



Separatum aus:

THEMENHEFT 6

Elisabeth Lienert (Hrsg.)

Widersprüchliche Figuren in vormoderner Erzählliteratur

Publiziert im Juni 2020.

Die BmE Themenhefte erscheinen online im BIS-Verlag der Carl von Ossietzky Universität Oldenburg unter der Creative Commons Lizenz [CC BY-NC-ND 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/). Die »Beiträge zur mediävistischen Erzählforschung« (BmE) werden herausgegeben von PD Dr. Anja Becker (München) und Prof. Dr. Albrecht Hausmann (Oldenburg). Die inhaltliche und editorische Verantwortung für das einzelne Themenheft liegt bei den jeweiligen Heftherausgebern.

<http://www.erzaehlforschung.de> – Kontakt: herausgeber@erzaehlforschung.de
ISSN 2568-9967

Zitiervorschlag für diesen Beitrag:

Kragl, Florian: Runde Figuren im epischen Erzählen? Zu einigen widersprüchlichen Gesten bei Vergil (mit einem Seitenblick auf den mittelalterlichen Eneasroman), in: Lienert, Elisabeth (Hrsg.): Widersprüchliche Figuren in vormoderner Erzählliteratur, Oldenburg 2020 (BmE Themenheft 6), S. 25–76 (online).

Florian Kragl

Runde Figuren im epischen Erzählen?

Zu einigen widersprüchlichen Gesten bei Vergil (mit einem Seitenblick auf den mittelalterlichen Eneasroman)

Abstract. Gegenstand des Beitrags sind widersprüchliche Figuren in Vergils ›Aeneis‹. Diese Widersprüche, die vorrangig über Gesten der Figuren gleichsam sichtbar werden, sind, zum einen und aus mediävistischer Warte, aufschlussreich, weil sie durchaus – und anders als im mittelalterlichen, ›vormodernen‹ Erzählen – komplexe Charaktere formen bzw. ein entsprechendes Rezeptionsangebot machen. Zum anderen und aus generischer Perspektive provozieren sie Überlegungen zu den Möglichkeiten und Grenzen epischen Erzählens. Literarhistorisch signifikant ist die sehr effektive Tilgung dieser Art Widersprüche im mittelalterlichen Eneasroman.

»Widersprüchliche Figuren in vormoderner Erzählliteratur sind keine komplexen oder ›runden‹ Charaktere. Ihre Widersprüche resultieren aus nicht-identitärer, a-psychologischer, bisweilen transtextueller Figurenkonstitution.« So hob die Ausschreibung unserer Tagung an, und der Fall, den ich vorstellen möchte, bestätigt diese These auf den ersten Blick. Gehen soll es um einige Gesten (wie Lächeln oder Blicke) in Vergils ›Aeneis‹, die handlungs- und figurenlogisch Widersprüche ins poetische Gefüge eintragen, die aber durchaus dazu einladen, die über weite Erzählstrecken ›flachen‹ epischen Figuren zu ›plastischen‹ auszubuchten. Insofern man die ›Aeneis‹ vormodern selten nennt, trage ich damit Eulen nach Athen. Insofern aber die Deutung dieser Widersprüche als ›Abrundung‹ epischer

Figuren ihrerseits das generische und teils auch das axiologische Konzept der ›Aeneis‹ stört – also weitere Widersprüche provoziert –, reichen diese Widersprüche über das Phänomen der Figurenpsychologie hinaus. Sie laden ein zu Reflexionen über generische Dispositionen (›runde‹ Figuren und ›episches‹ Erzählen) sowie über axiologische Schieflagen (Verschattung der Protagonistenseite) und damit über zentrale Fragen der vergilischen Erzählweise.

Literarhistorisch spektakulär oder zumindest aufschlussreich sind diese vergilischen Widersprüche, weil sie in den Eneasromanen des 12. Jahrhunderts mit großer Konsequenz und verblüffender erzählerischer Effizienz getilgt werden. Dass sich dabei just das sogenannte ›vormoderne‹ oder ›mittelalterliche‹ Erzählen als widerspruchsfreier oder widerspruchsabstinner erweist als das kanonische römische Epos, führt auf grundlegende Probleme und Paradoxien der literarhistorischen Modellierung rund um die Begriffe Antike, Mittelalter, Vormoderne und Moderne hin. Daneben provoziert die Sache theoretische Überlegungen zur methodischen Kapazität des Begriffs ›Widerspruch‹, namentlich zur Relation der Begriffe Widerspruch, Erzählfehler und poetischer Reiz.

1. Jupiters Lächeln und die Begründung des Unvermeidbaren

Vergils ›Aeneis‹ (Text und Übersetzung zitiert nach der Ausgabe Binder) beginnt mit dem Beinahe-Scheitern des trojanisch-römischen Projekts. Ein Seesturm verschlägt Aeneas und seine Troer übers Meer, ein Schiff kentert, andere stranden mehr unglücklich als glücklich, die Lage ist prekär. Hinter dem Anschlag steckt Juno, die Aeolus entsprechend aufgehust hat, und wäre nicht Neptun, der dem Sturm ein Ende bereitet, wäre nichts weiter zu erzählen. Am Strand sammeln sich die Überlebenden, man sucht Nahrung, Aeneas muntert die Mannschaft mit einer Rede auf, die jene Hoffnungen spenden soll, die ihm selbst, der wie stets in Sorgen befangen ist, abhandengekommen scheint (I,1–222).

Plötzlich wechselt, noch vor dem Geschick, die Szene: Kaum dass die Troer ihre Klage beendet haben – der Text vermeidet Gleichzeitigkeit und stellt das eine Geschehen auf Pause, um sich dem anderen zuzuwenden –, blickt Jupiter *aethere summo* (›vom hohen Himmel‹; I,223) auf das Meer, die Schiffe, die Küste, die Völker, kurz: metonymisch auf die Welt der Menschen, hält dann aber *vertice caeli* (›am höchsten Punkt des Himmels‹; I,225) inne und richtet seine Augen auf das Reich Libyen; er ist besorgt (*talis iactantem pectore curas*; I,227). In dieser Verfassung spricht ihn Venus *tristior* (I,228), traurig – vielleicht: ›trauriger noch‹ (nämlich als er)¹ – an, ihrerseits die (glänzenden) Augen voll der Tränen, ohne dass man erführe, in welchem Rahmen sie dies tut, wie man sich diese Interaktion vorzustellen hätte, ob sie die ganze Zeit über schon bei ihm ist oder ob sie jetzt erst an ihn herantritt. Was sie sagt, folgt einer klaren Strategie: Sie will die Troer aus der Juno-verschuldeten Misere befreien, das heißt, sie in Richtung des verheißenen neuen Reichs Italien weiterbringen. Venus lässt kaum ein rhetorisches Register ungenützt, um dieses Ziel zu erreichen (die gesamte Rede: I,229–253).²

Einer respektvollen, ehrfürchtigen Anrede (*captatio benevolentiae*) an den blitzeschleudernden Herrscher über Menschen und Götter – *O qui res hominumque deumque / aeternis regis imperiis et fulmine terras* (›Der du die Geschicke der Menschen und Götter mit ewiger Macht lenkst und mit dem Blitzstrahl schreckst‹; I,229f.) – folgt die rhetorische Frage, was denn ihr Aeneas (*meus Aeneas*; I,231), was die Troer sich gegen Jupiter zu Schulden hätten kommen lassen, dass ihnen wegen Italien nun der ganze Erdkreis verschlossen bleibt. (Natürlich nichts, jedenfalls nicht gegen Jupiter.) Dann die Erinnerung an das Versprechen Jupiters, dass die Troer einst als Römer die Welt beherrschen würden, und abermals die eindringliche, abermals latent rhetorische (nämlich auf eine Zurückweisung der Proposition gerichtete) Frage: *quae te, genitor, sententia vertit?* (›Welcher Gedanke, Vater, hat dich umgestimmt?‹ I,237). Dass sie, die gerade noch von ›ihrem‹ Aeneas gesprochen hat, nun Jupiter als *genitor* anspricht, hält

die Verwandtschaftsbindungen präsent, ohne sie plump und direkt zu adressieren. Eine dritte Frage wird von Venus vorbereitet mit dem Hinweis darauf, dass hier ein Abkommen gebrochen zu werden droht: Schließlich hätte sie sich mit dem Fall Trojas abfinden können, wenn sie das vergangene Geschick mit der aussichtsreichen Zukunft verrechnen durfte (*fatis contraria fata rependens*; I,239). Doch nun verfolgt das immergleiche Geschick die *viros tot casibus actos* (>schon von so viel Unheil heimgesuchten Männer<; I,240). *Quem das finem, rex magne, laborum?* (>Welches Ende setzt du, großer König, den Qualen?< I,241).

Der rhetorische Aufbau des Redeteils ist raffiniert. Der dreifachen Anrede entspricht ein dreifacher Vorwurf, der dreimal in Fragen mündet, die so gesprochen sind, dass sie ihre Antworten schon in sich tragen. Der allmächtige Weltenherrscher wird daran erinnert, dass die Troer sich des Frevels gegen ihn nicht schuldig gemacht hätten und dass ihr Schicksal ein unverdientes ist. Der Vater wird gefragt, was ihn dazu bewogen habe, sein gegebenes Versprechen zu brechen. Der König aber wird aufgefordert, das Leid zu beenden, das die Troer ungerechterweise erleiden. Die Vorwürfe formieren insofern eine klassische Klimax, als die gebotenen Erklärungen für die *fata* der Troer immer mehr vom Ungerechtfertigten zum schlicht Ungerechten, ja hin zum Vertragsbruch sich steigern – göttliche Sympathie, göttliches Versprechen, göttlicher Kuhhandel um Troja –, während der Angesprochene – als Gott, Vater, König – lexematisch immer konkreter in die Pflicht genommen wird, gegen das schicksalshafte Unrecht vorzugehen. Dass Venus womöglich ganz genau weiß, dass sie mit ihren scheinbaren Anschuldigungen offene Türen bei ihm einrennt, gibt der rhetorischen Strategie die rechte Schärfe. Die drei Fragen wollen, gegen die Wortebene, nicht einen echten Diskurs initiieren, sondern sie sind dazu gedacht, den Angesprochenen besonders dringlich daran zu gemahnen, dass Handlungsbedarf besteht. Die Argumentation ist nicht auf Persuasion aus – denn dann könnte die Offenheit und Aggressivität der vorgebrachten Vorwürfe kontraproduktiv sein –, sondern auf Engagement. Dass Jupiter im Grunde

mit ihr einer Meinung ist und sein muss, weiß Venus schon zuvor; dass sie ihn nicht fragt, ob, sondern nur welches Ende er der Misere der Troer setzen wird, spiegelt diese Überzeugung.

Aus dieser rhetorischen Strategie mag sich gesprächslogisch auch der Anlass dafür herleiten, dass Venus die Dringlichkeit und Notwendigkeit einer Intervention in der zweiten Hälfte ihrer Rede mit einem Vergleich begründet. Sie erinnert beispielhaft (und dies durchaus im Sinne der klassischen Rhetorik: Quintilian 5, 11, 6; vgl. Austin 1971, S. 89) an den Troer Antenor, dem ebenfalls die Flucht glückte, der aber inzwischen längst eine Kolonie in Patavium gründen konnte: *nunc placida compostus pace quiescit* (›nun genießt er in Ruhe den ungetrübten Frieden‹; I,249).

nos, tua progenies, caeli quibus adnuis arcem,
navibus (infandum!) amissis, unius ob iram
prodimur atque Italis longe disiungimur oris.
Hic pietatis honos? Sic nos in sceptris reponis?
(›Aeneis‹, I,250–253)

Wir, deine Nachkommen, denen du die Feste des Himmels verheißt, werden nach dem Verlust der Schiffe – wie abscheulich – wegen des Zornes einer einzigen Gottheit preisgegeben und fernab von Italiens Küste gehalten. Ist das der Lohn für fromme Gesinnung? Setzt du uns so wieder in die Herrschaft ein?

In diesen letzten Versen der Venusrede ist die gesamte Argumentation effektiv gebündelt (›a dramatic flourish [...] four direct and passionate lines‹; Austin 1971, S. 97): Dass Antenor glückte, was Aeneas nicht gelingen will, ist *per se* unverhältnismäßig, dass Jupiter dies erlaubt, obwohl Aeneas der Sohn der Venus, mithin sein Enkel ist, verschärft die Sachlage familiär, nochmals erinnert Venus an das nicht gehaltene Versprechen und verschränkt die Verheißung *caeli ... arcem* wirkungsvoll mit dem Verlust von Schiffen. Erst jetzt deutet Venus, rhetorisch raffiniert und ohne Namen zu nennen (vgl. ebd., S. 89, 97), die Urheberin des Unheils an – *unius ob iram* –, doch nicht, um diese zu beschuldigen, sondern um Jupiters Tun oder Nicht-Tun infrage zu stellen: Unverhältnismäßig ist nicht nur, was Aeneas und seinen

Leuten geschieht; unverhältnismäßig ist auch, wie dabei die numinosen Verpflichtungen verrechnet werden. Dem Zorn einer einzigen stehen göttliche Verantwortung (darauf rekurriert die vorletzte Frage), göttliches Versprechen, göttlich verbürgtes Recht und die Blutsbande der Familie entgegen. Die bittere Ironie der beiden abschließenden Fragen krönt den rhetorischen Effekt.

Olli subridens hominum sator atque deorum,
vultu, quo caelum tempestatesque serenat,
oscula libavit natae, dehinc talia fatur:
(>Aeneis<, I,254–256)

Ihr lächelt zu der Schöpfer der Menschen und Götter mit der Miene, die Himmel und Wetter aufheitert, küsst zärtlich die Tochter, dann spricht er so zu ihr:

Warum lacht oder lächelt Jupiter? Und warum tut er es just, unmittelbar nachdem ihm Venus, wenn man sie beim Wort nimmt, eine Tirade an Vorwürfen an den Kopf geschleudert hat? Argumentationslogisch ist diese Reaktion schwer zu erklären, ja widersprüchlich: Wenn Jupiter, was Venus sagt, als Anklage verstünde, wäre nicht Heiterkeit oder Lachen das Gebot der Stunde, sondern – was diesem Gott ja im Allgemeinen nicht fremd ist, schon wegen seines Attributs – Zorn. Dann freilich scheiterte die gesamte rhetorische Strategie der Venus, denn ihr Ziel ist es ja nicht, Jupiter für schuldig zu befinden und ihn auf diese Weise zu reizen, sondern sie strebt – wie gezeigt – offensichtlich ein Bündnis mit ihm an. Wenn aber die rhetorische Strategie von Venus Erfolg hätte, wäre – wenn man hier anthropologische Konstanz veranschlagen darf – abermals nicht heiteres Lachen zu erwarten, sondern dass Jupiter, auf dieselbe Weise von den jüngsten *fata* der Troer erschüttert wie Venus selbst, energisch in diese Geschicke eingreift und dafür Sorge trägt, dass Junos Attacken in die Schranken gewiesen werden. Dass dies nicht einfach würde, könnte Jupiter erahnen – auch im Bewusstsein um diese nach wie vor ungelöste, immer nur von Patt zu Patt weiter verschobene innergöttliche Konfliktsituation könnte ihm das Lachen im Halse stecken bleiben.

Warum lächelt Jupiter? Eine Erklärung, die die vorgenannten Irritationen nicht löst, sondern auflöst, ließe sich darin finden, dass man dieses Lachen nicht als eine psychodynamische Reaktion auf das zuvor von Venus Vorgebrachte begreift, sondern als einen gleichsam epischen Habitus, den der Götterkönig schon bei Homer (bes. ›Ilias‹ VIII,38; XV,47) hat.³ Jupiter thront hier gleichsam als Menschen- und Göttervater, seine Macht ist unumstritten, er ruht als Weltenherrscher in sich selbst. Es wäre sein Lachen dann ein numinos-metaphysisches Lachen, das uns zeigte, dass die Wirrnisse und Drangsale, von denen Venus spricht und in denen sie selbst (mit Juno und vielen weiteren) befangen ist, ihn zwar vielleicht rühren, dass sie ihn aber nicht auf dieselbe Weise unmittelbar angehen wie die Menschen und die intrigenerprobten übrigen Götter. Er stünde über diesen humanen Verwicklungen, darum lächelte er, und darum auch wären ihm Reaktionen wie die eben hypothetisch beschriebenen wesensfremd.⁴

Es kostet freilich einige Mühe, ein dergestalt theoretisch umzirkeltes Lachen rezeptionsästhetisch wirksam werden zu lassen. Der Text scheint nichts zu tun, um dieser numinos-metaphysischen Vorstellung nachzugeben; im Gegenteil, er wirkt ihr entgegen. Dies liegt zuerst daran, dass mit der persuasiven, vor Pathos strotzenden Rede der Venus eben nicht die Vorstellung eines distanzierten Göttergesprächs aufgerufen wird, sondern vielmehr das Bild einer intriganten Szene, wo die eine Figur die andere dringend zu einer Handlung treiben will. Venus spricht nicht numinos-metaphysisch, sie bedient sich jener rhetorischen Strategien, die auch den Menschen zur Verfügung stehen. Damit ist eine Erwartungshaltung geschaffen, der das epische Lächeln eines Gottes durchaus nicht integral ist.

Dazu kommt, dass diese Erwartungshaltung von den drei kurzen Versen, die Jupiters physische Reaktion zeigen, in keiner Weise gebrochen wird. Vielmehr lässt der Text Jupiter unmittelbar an die Rede der Venus anschließen. Er agiert als der, den Venus angesprochen hat, und dies auch grob in der von ihr praktizierten Reihenfolge, nämlich zuerst als, wenn man so will, Urvater oder Ursprung der Menschen und Götter, dann aber eben

auch als (implizit) Vater, der seine (explizit) Tochter küsst. Auch die von Venus erwähnten Blitze werden nochmals aufgerufen, wenn Jupiter seine Tochter mit jener Miene küsst, mit der er den Himmel und die Stürme – hier wird man ans Gewitter denken – zu erheitern pflegt. Vielleicht reagiert diese Notiz sogar auf die im Raum stehende Gefahr, dass Jupiter die Rede der Venus eben doch als aggressive Attacke gegen sich selbst verstehen könnte, was Zorn und Gewitter auslösen könnte. Das Gegenteil ist der Fall: Im Raum der Metapher braut Jupiter nicht das Unwetter, sondern löst es, noch ehe es entstanden war, in heiteres Gewölk auf. Wir wissen nicht, ob die *nata*, die von Jupiter geküsst wird, durch ihn fokalisiert ist – dann würde er der rhetorischen Finte der Venus breit auf den Leim gehen –, oder ob dies nur aus auktorialem Mund gesprochen ist; dann hielte die Wortwahl immerhin rezeptionsseitig die Erinnerung an das wach, was Venus eben noch betrieben hatte. Das eine schließt das andere auch nicht aus (das ist ja das Wesen der Fokalisierung). Beides aber führt darauf hin, dass die Gesten, die Jupiter unternimmt, mit dem, was Venus zuvor sagt, sehr wohl, und sehr viel zu tun haben. Auch dass Vergil das Motiv des heiter-lachenden Göttervaters erheblich intensiviert – bei Homer ist es eben nur das Lächeln, ohne Küsse, ohne heitere Miene –, entfremdet es seiner numinosen Topik. (Dass diese, oft psychologisierende, Verfremdung homerischen Materials bei Vergil immer wieder begegnet, mag zeigen, dass es sich um sehr gezielte Operationen handelt; vgl. Heinze [1915/1965, S. 255–260], der darin ein wesentliches Charakteristikum der ›Aeneis‹ erkennt.)

Warum lächelt Jupiter? Die Anbindung der Reaktion an die Venus-Rede und die Deutlichkeit seiner Reaktion – *subridens, serenat, oscula libavit* – stellt einen rezeptionsästhetischen Freibrief aus, die von der Rede der Venus angestoßenen psychologisierenden Logiken – denn Rhetorik zielt auf psychischen Effekt – weiter zu verfolgen. Aber warum lächelt er? Wir wissen von Jupiter, wenn wir uns den Gott als menschliche Person ausmalen, dass er vorher schon die Welt im Allgemeinen und das Geschehen vor und an der libyschen Küste angeschaut hat, dass er dabei vielleicht *tristis* war,

wenn der Komparativ *tristior*, der Venus beschreibt, ihn zum Vergleichsobjekt nimmt. Und wir können aus dem rhetorischen Glanzstück (emotional und theatralisch nennt es Austin 1971, S. 98), das Vergil seine Venus sprechen lässt, ableiten, dass sie ihren Vater für ihre Sache noch weiter einnehmen möchte, als er es ohnehin schon ist, und dass sie von ihm jene Sicherheiten garantiert und ausgehandelt sehen möchte, die sie für Aeneas und seine Leute behauptet und verlangt. Warum lächelt er?

Man kann sich verschiedene psychodynamische Prozesse zurechtlegen, um dieses Lächeln zu erklären. Eine Option liegt darin, die in dieser Textstelle von Venus und Erzähler so sehr betonte Souveränität des Vatergottes weiter zu verfolgen. Warum soll jener Jupiter, von dem sich Venus – alle rhetorischen Finten beiseitegelassen – schlicht einen Gefallen wünscht, nicht zugleich ein Vater sein, der ganz genau erkennt, was seine Tochter von ihm will, der realisiert, welchen rhetorischen Aufwand sie betreibt, um ihn sich geneigt zu machen, der vielleicht stolz darauf ist, wie geschickt sie daherredet, der längst weiß – nämlich ehe sie überhaupt darum gebeten hat –, dass er ihr diesen Gefallen wird erfüllen wollen und müssen, und der auf ihre Forderung so gelassen und freundlich, ja eben: heiter reagiert, weil er seine Tochter liebt (er küsst sie⁵), weil er ihr nichts abschlagen kann, schon gar nicht aber jenes, was er vielleicht selbst latent betreibt.

Das Lächeln wäre dann ein ironisches, Lächeln über die Mühe, die sie sich gibt, ein Lächeln über das rhetorische Pathos, dessen sie sich bedient, um ihren Wunsch für einen weltgewaltigen auszugeben, ein Lächeln auch, das sich daraus speist, dass er sie durchschaut: das gelassene Lächeln eines, der sich überlegen wähnt.⁶ Aber die Ironie dieses Lächelns ist keine destruktive, die Venus bloßstellte, sondern eine sanfte, die wirkungsästhetisch eine nachgerade rührende Vater-Kind-Szene installiert (in Ansätzen: Austin 1971, S. 90). Die Rührung bezieht ihre Wirkung aus dem steilen Vater-Kind-Gefälle, das die Interaktion der Figuren in dieser Szene ausmacht, aber es geht dieses Gefälle paradoxerweise nicht zu Lasten der Figuren, sondern zu deren Gunsten. Nicht minder paradox wäre die

Funktionalität der rhetorischen Strategie, die Venus fährt und die von dieser Rührseligkeit zugleich ruiniert und stabilisiert wird: Die pathetische Rede ist von Erfolg gekrönt, nicht weil die rhetorischen Techniken so eindringlich wirken, sondern weil das Pathos erkannt und bloßgestellt wird. Jupiter ist überzeugt, weil Venus ihn gerade nicht überzeugen konnte. Wenn lebensweltliche Analogien erlaubt sind: Das ist eine Art des Umgangs, wie man sie vor allem zwischen Eltern und noch sehr kleinen Kindern laufend beobachten kann.

Niemand steht unter Zwang, die Szene auf genau diese Weise psychologisierend zu deuten, und gewiss wären andere Optionen denkbar, auf die Irritation, die Jupiters Reaktion bereithält, zu reagieren. Zwei davon bringt schon Servius in seinem Vergil-Kommentar:

SVBRIDENS laetum ostendit Iovem et talem qualis esse solet cum facit serenum; poetarum enim est elementorum habitum dare numinibus, ut supra de Neptuno dictum est. [Ennius ›Iuppiter hic risit tempestatesque serенаe riserunt omnes risu Iovis omnipotentis«. aut certe risit intellegens Iunonis dolos oblique accusari a Venere, ut est ›quae te, genitor, sententia vertit‹ et ›unius ob iram prodimur‹, sicut alibi ›atque dolis risit Cytherea repertis‹]. (Serv. A. I,254)⁷

subridens zeigt einen fröhlichen Jupiter, wie er es gewöhnlich ist, wenn er klares Wetter wirkt; es ist nämlich Eigenheit der Dichter, den Gottheiten den Habitus der Elemente zu geben, wie oben zu Neptun gesagt ist. Ennius: ›Hier lachte Jupiter, und das ganze heitere Wetter lachte mit dem Lachen des allmächtigen Jupiter.‹ Oder er lachte freilich im Bewusstsein darüber, dass Venus sich indirekt über Junos List beschwert hat, so wie bei ›was hat dich, Erzeuger, von dem Entschluss abgebracht‹ und ›wegen des Zorns einer einzigen werden wir preisgegeben‹ – so wie an anderer Stelle: ›und Cytherea (Venus) lachte, als sie die List sich erdacht hatte.‹

subridens kann Jupiters Laune anzeigen, zumal es zum Dichtergeschäft gehöre, (auch) den Göttern einen *habitus* (›Gehabe, Haltung, Stellung, Zustand, Stimmung‹) – allerdings der Elemente – zu geben; es kann auch darauf hindeuten, dass Jupiter die Listen der Juno, die Venus nur verhalten anklagt, durchschaut und die Andeutung versteht (die von Servius beige-

brachte Vergleichsstelle mit dem Lächeln der Venus ist weiter unten besprochen).

Insofern die Notizen des Servius kaum über die Wortebene hinausgehen, greifen sie kürzer als die oben vorgeschlagene Deutung, wenn sich auch seine zweite Deutung, was den Aspekt des heiteren Durchschauens betrifft, mit der obigen durchaus eng berührt.

Die Art, wie die Reaktion Jupiters auf die Rede der Venus Bezug nimmt, ist gesprächs- und figurenlogisch widersprüchlich. Dieser Widerspruch hat allerdings poetisches Potential: Er treibt das Publikum – spätestens seit Servius – ins Nachdenken über die Götterfiguren selbst, und es ist (jedenfalls heute) ein Leichtes, die widersprüchliche Reaktion mit der Kontingenz menschlichen Gesprächs- und Sozialverhaltens zu verrechnen; die Götterfiguren gewinnen dann aus dieser Widersprüchlichkeit Plastizität. Wer sich hingegen dieser Rezeptionsweise verweigert, dem muss das Lächeln Jupiters als Reaktion auf die wüst-pathetische Anklagerede seiner Tochter als unglücklich installierter, im Gesprächs- und Handlungskontext reichlich absurder Göttertopos erscheinen.

2. Epos und Roman

Es wäre dies nicht weiter auffällig, wenn man sich mit Vergils ›Aeneis‹ nicht in einem generischen Kontext befände, dem solche Einbrüche der *conditio humana* wenn nicht wesensfremd, so doch immerhin poetisch riskant sein müssten. Der Abgrund, der sich mit dieser kleinen Szene auftut, ist ja kein kleiner: Schon dass es diesen Diskurs der Götter überhaupt braucht, kratzt an ihrer numinosen Qualität. Man könnte schließlich auch erwarten, dass gilt, was einmal göttlich abgemacht ist. Aber das ist vielleicht nur der neuzeitliche Rückblick auf eine Götterwelt, der dieser monotheistische Absolutismus alteritär und in der gewandtere Götter die Norm waren. Spätestens mit der pathetischen Rhetorik der Venus aber begibt sich zumindest diese auf das Niveau menschlicher Rede, was auch

die gefassten Ratschlüsse noch weiter unterläuft: Die Rede setzt mehr auf den rhetorischen Effekt als aufs sachliche Argument. Dass dann noch nicht einmal die göttliche Rhetorik als solche greift, sondern sie ihre Geltung daraus gewinnt, dass sie durchschaut wird, schlägt dem Fass den letzten Boden aus. An *dissimulatio* ist diese Szene – wenn man der figurenpsychologischen Verlockung rezeptionsästhetisch nachgibt – sowohl aufseiten von Venus als auch aufseiten von Jupiter schwerlich zu überbieten, hier regiert nicht numinoser Glanz, hier regiert der Schein.

Das behauptete generische Problem wird deutlich, wenn man die Funktionalität dieser kleinen Szene verrechnet mit den Regularitäten, denen das epische Erzählen im Allgemeinen und jenes Vergils im Besonderen unterworfen ist. Man kann sich hier durchaus auf die Forschung des früheren und mittleren 20. Jahrhunderts und ihre Versuche berufen, das epische Erzählen (in Abgrenzung zum Romanerzählen) theoretisch zu fassen, zumal diese Versuche nicht selten beim antiken Epos ihren Ausgang nehmen. Das Epos ist dann bekanntlich – formal betrachtet – eine Verserzählung von – quantitativ besehen – größerem Umfang, bei der – aus thematischer und normativer Perspektive – »die hohe Stilebene mit dem hohen Gegenstand (Götter, Helden usw.) korreliert« (Fromm 1997, S. 481). Es repräsentiert einen gewissermaßen statischen Zustand menschlicher Sozietät; Lukács nannte dies eine »in sich geschlossene Lebenstotalität« (nach ebd.).

Brachialdefinitionen dieser Art ist zu eigen, dass sie sich mit dem Blick auf den konkreten poetischen Text ohne viel Aufhebens widerlegen lassen. Nicht minder charakteristisch für sie ist, dass sie aufs Große und Ganze gesehen doch Wesentliches beschreiben. Sie mögen nicht in jener Abso-luteit gelten, wie die Definitionen es nahelegen, aber *cum grano salis* passt, was Lukács (2009), Bachtin (1989) und andere gesehen haben, sehr gut zu einem Text wie Vergils ›Aeneis‹ einschließlich seiner Vor- und Nachfahren in der europäischen Literaturgeschichte (Clark 1900). Dies gilt gerade auch für die Höhe der Stilebene, die Erhabenheit des Gegenstands und die damit verbundene ›epische Totalität‹ der poetisch entworfenen Welt, die in gegen-

seitiger Abhängigkeit befangen sind: Ein gravitatischer Stil entspricht der Bedeutsamkeit des Gegenstands (die Götter, die Helden; bei Vergil auch das politische Anliegen eines Nationalepos); und sowohl die Höhe des Stils als auch die Erhabenheit des Gegenstands nähmen Schaden, trüge man sie durch eine gleichsam romanhafte Erzählwelt: Instabilität der Normen und Werte, ein ständiges Neuverhandeln gesellschaftlicher Ordnung oder unzuverlässige Charaktere, die ihre psychische Verfassung immer neu suchen und stets anders finden, sind der ›epischen Totalität‹ ein sicherer Ruin.

Den handelnden Figuren (den Menschen und den Göttern) kommt in diesem Gefüge eine entscheidende Funktion zu. Sie müssen die Handlung tragen und begründen, die Motivationslogiken laufen notwendig über sie. Sind diese Figuren nun aber als komplexe Charaktere entworfen, in deren Innerem abgründige psychodynamische Vorgänge walten – wie wir es im Extrem aus dem realistischen Roman des 19. Jahrhunderts kennen –, dann geraten mit diesen figürlichen Reflexionsmechanismen automatisch auch die Werte und Normen der Erzählwelt ins Rutschen, und je unmittelbarer die Handlungslogik an diese figurenpsychologischen Mechanismen geknüpft ist, desto mehr franst die Erzählwelt aus. Man kann anhand von Vergils ›Aeneis‹ sehr leicht die Gegenprobe machen: Die Götterwelt ist, rückschauend auf den Trojanischen Krieg, stabil sortiert, Überläufer gibt es nicht, und dasselbe gilt für das Reich der Menschen, in dem ebenfalls die Rollen durch göttliche und politische Sympathie fest vergeben sind.

Deutliches Zeugnis dafür gibt die Figur des Aeneas, die zwölf Bücher lang verblüffend blass bleibt, und zwar sowohl in den Aktionen, die Aeneas setzt, als auch in den Reflexionen und Reden, denen er sich hingibt und die er führt. Aeneas handelt – wenn man die ›Aeneis‹ aus einer Vogelperspektive anschaut – unter den Auspizien des (am Ende) günstigen, von den Göttern für ihn ausgehandelten Schicksals, sein ganzes Wollen gilt einem Land für sich und seine Leute und einem zukünftigen Reich für Ascanius und die Nachfahren. Dies infrage zu stellen, den Wunsch nach Land, nach

Dynastie, oder das Programm, das ihm vorgegeben ist, wäre der Figur und dem Text gleichermaßen fremd.

Es ist dieser epische Gattungsgrund, auf dem die oben besprochene Szene ihre schillernde Wirkung entfaltet. Damit ist der zweite – nun nicht länger handlungs-, gesprächs- oder figurenlogische, sondern generische – Widerspruch beschrieben, der mit der Szene in das Epos getragen ist. Was Venus und Jupiter da vereinbaren, ist, makroskopisch, ganz konventionell: Die vordergründige epische Funktion der Szene liegt darin, das längst beschlossene Geschick des Aeneas und seiner Troer dem Publikum in Erinnerung zu rufen – immerhin befinden wir uns noch in der Expositionspartie des Textes –, zugleich und proleptisch auf das glückliche Ende vorauszuweisen, schließlich aber das peripatetische Moment zwischen dem desaströsen Seesturm und dem anstehenden günstigen Zwischenaufenthalt in Karthago über eine Götterszene vorzubereiten und zu legitimieren, um die Motivationslast von den handelnden Menschenfiguren fernzuhalten. Riskant wird die Szene, indem Venus und Jupiter gleichsam mikroskopisch durchaus nicht mit jener Erhabenheit agieren, die der Sache angemessen wäre. Sie gerieren sich nicht als göttliche Instanzen, die ein längst gefasstes Völkerschicksal aus maximaler Distanz bereden, sondern sie agieren als jene plastischen Figuren, die die Menschen, denen ihre Schicksale entrissen sind, in dieser Textpartie gerade nicht sein können. Während diese wie Marionetten durch die Erzählwelt geworfen werden (es sei nochmals an den vorhergehenden Seesturm erinnert) und, ihrer psychischen Tiefe beraubt, häufig nur Figurenhülsen sind, werden – hier übrigens nicht anders als in der gesamten ›Aeneis‹ – die Götter zu jenen mimetischen, menschenanalogen Größen, als welche die Menschen selbst in Buch I nicht (und auch später nur vereinzelt) auftreten.

Der generische Widerspruch hat diese Kontur: Mit dieser Substitutionslogik von Menschen und Göttern halten genau jene Fähnrisse Einzug in die Figuren- und Motivationslogik des Textes, die oben als potentieller Ruin des epischen Gefüges dargestellt sind. Es hält sich dieser Ruin in Grenzen, weil

der figürliche Abgrund sich nur für einen kurzen Moment des Textes öffnet. Mehr als ein punktueller Effekt ist es nicht, und seine Auswirkungen sind – aufs Gesamt der Handlung gesehen – noch nicht einmal marginal, denn die Geschichte ginge ihren Weg auch dann, wenn Jupiter nicht lächelte und seine Tochter küsste, sondern sogleich mit jener gleichsam welttragenden und prophetischen Rede antwortete, die nach dieser kurzen Regiebemerkung auch tatsächlich folgt und in der von jenem rührseligen Vater-Kind-Moment, der für zweieinhalb Verse aufgemacht wird, keine Spur mehr ist. Der traktierte doppelte poetische Widerspruch ist schierer poetischer Überschuss, handlungsfunktional ist er irrelevant, und der Schaden am generischen Prinzip kann darum mehr als eine Schramme nicht sein. Als solche aber ist sie – ein romanhaftes Element *avant la lettre* – der Oberfläche des ›totalitären Epos‹ doch fest eingraviert.

3. Das Zögern des Aeneas und die Störung der Axiologie

Wenn die Götter aushecken, was sowieso zu geschehen hat, hat die momentane Plastizität der Figuren (wenn man die poetischen Signale so verstehen will) keine nennenswerte Auswirkung auf das Handlungsgeschehen. Sie überzieht es wie ein psychologisierender Firnis, macht das Geschehen vielleicht greifbar und eindringlich, stärkt die Fundamente der ›epischen Totalität‹ aber insgesamt mehr, als dass sie sie wanken lässt. Vergil scheint sich dieser Technik bevorzugt dann zu bedienen, wenn es gilt, entscheidende Umschwünge der Handlung einzuleiten, und wie schon erwähnt sind es allermeist die lenkenden Götter, die figurenplastisch hervortreten.

Das letzte Mal greift Vergil auf diese Technik zurück, als Jupiter und Juno kurz vor Ende des Epos im Wolkengespräch das Schicksal von Aeneas und Turnus besiegeln (›Aeneis‹, XII,791–842; zur Szene u. a. Hejduk 2009, S. 304–307). Jupiter gebietet Juno Einhalt in ihrem feindseligen Tun gegen die Troer, sie lenkt rasch ein, doch bedingt sie sich – ein letzter göttlicher Kuhhandel – aus, dass Aeneas und seine Nachfahren kein Troja gründen,

nicht Teucrer mehr heißen, nicht ihre Sprache den Leuten aufzwingen, sondern dass Latium besteht, albanische Könige, die Römer über Jahrhunderte herrschen. *olli subridens hominum rerumque repertor* (›Ihr [antwortet] lächelnd der Schöpfer der Menschen und Dinge‹; XII,829), gibt er sein Einverständnis zu erkennen und signalisiert der Göttin, dass kein anderes Volk sie so sehr ehren wird wie das römische. Die leicht variierte, an den Kontext angepasste Formel lässt erkennen, dass diese Irritationen, wenn sie auch für den Moment als solche wirken, insgesamt doch ein habitualisiertes poetisches Register formieren. Das Prinzip der epischen (Götter-) Figur wird gestört, um die epische Handlung umso wirkungsvoller voranzutreiben.

Diese gegenseitige Konsolidierung wird allerdings dann dysfunktional, wenn Figurenpsychologie und Handlungsführung nicht mehr konsonant sind. In der ›Aeneis‹ lässt sich dies in erster Linie an der axiologischen Opposition zwischen der Rolle, die einer Figur zugeordnet ist, und der Art, wie eine Figur diese Rolle ausfüllt, beobachten. Kardinalbeispiel ist Buch IV mit den Liebeshändeln um Dido und Aeneas (die ›Dido-Tragödie‹; Wlosok 1976).

Zunächst läuft das Geschehen analog zur obigen Szene zwischen Jupiter und Venus ab (sie imitiert ›Ilias‹ XIV; vgl. Ganiban [u. a.] 2012, S. 331). So beim Dialog zwischen Juno und Venus, der die Liebe von Dido und Aeneas nicht begründet, aber schnurstracks auf die (aus Didos und Junos Perspektive gesprochen) ›Hochzeit‹ während der Jagd hinführt (IV,90–128). Beide Göttinnen handeln in heuchlerischer Absicht: Juno will Aeneas zur Liebe und Hand der Dido verhelfen, um die Troer von Italien fernzuhalten; Venus, die diese List durchschaut (vgl. den auktorialen Kommentar in IV,105f.), nützt die Gelegenheit, um aus der Intrige, an der Juno arbeitet, einen Profit zu schlagen, der Aeneas mit den Ressourcen begabt, die er für seinen weiteren Weg braucht. Beide Göttinnen erfreuen sich – das lässt die auktoriale Rede durchblicken – an ihren listigen Strategien, am längeren Ast sitzt Venus, und darum ist es nun sie, die am Schluss des Gesprächs

lacht (Servius hatte den Vers nicht ohne Zufall mit dem lächelnden Jupiter zusammengebracht): *dolis risit Cytherea repertis* (>Venus [...] lachte über die ausgeheckte List<; IV,128). Das kleine Intermezzo stellt die beiden Göttinnen in jenen intriganten, von ständiger *dissimulatio* geprägten Diskursraum, in dem sich auch Jupiter und Juno, Venus und Jupiter begegnet waren. Dass aber die beiden einander übers Ohr hauen wollen, und dass dies der einen auch gelingt, tut für das Geschehen selbst wenig zur Sache. Dass Juno wiederum mit ihrer List scheitert und von einer Gegenlist getroffen wird, schlägt als Hypothek auf ihrem Intrigenkonto zu Buche. Am Lauf der Dinge und am axiologischen Gefüge des Epos ändert dies nichts, wenn es diese nicht sogar bestärkt, denn Opfer ist die Antagonistenseite, während sich die Mutter des Helden sowohl als die klügere als auch als die erfolgreichere numinose Instanz erweist.

Diese Logik nun wird gestört, als Aeneas gehalten ist, Dido zu verlassen. Der Auftrag dazu kommt von Jupiter, bestellt wird er von Merkur, Aeneas hätte allen Grund, sich auf diese göttlichen Befehle zu stützen und die befohlene Sache offensiv zu betreiben. Doch er wirkt verloren und scheut die offene Aussprache mit Dido. Schon als Merkur ihn verlässt, *obmutuit amens* (>Aeneas stand schweigend, [...] wie betäubt<; IV,279), seine Haare stehen ihm entsetzt zu Berge, *vox faucibus haesit* (>das Wort blieb ihm im Halse stecken<; IV,280). Es drängt ihn nicht zur geregelten Abreise, sondern zur Flucht (*ardet abire fuga*; IV,281), vom Befehl der Götter ist er erschüttert (*attonitus*; IV,282). In Erzählerrede werden die Fragen und Gedanken referiert, die ihn umtreiben: Er weiß nicht, wie er die Sache der ›rasenden Königin‹ (IV,284) beibringen soll. Im Zweifel darüber, was er tun soll, beschließt er, in dieser Sache besser nichts zu tun; *haec alternanti potior sententia visa est* (>Folgender Entschluss schien ihm dann in seinem Schwanken am besten<; IV,287), nämlich den Befehl zu geben, die Abfahrt aus Karthago vorzubereiten, und dies im Geheimen: *quae rebus sit causa novandis / dissimulent* (>sie sollen [...] den Grund für die neue Lage geheimhalten<; IV,290f.), sagt er seinen Leuten. Er selbst aber will einen

günstigen Moment und einen günstigen Modus abwarten und suchen, um Dido die Sache schonend beizubringen.

Der Erfolg seiner Strategie ist bescheiden. Natürlich realisiert Dido bald, was vor sich geht (*impia Fama* trägt es ihr zu: ›die gewissenlose Fama‹; IV,298), sie wütet wie eine Mänade und stellt endlich Aeneas zur Rede. Die Vorwürfe, die auf ihn niederhageln, sind schwer von der Hand zu weisen. *dissimulare etiam sperasti* (›Hast du gar gehofft, [...] verbergen zu können‹; IV,305), beginnt sie ihre Rede und trifft damit den Nerv der Agenden der Troer (vgl. Perzell 1981, S. 213). Es folgen die Ermahnungen an ihre Liebe, an ihren nahenden Tod, an die eheliche Bindung, die Hochzeit, an ihren ruinierten Ruf, an ihre aussichtslose Lage, untermischt mit der Bitte, sich ihrer zu erbarmen. Dass sie kein Kind von ihm empfangen hat, das sie behalten könnte, schließt ihre Klagerede, in deren Verlauf die Wut zusehends in die Verzweiflung einer noch immer Liebenden umschlägt (IV,305–330).⁸

Bis zu diesem Punkt verläuft die Szene reibungslos in dem Sinne, dass die Figuren zu sagen scheinen, was sie denken. Der Konflikt ist durch den göttlichen Ratschluss unvermeidlich, aber weder ist an der Absicht des Aeneas zu zweifeln, dass er eine schonende Lösung sucht, noch steht Didos verliebte Verzweiflung infrage. Die Irritation liegt darin, wie Aeneas – zunächst nicht mit Worten, sondern, wie Jupiter, mit einer Geste – auf die vorgebrachten Anschuldigungen und Bitten Didos reagiert: *Dixerat. ille Iovis monitis immota tenebat / lumina et obnixus curam sub corde premebat* (›Das waren ihre Worte. Aeneas aber blieb nach Iuppiters Mahnung starren Blicks, und mit aller Macht verbarg er seinen Kummer tief im Herzen‹; IV,331f.). Erst spät spricht er, und nur Weniges (*tandem pauca refert*; IV,333).

Was sucht der starre Blick des Aeneas? Warum antwortet er nicht einfach auf ihre Rede? Er hält alle Karten in der Hand, könnte auf den Besuch Merkurs hinweisen, auf den göttlichen Zwang, dem er unterliegt, auf seinen (freilich gescheiterten) Versuch, ihr das Unvermeidliche auf rücksichtsvolle Weise mitzuteilen. Doch anstatt gerade heraus den unmittelbaren Grund

seines Strebens zu benennen, blickt er (wie man heute wohl sagen würde) ins Leere. Ob ihn ein schlechtes Gewissen plagt, ob er sich von ihr ertappt fühlt, ob es verzweifelte Ratlosigkeit oder gar – auch seinerseits – ein gebrochenes Herz ist, das ihn zu dieser Geste nötigt, verrät der Text nicht, so wie wir auch nicht erfahren, was die *cura* ist oder auslöst, die er angestrengt in sein Herz bannt. Blickt er starr, während sie spricht, oder wendet er den Blick danach, als Reaktion, ab? Die Entscheidung über diese Fragen hängt am Bild, das wir uns von Aeneas machen (nach Austin 1971, S. 106). Irgendetwas aber bewegt ihn, das ist an dieser Geste zu sehen, und was immer sie anzeigt, muss sie bei Dido den Anschein erwecken, dass, was Aeneas betreibt, von zwielichtiger Natur ist. Sonst müsste er nicht so schauen, und sonst hätte er ihre Rede unmittelbar und deutlich beantworten können. Die *Iovis monita* mögen Aeneas ein Stück weit entlasten, doch der Blick ist irritierend.⁹

Was Aeneas nun sagt, gibt dieser Vermutung breiten Raum. Er setzt alles daran, sich aus der Sache herauszureden, und je mehr er Grund auf Grund häuft, ohne den eigentlichen Grund zu benennen, desto fadenscheiniger wird seine formalistisch-kühl vorgetragene, pseudo-juristische¹⁰ Argumentation, und desto halbherziger muss sie auf Dido wirken. Aeneas betont, (1) wie viel er ihr zu verdanken habe, (2) dass er sie nie vergessen werde. Doch als er daran geht, sein Handeln zu rechtfertigen, tut er dies mit so brüskten Worten, dass der Eingang seiner Rede retrospektiv wie hohle Schmeichelei wirken muss: (3) Ihr Gatte zu sein, habe er nie behauptet, (4) die Ehe nie gesucht, (5) wäre er Herr über sein Schicksal, (6) gälte all sein Bestreben Troja, (7) ersatzweise gelte es aber Italien: *hic amor, haec patria est* (>Dort ist meine Liebe, dort meine Heimat<; IV,347). (8) Sie liebe schließlich auch ihre Heimat, und weshalb missgönne sie dies den Troern? (9) Jede Nacht – davon war im Übrigen bislang nie die Rede gewesen (vgl. Ganiban [u. a.] 2012, S. 346) – ermahne ihn sein Vater im Schlaf, (10) der Anblick von Ascanius mache ihm tagtäglich klar, dass es ihm, dem Aeneas, nicht zustehe, seinem Sohn die zukünftige Herrschaft über Italien vorzuenthalten. Die

Rede ist fahrig: Aeneas schmeichelt Dido, dann greift er sie an, sein Tun ist mal selbstbestimmt auf eine neue Heimat gerichtet, mal ist er Opfer des Fatums, dem er sich fügen muss. Die Vielzahl der Argumente ist – in der Literatur, in der Rhetorik, im hohen Stil vor allem; anders als im Alltag oder in der Gerichtsrede – unkonventionell und ›verdächtig‹, sie ist dort dem einen prägnanten Argument immer unterlegen; dass die Argumente auch noch gegeneinander laufen, kommt dazu. Glaubwürdigkeit ist auf diese Weise nicht zu erwirtschaften (und zwar nicht nur vor Dido, sondern auch vor den Lesern): Was Aeneas sagt, klingt ausweichend, ohne dass die Stelle verriet, wem oder was er ausweicht (ihrer Liebe? ihrem Zorn? seinem Gewissen? seiner Liebe?).

Selbst Servius, der versucht, mit der Argumentation des Aeneas mitzugehen, ist nicht frei von Skepsis (ab Serv. A. IV,333). Zum einen honoriert er die Schichtung von Argumenten als einen Versuch, Dido doch noch zu überzeugen, und bemüht sich, den Argumenten eine stringente argumentative Logik abzugewinnen (Serv. A. IV,333, 337, 339, 340, 351, 354), weshalb er schon den Beginn der Aeneas-Rede glossiert, als ginge es darum, ein Problem ›wegzukomentieren‹:

EGO TE, QVAE PLVRIMA FANDO controversia est plena, in qua et purgat obiecta, removens a se crimen ingrati, et veniali utitur statu, profectionem suam retorquens in voluntatem deorum. habet etiam finem: nam purgat obiectam fugam nomine profectionis.

(Serv. A. IV,333)

Die Streitrede, mit der er sich auch gegen die Vorwürfe rechtfertigt, ist ausführlich. Er weist den Vorwurf von sich, undankbar zu sein, und er macht verzeihliche Umstände geltend, indem er seine Abreise auf den Willen der Götter abwälzt. Das hat auch Sinn und Zweck: Denn er rechtfertigt die ihm vorgeworfene Flucht, indem er sie Abreise nennt.

Zum anderen aber scheint er an der Wirkung der Aeneas-Rede doch auch zu zweifeln. Zum Hinweis des Aeneas, dass ihn auch sein Vater im Traum ermahnt habe (9), notiert er mit einem hörbaren Seufzer: *quasi adhuc responsis non crederet [scil. Dido], addidit patris admonitionem* (›So wie

wenn sie [seinen] Rechtfertigungen [Antworten] noch immer nicht glauben würde, ergänzte er die Mahnung des Vaters<; Serv. A. IV,351).

Erst nach all diesen rhetorischen Unfällen, ganz am Ende seiner Rede spricht Aeneas (11) die Botschaft Jupiters an, doch anstatt sie ins Zentrum seiner Erklärungsversuche zu stellen, kaschiert er ihre Bedeutung mit einem einleitenden *nunc etiam* (>Aeneis<, IV,356), als käme es auf diese Intervention insgesamt nicht eigentlich an. Dass er emphatisch schwört, dass es diesen Besuch gegeben hat, macht seine Behauptung, dass der Gott leibhaftig bei ihm gewesen sei, nicht glaubwürdiger; dass er dies schwört bei >beider Leben< (*testor utrumque caput*; IV,357), man aber gar nicht weiß, wen er damit meint (im referentiellen Angebot sind: Aeneas, Dido, Ascanius, Anchises, Jupiter und Merkur; ähnlich schon Serv. A. IV,357), stört die Emphase; dass er unmittelbar aus dieser Begegnung die Forderung ableitet, dass sie davon ablassen möge, sich und ihn mit ihren Klagen zu entzünden (*incendere ... querelis*; >Aeneis<, IV,360), lässt den Götterbesuch wie vorgehoben erscheinen. *Italiam non sponte sequor* (>Nicht aus freien Stücken führt mich mein Weg nach Italien<; IV,361) – die Rede des Aeneas schließt mit dem vielleicht berühmtesten Halbvers (vgl. Binder/Binder 2008, S. 767) und einem der stärksten rhetorischen Effekte der >Aeneis< (vgl. Serv. A. IV,361: [*et oratorie ibi finivit, ubi vis argumenti constitit.*] >und wie ein Redner endete er dort, wo die Wirkkraft des Arguments feststand<). Was Aeneas mit diesem Vers sagt, ist in seiner Proposition unstrittig und richtig. Aber seine mäandrischen Ausflüchte davor führen dazu, dass der Effekt des Sprechakts seiner Proposition gegenläufig wird.

Wieder ist es eine Geste, die den psychodynamischen Prozess abbildet und die nächste Wendung der Szene initiiert. *Talia dicentem iam dudum aversa tuetur / huc illuc volvens oculos totumque pererrat / luminibus tacitis ...* (>Noch während er so spricht, schaut sie ihn eine ganze Weile von der Seite an, wendet hierhin und dorthin die Augen, mustert ihn stumm von oben bis unten ...<; >Aeneis<, IV,362–364).

Erst dann spricht sie – die eben noch von Aeneas gebeten worden war, sich (und ihn) nicht mit Klagen zu entzünden – *accensa* (IV,364). Mehr noch aber als ihre Worte sagt diese Geste. Die Unglaublichkeit, die Aeneas sich mit seinem starren Blick und seiner fahrigten Rede einhandelt, lässt Dido ihn von der Seite, ›schräg‹ sozusagen (»askance«, also ›von der Seite; misstrauisch‹, übersetzt Page wörtlich; Page 1902, S. 370; vgl. Williams 1972, S. 365; Ganiban [u. a.] 2012, S. 347) und im physischen und metaphorischen Sinne abgeneigt,¹¹ ansehen, hierhin und dorthin schweift ihr Blick wie der Blick jemandes, der nicht glauben will und auch nicht glauben kann, was man ihr oder ihm da sagt. Die zornige Rede, die nun folgt, gibt dieser Haltung energisch Ausdruck. Aus der Liebe ist Hass geworden (der spätestens im Gespräch mit ihrer Schwester Anna wieder Liebe werden wird – das Hin und Her wiederholt sich).

Aeneas mag daran, dass er Dido verlassen muss, ganz und gar schuldlos sein, es könnte sein, dass die *cura*, die er in sein Herz verschließt, seine Liebe zu Dido ist, über die er sich hinwegsetzen muss, weil ihm die Götter dies geheißen; darüber lässt sich lange und vortrefflich streiten, weil der Text jene Bereiche von Aeneas' Innenleben, auf die diese Frage zielt, konsequent abdunkelt. Unstrittig aber ist, dass er Dido keinerlei Gelegenheit gibt, auf diesen Gedanken auch nur versuchsweise zu verfallen. Es liegt in dieser Szenenbildung eine Art tragischer Ironie verborgen. Weil Aeneas harsch dissimuliert – sowohl durch die (versuchte und gescheiterte) Geheimhaltung der Abreise als auch mit seiner Rede – und weil, wie bei Jupiter und Venus, diese *dissimulatio* von Dido scharfsichtig als solche identifiziert wird, erreicht er effektiv das Gegenteil dessen, was er mutmaßlich zu erreichen sich anschickt: Dido ist weder versöhnt noch besänftigt oder beruhigt, man trennt sich nicht im Guten, sondern unter maximalem Zorn. Getrieben von Jupiters Befehl, ist Aeneas nicht (wenn man nicht alles Götterhandeln als Allegorie psychischer Vorgänge begreift – das ist freilich nicht die Logik des Epos) in der Rolle eines schuldhaften Mannes, der eine Frau verlässt, weil ihm anderes gerade günstiger erscheint (vgl. Feeney

1998, der zugleich warnt, die Götterbotschaft nicht ebenso zu überhören, wie Dido sie im Gespräch überhören muss). Aber mit seinem Verhalten und seiner Rede fällt er, indem er das »unnaturalistic« Motiv (den Auftrag) durch eine Reihe von »naturalistic« Motiven verstellt (die Begriffe mit Feeney 1998, S. 115–118), in genau dieses zögerlich-verlogene Verhaltensmuster, das seiner Lage gar nicht angemessen ist, und es erscheint als feiger Betrüger mit schlechtem Gewissen, wer dies gar nicht unbedingt sein und haben müsste. Je intensiver er sich bemüht, die Sache zu begründen und klein zu halten, desto wilder eskaliert sie.

Der Text fängt diese strukturelle Ironie nach Didos Rede rhetorisch ein. Dido verflucht Aeneas, die Klippen mögen ihm zum Verhängnis werden; *si quid pia numina possunt* (›wenn denn die Gerechtigkeit der Götter etwas vermag‹; IV,382), sagt sie, um wenige Verse später wütend von dannen zu ziehen. Aeneas lässt sie zurück als einen, der noch immer nicht so recht weiß, was er tun soll (*multa metu cunctantem et multa parantem / dicere*; ›der noch vieles sagen möchte, doch angstvoll zögert‹; IV,390f. – das Enjambement macht sein Zögern rhetorisch hörbar), und der damit der Rolle, die Dido an ihm zu erkennen glaubt, treu bleibt. Kaum aber ist sie gegangen, heißt es auktorial weiter:

At pius Aeneas, quamquam lenire dolentem
solando cupit et dictis avertere curas,
multa gemens magnoque animum labefactus amore
iussa tamen divum exsequitur classemque revisit.

(›Aeneis‹, IV,393–396)

Aeneas aber, pflichtbewusst, obwohl er eigentlich Didos Schmerz durch Trost lindern und durch sein Wort ihr Leid abwenden will, führt unter tiefem Seufzen und von der Größe der Liebe erschüttert doch den Befehl der Götter aus und sieht nach der Flotte.

Der ironische Kontrast zu den *pia numina* ist nicht zu überhören. Die überdeutliche Rechtfertigung sowohl der Stelle als auch des Helden bei Servius gibt dafür das beste Zeugnis:

[AT PIVS AENEAS ordo est: at pius Aeneas iussa divum exsequitur. bene autem excusat Aeneam ›pium‹ dicendo, cum ei et gemitus dat, et ostendit solacia dolenti velle praestare, et probat religiosum, cum deorum praeceptis pareat.]
(Serv. A. IV,393)

at *pius Aeneas* ist in Ordnung: Denn der pflichtbewusste Aeneas befolgt die Befehle der Götter. Gut aber entschuldigt er Aeneas, indem er ihn *pius* nennt, zumal er ihm auch Seufzer gibt, und er zeigt, dass er (Aeneas) der Leidenden tröstende Worte spenden will, und er erweist ihn als gottesfürchtig, zumal er (Aeneas) den Weisungen der Götter gehorcht.

Es ist nur eine Frage der Attitüde, ob man den Erzähler, dessen Argument Servius aufschlüsselt, beim Wort nimmt – dann liegt die Ironie beim Schicksal, ihre Opfer sind Aeneas und Dido –,¹² oder ob man genau diesen schließenden Erzählerkommentar ironisch liest – dann trifft die Ironie den ›frommen‹ Aeneas, der (ich spitze zu), im Wunsch, sie zu trösten und die Sorgen (ihre oder auch seine eigenen?) zu zerstreuen, seufzend doch lieber die Schiffe vorbereiten lässt (so Page 1902, S. xviii: »Virgil seems unmoved by his own genius, and begins the next paragraph quite placidly at pius Aeneas ...!«). Dass *pius* Epitheton des Aeneas ist bzw. im weiteren Verlauf des Textes wird, gibt der Stelle ihre brutale Schärfe.

Die Unsicherheit des Verstehens schlägt den Bogen zurück zum anfänglichen Zögern des Aeneas, sodass die ganze Szene in Oszillation befangen ist: hier der verzweifelte Held, der Rücksicht nimmt auf Didos Liebe, vielleicht auch auf seine eigene, der kühl und distanziert blickt und spricht, um ihre und seine Gefühle zu schonen, der dabei aber (natürlich) auf ganzer Linie scheitert; dort der feige Liebhaber, der noch nicht einmal die Größe aufbringt, jenen Schluss zu setzen, den er machen will und muss. Der Schwebezustand ist ein gewollter; jedenfalls verzichtet Vergil auf jedes klare auktoriale Signal, und selbst dort, wo in Erzählerrede gewertet oder erklärt wird, ist der Aussagestatus unklar: *pius* kann wörtlich oder punktuell ironisch genommen werden; wir wissen nicht, ob Aeneas das Traumgesicht des Anchises tatsächlich Nacht für Nacht sieht, oder ob er es nur vorschiebt; undeutlich ist, bei wessen Häuptern Aeneas schwört; die *cura* in seinem

Herz ist opak; ob die *dolos* (›Listen, Täuschungen‹; ›Aeneis‹, IV,296), die der Erzähler Dido am Eingang der Gesprächsszene wahrnehmen lässt, auktorial konstatiert oder durch Dido fokalisiert sind (dem Wort folgt in Parenthese: *quis fallere possit amantem?* ›Wer könnte eine Liebende täuschen?‹), bleibt offen; und der *magnus amor* (IV,395), der das Gemüt des Aeneas zuletzt erschüttert, kann die Liebe des Aeneas genauso sein wie jene der Dido (vgl. Ganiban [u. a.] 2012, S. 349: »Amor tells us that Aeneas loves Dido, or [less likely] that he is shaken by her great love for him«).

Die poetische Konsequenz lässt kaum einen anderen Schluss zu als den, dass diese Leerstellen kalkuliert gesetzt sind (trotz energischer Parteinahme für Aeneas betont dies immer wieder der Kommentar von Austin 1971, S. 92–123). Ihre Folge wiederum ist, dass die Debatten darüber, ob dieser Aeneas nun ein hilflos-ungeschickter oder ein hinterhältig-grausamer wäre, an kein Ende kommen können. Diese Debatten beginnen unmittelbar nach Publikation der ›Aeneis‹; schon in Ovids ›Ars amatoria‹ (3,39f.) wird *pius* Aeneas als schlechter Gast kritisiert, vielleicht – als letztes Beispiel von insgesamt vier (vor ihm: Jason/Medea, Theseus/Ariadne, [Demophoon]/Phyllis) für die notorische Untreue des Mannes – verspottet: *et famam pietatis [!] habet, tamen hospes et ensem / praebuit et causam mortis, Elissa, tuae*. (›Aeneas steht im Rufe, fromm und treu zu sein, und doch hat er als Gastfreund dir, Elissa, den Anlaß zum Tode gegeben – und das Schwert dazu.« Zur schwierigen Frage des *hospitium* in den Büchern I und IV s. Gibson 1999 mit älterer Literatur.) Vergils Szene gibt identifikatorischen und antiidentifikatorischen Bestrebungen weiten Raum. Wer Aeneas anklagt, blickt auf ihn, wie Dido es in der Szene tut (vehement der Kommentar Page 1902, S. 366–374, z. B. S. 370). Wer ihn gegen diese Anklage verteidigt (nicht minder vehement der Kommentar Austin 1971, S. 92–123 in ständiger Auseinandersetzung mit dem Kommentar von Page), muss sich darüber im Klaren sein, dass der Preis für diese Verteidigung die Installation figürlicher Insouveränität und kurzsichtiger Ichbezogenheit ist (Aeneas, der hartherzig agiert, um von den eigenen Gefühlen nicht über-

mannt zu werden, etc.; vgl. Austin 1971, S. xv, 105f.). Poetologisch entscheidend ist, dass die Szene nicht gelesen werden kann, ohne diesen Raum irgendwie zu füllen: In jedem Fall arbeitet Aeneas an einer Verdrängungsleistung, und ob er diese hilflos für sich und für Dido oder listig gegen Dido betreibt, ist eine nachrangige Frage.

Wir fassen mit dieser Szene dieselbe kontraproduktive Widersinnigkeit der Rhetorik, deren ironische Unzuverlässigkeit hier noch stärker wütet als bei den Göttergesprächen. Alleine dass Aeneas in den rhetorischen Modus der Gerichtsrede verfällt, verfremdet den Dialog zweier Liebender nachhaltig. Doch wieder sind die Gesten der Figuren wesentlich dafür verantwortlich, dass ihre rhetorischen Agenden ins Zwielflicht geraten. Würde uns der starre Blick des Aeneas vorenthalten, ließe sich seine Rede auch und noch als eine gleichsam staatstragende begreifen; erst durch seinen seltsamen Blick und die verzögerte Reaktion wird sie psychisch abgedunkelt.

Anders als die Göttergespräche aber ist jenes zwischen Aeneas und Dido wesentlich kontraproduktiv gegen das Programm des Epos. Die Interaktionen von Jupiter und Venus, von Venus und Juno oder von Jupiter und Juno treiben das Epos handlungs- und axiologisch in die richtige Richtung; ihre Irritation liegt darin, dass die Götterfiguren für kurze Momente aus ihrer epischen Rolle fallen und sich romanhaft gerieren, ohne dass dies für Handlungsgang und Programmatik relevant würde. Bei Aeneas und Dido ist dies anders. Auch sie treten aus der Fläche epischer Figuren heraus und üben sich in einer Interaktion, die menschliches Beziehungsverhalten auf hyperplastische Weise hervortreten lässt; auch diese Interaktion führt letzten Endes auf das handlungslogisch Unvermeidliche hin: den Abschied des Aeneas aus Karthago und Didos Selbstmord. Axiologisch aber ist die Szene dem Epos ein krasser Störfaktor, weil dieses weder den inkompetenten noch den unaufrichtigen Helden brauchen kann. So einfach es gewesen wäre, den Abschied von Dido auf eine Weise zu inszenieren, die von Aeneas alle Schuld, alles schlechte Gewissen, auch alle Verantwortung an ihrem Selbstmord fernhält – Jupiters Befehl zielt ja genau darauf –, so harsch

konterkariert das Gespräch zwischen Aeneas und Dido diesen Eindruck. Selbst wenn Aeneas keinerlei Schuld träge, selbst wenn er nur ein Getriebener seines Fatums wäre, dem er sich nicht entziehen kann, wiewohl er sich ihm gerne entziehen würde: in der Art, wie er mit Dido interagiert, macht er diese gedankliche Option genauso vergessen wie die Botschaft des Merkur und entledigt sich – gleich ob man ihn in der Rolle des Verzweifelten oder des Betrügers wahrnimmt – aller positiven Attribute.

Der Widersprüche gibt es nun drei: Neben den figurenologischen (der potentiell auf ›runde‹ Figuren hinführt) und den generischen (›runde‹ Figuren im Epos) ist ein axiologischer (›*pius*‹ *Aeneas*) getreten. Der poetische Gewinn wird auch in dieser Szene darin liegen, dass figürliche Interaktion für den Moment psychologisch plausibilisiert wird, dies nun aber um den Preis einer auch axiologischen Irritation. Auch diese bleibt punktuell. Aber die mit ihr verbundene Sensation ist so enorm, dass man sie so schnell nicht vergessen wird.

Vergil selbst unternimmt keinerlei Anstrengung, diese Sensation einzuziehen, vielmehr hält er sie auch nach der Szene präsent. So einprägsam wie berühmt ist der Vergleich des von (Annas) Flehen und Bitten bestürmten Aeneas mit einer vom Wind gebeutelten Eiche, die ihr Laub verliert, selbst aber standfest bleibt: *mens immota manet, lacrimae volvuntur inanes* (›Sein Entschluss bleibt unverändert, die Tränen fließen vergeblich‹; ›Aeneis‹, IV,449; der Vergleich IV,437–448). Doch man weiß nicht: Wessen Tränen sind dies? Ist die *mens immota* sinnbildlich Aeneas selbst, der zuvor seine *lumina immota* (IV,331f.; s. oben) gehalten hatte, oder doch nur jener Teil seines Wesens, der dem göttlichen Entschluss folgen will und muss? Bildet der feste Stamm das starre Herz des Aeneas oder seine unabwendbare Pflicht ab? Ist der Sturm, der das Laub fordert, emotionale Aufwühlung des Troers oder Bestürmung von außen? Schließlich, verliert die Eiche mit dem Laub, was sie lebendig hält, oder ist dieser Verlust ein natürlicher und vernachlässigbarer, irgendwie belangloser, weil Blätter spätestens im nächsten Frühling nachwachsen?

4. Vergils ›Epos‹

Die Rezeptionsgeschichte samt Forschungsgeschichte zu Vergils ›Aeneis‹ zeigt, dass es gerade auch Szenen wie die hier besprochenen – zu denen weitere sich gesellten (s. unten zur Venus-Vulkan-Szene) – sind und waren, die die hermeneutische Energie auf sich gezogen haben, und zwar, wie die oben passim berücksichtigten Einlassungen des Servius vorführen, mehr oder minder von Anfang an. Die Passagen sind hermeneutisch attraktiv deshalb, weil sie gezielte figuren- bzw. handlungslgische, generische und axiologische Widersprüche in das Epos eintragen. Die Figuren – Menschen und Götter – sind das Vehikel, mit dem diese Störungen importiert werden. Ziel hermeneutischer Operationen ist es, diese Irritationen semantisch zu kalmieren. Die Kommentarpraxis des Servius zeigt dies mehr als deutlich, sodass seine Kommentare immer präziser Seismograph für die poetischen Erschütterungen, meist auch deren versuchte hermeneutische Abfederung sind.

Insofern die wahrgenommenen Irritationen binär organisiert sind – es sich also letztlich um zweiwertige Widersprüche handelt –, kann eine hermeneutische Lösung in der Privilegierung des einen, des anderen oder des Widerspruchs selbst bestehen. Die 2000jährige Vergil-Exegese ist voll von Vorschlägen, die hier *in toto* zu referieren weder möglich noch nötig ist. Es sei erinnert an die oben als Möglichkeit gestreifte Deutung von Jupiters Lächeln als eines epischen. Am meisten Energie hat natürlich die Liebe und Trennung von Aeneas und Dido attrahiert, und die Deutungsfiguren reichen hier – mit Augenmerk auf der Figur des Aeneas – vom aufrichtigen Helden, der sich dem Weltenwollen unterwirft, über den moralisch fragwürdigen Feigling, der seinen Vorteil verfolgt (auch an den Totschlag des Turnus am Ende des Epos sei hier erinnert), bis hin zur Überlegung, ob diese strukturelle Ambivalenz der ›Aeneis‹, die sich stets äußert in Retardationen gegen das offensive teleologische Handlungsmodell, nicht ihrerseits semantisches Kalkül sein könnte (*two voices*-Theorie; Parry 1963). Diese

Konzentration der gelehrten Rezeption (in Kommentaren seit der Antike) und der modernen Forschung auf die Aussagequalitäten des Epos im Allgemeinen und dieser Probleme im Besonderen kaschiert und bündigt die wirkungsästhetischen Effekte, die von poetischen Konfigurationen dieser Art ausgehen. Auch diese Effekte speisen sich aus der Konfrontation der epischen Teleologie mit den sozusagen romanhaften Verwicklungen, aber sie zielen nicht auf eine semantische Botschaft. Ihre Wirkung gründet darin, dass das Geschehen an mimetischer Plausibilität gewinnt. Der poetische Mechanismus dieser Realitätseffekte besteht wesentlich darin, dass zwei einander störende poetische Muster kollidieren. Die behandelten Beispiele zeigen dies sehr deutlich: Die offiziöse, fast juristische Situation zwischen Venus und Jupiter kippt in eine rührselige Vater-Kind-Szene (Buch I); die finale Entscheidung über den Ausgang der epischen Handlung fällt im privaten Raum einer Eheszene (Buch XII); der kompromittierende Streit zwischen zwei harsch verfeindeten Parteien – Juno und Venus – wird als Gespräch zweier ›allerbesten‹ Freundinnen verhandelt (Buch IV); ein zunächst schlicht tragisch-schicksalhaft motivierter Abschied zweier Liebender gerät zur asymmetrischen Offensive eines kaltherzigen und feigen Egomanen gegen eine liebeskranke Frau (Buch IV). Wieder können wir Servius als Zeugen dafür bemühen, dass die Philologenwelt diese Effekte zwar gerne ausblendet, sie aber doch nicht ganz zu kaschieren weiß (Servius über die Laune der Götter, über Figuren, die andere Figuren durchschauen, über das Traumgesicht des Anchises), sodass man immerhin davon ausgehen darf, dass dieser rezeptionsästhetische Mechanismus keine rezente ›Erfindung‹ ist.

Realismus braucht den Kontrast, und zwar im Modus der Störung einer poetischen Konvention. Eine juristische Situation, die weltpolitisch-numinose Entscheidung eines Konflikts, ein Göttinnenstreit, ein schicksalhaftes Ende einer Liebe sind *per se* nicht mehr, aber auch nicht weniger mimetisch plausibel als eine private Szene zwischen Vater und Tochter oder zwischen Eheleuten, als die hinterhältigen Fehden zweier ›Freundinnen‹ oder als das

brachiale Wüten eines rücksichtslosen Mannes. Das eine wie das andere sind mehr oder minder konventionelle Muster des Welterklärens genauso wie der poetischen Gestaltung. Realitätseffekte ergeben sich erst in der Kollision der Erzählmuster, und dass sie in der obigen Argumentation latent mit den jeweils zweitgenannten poetischen Strategien verbunden sind, liegt daran, dass diese als Fremdkörper in eine epische Konstellation eindringen, die wesentlich auf den erstgenannten Strategien aufruht, dass diese erstgenannten also im Epos dominant sind. Im Roman wird es genau umgekehrt sein, weil dort die anderen Strategien überwiegen, diese für sich aber nicht weniger unwirklich sind als die epischen Strategien in der ›Aeneis‹, wenn sie nicht ihrerseits mit gegenläufigen Strukturen verfremdet werden: Auch eine rührselige Vater-Kind-Szene verliert, wenn sie zur generischen Konvention gehört, jeden realistischen Effekt.

Der störende Kontrast ist es, der den Realitätseffekt bedingt, weil seine Sperrigkeit rezeptionsästhetisch in Analogie zu jener Kontingenz und latenten Irrationalität gesetzt werden kann, die der Alltag gebiert. Realismus als eine naive Nachahmung der Wirklichkeit – was immer sie wäre – gibt es nicht, er ist stets Effekt einer poetischen Irritation, und die davon bedingte Spannung ist ihm konstitutiv.

Gewiss schließt diese wirkungsästhetische Sichtweise die andere, hermeneutische Perspektive nicht aus. Sie reagieren beide auf dieselben Phänomene, und was sich – hier oder dort, zu dieser oder jener Zeit, bei diesem oder jenem Leser – rezeptionsästhetisch in den Vordergrund drängt, ist dem Text selbst nicht abzulesen. Allerdings gibt es einigen Grund anzunehmen, dass das produktionsästhetische Ziel näher an der Wirkungs- als an der Aussageabsicht lag. Ein banales Indiz dafür mag sein, dass die Realitätseffekte bei Vergil zwar einem gemeinsamen Strukturmuster folgen, dass sie sich aber mit dem teleologischen Modell des Epos ganz verschieden verrechnen lassen, weil von Szene zu Szene der strukturell identische Effekt sich semantisch-hermeneutisch völlig gegenläufig auf die axiologische Architektur des Epos auswirkt. Ein weiteres Indiz könnte darin liegen, dass,

soweit ich sehe, so gut wie alle hermeneutischen Probleme der ›Aeneis‹ sich als Realitätseffekte begreifen lassen, was insofern erstaunlich ist, als zwar Realitätseffekte *per se* auch hermeneutisch traktiert werden können, durchaus aber nicht alle hermeneutischen Irritationen auch potentielle Realitätseffekte darstellen (und zwar immer dann nicht, wenn die besagte Analogisierung mit der ›wirklichen‹ Welt scheitert). Das hat die Forschung immer wieder dazu motiviert, in Vergils Dichtung nicht zuletzt auch präzise Modellierungen der *conditio humana* erkennen zu wollen.¹³

Ein drittes Indiz ist die Rezeptionsgeschichte der ›Aeneis‹, in der die Aeneas-Dido-Liebe, die handlungslogisch ja nur eine Nebenepisode ist, weit im Vordergrund steht (die Literatur ist unüberschaubar; vgl. stellvertretend für vieles: Desmond 1994; Burden 1998; Starks 1999; Hamm 2008). Bezeugt ist diese figurenpsychologische Faszination mehr oder minder seit der Publikation der ›Aeneis‹ in augusteischer Zeit. Ovid notiert in den ›Tristia‹ (II,533–536), dass die Liebeshändel von Aeneas und Dido die am meisten gelesene Partie der ›Aeneis‹ waren, weil das römische Publikum von dieser Liebesgeschichte begeistert war; einige Jahrhunderte später hält Augustinus fest, dass Leser der ›Aeneis‹ (und darunter er selbst) von Didos Schicksal zu Tränen gerührt waren, was ihm freilich aus der Perspektive des rückschauenden Bekehrten einigermmaßen läppisch vorkommt (›Confessiones‹, I,13). Selbst die Tatsache, dass Dido als Königin von Karthago den Erzfeind Roms repräsentiert, vermochte an der römischen Anteilnahme am Schicksal der Dido-Menschen-Figur nichts zu ändern (was man im Übrigen wiederum als typisch vergilisch markieren möchte: sowohl die kühne axiologische Verkehrung des nationalepischen Programms mit einer gleichsam deplatzierten Figurenempathie als auch, dass er damit eben keinen poetischen Schiffbruch erleidet; vgl. in Ansätzen Starks 1999, S. 280f.; ebd. auch prägnant zur antiken Rezeption der Dido-Episode S. 264–267). Es gibt keinen Grund anzunehmen, dass diese Faszination bis zum heutigen Tage sich irgend grundlegend geändert hätte.

Damit ist nicht ausgeschlossen, dass solche Realitätseffekte für semantische Zwecke in Dienst genommen werden, doch ist eine solche Indienstnahme eine latent sekundäre, während der poetische Mechanismus auch ohne diese konkreten semantischen Absichten – wenn es denn solche wären – verfügbar ist. Ein kurzer Seitenblick auf Ovids ›Metamorphosen‹ könnte diese Verfügbarkeit illustrieren.

Dass diese Realitätseffekte das epische Weltgefüge stören – und zwar notwendig systematisch und potentiell handlungs- und axiologisch –, wird dazu beigetragen haben, dass sie, im Vergleich zu anderen realistischen Strategien der Literaturgeschichte, vergleichsweise und in einem doppelten Sinne marginal bleiben. Marginal sind sie, erstens, weil ihre Installation über sehr sparsame poetische Mittel geschieht, kurze Sätze oder Nebensätze oft, nicht selten eben beiläufig erwähnte Gesten, sodass die Realitätseffekte niemals poetisch dominant werden. Und marginal sind sie, zweitens, weil sie aufs Ganze gesehen spärlich sind und die Handlung über sehr weite Strecken ohne sie auskommt. Aus der motivationslogischen Makroarchitektur werden sie herausgehalten. Man kann dies sehr leicht daran erkennen, dass sie in einer Zusammenfassung der Handlung überschüssig wären, wohingegen man beispielsweise über Petrons ›Satyricon‹ praktisch nicht sprechen kann, ohne sich in diesen Graubereichen eines figurenpsychologischen Realismus zu verlieren. Die ›Aeneis‹ lässt sich erzählen, ohne über Aeneas als Figur zu sprechen, über weite Strecken tut dies ja auch Vergil. Das ›Satyricon‹ zu skizzieren, ohne auf die Charaktere Encolpius, Giton und Eumolpus zu sprechen zu kommen, stellte eine so starke Verfremdungsleistung dar, dass der poetische Charakter nicht mehr zu erkennen wäre und die Handlung zerfiel.

Genau diese Marginalität ist es paradoxerweise, die den Realitätseffekten die Wirkungsmacht von Rara sichert. Dies könnte auch der Grund sein, weshalb Vergil sie bevorzugt an Wendepunkten der Handlung einsetzt. Er braucht sie nicht, um das Geschehen motivationslogisch zu begründen, das Geschehen ist teleologisch definiert, es trägt sich selbst. Die Realitätseffekte

versehen die Wendepunkte mit der Attraktivität, die ihnen gemäß ist, indem sie das sonst häufig hölzern gezimmerte und staksig verlaufende epische Geschehen ›verlebendigen‹ und mit mimetischem Gehalt aufladen. Insofern sie ein punktuell poetisches Einsprengsel darstellen, nehmen sie auf die tektonischen Verhältnisse des Epos keine Rücksicht, sie treffen Menschen und Götter gleichermaßen, unterlaufen alle Direktiven und Lenkungsmodelle, ignorieren oder transzendieren axiologische Grenzen, stören das *straight forward* der Handlung, verwickeln klare Motivationsfäden zu undurchsichtigen, chaotisch anmutenden psychologischen Flechtwerken; und sie können dies tun, weil ihre Funktion – ähnlich jener des *comic relief* – keine tektonische, sondern eine der momentanen Wirkung ist. Ob dann eine Szene wie jene zwischen Aeneas und Dido ein poetischer Unfall ist, weil der Realitätseffekt die Teleologie wirkmächtig umsetzt und stört zugleich, oder ob gerade durch diese aporetische Konstellation poetische Genialität sich hervortut, ist eine sekundäre Frage.

Man darf sich darum auch nicht zu dem Schluss hinreißen lassen, dass die ›Aeneis‹ kein episches Erzählen böte. Eine solche Behauptung würde nichts bringen als eine platte Nivellierung generischer Strategien. Episches Erzählen ist und bleibt auf eine ›epische Totalität‹ gerichtet, die Figuren sind konzeptuell flach, die Handlungslinien zielgerichtet, das Geschehen weltbedeutend und kompakt. Was hier anhand einiger kleiner Szenen beschrieben ist, macht die ›Aeneis‹ nicht ureigentlich aus, es bleibt ihr fremd und erratisch. Realitätseffekte sind der generischen ›Idee‹ eines epischen Erzählens Systemfehler, daran ist nicht zu rütteln. Doch scheint es, als sollte das epische Erzählen immer dann, wenn die generische ›Idee‹ konkrete poetische Gestalt annimmt, widerspruchslos nicht zu haben sein. Die Dominanz des vergilischen Modells über die beiden letzten Jahrtausende hat dafür Sorge getragen, dass dieser zunächst seltsame poetische Modus normativ wurde.

5. Ausblick: Psychologische ›Entstörung‹ im mittelalterlichen Erzählen von Eneas

Das zuletzt formulierte Modell des römisch-epischen Erzählens ergibt sich nicht rein aus systematisch-generischen Überlegungen. Es lässt sich anhand der weiteren Verarbeitung dieser Effekte in der Literaturgeschichte bestätigen, namentlich am mittelalterlichen Erzählen von Eneas im französischen ›Roman d'Eneas‹ sowie bei Heinrich von Veldeke (Überblick bei Lienert 2001, S. 72–102). Ich konzentriere mich aus Platzgründen auf den deutschen Roman, der aber in den allermeisten Details, die im Folgenden herausgestrichen sind, mit seiner französischen Vorlage (und stets gegen Vergil) übereinstimmt.

Viele der oben traktierten ›Aeneis‹-Phänomene fehlen in den mittelalterlichen Romanen schlicht aus dem Grund, dass Götterszenen vermieden sind, so gut es geht. Dass damit auch die Gesten ausfallen, die diese Götterszenen begleiten, dürfte poetologischer Nebeneffekt sein; daraus ist für unseren Gegenstand nichts abzuleiten. Dies ist insofern misslich, als gerade die Götterfiguren bei Vergil stark psychologisiert werden, oft intensiver und häufiger als die handelnden Menschen (zu den Götterfiguren in der ›Aeneis‹ s. Feeney 1991, S. 129–187, der zu dieser Frage speziell aber wenig bietet). Es wäre interessant gewesen, flächendeckend zu beobachten, was der anonyme Autor des ›Roman d'Eneas‹ und Heinrich von Veldeke aus diesen Szenen gemacht hätten.

Dieser Missstand wird teilweise davon behoben, dass einige Götterszenen bleiben. Beispielhaft greife ich die Szene zwischen Venus und Vulkan heraus. Sie firmiert bei Vergil im achten Buch. Venus überredet ihren Mann, die unzerstörbare Rüstung für Aeneas zu schmieden, und sie lässt dazu ihre Verführungskünste spielen. Wieder ist es eine Geste, die die Szene zündet. Nachdem Venus ihrem Mann ihr Anliegen (in ihrer gewohnt exaltierten und wirkungsstarken Rhetorik – nicht anders als in den oben besprochenen Szenen) erklärt hat, heißt es:

dixerat et niveis hinc atque hinc diva lacertis
cunctantem amplexu molli fovet. ille repente
accepit solitam flammam, notusque medullas
intravit calor et labefacta per ossa cucurrit,
non secus atque olim tonitru cum rupta corusco
ignea rima micans percurrit lumine nimbos;
sensit laeta dolis et formae conscia coniunx.
(>Aeneis<, VIII,387–393)

So hatte sie gesprochen, und mit ihren schneeweißen Armen umschlingt die Göttin innig den zögernden Gatten in zärtlicher Umarmung. Der fühlte plötzlich die vertraute Liebesglut, die bekannte Wärme drang ihm ins Mark und durchströmte seine nachgebenden Glieder, nicht anders, als wenn zuweilen unter Donner ein feuriger Wetterstrahl sich Bahn bricht und leuchtend mit zuckendem Licht die Gewitterwolken durchheilt. Wahrnahm es froh, ihrer List und ihrer Schönheit bewusst, die Gattin.

Es wird nicht gleichsam naturalistisch beschrieben, wie genau Venus ihren Vulkan >entflammt<, aber die Beiwörter (*niveis lacertis, amplexu molli*) stärken die Geste und zwingen den Rezipienten dazu, sich von der Sache ein plastisches Bild zu machen. Die Wirkung ist enorm – jedenfalls auf Vulkan –, was im anhängenden Gewittergleichnis betont wird. Danach wird Vulkan sich sofort der Bitte der Venus fügen, dann schläft das Ehepaar miteinander, dann geht der Schmied ans Werk.

Was macht Heinrich von Veldeke? Er behält die Szene, wohl weil die Rüstungssache sonst zu sehr in der Luft hinge; wissen können wir es freilich nicht. Aber die Interaktion zwischen Venus und Vulkan wird aus maximaler Distanz angeschaut; weniger wird erzählt, als dass protokollartig berichtet wird, was unter diesen Göttern vor sich geht. Venus also nimmt (wie bei Vergil) die Not wahr, in der Eneas sich befindet, und:

si quem ze Volkâne
ze dem smidegote ir man,
flêgen sie in began
Vênûs diu gotinne,
si bôt ime ir minne

(daz was grôze miete),
daz her sie beriete
des si in gebâte,
und den rât tâte
und daz niene lieze
daz sie in hieze
dorch kost noch dorch arbeit.
her was der frouwen vil gereit
ir willen ze tûne.

([Eneasroman](#), 157,16/V. 5602–157,29/ V. 5615)

Heinrich erklärt noch kurz, dass dies zur Aussöhnung von Venus und Vulkan führen sollte (nach dem Mars-Problem – diese Zutat fehlt bei Vergil), dann geht es ans Schmiedewerk, und erst danach erhält Vulkan den in Aussicht gestellten Lohn (162,39/V. 5824–163,14/V. 5840).

Die Geste und mit ihr das gesamte figurenplastische Angebot sind getilgt, und vielleicht ist dies auch der Grund, dass hier wie bei einem ganz normalen Geschäft der Lohn erst gezahlt wird nach getaner Arbeit. Die Venus Vergils kann sich der Wirkung ihrer Verführung sicher sein; eine Venus hingegen, die derart abstrahiert agiert wie jene Heinrichs von Veldeke, sollte sich besser absichern. Das szenische Detail wird durch diese Umgestaltung gleichsam entstört, denn der Handlungsgang und auch der Verhandlungsgang (zwischen Venus und Vulkan) sind bei Heinrich von Veldeke glatter, zielgerichteter. Das Angebot, die Figuren rezeptionsseitig plastisch auszubuchten – ein Angebot, das sich bei Vergil geradezu aufdrängt –, geht damit verloren.

Diese Umgestaltung könnte man als Reduktion der Götterhandlung verbuchen, denn die Szene wird durch diesen Berichtsmodus auch erheblich kürzer (wenn man von der Mars-Zutat absieht). Wir beobachten aber ähnliche Phänomene auch dort, wo Menschen interagieren und wo die Episoden im mittelalterlichen Erzählen nicht kürzer, sondern länger werden. Kardinalbeispiel ist die Szene zwischen Aeneas und Dido, die für Vergil bereits oben besprochen ist. Sie ist in der Forschung häufig untersucht;¹⁴

ich kann mich daher auf einige besonders markante Eigenheiten der Gestaltung durch die mittelalterlichen Dichter konzentrieren.

Wie üblich im ›wiedererzählenden‹ Roman des 12./13. Jahrhunderts bleibt der grobe Handlungsgang erhalten. Auch bei Heinrich von Veldeke gibt die Götterbotschaft das Motiv zum Aufbruch aus Karthago; dass sie sehr verkürzt erzählt wird und die Distanz zwischen Göttern und Menschen maximiert, ist im Eneasroman konventionell. Wieder lässt Eneas heimlich die Schiffe vorbereiten, doch was in ihm vorgeht und was ihn bewegt, ist klarer dargestellt als bei Vergil. Er leidet nicht unter Sorge und Verdrängung, sondern ihm ist ein luzides Kalkül zu eigen – der ›alte‹ Zweifel scheint wie verflogen, Eneas hat einen klaren Plan:

vil wol her daz bedahte,
vernâmez frouwe Dîdô,
daz si vile unfrô
dar umbe solde werden.
hern weste ûf der erden,
wie herz ane vienge,
daz ez wol ergienge,
daz her dannen quâme.
her forhte, ob siz vernâme,
daz si ez wenden wolde
und er dâ wesen solde
unde in lezte deste mê.

(›Eneasroman‹, 66,34/V. 1980–67,5/V. 1991)

Dido bemerkt das Vorhaben trotzdem, sie fällt davon in Verzweiflung, stellt Eneas wie gewohnt zur Rede, doch die Art, wie sie dies tut, ist signifikant anders als im lateinischen Text:

dô ez komen was dar zû,
daz siz rehte vernam,
zû Ênêase sie quam.
aller ir sinne sie vergaz,
unsanfte sie bî ime gesaz,
si weinde vile sêre,

si sprach ›habt ir des ère,
daz ir den lîb mir wellet nemen?
wie mag û daz wol gezemen?
ez is mir ein ubel spot.<
her sprach »nû ne welle got,
daz ich daz iemêr getû.«
›ouwê, jâ gereitet ir ûch dar zû.<
›ich wil ez gerne bewaren.«
›leider jâ welt ir hinnen varen
verholenlîchen also ein dieb.<
›frouwe, daz nis mir niht lieb,
ez is mir leit daz ich ez tû.«
›saget, wer dwinget ûch dar zû?<
›die gote enlânt mich hie niht sîn.«
›ir getrôstet ûch wol mîn.<
›frowe, ichn hâns deheinen rât.«
si sprach ›ouwê der missetât,
[...].<

(›Eneasroman<, 67,26/V. 2012–68,8/V. 2034)

Die Gesten sind verschwunden, die latente Aggression, der schräge Blick – übrig ist nur noch die verzweifelte Frau, die ganz in einer leidenden Opferrolle aufgeht. Ob die Stichomythie dazu angetan ist, die emotionale Verdichtung der Situation in Worte zu kleiden, ist eine Stilfrage, über deren historische Dimension wir nichts Sicheres sagen können. Heute wirkt sie jedenfalls hier noch befremdlicher als sonst. Unstrittig aber ist, dass Eneas ganz anders und abermals mit viel kühlerem Kopf reagiert als sein lateinisches Pendant: Er rekurriert sofort auf den göttlichen Auftrag, das Herumlavieren mit einem knappen Dutzend Gründen unterbleibt, die Argumentation ist stringent, klar, ohne Störung und Retardation.

Im weiteren Gesprächsverlauf wird dieser Gestus gewahrt (68,8/V. 2034–71,10/V. 2156). Dido klagt über ihr Unglück mit Eneas; was sie für den Untergang Trojas könne, dass man ihr nun so übel mitspiele; droht mit Selbstmord; schilt die Götter, die Eneas übel mitgespielt hätten (und warum also sollte er jetzt ihren Befehl leisten?); wirft ihm Egoismus vor; spricht von den Gefahren des Meeres. Eneas wiederum verweist immer wieder auf

den Götterbefehl; er wolle sonst bei ihr bleiben; will sie vom Selbstmordgedanken abbringen (Sünde); betont die Unhintergebarkeit des göttlichen Willens. Nirgends ist ein Gedankenfaden kompliziert oder gar verwickelt, es gibt keine *dissimulatio*, die beiden Figuren sind das gesamte Gespräch über ›authentisch‹ (jedenfalls gibt nichts Anlass, daran zu zweifeln) und ›flach‹, Eneas ist – von Vergil her gedacht – so *pius*, wie man in dieser Lage sein kann, und sowohl er als auch Dido scheinen unter dem Götterauftrag zu leiden, wenn auch in unterschiedlich hohem Maße, was die Sache nicht versöhnt, aber die emotionale Spannung erheblich reduziert.

Irgendwann wird Dido ohnmächtig, Eneas aber fängt sie behutsam auf und tröstet sie.

dô viel sie in unmaht.
under sîn arme her si nam,
unz ir daz herze wider quam.
her sprach ir minnechliche zû
›frouwe, daz ich daz tû,
daz ich von û scheidē,
des gedenke ich mir vil leide.
esn mach ander rât sîn.
stunde an dem willen mîn,
ichn quâme nimmer hinnen.
ich mûz von ûwern minnen
vil unfrôlichen leben.
ir solt ez mir dorch got vergeben,
daz ich dar ane missetû:
diu nôt dwinget mich dar zû.‹
(›Eneasroman‹, 71,14/V. 2160–71,28/V. 2174)

Aus Vergils abgründigem Psychogramm ist eine geradezu kitschige Szene geworden. Eneas ist nun genau jener Göttergetriebene, der er motivationslogisch in der ›Aeneis‹ schon ist, er ist selbst Leidtragender des göttlichen Auftrags, und er ist mitleidend und mitfühlend mit Dido (vgl. Schmitz 2007, S. 183), sodass Heinrich von Veldeke (und vor und mit ihm schon der Dichter des ›Roman d’Eneas‹) viel konsequenter und rationaler umsetzen,

was die Grobstruktur der Handlung vorgibt. Auf der Strecke bleiben damit die widerstrebenden, störenden Momente, die zum Handlungsgang nichts beitragen, ihn vielmehr irritieren und latent hindern, die aber für sich ein figurenpsychologisches Faszinationspotential freisetzen können. Umso plötzlicher folgt dann nach dieser Tröstung eine doppelte Scheltrede Didos (71,29/V. 2175–73,4/V. 2229), die wieder enger an Vergil hängt und die ohne jedes Zwischenwort des Eneas auf ihn einprasselt. Man möchte sie für einen Atavismus halten, der anzeigt, dass die Reprogrammierung der Szene durch die mittelalterlichen Dichter nicht bis in die letzte Konsequenz durchgehalten ist. Gerade weil sie sich so hart reibt mit dem Gespräch davor, tritt dessen neue Qualität aber umso markanter zutage. (Die Diskrepanz ist im ›Roman d'Eneas‹ noch deutlicher; vgl. wiederholt Schmitz 2007, S. 182–185. Daraus zu folgern, dass die Szene bei Heinrich von Veldeke plausibel durchmotiviert wäre, ist – gerade mit Blick auf Vergil – ein riskanter Schluss.)

Was bleibt von Vergil? Die Heimlichkeit des Aufbruchs, das Götterargument, Didos zornige Reden am Schluss der Episode. Es fehlen die Gesten und Blicke, die Unsicherheit des Aeneas, seine labile argumentative Vielfalt, auch die leise Erzählerironie, die ihn in der ›Aeneis‹ möglicherweise trifft. Eneas ist handlungslogisch zu sich selbst gekommen; im mittelalterlichen Roman führt er aus, was er auszuführen hat; Dido ist stärker auf die Rolle der (pathologisch liebenden) ›Dulderin‹ festgelegt (der Einfluss von Ovids Heroiden-Brief ist mit Händen zu greifen; ausführlich zu diesem Einfluss Kern 1996, u. a. S. 130f.). Die überschüssige Psychologik eines sich aus der Affäre ziehenden feigen Menschen ist fast restlos getilgt, und was vorher Abgrund der Figurenpsyche war, ist nun mit viel topischem Versmaterial aufgefüllt. Dass hier intensiv am Text gearbeitet worden ist, zeigen die Bruchstellen der Renovierung: Didos Ohnmacht und die darauf folgenden jähren Zornausbrüche der Königin, die dieser ›mittelalterliche‹ Eneas viel weniger verdient hat als sein antikes *alter ego*. Ob diese Passungenauigkeit darauf deutet, dass das poetische Problem mit einer solchen

Reprogrammierung nicht ganz zu lösen ist, steht dahin. Dass auch Heinrich von Veldeke dieses Problem wahrgenommen hat, davon könnte immerhin der in seiner narrativen Lakonik fast schon verzweifelt wirkende Schlusspunkt der Episode zeugen, der dieser ein recht plötzliches und abruptes Ende gibt:

Dô der rede vile was,
dô mûst der hère Ênêas
ze jungest varen dannen
mit den sînen mannen,
swie ez ir geveile.
(›Eneasroman‹, 73,5/V. 2231–73,9/V. 2235)

Für Kenner Vergils kann das auch ein intertextueller Witz sein.

6. Einige literarhistorische und methodologische Konsequenzen

6.1 Romanhaftes Epos und epischer Roman?

Nach den Beobachtungen zu den Eneasromanen wird man kaum daran rütteln wollen, dass der Dichter des ›Roman d'Eneas‹ und Heinrich von Veldeke jene Form gestischer Irritation, die bei Vergil die Figurenpsyche weit auftut, aus ihren epischen Zusammenhängen heraushalten wollten. Unter generischer Perspektive ist dies verblüffend: Das antike Epos wird unter den Händen der mittelalterlichen Dichter zum Roman; die Handlung ist zunehmend protagonistenzentriert, auch die komplizierten axiologischen Verhältnisse sind mehr und mehr parteiisch sortiert und stabilisiert. Gerade im Roman aber, der die Welt latent hinter die Figur treten lässt, würden sich derartige Strategien gut einfügen, so wie sie umgekehrt das epische Erzählen intensiver irritieren als das romanhafte. Ein Teil dieser Verblüffung könnte darauf gehen, dass die Konzepte von Epos und Roman Kinder des ›langen‹ 19. Jahrhunderts sind, die mit früheren poetischen Verhältnissen nicht zur Deckung zu bringen sind. Die Paradoxie aber, dass

jener Text, der seine Handlung stärker entlang der Wege der Figuren entfaltet, diesen geringere poetische Aufmerksamkeit schenkt, und *vice versa*, bleibt trotz dieser Einlassung bestehen.

Poetische Phänomene von solcher Deutlichkeit haben gewöhnlich nicht nur einen Grund. Dies ist bereits oben angedeutet: Die Reduktion der Götterhandlung geschieht sicherlich auch und zuvorderst, um das Epos einem christlichen Rezeptionshorizont einzupassen, so gut es eben geht, und dass damit auch figurenpsychologische Irritationen aus dem Text hinauseskamotiert werden, ist vermutlich ein – wenn auch nicht unerwünschter – Nebeneffekt. Auch das Meiden der gestischen Plastizität könnte kulturpoetische Gründe haben, die außerhalb des Textes liegen. Die Dichter investieren Aufmerksamkeit in das Projekt eines höfischen Romans, der als solcher immer auch eine stark idealisierende und gemeinschaftsstiftende Komponente (für ein adliges Publikum) hat (vgl. Henkel 1995, S. 131), dem auch eine didaktische Qualität eignet (ebd., S. 129). Dieser Gemeinplatz hat Konsequenzen für figurenpsychologische Belange: Wenn diese – wie bei Vergil – um den Preis erkaufte sind, dass einfache Handlungslogiken irritiert und gestört werden, weil diese Widersprüche die Suggestion einer realistischen Menschenwelt nährt, dann reibt sich dieses poetische Wollen mit dem der axiologischen Stabilisierung und der kulturpoetischen Idealisierung gleichermaßen. ›Runde‹ Figuren haben stets auch ihre dunklen Seiten. Dunkle Seiten mögen aber höfische Protagonistenromane nicht gerne leiden. Es gibt sie natürlich auch in ihnen; aber es scheint doch, dass die Dichter sie energischer meiden als die Dichter anderer poetischer Situationen der europäischen Literaturgeschichte.

6.2 ›Antikes‹ und ›mittelalterliches‹ Erzählen

Die von den höfischen Dichtern gezielt vorgenommenen Änderungen gegen die lateinische ›Aeneis‹ führen auf die Notwendigkeit hin, den Eigensinn poetischer Artefakte nicht vorschnell mit historischen Pauschal-

zuschreibungen – wie ›mittelalterliches‹ oder ›vormodernes Erzählen‹ – zu erklären. Die Eneasromane des 12. Jahrhunderts sind nicht einfach ›mittelalterlich‹, sie sind womöglich noch nicht einmal ›mittelalterlicher‹ als ihre vergilische Vorlage: Rezeptionsseitig gibt es keine Dichtung, die in dem Zeitraum, den man Mittelalter nennt, dominanter gewesen wäre als die ›Aeneis‹; sie ist, wenn man so möchte, das mittelalterliche Epos schlechthin. Und ob die recht strenge disziplinäre Separierung von Antike und Mittelalter (Klassische Philologie und Mittelalterphilologien, Alte Geschichte und Mittelalterliche Geschichte etc.) die Aufmerksamkeiten nicht auch oft irreführt, müsste man bei Gelegenheit intensiver bedenken, als man es heute in den Fächern tut; aber das ist hier nicht Thema. Wichtig für den Moment ist nur, dass die pauschalisierende Zuschreibung ›mittelalterlich‹ oder ›vormodern‹ rein gar nichts erklärt.

Die Eneasromane des 12. Jahrhunderts sind vielmehr Teil einer sehr speziellen, sehr elitären poetischen adligen Kommunikationssituation, die bei weitem nicht das ganze ›Mittelalter‹ umgreift, in deren Rahmen aber Sinn macht, was die höfischen Dichter dem lateinischen Epos angetan haben. Mit poetischem Unvermögen oder Unverständnis hat dies nichts zu tun: Die ›Aeneis‹ wird ja von den Eneasromanen nicht ersetzt, sondern nur – eine begrenzte Zeit lang – flankiert. Sie behält ihre Leserschaft, und dass diese Leserschaft sich über viel längere Zeit einigermaßen konsolidieren konnte, davon könnte zeugen, dass wir die Gesten Vergils auch heute noch sehr gut rezeptionsästhetisch prozessieren können. Das Gefühl der Fremdheit, das Dichtung vom Schlag des höfischen Romans bei modernen Rezipienten auslösen kann, löst die ›Aeneis‹ heute nicht aus. Der Kontrast zwischen ›Aeneis‹ und Eneasromanen – der sich spiegelt im Kontrast etwa der ›Alexandreis‹ Walters von Châtillon und volkssprachlicher Alexanderromane des 12./13. Jahrhunderts – ist aber keiner, der sich mit den Etiketten ›antik‹/›mittelalterlich‹ fassen lässt, sondern er ist ein synchroner Kontrast, der aus der Vergleichung von verschiedenen literatursoziologischen Situationen erstet: Schriftgelehrten- und Philologenwelt hier

(*litterati*), höfische Welt da (oft *illitterati*), Heinrich von Veldeke und der Dichter des ›Roman d’Eneas‹ dazwischen (vgl. Henkel 1995, S. 124 u. ö.).

Damit ist schon angedeutet, dass diese Welten nicht nur nebeneinander herlaufen, sondern einander auch überlappen. Wir werden uns Heinrich von Veldeke und seinen französischen Vorgänger als Teil jener Rezeptionsschicht – also als *litterati* – denken dürfen, die mit Dichtung wie der ›Aeneis‹ umzugehen wusste und die diese über so viele Jahrhunderte (in gelehrtem Kontext, in der Schule) pflegte (ebd., S. 125f.). Die mittelalterlichen Eneasromane geben ein deutliches Rezeptionszeugnis dafür, dass deren Dichter die Widersprüche in Vergils ›Aeneis‹ ähnlich wahrgenommen haben, wie wir dies heute noch können. Andernfalls wäre die poetische Energie, die sie in die Änderungen investieren, nicht zu erklären. Ob sie die Widersprüche auch figurenpsychologisch-realistisch gedeutet hätten, ergibt sich daraus nicht automatisch, aber zumindest die poetische Irritation selbst – wie immer sie gedeutet würde – wird in ihrer Therapie isoliert. Die irritierend-realistischen Gesten Vergils und der oben eingenommene Rezeptionsmodus gegen diese Störungen waren ihnen wahrscheinlich nicht befremdlich, sondern habituell. Nimmt man die Rezeptionszeugnisse zu Dido – beginnend bei den antiken Zeugnissen (Ovid und Augustinus sind oben zitiert) – dazu, gelangt man zu der Vorstellung, dass ein bis heute fließender Strom literarischer Gelehrsamkeit dafür gesorgt hat, dass sich – in seinem Einzugsbereich – die Vergil-Lektüren seit über 2000 Jahren nicht grundlegend geändert haben: zumindest nicht in Sachen Realismus und Figurenpsychologie (vermutlich auch sonst nicht).

Umso genauer werden die mittelalterlichen Dichter, die von diesem Strom genährt sind, gewusst haben, warum diese Gesten für ihr höfisches Romanprojekt, das sich meistenteils an literarische Laien wendet, nicht zu gebrauchen waren. Dass ihre und anderer Dichter volkssprachliche Romane vielleicht auch von lateinisch Gebildeten gelesen worden sind, von den Kollegen gleichsam, aber auch von Menschen wie Eleonore von Aquitanien, steht zu diesem literatursoziologischen Modell nicht im Widerspruch. Damit

beschrieben ist aber ein anderer, viel stärker intertextueller Lektüremodus (ein möglicher Witz ist oben angedeutet), mutmaßlich war er seltener, und die Angebote in den Romanen dafür sind vermutlich randständig, jedenfalls mit leiserer Stimme gesprochen. Texte, zumal literarische, erschöpfen sich selten in einsinniger Rezeption. Das gilt natürlich auch für den höfischen Roman, und es gilt auch heute. Auch ein Thomas-Mann-begeisterter Mensch kann sich einen TV-Vierteiler der Buddenbrooks anschauen, und er wird ihn anders sehen als jemand, der das Buch nicht kennt. Die Forschung zur modernen Rezeption des ›Nibelungenlieds‹ ist voll von Beispielen für diese perspektivische Brechung.

6.3 ›Widersprüche‹ und ›Fehler‹

Mein Eindruck ist, dass in der Debatte der letzten Jahre diese beiden Begriffe latent synonym gebraucht werden. Der Fall Vergil mahnt zur Vorsicht. Zwar hat es – aus kulturhistorischen Gründen, auf die hier nicht einzugehen ist – im ›langen‹ 19. Jahrhundert nicht an Stimmen gefehlt, die die Widersprüche Vergils – gerade auch jene, die auf psychologisierende Effekte hinführen (s. oben den Hinweis auf Heinze) – als poetische Defekte abgekanzelt haben; in einer griechenlandsüchtigen, homerbegeisterten, alles Völkisch-National-Ursprüngliche verehrenden deutschen Philologie hatte Vergil einen schweren Stand (in anderen Ländern war das auch im 19. Jahrhundert anders). In den 1800 Jahren davor und dann wieder seit dem früheren 20. Jahrhundert – und außerhalb Deutschlands auch in der Zeit dazwischen – wären aber solche Stimmen schlechterdings undenkbar gewesen. Die Widersprüche hat man wohl gesehen, Zeugnisse dafür finden sich in der Kommentarpraxis seit Servius; aber als Fehler begriffen hat man sie nicht, sondern als poetischen Reiz.

Kurios ist der Fall dann auch rezeptionsgeschichtlich, weil man *a prima vista* wohl davon ausgehen würde, dass das so genannte ›mittelalterliche Erzählen‹ reicher an Widersprüchen wäre als das antike oder neuzeitliche.

Die mittelalterlichen Dichter sind in diesem Fall aber sichtlich bemüht, die wahrgenommenen Widersprüche aus der poetischen Komposition hinauszubekommen; es gelingt ihnen dies über weite Strecken, wenn auch (wie gezeigt) nicht bis in die letzte Konsequenz. Ob aber dann dergestalt von Widersprüchen befreite poetische Artefakte den größeren oder kleineren poetischen Reiz ausmachen und ob der Fehler im Widerspruch oder in seiner Tilgung läge, das sind Fragen, die nur von einem bestimmten rezeptionsästhetischen Standpunkt aus zu beantworten sind.

Insofern wir als Literaturwissenschaftler immer auch Leser sind, werden wir uns von der Verlockung, Widerspruch und Fehler parallelisierend oder antithetisch – der Widerspruch als poetischer Reiz – aufeinander zu beziehen, nie freimachen können. Der analytisch festzumachende Widerspruch ist in der Lektüre ohne seine sofortige ästhetische oder semantische Prozessierung nicht zu haben. Diese Prozessierung ist oft stark von der Lektürehaltung geprägt. »Widersprüchliche Figuren in vormoderner Erzählliteratur sind keine komplexen oder ›runden‹ Charaktere.« Wer an dieses Axiom glaubt, wird sich in der Lektüre entsprechender Texte leicht bestätigt finden, genauso wie jemand, der es ablehnt.

(Nebenbei: Dass wir im Fach dazu tendieren, den widerspruchslosen Text für den besseren oder ›normaleren‹ zu nehmen, könnte einen Grund in der Geschichte der Philologie haben, die seit jeher – in editionsphilologischen und hermeneutischen Bewegungen – der Vorstellung glatter und stimmiger Texte hinterherläuft. Aber das ist hier nur eine unbewiesene Vermutung zu einem fachgeschichtlichen Eindruck, der seinerseits der Überprüfung harrt.)

Wir versuchen uns als Literaturwissenschaftler aber in der Regel nicht nur als Leser, sondern auch als Beobachter zweiter Ebene. Für diese Rolle empfiehlt es sich, die Kategorien ›Widerspruch‹, ›Erzählfehler‹ und ›poetischer Reiz‹ schärfer und systematischer zu scheiden, als wir es mitunter tun. Außerdem sollten wir streng im Auge behalten, welche Art Widerspruch es ist, von der wir sprechen. Mir will scheinen, dass das Konzept ›Widerspruch‹ im fachlichen Diskurs sehr häufig auf formallogisch-semantische

Phänomene rekurriert – Widersprüche des Figurenhandelns, der Axiologie, der Raum-Zeit-Komposition etwa. Dichtung ist aber eine Art der Kommunikation, die rezeptionsästhetische Angebote auch und gerade auch abseits semantischer Kategorien macht. Die vergilischen Widersprüche lassen sich beschreiben als kalkulierte semantische Irritationen zum Zwecke wirkungsästhetischer Sensation. Das muss nicht, und das muss nicht immer so sein. Dass aber, was semantisch widersprüchlich ist, reichen ästhetischen Gewinn abwerfen kann – damit müssen wir rechnen.

Anmerkungen

- 1 Anders Austin 1971, S. 88: »*tristior* is either the weakened use of the comparative, with no reference to a standard, or intended to contrast with her normal radiance«. Ebenso Ganiban [u. a.] 2012, S. 187. Die erste Variante bevorzugt Williams 1972, S. 178.
- 2 Die Szene reagiert auf diverse Vorbilder, darunter ›Ilias‹ I,493–530 und ›Odyssee‹ V,1–58. Vgl. Ganiban [u. a.] 2012, S. 186.
- 3 In diese Richtung Austin (1971, S. 98) mit weiteren Homer-Belegen. Allerdings ist die Deutung der Homer-Passagen in analoger Weise schillernd wie jene des Gesprächs zwischen Venus und Jupiter bei Vergil.
- 4 Hier konnten die Interpreten anschließen, indem sie den ›lächelnden‹ und ›aufheiternden‹ Jupiter mit der *Pax Augusta* verbanden, was Stelle und Epos gleichermaßen entproblematisiert. Vgl. die Kritik bei Hejduk 2009, S. 283, zur gesamten Szene ebd., S. 283–292.
- 5 »Vergil has produced a very charming phrase«, sagt Austin (1971, S. 100) zu I,256.
- 6 Vgl. auch die unten besprochene Szene aus dem zwölften Buch (konkret XII,829), wo Jupiter fast wortgleich dieses Lächeln aufgesetzt bekommt, sowie IX,740, wo Turnus, sowie X,742, wo Mezentius auf eine ganz ähnliche Weise *subridet*.
- 7 Vom Grundstock des Servius-Kommentars, der die Überlieferung des 9./10. Jahrhunderts dominiert (Serv.), werden mit eckigen Klammern jene Zusätze unterschieden, die nur in einem kleinen Teil der Handschriften stehen und gemeinhin für jüngere Zutaten gelten (DServ.).
- 8 Dieser Wechsel wird in rascher Abfolge mehrfach wiederholt in Didos ›Heroiden‹-Brief an Aeneas (›Heroides‹ VII).

- 9 Servius deutet ihn als Aeneas' Entschlossenheit: *INMOTA TENEBAT LUMINA physicum enim est ut qualitatem animi ex oculorum aut corporis stabilitate aut mobilitate noscamus. ergo modo vult ostendere Aeneam a proposito non esse deviaturum.* (Serv. A. IV,331). ›Es ist nämlich natürlich, dass wir die Beschaffenheit des Geistes aus der Standhaftigkeit oder Beweglichkeit der Augen oder des Körpers erkennen. Also will er nur zeigen, dass Aeneas von seinem Vorsatz nicht abweichen wird.‹
- 10 In diesen Punkten sind sich die im Übrigen antithetischen Kommentare von Page und Austin bzw. Williams einig (Page 1902, S. 370f.; Austin 1971, S. 105–113; Williams 1972, S. 361f.). Zu ihrer gegenteiligen Bewertung s. unten. Vgl. auch Binder/Binder 2008, S. 767; Perzell 1981, S. 211. Die rhetorischen Versatzstücke der Rede des Aeneas hat schon Servius zusammengetragen.
- 11 So Serv. A. IV,362: *AVERSA [id est] irata: [›aversa‹ ergo ad animum referendum est; nam incipit esse contrarium ›aversa tuetur‹: ut est] »diva solo fixos oculos avera tenebat« [›Aeneis‹, I,482]. ›aversa, das heißt erzürnt: avera muss also auf den Geist bezogen werden; denn avera tuetur ist zunächst widersprüchlich: so wie ›die Göttin hielt, abgewandt, auf den Boden geheftet die Augen.‹ – Das eine (die physische Reaktion) und das andere (dass diese auf eine mentale Disposition verweist) schließt sich freilich nicht aus: nicht in der Literatur und nicht im Leben. Vgl. Williams 1972, S. 365.*
- 12 So Austin 1971, S. 121–123: »the epithet is eloquent of struggle and bewilderment and submission« (S. 123). Ähnlich Williams 1972, S. 361f., 368. Perzell (1981, S. 216) kontrastiert *pietas* mit der »opportunity of love from and for a woman«.
- 13 Vgl. etwa Williams 1983, S. 156–163. Die noch immer maßgebliche ›Aeneis‹-Studie Heinze 1915/1965 wimmelt von Beispielen für die obige Behauptung, vor allem im Kapitel ›Erfindung‹ (S. 265–354), das in vorsichtiger Auseinandersetzung mit der Vergil-Kritik des ›langen‹ 19. Jahrhunderts eine neue Perspektive auf die ›Aeneis‹ und Vergils künstlerisches Tun entwickelt.
- 14 Zuletzt u. a. hinsichtlich des Adaptationsprozesses: Kern 1996; Schmitz 2007, S. 105–218; Schmitz 2016; unter gendertheoretischer Perspektive: Schausten 1999; Martin 2018; narratologisch: Hübner 2003, S. 217–248; Meincke 2007; als ›tragisches‹ Ereignis: Toepfer 2013, S. 323–360; Kern 2015; Möller 2017.

Literaturverzeichnis

Primärliteratur

- Augustinus: Bekenntnisse [Confessiones]. Lateinisch/Deutsch, eingeleitet, übers. und erläutert von Joseph Bernhart, mit einem Vorwort von Ernst Ludwig Grasmück, Frankfurt a. M. 1987 [zuerst München 1855].
- Heinrich von Veldeke, Eneasroman. Mittelhochdeutsch/Neuhochdeutsch, nach dem Text von Ludwig Ettmüller ins Neuhochdeutsch übers., mit einem Stellenkommentar und einem Nachwort von Dieter Kartschoke, durchgesehene und bibliographisch ergänzte Aufl., Stuttgart 1997.
- Homer: Ilias, übertragen von Hans Rupé, 8. Aufl., München/Zürich 1983 (Sammlung Tusculum).
- Homer: Odyssee. Griechisch/Deutsch, Übersetzung, Nachwort und Einleitung von Roland Hampe, Stuttgart 1979 u. ö.
- Petronius, with an English translation by Michael Heseltine. Seneca: Apocolocyntosis, with an English translation by W. H. D. Rouse, rev. by E. H. Warmington, Cambridge (Mass.)/London 1969 u. ö.
- Publius Ovidius Naso: Ars amatoria. Liebeskunst. Lateinisch/Deutsch, übers. und hrsg. von Michael von Albrecht, Stuttgart 1992.
- Publius Ovidius Naso: Heroides. Briefe der Heroinnen. Lateinisch/Deutsch, übers. und hrsg. von Detlev Hoffmann [u. a.], Stuttgart 2000.
- Publius Ovidius Naso: Gedichte aus der Verbannung. Eine Auswahl aus ›Tristia‹ und ›Epistulae ex Ponto‹. Lateinisch/Deutsch, übers. und hrsg. von Niklas Holzberg, Stuttgart 2013.
- Publius Vergilius Maro: Aeneis. Lateinisch/Deutsch, übers. und hrsg. von Edith und Gerhard Binder, Stuttgart 2008 (RUB 18918).
- Quintilian: Institutio oratoria, with an English translation by H. E. Butler, 4 Bde., Cambridge (Mass.) 1921 u. ö.
- Servii grammatici qui feruntur in Vergilii carmina commentarii, hrsg. von Georgius Thilo/Hermannus Hagen, Leipzig 1881–1902, 3 Bde.

Sekundärliteratur

- Austin, R[oland] G[regory]: P. Vergili Maronis Aeneidos liber primus. With a Commentary, Oxford 1971 [zitiert als Kommentar, nicht als Textausgabe].
- Austin, R[oland] G[regory]: P. Vergili Maronis Aeneidos liber quartus. Edited with a Commentary, Oxford 1955 [zitiert als Kommentar, nicht als Textausgabe].
- Bachtin, Michail: Epos und Roman. Zur Methodologie der Romanforschung, in: ders.: Formen der Zeit im Roman. Untersuchungen zur historischen Poetik,

- hrsg. von Edwald Kowalski/Michael Wegner [übers. von Michael Dewey], Frankfurt a. M. 1989 (Fischer-Tb 7418: Fischer Wissenschaft), S. 210–251.
- Binder, Edith/Binder, Gerhard: Anmerkungen, in: Publius Vergilius Maro: Aeneis. Lateinisch/Deutsch, übers. und hrsg. von dens., Stuttgart 2008 (RUB 18918), S. 725–936.
- Burden, Michael (Hrsg.): *A Woman Scorn'd. Responses to the Dido Myth*, London 1998.
- Clark, John: *A History of Epic Poetry (Post-Vergilian)*, Edinburgh 1900.
- Desmond, Marilyn: *Reading Dido. Gender, Textuality, and the Medieval ›Aeneid‹*, Minneapolis/London 1994.
- Feeney, Denis C.: *The Gods in the Epic. Poets and Critics of the Classical Tradition*, Oxford 1991.
- Feeney, Denis C.: *Leavin Dido: The Appearance(s) of Mercury and the Motivations of Aeneas*, in: Burden 1998, S. 105–130.
- Fromm, Hans: Art. Epos, in: RLW, Bd. 1 (1997), S. 480–484.
- Ganiban, Randall T. [u. a.]: *Vergil. Aeneid, Books 1–6 (The Focus Vergil ›Aeneid‹ Commentaries)*, Indianapolis 2012.
- Gibson, Roy K.: *Aeneas as hospes in Vergil, ›Aeneid‹ 1 and 4*, in: *Classical Quarterly* 49 (1999), S. 184–202.
- Hamm, Joachim: *Infelix Dido. Metamorphosen einer Liebestragödie*, in: Klein, Dorothea/Käppel, Lutz (Hrsg.): *Das diskursive Erbe Europas. Antike und Antikerezeption*, Frankfurt a. M. [u. a.] 2008 (Kulturgeschichtliche Beiträge zum Mittelalter und der frühen Neuzeit 2), S. 1–24.
- Heinze, Richard: *Virgils epische Technik*, 3. Aufl. Leipzig/Berlin 1915 [Ndr. Darmstadt 1965].
- Hejduk, Julia: *Jupiter's ›Aeneid‹: Fama and Imperium*, in: *Classical Antiquity* 28 (2009), S. 279–327.
- Henkel, Nikolaus: *Vergils ›Aeneis‹ und die mittelalterlichen Eneas-Romane*, in: Leonardi, Claudio (Hrsg.): *The Classical Tradition in the Middle Ages and the Renaissance. Proceedings of the First European Science Foundation Workshop on ›The Reception of Classical Texts‹*, Spoleto 1995, S. 123–141.
- Hübner, Gert: *Erzählform im höfischen Roman. Studien zur Fokalisierung im ›Eneas‹, im ›Iwein‹ und im ›Tristan‹*, Basel 2003 (Bibliotheca Germanica 44).
- Kern, Manfred: *Dido oder Über die Wiedergeburt des Tragischen*, in: Toepfer, Regina/Radke-Uhlmann, Gyburg (Hrsg.): *Tragik vor der Moderne. Literaturwissenschaftliche Analysen*, Heidelberg 2015, S. 77–101.
- Kern, Peter: *Beobachtungen zum Adaptationsprozess von Vergils ›Aeneis‹ im Mittelalter*, in: Heinzle, Joachim [u. a.] (Hrsg.): *Übersetzen im Mittelalter. Cambriger Kolloquium 1994*, Berlin 1996 (Wolfram-Studien 14), S. 109–133.

- Lienert, Elisabeth: Deutsche Antikenromane des Mittelalters, Berlin 2001 (Grundlagen der Germanistik 39).
- Lukács, Georg: Die Theorie des Romans. Ein geschichtsphilosophischer Versuch über die Formen der großen Epik, Bielefeld 2009 (Werkauswahl in Einzelbänden 2).
- Martin, Jonathan Seelye: Der Körper der Königin. Zum Verständnis der Dido-Figur in Heinrichs von Veldeke ›Eneasroman‹, in: ZfdPh 137 (2018), S. 1–25.
- Meincke, Anne Sophie: Finalität und Erzählstruktur. Gefährdet Didos Liebe zu Eneas die narrative Kohärenz der ›Eneide‹ Heinrichs von Veldeke?, Stuttgart 2007.
- Möller, Melanie: *Aller ir sinne siv vergaz*. Zur tragischen Dimension der Dido in Heinrichs von Veldeke ›Eneasroman‹, in: Toepfer, Regina (Hrsg.): Tragik und Minne, Heidelberg 2017 (Studien zu Literatur und Erkenntnis 12), S. 109–136.
- Page, Thomas Ethelbert: The Aeneid of Virgil. Books I–VI. Edited with Introduction and Notes, London 1902 [zitiert als Kommentar, nicht als Textausgabe].
- Parry, Adam: The Two Voices of Virgil's ›Aeneid‹, in: Arion 2 (1963), S. 66–80.
- Perkell, Christine G.: On Creusa, Dido, and the Quality of Victory in Vergil's ›Aeneid‹, in: Women's Studies 8 (1981), S. 201–223.
- Schausten, Monika: *Gender, Identität und Begehren*. Zur Dido-Episode in Heinrichs von Veldeke ›Eneit‹, in: Bennewitz, Ingrid/Tervooren, Helmut (Hrsg.): *Manl'ichiu wíp, wíplich man*. Zur Konstruktion der Kategorien ›Körper‹ und ›Geschlecht‹ in der deutschen Literatur des Mittelalters, Berlin 1999 (ZfdPh – Beihefte 9), S. 143–158.
- Schmitz, Silvia: Die Poetik der Adaptation. Literarische *inventio* im ›Eneas‹ Heinrichs von Veldeke, Tübingen 2007 (Hermaea, N. F. 113).
- Schmitz, Silvia: Wenn eine Hindin nicht mehr ›modern‹ ist. Heinrichs von Veldeke ›Eneas‹ und der Verlust poetischer Komplexität ›auf dritter Stufe‹, in: Masse, Marie-Sophie/Seidl, Stephanie (Hrsg.): ›Texte dritter Stufe‹. Deutschsprachige Antikenromane in ihrem lateinisch-romanischen Kontext, Berlin 2016 (Kultur und Technik 31), S. 21–37.
- Starks, John H.: *Fides Aeneia*: The Transference of Punic Stereotypes in the ›Aeneid‹, in: Classical Journal 94 (1999), S. 355–283.
- Toepfer, Regina: Höfische Tragik. Motivierungsformen des Unglücks in mittelalterlichen Erzählungen, Berlin/New York 2013 (Untersuchungen zur deutschen Literaturgeschichte 144).
- Williams, Gordon: *Technique and Ideas in the ›Aeneid‹*, New Haven/London 1983.
- Williams, Robert Deryck: *The Aeneid of Virgil. Books 1–6*, London 1972 [zitiert als Kommentar, nicht als Textausgabe].

Wlosok, Antonie: Vergils Didotragödie. Ein Beitrag zum Problem des Tragischen in der ›Aeneis‹, in: Görgemanns, Herwig/Schmidt, Ernst A. (Hrsg.): Studien zum antiken Epos, Meisenheim a. Glan 1976 (Beiträge zur Klassischen Philologie 72), S. 228–250.

Anschrift des Autors:

Prof. Dr. Florian Kragl
Friedrich-Alexander-Universität Erlangen-Nürnberg
Department Germanistik und Komparatistik
Abteilung: Lehrstuhl für Deutsche Philologie im europäischen Kontext
Bismarckstr. 1
91054 Erlangen
E-Mail: florian.kragl@fau.de