Der Grundriss von Karls neuer Residenz in Aachen spiegelt, zumindest geistig, den Plan des Lateran in Rom wieder, der früher der Palast Konstantins war und den die Päpste seither in Besitz genommen hatten: die angrenzende *Basilica salvatoris* (später San Giovanni im Lateran) und dazwischen die Reiterstatue von Marc Aurel, die allgemein *Caballus Constantini* genannt wird. Der achteckige Bau der Palastkapelle war offensichtlich von Kirchen im Mittelmeerraum inspiriert, wie San Vitale in Ravenna, und die Königshalle sieht aus, als wäre sie auf den Ruinen der aus der Zeit Konstantins stammenden monumentalen Basilika in Trier erbaut. Im neuen geschichtlichen Zusammenhang jedoch erfahren diese wohlbekannten Archetypen eine deutliche Veränderung, wie man am besten an dem einzigartigen Aufbau der Palastkapelle sehen kann: Von seinem Thron in einer höher gelegenen Galerie aus schaut der Frankenkönig hinunter auf den Hauptaltar, wo sich Gedenkstücke befinden, die ihn in seinen Schlachten begleitet haben, und auf seine Männer, die ihn genauso sehen können. Und Alkuin, der sich schon 796 zutraute, seine Schüler in den freien Künsten »zur Vervollkommnung von Gottes heiliger Kirche und zur Ehre Eures herrschaftlichen Königreichs« zu unterweisen (an Karl, Ende 796; Brief 121), ist voller Hoffnung, dass unter Karls Führung im »Frankenreich« (*Francia*) »ein neues Athen« geschaffen werde, »in der Tat ein viel besseres«, auf der Grundlage der Lehren Christi (an Karl, Ende März 799; Brief 170). Es gibt allerdings deutliche Hinweise darauf, dass Karl, vor allem in der letzten Phase seiner Regierungszeit, nicht nur ein christliches, sondern auch ein fränkisches Rom und Athen im Auge hatte, eine Absicht, die sich nicht völlig mit der von Alkuin deckte.

In einem letzten Kapitel über Karls Aktivitäten (Kap. 29) berichtet Einhard, dass der Kaiser nach seiner Rückkehr aus Rom – allerdings nicht sehr erfolgreich – sich der Aufgabe widmete, die fränkischen Stammesgesetze einander anzugleichen und eine Grammatik und Nomenklatur der Landessprache zusammenzustellen. Er befahl auch, die alten Lieder der »kriegerischen Taten (*actus et bella*) der Könige alter Zeiten« zu sammeln und aufzuzeichnen, denen er gerne während des Mahls lauschte (siehe Kap. 24). Keines von ihnen hat überlebt, aber das fast gleichzeitig niedergeschriebene *Hildebrandslied* (ca. 830) gibt uns eine Vorstellung davon, was da verlorengegangen ist – und vielleicht auch, warum der Frankenkönig so viel Wert darauf legte, dieses »barbarische« Erbe der Vergangenheit am Leben zu halten.

»Vor langer Zeit ging er nach Osten, er floh vor Odoakers Feindschaft, zusammen mit Dietrich und vielen seiner Krieger« (18 f.) – so fasst Hadubrand das Schicksal seines Vaters Hildebrand zusammen. Diese Zeilen zeigen, dass das Fragment mit dem Epenzyklus von Theoderichs (mythischer) Flucht und triumphaler Rückkehr nach Ravenna in Zusammenhang steht. Nun ist Theoderich, der König der Goten und Patricius der Römer, ungeachtet seiner arischen Abstammung ein berühmter Vorläufer von Karl, der den »Übergang des römischen Reichs von den Griechen zu den germanischen Völkern« (*translatio Romani Imperii a Graecis in Germanos*) in eigener Person vorbereitete – wie Papst Innozenz III. vierhundert Jahre später das Ereignis am Weihnachtstag 800 beschreiben sollte. (Tatsächlich galt der Thron von Byzanz, den die Kaiserinwitwe Irene seit 797 an sich gerissen hatte, im Westen als unbesetzt.) Folgerichtig schmückte Karl die Rotunde seiner Palastkapelle mit Säulen aus Porphyr, die in den späten neunziger Jahren aus dem Palast des Theoderich geholt worden waren. Als er auf seinem Rückweg nach Aachen im Mai 801 wieder durch Ravenna kam, befahl der frisch gekrönte Kaiser, dass die Statue seines Vorläufers nach Aachen gebracht und im Hofe des Palastes aufgestellt werden solle. Wir wissen aus Alkuins Briefen, wie sehr sein Herr die Gedichte Vergils liebte – »Euer Vergil« (*Virgilius vester*) nennt er den großen heidnischen Dichter missbilligend, der dennoch eine hohe Autorität für den heiligen Augustinus war (an Karl, Ende März 798; Brief 145). Es mag wohl sein, dass sich Karl der Große nach einem neuen Vergil sehnte, der, inspiriert von den generationenalten Liedern seines Volkes, die vergangenen Taten Dietrichs/Theoderichs besingen würde, »der zuerst aus dem Osten, vom Schicksal in die Fremde getrieben, nach Italien kam, um nach vielen Kriegen auf römischem Boden in Ravenna ein germanisches Königreich zu schaffen, aus dem das fränkische Reich hervorging und der erhabene Palast zu Aachen.« Das tragische Zusammentreffen von Vater und Sohn zwischen zwei Armeen nach einer Abwesenheit von sechzig Sommern und Wintern, auf das wir im *Hildebrandslied* einen kurzen Blick werfen können, hätte in diesem zukünftigen Epos eine bemerkenswerte Episode bilden können.

KARL MAURER

: Siehe auch 744, 830, 847

Bibliographie: »Alcvini sive epistolae«, in: *Epistolae Karolini aevi* II, hg. von Ernst Dümmler, Berlin 1895 (= *Monumenta Germaniae Historica: Epistolae* IV). – *Einhardi Vita Karoli Magni*, hg. von Oswald Holder-Egger, Hannover/Leipzig 1911. – »Karoli Magni capitularia«, in: *Capitularia regnum francorum* I, hg. von Alfred Boretius, Hannover 1883 (= *Monumenta Germaniae Historica: Leges* II, 1).

***

Um 830 | *Achtundsechzig Gedichtzeilen werden im Kloster Fulda auf zwei Vorsatzblätter einer theologischen Handschrift geschrieben*

Helden- oder Volksdichtung?

Das früheste Fragment erzählender deutscher Literatur, die achtundsechzig Zeilen in Stabreimen, die als *Hildebrandslied* oder *Hildebrandlied* bekannt sind, wurde nach paläographischen Schätzungen etwa um 830 auf den Deckblättern einer theologischen Handschrift aus Fulda abgeschrieben. Über die Hintergründe dieser Schöpfung gibt es keinerlei Hinweise.

Die Abschrift ist eindeutig das Werk von zwei Kopisten, vielleicht einem Lehrer und seinem Gehilfen, geschrieben in Karolingischer Minuskel, einer der triumphalen Errungenschaften der Schulreform Karls des Großen. Hier und dort tauchen im Text ein paar Besonderheiten auf, die anscheinend den angelsächsischen Ursprung des Fuldaer Klosters widerspiegeln, das 744 vom heiligen Bonifatius, dem Missionar aus England, gegründet worden war. Die Sprache selbst ist eine ungewöhnliche Mischung aus nord- und süddeutschen (bayerischen) Eigentümlichkeiten, was verschiedene bislang unlösbare philologische Fragen aufwirft. Relativ weit verbreitet ist die (jedoch nicht von allen geteilte) Ansicht, dass norddeutsche Rechtschreibregeln über ein süddeutsches Original gelegt wurden, aber auch das erklärt nicht recht, wie und warum eine solche stilistische Mischform überhaupt zustande kam.

Nicht weniger verwirrend sind die Einzelheiten der Erzählung. Die erste Zeile ist unvollständig und unverständlich, und das Gedicht bricht ab, bevor die Handlung endet, so dass die Situation am Anfang und am Ende unklar bleibt. Dem Anfang könnte man folgende Bedeutung unterlegen: »Die Krieger Hildebrand und Hadubrand trafen sich allein zwischen zwei Kriegsheeren.« Man erwartet von ihnen offensichtlich einen Kampf, aber ob das ein öffentlich stattfindender Entscheidungskampf in Stellvertretung ihrer beiden Heere sein soll, wie einst bei den Horatiern oder Kuratiern, oder ob es sich um ein zufälliges Zusammentreffen im Rahmen einer größeren Schlacht oder vor der Schlacht handelt, ist nicht klar. Wie die Umstände in Wirklichkeit auch sein mögen, der Text enthüllt als Nächstes, dass Hildebrand und Hadubrand Vater und Sohn sind, sich nach langen Jahren der Trennung aber nicht erkennen. Hildebrand fragt nach der Herkunft seines Gegners, und Hadubrand antwortet, dass der Name seines Vaters, so viel er wisse, Hildebrand sei, der zusammen mit Dietrich (oder vielleicht, um sich mit Dietrich zu treffen) nach Osten geflohen sei, um der Feindschaft Odoakers zu entgehen. Hildebrand ruft aus, Hadubrand habe noch nie einen so nahen Verwandten wie ihn vor sich gehabt, aber Hadubrand wirft ihm eine List vor, wie sie bei Hunnen üblich sei, und weist die kostbaren Armringe zurück, die ihm auf der Spitze eines Speers angeboten werden. Daraufhin räumt Hildebrand trauervoll ein, dass der Kampf unumgänglich sei, und es folgen noch sechs Zeilen mit dessen Beschreibung, bevor der Text am Ende der zweiten Seite abbricht.

Wie endete der Kampf? In einem viel späteren Fragment von isländischen Versen klagt Hildebrand darüber, dass er seinen eigenen Sohn getötet habe, was uns vermuten lässt, dass dies auch der Ausgang des Hildebrandsliedes sein könnte. Und doch gibt es Hinweise, die dem widersprechen. Spätere germanische Schriften, die *þiðreks saga* (eine nordische Überarbeitung von deutschem Schriftgut Ende des 12. Jahrhunderts) und eine aus dem 15. Jahrhundert stammende Fassung in Balladenform (»Das jüngere Hildebrandslied«) belegen einen versöhnlichen Ausgang,

bei dem Hadubrand besiegt wird und sich zu erkennen gibt, worauf ihn sein Vater umarmt. Auch kommt diese Geschichte nicht nur in der deutschen Literatur vor. Es gibt in vielen Ländern Varianten davon, vor allem in Persien, Irland und Russland. In diesen Schriften stirbt grundsätzlich der Sohn durch die Hand des Vaters. Die versöhnliche Variante wird deshalb allgemein als späte, ja sogar geschmacklose Entstellung des tragischen Originals betrachtet.

Auf germanischsprachigem Gebiet ist die einzige vergleichbare Erzählung die der *þiðreks saga*. Hier verbringt Hildebrand (Hildibrandr) mit seinem Herrn Dietrich (þiðrekr) zwanzig Jahre im Exil am Hof des Hunnenkönigs Attila, nachdem Dietrich von König Ermanarik (Jormunrekkr) aus Italien vertrieben worden ist. Schließlich fordert Dietrich sein Reich zurück. Hildibrandr, der ihn auf seiner Heimreise begleitet, erfährt auf dem Weg nach Verona, dass sein Sohn Alibrandr in der Nähe sei. Als sie zusammentreffen, kommt es zu einem Wortwechsel, in dessen Verlauf beide Seiten wiederholt verweigern, sich zu erkennen zu geben. Der daran anschließende Kampf wird immer härter, bis Alibrandr sich besiegt stellt, um einen hinterlistigen Schlag zu versuchen. Hildibrandr bezwingt ihn und entlockt ihm seinen Namen mit einer Frage, die einem Zugeständnis gleichkommt: »Wenn du dein Leben retten willst, dann sag mir schnell, ob du mein Sohn Alibrandr bist.« Dies führt in dieser Fassung der Geschichte zu Erkennung und Versöhnung, aber ob man daraus die Gewissheit ableiten kann, dass das echte Hildebrandslied ebenfalls mit einer Versöhnung endet, bleibt offen.

Der Bericht in der *þiðreks saga* weist tatsächlich auf einen größeren erzählerischen Zusammenhang mit dem alten Lied hin, und bestimmte Einzelheiten stimmen in beiden Geschichten überein. Zeile 18 im *Hildebrandslied* berichtet, dass Hildebrand mit Dietrich nach Osten gegangen sei. Zeile 27 macht deutlich, dass er militärisch aktiv war, wie es auch in der *þiðreks saga* heißt. Die Zeilen 33–35 weisen darauf hin, dass er vom »Herrn der Hunnen« belohnt wurde, und Zeile 50 legt dar, dass er »sechzig Sommer und Winter«, das heißt dreißig Jahre, in der Fremde verbrachte. Obwohl dies in groben Zügen der Situation in der *þiðreks saga* entspricht, können wir natürlich nicht davon ausgehen, dass eine Erzählung aus dem 9. Jahrhundert bis in alle Einzelheiten mit einer aus dem 12. Jahrhundert übereinstimmt.

In einem Punkt jedenfalls können wir sicher sein, dass sie das nicht tun. In der *þiðreks saga* wird Dietrich vom Usurpator Ermanaric ins Exil getrieben, im Hildebrandslied jedoch erfahren wir (in Zeile 18), dass er »vor Odoakers Feindschaft floh« (*floh Otachres nid*). Dass der Name Odoaker genannt wird, führt zu einer überraschenden Entdeckung im Blick auf die historischen Zusammenhänge. Dietrich wird mit gutem Grund als der große Ostgotenkönig Theoderich (gest. 526) angesehen, der tatsächlich mit Odoaker zu tun hatte. Der militärische Anführer der Germanen wurde nämlich 476 zum König von Italien ernannt, im Jahre

493 aber von Theoderich abgesetzt und getötet. Das *Hildebrandslied* kehrt diese Ereignisse indessen um, indem es Odoaker gestattet, Theoderich abzusetzen. Wie und warum Theoderich in den Legenden zum Helden einer Geschichte über Exil und Rückkehr in die Heimat wurde, ist nicht klar, aber diese personelle Umbesetzung ist nicht die einzige Geschichtsverfälschung. In späteren Legenden verbringen Dietrich und Hildebrand ihre Jahre der Verbannung am Hof des historisch belegten Königs Attila, aber das ist chronologisch unmöglich, da Attila 453 starb, 40 Jahre, bevor Theoderich Italien eroberte.

Es ist jedoch generell bedeutsam, dass das *Hildebrandslied*, wiewohl in manchen Einzelheiten unhistorisch, in die frühmittelalterliche Historie eingebettet ist, was einen grundsätzlichen Wert der Heldengesänge ausmacht, die als einzige literarische Gattung aus der frühgermanischen Epoche gut belegt sind, mit Verweisen ins Altenglische und auch ins Altnordische. Die bekanntesten dieser Überlieferungen sind die Geschichten von Brunhild und Siegfried, sowie ihre Fortsetzung, die Vernichtung der Burgunder durch die Hunnen. Diese Legenden sind in verschiedenen Varianten in der *Edda-Dichtung*, der *þiðrek saga* und dem *Nibelungenlied* überliefert. Auch hier gibt es Hinweise auf eine geschichtliche Grundlage. Die Namen der Burgunderkönige (Gunther und seine Brüder) sind historisch belegt, Attila (Etzel) tritt wieder als wichtige Figur auf, und die Vernichtung der Burgunder kann mit einem Ereignis in Zusammenhang gebracht werden, das für das Jahr 435 belegt ist. Als Werk, das in der Geschichte der Ostgoten verankert ist – ebenfalls ein Charakteristikum der germanischen Heldenlieder – kann das *Hildebrandslied* also dieser Gattung zugerechnet werden. Seine Klassifizierung als Heldenlied wiederum hat die Tendenz bestärkt, ein tragisches Ende zu vermuten, denn auch das ist ein Charakteristikum germanischer Heldenlieder.

Da diese Art von Dichtung in der altenglischen Sprache ein wenig und in der altnordischen erheblich besser dokumentiert ist als in Deutschland, wird das *Hildebrandslied* literarisch gerne eher der germanischen Frühgeschichte zugeordnet als der Geschichte der karolingischen Literatur, wo es faktisch allein stehen würde. Die einheimischen Mundarten des Althochdeutschen und Altsächsischen bieten wenig Vergleichspunkte, aber aufgrund der an anderen Orten der germanischen Welt noch vorhandenen Heldenlieder kann man darauf schließen, dass in Deutschland eine große Fülle von Heldenliedern existiert haben muss. Solch eine Annahme gewinnt noch an Glaubwürdigkeit, wenn man bedenkt, dass ein Epos wie das *Nibelungenlied* (um 1200) nur am Ende einer langen mündlich tradierten Entwicklung solcher Stoffe stehen kann.

Wichtig für diese mündliche Tradition ist ein Abschnitt in Einhards *Leben Karls des Großen*, das entweder schon 814, kurz nach dem Tod des Königs, oder 830 geschrieben wurde, in zeitlicher Nähe zu unserer Abschrift des *Hildebrandslieds*. Einhard schreibt (Kap. 29): »Ebenso sorgte er (Karl der Große) dafür, dass die sehr alten barbarischen Gedichte, welche

die Taten und Kriege früherer Könige feierten, aufgeschrieben und vor dem Vergessen bewahrt wurden.« Da diese Bemerkung zu einer Erläuterung von Karls Interesse an germanischen Gesetzessammlungen gehört, der die Erklärung folgt, dass er auch eine Grammatik seiner eigenen Muttersprache (Fränkisch) erstellen ließ, liegt die Vermutung nahe, dass die erwähnten Gedichte in der Volkssprache niedergeschrieben wurden. Ein Gelehrter, Friedrich von der Leyen, versuchte ein Inventar all der Heldenlieder aufzustellen, die vermutlich in diese Sammlung aufgenommen wurden, und kam zu der Annahme, dass es nicht weniger als fünfundzwanzig gewesen sein müssen, von denen aber nur das *Hildebrandslied* überlebt hat.

In Deutschland gibt es ansonsten nur noch ein entfernt vergleichbares literarisches Dokument, ein Gedicht in 1450 lateinischen Hexametern, das als *Waltharius* oder *Waltharilied* bekannt ist. Obwohl Verfasser und Entstehungszeit ungewiss sind, siedeln es die meisten Fachleute irgendwo im 9. Jahrhundert an. Doch fehlt beim *Walthari Lied* nicht so wie beim *Hildebrandslied* beinahe jeglicher Kontext, denn lateinische Dichtungen gibt es in der karolingischen Zeit ziemlich viele. Stilistisch passt das *Waltharilied* gut zu der Dichtung, die in der Zeit Karls des Großen geschaffen wurde, was vermutlich ein Interesse an den volkstümlichen Heldengesängen widerspiegelt, eine Tradition, zu welcher der Protagonist Walther von Aquitanien ebenso gehört wie Hildebrand und Dietrich. Nur wurde in diesem Fall die Volksdichtung nicht in der Landessprache aufgeschrieben, sondern zu Vergilschen Hexametern umgeformt. Demzufolge ist das *Walthari-Lied* nicht gedrängt und symbolisch wie das *Hildebrandslied*, sondern episch breit und deskriptiv.

Auch hier tritt der Hunne Attila wieder als wichtige Figur der Handlung auf. Er bricht wie ein Wirbelsturm über die westlichen Königreiche herein, unterwirft die Franken, Burgunder und Aquitanier und nimmt drei junge Adlige in Geiselhaft, den Franken Hagano, die burgundische Prinzessin Hiltgunt und den aquitanischen Prinzen Walther. Ähnlich wie Hildebrand tut sich auch Walther beim hunnischen Kriegsdienst hervor. Inzwischen verlieben sich er und Hiltgunt ineinander, so wie es beider Eltern immer schon wünschten, und planen gemeinsam die Flucht. Mit beachtlicher Schlauheit und Energie gelingt es ihnen im Schutze der Nacht, nach Westen zu entkommen. Als sie die Vogesen erreichen, treffen sie König Guntharius mit einem Gefolge von zwölf fränkischen Kriegern, und Hagano. Nach einer Anzahl von in epischer Breite beschriebenen Kämpfen, deren Ende wie eine Karikatur des heldischen Stils wirkt, versöhnen sich die drei Überlebenden. Walther heiratet Hiltgunt, und das Paar regiert dreißig Jahre lang glücklich in Spanien.

Aufgrund der Rollenverteilung steht fest, dass dieses sehr lesenswerte Gedicht aus der Tradition der germanischen Heldenlieder stammt – Attila, Guntharius, Hagano und Waltharius treten alle im *Nibelungenlied* wieder auf. Das glückliche, ja sogar komische Ende jedoch hebt das

Waltharilied deutlich von anderen Werken dieser Tradition ab. Während alle nordischen und englischen Heldenlieder tragisch enden, schließt eines – oder vielleicht schließen auch beide – der deutschen Werke mit einem glücklichen Ausgang. Daher ist das *Walthari-Lied*, so paradox das klingt, nicht so sehr geeignet, das *Hildebrandslied* mit der germanischen Tradition in Verbindung zu bringen; vielmehr untermauert es die Vermutung, dass es von dieser Tradition selbst abweicht. Das hat beträchtliche Folgen, da Zweifel am tragischen Ausgang des *Hildebrandsliedes* die allgemein verbreitete Ansicht über die Anfänge der deutschen Literatur völlig über den Haufen wirft. Vielleicht ohne sich wirklich darüber Rechenschaft zu geben, gehen manche Gelehrte davon aus, dass das Lied bei seiner Entstehung unter dem Vorzeichen tragischer Ausweglosigkeit stand, einer im Heidnischen wurzelnden Freudlosigkeit, die aber dann im Laufe der Zeit der christlichen Erlösungstheologie weichen musste, wie man an den Schriften sieht, die tatsächlich noch vorhanden sind. Trotzdem ist es bestürzend, sich vor Augen zu führen, wie schwach begründet die Auffassung ist, dass Hildebrand dazu bestimmt gewesen sei, seinen eigenen Sohn zu töten.

Diese Ansicht hat vielleicht zu tun mit dem Zeitpunkt, zu dem die moderne deutsche Geschichte das *Hildebrandslied* für sich entdeckt und groß herausgebracht hat. Georg Baeseckes volkstümliche Ausgabe und Einführung in den letzten Monaten des Zweiten Weltkriegs verband die erste wissenschaftliche Ausgabe der Gebrüder Grimm aus dem Jahr 1812 mit den ›Freiheitskriegen‹ – den Befreiungskriegen von der napoleonischen Herrschaft in Deutschland, Italien und Spanien. Tatsächlich war die Ausgabe der Gebrüder Grimm vollkommen frei von allen nationalistischen und heroischen Zügen; diese Unterströmungen schwollen aber im Verlauf des 19. Jahrhunderts immer mehr an und gipfelten in Baeseckes patriotischen Ermahnungen aus dem Jahr 1945. In neuerer Zeit ist diese Art von Rhetorik aber eher dem Wunsch gewichen, das *Hildebrandslied* im Rahmen der Kulturschöpfungen der ersten großen Epoche der deutschen Literatur, der karolingischen Renaissance, an einen gebührenden Platz zu stellen, als es einem verlorenen germanischen Vermächtnis zuzuschlagen.

Man kann den heldischen Gedanken in diesem Gedicht leicht übertreiben. Kann sich ein Vater wirklich aus Heldenhaftigkeit der Notwendigkeit beugen, seinen eigenen Sohn zu töten, vor allem, wenn die zwingende Verpflichtung dazu so vage wie im *Hildebrandslied* dargestellt wird? Alle Versuche, den Zwang, unter dem Hildebrand steht, vernünftig zu erklären, beruhen allein auf Vermutungen über die Bedeutung einer Beleidigung innerhalb einer heroischen Gesellschaft oder über die Regeln eines formellen Kampfes zwischen gegnerischen Heeren, die in unserem Fall Vater und Sohn binden würden. Heldisches Leben übte im 19. Jahrhundert eine besondere Faszination aus, ein Punkt, der relativ gründlich erforscht worden ist, da er sich auf die frühe Rezeption der Gestalt des Siegfried im *Nibelungenlied* bezieht. Aber es ist durchaus zweifelhaft, ob

sich ein Muster aus dem 19. Jahrhundert auf einen Text aus dem 9. Jahrhundert übertragen lässt. Das Publikum des 9. Jahrhunderts ließ sich vielleicht mehr davon ergreifen, dass die Umstände tatsächlich so gnadenlos sein können, einen Vater gegen den eigenen Sohn auszuspielen, als davon, dass Hildebrand so genau den Erwartungen des Staates an einen Kämpfer um jeden Preis entspricht. Die öffentliche Rechtfertigung war möglicherweise zweitrangig gegenüber dem privaten Entsetzen.

Mit anderen Worten, das Publikum hat vielleicht stärker auf das Zerreißen der Familienbande reagiert als auf die Bewahrung einer kriegerischen Ethik. Ein Verlust innerhalb der Familie ist tatsächlich in dem, was wir heute die germanischen Heldenlieder nennen, ein zentrales Thema, und die Familienbande siegen normalerweise über moralische Fragen. Einhard weist häufig auf Karls des Großen Vorliebe für Heldenlieder hin, und daher dürfen wir fragen, für welchen Aspekt dieser wohl am meisten empfänglich war. Ohne Zweifel schätzte er die Heldenlieder als mächtigen Ansporn auf dem Schlachtfeld (in dieser Funktion mindestens ebenso sehr wie in Schriftform); worauf allerdings weniger oft hingewiesen wird, ist seine starke emotionale Bindung an seine Familie. Diesem Familiensinn wird in Einhards *Leben* (Kap. 18–20) ziemlich viel Platz eingeräumt.

Das uralte Thema einer zufälligen Gegnerschaft von Vater und Sohn enthielt immer schon die Wahl zwischen einer harten und einer weichen Lösung. Dass die deutsche Tradition eher – was hier auch »früher« heißt – für die weiche Lösung offen war, zeigt sich hinreichend im *Walthari-Lied*. Vielleicht wurde die weiche Lösung erst später in das *Hildebrandslied* eingebaut, aber wir können durchaus nicht sicher sein, ob sie nicht auch schon in dem verlorengegangenen Ende des Liedes vorkam, dessen Fragmente wir besitzen. Und wenn nicht ausdrücklich, so doch als stillschweigende Folgerung. Solange die Solidarität innerhalb der Familie einen kulturellen Wert darstellte, war die tragische Option, die am durchgängigsten in Ferdowskis *Buch der Könige* (um das Jahr 1000) verwirklicht ist, niemals gegen den Gedanken der Wiederversöhnung gefeit.

Gerade durch die Unvernunft und Unwahrscheinlichkeit eines tödlichen Kampfes zwischen Vater und Sohn wird eine befriedigende Interpretation des Textes so schwierig. Alle Versuche, im frühmittelalterlichen Denken etwas zu entdecken – sei es Ehre, unbeugsames Heldentum, Schuld, eine Verpflichtung Höherem gegenüber – das dieses Paradox verständlich machen würde, haben bisher keine zwingenden Ergebnisse zutage gebracht. Es mag tatsächlich so sein, dass die damaligen Zuhörer mit derselben Ungläubigkeit reagierten, die uns heute normal erscheint, oder sogar so, dass das Lied darauf berechnet war, eher geistigen Widerstand als ein Sich-Fügen hervorzurufen. Früher oder später schuf dieser Widerstand die annehmbarere Lösung der *þiðreks saga* und des »Jüngeren Hildebrandsliedes«. Die tatsächliche Abänderung der Handlung wurde vielleicht noch nicht im 9. Jahrhundert vollzogen, aber das Lied ruft ent-

schieden den Wunsch nach einem anderen Schluss hervor. Die Zuhörer werden damals – wie heute – für eine gute Lösung eingetreten sein, aber wir wissen nicht, ob ihren Bedürfnissen entsprochen wurde. Die Menschheit hat den Zug, zwischen tragischem und komischem Dénouement zu schwanken, aber nur in der deutschen Literatur hat dieser Zug schließlich die Gussform des Tragischen ein für alle Mal zerbrochen, um die Integrität der Familie in Schutz zu nehmen. Vielleicht ist das, worum es im *Hildebrandslied* vor allem geht, eher die Spannung zwischen Alternativen und nicht so sehr ein bestimmter Ausgang.

THEODORE M. ANDERSSON

: Siehe auch 744, 800, 930, ca. 1200, 1815

Bibliographie: Jakob Grimm, Wilhelm Grimm, *Die beiden ältesten deutschen Gedichte aus dem achten Jahrhundert. Das Lied von Hildebrand und Hadubrand und das Weissenbrunner Gebet zum erstenmal in ihrem Metrum dargestellt und herausgegeben*, Cassel 1812. – Georg Baesecke, *Das Hildebrandlied. Eine geschichtliche Einleitung für Laien, mit Lichtbildern der Handschrift, alt- und neuhochdeutschen Texten*, Halle 1945, hier die beiden Faksimiledrucke der Handschriften.

***

Oktober 847 | *Erzbischof Hrabanus Maurus beruft eine Synode ein, um darüber zu beraten, wie die heilige Lehre im leseunkundigen Volk verbreitet werden kann*

Eine volkssprachige Evangelienharmonie

Es ist ein Tag Anfang Oktober des Jahres 847. Ort der Handlung: Mainz am Rhein, die *metropolis Germaniae*, das altberühmte königliche Kloster St. Alban. Hrabanus Maurus, der, nicht mehr jung, fünf Jahre zuvor als Abt von Fulda (822–842) abgedankt hatte, ist – ausgesöhnt mit seinem ehemaligen Gegner, dem ostfränkischen König Ludwig dem Deutschen (833–876), und von ihm zum Erzbischof und Leiter der Kirche seines Teilreichs eingesetzt – noch einmal im Bündnis mit dem König angetreten, um die alten Ideale der karlischen Kirchenreform, der karolingischen ›Renaissance‹, des karolingischen Aufbruchs in bewusstem und programmatischem Anschluss an die Reformsynoden des Jahres 813 noch einmal zu verwirklichen – oder vielmehr verwirklichen zu suchen, denn verwirklicht waren sie nie. In zwei Gruppen tagen die Synodalen: die Weltkleriker unter dem Vorsitz ihrer Bischöfe, die Mönche unter dem Vorsitz ihrer Äbte. Auf diese Weise spiegelten sie die Ordnung der *ecclesia militans*, der »kämpfenden Kirche«. Es geht darum, dass die geheiligten Lehren der Kirche bis hinein ins nicht lesekundige Volk, bis in die Reihen der illiteraten Laien zu verbreiten. Die Priester aber wenigstens sollen die Lehren des Evangeliums und der Kirche lesen können, sollen sie verstehen und – predigen können. Die Predigt soll den rechten Inhalt haben: die Grundwahrheiten des Glaubens nämlich, sie soll aber auch davon sprechen, wie die guten Werke belohnt und die schlechten Werke zur ewigen Verdammnis führen, soll von der Auferstehung und dem Jüngs-

ten Gericht handeln, soll darlegen, durch welche Handlungen man der Seligkeit teilhaftig werden kann. Es geht um das aus wissendem, aus aufgeklärtem Glauben begründete Seelenheil der Menschen. Sie sollen wissen, auf dass sie nicht verderben. Weil die Predigt nicht ritueller Akt in der Messe bleiben, sondern Instrument der Aufklärung werden soll, geht es auch um die Ausdrucksform der Predigt. Die Predigt, das Priesterwort, soll als zentrales Werkzeug der Verkündigung von Gottes Wort allen Gläubigen, ob sie nun eine romanische, lateinnahe oder eine ›theodiske‹, eine germanische Sprache sprechen, zugänglich und einsichtig werden.

Hrabans Synode zitierte ein von Karl noch in seinem letzten Lebensjahr inspiriertes Konzil des Jahres 813. Volkssprachiger Impetus entsteht aus dem pastoralen Verkündigungs- und Missionsgebot. Die Vorschriften der Synode gehen jedoch noch weiter: Den Priestern der Adelskirche, daran gewöhnt, Kirchen selbst zu besitzen, Schwerter und vornehme Kleider zu tragen, auf die Jagd zu gehen, an Festen teilzunehmen, ja selbst, wenn nicht Hof, so doch Haus zu halten, wird wie den Mönchen – kaum ohne Grund – verboten, andere Wortkunst als die des heiligen Wortes auszuüben. Wie oft in der Pastoralgesetzgebung der Zeit – auch hier auf Karls Synoden von 813 zurückgehend – wird ihnen ausdrücklich verboten, in »schändlichen« Worten und Werken den Spielmann, den *ioculator*, zu geben oder – wie wiederum häufiger bezeugt – am weltlichen Spiel und Lied sich zu erfreuen. An ihrer *mensa*, an ihrem Tisch sollen sie weltliche und schändliche *ioca*, »Spiele« und »Scherze«, nicht dulden. Stattdessen soll dort gehört werden *lectio divina*, »heilige Lesung«, und soll gespeist werden mit Segen und unter Lobpreisung des Herrn. Das adlige Mahl soll zumindest im kirchlichen Bereich sakralisiert werden.

Das war recht und billig gefordert, doch wo waren die ›heiligen Worte‹ der (Volks-)Sprache, die es mit den populären Helden- und Spielmannsliedern aufnehmen können?

Doch ist es sicherlich kein Zufall, dass nahezu gleichzeitig mit den Bemühungen Hrabans und zweifellos aus dem Kreise der Intellektuellen des Hrabanklosters in Fulda – dem man schon die klösterliche Schulübersetzung der Evangelienharmonie des Syrers Tatian verdankte –, also von Fulda angeregt der altsächsische *Heliand*, ein in den Formen des einheimischen Epos gehaltenes gewaltiges Lied von den Taten und Lehren Christi, entstand. Und ebenso wenig ist es Zufall, dass gut zwanzig Jahre später, aber doch in der Genese weit zurückreichend, ein Schüler Hrabans, Otfrid von Weißenburg, in Rückgriff wohl auf die christliche Spätantike, aber im Rückgriff auch auf den Impetus der karlischen Reformer, beide Forderungen, die nach der Verkündigung des Wortes in der Volkssprache und die nach der Sakralisierung der adlig ererbten und von Spielleuten wie von adligen Amateuren ausgeübten Dichtkunst der einheimischen Kultur, zu einen versucht – in einer Bibeldichtung, die er gerade dem oben genannten König, Ludwig dem Deutschen, widmete.