

Kanonische Adaptation

Beschreibungen von Ding und Figur in Heinrichs von Veldeke ‚Eneasroman‘

1. Einleitung oder: Vom Fluch und Segen, der Erste zu sein

Dass es sich bei Heinrichs von Veldeke ‚Eneasroman‘ um einen ‚Klassiker‘ des Mittelalters handelt, wird auf den ersten Blick niemand bestreiten wollen. Dem Grundverständnis eines Klassikers als zeitlos gültig, allgemein anerkannt und besonders herausstechend scheint das Werk mühelos nachzukommen.¹ Im Diskurs um Kanonizität² kann der Text darüber hinaus bemerkenswerte literarische Exklusivrechte aufbieten: Erstens ist der ‚Eneasroman‘ die erste und einzige mittelalterliche Bearbeitung in deutscher Sprache von Vergils ‚Aeneis‘, die in den Augen der Zeitgenossen die Krone der epischen Dichtung darstellt.³ Der Stoff um Aeneas und seine Flucht aus dem zerstörten Troja, seine Irrfahrten durch das Mediterraneum, seine verhängnisvolle Beziehung

¹ Zum ‚Klassiker‘-Begriff vgl. Horst Thomé: Art. ‚Klassik‘. In: Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft [= RLW], Bd. 2 (2007), S. 266–270.

² Einen umfassenden Überblick über den Kanondiskurs bietet Gabriele Rippl (Hg.): Handbuch Kanon und Wertung. Theorien, Instanzen, Geschichte. Stuttgart 2013.

³ Für allgemeine Informationen zum ‚Eneasroman‘ s. Elisabeth Lienert: Deutsche Antikenromane des Mittelalters. Berlin 2001, S. 72–102.

zur Karthagerkönigin Dido, seine Unterweltfahrt und seine Kämpfe um das gelobte Land Latium, die zur Gründung des Römischen Reichs führen werden, sucht bereits in seiner eigenen Klassizität seinesgleichen. Es ist ein Stoff von welthistorischer Wirkung, dessen Glanz ganz natürlich auf jede gelungene Neuaufbietung abstrahlen muss. Zweitens hat der ‚Eneasroman‘ auch eine entsprechend ‚klassische‘ Wirkung erfahren. Von seiner Entstehungszeit (um 1170 bis 1188) bis in die Zeit des beginnenden Buchdrucks im späten 15. Jahrhundert ist er in 14 Handschriften kontinuierlich, stabil und als einer der ersten Texte weltlicher Provenienz auch in besonderer materialer Pracht überliefert.⁴ In der sog. ‚Berliner Bilder-Handschrift‘ wird dem Text um etwa 1220 das seltene Privileg zuteil, mit weit mehr als hundert Miniaturen aufbereitet zu sein und damit einen der größten erhaltenen profanen Bilderzyklen seiner Zeit zu bilden.⁵ Drittens gilt der ‚Eneasroman‘ schließlich als erster deutschsprachiger höfischer Roman, dessen Stilistik und Motivik zum Vorbild insbesondere für das Dreigestirn der ‚höfischen Klassik‘⁶ um Hartmann von Aue, Wolfram von Eschenbach und Gottfried von Straßburg wurde. Sein Autor Heinrich von Veldeke ist nach Hartmann und Wolfram, der diesen seinen *meister* nennt,⁷ der am häufigsten erwähnte Name in der mittelalterlichen Epik⁸ und ist selbst aus gegenwärtigen Leselisten nicht wegzudenken.⁹ Die

⁴ Vgl. ebd., S. 77f. Dennoch existiert keine aktuelle kritische Ausgabe seit der Edition von Otto Behaghel (1884).

⁵ Eine Edition auf Grundlage von B bietet die Ausgabe Heinrich von Veldeke: Eneasroman. Die Berliner Bilderhandschrift mit Übersetzung und Kommentar. Hg. von Hans Fromm. Frankfurt a.M. 1992 (Einführung in die Miniaturen von Dorothea und Peter Diemer auf S. 911–970). Den Zusammenhang von Bilderzyklen und Kanondiskurs betont auch Nikolaus Henkel: Bildtexte. Die Spruchbänder der Berliner Handschrift von Heinrichs von Veldeke ‚Eneasroman‘. In: Stephan Füssel u. Joachim Knappe (Hgg.): Poesis et pictura. Studien zum Verhältnis von Text und Bild in alten Handschriften und Drucken (FS Dieter Wuttke). Baden-Baden 1989, S. 1–54, hier S. 2.

⁶ Zum Begriff vgl. Ursula Schulze: Art. ‚Höfische Klassik‘. In: RLW (Anm. 1), S. 64–67.

⁷ Wolfram von Eschenbach: Parzival. Nach der Ausgabe Karl Lachmanns rev. und komm. v. Eberhard Nellmann. Übertragen von Dieter Kühn. 2 Bde. Frankfurt a.M. 1994, hier: Bd. 1, S. 878 (= Pz., 532,1).

⁸ Günter Schweikle: Dichter über Dichter in mittelhochdeutscher Literatur. Tübingen 1970, bes. S. 132f. Veldeke bringt es gegenüber Wolfram (18) und Hartmann (10) immerhin auf sieben Nennungen.

⁹ Etwa Sabine Griese u. a. (Hgg.): Die Leseliste. Kommentierte Empfehlungen. Stuttgart 1994, S. 13 oder Wulf Segebrecht: Was sollen Germanisten lesen? Berlin ³2006, S. 23.

Beweislast für den Klassikerstatus dieses Texts ist insgesamt, so möchte man meinen, mehr als erdrückend.

Versucht man, die gängigen Legitimationsmuster für die außerordentliche Stellung des ‚Eneasromans‘ auf einen Begriff zu bringen, dann konzentrieren sich die Urteile über Veldeke meist darauf, ihm eine bestimmte Pionierleistung zuzugestehen und ihn als ‚den Ersten‘ von etwas zu klassifizieren. Es lohnt sich, diesen Gedanken weiterzuverfolgen. Der Erste, der wissenschaftlich *über* Veldeke schrieb, Ludwig Ettmüller, leitete die Forschungsgeschichte mit seiner Ausgabe des ‚Eneasromans‘ 1852 u. a. folgendermaßen ein:

Heinrich von Veldeke ward, wie gesagt, der Vater der höfischen, d. h. hofgemäßen Dichtkunst in Deutschland, und wenn auch die unmittelbar auf ihn folgenden Dichter [...] die fröhliche Kunst durch allseitige Verfeinerung noch mehr hoben und förderten, überhaupt zum Theil begabter waren als er, so blieb ihm doch der Ruhm, durch alle Jahrhunderte hindurch ungeschmälert, das erste Reis auf den Baum höfischer deutscher Dichtkunst geimpft zu haben‘ [...].¹⁰

Bereits hier wird Veldeke als ein Erstling stilisiert, in diesem Fall als Geburtshelfer der höfischen Dichtung, allerdings wird diese Leistung wider Erwarten nicht mit den außerordentlichen Fähigkeiten des Autors begründet, sondern irritierenderweise in Kontrast dazu gebracht. Veldeke könne nicht *aufgrund*, sondern *trotz* seiner Begabung als kanonisch gelten. Man muss an dieser Stelle hinzufügen, dass Ettmüllers Urteil über Veldeke hauptsächlich wissenschaftsgeschichtliche Gründe hat. Die Altgermanistik steckte als akademische Disziplin noch in den Kinderschuhen und benötigte zur Selbstlegitimation gegenüber der Klassischen Philologie an erster Stelle einen stabilen Kanon und eine daraus konstruierbare (Literatur-)Geschichte.¹¹ Der ‚Eneasroman‘ war durchaus mit philologischem Instrumentarium fruchtbar zu analysieren, offensichtlich genügte die allein daran bemessene Literarizität Ettmüller aber nicht für die Aufnahme in den altgermanistischen Kanon,

¹⁰ Heinrich von Veldeke: Eneasroman. Hg. von Ludwig Ettmüller. Leipzig 1852, XVII.

¹¹ Vgl. dazu Jens Haustein: Kunst- oder Kulturwissenschaft? Zum Kanonproblem der germanistischen Mediävistik. In: Gerhard R. Kaiser u. Stefan Matuschek (Hgg.): Begründungen und Funktionen des Kanons. Beiträge aus der Literatur- und Kunstwissenschaft, Philosophie und Theologie. Heidelberg 2001, S. 139–154, bes. 140f.

wohl aber seine literaturgeschichtliche Stellung. Obwohl spätere Stimmen der Mediävistik nicht mehr dieser Argumentationsbasis verpflichtet waren, bestätigten sie dennoch Ettmüllers Urteil.¹² Das angemahnte Missverhältnis von Veldekes Gründerstatus und seinem literarischen Talent nahm dabei mehr und mehr den Gestus eines leisen Vorwurfs an. Als buchstäblich zum *κανών* („Maßstab“)¹³ gehörig taue der ‚Eneasroman‘ nicht etwa durch seine ästhetische Qualität, sondern allenfalls durch seine Position als Erstling der höfischen Literatur, was ihn für die ‚eigentlichen‘ höfischen Klassiker zwangsläufig zu einem Vorbild für deskriptive Gestaltungsmittel habe werden lassen, zu einem „rhetorischen Musterbuch“, wie Karl Bertau es in seiner Literaturgeschichte genannt hat.¹⁴ Veldekes Roman wird in diesem Licht nicht für sich genommen als Klassiker anerkannt, sondern lediglich in seiner Funktion als stilistischer Nachschlagekatalog. Im Umkehrschluss reduziert sich der Impuls für die Kanonisierung des ‚Eneasromans‘ einzig auf die Vorstellung, Veldeke sei die Gründergestalt eines neuen Abschnitts der deutschen Literaturgeschichte gewesen. Abgesehen davon, dass diese Aussage letztlich relativ ist,¹⁵ interessiert hier vor allem, dass sie geborgt ist. Ettmüller bezieht sie aus einer nur allzu bekannten Erwähnung Veldekes durch Gottfried von Straßburg, der im sogenannten ‚Literaturexkurs‘ seines ‚Tristan‘ das Echo seiner Zeit über den bereits verstorbenen Veldeke festhält:

¹² So noch Dieter Kartschoke in seiner erstmals 1989 erschienenen Ausgabe: „Der deutsche ‚Eneasroman‘ ist keine große Dichtung. Als Gründungsleistung für die höfische Erzählkunst in deutscher Sprache ist er jedoch von kaum zu überschätzender Bedeutung.“ (Heinrich von Veldeke: Eneasroman. Mhd./Nhd. Nach dem Text von Ludwig Ettmüller ins Nhd. übersetzt, mit einem Stellenkommentar und einem Nachwort von Dieter Kartschoke. Stuttgart 1997, S. 867). Alle folgenden Zitate und Übersetzungen aus dem ‚Eneasroman‘ (= ER) beziehen sich, wenn nicht anders angegeben, auf die Ausgabe von Kartschoke.

¹³ Zur Begriffsgeschichte des Kanons vgl. Rainer Rosenberg: Art. ‚Kanon‘. In: RLW (Anm. 1), S. 224–227, hier: 224, Sp. 2.

¹⁴ Karl Bertau: Deutsche Literatur im europäischen Mittelalter. Bd. 1. 800–1197. München 1972, XVIII sowie S. 548f. Horst Brunner tradiert diese Einschätzung Veldekes in seiner Literaturgeschichte weiter: Vgl. Horst Brunner: Geschichte der deutschen Literatur des Mittelalters und der Frühen Neuzeit im Überblick. Stuttgart 2013, S. 146–149, hier: S. 148.

¹⁵ Bereits um 1150/60 hatte Pfaffe Lambrecht mit dem ‚Alexanderroman‘ eine deutschsprachige Bearbeitung einer französischen Vorlage, hier der ‚Alexandreis‘ des Albéric von Besançon, vorgelegt, die den Stoff in einen mittelalterlichen Kontext überführt, aber noch keinen dezidierten Bezugsrahmen zur höfischen Kultur herstellt. Vgl. Lienert: Deutsche Antikenromane (Anm. 3), S. 30–49. Der Erstlingsstatus des ‚Eneasromans‘ ist also mindestens diskussionswürdig.

*nu hœre ich aber die besten jehen,
die, die bi sinen jâren
und sit her meister wâren,
die selben gebent im einen pris:
er inpfete daz êrste ris
in tiutischer zungen (Tr., 4734–39).¹⁶*

Ich höre jedoch die Besten sagen, die zu seiner Zeit und danach Meister waren, dass sie ihm einen preiswerten Verdienst zusprechen: Er propfte das erste Reis in deutscher Sprache.

Von den mehrfachen Erwähnungen Veldekes in den Dichterkatalogen einflussreicher Autoren hat sich diese Äußerung tief in das germanistische Bewusstsein eingepträgt und ist zu einem Zitattopos der Forschung avanciert. Was erst recht spät gesehen wurde, und worauf es hier ankommt, ist, dass diese Äußerung Gottfrieds weniger der Vorgängerverehrung als der Selbststilisierung dient.¹⁷ Die botanische Analogie, in der Veldekes Klassikerstatus gründet, macht nämlich nicht beim Spross Halt, sondern fügt im Nachsatz hinzu, dass

*dâ von sit este ersprungen,
von den die bluomen kâmen,
dâ si die spæhe üz nâmen
der meisterlichen vûnde (Tr., 4740–43).*

... dieser [Spross] inzwischen Zweige getrieben hat, die Blüten trugen, aus denen die Späteren ihre Kunst und Meisterschaft holten.

¹⁶ Zit. nach Gottfried von Straßburg: *Tristan und Isold*. Mit dem Text des Thomas. Hg., übers. und komm. v. Walter Haug. 2 Bde. Berlin 2011 (= Tr.). Die Übersetzung habe ich hier und im Folgenden leicht angepasst.

¹⁷ Walter Haug: *Klassikerkataloge und Kanonisierungseffekte am Beispiel des mittelalterlich-hochhöfischen Literaturkanons*. In: Aleida Assmann (Hg.): *Kanon und Zensur*. München 1987, S. 259–270; Florian Kragl: *Kanonische Autorität. Literaturexkurse und Dichterkataloge bei Rudolf von Ems*. In: Jürgen Struger (Hg.): *Der Kanon. Perspektiven, Erweiterungen und Revisionen. Tagung österreichischer und tschechischer Germanistinnen und Germanisten*. Wien 2008, S. 347–375. Die mittelalterlichen Dichter übernahmen so gesehen nicht nur das Motiv des Dichterkatalogs aus der Antike, sondern auch dessen Gestus; vgl. dazu bes. Werner Suerbaum: *Der Anfangsprozess der ‚Kanonisierung‘ Vergils*. In: Eva-Marie Becker u. Stefan Scholz (Hgg.): *Kanon und Konstruktion und Dekonstruktion. Kanonisierungsprozesse religiöser Texte von der Antike bis zur Gegenwart. Ein Handbuch*. Berlin, New York 2001, S. 171–219, bes. S. 179–182.

Erst mit späteren Dichtern, das ist die eigentliche Suggestion dieser Passage, hat der Baum sich fortentwickelt und erst mit Gottfried trägt er Früchte; nicht in dem am Anfang stehenden Sprössling liegt die Pointe, auch nicht in der Metamorphose seiner Äste, sondern in der finalen Kulmination als Frucht. Auch in der Beurteilung durch die Zeitgenossen klingt demnach die Asymmetrie von Stellung und Qualität des ‚Eneasromans‘ im literarischen Diskurs an, in der Veldekes Leistung mehr als Mittel denn als Zweck gewürdigt wird.

Die Rolle des ‚Eneasromans‘ in der höfischen Dichtung lässt sich freilich nicht gänzlich bestreiten, aber sie ist mindestens ambivalenter, als sie gemeinhin betrachtet wird. Eine angemessene Würdigung Veldekes im Kanondiskurs wird gerade durch seine prädisponierte Kanonisierung als Primus der höfischen Literatur eher behindert als gefördert. Das liegt nicht zuletzt daran, dass dieses dominante Begründungsmuster *über* den Text nicht *am* Text operiert und dementsprechend stark der subjektiven Wertung der Forschung unterliegt. Was für Möglichkeiten bieten sich aber an, wenn man von dieser Art von genuin subjektiven, *normativen* Aussagemustern wie z. B. Veldekes infrage stehender ‚Begabung‘ abrücken möchte und stattdessen nach *deskriptiven*, also mindestens intersubjektivierbaren Kriterien für die Kanonizität des ‚Eneasromans‘ sucht?¹⁸ Was *macht* den Text selbst zum Klassiker, sofern er denn einer ist? Die einleitenden Überlegungen sollten gezeigt haben, dass diese Frage nicht in der Nachwirkung des ‚Eneasromans‘ entschieden werden kann. Daher soll es Aufgabe des folgenden Beitrags sein, die Beurteilungsperspektive hin zur Produktionsästhetik zu verschieben. Die mediävistische Forschung ist für den Fall des ‚Eneasromans‘ in der besonderen Situation, mit Vergils ‚Aeneis‘ sowohl die Quelle des Stoffs (*materia*) als auch die Zwischenbearbeitung zu Veldekes deutschsprachiger Adaptation überliefert bekommen zu haben: Der ‚Eneasroman‘ ist in großen Teilen einer altfranzösischen Vorlage verpflichtet, dem anonym verfassten ‚Roman d’Eneas‘,¹⁹ dessen Verfasser wiederum – das kann man unabhängig von Veldekes Bearbeitungsleistung konstatieren – den eigentlichen Schritt der Akkulturation des antiken Stoffs in die Denk- und

¹⁸ Zur wissenschaftstheoretischen Unterscheidung von *normativen* und *deskriptiven* Aussagen vgl. Wilhelm Vossenkuhl: Art. ‚Normativ/Deskriptiv‘. In: Historisches Wörterbuch der Philosophie, Bd. 6 (1984), S. 931f.

¹⁹ Folgende Zitate und Übersetzungen beziehen sich, wenn nicht anders angegeben, auf: Le Roman d’Eneas. Übers. und eingel. von Monica Schöler-Beinhauer. München 1972.

Lebenswelt der höfischen Kultur vollzogen hat. Diese spezielle Überlieferungssituation kann als Chance betrachtet werden, um über Veldekes Prinzipien der Textproduktion und -adaptation ein Begründungsmuster zu liefern, das nicht normativ vorschreibend vom Text abhebt, sondern am Text *beschreibend* argumentiert. Ziel ist es, an den Maximen der zeitgenössischen Produktionsästhetik orientiert den ‚Eneasroman‘ unabhängig von seiner ambivalenten Rezeptionsgeschichte im Kanondiskurs einordnen zu können. Ich werde daher zunächst die allgemeinen Besonderheiten mittelalterlicher Kanonbildung und die daraus ersichtlichen produktionsästhetischen Prinzipien reflektieren, die für Veldeke wie andere Autoren bindend waren (2.). In einem zweiten Schritt wird anhand eines Vergleichs der verschiedenen Bearbeitungen des Aeneasstoffs überprüft, inwieweit Veldeke diesen Prinzipien in seiner Adaptation nachgekommen ist (3.). Veranschaulichungsobjekte der Textanalyse werden dabei beschreibende Passagen (*descriptions*) sein, in denen der Adaptationsprozess der mittelalterlichen Autoren verdichtet zutage tritt.

2. Mittelalterliche Kanonbildung und lateinische Dichtungstradition

Bemühungen um allgemein gültige Überlegungen zum Klassikerstatus mittelalterlicher Werke stoßen recht schnell auf Hindernisse, da die gängigen Modelle der Kanontheorie sowohl für den ‚Eneasroman‘ als auch viele andere Texte entweder nicht greifen oder verzerrte Resultate liefern.²⁰ So sind Beurteilungsverfahren *normativer* Natur, selbst wenn sie *textbezogen* argumentieren, oft nicht ausreichend belastbar. Für mittelalterliche Rezeptionszeugnisse tritt nämlich erschwerend hinzu, dass deren Einbezug nicht selten einen hermeneutischen Zirkelschluss erzeugt, weil sie einerseits spärlich vorhanden sind und andererseits starken Typisierungen unterliegen. Um einen gesicherten inhaltlichen Kern von Aussagen bestimmter historischer Quellen zu extrahieren, benötigt man mithin mehr Vergleichsmaterial. Je mehr Material man

²⁰ Zur theoretischen Systematik der existierenden Kanontheorien vgl. das Handbuch *Kanon und Wertung* (Anm. 2). Vgl. zur mediävistischen Kanondiskussion insb. Haustein: *Kunst- oder Kulturwissenschaft?* (Anm. 11), Haug: *Klassikerkataloge* sowie Kragl: *Kanonische Autorität* (beides Anm. 17).

aber hinzuzieht, desto stärker ist dieses wiederum selbst auslegungsbedürftig. Wenn hingegen wenig Material stark interpretatorisch belastet wird, verliert man sich in Spekulationen. Im Falle des ‚Eneasromans‘ besteht diese Gefahr insbesondere durch seine abenteuerliche Entstehungsgeschichte. In fünf der sieben Vollhandschriften wird im Epilog berichtet, dass Veldeke sein weit gediehenes Manuskript nach jahrelanger Arbeit gestohlen und nach Thüringen gebracht wurde, und zwar im Zuge der Einheiratung seiner möglichen ersten Gönnerin Margarete von Kleve in das thüringische Landgrafengeschlecht; erst neun Jahre später habe Veldeke sein Werk zurückbekommen und obendrein den Auftrag aus Thüringen erhalten, seine Bearbeitung zu vollenden.²¹ Das Problem liegt dabei weniger in der Wahrhaftigkeit des Diebstahls selbst – hier spricht sogar vieles eher dafür, dem Bericht zu glauben –,²² als in der Frage, welche Form der Bearbeitung das Manuskript in Thüringen erfahren, *wer* also schließlich den Text vollendet hat – und *wie*. Gerade an dieser Stelle versagt die Stabilität der Überlieferung. Etmüllers Edition gibt auf Grundlage von Hs. M wieder: *dâ wart daz mâre dô gescriben / anders dan obz im [= Veldeke] wâr bliben* (V. 13461f.); die anderen Hss. nutzen dagegen die Vokabeln *vollgeschriben* (w), *mer von geschriben* (G), *wider scriben* (E) und sogar *hinder trieben* (H).²³ Die Fassungen des ‚Eneasromans‘ implizieren demnach verschiedene Bearbeitungsformen von einer ‚Fertigstellung‘ über ‚Hinzufügungen‘, einer ‚Abschrift‘ bis hin zur einer ‚Reduktion‘, die einander teilweise ausschließen. Dass nicht endgültig entschieden werden kann, welcher Fassung Recht zu geben ist, mag im Hinblick auf den Kanondiskurs als Beispiel dafür dienen,

²¹ ER, 13429–90. Der jüngere Bruder des Bräutigams Ludwig III., Heinrich Raspe III., wird im Zuge des Diebstahls genannt; der Auftrag zur Vervollendung stammt hingegen vom Jüngsten der Brüder, dem späteren Landgrafen und einflussreichen Literaturmäzen Hermann I.; vgl. dazu Kartschoke (Hg.): *Eneasroman* (Anm. 12), S. 824–826. Zur Bewertung des Epilogs vgl. zuletzt Timo Reuvekamp-Felber: *Genealogische Strukturprinzipien als Schnittstelle zwischen Antike und Mittelalter. Dynastische Tableaus in Vergils ‚Aeneis‘, dem ‚Roman d’Eneas‘ und Veldekes ‚Eneasroman‘*. In: Manfred Eikermann u. Udo Friedrich (Hgg.): *Praktiken europäischer Traditionsbildung im Mittelalter. Wissen – Literatur – Mythos*. Berlin 2013, S. 57–74, bes. S. 63–74.

²² Übersicht über und Verweise auf die Forschungsdiskussion bei Fromm: *Eneasroman* (Anm. 5), S. 904 z. St.

²³ „Dort wurde die Geschichte anders geschrieben, als wenn sie bei ihm geblieben wäre [...]“ Vgl. die kritische, aber überholte Edition von Behaghel (Heinrich von Veldeke: *Eneide*. Mit Einleitung und Anm. Hg. von Otto Behaghel. Heilbronn 1882), S. 538. Zu den Varianten auch Kartschoke: *Eneasroman* (Anm. 12), S. 852f.

wie eine rein textbezogene Beurteilung von Literarizität bei mittelalterlichen Texten an ihre Grenzen stößt.²⁴ Darüber hinaus wird ein weiteres Problem mittelalterlicher Kanondiskussion deutlich, denn eine rein textbezogene Zuschreibung von Kanonizität setzt nicht nur eine homogene *textura* voraus, sondern auch fast immer eine homogene Autorinstanz, die hier allerdings teilweise dekonstruiert wird.

Im Rahmen der mittelalterlichen Kanondiskussion reicht der Text als alleinige Grundlage für ein nicht-normatives Urteil nicht aus. Wiewohl die Beurteilung am Text selbst entschieden werden sollte, kommt man also nicht umhin, den Blick zu öffnen und *kontextbezogen* die soziokulturellen Rahmenbedingungen eines Werks miteinzubeziehen, in der Hoffnung, dadurch objektivierbare Kriterien vorzufinden. Eignet sich etwa der Kanonisierungsfaktor ‚Ökonomie‘, der für das Verständnis moderner Kanonbildung unerlässlich ist, auch als tragendes Erklärungsmuster für mittelalterliche Klassiker? Die reine Suggestivkraft materialer Präsenz in Form von Ausgaben, (Neu-)Aufgaben und wissenschaftlichen Beiträgen bildet z.B. in der Moderne durchaus kongruent die zeittypischen literarischen Geschmäcker, aber auch die Zeitlosigkeit mancher Klassiker ab. Als Kriterium mittelalterlicher Klassizität ist Materialität dagegen nur ein kontingenter Faktor. Mag die Überlieferung des ‚Eneasromans‘ zwar in etwa seiner literarhistorischen Stellung entsprechen, so liegt im Falle der Unikalität des ‚Erec‘ Hartmanns von Aue im ‚Ambraser Heldenbuch‘ eine drastische Diskrepanz zwischen Materialität und Wirkung vor.²⁵ Ein materialer Fokus ist auch insofern stark verzerrend, als er die für das Mittelalter so wichtige Dimension der Oralität und den Gedanken eines eigenständigen *oralen Kanons* komplett außen vor lässt. Man scheint sich also auch hier in zirkulären Argumentationen zu verlieren, nur sind nun nicht Textstellen, sondern Außenfaktoren die normativen Prämissen, anhand deren die Kanonizität festgestellt wird.

²⁴ Die Variabilität der Textkonstitution und Textrepräsentation insb. in mittelalterlicher Lyrik diskutiert auch jüngst Dorothea Klein: Kanon und Textkonstitution. Das Beispiel von ‚Des Minnesangs Frühling‘. In: Philip Ajouri, Ursula Kundert u. Carsten Rohde (Hgg.): Rahmungen. Präsentationsformen und Kanoneffekte (Beihefte zur Zeitschrift für deutsche Philologie 16). Berlin 2017, S. 167–188, hier bes. S. 176f., 188.

²⁵ Vgl. Kragl: Kanonische Autorität (Anm. 17), S. 347.

Die Suche nach einem festen methodischen Fundament muss aber nicht in einem völligen Skeptizismus enden. Anstatt den Kanon-Begriff für das Mittelalter völlig aufzugeben, bietet sich ein Ebenenwechsel an. Zu fragen ist weniger, welcher mittelalterliche Text aus welchen Gründen kanonisch *ist*, sondern vielmehr, was die Bedingungen der Möglichkeit sind, kanonisch zu *werden*. Gerade der mediävistische Kanondiskurs ist aufgrund des Fragmentcharakters seiner Rezeptionszeugnisse heuristisch darauf angewiesen, die *normative* und rezeptionsgeschichtlich orientierte Ebene der *Kanondiskussion* zugunsten der *deskriptiven* Ebene der *Kanonbildung* zu verlassen. In das Zentrum rückt demnach die Frage, was die Voraussetzungen volkssprachiger Schriftlichkeit, was die Möglichkeitsbedingungen mittelalterlicher Produktionsästhetik sind.²⁶ Es geht also zuerst darum, das hochmittelalterliche Literatursystem höfischer Prägung in seiner Alterität zu konturieren, um daraus einen Beurteilungsmaßstab für den ‚Eneasroman‘ im Kanondiskurs zu schaffen.²⁷

Ich möchte das mittelalterliche Literatursystem aus einem besonderen Spannungsverhältnis von *Autonomie* und *Heteronomie* heraus skizzieren, denn hierin werden auch die entscheidenden Weichen für die mittelalterliche Kanonbildung gestellt. Dieses Spannungsverhältnis kann man literatursoziologisch und kulturgeschichtlich auf zwei Ebenen betrachten. Die erste Perspektive lenkt den Blick darauf, dass erzählende Literatur im mittelalterlichen Bewusstsein wie die beiden anderen großen Schriftsysteme des Rechts und der Kirche gesellschaftlich begründet ist und vornehmlich unter der Maßgabe des Nutzens steht, der weit über das horazische *prodesse* hinausreicht.²⁸ Literaturproduktion war aufwendig und (zumindest für weltliche Literatur außerhalb der klösterlichen Skriptorien) finanzierungsbedürftig, demnach

²⁶ Gert Hübner: *Ältere deutsche Literatur. Eine Einführung*. Tübingen 2015, S. 35–68, bes. 36f. Auch wenn Kanonizität nicht notwendigerweise an Schriftlichkeit gebunden ist, bleibt Schriftgebundenheit die einzige Möglichkeit, Prozesse der Kanonbildung nachzuvollziehen.

²⁷ Wenn im Folgenden vom ‚mittelalterlichen Literatursystem‘ die Rede ist, dann ist damit genau diese zeitliche (hoch-) und instanziierte (Hof) Beschränkung gemeint, obgleich einige der angeführten Aspekte sicherlich auch für einen erweiterten Begriffsrahmen incl. des Früh- und Spätmittelalters gelten können.

²⁸ Ernst Robert Curtius: *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*. Tübingen 1993, S. 253–276, bes. 261f.

grundsätzlich *pragmatisch* orientiert und von vornherein *interessegeleitet*. Die Kanonforschung verwendet für diese literatursoziologische Ausgangslage den Begriff eines ‚heteronomen‘ Literatursystems.²⁹ Heteronomie ist allerdings nicht gleichzusetzen mit restriktiver Regulierung. Gerade Gottfrieds eingangszitierte Selbststilisierung im Literaturkatalog seines ‚Tristan‘ zeugt von einem autonomieästhetischen Bewusstsein dafür, dass der mittelalterliche Dichter sein *ingenium* und seine *ars* so kunstvoll wie möglich inszenieren konnte und sollte.³⁰ Insofern können auch die Auffassungen der Dichter und ihrer Mäzene über den passenden Stoff recht gut zur Deckung kommen; ein monumentaler und monumental ausgeführter Stoff gereicht nicht nur dem Gönner, sondern auch dem Dichter zur Ehre. Es überrascht daher auch nicht, dass die ambitionierten literarischen Projekte volkssprachigen Erzählens immer wieder um dieselben Stoffuniversen kreisen und die Gattungstypologie der Großepik sich nicht in erster Linie nach Formelementen (man denke an die ‚unerhörte Begebenheit‘ einer Novelle nach Goethe), sondern nach Stoffkreisen konstituiert.³¹

Eine heteronome Grundfärbung erhält das mittelalterliche Literatursystem auch im Zuge der zweiten, kulturgeschichtlichen Ebene, da wichtige Funktionsweisen desselben *ererb*t sind.³² Im Gegensatz zum humanistisch-klassizistischen Bild des Mittelalters als Zwischenepoche sahen sich die Zeitgenossen in ungebrochener Kontinuität zur Antike, deren literarische Traditionen sie weitergaben und fortführten. Das Diktum des Romanisten Ernst Robert Curtius, dass die europäischen Literaturen so gesehen nicht ohne ihr lateinisches Erbe verständlich seien, spitzte Franz Josef Worstbrock auf die Produktionsästhetik der volkssprachigen Adaptationskultur zu. Anhand von Selbstaussagen der Erzählinstanzen in der mittelalterlichen Epik brachte er den Vorschlag ein, dass das epochemachende Modell der Literaturproduktion sich auf das ‚Wiedererzählen‘ vorgegebener Stoffe (*materia*) konzentriere.

²⁹ Zur Begrifflichkeit von ‚heteronomen‘ und ‚totalitären‘ Literatursystemen vgl. Rippl: Handbuch Kanon (Anm. 2), S. 85–94.

³⁰ Zum vormodernen Dichtungsbegriff vgl. Hübner: Ältere deutsche Literatur (Anm. 26), S. 69–85.

³¹ In diesem Kontext fällt stets der Name Jean Bodels. Zu den drei Stoffkreisen s. Hübner: Ältere deutsche Literatur (Anm. 26), S. 63–66.

³² Wegweisend dafür das *opus magnum* von Curtius: Europäische Literatur (Anm. 28).

Die dabei angewandten Bearbeitungstechniken, in denen sich die poetische Leistung (*artificium*) manifestierte, schöpften die Dichter aus den antiken Stilidealen, die in Form von lateinischen Poetiken an den Klosterschulen weitergegeben worden waren.³³ Volkssprachige Adaptationen nach diesem Modell zu untersuchen scheint insofern das eingangs formulierte Problem zu lösen, als diese spezifischen rhetorischen Techniken eine intersubjektivierbare Ausgangsbasis für die Analyse bilden. Doch offensichtlich entsteht hier ein neues Problem. Wenn sich die Produktionsästhetik als deskriptives Kriterium für Kanonbildung allein am *artificium* bemisst, was unterscheidet dann dieses Verständnis noch von einem normativ-textbezogenen Kriterium zur Erläuterung von Kanonizität? Den ‚Eneasroman‘ wie oben als ‚rhetorisches Musterbuch‘ zu bestimmen, scheint doch genau der poetischen Leistung des Dichters nachzukommen. Mit anderen Worten: Von der Konkretisierung des Begriffs *artificium* hängt kanontheoretisch ab, ob man Werke wie den ‚Eneasroman‘ deskriptiv oder normativ begutachtet.

Wirft man einen kritischen Blick auf die Dichotomie von *materia* und *artificium* als Äquivalent zu Stoff und Form, muss man schnell feststellen, dass sich das Modell spätestens in der Anwendung auf konkrete Texte als zu grobmaschig und konturlos erweist. Denn wie genau soll die Qualität des *artificiums* gemessen werden? Besteht sie nur darin, dass stilistische Verfahren aller einzelnen *rhetorices partes* angewandt, dass also Motive und Argumente der Vorlage gelungen aufgegriffen (*inventio*), geordnet (*dispositio*) und ausgeschmückt (*elocutio*) wurden? Oder sind manche Verfahren höherwertiger einzustufen als andere? Die Crux des Begriffs *artificium* in Worstbrocks Verständnis scheint darin zu bestehen, dass er die Prämisse enthält, alle Vorgänge der Adaptation seien mechanische und *disparate* Anwendungen rhetorischer Verfahren. In der Praxis sind solche Bearbeitungen aber stets komplexe und ineinander verflochtene Aushandlungsprozesse der einzelnen *rhetorices partes* von *inventio*, *dispositio* und *elocutio* gewesen. Wie bei einer vorgegebenen Stellung eines Zauberwürfels ein Zug nicht nur eine Positionsänderung eines

³³ Franz Josef Worstbrock: *Dilatatio materiae. Zur Poetik des ‚Erec‘ Hartmanns von Aue*. In: *Frühmittelalterliche Studien* 19 (1985), S. 1–30; ders.: *Wiedererzählen und Übersetzen*. In: Walter Haug (Hg.): *Mittelalter und Frühe Neuzeit. Übergänge, Umbrüche und Neuansätze*. Tübingen 1999, S. 128–142.

bestimmten Steins nach sich zieht, sondern die Relationen aller Felder insgesamt verändert, so muss auch eine literarische Adaptation der Interdependenz ihrer Eingriffe Rechnung tragen, wenn sie ein konsistentes Resultat liefern möchte.

Im Falle des ‚Eneasromans‘ kann man diese Form von Reziprozität bereits auf der Makroebene des Texts feststellen. Der prominenteste Eingriff der mittelalterlichen Bearbeiter besteht darin, die Minnebeziehung zwischen Aeneas und der latinischen Königstochter Lavinia auserzählt zu haben (*elocutio*), welche zumindest in ihren stofflichen Konturen durch proleptische Einschübe in Vergils *Aeneis* vorgegeben war (*inventio*).³⁴ Die Integration dieses neuen Handlungsteils und des Leitmotivs der *minne* hat allerdings auch konzeptuelle Auswirkungen auf die Vorereignisse, da nun das Verhältnis von Dido und Aeneas auch in Sachen höfischer Minne erklärungsbedürftig wird. Besonders Veldeke scheint diese Verschiebungen in der Stoffkonsistenz als Problem wahrgenommen zu haben, insofern er beide Liebesbeziehungen stärker strukturell (*dispositio*) und rhetorisch (*elocutio*) analogisiert als seine französische Vorlage, um sie unter das gleiche Phänomen zu subsumieren. Damit gewinnt der Spannungsbogen im mittelalterlichen ‚Eneasroman‘ eine individuelle Fallhöhe (*dispositio*), da das Schicksal der *infelix Dido* nun gegenüber dem glücklichen Ende der Lavinia-Handlung besonders tragisch erscheint (*elocutio*).³⁵

Adaptationsprozesse mittelalterlicher Bearbeiter, das ist die Schlussfolgerung, müssen vor diesem Hintergrund *holistisch* in ihren komplexen Beziehungsgeflechten verstanden werden. Die Leistung des Dichters beschränkt sich nicht allein auf die Anwendung ererbter rhetorischer Verfahren bei der *tractatio materiae* (heteronom), sondern auf einen im Schulunterricht erlernten

³⁴ Überblick bei Joachim Hamm und Marie-Sophie Masse: Aeneasromane. In: Geert H. M. Claassens, Fritz Peter Knapp u. Hartmut Kugler (Hgg.): *Germania Litteraria Mediaevalis Francigena*, Bd. 4 (2014), S. 79–116 sowie Joachim Hamm: Lavinia und die Wahrheit der Geschichte. In: Marie-Sophie Masse u. Stephanie Seidl (Hgg.): ‚Texte dritter Stufe‘. Deutschsprachige Antikenromane in ihrem lateinisch-romanischen Kontext. Berlin 2016, S. 39–53.

³⁵ Silvia Schmitz: Die Poetik der Adaptation. Literarische *inventio* im ‚Eneas‘ Heinrichs von Veldeke. Tübingen 2007, S. 153; zum Tragikkonzept im ‚Eneasroman‘ vgl. insb. Regina Toepfer: Höfische Tragik. Motivierungsformen des Unglücks in mittelalterlichen Erzählungen. Berlin u. a. 2015, S. 323–360.

und anhand praktischer Übung erworbenen Habitus,³⁶ der sich in der individuellen Kohärenz der bearbeiteten *materia* ausdrückt (autonom). Das *artificium* manifestiert sich dementsprechend nicht im Jonglieren mit Stilmitteln, sondern in seiner Relation zum Habitus. Bezogen auf Veldeke und die Fragestellung hat das eine dialektische Wendung zur Folge. Der Klassikerstatus seines Werkes speist sich weder aus einer ‚adaptiven Genieästhetik‘ noch kann er auf eine mechanische Stilübung reduziert werden. Er lässt sich vielmehr nur auf Basis eines Bewusstseins beurteilen, innerhalb dessen Tradition (= die Verfahren der lat. Poetiken) und Innovation (= die individuelle Ausarbeitung dieser Verfahrensweisen) als *ein* irreduzibler komplexer Vorgang verstanden werden. Anders gesagt: Die Frage, was den ‚Eneasroman‘ zum Klassiker macht, lässt sich nur beantworten, indem die Beziehungsgeflechte der verschiedenen adaptiven Verfahren Veldekes untereinander offengelegt werden.

Damit steht nun ein methodischer Zugang bereit, aber noch kein Anwendungsbereich. Eine ausreichend vertiefende Analyse kann in jedem Fall nur an einer repräsentativen Textpassage geleistet werden, in der viele interdependente Bearbeitungsverfahren Veldekes gegenüber Vergil und seiner französischen Vorlage ersichtlich werden. Prädestiniert dafür sind die sog. Ekphraseis (Sg.: Ekphrasis von altgr.: ἔκφρασις, lat. *descriptio*); damit sind Kunstbeschreibungen von Figuren, Orten und Dingen gemeint, die in der lateinischen Dichtungstradition ein eigenes Genre mit starken Reglementierungen bildeten und für die vormoderne Leserschaft als Kostproben poetischer Meisterschaft galten.³⁷ Die *descriptions* sind für die heutige Literaturwissenschaft im Umkehrschluss Adaptationspoetologien *in nuce*, da in ihnen die Anwendung der rhetorischen

³⁶ Vgl. Schmitz: Poetik der Adaptation (Anm. 35), S. 9, passim, welche den soziologischen Begriff Pierre Bourdieus aufnimmt.

³⁷ Einen Überblick für die mittelalterliche Literatur bietet Haiko Wandhoff: Ekphrasis. Kunstbeschreibungen und virtuelle Räume in der Literatur des Mittelalters. Berlin, New York 2003. Aus den zahlreichen jüngeren Arbeiten zur *descriptio* bei Veldeke greife ich Nikolaus Henkel: ‚Fortschritt‘ in der Poetik des höfischen Romans. Das Verfahren der Descriptio im ‚Roman d’Eneas‘ und in Heinrichs von Veldeke ‚Eneasroman‘. In: Joachim Bumke u. Ursula Peters (Hgg.): Retextualisierung in der mittelalterlichen Literatur (Sonderheft der ZfdPh 124). Berlin 2005, S. 96–116, Marie-Sophie Masse: La description dans les récits d’Antiquité allemands. Fin du XIIe–début du XIIIe siècle. Aux origines de l’adaptation et du roman. Paris 2004, bes. 201–251 sowie dies.: Verhüllungen und Enthüllungen. Zu Rede und *descriptio* im *Eneasroman*. In: Euphorion 100/3 (2006), S. 267–289 heraus.

Verfahren besonders verdichtet zum Tragen kommen. Und weil die Aspekte der Beschreibung in hohem Maße die Gesamtwirkung der Figur oder des Objekts beeinflussen, können sie zu Recht repräsentativ „als Erläuterung der *materia* im Dienst des Glaubhaftmachens“³⁸ für die Adaptation im Ganzen stehen. Im Folgenden sollen die facettenreichen *descriptions* des Eneas in allen Versionen fokussiert werden, um zu untersuchen, inwieweit darin ein je eigenes Adaptationskonzept erkennbar wird.

3. Deskription und Adaptation im ‚Eneasroman‘

Den Klassikerstatus von Veldekes Produktionsästhetik gerade an den Beschreibungen seines Helden nachzuvollziehen eignet sich insofern gut, als ‚Helden‘ paradigmatische Figuren sind, an denen die Praxis poetischer Prinzipien besonders offenkundig werden sollte. Helden sind literarisierte Figuren, welche die Leitnormen ihrer jeweiligen Kultur *in actu* spiegeln. Sie sind funktionalisierte und personifizierte Idealvorstellungen der (fast immer männlichen) Menschheitsentwürfe ihrer Zeit. Obwohl es im Folgenden primär darum gehen soll, mit welchen Beschreibungsmustern der Held im ‚Eneasroman‘ präsentiert wird, lässt sich diese strukturelle Ebene nur schwer vom Inhalt der Beschreibungen trennen. Für die angemessene Beurteilung von Veldekes Techniken sind daher einige kontextuelle Vorbemerkungen zum Heldenkonzept im Aeneasstoff nötig.³⁹

Zum einen ist die Zeichnung des Helden bereits bei Vergil semantisch vorbelastet. Die ‚Aeneis‘ konstituiert sich in einem doppelten Programm: In politischer Hinsicht dient sie als propagandistischer Spiegel der *Pax Augusta*, in kultureller Hinsicht reagiert sie strukturell und inhaltlich auf die Kulturdenkmäler der griechischen Zivilisation, die homerischen Epen.⁴⁰ Diese ex-

³⁸ Schmitz: Poetik der Adaptation (Anm. 35), S. 223.

³⁹ Vgl. Ingrid Kasten: Herrschaft und Liebe. Zur Rolle und Darstellung des ‚Helden‘ im ‚Roman d’Eneas‘ und in Veldekes ‚Eneasroman‘. In: DVjS 62 (1988), S. 227–245 mit einem Überblick über die ältere Literatur. Die jüngeren Arbeiten diskutieren das Heldenbild in enger Verbindung mit Eneas’ Rüstung (s. Anm. 55).

⁴⁰ Zur Komposition der ‚Aeneis‘ vgl. Niklas Holzberg: Vergil. Der Dichter und sein Werk. München 2006.

ternen Faktoren präformieren die Hauptkonturen des Aeneas in Bezug auf seinen Charakter und den Leitkonflikt. Als partielle Hommage an Kaiser Augustus muss Aeneas mindestens als positiver, wenn nicht als idealer Held gezeichnet sein. Verstärkt wird dieses Figurenmuster durch eine kompositorische Leihgabe der homerischen Vorbilder, und zwar eine übergeordnete Teleologie in Form des göttlichen *fatums*, das den finalen Erfolg des Helden vorgibt und narrativ steuert. Der Konflikt des Aeneas beschränkt sich demnach auf eine Frage der Haltung, konkret darauf, ob er sein Schicksal heroisch und pflichtgemäß (*pietas*) annimmt und erfüllt.

Zum anderen ist diese Figur des *pious Aeneas*, des rechtschaffenen und gottesfürchtigen Helden, trotz des engen poetischen Spielraums hochgradig ambivalent. Selten wird in der Forschung dabei hinzugefügt, dass diese Charakterisierung allerdings genau im Sinne Vergils gewesen ist. Aeneas ist nicht der Unfehlbarkeit des mythischen Heros nachempfunden, sondern exemplifiziert ausdrücklich die Fallibilität und Inkongruenz des Humanen.⁴¹ Die Handlungen der Figur sind nicht nur inkommensurabel, sondern auch polyvalent deutbar. Bereits Vergils Zeitgenossen haben sich daher an dieser für ihre Zeit untypischen Figur gestoßen. Ovid rückte Aeneas' Handeln gegenüber Dido in seinen *Heroides* ins Zwielicht, indem er der tragischen Figur eine eigene Bühne bot und damit eine psychologische Leerstelle der ‚Aeneis‘ füllte, die das wirkmächtige Bild der betrogenen Gattin (*coniugis deceptae imago*) hinterließ.⁴² Aber auch in Bezug auf ihre Heldentaten wurde die Figur teilweise entschieden negativ rezipiert, so etwa in den spätantiken Neufassungen des Trojanischen Krieges durch Dares und Dictys, die Aeneas als ‚Feigling‘ und ‚Verräter‘ seiner Heimatstadt werteten.⁴³ Da diese Schilderungen noch weit über das Mittelalter hinaus prägend blieben und das 12. Jahrhundert zudem

⁴¹ Vgl. Antonie Woslok: Der Held als Ärgernis. Vergils ‚Aeneis‘. In: Würzburger Jahrbücher für die Altertumswissenschaft 8 (1982), S. 9–21, bes. S. 11.

⁴² Publius Ovidius Naso: Liebesbriefe. *Heroides – Epistulae*. Lat./dt. Hg., übers. und erl. von Bruno W. Häuptli. München, Zürich ²2001, hier: Her, 69. Daneben fallen Begriffe im semantischen Register ‚Lüge‘ und ‚Täuschung‘ (*fallas, decepta*), vgl. Her, 20, 35, 67, passim. – Diese Sphäre von Aeneas' Handeln wird im Folgenden allerdings keine Rolle spielen.

⁴³ Zur spätantiken Rezeption der ‚Aeneis‘ vgl. Lienert: *Deutsche Antikenromane* (Anm. 3), S. 72f.

als *aetas Ovidiana* gilt,⁴⁴ mussten sich die mittelalterlichen Bearbeiter im Zuge dieser Debatten mit der Figur auseinandersetzen.⁴⁵

Für die Analyse der *descriptiones* ist vor diesem Hintergrund folgender Problemhorizont entscheidend: Unabhängig in welcher Weise von Aeneas wieder- und weitererzählt werden würde, war der *materia* eine inhärente Herausforderung eingeschrieben. Das Leitmotiv der *pietas* inmitten einer determinierenden Götterwelt war die Legitimationsgrundlage für das Handeln der Figur in Vergils ‚Aeneis‘. Sobald der Stoff aber akkulturalisiert und aus seinen Bezügen gelöst wurde, musste für die Heldenhaftigkeit der Aeneas-Figur eine neue Bewertungsgrundlage geschaffen werden. Sowohl der französische Anonymus des ‚Roman d’Eneas‘ als auch Heinrich von Veldeke mediävalisierten, soll heißen: glichen den Aeneasstoff der höfischen Kultur an und ersetzten das Handlungsmuster der *pietas* durch die Leitmotive der *minne* und *ère* (*militia et amor*).⁴⁶ Diese kulturgeschichtliche Anverwandlung musste den Stoff damit auch mittelbar (aus der augusteischen Propaganda) entpolitisieren und (aus dem heidnischen Polytheismus) entdeterminieren. Trotz dieser drastisch erscheinenden Transformationsprinzipien bot der Aeneasstoff die Möglichkeit, den Spannungsbogen der Handlung ohne große Änderungen als eine Entwicklungsgeschichte adliger Bewährung zu reinszenieren.⁴⁷ Der mittelalterliche Eneas flieht nun bar von Frau und Landesherrschaft aus seiner Heimat und erringt beides – *minne* und *ère* – im Rahmen der Ereignisse neu.⁴⁸ Die mittelalterlichen *descriptiones* müssen also daraufhin untersucht werden, inwiefern Veldekes adaptive Eingriffe den höfischen Leitkonzepten Rechnung tragen.

Nun findet man im Gegensatz zur Vorlage im ‚Eneasroman‘ keine vollausgeprägte *descriptio figurae* des Protagonisten, also eine Beschreibung, die sich an einer durch lateinische Poetiken festgelegten strukturellen Beschreibungs-

⁴⁴ Renate Kistler: Heinrich von Veldeke und Ovid. Tübingen 1993, hier: S. 4–25.

⁴⁵ Vgl. auch Art. ‚Aeneas‘. In: Manfred Kern u. Alfred Ebenbauer (Hgg.): Lexikon der antiken Gestalten in den deutschen Texten des Mittelalters. Berlin, New York 2003, S. 16–23.

⁴⁶ Zum Begriff der Mediävalisierung vgl. bes. Lienert: Deutsche Antikenromane (Anm. 3).

⁴⁷ Kasten: Herrschaft und Liebe (Anm. 39), S. 230f. geht sogar so weit, darin den Grund zu vermuten, warum Vergils Stoff überhaupt für eine Adaptation infrage kam.

⁴⁸ In allen Versionen ist Aeneas bereits am Anfang der Ereignisse mit der trojanischen Prinzessin Kreusa verheiratet gewesen, die allerdings in Troja stirbt. Vgl. Aen. II, 559–563; RdE, 1177–84; ER, 138–141.

abfolge, idealiter ‚vom Kopf zu den Füßen‘ (*de capite ad pedem*), orientiert.⁴⁹ Drei von neun Handschriften des altfranzösischen ‚Roman d’Eneas‘ ergänzen vor der Ankunft des Protagonisten in Karthago zwölf Verse, die diesem klassischen Schema folgen und Eneas’ Statur und Bekleidung beschreiben.⁵⁰ Just an dieser Stelle verweigert Veldeke auffälligerweise eine entsprechende *descriptio* mit einem Unsagbarkeitstopos:

*Ênéas der riche
der was ein schône man,
deich û niht vollen sagen kan,
wie rehte minneclîche er was.* (ER, 694–697)

Der vornehme Eneas war ein so schöner Mann, dass ich euch nicht annähernd sagen kann, wie überaus einnehmend er war.

Dass Veldeke sich an dieser Stelle gegen eine Beschreibung seines Helden sperrt, könnte damit zusammenhängen, dass er bereits zuvor zumindest den Torso einer *descriptio* vorgelegt hatte, die wiederum nicht in der Vorlage zu finden und für seine Produktionsästhetik höchst aufschlussreich ist. Die Erzählsituation ist zu Beginn nahezu analog. Beide Bearbeiter werfen den Leser in die Nachwirren des Trojanischen Krieges hinein: brandschatzende Griechen, massakrierte Trojaner, die Stadt in Flammen, der König ermordet. Während der ‚Roman d’Eneas‘ nun aber umschwenkt und auf Eneas’ Wahrnehmung des Infernos fokussiert, hält Veldeke inne und schiebt einen deskriptiven Teil ein:

⁴⁹ Einführendes zur rhetorischen Tradition der *descriptio* bei Henkel: ‚Fortschritt‘ (Anm. 37), S. 98–103.

⁵⁰ Ênéas. Texte critique publié par Jacques Salverda de Grave. Halle 1891, S. 393 (nach Hs. G, einzelne Abweichungen in Hs. D und F): *Eneas ert .i. gens .i. grans / et chevaliers pros et vaillans / le cors ot gent et bien molle / le chief a blond recercele / cler ot le vis et la figure / et bele la regardeure / le pis ot gros et les costes / bien lons et deugies et molles / dun cendal dandre estoit vestus / qui dun fil dor estoit coussus / un mantel gris a afuble / calcies fu dun paile roe*. – ‚Eneas war ein großer und schöner, kühner und tapferer Ritter. Sein Körper war anmutig und wohlgeformt, die Haare blond und gelockt, Gesicht und Erscheinung waren klar und er hatte einen schönen Blick. Seine Brust war mächtig, seine Seiten schlank, dünn und definiert. Er war mit einem Seidenstoff aus Andros bekleidet, der mit Goldfäden durchzogen war. Darüber trug er einen grauen Mantel, seine Beinkleider bestanden aus einem feinen, radförmig geschmückten Stoff‘ (Übersetzung und Hervorhebungen MH). Vgl. dazu auch Masse: La description (Anm. 37), S. 228–230.

*In der borch an einem ende,
 entgegen dem sundern winde,
 dâ wonete ein rîche man,
 den ich genennen wole kan.
 daz was der hêre Ênêas,
 der dâ herzoge was.
 des kuneges tohter was sîn wîb.
 der generete sînen lib. (ER, 33–40)*

In der Stadt, in einem Viertel, das südlich gelegen war, wohnte ein mächtiger Mann, dessen Namen ich kenne: nämlich der Herr Eneas, der dort Herzog war. Er hatte die Tochter des Königs zur Frau. Der kam mit dem Leben davon.

So kurz und kompakt diese *digressio* ist, so viel erfährt man doch über die Hauptfigur. Eneas erfüllt zu Beginn der Handlung die Bedingungen adliger Identität in idealer Weise.⁵¹ Er ist *riche*, verfügt sowohl über Besitz im Sinne von Grundbesitz (*borch*) als auch im Sinne von Reichtum, ist also ein Herrscher (*hêre*) sowie ‚mächtig‘ und ‚einflussreich‘. Zudem ist seine adlige Stellung in Troja auch anerkannt und offiziell institutionalisiert. Er führt den Herzogstitel und hat seine Stellung am Königshof durch eine Allianz gesichert, da die Ehe mit der trojanischen Prinzessin einen Anspruch auf die Gesamtherrschaft einschließt. Eneas hat die höfischen Leitmotive *êre* und *minne* also *prima facie* erfüllt – und es kostet Veldeke nur einen Vers, um ihm beidem zu berauben: *der generete sînen lib*. Das einzige, was der Protagonist aus Troja retten kann, ist sein Leben.

Was Veldeke hier *figurespezifisch* auf der intradiegetischen Ebene verhandelt, ist auf der extradiegetischen Ebene gleichzeitig eine performative Präsentation seiner *poetologischen* Adaptationsprinzipien. Gerade die lakonische Wucht des Verlusts, den Eneas erleiden muss, kann als ein Mittel betrachtet werden, den reinszenierten Charakter des Stoffs als adlige Bewährungsprobe zu unterstreichen. Es soll thematisch vor Augen geführt werden, was der Protagonist im Folgenden wiederzuerlangen hat. Im Unterschied zur Vorlage erscheint Veldeke durch die vorgezogene *descriptio* sichtlicher darum bemüht, gleich zu Beginn seine Arbeit am Stoff auch als solche auszustellen, indem

⁵¹ Vgl. dazu auch Schmitz: Poetik der Adaptation (Anm. 35), S. 108–111, 300.

er sein mediävalisierendes Bearbeitungskonzept transparent macht; deutliche Zeichen dafür sind die Begriffe *burch*, *herzoge* etc. In diesem Kontext wird auch die damit einhergehende Reduktion der antiken Göttersphäre zur Sprache gebracht. Erst auf die *immanent* konstituierte Figurenzeichnung folgt, in betonter Distanz zur antiken Vorlage (*Virgiliûs der mâre, / der saget uns*; „Der berühmte Vergil berichtet uns“, ER, 41f.), der Hinweis, dass Eneas *von der gote geslehte* („dem Geschlecht der Götter“, ER, 43) entstamme. Daraufhin wird seine Mutter Venus als *frowe [...] uber die minne* – „Herrin über die Liebe“ – bezeichnet (ER, 46, u.ö.) und so bereits hier ein allegorisiertes Götterverständnis nahegelegt.⁵²

Die von Veldeke ergänzte Beschreibung erfolgt also nicht nur, nicht einmal primär um der Beschreibung willen. Sie fungiert hauptsächlich als poetologischer Indikator, als produktionsästhetisches *Medium*, und dient, wie Silvia Schmitz zu Recht herausgestellt hat, als eine Art Prologsubstitut.⁵³ Die Beschreibung fungiert aber auch gleichzeitig als *Ausdruck* der Produktionsästhetik, insoweit ein adaptiver Aushandlungsprozess stattgefunden hat, bevor diese Textpassage angemessen in die *materia* integriert werden konnte. Die Reflexion der Erzählinstanz über ihren Stoff, ihre Vorlagen und ihre Leitmotive im Zuge des *prologus* ist ein Topos mittelalterlicher Epik (= Bereich der *inventio*), der überdies mit der Maxime mittelalterlicher Narratologie zusammenspielt, dass Ereignisse des Erzählgeschehens vorzugsweise in natürlicher Reihenfolge (*ordo naturalis*) darzubieten sind (= Bereich der *dispositio*). Vergils ‚Aeneis‘ gab weder das eine noch das andere vor. Die Handlung setzt dort *in medias res* mit der Flucht aus Troja ein und die Erzählordnung ist ‚künstlich‘ organisiert (*ordo artificialis*), da erst in den Büchern II und III der Trojanerkrieg analeptisch nachgetragen wird. Wie also sollten die mittelalterlichen Bearbeiter das Gegebene möglichst nah ihren poetischen Leitlinien anpassen, ohne sich zu weit von der Maßgabe der *materia* zu entfernen? Während der französische Anonymus sich allein auf die *dispositio* konzentriert und mit einem

⁵² In einigen Fassungen des ‚Eneasromans‘ (Hs. B, w) ist sogar jeglicher apothetischer Bezug getilgt, wenn anstelle *von der gote geslehte* nur noch von *einem edilen gislabte* die Rede ist; vgl. Fromm: Eneasroman (Anm. 5), S. 776.

⁵³ Schmitz: Poetik der Adaptation (Anm. 35), S. 293–308, bes. 305f.

Rückbezug auf den Trojanischen Krieg einsetzt,⁵⁴ gelingt es Veldeke, beide Dimensionen in die Adaptation einzubeziehen, indem er darüber hinaus in seiner *descriptio* gängige Topoi des Prologs andeutet. So erscheint es möglich, die Konturierungen der Hauptfigur (= Bereich der *elocutio*) auch als *implizite* prologartige Reflexionen zu verstehen. Die Interdependenz der *rhetorices partes* wird von Veldeke damit bewusst im Adaptationsprozess vor Augen geführt.

Die *descriptio* des Eneas zu Beginn des Romans verdeutlicht demnach einige Zusammenhänge in Bezug auf die Verfahrensweisen der Adaptation, sie beantwortet aber noch nicht die Frage, wie solcherlei Beschreibungen auch als Spiegelungen veränderter Figurendarstellungen verstanden werden können. Das liegt zumindest im Falle der Aeneas-Figur daran, dass die *eigentliche* Beschreibung des Protagonisten keine typische *descriptio figurae* ist, sondern auf dessen Waffen und Rüstung ausgelagert wurde. Um zu verstehen, warum dieses Verfahren für den Aeneasstoff geradezu kennzeichnend ist, reicht ein Blick in den ersten Vers von Vergils ‚Aeneis‘, der hierzu eine regelrechte Programmatik liefert: *Arma virumque cano* (*Aen.*, I,1) – die Erzählinstanz kündigt an, Waffen und einen männlichen Helden zu besingen. Der Begriff *arma* hat in diesem Fall eine zweifache Dimension. Einerseits sind damit die buchstäblichen Waffen gemeint, das Besingen rekurriert folglich auf die Objektbeschreibungen. Andererseits ist *arma* übertragen als Synekdoche zu verstehen: Das spezifische Instrument repräsentiert die übliche Form seiner Verwendung. Die ‚Aeneis‘ handelt ihrem eigenen Verständnis nach also von dreierlei: Von Waffen, von (einem) Helden und Waffentaten (*res gestae*), in denen sich Waffe und Held, Figur und Ding begegnen. Bereits am Beginn der ‚Aeneis‘ ist demnach etwas vorgezeichnet, wofür erst die kulturwissenschaftliche Wende der Mediävistik den Blick geöffnet hat, dass nämlich auch narrative Objekte wie materielle Requisiten an Diskursen partizipieren und ‚Dinge‘ an der Sinnkonstitution der Narration beteiligt sind.⁵⁵ Dass Figur und Ding zu einer

⁵⁴ Vgl. den ersten Vers: *Quant Menelax ot Troie asise* [...] (RdE, 1) – „Als Menelaos Troja belagert hatte [...]“

⁵⁵ Anna Mühlherr u. a. (Hgg.): *Dingkulturen. Objekte in Literatur, Kunst und Gesellschaft der Vormoderne*. Berlin, Boston 2016. Deziidiert mit der Rüstung des Eneas auseinandergesetzt haben sich bislang Elisabeth Lienert: *Das Schwert des Vulcanus und die Ére des Eneas. Zur Heldenkonzeption bei Heinrich von Veldeke*. In: Cord Meyer, Ralf G. Päsler u. Matthias Janßen (Hgg.): *vorschen, denken, wizzzen. Vom Wert des Genauen in den ‚ungenauen‘*

narrativen Einheit verschmelzen können, ist mithin die Begründung dafür, auch die *descriptions rerum* von Aeneas' Ausrüstung als ‚Verlängerungen‘ der Figur in die Fragestellung einzubeziehen.

Der Ausrüstung des Aeneas ist in der *materia* ein eigener Ort zugewiesen, der in allen drei Versionen motivisch äquivalent ist: Der Protagonist ist in Italien gelandet und wird durch die Armee des Turnus bedrängt, die im Begriff ist, seine neuerrichtete Bastion zu belagern und ihn aus dem Land zu vertreiben.⁵⁶ Es ist diese Situation, in der die Erzählperspektive auf Venus umschwenkt. Die Liebesgöttin sieht Handlungsbedarf für ihren Sohn und überredet ihren Gatten Vulcanus, den Schmiedegott, mit Liebeslohn dazu, dem bedrohten Helden eine extraordinary Rüstung anzufertigen, welche spätestens im finalen Zweikampf mit Turnus eine entscheidende Rolle spielen wird.⁵⁷ Für die mittelalterlichen Bearbeiter stellte sich hier erneut das produktionsästhetische Problem, wie der Götterapparat und die göttlich determinierte Handlung reduziert werden können, ohne die Geschichte völlig zu verändern. Gleichzeitig sollte die besondere Stellung der Waffen und ihre Bedeutung für die Konstitution des Heldenbildes aufrechterhalten werden. Auf eine These zugespitzt: Anhand der Waffenbeschreibungen kann nachvollzogen werden, wie die Bearbeiter die Dimension der *Kontingenz* in das Erzählgeschehen zu integrieren suchen.

Bei Vergil steht die Rüstungsszene ganz im Zeichen der Götter. Die Waffen werden Aeneas nicht nur als göttliches *signum* vom Himmel herab gebracht,⁵⁸ sondern stellen das göttliche *fatum* auch selbst zur Schau. Aeneas bekommt auf der Oberfläche seines Schildes die Zukunft des römischen Volkes vor Augen geführt, das er selbst erst begründen wird. Die mittelalterlichen Bearbeiter streichen nicht nur diesen kolossalen Ausdruck göttlicher Deter-

Wissenschaften (FS Uwe Meves). Stuttgart 2009, S. 67–76; Valentin Christ: Bausteine zur einer Narratologie der Dinge. Der ‚Eneasroman‘ Heinrichs von Veldeke, der ‚Roman d’Eneas‘ und Vergils ‚Aeneis‘ im Vergleich. Berlin, Boston 2015; Christoph Schanze: Der göttliche Harnisch und sein Gehalt. Zur Ausrüstung des Eneas im ‚Roman d’Eneas‘ und bei ‚Heinrich von Veldeke‘. In: *helden. heroes. héros*. E-Journal zu Kulturen des Heroischen 4/1 (2016), S. 53–63 (<https://freidok.uni-freiburg.de/fedora/objects/freidok:11535/datastreams/FILE1/content> [Zugriff: 10.02.2017]).

⁵⁶ Aen. VIII, 1ff.; RdE, 4244ff.; ER, 5533ff.

⁵⁷ Aen. VIII, 370ff.; RdE, 4297ff.; ER, 5595ff.

⁵⁸ Aen. VIII, 520–536; vgl. dazu auch Christ: Bausteine (Anm. 55), S. 108.

minierung, sondern inszenieren das tête-à-tête von Venus und Vulcanus auch als burleskes Schauspiel, um die Götter durch Komik und Spott zu anthropomorphisieren.⁵⁹

‚Eneasroman‘	‚Roman d’Eneas‘
–	(0) 4394–4410: Produktionsprozess der Waffen
(1) 5671–87: Rüstung allg./Panzer	(1) 4411–26: Rüstung allg./Brustpanzer
(2) 5688–96: Beinschienen (<i>bosen</i> : 5697)	(2) 4427f.: Beinschienen (<i>genoillieres</i>)
(3) 5697–5725: Helm	(3) 4429–44: Helm
(4) 5726–51: Schwert	(4) 4445–68: Schild
(5) 5752–5823: Schild	(5) 4469–4514: Schwert
(6) 5800–23: Fahne (<i>vane</i> : 5800)	(6) 4515–42: Lanze + Fahne (<i>enseigne</i> : 4523)

Die in diesem Kontext einsetzenden Waffen-*descriptions* der ‚Aeneis‘ sind in den Bearbeitungen zwar noch in ihren Grundzügen erkennbar, aber stärkeren Eingriffen unterzogen. Allgemein lässt sich feststellen, dass die Beschreibungsrichtung der Waffen in der ‚Aeneis‘ (Helm – Schwert – Panzer – Beinschienen – Speer – Schild) einen kulminierenden Gestus hat; die gesamte Ausrüstung wird in 6 Hexametern abgehandelt, ehe die Schildbeschreibung ganze 106 (!) Hexameter einnimmt.⁶⁰ Diese Richtung wird von beiden Bearbeitern im Ansatz beibehalten, insofern auf Schild (‚Eneasroman‘) bzw. Schwert (‚Roman d’Eneas‘) (5) jeweils die meisten Verse entfallen. Die Beschreibungsstruktur wurde dagegen geändert. Es lassen sich zwei deskriptive Anläufe in Form von zusammengehörigen Blöcken identifizieren: Zuerst wird die Rüstung als solche (1–2) und daraufhin zugehörige, aber spezifische Substrate (3–6) beschrieben, jeweils in der Tendenz vom Allgemeinen zum Besonderen. Die Funktion dieser Umstrukturierung könnte dem Gebot der lateinischen Poetiken verpflichtet sein, die Vorstellung einer ‚Einkleidung‘ vor dem inneren Auge des Rezipienten zu evozieren und damit auch das Bewusst-

⁵⁹ Vgl. dazu insb. Carsten Kottmann: Gott und die Götter. Antike Traditionen und mittelalterliche Gegenwart im ‚Eneasroman‘ Heinrichs von Veldeke. In: *Studia Neophilologica* 73 (2001), S. 71–85.

⁶⁰ Aen. VIII, 619–625 bzw. 625–728.

sein für die Zugehörigkeit der Waffen zu einer Figur zu intensivieren. Wie man an der tabellarischen Gegenüberstellung sieht, orientiert sich Veldeke in diesem makrostrukturellen Bereich der *descriptio* noch stark an seiner französischen Vorlage; lediglich die Lanze ist ausgeblendet, Schwert und Schild, Angriffs- und Verteidigungswaffe, werden ausgetauscht. Gerade dieser Eingriff wurde als Ausdruck eines bedächtigeren, schutzbedürftigeren Helden im ‚Eneasroman‘ gelesen, was meiner Ansicht nach zu kurz greift.⁶¹ Die Verschiebung Veldekes scheint auch produktionsästhetische Gründe zu haben, denn die Restrukturierung (*dispositio*) ist durch die Motive (*inventio*) selbst gefordert. So schließt der Schild zum einen innerhalb der *descriptio* mit dem zuletzt erwähnten Schildwappen im ‚Eneasroman‘ besser an das heraldische Register der darauffolgenden *vane* an.⁶² Zum anderen bereitet die Beschreibung des Schildes die folgende Handlung vor, da Eneas die Ausrüstung so primär als Schutz gegen die drohende Belagerung durch Turnus erhält.⁶³ Veldeke ist demnach um eine konsistentere narrative Integration der vom französischen Anonymus neukonfigurierten *descriptio* bemüht. Dafür marginalisiert Veldeke mit seinem letzten großen Eingriff noch stärker den göttlichen Einfluss auf die Rüstung, indem er den noch von Vergil (Aen. VIII, 407–453) stammenden Produktionsprozess der Waffen in Vulcanus’ Feuerschmiede komplett ausblendet (0). Diese Tendenz zur größtmöglichen Reduktion des Übernatürlichen wird in den folgenden Abweichungen des ‚Eneasromans‘ innerhalb der Mikrostruktur der *descriptions* zum Programm.

⁶¹ Vgl. Christ: Bausteine (Anm. 55), S. 112f. Dem folgt im Ansatz auch Schanze: Der göttliche Harnisch (Anm. 55), S. 59.

⁶² Das ergäbe auch eine Erklärung für die Ausblendung der Lanze: Die *vane* stünde bei Veldeke daher als *pars pro toto* für Lanze und Feldzeichen, damit ein fließender Übergang gegeben wäre.

⁶³ Die Verknüpfung von Beschreibung und Handlung ist eine Maxime der lateinischen Poetiken, vgl. dazu z. B. Henkel: ‚Fortschritt‘ (Anm. 37), S. 107. Der Beginn und das Ende der Szene thematisieren jeweils die Abwehr einer Bedrohung: *Dô der hère Ênéas / in solben angesten was, / do gesach sin müder Vênûs, / daz im der hère Turnûs / gerne schaden wolde / und in besitzen solde / ûf Montalbâne* („Als Herr Eneas in solcher Gefahr war, da sah seine Mutter Venus, dass ihm der starke Turnus Schaden zufügen wollte und ihn belagern würde auf Montalbane“, ER, 5595–5600) und *der helfe was im aller nôt, / wand diu angest was im nâ.* („Er hatte diese Unterstützung bitter nötig, weil ihm Gefahr drohte“, ER, 5888f.)

‚Eneasroman‘

‚Roman d’Eneas‘

- | | |
|---|--|
| (1) 5671–87: Rüstung allg./Panzer | (1) 4411–26: Rüstung allg./Panzer |
| (a) 5671–75: Effekt I: Unverwundbarkeit | (a) 4411–14: Unherstellbarkeit durch Sterblichen |
| (b) 5676–81: Effekt II: Leichtigkeit | (b) 4415–26: Effekt: Unverwundbarkeit |
| (c) 5682–87: Handlungsbezug: Prolepse auf Zweikampf mit Turnus | |
| (2) 5688–96: Beinschienen (<i>hosen</i> : 5697) | (2) 4427f.: Bein-/Knieschienen (<i>genoillieres</i>) |
| (a) 5694–96: Effekt: Unverwundbarkeit | |
| (3) 5697–5725: Helm | (3) 4429–44: Helm |
| (a) 5697–5709: Helm allg.: Provenienz; Effekt: Unverwundbarkeit | (a) 4429–36: Helm allg.: Material-Provenienz, Wert; Effekt: Unzerstörbarkeit |
| (b) 5710–13: Helmzier: rubinbesetzte Blume | (b) 4437f.: Helmknopf: Verarbeitung (<i>ars</i>) |
| (c) 5714f.: Helmnasenband und Helmlaiste | (c) 4439–41: Helmringe: Verarbeitung (<i>ars</i>) |
| (d) 5716–19: Senderbezug: Vulcanus ist Eneas wohlgesonnen (Intentionalität) | (d) 4442–44: Helmnasenband: Effekt: Unzerstörbarkeit |
| (e) 5720–23: Helmringe und <i>-schnüre</i> | |
| (f) 5724f.: Empfängerbezug: Eneas würdig | |
| (4) 5726–51: Schwert | (4) 4445–68: Schild |
| (a) 5726–31: poetischer Bezug: Vergleich mit Schwertern aus frz. + dt. Heldenepik | (a) 4445–49: Schild allg.: Material-Provenienz, Effekt: Leichtigkeit |
| (b) 5732–39: Effekt: Unaufhaltsamkeit | (b) 4450f.: Schildrahmen |
| (c) 5740f.: Schwertscheide | (c) 4452–56: Effekt: Unzerstörbarkeit |
| (d) 5742–44: Empfängerbezug: des Kaisers würdig | (d) 4457–65: Schildfläche inkl. <i>-buckel</i> |
| (e) 5745–49: Schwertknauf und <i>-fessel</i> | (e) 4466: Schildriemen |
| (f) 5750f.: Empfängerbezug: Eneas wird Effekte des Schwerts zu nutzen wissen | (f) 4467: Handlungsbezug: kein Herrscher je solch einen Schild besessen |

- | | |
|---|--|
| (5) 5752–5823: Schild | (5) 4469–4514: Schwert |
| (a) 5752–57: Schild allg.: Effekt: Unverwundbarkeit Senderbezug: durch <i>ars</i> des Vulcanus intendiert | (a) 4469–81: Schwert allg.: Verarbeitung (<i>ars</i>), Unaufhaltsamkeit; Handlungsbezug I: durch Vulcan signiert |
| (b) 5758–61: Schild <i>innenseite</i> | (b) 4482–88: Schwert <i>griff</i> |
| (c) 5762–65: Empfängerbezug: Schild bezeugt Heldenstatus | (c) 4489f.: Schwert <i>knauf</i> |
| (d) 5766–69: Schild <i>brett</i> (<i>ars</i> des Vulcanus: 5769) | (d) 4491–4506: Handlungsbezug II: Testlauf der Unaufhaltsamkeit durch Vulcanus |
| (e) 5770–83: Schild <i>riemen</i> (Venus' Plan: 5771) | (e) 4507–10: Schwerts <i>scheide</i> : Material-Provenienz |
| (f) 5784–99: Schild <i>buckel</i> (<i>ars</i> des <i>meister</i> : 5796f.) | (f) 4511–14: Schwert <i>gehänge</i> |
| (g) 5798f.: Schild <i>wappen</i> : roter Löwe | |
| (6) 5800–23: Fahne | (6) 4515–42: Lanze + Fahne/Feldzeichen |
| (a) 5800–02: Verarbeitung (<i>ars</i>) | (a) 4515–22: Verarbeitung (<i>ars</i>); Lanzen <i>schaft</i> |
| (b) 5803–23: Handlungsbezug: mythische Anekdote (Pallas und Arachne) | (b) 4523–42: Lanzen <i>fahne</i> : Handlungsbezug: mythische Anekdote (Pallas / Arachne) |

Der ‚Roman d’Eneas‘ führt zu Beginn ‚Widerstandsfähigkeit‘ und ‚Leichtigkeit‘ als leitmotivische Attribute einer prinzipiell nur göttlich produzierbaren Rüstung ein (1).⁶⁴ Die Apotheose der Waffen wird bei der zentralen Beschreibung des Schwerts noch expliziter, wenn dieses als ‚gottgemacht‘ herausgestellt (5d) und gar persönlich vom Schmiedegott signiert wird (5a).⁶⁵ Sobald der französische Anonymus einen Schritt in Richtung Profanierung zu unternehmen scheint und Vulcanus als Schöpfer der Ausrüstung ausblendet, wird die Leerstelle unverzüglich mit anderen transzendent-magischen

⁶⁴ [Les armes] *buenes furent, el mont n’ot tels / nes peüst pas faire oem mortels* [...]. [Li halbers] *fort ert et merveilles legiers* (RdE, 4411f., 4417) – „[Die Waffen] waren gut, auf der Welt gab es nicht ihresgleichen, ein Sterblicher hätte sie nicht machen können“ [...]. „[Der Kettenpanzer] war widerstandsfähig und wunderbar leicht.“

⁶⁵ RdE, 4504: *l’aveit faite li deus* („es hatte ein Gott gemacht“) bzw. 4481f.: *O letres d’or les mers i fist / Vulcans et son nom i escrist* („Mit goldenen Lettern brachte Vulcan die Merkzeichen darauf an, und er schrieb seinen Namen darauf“).

Beschreibungsmustern gefüllt. So erwähnt der Erzähler bei Helm (3a), Schild (4a) und Schwert (5e), das jeweilige Material entstamme maritimen Ungeheuern, die in der höfischen Literatur durchweg der Sphäre des Übersinnlichen und Wunderbaren zugeordnet werden. Dem ‚Roman d’Eneas‘ gelingt es insofern nur eingeschränkt, das (heidnisch) Göttliche in der Ausgestaltung der Waffen zu reduzieren. Das hat zur Folge, dass auch der Träger Eneas einem deterministischen Bild verhaftet bleibt.

Veldeke dagegen durchbricht mit seinen Waffenbeschreibungen die final geprägte Motivationsstruktur, indem er die leitmotivischen Attribute der französischen Vorlage durchgängig als profane Effekte meisterlicher Verarbeitung (*ars*) umwertet und an die Würdigkeit seines Trägers zurückbindet: So wird bei den Waffen zum Beispiel versichert, dass *der hère, dem her wart gesant, / der was es vile wole wert* („Der Herr, dem er übersandt wurde, war seiner durchaus wert“, ER, 5723f.) bzw. *ez wart eime helde gesant, / der ez wol nutzen solde*. („Es wurde einem Helden gesandt, der es wohl zu nutzen verstand“, ER, 5750f.) Auf der Mikroebene jedes Rüstungsteils werden auf diese Weise im ‚Eneasroman‘ Verarbeitung und Effekt (ER, 1a–b; 2a; etc.) oder Sender und Empfänger (vgl. ER, 3d, 3f; 4d, 4f; 5a, 5c) dezidiert gekoppelt. Die *descriptio* entwirft damit ein Netz von kausalen Bezügen, das in der Vorlage so nicht gegeben ist, sodass die dort ebenfalls existierenden Beteuerungen über die gute Verarbeitung und die Unzerstörbarkeit eher als ornamentale Epitheta erscheinen. Im ‚Eneasroman‘ hingegen steht die *elocutio* völlig im Dienst der systematischen Strukturierung (*dispositio*) der beim Anonymus aufgefundenen Argumente (*inventio*). Veldeke gelingt es, sowohl die Quelle der Rüstung zu profanieren als auch deren Exorbitanz in sich selbst zu begründen, während der ‚Roman d’Eneas‘ insgesamt weiterhin der Vorstellung einer gesetzten Idealität von Waffen und Held nachhängt.

Mit Blick auf die Waffenbeschreibungen finden im ‚Eneasroman‘ aber nicht nur adaptive Aushandlungsprozesse um das stofflich Vorhandene statt, sondern die *descriptio* wird auch durch neue Motive angereichert. Besonders auffällig ist dabei der weggefallene Testlauf des Schwerts (5d). Vulcanus treibt die Klinge in der französischen Vorlage mit einem gewaltigen Schlag durch seinen Schmiedeamboss hindurch, ohne dass sie einen Kratzer davonträgt (RdE, 4491–4506); Veldeke führt demgegenüber in seiner *descriptio* einen regelrechten Schwerterkatalog an (4a).

<i>Dar zû sander ime ein swert,</i>	
<i>daz scharpher unde herter was</i>	
<i>dan der tûre Eckesas</i>	= Schwert von Ecke
<i>noch der mâre Mimink</i>	= Schwert von Witege
<i>noch der gûte Nagelrink</i>	= Schwert von Heime
<i>noch Haltecleir noch Durendart</i> (ER, 5726–31)	= Schwerter von Olivier und Roland

Überdies sandte er ihm ein Schwert, das schärfer und kräftiger war als das kostbare Schwert von Ecke, das berühmte Schwert Miminc, der gute Nagelrink, Haltecleir oder Durendart [...].

Das Privileg eigener Namen ist Waffen in der deutschen Heldenepik verbürgt und kommt nur sehr wenigen Schwertern meist exorbitanter Heroen zu. Während die ersten drei Schwerter auf den Sagenkreis um Dietrich von Bern rekurrieren, rufen die letzten beiden den Stoff um die Paladine Karls des Großen auf, deren militärisches Martyrium eine heidnische Invasion des Frankenreichs vereitelt haben soll.⁶⁶ Der Vergleich wurde bislang vorwiegend im Kontext des damit implizierten ‚alten‘ Heroenbildes gedeutet.⁶⁷ Auch weil der Schwerterkatalog als ‚objektives‘ Pendant zum Dichterkatalog seit der Antike ein wiederkehrender Topos ist,⁶⁸ lässt sich die Passage meines Erachtens ebenso als poetologische Reflexion verstehen, im Rahmen derer Veldeke einen Klassikerdiskurs aufruft. Die genannten Schwerter spielen dabei sowohl auf das zeitgenössische Nebeneinander der Kanones deutschsprachiger Mündlichkeit (Dietrich von Bern⁶⁹) und Schriftlichkeit (das ‚Rolandslied‘ des Pfaffen Konrad) als auch auf das Nebeneinander subkultureller kanonischer Stoffkreise in der europäischen Literatur an: Dietrich von Bern als Reprä-

⁶⁶ Vgl. Kartschoke: *Eneasroman* (Anm. 12), S. 791f. und Fromm: *Eneasroman* (Anm. 5), S. 836 z. St.

⁶⁷ Vgl. Lienert: *Das Schwert* (Anm. 55). Schanze: *Der göttliche Harnisch* (Anm. 55), S. 59 wertet die Passage als „Überbietungstopos“. Christ: *Bausteine* (Anm. 55), S. 110 und 110, Anm. 256, führt die Stelle zwar ausführlicher an, konstatiert aber lediglich, dass Aeneas’ Schwert ohne einen entsprechenden Namen keine derartige Dingidentität beanspruchen könne.

⁶⁸ Zum Topos des Schwerterkatalogs vgl. Lienert: *Das Schwert* (Anm. 55), S. 70.

⁶⁹ Ein Verschriftlichungsprozess setzte hier erst im Laufe des 13. Jh. ein; vgl. Joachim Heinze: *Einführung in die mittelhochdeutsche Dietrichepik*. Berlin, New York 1999, hier: S. 23–41.

sentant germanischer Heldensagen steht dem romanischen Rolandsstoff als Repräsentant der *chanson de geste*-Tradition um Karl den Großen gegenüber. Das Integrationsverfahren dieses Klassikerdiskurses erinnert an die Eingangs-*descriptio* des Eneas; auch hier wird ein Topos implizit über eine deskriptive *digressio* eingeschaltet, sodass der Adaptation scheinbar nichts Fremdes hinzugesetzt wurde.

In ähnlicher Weise fügt Veldeke in die Beschreibung auch ein heraldisches Register ein. Der ‚Roman d’Eneas‘ verbleibt bei der Erwähnung einer Lanzenfahne (*enseigne*; RdE, 4523; 6c), im ‚Eneasroman‘ führt der Protagonist dagegen einen roten Löwen als Schildwappen (ER, 5798f.; 5g) und eine rubinbesetzte Blume als Helmzier (ER, 5710–13; 3b). Mögen die heraldischen Symbole an dieser Stelle auch karg und einmalig sein, so führen sie doch narrativ eine zusätzliche semantische Ebene ein, die das Deutungsangebot an den Helden und den Text insgesamt erweitert.⁷⁰ Es bietet sich an, hier ähnlich wie in der *descriptio* des Eneas eine implizite Aktualisierung der beiden höfischen Leitmotive von *minne* und *ère in nuce* vollzogen zu sehen: So wie der Löwe definitiv in das Register des Kampfes fällt (*militia*), so gehört die Blume in das Register der Minne (*amor*).⁷¹ Der semiotische Gehalt der heraldischen Zeichen ermöglicht auf diese Weise, Eneas im Rahmen der *descriptio* erneut als idealtypischen höfischen Ritter zu stilisieren.⁷²

Die Zusammenhänge der *descriptio*, so das Zwischenfazit, sind im ‚Eneasroman‘ so weit entdeterminiert worden, dass die dominante Motivationsrichtung kippt. Die Exorbitanz der Ausrüstung ist nun gegenüber der Vorla-

⁷⁰ Der Löwe ist gemeinhin ein Symbol von Stärke und königlicher Macht, wird in der antiken Dichtungstradition aber bspw. auch als verkörperte Prolepse eines nahenden Sieges genutzt (Seth L. Schein: *The Mortal Hero: An Introduction to Homer’s Iliad*. Berkeley 1984, S. 79). Sara Stebbins: *Studien zur Tradition und Rezeption der Bildlichkeit in der ‚Eneide‘ Heinrichs von Veldeke*. Frankfurt a.M., Bern 1977, S. 162, sieht den roten Löwen dagegen als Marszeichen, im Rahmen dessen die Liaison mit Venus wiederaufgerufen werde (ein Konvolut an weiteren Deutungsvorschlägen wird auf S. 162, Anm. 25 ergänzt). Vgl. dazu auch kritisch Christ: *Bausteine* (Anm. 55), S. 109f., Anm. 259.

⁷¹ Das wäre zumindest eine Erklärung für die gemeinsame Chromatik von Blume und Löwe, da die Farbe Rot genau dieses Spannungsverhältnis von Krieg und Erotik illustriert, vgl. dazu Michel Pastoureau: *Red. The History of a Color*. Princeton 2017.

⁷² In diesem Sinne werde ich im Rahmen meines Dissertationsprojekts das semiotische und narrative Potential der literarischen Heraldik für die mittelalterliche Literatur und insb. den höfischen Roman fruchtbar machen und systematisch darstellen.

ge durch komplexe kausale Vernetzungen selbstevident begründet. Vollendet wird diese motivationale Umkehrung, die im Kern von der *descriptio* der Waffen ausging, nun in deren Rückwirkung auf das Gesamtgeschehen im finalen Zweikampf mit Turnus. In Latium treten sich die beiden Helden gegenüber und kämpfen um die Herrschaft und den Anspruch auf die Prinzessin Lavinia. Während im ‚Roman d’Eneas‘ gerade durch die göttliche Rüstung kein Zweifel am Sieg des Protagonisten gelassen wird,⁷³ zeichnet Veldeke beide Duellanten als prinzipiell gleichwertig.⁷⁴ Gemäß der *materia* muss Turnus freilich auch hier sein Leben lassen. Veldeke ergänzt, darauf kommt es mir an dieser Stelle an, die Darstellung allerdings unmittelbar um einen Totenpreis auf den Rutulerfürsten (ER, 12607–34), der mit einer denkwürdigen Bemerkung schließt. Sähe man von dem *unheil* ab,

*daz her des tages veige was
unde daz her Ênêas
sîn lib dann solde tragen,
Turnus het anders in erslagen.* (ER, 12631–34)⁷⁵

dass er an diesem Tag sterben musste und Herr Eneas mit dem Leben davonkommen sollte, hätte Turnus ihn erschlagen.

Auch wenn Veldeke in seiner Adaptation die Schicksalshaftigkeit von Eneas’ Triumph wiederholt, kehrt sich deren Effekt völlig um, insofern der Schlussvers die Geschichte endgültig in eine kontingente Erzählwelt überführt. Bei Vergil ist der Sieg des Helden sowohl kausal als auch final zwingend, *weil* er

⁷³ Bspw. RdE, 9722–25, nachdem Turnus mit ansehen musste, wie seine Schläge keinen Schaden auf Eneas’ Rüstung ausrichteten: *Turnus le vit, molt s’esmaia / bien veit, se il puet recovrer / et a delivre un colp doner; / que tot estera de lui fait* – „Turnus sah es, er erschrak heftig, er sieht wohl, wenn jener seine Kraft zurückerlangen und frei einen Schlag versetzen kann, dass es gänzlich um ihn geschehen sein wird.“

⁷⁴ Das wird u. a. narrativ eingelöst, indem Turnus von Veldeke oft als Held gepriesen wird, vgl. ER, 12321: *Turnús der helt wol geboren* („Turnus, der edle Held“) oder ER, 12354–57: *ze samene sie drungen / mit grimmigeme müte / die zwêne degene gûte. / Turnús was ein snel man [...]* („Sie drangen wütend aufeinander ein, die beiden tapferen Helden. Turnus war ein gewandter Mann.“). Vgl. auch Christ: Bausteine (Anm. 55), S. 125; Schanze: Der göttliche Harnisch (Anm. 55), S. 54.

⁷⁵ *Veige* hat hier nicht die negative Konnotation ‚feige‘, sondern ‚vom Schicksal zum Tod/Unglück bestimmt‘. Vgl. Matthias Lexer: *Mittelhochdeutsches Handwörterbuch*, Bd. 3 (1992), S. 45f.

der ideale Held ist und zugleich *damit* sich die Vorsehung der Götter erfüllt. Diese Ebenen gerieten durch die Mediävalisierung im ‚Roman d’Eneas‘ in Konflikt und kulminieren bei Veldeke im Totenpreis auf Turnus. Nicht nur ist das ergänzte Motiv (*inventio*) bereits selbst Ausdruck (*elocutio*) der Gleichwertigkeit beider Helden; Veldeke stellt durch die abschließende Verwendung des Irrealis in Vers 12634 obendrein fest, dass Eneas nicht mehr aus sich selbst heraus ein Held gewesen ist, sondern nur *durch* seine Ausrüstung – sonst hätte Turnus gesiegt.⁷⁶ Die Wendung aus der Waffen-*descriptio*, dass derjenige *von rehte ein helt wesen* („wahrlich ein Held sein“, ER, 5763) sollte, der diese Ausrüstung mit sich führt, ist damit ganz buchstäblich gemeint. Was bedeutet das für das Heldenbild des Eneas? Ich lese das von Veldeke akzentuierte Abhängigkeitsverhältnis von Figur und Waffe nicht als Schwächung des Helden,⁷⁷ sondern als höfische Idealisierung. Nur in der kausalen Korrelation von Eneas und seinen Waffen ist das höfische Konzept der Bewährung mit den konstitutiven Bedingungen seiner Ausführung, der ritterlichen Ausrüstung, zusammengedacht. Dies ist das poetische Programm, dem Veldekes adaptive Aus Handlungsprozesse in Bezug auf die *descriptiones* verpflichtet sind.

4. Schluss: Kanon und Kohärenz

Was macht ein mittelalterliches Werk zum Klassiker? Für den Fall des ‚Eneasromans‘ lenkte diese Frage zuvorderst den Blick darauf, dass ‚Dichtung‘ in der Vormoderne anderen Erwartungen ausgesetzt und entsprechend auch an anderen Maßstäben zu messen ist als Werke des gegenwärtigen Kanondiskurses. Gerade Veldekes Werk, das sich in einer Wasserscheide der literaturgeschichtlichen Entwicklung befindet, entzieht sich einer angemessenen Würdigung,

⁷⁶ Der Anblick der Geliebten Lavinia (ER, 12428–33) und die Sphäre der *minne* sind hier zwar unterschlagen, das Prinzip bleibt nichtsdestotrotz gültig.

⁷⁷ Vgl. Christ: Bausteine (Anm. 55), S. 112f. So ist auch etwa die im ‚Eneasroman‘ omni-präsente Angst des Helden kein Faktor von Schwäche, sondern kann auch positiv und konstruktiv als Ausdruck von Fremdheitserfahrungen oder Präventionsmaßnahme gegen Übermut gewertet werden, vgl. dazu Sabine Obermaier: Höllenangst, Kriegerangst, Liebesangst. Narrative Räume für Angst im ‚Eneasroman‘ Heinrichs von Veldeke. In: Das Mittelalter 12/1 (2007), S. 144–160, bes. S. 158f.

wenn klassizistische ästhetische Kriterien bei der Beurteilung angelegt werden. Das ambivalente Bild des ‚Eneasromans‘ in seiner Nachwirkung wurde hier zum Anlass genommen, die Alterität mittelalterlicher Kanonbildung im Allgemeinen zu reflektieren. Als besonders wichtig stellte sich dabei ein Bewusstsein von Kontinuität heraus, in dem sich die mittelalterlichen Dichter gegenüber der Antike sahen. Dichtung wird gemäß diesem Selbstverständnis als ein ‚Können‘ (*ars*) aufgefasst, das durch ineinandergreifende rhetorische Produktionstechniken sichtbar wird, die aus einem *holistischen* Habitus der Adaptation resultieren. Die Frage nach der Kanonizität stellt sich hier anders. Sie ist weniger zu verstehen als ein Selektionsprozess, der den Bestand von ‚schöner Literatur‘ anhand formalästhetischer Kriterien auf einen besonders zu würdigenden Kern reduziert. Nicht ein rezeptionsästhetischer Prozess gibt die Kanonbildung vor; was ein Werk ‚kanonisch‘ macht, bemisst sich vielmehr daran, dass die produktionsästhetischen Maßstäbe der Dichtungstradition angewandt und performativ weiterentwickelt worden sind. In diesem Sinne können sowohl der ‚Roman d’Eneas‘ als auch der ‚Eneasroman‘ als kanonisch gelten.

Die Leistung des Dichters beschränkt sich aber nicht nur darauf, vorgegebene und kanonstiftende Verfahren anzuwenden. Erst das Verständnis für die Adaptation als ein komplexer Vorgang, bei dem die verschiedenartigen Eingriffe oft genug auch gegeneinander abgewogen und ausgehandelt werden müssen, macht eine vergleichende Beurteilung unterschiedlicher Bearbeitungen möglich. Mit Blick auf den Aeneasstoff bot sich als Vergleichsfolie im Allgemeinen das Verfahren der Mediävalisierung an und im Speziellen dessen konkrete Realisierung im Rahmen der *descriptions figurae* und *rerum* des Protagonisten Eneas. Hier stellte sich gleichermaßen das Problem, wie die determinierende Komponente der vergilischen ‚Aeneis‘ in einem Maße dissoziiert werden konnte, dass die höfischen Leit motive von *minne* und *ère* nicht von außen an die Figur herangetragen werden, sondern sich durch ihre eigenen Handlungen herausbilden. Hinsichtlich der Integration des Kontingenten in die Erzählwelt lässt sich eine Unterscheidung der beiden mittelalterlichen Adaptionen vornehmen und eine Entwicklungstendenz feststellen. Anhand von Veldekes Eingriffen kann man konstatieren, dass er gewisse Inkonsistenzen der Vorlage als solche wahrgenommen haben muss und diese vielerorts zu harmonisieren versuchte. Konkret drückt sich diese Optimierung darin aus,

dass die Interdependenz der *rhetorices partes* zum einen stärker genutzt wurde, das poetische Programm von *minne* und *ère* innerhalb der *descriptions* auto-reflexiv zu thematisieren. Zum anderen sorgten die Änderungen inhaltlich dafür, Waffe und Träger zu verschmelzen; mit Latour lässt sich von einem ‚Hybridakteur‘ sprechen,⁷⁸ dessen Handlungen selbstevidenter an die Figur angeschlossen wurden.

Welche Konklusion lässt sich daraus ziehen? Ist der ‚Eneasroman‘ im Lichte dieser Beobachtungen ‚gelungener‘ und damit ‚kanonischer‘ als seine französische Vorlage? Im Bewusstsein mittelalterlicher Kanonbildung scheint auch dies eine falsch gestellte Frage zu sein. Denn ‚Gelingen‘ steht hier unter anderen rezeptionsästhetischen Erwartungshaltungen als in der Moderne. Das Kunstwerk wird nicht daran gemessen, was es verhandelt, sondern an der Form seiner Verhandlung. Da beide Adaptationen bei ihren produktionsästhetischen Bearbeitungsprozessen Kohärenz stiften, was im mittelalterlichen Verständnis als Bedingung für Kanonisierung verstanden wurde, können auch beide als ‚Klassiker‘ mittelalterlicher europäischer Literatur gelten. Entscheidend ist mit Blick auf den ‚Eneasroman‘, dass der Fokus auf die Produktionsästhetik ein intersubjektivierbares Begründungsmuster liefern kann, um unabhängig von Veldekes in Frage stehender Pionierleistung von einem ‚Klassiker des Mittelalters‘ sprechen zu können.

⁷⁸ Bruno Latour: Die Hoffnung der Pandora. Untersuchungen zur Wirklichkeit der Wissenschaft. Frankfurt a.M. 2002, hier: S. 218f.