

de Gruyter Studienbuch

Victor Millet
Germanische Heldendichtung im Mittelalter

Victor Millet

Germanische Heldendichtung im Mittelalter

Eine Einführung

Walter de Gruyter · Berlin · New York

Gedruckt auf säurefreiem Papier,
das die US-ANSI-Norm über Haltbarkeit erfüllt.

ISBN 978-3-11-020102-4

Bibliografische Information Der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

© Copyright 2008 by Walter de Gruyter GmbH & Co. KG, 10785 Berlin

Dieses Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist ohne Zustimmung des Verlages unzulässig und strafbar. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

Printed in Germany

Einbandgestaltung: deblik, Berlin

Satz: Dörlemann Satz, Lemförde

Druck und Bindung: AZ Druck und Datentechnik GmbH, Kempten

Vorwort

In den mittelalterlichen Literaturen jener Sprachgebiete, die heute zu Großbritannien, Skandinavien, Österreich, der Schweiz und Deutschland gehören, nimmt die Heldendichtung einen herausragenden Platz ein, sowohl wegen ihrer außergewöhnlich langen Lebenszeit (mindestens vom 8. bis zum 16. Jahrhundert) als auch dank ihrer Fähigkeit, sich an sehr unterschiedliche Räume, Zeiten, Gattungstraditionen und Publikumserwartungen anzupassen. Heroische Literatur ist uns überliefert als kurzes Lied, als großes Epos, als Prosa-Saga, als spätmittelalterliche Ballade und als Fastnachtsspiel. Diese Vielfalt der Formen, in die die alten Geschichten dank des lange andauernden Interesses seitens eines wechselnden Literaturpublikums immer wieder gegossen werden konnten, macht die Heldendichtung zu einer ganz besonderen Erscheinung der Literaturgeschichte. Die Faszination für ihre Themen und ihre stoffliche Vielfalt hat sich bis in die heutige Zeit erhalten, wie der nicht abbrechende Erfolg von Tolkiens ›Herr der Ringe‹ zeigt, der sich unter anderem aus jener Tradition nährt. Doch auch die Rezeption im 19. und 20. Jahrhundert, die großartige Verarbeitungen hervorbrachte (von Richard Wagner bis Fritz Lang), sie aber mitunter auch als Instrument ideologischer und nationalistischer Diskurse missbrauchte, hat dazu beigetragen, ihre Bedeutung im Bewusstsein heutiger Laien zu steigern.

Das vorliegende Buch möchte eine Einführung in die Heldendichtung der germanischsprachigen Literaturen des Mittelalters bieten. Es ist bestrebt, eine klare und übersichtliche Vorstellung der Werke zu geben, ohne die Komplexität der wichtigsten Probleme zu reduzieren. Ich habe versucht, die Texte so zu präsentieren, wie sie uns überliefert sind, sie in ihren literaturgeschichtlichen Kontext einzuordnen, die wichtigsten Fragen zu nennen, die sich der Forschung stellen, und die Methoden zu beschreiben, mit denen sie sie zu beantworten sucht.

Gleichzeitig habe ich nicht gescheut, immer wieder eigene Akzente zu setzen und Perspektiven zu eröffnen. Es ging mir nicht um eine stringente Darstellung der Geschichte dieses literarischen Typus, sondern darum, neben den übergreifenden Eigenschaften auch die Vielfalt der Adaptationsmöglichkeiten zu zeigen sowie den schöpferischen Reichtum, den er im Verlauf der Jahrhunderte und in ganz unterschiedlichen chronologischen, geographischen und kulturellen Kontexten hervorgebracht hat. Der Blick über den Kontinent hinaus auf die Britischen Inseln und nach Skandinavien möchte dies verdeutlichen. Dabei erzwang die heutige akademische Fächereinteilung, sich auf fremden Boden zu begeben. Das war notwendig und reizvoll, birgt aber auch Gefahren, denen ich möglichst weit entgangen zu sein hoffe. Mögen mir die Gelehrten der entsprechenden Disziplinen mein Vorgehen nicht als Vereinnahmung übel nehmen, sondern es als Beitrag zur interdisziplinären Debatte verstehen. Das »germanische« im Titel soll auch nicht verstanden werden als Postulat einer kulturellen Einheit, sondern bezieht sich lediglich auf die gemeinsame Wurzel der drei Sprachen, deren Literaturen die hier präsentierten Heldengeschichten dichterisch verarbeitet haben.

Im Zentrum sollen die überlieferten Werke stehen, die vorgestellt und besprochen werden. Die Erkenntnis, dass es nur sehr bedingt möglich ist, in weiten stoffgeschichtlichen Abhandlungen hinter die Texte zurückzugehen, hat sich in der Forschung bereits seit einigen Jahrzehnten durchgesetzt. Dementsprechend interessieren uns auch hier hauptsächlich die Dichtungen selbst, weil sie uns mitteilen, welcher Reiz in einem bestimmten historischen Moment von den alten Geschichten ausging und unter welcher Perspektive man sie verstanden und produktiv gemacht hat. Sagengeschichtliches wird immer nur punktuell besprochen, wenn es dem Verständnis der Dichtung dient. Das Buch verfolgt aber nicht die Absicht, eindeutige Interpretationen der Werke zu vermitteln, sondern möchte die vielfältigen Deutungsmöglichkeiten und die spannenden Probleme aufzeigen, vor die uns die meisten dieser Texte stellen.

Dieses Buch ist keine wissenschaftliche Monographie, entspricht aber auch nicht ganz dem Typus der hierzulande üblichen Einführun-

gen, die primär Materialien für Seminare und Hausarbeiten liefern. Vielmehr ist es an angelsächsische oder romanische Vorbilder angelehnt und wäre eher als ›Vorlesung‹ zu definieren. Es wurde ursprünglich auch für ein romanisches Publikum konzipiert und auf Spanisch geschrieben und veröffentlicht: *Héroes de libro. Poesía heroica en las culturas anglogermánicas medievales* (Santiago de Compostela, 2007). Die Herausforderung, das Buch in einer Sprache zu schreiben, in der es keine Forschung zum Thema gibt und dessen potentielle Leser ganz andere Voraussetzungen mit sich bringen, zwang mich immer wieder, die Fachsprache der wissenschaftlichen Publikationen umzusetzen in eine Diktion, die die Konzepte und Termini, die im Fachjargon üblich sind, erklärt und definiert. Nicht nur aus diesem Grund aber schien das Buch auch für ein deutsches Publikum interessant, dem seit Jahrzehnten nicht mehr eine allgemeine Einführung in diesen literarischen Typus zur Verfügung stand. Die deutsche Fassung ist allerdings keine wörtliche Übersetzung, sondern eine Überarbeitung.

Wegen seiner Konzeption als ›Einführung‹ kann in diesem Band nicht jedes Argument, das hervorgebracht wird, mit wissenschaftlichen Literaturangaben unterstützt werden. Das bedeutet aber keineswegs, dass sie nicht benutzt worden wären; im Gegenteil: Ohne die umfangreiche Forschung der letzten Jahrzehnte wäre diese Arbeit nicht möglich gewesen. Selten war jene Maxime wahrer, die besagt, dass die Abschrift eines Absatzes ein Zitat sei, die eines Kapitels ein Plagiat und die eines ganzen Buches eine Einführung; der britische Germanist Peter Johnson sprach in diesem Sinne einmal von »Plünderung«. Was aber diese Prozedur von wahren Diebstahl unterscheidet, ist der hohe Respekt vor der Beute und seinen Vorbesitzern. Die Fachleute werden leicht erkennen, wo ich mir Gedanken entliehen habe; mögen sie mir den Raubbau vergeben. Die Laien hingegen wollte ich nicht mit ständigen Hinweisen auf gelehrte Literatur einschüchtern. Dafür steht am Ende jedes Kapitels eine kommentierte Liste ausgewählter Literaturangaben, die zur Vertiefung ermutigen möchte. Daraus wird dann auch ersichtlich, woher einzelne Gedanken stammen. Dem besseren Verständnis dienen auch die Zusammen-

fassungen, die jeder Besprechung eines Textes vorangestellt werden; sie sind mit Kapitel-, Strophen- oder Versangaben versehen, damit man die jeweiligen Stellen leichter in den Ausgaben oder Übersetzungen finden kann. Die Lektüre der Texte selbst können und wollen diese Zusammenfassungen natürlich nicht ersetzen. An einigen Stellen habe ich, zur Erklärung marginaler Sachverhalte, Absätze in kleinerer Schrift eingefügt.

Obwohl es natürlich auch das Ergebnis einer kontinuierlichen Beschäftigung mit dem Thema seit meinen unvergesslichen Promotionsjahren in Tübingen ist, wurde das Buch im Sommer 2000 konzipiert und zu weiten Teilen im Studienjahr 2001–2002 vorbereitet. Andere Verpflichtungen – das Eilige lässt nie Raum für das Wichtige – haben dann die Niederschrift der spanischen Fassung bis 2006 verzögert; die deutsche Version entstand 2007. In dieser langen Zeit bin ich viele Schulden eingegangen, denen ich hier mit einigen bescheidenen Dankesworten entsprechen möchte. An erster Stelle ist Walter Haug zu nennen, der mich bei der Konzeption des Buches und im Verlauf der Arbeit mit intelligenten Ratschlägen unterstützte, der diese Zeilen aber leider nicht mehr lesen kann. Auch Norbert Voorwinden und Burghart Wachinger haben mich beim Entwurf der ersten Idee entscheidend unterstützt und mir wichtige Hinweise gegeben. Alle meine Freunde, Kollegen und zum Teil auch Schüler haben meinen Ausführungen und Zweifeln im Verlauf der Jahre freundlich oder auch nur stoisch zugehört und mich immer wieder zur Weiterarbeit ermutigt; dass sie aus Platzgründen namenlos bleiben müssen, verringert nicht ihre Bedeutung. Stephan Jolie, Manfred Kern und Uta Störmer-Caysa haben zudem das Manuskript einer liebevollen und kritischen Lektüre unterzogen, wertvolle Kommentare beigesteuert und vor allem die schlimmsten Vergehen meines unbedarften Stils korrigiert; die verbliebenen Fehler und Unreinheiten sind natürlich alle mir anzulasten. Besondere Erwähnung verdient die Alexander von Humboldt-Stiftung, die beste Einrichtung für die Unterstützung von Forschung, mit der ich je zu tun hatte, weil sie mir nicht nur die Möglichkeit bot, ein Jahr lang unter hervorragenden Bedingungen in Deutschland zu arbeiten, sondern auch immer Zeichen gesetzt hat,

die ihr Interesse an meiner Arbeit und an meiner Bindung an das Land bekundeten. Der Deutsche Akademische Austauschdienst und die Landesregierung Galiciens finanzierten unkompliziert weitere kurze Aufenthalte, ohne die das Projekt noch nicht beendet wäre. An der Freien Universität Berlin gewährte man mir großzügig Zugang zu den Bibliotheken; an der Universität Freiburg stellte mir Hans-Jochen Schiewer zudem einen voll ausgestatteten Arbeitsplatz zur Verfügung. Björn-Michael Harms und Lisa Soravia haben dort die mühselige Arbeit der Korrektur der Literaturangaben übernommen. Das Kulturhistorisk Museum der Universität Oslo, das Antikvarisk-topografiska arkivet in Stockholm, die Universitätsbibliothek Heidelberg, die Staatsbibliothek zu Berlin, die Hessische Landes- und Hochschulbibliothek sowie die Österreichische Nationalbibliothek haben mir großzügigerweise die Rechte für die Wiedergabe der Abbildungen gegeben. Der Verlag Walter de Gruyter, namentlich sein Cheflektor Dr. Heiko Hartmann, hat den Band mit großem Entgegenkommen in die Reihe der Studienbücher aufgenommen, und Manuela Gerlof hat ihn mit liebevoller Akribie lektoriert. Ihnen allen kann ich nur sagen: von Herzen, danke.

Das Buch hätte ich aber ohne die ungebrochene Unterstützung und das Verständnis meiner Familie – Isabel, Marc und Laura – nicht schreiben können. Ihnen sei hiermit ganz besonders für all die Stunden gedankt, die ich ihnen stehlen durfte, ohne dass sie mein schlechtes Gewissen geschürt hätten.

Santiago de Compostela, im Februar 2008

Victor Millet

Inhaltsverzeichnis

I.	Einleitung	1
II.	Frühe Heldendichtung in der Volkssprache	19
	1. Das ›Hildebrandslied‹ in seinem karolingischen Kontext	24
	2. Kontinentale Heldensagen im frühen Skandinavien: Das Beispiel des ›Atliliedes‹	47
	3. Heroische Dichtung in der angelsächsischen Literatur: ›Beowulf‹ und das ›Finnsburg‹-Fragment	60
III.	Klerikerkultur und Heldendichtung bis zum 12. Jahrhundert	95
	1. Kleriker und weltliche Dichtung	96
	2. Profaner Stoff und klerikale Rhetorik im ›Waltharius‹	105
	3. Lateinische Geschichtsschreibung und volkssprachliche Traditionen	121
	4. Heldensagen in früher mittelalterlicher Ikonographie	140
IV.	Die Anfänge der Heldenepik im deutsche Sprachraum: das ›Nibelungenlied‹ und sein Umfeld	175
	1. Das ›Nibelungenlied‹	181
	2. Bearbeitung und Kommentar: die Fassung *C und die ›Klage‹	228
	3. Die ›Kudrun‹ als Kontrafaktur zum ›Nibelungen- lied‹	238
V.	Kontinentale Heroische Stoffe in der skandinavischen Literatur des 13. Jahrhunderts: Eddas und Sagas	253
	1. Ursprung und Ende der heroischen Welt aus nordischer Sicht: die ›Thidreksaga‹	259

2. Die ›Lieder-Edda‹: Nachklang einer veralteten Tradition	286
3. Die ›Volsungensaga‹ und die Mythisierung der Heldendichtung	312
VI. Die mittelhochdeutsche Heldenepik im 13. Jahrhundert	327
1. Frauendienst und Heldentat: Die ›aventurehafte‹ Dietrichepik	332
2. Auflösung des heroischen Konflikts: ›Biterolf und Dietleib‹ und das ›Walther‹-Fragment	371
3. Neue Impulse für die Heldendichtung: ›Ortnit‹ und ›Wolfdietrich‹	382
4. Die ›historische‹ Dietrichepik	400
VII. Heroische Dichtung in der deutschen Frühen Neuzeit	415
1. Die Heldenepen im 14., 15. und 16. Jahrhundert	417
2. Alte Stoffe in neuen Schläuchen	463
3. Das Ende der Heldendichtung	486
Verzeichnisse	495
Abkürzungen	495
Abbildungen	495
Handschriften	497
Autoren und Werke	498

I. Einleitung

Literarische Helden gibt es viele. Doch nicht jedes Werk, das einen Helden hat, wird von der philologischen Forschung gleich als Heldendichtung bezeichnet. Diese kurze Einleitung möchte also zunächst einmal definieren, was wir unter dem Begriff »germanische Heldendichtung« verstehen. Es geht darum, das Corpus von Heldendichtungen zu bestimmen, mit denen sich das vorliegende Buch beschäftigt. Außerdem sollen die wichtigsten Schwierigkeiten vorgestellt werden, die sich bei der Erforschung der Texte einstellen, um dadurch einige rote Fäden aufzuzeigen, denen wir auf den folgenden Seiten immer wieder begegnen werden. Es soll nicht versucht werden, Heldendichtung als ein »klassifikatorisches System« zu definieren; es geht mir vielmehr darum zu zeigen, dass in der deutschen, englischen und skandinavischen Literatur des Mittelalters bestimmte, als Heldendichtungen definierte Werke literarische Reihen bilden.

Beginnen wir mit einem Text. Um die Mitte des 13. Jahrhunderts schrieb der deutsche Spruchdichter und Minnesänger, der unter dem Namen Der Marner (der Seemann) bekannt ist, ein Lied, in dem er beklagt, seine Kunst werde vom Publikum zu wenig geschätzt. Dazu benutzte er einen Liedtypus, der offenbar bei fahrenden Sängern verbreitet war und der darin bestand, in gebundener Rede das Repertoire, das man beherrschte, zu mustern. Der Unterschied besteht darin, dass der Marner nicht die Lieder nennt, die er singen kann, sondern jene, die sein Publikum von ihm immer wieder fordert und die vermeintlich von viel geringerer Qualität sind als seine eigenen.

Sing ich dien liuten mîniu liet,
sô wil der êrste daz
wie Dieterich von Berne schiet,
der ander, wâ kûnc Ruother saz,
5 der dritte wil der Riuzen sturm,

- sô wil der vierde Ekhartes nôt,
 der fünfte wen Kriemhilt verriet,
 dem sehsten taete baz
 war komen sî der Wilzen diet,
 10 der sibende wolde eteswaz
 Heimen ald hêrn Wîtchen sturm,
 Sigfrides ald hern Eggen tôt.
 sô wil der ahtode dâ bî niht wan hübschen minnesanc,
 dem niunden ist diu wîle bî den allen lanc,
 15 der zehend enweiz wie.
 nû sust nû sô, nû dan nû dar,
 nû hin nû her, nû dort nû hie.
 dâ bî haete manger gerne der Nibelunge hort:
 der wigt mîn wort
 20 ringer danne ein ort. [...]

(»Singe ich den Leuten meine Lieder vor, so will der erste jenes, wie Dietrich aus Bern zog, der andere, wo König Rother saß, der dritte will den Sturm der Russen, der vierte will Ekharths Untergang, der fünfte, wen Kriemhilt verriet, dem sechsten gefiele besser, woher das Volk der Wilzen kam, der siebte möchte etwas von Heimes oder Herrn Witeges Sturm, von Siegfrieds oder Herrn Egges Tod. Dabei will der achte nichts als höfischen Minnesang, dem neunten ist bei alledem langweilig und der zehnte weiß nicht was. Mal so und mal so, mal hin und mal her. Dazu hätte mancher gern den Hort der Nibelungen, der schätzt mein Wort weniger als nichts.«)

Trotz der Knappheit der Anspielungen erlaubt die Strophe doch einige grundlegende Beobachtungen über die literarischen Werke, die Gegenstand dieses Buches sind. Zum einen spricht der Dichter von Liedern (*liet*), was darauf hinweist, dass um die Mitte des 13. Jahrhunderts im hochdeutschen Raum Heldendichtung weiterhin gesungen wurde; daher wird wohl auch einmal der Minnesang erwähnt (V. 13), der die andere große musikalische Gattung der Zeit war. Zum anderen sind die zitierten Verse besonders relevant, weil fast alle fiktiven Hörer, die der Marner erwähnt, vom gequälten Sänger Lieder über heroische Stoffe hören wollen. Daher gruppieren seine Anspielungen genau jene Stoffe, die den Hauptteil dessen bilden, was wir die heroische Tradition der germanischsprachigen Literaturen nennen. Hier kommen viele der Namen vor, denen wir im Laufe des vorliegenden Buches immer wieder begegnen werden: Dietrich von Bern, Heime,

Witege, Kriemhild, Siegfried, die Nibelungen. Daneben stehen auch andere, die wir allenfalls erwähnen werden – die Wilzen oder Vilkiner, König Rother – oder von denen wir fast gar nichts wissen – Ekharths Tod, der Sturm der Russen –, die aber offenbar sehr gut in diese Gruppe gepasst haben. In Marners Versen scheinen die heroischen Stoffe ein Ensemble zu bilden: Es ist weder von König Artus die Rede noch vom Krieg in Troja, von Alexander dem Großen oder von Karl dem Großen und Roland; kein weiterer jener beliebtesten literarischen Stoffe des 13. Jahrhunderts war unserem Dichter für sein Lied nützlich. Diese Kohärenz in der Auswahl der Stoffe, die der Kritik unterzogen werden sollten, ist ein Hinweis darauf, dass der Marner und sein Publikum in den angesprochenen Geschichten gemeinsame Elemente erkannten, die es erlaubten, sie zusammenzustellen.

Dennoch bilden die ›heroischen‹ Erzählungen in den germanischsprachigen Literaturen keine geschlossene und einheitlich beschreibbare Gattung, sondern sie erscheinen in Texten unterschiedlichen Formats und verschiedener Tradition: als kurzes erzählendes Lied, als großes Epos, als Prosa-Saga, als Theaterstück oder als Ballade. Zudem gehören sie in unterschiedliche Zeiten und Räume: in das karolingische Frankenreich, auf die Britischen Inseln im 8. und 9. Jahrhundert, in das Skandinavien des 13. Jahrhunderts, in den hochdeutschen Sprachraum vom 12. bis zum 16. Jahrhundert. Nur eine der Sagen – die von Dietrich von Bern – ist uns aus allen diesen Epochen und in allen Texttypen überliefert worden; für die Verschriftlichung der übrigen wurden je nach Zeit und Ort die einen oder anderen Dichtungstypen herangezogen. Es ist verständlich, dass bei dieser Vielfalt von Formen, Stilen und Epochen in den Texten der Zeit kein konkreter Begriff erscheint, der diese Art Erzählungen bezeichnen würde. Es ist lediglich von den ›alten Geschichten‹ die Rede, wie der erste Vers des ›Nibelungenliedes‹ sie nennt (*altiu mære*), oder von dem, was »in alten Zeiten« geschah, wie es zu Beginn des ›Beowulf‹ heißt (*in geardagum*). Die Forschung benutzt im Allgemeinen den Begriff ›Heldendichtung‹, der auch hier verwendet wird. Doch soll von Beginn an klargestellt sein, dass es sich keineswegs um einen präzisen Terminus handelt, da er genau genommen die Prosa und das Drama ausschließt

und eine Einförmigkeit suggeriert, die in den Quellen nicht gegeben ist. Aus diesem Grund soll hier oft auch von heroischen Traditionen die Rede sein.

Trotz der formalen, zeitlichen und geographischen Vielfalt sowie der terminologischen Unbestimmtheit gibt es eine Reihe von Kriterien, die es uns erlauben, jenen Gedanken der Zusammengehörigkeit zu verstehen, der dem Lied des Marners zugrunde liegt. Mit ihnen lässt sich eine breite, aber begrenzte Gruppe von literarischen Werken als jene bestimmen, welche in den germanischsprachigen Literaturen des Mittelalters als Heldendichtung gelten.

Erstens lassen sich die Mehrheit der Geschichten mehr oder weniger deutlich in jener turbulenten Epoche ansiedeln, die wir als Völkerwanderungszeit kennen und die sich vom 4. bis ins 6. Jahrhundert erstreckt. Fassen wir die wichtigsten Ereignisse kurz zusammen, da in den folgenden Kapitel hin und wieder auf sie verwiesen wird:

Mit der administrativen Teilung des Römischen Reichs im Jahre 395, nach dem Tod Kaiser Theodosius' I., beginnen der Osten und der Westen eine divergierende Entwicklung, die eineinhalb Jahrhunderte lang auch durch die jeweiligen Konflikte mit den sogenannten ‚barbarischen‘ Völkern geprägt ist. Kurz vorher, im Jahre 375 oder 376, hatten die Heerscharen der aus Mittelasien kommenden Hunnen das Reich der Goten, das sich etwa nördlich des Schwarzen Meeres befand und dem sehr verschiedene Bevölkerungsgruppen angehörten, vernichtend geschlagen. Ihr Herrscher war damals Ermanarich gewesen, ein Mann aus dem Stamm der Amaler. Die Destabilisierung der Region, die sich aus dieser Niederlage ergab, verstärkte unmittelbar den demographischen Druck, den die Völker im Nordosten des Römischen Reiches bereits seit längerer Zeit auf seine Grenzen ausübten. Das teilweise erstarrte und sich teilende Imperium konnte ihm nicht länger Widerstand leisten. Die Ausbreitung der Hunnen von Osten her zwang die Völker, die dem zerfallenen Gotenreich angehört hatten, sich zu unterwerfen oder zu fliehen und große Entfernungen zurückzulegen auf der Suche nach neuen Siedlungsgebieten oder nach Ländern mit einem Machtvakuum, das sie füllen konnten. So begann eine breite und komplexe Migrationsflut von Völkern (*gentes* in der historiographischen Terminologie der Zeit), die zum großen Teil germanische Dialekte sprachen, aber ganz unterschiedliche Organisationsformen und Lebensweisen besaßen. Die Hunnen erreichten ihre größte territoriale Ausbreitung unter der Herrschaft Attilas: Als dessen Truppen das Reich der Burgunder schlugen, erstreckte sich sein Einflussgebiet bis an den Rhein. 451 wagte Attila auch einen Feldzug nach Gallien,

wurde dort aber von einem kombinierten römisch-germanischen Heer unter General Aetius geschlagen. Das war der Beginn des schnellen Niedergangs des hunnischen Reichs, der im Zerfall nach Attilas Tod 453 gipfelte. Dennoch sollte sich der Nachruhm dieses Herrschers als *terror Europae* und als Antagonist oder Protagonist zahlreicher Sagen über viele Jahrhunderte halten. Einige Zeit nachdem sich das hunnische Reich aufgelöst hatte, fiel das Heer der Ostgoten, von Konstantinopel angespornt und unterstützt, in Italien ein und eroberte es (491). Doch anstatt die Halbinsel in das Ostreich einzugliedern, wie erwartet wurde, verwandelte es der neu ernannte König Theoderich praktisch in ein unabhängiges Reich. Kurz nach seinem Tod (526) konnte Konstantinopel Italien destabilisieren und unter eigene Kontrolle bringen, aber nur wenige Jahre später wurde es von den Langobarden erobert (568), die dort ihr Reich gründeten, das bis zur Eingliederung in das Imperium Karls des Großen (774) dauerte. Parallel dazu ließen sich die Angeln, die Saxen und die Jüten auf den Britischen Inseln nieder (450), während sich die Franken vom Niederrhein aus bis zum Mittelmeer ausbreiteten, was ihnen dank der Vertreibung der Westgoten auf die Iberische Halbinsel (507) und der Eroberung des Burgundenreichs (532 und 537) gelang. Mit dieser relativen politischen Stabilität kann am Ende des 6. Jahrhunderts die Zeit der großen Völkerwanderungen als beendet gelten.

In diesem Kontext oder wenig später scheint ein Teil jener Traditionen entstanden zu sein, die wir heroisch nennen: die über Dietrich von Bern, Hildebrand, Ermanarich und die Burgunden. Jedenfalls weisen diese Sagen in jene Zeit zurück. Andere Geschichten könnten bereits älter sein, wie die Hildes oder Siegfrieds; manche wiederum – wie die Walthersage – dürften erst aus späterer Zeit stammen. Das Kriterium der Entstehungszeit ist jedoch weniger bedeutend für die Festlegung des Corpus, weil wir sie in kaum einem Fall verlässlich bestimmen können. Vielmehr ist ein anderer Faktor ausschlaggebend, dass nämlich alle diese Traditionen Geschichten erzählen, die angeblich von dieser Epoche handeln, zugleich aber von einem Publikum gehört werden, das in einer neuen politischen und gesellschaftlichen Ordnung lebt, denn die Sagen werden für uns meist erst lange nach der Völkerwanderung fassbar. Die heroischen Traditionen geben also vor, in einer Vorzeit zu spielen, in der Zeit der Helden, oder, um es mit dem von H. Munro Chadwick geprägten Begriff zu sagen, in einem *heroic age*. Viele Anspielungen auf den heroischen Erzähltypus, wie das Lied des Marners, zeigen, dass alle jene Geschichten, die mehr

oder weniger deutlich in dieser imaginären Zeit zu spielen vorgeben, als heroisch galten. Sehr wahrscheinlich gliederten sich diesem Kreis im Verlauf der Zeit neue Sagen ein, die thematisch oder motivisch locker an bestehende Geschichten anschlossen. Diese Erzählungen bilden also den Stoffkreis der heroischen Traditionen.

Das zweite Charakteristikum der Gruppe von Geschichten, die der Marner erwähnt, ist, dass sie die Heldenzeit, in der sie spielen, mythisieren, sie also von ihrem historischen Charakter befreien und sie in einen zeitlich und räumlich begrenzten Bereich einordnen. Innerhalb dieses Chronotopos oder dieser Erzählwelt werden die Geschichten einander nähergerückt und miteinander verknüpft; so können Sagen, die sich auf ganz unterschiedliche historische Ereignisse beziehen, durchaus vereint erscheinen. Auf diese Weise kann Dietrich von Bern, der sich auf den historischen Ostgotenkönig Theoderich († 526) bezieht, der Neffe Ermanarichs sein († 375), als Verbannter an Attilas Hof († 453) ziehen und dort den Untergang der Burgunden (435) erleben. Alle Helden rücken auf zwei oder höchstens drei Generationen zusammen: Siegfried, Walther, Hildebrand, Wieland, Dietrich, Ingeld und all die anderen sind Zeitgenossen und können daher in den Texten oft zusammentreffen. Die ›Thidreksaga‹ (vgl. Kapitel V,1) schafft es sogar, sie alle zu vereinen. Die Geschichten der jeweiligen Helden waren im kollektiven Gedächtnis der Autoren und des Publikums präsent, aber auch in dem der literarischen Figuren selbst; so war es einfach, Anspielungen zu machen oder Oppositionen zu konstruieren.

Ein dritter Aspekt, der alle diese Sagen vereint, ist die Tatsache, dass sich der heroische Stoffkreis nicht mit anderen Erzählwelten vermischt. Es gibt keine Geschichte, in der Dietrich von Bern mit König Artus in Verbindung kommt oder als Überlebender des Trojanischen Krieges auftritt. Die Anspielungen und Querbeziehungen, von denen soeben die Rede war, existieren nur innerhalb des Stoffkreises. Diese Trennung setzt sich auch auf der Ebene der Verbreitung fort: Die Heldendichtungen erscheinen in den Handschriften normalerweise nicht neben Werken über andere Erzählwelten. Die deutsche Heldenepik ist in der Regel nicht in Handschriften mit Artusromanen oder Tro-

janergeschichten überliefert (vgl. Kapitel VII,1); das ›Nibelungenlied‹ und die ›Klage‹ treten sowieso meist isoliert auf. Aber auch die skandinavischen Vorzeitsagas, welche die Stoffe behandeln, die wir heroisch nennen, mischen sich nicht mit jenen, die von den frühen isländischen Familien oder von den norwegischen Königen erzählen (vgl. Kapitel V,1 und V,3).

Diese ersten Unterscheidungen ermöglichen es, den Stoffkreis der Heldendichtungen zu definieren als die Geschichten, die sich um die Figuren Dietrichs von Bern, Hildebrands, Gunthers, Hagens, Siegfrieds, Wielands, Witeges, Heimes, Walthers, Ingelds, Finns, Beowulfs, Ortnits und Wolfdietrichs ranken. Texte, die diese Sagen erzählen, nennen wir heroisch, weil sie diese Stoffe tradieren, nicht wegen ihres Formats oder Stils. Das Corpus ist recht begrenzt: das alt-hochdeutsche ›Hildebrandslied‹ und die angelsächsischen Dichtungen ›Beowulf‹, ›Finnsburg‹ und ›Waldere‹ für die Frühzeit; der ›Waltharius‹ als einziger lateinischer Text (ebenfalls in die Frühzeit zu datieren), das ›Nibelungenlied‹ und die gesamte mittelhochdeutsche Heldenepik um Dietrich von Bern und Kudrun im Kontinentaleuropa des 13. Jahrhunderts; die ›Lieder-Edda‹, die ›Thidreksaga‹ und die ›Volsungensaga‹ in Skandinavien; die Balladen über Hildebrand und Ermanarich, die Dramatisierungen heroischer Stoffe, der ›Wunderer‹ und der ›Hürnen Seyfried‹ im 15. und 16. Jahrhundert. Insgesamt etwa dreißig literarische Werke; wenn man allerdings die eddischen Lieder einzeln zählt, erhöht sich die Zahl auf fünfzig. Natürlich wären dem noch die zahlreichen Anspielungen hinzuzufügen, die in anderen Texttypen wie Chroniken, Inschriften oder Liedern erscheinen (Marners Strophe gehört hierzu), insofern sie – auch wenn sie zu anderen Gattungen oder Stoffkreisen gehören – eine bestimmte Kenntnis der Tradition vermitteln, der auch in diesem Buch Aufmerksamkeit geschenkt werden soll.

Mit Sicherheit gab es mehr Heldensagen als die, die hier erwähnt wurden. Oft weist ein Text auf bestimmte Ereignisse hin, die dem Anschein nach Gegenstand einer eigenen Sage gewesen sein könnten, aber in keinem überlieferten Zeugnis ausführlicher behandelt wurden, sodass wir nicht wissen, wie die Geschichte verlief. Das ist in

Marners Lied der Fall bei seiner Bemerkung über *Ekhartes nôt*. Es werden in diesem Buch einige weitere Beispiele erwähnt, doch die meisten werden nicht aufgenommen, nicht nur weil es oft schwierig ist, zwischen einem wirklichen Ereignis und einer stilisierten Erzählung zu unterscheiden, sondern vor allem weil diese Geschichten im Bereich der Mündlichkeit verblieben und in literarischer Hinsicht nie die Kategorie kurzer Erwähnungen überstiegen. Der vorliegende Band jedoch beschäftigt sich mit den literarischen Werken, also mit jenen Erzeugnissen, die das mittelalterliche Publikum für wert hielt, sie in die Schriftlichkeit zu überführen.

Aber auch, wenn wir uns streng an die überlieferten Zeugnisse halten, ist die Definition des Corpus nie perfekt. In den lateinischen Chroniken des frühen Mittelalters finden sich eine Reihe von Erzählungen über Könige und Fürsten der germanischen Stämme, hinter denen durchaus Heldensagen vermutet werden können. Es wäre bestimmt lohnend, sie einmal im Ganzen zu untersuchen. Hier interessieren sie uns jedoch nur am Rande, weil sich das vorliegende Buch mit jenen Geschichten beschäftigt, die in den volkssprachlichen Literaturen verschriftlicht wurden. Inwieweit dieser Verschriftlichungsprozess selektiv war und aus vielfältigen Materialien eine Art Zielform geschaffen hat, lässt sich nicht eruieren.

Auch im Bereich der Vulgärsprachen gibt es Grenzfälle. Wir können mit gutem Grund Dichtungen wie die ›Battle of Maldon‹ (East Anglia oder Essex, Ende des 10. Jh.s) oder das althochdeutsche ›Ludwigslied‹ (Franken, Ende des 9. Jh.s) aus dem Corpus ausschließen – obwohl sie hin und wieder zusammen mit den anderen Heldendichtungen behandelt worden sind –, weil sie von kriegerischen Auseinandersetzungen berichten, die nicht lange vor ihrer Abfassung stattfanden, und weil sie weder auf eine Heldenzeit verweisen noch am hier beschriebenen Figurenrepertoire teilhaben oder sich ihm auf irgendeine Weise anschließen. Die altenglischen Dichtungen ›Widsith‹ und ›Deors Klage‹ werden hier nur am Rande behandelt, weil sie zwar über heroische Traditionen sprechen – ähnlich wie der Marner –, sie aber nicht erzählen. Hingegen war es unmöglich, in diesem Buch den ›Beowulf‹ auszulassen, denn obwohl sich dieses frühe Epos nur andeu-

tungsweise in die gleiche Heldenzeit einordnet, der die übrigen Texte angehören, und sein Protagonist anscheinend nicht über dieses Werk hinaus bekannt war, lebt der Text zweifellos von den wiederholten Hinweisen auf die Traditionen, die sehr wohl zu unserem Corpus gehören. Mit zwei Ausnahmen bleibt auch die Gattung der Saga unberücksichtigt, weil sie eine eigene Erzählwelt konstruiert. Schließlich wurden auch einige mittelhochdeutsche Abenteuerromane ausgeschlossen, die zuweilen neben heroischen Traditionen erwähnt werden, wie zum Beispiel der ›König Rother‹, der in der uns bekannten Fassung in einer späteren Zeit spielt als die übrigen Helden und auch nicht in deren Kreis erscheint. Doch Marners Lied erwähnt diesen König sehr wohl, was die Frage aufwirft, ob die mündliche Tradition nicht flexibler in ihren Gruppierungen war und möglicherweise Geschichten zusammenrückte, die in den schriftlichen Fassungen sehr verschieden gestaltet wurden.

Noch eine Bemerkung zur geographischen Verbreitung scheint mir angebracht: Wenn in diesem Buch auch die angelsächsischen und skandinavischen Dichtungen besprochen werden, so soll das keine Rückkehr zum Postulat einer gemeingermanischen Kulturtradition sein. Ist im Titel von einer ›germanischen Heldendichtung‹ die Rede (im Text wird der Ausdruck bewusst vermieden), so ist damit lediglich gemeint, dass diese heroischen Traditionen in den germanischsprachigen Literaturen überliefert sind. Der Grund ist also rein sprachlich, nicht kulturell. Zwar sind die Sprachen miteinander verwandt, doch die Völker, die sie benutzten, waren sehr unterschiedlich, und noch mehr waren es die historisch-kulturellen Kontexte, in denen die Erzählstoffe literarisiert wurden. Die Heldensagen bilden kein aus dunklen Vorzeiten ererbtes mythisches Substrat, vielmehr wurden sie an einem bestimmten Ort geschaffen und verbreiteten sich dann in verschiedenen Regionen, weil man sie für gute Geschichten hielt und weil die Kommunikation zwischen diesen Gebieten dank der relativen sprachlichen Nähe gut funktionierte. Unsere Ausführungen werden aber auch einige wichtige Unterschiede zwischen den angelsächsischen, den skandinavischen und den deutschen Traditionen aufzeigen.

So, wie sie sich uns in den überlieferten Zeugnissen darstellen, bilden die Heldensagen im Prinzip einen spezifisch aristokratischen literarischen Stoffkreis. Die einzelnen Geschichten erzählen von Helden, die einer Oberschicht von Königen und Prinzen angehören. Das herrschaftlich-adlige Publikum, das bis zum Ende des Mittelalters die große Mehrheit der Rezipienten bildete, hat sich offenbar in gewisser Weise als Erbe oder Nachfahre jener alten Sippen gesehen, von denen verkündet wurde. Daher sprechen die lateinischen Quellen immer von »den Taten der Könige« oder von »den Kämpfen der Vorfahren« (vgl. Kapitel III,1). Die zeitgenössischen Hörer haben die Sagen als Bericht über Geschehenes betrachtet (*res gesta*), doch nicht weil sie historische Personen oder Ereignisse schilderten (das war wichtig, um die Wahrheit der Geschichte behaupten zu können, aber kaum eine der dargestellten Begebenheiten dürfte noch im 7. Jahrhundert als relevant angesehen und erinnert worden sein), sondern weil sie Möglichkeiten boten, generell historisches Handeln zu deuten, je aktueller, desto besser.

Das Problem des Verhältnisses zwischen Heldensage und Geschichte hat die Forschung schon immer beschäftigt. Einige der Sagen, die in diesem Buch behandelt werden – es sind aber nur die wenigsten – beziehen sich auf Ereignisse, die auch in chronikalischen Quellen erwähnt werden. Dieses und die Tatsache, dass sich die heroische Dichtung meist als historisch präsentiert, führten zu dem Schluss, alle Heldenerzählungen seien direkt aus den geschichtlichen Ereignissen entstanden. Diese Auffassung darf heute als obsolet gelten. Wie andere Abenteuer geschichten auch werden Heldensagen auf Grund von traditionellen narrativen Mustern und Erzähl schablonen konstruiert. Da aber die Heldendichtung ein literarischer Typus ist, der als »historisch« verstanden werden will, weil er wie gesagt über das Handeln in der Geschichte erzählt, übernehmen manche Sagen vage und meist unstimmmige Daten oder adaptieren eine geschichtliche Begebenheit für ihren *plot*. Aber die Veränderung der historischen Ereignisse in den Sagen ist nicht, wie man früher meinte, die Folge einer wenig konsistenten mündlichen Überlieferung oder eines Entwicklungsprozesses hin zum Romanhaft-Sentimentalen. Vielmehr ist da-

von auszugehen, dass der gewählte Erzähltypus mit seinem Handlungsgerüst die Situation vorgab und dass erst sekundär durch die Wahl der Heldennamen eine vage Anpassung an geschichtliche Ereignisse stattfand.

Als Erzähltradition über angeblich historische Ereignisse war die Heldensage somit weniger Träger eines kollektiven Gedächtnisses als eine Darstellung von Handlungsmodellen, die das Publikum, also der mittelalterliche Adel, als Reflexionsgrundlage für eigenes Agieren gebrauchen konnte. Helden sind *per definitionem* einzigartig; daher waren die Geschichten über sie die beste Art, sich unterhaltsam über eine graue Normalität hinwegzusetzen. Die Kirche allerdings hatte eine ganz andere Vorstellung von Geschichte und folglich auch von Heroik als die, die in den Heldensagen zum Ausdruck kommt. Für sie ist der Mensch nicht das Subjekt der Geschichte, und sein Heldentum wird nicht an den Siegen oder Niederlagen im Diesseits gemessen, sondern – wie in den Märtyrergeschichten und Heiligenlegenden – am Erreichen des Heils im Jenseits. Zwar ist die Einstellung Roms nicht immer auf alle seine Diener zu übertragen, doch besteht kein Zweifel, dass sie einen bedeutenden Einfluss ausübte, vor allem weil die Schrift – und das heißt: die Literatur – bis in das späte Mittelalter ein Kommunikationsmedium war, das meist vom klerikalen Stand kontrolliert wurde. Vor dem 12. Jahrhundert, als der Adel noch kein ausgeprägtes Publikum für weltliche Literatur bildete, welches Kleriker mit der Abfassung profaner Werke beauftragte, und in großem Maße auch nach dieser Zeit weisen die Dichtungen den Einfluss klerikaler Denkweisen oder die Auseinandersetzung mit ihnen auf.

Hier ist auch ein weiterer Problembereich angesprochen worden: der des Kommunikationsmediums. Die Geschichten, welche die hier besprochenen Texte erzählen, wurden hauptsächlich mündlich weitergegeben. Zwar ist in den christlichen Gesellschaften des europäischen Mittelalters die Schrift ein Medium, das dank der Kleriker verfügbar war, doch die kulturellen Traditionen des weltlichen Adels lebten im Prinzip in der Mündlichkeit fort. Anders als die Schrift, die auf einem Träger erhalten bleibt (Stein, Holz, Pergament, Papier u. a.), hört die Stimme auf zu existieren, sobald sie verstummt. Folglich gibt es die

Literatur, die mündlich vermittelt wird, nur in dem Augenblick, in dem die Stimme des Erzählers zu hören ist. Zwischen einem Vortrag und dem nächsten ist die Sage nur eine abstrakte Idee, die Erinnerung an eine Stimme, oder genauer: an eine Vielfalt von Stimmen, da im Gedächtnis die Erfahrungen einer Reihe von Vorträgen zusammenkommen. Dort kombinieren und mischen sie sich, denn wo es keine Buchstaben gibt, die eine unbewegliche und nachprüfbare Wörtlichkeit zu fixieren erlauben, da stellen sich alsbald Varianten und Alternativen ein. Das Medium der Mündlichkeit impliziert einen bedeutenden Grad an Unbeständigkeit von einem Vortrag zum nächsten, die aber durch den Vers und die Erinnerungsfähigkeit wiederum in Grenzen gehalten wird. Zudem kommt als Regulator der Variabilität noch der traditionelle Charakter der Geschichte selbst hinzu, der ja nichts anderes bedeutet, als dass ein Wissen, welches das Publikum meistens bereits hat, wiederholt und bestätigt wird. Stabilität und Wandel koexistieren und vervollständigen sich also: Es bleiben die Handlung, die Figuren und die charakteristischen Motive; es können variieren die Art des Erzählens, die Details oder die konkreten Formulierungen. Die äußere Variation bestätigt das, was unverändert bleibt, und hebt es hervor. Sicherlich lässt sich die extreme Wandelbarkeit, die Milman Parry und Albert B. Lord auf allen Ebenen bei den serbokroatischen Heldenliedern der Neuzeit beschrieben, nicht ohne weiteres auf die Sagedichtung übertragen, die der Adel im abendländischen Mittelalter pflegte, weil es sich um ganz unterschiedliche Kultursysteme handelt. Doch obwohl es Hinweise auf einen wenigstens partiellen Einsatz von Memorisierung gibt, darf kein Zweifel darüber bestehen, dass wie jede andere nicht schriftlich fixierte oder institutionalisierte Tradition auch die mittelalterlichen Heldensagen einen gewissen Grad an Variation aufwiesen, der es ihnen erlaubte, sich fortwährend zu aktualisieren und neues Leben zu schöpfen.

Der Erzähler kann die Geschichte aber nicht nach Belieben verändern, weil das Publikum sie kennt und erwartet, sie bestätigt zu bekommen; er wird jedoch versuchen, sie auf eine Weise zu erzählen, die vorige Darbietungen übertrifft, indem er beibehält, was früher besonderen Erfolg erntete, und hinzufügt, was er von anderen gelernt oder

selber neu erfunden hat. Der Prozess ist nicht unbedingt expansiv, da alles Erzählen eine Auswahl unter den zur Verfügung stehenden Materialien einschließt, die je nach beabsichtigter Perspektive und Situation des Vortrags abgewandelt, verlängert oder gekürzt werden kann. So dürften dieselben Sagen einmal detaillierter und ausführlicher erzählt worden sein, ein anderes Mal hingegen knapper. Das Bewusstsein, das sowohl der Erzähler wie die Zuhörer von der jeweiligen Kenntnis der Geschichte besitzen, ermöglicht es im ersten Fall, Einzelheiten zu übergehen oder Gegebenheiten als bekannt vorauszusetzen, ohne sie wiederholen zu müssen. Daher gibt es in mündlicher Tradition nicht ›die Geschichte‹, sondern wir stehen jeweils vor ›Fassungen‹ derselben. Diese müssen außerdem nicht immer poetisch ausgestaltet gewesen sein, denn es ist damit zu rechnen, dass jemand auch einmal eine Zusammenfassung bot, am Rande ein Detail hinzufügte, nach dem Vortrag einen bestimmten Vergleich anstellte oder lediglich einen Kommentar abgab. Die Tradition ist alles das zusammen; der Terminus ›Sage‹ bezeichnet all jenes, was man sich über einen Stoff erzählt hat.

Was uns aber überliefert ist, sind keine Aufzeichnungen mündlicher Vorträge, sondern für die Schriftlichkeit konzipierte Texte, also Fassungen, die für ein anderes Kommunikationsmedium geschaffen wurden, welches neuen Bedingungen unterliegt. Das schriftliche Werk impliziert eine größere zeitliche und räumliche Distanz zwischen Autor und Publikum (die sich nicht mehr unbedingt kennen), die Unmöglichkeit der Rezipienten, an der Kommunikationssituation teilzunehmen, und daher auch einen geringeren Grad an emotionaler Beteiligung an derselben. Im mittelalterlichen Kulturkontext, in dem die Schrift teuer ist und die Anwesenheit von Berufsschreibern erfordert, muss jeder Fall herausragen, in dem man eine Sage aus dem ihr eigenen Medium der Mündlichkeit in die Schriftlichkeit überführte, weil er ausdrücklich bedeutet, dass man den traditionellen Stoff neu zu beleuchten suchte. Der Autor einer Dichtung, in der eine Sage erzählt wird, die mündlich im Umlauf ist, nutzt das Material, das ihm die unterschiedlichen Fassungen bieten, die er kennt; er ist abhängig von der Tradition und muss sie zitieren, manchmal sogar

wörtlich, um das zu simulieren, was er nicht besitzt: die Authentizität der direkten Kommunikationssituation. Er wählt aber auch aus, und auf diesen Prozess wirken sich sowohl sein Verständnis der Geschichte wie die Tradition schriftlicher Literatur aus. Der Text ist unveränderbar, er hebt sich von der Vielfalt der Stimmen ab, um sich in eine Fassung zu verwandeln, die dank der Glaubwürdigkeit des Mediums echt zu sein vorgibt (zumindest bis der nächste Text ihm diesen Rang streitig macht) und die auch eine viel größere innere Kohärenz aufweist. Die Zeugnisse, die uns die heroischen Stoffe überliefern, sind gestaltete literarische Werke, die eine vom Medium der Schriftlichkeit geprägte und daher kritische und distanzierte Sicht der Sage vermitteln.

Doch die volkssprachlichen Texte des Mittelalters, oder jedenfalls die, die Heldensagen in poetischer Form wiedergeben, wurden meist nicht privat gelesen, sondern grundsätzlich vorgetragen. Dieser Prozess bedeutet eine ›Reoralisierung‹ der schriftlich fixierten Fassung. Die Nachahmung des mündlichen Stils, die der Autor mittels sprachlicher Formeln oder charakteristischer Erzählweisen einsetzt, erzeugt in dieser Situation bei den Zuhörern den Eindruck mündlicher Kommunikation. Dies wiederum aktiviert die Erinnerung an die Tradition und weckt die entsprechenden Erwartungen. Die schriftliche Fassung wird wieder in die Mündlichkeit überführt, die natürlich weiterexistiert. In diesem Sinne sind die volkssprachlichen Heldendichtungen hybride Texte, weil sie gleichzeitig an zwei Kommunikationsmedien teilhaben. Das gilt ebenso für die musikalische Komponente: Zwar ist uns keine Melodie für heldenepische Texte überliefert worden – nur eine aus dem 16. Jahrhundert, deren Anwendung auf frühere Texte experimentell möglich ist, aber letztlich immer nur Hypothese bleibt –, doch besitzen wir genügend Hinweise, um zu behaupten, dass die Mehrheit der uns bekannten Texte für den sanglichen Vortrag konzipiert wurde. Die Rückführung in die Mündlichkeit geschah demnach auch unter Einbeziehung der musikalischen Ebene.

Diese literarische Kommunikationsform, die Paul Zumthor »vocalité« nannte und andere »sekundäre Mündlichkeit«, steht genau zwischen dem Mündlichen und dem Schriftlichen. Der Text ist nicht

mehr definitiv und geschlossen, sondern kann die Tradition beeinflussen; umgekehrt besteht die Möglichkeit, dass Überarbeitungen der Dichtung entstehen, welche wiederum Einflüsse aus der Mündlichkeit aufnehmen. Die Erinnerung an den gesungenen Vortrag eines heldenepischen Textes mischt sich im Gedächtnis des Zuhörers mit den rein mündlichen Fassungen derselben Geschichte, die er gehört hat. Da der Autor weiß, wie seine Dichtung vermittelt werden soll, wird er versuchen, sich dem Publikum nicht nur in der Sprache und der Musik anzupassen, sondern auch durch die Rückkehr zu einem Stil, der weniger literarisch und kausallogisch kohärent ist, um sich deutlicher paradigmatisch auf bestimmte Aspekte zu konzentrieren und eine Reihe von ›Sprüngen‹ zwischen den Teilen zuzulassen, im Bewusstsein dessen, dass der Empfänger die Lücken durch seine Kenntnis der Sage füllen kann. Der Unterschied zwischen Mündlichkeit und Schriftlichkeit wird dadurch weniger ein ontologischer denn eine Frage von Gradation oder Nuance.

Der Philologe hingegen steht nicht in der Tradition und weiß auch nicht, welches Vorwissen die verschiedenen Zuhörerschaften besaßen, welche Varianten ihnen vertraut waren oder welche Stimmen sie gehört hatten. Zwar könnte seine Kenntnis der Stofftradition zuweilen größer sein als die vieler mittelalterlicher Rezipienten, doch hat er nicht teil an der Kommunikationssituation, für die das Werk, das er studiert, konzipiert wurde; daher hat er auch größere Schwierigkeiten, mit einem Mindestmaß an Wahrscheinlichkeit gedankliche Lücken im Text zu füllen. Man kann aber festhalten, dass die unterschiedlichen erhaltenen Zeugnisse einer Heldensage das Spektrum an Möglichkeiten zeigen, welches den Erzählern zur Verfügung stand, aber auch die gleichbleibenden Konstanten hervorheben. Die verfügbaren Fassungen können demnach miteinander verglichen werden, um zu prüfen, warum sich der Autor für die Varianten entschieden hat, die in seinem Text stehen.

Die Beschäftigung mit heroischer Dichtung muss also auf das achten, was sich verändert. Es geht darum, das sich wandelnde historische Interesse, mit dem man in den jeweiligen Epochen die Heldensagen neu literarisiert hat, sowie die immer neue Deutung der alten

Geschichten zu beschreiben. Die Tatsache, dass bis ins 16. Jahrhundert hinein Stoffe, die gut achthundert Jahre alt waren, zum Gegenstand literarischer Neuschöpfungen gemacht wurden, zeigt die außerordentliche Vitalität dieser Sagen und ihr Potential, Dichtungen mit völlig unterschiedlichen Absichten und aus ganz verschiedenen Zeiten und Kontexten als Grundlage zu dienen. Die Ausführung muss also die dynamischen Prozesse vorführen, die sich bei jeder neuen Verwendung einer alten Sage ergeben, die erzählerischen und poetischen Möglichkeiten aufzeigen, die die jeweiligen Autoren sondieren, sowie auf die Verständnisprobleme hinweisen, vor die sie den modernen Leser stellen.

LITERATUR

Das Lied des Marners wird zitiert nach der Ausgabe *Der Marner*, hg. von Philipp Strauch, Straßburg 1876 (Nachdruck: Berlin 1965), Nr. XV, 14, S. 124–126. Das Konzept der ›Heldenzeit‹ wurde geprägt von H. Munro Chadwick, *The Heroic Age*, Cambridge 1912, und dann durch Sir Cecil Maurice Bowra, *Heroic poetry*, London 1952, verbreitet. Vgl. jetzt die Arbeit von Florian Kragl, »Gibt es eine Heldenzeit? Vergangenheitskonzeption in hoch- und spätmittelalterlicher Literatur«, in 9. Pöchlerner Heldenliedgespräch. Heldenzeiten – Heldenräume, hg. von Johannes Keller und Florian Kragl, Wien 2008, S. 61–85. Die Stoffe, die den Kreis der Heldensagen bilden, sind im Ganzen seit dem Beginn philologischer Forschung festgelegt. Als Meilensteine im Studium dieser Dichtung kann man die Materialsammlung bezeichnen, die Wilhelm Grimm, *Die deutsche Heldensage*, Darmstadt 1957, unternahm, sowie den groß angelegten Versuch einer Geschichte, den Hermann Schneider, *Germanische Heldensage*, 3 Bde., Berlin/Leipzig 1928–1934, vorlegte. Sehr brauchbar ist immer noch das kleine Büchlein von Klaus von See, *Germanische Heldensage. Stoffe, Probleme, Methoden*, Frankfurt 1971 (21981); vgl. auch seinen Aufsatz »Was ist Heldendichtung?«, in *Europäische Heldendichtung*, hg. von Klaus von See, Darmstadt 1978, S. 1–38 (wieder in Klaus von See, *Edda, Saga, Skaldendichtung. Aufsätze zur skandinavischen Literatur des Mittelalters*, Heidelberg 1981, S. 154–193). Neue Impulse der Forschung zeigte der Band *Heldensage und Heldendichtung im Germanischen*, hg. von Heinrich Beck, Berlin 1988, auf. Für eine stärkere Vielfalt der heroischen Traditionen plädiert neuerdings aufgrund der lateinischen Überlieferung Benedikt Konrad Vollmann, »Paulus Diaconus und das Heldenlied«, in *Impulse und Resonanzen. Tübinger mediävistische Beiträge zum 80. Geburtstag von Walter Haug*, hg. von Gisela Vollmann-Profe u. a., Tübingen 2007, S. 45–56.

Das Studium mündlicher Traditionen wurde grundlegend verändert durch die Monographie von Albert B. Lord, *The Singer of Tales*, Cambridge (Mass.) 1960 (2000). Vgl. dazu die Arbeiten, die in *Oral poetry. Das Problem der Mündlichkeit mittelalterlicher epischer Dichtung*, hg. von Norbert Voorwinden und Max de Haan, Darmstadt 1979, versammelt sind. Den Begriff ›Vokalität‹ hat erstmals Paul Zumthor, *La lettre et la voix. De la ›littérature‹ médiévale*, Paris 1987, definiert; vgl. auch seine Einführung Paul Zumthor, *Introduction à la poésie orale*, Paris 1983. In die deutsche Forschung wurde der Begriff eingeführt von Ursula Schaefer, *Vokalität. Altenglische Dichtung zwischen Mündlichkeit und Schriftlichkeit*, Tübingen 1992. Zur Distanz von schriftlicher Kommunikation vgl. Wulf Österreicher, »Verschriftung und Verschriftlichung im Kontext medialer und konzeptioneller Schriftlichkeit«, in *Schriftlichkeit im frühen Mittelalter*, hg. von Ursula Schaefer, Tübingen 1993, S. 267–292. Zur Stabilität von mündlicher Überlieferung s. jetzt den Aufsatz von Alfred Ebenbauer, »Improvisation oder memoriale Konzeption? Überlegungen zur Frühzeit der germanischen Heldendichtung«, in *Varieties and Consequences of Literacy and Orality. Formen und Folgen von Schriftlichkeit und Mündlichkeit. Franz Bäuml zum 75. Geburtstag*, hg. von Ursula Schaefer und Edda Spielmann, Tübingen 2001, S. 5–31.

II. Frühe Heldendichtung in der Volkssprache

Im Jahr 98 nach Christus schrieb der römische Historiograph Tacitus eine kleine Abhandlung, bekannt unter dem Namen ›Germania‹, die über die germanischen Völker berichtete, welche die Gebiete bewohnten, die nördlich und nordöstlich des *limes*, der Grenze des römischen Reichs, lagen. Darin steht ein kurzer Satz, der – zusammen mit weiteren ähnlichen Formulierungen – in beträchtlichem Maße das Bild beeinflusste, das sich die philologische Forschung des 19. Jahrhunderts von der heroischen Dichtung machte:

Celebrant carminibus antiquis, quod unum apud illos memoriae et annalium genus est, Tuistonem deum terram editum.

(»In alten Liedern, die bei ihnen die einzige Gattung der Geschichte oder der Annalen ist, feiern sie den Gott Tuisto, der aus der Erde entsprossen ist.« – Kap. 2)

Heute wissen wir, dass Tacitus wahrscheinlich nie ein solches Lied gehört hatte, denn sein Buch basierte, wie zu jener Zeit nicht ungewöhnlich, keinesfalls auf eigenen Beobachtungen, sondern bearbeitete und kombinierte frühere Quellen. Es war auch nicht seine Absicht, die Gebiete und Gewohnheiten exakt zu beschreiben, wie es moderne Anthropologen tun. Vielmehr wollte er die Dekadenz der römischen Aristokratie kritisieren, indem er ihr das Bild von Völkern gegenüberstellte, die trotz ihres notorischen Mangels an Zivilisation vom Historiographen oft sehr lobend als jung, dynamisch und edel dargestellt wurden, Tugenden, die es ihnen angeblich ermöglicht hätten, sich einer Eroberung durch das römische Reich zu widersetzen, welches er damit implizit als veraltet, starr und korrupt bezeichnete.

Obwohl jene von Tacitus beschriebenen Chatten, Cherusker, Kimbern, Markomannen, Semnonen, Tenkterer und sonstige Völker nichts mit den Alemannen, Bajuwaren, Burgunden oder Franken zu tun

hatten, die sich einige Jahrhunderte später auf denselben Gebieten niederließen, wurden dennoch ab dem 16. Jahrhundert diese mit jenen gleichgesetzt oder als deren Erben betrachtet. Auf diese Weise verwandelte sich das interessierte Lob des römischen Geschichtsschreibers in den Augen der neuzeitlichen Leser in eine öffentliche Anerkennung der edlen Tugenden der primitiven germanischen Völker – ausgesprochen von einem Vertreter der größten Zivilisation jener Zeit! So wurde Tacitus' ›Germania‹ zu einem der Gründertexte eines deutschen Proto-nationalismus, denn sie erlaubte es, für diese ›Nation‹ eine andere Herkunft als die der umliegenden Kulturen (besonders der romanischen), ein gleiches oder höheres Alter und vor allem eine Reihe von Tugenden zu postulieren, die bald als typisch germanisch und als immerwährend betrachtet wurden, sodass sie nach dieser Theorie noch eineinhalb Jahrtausende später die Einwohner des deutschen Reichs charakterisierten, während Italiener und Franzosen, zum Beispiel, jene Dekadenz geerbt hätten, die Tacitus der römischen Führungsschicht vorwarf.

Zu Beginn des 19. Jahrhunderts, als das Aufkommen des modernen Nationalismus sich mit dem Entstehen der Philologie als akademische Disziplin überschneidet, war die ›Germania‹ noch so präsent im kulturellen Horizont Deutschlands, dass sie wenig später zur Pflichtlektüre in den Schulen wurde. Der Eifer, sozusagen an Rom vorbei die vorchristlichen Wurzeln der germanischen Kultur zu finden, beherrschte das Interesse, das man an die alten Texte herantrug, die nun wiederentdeckt, veröffentlicht und fleißig studiert wurden. Unter diesen gewann besonders das ›Nibelungenlied‹ – das 1755 aufgefunden und 1782 erstmals vollständig ediert wurde – wachsende Anerkennung. Es wurde bald als die ›deutsche ›Ilias‹ bezeichnet, womit gemeint war, dass es den Gründungstext einer Literatur mit eigenem Rang darstellte; ein Urteil, das allerdings nicht nur von Akademikern, sondern auch von fanatischen Patrioten gestärkt und deutlich von äußeren Faktoren wie den napoleonischen Kriegen beeinflusst wurde.

In diesem Kontext waren Tacitus' Hinweise zur Liedüberlieferung bei den Germanen nun auch auf die Völker übertragbar, die später Deutschland und Österreich bildeten, und damit verwandelte sich

die heroische Dichtung des Mittelalters, die ja von den Taten der Vorfahren zu berichten vorgibt, in die Fortsetzung des genuinen literarischen Ausdrucks jener Stämme. Texte, die von kriegerischen Auseinandersetzungen aus der Völkerwanderungszeit berichteten, wurden als mehr oder weniger direkte Zeugnisse einer archaischen, mündlichen Liedgattung angesehen, die vor der Christianisierung und Romanisierung der deutschen Kultur entstanden sei. Was im 9. oder im 12. Jahrhundert niedergeschrieben worden war, wäre dieser Deutung zufolge Teil des volkssprachlichen Kulturerbes, das in dem Moment zu Tage getreten sei, in dem man ihm eine ähnlich Bedeutung wie dem lateinischen Schrifttum beimaß. Daraus ergab sich eine scheinbar unzweifelhafte Folgerung: Je älter die erhaltenen Zeugnisse waren, umso näher dürften sie ihrer ursprünglichen Gestalt sein. Aus unserer heutigen Perspektive bedeutet dies, dass die ältesten Texte am ehesten in der Erwartung gelesen wurden, in ihnen germanische Altertümer zu finden, anstatt sie als literarische Produkte ihrer Zeit anzusehen.

Hinzu kam der Umstand, dass die frühesten erhaltenen Zeugnisse größtenteils kurz waren, was ihre Nähe zum mündlichen Gesang zu bestätigen schien. Aus diesen Überlegungen entstand der Gedanke, am Anfang habe das kurze Lied gestanden, und die spätere Entwicklung sei als ein Prozess zu verstehen, in dessen Verlauf das Lied erweitert wurde, bis die Dimension und Komplexität der großen schriftlichen Epen des 12. und 13. Jahrhunderts erreicht worden war. Karl Lachmann entwickelte in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts die Theorie, die langen Epen seien durch die Aneinanderreihung mehrerer kurzer Lieder entstanden, welche jeweils Teile der gesamten Geschichte erzählt hätten. Größere Bedeutung erlangte die These Andreas Heuslers, der zu Beginn des 20. Jahrhunderts behauptete, dass das kurze epische Lied bereits die gesamte Geschichte *in nuce* erzählte, gleichzeitig aber die Möglichkeit zur poetischen Erweiterung in sich trug, an dessen Ende das lange Epos stand, welches die im Hochmittelalter am weitesten verbreitete Gattung ist. Eine Konsequenz dieser Theorien war die Überzeugung, die Logik der Entwicklung lasse sich philologisch rückgängig machen und die primitiven Lieder könnten in vielerlei Hinsicht rekonstruiert werden.

Seit Mitte des 20. Jahrhunderts hat die Forschung wiederholt die methodischen Mängel aufgezeigt, die diesen Theorien zugrunde liegen. Zweifellos besaßen die germanischen Völker narrative Traditionen in mündlicher Überlieferung, aber wahrscheinlich waren sie nicht Träger einer unbeweglichen geschichtlichen Erinnerung, sondern erzählten Geschichten, die dem Wechsel der Zeiten angepasst wurden. Selbstverständlich können die ältesten Texte Entwicklungsstadien der jeweiligen Sagen widerspiegeln, die früher als das anzusetzen sind, was uns in späteren Zeugnissen begegnet, aber so verhält es sich nicht zwingend; umgekehrt können in jüngeren Schriften ältere Motive oder Varianten erscheinen. Je älter die Niederschrift eines volkssprachlichen weltlichen Textes ist, umso mehr muss sie uns als Sonderfall überraschen, denn ein Laienpublikum, das an schriftliterarischen Werken interessiert ist, scheint es erst ab dem 12. Jahrhundert gegeben zu haben; davor haben sich die Hörer anscheinend mit dem mündlichen Medium zufriedengegeben. Folglich müssen die frühmittelalterlichen literarischen Zeugnisse mehr denn je unter der Perspektive studiert werden, dass ihre Existenz wahrscheinlich von konkreten Interessen geleitet wurde, die über die Verbreitung einer Geschichte zur Unterhaltung des Adels hinausgingen. Das ist allerdings nur dann möglich, wenn der historische Kontext der Entstehung der Texte fassbar bleibt, was – wie im Folgenden zu sehen sein wird – nicht immer der Fall ist.

Dieses erste Kapitel bietet eine Einführung in die heroische Dichtung des Frühmittelalters. Der erste Text ist deutsch (Abschnitt II,1), der zweite skandinavisch (Abschnitt II,2) und die letzten beiden britisch (Abschnitt II,3). In keinem dieser drei Sprachgebiete hat sich zu jener Zeit eine Tradition weltlicher, schriftlicher Literatur etabliert. Daher erscheinen uns die erhaltenen Zeugnisse vielfach wie Inseln im Ozean des lateinischen oder klerikalen Schrifttums, und ihre Deutung ist umso schwieriger, als Vergleichsmöglichkeiten fehlen. Im fränkischen Reich beginnt unter Karl dem Großen eine nicht unbedeutende Übersetzungstätigkeit religiöser und liturgischer Schriften. Nicht einmal die erhaltenen Zaubersprüche oder die Dichtungen über die Schöpfung oder über das Letzte Gericht können als genuin

weltliche Texte angesehen werden. Das einzige profane Werk dieser Zeit ist das ›Hildebrandslied‹, das hier an erster Stelle vorgestellt werden soll. In Skandinavien wahrt die Wikingerkultur bis in das 11. Jahrhundert hinein ihren schriftlosen Charakter, entwickelt aber eine elaborierte weltliche Dichtung (lyrisch und narrativ), die auch heroische Stoffe übernimmt. Sie wird jedoch erst im 13. Jahrhundert schriftlich fixiert, als das Christentum das kulturelle Panorama beherrscht. Hier werden wir das ›Atlilied‹ als herausragenden Vertreter der alten erzählerischen Tradition präsentieren, obwohl es nicht der einzige Text ist, dessen Entstehung wahrscheinlich in die Wikingerzeit zurückgeht, und obschon es andererseits Hinweise dafür gibt, dass zahlreiche Eigenheiten des Liedes auf späten Einfluss zurückzuführen sind.

Auf den Britischen Inseln schließlich konnte die klerikale Kultur durch den aus den irischen Klöstern stammenden Impuls viel früher Fuß fassen als im übrigen Europa. Daher ist dort eine viel größere Anzahl an Texten in der Volkssprache überliefert. Doch die große Mehrheit ist religiöser Art, und die weltlichen Dichtungen bleiben die Ausnahme. Hier aber begegnet uns die Besonderheit des ersten Werkes, das wegen seiner Länge und Komplexität als ›Heldenepos‹ bezeichnet werden kann: der ›Beowulf‹. Das angelsächsische Beispiel beweist, dass der Umfang eines Textes nicht von der chronologischen Entwicklung des Erzählens von diesem Stoff abhängig ist, sondern darin als Möglichkeit von Beginn an enthalten war. Eine Passage des ›Beowulf‹ steht in Beziehung zu einem kürzeren, nur fragmentarisch erhaltenen Stück, der ›Finnsburg‹, das ebenfalls hier vorgestellt werden soll. Ein dritter altenglischer Text wird dann im fünften Kapitel behandelt.

LITERATUR

Die ›Germania‹ ist bequem zu lesen in der zweisprachigen Ausgabe *Tacitus: Germania*, hg. von Manfred Fuhrmann, Stuttgart 1972 (RUB 9391). Über den Einfluss Tacitus' auf die Entstehung einer Ideologie des Germanentums erscheinen mir die Bücher von Klaus von See, *Deutsche Germanen-Ideologie*, Frankfurt 1970; sowie *Barbar, Germane, Arier. Die Suche nach der Identität der Deutschen*, Heidel-

berg 1994, grundlegend. Vgl. jetzt auch den Sammelband *Zur Geschichte der Gleichung »germanisch – deutsch«*. *Sprache und Namen, Geschichte und Institutionen*, hg. von Heinrich Beck u. a., Berlin 2004. Über die Anfänge der Philologie und der heldenepischen Studien informiert Jens Haustein, *Der Helden Buch. Zur Erforschung deutscher Dietrichepik im 18. und frühen 19. Jahrhundert*, Tübingen 1989. Zur Geschichte der Germanistik im Allgemeinen ist die Einführung von Jost Hermand, *Geschichte der Germanistik*, Reinbek 1994, sehr nützlich. Die Rezeption des ›Nibelungenliedes‹ in Deutschland ist gut dokumentiert in *Die Nibelungen. Ein deutscher Wahn, ein deutscher Alptraum. Studien und Dokumente zur Rezeption des Nibelungenstoffs im 19. und 20. Jahrhundert*, hg. von Joachim Heinzle und Anneliese Waldschmidt, Frankfurt 1991. Eine methodisch aktuelle Einführung in die frühesten Zeugnisse der heroischen Dichtung bietet das Buch von Wolfgang Haubrichs, *Die Anfänge: Versuche volkssprachiger Schriftlichkeit im frühen Mittelalter*, Tübingen 1995 (Geschichte der deutschen Literatur von den Anfängen bis zum Beginn der Neuzeit, hg. von Joachim Heinzle, Bd. I/1).

1. Das ›Hildebrandslied‹ in seinem karolingischen Kontext

Das althochdeutsche ›Hildebrandslied‹ ist eines der ältesten Zeugnisse mittelalterlicher heroischer Dichtung in der Volkssprache und wegen seiner literarischen Qualitäten gewiss auch eines der bedeutendsten. Es handelt sich um ein Gedicht, von dem nur die ersten 68 Verse erhalten sind und dessen Ende nicht überliefert ist. Es wurde in den frühen dreißiger Jahren des 9. Jahrhunderts in eine religiöse Handschrift des Klosters Fulda eingetragen (Kassel, Murhardtsche Bibliothek, 2° cod. theol. 54). Dieser Konvent, der zu jener Zeit vom großen Abt Hrabanus Maurus geleitet wurde, war eines der wichtigsten intellektuellen Zentren und Skriptorien der Zeit. Dort entstand im Jahrzehnt zuvor dieser Codex mit biblischen Texten, der in den folgenden Jahren mit anderen theologischen Stücken aufgefüllt wurde, bis nur noch die Außenseiten des vorderen und hinteren Vorsatzblattes frei waren, also jene Seiten, die in direktem Kontakt zu den Deckeln standen und daher meist nicht beschriftet wurden, weil dort der Text am wenigsten geschützt war. Auf diesen zwei ungünstigen, wenig repräsentativen und weit auseinander liegenden Freiräumen

wurde nun wenig später das ›Hildebrandslied‹ abgeschrieben. Der Text springt also vom Fuß der Vorderseite des ersten Blattes zur Rückseite des letzten und bricht am Ende derselben mitten im Satz ab; wir wissen nicht, ob der Schreiber auf der Innenseite des Deckels weiter schrieb (die Handschrift wurde später neu gebunden) oder ob er den Text einfach unvollendet ließ. Der Fall ist nicht untypisch für die erhaltenen deutschsprachigen Schriftstücke des 8. bis 10. Jahrhunderts: Im theologischen und lateinischen Kontext, in dem sie leben, wird ihnen nur ein geringer Wert beigemessen; und daher werden sie oft ohne besondere Vorsicht und ohne Interesse für Vollständigkeit auf leere Blätter, Freiräume oder Seitenränder geschrieben; so haben meist nur der Zufall und die Gesicke des Codex bestimmt, welche Zeugnisse uns überliefert wurden. Dennoch bedeutet der Umstand, dass man einen doch nicht ganz wertlosen Platz auf dem teuren Pergament und vor allem Zeit und Mühe in die Abschrift dieses weltlichen und volkssprachlichen Gedichts investiert hat, eine gewisse Anteilnahme am Lied oder an dessen Funktion durch die Verantwortlichen der Handschrift.

ZUSAMMENFASSUNG

[1] Zwei Kämpfer, Hildebrand und Hadubrand, Vater und Sohn, reiten aufeinander zu und bereiten ihre Waffen und Rüstungen zum Kampf vor. Im Hintergrund stehen ihre jeweiligen Heere. [7] Hildebrand fragt nun seinen Gegner, wer er sei, und Hadubrand nennt seinen Namen und den des Vaters. [18] Von diesem erzählt er nun, dass er vor langer Zeit mit Dietrich ins Exil musste, um sich vor dem Zorn Otakers zu schützen; Hadubrand sei erblos zurückgeblieben, weil er noch zu klein gewesen sei. Hildebrand habe dann in vielen Kämpfen seine Tapferkeit erwiesen, doch wahrscheinlich sei er nicht mehr am Leben. [30] Hildebrand behauptet nun, er stünde vor seinem nächsten Verwandten, und nimmt einen kostbaren goldenen Armreif von seinem Rüstungsschmuck, um ihn dem Sohn zu reichen mit den Worten, er gebe es ihm als Zeichen der Huld. [36] Hadubrand weist das Geschenk vehement von sich, bezeichnet es als eine List und beschimpft den Vater als alten Hunnen, der nur dank seiner Tücke überlebt habe. Und er beteuert diesmal ganz entschieden, Hildebrand sei tot. [45] Nun wird der Vater kritischer und wirft dem Sohn vor, dass seine guten Waffen auf einen freundlich gesinnten Herren weisen, der den Jungen nicht ins Exil geschickt hat. [49] Danach beklagt er, dass er nach 30 Jahren Verbannung

überall sein Leben habe verteidigen können, nun aber vom eigenen Sohn erschlagen werden soll, wenn er ihn nicht selber töte. [55] Schließlich provoziert er den Jungen mit der Aufforderung, es doch zu versuchen, ob er von so einem alten Krieger die Rüstung erbeuten könne. [63] Die beiden Krieger beginnen den Kampf, zuerst mit den Speeren, dann mit den Schwertern, mit denen sie die Schilder vollkommen zerhauen.

Liest man es einmal laut vor und versteht – soweit es geht und natürlich nur nach gründlichem Studium – die Sätze und Verse, so ist das ›Hildebrandslied‹ ein großartiges, packendes Stück Dichtung. Der Stil dramatisiert stark, enthält viele Dialoge, steigert die Spannung präzise, ist zugleich aber nüchtern, klar und schnell, lässt die Information die Rhetorik überwiegen, ist zudem reich an Wortschatz und verwendet zahlreiche Synonyme, besonders im Bereich der kriegerischen Terminologie. Im Allgemeinen lässt sich sagen, dass die Sprache des Liedes wesentlich älter scheint als der überlieferte Text selbst. Einige phonologische Eigenheiten, vor allem aber der Wortschatz, sind wohl archaisch. Die wenigen Verse enthalten eine beachtliche Reihe von Wörtern, die in keinem weiteren althochdeutschen Text bezeugt sind und deren Bedeutung aus dem Kontext oder aus wurzelgleichen Ausdrücken in anderen germanischen Sprachen erschlossen werden muss. Dieser lexikalische Archaismus könnte auf ein hohes Alter der Dichtung weisen, kann aber auch ein absichtlich verwendetes stilistisches Mittel gewesen sein.

Der interessanteste sprachliche Aspekt des ›Hildebrandsliedes‹ ist aber die eigenartige Mischung von phonologischen Elementen des Hochdeutschen, konkret des Bairischen, mit dem Niederdeutschen oder Altsächsischen. Alles weist darauf hin, dass das ›Hildebrandslied‹ ursprünglich in bairischer Sprachvariante geschrieben und dann von jemandem ins Altsächsische übertragen wurde, der diese Sprache nicht beherrschte. Das lässt sich daran erkennen, dass der ›Übersetzer‹ mechanisch die hochdeutschen Phoneme durch die niederdeutschen ersetzt hat. Die sogenannte zweite Lautverschiebung, die schon vor dem 8. Jahrhundert das Hochdeutsche von den übrigen germanischen Sprachen trennte, hatte ja als markanteste Folge die Umwandlung der Laute /p/, /t/, /k/ in /f/, /s/, /j/ (z. B. englisch *appel, sit, wake* –

deutsch *Apfel, sitzen, wachen*). Somit hat der Bearbeiter überall wieder die ›alten‹ Phoneme eingesetzt und *heittu* statt **heizzi* geschrieben, *werpan* statt **werfan* oder *ik* statt **ich*. Er behielt aber die hochdeutschen Endungen bei und beachtete auch die Umlautungen der Stammsilbe nicht; so schrieb er z. B. *sitten*, statt richtig *sittian*, oder *heittu* statt korrekt *hêtu*. Seine Übersetzung ist also voll von Fehlern und Hyperkorrekturen, die ihn als Unkundigen entlarven.

Wichtig ist auch die Beobachtung, dass der Bearbeiter dort, wo im Althochdeutschen gewöhnlich *zz* geschrieben wurde, meistens auch ein doppeltes *t* statt – wie im Altsächsischen üblich – eines einfachen geschrieben hat. Das deutet darauf hin, dass er eine schriftliche Vorlage besaß. Das überlieferte ›Hildebrandslied‹ wäre somit nicht die erste Verschriftlichung dieser Heldensage. Wie viele es gegeben hat und wann das Lied zum ersten Mal niedergeschrieben wurde, können wir nicht wissen. Nur dass die Vorlage des uns überlieferten Textes aus dem hochdeutschen Sprachraum kam, scheint einigermaßen gesichert.

Obwohl die Handschrift durchgehend geschrieben ist, lässt sich leicht erkennen, dass der Text in Stabreimversen verfasst wurde. Der Stabreim unterscheidet sich vom im Hochmittelalter üblichen Endreim darin, dass sich nicht die Endsilben zweier Verse klanglich entsprechen, sondern die Anfangslaute bestimmter tontragender Silben (sog. Stäbe) innerhalb eines Verses übereinstimmen. Stabreimverse stellen sich als zweiteilige Langzeilen mit jeweils zwei Hebungen oder Betonungen pro Halbvers dar. Die ersten drei dieser Ikten fallen auf Wurzelsilben von Hauptwörtern (Substantiven, Verben, Adjektiven), die mit dem gleichen Laut beginnen, die also miteinander alliterieren. Diese Alliteration ist der ›Reim‹. Zwischen diesen gleichklingenden Tonsilben können beliebig viele unbetonte Silben liegen. Als Beispiel können die Verse 5 und 6 des ›Hildebrandsliedes‹ dienen; die Hebungen sind durch Akzente gekennzeichnet, die alliterierenden Laute fett hervorgehoben.

gárutun se iro gúðhamun, gúrtun sih iro suèrt ana
 hélidos ubar hrínga do sie to dero híltiu ritun.

Das Ganze produziert eine hoch emphatische Diktion, die mit Sicherheit sehr geeignet für den mündlichen Vortrag war, weil der

Rhythmus stark variiert werden konnte und die Struktur des ganzen Aufbaus sehr flexibel war.

Doch während der Stabreimvers in den bedeutendsten alt- und angelsächsischen Texten der Zeit mit erstaunlicher Präzision kultiviert wird, weist das ›Hildebrandslied‹ – wie auch die übrigen althochdeutschen Texte, die diese Versform benutzen – bedeutende Unregelmäßigkeiten auf, sowohl durch das Ausbleiben von Alliterationen wie durch das Fehlen oder die Verkürzung der Halbverse oder umgekehrt durch Hypertrophie oder Anhäufung von Halbzeilen mit gleichem Alliterationslaut. All dies führte zur Annahme großer Störungen in der Überlieferung und zu ganz unterschiedlichen Rekonstruktionsversuchen. Die heutige Forschung ist in dieser Hinsicht wesentlich vorsichtiger geworden und geht davon aus, dass der Text kohärent und im Wesentlichen korrekt ist. Wie die metrischen Unregelmäßigkeiten zu erklären sind, wissen wir aber noch nicht. Möglicherweise war im hochdeutschen Sprachraum der alte, germanische Stabreimvers schon am zerfallen oder wurde nicht mehr mit der gleichen formalen Strenge praktiziert; vielleicht ist diese mangelhafte Ordnung der Verse auf den Prozess zurückzuführen, in dem die erzählerische Tradition ihre metrischen Grundlagen veränderte und der in der Übernahme des Endreimverses gipfelte. Das ›Hildebrandslied‹ wäre damit schon formal gesehen kein Text mehr, der eine genuine germanische Tradition überliefert. Es ist aber ebensogut möglich, dass unsere Vorstellung vom Stabreimvers allzu sehr von den alt- und angelsächsischen Texten geprägt ist, oder auch von den skandinavischen. Die große Mehrheit dieser Werke wurde von Klerikern mit solider rhetorischer Schulung geschrieben, und man kann nicht ausschließen, dass die metrische Regelmäßigkeit auf ein Modell zurückzuführen ist, das von in der Schriftkultur gebildeten Männern ausgearbeitet wurde. Die Unebenheiten des ›Hildebrandsliedes‹ und der übrigen althochdeutschen Texte wären dann nicht das Ergebnis eines Verfallsprozesses, sondern würden darauf hinweisen, dass der Umgang mit dem Stabreim in mündlicher Tradition viel weniger streng und regulär war.

Wer zum ersten Mal das ›Hildebrandslied‹ liest, versteht die Zusammenhänge nur schlecht. Vordergründig ist die Handlung gewiss eindeutig: Zwei Krieger stoßen zwischen ihren jeweiligen Heeren aufeinander; es stellt sich heraus, sie sind Vater und Sohn, wenn auch der Jüngere dies offenbar nicht wahrhaben will; die Situation scheint ausweglos, die Gegner reizen zum Kampf und dieser beginnt. Der Kontext, die Motivationen und die Hintergründe sind allerdings etwas weniger klar. Zwar wird gesagt, dass Hildebrand mit Dietrich in die Verbannung zog und sich als großer Krieger einen Namen machte, aber es wird nicht gesagt, welche die beiden Heere sind, die sich nun gegenüberstehen, oder warum sie es tun. Der Grund für Hildebrands Exil wird nur vage als Otakers Hass (*Otachres nid*) angegeben, und man sieht auch nicht ohne weiteres ein, warum der Sohn den Vater nicht erkennen will und weswegen der Kampf von beiden als unvermeidbar angesehen wird.

Es gibt deutliche Hinweise darauf, dass das zeitgenössische Publikum über Informationen verfügte, die ihm das Verständnis dieser Zusammenhänge ermöglichten: Es kannte eine Sage aus mündlicher Überlieferung. Schon der erste Vers (*ik gihorta dat seggen*, »ich hörte davon erzählen«) ist offensichtlich eine in der Mündlichkeit gewöhnliche Formel für den Erzählanfang. In einem Text verwendet, kann die Formel die Mündlichkeit nur vortäuschen, aber sie verweist zugleich den Hörer oder Leser auf diese Tradition, der die Erzählung entnommen wurde. Damit wird im Bewusstsein des Rezipienten ein Erzählkontext wachgerufen, der den Hintergrund des Geschehens erklärt (oder in dem auch manches Ungeklärte akzeptabel erscheint) und der bestimmte Erwartungen weckt, sodass viele Einzelheiten nicht lange ausgeführt werden brauchen. Glücklicherweise können wir uns – bei aller Vorsicht – ein relativ genaues Bild von den Kenntnissen des Publikums machen, denn wir kennen die literarischen Traditionen, aus denen sie stammen, anders gesagt, wir kennen die Sagen (oder meinen, sie zu kennen), die dahinterstehen. Auch wenn uns das jetzt für ein paar Seiten etwas vom Text wegführen mag, lohnt es sich, diese Aspekte hier zu klären, weil uns die Geschichten um Dietrich und Hildebrand noch öfter begegnen werden (vgl. Kapitel III,3; IV,1; V,11; VI,1; VI,4 und VII,1–3).

Es handelt sich konkret um zwei verschiedene Sagen, die von Hildebrand und die von Dietrich, die aber zusammengehören, weil der Kampf des einen gegen seinen Sohn im Kontext der Erzählungen über den anderen steht. Bei diesem handelt es sich offensichtlich um Dietrich von Bern (der Herkunftsname bezieht sich nicht auf das schweizerische Bern, sondern auf die italienische Stadt Verona), um dessen Person sich der weiteste und wichtigste heroische Sagenkomplex der germanischsprachigen Literaturen rankt, vergleichbar allein dem Karlszyklus der französischen Heldenepik. Konzentrieren wir uns zunächst also auf diesen Sagenstoff. Den unterschiedlichen Zeugnissen, die wir kennen (die aber alle jünger sind als das ›Hildebrandslied‹), ist folgende Darstellung der Ereignisse gemeinsam: Dietrich ist der rechtmäßige Erbe Berns in Italien, wird aber von seinem noch herrschenden Vorgänger, einem Verwandten, verbannt und um sein Erbe gebracht. Der Held zieht mit einigen treuen Freunden an den Hof des hunnischen Königs Attila, dem er bald eine wichtige militärische Stütze ist. Nach längerer Zeit im Exil versucht Dietrich, in die Heimat zurückzukehren; doch es gelingt ihm nicht im ersten Anlauf und auch später nur um den Preis des Verlustes engster Freunde und Vertrauter.

Im Hintergrund dieser Sagenhandlung steht offenbar die Eroberung Italiens durch den Ostgotenherrscher Theoderich dem Großen, wie zahlreiche Quellen belegen. Doch die historischen Ereignisse sahen ganz anders aus und haben fast nichts mit der Sage gemein.

Das hunnische Reich zählte unter seinen Völkern auch germanische Stämme, die ihm tributpflichtig waren, unter seinem Schutz lebten, ihm aber auch militärische Unterstützung boten. Unter diesen befand sich ein Teil der Goten, die nach dem Untergang von 375 nicht geflohen waren – wie die sogenannten Westgoten –, sondern unter einem Anführer namens Theodemir einige Zeit später neu gruppiert wurden und beschlossen, unter hunnischer Herrschaft weiterzuleben. Doch als nach Attilas Tod das hunnische Reich zerfiel, suchte dieser Stamm der sogenannten Ostgoten eine Allianz mit dem oströmischen Reich. Als Sicherheit für dieses Abkommen wurde der Sohn Theodemirs, Theoderich, für zehn Jahre (459–469/70) als Geisel nach Byzanz geschickt. Am kaiserlichen Hof erhielt Theoderich eine solide militärische und politische Ausbildung, die es ihm erlaubte, sein Volk nach seiner Rückkehr von Pannonien fort und zu einem neuen

Siedlungsgebiet in Makedonien zu führen, von wo aus er enge Beziehungen zum neuen Kaiser Zeno (474–491) pflegen konnte.

Im Jahr 488 aber schloss Zeno einen Pakt mit Theoderich, dem zufolge er ihm den Thron über Italien gewährte, den damals Odoaker innehatte, ein Söldner und Heerführer germanischer oder gar hunnischer Abstammung, der mit Hilfe einer Söldnertruppe 476 den letzten weströmischen Kaiser abgesetzt hatte. Byzanz suchte mit diesem Abkommen den problematischen Odoaker durch einen näherstehenden Mann zu ersetzen, um so das zentrale Territorium des Westreichs zu kontrollieren, auf das man nicht verzichten wollte. Gleichzeitig hielt man auf diese Weise einen gotischen Herrscher fern, der auch nicht immer bequem war. Theoderich zog nach Italien und schlug diverse Schlachten (489 in Gorizia und Verona, im Jahr darauf am Adige), in denen er anscheinend siegreich war, die es ihm aber nicht ermöglichten, die römische Verteidigung zu brechen. Odoaker flüchtete nach Ravenna, der kaiserlichen Residenzstadt seit Anfang des Jahrhunderts. Drei Jahre später erst gelang es Theoderich endlich, Odoaker zur Aufgabe zu zwingen. Er schloss mit ihm ein Abkommen, nach dem beide gemeinsam über Italien regieren würden; doch schon wenige Tage später ermordete Theoderich seinen Gegner, angeblich eigenhändig.

Damit begann eine lange und glänzende Herrschaft des Ostgoten über Italien, die aber nicht frei von Konflikten war. Nach der Anerkennung durch Byzanz sicherte Theoderich zunächst die Stabilität und den Wohlstand der Halbinsel, regelte das Zusammenleben von Römern und Goten und knüpfte ein Netz von Bündnissen mit Westgoten, Burgunden, Franken und Vandalen. Seine Politik der Ehen und Allianzen mit anderen Reichen, seine Eroberungen und seine Repräsentationsformen ahmten eindeutig den Stil des römischen Kaisertums nach; doch seine persistente Wahrung einer gotischen Identität, sein Arianismus und sein wachsender Ungehorsam gegenüber Byzanz spiegeln den Versuch wider, auch andere Legitimationen zu suchen. Dadurch aber potenzierten sich die internen Konflikte, die sich um die Frage nach der historisch-politischen Identität des Reichs (gotisch oder römisch) und konkret nach der Thronfolge zuspitzten und die den Widerstand der römisch-christlichen Führungsschichten verstärkten. In der Folge dieser Spannungen ließ Theoderich den großen Gelehrten und ranghöchsten Minister Boetius hinrichten (524), dann auch dessen Schwiegervater, den Senator Symmachus (525). Daraufhin entzog der oströmische Kaiser Justin I. (518–527) den in Byzanz lebenden Ostgoten die Religionsfreiheit. Papst Johannes I. versuchte vergeblich zu vermitteln; nach seiner Rückkehr wurde er von Theoderich in Ravenna aufgehalten und starb kurz danach, sodass bald auch dieser Tod dem Ostgoten zugeschrieben wurde. Doch Theoderich starb ebenfalls wenige Monate später, im August 526. Nun begann für das Reich eine Phase der wachsenden Instabilität, die vor allem durch den Krieg (535–553) gegen den oströmischen Kaiser Justinian I. (527–565) geprägt wurde, der am Ende Italien seinem Reich eingliederte und sich bemühte, die Vorbildwirkung Theoderichs zu

schwächen. Doch schon wenig später (565) eroberten die Langobarden die ita-
lische Halbinsel, ließen die Erinnerung an den Ostgoten wieder aufleben und eigen-
neten sich seine Herrschaftssymbole an, um sich als Fortsetzer jenes Reichs zu
legitimieren. Dies gilt als das letzte große Ereignis der Völkerwanderungszeit.

In der Sage, also in den unterschiedlichen literarischen Erzählungen
über Dietrich von Bern, erobert der Held nicht ein fremdes Land,
sondern wird als der rechtmäßige Erbe dargestellt, der Vertreibung er-
dulden und in hunnischem Exil leben muss, schließlich siegreich zu-
rückkehrt, dabei jedoch viele Verwandte und Freunde verliert. Das
früheste sichere Zeugnis, dass diese Sage spätestens am Ende des
8. Jahrhunderts im Umlauf war, ist das ›Hildebrandslied‹ selbst, in
dem explizit von der Verbannung Dietrichs erzählt wird, von den
dreißig Exiljahren (V. 50) und von dem vom hunnischen Herrscher
empfangenen Gold (V. 35). Doch schon einige frühere historiogra-
phische Zeugnisse stellen Odoaker als den Angreifer dar und Theode-
rich als den Verteidiger des Reichs oder als Rächer für die Ermordung
des rugischen Königshauses, die Odoaker noch vor der Eroberung
veranlasst hatte. Auch ein – gewiss recht obskurer – Hinweis auf ein
Exil Dietrichs in einem angelsächsischen Text des 9. Jahrhunderts,
›Deors Klage‹ (s. S. 148), scheint die frühe Verbreitung dieser litera-
rischen Erfindung zu bestätigen. Allen diesen Fassungen ist die Per-
spektive gemeinsam, nach der die Gründung des ostgotischen Reichs
in Italien die Ausführung eines legitimen Erbschaftsrechts war, und
es ist davon auszugehen, dass diese Rechtfertigung der Invasion einer
der wichtigsten Gründe für die Entstehung des Sagenberichts dar-
stellte. Gleichzeitig aber verwandelt das Motiv des Verlustes der engsten
Verwandten und Freunde, das in allen Zeugnissen mit den Rückkehr-
schlachten in Verbindung steht, diese Heimkehr in einen Pyrrhus-
sieg, der die Logik der Wiedergutmachung eines Unrechts mittels
Waffen in Frage stellt und auch die Kontinuität des Dietrichreichs
unmöglich macht.

Es gibt noch eine zusätzliche Verwicklung: In den wichtigsten lite-
rarischen Zeugnissen erscheint die Geschichte um Dietrich von Bern
verbunden mit der von Ermanarich, um den sich eine Reihe von Er-
zählungen dreht. Sie berichten, wie er die eigenen Nachfolger und

nächsten Verwandten brutal ermordet, aus Angst, dass sie ihm den Thron rauben könnten, oder aufgrund von Intrigen falscher Ratgeber. Diese Geschichten, die immer wieder einen ungerechten Herrscher darstellen, dessen Entscheidungen zu einer Schwächung des Reichs und letztlich zum Tod des Königs selbst durch einen Racheakt führen, sollen uns später noch beschäftigen (vgl. Kapitel III,3, S. 125–131). Im Kontext der wahllosen Hinrichtungen, die Ermanarich unter der Führungsschicht anordnet, ist Dietrich, sein Neffe, der einzige, der überlebt, aber er wird verbannt. Das ›Hildebrandslied‹ wahrt eindeutig diese Struktur von Exil und Heimkehr, doch nicht Ermanarich verbannt den Helden, sondern Otaker (= Odoaker).

Damit stellen sich zwei Fragen: Zum einen, wie dieser radikale Unterschied zwischen den geschichtlichen Ereignissen und der literarischen Erzählung von ihnen zu deuten ist. Zum anderen, wie und warum die Geschichten von Ermanarich und von Dietrich kombiniert wurden. Ich frage nur nach der zugrunde liegenden historischen Logik und beabsichtige keine vollkommene Erklärung des Entstehungsprozesses, der im Dunkel vergangener Mündlichkeit verborgen bleiben wird.

Die Dietrichsage ist das beste Beispiel dafür, dass es wohl keine Kontinuität zwischen den historischen Ereignissen oder einem Bericht von ihnen und der literarischen Erzählung gibt. Es fehlen – wie auch bei anderen Sagen – Zeugnisse für eine graduelle Umwandlung des geschichtlichen Berichts in einen literarischen, vor allem aber lässt sich keine Logik erkennen, die den Wandel von der Eroberung zur Heimkehr eines Verbannten erklären würde. Es muss, so wie wir es sehen, zu einem bestimmten Moment eine Diskontinuität existiert haben oder einen durch äußeren Einfluss bewirkten und bewussten Wechsel. Andererseits ist zu bedenken, dass die Sage nicht nur eine poetisch-fiktionale Erzählung ist, denn die Transformation der Eroberung in eine Rückeroberung, also in eine legitime Wiedergewinnung eines Territoriums, dessen rechtmäßige Erbschaft vorher gestört wurde, scheint eindeutig dazu gedacht, aus der Erzählung eine Interpretation der geschichtlichen Ereignisse zu machen. Der Wandel vom historischen Geschehen in eine heroische Narration diene also dazu,

ein bestimmtes Verständnis des ersten zu bieten. Aus diesem Grund erst versteht sich die heroische Erzählung auch als ›geschichtliche‹, weil sie ein Geschichtsverständnis vermittelt, aber keine historischen Fakten.

Handelte es sich bei der Entstehung der Sage um eine bewusste erzählerische Konstruktion, so wurden dafür mit Sicherheit auch bestimmte Muster verwendet. Die Forschung geht in den letzten Jahrzehnten mehrheitlich davon aus, dass für die Bildung der Heldensagen bereits existierende narrative Modelle verwendet wurden, die eine bestimmte Figurenkonstellation und ein Handlungsgerüst mit sich brachten. Diese Muster ließen sich, mit den gebührenden Anpassungen, auf unterschiedliche Situationen anwenden, um neue Sagen zu schaffen. In unserem Fall hat man feststellen können, dass die Dietrichsage einem Muster zu folgen scheint, bei dem ein Streit um die Thronfolge zu einem Krieg zwischen Verwandten führt, der den Tod der möglichen Erben und die Übernahme des Reichs durch einen vorher verbannten Bastard zur Folge hat. Es gibt skandinavische und indische Parallelen, die dieses Erzählmodell auf ganz unterschiedliche Situationen anwenden. Die Beziehung zur Dietrichsage ist alles andere als erwiesen, aber dieses Modell böte eine einleuchtende Erklärung für die Grundmotivation ihrer Entstehung. Der Untergang des Gotenreichs unter Ermanarich entstünde aus einer inneren Dekadenz, die sich in den Verbrechen und Verleumdungen um die Königsfamilie spiegeln würde. Dietrich verträte den Bastard, der nach längerer Zeit der Verbannung das zerfallene Reich wieder aufleben lässt und die Dynastie erneuert. Die Dietrichsage würde dann weniger die Eroberung Italiens rechtfertigen wollen als versuchen, sie anthropologisch als Erneuerung der Herrschaft zu sehen und damit zu legitimieren – nicht juristisch, sondern aus einem Erfahrungsmuster heraus.

Die zweite Frage, wie die Erzählung von Ermanarich und die von Dietrich verbunden wurden, ist mit unserem heutigen Wissensstand kaum sicher zu beantworten. Geht man von der Anwendung eines Handlungsmusters mit Reichsuntergang und Wiederbelebung durch den neuen Helden aus, wie soeben dargelegt, dann könnte Ermanarich möglicherweise von Beginn an der Antagonist des Helden gewe-

sen sein, wobei der interne Zerfall und die Wiederbelebung durch den Verbannten ganz gut zur Geltung gekommen wären. Die mehr als einhundert Jahre, die zwischen beiden Herrschern lagen, sind kein Einwand gegen diese Konstruktion, denn es ist in heroischen Traditionen üblich, dass Sagen, die sich auf unterschiedliche Zeiten beziehen, auf den Zeitraum von zwei oder drei Generationen zusammerrücken. Ebenso scheint es unproblematisch, dass dann der gotische Herrscher von Beginn an in Italien säße anstatt in Osteuropa; die Jahre, während derer die Ostgoten unter hunnischer Herrschaft lebten, wären in eine Zeit des Exils verwandelt worden. Es ist aber ebenso möglich, dass zunächst Otaker der Antagonist war. Aber dann stimmt das Modell mit dem übernommenen Handlungsgerüst nicht mehr so genau, oder es wäre erst sekundär entstanden. Das ›Hildebrandslied‹ als frühestes Zeugnis scheint darauf hinzuweisen, dass zuerst Otaker Dietrichs Gegner war. Aber man wundert sich, warum er – wenn er der erste Gegenspieler war – in den späteren Zeugnissen gar nicht mehr erscheint; und es gibt auch Argumente, die dafür sprechen, dass der Autor des Liedes den Ermanarich der Sage nur für diesen Text wieder in den historischen Odoaker verwandelte – es wird darauf zurückzukommen sein.

All dieses ist nicht so unscheinbar, wie es dem modernen Leser vorkommen mag, denn diese Verständniskonzepte der Sage diskutieren im Grunde ein Geschichtsmodell, das demjenigen, welches die Wurzeln jeglicher Legitimation von Herrschaft im römischen Imperium sieht, radikal gegenübersteht. Ein wichtiger Sektor der mittelalterlichen Gesellschaft, nämlich die Kirche und alle von ihr direkt oder indirekt beeinflussten Bevölkerungsschichten, gründete sein gesamtes Weltverständnis auf dem zentralen Charakter Roms als dem vierten Weltreich. Die Tatsache, dass nun germanische *gentes* Reichsgebiete besetzten und die Herrschaft übernahmen, war besonders dann problematisch, wenn sie sich nicht in das christlich-römische Weltbild einfügten. Das ostgotische Reich in Italien fand in diesen Weltvorstellungen nur einen Platz als Negativexempel, denn der Arianismus der Goten und Theoderichs Hinrichtung von Boetius und Symmachus ließen ihn schon sehr früh als Ketzer und Christenverfolger erschei-

nen. Am Ende des 7. Jahrhunderts berichtete dann Gregor der Große in seinen ›Dialogi‹ (Buch IV, Kapitel 31: *De morte Theodorici regis Ariani*), ein frommer Einsiedler habe gesehen, wie Papst Johannes I. und Symmachus Theoderich am Tag seines Todes in den Krater des Etna warfen. Schon Gregor bezeichnet es als gerechte Strafe, dass die von ihm unschuldig Hingerichteten ihn ins Höllenfeuer warfen. Und dieses Bild von Theoderich wurde seitdem bei jeder Gelegenheit im gesamten klerikalen Schrifttum des Mittelalters unermüdlich verbreitet, auch in den Prologen eines so vielgelesenen Werkes wie der ›Consolatio Philosophiae‹ des Boetius. Doch die Dietrichssage legitimiert die gotische Herrschaft über kein geringeres Land als Italien aus einer eindeutig ›gentilen‹ Perspektive, nämlich von der Geschichte dieses Stammes her und nicht vom Römischen Reich: Dietrich zieht nach Italien, um die gotische Herrschaft zu erneuern.

Allerdings scheint von Beginn an auch die ganze Problematik von Theoderichs Herrschaft in die Sage eingegangen zu sein. Das Interessante an ihr ist ja wie gesagt, dass durch die Heimkehr des Helden wichtige Verwandte und Freunde sterben, weshalb auch hier die Kontinuität der Herrschaft fragwürdig scheint. Die Heimkehr führt also den Thronfolgestreit weiter und vergrößert das Unheil. Dietrich ist ein eminent eheloser Held und hat keinen direkten Nachfolger; daher ist der Tod vieler von denen, die das Reich stützen und ihm Kontinuität verleihen können, eine Katastrophe. Was hier eventuell legitimiert werden könnte, wird somit gleich wieder in Frage gestellt. Die Sage bietet zwar einen Grund dafür, dass Dietrich die Herrschaft über die Goten in Italien übernehmen musste, aber auch einen Grund für die kurze Dauer des Dietrich-Reiches. Die Erneuerung wird von Beginn an verhindert. Dietrich von Bern ist ein tragischer Sieger, denn seine Sage handelt von der Problematik des ungeheuren Preises, um den der Sieg errungen wird. Die späteren Zeugnisse werden diesen Aspekt noch verstärken: Manche Texte sprechen von mehreren Heimkehrversuchen, von denen die ersten scheitern (das Motiv könnte auch alt sein); als dann der Dietrich-Komplex auch mit dem Nibelungen-Stoff kombiniert wird, zieht Dietrich nach Italien, als er bereits alle oder die meisten Krieger verloren hat. Nur der alte Hildebrand bleibt am Le-

ben und zieht mit ihm nach Bern. Aus der Erneuerung wird das Ende des Heldenzeitalters, denn das ›Nibelungenlied‹ spielt am Ende der relativen Chronologie der Dietrich-Erzählungen.

Dies ist also der narrative Kontext, in den die Handlung des ›Hildebrandsliedes‹ eingebettet ist. Die Begegnung zwischen Hadubrand und seinem Vater findet bei der Ankunft Theoderichs in Italien statt. Von den beiden Heeren im Hintergrund ist eines das der heimkehrenden Verbannten und das andere das des Otaker. Den kostbaren Armreif erhielt Hildebrand vom hunnischen König, dem er mit Theoderich im Exil gedient hat. Die Geschichte von Hildebrands Kampf mit seinem Sohn ist somit ein Spross der Dietrichsage.

Doch gründet die Erzählung von dieser Begegnung auf einem ganz konkret dokumentierbaren Handlungsmuster, das mit sehr spezifischen Übereinstimmungen und Parallelen auch aus anderen Literaturen bekannt ist, nämlich aus Persien (Sohrab und Rustem), Russland (Ilja Muromeć) und Irland (CuChulainn). Das Handlungsschema ist grundsätzlich folgendes: Der Held reist in ferne Länder, verweilt eine Zeit lang an einem fremden Hof und zeugt dort mit einer Prinzessin ein Kind. Bevor es zur Welt kommt, muss der Held in die Heimat zurück und verlässt die Frau, überreicht ihr aber einen Gegenstand (normalerweise einen Ring), den sie dem Kind geben soll, falls es ein Junge ist, damit er ihn erkennen kann, wenn sie sich einmal begegnen sollten. Der Sohn zeigt in frühen Jahren seine heldenhafte Abstammung. Als er ein bestimmtes Alter erreicht, erfährt er die Geschichte von seiner Geburt, erhält von der Mutter das Erkennungszeichen und zieht aus, den Vater zu suchen. In einem fremden Land tritt dieser ihm entgegen, doch können sie sich nicht erkennen, weil der Junge sich weigert, seinen Namen zu nennen; eine Antwort könnte ja die höhere Würde des anderen festigen. Im nun folgenden Kampf scheint der Sohn zunächst überlegen, wird aber dann vom Vater besiegt, manchmal dank einer List. Als es zu spät ist, um ihm das Leben zu retten, entdeckt der Vater das Zeichen und erkennt, dass er seinen Sohn getötet hat. Die Fassungen aus den verschiedenen Regionen weisen so genaue Parallelen auf und unterscheiden sich auch so übereinstimmend von anderen Vater-Sohn-Kampf-Geschichten der Weltlitera-

tur, dass man von einer indoeuropäischen Wandersage ausgehen muss, also von einer Geschichte, die im persischen, russischen, deutschen und irischen Sprachraum Verbreitung gefunden hat. Das Beispiel zeigt eindrucksvoll, welche weiten Wege Heldensagen in manchen Fällen gehen können.

Es besteht Einigkeit in der Forschung, dass die Geschichte von Hildebrand und Hadubrand ebenfalls zu dieser Tradition gehört. Gewiss weist sie einen entscheidenden Unterschied auf: Nicht der Sohn kommt aus der Fremde, sondern der Vater. Doch lässt sich diese Veränderung sehr leicht dadurch erklären, dass die Erzählung in den Komplex der Dietrichsage eingepasst wurde. Daher wird der Sohn nicht in der Fremde gezeugt, sondern bei der Verbannung in der Heimat zurückgelassen. Etwas überraschender ist hingegen die Tatsache, dass das ›Hildebrandslied‹ ein so wichtiges Detail auslässt wie die Unkenntnis des Gegners. Spätestens ab Vers 32, in dem Hildebrand dem Sohn gesagt hat, dass er es nie mit einem näheren Verwandten zu tun hatte, wissen beide, wer ihr Gegner ist. Und dennoch kämpfen sie. Auch darauf wird gleich noch zurückzukommen sein.

Die Kenntnis der Sagentradition vom Kampf zwischen Vater und Sohn wirft eine neue Frage auf, die bisher vernachlässigt wurde. Wie endete der Kampf in der Hildebrandsage? Tötete auch hier der Vater seinen Sohn oder wurde auch dieses Motiv verkehrt? Beide Möglichkeiten sind vertreten worden, aber heute zweifelt kaum jemand daran, dass der Heimkehrer seinen jungen Gegner am Ende des ›Hildebrandsliedes‹ tötete. Das bedeutendste Argument hierfür ist eine Passage aus einer isländischen Saga, der ›Saga von Asmund Kappabani‹ (›Asmundar saga kappabana‹), vom Ende des 13. oder Anfang des 14. Jahrhunderts. Darin wird Hildebrand von Asmund tödlich verwundet und stimmt nun ein Klagegedicht an, in dem er der achtzig Krieger gedenkt, die er in seinem Kriegerleben getötet hat und die offenbar auf seinem Schild abgebildet sind, denn er spricht zu ihnen. Der Sterbende erwähnt an erster Stelle seinen Sohn und Erben, dem er – wie er sagt –, ohne es zu wollen (*óviliandi*), das Leben nahm. Auch wenn diese Strophen ins späte 13. Jahrhundert gehören, kann aus ihnen geschlossen werden, dass die Tradition in Skandinavien den

Tod Hadubrands durch seinen Vater kannte. Hildebrands Sieg ließe sich eventuell auch durch zwei weitere späte Texte bezeugen, der ›Thidreksaga‹ (Mitte des 13. Jh.s, vgl. Kapitel V,1) und dem sogenannten ›Jüngerem Hildebrandslied‹ (15. Jh., vgl. Kapitel VII,2); auch sie erzählen von einem Kampf zwischen beiden Protagonisten, bei dem Hildebrand überlegen ist, er aber seinen Gegner nicht verwundet, sondern lediglich zu einer friedlichen Versöhnung drängt, die er offenbar von Beginn an gesucht hat. Auch wenn hier kein tragisches Ende vorliegt, wird der Sieg Hildebrands über seinen Sohn bestätigt. Dies ist demnach auch das Ende, das man sich für das ›Hildebrandslied‹ zu denken hat.

Aus dieser Perspektive wird nun deutlich, was die Geschichten von Dietrich von Bern und Hildebrand verbindet: der tragische Verlust der eigenen Verwandten im Kampf um die Übernahme des gotischen Reichs. Indem er seinen Sohn tötet, vernichtet Hildebrand seine eigene Sippe, bricht seine dynastische Erbfolge ab und stellt den Sinn des Sieges in Frage. Ähnliches geschieht durch den Verlust der besten Männer Dietrichs in der Schlacht. Offenbar hat man der Dietrichsage noch die Hildebrandssage angehängt, um die dramatische Konstellation zu unterstreichen. Was diese beiden Sagen charakterisiert und eint, ist also, dass sie mit der Problematik des Kampfes auch den hohen Preis des Sieges behandeln.

Wir können nun zum Text des ›Hildebrandsliedes‹ zurückkehren und eine deutende Lesung versuchen. Zwei Krieger, Hildebrand und Hadubrand, Vater und Sohn, treffen zwischen ihren jeweiligen Heeren aufeinander und bereiten sich auf einen Kampf vor. Mit dieser Aussage beginnt das Lied, und das Publikum, das die heroische Tradition, auf die hier angespielt ist, bereits kannte, konnte sich ein Bild des Kontextes machen: Dietrich von Bern kehrt von seinem Exil in die Heimat zurück. Für die weniger guten Kenner und zur Präzisierung wird die Geschichte in Hadubrands erster Rede (V. 15–29) rekapituliert, in der er von Dietrichs Flucht vor Otaker spricht sowie davon, dass sein Vater Hildebrand Dietrich als dessen bester Gefährte begleitete, häufig an seiner Seite kämpfte, jetzt aber wahrscheinlich nicht

mehr am Leben sei. Diese letzte Behauptung des Sohnes lässt aufmerken, nicht nur weil der vermeintlich Tote dem Sprecher gegenübersteht, sondern vor allem, weil Hadubrand doch bewusst ist, dass er es mit einem der herausragendsten Männer Dietrichs zu tun haben muss, der sicherlich viel besser als er selbst von Hildebrands Schicksal zu berichten weiß. Der Vater gibt sich nun dem Sohn zu erkennen, indem er ihm sagt, er habe noch nie mit einem näheren Verwandten einen Streit geführt (V. 30–32). Der nächste Verwandte ist der Vater; die Worte brauchen also nicht präziser zu sein, denn der Kontext und die Verhältnisse zwischen den Figuren sind vollkommen durchsichtig, sowohl für das Publikum wie für die Protagonisten.

Nun gibt Hildebrand seinem Sohn einen wertvollen goldenen Armreif als Zeichen der Huld (V. 33–35). Es könnte sich um eine Reminiszenz des in der Vater-Sohn-Kampf-Tradition bekannten Objekts handeln, das dem gegenseitigen Erkennen dienen soll. Doch die Anagnorisis hat sich bereits eingestellt: Jeder kennt seinen Gegner. Man fragt sich allenfalls, warum Hadubrand sein Gegenüber nicht um einen Beweis dafür bittet, dass er der ist, der er zu sein behauptet. Doch etwas anderes ist interessanter: In dieser neuen Situation erlangen das Geschenk und das Freundschaftsangebot eine neue und höchst brisante Bedeutung, denn alle Augen der beiden feindlichen Heere sind auf sie gerichtet und jeder dürfte wissen, dass sich unter den gegenüberstehenden Kriegern die früheren Verbannten befinden. Das Freundschaftsangebot ist in diesem Moment eine unmissverständliche Einladung, zu desertieren und zum Feind überzutreten. Wenn Hadubrand den Armreif auch nur anrührt, wird er sofort in den Verdacht des Verrats geraten. Was immer danach geschehen sollte, die Leute im eigenen Heer würden sagen, er habe das Freundschaftsangebot der Verbannten angenommen. Hildebrands Gabe ist also höchst provozierend.

Aus dieser Perspektive sind Hadubrands Reaktion und zweite Rede verständlich: Mit der Lanze will er das Geschenk empfangen, Spitze gegen Spitze (V. 37f.). Man hat sich das wohl so vorzustellen: Hildebrand hat ihm den Armreif mit dem Speer entgegengestreckt, weil ja die Arme nicht über die Pferdeköpfe reichen. Hadubrands Geste, der