ist das Wort *wunder*, mit dem Eneas' Gesckicke betitelt werden. Nicht die Götter geben Eneas' Weg vor; was Eneas widerfährt, ist das Ergebnis eines (christlichen) Wunders. Damit wäre die für den Aeneas-Stoff so wesentliche Instanz der Götter gänzlich eliminiert. Und dies – wie noch zu sehen sein wird – ist tatsächlich der Fall. Nur in einem einzigen Bild wird Venus dargestellt,

²¹¹ Es ist auffällig, dass es sich hier um die einzige Illustration in der ganzen Handschrift handelt, die keine Rubrik mit sich führt. Die Rubriken haben – wie ich meine – vor allem die Funktion, den Text zu strukturieren. Es wäre somit denkbar, dass es sich bei dieser Illustration um die Darstellung einer Szene handelt, die genaugenommen noch gar nicht zum Text selbst gehört. Es würde sich damit im wahrsten Sinne um ein Titelbild handeln, welches sich auf das Werkganze bezieht. Wäre dem aber so, so wäre die Darstellung sicherlich nicht als die Schlacht von Troja zu identifizieren, welche innerhalb der Handschrift bis auf die beiden Rubriken ohne Bild ausgespart wird. Es wäre jedoch irreführend, Latium zu vermuten, sollte das Titelbild als solches repräsentativ für die Erzählung sein. Obwohl die Kämpfe in Latium ausführlich gezeigt werden, werden sie nicht von Eneas geführt. Und genau dessen Name befindet sich – eben anstelle einer Rubrik und als Werktitel – über der vorliegenden Illustration.

dies aber nicht in Zusammenhang mit ihrem Sohn Eneas, sondern innerhalb der Binnengeschichte, in der es um ihren Ehebruch geht. An verschiedenen Stellen wird zu sehen sein, dass Eneas innerhalb der jeweiligen Bildgeschichte eine herausgehobene Funktion einnimmt, die an eine Messias-Figur erinnert.

Die Folge-Illustration (fol. 8^v) zeigt Eneas' Ankunft in Karthago (*Also die heren vsz den schiffen gingent vnd die schiff zaltent*): Er wird von einer Figur begrüßt, was gegen den Text steht, treffen die Trojaner nach ihrer Strandung an der lybischen Küste doch auf öde Wildnis und müssen erst Boten ausschicken, welche dann die dort herrschende Königin Dido finden und schließlich Eneas deren Hilfsangebot überbringen.²¹² Die grobe Vereinfachung der Geschehnisse stört die fortlaufende Bildlektüre nicht, sie substituiert lediglich, was die Berliner Handschrift kleinschrittig und dem Text folgend in insgesamt sieben Bildern illustriert.²¹³ Die dramatischen Ereignisse und die Tragweite der Situation – Eneas hat nach einer Ratsversammlung mit seinen Männern das zerstörte Troja verlassen, daraufhin sieben lange Jahre auf hoher See verbracht und viele Gefährten verloren, bis er nun endlich an Land gehen kann – werden hier nicht deutlich. Bei dem leichtfüßig an Land hüpfenden Eneas handelt es sich sicher nicht um einen Flüchtling, der eine strapaziöse Odyssee hinter sich hat.

3.5.3. Eneas und das Jesuskind

Auf die Ankunft in Karthago folgt die Begegnung mit der dort herrschenden Königin Dido (fol. 17^r): *Wie der hertzoge Eneas zu frowen didon vff ir vesten kam vnd sy in gar mynnelichen empfang*. Die Darstellung zeigt Dido, im Hintergrund ihre Burg, und den gerade ankommenden Eneas. Die beiden fassen sich jeweils an der Linken. Sie trägt ein einfaches Gewand, grünen Kopfschmuck und ist – anders als die weiblichen Figuren in dieser Handschrift – ausgesprochen asexuell und schmucklos. Im Vordergrund steht wohl, wie es die Bildbeischrift beschreibt, Eneas' Aufnahme durch Dido und nicht deren herrliches Aussehen. Das Bild vermittelt aber nicht den im Bildtitel angekündigten *mynnelichen* Empfang. Dido scheint den Ankömmling viel eher zu sich in ihren Einflussbereich hochzuziehen, wobei dessen Geste mit der Hand, die zum Kopf geführt wird, womöglich ein Nachdenken oder ein Zweifeln andeuten soll. Die Beinstellung deutet Schritte an. Während er also unterwegs ist, zieht Dido ihn aus seinem Leben – und damit auch von dem zu gehenden Weg – in ihr eigenes.

²¹² Vgl. das Kapitel 4.1.2. „Didos Berufung auf Gott und die verschleierte Pläne des Eneas bei Veldeke“ in vorliegender Studie.

²¹³ Vgl. Berlin, Staatsbibliothek, mgf 282 (b), fol. 4^{vab}/fol. 6^{rab}/fol. 6^{vab}/fol. 9^{ra}.

Auf diesen Empfang folgt nicht etwa das Gastmahl, bei dem Eneas von seinen Irrfahrten berichtet und Dido sich in ihn verliebt. Angedacht war wohl die Szene, in der Eneas Dido Schmuck und Kleidung schenkt – als Gegenleistung für die versprochene Hilfeleistung zu verstehen – und im gleichen Zuge nach seinem Sohn Ascanius schicken lässt. Die Darstellung auf fol. 19^v allerdings ist schwerlich in die Erzählung zu integrieren und entstammt ganz gewiss einem anderen Kontext, in welchem auch ein *sun* vorkommt, nämlich das Jesuskind (vgl. Abb. 13). Es sind drei männliche Figuren zu sehen; zwei von ihnen bringen einer dritten den *sv^on vnd einen guldin kopf*. Das Kleinkind und der goldene Becher werden der dritten Figur dargeboten, als seien es Geschenke, die sie zunächst akzeptieren müsste; diese Deutung wird durch den Kniefall der Figur mit dem Becher begünstigt. Man mag sich an die Überreichung der Geschenke durch die Heiligen Drei Könige erinnert fühlen. Die Darstellung zeigt gängige Motive der christlichen Ikonographie: In ihr scheinen sich die Anbetung der Heiligen Drei Könige und die Darbringung des Jesuskindes im Tempel zu überlagern. Es werden hier Bildformulare verwendet, die in einem christlichen Erzählkontext zu erwarten sind.

In der Bildbeischrift hingegen ist von dieser Umdeutung in einen anderen Erzählkontext nichts vorhanden: *wie Eneas^z bies^z ime bringen sinen sv^on vnd einen guldin kopf vnd sin cleino^{ter}*.²¹⁴ Die Bildbeischrift fungiert als eine Art Bindeglied zwischen Text und Bild, die beide im Grunde kaum mehr als auf den gleichen Stoff zugreifende Repräsentationen des ‚Eneasromans‘ verstanden werden können. Während die Bildbeischrift mit dem Text kompatibel ist, ist sie es in gewisser Weise auch mit dem Bild. Am Wort *sun* hängen beide Erzählungen, die hier einerseits im Text (Eneas lässt nach Ascanius schicken), andererseits im Bild (Heilige Drei Könige und *aderatio*) erzählt werden, die aber über die Rubrik hinaus nichts miteinander zu tun haben: Keinesfalls handelt es sich bei dem dargestellten Jesuskind um Ascanius.

3.5.4. Didos Begehren und die Krone als Symbol des Todes

Die Dido-Episode wird in der vierzeiligen, vor dem Kapitelverzeichnis stehenden Beschreibung des Inhaltes nur kurz zusammengefasst: *wie sich frowe dido vmb sinen* [i.e. Eneas]

²¹⁴ In der hier nicht abgeschnittenen Vorschrift am unteren Blattrand wird zusätzlich noch der *zobelinnmantel* erwähnt, der allerdings auch nicht ins Kapitelverzeichnis aufgenommen wurde. Ich gehe davon aus, dass es zunächst die Vorschriften am Blattrand gab, die dem Maler nach dem abgeschlossenen Schreibprozess angegeben haben, was illustriert werden sollte. In einem zweiten Durchgang – mit roter Tinte – hat der Schreiber die Vorschriften dann übernommen. Zu welchem Zeitpunkt das Kapitelverzeichnis entstanden ist, ist unklar. Da die Bildbeischriften fast immer ausführlicher sind als die entsprechenden Angaben im Verzeichnis, könnte davon ausgegangen werden, dass der Rubrikator die Angabe entsprechend dem realisierten Bild weiter ausgeschmückt hat. Dass es sich allerdings gerade andersherum verhält, ist auch denkbar: Im Verzeichnis wurde gekürzt. Auch scheint es möglich, dass im Einzelnen die Etappen der Herstellung nicht in der skizzierten Reihenfolge erfolgt sind. Womöglich muss man sich das Arbeiten von Maler und Schreiber respektive Rubrikator als ineinander übergehend vorstellen.

willen verbrantte. Betont wird der Grund für Didos Tod: Sie stirbt wegen Eneas. Ihr Tod – sie verbrennt sich – wird mit dieser Beschreibung eindeutig als Selbstmord aufgefasst. Doch gerade diese beiden Elemente – die Rolle, die Eneas in Bezug auf Dido und deren Untergang spielt, sowie die Tatsache, dass es sich um einen Selbstmord handelt – sind in den Bildern nicht entsprechend umgesetzt.

In den acht Illustrationen der Dido-Episode, die mit der zweimaligen Darstellung von Didos Sterben abschließt, kommt Eneas insgesamt nur dreimal vor. Dadurch dass der Protagonist in den Hintergrund rückt, wird er ganz erheblich von einer möglichen Schuld entlastet. Moralisierend hingegen ist die Darstellung der Dido-Figur, auch wenn diese immer wieder – nicht zuletzt durch die Verwendung von christlichem Bildformular – abgeschwächt und Dido zuletzt sogar auf einem christlichen Friedhof bestattet wird (fol. 54^v).

Zunächst zum ersten Bild auf fol. 27^r, welches direkt auf die Übergabe von Sohn und Doppelkopf (fol. 19^v) folgt. Für COURCELLE/COURCELLE, die die Bildbeischriften in der Regel nicht berücksichtigen, zeigt die Illustration Folgendes: Dido bewundert mit ekstatischem Blick die Geschenke, die Eneas ihr zukommen lässt.²¹⁵ Damit würde das Bild nicht zeigen, was die Bildbeischrift (*Wie ffrowe dido Eneas dem hertzen nider züntte sloffen vnd ime trinken gap vnd wie sy sich sunder an ein bette leitte vnd sich vbel gehu^op noch siner mynne²¹⁶*) beschreibt, sondern die Handlung aus dem vorangegangenen Bild (Sohn/Doppelkopf) wieder aufnehmen: Der von Eneas herbeigeholte Doppelkopf wird Dido überreicht, die diesen freudig – ja erregt – in Empfang nimmt. Die Szene – Dido im Bett – zeigt nicht das von Heinrich von Veldeke so eindringlich geschilderte Minneleid, sondern eher den Auftakt zum Leid, welches der Trojaner – hier in Form eines Doppelkopfes – in Didos Haus bringt. Es wurde bereits auf die Tatsache aufmerksam gemacht, dass das Gastmahl, bei welchem Eneas von seinen Strapazen erzählt und Dido sich in den Trojaner verliebt, nie zur Illustration vorgesehen war. An keiner Stelle wird also angedeutet, dass Dido sich in Eneas verliebt. Dass Dido stattdessen Gefallen an seinen Geschenken (Doppelkopf) findet,

²¹⁵ Vgl. COURCELLE/COURCELLE 1984, S. 70.

²¹⁶ Wenn man hier die Bildbeischrift hinzuzieht, die zwei Handlungen beschreibt, ist nicht klar, wie sie mit der gezeigten Handlung zusammenhängt. Zunächst ist ungeklärt, ob es sich bei der im Bett liegenden Figur um Dido oder um Eneas handelt. Die Haartracht ist eindeutig weiblich, der Oberkörper hingegen ist im besten Falle als geschlechtslos zu beschreiben. Während sich also der erste Teil der Rubrik darauf bezieht, dass Eneas von Dido zu seinem Bett gebracht wird, fokussiert der zweite auf ihr Leid in ihrem eigenen Bett. Zweifellos lassen sich beide Handlungsmomente im Bild finden, und nicht zuletzt muss genau dieser Deutung der Vorzug gegeben werden. Ein Rezipient kann in der Darstellung jedenfalls beide beschriebenen Handlungsmomente sehen: Eneas (mit weiblicher Haartracht), dem von Dido respektive von ihren Hofdamen ein Schlaftrunk gereicht wird, und Dido, die in ihrem Bett sitzt und von ihren Hofdamen bedient wird. Darüber, wie genau die vorliegende Szene und die dargestellte Handlung zu identifizieren ist, besteht kein Konsens. So geht beispielsweise SCHRÖTER 2001, S. 396 ganz selbstverständlich davon aus, dass hier gezeigt wird „wie Dido ihrem Gast einen Schlaftrunk an das Bett bringt“.

entlastet nicht nur den Helden ganz erheblich, vielmehr noch legt diese Interpretation des Stoffes eine ganz spezifische Sicht auf Dido nahe. Im Fokus steht hier und im Folgenden Didos Begehrlichkeit, die sie am Ende das Leben kosten wird.

Der Aspekt des Begehrens, das bis zum Wahnsinn reicht, steht auch in der Folge-Illustration (fol. 32^v) im Vordergrund. Als Dido am nächsten Morgen ihre Schwester Anna aufsucht, erhält sie von ihr Trost und Rat. Die Heidelberger Handschrift akzentuiert einen anderen Aspekt als die frühere Berliner Handschrift *b*²¹⁷, der auch schon in der dazugehörigen Rubrik genannt wird: *Wie frowe anne didonen swester ~~et~~ frowe dido wissete von ir tobende sucht der mynne*. Anna hält in einer mitfühlenden Geste den Arm der Schwester, die mit offenem Haar und Wahnsinn in den Augen, auf einer Bank sitzt. Ein Gespräch scheint nicht stattzufinden. Die starke Liebeskrankheit, die *tobende sucht der mynne*, wie es in der Rubrik heißt, die Macht der Begehrlichkeit, die vollständig von Dido Besitz ergriffen hat, steht im Vordergrund.

Was auf Eneas' Seite indessen geschieht, wird auch bei Heinrich von Veldeke und in seinen Prätexten nicht ausgeführt. In Bezug auf die Beziehung zwischen Dido und Eneas ist die Jagdszene (fol. 36^r) die Schlüsselszene. Doch in der vorliegenden Bebilderung zeichnet sich schon die Rubrik durch Entproblematisierung der Handlung aus: *Also frowe dido sich bereitte zu^o farende jagen vnd eneas mit ir fu^or vnd wie kosperlichen sy sich bereitte mit irem gewande vnd iren pferden*. Beschrieben wird ausschließlich die kostbare Ausstattung der Reitgewänder und der Pferde. Und tatsächlich: Dido sitzt in aufwändiger Hofkleidung und einem dreifachen Federbusch im Damensitz auf einem Pferd. Um die Beziehung zwischen Eneas und Dido geht es nicht. Dido macht einen ausgesprochen passiven Eindruck. Eneas wiederum, der in ein Jagdhorn bläst, ist offenbar mit der Jagd beschäftigt. Ein Liebesgeschehen fehlt. Aber es wird wieder – mit einer in Didos Schoss liegenden Hand, die zu ihr oder zu einer anderen Figur gehören könnte – auf das körperliche Begehren der karthagischen Königin angespielt.

SAURMA-JELTSCH geht davon aus, dass das Fehlen der in der Folge vorgesehenen Liebesszene (fol. 39^v) ein Versehen darstellt.²¹⁸ Die Bildbeischrift sieht eine Liebesszene im Regen und im Schutz eines Baumes vor. Die Initiation geht dabei eindeutig – laut Rubrik – von Eneas aus: *Hie treip Eneas mit frowen didonen der mynnen spil in dem walde vnder eime boim in dem walde do es regente es vff sy*. Bemerkenswerterweise weicht die entsprechende Angabe im Kapitelverzeichnis erheblich von dieser Auffassung ab, bei der Eneas als Initiator auftritt.

²¹⁷ *b* fokussiert bei der Darstellung dieses Gesprächs auf die Reflexion über die Situation (mgf 282 fol. 11^{ab}): Die beiden Schwestern sitzen dort ininigem Abstand nebeneinander und beratschlagen über das weitere Vorgehen.

²¹⁸ Vgl. SAURMA-JELTSCH 2001, S. 14.

Dort wird die Liebesszene als viel einvernehmlicher dargestellt und Dido an erster Stelle genannt: *daz x seit wie wie [sic!] frowe dido vnd eneas mit ein ander der mynne pflēgeten in dem walde*. Es ist unwahrscheinlich, dass genau die Szene, in der explizit Eneas' Begehren gezeigt werden sollte, versehentlich nicht illustriert wurde. Angesichts der gewählten Bildmotive und christlichen Formulare, mit denen die Handlung jeweils illustriert wird, aber auch wegen des Bestrebens, Eneas möglichst frei von Schuld zu lassen, ist keinesfalls von einem Versehen auszugehen. Vielmehr ist diese Szene nicht in eine Stoff-Auffassung zu integrieren, die christliche Werte vermitteln will – und aus diesem Grund wird sie auch nicht umgesetzt. Die Frage, warum sie dennoch zur Bebilderung vorgesehen war, bleibt offen.

Es folgt die Heirat auf fol. 42^r (so die Rubrik auf fol. 41^v: *Wie frowe dido vnd der herre (sic!) Eneas ein ander zu^o der ee noment vnd ein schone brunloft machtent*). Auf einer Rasenfläche stehen Eneas und Dido, einander zugewandt und sich an den Armen haltend. Das Bild markiert in der Bildabfolge insofern eine Zäsur als Dido hier zum ersten Mal gekrönt gezeigt wird und es in der Folge auch bleibt. Es scheint, als ob die schmucklose Hochzeit ihren Status ändert und sie erst zur Königin macht. Dies ist aber – wie noch zu sehen sein wird – keinesfalls eine positiv besetzte Auszeichnung. Wann immer in *b* eine Figur gekrönt dargestellt ist, ist die jeweilige Szene, in der sich die Figur befindet, mit einer negativ besetzten Handlung oder dem Tod verbunden.

Die Illustration, welche die Heirat zeigt – oder die erste Stufe des Abschieds, denn ob hier, gemäß Rubrik, tatsächlich eine Heirat gezeigt wird, ist fraglich – ist zwischen den Versen 1918 und 1919 positioniert, also nach der Heirat und vor der Beschreibung davon, wie Dido verhöhnt wird. Da die Bilder in vorliegender Handschrift tendenziell als „Titelbilder“ fungieren, eine illustrierte Szene also die entsprechende Passage einleitet, wäre in diesem Fall, wie bereits angetönt, womöglich weniger die in der Rubrik genannte Heirat dargestellt, sondern eher der Beginn von Didos Untergang markiert, der mit Eneas' Weggang seinen Lauf nimmt.

Es folgen zwei Illustrationen, die den Abschied zeigen, und damit auch zwei verschiedene Grade der Endgültigkeit von Eneas' Abreise respektive das im zweiten Bild gesteigerte Leid der zurückgelassenen Königin. Auf fol. 44^v reitet Eneas mit einem Gefährten zu Pferd davon, sein Blick ist der zurückbleibenden Dido zugewandt. Möglicherweise soll seine Handbewegung die segnende Geste darstellen, die in der Bildbeischrift erwähnt wird: *Wie frowe dido sich vbel gebu^op do der herre eneas enweg wolte vnd sy*

gesegente.²¹⁹ Eneas würde damit zum ersten Mal in der Handschrift als eine Art Heilsbringer dargestellt. Gerade die Segnung wird im Kapitelverzeichnis nicht erwähnt: *daß xii seit wie frowe dido sich vbel gebu^op vmb eneas daß er enweg wolte*.²²⁰ Indem er sich mit seinem Oberkörper zu Dido umwendet, während sein Gefährte bereits nach vorne blickt, wird Eneas' emotionale Involviertheit zum Ausdruck gebracht. An der Gestalt Didos ist keine negative Gefühlsregung abzulesen, obwohl gerade die Bildbeischrift die Aufgebrachtheit der Königin beim Weggang des Trojaners erwähnt. Beides – Eneas' wie Didos emotionaler Zustand – ändert sich auf fol. 48^v: *Wie der hertzoqe eneas wider vber mer fu^or vnd frowe dydonen geswant von leide*.²²¹ Eneas sitzt mit zwei seiner Männer in einem Schiff, der Blick aller drei geht in Fahrtrichtung, die Eneas mit der Hand vorgibt. Die Aussage des Bildes ist klar: Eneas hat Dido verlassen und seine Reise geht weiter. Dido wiederum ist in dieser zweiten Illustration – in jeder Hinsicht – nicht mehr zu halten. Mit geschlossenen Augen stürzt sie rücklings zu Boden.

Der Dido-Zyklus wird schließlich mit zwei Bildern abgeschlossen, die zweimal dasselbe Motiv aufweisen: Didos Tod. Die karthagische Königin strahlt in beiden Illustrationen eine stolze Haltung aus, wie man sie auf Märtyrerbildern findet, nach deren Vorbild diese Szene wohl gefertigt wurde.²²² Sie steht – gekrönt – in einem Feuer, während das Schwert auf fol. 51^r in ihrem Unterleib, auf fol. 53^v allerdings nur im Bein steckt. Mit der Darstellung eines Schwertes im Unterleib respektive im Bein wird darauf verwiesen, dass der Grund für Didos Ungemach und schließlich ihr Ableben in ihrer sexuellen Begehrlichkeit, dargestellt durch Unterleib und Bein, wurzelt.

In der ersten Todes-Szene (fol. 51^r) hat Anna, wie auch Dido im Feuer, die Hände, wohl aus Bestürzung, erhoben. Hinter ihr steht eine männliche Figur, vielleicht ein Höfling. Die Rubrik begleitet das Bild folgendermaßen: *Wie frowe dido ir swester anne noch einer zoubere sannte vnd die will ein swert in sich stach vnd sich selbes in dem für verbrante*.²²³ In der zweiten Szene, die COURCELLE/COURCELLE als „presque caricaturale“²²⁴ bezeichnen, ist Anna nicht mehr anwesend. Stattdessen steht links von Dido eine glatzköpfige Figur, die mit der rechten Hand auf Dido deutet und auch die linke Aufmerksamkeit heischend erhoben hat. Umso

²¹⁹ Gerade das Segnen fehlt in der entsprechenden Kapitelangabe im Verzeichnis, was es in diesem Fall eher wahrscheinlich macht, dass das Bild vor der Rubrik entstanden ist: *daß xii seit wie frowe dido sich vbel gebu^op vmb eneas daß er enweg wolte*.

²²⁰ Der entsprechende Kapiteltext erwähnt Dido überhaupt nicht: *daß xiii seit wie eneas wider vber mer fu^or*.

²²¹ Die entsprechende Kapitelangabe im Verzeichnis fällt viel kürzer aus und erwähnt nur Eneas' Weggang: *daß xiii seit wie eneas wider vber mer fu^or*.

²²² Der Märtyrertod scheint innerhalb der Werkstatt ein oft verwendetes Motiv gewesen zu sein, zieht man beispielsweise die „Elsässische Legenda Aurea“ (cpg 144) zum Vergleich heran, hier im Besonderen fol. 14^v (Heiliger Kilian).

²²³ Auch hier ist die entsprechende Kapitelangabe im Verzeichnis erheblich kürzer: *daß xiiii seit wie frowe dido sich selber verbrante von leide*.

²²⁴ COURCELLE/COURCELLE 1984, S. 71.

auffälliger ist dieser Gestus durch das Fehlen von Armen bei den beiden Figuren, die auf Didos anderer Seite stehen. Es scheint, als ob die glatzköpfige Figur als Mittlerfigur inszeniert ist, während es sich bei den zwei anderen um die ins Bild gesetzten Rezipienten handelt, die sich das Geschehen durch eben diese Mittlerfigur erklären lassen. Die Rubrik erklärt die Handlung: *Wie anne didonen swester vnd die frowe sobent wie frowe dido verbrant waz vnd wie es anna dem kamerer seite.*²²⁵

Gewiss ist Dido im Gesamtkontext nicht als Märtyrerin zu verstehen. Viel eher scheint eine derartige Inszenierung den Versuch darzustellen, den Selbstmord zu entschärfen. In beiden Darstellungen hingegen ist die Krone präsent: Die Sterbeszene ist mit der Krone verbunden. Und die Krone selbst wird damit zu einem negativ besetzten Symbol – einem Symbol des Todes. Verbunden ist der Tod aber noch mit einem weiteren Attribut: dem Schwert. Und dieses steckt nicht – wie es der Stoff vorgibt – sinnbildlich in Didos Herz, sondern in ihrem Unterleib respektive Bein. Dido stirbt nicht wegen Eneas' Weggang, sondern wegen ihrer zu verurteilenden Begehrlichkeit (das Bein), welche im Wunsch mündet, eine Krone zu tragen und zu herrschen. Die Krone steht für das an ihr exemplarisch vorgeführte Laster. Die Analyse weiterer Szenen wird das bestätigen.

Im christlichen Kontext ist ein Begräbnis auf geheiligtem Boden nicht möglich, wenn der oder die Verstorbene sich selbst das Leben genommen hat. Im cpg 403 hingegen ist dies nicht der Fall; Dido ist keine – zumindest nicht eindeutig – Selbstmörderin. Insofern stellt die anschließende Begräbnisszene von Didos Leichnam kein konzeptionelles Problem dar. Es handelt sich offensichtlich um ein einfaches Begräbnis auf einem von einer Mauer umgebenen Friedhof mit christlicher Kirche (*Wie frowe dido begraben wart gar herlichen*²²⁶). Der Totengräber legt einen kleinen in Binden gewickelten Leichnam in ein ausgehobenes Grab.

Zwar stirbt Dido, ob es sich aber wirklich um das Ende ihrer Herrschaft handelt, bleibt fraglich. Heinrichs von Veldeke Text beschreibt den Sturz einer Herrscherin.²²⁷ Dido und ihr Reich werden bei Eneas' Ankunft in aller Pracht und Herrlichkeit präsentiert, zurück lässt er eine Frau mit gebrochenem Herzen, unfähig, weiterhin die vormalige Rolle der Herrscherin einzunehmen, mit keinem anderen Ausweg als dem Tod. In der Heidelberger Bebilderung verhält es sich genau andersherum: Bei Eneas' Aufnahme tritt Dido in einfacher, geschlechtsneutraler Kleidung vor ihre Burg, welche später einer weiblichen Frisur, einem weiblichen Hofgewand und Kopfschmuck weicht, der dann mit der Eheschließung durch eine Krone ausgetauscht wird. So gekrönt stirbt Dido schließlich

²²⁵ In Bezug auf die agierenden Figuren gibt es im Vergleich zur entsprechenden Angabe im Kapitelverzeichnis erhebliche Unterschiede: *das xv wie der kamerer vnd anne sobent das frowe dido verbrant waz.*

²²⁶ Die letzte Angabe über die Herrlichkeit des Begräbnisses fehlt im Kapitelverzeichnis: *das xvi wie frowe dido begraben wart.*

²²⁷ Vgl. SYNDIKUS 1992.

einen abgeschwächten Selbstmord. Allenfalls wäre zu überlegen, ob hier die Unvereinbarkeit von weiblichem Geschlecht und Herrschaft zum Tragen kommt, eine Perspektive, die MARTIN einnimmt.²²⁸ Didos Weiblichkeit nimmt tatsächlich erst im Verlaufe der Handlung Kontur an, und auch auf die Sexualisierung der Figur wird immer wieder verwiesen. Allerdings wird nicht Dido selbst zum sexuellen Objekt, viel eher wird ihr das eigene Begehren zum Verhängnis. Und auf diese Perspektive kommt es meines Erachtens an. Neben der sexuellen Begehrlichkeit wird auch das Begehren von Materiellem in den Fokus gerückt. Die schrittweise Einkleidung der in der ersten Illustration (fol. 17^v) noch als ärmlich – und das heißt in diesem Falle auch bescheiden – dargestellten Dido zeigen den stetigen Wunsch nach mehr materiellen Gütern (wertvolle Gegenstände, Kleidung und schließlich die Krone). Das Tragen der Krone, die auch Zeichen für die Herrschaft über andere ist, markiert, dass Dido vom rechten Weg abgekommen ist und aus diesem Grund sterben muss.

Auf das Begehren wird immer wieder hingewiesen – schon auf fol. 27^r reckt Dido begierig die Hände nach dem Geschenk des Trojaners, worauf in der Folge eine tobende (Liebes-)Krankheit – so zumindest die Rubrik – von ihr Besitz ergreift (fol. 32^v). Während der Jagd (fol. 36^v) werden Dido und Eneas prononciert als voneinander unabhängig dargestellt; er ist mit der Jagd beschäftigt, sie mit ihrem Unglück, und das heißt, mit ihrem sexuellen Verlangen, auf welches die Hand in ihrem Schoss verweist. Es folgt die Heirat (fol. 42^r), in welcher zum ersten Mal eine Krone vorkommt.

Die Krone ist allerdings ein negatives Signum und deutet in Didos Fall das bevorstehende Unheil an. Tatsächlich wird die weitere Analyse des Bilder-Zyklus zeigen, dass die Krone, die für Macht und Herrschaft steht, immer in Kontexten vorkommt, in der eine zu verurteilende Handlung gezeigt wird. Es kann dabei tatsächlich um Herrschaft und (damit verbundene) Habsucht gehen, dies ist allerdings nicht zwingend. So wird beispielsweise auch Venus gekrönt sein, während sie Ehebruch begeht. Die Krone deutet in Didos Fall an, dass ihr Tod Folge ihres materiellen und sexuellen Begehrens ist.

Die Sterbeszene verdeutlicht noch ein einmal eindringlich den Grund für Didos Sterben: Das todbringende Schwert steckt nicht etwa in ihrem Herzen, sondern in ihrem Unterleib (fol. 51^v) respektive Bein (fol. 53^v)²²⁹. Das immer wieder gezeigte Begehren nimmt

²²⁸ MARTIN 2018 erläutert in seinem Aufsatz, wie ich es hier für den Bilder-Zyklus von *b* feststellen konnte, dass Heinrich von Veldeke Dido erst allmählich einen Körper und durch die „Inbesitznahme“ dieses Körpers durch den Trojaner ein weibliches Geschlecht gibt. In dieser Perspektive, bei welcher der Körper während der Ausübung von Macht inexistent ist und erst als Objekt der sexuellen Begierde eine Form erhält, würde sich dann ihr Untergang erklären: Dido ist als Machthaberin zur Frau geworden, was ihren Sturz zur Folge hat.

²²⁹ Ein nacktes Bein wird auch in der späteren Wiener Handschrift *w* (Wien, ÖNB, Cod. Vind. 2861) auf fol. 16^r gezeigt.

kaum Bezug auf Eneas. An keiner Stelle wird Didos Begehren konkret mit Eneas in Verbindung gebracht. Allein die Tatsache, dass er ein Geschenk (Doppelkopf) hat herbeibringen lassen (fol. 19^v), welches Dido in der Folge-Darstellung – nicht einmal von ihm – überreicht wird (fol. 27^v), bringt ihre leidenschaftlichen Gefühle mit dem Trojaner in Verbindung. Eine solche Darstellung der Handlung, die Didos Begehrlichkeit an einen Gegenstand bindet und nicht an Eneas' Vorzüge, ist näher an der antiken Vorlage Vergils als an Heinrich von Veldeke, der eben gerade mittels Beschreibung von Eneas' Vorzügen und dessen vorbildlichem Umgang mit der karthagischen Königin Didos Gefühle entstehen lässt. Bei Vergil hingegen sind allein die Götter für Didos Begehren verantwortlich. Das Vorhandensein von Göttern sowie deren Einfluss auf das irdische Geschehen wird im cpg 403 allerdings getilgt. Die göttliche Einmischung, aufgrund derer sich Dido Aeneas bei Vergil zugetan zeigt, ja mehr noch, sich unsterblich in ihn verliebt, wird hier moralisierend durch eine lasterhafte Begehrlichkeit der Königin substituiert.

3.5.5. Eneas übergibt dem Teufel die Juden

Nach Didos Bestattung – oder eigentlich eher während diese stattfindet – segelt Eneas über das Meer und steuert auf den Ort zu, an dem die Sybille lebt und wo sich auch der Eingang zur Hölle befindet. Ein solches Geschehen – Eneas' Ankunft auf dem Cumae, die Begegnung mit der Sybille, auf deren Beschreibung Heinrich von Veldeke großen Wert legt, oder die im Text beschriebenen Vorbereitungen für den Gang durch die andersartige Welt der Unterwelt – werden nicht gezeigt. Stattdessen ist ein dreiteiliger Exkurs eingelassen, der nur noch bedingt mit dem Aeneas-Stoff zu tun hat. Einzig das Element „Eingang zur Hölle“ verbindet das, was der Stoff vorgibt, mit dem, was gezeigt wird. Während die Bildbeischriften sich noch einigermaßen auf den Text beziehen, hie und da aber stark von Heinrichs von Veldeke Erzählversion abweichen – so heißt es etwa auf fol. 57^r, dass Eneas Menschen versammelt, zum Zweck, diese dem Teufel zu übergeben, – wird in den drei Bildern eine vom Text unabhängig verlaufende Erzählung präsentiert. Identifiziert man Eneas, der jeweils in den Bildbeischriften genannt wird, mit der exponiert auftretenden Figur, so steht diese Eneas-Figur in Opposition zu den übrigen Figuren, mit Ausnahme jener, die hinter der Eneas-Figur stehen und das Geschehen nur – wie der Rezipient – verfolgen. Die Figuren, mit denen Eneas interagiert, tragen Judenhüte und sind mindestens in einem Bild mit liturgischen Gerätschaften ausgestattet, die an jüdische Rituale erinnern.

Die Rubrik des ersten Bildes (fol. 57^r) sieht folgende Handlung vor: *Wie der herre Eneas zu^o Sybillen fu^or die in solte füren in die helle vnd die lutte besamelte die er dem tufel geben wolte.*²³⁰ Es wird der Eingang zur Hölle in Form eines Drachenschlundes gezeigt, der von einer Teufelsfigur aufgehalten wird, während eine Vierergruppe – womöglich die dem Teufel zu übergebenden Menschen, die mit Judenhüten gekennzeichnet sind – mit Blick und Fingerzeig auf den Drachenschlund ausgerichtet ist (vgl. Abb. 14). Eine weitere, exponiert am linken Bildrand stehende Figur deutet ebenfalls auf das Geschehen, und es kann kein Zweifel daran bestehen, dass der Rezipient hier überdeutlich dazu aufgefordert wird, seine ganze Aufmerksamkeit auf den Drachenschlund zu richten, wo sich die weitere Handlung abspielen wird.

Die auf fol. 61^r geplante Opferung (*Wie der herre Eneas den götten ein opfer machte noch dem also er gewisset wart*²³¹) wurde – wie schon die Liebesszene mit Dido (fol. 39^v) – nicht illustriert. Auch in diesem Fall ist kaum von einem Versehen auszugehen. Gerade in einem christlichen Kontext scheint es kein Zufall zu sein, dass ausgerechnet die Darstellung einer Opferung für die Götter nicht dargestellt wird.

Die folgende Illustration (fol. 62^r) sollte gemäß Bildbeischrift die Vorbereitungen für den Gang durch die Unterwelt zeigen: *hie wart Sybille vnd eneas bereit zu^o der hellen zu^o varende vnd wie sy zu^o dem helle loch koment.*²³² Gerade eine solche Bildbeischrift – die im Gegensatz zur entsprechenden Angabe im Kapitelverzeichnis noch die Fahrt zum Hölleneingang ergänzt – verdeutlicht, dass es sich nicht in erster Linie um eine Beschreibung des Bildes handelt: Es ist nicht möglich, gleichzeitig Fahrt und Ankunft am Eingang der Hölle zu zeigen. Das Bild hingegen zeigt wieder den Drachenschlund, nun von drei Figuren bevölkert, von denen die erste denjenigen, die sich außerhalb befinden, etwas zu überreichen scheint. Es handelt sich womöglich um ein liturgisches Gerät, welches – zusammen mit den Judenhüten – den Träger und seine Gefährten als Juden kennzeichnet. Es wäre denkbar, dass sich die hier gezeigte Handlung auf die Bildbeischrift zum ersten Bild auf fol. 57^r bezieht, die beschreibt, dass Eneas Menschen versammelt und sie dem Teufel übergibt. Der sich außerhalb des Drachenschlundes befindende Eneas schickt die Juden (*die lutte*) ins Innere der Hölle.

In der dritten Illustration (fol. 63^v) schließlich sind die vorher gezeigten Juden tatsächlich ins Innere verschwunden, was durch die vier Figuren, die vor dem Eingang stehen und auf den Schlund ausgerichtet sind, zweifellos angedeutet werden soll. Sie alle

²³⁰ Das Kapitelverzeichnis ist sehr viel kürzer und beinhaltet nur die Angabe, dass Eneas zu Sybille kommt: *Daz xvii wie der here Eneas zu^o Sybille kam.*

²³¹ Die Angabe im Kapitelverzeichnis ist kürzer: *Daz xviii wie Eneas den götten ein opfer makte.*

²³² Im Kapitelverzeichnis wird nur die Ankunft beim Höllenschlund und nicht die Fahrt dorthin erwähnt: *daz xix wie Eneas vnd Sybille zu^o dem helle loch koment.*

haben ihre Arme und Hände unter den Mänteln verborgen; sie machen nicht mehr auf das Geschehen aufmerksam, sondern scheinen dem Geschehen, dem Rezipienten gleich, zu folgen. Die Rubrik hat hier nur noch sehr wenig mit der bildlichen Darstellung zu tun: *Wie Sibille vnd eneas der herre mit ein ander fu^orent in das hellen loch*.²³³

Die dreiteilige Sequenz, die den Eintritt in die jenseitige Welt zeigt, sticht innerhalb des Bilder-Zyklus heraus, wirkt sie doch wie eine eigene, vom Aeneas-Stoff fast gänzlich losgelöste Geschichte, die nur noch durch den gemeinsamen Handlungsschauplatz „Hölle“ mit dem ‚Eneasroman‘ verbunden ist. Dieser Eindruck entsteht nicht nur durch die dem Stoff ferne Handlung, sondern auch durch das agierende Personal, bei dem keine einzige Figur klar identifizierbar ist. Die auffälligen Vermittler- und Rezipienten-Figuren, die dem Geschehen eine theaterhaft anmutende Note verleihen, scheinen hier in eine Art Meta-Erzählung einzutreten: Die Erzählung wird an der Stelle, in der Eneas die Hölle betritt, für einen Moment angehalten, um fernab der erzählten Geschichte den rechten Glauben zu thematisieren. Die Judenhüte und die liturgischen Gerätschaften (der Leuchter und der Gebetsriemen) scheinen auf den jüdischen Glauben zu verweisen. Eneas bringt die durch ebenjene Attribute als Juden gekennzeichneten Figuren in den Drachenschlund, er übergibt sie also – wie es die Rubrik auf fol. 57^r nennt (*Wie [...] Eneas [...] die lutte besamelte die er dem tufel geben wolte*) – der Hölle. Thema der mehrteiligen Drachenschlund-Sequenz ist meines Erachtens die Frage über den rechten Glauben, wobei freilich die Antwort auf diese Frage bereits im Bild – und dies keinesfalls subtil – gegeben wird: Das Christentum, vertreten durch die Eneas-Figur, und das Judentum, vertreten durch die durch Judenhüte gekennzeichneten Figuren, werden nicht als gleichwertig dargestellt. Letztgenannte sind – so das Bild in aller Deutlichkeit – der Hölle geweiht. Bemerkenswerterweise wird in der Folge darauf verzichtet, das Innere der Hölle als Stätte des Grauens zu präsentieren, obwohl es dafür wahrlich genügend Vorbilder gegeben hätte. Den Rezipienten einzuschüchtern, scheint kein Anliegen zu sein.

Von einem derartigen Exkurs ist im Kapitelverzeichnis gar nichts zu lesen. Die drei Kapitel werden dort überaus vage beschrieben: Eneas kommt zu Sybille (*Daß xvii wie der herre Eneas zu Sybille kam*), Eneas opfert den Göttern (*Daß xviii wie Eneas den götten ein opfer mahte*), Eneas und Sybille kommen zum Eingang der Hölle (*daß xix wie Eneas vnd Sybille zu dem helle loch koment*), Eneas und Sybille betreten die Hölle (*Daß xx wie Sybille vnd der herre Eneas in das helle loch fu^orent*).²³⁴

²³³ Diese Angabe ist nur unwesentlich anders im Kapitelverzeichnis: *Daß xx wie Sybille vnd der herre Eneas in das helle loch fu^orent*.

²³⁴ Die Bildbeischriften weichen stärker von den Kapitelangaben ab als es üblicherweise in dieser Handschrift der Fall ist. Ob dies aber nun der entscheidende Hinweis dafür ist, dass die Bilder vor der Bildbeischrift

3.5.6. Die wandelbare Sybille und der rechte Glaube

Eneas' Gestalt bleibt während des Gangs durch die jenseitigen Gefilde ausnahmslos dieselbe. Umso auffälliger ist daher die Tatsache, dass seine Begleiterin, die Sybille, in jeder Darstellung in anderer Erscheinung auftritt. Dass sie trotzdem als die Sybille-Figur zu erkennen ist, liegt am klaren Erzählkontext: Eneas ist mit Sybille in der Unterwelt. Tatsächlich aber führt Eneas, nicht zuletzt dadurch, dass er in allen Bildern gleich aussieht, einem roten Faden gleich, durch die Unterwelt, während Sybille, der diese Rolle textgemäß eigentlich zukäme, in der Bilderzählung Teil der Unterwelt geworden ist und durch ihre stetige Wandlung die Eigenheit des Ortes markiert.

Fol. 67^r zeigt – nach einem leeren Bildplatz auf fol. 65^{r235} – die erste Station. Die Rubrik beschreibt die Handlung des Bildes folgendermaßen: *Wie Sybille Caro dem tufel einen zwig zougete vnd er sy vnd Eneas vber fu^orte in dem swartzē gruwelichen schiff.*²³⁶ Eneas sitzt mit einem Begleiter, wohl Achates, und zwei kleineren, nackten Gestalten, zwei Seelen, von denen die eine Eneas mit einer bittenden Geste adressiert, in Charons Kahn und passiert den Höllenfluss (vgl. Abb. 15). Mit dieser Bittgeste wird Eneas erneut als eine Art Messias-Figur inszeniert. Flankiert wird die Gruppe von zwei überaus illustren Gestalten, die etwas erhöht sitzen: Hinter Eneas, auf der linken Seite, steht der rudernde Charon, als gehörnter Teufel mit herausfallender Zunge dargestellt, während Eneas gegenüber eine nackte, griesgrämige Sybille mit offenem Haar und riesigen, hängenden Brüsten mit der rechten Hand den prominent inszenierten Zweig, den die Bildbeischrift als erstes nennt, in die Höhe hält. Mit der linken Hand deutet sie auf die auf Eneas ausgerichteten Seelen und scheint damit die Aufmerksamkeit des Rezipienten auf jene lenken zu wollen, mit denen man sich womöglich zu identifizieren hat. Dies allerdings kann kaum von den prominenten Brüsten, dem Zweig und der Teufelsfigur ablenken. Es scheint, als wäre die Sybille hier selbst zu einer nackten Seele geworden, einer, freilich, die sich durch das auffällige Äußere stark von den anderen unterscheidet. Im Detail aber bietet die Darstellung durchaus auch Aspekte, die man als besonders textgetreu verstehen kann. Erstens: Sybille hält den Zweig,

ausgeführt wurden und die Rubriken nachträglich – unter Berücksichtigung der bereits ausgeführten Bebilderung – eingefügt wurden, ist nicht zu sagen. Tatsächlich halte ich dieses Argument nicht für ausschlaggebend. Nicht nur, weil die Bildbeischriften kaum wirklich Bezug auf die Bilder nehmen, sondern auch, weil auch bei nicht realisierten Bildern die Rubriken im Text oft viel ausführlicher sind als deren Angabe im Kapitelverzeichnis.

²³⁵ Im Kapitelverzeichnis ist die Angabe (*Daz xxi seit wie Sybille vnd der berre Eneas in die helle koment vnd zu^o dem wasser komet do caro der tufel die behalten selen inne fu^oret*) kürzer als die Rubrik, die in den Text eingelassen ist und die den leer gebliebenen Bildplatz begleitet: *Wie frome sybille vnd der berre Eneas in der hellen koment zu^o dem wasser vnd dem schiff do caro der tufel die behaltenen selen vber füret vnd wie Eneas ouch vber fu^or.* Dass diese Szene hier nicht dargestellt wurde, erklärt sich womöglich damit, dass sie in der Folge-Illustration (fol. 67^r) zur Darstellung kommt. Auf fol. 67^r wird genau dies dargestellt, während die dortige Bildbeischrift auf die Erwähnung des Zweiges fokussiert. Es handelt sich somit um eine Art Fusionierung der beiden Bildbeischriften.

²³⁶ Die Angabe im Kapitelverzeichnis ist auch hier kürzer: *daz xxii wie Sybille caro dem tufel einen zwig zougete vnd eneasz vber fu^orte.*

sie führt Eneas (allerdings nur in dieser einen Szene) und nicht umgekehrt. Zweitens: Sybille deutet auf die nackten Seelen und scheint damit die Rolle derjenigen einzunehmen, die sich auskennt und ihr ortsspezifisches Wissen weitergibt. Drittens: Sybilles Nacktheit hat Züge des Monströsen. Es wäre denkbar, dass hier ihre Hässlichkeit gezeigt werden soll, auf deren Beschreibung Heinrich von Veldeke so viel Wert legt.

Diese Merkmale sind in der Folge-Illustration (fol. 69^v) gerade nicht mehr vorhanden (vgl. Abb. 16). In der begleitenden Rubrik wird auf das prominent inszenierte Schwert fokussiert: *Wie sybille vnd der herre Eneas durch die vinsternisz gingen vnd eneas sin swert ein vorn truog daz er von dem glaste gesehen möchte.*²³⁷ Eneas führt die kleine Gruppe mit einem riesigen, erhobenen Schwert an, während Sybille, nun bekleidet und mit einem Schleier um den Kopf, hinter ihm hergeht. Es folgt an dritter Stelle Achates. Die Szene zeigt wieder Bewegung an. Bemerkenswert ist die (stoffgemäße) Erklärung, die die Rubrik für Eneas' Verhalten liefert: Das Schwert leuchtet den Weg. Auf derartige Erklärungen, warum etwas getan wird, wird grundsätzlich im Kapitelverzeichnis wie in den Bildbeischriften verzichtet.

Die nächste Illustration (fol. 71^v) zeigt dann eine konkrete Begegnungsszene. Die Dreiergruppe stößt auf eine Gruppe Verstorbener. Die Bildbeischrift erklärt das Dargestellte folgendermaßen: *Wie frowe sybille vnd der here Eneas in der vinsternisse sobent die kindelin die ir muotter mit in gestorben waz vnd die durch ritterschaft erslagen worent.* In erster Linie geht es hier um die Kinder, die vor ihrer Geburt verstorben sind und daher keine Taufe erhalten haben.²³⁸ Aber auch eine zweite Gruppierung wird genannt: gefallene Krieger. Es handelt sich bei den dargestellten Verstorbenen um drei Kinder (gemäß Bildbeischrift die vor der Geburt verstorbenen Kinder) und zwei Männer, die allerdings nicht als Ritter zu erkennen sind. Stattdessen ist der eine von ihnen gekrönt. Wie schon bei der Darstellung von Dido wird die Krone hier mit Vergänglichkeit und Tod in Verbindung gebracht. Es ist Eneas (und nicht etwa Sybille), der auf die fünf Daliegenden deutet, Sybille steht klein und unscheinbar hinter ihm. Ihre Kopfbedeckung aus der vorangegangenen Illustration ist hier einer gewöhnlichen Frisur gewichen, wie sie innerhalb der Handschrift meistens gebraucht wird, um weibliche Figuren darzustellen. Sybille ist hier nicht mehr von Anna, Lavinia oder (stellenweise) Dido zu unterscheiden, mit Ausnahme der ärmlichen Kleidung.

Die letzte Station der Unterwelt zeigt das Ziel der Unternehmung: Eneas trifft auf seinen Vater Anchises: *hie enpfing Anchises sinen svon Eneam.*²³⁹ Die beiden umarmen sich.

²³⁷ Die Erwähnung des Schwertes fehlt in der Kapitelangabe, in der nur das Schreiten durch die Dunkelheit erwähnt wird: *Daz xxxiii wie Sybille vnd eneasz durch die vinsternisse gingent.*

²³⁸ Auf eine ausführende Erklärung wird im Kapitelverzeichnis verzichtet: *daz xxxiiii wie sybille vnd eneasz in der vinsternisz die toten kindelin sobent vnd die durch ritterschaft erschlagen wurdent.*

²³⁹ Die Angabe im Kapitelverzeichnis wie auch die hier noch vorhandene Rubrik-Vorschrift sind identisch mit der Bildbeischrift.

Gerade eine Umarmung ist aber, und dies wird bei Heinrich von Veldeke an der entsprechenden Stelle explizit ausgeführt, in der Unterwelt nicht möglich (En. 3604-3610). Man gewinnt außerdem den Eindruck, dass der hier erreichte Zielpunkt, die Begegnung mit Anchises, von ausschließlich emotionaler Natur ist. Dass Eneas von seinem Vater die Eckpunkte seiner Zukunft prophezeit bekommt und erfährt, was als nächstes zu tun ist, zeigt die Darstellung nicht. Links hinter Eneas steht Sybille – in tadelloser Aufmachung und nun einer Dame gleich. Im Unterschied zur vorangegangenen Illustration trägt sie nun auch ein höfisches Gewand.

Die Wandlung der Sybille ist auffällig, allerdings wohl kaum zufällig. Und auch wenn nochmal darauf aufmerksam gemacht werden muss, dass innerhalb der Handschrift das Herstellen von Kohärenz problematisch ist, so wird über gewisse Bildstrecken hinweg eben doch das Mittel der Bild-Kohärenz genutzt. Doch was wird in diesen vier Bildern mit der unterschiedlichen Darstellung der Sybille erzählt? Zunächst begegnen wir Sybille in aller Hässlichkeit und Nacktheit mit losem Haar. Die Darstellung zeigt Zügellosigkeit und Verwahrlosung. Doch schon in der zweiten Darstellung ist davon nichts mehr vorhanden: Sybille ist nun gekleidet und verschleiert. In der dritten Darstellung weicht der Schleier der Frisur einer höfischen Dame. Und die letzte Darstellung nimmt sich noch der Kleidung an, die sich bis anhin ziemlich ärmlich ausgenommen hat und die Priesterin nun zu einer höfischen Dame macht. In Bezug auf Eneas lässt sich hier das gleiche feststellen, was bereits in der Dido-Sequenz der Fall war: Während der Held immer gleich dargestellt wird, ist dies bei Sybille in auffälliger Art und Weise nicht der Fall. Eneas dient durch seine Konstante als Hintergrundfolie, vor der Prozesse ablaufen können. Sybilles unstete Erscheinungsform, die in ihrer Abfolge unbestreitbar eine Art von Fortschritt anzeigt und die gerade in der ersten Darstellung Züge des Monströsen aufweist und damit nicht einmal zweifelsfrei menschlich ist, markiert und spiegelt – so kann man es zumindest verstehen – die Beschaffenheit des Ortes. An diesem Ort gelten andere Gesetze als man sie aus dem Diesseits kennt. Die Andersartigkeit des Ortes wird an der Figur der Sybille illustriert.

In Bezug auf die Handlung ist noch einmal zu fragen: Warum ist Eneas in der Unterwelt und welche Folgen hat dies für die weitere Handlung? Eine zu begleichende Schuld trifft den Heidelberger Eneas zunächst nicht. Der unbedarfte Held hat mit dem, was ihm widerfährt, nichts zu tun, zumindest vermitteln die Bilder dies: Weder Trojas Fall noch Didos Untergang wird in irgendeiner Form mit ihm in Verbindung gebracht. Während also der Blick in die Vergangenheit und eine Läuterung nicht Ziel der Unternehmung sein kann, scheint auch der Blick in die Zukunft nicht der Grund für den Abstieg in die Unterwelt zu sein. Ziel der Unternehmung ist viel eher das Treffen zwischen

Vater und Sohn als Selbstzweck. Eneas fährt hier nicht in die Unterwelt, um von seinem Vater sein zukünftiges Schicksal zu erfahren. Durch die Zurschaustellung einer emotionalen Wiedervereinigung wird die Erzählung hier neu akzentuiert. Im Stoff ist der emotionale Aspekt des Wiedersehens zwar marginal angelegt, aber keinesfalls im Vordergrund. Da es sich um das Wiedersehen von Vater und Sohn handelt, die einander in Liebe verbunden sind, versteht es sich von selbst, dass ein gewisser Grad an Emotionalität vorhanden ist. Wird dieser Aspekt aber derart akzentuiert, wie es mit vorliegender Illustration der Fall ist, thematisiert die Erzählung hier etwas dezidiert Neues, was die Erzählung stark verändert. Thema der hier dargestellten Szene ist die Liebe zu den Eltern und in weiterem Sinne die Liebe zu Gott. Sybilles Wandlung wäre in dieser Perspektive dann als Weg hin zur rechten Lebensführung und Gottesliebe zu deuten.

Um zu verdeutlichen, worum es in der Katabasis im cpg 403 wirklich geht, sollte noch einmal die gesamte entsprechende Bilderabfolge in den Blick genommen werden: Zunächst wird in einer dreiteiligen Sequenz in aller Eindringlichkeit vom falschen Glauben Abschied genommen. Die Juden fahren in die Hölle, die übrigen Figuren, die wohl als Christen aufzufassen sind, nicht. An Eneas' Gang durch die Unterwelt wird anschließend demonstriert, wie man zum richtigen Glauben kommt. Zunächst muss dem körperlichen Begehren, welches mit dem Teufel in Verbindung gebracht wird und hier mit einer monströsen, nackten Sybille ihren Ausdruck findet, Einhalt geboten werden (fol. 67^v), stattdessen solle man sich züchtig zeigen und Gott folgen, wie es die Darstellung zeigt, bei der die verschleierte Sybille dem mit dem leuchtenden Schwert vorausgehenden Eneas folgt (fol. 69^v). Dann treffen Eneas und Sybille auf die toten Kinder, welche auf die Wichtigkeit der Taufe verweisen, und diejenigen, die – gemäß Rubrik – *durch ritterschaft erslagen worent* (fol. 71^v). Da die *ritter* hier eine Krone tragen, wird gleich beides – Rittertum und Herrschaft – als etwas zu Verurteilendes markiert. Die Darstellung, bei der Eneas von Anchises empfangen wird, so formuliert es auch die Rubrik (*hie enpfing Anchises sinen sv^on Eneam*), markiert das Ankommen bei Gott.

3.5.7. Abkehr von Kampf und Rittertum

Im zweiten Teil der Handlung, der sich in Latium abspielt, ist die Illustrationsdichte geringer als im ersten Teil. Während die Bildszenen auf den ersten Blick als zufällig gewählt erscheinen, weil sie wiederholt zeigen, was man bei der Textlektüre nicht als Schlüsselszene begreifen würde, wird man bei genauerer Betrachtung sehen, dass es sich bei dieser Feststellung um einen Trugschluss handelt. Durch die gewählten Szenen wird uns eine distinkte Lesart vorgeschlagen, welche die Inszenierung des Titelhelden betrifft.

Tatsächlich zeigt sich, dass Eneas, wo es um die gewalttätige Auseinandersetzung zwischen Trojanern und Latinern geht, gar nicht vorkommt. Den Helden aus dem Kampf wortwörtlich herauszuhalten, ist klar als Anliegen der vorliegenden Erzählung auszumachen, wird doch nicht der Kampf an sich unterschlagen, sondern der Umstand, dass Eneas involviert ist, ja durch sein Auftauchen den Konflikt auslöst. Der Protagonist Eneas, der in der vorliegenden Erzählung in den Bildern des cpg 403 immer wieder Züge einer Messias-Figur aufweist, ist nicht vereinbar mit der kriegerischen Seite, welche eben durchaus – und nicht nur nebensächlich – auch Teil der Eneas-Figur ist. Auf diese Problematik soll offenbar durch die Darstellung des Kampfes und die Herausnahme des Helden aus demselben prononciert hingewiesen werden. Tatsächlich folgt die Erzählung ab jetzt über weite Strecken nicht mehr dem Titelhelden, sondern seinem Kontrahenten Turnus. Eneas und Turnus werden erst in der allerletzten Illustration (fol. 248^v) anlässlich des finalen und für Turnus tödlichen Kampfes aufeinandertreffen.

Die Handlung wird im Latium-Teil von Turnus' Seite her erzählt, es entfallen also Szenen, die Eneas' Ankunft in Latium, das Aussenden von Boten und die Begegnung mit Latinus und den darauffolgenden Streit zwischen dem Königspaar, Latinus und Amata, zeigen. Die erste Illustration des Latium-Teils (fol. 94^r) zeigt – gemäß Rubrik – wie Turnus, der im Übrigen nicht von Eneas zu unterscheiden ist, einen Brief erhält. Es muss sich um die Nachricht von Amata handeln, auch wenn die Bildbeischrift dies so nicht explizit macht: *hie wart turnus die botschaft geseit daz der kunig lattinus eneas dem herren wolte sin tochter geben.*²⁴⁰

Die Auslösung des Konflikts wird auf die Hirschszenen reduziert und in einer entsprechenden zweiteiligen Darstellung auf einer Doppelseite präsentiert. Während auf fol. 89^v Ascanius den Hirsch trifft (*hie erschos ascanius der junge troyan den zamen hirtz*²⁴¹), liegt dieser auf der gegenüberliegenden Seite (fol. 99^r), offenbar tot, zwischen zwei sich streitenden Parteien. Gemäß Bildbeischrift handelt es sich bei den kämpfenden Figuren um *ascanius* und *zirus*, wobei die jeweiligen Parteien nicht zu identifizieren sind: *hie schlug ascanius vnd zirus ein ander vor der vesten vmb den hirtz.*²⁴² Dass Ascanius in der ersten

²⁴⁰ Die Angabe im Kapitelverzeichnis ergänzt noch Lavinias Namen: *daz xxvi hie wart turnus die botschaft geseit daz lattinus der kunig eneas wolte sin tochter lavinia geben.* Amata wird in der Rubrik nicht erwähnt und kommt auch an keiner Stelle in der vorliegenden Handschrift vor. Latinus hingegen wird auf fol. 176^v eine Ratsversammlung abhalten.

²⁴¹ Im Kapitelverzeichnis fehlt die Erwähnung, dass es sich bei Ascanius um einen jungen Trojaner handelt: *xxvii hie erschos ascanius den zamen hirtz.* Für diese Rubrik ist ein Teil der Vorschrift am unteren Blattrand noch vorhanden. Lesen kann man nur den Beginn der Vorschrift, die dann beschnitten wurde und in der Folge nicht mehr lesbar ist: *hie schos ascanius der junge troaner [...].*

²⁴² Die Angabe im Kapitelverzeichnis ist identisch. Allerdings weicht die Rubrik-Vorschrift, die für diese Illustration noch vorhanden ist, etwas ab: *ascanius vnd zirus vnd sinen man ein ander slugent vnd schussent von des hirtzes wegen.*

Darstellung einen Bart trägt, irritiert ebenso wie die vormalige Darstellung desselben als Säugling (fol. 19^v).

Zwei von der Anlage her vergleichbare Illustrationen zeigen jeweils die Schlacht um eine Burg (fol. 103^r; fol. 118^r). In beiden Fällen greifen mehrere männliche Figuren eine Burg an, die von weiteren männlichen Figuren verteidigt wird. Die Bilder zeigen aber nur vermeintlich dieselbe Szene. Auf fol. 103^r wird die Schleifung der Burg von Tirus dargestellt, was nicht nur die Rubrik (*hie wart die vesten albane verbrant von Ascanius*²⁴³), sondern auch die Position im Text (En. 4808/9) nahelegen. SCHRÖTER geht davon aus, dass der Text an dieser Stelle Einfluss auf den Bildtitel gehabt hat, bei dem versehentlich davon ausgegangen werde, dass das genannte *hūs* Albane sei.²⁴⁴ Ascanius wird bei dieser Interpretation des Stoffes als Gegenpartei zu Turnus inszeniert. Anders ist dies in der Rubrik zur Illustration auf fol. 118^r: *wie turnus Eneas dem herrren (sic!) wolte sin veste an genynnen vnd wie sy mit ein ander stritten vnd von der burge her abe schussent*.²⁴⁵ Eneas ist im Bild zwar nicht auszumachen, in der Rubrik wird er allerdings explizit genannt.

Zwischen diesen beiden Kampfbildern, die ohne die dazugehörigen Rubriken nicht als zwei unterschiedliche Szenen zu identifizieren wären, findet sich die Darstellung einer Beratung zwischen Turnus und seinen Männern (fol. 115^r). Es handelt sich bei dieser Szene um eine solche, die gerade bei Heinrich von Veldeke Turnus in keinem guten Licht erscheinen lässt, geht er doch in dieser Szene über die Wünsche und Ratschläge seiner Männer hinweg. Aber bei der Darstellung im cpg 403 berät sich Turnus (*hie ging turnus mit sinen fürsten vnd herren zuo rote wie er über den herren Eneas wolte*²⁴⁶) mit vier weiteren Figuren, ganz im Gegensatz zu Eneas, für den eine solche Beratungsszene nicht vorhanden ist, obwohl Heinrich von Veldeke – gerade im Gegensatz zu seinen Vorgängern – diese Beratungen auf Eneas' Seite immer wieder einflicht. Die Beratung des Turnus ist eine wichtige Szene bei Heinrich von Veldeke, wird anhand dieser doch klar, dass Turnus – im Gegensatz zu Eneas – seine Männer nicht hinter sich hat. Durch die Vagheit des vorliegenden Bildes wird die Figur Turnus allerdings gerade nicht problematisiert. Im Gegenteil: Es geht hier darum, dass Turnus seinen rechtmäßigen Anspruch auf Land und Hand der Prinzessin erhebt. Mit einer Hand auf dem Herzen deutet er seinen Anspruch auf die Liebe Lavinias an, während er mit der anderen auf den Boden zeigt, auf dem er mit

²⁴³ Die entsprechende Angabe im Kapitelverzeichnis ist identisch mit der Rubrik.

²⁴⁴ In unmittelbarer textlicher Umgebung, nämlich direkt über dem Bildtitel, heißt es: *Zu° albane sy es santten das husz sy gar verbrantten*. Vgl. SCHRÖTER 2001, S. 386.

²⁴⁵ Die entsprechende Angabe im Kapitelverzeichnis ist wiederum kürzer: *daẖ xxxi wie turnus eneasz wolte sin vesten an genynnen vnd wie sy mit ein ander stritten*.

²⁴⁶ Im Kapitelverzeichnis ist die Formulierung etwas anders: *daẖ xxx hie ging turnus mit sinen fürsten zu° rote wie er solte den heren eneasz du°n*.

seinen Gefolgsleuten steht. Diese – auf seinem Land stehend – sind allesamt auf ihn ausgerichtet.

Es entsteht der Eindruck, dass es bei der Erzählung rund um die Schlacht um die beiden Kontrahenten Turnus und Ascanius (!) geht. Mit Ausnahme der ersten auf die Jagd auf den Hirsch folgenden Darstellung, welche die Schleifung der Burg von Tirus (fol. 103^v) zeigt, findet die Schlacht immer am gleichen Schauplatz statt, wo sie, in unterschiedlichen Szenen, immer das gleiche zeigt: Turnus will Ascanius' Burg einnehmen. Eneas hat die Erzählung mit dem Treffen in der Unterwelt offenbar verlassen.²⁴⁷

Das Kampfgeschehen wird auch in zwei weiteren Illustrationen aus Turnus' Perspektive erzählt: Zunächst wird sein Volk aus der Burg heraus angegriffen: *wie turnus volck erworffen vnd erschossen wart abe eneasz vesten*²⁴⁸ (fol. 135^v). In der Folge greift ein Riese seine Männer an: *wie der rise(n) turnus d volck er schlug vor der burge*²⁴⁹ (fol. 149^v).

Der Schauplatz des Kampfes ist jeweils die Burg Montalbane. Dadurch muss man den Eindruck gewinnen, dass es im Kampf um ebendiese – Eneas' – Burg geht, um die sich der Streit dreht. An Eneas' Stelle führt sein Sohn Ascanius den Krieg. Ascanius übernimmt die Rolle desjenigen, der sich gewaltsam die Macht sichert, damit Eneas sich ausschließlich um den Erwerb der Liebe seiner Zukünftigen kümmern kann. Damit wird der Protagonist, dessen Inszenierung immer wieder Anklänge an einen Heilsbringer aufweist, erheblich entproblematisiert. Von einer konsequenten Inszenierung kann man allerdings nicht sprechen. In den Bildbeischriften, die ja auch den Text strukturieren, wird immer wieder Eneas' Name erwähnt. Die Bildrubriken demonstrieren hier einmal mehr ihren vermittelnden Charakter zwischen Text und Bild; sie sind als Scharniere zwischen den

²⁴⁷ Ob Eneas auf fol. 127^v anwesend ist oder nicht, wäre zu diskutieren. Die Illustration zeigt ein Schiff, das offenbar da an Land gekommen ist, wo sich eine Burg befindet. Eine bärtige, gegenüber den anderen drei Figuren erhöht stehende Figur deutet auf diese sich in der Ferne und auf einem stark abschüssigen Felsen befindliche Burg. Wegen der Positionierung im Text ist anzunehmen, dass es sich um jene Szene handelt, in der Eneas zu Euander aufbricht. In der Rubrik lesen wir folgendes: *hie fuor Eneasz enweg zuo dem kunige von aspolonie vnd bevalch sinen mannen die vesten*. (Kapitelverzeichnis: *daß xxxiii seit wie eneasz enweg fuor zu dem kunige von Aspolo nye* (sic!)). Die Identität des Königs von Aspolonie, den Eneas aufsuchen will, muss freilich ungeklärt bleiben; dass es sich bei der Figur, die mit der Hand auf die exponiert liegende Burg deutet, jedoch um Eneas handelt, der den drei im Boot sitzenden Figuren, die dann *sine mannen* wären, seine Burg anvertraut, wäre dann genau das, was die Bildbeischrift erläutert. COURCELLE/COURCELLE 1984, S. 74, die die Rubriken zuweilen unberücksichtigt lassen, sehen hier folgende Szene: „LE ROI ÉVANDRE MONTRE À ÉNÉE LE ROC D'AGYLBA“. Das halte ich wegen der Positionierung im Text für unwahrscheinlich. Bei einer solchen Deutung der Szene ist keine einzige Figur entsprechend identifizierbar. Außerdem: Wird hier wirklich König Euander eingeführt, wenn in der Folge Pallas nicht vorkommt und auch die Burg, auf die er deutet, keine weitere Rolle spielt?

²⁴⁸ Im Kapitelverzeichnis sind die Verben vertauscht: *daß xxxiiii wie turnus volck erschossen vnd erworffen wart abe eneasz vesten*.

²⁴⁹ Im Kapitelverzeichnis werden die Riesen im Plural erwähnt: *daß xxxv seit wie die risen turnus volg erschlugent vor der burge*. Offenbar war sich der Rubrikator unsicher, denn auch er hat das Wort zunächst im Plural verwendet, dies dann aber korrigiert. Womöglich rührt die Korrektur von der bereits vorliegenden Illustration, die eben nur einen Riesen zeigt.

beiden Medien zu begreifen, ohne die die Text- und die Bilderzählung nicht miteinander in Verbindung zu bringen wären.

Weiter zugespitzt wird diese Inszenierung des Protagonisten als einem Helden, der sich dezidiert von Krieg und Kriegsführung abwendet, im zweitletzten Bild der Handschrift (fol. 240^v): *wie die eneasis gesinde strittent mit turnus volck vnd wart eneasz durch einen arm geschossen.*²⁵⁰ Die Kampfhandlung hat sich mittlerweile vom Schauplatz der Burg weg auf eine ebene Fläche verlagert. Es wird allgemeines Kampfgetümmel gezeigt, aus dem sich Eneas gerade entfernt (vgl. Abb. 18). Die Bildbeischrift erläutert, dass Eneas im Kampf in den Arm geschossen wird. Das Bild zeigt diese Verwundung nicht, weshalb auch nicht verständlich ist, warum Eneas das Geschehen – ganz offenkundig, er deutet es mit einer Armbewegung an – verlässt. Während in den vorangegangenen Bildern zunächst lediglich die Abwesenheit des Helden zu bemerken war und der Konflikt, der sich zwischen den Parteien erhebt, folglich nicht mit Eneas in Verbindung gebracht werden konnte, ist diese Darstellung in ihrer Aussage nun sehr deutlich: Der Held wendet sich vom Kampf ab, er verlässt den Kampfplatz eindeutig – und gibt den Anwesenden mit seiner Gestik zu verstehen, es ihm gleichzutun. Thema der Illustration ist die bewusste Abkehr von Kampf und Rittertum.

3.7.8. Venus und Turnus begehen Ehebruch

Die Götterinstanz spielt im vorliegenden Bilder-Zyklus in Bezug auf Eneas keine Rolle. Eneas verdankt seinen Erfolg nicht seinem in einem göttlichen Plan vorgesehenen Schicksal, sondern der Streitkraft seines Sohnes und seinem eigenen Engagement, Lavinia für sich zu gewinnen. Ein einziges Mal hingegen schimmert das Vorhandensein einer göttlichen Ebene durch, wenn auch in völlig unerwarteter Weise. Gerade im antiken Verständnis ist es bekanntlich möglich, zumindest in der Literatur, dass die Götter sich auf der Erde den Menschen offenbaren und mit ihnen interagieren. Im vorliegenden Fall (fol. 120^v) geht dies so weit, dass die mit Pfauenfedern geschmückte Venus ihr Bettlager mit Turnus teilt, während Vulkan ein Netz um die beiden im Bett Liegenden spinnt (vgl. Abb. 17). Es handelt sich um eine Verwechslung von Turnus und Mars; die Interaktion von göttlichem mit menschlichem Personal ist in diesem Fall nicht gewollt.²⁵¹

²⁵⁰ Die Angabe im Kapitelverzeichnis ist in diesem Fall bis auf einen fehlenden Buchstaben (*strittent*) identisch: *daz xlii wie eneasis gesinde stritten mit turnus volck vnd wart eneasz durch einen arm geschossen.*

²⁵¹ Im Bett sollte Mars liegen statt der in der Rubrik genannte Turnus. Die Frage, die sich für den cpg 403 immer wieder stellt, jene nach der Bildbeischrift und wie sehr diese zu berücksichtigen ist, ist auch hier von Bedeutung. Der Irrtum – Turnus statt Mars – lässt sich von einem Rezipienten, der den Text zusammen mit den Bildern rezipiert, korrigieren. Die gemeinsame Rezeption von Bild und erläuternder Bildbeischrift bei Unkenntnis des Stoffes dürfte allerdings zu großen Verständnisschwierigkeiten führen. Eine Rezeption ohne die Bildbeischrift hingegen ist nicht denkbar. Selbst für einen Rezipienten, der die Handlung gut im Kopf hat,

Die mythologische Ehebruchsgeschichte, die anlässlich der Waffenherstellung für Eneas erzählt wird, ist hier nicht in den Erzählkontext integrierbar; nicht nur, weil Eneas' göttliche Mutter, Venus, bis zum jetzigen Zeitpunkt gar nicht vorgekommen ist, sondern auch, weil diese Waffen im Kampf gar keine Rolle spielen. Sollte Eneas im letzten Bild tatsächlich die Waffen tragen, von denen wir dann annehmen müssten, dass Venus sie ihm hat zukommen lassen, so wird das sowohl im vorliegenden Bild selbst wie auch in der Erzählabfolge insgesamt nicht angedeutet. Nicht nur fehlt eine entsprechende Übergabe, viel mehr noch: Es geht in der dargestellten Szene im cpg 403 gar nicht um Waffenherstellung, nicht einmal um den Ehebruch an sich, sondern darum, dass dieser von einer dritten Instanz gesehen wird, welche diese Handlung entsprechend sanktioniert. In dieser Perspektive ist es dann auch nicht mehr verwunderlich, dass die Liebesszene zwischen Eneas und Dido fehlt (fol. 39^v). Die Krone, die von der im Bett liegenden und mit Pfauenfedern geschmückten Figur, die als Venus betitelt wird, getragen wird, markiert die Handlung auch in diesem Kontext wieder als negativ. Die Szene vereint hier gleich mehrere Sünden: Eitelkeit (Pfauenfedern), Habgier (die Krone) und Wollust (der Ehebruch).

3.5.9. Die Barbarin Camilla

Die Darstellung von Camillas Auftreten (fol. 185^v) markiert den Beginn der Camilla-Episode im Text. Die Camilla-Figur ist im cpg 403 allerdings weit weg von der Figur, die Veldeke beschreibt. Zunächst ist Camilla gar nicht als solche zu erkennen, nimmt sich ihre Darstellung doch ausgesprochen schmucklos aus. In der Bildbeischrift wird sie überdies gar nicht erwähnt: *hie erschlu^og oralatus* [gemeint ist wohl Orilocus] *die frowe laureine in dem strit*. Es kämpfen, auf Pferden sitzend, zwei männliche Figuren gegen zwei weibliche, alle vier sind mit primitiven Waffen ausgestattet, die sie eher als Barbaren kennzeichnen. Die beiden weiblichen Figuren sind weit entfernt von den wundersamen Wesen, die von den Trojanern – hier ebenfalls überaus unritterlich dargestellt – als *gotinne* (En. 8909) oder *merminne* (En. 8910) gefürchtet werden. Man muss es noch einmal betonen: Die hier dargestellte Handlung zeigt keinen ritterlichen Kampf. Dass auch die männliche Gegnerschaft, gegen die das Frauenheer anzukommen hat, sich eher barbarisch ausnimmt, wertet die Frauen noch mehr ab.

dürfte es schwierig sein, an dieser Stelle, nach dem ersten Angriff auf Ascanius' Burg, den mythologischen Exkurs dargestellt zu sehen, zumal die bisherigen Illustrationen kaum erwarten lassen, auf nicht-irdisches Personal zu treffen.

In der Folge wird auf fol. 194^r die Bestattung von Camilla dargestellt: *hie wart frowe kamille begraben*.²⁵² Das Bild leitet die ausführliche Beschreibung von Camillas wundersamer Grabstätte ein. Während eine Figur ein tiefes Grab aushebt, betrachtet eine zweite Figur das Geschehen. Das kunstreich gestaltete Mausoleum, welches bei Heinrich von Veldeke mehr als nur das ist, indem es auf den Roman als Ganzen und auf Heinrich als Schöpfer des Kunstwerkes verweist, sucht man hier vergebens. Wer aber Heinrichs von Veldeke Beschreibungen des wundersamen Grabmals nachlesen will, wird die Stelle sofort finden, markiert das Bild doch den Beginn der entsprechenden *descriptio*.

3.5.10. Eneas macht Lavinia den Hof

Zwischen Camillas Begräbnis und der Szene, in der Eneas das Schlachtfeld verlässt, ist eine dreiteilige Sequenz eingelassen, in welcher der zuvor völlig abwesende Eneas zum Hauptakteur wird. Die Elemente und das Personal variieren in den drei Bildern nur leicht: Eneas, Lavinia, die Burg. Die Darstellung auf fol. 205^v zeigt, wie Lavinia von den Zinnen einer Burg herabschaut, während Eneas mit zusammengefalteten Händen zu ihr hochblickt. Die das Bild begleitende Rubrik beschreibt die Szene folgendermaßen: *wie der herre (sic!) Eneas gen laurente zu dem kunige kam vnd lavinia des kuniges tochter ime holt wart*.²⁵³

Dieselbe Konstellation ist in der Folge-Illustration (fol. 234^v) zu sehen, allerdings aus anderer Perspektive: Vorher war Lavinias Turm rechts, nun ist er auf der linken Seite positioniert. Während Eneas in der vorherigen Darstellung um Lavinias Gunst geworben hat, ist der Trojaner hier offenkundig einen Schritt weitergekommen: Die im Turm sitzende Lavinia zeigt aus dem Fenster, während der untenstehende Eneas, der hier sogar einen Diener mit sich führt, mit der Hand zu ihr nach oben zeigt. Die Bildbeischrift ist eben so vage und im Vergleich zur vorherigen Szene so redundant wie das Bild selbst: *hie kam Eneas gen laurent vff die burg vnd sach lavinia des kuniges tochter an eyne venster ligen*.²⁵⁴

In der dritten Szene (fol. 236^v), die nur kurz auf die zweite folgt, sind sich Eneas und Lavinia ein ganzes Stück nähergekommen: Die beiden liegen gemeinsam in einem Fenster, sie (!) scheint den Arm um ihn zu legen, er deutet auf ihre Hand. Die hier dargestellte Intimität ist im Text nicht vorhanden. Dort treffen Eneas und Lavinia erst nach dem Zweikampf aufeinander. Aber auch von der Bildbeischrift hat sich die Illustration befreit

²⁵² Die Angaben im Kapitelverzeichnis weisen bei den Rubriken zu den beiden Camilla-Bildern keine Abweichungen auf (fol. 185^r/fol. 194^r).

²⁵³ Mit Ausnahme des dreifachen Buchstabens *r* im Wort *herre*, der hier korrekterweise nur zweimal geschrieben wurde, entspricht die Angabe im Kapitelverzeichnis derjenigen in der Bildbeischrift: *da3 xxxix wie her herre eneas gen laurente zu dem kunige kam vnd lavinia des kuniges tochter ime holt wart*. Die noch vorhandene Vorschrift der Rubrik weicht nur in der Schreibweise von *lavinia* ab: *hie der herre eneas gen laurente zu dem kunige kam vnd lavine die kunigin ime holt w[art]*.

²⁵⁴ Die Angabe im Kapitelverzeichnis ist etwas verkürzt: *da3 xl hie sach der herre Eneas des kuniges dochter lavinia in der burg an einen venster ligen*.

respektive im Bild wird mehr Nähe gezeigt, als die Bildbeischrift eigentlich vorsieht: *hie rette eneas zu° der kunigin lavina an dem venster.*²⁵⁵

Während die Bilderabfolge im cpg 403 insgesamt mit Vorsicht zu interpretieren ist, sind diese drei Bilder zweifellos aufeinander abgestimmt. Sie zeigen die schrittweise Annäherung von Eneas und Lavinia auf einer symbolischen und körperlichen Ebene. Am Ende zählt nur das Resultat, bei welchem das Liebespaar zusammen im Fenster sitzt und sogar körperlichen Kontakt hat. Man versteht deutlich: Eneas hat Lavinia für sich gewonnen. Lavinias Konflikte mit ihrer Mutter und sich selbst finden keinen Ausdruck. Das Eröffnen von Reflexionsräumen ist für den cpg 403 auch gar nicht zu erwarten. Dass der sonst so handlungsorientierte Bilder-Zyklus aber die Schlüsselszene, in der Lavinia Eneas einen Brief schickt, nicht zur Darstellung bringt, erstaunt auf den ersten Blick. Das Fehlen der Szene, in der Lavinia aktiv, ja sogar emanzipiert handelt, ist hingegen symptomatisch und daher auch wesentlich für folgende Feststellung: Es geht um Eneas, nicht um Lavinia. Aus diesem Grund fehlt auch Amata. Für Lavinia ergibt sich gar kein Konflikt. An keiner Stelle wird überdies angedeutet, dass sie Turnus versprochen ist. So gesehen ist die Situation in der vorliegenden Darstellung eine andere als der Stoff sie vorgibt: Turnus erfährt, dass Lavinia Eneas zur Frau gegeben werden soll und fängt daher einen Krieg an. Diesen führt er gegen Ascanius, derweil Eneas Lavinia den Hof macht. Turnus ist der allgemeine Feind – und doch folgen wir über viele Bilder hinweg nur ihm.

3.5.11. Der finale Kampf und die fehlende *translatio imperii*

Das letzte Bild demonstriert, dass es sich bei der Neu-Inszenierung des Protagonisten als Held, der dem Kampf abschwört, nicht um eine konsequente Darstellung handelt. Im letzten Bild (fol. 248^v) nämlich kämpfen Eneas und Turnus in einem Ring, während Lavinia das Geschehen von einem Turm aus beobachtet: *hie kempfet Eneas vnd turnus vnd sehent die lutte zu° vnd lit die kunigin lavinia an eime venster in der vesten.*²⁵⁶ Diese Szene, mit welcher die Erzählung abgeschlossen wird, zeigt zum ersten (und freilich auch zum letzten) Mal eine Begegnung zwischen Eneas und Turnus, den beiden Anwärtern auf Land und Liebe der Königstochter, die in der Bildbeischrift bereits und irrtümlicherweise als *kunigin* bezeichnet wird – wie auch schon auf fol. 236^v. Die *lutte*, die das Publikum darstellen, fehlen, einzig Lavinia ist Zeugin des Geschehens, welches sie von ihrem Turm aus verfolgt. Sie ist aber

²⁵⁵ Die Angabe im Kapitelverzeichnis: *daß xli hie rette Eneas zu° der kunigin la/vinia an dem venster.*

²⁵⁶ Im Kapitelverzeichnis wird lediglich das Wort *veste* mit *burg* ersetzt: *daß xliii hie kempfet eneas vnd turnus vnd/sehent die lutte zu° vnd hie die kunigin lavina in der burge an eime venster.* Die Rubrikvorschrift, die sich am Blattrand oben befindet, weist keine Abweichungen auf: *hie kempfet eneas vnd turnus vnd sehent die lute zu° vnd lit die kunigin lavinia an eime venster.*

nicht nur Beobachterin, sondern auch Vermittlerin, deutet sie doch – wie wir es schon öfters gesehen haben – auf das unter ihr stattfindende Geschehen, genauer gesagt, sie deutet auf die Figur, die gerade im Begriff ist, den Kampf zu gewinnen, und damit auf Eneas. Keiner der beiden Kämpfenden ist ohne die die Illustration begleitende Bildbeischrift zu identifizieren. Während die Rubrik keine Aussage über den Ausgang des Kampfes macht, ist das Bild ganz klar: Die Figur, die näher bei Lavinia steht, hat den Kampf gewonnen, die zweite Figur ist mit deren Schwert durchbohrt.

Die Darstellung des Zweikampfes zwischen Eneas und Turnus zeigt, dass sich der vorliegende Bilder-Zyklus offenbar doch dem Stoff verpflichtet sieht: Der Zweikampf wird nicht gänzlich zugunsten eines neuen Heldenbildes aufgegeben.

Bemerkenswert ist aber auch, dass der Zyklus mit einem solchen Bild abgeschlossen wird. Eine solche Schlussdarstellung wäre für die Erzählung Vergils zu erwarten, der mit genau dieser Szene schließt: Eneas tötet Turnus. Es waren aber gerade die volkssprachlichen Autoren – und hier ist Heinrich von Veldeke noch weitergegangen als sein Vorgänger –, die Vergils Erzählung um die Zurschaustellung der *translatio imperii* erweitern: Eneas trifft endlich auf Lavinia; Eneas wird König; das Geschlechterregister wird aufgeführt. Ein Blick in den Text des cpg 403 zeigt, dass dieser für die volkssprachlichen Texte so wichtige Schlussteil auch dort fehlt und die Erzählung stattdessen von der Klage über Turnus' Tod in ein Gebet übergeht und damit schließt. Nicht auszuschließen ist eine beschädigte Textvorlage, bei der der Schluss nicht mehr vorhanden oder beschädigt ist. Viel eher ist meines Erachtens aber von einem intentionalen Neugestalten auszugehen. Jedes Element oder Attribut, welches auf Eneas als (neuen) Herrscher hinweist, wird konsequent getilgt: Eneas kämpft nicht um das Land, in welchem er Herrscher werden soll, er kämpft nur ein einziges Mal und dort ganz explizit um die im Turm sitzende Lavinia. Eneas wird nicht ein einziges Mal gekrönt dargestellt. Die Krone – als Attribut der Herrschaft – taucht nur negativ konnotiert auf. Sie verweist jeweils auf Untergang (Dido), Bestrafung (Venus' Ehebruch) und Tod (Dido; gefallener König in der Unterwelt). Dafür, dass das Zusammenkommen von Eneas und Lavinia beim Wegfall des Schlusses nicht fehlt, sorgt die dreiteilige Darstellung der Lavinia-Episode, bei der die beiden im dritten Bild gemeinsam im Fenster liegen und sich sogar berühren. Der Zweikampf, der sich mit diesem vorgängigen Zusammenkommen im Prinzip redundant ist, höchstens noch um der Gesellschaft willen stattfinden muss, hat meines Erachtens vor allem die Funktion, die Bildererzählung im Sinne von Vergils Erzählung abzuschließen und damit dezidiert Abstand von dem zu nehmen, was noch folgen soll, nämlich der Darstellung von Eneas als neuem König.

3.5.12. Fazit: ein unproblematischer Held und christliche Werte (*ex negativo*)

Ungeachtet seiner Produktionsumstände wird auch im Bilder-Zyklus des cpg 403 – neben offensichtlichen, geradezu absurden Fehlern wie etwa jenem, dass Venus mit Turnus das Bettlager teilt – Eneas' Weg gezeigt. Auch wenn eine Rezeption über das einzelne Bild hinaus zuweilen Verständnisprobleme bereitet, so entsteht doch eine Vorstellung der gesamten Handlung, wenn, beispielsweise, auf zwei aufeinanderfolgenden Bildern gezeigt wird, wie erstens Larina getötet und dann zweitens Camilla begraben wird. Der Bildrezipient, der Larina mit der Bildbeischrift als solche identifiziert, wird ihren Tod mit Camillas Begräbnis in Verbindung bringen. Für den text- respektive stoffkundigen Rezipienten, den wir hier annehmen, wird mit diesen beiden Darstellungen der ganze Camilla-Komplex aufgerufen.

Besondere Beachtung gebührt den die Bilder begleitenden Rubriken, die als Scharniere zwischen Text und Bild fungieren, ohne die einerseits das Verständnis der Bilder oft nicht möglich wäre und andererseits das Zusammengehören von Text und Bild nicht offenkundig ist. Die Rubriken sind für beide Medien – Text und Bild – essentiell. Sie gliedern zum einen den Text; dank den Rubriken kann sich ein Leser leichter im Text zurechtzufinden. Zum anderen beschreiben die Rubriken die Bilder und dienen damit als Schlüssel zum Verständnis für das jeweils Dargestellte.

Der Pallas-Komplex, der in anderen Bebilderungen viel Raum erhält, fehlt im vorliegenden Bilder-Zyklus ganz. Die Schilderungen von Eneas' Besuch in Pallanteum und das Bündnis mit Euander, der dem Trojaner seinen einzigen Sohn Pallas im Kampf gegen Turnus zur Seite stellt, sind an die Themenkomplexe Kampfgemeinschaft und Freundschaft gebunden. Gerade diese Themen sind im cpg 403 nicht präsent. Dies hängt vor allem damit zusammen, dass bei der vorliegenden Erzählung Kampf und Rittertum verurteilt werden. Der Held soll von derartigen Handlungen, wie auch von anderweitiger Schuld, frei bleiben. Das Fehlen von Pallas ist bezeichnend: Der Held, der immer wieder Züge eines Messias aufweist und als Figur vollkommen entproblematisiert wird, kann nicht für den Tod eines anderen Menschen verantwortlich sein. Im cpg 403 scheint Eneas keinen eigenen Sohn zu haben: Der immer wieder genannte Ascanius, der den Kampf gegen Turnus im Wesentlichen übernimmt, ist (bärtig) als erwachsen markiert. Eine verwandtschaftliche oder emotionale Verbindung zwischen Eneas und Ascanius wird an keiner Stelle angedeutet. Eneas hat in vorliegender Deutung also keinen Sohn.

Auch durch die Interpretation der Dido-Figur wird der Held erheblich entlastet: Dido stirbt nicht wegen Eneas, auch wenn die vierzeilige Inhaltsangabe ganz zu Beginn der Handschrift genau dies verkündet: *wie sich frowe dido vmb sinen willen verbrantte* (fol. 1^v). Die

Dido-Figur wird christlich-moralisierend behandelt. Immer wieder wird auf ihr materielles Begehren und ihr sexuelles Verlangen hingewiesen, welches sie am Ende das Leben kostet. Das Begehren richtet sich auf ihren eigenen Körper und auf Objekte, hat also vorderhand gar nichts mit dem Trojaner zu tun. Eine solche Darstellung der Geschehnisse thematisiert andere Aspekte der Dido-Episode, als es in den Text-Versionen der Fall ist. Vor allem aber entlastet die vorliegende Inszenierung der Dido-Figur den Helden gänzlich von einer möglichen Schuld, die – zumindest was die Text-Versionen betrifft – auf der Hand liegt. Das an der Dido-Figur abgehandelte Thema ist die Verwerflichkeit des Begehrens von Materiellem wie Sexuellem.

Eine Läuterung des Helden in der Unterwelt wäre aus dieser Perspektive also gar nicht nötig, zumal auch der Fall Trojas fehlt. Tatsächlich lässt sich feststellen: Es gibt schlicht keinen Grund, Eneas in die Unterwelt zu schicken. Es kann nicht einmal geltend gemacht werden, dass Eneas dort von seinem Vater erfährt, was die Götter für ihn, Eneas, vorgesehen haben. Ziel der Katabasis scheint vor allem das Treffen von Vater und Sohn zu sein und nicht, größere Schicksalspläne zu erfahren. Dargestellt wird hier die Beziehung zwischen Eneas und Anchises, anhand der das Thema der Liebe zu den Eltern verhandelt wird. Man kann womöglich sogar die Liebe zu Gottvater assoziieren.

Die Götter hingegen besitzen keine Relevanz. Venus in Turnus' Bett dürfte die Götter insgesamt jedenfalls nicht gerade dazu berechtigen, Anspruch darauf zu erheben, das Geschehen zu lenken und die Zukunft Roms in Händen zu halten. An keiner anderen Stelle wird eine göttliche Parallelhandlung oder auch nur die gelegentliche Einmischung der Götter in menschliche Geschicke angedeutet.

Von einer Parallelschaltung von Kriegserfolg und Brauterwerb kann im vorliegenden Bilder-Zyklus keinesfalls die Rede sein. Während der gesamten Kampfhandlung kommt Eneas nur einmal vor und dies bezeichnenderweise so, dass der Held gerade im Begriff ist, den Ort des Kampfes zu verlassen. Hochgradig präsent ist er hingegen in den drei Darstellungen, die ihn und Lavinia zeigen. In diesen Darstellungen geht es um Eneas, nicht um Lavinia. Lavinias innere und äußere Zwänge sind nicht von Interesse und sie wird in den drei Szenen der Annäherung und beim finalen Duell nur im Verhältnis zu Eneas gezeigt. Diese Inszenierung stellt einen auffälligen Kontrast zur ersten Liebesepisode, jener zwischen Eneas und Dido, dar, bei der Eneas in den Hintergrund gerückt war, und sie macht noch einmal deutlich, dass es in der Dido-Episode um Dido ging, nicht um Dido und Eneas und deren gemeinsame Liebesgeschichte. Thematisiert wird rund um die Dido-Figur das moralisch verwerfliche Begehren.

Der Fokus der Handlung liegt bei der Lavinia-Episode ganz klar auf dem Liebeserwerb, wenn auch nicht konsequent, fehlt doch die Hochzeit von Eneas und Lavinia zum Schluss. Wie wenig die Gunst der Prinzessin mit Eneas' Kampfesmut zu tun hat, ist durch sein Fehlen in und die explizite Abwendung von Kampfhandlungen bereits sehr deutlich geworden. Wäre die Darstellung nicht vorhanden, in der Eneas die Schlacht verlässt, könnte man eventuell von einer Aufteilung sprechen: Eneas ist für den Liebeserwerb zuständig, sein Sohn für den Kampf auf dem Schlachtfeld. Bei genauerer Betrachtung fällt allerdings auf, dass Turnus Ascanius' (!) Burg angreift, ganz im Gegensatz zu den ‚Aeneis‘-Bebildungen, in denen die Kämpfe immer vor Latinus' Burg stattfinden, womit die Trojaner die Angreifer sind. Ascanius verteidigt also höchstens sein Eigen. Eine Kritik an Eneas' fehlendem Kampfesmut ist nicht ersichtlich; die Inszenierung des Protagonisten lässt es als ziemlich unwahrscheinlich erscheinen, dass wir Anstoß an Eneas' Abwesenheit in den Kampfhandlungen nehmen sollen.

Wichtig scheint mir in diesem Zusammenhang vor allem das letzte Bild: Eneas kämpft gegen Turnus und besiegt diesen, während Lavinia das Duell aus ihrem Turm heraus verfolgt. Es ist das einzige Mal, dass Eneas kämpft. Er kämpft, und zwar erst nachdem er Lavinias Gunst erworben hat; er kämpft in ihrem Beisein und damit – so meine These – kämpft er ausschließlich für und um sie. Nicht relevant ist hingegen die damit verbundene Aneignung des Landes und dessen Herrschaft, welche Eneas sich mit dem Sieg über Turnus sichert. Die als unproblematisch dargestellte Liebe zwischen Eneas und Lavinia akzentuiert auch Eneas' vorgängiges Fehlen während der Kämpfe, sie signalisiert: Eneas ist nicht grundsätzlich abwesend in dieser Erzählung, aber es spielt eine Rolle, wo er anwesend ist. Es geht um die Abwendung von der Idee der *translatio imperii* sowie der Idee von Rittertum und Herrschaft und um die richtige Lebensführung.

Um Kritik an einem Verhalten (sexuelles Begehren, Ehebruch) oder einem Konzept (traditionale Herrschaft, Ritterschaft) zu äußern, wird jeweils das Attribut der Krone verwendet, welches natürlich selbst für die traditionale Herrschaft steht. An den weiblichen Figuren wird jeweils tendenziell sexuelles und materielles Begehren thematisiert, an den männlichen Figuren Herrschaft und Rittertum.

Der cpg 403 ist ein Paradebeispiel dafür, wie zwar eine bekannte Erzählung in ihren einzelnen Elementen erzählt wird, durch Akzentsetzung jedoch eine Reihe neuer Themen in den Vordergrund treten, wodurch die bislang übliche Form der Erzählung eine Neuinterpretation erfährt. Man könnte im Falle des cpg 403 sogar davon sprechen, dass dieser sich des Stoffes bedient, um eigene Themen zu verhandeln, die vorderhand gar nichts mit dem Stoff, wie er in den Prätexten in Erscheinung tritt, zu tun haben.

Solche neuen Themen sind etwa, wie gezeigt wurde, – *ex negativo* durch deren jeweilige Verurteilung – Habsucht (Dido und der Doppelkopf), Wollust (Dido, Venus), Eitelkeit (Venus) sowie die richtige Lebensführung und der richtige Gottesglaube, der sowohl in Abgrenzung zu anderen Religionen (Judentum) als auch in der Begegnung mit Anchises zum Thema wird. Die Katabasis demonstriert eindringlich die Abwendung vom falschen Glauben (die Juden, die in die Hölle fahren) hin zum richtigen. Auf dem Weg zum richtigen Glauben (Anchises) begegnet Eneas noch einmal den lasterhaften Verführungen: Dies etwa in der dargestellten Körperlichkeit der monströsen Sybille, die dem Teufel gegenüber Platz genommen hat, oder durch den gefallen König, der für das Streben nach Ruhm und Macht steht. Etwas subtiler, aber unmissverständlich – so meine These – ist die Verurteilung von Rittertum und Kampf und die (gewaltsame) Übernahme von Herrschaft sowie das Ausüben von Herrschaft im Latium-Teil. Der Inszenierung der Eneas-Figur haftet stellenweise etwas an, was an eine Messias-Figur erinnert, konsequent als solche wäre sie aber nicht zu verstehen. Viel eher dient die im cpg 403 gänzlich entproblematisierte Eneas-Figur als Folie, auf der die genannten Themen entfaltet werden.

3.6. Thematische Neuakzentuierungen: Berlin, SB, mgf 282 (13. Jhd.)

Die Pergamenthandschrift *b* (Berlin, Staatsbibliothek, mgf 282)²⁵⁷ gilt nicht nur als erster Zeuge für aufwändig illustrierte volkssprachliche Romanliteratur; sie stellt auch den ältesten überlieferten Text des ‚Eneasromans‘ überhaupt dar – wenngleich er nicht zur ersten Rezeptionsstufe gehört.²⁵⁸ *b* ist Anfang des 13. Jahrhunderts²⁵⁹ im Raum Bayern²⁶⁰ entstanden. Möglicherweise war der Landgraf Hermann von Thüringen der Auftraggeber.²⁶¹ An dessen Hof soll Veldeke nach dem Wiederauftauchen seines unvollendeten Manuskriptes den ‚Eneasroman‘ vollendet haben. Benutzerspuren in Form von Benutzereinträgen bezeugen, dass der Codex sich im 16. Jahrhundert in Bayern befunden hat.²⁶² Laut BECKER soll die Handschrift „durch viele Hände gewandert“²⁶³ sein.

²⁵⁷ Vgl. <https://digital.staatsbibliothek-berlin.de/werkansicht/?PPN=PPN833652451> (14.5.23).

²⁵⁸ Vgl. HAHN/WOLTER-VON DEM KNESEBECK 2007, S. 85. Die ganze Überlieferung des ‚Eneasromans‘ beruht auf einer ins Thüringische umgeschriebenen Fassung, die noch zu Veldekes Lebzeiten entstanden ist. Vgl. dazu BRANDIS (Hrsg.) 1976, S. 137.

²⁵⁹ BRANDIS (Hrsg.) 1976, S. 83 und BECKER 1977, S. 23 datieren den Codex mit 1210-1220 zehn Jahre vor HAHN/WOLTER-VON DEM KNESEBECK 2007, S. 85.

²⁶⁰ Eine genauere Lokalisierung ist bis jetzt nicht gelungen: BRANDIS (Hrsg.) 1976, S. 137 und STAATSBIBLIOTHEK, PREUSSISCHER KULTURBESITZ (Hrsg.) 1979, S. 44 nennen Nordbayern oder Thüringen, WEGENER 1928, S. 1 Bayern und HAHN/WOLTER-VON DEM KNESEBECK 2007, S. 83 Bayern mit Fragezeichen versehen.

²⁶¹ Ein Auftraggeber konnte nie gesichert werden. Als wahrscheinlich wird aber das ausgedehnte Mäzenatentum von Hermann von Thüringen angesehen. Vgl. HAHN/WOLTER-VON DEM KNESEBECK 2007, S. 85; BRANDIS (Hrsg.) 1976, S. 137; BECKER 1977, S. 23; STAATSBIBLIOTHEK, PREUSSISCHER KULTURBESITZ (Hrsg.) 1979, S. 44.

²⁶² BRANDIS (Hrsg.) 1976, S. 137; STAATSBIBLIOTHEK, PREUSSISCHER KULTURBESITZ (Hrsg.) 1979, S. 44. Mehr dazu bei DIEMER/DIEMER 1992, S. 926.

Über die Frage, ob es sich bei *b* um die Abschrift einer bereits bestehenden Bilderhandschrift handelt oder nicht, herrscht kein Konsens.²⁶⁴

Gerade wegen der Bilder hat sich die Forschung schon früh und immer wieder mit dem Codex auseinandergesetzt.²⁶⁵ Die Qualität der Bilder wird höher eingeschätzt als die des Textes; zuweilen fehlen dem Text Verse und Einzelwörter oder der Sinn eines Satzes ist entstellt.²⁶⁶ Obgleich die Vorlage von hoher Qualität gewesen sein muss, wurde der Text flüchtig und von mehreren Schreibern in einer gotischen Buchschrift kopiert.²⁶⁷ Am Ende bricht der Text kurz vor dem entscheidenden Duell zwischen Eneas und Turnus ab. Die entsprechende Bebilderung ist ebenfalls nicht mehr vorhanden: Die ganze letzte Lage fehlt. Auch innerhalb der Handschrift sind einige illustrierte Blätter verloren gegangen (Blatt 23/24 und 30/31).²⁶⁸ Erst im Jahre 1822 ist der Codex beim Übergang an die Berliner Bibliothek rekonstruiert worden und hat seither die aktuelle Form²⁶⁹: Er besteht heute aus 74 Blättern mit getrennten und offenbar nachträglich erst zusammengeführten²⁷⁰ und abwechselnd ineinandergelegten Textseiten (77) und Bildseiten (71). Ob der Bilder-Zyklus unabhängig vom Text als eigenes Projekt entstanden und erst später in den Text eingefügt worden ist oder ob lediglich eine Trennung der beiden Arbeitsvorgänge stattgefunden hat, ist letztlich ungeklärt.²⁷¹

Die insgesamt 136 Federzeichnungen eines „Laienkünstler[s]“²⁷², der von BECKER auch als hochbegabt[]²⁷³ und von COURCELLE/COURCELLE als „peintre de première valeur“²⁷⁴ bezeichnet wird, werden dem Regensburger-Prüfener-Kunstkreis

²⁶³ BECKER 1977, S. 24.

²⁶⁴ COURCELLE/COURCELLE 1984 (S. 37-38), HAHN/WOLTER- VON DEM KNESEBECK 2007, S. 85 und DIEMER/DIEMER 1992, S. 919-920 gehen von einer genuine Neuschöpfung aus. KARTSCHOKE 2000, S. 280 votiert für eine Abschrift.

²⁶⁵ Erste Beschreibungen der Bilder finden sich bei HUDIG-FREY 1921 und WEGENER 1928, S. 1-2. Vgl. auch BOECKLER 1939.

²⁶⁶ Vgl. FROMM 1992[a], S. 746.

²⁶⁷ Vgl. HAHN/WOLTER-VON DEM KNESEBECK 2007, S. 85. BECKER 1977, S. 23 gemäß sind die Spruchbänder von einer zweiten Hand.

²⁶⁸ Vgl. COURCELLE/COURCELLE 1984, S. 36.

²⁶⁹ Vgl. HAHN/WOLTER-VON DEM KNESEBECK 2007, S. 83.

²⁷⁰ Vgl. BRANDIS (Hrsg.) 1976, S. 137; STAATSBIBLIOTHEK, PREUSSISCHER KULTURBESITZ (Hrsg.) 1979, S. 44.

²⁷¹ HAHN/WOLTER-VON DEM KNESEBECK 2007, S. 85 konstatieren die gute Textkenntnis des Malers und plädieren für die zweite Möglichkeit. In dieselbe Richtung geht HENKEL 1989, S. 23 mit Verweis auf den Umstand, dass sowohl Schreiber als auch Maler auf den ersten paar Seiten des Werkes zwischen unterschiedlichen Layout-Typen schwanken, als ob sie sich noch nicht im Klaren darüber seien, wie sich Textseiten und Bildseiten am besten kombinieren lassen. Vgl. auch DIEMER/DIEMER 1992, S. 917.

²⁷² STAATSBIBLIOTHEK, PREUSSISCHER KULTURBESITZ (Hrsg.) 1979, S. 44. Die Zeichnungen wurden, so BRANDIS (Hrsg.) 1976, S. 137, nach dem Muster höfischer Fresken oder Wandteppiche doppelstöckig übereinander angeordnet.

²⁷³ BECKER 1977, S. 24.

²⁷⁴ COURCELLE/COURCELLE 1984, S. 36.

zugeordnet²⁷⁵. Was die Bilder auszeichnet, ist ihre „Lebendigkeit und Ausdrucksfähigkeit“, Gestik, Mimik und die Spruchbänder dienen der „Belebung der Handlung und [...] [der] Vergegenwärtigung des Stoffes“.²⁷⁶

Die Erzählung im Bild wird vor allem verständlich – und das ist innerhalb der Stoffüberlieferung einzigartig – durch in die Bilder integrierte Spruchbänder, welche die typisierte Handlung individuieren.²⁷⁷ Der Autor der Spruchbänder ist nicht bekannt, womöglich handelt es sich sogar um den Illustrator selbst.²⁷⁸ Die Spruchbänder stellen fast ausnahmslos wörtliche Rede dar, die an Veldekes Wortlaut angelehnt, aber nicht mit ihm identisch sind. HENKEL belegt die starke Verschränkung von Spruchbändern und Text.²⁷⁹ Das Gesprochene wird durch die Art und Weise der Darstellung des Spruchbandes „dynamisiert und dramatisiert“²⁸⁰; die Spruchbänder haben „gestalterische und erzählpsychologische Bedeutung“²⁸¹: Aussagen, die von den Figuren gemacht werden, können durch die Darstellung und den Inhalt der Spruchbänder emotionalisiert werden, kontroverse Ansichten oder Einträchtigkeit kommen mit ihrer Hilfe zum Ausdruck.

Einen anschaulichen Eindruck über die Maltechnik und das Bildlayout geben DIEMER/DIEMER: Menschenfiguren sind nahsichtig und groß in Szene gesetzt, die Szenen zuweilen vereinfacht (wie etwa das Aussenden der Boten mit einer Reduktion von 20 auf 2 Boten), Gegenstände standardisiert und selten variabel, was ihre Größe betrifft, Handlungsräume und Requisiten sind spärlich eingesetzt, Naturelemente kommen sogar nur an den Stellen vor, wo der Text sie ausdrücklich erwähnt. Oft spiegelt sich – bei aller Typisierung – der Zeitgeist wider.²⁸²

Die Szenenwahl ist bei einem derart engen Verhältnis zum Text naturgemäß stark vorgegeben. Dieses Konzept bringt nicht wenige Schwierigkeiten mit sich, die andere Bilder-Zyklen von vornherein nicht haben: Auch handlungsarme und lange Textsequenzen (Monologe etwa) und Wiederholungen, die der Erzählchronologie entgegenlaufen (Eneas' Bericht bei Dido etwa), verlangen im vorliegenden Zyklus eine Illustrierung. In der Umsetzung fallen Unstimmigkeiten bemerkenswerterweise allerdings nur minimal aus.²⁸³ Immer wieder werden auch Szenen dargestellt, die Heinrichs von Veldeke Text quasi

²⁷⁵ Vgl. BRANDIS (Hrsg.) 1975, S. 137; STAATSBIBLIOTHEK, PREUSSISCHER KULTURBESITZ (Hrsg.) 1979, S. 44, S. 44.

²⁷⁶ HAHN/WOLTER-VON DEM KNESEBECK 2007, S. 85.

²⁷⁷ Vgl. HENKEL 1989, S. 1-47.

²⁷⁸ HENKEL 1989, S. 1 bietet in seinem Aufsatz einen guten Überblick darüber, wie die Spruchbänder funktionieren. Abschließend (S. 24) votiert er dafür, dass Spruchbänder als eigene literarische Kleinform innerhalb der höfischen Literatur zu würdigen sind.

²⁷⁹ HENKEL 1989. Zu den Spruchbändern siehe auch DIEDRICHS/MORSCH 2006, S. 80-83.

²⁸⁰ HENKEL 1989, S. 19.

²⁸¹ DIEMER/DIEMER, S. 922.

²⁸² Vgl. DIEMER/DIEMER 1992, S. 911-917.

²⁸³ Vgl. DIEMER/DIEMER 1992, S. 919-921.

weiterdenken respektive weitererzählen; es handelt sich um Handlung, die bei Heinrich von Veldeke nicht berichtet wird, die lediglich angedeutet oder in Anlehnung an das Berichtete denkbar ist – so beispielsweise das Hochzeitsmahl und die Hochzeitsnacht von Eneas und Dido (fol. 13^v). Dieser Fall zeigt exemplarisch, wie ein bereits retextualisierter Text noch einmal im Bild retextualisiert wird – und dort noch einmal eigene Akzentuierungen erfährt.

Umfassende Bildbeschreibungen finden sich bei HUCKLENBROICH; nur knapp behandeln COURCELLE/COURCELLE die Bilder in ihrem Überblick über die ‚Aeneis‘-Zyklen.²⁸⁴ Im Rahmen der aktuellen Analyse soll noch einmal eigens und von den Interessen der vorliegenden Studie geleitet – weniger ausführlich als es bereits gemacht wurde – auf die Miniaturen eingegangen werden. Im Fokus stehen vor allem jene Szenen, die in der im Bild retextualisierten Form über den Text hinausgehen, diesen modifizieren oder erweitern – und damit die Erzählung konstituieren, die den Berliner Zyklus ausmachen.

3.6.1. Dido: Die erste Aufgabe

Bereits die erste Miniatur fällt innerhalb des ‚Aeneis‘-Stoffes auf und überrascht insbesondere als Illustration des mittelalterlichen Retextes, der ja bekanntlich auf die Reduktion von Handlung und Personal setzt. Es ist nämlich nicht der Protagonist oder das brennende Troja (hier erst auf der vierten Bildseite), mit dem die Erzählung eröffnet. Die Titelseite (fol. 1^r) von *b* zeigt eine Szene, die so bei Heinrich von Veldeke gar nicht geschildert wird: Menelaus sitzt vor einem Zelt und berät sich mit einer Gruppe Männer; gezeigt wird ein „Warten [...] die Ruhe vor dem Sturm“²⁸⁵. Erst die folgende Illustration (fol. 2^r) zeigt den Kampf um Troja, gefolgt von der Darstellung des hölzernen Pferdes und Eneas’ Flucht (fol. 2^v). Durch das Übereinanderliegen der beiden Szenen wird Eneas’ Flucht – zusammen mit Vater, Frau und Kind – als direkte Folge auf den Einfall der Griechen mithilfe des hölzernen Pferdes inszeniert. Heinrich von Veldeke berichtet freilich zu diesem Zeitpunkt der Erzählung nichts über diesen Teil der Schlacht, erst in Karthago wird Eneas davon erzählen. Die Bebilderung hingegen, und das ist bei vorliegendem Konzept zweifellos eine Leistung – die in der Forschung auch wiederholt gewürdigt wurde – verzichtet auf den späteren Rückblick auf die Troja-Erzählung durch den Erzähler Eneas, mit anderen Worten: Der *ordo naturalis*, der in den volkssprachlichen Erzählungen Vergils *ordo artificialis* ablöst, wird hier konsequent durchgeführt. Durch die offensichtliche Bestrebung, den Zyklus auch ohne den ihn begleitenden Text verstehbar zu gestalten, gewinnt die Bildererzählung durchaus an Eigenständigkeit.

²⁸⁴ Vgl. HUCKLENBROICH 1985; COURCELLE/COURCELLE 1984, S. 35-66.

²⁸⁵ HUCKLENBROICH 1985, S. 17.

Auf den folgenden acht Bildseiten wird der erste Teil der Dido-Episode bis zum vermeintlich glücklichen Ende für das Liebespaar erzählt. Ich möchte auf einige Besonderheiten der Neuakzentuierung in der Bebilderung dieser Erzählpassage aufmerksam machen.

Als Eneas die Boten ausschickt, wird die Wildheit des Landes angedeutet, tummeln sich doch Tiere in dem Eneas unbekannten Land, das seine Gesandtschaft nun betreten soll (fol. 4^v). Damit wird auch eine potenzielle Gefahr für den Protagonisten angedeutet. Bei der Rückkehr der Boten zu Eneas ist dieser in ein Schachspiel vertieft und nimmt den Bericht seiner Boten scheinbar nur nebenbei zur Kenntnis (fol. 6^r, vgl. Abb. 19). Dass Eneas der Spielpartie mehr Bedeutung zumisst als dem, was für ihn nun tatsächlich auf dem Spiel steht, ist aber nicht der Fall. Viel eher ist mit DIEDRICHS/MORSCH anzunehmen, dass das Schachspiel für die Aufgabe steht, die Eneas im Folgenden wird lösen müssen – und die von ihm strategisches Handeln erfordert.²⁸⁶ Dass er diese Aufgabe, anders als sein Gegner, der sich „verbissen über das Spielbrett beugt und ratlos die rechte Hand an den Mund führt“²⁸⁷, souverän lösen wird, deutet seine entspannte Haltung an. Um den Botenbericht scheint es gar nicht zu gehen; die bei Heinrich von Veldeke herausgehobene erleichterte Reaktion des Eneas auf die Meldung, Dido werde ihn bei sich aufnehmen (En. 640), kommt nicht zur Darstellung.

Die Spruchbänder bringen die durch den Erzähler konzipierte Situation, bei der unklar ist, was Eneas' Absichten in Bezug auf eine mögliche Aufenthaltsdauer in Karthago sind, entsprechend zum Ausdruck: Überaus vage und noch unspezifischer als der Text, der immerhin von Eneas' Auftrag an die Boten spricht, herauszufinden, ob es in diesem Land die Möglichkeit von *kouf unde spise* (En. 269) gebe, heißt Eneas im Berliner Spruchband lediglich, die Boten sollten *schowen daz lant* (fol. 4^v). Auch die Aussagen, die die Boten gegenüber Dido treffen, sowie deren Reaktion sind nicht den Figuren-Reden entnommen. Bei Heinrich von Veldeke wird im Vorspann die Problematik, die sich in Karthago ergeben wird, noch vor der eigentlichen Begegnung von Eneas und Dido etabliert.²⁸⁸ Hier findet in den Spruchbänder eine Art Glättung statt, bei der die unterschiedlichen Intentionen der jeweiligen Parteien nicht mehr zum Ausdruck kommen. Die Boten bitten Dido, sie möge sich Eneas *enbiute[n]* (fol. 6^r), worauf diese verkündet, sie wolle *in gerne sehen* (fol. 6^r). Motiviert wird ihr Hilfsversprechen hier nicht – anders als im Text – mit ihrer Überzeugung, es sei Gottes Wille, dass Eneas an ihrer Küste gelandet ist, und dem

²⁸⁶ Vgl. DIEDRICHS/MORSCH 2006, S. 77-80.

²⁸⁷ DIEDRICHS/MORSCH 2006, S. 80.

²⁸⁸ Vgl. das Kapitel 4.1.2. „Didos Berufung auf Gott und die verschleierte Pläne des Eneas bei Veldeke“ in vorliegender Studie.

Mitgefühl, das sie gegenüber den Trojanern empfindet, in Erinnerung an ihr eigenes Schicksal als Landesvertriebene. Stattdessen will Dido Eneas *sehen* [...] *wan ih bor im aller tuginde ieben* (fol. 6^r). Es ist also Eneas' guter Ruf, von dem Dido offenbar vernommen hat, und der sie dazu veranlasst, ihm nun helfen zu wollen. Auf das Gastmahl und Eneas' Bericht (fol. 9^v) folgt Didos schlaflose Nacht und die Unterredung mit Anna (fol. 11^r). Die Verzauberung durch Venus fehlt; es ist also anzunehmen, dass Dido Gefühle für Eneas entwickelt wegen – sie selbst hat es in ihrer Spruchband-Rede gegenüber den Boten schon vor seiner Ankunft angedeutet – seines gerühmten Charakters.

Die Bebilderung geht an zwei Stellen einen gegenüber dem Text eigenen Weg, indem sie Szenen darstellt, die Leerstellen im Text sind. Zum einen wird die tatsächliche Übergabe der Geschenke an Dido gezeigt, was im Text fehlt: Es handelt sich in der Bebilderung um lediglich zwei Gegenstände, nämlich einen *choph* und ein *gewant* (fol. 9^r). Dezidiert neu wird die Erzählung akzentuiert durch das Berichten davon, was nach der Liebesszene während des Jagdausritts (fol. 11^v) geschieht. Während der Text nämlich von der Schilderung von Didos ambivalenter Gefühlslage direkt dazu übergeht, ihre nun prekäre Lage im Land zu skizzieren, und damit den Bericht des für sie schlimmen Endes einzuleiten (En. 1895-1952), geht die Erzählung im Bild einen anderen Weg. Dargestellt werden auf fol. 13^r sowohl ein Hochzeitsmahl als auch eine daran anschließende Hochzeitsnacht. Das Zusammensein von Eneas und Dido erhält durch die Darstellung dieser beiden Szenen eine komplett neue Wertigkeit. Sie legitimiert die Beziehung der karthagischen Königin mit dem Flüchtling Eneas und delegitimiert die Anfeindungen im eigenen Land, die Dido durch das Eingehen dieser Verbindung ertragen muss und die der Grund ihres späteren Todes – zumindest legt dies Didos Argumentation nahe – sein werden. Die politische Komponente ihres Todes wird damit zugunsten eines Liebestodes aufgehoben. Spruchbänder fehlen für diese beiden Szenen – wie auch für den Jagdausritt und die Liebesszene (fol. 11^v, vgl. Abb. 20). Zum letzten Mal wird in den Spruchbändern in jener Szene gesprochen, in der Dido sich mit ihrer Schwester Anna berät. Für den Rest der Episode – bis die Götter Eneas ermahnen – verstummen die Spruchbänder. Ohne Kommunikation und ohne sichtbar gemachte Emotionen, in gewisser Weise sogar ungesagt, vollzieht sich, was dann für Dido ein so übles Ende hat: Dido und Eneas reiten zusammen aus, sie haben unter einem Baum intimen Kontakt, feiern Hochzeit (vgl. Abb. 21) und liegen zusammen im Bett.

Auf sechs weiteren Bildseiten mit insgesamt zwölf Szenen wird der zweite Teil der Dido-Geschichte erzählt. Zunächst erhält Eneas – auf die Hochzeitsnacht folgend – die

Ermahnung, Karthago zu verlassen.²⁸⁹ Aus einer (göttlichen) Wolke kommt die Nachricht in Form eines Spruchbandes zu ihm – und knallt ihm buchstäblich vor die Füße (fol. 13^v). Man hat keine Schwierigkeiten Eneas zu glauben, wenn er Dido in der Folge versichert, er könne sich nicht gegen das Göttergebot wehren (*ez ist an min schulde. ih muẓ varn bi gotes hulde*, fol. 15^v): Die Art der Darstellung des Spruchbandes, das sich kerzengerade vor Eneas positioniert, suggeriert, dass ihm ein alternativer Lebensweg versperrt ist. Heimlich werden die Schiffe zur Abfahrt gerüstet und Dido wird gemeldet: *frowe ih bin worden inne. daz eneas wil von hinne* (fol. 15^r). Wie es bei mehreren Bilder-Zyklen der ‚Aeneis‘ der Fall ist, wird auch hier der Abschiedsdisput in zwei Phasen gezeigt: Während im oberen Register ein Gespräch stattfindet, bei dem sich Dido bei Eneas über dessen Verhalten beklagt und dieser auf den Götterwillen verweist, befinden sich die beiden im unteren Register in einem Händegerangel, wobei Dido Eneas nicht mehr direkt anspricht. Stattdessen beklagt sie ihr Schicksal: *iz mac mih balde rinven. ih muẓ engelten miner triven*. Wie stark die Spruchbänder Emotionen transportieren, zeigt sich in der Folgedarstellung (fol. 17^r), die zunächst Didos rasende Wut bei Eneas’ Abreise zeigt (vgl. Abb. 22). Im oberen Register schießt Didos Aussage (*Owi iamer und ach. daz ih dich ungetriven man ie gesach*) wie ein Strahl aus ihren Augen leicht nach oben und – bemerkenswerterweise – über Eneas’ Kopf hinweg, der mit verängstigter Miene zu Dido zurückblickt, mit einem Bein schon in seinem Schiff stehend, das zur Abfahrt bereit im Hafen liegt. Im unteren Register hingegen hängt das Spruchband, das Dido in ihrer linken Hand hält, traurig und kraftlos in Richtung Boden: *Brinch mir ieni wissaginne. daz si mir beneme min riwige minne*. Didos Resignation gegenüber der Situation und sich selbst könnte nicht deutlicher sein. Die kraftvolle Bewegung, mit der sie sich – nun allein – ins Schwert wirft und ins Feuer (fol. 17^v), wird durch das gegen oben verlaufende Spruchband betont: *Owi iamerliche not. durch eneasen lid ih disen tot*. So im Feuer liegend – nun verstummt – wird Dido schließlich im unteren Register von Anna und der *wissaginne*, die herbeigeholt werden sollte, aufgefunden. Die Tür wird aufgebrochen und Anna gelangt ins Zimmer, wo ihre Schwester schon von den Flammen ergriffen worden ist – ihr Körper ist nicht mehr als solcher zu erkennen (fol. 19^r). Die Dido-Passage schließt – wie auch in den beiden anderen Veldeke-Zyklen – mit dem Begräbnis der karthagischen Königin. Eneas, der – so suggeriert die Darstellung auf fol. 17^r – knapp und gerade noch rechtzeitig entkommen ist, hat damit die erste Hürde, die als Aufgabe mit dem Schachbrett angedeutet

²⁸⁹ Im Text auf der gegenüberliegenden Seite hinkt der Text der Bilderzählung nach und befindet sich noch immer in den Schilderungen der Liebesvereinigung von Dido und Eneas. DIEDRICHS/MORSCH 2006, S. 74 sprechen an dieser Stelle von einer Art „Menetekel“ – das Bild bricht das Liebesglück, das im Text noch im Gange ist.

worden ist, genommen und kann sich im Folgenden der zweiten Aufgabe auf seiner Mission widmen: Dem Gang in die Unterwelt.

3.6.2. Unterwelt: Fahrt ohne Ziel

Die Katabasis nimmt sich – wie auch in der späteren Wiener Handschrift, deren Programm sich immer wieder an jenem von *b* orientiert – eher knapp erzählt aus. Gerade im Vergleich zur späteren Wiener Handschrift fallen aber vor allem Unterschiede auf; *w* scheint ergänzt zu haben, was *b* nicht erzählt. Tatsächlich ist erstaunlich, welche Schwerpunkte die Berliner Handschrift setzt, vor allem dadurch, dass sie gewisse Dinge nicht erzählt.

Die wichtigsten Handlungselemente, die zum Abstieg hinführen, werden geschildert: Anchises erscheint Eneas im Traum (fol. 19^v), Eneas trifft auf Sybille, die mit offenem Haar und lesend auf dem Boden sitzt, worauf er nochmals auszieht, den goldenen Zweig findet und ihr diesen bringt (fol. 21^r). Bemerkenswerterweise wird in der Folge (fol. 21^v) eine Art Höllentor – eine in Flammen stehende Tür, durch die zusätzlich ein Höllenstrom zu fließen scheint – dargestellt, durch das Sybille Eneas führt, wobei sie vorausgeht und ihn an der Hand hält – ihn aber zunächst zurückzuhalten scheint. Durch das Spruchband in ihrer Hand verkündet sie: *hie sul wir in warn da vor mach sich nieman bewarn*.

Die folgenden Stationen im Inneren der Hölle sind die Begegnung mit den Selbstmördern (fol. 21^v), Charon (fol. 23^r) und schließlich Cerberus (fol. 23^v). Die Besänftigung des dreiköpfigen Hundes durch die Sibylle ist die letzte Station des Gangs durch die Unterwelt, bevor Sybille Eneas wieder zu seinen Gefährten bringt – und diese auf ihre Treue gegenüber Eneas einschwört: *Enpfabet wol disen man. und dienet im als ir e habt getan* (fol. 25^r). Es scheint – wegen der Aussage, die die Sybille im Spruchband macht –, als ob Eneas' Herrschaftsposition während seiner Abwesenheit unsicher geworden ist.

Vor allem bleibt aber zu fragen, inwiefern der Gang in die Unterwelt für Eneas und die Erzählung überhaupt notwendig ist. Weder wird er mit seiner Vergangenheit konfrontiert – eine Begegnung mit Dido fehlt, aber auch die in Troja gefallenen Krieger kommen nicht vor – noch trifft er auf seinen Vater Anchises, der ihm seine Zukunft voraussagt. Es bleibt also der Eindruck, dass die Katabasis keine für das Fortschreiten der Handlung essenzielle Passage darstellt.

Die Bilderzählung nutzt hier wieder eine Leerstelle im Text, nämlich die Verabschiedung der Sybille, wobei hier die Leerstelle nicht nur gefüllt, sondern die Erzählung minimal modifiziert wird. Heinrich von Veldeke berichtet, wie Eneas von Sybille zurück zu seinen Gefährten gebracht wird: *dô sin hin wider brahte, dâ sîne man wâren, die sîn ungerne enbâren, mit urloub sie von ime schiet, alsus saget uns daz liet* (En. 3736-3740). Eine

direkte Ansprache der Sybille an die Gefährten wird nicht geschildert. Neu ist also, dass Sybille letztere direkt adressiert, stattdessen keine Verabschiedungsworte an Eneas richtet. Die Art und Weise, wie die Szene im vorliegenden Bild umgesetzt wird, trifft eine Aussage darüber, wie die Unterweltsfahrt als Ganzes zu deuten ist: Wenn Sybille die Gefährten nämlich auffordert, Eneas weiterhin zu *diene[n]*, so stellt sie das Durchleben des Unterweltsgeschehens als etwas dar, was Eneas in gewisser Weise auszeichnet – ihn in diesem Fall dazu befähigt, als Anführer anerkannt zu werden. In Anbetracht der Tatsache, dass das vom Rezipienten erwartete Ziel der gemachten Reise – Anchises' Prophezeiung – nicht erreicht wird, Eneas' Läuterung durch das Fehlen von entsprechenden Begegnungen ebenfalls ausbleibt, muss die Außergewöhnlichkeit der Reise an sich im Vordergrund stehen – und das, was sie mit demjenigen macht, der sie unternimmt: Eneas erweist sich mit der gemachten Erfahrung als würdiger Anführer der Gruppe – ein erster Schritt in Richtung seines Ziels, eine neue Herrschaft in Latium zu begründen.

3.6.3. Latium: Turnus' Kampf

In Bezug auf das Wissen, was seine Zukunft bringt, hat – wie wir gesehen haben – die Fahrt in die Unterwelt keinerlei Erhellung gebracht; Eneas hat seinen Vater nicht getroffen, der ihm seine Zukunft prophezeit hätte. Stattdessen wird der weitere Weg allein durch Ascanius' Ausruf während des Mahls an der Tübmündung geebnet: *wir schuln des nicht vergezzen. daz wir unser schuzzel hie erzzen* (fol. 25^v). Viel Textwissen ist hier vonnöten, um Ascanius' Ausruf in seiner ganzen Tragweite und mit dem Verweis auf die nicht gezeigte Rede seines Großvaters Anchises in der Unterwelt zu verstehen. Die Handlung an sich kann man allerdings problemlos einordnen. Im Register unter jenem, das besagtes Mahl zeigt, schickt Eneas nämlich Boten aus, um Latinus' seinen Dienst anzubieten. Man versteht: Ascanius' Ausruf hat mit Eneas' folgender Handlung zu tun.

Als die Boten vor Latinus stehen und ihm Eneas' Geschenke übergeben, verspricht dieser Eneas [s]in *thotter* und *di crhone* (fol. 27^r). Dass mit der Hand der eigenen Tochter auch die Herrschaft übergeben wird, mag selbstverständlich sein, und doch bleibt festzuhalten, dass es – zurück bei Eneas – nur um die versprochene Hand der Prinzessin geht, nicht um das Land und dessen Herrschaft. Auffällig und keinesfalls ohne Bedeutung ist überdies die Darstellung der sich überkreuzenden Spruchbänder von Latinus und den Boten: Sie deuten – die Darstellung erinnert an jene von zwei gekreuzten Schwertern – den Konflikt an, den dieses Versprechen auslösen wird. Auch viel später, wenn das finale Duell zwischen Eneas und Turnus geplant wird, stehen die jeweils gekreuzten Spruchbänder für den Kampf, der bevorsteht (fol. 64^r).

Auf fol. 27^v beraten sich im oberen Register Eneas und seine Gefährten, während im unteren Latinus mit seiner Gattin im Gespräch ist. Sie fragt ihren Mann, wem er denn nun seine Tochter geben wolle: *Ia herzeloser latin. wem wil du geben di tochter din*. Impliziert ist mit dieser Frage, dass er falsch handle, da er Lavinia doch bereits Turnus versprochen hat. Dies macht auch die Ansprache mit *herzeloser latin* deutlich. Latinus verteidigt Eneas: *Er ist ane schulde inwer zorn*. Mit der gemeinsamen Darstellung dieser beiden Szenen wird das, was die gekreuzten Spruchbänder bereits als aufkommenden Konflikt angedeutet haben, nun konkretisiert: Während Eneas seine Gefährten darüber informiert, dass *der chunic* ihm *sine[] tochter* geben will, weist Amata ihren Gatten darauf hin, dass Lavinia bereits versprochen ist. Die beiden Szenen wirken, weil sie übereinander zu liegen kommen, wie die Ausformulierung der konfligierenden Spruchbänder auf der vorhergehenden Bildseite.

Dass Eneas Latinus beim Wort nimmt, wird mit den gewählten Bildszenen in der Folge evident. In insgesamt vier Bildern auf zwei Bildseiten (fol. 29^r; fol. 29^v) wird seine Etablierung im Land illustriert – und damit wird sehr deutlich gemacht, wie ernst es Eneas ist, hätte doch eine einzige Illustration für die Aussage gereicht. Erst nach dieser überexpliziten Darstellung seines festen Entschlusses dauerhaft in Italien zu bleiben, bricht der Krieg – durch die Hirschszene initiiert – tatsächlich aus. Der handlungsreiche Konflikt wird zunächst in vier Szenen erzählt: Ascanius trifft den zahmen Hirsch; dieser flieht zu seiner Herrin Silvia (fol. 32^r), der unbewaffnete Ascanius kämpft mit den wütend gewordenen Brüdern der Silvia und erstürmt schließlich mit seinen Trojanern Thyrrus' Burg (fol. 32^v). Ich möchte auf einige Besonderheiten hinweisen:

Zunächst fällt der Baum auf, unter dem Ascanius den Hirsch erschießt. Schon HUCKLENBROICH weist darauf hin, dass ein solcher sowohl in der Szene, in der Dido und Eneas sich einander hingeben, als auch in der vorliegenden Szene vorkommt. Als aufeinander bezogen fasst HUCKLENBROICH die Szenen insofern auf, als in beiden Fällen Eneas die Kontrolle über sein Handeln verliere.²⁹⁰ Man kann die beiden Szenen aber auch noch anders aufeinander beziehen: Schon bei Heinrich von Veldeke ist die Szene, in der *der hère Ênêas die frouwen under sîn gewant* (En. 18334-1835) nimmt, semantisch mit Vokabular aus der Jagdsprache aufgeladen. Wenn man nun bei der Hirschszene durch den Baum an die besagte Dido-Szene erinnert wird, so wird diese – quasi nachträglich – in gewisser Weise charakterisiert: Eneas hat Dido erlegt wie ein Wild²⁹¹ und ist dabei auch seinem eigenen Begehren erlegen.

²⁹⁰ Vgl. HUCKLENBROICH 1985, S. 76.

²⁹¹ Vgl. das Kapitel 3.2.1.1. „Ankunft in Karthago oder: Dido – das erlegte Wild“ in vorliegender Studie.

Auffällig ist auf der folgenden Bildseite, dass Ascanius' Pfeil seinen Gegner zwar trifft, diese Handlung aber gar nicht in all ihrer Tragweite inszeniert wird. Es wird nämlich nicht gezeigt, dass der Getroffene tödlich verwundet wurde. Noch irritierender ist der Umstand, dass ein Zurückschlagen der Gegenseite fehlt; direkt auf seinen Angriff folgend doppelt Ascanius – nun sogar bewaffnet – nach und schleift die Burg des Thyrrus. Mit der Wahl der Szenen – zuerst tötet Ascanius den Hirsch, dann den Bruder der Silvia und schließlich schleift er noch die Burg des Vaters – und vor allem durch das Weglassen von Gegenwehr wird Ascanius als Angreifer inszeniert und nicht als Teil einer Handlung, die sich – wie es Heinrich von Veldeke berichtet – durch Aktion und Reaktion²⁹² immer weiter hochschauzelt und so aus dem Ruder läuft.

Diese Darstellung des Geschehens motiviert in der Folge Turnus' Handeln. Tatsächlich folgt der Rezipient nun ausschließlich ihm; Eneas wird erst wieder auf fol. 39^v bei der Übergabe der göttlichen Waffen auftreten. Den Auftakt zur „Turnus“-Handlung bildet die Darlegung der Situation im Königshaus und das heißt der Konflikt zwischen König und Königin, was die Frage nach der Zukunft ihrer Tochter betrifft. Im Fokus stehen aber nicht so sehr der Dissens der beiden, sondern die Auswirkungen auf Turnus. Das obere Register von fol. 34^r zeigt, wie Turnus – vergeblich – vor Latinus Klage führt, Hilfe jedoch, im unteren Register, von der Königin bekommt. Durch die Anordnung der jeweiligen Figuren – Amata sitzt im unteren Register an der Stelle, an der Latinus im oberen sitzt – wird indirekt auch ausgedrückt, dass sich das Königspaar in derselben Frage uneins ist. Auf den folgenden zwei Bildseiten wird nun – ähnlich ausführlich und als Entsprechung zu Eneas' Etablierung im Land (fol. 29^r; fol. 29^v) – Turnus' Heer versammelt. Besondere Bedeutung kommt dabei Camilla zu, deren Einzug in der Stadt großes Aufsehen erregt (fol. 36^r). Eigens dargestellt wird, wie Turnus Camilla empfängt und sich anschließend mit ihr berät (fol. 36^v) – eine Handlung, die bei Heinrich von Veldeke ausgespart bleibt.

Zu Eneas geschwenkt wird erst wieder nach dem Schmieden der göttlichen Waffen (fol. 39^r), die Eneas noch vor (!) seinem Aufbruch nach Pallanteum gegeben werden (fol. 39^v). Der Rezipient folgt Eneas nach Pallanteum. Eine einzige Handlung wird gezeigt – und zwar der freundschaftliche Lanzenkampf zwischen Eneas und Pallas. Mit dieser Darstellung, bei der die Kämpfenden ohne Rüstung miteinander tjestieren, dient vor allem dem Kontrast zur Szene im unteren Register: Zur gleichen Zeit finden heftige Kämpfe auf Montalban statt (fol. 42^r). Die Erzählung bleibt am Ort des Kampfgeschehens, die Handlung in Pallanteum wird nicht wieder aufgenommen. In der Folge wird erzählt, was in

²⁹² Vgl. SCHANZE 2015.

Eneas' Abwesenheit geschieht.²⁹³ Die Sequenz endet damit, dass Turnus – die Darstellung erinnert an das Menelaus-Titelbild (fol. 1^r) – vor einem Zelt Rat abhält (fol. 48^r).

Die nun folgende Pallas-Sequenz, bei der der junge Pallas gegen Turnus kämpft und am Ende von diesem getötet wird, ist von bemerkenswerter Ausführlichkeit (fol. 48^v; fol. 50^r; fol. 50^v; fol. 52^r). Der Zweikampf wird in verschiedenen Szenen und Positionen und mit wechselnder Bewaffnung gezeigt. Wo sich Eneas währenddessen aufhält, ist unklar, und das bietet dem späteren Vorwurf von Pallas' Mutter, als sie vom Tod ihres Sohnes erfährt, eine Grundlage (En. 8179-8234). Die Sequenz endet mit der Darstellung von Turnus, der dem leblosen Pallas seinen Ring abnimmt. In den folgenden Bildszenen geht es um Eneas' Klage um den toten Pallas (*Ovi. nu mu^oz ih von schulden chlagen. wan du bist iamerliche erslagen*, fol. 52^v) sowie die anschließende Rache an Mezzentius und Lausus (fol. 53^r). Erst jetzt betritt Eneas den Kampf. Und das heißt: Nicht der Wunsch, das, was ihm Latinus und im weiteren Sinne die Götter versprochen haben, gegen Turnus zu verteidigen, sondern Pallas' Tod zu rächen, motiviert Eneas' Handeln. Unterbrochen wird der nun angedeutete Kampf, der nun auch von Eneas' Seiten ausgetragen werden soll, mit der Darstellung der Szenen, die diesen Sinneswandel herbeigeführt haben: Pallas' Bahre wird hergestellt, Eneas klagt ein weiteres Mal, diesmal an der Bahre (fol. 53^v); Pallas wird nach Pallanteum gebracht, seine Eltern vernehmen die schreckliche Botschaft (fol. 55^r) und klagen ihrerseits (fol. 55^v).

Nun hält Latinus Rat darüber, wie es weitergehen soll (fol. 57^r) und fordert Turnus schließlich zum Zweikampf mit Eneas auf: *ir schult ainen champf vebten. als wol gezimet zwin guten ch[n]ebten* (fol. 57^v). Zu einem solchen Duell kommt es in der Folge aber nicht. Stattdessen wird Turnus gemeldet, dass die Trojaner erneut angegriffen haben – und er reitet ins Kampfgetümmel. Es folgt – als Entsprechung zu Pallas' Tod – Camillas Angriff und Tod. Der Fokus liegt bei der vorliegenden Bebilderung allerdings weder bei dem nicht rollenkonformen Verhalten der Camilla noch auf Camillas Tod, der Folge ihrer Habgier ist. Sehr viel weniger komplex als bei Heinrich von Veldeke nimmt sich die Handlung im Bild aus: Camilla tötet einen Trojaner (fol. 59^r), reitet gegen Montalban, greift einen weiteren Trojaner an (fol. 59^v) und findet schließlich – als Reaktion auf ihren Einsatz – selbst den Tod (fol. 61^r). Herausgestrichen wird bei dieser Art der Darstellung vor allem Camillas Stärke – als Ritter.

²⁹³ Turnus zündet die Schiffe der Trojaner an; Eurialus und Nisus ziehen aus (fol. 42^v), die beiden richten des Nachts ein Blutbad an; sie werden wegen ihrer Beute – dem leuchtenden Helm – gefasst (fol. 44^r), ihre Köpfe werden nach Montalban gebracht und dort aufgehängt (fol. 44^v), Turnus und Camilla greifen Montalban an (fol. 46^r), der Brückenturm fällt; die Riesen greifen an (fol. 46^v), Turnus greift Montalban an; er berät sich (fol. 48^r).

Auf der folgenden Bild-Doppelseite empfängt Eneas Latinus' Boten mit einem Friedensangebot (fol. 61^v) Turnus beweint Camilla und begleitet deren Trauerzug (fol. 62^r). Mit der ganzseitigen Darstellung von Camillas Grabmal schließt die Erzählung den „Kampfteil“ vorerst ab. Die Grabstätte zeichnet sich durch die bei Heinrich von Veldeke geschilderten geometrischen Formen des Architekten Geometras – und damit des Dichters Heinrich selbst – aus: In einem aus Bögen und Säulen bestehenden Gebilde thront Camillas (noch leeres) Grab²⁹⁴, über dem – in Entsprechung zu Pallas' Grabstätte – eine Lampe hängt. Bei den Darstellungen der Grabmäler scheint die spätere Wiener Handschrift *w* dem vorliegenden Zyklus genau zu folgen – mit einer bemerkenswerten Abweichung: Links und rechts wird das Grab von Camilla von zwei auf Säulen stehenden Jünglingen flankiert (die in *b* nicht dargestellt werden), von denen der eine mit einem Pfeil auf die Lampe zielt. Es handelt sich dabei um das *bilde als ein man gesniten an einer want* (En. 9542-9543) und die einzige Möglichkeit, das ewig brennende Licht jemals zum Erlöschen zu bringen.

Zum Zweikampf kommt es nicht, denn nun wird der Schauplatz verlassen und wir wechseln zur Lavinia-Episode, bei der die Handlung vorzeitig abbricht. Die weitere Handlung zwischen Eneas und Turnus fehlt damit ganz. Festzuhalten gilt vor allem, dass Eneas nur in Bezug auf Pallas auftritt, was auch schon in der literarischen Retextualisierung angelegt ist. Mit der Pallas-Sequenz kann Eneas' Schuld zur Sprache gebracht und schließlich aufgelöst werden.²⁹⁵

3.6.4. Lavinias Initiative

Die Lavinia-Passage nimmt mit neun Bildseiten und insgesamt 18 Szenen viel Raum ein. Dabei sind die Unterhaltungen mit der Königin ein wesentlicher Part, aber auch Lavinias Monologe nehmen viel Platz ein – dieser Wechsel von Dialogen und Monologen mündet schließlich in Lavinias Entschluss zu handeln: Auf fol. 71^r schreibt sie einen Brief und übergibt diesen einem Bogenschützen, mit der Aufforderung: *schinꝛ di strale under di indem graben*. Wie bei Heinrich von Veldeke wechseln wir mit dem Pfeilschuss in Eneas' Richtung auch zu Eneas' Seite hinüber. Wie Lavinia zuvor kann Eneas nun keinen Schlaf finden (fol. 73^r). Nachmittags erst lässt er sich von einem Diener ankleiden (fol. 73^v). Mit dieser Szene bricht die Handschrift – und damit auch der Bilder-Zyklus – ab.

Die spätere Wiener Handschrift erzählt die weitere Handlung. Aber auch für den Teil, für welchen die Berliner Handschrift eine Vorlage bietet, lässt sich eine komplett andere

²⁹⁴ Der Bildtitulus passt hier nicht: *da lit gamilla in dem grab*.

²⁹⁵ Vgl. das Kapitel 4.2. „Der neu funktionalisierte Pallas“ der vorliegenden Studie.

Schwerpunktsetzung ausmachen. Die Wiener Handschrift, die keine Monologe aufweist, beschränkt sich auf ein einziges Gespräch zwischen Amata und Lavinia (*w*, fol. 80^r) und lässt danach Cupido und Venus auftreten, die Lavinia mit Pfeil und Bogen und Feuer in Liebe versetzen. Gleiches geschieht mit Eneas (*w*, fol. 82^r): Cupido zielt des Nachts auf den schlafenden Eneas.

In der Berliner Handschrift *b* hingegen wird das Liebesgeschehen entmythisiert. Während man den Eindruck gewinnt, dass genau dies den Unterschied zwischen der Dido- und der Laviniaminne im Wiener Zyklus ausmacht – bei Dido sind keine Götter involviert, bei Lavinia schon und hier trifft es auch Eneas – so fungieren die Götter in der Berliner Bebilderung nicht als Aussage darüber, wie wir die Liebes-Episoden zu rezipieren haben.

Was hingegen auffällt, ist das unterschiedlich gezeigte Verhalten von Dido und Lavinia: Lavinias Monologe führen zu einem umsichtig ausgeführten Plan. Sie ist bereit, Eneas ihre Gefühle zu offenbaren, wovon die Spruchbänder zeugen, während Dido dies gerade nicht tut. Nach ihrer Klage während der schlaflosen Nacht, teilt sie ihren Schmerz mit Anna, nicht aber mit Eneas. Die folgende Handlung spielt sich schweigend ab – während der ganzen Dido-Eneas-Passage wird vermittels der Spruchbänder nicht ein einziges Wort geäußert. Gerade das Sprechen und die ausgesprochenen Gefühle werden hingegen in der späteren Handlung um Lavinia zentral in den Fokus gerückt. Dass dies zu zeigen tatsächlich das Anliegen Heinrichs von Veldeke gewesen ist, zeigt BUSSMANN: Die scheiternde Liebeskommunikation konstituiere die ebenfalls scheiternde Liebe. So resümiert sie: „Letztlich wird in der Liebeskonzeption Heinrichs von Veldeke die kommunikative Risikobereitschaft seiner Protagonistinnen entscheidend für die Differenzierung von Dido- und Lavinia-Minne[.]“²⁹⁶ MASSE spricht in diesem Zusammenhang auch von der medialen Verlängerung der Liebesbeziehung durch die Schrift.²⁹⁷ Genau diese Aspekte – Lavinia zeigt Initiative²⁹⁸ und sie nutzt dafür das Medium Brief – werden meines Erachtens im Berliner Zyklus noch einmal eigens in den Fokus gerückt. Nicht zuletzt durch die Darstellung der Schrift selbst: Der Inhalt von Lavinias Brief wird auf fol. 71^r eigens dargestellt: Die auf dem Boden sitzende Lavinia schreibt folgende Worte: *Lavine diu chuniginne enbitet enee dienst un[d] minne*.

Für das Verständnis des Handlungsfortgangs wären die wiederholten Monologe und Dialoge nicht notwendig; mit BUSSMANN könnte man hingegen annehmen, dass es sich

²⁹⁶ BUSSMANN 2008, S. 120.

²⁹⁷ Vgl. MASSE 2006.

²⁹⁸ Lavinias Initiative wird bei LAUER 2020, S. 99-102 untersucht.

beim ‚Eneasroman‘ nicht nur um einen Liebesroman, sondern sogar um einen „Meta-Liebesroman“²⁹⁹ handelt – und genau dieses Narrativ wird hier in die Bilder übersetzt.

3.7. An *b* orientiert und stellenweise neuakzentuiert: Wien, ÖNB, Cod. Vind. 2861 (1474)

Bei der jüngsten bebilderten Eneas-Handschrift *W* (Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. Vind. 2861)³⁰⁰ handelt es sich um eine Sammelhandschrift, die neben Heinrichs von Veldeke Text (fol. 1^r-95^r) eine Papst- und Kaiserchronik, die ‚Weihenstephaner Chronik‘ (fol. 97^r-209^r), überliefert. Die Pergament-Handschrift stammt aus dem Jahr 1474. Der Text des ‚Eneasromans‘ schließt mit dem Kolophon, in dem sich der Schreiber *jorg von elrbach*³⁰¹ selbst nennt. Der Codex befand sich zunächst in der berühmten Privatbibliothek der schwäbischen Grafen von Zimmern. Beim Text handelt es sich um eine gegenüber Etmüllers Text ganz leicht gekürzte Fassung in gut lesbarer, gleichmäßiger spätmittelalterlicher Bastarda. Mehr als die Hälfte der kürzenden Eingriffe lokalisiert SCHRÖTER in seiner Studie innerhalb der letzten 4000 Versen – und konstatiert damit eine relativ hohe Stabilität des Textes mit gezielten Kürzungen.³⁰² Damit ist der Schreiber offenbar – wie SCHRÖTER zeigt – eben gerade nicht an den spezifischen Neuerungen Heinrichs von Veldeke interessiert, sondern versucht, diese (wieder) zu tilgen. Die Bebilderung hingegen endet gerade – anders als die anderen beiden Zyklen *b* und *h* – damit, dass das gezeigt wird, was Heinrich von Veldeke in seiner Stoff-Adaption ein Anliegen gewesen ist: der Beschreibung von gesellschaftlichem Zusammensein und Hoffestlichkeiten (fol. 94^r; fol. 95^r). Die Handschrift weist deutliche Gebrauchsspuren auf und gerade die Gesichter der Bebilderung wurden offenbar mutwillig beschädigt.

Auf 37 Bildseiten³⁰³ befinden sich insgesamt 156 von Tituli begleitete kolorierte Federzeichnungen³⁰⁴, vier davon sind nicht ausgeführt³⁰⁵. Der Illustrator scheint die Handschrift *b* und ihre Bilder gekannt zu haben und ließ sich mancherorts von ihr inspirieren, so beispielsweise bei der Darstellung von Camillas Grabmal (*b*, fol. 62^v; *W*, fol. 79^v), bei der Darstellung von Anchises’, der an Eneas’ Bett tritt, was die Begegnung im

²⁹⁹ BUSSMANN 2008, S. 122.

³⁰⁰ Vgl. COURCELLE/COURCELLE 1984, S. 77-78; SCHRÖTER 2001. Für das Faksimile vgl. https://digital.onb.ac.at/RepViewer/viewer.faces?doc=DTL_3355515&order=1&view=SINGLE (14.5.23).

³⁰¹ Vgl. SCHRÖTER 2001, S. 35-53.

³⁰² Vgl. SCHRÖTER 2001, S. 265-333.

³⁰³ Nur die erste bebilderte Seite (fol. 3^v) ist keine reine Bildseite; die linke Seite des oberen Registers wird von Text eingenommen. Der Seite gehen fünf Textseiten voraus, wobei der Text sich eben noch auf einen kleinen Teil von fol. 3^v erstreckt. Man gewinnt also zunächst den Eindruck, dass die Bilder dem Text untergeordnet, zumindest aber beigeordnet sind. Tatsächlich ist fol. 3^v aber ein singulärer Fall innerhalb des Wiener Zyklus: Keine einzige andere Bildseite weist Teile des Romantextes auf.

³⁰⁴ Nicht berücksichtigt werden bei COURCELLE/COURCELLE 1984 fol. 3^v, fol. 4^r, fol. 45^v und fol. 66^v.

³⁰⁵ Vgl. fol. 82^v, Register 3; fol. 93^v rechte Spalte.

Traum symbolisiert (*b*, fol. 19^v; *w*, fol. 22^r) oder jener, bei denen die Köpfe von Euryalus und Nisus aufgehängt werden (*b*, fol. 44^v; *w*, fol. 55^v).

Immer wieder lassen sich Ungereimtheiten auf die nicht verstandene Vorlage *b* zurückführen, wie etwa die Darstellung von Camilla als Ritter: Während Camilla im Zyklus *b* bei ihrem Einzug auf fol. 36^r als Frau dargestellt ist, in den späteren Kampfdarstellungen aber nicht mehr, weil es eben darum geht, ihr Kämpfen als Ritter zu zeigen, ist in *w* nicht ersichtlich, dass Camilla eine Frau ist. Erst ihre Leiche wird dann als weibliche dargestellt. Auch die Darstellung der Ehebruchsgeschichte, die in *w* – darauf werde ich an entsprechender Stelle noch zu sprechen kommen – ganz anders gedeutet wird, scheint einem Missverständnis zum Opfer gefallen zu sein. Der freundschaftliche Lanzenkampf zwischen Pallas und Eneas – eine Erweiterung in *b* gegenüber dem Veldeke-Text – der in Pallanteum stattfindet, bevor die Rückreise beginnt, wird offenbar nicht als solcher identifiziert. Und so kommt es, dass in *w* – man sieht ja keinen Grund dafür, dass Eneas und Pallas gegeneinander antreten – ein bewaffneter Zweikampf zwischen *pallas vnd turnus* (*w*, fol. 52^r) stattfindet. Dieses Ereignis passt allerdings an der aktuellen Stelle nicht.

Die Tatsache, dass die Wiener Bebilderung gegen Ende Szenen auslässt, die vorgesehen waren, und in der Handlung zurückgeht und Szenen wiederholt, führen COURCELLE/COURCELLE darauf zurück, dass die Berliner Handschrift an dieser Stelle keine entsprechende Vorlage (mehr) geboten hat, insofern als dort das Ende der Handlung in der Illustration fehlt.³⁰⁶ Dass sich der Maler eher von einem früheren Modell inspirieren ließ als von den Darstellungsgewohnheiten seiner Zeit, sei auch daran abzulesen, dass auch hier, in der jüngsten ‚Eneasroman‘-Bebilderung, eine *interpretatio christiana* völlig fehle.³⁰⁷

Der Text wird in unregelmäßigen Abständen von Sammelminiaturen auf mehreren, meistens zwei aufeinander folgenden Bildseiten unterbrochen. Offenbar wurde zuerst der Text geschrieben; zu welchem Zeitpunkt die Illustrationen hinzukamen, ist nicht zu sagen.³⁰⁸ COURCELLE/COURCELLE klassifizieren die Handschrift von der Qualität her als Gebrauchshandschrift und die Bilder als einfach und rudimentär, obschon der Maler nicht als unerfahren gelten könne.³⁰⁹ Mythologische Elemente werden ausgespart – der geflügelte Cupido bildet die Ausnahme (fol. 80^r; fol. 82^r).

Quantitativ werden Schwerpunkte gesetzt: So werden für keine andere Episode so viele Illustrationen aufgewendet wie für die Dido-Passage (7 Bildseiten). Vergleichsweise, wie aber auch im Vergleich zu anderen Illustrations-Zyklen, wenige Illustrationen entfallen

³⁰⁶ Vgl. COURCELLE/COURCELLE 1984, S. 78.

³⁰⁷ Vgl. COURCELLE/COURCELLE 1984, S. 78.

³⁰⁸ Vgl. SCHRÖTER 2001, S. 74-75.

³⁰⁹ Vgl. COURCELLE/COURCELLE 1984, S. 77-78.

hingegen auf die Unterweltsfahrt (zwei respektive drei Bildseiten, wenn man noch die Ankunft bei Sybille hinzunimmt). Die Latium-Handlung ist stark bebildert, wobei vor allem die Handlung rund um Pallas berücksichtigt wird (fünf Bildseiten). Ebenso viele Illustrationen entfallen auf den Lavinia-Teil (fünf Bildseiten). Die insgesamt 156 Szenen erlauben einen ganz anderen Erzählduktus als die Heidelberger Handschrift mit ihren 39 monoszenischen Illustrationen. Im Folgenden nehme ich vor allem die Unterschiede zur 136 Illustrationen starken Berliner Handschrift *b* genauer unter die Lupe.³¹⁰

3.7.1. Dido

Der erste Teil der Erzählung – Flucht aus Troja, Ankunft in Karthago, Didos Gastfreundschaft – folgt nicht der Berliner Bebilderung.³¹¹ Auftakt der Bilderzählung bildet die Darstellung des brennenden Trojas (*daʒ ist troy die stat*, Bild 1). Bevor aber Eneas' Fahrt über das Meer im unteren Register folgt, wird in einem mittleren Register Dido eingeführt (*Da sitʒ fraw dido mit jrem volke zu° kartago*, Bild 2). Dass Dido noch vor Eneas erwähnt wird, ist beachtlich und demonstriert ihren hohen Stellenwert. Die Einführung der Dido-Figur ohne Textbezug ist auch ein Zeichen der Selbstständigkeit der Bilderzählung gegenüber anderen Bilder-Zyklen, aber auch gegenüber dem Text. In der zum Bildtitulus gehörenden Illustration selbst ist Dido allerdings nicht auszumachen³¹²: Auf einer langen Bank sitzen drei Frauen mit Schleier. Stehend auf beiden Seiten der Sitzgelegenheit befindet sich links eine weitere weibliche Figur, die etwas in der Hand hält, vielleicht eine Münze oder etwas zu essen (vgl. die Ähnlichkeit mit dem Gegenstand beim Gastmahl)³¹³, und mit der ihr am nächsten sitzenden Figur zu kommunizieren scheint, und rechts eine männliche Figur.

Im unteren Register wird links Eneas' Fahrt über das Meer (*da vert eneas vf dem mör*, Bild 3) gezeigt. Eneas scheint eine Ansprache vor seinen fünf Mitreisenden zu halten; darauf, was er in der Hand hält, geht SCHRÖTER nicht ein. In der rechten Illustration im unteren Register ist das Aussenden der Boten (*da hies eneas fragen naw er wer*, Bild 4) dargestellt. Zunächst könnte man annehmen, dass die Darstellung Eneas zeigt, der die beiden Boten aussendet, wobei der eine den Hut abgenommen hat und der andere bärtig ist, einen bodenlangen Mantel trägt und nur knapp im Bild Platz findet; der Rücken wird vom

³¹⁰ SCHRÖTER 2001, S. 374-469 liefert in seiner umfangreichen Studie auch eine vergleichende Analyse der drei Bilder-Zyklen des ‚Eneasromans‘, wobei er vor allem die Berliner und die Wiener Handschrift zueinander in Bezug setzt und die Heidelberger Handschrift nur stellenweise hinzuzieht.

³¹¹ In der Übersicht von COURCELLE/COURCELLE 1984 fehlen fol. 3^v und 4^r: Sie gehen also davon aus, dass die Erzählung auf fol. 10^r mit dem Gastmahl bei Dido einsteigt. Tatsächlich aber setzt die Handlung viel früher ein. Eine kurze Beschreibung der Bilddoppelseite (fol. 3^v; 4^r) gibt SCHRÖTER 2001, S. 99-105, ohne aber auf alle Elemente einzugehen.

³¹² SCHRÖTER 2001, S. 100 mutmaßt, dass es sich bei der mittleren Figur um Dido handeln könnte. Der „stabähnliche[] Gegenstand“, den er als mögliches Zepter deutet, scheint mir aber eher ein Faltenwurf des Kleides zu sein. Außerdem wird Dido – fast – konsequent gekrönt gezeigt.

³¹³ SCHRÖTER 2001, S. 100 spricht lediglich von einem „runde[n] Objekt“.

Bildrand abgeschnitten. In der Folge-Illustration auf der nächsten Bildseite (fol. 4^r) treten aber alle drei – inklusive Eneas – vor Dido (*da kamen eneas potten zu^o fraw dido gen kartago*, Bild 1). Es muss sich dabei um einen Fehler handeln, denn in der darunterliegenden Darstellung treten die beiden (!) Boten (identifizierbar am abgenommenen Hut und dem langen Mantel) wieder vor Eneas (*da sagten die potten eneam was sy geschafft beten*, Bild 2) – und dieser sieht genau wie die darüber liegende Figur aus, die von Dido begrüßt wird.³¹⁴ Es folgen direkt der Aufbruch nach Karthago – ohne weitere Beratschlagung – (*da rait er dahin*, Bild 3) und die Ankunft bei Dido (*da enpfing fraw dido eneam|da stat kartago*, Bild 4³¹⁵), die Eneas mit der rechten Hand begrüßt. Ist sie den Boten noch als Herrscherin in sitzender Pose auf einem Thronsessel begegnet, so tritt sie Eneas ohne dieses Herrscherattribut, aber doch gekrönt entgegen.

Die folgende Bildseite (fol. 10^r)³¹⁶ zeigt zunächst das Gastmahl (*da sitz eneas vnd fraw dido zu^o tisch*, Bild 1). Begleitet wird das Bankett von einem Musikanten (links im Bild), während ein Bediensteter sich dem Tisch (rechts im Bild) nähert. Die vier am Tisch sitzenden Figuren nehmen – ganz anders als in den übrigen Bilder-Zyklen – nicht an einem gemeinsamen Gespräch teil, sondern sind in zwei Gruppen aufgeteilt: Während Dido und Eneas offenbar miteinander im Gespräch sind – er spricht, sie hört zu –, sind die beiden anderen Figuren (es handelt sich um zwei Trojaner; man kann den bärtigen Boten mit dem langen Mantel wiedererkennen) in eine eigene Diskussion vertieft. Der Szene kommt mit einer solchen Darstellung, zugunsten der Zurschaustellung eines fröhlichen Banketts, das ernsthafte Element abhandeln, welches an dieser Stelle oft in Bilder-Zyklen, die Vergils ‚Aeneis‘ begleiten, zu finden ist. Es wird hier klar getrennt zwischen dem Gastmahl und Eneas’ Erzählung vom Fall Trojas im nächsten Bild (*da fragt fraw dido eneam von troy*, Bild 2), was auch ganz Heinrichs von Veldeke Text entspricht. Während die entsprechende Gastmahl-Szene in ‚Aeneis‘-Zyklen fast immer von Eneas’ Bericht und dem schweren Schicksal von Troja dominiert wird, wird ein solches Gespräch hier nicht entsprechend dargestellt, auch nicht wenn Dido und Eneas – nach dem Essen – auf einer Bank sitzen und miteinander im Gespräch sind. Durch das Fehlen weiterer Zuhörer sowie einer

³¹⁴ SCHRÖTER 2001, S. 101 lässt diesen irritierenden Umstand unkommentiert. Für ihn ist Eneas Teil der ausgeschickten Boten, obwohl er selbst betont, dass die zwei (!) Boten die bei Heinrich von Veldeke geschilderten zwanzig Ritter repräsentieren.

³¹⁵ Hier wird das Bestreben in den Rubriken deutlich, Elemente identifizierbar zu machen, denn dieser Zusatz, der Karthago benennt, befindet sich direkt über der dargestellten Stadt. Recht unnötig ist er allerdings deswegen, weil die Stadt auch im oberen Register an analoger Stelle mit Dido davor dargestellt ist und auch dort schon benannt wird, allerdings ist die Ansicht der Stadt eine andere, was den genauen Betrachter der Stadt womöglich verunsichert. Dennoch gewinnt man den Eindruck, dass der Rubrikator darum bemüht ist, die für die Rubriken vorgesehenen Plätze zu füllen, notfalls mit für das Verständnis nicht nötiger Redundanz.

³¹⁶ Vgl. zu dieser Bilddoppelseite (fol. 10^r; fol. 10^v) SCHRÖTER 2001, S. 106-112; COURCELLE/COURCELLE 1984, S. 78-79.

eindeutig lauschenden Dido ist ein Bericht nicht als ein solcher über Trojas Fall zu erkennen und kann nur anhand der Rubrik erahnt werden. Troja und Eneas' Schicksal sind offensichtlich nicht Schwerpunkt bei der vorliegenden Darstellung.

Es folgt das Herbeibringen der Geschenke für Dido (*daz klainat schank eneas dido*, Bild 3). Zwei männliche Figuren bringen den auch bei Heinrich von Veldeke genannten *koph von golde* (En. 769) und einen Mantel, wobei auch hier – wie bei Heinrich von Veldeke – die Übergabe an Dido nicht gezeigt wird. Von Ascanius fehlt – hier und überhaupt – jede Spur. Die vorliegende Erzählung hat Eneas' Sohn – wie auch Venus' Eingreifen – gänzlich getilgt und damit auch Didos Verliebtheit entmythisiert.

Im unteren Register schließlich werden zwei Szenen gezeigt. Im linken Bild liegt eine eindeutig männliche Figur im Bett und schläft. Auf der rechten Seite stehen in analoger Körperhaltung – beide sind auf den schlafenden Eneas ausgerichtet – zwei weibliche Figuren, eine davon gekrönt.³¹⁷

Die Verso-Seite (fol. 10^v) zeigt Didos Minnequal in sechs Bildern, wobei Bild 1 Anna einführt (*daz ist frau dido vnd ir schwester anna*) und Bild 6 die beiden im Gespräch zeigt (*da sitz dido vnd ir schwester anna*). Dazwischen werden vier Stationen der unruhigen Nacht gezeigt, die die Königin aufgrund ihrer Gefühle – die wegen des fehlenden Ascanius im vorliegenden Zyklus gar nicht ohne weiteres nachvollziehbar sind – verbringt: Ungekrönt, mit offenem Haar und wild gestikulierend steht Dido vor ihrem Bett (*da stat dido vor jrem pett*, Bild 2), wieder gekrönt und nackt – gut sichtbar sind die bloßen Brüste – liegt sie schließlich im Bett (*da lit dido an irem pet und mag nit schlafen*, Bild 3), erneut gekleidet beschäftigt sie sich mit Eneas' Geschenken (*da haut dido den girtel den jr eneas gab*, Bild 4 – bemerkenswerterweise handelt es sich dabei um einen – auch in der Rubrik genannten – Gürtel, den sie über ihren Kopf hält. Tatsächlich kommt ein solches Geschenk in keiner Textversion vor und es wäre ohne die Rubrik auch gar nicht als ein Geschenk von Eneas identifizierbar. In Bild 5 schließlich weckt Dido ihre Hofdamen auf, die zu viert in einem Bett liegen (*da wakt dido ir junkfrawen vj*), um schließlich Anna – wie bereits erwähnt – ihr Leid zu klagen. Die Bildabfolge wirkt durch den ständigen Wechsel von Kleidung, Frisur, Position und Handlung der Königin sehr unruhig, was den Charakter der schlaflosen Nacht passend zum Ausdruck bringt.

³¹⁷ Zunächst war der Rubrikator offenbar der Ansicht, links müsse Dido liegen: *da lit dido vnd kan nit schlafen vor eneas lieby*. Diese Beschreibung wurde dann aber vom selben Schreiber durchgestrichen und folgendermaßen lapidar ersetzt: *da lit eneas* sowie über dem rechten Bild: *daz ist dido*. Unverständlicherweise gehen COURCELLE/COURCELLE 1984, S. 79 davon aus – trotz der Korrektur und der eindeutig männlichen Figur im Bett – es sei so, wie der Rubrikator zunächst fälschlicherweise angenommen hat: „Dido est en proie au tourment d'amour qui l'empêche de dormir.“

Fol. 15^v und fol. 16^r zeigen den Jagdausflug auf zwei Bildseiten³¹⁸, wobei klar getrennt wird zwischen der Jagd selbst (fol. 15^v) und dem Liebesgeschehen (fol. 16^r). Auf der ersten Bildseite dominiert eindeutig das Jagdgeschehen gegenüber der Figuren-Handlung.³¹⁹ Fol. 16^r zeigt hingegen – nun unter völliger Ausklammerung des Jagdgeschehens – das Liebesgeschehen zwischen Dido und Eneas (vgl. Abb. 23). Eine Motivierung, wie sie im Text durch das Unwetter und die Notwendigkeit, gemeinsam Schutz zu suchen, beschrieben wird, fehlt. Eneas ist von seinem Pferd abgestiegen (*daʒ ist eneas ʃp̄ert*, Bild 1), um Dido von ihrem hinunterzuhelfen (*da hept eneas dido von jrem rosʒ*, Bild 2). Es folgt die Liebesszene, bei der der ganz bekleidete Eneas auf der Königin zu liegen kommt, deren Kleid nach oben gerutscht ist und ihr nacktes linkes Bein entblößt.³²⁰ Der Bildtitulus streicht die Gegenseitigkeit der Handlung heraus und gibt keine Information darüber, von wem diese initiiert worden ist: *da hands jr früd mit ainander* (Bild 3). Die Handlung der anschließenden Szene ist nicht eindeutig identifizierbar. Der Bildtitel ist vage und keiner Textstelle bei Heinrich von Veldeke zuzuordnen: *da stand sy by ainander* (Bild 4). SCHRÖTER sieht in der Gestik der beiden Protagonisten bei dieser unspezifischen Szene die Möglichkeit, dass sich Dido zu Eneas bekennt.³²¹ Das untere Register schließlich zeigt die Rückkehr nach Karthago (*da ritens wider gen kartago*, Bild 5) – was der Text selbst gar nicht mehr berichtet, denn dort wird von der Beschreibung von Didos Gefühlen angesichts der Erfüllung ihres Begehrens direkt zum Bericht übergeleitet, wie sich das Gerücht dieser Verbindung verbreitet und es zu Anfeindungen gegenüber der Königin kommt. Die Jagd-Episode endet mit der Beschreibung davon, dass Eneas Dido wieder auf ihr Pferd setzt (*under sîn arme her si nam und hûb sîn daʒ gereite*, En. 1870-1871). Mit der Darstellung, wie Eneas und Dido wieder nebeneinander nach Karthago zurückreiten, wird die Jagdszene im Bilder-Zyklus konsequent abgeschlossen; es wird aber auch ganz deutlich markiert, dass sich das Liebesgeschehen (inklusive des Bekenntnisses von Dido) außerhalb der höfischen Welt – und damit in einem problematischen Kontext – abgespielt hat, etwas, worauf Didos prominent dargestelltes nacktes Bein hinweisen dürfte.

³¹⁸ Vgl. zu dieser Bilddoppelseite SCHRÖTER 2001, S. 113-118. COURCELLE/COURCELLE 1984, S. 79.

³¹⁹ Das untere Register erhält viel mehr Raum als die oberen beiden: Ein Jäger bläst das Horn und zwei Hunde sind dabei einen Hirsch zur Strecke zu bringen, während ein dritter Hund – es ist wohl Didos Hund, der auch auf den vorhergehenden drei Szenen dieser Bildseite in ihrer Nähe zu sehen ist, einmal an ihrer Leine, einmal direkt hinter ihr auf ihrem Pferd sitzend – untätig danebensteht (*da vint der jager ainen hirsʒ*, Bild 4). Im oberen Register wird die Jagd von Dido geplant (*da besant dido jren jager maister*, Bild 1; *da stat dido vnd anna*, Bild 2), im mittleren brechen Eneas und Dido zur selbigen auf (*da ritens dahin vf das gejäd dido vnd eneas*, Bild 3). Beide sitzen auf ihrem je eigenen Pferd – anders als beispielsweise in *b* – und sind offenbar in vollem Galopp.

³²⁰ Didos nacktes Bein haben wir bereits im früheren cpg 403 auf fol. 53^v angetroffen.

³²¹ Vgl. SCHRÖTER 2001, S. 116.

In der Folge³²² fehlt die Darstellung einer Beziehung, deren Dauer auch bei Heinrich von Veldeke nur vage angegeben ist³²³; wenn Eneas auf fol. 21^v seine Schiffe zur Abreise bereit macht³²⁴ (*da speist man eneas seine schif*, Bild 1) und sich von Dido verabschiedet (*da nimpt er vrlob von dido*, Bild 2) und sie ihm, offenbar sehr traurig, von ihrer Burg herab zuwinkt (*da sicht sy im nach*, Bild 3; *da vert er da bin*, Bild 4) – neben ihr eine weitere gekrönte (männliche) Figur – und sie sich schließlich auf einer roten Feuerfläche – ungekrönt – den Leib durchsticht (*da er sticht sich dido vnd verprent sich*, Bild 5; *da stat ir schwester anna*, Bild 6), ist die politische Komponente gänzlich ausgeblendet. Entsprechend fehlen auch die Anfeindungen der von Dido seinerzeit abgewiesenen Anwärter. Ihr Tod ist bei dieser Darstellung ein ausschließlich emotional motivierter. Dido stirbt aus Liebe zu Eneas – und diese Liebe wird an keiner Stelle als eine von einer göttlichen Macht inspirierte inszeniert. Es fehlt aber auch die Darstellung einer entsprechenden Motivierung für Eneas' Pläne Karthago wieder zu verlassen. Die Bilderzählung scheint sich hier auf entsprechende Stoffkenntnisse beim Rezipienten zu verlassen, der die Abreise erwartet.³²⁵

3.7.2. Die teuflische Sybille und der Höllenschrecken

In der letzten Szene auf fol. 22^r hat sich die zuvor am Boden lesende Sybille erhoben, sie trägt nun ein Kleid (vgl. Abb. 24). Eneas hat sein Schwert geschultert und pflückt den goldenen Zweig von einem Strauch, der zwischen ihm und seiner Begleitung durch die Unterwelt steht (*da gat er mit ir*, Bild 6). Bemerkenswerterweise wird dieser Zweig, der den Beginn der Katabasis markiert und der als Mittel zur Darstellung des jenseitigen Raumes in fast allen ‚Aeneis‘-Bilder-Zyklen gewählt wird, im vorliegenden Bilder-Zyklus nicht mehr auftauchen. Die Ortsmarkierung wird hier allein durch die Sybille-Darstellung – darauf komme ich gleich zu sprechen – gewährleistet. Zudem macht die Wahl der Bildthemen, die

³²² Vgl. COURCELLE/COURCELLE 1984, S. 80; SCHRÖTER 2001, S. 119-126 für eine Beschreibung dieser Bildseite und der folgenden.

³²³ Tatsächlich fehlt eine solche Angabe. Mit dem Bekanntwerden von Didos Liebschaft außerhalb von Karthago wird Kritik laut; wie schnell sich das Gerücht bei den vormaligen Abgewiesenen verbreitet, ist aber unklar. Als Eneas an seine Weiterfahrt erinnert wird, hat er es immerhin zu großer Beliebtheit in Karthago gebracht (*Dô der bêre Ênéas dâ vil gevaldeclichen was unde geminnet was dâ*, En. 1953-1955), ein Rückschluss auf die Dauer der Beziehung ist aber auch anhand dieser Angabe nicht möglich.

³²⁴ COURCELLE/COURCELLE 1984, S. 80 gehen davon aus, dass es sich bei einer der drei sich im Schiff befindenden Figuren um eine ungekrönte Dido handelt, die Eneas von seinem Vorhaben abhalten will. Allerdings wird eine solche Figur auch in Bild 4 (*da vert er da bin*) noch einmal gezeigt. Dido würde sich also gewissermaßen selber zuwinken.

³²⁵ Die Dido-Episode ist mit der Darstellung von Didos Selbstmord noch nicht abgeschlossen, sondern sie zieht sich – mit der Darstellung ihrer Bestattung – noch in die nächste Bildseite hinein, die Eneas weiteren Weg zeigt. Fol. 22^r zeigt sechs gleichgroße Bilder, von denen das erste Didos (leeren) Sarg zeigt. Es geht um Annas und die allgemeine Trauer über Didos Tod: Eine weibliche Figur zieht sich an den Haaren, während eine zweite über dem Grab klagt (*da litz imp grab vnd klagt anna*, Bild 1). Eine Textentsprechung zu dieser Szene fehlt.

auf den Schrecken der Hölle fokussieren, ein weiteres den Ort kennzeichnendes Attribut überflüssig.

Die folgende Bilddoppelseite (fol. 28^r; fol. 28^v) zeigt die Unterweltsfahrt.³²⁶ Die Anwesenheit der Sybille-Figur wird dabei auf der ersten Bildseite (fol. 28^r) nur noch im Gesichtsprofil – SCHRÖTER spricht von einem „groteske[n], überdimensionierte[n] Kopf“³²⁷ – am jeweils linken Bildrand angedeutet. Es handelt sich bei dieser Darstellung der Begleiterin des Eneas um einen singulären Fall innerhalb der in meiner Studie analysierten Bilder-Zyklen, die insgesamt dazu tendieren, die Prophetin als weibliche Geistliche darzustellen (Ausnahme: fol. 67^r im cpg), die Aeneas respektive Eneas buchstäblich (an ihrem Arm) führt. Unklar ist, aus welchen Gründen nun auf der zweiten Bildseite (fol. 28^v) zugunsten einer ganzkörperlichen Sybille (der Rücken bleibt noch immer abgeschnitten) auf diese bloße Andeutung verzichtet wird.

Während des Gangs durch die Unterwelt ist Eneas nur Beobachter. Der Fokus liegt bei der Wahl der Szenen und deren Darstellung auf dem Schrecken der Hölle. Die erste Station der Hölle ist die Begegnung mit den in der Unterwelt lebenden, gequälten Gestalten, die durch Wasser waten und von Tieren traktiert werden (*da ku^ompt eneas in die weitzen*, Bild 1). Die nächste Illustration zeigt den als Teufel dargestellten Charon, der vier Figuren (es handelt sich nicht um nackte Seelen) über den Fluss fährt (*da fu^ort der tüfel die selen vber daz wasser*, Bild 2). In der einen Klaue hält er ein Ruder, in der anderen eine Art Keule, mit der er ausgeholt hat. Sein Blick ist Eneas zugewandt. Der leere Platz hinter Charon deutet an, dass Eneas dort einsteigen wird. In der Folge werden wieder die beiden Gestalten aus Bild 1 gezeigt, wieder im Wasser.³²⁸ Es folgt die Begegnung mit – so zumindest die Forschung – dem Höllenhund Cerberus, der vor einem Tor sitzt, aus dem Flammen schlagen. Seine Darstellung erinnert allerdings nicht an einen Hund, sondern weist eindeutig menschliche Züge auf³²⁹, kombiniert mit physiognomischen Elementen der Charon-Gestalt. Der Bildtitel nennt sie *den torwarten der hell*.³³⁰

³²⁶ Vgl. zu den beiden Bildseiten SCHRÖTER 2001, S. 127-133; COURCELLE/COURCELLE 1984, S. 80-81.

³²⁷ SCHRÖTER 2001, S. 127.

³²⁸ COURCELLE/COURCELLE 1984, S. 80 haben sich beim Bildtitulus (*da warn' selen in der witzzen*) offenbar verlesen; sie lesen *hitzen* und gehen davon aus, dass die Seelen in einem Ofen verbrennen: „deux âmes qui s'effondrent dans une fournaise“. SCHRÖTER 2001, S. 128 hingegen deutet die Szene anders: Die Figuren würden aus dem Fluss Lethe trinken, was sie mit ihren ausholenden Armbewegungen im Wasser andeuteten.

³²⁹ COURCELLE/COURCELLE 1984, S. 80 etwas salopp, aber durchaus treffend dazu: „on croirait un humain assis dans un fauteuil“.

³³⁰ COURCELLE/COURCELLE 1984 wie SCHRÖTER 2001 gehen wie selbstverständlich davon aus, dass es sich hier um einen nicht adäquat dargestellten Cerberus handelt, was die im Titulus genannte Angabe des *torwarten* auch nahelegt. Dennoch wäre zumindest zu überlegen, ob wir es hier nicht vielleicht mit Rhadamanthus vor der *rehte[n] belle* (En. 3384) zu tun haben, selbst wenn die *rechte hell* im Bildtitulus erst – oder eben nochmals – auf der Folgeseite (fol. 28^v) vorkommt. Dafür würden auf jeden Fall die Flammen sprechen, die aus der eigentlichen Hölle herausdringen, die Position im Text allerdings spricht dagegen, denn Rhadamanthus tritt erst nach der Begegnung mit Dido auf.

Dido, auf die Eneas in der Folge – anders als in *b*, wo für Eneas das Kapitel Dido mit seinem Weggang aus Karthago abgeschlossen ist – trifft (*da vand eneas fraw dido*, Bild 5), ist durch das Schwert, das sie in der rechten Hand hält und das ihren Körper durchbohrt hat, eindeutig identifizierbar.³³¹ Die Darstellung, in der ein Gespräch angedeutet wird, weicht von Heinrichs von Veldeke Text ab, denn bei diesem wird von Didos Reue und Scham berichtet, aufgrund derer sie Eneas nicht ansieht (En. 3303-3306). Davon ist im Bild nichts zu sehen.

Auf der Folgeseite (fol. 28^v) tritt die Sybille-Gestalt nun ins Bild und ist in der letzten Darstellung im unteren Register sogar in voller Gänze zu sehen. Ihr haftet auch hier nichts Weibliches an, sondern sie ist zweifellos teuflisch. Zunächst kommt Eneas zur eigentlichen Hölle (*da vand eneas die rechte hell*, Bild 1), die als solche allerdings – es handelt sich um einige aneinandergebaute Häuser unterschiedlicher Größe – nicht gekennzeichnet ist. Die folgenden beiden Bilder hingegen zeigen den Schrecken der Hölle: Die Handlung, die mit *da speist der tyfel ain sel* (Bild 2) überschrieben ist, ist unklar: Der klauenfüßige Teufel scheint einer am Boden sitzenden Seele, die sich an einem Baum festhält, von ebendiesem Baum etwas zu essen zu geben. Bild 3 zeigt Tityos Qualen; sein Herz wird von Geiern gefressen, was der Bildtitel allerdings nicht wiedergibt: *da lit ain sel in der witzze*. Es folgt die Darstellung von zwei Bäumen, die das Elysium andeuten (*da kamentz vf ain schöns veld*, Bild 4). Das untere Register schließlich nimmt in seiner Breite den Raum von zwei darüber liegenden Bildern ein und zeigt die Begegnung mit Anchises und damit das Ziel der Unternehmung (*da vand eneas sein vater der zäicht im sein sun*, Bild 5), deren respektive dessen Bedeutsamkeit auch durch die gegenüber den anderen Szenen mehr Platz einnehmende Darstellung hervorgehoben wird. Anders als in der Heidelberger Handschrift *b* steht hier nicht die Begegnung von Vater und Sohn im Mittelpunkt, sondern die Prophezeiung, die Anchises Eneas macht respektive, um genauer zu sein, *zäicht*. Dass Anchises als Schattengestalt weder Eneas noch das, was er ihm zeigt, berühren kann, er also nur Vermittler von Wissen ist, kommt deutlich zum Ausdruck. Der Zielpunkt der Katabasis wird hier stoffgemäß ins Bild gesetzt, anders als es die Berliner Handschrift tut, bei deren Erzählung letztlich ungeklärt bleibt, warum Eneas überhaupt in die Unterwelt muss.

3.7.3. Latium

Auf fol. 25^v schickt Eneas seine Boten mit Geschenken nach Laurentum. Es handelt sich um die bei Heinrich von Veldeke erstgenannten Geschenke (*sceptrum* und *crône*, En. 3862), nicht erwähnt werden dann *mantel*, *vingerlîn* und der *koph goldîn* (En. 3860-3865).

³³¹ Unklar ist, weshalb SCHRÖTER 2001, S. 128 das Schwert nicht als solches ausmacht: „Dido hält in ihrer rechten Hand einen nicht näher identifizierbaren Gegenstand.“

Bemerkenswert ist Bild 4 mit dem Bildtitulus *da sitz latein by seim wib*. Während dieser Titel die spezifische Situation noch überhaupt nicht erfasst, tut das Bild dies dann sehr wohl: König und Königin, beide entsprechend gekrönt, scheinen in ein heftiges Gespräch vertieft, während die ungekrönte Lavinia hinter ihrer Mutter steht. Es geht auf dieser Bildseite also nicht nur um Eneas' Ankunft in Laurentum, sondern um den entstehenden Konflikt.

Über die kommenden beiden Bildseiten³³² hinweg wird die Konfliktentstehung mit der Hirschszenen elaboriert, wobei das Erzählen hier vom Layout her anders funktioniert als bisher.³³³ Der Schauplatz verlagert sich nun nach Laurentum, ohne dass der Hirsch-Komplex weiter von Belang wäre. Tatsächlich bleibt unklar, wie sich der handgreifliche Streit auf das weitere Geschehen auswirkt. Während bei Heinrich von Veldeke berichtet wird, wie Amata mit Turnus Ränke schmiedet und dieser die Hirsch-Aktion dann entsprechend geschickt für sich nutzt, wird nun auf der folgenden Bildseite³³⁴ (fol. 45^v) erst – und das heißt entgegen der Textvorlage nach (!) der Hirsch-Szene – das Konspirieren von Amata und Turnus, beide gekrönt³³⁵, gezeigt (*da sitz turnus vnd die kunigin*, Bild 1).³³⁶

Die folgende Bildseite (fol. 46^r) zeigt den mythologischen Exkurs, in dem von Venus' Ehebruch berichtet wird – doch darum geht es bemerkenswerterweise gar nicht. Der Ehebruch an sich ist gar nicht Gegenstand der sechs Bilder. Anders als bei Heinrich von Veldeke geht es bei dieser Erzählung auch überhaupt nicht um Venus' Beschämung, bei

³³² Vgl. zu den beiden Bildseiten SCHRÖTER 2001, S. 142-146; COURCELLE/COURCELLE 1984, S. 82.

³³³ Die aufgeschlagene Doppelseite (fol. 39^v; fol. 40^r) wird über beide Seiten hinweg, über den Buchfals, von links nach rechts rezipiert, das heißt, dass jedes Register nicht, wie bis anhin, aus zwei, sondern hier aus vier Szenen besteht. Entsprechend verlaufen auch die Bildtituli (Register 1: *da jagt eneas sun und erschüst ain zamen hirs*; *da flog der hirs zu dem schlos seins herrn zu*; Register 2: *da erschossen des hirs bern eneas sun ain diener zu tod vmb den hirs*; Register 3: *da wider erschos eneas sun dez bern sten su zu tod des der hirs was*). Die Szenen sind stark miteinander verbunden; die Bildbeschränkungen werden vom Maler gewissermaßen „missachtet“, indem ein Register – aus vier Bildplätzen bestehend – zu einer einzigen Szene zusammengefasst wird. Jedes Register endet rechts mit der Darstellung einer Burg – die Burg des nicht genannten Tyrrhus. Im ersten und im dritten Register tritt jeweils eine Figur (COURCELLE/COURCELLE 1984, S. 82 identifizieren diese als Silvia) aus der Burg heraus. Die Gesamtkomposition der Doppelseite erweckt den Eindruck, dass die Konflikte vor der Burg ausgetragen werden. Direkt unter dem getroffenen Hirsch befindet sich die Darstellung des ebenfalls – analog – (aber tödlich) verwundeten Trojaners, auf den von beiden Seiten – die Leserichtung ist hier aufgehoben – zugegriffen wird: Von rechts wird er von einem feindlichen Geschoss getroffen (der Schütze im rechten Bild hält nur noch den gespannten Bogen), während ihm von links der nicht beim Namen genannte Ascanius zu Hilfe eilt. Das untere Register zeigt schließlich dessen Rache.

³³⁴ Vgl. zu dieser Bildseite COURCELLE/COURCELLE 1984, S. 82 (sie geben versehentlich fol. 44^v an); SCHRÖTER 2001, S. 147-148; 151-152.

³³⁵ Tatsächlich scheint die Darstellung von Kronen keiner Logik zu folgen; so ist beispielsweise auch Camilla gekrönt.

³³⁶ Der Bildtitel ist unspezifisch und lässt daher offen, wie die Szene genau zu deuten ist. Weder COURCELLE/COURCELLE 1984 noch SCHRÖTER 2001 gehen von der Konspiration aus; beide meinen, dass Turnus Amata sein Leid klagt. SCHRÖTER 2001, 147 schreibt außerdem: „Nachdem Turnus vor König Latinus vergeblich gegen Eneas Klage geführt hat, geht er voller Zorn zur Königin[.]“ Diese Beschreibung trifft aber keinesfalls auf den Bilder-Zyklus zu; eine derartige Klage vor Latinus fehlt ja gerade. Aber auch für den Text ist die Aussage nicht zutreffend: Es ist nicht Turnus, der zur Königin geht, sondern sie ist es, die ihn per Brief benachrichtigt.

der ihr Gatte ein Netz – so beispielsweise in der Heidelberger Handschrift (fol. 120^v) – um die beiden Ehebrechenden spannt und diese den anderen Göttern vorführt, die den Ehebruch ihrerseits verurteilen (En. 5635-5655). Viel eher wird die Aussage getroffen, dass das Teilen des Bettes keine Selbstverständlichkeit ist; dass der Mann sich dieses Recht erarbeiten muss, und – wenn er es nicht tut, die Frau womöglich in ein anderes Bett steigt.³³⁷ Entsprechend fehlt die vorherige Bestrafung, bei der Venus ihren Gatten gänzlich aus dem Bett verbannt, solange, bis sie ihn eben für die Herstellung der Waffen braucht (En. 5660-5665).

Die folgenden elf Bildseiten³³⁸ zeigen die Kämpfe in Latium, wobei schwerpunktmäßig – mit fünf Bildseiten – die Handlung rund um Pallas behandelt wird, weitere drei Bildseiten zeigen die Camilla-Episode, und auf den übrigen ebenfalls drei Bildseiten werden die Geschehnisse während Eneas' Abwesenheit auf und um Montalban gezeigt.

3.7.4. Entdramatisierung und allgemeine Festlichkeit

Die Bebilderung der Wiener Handschrift gibt die bei Heinrich von Veldeke (und schon bei seinem altfranzösischen Vorgänger) stark akzentuierte Engführung der Lavinia-Handlung mit der finalen Kampfhandlung entsprechend wieder. Vergleichbare Darstellungen sucht man in den ‚Aeneis‘-Bebilderungen – und das macht natürlich Sinn – vergeblich; Vergil berichtet nicht, wie sich Lavinia und Eneas verlieben. Bemerkenswerterweise treten nur hier, bei der Darstellung der Liebesentstehung von Lavinia und Eneas, die Götter, genauer gesagt der geflügelte Cupido mit Mercurius' Flügeln an den Füßen auf. Die Bebilderung nimmt mit dieser Form der Darstellung der zweiten Liebesepisode eine Wertung vor, die von der Forschung für die Textgrundlage – und zu Recht – immer wieder verneint wurde: Lavinias Liebe ist nicht stärker als Didos, der einzige Unterschied besteht darin, dass der Stoff vorsieht, dass Lavinias Liebe erwidert wird – und Didos nicht. Die Wiener Handschrift aber kennzeichnet die Liebe Didos überhaupt nicht als solche, Lavinias hingegen – durch den Pfeilschuss des Cupidos und die (sehr bildlich aufgefasste) Flamme der Venus – schon.

Zur ersten Bildseite (fol. 80^r)³³⁹: Nur im mittleren Register geht es um Lavinia, und zwar im linken Bild um das Gespräch mit ihrer Mutter und im rechten um ihre

³³⁷ Die Anordnung der sechs Miniaturen ist bedeutsam: Während jeweils im linken Registerbild oben und unten die Bettszene – einmal mit Venus und Mars, die von weiteren Figuren beobachtet werden, einmal mit Venus und Vulkan, ohne Beobachter und daher als rechtmäßig bewertet – gezeigt wird, kommt die Szene, in der Vulkan seiner Gattin ihren Wunsch erfüllt und einen *barnasch* schmiedet, zwischen diesen beiden Bettszenen zu liegen. Die getane Arbeit wird so direkt mit dem versprochenen Lohn, das Bett zu teilen, verbunden.

³³⁸ Vgl. zu diesen Bildseiten COURCELLE/COURCELLE 1984, S. 82-85; SCHRÖTER 2001, S. 153-186; 189-191.

³³⁹ Vgl. zu dieser Bildseite COURCELLE/COURCELLE 1984, S. 85; SCHRÖTER 2001, S. 187-191.

Verwundung durch die Minnegötter. Das obere Register zeigt, wie Turnus zu Latinus kommt, das darunterliegende wie Eneas nach Laurente reitet. Lavinia – und das heißt auch der Konflikt mit ihrer Mutter und ihr Kontakt mit den Minnegöttern – steht in jederlei Hinsicht zwischen dem Protagonisten des ersten Registers (Turnus) und jenem des dritten (Eneas). Damit wird der Konflikt, der für Lavinia – oder besser gesagt: um Lavinia – entsteht, wirkungsvoll ins Zentrum gerückt. Gleichzeitig zeigen die Szenen sehr genau, woraus sich der Konflikt ergibt. Es handelt sich nämlich nicht um einen personalen Konflikt, sondern einen institutionellen: Turnus tritt zu Latinus, der ihm gegenüber ein Versprechen gegeben hat, während Eneas nach Laurente reitet und damit den aus der Ferne kommenden Fremden markiert. Eneas' Ritt nach Laurente hat hier tatsächlich keine andere Funktion als die Problematik nochmals zu verdeutlichen, wird doch in der Folge nicht etwa ein Zusammentreffen von ihm und der Prinzessin gezeigt. Es ist bemerkenswert, wie diese Bildseite den ganzen Konflikt mit allen eine Rolle spielenden Akteuren – Latinus, Turnus, Amata, Lavinia, die Minnegötter und Eneas – in nur vier Szenen darstellt.

Auf den beiden folgenden Bildseiten (fol. 82^r; fol. 82^v)³⁴⁰ nimmt die Erzählung die Handlung rund um Eneas wieder auf. Doch während die letzte Illustration auf fol. 80^r den nach Laurente reitenden Eneas gezeigt hat – und zwar ist das Ziel laut Titulus die *purg* [...] *da lavina inn was* –, folgen wir nun nicht der Erzählung, die ein Zusammentreffen mit Lavinia zeigt oder auch nur eine Handlung in Laurente betrifft. Stattdessen sind wir wieder zurück in Eneas' Lager, wo er (im ersten Register) und zwar des nachts im Bett liegend – wie Lavinia – von Cupidos Pfeil getroffen wird. Im dritten Register wird ihm dann von seinen Dienern ein Gewand gebracht. Die zuvor von Minnequalen durchwachte Nacht (En. 11342-11352) wird nicht dargestellt. Das dritte Register knüpft handlungslogisch an das erste an, was das zweite stark isoliert. Dieses zeigt nämlich – wahrscheinlich ist ein Irrtum³⁴¹ – wie Eneas und Turnus aufeinandertreffen. Gemäß Titulus findet das Treffen vor Latinus statt, einzelne Figuren sind aber nicht zu identifizieren. Die folgende Bildseite (fol. 82^v) weist ein fehlendes, nicht ausgeführtes und auch nicht mit einem Titulus versehenes Bild auf: Das dritte und letzte Register der Seite bleibt ganz leer. In den beiden vorhandenen Bildern hingegen wird die Untrennbarkeit von Brauterwerb und Kampfhandlung zum Ausdruck gebracht, indem zunächst gezeigt wird, dass Eneas zu Lavinia reitet, und darunter die Initiation zum Zweikampf: Die beiden Anwärter auf Frau und Land schwören in Latinus' Beisein auf ein Kistchen, das in einem Tuch herbeigebracht

³⁴⁰ Vgl. zu dieser Bild-Doppelseite COURCELLE/COURCELLE 1984, S. 85; SCHRÖTER 2001, S. 192-198.

³⁴¹ Vgl. auch SCHRÖTER 2001, S. 193.

wurde (statt wie bei Heinrich von Veldeke auf die auf einer Seidendecke ausgelegten Götterbilder, En. 11645-11658).

Die nächsten vier Bildseiten (fol. 86^r; fol. 86^v; fol. 90^v; fol. 91^v)³⁴² zeigen den finalen Zweikampf. Die Erzählung ist hier sehr detailliert und beschränkt sich keinesfalls auf die bloße Feststellung, dass Eneas Turnus besiegt. Womöglich wusste der Maler mangels Vorlage auch nicht, welche Szenen noch zu illustrieren waren, weshalb er sich für die wiederholte und variierende Darstellung des Kampfes entschieden hat.³⁴³ Das Geschehen ist hier eindeutig ein solches, bei dem Turnus unterliegt und Eneas als *aggressor* auftritt. Im mittleren Register nämlich liegt der von weiteren Figuren umgebene, verwundete Turnus, dem – so die Bildbeischrift – *ain schenkel abgeschlagen* worden ist, derweil direkt darunter im dritten Register Eneas *ain schlos* in Flammen setzt. Eneas' Verwundung und seine magische Heilung werden nicht erzählt (En. 11869-11920). Offenbar zeigen diese Szenen aber noch nicht das finale Duell, sondern stellen Szenen der vorbereitenden Auseinandersetzungen dar, denn erst fol. 90^v konzentriert sich auf die Darstellung eines Zweikampfs. Dieses Duell wird von Lavinia und ihrem Vater – so die Bildbeischrift – und weiteren Figuren beobachtet.

Nachdem Eneas Turnus besiegt hat (Bild 1), bittet dieser um Erbarmen (Bild 2), wird aber schließlich von Eneas mit dem Schwert durchstoßen (Bild 3). Die Szene wird nicht als Höhepunkt und Zielpunkt der Erzählung inszeniert, die Handlung, auf die die Erzählung hinarbeitet, wird hier eher beiläufig gezeigt; und die Erzählung geht direkt weiter: Eneas berichtet Latinus von seinem Sieg (Bild 4). Der Fokus liegt stärker auf dem untersten Register, in welchem die Darstellung wieder die ganze Breite einnimmt: Eneas reitet (in Begleitung) zu Lavinia, die auf der Burg bereits auf ihn zu warten scheint.

Die Bilderzählung umfasst noch drei Bildseiten, die das berichten, was auf Eneas' Sieg folgt (fol. 93^v; fol. 94^r; fol. 95^r, (vgl. Abb. 25)).³⁴⁴ Zunächst geht es auf fol. 93^v um die private Beziehung zwischen Eneas und Lavinia, auf allen drei Bildern – drei der sechs Bildflächen bleiben leer – kommt keine einzige andere Figur vor, und dies nicht einmal im mittleren Register, das – zumindest gemäß Bildtitel – die Krönung der beiden zeigen sollte (*da wurden sy baide gekrönt*). Die Darstellung selbst zeigt keine entsprechende rituelle Handlung, sondern lediglich, wie sich das Liebespaar, welches im vorangehenden Bild noch ohne Krone ist, nun mit selbiger auf dem Kopf unterhält. Die Gestik deutet die

³⁴² Vgl. zu diesen zwei Bild-Doppelseiten COURCELLE/COURCELLE 1984, S. 85-86; SCHRÖTER 2001, S. 199-212.

³⁴³ Auf fol. 86^r werden über drei Register verschiedene Etappen des Kampfes gezeigt: Zunächst gehen die Kontrahenten (vorbereitend) aufeinander zu, dann kämpfen sie zu Pferd und schließlich steigen sie ab und Turnus flieht. Die Verso-Seite nimmt das Kampfgeschehen vor einer Burg wieder auf. Die beobachtende Lavinia ist so stark verwischt, dass sie kaum noch erkennbar ist.

³⁴⁴ Vgl. zu diesen drei Bildseiten COURCELLE/COURCELLE 1984, S. 86-87; SCHRÖTER 2001, S. 213-220.

Gesprächssituation an, die das vorangehende Bild eigentlich hätte zeigen sollen (*da ret eneus mit lauina*). Dort wiederum steht durch die Berührung der Hände eher das Sensuelle im Fokus. Erst nach der Krönung liegen die beiden, allerdings wieder ohne Krone, im Bett (*da ligent sy by ainander*).

Bei der vorliegenden Erzählversion gibt es bemerkenswerterweise auch für Amata ein glückliches Ende, was den Konflikt in Latium erheblich entdramatisiert. Gemäß Bildtitel sitzen auf den letzten Bildseiten, die sich schließlich gänzlich von der spezifischen Handlung entfernt haben, *lavina vnd ir mu^oter*. Der Zyklus schließt mit der Darstellung von allgemeiner Hoffestlichkeit: Essen, musikalische Darbietung und Spielvergnügen. Der Erzählschluss, der beiden anderen beiden Versionen – *b* und *h* – fehlt, bleibt vage und nur lose am ‚Eneasroman‘ orientiert. Das Spezifische für Heinrich von Veldeke fehlt. Eine Darstellung davon, wie Lavinia mit ihrer Mutter an den Feierlichkeiten teilnimmt, wäre in der Berliner Handschrift *b*, an der sich *w* immer wieder orientiert und in welcher der Erzählschluss fehlt, nach der wortreichen Auseinandersetzung zwischen Mutter und Tochter undenkbar. Doch in der vorliegenden Erzählung in *w*, bei der auf die Darstellung dieser Auseinandersetzung an früherer Stelle verzichtet wurde und Lavinias Initiative und Emanzipation von ihrer Mutter gar keine Rolle spielen, es für Lavinia also gar keinen Konflikt gibt, ist ein glückliches Ende für Amata möglich, ohne dass die Erzählung dadurch inkonsistent würde. Gerade das Beispiel der unproblematischen Mutter-Tochter-Beziehung ist typisch für den Wiener Zyklus, der weitgehend auf Problematisierung verzichtet – und damit in Bezug auf eine thematische Profilierung oberflächlich bleibt.

4. Exemplarische Analysen zu den literarischen Retextualisierungen

Im nun folgenden zweiten Teil der Untersuchung widme ich mich den literarischen Retextualisierungen der ‚Aeneis‘, und das heißt dem altfranzösischen ‚Roman d’Eneas‘ in der älteren A-Version und der jüngeren D-Version, wobei letztgenannte den bereits analysierten Fr. 60 begleitet³⁴⁵, und Heinrichs von Veldeke ‚Eneasroman‘, wie er bei Ettmüller ediert ist. Dabei knüpfe ich an die Untersuchungen der Bilder-Zyklen an, welche die unterschiedliche Charakterisierung des Helden festgestellt haben. Die ausgesuchten Passagen, die in einem *close-reading*-Verfahren untersucht werden, behandeln die Schuld, die den Protagonisten betrifft.

Bei der schon breit diskutierte Dido-Episode steht der in den Retexten neukonstruierte Vorspann vor dem Aufeinandertreffen von Dido und Eneas im

³⁴⁵ Vgl. das Kapitel 3.4. ‚Eneas *impius* – Der ‚Roman d’Eneas‘ im Bild. Paris, BNF, Fr. 60 (1325/30)“ in vorliegender Studie.

Mittelpunkt des ersten Teils der Untersuchung. Der zweite Teil widmet sich der Pallas-Episode, wobei Pallas als Kontrastfolie zu Eneas dient, dank der das Thema der problematischen Flucht aus Troja verhandelt werden kann. Schließlich soll es in einem Ausblick um Heinrichs von Veldeke Roman-Schluss gehen, in welchem er als Erzähler über sein eigenes Schaffen reflektiert und dabei das Erzählen selbst in den Mittelpunkt stellt.

4.1. Dido: Konfliktlogische Prämissen in den volkssprachlichen Adaptionen

Die intensive Beschäftigung der Forschung mit der Dido-Figur ist bis dato nicht abgerissen. Wegen ihrer Fülle, die nahezu unüberschaubar ist, kann sie nur in Auswahl wiedergegeben werden.³⁴⁶ Dabei sind die untersuchten Aspekte und Zusammenhänge mannigfach und demonstrieren das große Interesse an der Dido-Figur und der Vielschichtigkeit der entsprechenden Passage. Fast immer ist aber die Entstehung der Didoliebe Thema – und wie diese schließlich zum vom Stoff vorgegebenen (tragischen) Tod der Königin führt. Die Überlegungen setzen aber grundsätzlich erst mit dem Aufeinandertreffen von Dido und Eneas oder sogar noch später ein³⁴⁷; nicht oder nur äußerst marginal behandelt werden hingegen die Schilderungen dessen, was davor geschieht. Doch gerade der von den volkssprachlichen Autoren konstruierte Vorspann bietet uns, gegenüber Vergil, eine komplett neue Ausgangslage für die Bewertung der Eneas-Figur in den Adaptionen. In allen drei Texten verliebt sich Dido – mit göttlichem Zutun. Was vor diesem Eingriff aber geschieht, wirkt sich maßgeblich auf die Frage aus, wie wir Didos und Eneas' Verhalten zu bewerten haben. Die Neugestaltung der Szenen,

³⁴⁶ Zur Frage nach der Tragik im mittelalterlichen Kontext siehe TÖPFER 2013 [zu Dido bes. S. 322-360]. SCHMITZ 2016 demonstriert an Didos Beispiel die Substitution von Vergils poetischer Komplexität mit dem Ausleuchten von inneren Prozessen bei Veldeke, mit dem die Figur eine dem Mittelalter gemäße Tragik zurückerlangt. Gegenstand von OSWALD 2004 [zum ‚Eneasroman‘ bes. S. 135-250] sind die Gaben, die Eneas und Dido austauschen: OSWALD zeigt, wie diese jeweils durch den Text führen und dabei je nach Kontext entsprechend (um-)funktionalisiert werden und in der Geschichte vor- und zurückverweisen. Auch CHRIST 2015 [zur Dido-Passage bes. S. 59-75] geht es in seinem Beitrag zum Diskurs der Dinge um die Geschenke, wobei es ihm darauf ankommt, zwischen den Ebenen der erzählten Welt/*narratio* und der metafikionalen/rezipientenorientierten zu differenzieren. KISTLER 1993 untersucht, welche ovidianischen Elemente in den Veldeke-Text Eingang gefunden haben. Die Minnesymptome untersucht auch STEBBINS 1977, allerdings, anders als KISTLER, begreift sie diese als in der medizinischen Tradition physiologisch und nicht psychologisch. Vgl. zu den Minnesymptomen auch WÖHRLE-NASER 1995; CROHNS 1905. SYNDIKUS 1992 zeigt, wie Herrschaft und Minne die Dido-Figur bestimmen. Zur Konstituierung von Weiblichkeit und Herrschaft in der Dido-Figur siehe SCHAUSTEN 1999. Die gleichen Aspekte, mit anderem Fokus, untersucht LIEBERTZ-GRÜN 1995. Zum Adaptionprozess im Eneasroman vgl. SCHMITZ 2007. VÖGEL 1998 sieht in der Passage die Konzeption einer narrativen Vorerinnerung, welche das historische Geschehen unter falschem Vorzeichen durchspielt, während das Publikum gleichsam darauf vorbereitet wird, dass Eneas später seine Herrschaft über Italien genau dem hier verhandelten Aspekt verdanken wird, nämlich der Übermächtigkeit der Minne. Zu den Konfliktdialogen im Eneasroman vgl. UKENA-BEST 2007. Zum Gespräch zwischen Dido und Anna und insbesondere zu Didos Liebesgeständnis siehe MICHAELIS 2011. Zur Liebeskommunikation vgl. BUSSMANN 2008.

³⁴⁷ So teilt beispielsweise VÖGEL 1998, S. 64 die „Liebeshandlung in Karthago [in] drei Phasen“, wobei die erste für ihn mit der Liebesqual (!) beginnt.

die sich direkt nach der Landung in Lybien abspielen, stellt – so meine These – den Konflikt, der sich in Karthago ergeben wird, der eigentlichen „Dido-Passage“ voran. Und dies ist in der Forschung bis anhin kaum zur Geltung gekommen.

Der Konflikt zwischen Eneas und Dido entsteht in der antiken Vergil-Vorlage erst viel später, und es gibt – wenn jederzeit die Götter eingreifen können – auch keine Notwendigkeit, ihn schon früher in den Figuren anzulegen. Anders gestaltet sich dies in den volkssprachlichen Adaptionen bei einer starken Reduktion des Götter-Einflusses. Zur Situation bei Vergil: Vor der karthagischen Küste werden einige Trojaner von Aeneas getrennt; sie begeben sich ohne das Wissen um seinen Verbleib zu Dido, nicht ahnend, dass auch Aeneas der Szene beiwohnt – in einer göttlichen Wolke verborgen (Aen. I, 509-585). Ganz anders gestaltet sich die Ausgangslage in den beiden volkssprachlichen Adaptionen – und dies hat große Auswirkungen auf die ganze Episode, an deren Ende Dido stirbt: Eneas und seine Männer sind dort nicht getrennt worden und Eneas sucht einige Ritter aus, die er als Boten ausschickt, um das Land auszukundschaften. Es wird sich zeigen, dass Dido die Tatsache, dass Eneas an ihre Küste gespült worden ist, jeweils unterschiedlich deutet – und entsprechend differiert ihr Angebot gegenüber Eneas' Boten. Diese wiederum geben bei ihrer Rückkehr Didos Angebot in einer abgewandelten Form an Eneas weiter: Insbesondere der Aspekt der geplanten Weiterfahrt respektive eines erwünschten dauerhaften Aufenthaltes wird von den verschiedenen Parteien unterschiedlich priorisiert. Damit wird – schon bevor Eneas und Dido aufeinandertreffen – die Problematik aufgezeigt, die aus dieser Begegnung erwachsen wird. Eine besondere Bedeutung kommt dabei den Boten zu.³⁴⁸ Die Unterschiede zwischen den Dialogen in den beiden volkssprachlichen Texten können dahinhingehend interpretiert werden – zumindest bietet der Text dies als eine Lesart an –, dass Karthago als Problemfeld markiert wird, noch bevor Eneas die Stadt überhaupt betreten hat. Das, was gesagt respektive nicht gesagt oder in bestimmten Dialog-Situationen nicht (mehr) oder anders gesagt wird, erlaubt darüber hinaus eine differenzierte Bewertung der Figuren.

Der Vergleich der beiden ‚Roman d'Eneas‘-Versionen, A und D, zeigt, dass die beiden Texte in Bezug auf die Dido-Episode enorme Abweichungen aufweisen und im Prinzip eine jeweils komplett eigene Geschichte erzählt wird, sodass man eigentlich von drei mittelalterlichen Textversionen sprechen könnte. Im Folgenden geht es vordergründig um den A-Text, der eine dezidiert andere Version erzählt als es die spätere D-Version tut. Das stellenweise Heranziehen der D-Version konturiert die Beobachtungen, die an A gemacht werden können, noch einmal als eine eigene Bearbeitung des Stoffes. Ob die spätere D-

³⁴⁸ Zur Botenkommunikation (am Beispiel des *Parzival*) vgl. CHABR 2013.

Version, für die immer wieder die Nähe zu Vergil beobachtet werden kann, auch näher an Heinrichs von Veldeke Text ist, sie vielleicht sogar seine (Haupt-)Vorlage für seinen ‚Eneasroman‘ darstellt, lässt sich in dieser Studie nicht beantworten.

4.1.1. Pläne, Blindheit und Maßlosigkeit („Roman d’Eneas“)

4.1.1.1. Didos Absichten, die Boten und das Missverständnis

Nach der Strandung an der lybischen Küste bittet Eneas seine ausgeschickten Boten, sie mögen drei Dinge auskundschaften. Erstens: In welchem Land sie seien (*en quel país sont arivé*, RdE, A, 361). Zweitens: Ob es hier Menschen gebe (*se home i a*, RdE, A, 362). Und drittens: Ob etwas zu essen vorzufinden sei (*grain de blé*, RdE, A, 362). In Text D ist die Stelle etwas anders: Die Zahl der Boten wird spezifiziert, es sind vier an der Zahl, die ausgeschickt werden – und diese sollen nur auskundschaften, wo, genauer: *en quel pays* (RdE, D, 249) sich die Trojaner nach ihrer Landung befinden und ob es in der Nähe eine *ville* oder *cité* (RdE, D, 248) gebe. Der Auftrag des Eneas ist also noch vager formuliert.

Nach dem Durchstreifen des Landes erfahren die Boten, dass die Stadt, in der sie sich befinden, Karthago heißt, und sie treffen Dido, die dieses Land regiert, womit die ersten beiden Fragen von Eneas geklärt wären. Vor Dido hingegen bitten sie nicht explizit um Nahrungsmittel, worum Eneas gebeten hat, sondern um Sicherheit und Schutz. Zunächst aber erläutern sie – vertreten durch Ilioneus – wortreich die Umstände, die zu Eneas’ Zwischenlandung an der karthagischen Küste geführt haben, sowie seine Herkunft und das Ziel seiner Reise, was nicht ungewöhnlich erscheint; die Königin muss schließlich wissen, mit wem sie es zu tun hat.

Zunächst berichtet Ilioneus von den Geschehnissen in Troja und wie Eneas, dank der Götter, aus der Stadt geflohen sei, und wie er und seine Männer in der Folge auf dem Meer herumgeirrt seien und schließlich eines ihrer Schiffe verloren hätten. Die Suche nach dem noch unbekannten Italien geschehe auf Befehl der Götter hin: *[P]ar lor comandement vait querre Itaile, une loingtaine terre.*/ ‚[A]uf ihr [der Götter] Geheiß hin zieht er aus, um Italien, ein fernes Land, zu suchen‘ (RdE, A, 579-580). Diese Götter – so der Bericht – hätten Eneas auch aus der Stadt gerettet: *de cele grant ocision, [...] le garantirent bien li deu; fors le mistrent de la cité*/ ‚vor jenem großen Gemetzel [...] bewahrten ihn die Götter gut; sie brachten ihn aus der Stadt heraus‘ (RdE, A, 574-577). Eneas selbst wird als reicher Baron, von den Göttern abstammend, vorgestellt: *De la celestiél ligniee ot en Troie un riche baron*[.] / ‚In Troja gab es einen reichen Baron von göttlicher Abstammung‘ (RdE, A, 572-573). Der Schwerpunkt der Rede des Boten vor Dido stellt Trojas Schicksal und Eneas’ göttliche Auserwähltheit, der er sein Überleben verdanke, in den Mittelpunkt. Mit dem, was die

Boten hier über ihren Herrn preisgeben, beeinflussen sie ganz maßgeblich die Antwort, die ihnen Dido später geben wird. Zumindest gilt dies für die Textversion A. Anders ist dies in D. Eneas wird dort von den Boten als *nostre roys* (RdE, D, 552) bezeichnet, ein Verweis auf seine göttliche Abkunft oder eine Rettung durch die Götter fehlt.

Schließlich und verhältnismäßig knapp kommt der Botenbericht zur gegenwärtigen Situation und zur Bitte um Sicherheit in Didos Land:

Eneas est iluec remés,
o il atent ses altres nes;
ça nos en a a tei tramis,
que seït segurs en ton païs,
qu'il nen ait garde de ta gent
tant que il ait oré et vent,
et ses nes alkes redreciees,
que la tormente a depeciees.

„Eneas ist dort geblieben, wo er seine übrigen Schiffe erwartet; er hat uns von dort hierher zu dir geschickt, damit er in deinem Land sicher sei und deine Leute nicht zu fürchten braucht, bis er eine günstige Brise und Wind bekommt, und seine Schiffe, welche das Unwetter zerbrochen hat, ein wenig wiederhergestellt hat“ (RdE, A, 591-598).

Die Boten kommunizieren klar, dass Eneas nur auf der Durchreise ist; sobald seine Schiffe wieder seetauglich sind und das Wetter passend, würde die Reise weitergehen (RdE, A, 595-597). Nachdem Dido den Boten versichert hat, dass sie von Trojas Schicksal gehört habe und das Bedürfnis nach Ruhe der Schiffbrüchigen sehr gut verstehen könne, verspricht sie ihre Hilfe. Sie geht in ihrer Antwort – zumindest in A – aber weit über die von den Trojanern erbetene Sicherheit, um in Ruhe die Flotte wieder seetauglich machen zu können, hinaus. Diesem Wunsch gibt sie ohne Umschweife statt, bietet Eneas aber daran anschließend ihre Hilfe an und zeigt sich dabei – einer guten Königin gemäß – überaus großzügig: Ihr Besitz solle ihm zur Verfügung stehen (*tot le ferai del mien servir/* „ich werde ihn gänzlich von dem, was ich besitze, bedienen lassen“ (RdE, A, 625). Der einzige Grund, den sie für ihr Hilfsversprechen angibt, ist *pitie* (RdE, A, 619):

Ge refui ja plus esquaree,
quant ge ving en ceste contree,
car ne sui pas de cest païs;
par mei le sai, bien l'ai apris,
que ge dei bien aveir pitié
d'ome, sel vei desconseillié.

„Ich meinerseits war sicherlich noch verlassener, als ich in dieses Gebiet kam, denn ich stamme nicht aus diesem Land; durch meine Erfahrung weiß ich, wohl habe ich es gelernt, daß ich rechtes Mitleid mit einem Menschen haben muß, wenn ich sehe, daß er in Not ist“ (RdE, A, 615-620).

Anschließend kommt die Rede – wenn auch bezeichnenderweise nur sehr kurz – auf Eneas' geplante Weiterreise, die auch die Boten schon angesprochen haben: Dido verspricht, Eneas bei seiner Abreise gut auszustatten. Sie verkündet gar, sogar noch mehr für ihn zu tun, als sie jetzt hier sagen könne: *plus li ferai que ne vos di* (RdE, A, 627). Dieses

Versprechen, welches auf einer Metaebene ein Verweis auf die kommende Handlung darstellt, verstehen die Boten aller Wahrscheinlichkeit nach als unproblematische Floskel, die Didos Hilfsversprechen noch einmal betonen soll. Wie Dido es gemeint haben mag, ob es sich auf seine Abreise bezieht, bleibt ungewiss.

Die Rede könnte hier enden, doch sie tut es nicht. Dido gibt noch mehr von ihren Absichten preis, die sie allerdings allesamt nicht weiter begründet, obwohl sie der Begründung zweifellos bedürften. Sie hat offenbar eine klare Vorstellung davon, was sie sich in Bezug auf die Flüchtlinge, die sie hier aufnimmt, wünscht. Sollte Eneas nämlich bleiben wollen und *la folie* (RdE, A, 630), wie Dido den Götterspruch bezeichnet, fahren lassen, wolle sie das Land mit ihm und seinen Gefährten teilen.³⁴⁹ Auch an späterer Stelle wird klar werden, dass Eneas' Götter, auf die jener sich bei seiner Abreise berufen wird, für Dido irrelevant sind und keine Autorität besitzen: Dido klagt Eneas nämlich an, es würde sich dabei um *devinailles* („Ausflüchte“, RdE, A, 1831) und *mençonges* („Lügengeschichten“, RdE, A, 1832) handeln.

Dido formuliert ihre Absicht in recht deutlichen Worten: *Ma genz et la soe seit une/* „Mein Volk und das seinige sollen eins sein“ (RdE, A, 633). Dafür sei sie sogar bereit, ihren früheren Gatten nicht mehr zu lieben.³⁵⁰ Eneas wird in ihrer Formulierung klar als Ersatz für den bereits verstorbenen Sychäus gesehen: Habe sie *le Troiën*, würde sie *le Tiriën* nicht mehr lieben (RdE, A, 635). Dass sie gegenüber Fremden so von ihrem verstorbenen Mann spricht, er von ihr weder ihr Gatte noch beim Namen genannt wird, sollte nicht als Zufälligkeit überlesen werden. Dadurch, dass Dido ihren verstorbenen Mann durch einen Fremden, den sie noch nicht einmal gesehen hat, zu ersetzen plant, wird er noch weiter abgewertet. Offenbar kann Dido erst in der späteren Unterredung mit ihrer Schwester (RdE, A, 1273-1382) über ihre eigenen Worte gegenüber den Boten reflektieren – wenn es gewissermaßen schon zu spät ist. Wenn sie dort ihren früheren Gatten endlich beim Namen nennt (RdE, A, 1292), scheint es, als ob sie nun erst zur Besinnung käme. Als sie dann Eneas' Namen ausspricht (RdE, A, 1322), wird sie hingegen ohnmächtig.

³⁴⁹ OSWALD 2004, S. 157 geht davon aus, dass es sich bei dem Wunsch Didos, Eneas möge sein Vorhaben aufgeben, um den „Preis“ handle, den er für die gewährte Gastfreundschaft zu zahlen habe. Im Gegenzug biete sie ihm weit mehr als bloße Gastfreundschaft an, zu ihrem Angebot gehöre nämlich auch sie selbst „als Frau“. Zu dieser Auffassung gelangt OSWALD, in der Annahme, dass Gastfreundschaft im mittelalterlichen Diskurs immer auf Reziprozität ausgelegt ist. Kritisch würde ich anmerken, dass die Erwartung, Eneas würde für die gewährte Gastfreundschaft dauerhaft in Karthago bleiben, nicht nur eine Unverhältnismäßigkeit darstellt, sondern auch hätte explizit von Dido zur Sprache kommen müssen. HAFFERLAND 1989, S. 148, auf den sich OSWALD beruft, spricht davon, dass das Bewirten eines Gastes diesen Gast verpflichten würde; die Verpflichtung bestünde darin, den Gastgeber seinerseits zu bewirten, sollte sich die Gelegenheit eines Gegenbesuchs ergeben.

³⁵⁰ Dass Dido sich Eneas schon vor Venus' Eingreifen ganz „unverhohlen“ anbietet, ohne ihn je gesehen zu haben und dazu bereit, ihren früheren Gatten zu vergessen, darauf hat auch schon KISTLER 1993, S. 99 aufmerksam gemacht, ohne jedoch weiter auf diesen Umstand einzugehen.

Gehen wir – exkursartig – in der Handlung etwas voran: Der Erzähler nimmt zu Didos späterem Verhalten eine klare Position ein, indem er Dido an entsprechender Stelle wiederholt als treulos gegenüber ihrem Gatten tadelt.³⁵¹ Auch Dido selbst wird den gebrochenen Treueschwur kurz vor ihrem Tod bitter bereuen: *por quei trespassai ge la fei que ge plevi a mon seignor?* [...] *Or est la fiance mentie, ne de cestui n'ai ge or mie.* / ‚Weshalb brach ich den Treueschwur, den ich meinem Gemahl gelobte? [...] Jetzt ist mein Treueschwur gebrochen, und von diesem [Eneas] hier habe ich nun auch nichts‘ (RdE, A, 1988-1992). Lieber wolle sie sterben, als die Schmach zu erleben, auf die früheren Anwärter zuzugehen, die sie mit ebendiesem Argument – dem Treueschwur – abgewiesen hatte (RdE, A, 1999-2006). Didos spätere Klage bei Eneas' Abreise wird zeigen, dass Dido sich nicht aus emotionalen Gründen tötet, sondern aus herrschaftspolitischen und der Scham darüber, nicht ihren eigenen Vorstellungen entsprochen zu haben: *ci perc mon nom, tote ma gloire* [...] *Molt fui aneis et proz et sage* / ‚hier büße ich meinen Namen ein, meinen ganzen Ruhm [...] Sehr tapfer und klug war ich‘ (RdE, A, 2053-2057). Gegenüber Eneas macht sie denn auch nicht an erster Stelle den Schaden an ihrem Herzen geltend, den er mit seiner Abreise in Kauf nimmt, sondern die Tatsache, dass sie durch die Aufnahme des Trojaners viele Feinde gewonnen habe, die sie nun in Bedrängnis brächten: *nen a baron en cest païs, ne seit por vos mes enemis* / ‚es gibt keinen Baron in diesem Land, der nicht um euretwillen mein Feind wäre‘ (RdE, A, 1723-1724). Wie wir aus der früheren Unterredung zwischen Dido und Anna aber wissen, ist nicht Eneas Schuld daran, dass Dido sich Feinde im Land gemacht hat; die Feinde hatte sie schon vor Eneas' Ankunft. Für Anna ist nämlich genau dies das Argument dafür, dass Dido gut daran täte, sich mit Eneas einzulassen (RdE, A, 1356-1366).

Dass Dido hier eine offensichtliche Unwahrheit anführt, um Eneas zum Bleiben zu bewegen, lässt Eneas' Verschulden – seine Abreise – auf Kosten von Dido weniger problematisch erscheinen. In ihren anklagenden Worten gegenüber Eneas ist Dido sehr deutlich: *Vos en avreiz molt grant pechie, se jo i muir par vostre tort et n'en faceiz aucun confort.* / ‚Ihr würdet eine sehr große Sünde auf euch laden, wenn ich daran sterbe durch euer Verschulden, und ihr keinerlei Hilfe hierin gewährtet‘ (RdE, A, 1718-1720). Erst an zweiter Stelle bedauert Dido den nicht möglichen emotionalen Trost durch ein gemeinsames, Eneas ähnlich sehendes Kind. Wäre ein solches Kind vorhanden, so wäre – so Dido – Eneas' Abreise besser zu verkraften. Die Äußerung dieses Wunsches nach einem gemeinsamen Kind relativiert die früher gemachte Klage über die gefürchteten Anfeindungen im eigenen Land; ein Kind würde daran wohl kaum etwas ändern.

³⁵¹ Nach der Schilderung davon, dass sich das Gerücht von Eneas' und Didos Verbindung im Land verbreitet hat, lässt der Erzähler die abgewiesenen Anwärter untereinander über Dido sprechen, wobei er ihnen in ihrer Anschuldigung Recht gibt (RdE, A, 1589-1607).

Zurück zu Didos Rede gegenüber den Boten: Nicht nur Sichäus, sondern auch Eneas wird hier auf seine Herkunft reduziert und nicht mehr beim Namen genannt. Was Dido zu diesen Äußerungen bringt, ist unklar. Ilioneus hat Eneas, als er ihn Dido als reichen Baron von göttlicher Abstammung präsentiert hat (*De la celestiël ligniee ot en Troie un riche baron*, RdE, A, 572-573), der sein Überleben und seine Flucht aus Troja den Göttern zu verdanken habe, als perfekte Partie vorgestellt. Für Dido mag es – es bleibt aber unausgesprochen – wie Vorsehung wirken, dass Eneas an ihre Küste gespült worden ist. Mangels Angabe von Gründen darüber, was sie dazu veranlasst, Eneas dauerhaft in Karthago behalten zu wollen, liegt es nahe, ihre Äußerungen direkt auf Ilioneus' Rede zu beziehen.

Dido beendet ihre Rede mit der Aufforderung: *Tornez a lui tost al rivage, et dites li que en Cartage s'en viegnë o mei herbergier*[.]/ ‚Kehrt geschwind zu ihm zum Meeresufer zurück und sagt ihm, daß er nach Karthago kommen solle, bei mir Wohnung zu nehmen (RdE, A, 637-639). Die Boten sollen also zu Eneas zurückkehren und ihm ihr ganzes Angebot präsentieren. Doch das tun sie gerade nicht. Sie geben Eneas genau die Informationen, die – so glauben wohl die Boten – für ihn, dem es um eine baldige Fortsetzung seiner Reise geht, relevant sind.

Was für A gezeigt werden konnte, gilt nicht für die selbstständige Textversion von D, die an dieser Stelle eine nur äußerst kurze und unproblematische Antwort Didos bereithält (RdE, D, 577-589): Dido habe von Trojas Schicksal gehört, die Trojaner seien in ihrem Land in Sicherheit und sie würde Eneas gerne empfangen. Erst bei Eneas' Ankunft in ihrer Stadt gibt Dido mehr von sich selbst preis und wiederholt auch ihr Angebot, ihn bei sich aufzunehmen, noch einmal (RdE, D, 708-735).

Zurück bei Eneas berichten die Boten von Didos Angebot in ganz neuer Schattierung:

[...] Pramet nos bien,
seiez segurs, mar criembreiz rien.
Ce dit la dame Tiriane,
s'en ceste terre Libicane
volez remaindre et sejourner,
voz nes restreindre et refermer,
ne vos estuet doter de rien,
car el vos aseüre bien;
par nos vos ofre le sejour
ensemble li enz en sa tor;
ses servises ne vos faldra,
tant com prendre le vos plaira.

‚Sie verspricht uns Gutes, ihr sollt in Sicherheit sein und nichts fürchten. Dies sagt die Dame aus Tyros, wenn ihr in diesem lybischen Lande bleiben und wohnen, eure Schiffe ausbessern und wiederherstellen wollt, braucht ihr nichts zu fürchten, denn sie gewährt euch volle Sicherheit; durch uns bietet sie euch ruhigen Aufenthalt bei ihr in ihrem Turm an, sie wird euch ihren Dienst nicht versagen, soweit ihr ihn nur annehmen wollt‘ (RdE, A, 651-662).

Es geht ausschließlich um den gewährten Schutz in Didos Land, der Eneas und seinen Gefährten dazu dienen soll, die Flotte wieder in Stand zu setzen, um danach ihre Reise fortsetzen zu können. Was Dido darüber hinaus in Aussicht gestellt hat, kommt schlicht nicht zur Sprache. Der Aufenthalt in Karthago basiert also, so könnte man sagen, auf einem Missverständnis, das durch missglückte Kommunikation zustande gekommen ist. Während Eneas davon ausgeht, dass Dido ihm einen Ort bietet, an dem er einen Moment Kraft sammeln und seine Flotte wieder seetüchtig machen kann, nimmt sie an, dass er kommt, weil er ernsthaft in Betracht zieht, für immer in Karthago zu bleiben, oder doch dieses – ihr Angebot –zumindest kennt. Maßgeblich für seinen Entschluss, bei ihr zu bleiben, wäre die Frage – so hat Dido es gegenüber den Boten formuliert –, ob er ihre Gemeinschaft schätze: *se il vult aveir ma comune* (RdE, A, 634). Sie geht also davon aus, dass Eneas, wenn er überhaupt kommt, prüfen will, ob ein permanenter Aufenthalt für seine Zukunft für ihn eine Option ist.

Die Entscheidung, tatsächlich nach Karthago aufzubrechen, trifft Eneas in der Folge nicht allein, sondern er holt sich zunächst Rat bei seinen Baronen. Der Erzähler berichtet, dass Eneas seine Barone informiert:

Eneas dist a ses barons
 L'ofre a la dame et le respons,
 et ce que el li a mandé:
 qu'il alt a li en sa cité.

„Eneas teilte seinen Baronen das Anerbieten der Königin und die Antwort mit, und was sie ihn hat wissen lassen: daß er sich zu ihr in ihre Stadt begeben solle“ (RdE, A, 693-696).

Wie Didos Angebot nun in dieser zweiten Wiedergabe aufgefasst wird, diesmal durch Eneas, bleibt mit den Formulierungen in der raffenden Erzählweise *l'ofre, les respons* und *ce que el li a mandé* äußerst vage – und dies verdeutlicht ganz treffend das Problem: Eneas ist nicht gut genug über die genauen Worte der Königin unterrichtet, als dass er zusammen mit seinen Baronen eine kluge Entscheidung treffen könnte. Eneas kann freilich nur wiederholen, was ihm seine Boten mitgeteilt haben. Die Barone, die Didos ganze Rede nicht kennen, raten ihm deshalb, sich eilig nach Karthago aufzumachen. Als Eneas und Dido im altfranzösischen Text also zum ersten Mal aufeinandertreffen, gehen sie von gänzlich unterschiedlichen Prämissen aus.

Mit seinem Gefolge reitet Eneas nach Karthago. Dabei wird er von den Karthagern als *le rei* wahrgenommen (RdE, A, 715), obwohl er das faktisch nicht ist. Zum ersten Mal innerhalb des Textes wird Eneas nun auch äußerlich beschrieben, allerdings nicht durch Didos Augen gesehen, sondern durch jene der Karthager:

Molt esteit bels et avenanz
 et chevaliers forniz et granz;
 a toz en semble le plus bel.

„Er war sehr schön und anmutig und ein starker und hochgewachsener Ritter“ (RdE, A, 717-719).

Viel detaillierter ist die Beschreibung in D, die auch sein Auftreten und seine Kleidung miteinschließt und sogar blondfrisiertes Haar erwähnt (RdE, D, 648-659).

Als Eneas schließlich bei Dido angekommen ist, ist die Divergenz zwischen dem spannungsgeladenen Vorspann und dem lapidaren Bericht des Erzählers über diese erste Begegnung eklatant:

Il ala descendre al chastel;
contre lui est Dido venue;
il vait avant, si la salue.

„Am Schlosse stieg er ab; Dido ist ihm entgegengekommen; er tritt vor und grüßt sie“ (RdE, A, 720-722).

Vom Konzept her erinnert diese Art des Erzählens an die entsprechende Darstellung über drei Register in der Genter Vergil-Handschrift, in der in den beiden oberen Registern Eneas' Vorgeschichte – dort mit dem Augenmerk auf seiner Schuld – und Dido im Kreuzfeuer der beiden Göttinnen gezeigt werden. Die Zusammenhänge werden in den einzelnen Szenen und Registern nicht expliziert, sondern ergeben sich erst durch das Aufschlüsseln des Layouts und dem Übereinanderliegen der beiden Register. Im unteren Register schließlich – und das entspricht dem hier geschilderten Aufeinandertreffen – wird gezeigt, wie Eneas und Dido aufeinander zugehen. Die Problematik, die aus dieser Begegnung erwachsen wird, ist nicht sichtbar. Entsprechend – aber mit anderen Themen, denn dort geht es um einen Aeneas *aggressor* – ist die Begegnung von Dido und Eneas auch hier vermeintlich völlig unproblematisch. Im Vorspann hingegen ist der Konflikt, für den Rezipienten sichtbar, sowohl im Text – wie hier gezeigt – als auch im Medium des Bildes – wie in den beiden oberen Registern im Genter Codex – angelegt.³⁵²

Zurück nach Karthago und zu dem, was zwischen Eneas und Dido weiter geschieht: Die Königin nimmt Eneas nun an der Hand, um sich in einer Fensternische alleine mit ihm zu unterhalten. Dabei kommt offenbar nicht zur Sprache, dass Dido es für möglich, ja wünschenswert hält, dass Eneas für immer bleibt. Das, was sie gegenüber seinen Boten über ihre Wünsche offenbart hat, wiederholt sie gegenüber Eneas nicht. Dieser wiederum, das wissen wir durch den Erzähler, gibt Dido einen ausführlichen Bericht über seine Irrfahrten und das Ziel seiner Fahrt. Er erzählt Dido alles (*tot*):

[E] li a de son estre enquis,
et il l'en a grant conte fait,
come il errè et o il vait.
Quant il li ot tot aconté,
[...]

„[S]ie hat sich nach seinem Befinden erkundigt, und er hat ihr einen ausführlichen Bericht darüber gegeben, wie er umherirrt und wohin er geht. Als er ihr alles erzählt hatte, [...]“ (RdE, A, 726-729)

³⁵² Vgl. das Kapitel 3.2.1.1. „Ankunft in Karthago oder: Dido – das erlegte Wild“ in vorliegender Studie.

Zwar wissen wir nicht genau, mit welchen (mehr oder minder klaren) Formulierungen und in welcher (in der Interpretation Spielraum lassenden) Detailliertheit und Entschlossenheit in Bezug auf seine baldige Abreise Eneas zu Dido spricht, wir erhalten aber auch keinen Hinweis darauf, dass er Andeutungen macht, die sie falsch verstehen und durch die sie fälschlicherweise ermutigt sehen könnte.

Wenn nun in der Folge Venus eingreift, so verstärkt diese Intervention höchstens, was sowieso in der Dido-Figur – was wir nun gesehen haben – angelegt ist: Sie möchte Eneas hierbehalten und ist bereit, ihren früheren Gatten für ihn zu vergessen. Ob sie Liebe für den Trojaner empfindet, ist für sie keine Frage. Auch hat seine Erscheinung offenbar keinen Einfluss auf sie, obwohl es dafür objektiv klar Anlass gäbe; ihr Volk bestaunt Eneas bei seiner Ankunft in Karthago. Ihre Entscheidung ist schon viel früher gefallen. Gründe für ihre Absichten gibt sie zu keinem Zeitpunkt an. Und sie muss annehmen, dass Eneas ihr ganzes Angebot – und damit auch ihre Erwartungen – kennt, als er ihre Gastfreundschaft annimmt.

Die Gründe dafür, dass Dido Eneas so sehr begehrt, bleiben weitgehend im Dunkeln. Sie äußert gegenüber den Boten nur, dass sie für Eneas bereit ist, ihren verstorbenen Gatten zu vergessen. Dass in dieser Äußerung weder der eine noch der andere beim Namen genannt wird, deutet an, dass es Dido nicht um das Individuum geht. Ihre Absichten macht sie im Gespräch mit den Boten klar, was sie ein Stück weit entlastet: Dass die Boten – durch die neue Anordnung und das Weglassen einiger Elemente aus Didos Rede – das Angebot der Königin nicht an Eneas weiterleiten und es stattdessen in neuer Schattierung wiedergeben, kann ihr nicht angelastet werden; getäuscht hat sie mit ihrem Verhalten niemanden. Eneas selbst wird durch das Missverständnis vollumfänglich exkulpiert³⁵³: Es sind seine Boten, die Didos Worte nicht ganz genau wiedergegeben haben, und nur mit der einstimmigen Befürwortung seiner Barone begibt er sich schließlich nach Karthago, wo er selbst Dido *tot* erzählt; während sie hingegen durchaus Anlass dazu hätte, ihr Angebot gegenüber ihm noch einmal persönlich zu formulieren.

³⁵³ In Bezug auf die Schuldfrage im ‚Roman d’Eneas‘ hat ADAMS 1979, S. 62 eine klare Position: „It is indeed Dido and not [E]neas who is in the wrong.“ Sie begründet dies mit einem Element, welches in vorliegender Studie gar nicht berücksichtigt wurde: Weil im ‚Roman d’Eneas‘ – im Gegensatz zur Vergil-Vorlage – die Begegnung mit Creusa getilgt wurde, kann Eneas nicht wissen, dass eine neue Gattin für ihn vorgesehen ist – und zwar in dem Land, in dem er eine neue Herrschaft gründen wird. ADAMS geht offenbar von einer gegenseitig empfundenen Liebe aus („[H]is love for Dido is not his [i.e. Eneas] responsibility[.]“). Dass Eneas diese Beziehung eingegangen ist, kann ihm – so ADAMS – nicht angelastet werden, hat er doch zum entsprechenden Zeitpunkt nicht gewusst, dass die Götter für ihn andere Pläne haben. Die Folgerung, dass deshalb Dido die Schuld treffen müsse, basiert auf der Annahme, dass einer der beiden schuld sein müsse, was meines Erachtens nicht zwingend ist.

4.1.1.2. Gastgeschenke: Didos Blindheit

Als Eneas in der Folge nach seinem Sohn und Geschenken für Dido schickt, handelt es sich bei diesen Gaben aus seiner Sicht explizit um Gastgeschenke:

[P]or pensa sei qu'il les donreit
a la reïne de Cartage,
ki molt li faiseit bel ostage.
,[E]r überlegte sich, daß er sie der Königin von Karthago schenken würde, die ihm sehr schöne
Gastfreundschaft erwies' (RdE, A, 736-738).

Die Geschenke werden übergeben; Dido wird Ascanius erst danach zu sich rufen. Anders als bei Vergil, wo die Geschenke und der verzauberte Ascanius gemeinsam dafür verantwortlich sind, dass Dido sich verliebt (Aen. I, 709-722), werden die beiden Elemente in der Textversion A klar getrennt.³⁵⁴ D zeichnet sich bei dieser Szene hingegen durch die bereits konstatierte Nähe zu Vergil aus, indem die Liebesentstehung mit dem Übergeben der Geschenke zusammenfällt und diese wiederum zusammen mit Ascanius auf Dido einwirken.³⁵⁵ Konsequenter vergilisch bleibt die Erzählung auch in der Folge: Während für die mittelalterlichen Adaptionen immer wieder die Suspendierung des Gestaltentausches Cupido/Ascanius zugunsten eines Kusses, der Dido in Liebe entflammen lässt, hervorgehoben wurde, bleibt die D-Version beim Gestaltenwandel, wie Vergil ihn beschreibt: Cupido nimmt auf Venus' Befehl hin Ascanius' Aussehen an, während Venus den Jungen für die Nacht mit sich nimmt. Cupido begibt sich zusammen mit den Geschenken nach Karthago (RdE, D, 774-801).

Zurück zur A-Version: Dido scheint sich für die Geschenke als solche nicht besonders zu interessieren; ihr Wert bemisst sich für sie einzig darin, dass sie von Eneas kommen, was durch den Erzähler explizit hervorgehoben wird:

O granz graces l'a receü
la reïne, cui molt bel fu;
por sa valor tant nel prisa,
com por celui ki li dona.
Mit großer Huld hat es die Königin, der es sehr willkommen war, in Empfang genommen; sie schätzte es nicht so sehr wegen ihres Wertes, als um dessentwillen, der es ihr schenkte (RdE, A, 785-788).

An der in der Folge beschriebenen Begeisterung und der Diskussion darüber, welches der Geschenke denn nun am höchsten zu schätzen sei, beteiligt sie sich nicht, und sie schickt

³⁵⁴ OSWALD 2004, S. 159 sieht das anders: Die Gaben, welche Ascanius überreicht, würden für Dido im Moment der Übergabe – mit Ascanius' Kuß zum „Gift“. OSWALD 2004, der es in ihrer Aussage vor allem um den Wechsel der Gabe zum Gift geht, interpretiert die Textstelle *Ascanius o son barnage a son pere vint en Cartage; ce qu'il aveit fait apporter, a Dido le fait presenter* 'Ascanius kam mit seinen Baronen zu seinem Vater nach Karthago; was dieser hatte herbeibringen heißen, läßt er Dido zum Geschenk darbieten' (RdE, A, 781-784) offenbar dahingehend, dass Ascanius die Gaben präsentiert, was allerdings überhaupt nicht klar wird. Die Gaben selbst werden zu keinem Zeitpunkt zu Gift.

³⁵⁵ So beispielsweise in RdE, 814-815: *Tant entendoit as garnemenz et a l'enfant qui moult ert genz [...]*; Hervorhebung B.P.

die Gruppe, die über ebendiese Frage diskutiert, schließlich weg. Wenn man die Geschenke etwas genauer unter die Lupe nimmt, stellt man fest, dass es Abweichungen gibt bei dem, was Eneas Dido als Geschenk überreichen will und dem, was Dido dann erhält.³⁵⁶ Zunächst ist die Rede lediglich von drei Gewändern:

[Eneas] comanda a aportar
treis guarnemenz que il aveiz[.]
,[Eneas] befahl, drei Gewänder mitzubringen, die er besaß‘ (RdE, A, 734-735)[.]

Es folgt eine kurze *descriptio* der Gegenstände durch den Erzähler (RdE, A, 739-760), bei der auffällt, dass dieser einiges hinzufügt (anderes aber weglässt). Es scheint so, als ob der Erzähler hier in die Handlung eingreift und Eneas’ Gaben aufstockt, also Dido mehr und anderes überreicht wird, als Eneas ihr tatsächlich geben wollte. Als erstes spricht der Erzähler von dem Gegenstand, der bei Didos Gefolgschaft die größte Begeisterung auslösen wird: *une nosche* (RdE, A, 739). Über diese Spange sagt er nichts weiter, als dass sie *merveilleuse* (RdE, A, 739) und *precieuse* (RdE, A, 740) sei. Anders verhält es sich mit den beiden anderen Geschenken: Der Mantel wird in den Kontext der Herrschaft gestellt; allein die Fransen, Knöpfe, Bänder und Schließen seien – so der Erzähler – mehr wert als drei Schlösser (*valeint plus que trei chastel*, RdE, A, 752). Beim Gewand hingegen, für das hier der Singular verwendet wird, verbindet sich Herrschaft mit Eneas’ großer Vergangenheitsgeschichte: Es hat einst Königin Hekuba gehört. Abgeschlossen werden die Ausführungen des Erzählers mit dem Bericht davon, dass der Kämmerer davongeht. Es heißt: *[T]ot a compli en poi de tens, si com ses sire li ot dit./* ,[E]r hat alles in kurzer Zeit ausgeführt, so wie sein Herr es ihm gesagt hatte‘ (RdE, A, 762-763). Da ein Gespräch zwischen Eneas und dem Kämmerer nicht berichtet wird, müssen wir uns fragen, wie wir die *descriptio* einordnen. Gerade die Formulierung, er habe alles genau so ausgeführt, wie ihm befohlen wurde (*si com ses sire li ot dit*, RdE, A, 763), lenkt die Aufmerksamkeit auf die Unstimmigkeit: Eneas will Dido drei Gewänder schenken, der Erzähler beschreibt uns eine Spange (*une nosche*), einen Mantel und erst dann ein einziges Gewand, versichert dann aber, der Kämmerer führe Eneas’ Anweisungen genau aus.

Dido schätzt keines der Geschenke wegen ihres objektiven Wertes, sie ist einzig an der emotionalen Komponente interessiert, den sie für sie haben. Für Eneas handelt es sich aber – wie bereits bemerkt – ausdrücklich um Gastgeschenke. Der wahre Wert der Geschenke wird weder von Dido noch von ihrer Gefolgschaft erkannt: Sie schätzen die Spange am meisten, die außer ihrer Schönheit keine weiteren Attribute aufweist. Offenbar kann der

³⁵⁶ Diese Abweichung hat schon CHRIST 2015, S. 69 bemerkt: „Die nachhaltigste Faszination bewirkt merkwürdigerweise genau der Gegenstand, den Eneas nicht expressis verbis in Auftrag gegeben hatte.“ CHRIST, dem es in seiner Dissertation um die Dinge als Erzählkonstituenten geht, geht aber an der aktuellen Stelle nicht über die bloße Feststellung der Abweichung hinaus.

Verweis auf die Herrschaft (durch den Vergleich des Mantels mit den Schlössern) und auf Eneas' Vergangenheit (Hekubas Gewand³⁵⁷) von ihnen nicht als solcher erkannt werden. In diesem Zusammenhang könnte man etwas überspitzt formulieren: Dido erkennt Eneas nicht und möchte auch nicht genauer hinschauen. Würde sie ihren Gast richtig betrachten, wäre ihr klar, dass Eneas auf seinen Schultern die Last von Trojas Geschichte (Hekubas Gewand) trägt und den Auftrag erfüllen muss, eine neue Herrschaft zu gründen (die Erwähnung der drei Schlösser in Zusammenhang mit dem Wert des Mantels) und dass Eneas – folglich – nicht derjenige ist, den sie gerne in ihm sähe: ihr zukünftiger Mann. Dass Eneas Dido diese verschlüsselten Informationen über sich gibt, entlastet ihn; dass sie es nicht sieht, belastet sie. CHRIST ist hier kritisch, zumindest problematisiert er OSWALDS Studie dahingehend, dass sich eine Verweisstruktur von den Dingen (Hekubas Gewand) und dem fatalen Ende (Didos Untergang) Dido selbst nicht offenbart.³⁵⁸ Da Dido in ihrer Rede gegenüber den Boten allerdings ihre Kenntnis von Eneas' Vergangenheit versichert und darüber informiert wird, dass er auf der Suche nach einem ihm von den Göttern versprochenen Land ist, können die Geschenke auf eindringliche Art und Weise ein bereits vorhandenes Wissen bei Dido zementieren – oder aber eben aus Eigeninteresse großzügig übersehen werden.

Ein Seitenblick auf D zeigt, dass die Geschenke sich in der dortigen Version aus ganz anderen Objekten zusammensetzen: eine *nosche*, die *Polynicés* der Gattin von *Amphiboraux* gegeben habe, eine goldene Krone und ein aus *Tessaille* stammendes Seidenkleid (RdE, D, 744-760). Didos Faszination für die Geschenke erklärt sich durch das Überbringen derselben durch Cupido.

4.1.1.3. Die Dosis macht das Gift: Didos Maßlosigkeit

Wenn QUAUST/SCHAUSTEN davon sprechen, dass die Götter in allen drei Texten eine „nicht unbedeutende Rolle“³⁵⁹ spielen, so könnte man relativieren: Im ‚Roman d'Eneas‘ ist der Konflikt – Eneas muss und wird wieder abreisen, Dido will ihn, kann ihn aber nicht bei sich behalten – schon so weit im Text angelegt, dass die Einmischung durch Venus nur noch legitimiert, dass Dido überhaupt nicht mehr in der Lage ist, ihre Gefühle und Handlungen zu kontrollieren – ein Interesse an ihm hatte sie schon vorher. Charakterisiert man dieses Interesse vor Venus' Einmischung als rein herrschaftspolitisch, und das heißt

³⁵⁷ OSWALD 2004, S. 158 sieht gerade dieses Geschenk – Hekubas Gewand – doppelt konnotiert: Zurückverweisend auf Eneas' Vergangenheit, die er mit dem Verschenken gänzlich von sich selbst trennt, und Didos ebenfalls fatales Schicksal vorwegnehmend.

³⁵⁸ Vgl. CHRIST 2015, S. 71. In kritischer Auseinandersetzung mit OSWALD 2004 resümiert CHRIST 2015, S. 75 in Bezug auf die Geschenke in Karthago, dass die Konnotationen vor allem auf einen Sinnbildungsprozess des Rezipienten ausgerichtet seien und weniger tatsächlich auf den Verlauf der Geschichte einwirkten.

³⁵⁹ QUAUST/SCHAUSTEN 2008, S. 66.

von pragmatischer Natur, und noch nicht emotional, so haben QUAUST/SCHAUSTEN natürlich recht, dass Venus an Didos Schicksal mitverantwortlich ist. Richtet man jedoch den Blick auf Venus, so muss man sich fragen, was sie zu ihrem Handeln veranlasst. Zusätzlich zu den Beobachtungen von QUAUST/SCHAUSTEN kann man nämlich konstatieren, dass sowohl Venus' Motivation zur Handlung wie auch deren Ausführung Fragen aufwirft.

Erstens in Bezug auf ihre Motivation: Obwohl sie sieht, dass ihr Sohn in Karthago ist – und freilich auch sehen muss, wie wohlwollend er empfangen wird, befürchtet sie, dass es ihm bei diesem Volk schlecht ergehen könnte.³⁶⁰ Begründet wird ihre Sorge einzig mit der Wildheit des Volkes (*salvage gent*, RdE, A, 768). Venus fürchtet Didos Volk, nicht Dido selbst, und glaubt offenbar, dass das Volk beruhigt werden könne, wenn Dido und Eneas sich verliebten. Doch das, dies müsste sie als Göttin doch sehen, nimmt auch ohne ihr Zutun seinen Lauf – zumindest auf Didos Seite. Wir müssen annehmen, dass Venus offenbar nur eine äußerst beschränkte Einsicht hat, was das Geschehen auf Erden angeht. Sie weiß offenkundig nicht um Didos Absicht, Eneas bei sich behalten zu wollen. Die Ausgangslage, bei der die Königin den verstorbenen Sychäus durch Eneas ersetzen will, macht den Kuss tatsächlich vollkommen überflüssig.

Zweitens in Bezug auf die Ausführung: Es ist nicht klar, warum Venus, die um Eneas' Bestimmung weiß, vorsieht, dass auch er seinen Sohn küsst. Venus verfügt, dass niemand den von ihr verzauberten Ascanius küssen dürfe, mit Ausnahme von *la reine et Eneas* (RdE, A, 779). Der Plan, dass auch Eneas durch den Kuss Liebe aufnimmt, ist sogar ziemlich gewagt: Was, wenn Eneas sich in Dido verlieben würde und darüber seinen Auftrag vergäbe? Dadurch, dass Eneas sich trotz seiner Beteiligung an dem wechselseitigen Küssen des Jungen nicht in Dido verliebt und zugleich betont wird, wie oft Dido den Jungen küsst, wird noch einmal konkretisiert, dass sich nur jener die Liebeskrankheit einfängt, der das Kind öfter küsst. Dies betont auch der Erzähler:

[K]i plus le baise plus en beit.

C'est Dido ki plus fole esteit,

ele i a pris mortel ivrece[.]

„[W]er ihn öfter küßt, trinkt mehr davon. Dido ist es, die törichter war, sie hat dabei eine tödliche Trunkenheit in sich aufgenommen“ (RdE, A, 819-821)[.]

Dido ist törichter und die Einzige, die Folgen davontragen wird. Während also die Liebesaufnahme als gradueller Vorgang dargestellt wird, ist die Folge binär; entweder es trifft einen (und dann richtig) oder gar nicht. Der Text erzeugt somit einen unaufgelösten

³⁶⁰ *La mere Eneas sot et vit, que ses fiz esteit en Cartage; molt redotot en son corage, qu'il nel menassent malement[.]* / „Die Mutter des Eneas wußte und sah, daß ihr Sohn in Karthago war; in ihrem Herzen fürchtete sie sehr, daß sie ihn schlecht behandelten (RdE, A, 764-767).

Widerspruch zweier Logiken von Liebesentstehungen.³⁶¹ Offenbar anders fasst es KISTLER auf, denn sie spricht davon, dass beide dem Liebeszauber unterworfen seien, wenngleich mit quantitativem Unterschied.³⁶²

Nachdem Dido die ob der Geschenke aufgeregte Menge weggeschickt hat, ruft sie Ascanius zu sich: *puis apela l'enfant ki a son pere vint/* ‚dann rief sie das Kind, das zu seinem Vater kam‘ (RdE, A, 802-803).³⁶³ Zwar ist es Dido, die das Kind ruft, das Kind aber kommt zu seinem Vater – und nicht zu ihr. Das Ziel des Kindes ist sein Vater und nicht Dido. Mit derselben Blindheit, mit der sie die versteckten Informationen in Eneas’ Geschenken ignoriert, übergeht Dido die Wünsche der Beteiligten (Ascanius will zu seinem Vater und nicht zu ihr). Dido ist offenbar nicht in der Lage – zu sehr stehen ihr ihre eigenen Begehrlichkeiten im Wege – die Gesamtsituation zu deuten. Im Gegenteil: Ziemlich unvermittelt liebkost sie nun das Kind und vergiftet sich dabei:

[A]cola le, soef le tint,
molt le baisa estreitement
et se meine molt malement[.]

‚[S]ie herzte es, sie hielt es sanft, sie küßte es sehr inbrünstig und führt sich sehr schlecht auf‘ (RdE, A, 804-806)[.]

Danach küsst Eneas seinen Sohn – und sogleich wieder Dido.³⁶⁴

Auch QUAST/SCHAUSTEN interessieren sich für die Frage, wie die Dido-Liebe in den drei Texten zustande kommt; für den ‚Roman d’Eneas‘ machen sie durch das Suggestieren einer Tristan-Parallele (der Minnetrank) eine intertextuelle Referenz aus. Sie sprechen von

³⁶¹ KISTLER 1993, S. 110-111 weist entsprechend darauf hin, dass sich der Erzähler/Autor hier selbst widerspricht. Nach Ovids Vorbild, dem der Erzähler im ‚Roman d’Eneas‘ verpflichtet sei, sei die graduelle Abstufung in der Liebesintensität nicht möglich. Um die Kluft der beiden Liebesvorstellungen zu überbrücken, habe Heinrich von Veldeke in Anlehnung an Amors Pfeilschuss die Quantität getilgt und die Liebesentstehung stattdessen mit einem einzigen Kuss ermöglicht.

³⁶² Vgl. KISTLER 1993, S. 109. Ein signifikanter Unterschied im ‚Roman d’Eneas‘ und bei Veldeke ist bei Eneas’ Handeln in Bezug auf Dido meines Erachtens aber nicht vorhanden, mit anderen Worten: Eneas’ Handlungen zeigen nicht im einen Fall (‚Roman d’Eneas‘) einen von Liebe getroffenen Helden und im anderen (Veldeke) einen, der unberührt bleibt.

³⁶³ Diese Ausgangslage weicht stark von Vergil ab, denn dort wird berichtet, dass Cupido die Gestalt von Ascanius annimmt und dann zuerst den Vater Aeneas mit einer einzigen Umarmung täuscht und sich danach ausgiebig von Dido Herzen lässt. Cupido/Ascanius lenkt die Handlung in die gewünschte Richtung (Aen. I, 709-722). Im ‚Roman d’Eneas‘ hingegen fällt die direkte Initiative der Götter weg; der von Venus mit Liebe infizierte und selbstverständlich unwissende Ascanius ist damit ein Objekt, welches nicht um seine Wirkung weiß. Didos Initiative wird dadurch noch stärker betont.

³⁶⁴ Die Ascanius-Szene ist für DEIST 1994 die Schlüsselszene der Dido-Episode schlechthin: Erst mit dem Kuss würde sich dem Rezipienten Dido als „innermost human persona“ (S. 467) präsentieren. DEIST konstatiert, dass alle drei Dido-Figuren in zwei Sphären – als Herrscherin und als private Person – agieren. Mit dem Kuss werde von der einen Sphäre in die andere gewechselt, wobei die jeweilige Ausgestaltung dieses Kusses Dido maßgeblich charakterisieren würde: „In the three Dido versions, the key to the queen’s personal character is to be found in the kiss of Ascanius“ (S. 467). Sie stellt auch fest, dass Ascanius bei Vergil dezidiert als Kind dargestellt wird. Es sei somit die kindliche Unschuld, die Dido ihren früheren Gatten vergessen lasse, nicht Aeneas selbst. Getilgt seien bei den volkssprachlichen Autoren Attribute der Dido-Figur, die „her beauty or her seductiveness“ (S. 464) herausstellten. Dafür impliziere der mittelalterliche Ascanius, der als junger Mann inszeniert wird, eine gewisse Virilität, die dem unschuldigen Kuss bei Vergil eine erotische Komponente verleihen würde (S. 467).

einer Literarisierung, die an die Stelle des Mythischen im Vergil-Text trete.³⁶⁵ Bei den gegebenen Parallelen zu den Umständen, die bei Tristan dazu führen, dass er und Isolde den Trank zu sich nehmen, gibt es aber auch eine Reihe Unterschiede, und der wichtigste scheint mir zu sein: Eneas, obwohl auch er von dem Gift zu sich nimmt, verliebt sich nicht. Stattdessen wird bei der Liebeserweckung etwas zentral, was QUAUST/SCHAUSTEN „eine Vorstellung von Quantifizierung“³⁶⁶ nennen. Erst mit der Schaffung dieser Quantifizierung, bei der nicht eine einzige Berührung, wie bei Vergil, sondern erst das Vielfache davon etwas bewirkt, kann etwas anderes zum Thema gemacht werden. Nicht diskutiert haben QUAUST/SCHAUSTEN, dass es eben diese Quantifizierung ist, auf deren Grundlage das thematisiert werden kann, was – und dies ist ja auch ihre zentrale Fragestellung – der Grund für die Infizierung mit der Liebe ist: Es ist Didos Gier und Maßlosigkeit.

Wenn man nun noch einmal zur Frage zurückkehrt, warum auch Eneas sein Kind küssen soll, dann ist die Antwort folgende: Durch die Darstellung des gemeinschaftlichen und abwechslungsweisen Küssens des Jungen lässt sich die Maßlosigkeit zum Thema machen, welche Dido belastet und Eneas entsprechend entlastet. Das Thema der Maßlosigkeit wird im ‚Roman d’Eneas‘ auf der Grundlage etabliert, dass der verzauberte Ascanius abwechselnd von Dido und Eneas geküsst wird. Dabei wird insinuiert, dass Dido sich falsch verhält, eben maßlos, während es doch offensichtlich auch möglich gewesen wäre, das zeigt das Beispiel von Eneas, sich richtig zu verhalten. Mit der Darstellung der Ausgangslage, die für Dido und Eneas die gleiche ist (beide sollen, wie von Venus vorgesehen, Ascanius küssen), und der Illustrierung der Möglichkeit, dass das „Zuviel“ auch Eneas hätte treffen können, ist Didos späterer Tod als direkte Folge ihres jetzigen negativen Verhaltens zu deuten. Und damit wird ihr Schicksal auch als tendenziell selbstverschuldet und vermeidbar dargestellt. Mit der Quantifizierung, auf deren Basis ein gieriges Verhalten, welches vom Erzähler auch explizit als negativ bewertet wird (*se meine molt malement*/ ‚[sie] führt sich sehr schlecht auf‘, RdE, A, 806), illustriert werden kann, verschiebt sich die Bewertungsgrundlage für die Eneas-Figur automatisch in Richtung Exkulpierung.

Eine Schuldzuweisung durch den Erzähler fehlt in D – konsequenterweise, wird Dido doch durch die Gottheit Cupido in Liebe versetzt – komplett. Einzig heißt es, Dido würde in ihrer Trunkenheit ihren Gatten vergessen (*ja entr’oublie son seigneur*, RdE, D, 897).

³⁶⁵ Vgl. QUAUST/SCHAUSTEN 2008, S. 67.

³⁶⁶ QUAUST/SCHAUSTEN 2008, S. 67.

In der A-Version des ‚Roman d’Eneas‘ hingegen spielt – so meine These – Venus’ Kuss in Bezug auf Didos Schicksal nur noch die Rolle, die Königin, quasi im Nachhinein, ein Stück weit zu exkulpieren: Der Liebeswahn wird so eindrücklich geschildert, dass die geschilderte Ausgangslage vor dem Eintreten des Giftes in den Hintergrund rückt. Der Kuss der Venus hat zur Folge, dass es vom Moment der Infizierung mit dem Gift an egal ist, welche Absichten Dido zuvor gehegt hat und wie es dazu gekommen ist, dass sie sich vergiftet hat, denn sie wird zu einem Opfer, das jeglichen Handlungsspielraum verliert.

4.1.1.4. Eneas in Didos Fängen

Über Eneas’ Innenleben erfahren wir in der Folge kaum etwas. Alle Handlung geht von Dido aus und der Erzähler konzentriert sich ausschließlich auf die Berichterstattung aus Didos Perspektive. Dabei anerkennt er die Macht der Liebe, die von Dido nun Besitz ergriffen hat, und bewertet den Plan der Königin, zusammen mit Eneas auszureiten, als sinnvoll, indem er die Ablenkung als Mittel gegen die Liebe empfiehlt. Allerdings verschiebe die Beschäftigung den Kummer lediglich auf später: *[C]ar quant il entent altre part, se li sovient d’amor plus tart./* ‚[W]enn man sich ihrer recht entledigen will, braucht man eine andere Beschäftigung, so gedenkt man der Liebe erst später‘ (RdE, A, 1455-1456).

Der Anblick von Dido in ihrer Reitermontur hat seine Wirkung auf Eneas: *[Q]uant vit la dame Tiriane ce li fu vis que fust Diane[.]* / ‚[A]ls er die Dame aus Tyros erblickte, schien es ihm Diana zu sein‘ (RdE, A, 1485-1486). Eneas’ Wahrnehmung wird vom Erzähler aber gleich als eine solche deklariert, die nichts mit ihm zu tun hat, sondern Allgemeingültigkeit besitzt: *[M]olt i ot bele veneresse, det tot resembloit bien deesse./* ‚[E]ine sehr schöne Jägerin sah man dort, in allem schien sie wohl eine Göttin zu sein‘ (RdE, A, 1487-1488). Bereits rund 35 Verszeilen weiter vollzieht Eneas den Beischlaf mit Dido: *cil fait de li ce que li semble/* ‚jener tut mit ihr, was er will‘ (RdE, A, 1522). Dass Eneas nicht beim Namen genannt wird, darf auch hier nicht als Zufall erachtet werden. Suggestiert wird damit, dass er handelt, wie jeder handeln würde, der eine *deesse* vor sich hat. Wie Eneas die folgende Beziehung mit Dido bewertet, bleibt ausgespart, indem direkt wieder ausschließlich auf Dido fokussiert wird. Für sie hat die Handlung zwischen ihr und Eneas negative Konsequenzen. Der Erzähler spricht mehrmals von ihrer *felonie* (‚Schande‘, RdE, A, 1535; 1568), ihr Zusammensein kennzeichnet er als *putage* (‚Wollust‘, RdE, A, 1572). Der Erzähler nimmt den Protagonisten völlig aus der Verantwortung heraus, er ist das Opfer: *Or a Dido ce que voleit, del Troïen fait son espleit et son talent tot en apert./* ‚Jetzt hat Dido was sie begehrte, aus dem Trojaner zieht sie ihren Vorteil und tut mit ihm ganz unverhohlen nach ihrem Wunsch‘ (RdE, A, 1605-1607). Und weiter: *toz est livreȝ a male voe/* ‚gänzlich ist er dem Unheil

ausgeliefert‘ (RdE, A, 1613). Das Zusammensein von Eneas und Dido wird auch über folgende Aussage Eneas’ Männer betreffend noch einmal als rein sexuelles Vergnügen akzentuiert: *chascuns l’aler molt desirrot, nen i a nul cui l’ester plaise, fors seul a lui ki tot ot s’aise; molt li pleüst a remaneir*/[...] ,ein jeder begehrte die Abreise sehr, keinem einzigen gefiele es, zu bleiben, außer allein demjenigen, der sein volles Vergnügen hatte, ihm gefiele es sehr, zu bleiben‘ (RdE, A, 1652-1655). Der Aufenthalt in Karthago wird mit einer solchen Darstellung auch zum Prüfstein für Eneas, was seine Rolle als Anführer der Trojaner betrifft.

Dass Eneas nach Mercurius’ Erscheinen, der ihn zum Aufbruch auffordert, unschlüssig ist, wie er Dido verlassen soll (RdE, A, 1640-1646), und sich schließlich für die heimliche Abfahrt entscheidet (RdE, A, 1660), von Dido dann darauf angesprochen, sie zunächst aber leugnet (RdE, A, 1679-1680), stellt Eneas zweifellos in kein besonders schmeichelhaftes Licht. Der Erzähler wertet dies aber nicht entsprechend; viel eher wird suggeriert, dass Eneas’ Überlegungen in Anbetracht von Didos Verhalten angebracht seien.

4.1.2. Didos Berufung auf Gott und die verschleierte Pläne des Eneas bei Veldeke

4.1.2.1. Die Boten vor Dido: *her dient û und wir alle*

Bei Heinrich von Veldeke fehlt ein Dialog zwischen Eneas und den Boten, als er diese ausschickt; es ist der Erzähler, der vom Aussenden der Boten berichtet – somit kennen wir Eneas’ genauen Wortlaut des Auftrags nicht. Laut Erzähler werden die Boten ausgeschickt, um auszukundschaften *waz landes daz wære* (En. 266), um Eneas dann berichten zu können, ob sie *kouf unde spîse* (En. 269) gefunden hätten. Auch in der vorliegenden Erzählversion ist an dieser Stelle nicht explizit die Rede davon, dass Eneas Ruhe und Sicherheit sucht, und schon gar nicht, dass es für ihn eine Option ist, länger oder überhaupt in Karthago zu bleiben. Dass Eneas seine Schiffe für die Weiterfahrt instand setzen muss, werden wir erst durch Ilioneus’ Rede vor Dido erfahren.

Gegenüber der altfranzösischen Version kommt in Heinrichs von Veldeke Erzählversion der *kouf* hinzu: Die Trojaner ziehen also nicht aus, um demütig um Nahrung zu bitten, sondern mit der Absicht, ein Tauschgeschäft abzuwickeln. Das erklärt auch das gegenüber der Vorlage selbstbewusste Auftreten, mit dem die Trojaner – auch hier vertreten durch ihren Sprecher Ilioneus – agieren, ja verhandeln. Um *kouf unde spîse* geht es dann allerdings zu keinem Zeitpunkt. Bevor Ilioneus zu seiner Rede ansetzt, verrät der Erzähler bereits, welches der Schwerpunkt in seiner gegenüber der altfranzösischen Vorlage viel längeren Rede ist und mit welcher Bitte das Vorsprechen enden werde, nämlich dem Wunsch nach *helfe rât unde frede* (En. 463), was weitaus mehr ist als der bloße

Verkauf respektive Kauf von *spîse*. Ilioneus schließt seinen Bericht, in welchem er von den Strapazen auf dem Meer berichtet mit der impliziten Bitte um (auch eine längere) Aufnahme in Karthago – anders als im ‚Roman d’Eneas‘, wo die Boten nur von einer Weiterfahrt sprechen:

mîn hêre hât uns her gesant,
daz ir im wellet gnâdich wesen
und in hie lât bi û genesen
und weteres irbeiten
und sîniu schif bereiten.
ob ez û gevalle
her dient û und wir alle,
swie sô ir gebietet.
wir hân uns genietet
grôzer arbeite
ûf dem mere breite (En. 506-516).

Auch wenn Ilioneus nur um die Erlaubnis zum kurzzeitigen Aufenthalt bittet, in welcher Eneas *sîniu schif bereiten* will, um bei günstigerem Wetter wieder abzureisen, gibt es doch Hinweise darauf, dass die Trojaner davon ausgehen oder sich wünschen, dass ihre Reise hier ein Ende habe respektive haben möge. Zum einen ersetzt Heinrich von Veldeke in der Botenrede den Bericht über Trojas Schicksal und Eneas’ Auserwähltheit, dank der er habe fliehen können und nun hier an Didos Küste gelandet sei; Ilioneus berichtet ausführlich von den erlittenen Strapazen auf dem Meer. Er gibt Dido mit dieser Schilderung zu verstehen, dass das große Leid, das die Trojaner gerade hinter sich hätten, sie so sehr mitgenommen habe, dass sie nun eine – längere – Pause bräuchten. Zum anderen spricht Ilioneus davon, dass Italien, wohin Eneas auf Geheiß der Götter strebe, von ihnen ferngehalten werden würde:

die gote heten in gesant
zû Italjen in daz lant.
sine mohten im aber niht gefromen,
daz er dar in mohte komen.
daz lant is uns geverret (En. 479-483)[.]

Ilioneus suggeriert mit dieser Präsentation des bisherigen Scheiterns, Italien zu finden, dass die Reise an ein Ende gekommen ist, weil sie das Gebot der Götter offenbar nicht erfüllen können. Ob auch Eneas der Ansicht ist, dass die Suche nach Italien aufzugeben ist, bleibt zunächst ungewiss. Die Rede der Boten weist Widersprüche auf und die Intention(en) sind nicht eindeutig. Tatsächlich wird der Erzähler erst viel später verraten, dass für Eneas ein dauerhaftes Bleiben in Karthago keine Option ist; nach wie vor ist er auf der Suche nach Italien: *dâ hine [Italien] was sîn wille, des gesweich her aber stille* (En. 1629-1630).

Am Ende der Rede macht Ilioneus außerdem das topisch zu verstehende Angebot, dass Eneas und seine Männer Dido zu Diensten stehen würden, sollte sie dies wünschen: *ob ez û gevalle her dient û und wir alle* (En. 511-512). Wenn Ilioneus Dido Eneas' Dienste anbietet, so hat er sich doch sehr weit von Eneas' Auftrag entfernt, herauszufinden, ob in diesem Land etwas Essbares zu finden sei. Gleichzeitig gibt er der Königin mit diesem Angebot, ihr zumindest für eine gewisse Zeit zur Verfügung zu stehen, zu verstehen, ohne dass wir wüssten, ob er damit den Willen seines Herrn vertritt, dass – angesichts des erlittenen Leides – die Weiterreise keine Priorität besitzt.

4.1.2.2. Didos Hilfsangebot: *nu in got here hât gesant*

SCHMITZ streicht in ihrer ausführlichen Studie über den Adaptionprozess für Didos Rede gegenüber Eneas' Boten die immer wieder gemachten rechtlichen Allusionen heraus, die Dido als mustergültige Herrscherin auszeichneten. Die die Rede wie ein Leitmotiv durchziehende Freigebigkeit gegenüber Eneas (En. 534-541; 550-553; 556-558) betone ihren eigenen gesellschaftlichen Status.³⁶⁷ Zusätzlich kann auf zwei weitere Elemente in Didos Rede aufmerksam gemacht werden: Zum einen ist dies Didos Überzeugung, Gott habe Eneas hergesandt. Die Erwähnung von Gottes Wirken fungiert wie ein Verbindungselement, das Didos eigenes Schicksal mit demjenigen von Eneas verknüpft – zumindest in Didos Augen; denn auch sie sei von Gott gerettet worden und danken wolle sie Gott nun auch in Bezug auf Eneas' Rettung.³⁶⁸ Zum anderen schließt Dido ihre Rede mit einem zumindest als ambig zu charakterisierenden Angebot ab, das explizit ihr Frausein und Eneas' Mannsein anspricht. Auf diese beiden Elemente – Didos Berufung auf Gott und ihre ambigen Worte zum Abschluss der Rede – möchte ich im Folgenden eingehen.

Wie in der altfranzösischen Vorlage versichert Dido, sie habe von Trojas Unglück vernommen und sei sich des Leids der Trojaner bewusst, das sie seither hätten erdulden müssen. Sie erinnert sich an ihr eigenes Unglück (*ellende und [...] unheil*, En. 528). Gerettet habe sie schließlich *got* (En. 531). Auf Gott verweist Dido in ihrer Rede noch zwei weitere Male. Dabei geht sie davon aus, dass Gott Eneas geschickt habe: *nu in [Eneas] got here hât gesant* (En. 545); *ich wil es danken deme gote der in [Eneas] dâ her sande* (En. 554-555). Mit dieser Überzeugung, dass es Gottes Wirken zu verdanken sei, dass Eneas an ihrer Küste gelandet ist, motiviert sie auch ihr großzügiges Hilfsangebot: Sie wolle mit ihm und seiner Gefolgschaft alles teilen, was hier zu sehen sei. Wie in der Vorlage spricht sie auch hier die

³⁶⁷ Vgl. SCHMITZ 2007, S. 105-127.

³⁶⁸ Laut OSWALD 2004, S. 166 kommt hier zum Ausdruck, dass Dido nicht nur an den göttlichen Willen, sondern auch an ihre eigene Auserwähltheit glaubt. Damit wären, um noch etwas weiterzugehen als OSWALD, Didos spätere Ansprüche auf Eneas legitimiert: Dido geht davon aus, dass Gott in Bezug auf Eneas und sie selbst einen Plan hat.

Möglichkeit an, Eneas möge für immer bleiben: *und wolder allez wonen hie und lieze sîn umbevaren stân, des her genûch hât getân* (En. 542-544).

Eine negative Wertung, wie im ‚Roman d’Eneas‘, wo Dido Eneas’ Suche nach Italien als *folie* bezeichnet hatte, ist hier nicht vorhanden, viel eher knüpft die Formulierung *des her genûch hât getân* direkt an den Schlusssatz der Boten an, in dem sie davon sprechen, viel gelitten zu haben, mit anderen Worten also: genug vom Meer zu haben (*wir bân uns genietet grôzer arbeite ûf dem mere breite*, En. 514-516).

Getilgt sind weitere Elemente aus dem ‚Roman d’Eneas‘: Der verstorbene Gatte Sichâus kommt nicht zur Sprache. Es fehlt auch der Verweis auf Eneas’ göttliche Abkunft. Der genealogische Aspekt und ein entsprechendes Interesse an Eneas sind also nicht vorhanden.

Neben der Erinnerung an ihr eigenes Schicksal, in dem sie offenbar Parallelen zu Eneas’ Irrfahrten sieht, ist Didos einzige und immer wieder vorgebrachte und in ihr Angebot eingeflochtene Motivation zu selbigem die Überzeugung, dass Gott auch Eneas *here hât gesant*. Ob Dido Gott dafür dankt (*ich wil es danken deme gote*, En. 554), weil sie in dieser Fügung etwas sieht, wofür sie persönlich dankbar sein kann (Eneas als permanenter Gast), bleibt ungewiss. Obwohl die Boten nichts dergleichen verlauten lassen, ist es für Dido offenbar zunächst einmal selbstverständlich, dass Eneas für immer bleiben wird – und entsprechend stellt sie ein solches Angebot (anders als im ‚Roman d’Eneas‘) für seinen permanenten Aufenthalt vor ein Angebot, ihn nur kurzzeitig aufzunehmen.

Ihre Rede beendet die Königin mit dem schon erwähnten bemerkenswerten Versprechen – als Frau – gut für Eneas sorgen zu wollen:

ich wil in wol berâten
gelîch mîn selber lîbe.
nien wart von einem wîbe
baz enphangen ein man,
ob ich mach und ob ich kan (En. 568-572).

Explizit will Dido – als Frau – Eneas – als Mann – (nicht als Königin oder Gastgeberin) begegnen, den *man* als *wîbe* empfangen, wie es im Text heißt. Was als Teil der freigebigten Herrscherin als topisch aufzufassen ist – so zumindest ordnen es die Boten offenbar ein, die *vile frô* (En. 573) von dannen ziehen –, verweist in jedem Fall, auf der Rezeptionsebene, auf die weitere Handlung.

4.1.2.3. Eneas, seine Gefolgschaft und die Boten: *dô worden si des alle vrô*

Der Erzähler macht deutlich, dass es sich im vorliegenden Text – anders als in der Vorlage – nicht um eine gescheiterte Botenkommunikation handelt. Zum einen macht er die

Beweggründe für das Bittgesuch der Boten durch entsprechende Emotionalisierung vor Dido einsichtig: Sie haben sehr gelitten und ihre Bitte ergibt sich aus der Not (*wan des was in doch nôt*, En. 576); weil sie Linderung brauchen, freuen sie sich über Didos Worte. Zum anderen spricht der Erzähler, als sie vor Eneas treten, von ihnen als *die boten gûte* (En. 606). Nichts deutet also darauf hin, dass Ilioneus in seinem Bittgesuch vor Dido seinen Herrn nicht angemessen vertreten hätte.

Obwohl die folgende Berichterstattung nach der Rückkehr aus Karthago als Dialog (nicht wie im ‚Roman d’Eneas‘ vom Erzähler zusammengefasst) zwischen Boten und Eneas wiedergegeben wird, bleiben die Informationen vage; und gerade die beiden irritierenden Elemente – Ilioneus hat Dido Eneas’ Dienste angeboten und damit einen längeren Aufenthalt in Aussicht gestellt, und diese wiederum hat ihm über das Angebot ihrer Dienste als Königin hinaus die persönliche Umsorgung von ihm als Mann durch sie als Frau angeboten – werden ausgelassen.

Eneas fragt zunächst nach einem König und wird dann darüber aufgeklärt, dass es eine Frau sei, die in Karthago herrsche. Die Boten berichten davon, dass sie das in der Nähe liegende Karthago gefunden und die Königin Dido gesprochen hätten, deren freundliche Absichten ehrlich seien (En. 620). Die Rede des Ilioneus endet mit dem eindringlichen Rat, Dido zu vertrauen: *lâzet sis gewalden, si wil ûch wol behalden in ir selber palas* (En. 637-639). Die Beziehung von Eneas und den Boten scheint damit bei Veldeke eine andere zu sein als im ‚Roman d’Eneas‘. Im altfranzösischen Text entscheidet Eneas zusammen mit seinen Baronen über das weitere Handeln und die Botenaktivität beschränkt sich auf das Überbringen der Nachricht. Bei Veldeke können die Boten hingegen Eneas selber beraten und tun dies auch – und zwar unaufgefordert.

Die Dauer ihres Aufenthaltes in Karthago wird nicht angesprochen. Wie die Boten dieses Thema möglichst unterschlagen haben, als sie Dido um Hilfe gebeten haben, genauso unterlassen sie es nun, gegenüber Eneas die von Dido gemachten Angebote in Bezug auf die Aufenthaltsdauer anzusprechen.

Die Reaktion der Boten auf Didos Hilfsversprechen beschreibt der Erzähler mit den Worten, dass sie *vile frô* (En. 573) seien; entsprechend heißt es nach Abschluss der Berichterstattung seiner Boten über Eneas, dass auch er sich *fromete* (En. 640). Und auch die Gefolgschaft, mit der er sich direkt im Anschluss berät, empfindet offenbar so: *dô worden si des alle vrô* (En. 651). Diese von allen Parteien empfundene erleichterte Freude, die der Erzähler nach jeder Rede als Reaktion beschreibt, täuscht über die irritierenden Elemente in den jeweiligen Reden von Ilioneus und Dido hinweg, welche denn auch beide in der Wiedergabe gegenüber Eneas fehlen. Die Angebote, die auf beiden Seiten gemacht wurden

(die Boten: *ob ez û gevalle her dient û und wir alle* (En. 511-512) mit der Implikation eines längeren Aufenthaltes; und Dido: *nien wart von einem wîbe baz enphangen ein man* (En. 570-571)), verlieren sich entsprechend im Text und sind nicht mehr präsent, als Eneas sich nach Karthago aufmacht.

Es gibt also auch in der Erzählversion von Veldeke mehrere, nämlich zwei, Versprechen, je eines auf jeder Seite, die in der Berichterstattung vor Eneas nicht mehr zur Sprache kommen. Da es sich aber bei beiden auch um Angebote handelt, die grundsätzlich nicht wörtlich zu nehmen sind, sondern lediglich Ausdruck von Höflichkeit, ist es möglich, dass beide Elemente unkommentiert „verschwinden“. Beide Elemente verlieren sich im Text, indem sie von den Boten nicht wieder erwähnt werden, sie uns also glauben machen, diese Elemente seien unwichtig. Die Irritation des Rezipienten über diese beiden Aussagen – die Forschung hat dies bisher aber nicht entsprechend gewertet – wird geglättet durch die von allen Parteien jeweils geäußerte Formulierung, sie seien froh über das Angebot als Ganzes. Über Eneas' Absichten in Bezug auf eine baldige Weiterfahrt respektive eine mögliche längere oder gar permanente Verweildauer werden wir im Dunkeln gelassen; nicht zuletzt durch diese auch von ihm geäußerte Freude über die guten Nachrichten der Boten wird darüber hinweggetäuscht, dass wir bei Heinrich von Veldeke – anders als im ‚Roman d'Eneas‘ – nicht wissen, was Eneas' Absichten sind. Die Boten räumen der Weiterfahrt nicht die höchste Priorität ein (anders als im ‚Roman d'Eneas‘), als sie mit Dido sprechen; wie Eneas selbst dies sieht, bleibt unklar. Die Weiterfahrt wird im Gespräch zwischen Eneas und den Boten schlicht nicht angesprochen. Das Verhältnis zwischen den Boten und Eneas ist bei Veldeke ein anderes als im ‚Roman d'Eneas‘. So können diese ihrem Herrn ungebeten den eindringlichen Rat geben, nach Karthago aufzubrechen. Dadurch wird der Protagonist bereits vorsorglich entlastet, wird sich später doch herausstellen, dass er sich ungünstig entschieden hat.

4.1.2.4. Die getilgten Elemente aus dem ‚Roman d'Eneas‘ und die *kraft von minnen*

Als Eneas in die Stadt reitet, ist er *gekleidet hêrlîche* (En. 693) und der Erzähler versichert sein Unvermögen, Eneas' wahre Schönheit beschreiben zu können: *Enêas der rîche der was ein schône man, deich û niht vollen sagen kan, wie rehte minneclîche er was* (En. 694-697). Als *hêre* (En. 725, nicht König wie im ‚Roman d'Eneas‘) der Gefolgschaft wird er wegen seines Auftretens leicht erkannt (En. 724-728). Aber auch in Veldekes Version erfahren wir nichts darüber, wie Dido selbst Eneas wahrnimmt. Sie begrüßt Eneas und seine Gefolgschaft mit Küssen und der Erfüllung ihrer Wünsche (En. 729-738). Wie schon im ‚Roman d'Eneas‘ fällt die Diskrepanz zwischen dem Leid, das die Boten Dido geschildert haben, und dem

pompösen Auftritt der Trojaner auf. Eneas wird nicht als armer Flüchtling inszeniert, sondern als reicher Herr. Bei Heinrich von Veldeke kommt diese Diskrepanz noch viel mehr zur Geltung durch die verstärkte Emotionalisierung der Botenrede (sie hätten viel gelitten) in Kombination mit Didos immer wieder auf Gott verweisender Barmherzigkeit, mit der sie Eneas aufnehmen wolle.³⁶⁹

Die Geschenke werden auch bei Heinrich von Veldeke zusammen mit Ascanius geordert, und zwar sind dies: ein *koph von golde* (En. 769), ein *mantel gûten* (En. 772), *zwei bouge* und ein *vingerlîn*³⁷⁰ (En. 785), eine goldene Spange (*nusken goldin*, En. 786) sowie *einer rîchen frowen gewant* (En. 789), welches einst Hekuba gehört hat.

Die eigentliche Übergabe der Geschenke wird nur kurz geschildert: *dô man ez ime brahte, dô sand er z frouwen Dîdôn* (En. 800-801). Im ‚Roman d’Eneas‘ diskutiert Didos Gefolgschaft in der Folge eifrig darüber, welches das wertvollste Geschenk sei und Dido schickt schließlich alle weg; eine solche direkte Reaktion fehlt bei Veldeke, der nicht einmal klar macht, zu welchem Zeitpunkt Dido die Geschenke in Empfang nimmt.

Bei Heinrich von Veldeke handelt es sich mit folgendem Erzählerkommentar zwar um Didos direkte Reaktion auf die Geschenke, der Bezug bleibt allerdings vage: *din [Dido] gab ime den widerlôn sô harde ûz der mâzen, der bezer wâre verlâzen* (En. 802-804). Der *widerlôn* bezieht sich zwar auf die Geschenke, welcher Natur dieser allerdings ist, bleibt unerwähnt. Tatsächlich werden wir im Laufe der Handlung erfahren, dass Dido Eneas ebenfalls Geschenke gemacht hat, nämlich Textilien, konkret erwähnt wird dies allerdings an der aktuellen Stelle mit keinem Wort. Der Erzählerkommentar, der den *widerlôn* als maßlos und daher problematisch kategorisiert, bezieht sich eher proleptisch auf die kommende Handlung, an deren Ende Dido zu Taten getrieben wird, die *bezer wâre[n] verlâzen*, weil sie zu ihrem Tod führen. Der *widerlôn* referiert an dieser Stelle auf die von Dido empfundene und von Eneas nicht erwiderte Liebe. Wichtig ist in diesem Zusammenhang auch die genannte Maßlosigkeit (*ûz der mâzen*), die die Intensität der Liebesgefühle angibt.

Wann und wie Dido Eneas’ Geschenke erhält, bleibt also unklar und die Gaben kommen erst wieder vor, als Dido allein in ihrem Gemach vor lauter Liebe nicht schlafen kann. Wie im ‚Roman d’Eneas‘ sind die Geschenke – anders als bei Vergil – nicht Teil der Auslösung der Liebesgefühle. Da eine Reaktion Didos fehlt, wir nicht einmal wissen, zu

³⁶⁹ Vgl. *b* (Heidelberg, UB, cpg 403): Dies alles sind Elemente, die dann an entsprechender Stelle auch in den Illustrationen des cpg 403 zu finden sind: Eneas ist bei der Ankunft in Lybien vollkommen frei von Zeichen der Entbehrung oder anderen negativen Zuständen (fol. 8^v/fol. 27^r), im Vordergrund steht bei der Erstpräsentation von Dido im cpg 403 nicht der Umstand, dass sie eine reiche Königin ist, sondern die christliche Barmherzigkeit, mit der sie Eneas aufnimmt. Im Gegensatz zu Eneas ist sie ärmlich gekleidet.

³⁷⁰ CHRIST 2015, S. 73 ist der Ansicht, Eneas hätte bewusst sein müssen, dass das Verschenken eines Ringes (*vingerlîn*) als „Zeichen persönlicher Bindung“ aufgefasst werden könne. Mit dem weiteren Verlauf der Handlung werde das noch klarer, denn Eneas verschenkt auch einen Ring an Lavinia.

welchem Zeitpunkt, also vor oder nach der Verzauberung durch Ascanius/Cupido, sie diese erhält, sind die Geschenke nicht Teil einer möglichen Schuld der Königin (wie im ‚Roman d’Eneas‘ als sie die Informationen nicht erkennt, die ihr die Geschenke geben, Dido die Geschenke also verkennt). Entsprechend fehlt auch eine Unterredung mit Dido allein, in welcher Eneas ihr nochmals persönlich, nicht durch seine Boten, von seinen Plänen erzählen könnte. Im ‚Roman d’Eneas‘ war diese Rede essenziell, weil Dido schon in jenem Moment hätte erkennen müssen, dass Eneas nicht bleiben wird – es aber nicht tut. Bei Veldeke hingegen verschweigt Eneas seine Pläne absichtlich (*des gesweich her aber stille*, En. 1630); die Gründe für sein verhängnisvolles Handeln bleiben hingegen unerwähnt.

Nun folgt die Beschreibung von Venus’ Kuss, wobei keine Gründe für ihre Intervention genannt werden, also unklar bleibt, warum die Göttin ins Geschehen eingreift. Venus berührt Ascanius’ Mund und verleiht ihm *kraft von minnen* (En. 813). Wie diese Liebeszauberkraft ihre Entfaltung findet, wird auch gleich erklärt: *swer sô in kuste dar nâ zû dem êrsten mâle, daz der von minnen quâle verholne und offenbâre dâ intfenget wâre mit der minnen fûre* (En. 814-819). Der Empfang mit einem Kuss auf den Mund ist aber im höfischen Kontext durchaus der Situation angemessen und keine Reaktion auf den verzauberten Ascanius, dessen Schönheit vom Erzähler erwähnt wird (*dô was her vile lussam*, En. 826). Die Initiative geht auch nicht von Dido aus, sondern von Ascanius selbst: *gezogenlîche er zû ir gienk, mit den armen her si umbeviene, si kuste in an sînen munt: des wart si zû der stunt vaste bestricket* (En. 827-831). Anders als im ‚Roman d’Eneas‘, bei dem von vornherein feststeht, dass Eneas und Dido Ascanius küssen sollen und entsprechend der eine sich in den anderen verlieben wird, bleibt es in der vorliegenden Version zumindest theoretisch offen, auf wen Didos Liebe fällt. Dass sie sich schließlich in Eneas verliebt, wird durch seine physische Nähe (*Ênêas bî ir saz*, En. 840) und seine Schönheit (*her was ein vil schône man unde minnechliche getân*, En. 842-843) motiviert.³⁷¹

Während im ‚Roman d’Eneas‘ das Unheil auch ohne das Gift seinen Lauf nehmen würde oder zumindest könnte, ist das für Heinrichs von Veldeke Version gerade nicht der Fall. Nichts deutet darauf hin, dass ihre Überzeugung, Gott habe ihr Eneas geschickt, soweit reicht, dass sie tatsächlich einen Anspruch auf ihn erheben würde. Der Herrschaftsaspekt, der dieses Interesse im ‚Roman d’Eneas‘ motiviert, fehlt bei Heinrich von Veldeke entsprechend, was auch das spätere Gespräch mit Anna verdeutlicht, in welchem – anders als in der Version des ‚Roman d’Eneas‘ – dieser Aspekt keine Nennung

³⁷¹ QUAST/SCHAUSTEN 2008, S. 69-72 beschreiben die Erweckung der Liebe bei Heinrich von Veldeke mit der im Mittelalter wohl bekannten „Berührungsqualität der Minne“: Diese würde nicht in der Figur entstehen, sondern übermittelt (*dinûz dar abe nam*, En. 821). Diese Auffassung sehen sie darin bestätigt, dass sich Eneas, der mit dem kontagösen Zauber gar nicht in Berührung kommt, nicht verliebt.

findet. Didos Absicht, Eneas bei sich zu behalten, wofür in der Vorlage die Götter verantwortlich sind, wird im ‚Roman d'Eneas‘ bereits vor Eneas' Ankunft in Karthago ausgiebig behandelt, bei Heinrich von Veldeke gestaltet sich dies subtiler. Durch die Informationsvergabe des Erzählers bleiben die Absichten der Figuren – vor allem auf Eneas' Seite – vage. Der göttliche Einfluss, und das heißt Venus' Eingreifen, wird durch diesen Vorspann nicht suspendiert, erhält aber eine andere Wertigkeit.

Die körperliche Intimität während des Unwetters wird mit einer überexpliziten Parallelisierung von Liebes- und Jagdgeschehen erzählt, bei der für kurze Zeit – allerdings in der Perspektive des Jägers – die Fokalisierung von Dido weg zu Eneas gelenkt wird: *daz tier was rehte getriben. sô der man sô schûzet daz her sîn genûzet, sô liebet ime diu vart* (En. 1864-1867). Die Allegorisierung von Liebeshandlung durch das Berichten von Jagdgeschehen ist auch in den Bilderhandschriften verschiedentlich zu beobachten.³⁷²

4.1.2.5. Didos Schmerz: *ich mûz dorchstechen daz herze, daz mich verriet*

Während die Darstellung von Eneas' Ankunft in Karthago und sein weiteres Eingehen auf Dido suggeriert, dass Eneas bei seinem Einzug in Karthago davon ausgegangen war, dass die von den Göttern aufgetragene Mission nicht länger verfolgt werden müsse, er also bei Dido bleiben könne, ohne in einen Konflikt zu geraten, so scheint er doch zu wissen, dass er falsch handelt, wenn er gegenüber Dido nicht erwähnt, dass sein Ziel Italien sei: *dâ bine [Italien] was sîn wille, des gesweich her aber stille* (En. 1629-1630). Eneas, der nach dem Jagdausritt in Karthago sesshaft zu werden droht (En. 1953-1957), hat offenbar nicht vor, von sich aus weiterzuziehen. Vielleicht soll uns sogar suggeriert werden, dass Eneas die Hoffnung hegt, nie wieder ein Zeichen der Götter dafür zu erhalten, dass die Reise nach Italien weiter von ihm verfolgt werden müsse.

Doch die Götter melden sich mit aller Dringlichkeit und dulden keine Widerrede: Komme er dem Gebot, aus Karthago abzureisen, nicht nach, müsse er dies mit seinem Leben bezahlen (*ober iemer wolde genesen*, En. 1964). Didos Anschuldigungen kann Eneas nicht viel entgegenhalten, es bleibt beim wiederholten Verweis auf den Götterwillen: *di gote enlânt mich hie niht sîn* (En. 2031); *moht ich den goten widerstân, ich hete ez gerne getân* (En. 2155-2156). Trotzdem wälzt Eneas eine Schuld weder gänzlich auf jene ab, noch spricht er Dido in irgendeiner Weise ihre Gefühle ab. Vielmehr gibt er zu – obwohl die Götter ihm keine andere Wahl lassen würden – dass er mit seiner fest geplanten und kurz bevorstehenden Abreise falsch an Dido handelt: *ir solt ez mir dorch got vergeben, daz ich dar ane missetû* (En. 2172-2173). Aber auch Dido sucht die Schuld bei sich selbst respektive bei ihrem Herzen:

³⁷² Vgl. die Kapitel 3.2.1.3. „Parallelisierung von Minne und Jagd“ (Gent) und 3.6.3. „Latium: Turnus' Kampf“ (Berlin) in vorliegender Studie.

daʒ mir mîn herze ie sô geriet, daʒ ich ûch sô tumbelîche nam, des mûʒ ich im immer wesen gram (En. 2198-2200); *ich mûʒ dorchstechen daʒ herze, daʒ mich verriet* (En. 2406-2407). Obwohl sie Eneas immer wieder dafür anklagt, dass er sie verlassen will – mehr aber wohl, um ihn zum Bleiben zu bewegen –, verzeiht sie ihm schließlich, als er bereits weg ist: *ichn wil ûch niht schelden, wande ir sît es âne scholt* (En. 2362-2363). Auch in ihrem Gespräch mit Anna nimmt sie alle Schuld auf sich: *wand ich enkunde die scholde ûf nieman anderen gesagen: mich hât mîn selber wille erslagen* (En. 2300-2300b); *ichn mach daʒ niht gesprechen daʒ ez iemannes scholt sî* (En. 2304-2305).

Hatte Dido in ihrer Rede gegenüber den Boten immer wieder Gott erwähnt, der ihr Eneas geschickt habe und an dem sie nun ihre Dankbarkeit für ihre eigene frühere Rettung zeigen könne, so erwähnt sie Gott in diesem Zusammenhang nicht mehr. Eneas hingegen setzt genau hier an; er nimmt Dido also beim Wort, wenn er sagt: *got lône û alleʒ daʒ gût* (En. 2052); *des mûʒe û got lônē* (En. 2107). Indem Eneas Dido außerdem ausreden will, sich etwas anzutun (En. 2097-2105), lenkt er – respektive der Erzähler – von sich selbst ab: Es geht um Didos übergroße Liebe und ihren Schmerz, nicht um Eneas' potenziell problematisches Verhalten. Auch in dieser Passage wird also geschickt von Eneas ab- und weggelenkt, indem etwas anderes in den Fokus gerückt wird, nämlich Didos Leid, bei dem sie just die relevante Person, Eneas, trösten will und sich damit selbst aus der Schusslinie einer potenziellen Schuldzuweisung durch Erzähler oder Rezipient nimmt.

4.1.3. Eine letzte Begegnung

Auf seinem Gang durch die Unterwelt begegnet Aeneas respektive Eneas in allen drei Texten Dido noch ein letztes Mal. Das Treffen ist in allen drei Textversionen kurz gehalten, differiert aber erheblich – und hebt damit noch einmal das für den jeweiligen Text Spezifische hervor.

In der ‚Aeneis‘ dient die Begegnung mit Dido – wie die ganze Katabasis – vor allem der Läuterung des Helden. Herausgehoben werden entsprechend Eneas' Bemühungen, Dido zu trösten sowie seine Empfindungen beim Anblick ihres Schicksals (Aen. VI, 456-475). Dido hingegen wendet sich feindselig von ihm ab und ihrem früheren Gatten Sichäus zu. Nur in Vergils ‚Aeneis‘ wird ihre Wunde erwähnt (Aen. VI, 450), die in den spätmittelalterlichen Bebilderungen zumeist als Erkennungsmerkmal der karthagischen Königin dient.

Der altfranzösische Text hingegen fokussiert auf Dido und ihr Fehlverhalten – er macht also noch einmal deutlich, was zuvor schon klar vermittelt wurde: Eneas trifft keine Schuld, Dido hingegen schon. Der betrubte Eneas rechtfertigt sich hier, er sei nicht schuld

an Didos Tod, auch wenn er der Grund dafür sei (*ge vos sui acheisons de mort, mais ge n'i ai colpes ne tort*/ ‚ich bin für euch die Todesursache, aber ich habe weder Schuld daran noch bin ich im Unrecht‘, RdE, A, 2633-2634). Dass Dido – anders als bei Vergil – Eneas kurz vor ihrem Tod verziehen hat (*ge li pardoins ici ma mort*/ ‚ich verzeihe ihm hiermit meinen Tod‘, RdE 2064), scheint nun nicht mehr zu gelten: Sie kann ihn nicht ansehen und ist ihm feind. Aber auch ihrem früheren Gatten Sichäus kann sie sich – wegen des begangenen Treuebruchs – nicht zuwenden. Wenn der Erzähler zuletzt, bevor Eneas weiterzieht, Didos Scham herausstreicht (*por son forfait se vergondot*/ ‚wegen ihrer Verfehlung wurde sie schamrot‘, RdE, A, 2662), so markiert er damit noch einmal deutlich, wie er die ganze Dido-Passage verstanden wissen will: Mit der Herausstreichung von Didos Treuebruch gegenüber ihrem verstorbenen Gatten lenkt er gezielt von einer möglichen Schuld ab, die Eneas belasten könnte.

Heinrich von Veldeke hält die Begegnung ganz kurz; weder wird Sichäus erwähnt noch spricht Eneas Dido an. Denn diese wendet sich sofort von ihm ab, ihr Schicksal als Schmach empfindend (*daʒ [...] dūhte si unēre*, En. 3305-3306). Geschickt umgeht die Erzählung hier wieder, wie es schon zuvor immer wieder beobachtet werden konnte, eine klare Stellungnahme von Eneas, indem es lediglich beim Versuch bleibt, sich zu äußern: *ir schaden wolder klagen, trūrechlīche sach hers an* (En. 3300-3301). Wie Eneas seinen Aufenthalt bei Dido, den tragischen Ausgang, der dieser für die Königin hatte, sowie sein eigenes Verhalten bewertet, bleibt offen. Offenbar soll auch jetzt – auf die Geschehnisse in Karthago zurückblickend – keine (und auch keine implizite) Aussage über Eneas getroffen werden, die ihn potenziell belasten könnte.

4.1.4. Fazit: Der Erzähler und seine Boten

Im ‚Roman d’Eneas‘ ist Dido von einer Begehrlichkeit geleitet, die sie alles andere ausblenden lässt. Venus’ Kuss ist in der Folge nicht nur unzureichend motiviert, sondern auch unwesentlich, denn er besiegelt nur, was nicht mehr abzuwenden ist. In Veldekes Version fehlen alle drei Elemente, die im ‚Roman d’Eneas‘ (A) dazu führen, dass Dido sich schließlich vergiftet: ihre Blindheit (die Geschenke), ihre Ignoranz (Eneas’ Bericht), ihre Maßlosigkeit (die Quantifizierung des Kusses). Ebenfalls getilgt ist das politische Interesse von Dido an Eneas, wodurch ihr Hilfsangebot bei Veldeke ganz neu akzentuiert wird. SCHMITZ stellt die Freigebigkeit der karthagischen Königin heraus, die sie als mustergültige Herrscherin in Szene setze. Anders als im ‚Roman d’Eneas‘, wo Didos Herrschaft auf wackligem Fundament steht, sie dort also einen Mann braucht und entsprechend ihr Interesse am trojanischen Flüchtling motiviert ist, wird bei Veldeke jegliche politische

Schwäche oder Bedürftigkeit Didos getilgt. Eneas ist somit nicht Teil eines Planes, den Dido schon vor seiner Ankunft schmiedet. Einzige Motivation für ihre Freigebigkeit ist die Überzeugung, dass Gott Eneas an ihre Küste gespült habe und sie, Dido, dem Flüchtling nun helfen könne, um so Gott zu danken.³⁷³ Einen Anspruch auf ihn erhebt sie nicht.

Mit den gemachten Beobachtungen können die Figuren Dido und Eneas noch differenzierter analysiert und bewertet werden als es bis anhin in der Forschung geschehen ist. Der Befund zeigt aber auch, wie die beiden volkssprachlichen Autoren in unterschiedlicher Weise und mit unterschiedlichem Resultat eine weitere Instanz etablieren, die das Geschehen zwischen den Parteien maßgeblich beeinflusst: die Boten. Der Text bleibt allerdings vage, was die Frage angeht, ob diese in ihrem Handeln eigene Interessen verfolgen. Die Unsicherheit darüber, ob eine Intention bei den Boten festgestellt werden kann oder nicht, führt zu einer Leerstelle im Text. Diese kann als Angebot verstanden werden, darüber nachzudenken, wer hier welche Absichten hat. Der wahre Drahtzieher ist der Erzähler selbst. Dadurch, wie dieser erzählt, die Figuren auftreten lässt, an manchen Stellen Informationen vergibt, sie an anderer Stelle aber unterschlägt, sich zuweilen im Widerspruch mit den Inhalten der Figurenreden befindet und einiges im Unklaren lässt, ermöglicht er die Ausgangslage, dass Dido und Eneas mit komplett unterschiedlichen, teilweise nicht einmal für die jeweilige Figur selbst kohärent dargestellten, Erwartungen aufeinandertreffen.

4.2. Der neu funktionalisierte Pallas

In Bezug auf die Frage, wie der Held charakterisiert wird, bieten sich Stellen an, in denen er in (moralische) Konflikte kommt. In einen ersten solchen Konfliktmoment – das wurde bereits gezeigt – gerät Eneas in Karthago. Zum zweiten Mal Farbe bekennen muss er im Kampf gegen Turnus in Latium. In der Latium-Episode zeigt sich aber noch ein weiterer Konfliktpunkt – und das ist die Schuld, die Eneas wegen seiner Flucht aus Troja auf sich geladen hat. Dreh- und Angelpunkt für die beiden „Konflikte“, Eneas’ schuldbeladene Vergangenheit und Eneas’ erwünschter Sieg über Turnus, ist – so meine These – die Pallas-Figur.

Für die Pallas-Figur hat sich die Forschung immer wieder wegen der Möglichkeit interessiert, eine neue, in den volkssprachlichen Texten erst geschaffene Beziehung zwischen Pallas und Camilla zu sehen. Schon die beiden Namen – Pallas und Camilla – deuten eine gewisse Zusammengehörigkeit an. Aufeinander bezogen sind die beiden Figuren sowohl hinsichtlich ihrer Funktion als Stellvertreter für die beiden Kontrahenten

³⁷³ Dieser Gedanke findet sich auch bei OSWALD 2004, S. 166.

als auch in Bezug auf die Art und Weise, wie sie sterben und erinnert werden.³⁷⁴ Gerade diese Parallelität kann auch in den mittelalterlichen Bilder-Zyklen beobachtet werden, obwohl diese den ‚Aeneis‘-Text begleiten, der eine derartige Parallelauffassung noch nicht anbietet. Dieser Befund ist ein Zeichen dafür, dass die volkssprachlichen literarischen Retexte auch auf die Retexte im Bild, die zum Prätext gehören, eingewirkt haben. Die Pallas-Episode dient auch – mit der Schilderung des Wiederauffindens seiner Grabstätte – als Konnex zwischen Romangeschehen und Gegenwart des Rezipienten.³⁷⁵

Im Folgenden soll es aber nicht um die bereits verschiedentlich behandelte Beziehung von Pallas und Camilla gehen. Stattdessen ist in vorliegender Analyse die Frage von Belang – und damit hat sich die Forschung noch nicht beschäftigt –, welche Funktion die von den volkssprachlichen Autoren stark neuakzentuierte Pallas-Episode in Bezug auf die Bewertung des Protagonisten aufweist. Dass Pallas in der Rezeption als Schlüsselfigur wahrgenommen wurde, an der etwas illustriert werden sollte, dafür sind die Bilder-Zyklen Zeugnis, in deren zweitem Handlungsteil oftmals Pallas eine ganz wesentliche Rolle spielt. Offenbar hat das Mittelalter – und dies lässt sich an den Bilder-Zyklen ablesen – in der Pallas-Figur eine Möglichkeit gesehen, den Protagonisten kritisch darzustellen. Auf eine solche Kritik am Protagonisten lässt sich der Heidelberger cpg 403, dem es um das Transportieren von christlichen Werten geht, nicht ein.³⁷⁶ Pallas kommt im Heidelberger Bilder-Zyklus gar nicht vor.

Darum, wie dies auch schon in der literarischen Retextualisierung der Fall ist, soll es in der Folge gehen. Ich möchte auf zwei Aspekte eingehen, die in der Forschung bis anhin nicht diskutiert wurden, und die mir für die Pallas-Episode zentral zu sein scheinen. Erstens: Pallas ruft Eneas – zumindest indirekt für den Rezipienten – seine Vergangenheit, namentlich die problematische Flucht aus Troja, noch einmal in Erinnerung. Dabei ergibt der Vergleich der verschiedenen Textversionen leichte bis größere Verschiebungen in der Schwerpunktsetzung und erreicht damit eine je unterschiedliche Charakterisierung des Helden. Auf dieser Basis ist es dem Helden dann möglich – und dies ist der zweite Punkt – Turnus (nicht nur physisch) zu besiegen. Man gewinnt den Eindruck, dass der Sieg über Turnus nicht durch Eneas’ Wunsch – was ohnehin von höherer Instanz beschlossen wurde – in Italien König zu werden, motiviert ist. Weil er Pallas getötet hat, hat Turnus Eneas einen persönlichen Grund gegeben, ihn töten zu wollen.

³⁷⁴ Vgl. PASTRÉ 1991; S. 187; WANDHOFF 2003; HAMM 2004; FELDMANN 2011; MICHAELIS 2011.

³⁷⁵ Vgl. PASTRÉ 1991.

³⁷⁶ Vgl. das Kapitel 3.5. „Die Heidelberger Handschrift *b*: Christlich-moralisierende Tendenzen und die fehlende *translatio imperii*“ vorliegender Studie.

Die Ausgangslage bei Vergil gestaltet sich folgendermaßen: Euander ist mit Turnus in persönlicher Feindschaft verbunden und er stellt Eneas seinen Sohn Pallas zur Seite, damit ein gemeinsamer Sieg über Turnus errungen werden kann. Pallas kämpft in erster Linie für den Ruhm seines eigenen Landes. Dieser Aspekt wird in den volkssprachlichen Adaptionen zwar nicht ganz suspendiert, er tritt aber hinter der Motivation Euanders zurück, wegen seiner persönlichen Freundschaft mit Anchises Eneas seinen Sohn im Kampf zur Seite zu stellen. Das heißt, in den volkssprachlichen Texten kämpft Pallas für Eneas, während er im Prätext für Euander kämpft, der seinerseits Konflikte mit Turnus hat.

4.2.1. Pallas' Rede als Reminiszenz an die Flucht aus Troja

Am Tag der Ankunft in der Schlacht schilt Pallas seine Mitstreiter und fordert Mut im Kampf gegen die Latiner. Die Rede richtet sich aber in den jeweiligen Textversionen an unterschiedliche Adressaten, was die Aussage maßgeblich beeinflusst. Bei Vergil richtet Pallas seine Worte an seine eigenen Männer (Aen. X, 369-378). Diese fliehen wieder zurück Richtung Meer, weil das unwegsame Gelände für Pferde nicht geeignet ist und sie im Fusskampf ungeübt sind. Pallas spricht zu seinen *socii*, die er an den gemeinsamen Fürsten Euander erinnert und an seine, Pallas', Hoffnung, dem Ruhm seines Vaters alle Ehre machen, ja in dessen Fußstapfen treten zu können. Die Rede endet mit der ironischen Frage: *pelagus Troiamne petamus?* / ‚Streben wir etwa ins offene Meer oder nach Troja?‘ (Aen. X, 378).

Was bei Vergil allerhöchstens angedeutet ist, wird in den volkssprachlichen Texten nun elaboriert. Es geht um die Flucht aus Troja und der immer wieder von verschiedenen Parteien hervorgebrachte Vorwurf der Feigheit, der dieser Flucht anhaftet. Während Vergil es also dabei belässt, Troja lediglich in Zusammenhang mit dem Fliehen der Männer, die mit Pallas aus Pallanteum gekommen sind, zu erwähnen, fügt sich diese Verbindung ganz anders ein, wenn Pallas in den volkssprachlichen Texten nicht seine eigenen Männer, sondern die Trojaner anspricht. Er tadelt sie: *l'en ne conquiert pro en fuiant* / ‚man erringt nichts durch Fliehen‘ (RdE, A, 5702). Sie wären doch nicht bekannt für ihre *coardie* (RdE, A, 5679) und doch sähe er sie nun fliehen. Wenn sie nun im Meer ertrinken wollten, so sollten sie doch zuerst Rache nehmen und nicht mit Schande sterben (*Quant vos volez en mer neier, si vos venez anceis vengier, si ne morreiz pas a tel honte* (RdE, A, 5692-5693).³⁷⁷

Die Flucht aus Troja wird noch einmal aufgenommen, indem sich das Motiv kurz darauf, nachdem Turnus Pallas getötet hat, wiederholt: Turnus betritt ein Schiff und wird

³⁷⁷ Die Rede differiert in der D-Version kaum (RdE, D, 5753-5781).

auf diesem – gegen seinen Willen – aufs offene Meer getragen. Den befürchteten Vorwurf der Feigheit äußert er gleich selbst: *l'en dira ce que ge m'en fui/* ‚man wird sagen, daß ich die Flucht ergreife‘ (RdE, A, 5807). Andeutung findet dieser Gedanke bereits bei Vergil, wo Turnus von seinem (schändlichen) Ruf (*fama*, Aen. X, 679) spricht. In der D-Version ist Turnus' Rede länger, dafür fehlt gerade die geäußerte Angst, man würde ihn für einen Feigling halten. Im Fokus seiner Rede steht vor allem seine Überzeugung, dass er nun hier auf dem Schiff abgetrieben werde, sei ein Zeichen der Götter, die Eneas – und nicht ihm – gewogen seien (RdE, D, 5878-5909).

Während die ironische Provokation bei Vergil Pallas' Rede beendet, bildet sie bei Heinrich von Veldeke sogar – im Gegensatz zum altfranzösischen Text – den Auftakt der an die Trojaner gerichteten Worte: *welt ir ȝe Troie swimme?* (En. 7466). Die folgende Rede erhält damit eine Art Vorzeichen: Die Erinnerung an die Flucht aus Troja wird evoziert – und kritisch beleuchtet. Pallas' an die Trojaner gerichteten Worte beziehen sich auf die aktuelle Flucht vor den Latinern, aber sie aktualisieren auch die frühere Flucht am Anfang ihrer Reise: *ichn weiz waz daz bedûte, daz ir êrhaften tôt fliet und ûch ȝeim schantlîchen ȝiet* (En. 7472-7474). Pallas erläutert, wie nun richtig gehandelt werden muss – und nimmt damit eine nachträgliche Korrektur des falschen Handelns in Troja vor:

ich wîse û wie ir baz tût:
[...]
irn solt niht fliehen
und gnendechliche ziehen
diu wol snîdenden swert,
ob ir des lîbes iht gert,
und slahet die ûch wellen slân.
daz dunket mich baz getân,
daz ir [...] mit êren geneset
unde rûm erwerbet,
dan ir mit schanden sterbet (En. 7482-7498).

Die spätere Rede des Turnus verbindet die beiden Elemente aus den altfranzösischen Versionen A und D. Einerseits befürchtet er, man würde ihn der Feigheit anklagen: *man sal spreken ich sî verȝaget und fliehe dorch mîn bôsheit* (En. 7678-7679), andererseits deutet er sein jetziges Schicksal als Zeichen dafür, dass er die Götter erzürnt habe: *eȝ is mir wole worden schîn unde bin es wol genis, daz eȝ den goten leit is, daz ich sô vile hân getân wider ir mâge dem Troiân* (En. 7690-7694).

Während bei Vergil viel früher schon, nämlich in Buch VI, eine Läuterung des Helden stattfindet, er den Gespenstern der Vergangenheit in der Unterwelt begegnet, ist eine solche Konfrontation in den volkssprachlichen Texten nicht mehr im selben Maß vorhanden. Stattdessen wird Eneas' problematische Flucht an der jetzigen Stelle noch einmal aktualisiert. Einerseits geschieht dies durch Eneas' Verbündeten, den jungen Pallas,

der die Trojaner direkt anspricht und vordergründig das aktuelle Verhalten kritisiert, damit aber – durch entsprechende Wortwahl – auch das frühere Geschehen meint. Andererseits wird die Problematik durch Turnus' Rettung aus dem Kampfgetümmel noch einmal von anderer Seite beleuchtet. Seine Ansprache an die Götter bringen damit auch die höhere Instanz ins Spiel, die für das Geschehen verantwortlich sind. Wie Eneas im Großen wird Turnus hier im Kleinen gegen seinen Willen gerettet und sieht sich – obwohl er nichts dafür kann – dem Vorwurf der Feigheit ausgesetzt, er wird – so könnte man sagen – in dieser Sache, genau wie Eneas, unschuldig schuldig.

4.2.2. Eneas an Pallas' Bahre

In der ‚Aeneis‘ tötet Turnus Euanders Sohn, nicht Aeneas' Freund – das macht seine Rede über dem toten Pallas deutlich (Aen. X, 491-495). Der Fokus im Prätext liegt auf der Konstellation, dass sich Aeneas und Euander, in Freundschaft verbunden, gegen den gemeinsamen Feind Turnus wenden. Entsprechend richtet Aeneas, als er vor den toten Pallas tritt, das Wort nur ganz kurz an den Verstorbenen, den er zunächst auch nicht mit Namen, sondern mit *puer* anspricht. Erst ganz zum Schluss: *salve aeternum mihi, maxime Palla, aeternumque vale* (Aen. X, 97-98). In seiner eigentlichen Rede allerdings richtet Aeneas sein Wort an den nicht anwesenden Euander, dem er den toten Sohn zurückschicke. Aus Euanders Klagerede erfahren wir, dass seine Gattin, Pallas' Mutter, nicht mehr lebt, anders als in den Adaptionen, in der die Mutter eine wichtige Rolle einnimmt.

Die volkssprachlichen Autoren haben Aeneas' Rede vor Pallas' Leiche komplett neu akzentuiert. Aber auch die mittelalterlichen Versionen untereinander differieren erheblich und vermitteln damit ein sehr unterschiedliches Bild des Helden. Zunächst zur A-Version des ‚Roman d'Eneas‘: Wie schon in der ‚Aeneis‘ wird Pallas in ein goldenes Gewand gewickelt, das Dido Eneas geschenkt hat. Man erinnert sich unweigerlich an Didos Tod. Didos Gewand kommt auch in der D-Version des ‚Roman d'Eneas‘ vor, allerdings reiht es sich dort in eine ganze Reihe von Gewändern ein (RdE, D, 6172-6197), was die Referenz auf Dido wesentlich abschwächt. Anders als zu Dido, die erst nach Eneas' Weggang gestorben ist, kann Eneas nun das Wort an den Toten richten und aufrichtig bereuen, falsch gehandelt zu haben: *Malvaise garde ai fait de toi quant tu senz mei recoillis mort/* ‚Schlecht habe ich auf dich aufgepaßt, als du ohne mich den Tod empfindest‘ (RdE, A, 6150-6151). In der D-Version nimmt er sogar alle Schuld auf sich (RdE, D, 6217).

Eneas nimmt die Reaktion von Pallas' Eltern vorweg. Die hier schon von Eneas selbst antizipierten und laut ausgesprochenen Vorwürfe, er habe Pallas im Stich gelassen, werden von Pallas' Mutter später geäußert. Wiederholt geht es Eneas darum, dass Pallas, ohne ihn

gefallen sei (*senz mei*, RdE, A, 6151;6177). Pallas' Mutter knüpft in ihrer Anklage Eneas' Vergehen an seine Herkunft; über die *Troiëns* habe sie nur Schlechtes gehört. Sie spricht von deren *felonie et traison* (RdE, A, 6322). Pallas' Tapferkeit (*vasalage*, RdE, A, 6349) und seine Mannhaftigkeit (*barnage*, RdE, A, 6350) wirken dabei wie Gegenpole zu den vorher von ihr genannten Makeln der Trojaner. Man gewinnt den Eindruck, dass in Eneas' Trauerrede angedeutet wird, was in der Rede der Mutter später elaboriert wird: Eneas' Verrat an seinem eigenen Land und der Schaden, den er durch seine Abwesenheit (*senz mei*), verursacht hat, statt ehrenvoll – wie Pallas es demonstriert hat – zu sterben. Eneas' Trauerrede und die Anschuldigungen der Mutter wirken dabei wie die Verlängerung und der Abschluss der Beschäftigung mit Eneas' Schuld, die ihn seit seiner Flucht aus Troja begleitet. Mit den Anschuldigungen der Mutter, indem Eneas' Schuld laut an- und ausgesprochen wird, scheint die Problematik zu einer Art Abschluss zu kommen.

Dieser Abschluss ist bei Heinrich von Veldeke schon früher angesetzt, und zwar bereits an Pallas' Totenbahre. Eneas beklagt den Tod *sînes lieben veltgenôz* (En. 8023) und fällt dann auf die Bahre, um bitter zu weinen. Die Reaktion seiner Gefolgsleute markiert das Verhalten als außergewöhnlich, wenn nicht gar unangebracht. Sie sprechen *ein teil zorenliche, daz der hêre rîche sîn dink sô kintlîch ane vienke und solben jâmer begienke* (En. 8085-8088).³⁷⁸ Pallas ist bei Heinrich von Veldeke mehr als der Sohn von Euander, der Eneas seine Hilfe zugesichert hat, Pallas ist Eneas' Freund und Kampfgefährte, und als solcher handelt er so, wie sein Freund früher in Troja hätte handeln sollen. Aufgelöst wird Eneas' Schuld bei Heinrich von Veldeke, Troja im Stich gelassen zu haben, bereits durch das Durchspielen der alternativen Handlungsmöglichkeit zur Flucht aus Troja, nämlich durch Pallas' vorbildliches Kämpfen und den Tod, der eigentlich Eneas in Troja hätte sterben sollen. Eneas' *sô kintlîch*[es] Verhalten charakterisiert ihn aber auch als positiven Herrscher, der Mitleid bezeugt und damit dem neuen Heldenideal im 12. Jahrhundert entspricht.³⁷⁹

Entsprechend fällt dann die Klage der Mutter in Pallanteum weniger hart gegenüber Eneas aus. Zwar spricht sie von *Ênéase dem Troiân*; dass dieser ihren Sohn nicht besser beschützt hat, führt sie allerdings nicht auf seine Herkunft zurück. Den Tod wünscht sie Turnus, nicht Eneas – wie es im ‚Roman d'Eneas‘ der Fall war.

³⁷⁸ Die Tilgung von Verweisen mittels Gewänder auf Dido macht den Fokus deutlich: Es geht hier nur um Eneas und Pallas. Dass Eneas bedauert, nicht besser auf Pallas aufgepasst zu haben (En. 8050), wird abgeschwächt, indem er auch den Göttern Schuld gibt (En. 8034-8037).

³⁷⁹ Vgl. KRASS 2000, S. 289, der die Schelte der Trojaner – anders als ich – als ein Hinweis darauf deutet, dass sich Heinrich von Veldeke von seiner altfranzösischen Vorlage, der aus der Szene eine „sentimental getönte Lamentationsszene“ gestaltet hätte, habe distanzieren wollen.

4.2.3. Vom *fatum* zu *bôsiu girbeit*. Warum Eneas siegt und Turnus stirbt

Die Pallas-Figur hat aber nicht nur die Funktion, Eneas' schuldbeladene Vergangenheit in die Gegenwart zu holen und dort gewissermaßen aufzulösen. Die Figur macht es auch möglich, Eneas über Turnus siegen zu lassen, wenn es – wie es bei den volkssprachlichen Adaptionen der Fall ist – nicht mehr ausreicht, sich auf den Stoff zu berufen, der es des *fatums* wegen vorsieht, dass Eneas siegt und Turnus stirbt. Tatsächlich fällt auf, dass Turnus – insbesondere bei Heinrich von Veldeke – immer wieder sehr positiv beschrieben wird. Es ist sogar anzunehmen, dass Eneas' Gegenspieler mit einer gewissen Geneigtheit des Rezipienten rechnen kann. Die Sympathie liegt nicht zwangsläufig beim Protagonisten, vielmehr ist anzunehmen, dass ein Rezipient es gar als ungerecht empfindet, dass Turnus das ihm Zustehende nicht gegeben wird, weil ein Fremder das Land betritt, das er als das ihm Versprochene betrachtet. Dies ist in den Bilder-Zyklen – gerade zum ‚Eneasroman‘ – vermehrt zu beobachten, in deren Bildern hauptsächlich Turnus agiert, während Eneas gänzlich abwesend ist.

An einem entscheidenden Punkt ändert sich dies dann: Indem Turnus Pallas tötet und ihm den Ring abnimmt – ein Geschenk von Eneas – gibt er Eneas einen Grund, ihn persönlich zu bekämpfen. Und er hat damit vermutlich auch die Geneigtheit des Rezipienten verloren. Denn – anders als in der Antike – wird der *reroup* in den volkssprachlichen Texten als problematisch bewertet. Auch wenn Eneas also auf dem Schlachtfeld wegen der göttlichen Vorsehung siegt, ja siegen muss, und damit Land und Dame für sich gewinnt, so siegt er auch – und dies kann man erst durch Turnus' Fehlverhalten empfinden – weil Pallas gerecht werden muss. Selbstverständlich ist es auch der Aufbau der Lavinia-Episode mit der gegenüber Vergil neuen Ausgangslage, dass Eneas und Lavinia Liebe füreinander empfinden, der es unmöglich macht, Turnus siegen zu lassen. In Folgendem soll dies beiseitegelassen werden und gezeigt werden, dass daneben auch die Neugestaltung von Pallas' Tod zum Finale beiträgt.

Obwohl der *reroup* in der Antike noch keine Ungewöhnlichkeit darstellt, es also ganz normal ist, dass Turnus den getöteten Pallas' beraubt und ihm den Schwertgurt abnimmt, deutet Vergil doch an, was die volkssprachlichen Autoren dann stärker ausbauen. Nämlich, dass Turnus es später bereuen werde, Pallas getötet und ihm das Beutestück abgenommen zu haben (Aen. X, 501-505). Obwohl die Antike noch kein Verbrechen darin sieht, dem Getöteten die Waffen abzunehmen, ist es doch dieses Beutestück, das Aeneas an den Mord an Pallas erinnert und ihn dazu veranlasst, Turnus schließlich zu töten, statt sich von seinen Bitten erweichen zu lassen (Aen. XII, 940-949).

Die volkssprachlichen Autoren nehmen eine signifikante Änderung vor, indem sie den Schwertgurt durch einen Ring ersetzen, den emotionalisierten Gegenstand schlechthin, der – anders als der Schwertgurt – sogar ein Geschenk von Eneas war, mit anderen Worten, für die Freundschaft zwischen Eneas und Pallas steht, was erst in der Version von Heinrich von Veldeke so expliziert wird; Eneas hatte Pallas den Ring *dorch trouwe und dorch fruntschaft, dorch minne und dorch geselleschaft* (En. 7605-7606) geschenkt. Eneas wird also, wenn sein Blick auf das Beutestück fällt, nicht bloß an Pallas erinnert, sondern daran, dass er Pallas verpflichtet ist. Und da Pallas für das korrekte Verhalten in Troja steht – das ist aber nur dem Rezipienten bewusst – muss Eneas, um seine Schuld zu tilgen, Turnus töten und Pallas rächen.

Anders als bei Vergil kämpft Turnus in den altfranzösischen Retexten mit viel Taktik und Besonnenheit gegen Pallas und kann ihn schließlich überraschen und töten (RdE, A, 5742-5752; RdE, D, 5816-5825). Auch Heinrich von Veldeke betont, dass beide – Turnus und Pallas – *âne arge liste* (En, 7361) gegeneinander kämpfen. Schließlich sieht es bei Heinrich von Veldeke beinahe so aus, als ob Pallas gewinnen würde, bis Turnus diesen dann – aus einer unterlegenen Position heraus – tötet (En. 7660-7570). Das heißt, nicht der Sieg über Pallas wird als problematisch bewertet, sondern der habsüchtige Ringraub. Mit CHRIST ist eine Beziehung zwischen dem Ringraub und dem vorigen Raub des Helmes durch Camilla anzunehmen³⁸⁰: Camilla wie Turnus haben geschickt gekämpft und gewonnen. Die Besonnenheit verschwindet aber angesichts eines Beutestücks: Bei Camilla ist es der glänzende Helm des Chloreus, bei Turnus der goldene Ring an Pallas' Finger.³⁸¹ Schon Camillas Handeln wird vom Erzähler als eines charakterisiert, das eine negative Konsequenz nach sich ziehen wird: *De grant neient s'est entremise, mais ainsi vait de coveitise: mainte chose coveite l'on dont l'en n'avra ja se mal non./* 'Um eine große Nichtigkeit hat sie sich bemüht, aber so geht es mit der Habsucht: manches Ding begehrt man, von dem man nur Übles erlangen wird' (RdE 7189-7192). Auch Heinrich von Veldeke bezeichnet Turnus' Handeln als *bôsliche* (En. 7617). Turnus stolziert mit dem Ring herum und wird dabei – wie Camilla – von einem Bogenschützen auf einem Schiff angegriffen. Anders als Camilla hingegen kostet ihn die durch die Habgier verursachte Unachtsamkeit noch nicht das Leben. Sein Tod ist aber mit seiner jetzigen Handlung festgesetzt: Er muss sterben. Wie das Freundespaar Euryalus und Nisus sowie die Kämpferin Camilla, die beim Anblick eines Helms nicht widerstehen konnten und ihre Beutegier mit dem Tod bezahlen mussten, so wird auch Turnus wegen seiner *bôsliche[n]* Gier sterben.

³⁸⁰ Vgl. CHRIST 2015.

³⁸¹ Vgl. RIDDER/LEMKE 2007.

In allen Textversionen siegt Eneas über Turnus und hat sich beinahe schon erweichen lassen, ihm das Leben zu schenken, als sein Blick auf das Beutestück fällt – bei Vergil das Wehrgehänge, in den mittelalterlichen Versionen der Ring. Sofort wird er durch den Anblick umgestimmt. Der Schmuck des Wehrgehänges zeigt, Eneas kann es aber nicht sehen, die „Bluthochzeit“, bei der eine der geraubten Töchter ihren Entführer verschont und nicht tötet. Das Thema Mitleid und Verschonung wird dem Rezipienten auf dem Beutestück vor Augen geführt und zeigt eine alternative Handlungsmöglichkeit: Eneas könnte Turnus verschonen. Anders als Hypermnestra, die Lynceus verschont, wie es die Darstellung auf dem Wehrgehänge zeigt, tötet Eneas Turnus. Die Anspielung auf den Raub der Danaustöchter wird in den mittelalterlichen Versionen getilgt – respektive ersetzt durch das Artikulieren des Themas, indem Eneas Turnus sagt, er hätte *pitié* mit ihm, doch der Ring erinnere ihn an Pallas, und so sei es Pallas, der Turnus nun töte und nicht er selbst – so beide ‚Roman d’Eneas‘-Versionen: *ne t’occira mie Eneas, mais de tei/toy se venge Pallas* (RdE, A, 9809-9810/RdE, D, 9849-9850). Indem Eneas Pallas rächt, steht er auch für jenen ein, der angesichts der griechischen Gefahr auf Troja richtig gehandelt hätte.

Anders akzentuiert ist die Version von Heinrich von Veldeke: Wie bereits gezeigt, wird Eneas’ Schuld, die er mit seiner Flucht aus Troja auf sich geladen hat, bereits an Pallas’ Bahre aufgelöst. Das Thema Troja wird danach nicht wieder aufgenommen, anders als im ‚Roman d’Eneas‘ mit der Trauer- und Anklagerede der Mutter. Seinen endgültigen Abschluss findet das Thema Schuld in Bezug auf Troja erst mit der Tötung von Turnus: *ez mûz al anders sîn* (En. 12590) verkündet Eneas beim Anblick des Ringes. Stärker in den Fokus rückt hier das Fehlverhalten des Turnus, der ohne seine Habgier Eneas’ Lehnsmann hätte werden können. Eneas – zuvor *barmehliche* (En. 12562) und *genâdich* (En. 12573) gegenüber Turnus gestimmt – tötet Turnus schließlich einzig und allein wegen seiner *bôsin girheit* (En. 12599). Das zeitgenössische Herrscherideal, das Güte und Milde postuliert, greift hier nicht so stark in den Stoff ein, als dass an dessen Ende Eneas seinem Gegner das Leben schenken würde. Stattdessen wird die Habgier in den Fokus gerückt, die es ermöglicht, trotz des neuen Herrscherideals dem Stoff treu zu bleiben, der vorsieht, dass Turnus stirbt.³⁸²

³⁸² Der Erzähler versichert, Turnus sei außer dieser einen falschen Handlung *ze allen tugenden ûz erkeoren* (En. 12566).

4.3. *Dâ von sprach man dô wîten*: Vom Erzählen erzählen – ein Ausblick

4.3.1. Das Roman-Ende

Während Heinrichs von Veldeke Prätexte mit dem Tod von Turnus (Vergil) und der sehr knappen Nacherzählung der Hochzeit mit Lavinia sowie der Andeutung von Roms späterer Gründung („Roman d’Eneas“) enden, hat Heinrich von Veldeke nicht nur die Neuerungen des „Roman d’Eneas“ erweitert, sondern er bringt eine weitere Ebene mit hinein, auf der er sein eigenes Schaffen auf eine Art Meta-Ebene hebt und darüber reflektiert, wie Berichtetes weiterverbreitet wird. In auffälliger Ausführlichkeit – und das ist neu – berichtet Heinrich von Veldeke von den Festlichkeiten:

dâ was spil unde sank,
buhurt unde gedrank,
phîfen unde springen,
videlen unde singen,
orgeln unde seitspil,
maneger slahte froude vil (En. 13159-13164).

In diesem Zusammenhang wird auch von der besonderen Behandlung der Spielleute berichtet, die von Eneas’ Freigebigkeit profitieren:

der junge kunech Ênêas,
der dâ brûtigome was,
her bereite dô die spilman.
der gâbe er selbe began,
wander was der hêrste,
von diu hûb herz alêrste,
als ez kunege wol gezam (En. 13165-13171).

Aber nicht nur Eneas’ Großzügigkeit gegenüber den Spielleuten wird beschrieben, sondern nachfolgend auch jene der Mächtigen des Landes:

herzogen unde grâven
den spilmannen sie gâven
grôzlichen unde sô,
daz si dannen schieden frô
und lob dem kunege sunen
ieslîch nâch sîner zungen (En. 13195-13200).

Die *spilmannen* erhalten also eine herausgestellte besondere Behandlung. Der Freigebigkeit antworten sie mit dem Lobpreis des Königs – und dies in verschiedenen Sprachen. Mit der Erwähnung davon, dass jeder dies in seiner Sprache tut (*nâch sîner zungen*), wird auch – und das hervorzuheben scheint mir wichtig – das Überschreiten von sprachkulturellen Grenzen herausgestellt.

Das Lob, welches von den Spielleuten auch in ihr eigenes Land transferiert werden dürfte, verbreitet gleichsam den Bericht von dem hier stattfindenden Fest in der Welt. Zumindest versichert der Erzähler:

Dâ von sprach man dô wîten.
ichn vernam von hôhzîte
in allen wîlen mâre
diu alsô grôz wære[.] (En. 13221-13224).

Man darf also annehmen, dass jene, die hier so reich beschenkt werden, diese besondere Behandlung deshalb erfahren, weil sie es sind, die von diesem besonderen Fest, das jetzt hier stattfindet, in der Welt berichten werden.

Wie wichtig die Spielleute und Lohnsänger für die Erzählung und deren Verbreitung sind, macht schon die Proportionalität der Passage klar, die dem Bericht der Hochzeit vorausgeht. Lapidar wird erwähnt, dass *vorsten* (En. 13104) und *ritere* (En. 13106) aus allen Himmelsrichtungen angereist kommen, um dem Fest beizuwohnen. Dass und warum *die spilman* (En. 13107) ebenfalls vor Ort sind, wird hingegen über dreizehn Verszeilen ausgeführt. Die Bedeutsamkeit von jenen, die eine Erzählung in der Welt verbreiten, steht für den Erzähler außer Frage und ist nicht an die Erzählwelt gebunden; so versichert Heinrich von Veldeke als Erzähler, dass dies *noch hûte* bei einem entsprechenden Fest der Fall wäre (En. 13110).

Auch Heinrich von Veldeke selbst erzählt, und zwar vom Hoffest in Mainz, welches anlässlich der Schwertleite für die beiden Söhne von Kaiser Friedrich ausgerichtet wurde. Dieses Fest, von dem Heinrich von Veldeke als Erzähler offenbar nur hat erzählen hören, doch das scheint gerade der Punkt zu sein, sei das einzige Fest, das mit Eneas' Fest vergleichbar sei. Der Erzähler schließt mit der Versicherung, und dabei ist nicht ganz klar, ob er nur vom Mainzer Hoffest spricht, oder eben doch – allein schon durch die versicherte Vergleichbarkeit der beiden Feste – auch von Eneas' Hochzeit: *ez wirt noch uber hundert jâr von ime gesaget und gescriben, daz noch allez is beliben* (En. 13250-13252). Es wird suggeriert, nehmen wir Heinrich von Veldeke ernst, dass genauso, wie er hier über das Mainzer Hoffest berichtet, auch über Eneas' Fest erzählt werden wird. Thematisiert wird hier also das Erzählen von Festen, und dieses Thema, das Erzählen von einem bestimmten Ereignis wie das Erzählen im Allgemeinen, ist gegenüber den Prätexten im ‚Eneasroman‘ neu.

4.3.2. Die Diebstahlsgeschichte: Das Erzählen und den Erzähler thematisieren

Im Epilog wird das Thema Erzählen darüber hinaus noch von anderer Seite beleuchtet: Die Diebstahlsgeschichte, welche die Forschung größtenteils als fiktional auffasst³⁸³, akzentuiert den Aspekt des Erzählens, in diesem Fall das Nicht-Weiter-Erzählen-Können wegen Abwesenheit des bereits Erzählten, noch einmal neu und rückt dabei auch den

³⁸³ Vgl. dazu SCHRÖDER 1904, S. 291-301; HAHN 2000; WEICKER 2001, S. 1-18; DIMPEL 2006, S. 87-102.

Erzähler, der in diesem Fall als mit Heinrich von Veldeke identisch aufzufassen ist, selbst ins Zentrum, ohne den eine Geschichte nicht erzählt werden kann. Der Erzähler ist in diesem Fall nicht austauschbar; der Stoff kann nur von einem einzigen, nämlich Heinrich von Veldeke, weitererzählt werden. Dies bedeutet auch, dass die hier vorliegende Erzählung an seinen Erzähler gebunden ist und kein Eigenleben führen kann; zumindest legt dies der Bericht von den Produktionsumständen des ‚Eneasromans‘ nahe.

Der Erzähler spricht in dieser Passage, in der es um die spektakulären Entstehungsbedingungen des Werkes geht, von *meister von Veldeke Heinrich* in der dritten Person. Die Forschung geht davon aus, dass dieser Passus (En. 13429-13490) nicht von Heinrich von Veldeke selbst stammt.³⁸⁴

Ob das Manuskript nun tatsächlich neun Jahre nicht in den Händen des Autors war oder ob es sich dabei um Fiktion handelt, ist für vorliegende Überlegungen nicht relevant. Wesentlich ist, dass Heinrich von Veldeke oder eine andere Person darüber berichtet und mit dieser Kriminalgeschichte das Erzählen und die Rolle des Erzählers als Meta-Kommentar auf spektakuläre Art und Weise in Szene gesetzt wird.

4.3.3. Erzählerkommentare: Textstrukturell auf das eigene Erzählen hinweisen

Im Gegensatz zu seinen Vorgängern schaltet sich Heinrich von Veldeke als Erzähler immer wieder innerhalb seiner Erzählung ein, um sein Publikum direkt anzusprechen. Nicht selten nutzt er diese Auftritte auch, um auf seine Quelle zu verweisen. Es mag auf den ersten Blick tatsächlich so scheinen, als ob es Heinrich von Veldeke darum gehe, an verschiedenen Stellen darauf zu verweisen, dass er hier eine Geschichte erzählt, die schon vor ihm erzählt worden ist und die man als glaubwürdig zu verstehen hat. Heinrich von Veldeke macht durch diese Verweise auf die Erzählautorität gleichsam auf sich selbst als Wieder-Erzähler aufmerksam. Die Stellen, an denen er dies tut, sind keineswegs zufällig gewählt. So ist etwa bei Eneas' Begegnung mit Sybille zu lesen: *diu frouwe saz antvas in einem betehûs, als uns saget Virgiliûs von ir al vor wâr* (En. 2704-2707). Dieser Beteuerung von einem glaubwürdigen Bericht bei Vergil folgt direkt anschließend die Beschreibung der Sybille, und auf diese Beschreibung möchte der Erzähler aufmerksam machen: Ihr offenes Haar ist lang, grau und ganz verfilzt, wie die Mähne eines Pferdes, ihr Gewand ist wenig vornehm,

³⁸⁴ Vgl. HAHN 2000, S. 259-266 der die Hypothese von drei verschiedenen Schlüssen und damit drei Fassungen zur Debatte stellt. FROMM 1992[a], S. 903-904, der nicht an der sachlichen Korrektheit der Schilderungen im Epilog zweifelt, ist der Meinung, dass das *uns* (En. 13512) unmöglich den Verfasser Veldeke selbst miteinschließen könne. – Vor allem aber gibt dieser Teil Auskunft über das Funktionieren von Herstellungs- und Rezeptionsprozessen; der Text hat schon vor seiner Fertigstellung ein „Eigenleben“, unabhängig von Veldekes Einfluss. KELLNER 2004, S. 184 spricht diesem Beispiel gar Exemplarität zu, es zeige, dass und inwiefern mittelalterliche volkssprachliche Literatur in Varianten existierte und dynamischen Prozessen unterworfen gewesen sei.

lockiges Moos hängt aus ihren Ohren, weswegen sie taub ist, die Augen liegen tief unter den langen, grauen Brauen, die überhängend bis über die Nasenwurzel reichen, ihr Leib ist gräulich und eingeschrumpft, ihr Mund schwarz und kalt, die Zähne sind lückenhaft, lang und gelb, Hals und Kehle sind schwarz und faltig, die Arme und Hände nur Haut und Knochen (En. 2718-2741).³⁸⁵ Dass Heinrich von Veldeke dieser Beschreibung den Verweis auf seine Quelle, Vergil, voranstellt, irritiert deshalb, weil kaum eine Gemeinsamkeit mit der Sybille, wie sie bei Vergil beschrieben wird, gefunden werden kann. Das heißt, zunächst wird sie dort überhaupt nicht beschrieben, sondern nur der Ort, an dem sich das Orakel befindet, und dessen Topografie das unverständliche, rätselhafte Auftreten der *virgo Sibylla* unterstreicht. Die vielen Zugänge und hundert Türen, die von der Grotte führen, lassen ihre Stimme mehrfach ertönen und erschallen. Als Apollo sie in Raserei versetzt, verändert sich ihr Ausdruck – so Vergil –, ohne dass wir wüssten, wie sie vorher vorzustellen war: Ihre Stimme verliert das Menschliche, es löst sich ihr Haar, die Gesichtsfarbe und ihr Ausdruck verändern sich, während ihre Brust anschwillt (Aen. VI, 46-51). Über ihr Äußeres erfahren wir nicht mehr als das. Außer des gelösten Haars – bei Heinrich von Veldeke: *grôz und grâ was ir daz hâr und harde verworren, daz wir wol sprechen torren, als eines pharides mane* (En. 2708-2711) – sind keine Ähnlichkeiten in den beiden Beschreibungen auszumachen.

Durch die Markierung der Textstelle, deren Inhalt angeblich so im Prätext nachzulesen sei, wird die Aufmerksamkeit auf die entsprechende Passage gelenkt. Wer Heinrich von Veldeke ernst nimmt und die korrespondierende Textstelle in der ‚Aeneis‘³⁸⁶ nachliest, wird feststellen, dass es eben gerade nicht der Fall ist, dass es sich hier um eine Darstellung der Gegebenheiten handelt, die wir auch schon bei Vergil finden. Damit lenkt er die Aufmerksamkeit auf sein eigenes Erzählen und sich selbst als Erzähler.³⁸⁷

Seine Glaubwürdigkeit beteuert Heinrich von Veldeke auch vor den beiden anderen Hässlichkeits-Beschreibungen innerhalb der Katabasis-Passage, und zwar vor jener des *tûvel* Charon (*des man wol getrouwen mach*, En. 3076) und jener des Untiers Cerberus (*als ir wole moget hôren*, En. 3214), ohne aber dabei auf seine Quelle zu verweisen. Und auch diese Beschreibungen – innerhalb des ‚Eneasromans‘ als Variation und Steigerung zur ersten

³⁸⁵ Es handelt sich – so KASTEN 1991, S. 259-260 um die erste Hässlichkeits-Beschreibung der deutschsprachigen mittelalterlichen Literatur, wobei die Zeitgenossen noch gar keinen Begriff für „hässlich“ etabliert hätten.

³⁸⁶ Heinrich von Veldeke nennt an dieser Stelle nur Vergil als Quelle, aber auch der Vergleich mit der entsprechenden Passage im ‚Roman d’Eneas‘ demonstriert die Neuartigkeit der Sybille-*descriptio*. Dort geht es vor allem um Sibylles Gelehrtentugenden; sie ist eine weise, gelehrte Priesterin, der etwas Dämonisches anhaftet.

³⁸⁷ In dieselbe Richtung gehen die Überlegungen von KASTEN 1991, S. 266. Sie erwägt, dass Veldeke hier seine rhetorischen Fähigkeiten unter Beweis stellen wollte. Außerdem stellt sie einen Distanz herstellenden Komik-Effekt fest.

Beschreibung, jener der Sibylle, aufzufassen – sind dezidiert neu gegenüber den beiden Vorlagen.

4.3.4. *der meister lobetez selbe*: Heinrich von Veldeke als *artifex*

Eine weitere Form von Selbstinszenierung durch den Erzähler findet bei der Beschreibung von Camillas Grabmal durch die Einführung des Architekten Geometras statt. Dieser Meister seines Werkes hat keine Entsprechung in den Prätexten. Heinrich von Veldeke übernimmt – freilich anders akzentuiert – die Beschreibung von Camillas Grabmal als ein einem Weltwunder gleichkommenden Gebäude aus dem ‚Roman d’Eneas‘. Der Erzähler des ‚Roman d’Eneas‘ möchte vermitteln, dass die Grabstätte und deren wundersame Anlage für viel Aufsehen sorgt. Bei Heinrich von Veldeke hat Camilla schon vor ihrem Tod den kundigen Geometras damit beauftragt, ihr Grabmal zu entwerfen. Geometras verweist – als Schöpfer des architektonischen Wunders – auf Heinrich von Veldeke selbst, und zwar als den Schöpfer des sprachlichen Kunstwerkes. Dass Heinrich von Veldeke dies genau so verstanden haben möchte, macht er klar, wenn er der *descriptio* eine Publikumsanrede voranstellt, die ihn als Erzähler – *sô merket rehte mîniu wort* (En. 9388) – ins Zentrum rückt:

Welt ir nû rehte verstân
eine rede alsô getân,
die ir è selden habet gehôrt,
sô merket rehte mîniu wort
bescheidenliche sunder,
sô moget ir hôren wunder,
daz mir niht vil enschadet[.] (En. 9385-9391)

Die *descriptio* der Grabstätte wird immer wieder von Publikumsanreden und Aufforderungen, genau zuzuhören, unterbrochen. So ruft Heinrich von Veldeke beispielsweise kurz bevor mit der eigentlichen Beschreibung beginnt, noch einmal die Erzählsituation in Erinnerung und inszeniert sich dabei auch selbst: *Vernemet wie der wîse man des werkes zallerêrst began* (En. 9413-9414). Nicht nur wird mit *Vernemet* auf die Situation einer mündlichen Erzählung verwiesen, *der wîse man* ist gleichzeitig Geometras und der Erzähler – und damit Heinrich von Veldeke selbst –, mit das *werk* ist Camillas Grabstätte gemeint, aber auch der ‚Eneasroman‘ als Ganzes. Es geht dabei nicht (nur) um das fertige Objekt, den Roman, sondern auch um den Schaffensprozess desselben. Während der Erzähler davon berichtet, wie der Architekt Geometras Camillas Grabstätte entworfen, ausgemessen und fertiggestellt hat, spricht er gleichzeitig von seinem eigenen Handwerk, dem Erzählen. Das Werk bringt dem *meister* dabei – so der Erzähler – allerhand Lob ein: *Daz was al wol zu lobene* (En. 9477); *der listige werkman der grôz lob da abe gewan* (En. 9491-9492).

Bezeichnend ist aber vor allem die Äußerung: *der meister lobet ̃ selbe* (En. 9463). Dieses Selbstlob dürfte durchaus als Meta-Kommentar zu verstehen sein. Der Erzähler, Heinrich von Veldeke, spricht in einem Meta-meta-Kommentar über sein Erzählen und darüber, dass er dies tut.

5. Schlusswort

Die Ergebnisse resümierend soll noch einmal in aller Kürze der bemerkenswerte Befund dargelegt werden, dass es im Mittelalter offenbar keine allgemeine Deutung des Aeneas-Stoffes gegeben hat, was mindestens vierzehn Bilder-Zyklen, die in vorliegender Studie untersucht wurden, belegen. Formale wie inhaltliche Unterschiede führen dazu, dass jede der vierzehn Bilderzählungen einen je ganz eigenen Bericht davon liefert, wie Aeneas respektive Eneas von Troja über Karthago nach Italien gekommen ist.

Die Anzahl der Bilder konstituiert die Erzählung bereits maßgeblich. Viele der Bilder-Zyklen orientieren sich dabei an Vergils zwölf Büchern – und illustrieren jeweils an deren Beginn eine Szene aus dem folgenden Buch. Immer wieder wird dabei Buch V mit den Leichenspielen zu Ehren von Aeneas' verstorbenem Vater und Buch VII mit der Bestattung der Amme Caieta eröffnet. Diese beiden Szenen sind für das Verständnis der Romanhandlung unwesentlich; sie erfahren im Bildmedium – gegenüber dem Text – eine Aufwertung. Gleichwohl sollen sie aber für das ganze Buch stehen. Das heißt, dass vieles, was in diesen beiden Büchern geschieht, zugunsten dieser beiden Szenen aus der Erzählung ausgeklammert wird. Bilderzyklen, die von dieser zwölfteiligen Erzählung abweichen, weisen oft sehr viele Illustrationen auf, die ein Erzählen ermöglichen, das mit der zwölfteiligen kaum vergleichbar ist. So wird etwa in der Escorialer Handschrift in 64 Bildern von Aeneas' Reise erzählt – und dies ausgesprochen vergilgetreu. Immer wieder werden kleine Zwischenstationen und Zwischenepisoden dargestellt, die man ohne den Text gar nicht identifizieren könnte, und die in ihrer Fülle den Eindruck einer äußerst langen Reise vermitteln. Auch die Cambridger Bebilderung, die sehr viel Handlung und Personal zeigt, wäre ohne den Text nicht verständlich.

Gerade für die Dido-Episode, für die sich das Mittelalter besonders interessiert hat (siehe *Carmina Burana*), hat sich keine allgemeine Deutung etabliert. Während sich Dido etwa im Dijoner Codex auf einem Turm tötet, in aller Öffentlichkeit und vor Aeneas selbst, spielt der Trojaner in der Pariser Bebilderung überhaupt keine Rolle: Dort sind Ascanius und Cupido für Didos Schicksalslage verantwortlich. Es wird Aeneas' Beschämung (Lyon), seine heimliche Abreise (Gent) wie sein Bedauern über Didos Los (Valencia) gezeigt. In

der Vatikaner Bebilderung kommt Dido nur einmal vor, im Gespräch mit Anna, eine Verbindung zu Aeneas und Didos Selbstmord fehlen. Die Liebesbeziehung selbst wird zuweilen nur angedeutet – wie etwa in der Dijoner Handschrift durch die Intimität beim Erzählen von Trojas Fall oder im Element des Baumes in der Basler Handschrift. In der Escorialer Handschrift hingegen wird explizit die Liebesgrotte mit Aeneas und Dido gezeigt. Der Einfluss der Götter in Bezug auf Didos Schicksal ist sehr unterschiedlich inszeniert. Während etwa der dramatische Tod in der Dijoner Handschrift keine göttliche Intervention zeigt (diese aber später in Bezug auf Aeneas' Sieg über Turnus zur Darstellung kommt), wird in der Pariser Handschrift Cupido für Didos Tod verantwortlich gemacht. Die Genter Bebilderung zeigt schon bei Aeneas' Ankunft in Lybien, dass Dido im Kreuzfeuer zweier Göttinnen steht.

Die Schwerpunkte zu Buch VI, in dem es um die Unterweltsfahrt geht, sind unterschiedlich gesetzt: Einige Bebilderungen deuten diese nur durch den Höllenschlund an (z.B. Basel und Vatikan), während andere das Innere der Hölle zeigen und dies mal besonders vergilspezifisch und ausführlich erzählt ist (Valencia), mal gerade das für Vergil Spezifische fehlt, wobei das Höllengeschehen wahlweise als besonders grausam dargestellt wird (Paris) und das heißt, die Handlung hinter dem gezeigten Schrecken zurücktritt oder aber dem Schrecken gänzlich entbehrt (Lyon). In den flämischen Handschriften geht es vor allem um die Darstellung der Beschaffenheit des Ortes: das Durchgehen durch den Raum und die Unmöglichkeit zu verweilen. Das Ziel der Unternehmung, die Begegnung mit Anchises, wird in den seltensten Fällen gezeigt, man gewinnt den Eindruck, dass das Ziel der Weg selbst ist, was auch auf ein besonderes zeitgenössisches Interesse an Höllendarstellungen schließen lässt.

Unterschiedlich dargestellt wird auch der Sieg von Aeneas über Turnus: Im Dijoner Zyklus etwa ist Aeneas gerade im Begriff, den auf dem Boden knienden Turnus zu töten, ein Sieg, der in der vorangegangenen Illustration als von den Göttern gewollt inszeniert wird, während andere Zyklen den Zweikampf gar nicht zeigen oder die Götter im zweiten Teil der Handlung nicht mehr auftreten lassen, was sich dann wesentlich auf die Bewertung von Aeneas' kriegerischer Überlegenheit auswirkt. In der Basler Handschrift wird Aeneas als Retter aus der Ferne inszeniert, der das Land vor Turnus rettet. Besonders auffallend ist das Ende in der Lyoner Bebilderung: Es zeigt, wie Eneas und Lavinia in einer äußerst melancholischen Szenerie den toten Turnus liebevoll und auf einem Gespann davontragen. Wiederholt fällt der Sieg über Turnus zusammen mit Amatas Ableben. Zuweilen wird Amatas Tod sogar noch prominenter in Szene gesetzt als das Duell, wie es etwa in der Pariser Handschrift und im Codex aus Valencia der Fall ist. Amata, der im Lyoner Codex

Schlangen aus dem Hals ragen, wo eigentlich ihr Kopf sein sollte, ist im Wiener Zyklus, der den ‚Eneasroman‘ begleitet, sogar ein glückliches Ende beschert, im Heidelberger ‚Eneasroman‘ kommt sie hingegen gar nicht vor.

In einer ausführlichen Analyse wurden sechs Bilderzyklen darauf hin untersucht, welche Akzentuierungen sie jeweils in den Mittelpunkt rücken und welche thematischen Verschiebungen sich damit ergeben. Neben den beiden flämischen ‚Aeneis‘-Handschriften, die sich eine nicht bekannte Vorlage teilen und die über weite Strecken eine identische Geschichte erzählen, wurden alle vier Bilder-Zyklen untersucht, die die literarische Retextualisierung, also die volkssprachlichen Adaptionen, begleiten. Dabei konnte gezeigt werden, dass die Bilder-Zyklen nicht nur prononciert eigene Erzählschwerpunkte setzen, sondern auch, dass jeweils eine spezifische Inszenierung des Protagonisten vorgenommen wird. Zumindest gilt dies für die beiden flämischen ‚Aeneis‘-Zyklen, die ‚Roman d’Eneas‘-Bebildering und den cpg 403 aus der sogenannten „Elsässischen Werkstatt von 1418“: Im Fokus des Interesses steht in der Den Haager Handschrift die *translatio imperii* und Aeneas als neuer Herrscher, in der ihr so nahestehenden Genter Handschrift hingegen verschiebt sich der Schwerpunkt – nicht nur, aber auch – wegen des zusätzlichen bebilderten dreizehnten Buches von Vegio. Der *translatio imperii*-Aspekt wird immer wieder abgeschwächt und der Zielpunkt der Erzählung ist das in christlichem Sinne „gute“ Sterben und die Aufnahme in den Himmel, während das dramatische finale Duell erheblich verharmlost wird. Verschiedentlich sind die ‚Aeneis‘-Bebilderingen von den mittelalterlichen Retextualisierungen inspiriert, was sich eindrücklich an Elementen der Dido-Episode und den als parallel aufgefassten Figuren Pallas und Camilla, aber auch in der Reduktion des Göttereinflusses und der neuen Erzählordnung zeigt. Die Auswahl der Szenen des einzigen Zyklus, der für den altfranzösischen ‚Roman d’Eneas‘ vorliegt, lässt das Interesse an einem sehr spezifisch inszenierten Helden deutlich werden. Von der Vergil-Tradition abweichend wird hier ein negativer Held, ein Eneas *impius*, gezeigt.

Gerade gegensätzlich ist in dieser Hinsicht die ‚Eneasroman‘-Version im cpg 403: Kampf und Rittertum werden verurteilt. Entsprechend fehlt auch die Pallas-Sequenz, der Teil der Latium-Handlung, der die Problematik des Helden in den Fokus rückt. Die Dido-Figur wird christlich-moralisierend behandelt; es geht um das verwerfliche Begehren von Materiellem wie Sexuellem. Das übergeordnete Thema, das verfolgte Ziel der Bebildering ist eine Unterweisung des Rezipienten in Bezug auf das rechte, christlich geführte Leben, Themen sind etwa – *ex negativo* – sexuelles Fehlverhalten, Habsucht, Ruhmsucht, Eitelkeit, Kriegsführung und der falsche Glaube. Die Bilder der bisher von der Forschung kaum beachteten Heidelberger Handschrift *b* entfernen sich stellenweise derart weit von

Heinrichs von Veldeke Erzählung, dass sie ohne die dazugehörigen Rubriken zuweilen kaum verständlich wären.

Anders als bei den genannten vier Zyklen, deren Akzentuierungen insgesamt auf ein übergeordnetes Thema schließen lassen, lässt sich eine thematische Neukonzeption in den beiden übrigen Zyklen zum ‚Eneasroman‘ nicht ohne Weiteres feststellen. Die Berliner Bebilderung ist Heinrichs von Veldeke Text stark verpflichtet und sucht allerhöchstens Lücken im Prätext, die – im Sinne von Heinrich von Veldeke – zusätzlich erzählt werden. Die Dido-Episode erfährt eine eigene und neue Akzentuierung, bei der Eneas seinen Aufenthalt in Karthago – einer ersten Aufgabe gleich – erfolgreich meistert. Auch die Fahrt in die Unterwelt ist unter diesem Gesichtspunkt zu lesen, fehlt doch das eigentlich aufgesuchte Ziel: die Begegnung mit seinem Vater. Es geht darum, zu betonen, dass Eneas den Weg erfolgreich geht. Die Wiener Bebilderung orientiert sich stellenweise stark an der früheren Berliner Version. Hinweise, dass sich der Maler besonders ausgiebig mit dem Stoff auseinandergesetzt hat, fehlen allerdings. Immer wieder tauchen Ungereimtheiten auf. Auffallend sind das offensichtliche Interesse am Schrecken der Unterwelt und die allgemeine Festlichkeit, mit der die Erzählung schließt – und an der sogar Amata teilnimmt.

Der zweite, kürzere, Teil der Untersuchung zur literarischen Retextualisierungen der ‚Aeneis‘ knüpft an den Befund der unterschiedlichen Inszenierung des Helden im ersten Teil an – und an die Frage, inwiefern sich die Textversionen in Bezug auf eine Schuldfrage des Protagonisten unterscheiden.

Exemplarisch konnte am Vorspann zur eigentlichen Dido-Episode gezeigt werden, dass die A-Version des ‚Roman d’Eneas‘ eine Dido inszeniert, die bereits vor Eneas’ Ankunft in Karthago ein Interesse an ihm hat – was sie allerdings ihm gegenüber nicht kommuniziert, sondern nur gegenüber seinen Boten, die ihr Begehren – wiederum – nicht an Eneas weitergeben. Bei Heinrich von Veldeke bleiben die Intentionen der jeweiligen Figuren und Instanzen weitgehend im Dunkeln, deren Aussagen sind vage und widersprüchlich. Durch die Einführung der Instanz der Boten, die das Geschehen maßgeblich beeinflussen, bei denen aber unklar bleibt, ob sie eigene Interessen verfolgen, wird der Erzähler selbst in den Fokus gerückt. Der Erzähler steht noch einmal im Fokus des Interesses vorliegender Untersuchung, wo es um sein Reflektieren über das eigene Schaffen geht. Anhand der Pallas-Episode konnte gezeigt werden, dass dieser in den literarischen Retextualisierungen als Kontrastfolie zu Eneas inszeniert wird, dank der die problematische Flucht aus Troja verhandelt werden kann. Die Pallas-Figur motiviert darüber hinaus – in unterschiedlicher Akzentuierung in den jeweiligen Retextualisierungen – Aeneas’ Sieg über Turnus.

Bibliografie

Primärliteratur

Vergil, Aeneis. Lateinisch/Deutsch: Übers. und hrsg. von Edith BINDER und Gerhard BINDER. Stuttgart 2018 [2008].

Le Roman d'Eneas [nach der ersten Ausgabe von Jean-Jacques Salverda de Grave]: übersetzt und eingeleitet von Monica SCHÖLER-BEINHAUER, München 1972.

Le Roman d'Eneas. Edition critique d'après le manuscrit B.N. fr. 60: Traduction, présentation et notes d'Aimé PETIT. Paris 1997.

Heinrich von Veldeke. Eneasroman. Mittelhochdeutsch/Neuhochdeutsch: Nach dem Text von Ludwig Ettmüller ins Neuhochdeutsche übersetzt, mit einem Stellenkommentar und einem Nachwort von Dieter KARTSCHOKE. Stuttgart 2018 [1986].

Dictys/Dares. Krieg um Troja. Lateinisch/Deutsch. hrsg. und übersetzt von Kai BRODERSEN, Berlin/Boston 2019.

Handschriften

Dijon, Bibliothèque Municipale, 493 („Aeneis“):
<https://ccfr.bnf.fr/portailccfr/ark:/06871/004D11011168> (14.5.23).

Cambridge, Houghton Library, Ms Richardson 38 („Aeneis“):
[https://iif.lib.harvard.edu/manifests/view/drs:5141192\\$1i](https://iif.lib.harvard.edu/manifests/view/drs:5141192$1i) (14.5.23).

Vatikan, Biblioteca Apostolica Vaticana, pal. lat. 1632 („Aeneis“):
https://digi.vatlib.it/view/MSS_Pal.lat.1632 (14.5.23).

València, Biblioteca Històrica, BH Ms. 837 („Aeneis“):
https://webliboteca.uv.es/cgi/view.pl?div=131&source=uv_ms_0837&sesion=2023051419143417333&zoom=0 (14.5.23)

Basel, Universitätsbibliothek, F III 3 („Aeneis“):

<https://www.e-codices.ch/en/description/ubb/F-III-0003/HAN> (14.5.23).

Paris, Bibliothèque Nationale de France, français 861 („Aeneis“; Übersetzung ins Französische):

<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8470048t/f13.item> (14.5.23).

Paris, Bibliothèque Nationale de France, Fr. 60 („Roman d’Eneas“):

<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b10023009b> (14.5.23).

Paris, Bibliothèque Nationale de France, Fr. 1416 („Roman d’Eneas“):

<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b9059827w/f1.item> (14.5.23)

Paris, Bibliothèque Nationale de France, Fr. 784 („Roman d’Eneas“):

<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b9059134m/f2.item> (14.5.23)

Berlin, Staatsbibliothek, mgf 282 („Eneasroman“):

<https://digital.staatsbibliothek-berlin.de/werkansicht/?PPN=PPN833652451> (14.5.23).

Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. Vind. 2861 („Eneasroman“):

https://digital.onb.ac.at/RepViewer/viewer.faces?doc=DTL_3355515&order=1&view=SIGNGLE (14.5.23).

Heidelberg, Universitätsbibliothek, cpg 403 („Eneasroman“):

<https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/cpg403> (14.5.23).

Heidelberg, UB, cpg 144 („Elsässische Legenda Aurea“):

<https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/cpg144> (14.5.23).

Den Haag, Koninklijke Bibliotheek, ms. 76 E 21 III („Aeneis“)

https://manuscripts.kb.nl/search/images_text/extended/page/1/titleImage/Aeneas
(14.5.23).

Gent, Universiteitsbibliotheek, opera, cum comm. („Aeneis“)

<https://lib.ugent.be/viewer/archive.ugent.be%3ACF61A612-664F-11EB-A97F-70FFAA36FAF6#?cv=&c=&m=&s=&xywh=-3079%2C-371%2C11256%2C7395>
(14.5.23).

Lyon, Palais des Arts, 27 („Aeneis“)

Escorial, Bibl., S. II. 19 („Aeneis“)

Sekundärliteratur

ADAMS, Alison: Destiny, love and the cultivation of suspense: The ‚Roman d’Eneas‘ and Aimon de Varennes’ ‚Florimont‘. In: *Reading Medieval Studies* 5 (1979), S. 57-70.

BAIER, Thomas: Vergils Unterwelten als Seelenlandschaft. In: *Unterwelten. Modelle und Transformationen*, hrsg. von Joachim HAMM und Jörg ROBERT, Würzburg 2014, S. 59-80.

BECKER, Peter Jörg: Handschriften und Frühdrucke mittelhochdeutscher Epen. Eneide, Tristrant, Tristan, Erec, Iwein, Parzival, Willehalm, Jüngerer Titurel, Nibelungenlied und ihre Reproduktion und Rezeption im späteren Mittelalter und in der frühen Neuzeit, Wiesbaden 1977.

BELLER, Manfred: Von der Stoffgeschichte zur Thematologie. Ein Beitrag zur komparatistischen Methodenlehre. In: *Arcadia* 5:1 (1970), S. 1-38.

BINDER, Gerhard: Der brauchbare Held: Aeneas. Stationen der Funktionalisierung eines Ursprungsmythos. In: *Die Allegorese des antiken Mythos*, hrsg. von Hans-Jürgen HORN und Hermann WALTER, Wiesbaden 1997, S. 311-330.

BOECKLER, Albert: Eneide/Heinrich von Veldeke. Die Bilder der Berliner Handschrift, Leipzig 1939.

- BRANDIS, Tilo (Hrsg.): Zimelien. Abendländische Handschriften des Mittelalters aus den Sammlungen der Stiftung Preußischer Kulturbesitz Berlin. Ausstellung 13. Dezember 1975 bis 1. Februar **1976**, Wiesbaden 1976.
- BUMKE/PETERS (Hrsg.): Retextualisierungen in der mittelalterlichen Literatur, Berlin **2005**.
- BUMKE, Joachim: Retextualisierungen in der mittelalterlichen Literatur, besonders in der höfischen Epik. In: Retextualisierungen in der mittelalterlichen Literatur, hrsg. von Joachim BUMKE und Ursula PETERS, Berlin **2005**, S. 6-46.
- BUSSMANN, Astrid: *her sal mir deste holder sîn,/swenner weiz den willen mîn*. Variationen des Liebesgeständnisses in Heinrichs von Veldeke ‚Eneasroman‘. In: Schrift und Liebe in der Kultur des Mittelalters, hrsg. von Mireille SCHNYDER, Berlin **2008**, S. 83-124.
- CHABR, Sabine: Botenkommunikation und metonymisches Erzählen. Der ‚Parzival‘ Wolframs von Eschenbach, Zürich **2013**.
- CHRIST, Valentin: Bausteine zu einer Narratologie der Dinge. Der ‚Eneasroman‘ Heinrichs von Veldeke, der ‚Roman d’Eneas‘ und Vergils ‚Aeneis‘ im Vergleich, Berlin **2015**.
- COURCELLE, Jeanne: Les illustrations de l’‚Énéide‘ dans les manuscrits du Xe au XVe siècle. In: Lectures médiévales de Virgile. Actes du colloque de Rome (25-28 octobre 1982), Rom **1985**, S. 395-409.
- COURCELLE, Pierre: La tradition antique dans les miniatures inédites d’un Virgile de Naples. In: Mélange d’Archéologie et d’Histoire de l’Ecole française de Rome 56 (**1939**), S. 249-279.
- COURCELLE, Pierre und Jeanne COURCELLE: Lecteurs païens et lecteurs chrétiens de l’énéide, 2^e partie: Les manuscrits illustrés de l’énéide du X^e au XV^e siècle, Paris **1984**.
- CROHNS, Hjalmar: Zur Geschichte der Liebe als „Krankheit“. In: Archiv für Kulturgeschichte 13 (**1905**), S. 66–86.

DEIST, Rosemarie: The kiss of Ascanius in Vergil's ‚Aeneid‘, the ‚Roman d'Enéas‘ and Heinrich von Veldeke's ‚Eneide‘. In: The German quarterly 67 (1994), S. 463-469.

DEROLEZ, Albert: The Library of Raphael de Marcatellis, Gent 1979.

DIEDRICHS, Christof L. und Carsten MORSCH: Bewegende Bilder. Zur Bilderhandschrift des ‚Eneasromans‘ Heinrichs von Veldeke in der Berliner Staatsbibliothek. In: Visualisierungsstrategien in mittelalterlichen Bildern und Texten, hrsg. von Horst WENZEL und Charles Stephen JAEGER, Berlin 2006, S. 63-89.

DIEMER, Dorothea und Peter DIEMER: Die Bilder der Berliner Veldeke-Handschrift. In: Heinrich von Veldeke, Eneasroman. Die Berliner Bilderhandschrift mit Übersetzung und Kommentar, hrsg. von Hans FROMM, Frankfurt am Main 1992, S. 911-941.

DIMPEL, Friedrich Michael: Der Verlust der ‚Eneas‘-Handschrift als Fiktion – eine computergestützte, textstatistische Untersuchung. In: Amsterdamer Beiträge zur älteren Germanistik 61 (2006), S. 87-102.

FASBENDER, Christoph (Hrsg.): Aus der Werkstatt Diebold Laubers, Berlin/Boston 2012.

FASBENDER, Christoph: *hübsch gemolt* – schlecht geschrieben? Kleine Apologie der Lauber-Handschriften. In: Zeitschrift für deutsches Altertum und Literatur 131 (2002), S. 66-78.

FECHTER, Werner: Der Kundenkreis des Diebold Lauber. In: Zentralblatt für Bibliothekswesen 55 (1938), S. 121-146.

FELDMANN, Sonja: Heiden als Vorfahren christlicher Herrscher im ‚Eneasroman‘ Heinrichs von Veldeke – Die Inszenierung des Todes von Pallas und Camilla. In: Gott und Tod. Tod und Sterben in der höfischen Kultur des Mittelalters, hrsg. von Susanne KNAEBLE, Silvan WAGNER und Viola WITTMANN, Berlin 2011, S. 235-250.

FROMM, Hans: Stellenkommentar. In: Heinrich von Veldeke. Eneasroman. Die Berliner Bilderhandschrift mit Übersetzung und Kommentar. Mit den Miniaturen der

Handschrift und einem Aufsatz von Dorothea und Peter Diemer, hrsg. von Hans FROMM, Frankfurt am Main **1992[a]**, S. 773-910.

FROMM, Hans: Eneas der Verräter. In: Festschrift für Walter Haug und Burghart Wachinger, Bd. 1, hrsg. von Johannes JANOTA, Paul SAPPLER und Frieder SCHANZE, Tübingen **1992[b]**, S. 139-163.

FROMM, Hans: Die mittelalterlichen Eneasromane und die Poetik des *ordo narrandi*. In: Erzählungen in Erzählungen. Phänomene der Narration in Mittelalter und Früher Neuzeit, hrsg. von Harald HAFERLAND und Michael MECKLENBURG, München **1996**, S. 27-39.

GENETTE, Gérard: Palimpseste. Die Literatur auf zweiter Stufe, nach der ergänzten 2. Auflage übersetzt aus dem Französischen von Wolfram BAYER und Dieter HORNIG, Frankfurt am Main **1993**, S. 14-15.

GLÜCKHARDT, Thorsten, Sebastian KLEINSCHMIDT und Verena SPOHN (Hrsg.): Renarrativierung in der Vormoderne. Funktionen, Transformationen, Rezeptionen, Baden-Baden **2019**.

HAFERLAND, Harald: Höfische Interaktion. Interpretationen zur höfischen Epik und Didaktik um 1200, München **1989**.

HAHN, Reinhard: *unz ber quam ze Doringen in daz lant*. Zum Epilog von Veldekes Eneasroman und den Anfängen der höfischen Dichtung am Thüringer Landgrafenhof. In: Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen 237 (**2000**), S. 241-266.

HAMM, Joachim: Camillas Grabmal. Zur Poetik der *dilatatio materiae* im deutschen Eneasroman. In: Literaturwissenschaftliches Jahrbuch im Auftrag der Görres-Gesellschaft 45 (**2004**), S. 29-56.

HAMM, Joachim: Die Poetik des Übergangs. Erzählen von der Unterwelt im ‚Eneasroman‘ Heinrichs von Veldeke. In: Unterwelten. Modelle und Transformationen, hrsg. von Joachim HAMM und Jörg ROBERT, Würzburg **2014**, S. 99-122.

HAMM, Joachim und Marie-Sophie MASSE: Aeneasromane. In: Historische und religiöse Erzählungen, hrsg. von Geert H. M. CLAASSENS, Fritz Peter KNAPP und Hartmut KUGLER, Berlin/Boston **2014**, S. 79-116.

HAMM, Joachim: Lavinia und die Wahrheit der Geschichte. In: Texte dritter Stufe. Deutschsprachige Antikenromane des Mittelalters in ihrem lateinisch-romanischen Kontext, hrsg. von Marie-Sophie MASSE und Stephanie SEIDL, Berlin **2016**, S. 39-53.

HARF-LANCNER, Laurence: Les manuscrits enluminés du ‚Roman d’Eneas‘: assonance et dissonance du texte et de l’image. In: L’image au moyen âge. Actes du colloque d’Amiens, 19-23 mars 1986, hrsg. von Danielle BUSCHINGER und Wolfgang SPIEWOK, Amiens **1992**, S. 125-135.

HENKEL, Nikolaus: Bildtexte. Die Spruchbänder in der Berliner Handschrift von Heinrichs von Veldeke Eneasroman. In: Poesis et pictura. Festschrift für Dieter Wuttke zum 60. Geburtstag, hrsg. von Stephan FÜSSEL und Joachim KNAPE, Baden-Baden **1989**, S. 1-47.

HERBERICHS, Cornelia: Poetik und Geschichte. Das ‚Liet von Troje‘ Herborts von Fritzlar, Würzburg **2010**.

HILLEN, Hans Jürgen: Von Aeneas zu Romulus. Die Legenden von der Gründung Roms, Düsseldorf **2003**.

HOLZBERG, Niklas: Vergil. Der Dichter und sein Werk, München **2006**.

HUCKLENBROICH, Jörg: Text und Illustration in der Berliner Handschrift der ‚Eneide‘ des Heinrich von Veldeke: Berlin, Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz, Ms. Germ. Fol. 282, Berlin **1985**.

HUDIG-FREY, Margareta: Die älteste Illustration der Eneide des Heinrich von Veldeke, Straßburg **1921**.

- KALLENBORG, Craig: In praise of Aeneas. Virgil and epideictic rhetoric in the early Italian Renaissance, Hanover **1989**.
- KALLENBORG, Craig und Virginia BROWN: Maffeo Vegio's book XIII to Vergil's Aeneid: A checklist of manuscripts. In: Scriptorium 44 (**1990**), S. 107-125.
- KARTSCHKE, Dieter: Mutmassungen über die Berliner Handschrift des Eneasromans Heinrichs von Veldeke (ms. germ. folg. 282). In: Scrinium Berolinense: Tilo Brandis zum 65. Geburtstag, hrsg. von Peter Jörg BECKER, Berlin **2000**, S. 276-286.
- KASTEN, Ingrid: Hässliche Frauenfiguren in der Literatur des Mittelalters. In: Auf der Suche nach der Frau im Mittelalter. Fragen, Quellen, Antworten, hrsg. von Bea LUNDT, München **1991**, S. 255-276.
- KAUTZSCH, Rudolf: Notiz über einige elsässische Bilderhandschriften aus dem ersten Viertel des 15. Jahrhunderts. In: Philologische Studien. Festgabe für Eduard Sievers, Halle a.d. Saale **1896**, S. 287-293.
- KELLNER, Beate: Ursprung und Kontinuität. Studien zum genealogischen Wissen im Mittelalter, München **2004**.
- KISTLER, Renate: Heinrich von Veldeke und Ovid, Tübingen **1993**.
- KÖPPE, Tilman und Tom KINDT: Erzähltheorie. Eine Einführung, Stuttgart **2014**.
- KRASS, Andreas: Die Mitleidfähigkeit des Helden. Zum Motiv der *compassio* im höfischen Roman des 12. Jahrhunderts (‚Eneit‘ – ‚Erec‘ – ‚Iwein‘). In: Wolfram Studien 16 (**2000**), S. 282-304.
- LAUER, Claudia: Die Kunst der Intrige. Studien zur höfischen Epik des 12. Jahrhunderts, Heidelberg **2020**.
- LIEB, Ludger: Die Potenz des Stoffes. Eine kleine Metaphysik des „Wiedererzählens“. In: Retextualisierung in der mittelalterlichen Literatur, hrsg. von Joachim BUMKE und Ursula PETERS, Berlin **2005**, S. 356-379.

- LIEBERTZ-GRÜN, Ursula: Geschlecht und Herrschaft: Multiperspektivität im Roman d'Enéas und in Veldekes Eneasroman. In: Variationen der Liebe. Historische Psychologie der Geschlechterbeziehung, hrsg. von Thomas KORNBICHLER und Wolfgang MAAZ, Tübingen **1995**, S. 51-93.
- LUBKOLL, Christine: Stoff, literarischer. In: Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze – Personen – Grundbegriffe, hrsg. von Ansgar NÜNNING, 3., aktualisierte und erweiterte Auflage, Stuttgart **2004**, S. 630-631.
- MARTIN, Jonathan Seelye: Der Körper der Königin: Zum Verständnis der Dido-Figur in Heinrichs von Veldeke ‚Eneasroman‘. In: Zeitschrift für deutsche Philologie 137 (2018), S. 1-25.
- MÉNARD, Philippe: Le thème de la Descente aux Enfers dans les textes et les enluminures du Moyen Age. In: Images de l'Antiquité dans la littérature française: le texte et son illustration, hrsg. von Emmanuèle BAUMGARTNER und Laurence HARF-LANCNER, Paris **1993**, S. 37-57.
- MICHAELIS, Beatrice: (Dis-)Artikulationen von Begehren: Schweigeeffekte in wissenschaftlichen und literarischen Texten, Berlin **2011**.
- OSWALD, Marion: Gabe und Gewalt. Studien zur Logik und Poetik der Gabe in der frühhöfischen Erzählliteratur, Göttingen **2004**.
- PASTRÉ, Jean-Marc: Die Auffindung des Pallas-Grabes in Veldekes ‚Eneide‘ und die *renovatio* und *translatio imperii*. In: Zum Traditionsverständnis in der mittelalterlichen Literatur. Funktion und Wertung. Actes du colloque Greifswald, 30 et 31 mai 1989, hrsg. von Danielle BUSCHINGER und Wolfgang SPIEWOK, Amiens **1991**, S. 107-116.
- QUAST, Bruno und Monika SCHAUSTEN: Amors Pfeil. Liebe zwischen Medialisierung und Mythisierung in Heinrichs von Veldeke ‚Eneasroman‘. In: Schrift und Liebe in der Kultur des Mittelalters, hrsg. von Mireille SCHNYDER, Berlin **2008**, S. 63-82.

- RANTA, Michael: Iconography, Narrativity, and Tellability in Pictures. In: Art Theory as Visual Epistemology, hrsg. von Harald KLINKE, Newcastle upon Tyne **2014**, S. 81-93.
- RIDDER, Klaus und Diana LEMKE: Die Irrationalität der Habgier im Eneasroman Heinrichs von Veldeke. In: Impulse und Resonanzen. Festschrift Walter Haug, hrsg. v. Gisela VOLLMANN-PROFE et al., Tübingen **2007**, S. 101-114.
- SAURMA-JELTSCH, Lieselotte E.: Spätformen mittelalterlicher Buchherstellung. Bilderhandschriften aus der Werkstatt Diebold Laubers in Hagenau, Bd. 1, Wiesbaden **2001**.
- SCHANZE, Christoph: Kampfzorn, Gewalteskalation und Gemeinschaftshandeln im ‚Eneas‘ Heinrichs von Veldeke. In: Gewaltgenuss, Zorn und Gelächter. Die emotionale Seite der Gewalt in Literatur und Historiographie des Mittelalters und der Frühen Neuzeit, hrsg. von Claudia ANSORGE, Cora DIETL und Titus KNÄPPER, Göttingen **2015**, S. 45-87.
- SCHAUSTEN, Monika: „Gender“, Identität und Begehren: Zur Dido-Episode in Heinrichs von Veldeke ‚Eneit‘. In: Manlīchiu wîp, wîplich man. Zur Konstruktion der Kategorien „Körper“ und „Geschlecht“ in der deutschen Literatur des Mittelalters. Internationales Kolloquium der Oswald von Wolkenstein-Gesellschaft und der Gerhard-Mercator-Universität Duisburg, Xanten 1997, hrsg. von Ingrid BENNEWITZ und Helmut TERVOOREN, Berlin **1999**, S. 143-158.
- SCHIEB, Gabriele: Zum Titel der ‚Eneide‘ Henrics van Veldeken. In: Beiträge zur Geschichte der deutschen Sprache und Literatur 84 (**1962**), S. 373-375.
- SCHMITZ, Silvia: Die Poetik der Adaptation. Literarische *inventio* im ‚Eneas‘ Heinrichs von Veldeke, Tübingen **2007**.
- SCHMITZ, Silvia: Wenn eine Hindin nicht mehr „modern“ ist: Heinrichs von Veldeke ‚Eneas‘ und der Verlust poetischer Komplexität „auf dritter Stufe“. In: „Texte dritter Stufe“. Deutschsprachige Antikenromane in ihrem lateinisch-romanischen Kontext, hrsg. von Marie-Sophie MASSE und Stephanie SEIDL, Berlin **2016**, S. 21-37.

- SCHNEIDER, Bernd: Vergil. Handschriften und Drucke der Herzog August Bibliothek, Wolfenbüttel **1982**.
- SCHNEIDER, Bernd: Das Aeneissupplement des Maffeo Vegio. Eingeleitet, nach den Handschriften herausgegeben, übersetzt und mit einem Index versehen, Weinheim **1985**.
- SCHRÖDER, Edward: Der Epilog der Eneide. In: Zeitschrift für deutsches Altertum und deutsche Literatur (**1904**), S. 291–301.
- SCHRÖDL, Jenny: Thema/Thematik. In: Metzler Lexikon Ästhetik. Kunst, Medien, Design und Alltag, hrsg. von Achim TREBESS, Stuttgart **2006**, S. 385.
- SCHRÖTER, Marcus: Der Wiener ‚Eneasroman‘ (Österreichische Nationalbibliothek, cod. vind. 2861) Heinrichs von Veldeke in Text und Bild. Untersuchungen zu Ikonographie und Textüberlieferung des ältesten höfischen Antikenromans in deutscher Sprache, Freiburg im Breisgau **2001**.
- SCHULZ, Armin: Stoff. In: Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Neubearbeitung des Reallexikons der deutschen Literaturgeschichte, Bd. 3., 3. Auflage, hrsg. von Jan-Dirk MÜLLER et al., Berlin **2003**, S. 521-522.
- SCHULZ, Armin (†): Erzähltheorie in mediävistischer Perspektive, hrsg. von Manuel BRAUN, Alexandra DUNKEL und Jan-Dirk MÜLLER, Berlin **2012**.
- STAATSBIBLIOTHEK PREUSSISCHER KULTURBESITZ (Hrsg.): Kostbare Handschriften und Drucke. Ausstellung zur Eröffnung des Neubaus in Berlin 15. Dezember 1978 - 9. Juni 1979, Wiesbaden **1978**.
- STEBBINS, Sara: Studien zur Tradition und Rezeption der Bildlichkeit in der ‚Eneide‘ Heinrichs von Veldeke, Bern **1977**.
- SUERBAUM, Werner: Handbuch der illustrierten Vergil-Ausgaben 1502-1840. Geschichte, Typologie, Zyklen und kommentierter Katalog der Holzschnitte und Kupferstiche zur Aeneis in alten Drucken: Mit besonderer Berücksichtigung der Bestände der

- Bayerischen Staatsbibliothek München und ihrer Digitalisate von Bildern zu Werken des P. Vergilius Maro, Hildesheim **2008**.
- SYNDIKUS, Anette: Dido zwischen Herrschaft und Minne. Zur Umakzentuierung der Vorlagen bei Heinrich von Veldeke. In: Beiträge zur Geschichte der deutschen Sprache und Literatur 114 (**1992**), S. 57–107.
- TOEPFER, Regina: Höfische Tragik. Motivierungsformen des Unglücks in mittelalterlichen Erzählungen, Berlin **2013**.
- UKENA-BEST, Elke: Konfliktdialoge im ‚Eneasroman‘ Heinrichs von Veldeke. In: Formen und Funktionen von Redeszenen in der mittelhochdeutschen Grossepeik, hrsg. von Nine Robijntje MIEDEMA, Franz HUNDSNURSCHER und Monika UNZEITIG-HERZOG, Tübingen **2007**, S. 157-180.
- VARGA, Aron Kibédi: Visuelle Argumentation und visuelle Narrativität. In: Text und Bild, Bild und Text, DFG-Symposion 1988, hrsg. von Wolfgang HARMS, Stuttgart **1990**, S. 356-367
- VON HEUSINGER, Christian: War Diebold Lauber Verleger? In: De Captu Lectoris. Wirkungen des Buches im 15. und 16. Jahrhundert dargestellt an ausgewählten Handschriften und Drucken, hrsg. von Wolfgang MILDE und Werner SCHUDER, Berlin **1988**, S. 145-154.
- VÖGEL, Herfried: Das Gedächtnis des Lesers und das Kalkül des Erzählens: zum ‚Eneasroman‘ Heinrichs von Veldeke. In: Erkennen und Erinnern und Literatur: Kolloquium Reisensburg 4.-7. Januar 1996, hrsg. von Wolfgang FRÜHWALD und Dietmar PEIL, Tübingen **1998**, S. 57-85.
- WANDHOFF, Haiko: Ekphrasis: Kunstbeschreibungen und virtuelle Räume in der Literatur des Mittelalters, Berlin **2003**.
- WEGENER, Hans: Beschreibendes Verzeichnis der deutschen Bilder-Handschriften des späten Mittelalters in der Heidelberger Universitätsbibliothek, Leipzig **1927**.

- WEGENER, Hans: Beschreibendes Verzeichnis der Miniaturen und des Initialschmuckes in den deutschen Handschriften bis 1500, Leipzig **1928**.
- WEICKER, Tina Sabine: *Dô wart daz bûch ze cleve verstolen*. Neue Überlegungen zur Entstehung von Veldekes ‚Eneas‘. In: Zeitschrift für deutsches Altertum und deutsche Literatur 130 (**2001**), S. 1-18.
- WERNER, Wilfried: Cimelia Heidelbergensia. 30 illuminierte Handschriften der Universitätsbibliothek Heidelberg, Wiesbaden **1975**.
- WLOSOK, Antonie: Rezeption und Exegese in illustrierten Vergilhandschriften von der Spätantike bis zur Renaissance. In: Epik durch die Jahrhunderte, hrsg. von Ibolya TAR, Szeged **1998**, S. 117-141.
- WLOSOK, Antonie: Vergils Unterwelt (Aeneis VI) in der Buchmalerei von der Spätantike bis zur Renaissance. In: Leitbilder aus Kunst und Literatur, hrsg. von Jürgen DUMMER und Meinolf VIELBERG, Stuttgart **2002**, S. 95-153.
- WÖHRLE-NASER, Christel: Die Minnelehre im Eneas-Roman des Heinrich von Veldeke. Die erste Minnepathologie in der deutschen Volkssprache. In: Würzburger Fachprosa-Studien: Beiträge zur mittelalterlichen Medizin-, Pharmazie- und Standesgeschichte aus dem Würzburger medizinhistorischen Institut. Michael Holler zum 60. Geburtstag, hrsg. von Gundolf KEIL, Würzburg **1995**, S. 24-78.
- WOLTER-VON DEM KNESEBECK, Harald und Reinhard HAHN: Heinrich von Veldeke, Eneit (Eneasroman). In: Elisabeth von Thüringen – eine europäische Heilige. Katalog, hrsg. von Dieter BLUME und Matthias WERNER, Petersberg **2007**, S. 83-85.
- WORSTBROCK, Franz Josef: Zur Tradition des Troiastoffes und seiner Gestaltung bei Herbart von Fritzlar. In: Zeitschrift für deutsches Altertum und deutsche Literatur 92 (**1963**), S. 248-274.
- WORSTBROCK, Franz Josef: Wiedererzählen und Übersetzen. In: Mittelalter und frühe Neuzeit. Übergänge, Umbrüche und Neuansätze, hrsg. von Walter HAUG, Tübingen **1999**, S. 128-142.

WORSTBROCK, Franz Josef: Die Erfindung der wahren Geschichte. Über Ziel und Regie der Wiedererzählung im ‚Trojanerkrieg‘ Konrads von Würzburg. In: Fiktion und Fiktionalität in den Literaturen des Mittelalters: Jan-Dirk Müller zum 65. Geburtstag, hrsg. von Ursula PETERS und Rainer WARNING, Paderborn **2009**, S. 155-174.

WUNDERLE, Elisabeth, Klaus KLEIN und Christine GLASSNER: Lauber-Handschrift als Ladenhüter? In: Zeitschrift für deutsches Altertum und deutsche Literatur 147 (**2018**), S. 64-69.

ZALUSKA, Yolanta: Manuscrits enluminés de Dijon. Corpus des manuscrits enluminés des collections publiques des départements, Paris **1991**.

Anhang

A) Den Haag, Koninklijke Bibliotheek, ms. 76 E 21 III

Abb. 1: Der Herrschaftsdiskurs an Didos Tafel (fol. 20^v)

Den Haag, Koninklijke Bibliotheek, ms. 76 E 21 III, fol. 20^v

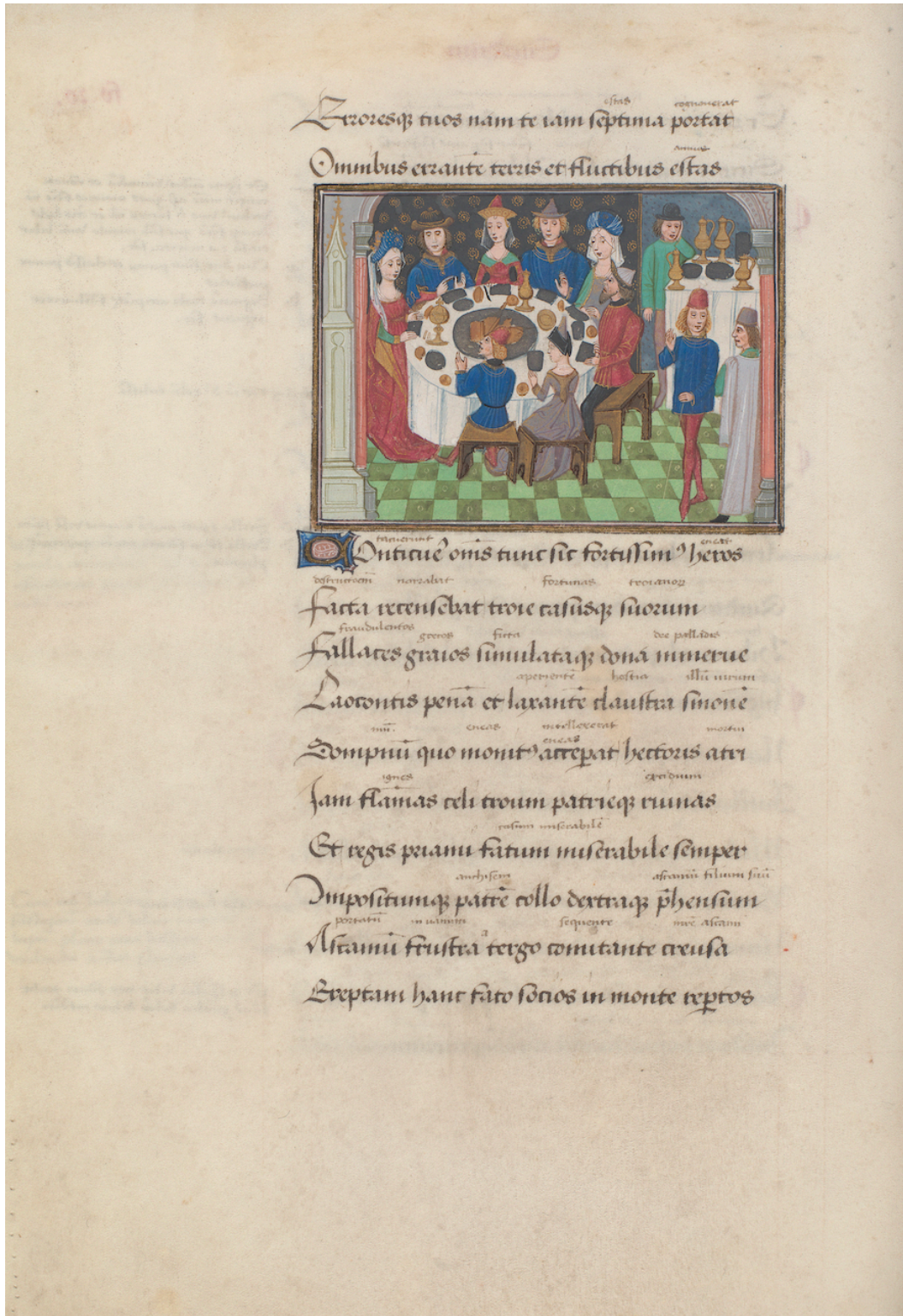


Abb. 2: Eine mittelalterliche Dido in der ‚Aeneis‘ (fol. 59^r)

Den Haag, Koninklijke Bibliotheek, ms. 76 E 21 III, fol. 59^r



Abb. 3: Pallas und Camilla (fol. 207^v)

Den Haag, Koninklijke Bibliotheek, ms. 76 E 21 III, fol. 207^v

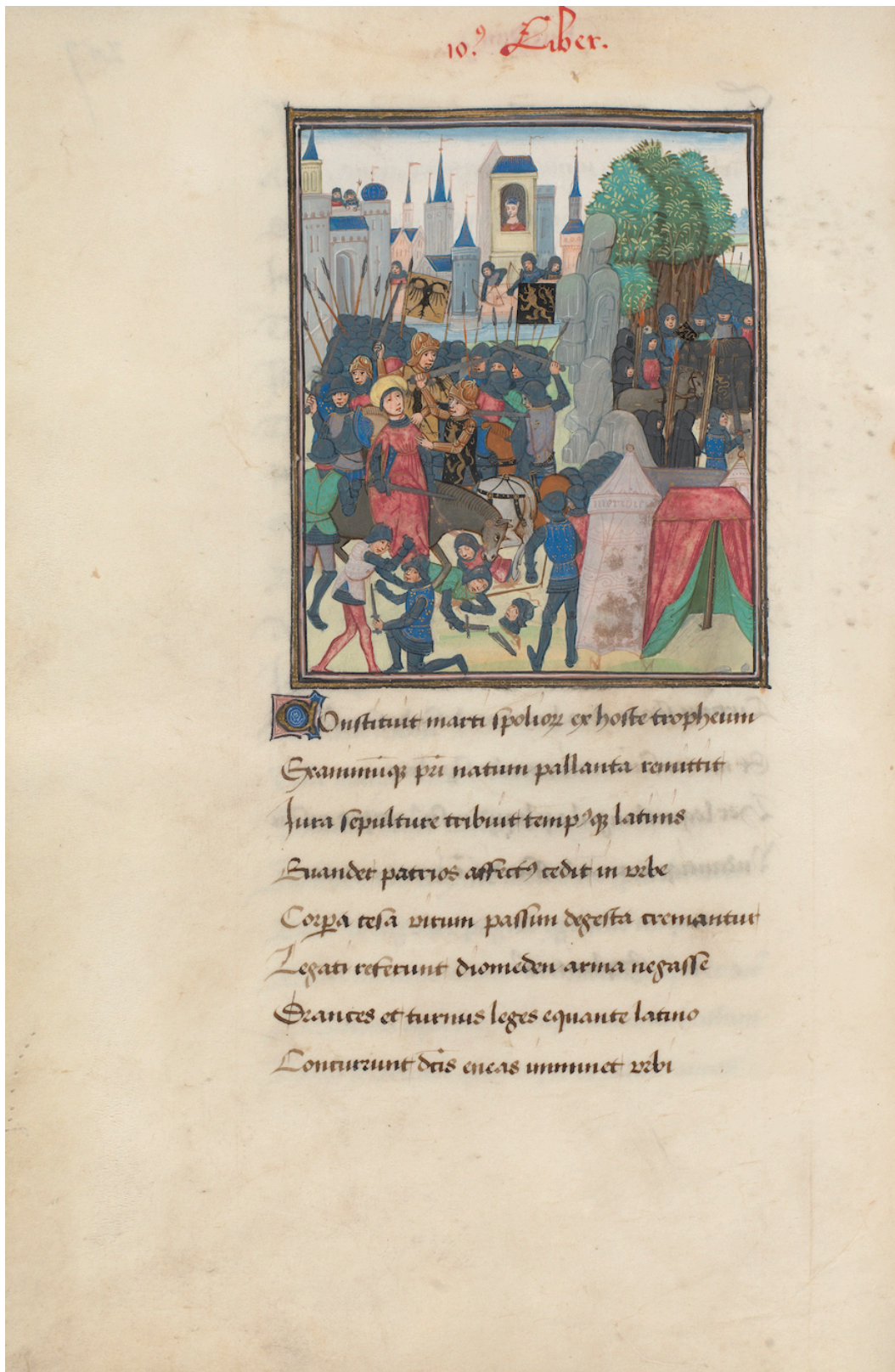


Abb. 4: Der erreichte Zielpunkt: Aeneas als neuer Herrscher (fol. 255^r)

Den Haag, Koninklijke Bibliotheek, ms. 76 E 21 III, fol. 255^r



B) Gent, Universiteitsbibliotheek, opera, cum comm.

Abb. 5: *Aeneas aggressor* (fol. 77^v)

Gent, Universiteitsbibliotheek, opera, cum comm. , fol. 77^v



Abb. 6: Vertraulichkeit an Didos Tafel und der ausgeschlossene Rezipient (fol. 99^v)

Gent, Universiteitsbibliotheek, opera, cum comm., fol. 99^v



Abb. 7: Im und um den Wald herum: Zeigen und Verbergen (fol. 128^v)

Gent, Universiteitsbibliotheek, opera, cum comm., fol. 128^v



Abb. 8: Das gute Sterben im christlichen Sinn (fol. 267^v)

Gent, Universiteitsbibliotheek, opera, cum comm., fol. 267^v



C) Paris, BNF, Fr. 60

Abb. 9: Troja, Karthago und Eneas' Schuld (fol. 148^r)

Source gallica.bnf.fr / BnF, fol. 148^r



Abb. 10: Eneas bringt den toten Pallas zu Euander (fol. 171^v)

Source gallica.bnf.fr / BnF, fol. 171^v



Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France, Département des manuscrits, Français 60



Abb. 12: Eneas zündet Laurentum an (184^r)

Source gallica.bnf.fr / BnF, fol. 184^r



Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France. Département des manuscrits. Français 60

D) Heidelberg, cpg 403

Abb. 13: Eneas und das Jesuskind (fol. 19^v)

Universitätsbibliothek Heidelberg, cpg 403, fol. 19^v



Abb. 14: Eneas übergibt dem Teufel die Juden (fol. 57^v)

Universitätsbibliothek Heidelberg, cpg 403, fol. 57^r

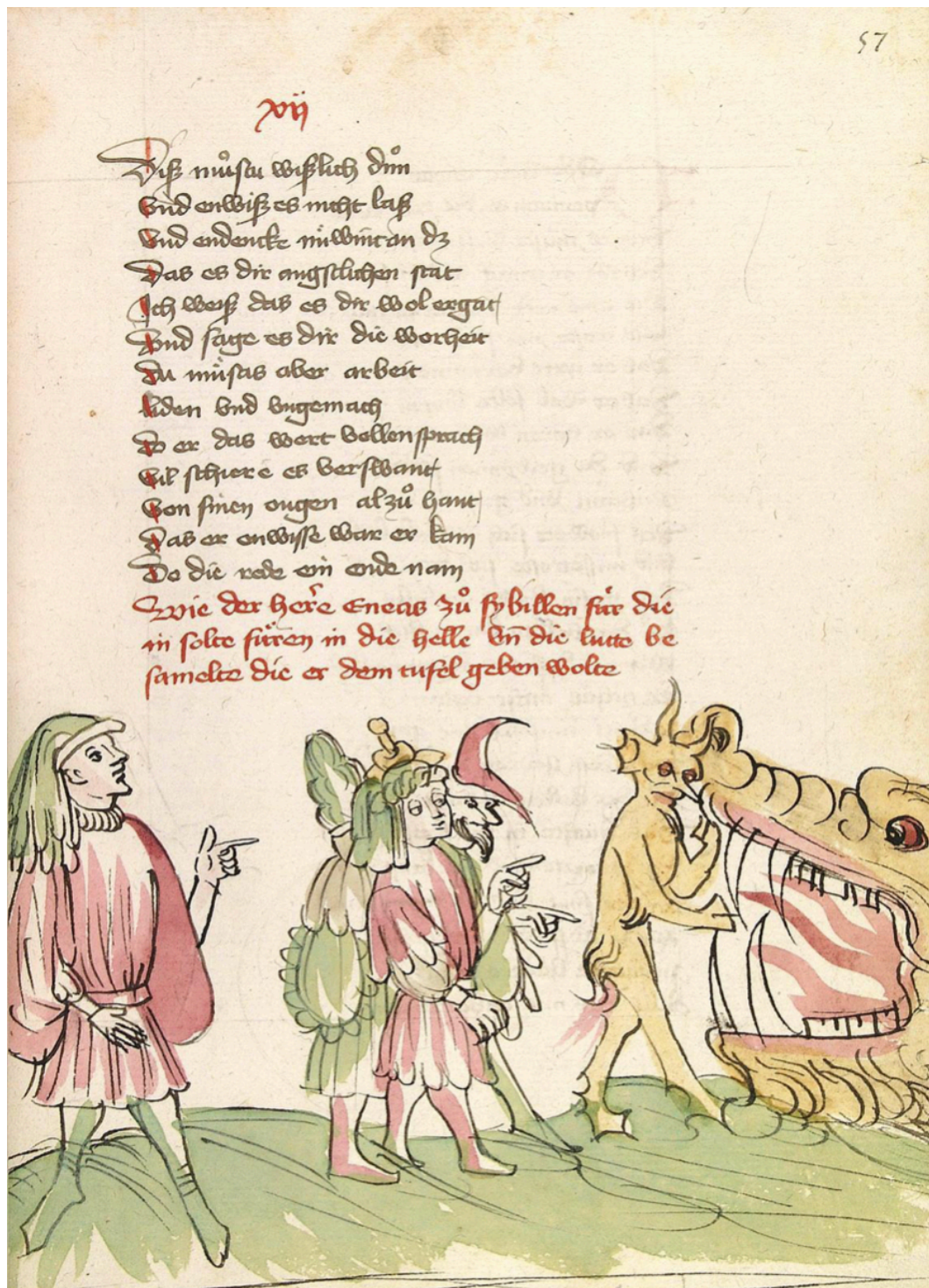






Abb. 17: Venus und Turnus im Bett (fol. 120^v)

Universitätsbibliothek Heidelberg, cpg 403, fol. 120^v



Abb. 18: Eneas verlässt das Kampffeld (fol. 240^v)

Universitätsbibliothek Heidelberg, cpg 403, fol. 240^v



E) Berlin, mgf 282

Abb. 19: Eneas beim Schachspiel (fol. 6^r)

Berlin, Staatsbibliothek, mgf 282 fol. 6^r



Abb. 20: Eneas und Dido beim Jagdausritt (fol. 11^v)

Berlin, Staatsbibliothek, mgf 282, fol. 11^v



Abb. 21: Hochzeit und Hochzeitsnacht (fol. 13^r)

Berlin, Staatsbibliothek, mgf 282, fol. 13^r



Abb. 22: Didos Gefühle bei Eneas' Abreise (fol. 17^v)

Berlin, Staatsbibliothek, mgf 282, fol. 17^v



F) Wien, ÖNB, Cod. Vind. 2861

Abb. 23: Eneas und Dido auf dem Jagdausflug (fol. 16^r)

ÖNB/Wien, Cod. 2861, fol. 16^r



Abb. 24: Eneas trifft auf die Sybille (fol. 22^v)

ÖNB/Wien, Cod. 2861, fol. 22^v



Abb. 25: Hoffestlichkeiten (fol. 95^r)

ÖNB/Wien, Cod. 2861, fol. 95^r

