

STUDIEN ZUR HISTORISCHEN POETIK

Herausgegeben von
Stephan Fuchs-Jolie
Sonja Glauch
Florian Kragl
Bernhard Spies
Uta Störmer-Caysa

Band 23



Techniken der Sympathie- steuerung in Erzähltexten der Vormoderne

Potentiale
und Probleme

Herausgegeben von
FRIEDRICH MICHAEL DIMPEL
HANS RUDOLF VELTEN

Universitätsverlag
WINTER
Heidelberg

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.

ISBN 978-3-8253-6491-5

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.

© 2016 Universitätsverlag Winter GmbH Heidelberg
Imprimé en Allemagne · Printed in Germany
Druck: Memminger MedienCentrum, 87700 Memmingen
Gedruckt auf umweltfreundlichem, chlorfrei gebleichtem
und alterungsbeständigem Papier.

Den Verlag erreichen Sie im Internet unter:
www.winter-verlag.de

Inhalt

Friedrich Michael Dimpel und Hans Rudolf Velten: Sympathie zwischen narratologischer Analyse und Rhetorik – Einleitung	9
Regina Toepfer: Sympathie und Tragik. Rezeptionslenkung im <i>Hildebrandslied</i>	31
Katharina Prinz: Heldentypische Wertungsambivalenzen. Zur Frage nach textuellen Mitteln der Sympathiesteuerung am Beispiel des <i>Nibelungenlieds</i>	49
Gert Hübner: Schläue und Urteil. Handlungswissen im <i>Reinbart Fuchs</i>	77
Hans Rudolf Velten: Schwankheld und Sympathie. Zu Strickers <i>Der Pfaffe Amis</i> und Frankfurters <i>Des pfaffen geschicht und histori vom Kalenberg</i>	97
Anna Mühlherr: Die ›Macht der Ringe‹. Ein Beitrag zur Frage, wie sympathisch man Iwein finden darf	125
Matthias Meyer: Wie man zu seinen Protagonisten auf Distanz geht und ihnen dennoch Sympathie verschafft. Konrad von Würzburg und Heinrich von dem Türlin	145
Sebastian Coxon: <i>ein kurzweil von einem edelman</i> : Zur Rezeptionslenkung und Sympathie- steuerung in den Schwankmären Hans Rosenplüts	163
Harald Haferland: Poetische Gerechtigkeit und poetische Ungerechtigkeit	181

Friedrich Michael Dimpel: Sympathie trotz ordo-widrigem Handeln? Engagement und Distanz im <i>Fortunatus</i>	227
Victoria Gutsche: Sympathie und Antipathie in Hans Stadens <i>Historia</i> . Zu Rezeptionssteuerungsverfahren im frühneuzeitlichen Reisebericht . . .	261
Claudia Hillebrandt: Sympathie als Kategorie der Gedichtanalyse? Zu gattungsspezifischen Besonderheiten der Sympathiewirkung von Figuren in lyrischen Texten	281

Regina Toepfer

Sympathie und Tragik. Rezeptionslenkung im *Hildebrandslied*

Das *Hildebrandslied* gehört zweifellos zu den meist interpretierten Texten der germanistischen Mediävistik. Im letzten Drittel des 9. Jahrhunderts auf den Vorsatzblättern eines religiösen Codex des Klosters Fulda aufgezeichnet,¹ erzählt das erste überlieferte Heldenlied in deutscher Sprache von einem auf den Tod angelegten Kampf zwischen Vater und Sohn. Über die Gründe der kriegerischen Begegnung wird wenig berichtet, auch bleibt das Ende aufgrund der fragmentarischen Überlieferung offen. Alle Aufmerksamkeit ist auf den Dialog zwischen Hildebrand und Hadubrand gerichtet, in dem der Ältere das enge Verwandtschaftsverhältnis zu seinem Gegner erkennt.

Das *Hildebrandslied* ist nicht nur das älteste, sondern wohl auch das kürzeste Heldenepos der deutschen Literatur. Obwohl es weniger als siebzig Langverse umfasst, herrscht in der Forschungsliteratur keine Einigkeit bei seiner Deutung. In der modernen Rezeptionsgeschichte wurden alle möglichen Positionen vertreten, wie das Verhalten von Vater und Sohn zu bewerten sei und welchen Ausgang das Geschehen genommen habe. Nur in einer Hinsicht stimmen die kontroversen Interpretationen überein: Das *Hildebrandslied* wird als tragisch klassifiziert,² auch wenn dies unterschiedlich begründet wird. Selbst bei der Frage, wer als der tragische Held des *Hildebrandslieds* zu betrachten sei, divergieren die Positionen. Während die einen Hildebrands »tragische[n] Konflikt zwischen Vaterliebe und Kriegerethre, zwischen ›Sippengebot‹ und ›Ehrgebot‹« thematisieren,³ sprechen andere von

¹ Zur Überlieferung vgl. KLAUS DÜWEL: *Hildebrandslied*, in: *VL* 3 (1981), Sp. 1240–1256, hier Sp. 1240; JOACHIM HEINZLE: *Einführung in die mittelhochdeutsche Dietrichepik*, Berlin / New York 1999, S. 11; VICTOR MILLET: *Germanische Heldendichtung im Mittelalter – Eine Einführung*, Berlin / New York 2008, S. 24f., 43.

² Schon Kuhn wies auf den »tragischen Kern des Liedes« hin, der die divergierenden Positionen eine. Haubrichs behandelt das *Hildebrandslied* im Rahmen einer Saarbrücker Ringvorlesung zur Tragödie, und im *Verfasserlexikon* wird der Tragik ein eigener Abschnitt gewidmet. Vgl. HUGO KUHN: *Stoffgeschichte, Tragik und formaler Aufbau im Hildebrandslied*, in: ders.: *Text und Theorie*, Stuttgart 1969, S. 113–125, hier S. 113; WOLFGANG HAUBRICH: *Von Lukan zum Nibelungenlied – Tragik und Heroik in der Literatur des Mittelalters*, in: *Tragödie – Die bleibende Herausforderung*, hg. von RALF BOGNER und MANFRED LEBER, Saarbrücken 2011, S. 23–38, hier S. 27–29; DÜWEL: *Hildebrandslied*, Anm. 1, Sp. 1247f.

³ KUHN: *Stoffgeschichte*, Anm. 2, S. 113.

Hadubrands tragischer Blindheit.⁴ Eine Entscheidung zwischen Vater und Sohn findet also nicht nur innerhalb der Narration statt, sondern ist auch bei der Interpretation erforderlich. Die Frage nach der Tragik möchte ich mit Hilfe der Rezeptionslenkungsanalyse angehen und auf diese Weise eine neue Perspektive auf den alt vertrauten und viel gedeuteten Erzähltext des 9. Jahrhunderts werfen. Indem ich zuerst das Verhältnis von Sympathie und Tragik allgemein bestimme,⁵ dann die Steuerungselemente im *Hildebrandslied* untersuche, die eine tragödienspezifische Wirkung hervorrufen, und mich schließlich mit der Rezeptionsgeschichte des *Hildebrandslieds* auseinandersetze, kann ich grundlegende Schlussfolgerungen zur Sympathielenkung durch tragisches Handeln ableiten.

1. Sympathiesteuerung in Tragödientheorien

Sympathie ist kein Begriff, der im Kontext von Tragödientheorien verwendet wird. Auch in der bekanntesten Grundlagentext der Antike, der *Poetik* des ARISTOTELES, sucht man ihn vergeblich. Da die Kategorie der Sympathiesteuerung jedoch erst seit den 1970er Jahren für die Literaturwissenschaft erschlossen worden ist, empfiehlt es sich, weniger nach dem Begriff als nach der Sache zu fragen. In *Metzlers Lexikon Literatur- und Kulturtheorie* wird Sympathiesteuerung als ein Oberbegriff für literarische Darstellungsverfahren beschrieben, mit denen affektiv-kognitive Reaktionen von Rezipienten beeinflusst werden.⁶ Versteht man Sympathiesteuerung

⁴ Vgl. WERNER SCHRÖDER: *Hadubrands tragische Blindheit und der Schluss des Hildebrandslied* [1963], in: ders.: *Frühe Schriften zur ältesten deutschen Literatur*, Stuttgart 1999, S. 31–47. – Einen Überblick über die unterschiedlichen Tragikinterpretationen bietet DÜWEL: *Hildebrandslied*, Anm. 1, Sp. 1247f.

⁵ Zur Verwendung und analytischen Bedeutung des Sympathiebegriffs in der Literatur vgl. CLAUDIA HILLEBRANDT / ELISABETH KAMPMANN: *Sympathie und Literatur. Einführende Bemerkungen zu einem vernachlässigten Verhältnis*, in: *Sympathie und Literatur – Zur Relevanz des Sympathiekonzeptes für die Literaturwissenschaft*, hg. von dens., Berlin 2014 (Allgemeine Literaturwissenschaft – Wuppertaler Schriften 19), S. 7–32.

⁶ Vgl. ANSGAR NÜNNING / VERA NÜNNING: *Sympathielenkung*, in: *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie – Ansätze – Personen – Grundbegriffe*, hg. von ANSGAR NÜNNING, Stuttgart / Weimar 2013, S. 730–732. – Zum »implizierten Rezipienten«, einem idealen Konstrukt, das am Text selbst überprüfbar ist, vgl. MANFRED PFISTER: *Zur Theorie der Sympathielenkung im Drama*, in: *Sympathielenkung in den Dramen Shakespeares – Studien zur publikumsbezogenen Dramaturgie*, hg. von WERNER HABICHT / INA SCHABERT, München 1978, S. 20–34, hier S. 25, zur Problematik zeitgenössischer Rezeption vgl. VERENA BARTHEL: *Empathie, Mitleid, Sympathie – Rezeptionslenkende Strukturen mittelalterlicher Texte in Bearbeitungen des Willehalm-Stoffs*, Berlin / New York 2008 (Quellen und Forschungen zur Literatur- und Kulturgeschichte 50), S. 14f.; FRIEDRICH MICHAEL DIMPEL: *Die Zofe im Fokus – Perspektivierung und Sympathiesteuerung durch Nebenfiguren vom Typus der Confidante in der höfischen Epik des*

als poetische Technik der Rezeptionslenkung, scheint die antike Literatur- und Tragödientheorie geradezu ihren Ausgangspunkt zu bilden. Wichtige Aspekte der Sympathiesteuerung, die in den literaturwissenschaftlichen Studien von MANFRED PFISTER, VERENA BARTHEL und FRIEDRICH MICHAEL DIMPEL angeführt werden,⁷ sind in der aristotelischen *Poetik* vorgeprägt.

Das Tragödienkonzept des griechischen Dichtungstheoretikers ist poetisch-rezeptionsästhetisch angelegt. Eine tragische Handlung ist nach Aristoteles daran zu erkennen, dass sie spezifische Affekte auslöst und beim Zuschauer Furcht und Mitleid (φόβος und ἔλεος) erregt.⁸ Um diese Affekte erzielen zu können, müssen der Handlungsverlauf und die Figurenkonzeption bestimmte Anforderungen erfüllen. Im 13. Kapitel der *Poetik* erläutert Aristoteles, dass man in einer Tragödie weder zeigen dürfe, wie sittlich vollkommene (ἐπιεικεῖς) noch wie moralisch schlechte Menschen (μοχθηρούς) vom Glück ins Unglück stürzen. Nur ein Held, der zwischen beiden Extremen stehe, sei für eine tragische Handlung geeignet. Er dürfe nicht trotz seiner sittlichen Größe und seines hervorragenden Gerechtigkeitsstrebens, aber auch nicht wegen seiner Schlechtigkeit und Gemeinheit einen Umschlag ins Unglück erleben, sondern wegen eines Fehlers (ἁμαρτία). Wenngleich Aristoteles den Begriff der Sympathie nie verwendet, setzt er eine positive Grundhaltung gegenüber dem tragischen Helden voraus.

Mitleid kann der Rezipient bei einem tragischen Handlungsverlauf nur deshalb empfinden, weil der Held sein Unglück nicht verdient hat.⁹ Der Tun-Ergehen-

hohen Mittelalters, Berlin 2011 (Philologische Studien und Quellen 232), S. 67, Dimpel spricht vom »literaturkundige[n] Musterleser«, S. 103, Barthel vom »ideale[n] mittelalterliche[n] Rezipient[en]«, S. 15; beide betonen, dass der Text die primäre Bezugsquelle bleiben muss.

⁷ Vgl. PFISTER: *Theorie*, Anm. 6; BARTHEL: *Empathie*, Anm. 6; DIMPEL: *Zofe*, Anm. 6. Vgl. auch UTA STÖRMER-CAYSA: *Mitleid als ästhetisches Prinzip – Überlegungen zu den Romanen Hartmanns von Aue und Wolframs von Eschenbach*, in: *Encomia-Deutsch*, Sonderheft (2002), S. 64–93. Zur Begriffsgeschichte von Sympathie, die im Griechischen nicht auf zwischenmenschliche Beziehungen, sondern auf die ideale Ordnung der Welt bezogen und erst in der Reformation mit Mitleid übersetzt wurde, vgl. JÜRGEN RICHTER: *Die Theorie der Sympathie*, Frankfurt 1996, S. 810.

⁸ Manfred Fuhrmann übersetzt die beiden Begriffe als Jammer und Schauer, zur Begründung vgl. ders.: *Nachwort*, in: ARISTOTELES: *Poetik. Griechisch / Deutsch*, übers. u. hg. von MANFRED FUHRMANN, Stuttgart 1982 (RUB 7828), S. 144–178, hier 161–166. Zur Diskussion um die Übersetzung der beiden Begriffe vgl. ARBOGAST SCHMITT: *Kommentar*, in: ARISTOTELES: *Poetik*, übers. u. erläutert von ARBOGAST SCHMITT, Berlin 2008 (Werke in deutscher Übersetzung 5), S. 193–742, hier S. 476–510. – Die Handlung soll so zusammengefügt sein, dass sie schon beim Hören eine tragödienspezifische Reaktion hervorruft. Nicht nur die Tragödie, auch das Epos soll diese Wirkung hervorrufen, vgl. ARISTOTELES: *Poetik*, Kap. 26.

⁹ In seiner *Rhetorik* definiert Aristoteles Mitleid als eine Art Schmerz über eine leidbringende Not, die jemanden unverdient trifft. Vgl. ARISTOTELES: *Rhetorik*, übers. von FRANZ G.

Zusammenhang ist gestört, aber keineswegs entkoppelt. Das Unglück wird durch einen Fehler ausgelöst, dessen schreckliche Konsequenzen jedoch in keinem angemessenen Verhältnis zur Tat stehen. Weil der Protagonist über gute charakterliche Anlagen verfügt und nichts Böses im Sinn hatte, erregt sein unverdientes Leid das Mitleid der Rezipienten. Dieses Mitleid steht in einem engen Wechselverhältnis zum zweiten tragödienspezifischen Affekt, der Furcht bzw. dem Schrecken. Das Engagement der Rezipienten ist umso größer, je mehr sie fürchten, ihnen könne derselbe Fehler unterlaufen und das gleiche Leid widerfahren. Diesen engen Bezug zwischen dem Handeln der Figur und seiner affektiv-kognitiven Wirkung auf den Zuschauer hebt Aristoteles klar hervor: Man empfinde Mitleid mit dem unverdient Leidenden und fürchte etwas, das einem selbst zustoßen und zum Objekt des Mitleids machen könnte (ἔλεος μὲν περὶ τὸν ἀνάξιον, φόβος δὲ περὶ τὸν ὅμοιον).¹⁰

Im 14. Kapitel führt Aristoteles weitere Faktoren an, die für die Rezeptionssteuerung in einer Tragödie von Belang sind:¹¹ Die Helden sollten großes Ansehen und Glück genießen, damit das Mitleid durch ihre Fallhöhe gesteigert wird. Ebenso trägt die Figurenkonstellation dazu bei, die Reaktionen der Rezipienten zu beeinflussen. Wenn Feinde oder Personen, die sich nicht nahe stünden, einander Leid zufügten, rufe dies kein Mitleid hervor. Daher empfiehlt Aristoteles, nach solchen Fällen Ausschau zu halten, in denen sich das schwere Leid innerhalb von Nahverhältnissen ereignet: Wenn sich ein Bruder gegen den Bruder oder ein Sohn gegen Vater und Mutter oder umgekehrt erhebe, sie töte oder ihnen anderes Leid anfüge, ließen sich tragödienspezifische Affekte erzielen. Auch den Aspekt der Informationsvergabe bezieht Aristoteles in seine Überlegungen ein. Eine Handlung könne sich mit Wissen und Einsicht der Handelnden vollziehen, aber diese könnten auch erst im Nachhinein Einsicht in die Nahverhältnisse erlangen. Eine solche Wiedererkennung (ἀναγνώρισις), argumentiert Aristoteles, rufe beim Rezipienten Erschütterung hervor.¹²

Die griechische *Poetik*, die Aristoteles auf der Grundlage der attischen Tragödien verfasste, behandelt nicht das einzige Tragödienkonzept der Antike. Ein anderes, aber ebenfalls rezeptionsästhetisch ausgerichtetes Modell entwickelte Seneca, dessen tragische Helden kaum Mitleid hervorrufen können. Nachdem seine Medea sich einmal dem Affekt hingeeben hat, verliert sie jede Kontrolle und gerät vor

SIEVEKE, München 1980, II, 8,2; vgl. auch II, 5, 1382b 26f. – Zur Sympathiesteuerung durch Mitleid vgl. auch PFISTER: *Theorie*, Anm. 6, S. 23.

¹⁰ Vgl. ARISTOTELES: *Poetik*, Anm. 8, Kap. 13.

¹¹ Vgl. ARISTOTELES: *Poetik*, Anm. 8, Kap. 14.

¹² Den Dichtern rät Aristoteles, sich die Handlung möglichst genau vorzustellen. Am überzeugendsten seien diejenigen, die sich selbst in Leidenschaft versetzten und mit ihren Figuren empfinden, vgl. ARISTOTELES, *Poetik*, Anm. 8, Kap. 17.

Zorn völlig außer sich.¹³ Die senecanische Heldin ist dem Charaktertyp zuzuordnen, den Aristoteles als ungeeignet für eine Tragödie beurteilt hat: Medea handelt moralisch verwerflich und erregt daher bei den Zuschauern Abscheu. Die ins Negative verkehrte Sympathie stellt freilich nur eine andere Art der Rezeptionslenkung einer tragischen Handlung dar und entspricht dem ethischen Literaturkonzept der Stoiker: Das Handeln der tragischen Helden soll abschrecken und zur Apathie gegenüber Leid und Leidenschaft erziehen.

Im christlichen Mittelalter sind weder die antiken Tragödien noch die aristotelische Theorie bekannt.¹⁴ Obwohl in zeitgenössischen Etymologien, Glossaren und Poetiken nur wenige Informationen über die Tragödie mitgeteilt werden, gehört ihre Wirkung zu den entscheidenden Kennzeichen der Gattung. Beispielsweise charakterisiert JOHANNES DE GARLANDIA die Tragödie in seiner *Poetria* damit, dass sie freudvoll beginne und in Tränen ende.¹⁵ Dass das Leid eines tragischen Helden auch im Mittelalter Rezipienten beeinflusst hat, belegt die Schrift *De speculo caritatis* AELREDS VON RIEVAULX aus dem 12. Jahrhundert. In einem inszenierten Gespräch belehrt der Verfasser einen Novizen über die Gottesliebe und grenzt sie von allen durch weltliche Ursachen hervorgerufenen Gefühlen ab. Dabei kommt er auch auf die affektive Wirkung literarischer Werke zu sprechen, die er als leer und nichtig verurteilt. Wenn ein Rezipient zu Tränen gerührt werde, weil ein Protagonist, der sich durch liebenswerte Schönheit, bewundernswerte Tapferkeit und hohes Ansehen auszeichne, in einer Tragödie verletzt oder unterdrückt werde, sei dies nur flüchtiges Mitleid.¹⁶ Implizit zeugt Aelreds Kritik von der inneren Anteilnahme mittelalterlicher Rezipienten an dem Leiden tragischer Helden.

¹³ Vgl. L. ANNAEUS SENECA: *Medea*, hg. u. übers. von BRUNO W. HÄUPTLI, Stuttgart 1993 (RUB 8882). Grundlegend für sein Tragödienkonzept ist die stoische Affekttheorie, die Seneca in *De ira* erläutert. Vgl. L. ANNAEUS SENECA: *De ira – Über die Wut, Lateinisch / Deutsch*, hg. u. übers. von JULA WILDBERGER, Stuttgart 2007 (RUB 18456).

¹⁴ Zu Tragödientheorien und Tragikmodellen in der mittelalterlichen Literatur vgl. REGINA TOEPFER: *Höfische Tragik – Motivierungsformen des Unglücks in mittelalterlichen Erzählungen*, Berlin / Boston 2013 (Untersuchungen zur deutschen Literaturgeschichte 144).

¹⁵ Vgl. JOHANNES DE GARLANDIA: *Poetria de arte prosayca metrica et rithmica*, in: DAVID E. R. GEORGE: *Deutsche Tragödientheorien vom Mittelalter bis zu Lessing – Texte und Kommentare*, München 1972, S. 276f.: *Huius tragedie proprietates sunt tales. [...] incipit a gaudio, et in lacrimis terminatur.* – Diese Affekte lassen sich in gleicher Weise auf die Figuren wie die Rezipienten beziehen.

¹⁶ Vgl. AELRED RIEVALLENSIS: *De speculo caritatis*, in: ders.: *Opera omnia*, Bd. I: *Opera Ascetica*, hg. von A. HOSTE / C. H. TALBOT, Turnhout 1971 (Corpus Christianorum Continuatio Mediaevalis 1), 2.17.50 (= S. 90): *Cum enim in tragoediis uanisue carminibus quisquam iniuriatus fingitur, uel oppressus, cuius amabilis pulchritudo, fortitudo mirabilis, gratiosus praedicator affectus; si quis haec uel cum canuntur audiens, uel cernens si recitentur, usque ad expressionem lacrymarum quodam mouetur affectu, nonne perabsurdum est, ex hac uanissima pietate de amoris*

Ins Zentrum rückt das Mitleid schließlich in der Tragödientheorie GOTTHOLD EPHRAIM LESSINGS. Im *Briefwechsel über das Trauerspiel* mit Mendelssohn und Nicolai (1756–57) setzt sich Lessing mit der Frage auseinander, welche Gefühle bei den Zuschauern eines Trauerspiels erzeugt würden und ob sie die Affekte der Figuren teilten. Das Mitleid wertet Lessing als einzige und wichtigste Leidenschaft, dem Schrecken und Bewunderung untergeordnet seien.¹⁷ Weil er den mitleidigsten für den besten Menschen hält, schreibt Lessing der Literatur eine erzieherische Bedeutung zu: »Wer uns also mitleidig macht, macht uns besser und tugendhafter [...].«¹⁸ Damit die Tragödie möglichst viel Mitleid wecke, müssten alle Figuren, die unglücklich werden, gute Eigenschaften besitzen. Den Aspekt des unverdienten Unglücks übernimmt Lessing von Aristoteles, löst aber den Tun-Ergehen-Zusammenhang weitgehend auf. Derjenige, der am besten handle und die Zuschauer am meisten für sich einnehme, solle auch der unglücklichste sein.¹⁹ Damit sich der Affekt von der Figur auf die Rezipienten übertragen könne, müsse der Dichter den tragischen Helden sein Unglück fühlen lassen. Zeige der Protagonist zu viel Standhaftigkeit, werde das Mitleid geschwächt. Zudem müsse der Held den Rezipienten trotz seiner Vollkommenheit im Denken und Handeln so ähnlich sein, dass er »von gleichem Schrot und Korne scheine«. Nur dann würden die Rezipienten befürchten, dass sie das gleiche Leid treffen könne.²⁰

Um 1800 nimmt der Tragikdiskurs im deutschen Sprachraum eine metaphysische Wende,²¹ doch ist auch Friedrich Schillers Tragödientheorie noch rezeptionsästhetisch ausgerichtet. Schiller definiert die Tragödie als poetische Nachahmung einer mitleidswürdigen Handlung, wodurch die Rezipienten gerührt und durch

eius qualitate capere coniecturam [...]? – Zum Verhältnis von Empathie, Sympathie und Mitleid in der mittelalterlichen Literatur vgl. BARTHEL: *Empathie*, Anm. 6, S. 30–41.

¹⁷ Schrecken und Bewunderung betrachtet Lessing nicht als eigene Leidenschaften, sondern als frühere und spätere Formen des Mitleids. Schrecken sei nichts als die plötzliche Überraschung des Mitleids, Bewunderung das entbehrlich gewordene Mitleid. Vgl. GOTTHOLD EPHRAIM LESSING / MOSES MEDELSOHN / FRIEDRICH NICOLAI: *Briefwechsel über das Trauerspiel*, hg. u. kommentiert von JOCHEN SCHULTE-SASSE, München 1972, S. 54.

¹⁸ LESSING: *Briefwechsel*, Anm. 17, S. 56. Zweck der Tragödie sei, die menschliche Fähigkeit, Mitleid zu empfinden, zu erweitern. Das durch die Literatur geschulte Empathievermögen wirkt sich nach Lessings Überzeugung auf das gesamte Leben aus. Die Tragödie solle die Rezipienten nicht nur lehren, mit einzelnen Unglücklichen Mitleid zu empfinden, sondern sie für das Leid aller Menschen empfänglich machen (ebd., S. 55).

¹⁹ Vgl. LESSING: *Briefwechsel*, Anm. 17, S. 56. Die aristotelische Hamartia bagatellisiert Lessing dagegen als »irgend eine Schwachheit«, vgl. GOTTHOLD EPHRAIM LESSING: *Hamburgische Dramaturgie*, in: ders.: *Werke in drei Bänden*, hg. von JOSEPH KIERMEIER-DEBRE, München 2003, Bd. 2, S. 29–506, hier St. 75, S. 379.

²⁰ Vgl. LESSING: *Hamburgische Dramaturgie*, Anm. 19, St. 75, S. 379f.

²¹ Vgl. PETER SZONDI: *Versuch über das Tragische*, Frankfurt a.M. 1961, S. 7.

Rührung erfreut würden.²² Bedingung einer tragischen Handlung sei, dass sinnlich-moralische Menschen im Zustand des Leidens gezeigt würden.²³ Wie Lessing akzentuiert Schiller das Leiden, misst aber dem Mitleiden kaum noch Bedeutung bei. Statt der affektiven betont er die kognitiven Aspekte der Rezeption, markiert ihre ästhetische Differenz und leitet das Erhabene aus der Vernunft ab. Pathos sei die erste und unerlässliche Anforderung an den Dichter.²⁴ Der tragische Held müsse heftig leiden, um seine moralische Freiheit im Widerstand gegen dieses Leiden bewahren zu können. Nur aus der Verbindung beider Elemente, der Darstellung des Leids und des moralischen Widerstands gegen das Leid, resultiert nach Schillers Ansicht das der Tragödie eigentümliche Vergnügen.

Der Zusammenhang von Sympathiesteuerung und tragischen Affekten, der in den Tragödientheorien bis 1800 vorausgesetzt ist, wird von JOHANN GOTTFRIED HERDER expliziert. In der Schrift *Das Drama* (1801) erklärt Herder die Sympathie zur Grundlage, um das Leiden anderer nachempfinden zu können: »[W]ie heißt die Triebfeder unsres Herzens, die uns *mit andern* zu Glück oder Unglück verbindet? *Theilnehmung*. Auf Sympathie ist sie gebauet.«²⁵ Herder betrachtet Empathie als eine anthropologische Anlage, die zwar von keinem Dichter geschaffen, aber durch die tragische Dichtkunst beeinflusst werden kann. Da ein Mensch bei allem Betroffenen empfinde, was ihm gleiche, müsse sein Gefühl in vernünftige Bahnen gelenkt werden. Emphatisch preist Herder die Anteilnahme, die die Rezipienten den Helden des Trauerspiels entgegenbrächten: »*Mitleid*, das *höchste Mitleid*, welch ein Geschenk! Bei jeder innigen Theilnahme geben wir einen Theil unsres Herzens hin, ja vielmehr, der Gegenstand wohnt in unserm Herzen; wir *theilen* sein Schicksal.«²⁶ Herder geht nicht nur von einem Engagement, sondern von einer Identifikation der Rezipienten mit dem tragischen Helden aus.²⁷ Zu den poetischen Techniken der Rezeptionslenkung äußert er sich zwar nicht, doch verbindet er Sympathie und

²² Vgl. FRIEDRICH SCHILLER: *Über die tragische Kunst* (1792), in: ders.: *Sämtliche Werke*, Darmstadt 1993, Bd. 5, S. 372–393, hier S. 390.

²³ Vgl. FRIEDRICH SCHILLER: *Über die tragische Kunst*, Anm. 22, S. 391.

²⁴ Vgl. FRIEDRICH SCHILLER: *Über das Pathetische* (1793), in: ders.: *Sämtliche Werke*, Darmstadt 1993, Bd. 5, S. 512–537, hier S. 512f., 515.

²⁵ JOHANN GOTTFRIED HERDER: *Das Drama* (1801), in: *Tragödientheorie – Texte und Kommentare vom Barock bis zur Gegenwart*, hg. von ULRICH PROFITLICH, Reinbek 1999, S. III–II6, hier S. IIIf. Dass die Sympathie für Herder ein funktionales Äquivalent des Mitleids ist, wie im Kommentar behauptet (vgl. S. II6), sehe ich nicht. Vielmehr scheint die Sympathie die Grundlage für die Anteilnahme zu sein, aus der Mitleid erwachsen kann.

²⁶ HERDER: *Das Drama*, Anm. 25, S. II3.

²⁷ Zur Problematik der Identifikation vgl. z.B. RALF SCHNEIDER: *Grundriß zur kognitiven Theorie der Figurenrezeption am Beispiel des viktorianischen Romans*, Tübingen 2000 (ZAA studies 9), S. 103–106.

Tragik untrennbar miteinander, insofern jene die Voraussetzung für eine tragische Wirkung darstellt.

Dieser Überblick über Tragödientheorien von Aristoteles bis Schiller zeigt, dass eine tragische Handlung von Techniken der Rezeptionslenkung abhängig ist. Obwohl kaum ein Theoretiker – mit Ausnahme von Herder – von Sympathie spricht, setzen sie alle eine positive Einstellung des Rezipienten gegenüber dem tragischen Helden voraus. Sein unverdientes Unglück, sein heftiges Leiden und sein Widerstand gegen das Leiden sollen ihm die Anteilnahme der Rezipienten sichern, damit der tragödienspezifische Affekt des Mitleids hervorgerufen wird. Diese Tragikvorstellungen lassen sich für die Analyse des *Hildebrandslieds* fruchtbar machen, wie ich im zweiten Teil meines Beitrags zeigen werde. Die in der Forschung diskutierte Frage, ob der Vater oder der Sohn als tragischer Held zu betrachten ist, möchte ich mittels einer Analyse der narrativen Techniken der Sympathiesteuerung beantworten.

2. Sympathiesteuerung im *Hildebrandslied*

Eröffnet wird das *Hildebrandslied* von einem homodiegetisch-extradiegetischen Erzähler, der sich auf eine mündliche Überlieferung beruft: *Ik gihorta dat seggen* (V. 1).²⁸ Anschließend tritt der Erzähler ganz hinter seiner Erzählung zurück, ohne noch einmal in der 1. Person von sich zu sprechen oder Wertungen vorzunehmen.²⁹ Die Perspektive ist auf die Ebene der Handlung konzentriert, wo die Begegnung von Hildebrand und Hadubrand zwischen zwei Heeren (*untar heriun tuem*, V. 3) angekündigt wird.³⁰ Dass es sich um Vater und Sohn (*sunufatarungo*, V. 4) handelt,

²⁸ Zitiert nach: *Das Hildebrandslied*, in: *Frühe deutsche Literatur und lateinische Literatur in Deutschland 800–1150*, hg. von WALTER HAUG / BENEDIKT KONRAD VOLLMANN, Frankfurt a.M. 1991 (Bibliothek des Mittelalters 1), S. 10–15. – Zur indoeuropäischen Wandersage, die vom Kampf zwischen Vater und Sohn erzählt, vgl. DÜWEL: *Hildebrandslied*, Anm. 1, Sp. 1243–1245; KUHN: *Stoffgeschichte*, Anm. 2, S. 114f.; MILLET: *Heldendichtung*, Anm. 1, S. 37f.

²⁹ Nach Barthels Typologie ist das *Hildebrandslied* der Empathienlenkungsebene des epischen Berichts durch eine unpersönliche Erzählinstanz zuzuordnen, vgl. BARTHEL: *Empathie*, Anm. 6, S. 57. – MILLET (*Heldendichtung*, Anm. 1, S. 29) hebt hervor, dass das Publikum die Sage aus der mündlichen Überlieferung kannte und Einzelheiten daher nicht ausgeführt werden brauchten.

³⁰ Vater und Sohn werden zwar in einem Atemzug genannt, doch Hildebrand an erster Stelle. Zum primacy-Effekt vgl. BARTHEL: *Empathie*, Anm. 6, S. 67; DIMPEL: *Zofe*, Anm. 6, S. 116f. Auf die Bedeutsamkeit, dass die Begegnung in der Öffentlichkeit stattfindet, weist HAUBRICHS (*Lukan*, Anm. 2, S. 27) hin. – Jacobsen betont, dass die Rolle als Krieger das Verhalten beider Helden maßgeblich bestimme und sie nicht als autonome Individuen han-

erfährt der Rezipient schon, bevor die beiden Kämpfer aufeinander treffen. Die Beziehung der Figuren entspricht damit genau der Konstellation, die für eine tragische Handlung besonders geeignet ist.³¹ Zwar bleiben die genauen Umstände der Begegnung ungenannt, doch weisen alle Anzeichen auf den Kampf hin. Die Rezipienten können verfolgen, wie Vater und Sohn die Rüstungen richten, die Brünnen bereiten, die Schwerter anlegen und aufeinander zureiten. Statt sofort die Waffen einzusetzen, sprechen die Kontrahenten zunächst miteinander. Ihr Dialog umfasst einen Großteil des überlieferten Liedes, so dass sich die Figuren vor allem durch ihre Rede selbst charakterisieren.³²

In der einleitenden Inquit-Formel skizziert der Erzähler das Verhältnis der beiden Männer und installiert dabei eine Hierarchie: Hildebrand bezeichnet er als älteren und lebenserfahrenen Mann (*her uuas heroro man, / ferabes frotero, V. 7*)³³ und lässt ihn seinem Status gemäß das Gespräch eröffnen. Mit wenigen Worten (*fobem uuortum, V. 9*), wie eigens hervorgehoben wird, erkundigt sich Hildebrand, wer der Vater seines Gegners ist (*<h>wer sin fater wari, V. 9*). Für die Rezipienten hat diese Frage nach Hadubrands Abstammung eine besondere Brisanz, da sie bereits um die Verwandtschaft der Helden wissen. Hildebrand, dessen Formulierung von der indirekten in die direkte Rede wechselt, zeigt eine besondere Vertrautheit mit den Herrschaftsfamilien des Königreichs; alle bedeutenden Männer behauptet er zu kennen. Dass er Hadubrand als *chind* apostrophiert (V. 13), ist erklärlich,³⁴ kennt er doch den jungen Mann nicht und kann ihn keiner Sippe zuordnen. Die Rezipienten können dieser Bezeichnung zugleich eine tiefere Bedeutung beimessen und sie auf das Verhältnis des Vaters zum Sohn beziehen.

deln und sich frei entscheiden könnten. Vgl. ROSWITHA JACOBSEN: *Das Verhängnis im Hildebrandslied*, in: *Germanistisches Jahrbuch Ostrava / Erfurt* 1997, S. 79–93, hier S. 82.

³¹ HAUBRICHS (*Lukan*, Anm. 2, S. 29) geht davon aus, dass der Dichter den Konflikt durch den Kampf zwischen Vater und Sohn absichtlich zugespitzt hat. Am »größtmöglichen Konflikt« werde der »Vorrang der Ehre der Krieger demonstrier[t], auf deren Gewalt die Gesellschaft gegründet war«.

³² Aristoteles würdigt dies als ein besonders gelungenes literarisches Verfahren. Der Dichter solle möglichst wenig in eigener Person reden, sondern seine Figuren sprechen lassen. Vgl. ARISTOTELES: *Poetik*, Anm. 8, Kap. 24. – Schiller vertritt die Ansicht, dass die Affekte durch den Auftritt eines Erzählers geschwächt würden. Vgl. SCHILLER: *Über die tragische Kunst*, Anm. 22, S. 388.

³³ Auch Hildebrand wird genealogisch verortet und als Heribrands Sohn bezeichnet (vgl. V. 14).

³⁴ Dagegen klingt die Anrede für Dick »provozierend ›selbstbewusst‹ und ›gönnnerhaft‹ wohlwollend«, vgl. ERNST S. DICK: *Heroische Steigerung – Hildebrands tragisches Versagen*, in: *Dialectology, Linguistics, Literature – Festschrift for Carroll E. Reed*, hg. v. WOLFGANG W. MOELLEKEN, Göttingen 1984 (GAG 367), S. 41–71, hier S. 48.

Hadubrand antwortet ausführlich, wobei er sich auf die Aussagen alter und kluger Leute beruft (*dat sagetun mi usere liuti, / alte anti frote*, V. 15f.), die besondere Glaubwürdigkeit für sich beanspruchen dürfen. Er nennt nicht nur den Namen des Vaters und seinen eigenen, sondern erzählt auch dessen Lebensgeschichte: Hildebrand sei mit Dietrich und vielen seiner Krieger vor Otackers Hass nach Osten geflohen,³⁵ während er seinen kleinen Sohn ohne Erbe bei den Frauen zurückgelassen habe. Seine eigene missliche Situation als Halbwaise ohne materielle Sicherheit und soziale Anerkennung führt Hadubrand nicht näher aus. Stattdessen liegt der Fokus seiner Rede vollständig auf Hildebrand, so dass ein Protagonistenbonus am ehesten diesem zuzusprechen wäre.³⁶ Vor allem Hildebrands enges Verhältnis zu Dietrich eignet sich dafür, die Sympathien der Rezipienten zu wecken. Hadubrand erzählt, dass Dietrich seinen Vater dringend benötigt und ihn am meisten von allen Gefolgsleuten geschätzt habe.³⁷ Zuletzt rühmt er die Tapferkeit des Vaters, der stets an der Spitze des Heeres gekämpft und den Kampf geliebt habe; allen kühnen Männern sei er gut bekannt gewesen.

Hildebrand verkörpert in den Augen seines Sohnes und anderer Krieger ein heroisches Ideal, so dass ihre Bewunderung die Rezipienten positiv beeinflussen kann. Zugleich können diese den weiteren Handlungsverlauf aufgrund der bisherigen Aussagen errahnen: Hildebrands frühere Preisgabe familiärer Bindungen, seine Kampfeslust und seine Gefolgschaftstreue legen nahe, dass ihn das Wissen um seine Vaterschaft nicht von einem Kampf abhalten wird. Hadubrand freilich ahnt nicht, wer vor ihm steht.³⁸ Er spricht in der Vergangenheitsform vom Vater, den er nur vom Hörensagen kennt und längst tot glaubt: *ni waniu ich, iu lib hadde* (V. 29).

Welche emotionale Reaktion Hadubrands Rede bei Hildebrand auslöst, wird aus der Außenperspektive dargestellt. Der Erzähler bietet keinen Einblick in das Innere seines Helden, sondern lässt ihn selbst antworten. Im Vergleich zu Hadubrands langen Ausführungen fällt die Knappheit seiner Rede auf. Hildebrand

³⁵ Zum historischen Hintergrund der Sage vgl. DÜWEL: *Hildebrandslied*, Anm. 1, Sp. 1245–1247; MILLET: *Heldendichtung*, Anm. 1, S. 30–32.

³⁶ Zum Protagonistenbonus vgl. DIMPEL: *Zofe*, Anm. 6, S. 95–98.

³⁷ Zum Verhältnis von Hildebrand und Dietrich in der epischen Überlieferung vgl. WALTER HAUG: *Literarhistoriker ›untar heriun tuem‹*, in: *in hōbem prise. A Festschrift in Honor of Ernst S. Dick*, hg. von WINDER McCONNELL, Göttingen 1989 (GAG 480), S. 129–144, hier S. 133–136; HEINZLE: *Einführung*, Anm. 1, S. 12; MILLET: *Heldendichtung*, Anm. 1, S. 33–39. Nach KUHN (*Stoffgeschichte*, Anm. 2, S. 117) handelt es sich beim *Hildebrandslied* gar um »eine ›Kontrafaktur‹ der Dietrich-Exilfabel, Kämpenschicksal, das das Herrenschicksal wiederholt, aber mit tragischer Verdichtung«. Dagegen kritisiert Ohlenroth die gängige Praxis, das *Hildebrandslied* vor dem Hintergrund von Dietrichs Exilsage zu deuten: »nichts davon steht auch nur andeutungsweise im Text.« Vgl. DERK OHLENROTH: *Hildebrands Flucht – Zum Verhältnis von Hildebrandslied und Exilsage*, in: *PBB* 127 (2005), S. 377–413, hier S. 381.

³⁸ Zur Informationsvergabe allgemein, vgl. PFISTER: *Theorie*, Anm. 6, S. 29.

beruft sich auf Gott als Zeugen³⁹ und erklärt Hadubrand, noch nie mit einem so nahen Verwandten gekämpft zu haben. Wichtiger als die Frage, weshalb er eine Periphrase wählt und sich nicht direkt als Vater vorstellt,⁴⁰ ist Hildebrands Geste, die wie eine Regieanweisung in den Dialog eingebunden ist: Er streift goldene Reifen vom Arm und reicht sie dem Sohn mit den Worten: *dat ih dir it nu bi huldi gibū*. (V. 35)⁴¹ Dass diese Gabe ambivalent zu werten ist, zeigt die Beschreibung der Requisite. Die Reifen sind aus byzantinischem Gold gewunden und wurden Hildebrand vom hunnischen König geschenkt. Indem die Gabe metonymisch auf den Herrscher der Hunnen verweist, markiert sie die feindliche Distanz. Die Reifen symbolisieren den Bruch zwischen Vater und Sohn und eignen sich keinesfalls, um eine neue Verbindung zu schließen.⁴²

Die Wirkung von Hildebrands Worten auf seinen Sohn ist ebenfalls einer direkten Figurenrede zu entnehmen. Hadubrand weist das Angebot scharf zurück und wirft Hildebrand Bestechung vor: *mit geru scal man geba infaban, / ort widar orte* (V. 37f. »Mit dem Ger soll ein Mann Gaben empfangen, Spitze wider Spitze!«).⁴³ In seinem Gegner erkennt er nicht den Vater, sondern nur einen alten Hunnen. Daher beschimpft Hadubrand diesen, voller Tücke zu sein und ihn mit Worten ködern zu wollen, um ein leichteres Spiel mit dem Gegner zu haben. Seine Beleidigungen gipfeln in dem Vorwurf: *pist also gialtet man, so du ewin inwit fortos* (V. 41 »Du bist so alt geworden, weil du stets Arglist gebrauchst«). Wie unbegründet diese Sorge ist, wissen die Rezipienten ebenso gut wie Hildebrand. Wenn Hadubrand seinen Gegner als hinterlistig und feige verunglimpft, steht dies in diametralem Gegensatz zur vorherigen Beschreibung seines Vaters als treu und tapfer. Daher trägt die unverdiente Schmähung dazu bei, dass die Rezipienten Mitgefühl für Hildebrand entwickeln und für ihn Partei ergreifen können. Ein gegenläufiges Steuerungselement stellt zwar das hunnische Gold dar, das Hadubrand zu gewissem Misstrauen be-

³⁹ Zur Forschungsdiskussion, inwiefern das *Hildebrandslied* christlich geprägt oder im germanischen Schicksalsglauben verhaftet sei, vgl. DÜWEL: *Hildebrandslied*, Anm. 1, S. 1248f.

⁴⁰ Während DICK (*Steigerung*, Anm. 34, S. 50f.) diese Formulierung für eine »bewußte Verrätselung« hält, meint MILLET (*Heldendichtung*, Anm. 1, S. 40), dass die Worte nicht präziser sein bräuchten und in diesem Kontext völlig durchsichtig seien.

⁴¹ Die Huldformel impliziert eine Hierarchie, die für das Verhältnis von Vater und Sohn zwar angemessen ist, nicht aber für das Verhältnis zweier Kontrahenten im Kampf.

⁴² DICK (*Steigerung*, Anm. 34, S. 47) betrachtet den Reif als »Hebel der tragischen Handlung«. – Zur Korrelation von Normen- und Wertesystem und Figurenhandeln vgl. DIMPEL: *Zofe*, Anm. 6, S. 93f. Zur Unterscheidung positiver Werte- und Normensysteme nach Gattungen vgl. BARTHEL: *Empathie*, Anm. 6, S. 49f.

⁴³ MILLET (*Heldendichtung*, Anm. 1, S. 40) deutet das Freundschaftsangebot als »unmissverständliche Einladung, zu desertieren und zum Feind überzutreten«. Zur Problematik der Gabe, die als Angebot zum Gefolgschaftswechsel interpretiert werden kann und Hadubrand Käuflichkeit unterstellt, vgl. auch JACOBSEN: *Verhängnis*, Anm. 30, S. 86.

rechtigt. Zudem kann er sich auf die Auskunft von Seeleuten berufen, sein Vater sei im Kampf gefallen. Dass Hadubrand der Erzählung von Fremden jedoch mehr Glauben schenkt als der Selbstaussage seines Vaters, kann die Sympathien der Rezipienten für Hildebrand wiederum verstärken. Dessen Annäherungsversuch ist gescheitert, da Hadubrand resümierend festhält: *tot ist Hiltibrant, Heribrantes suno* (V. 44).⁴⁴

Hildebrand versucht nicht länger, seine Identität als Vater zu beweisen. Stattdessen zieht er aus dem äußeren Erscheinungsbild seines Gegners eigene Schlüsse. An seiner Rüstung sei zu erkennen, dass Hadubrand einen guten Herrn zuhause habe und nicht in die Verbannung geschickt worden sei. Dass Hildebrand seinen Sohn als einen »Verräter und Kollaborateur« betrachtet und ihm »die Vergeltung wichtiger als das Leben des Sohnes« sei, wie Victor Millet meint,⁴⁵ geht aus der Textstelle nicht eindeutig hervor. Allerdings lässt schon der Umfang von Hildebrands Rede (46–62), die seine vorherigen Aussagen um ein Vielfaches übertrifft, auf seine innere Bewegtheit schließen. Besonders deutlich kommt Hildebrands emotionale Betroffenheit in seiner Exklamation zum Ausdruck: *wewurt skihit* (»Unheil geschieht«, V. 49).⁴⁶ Diese Klage, die in den Dialog mit Hadubrand eingeschaltet ist, kommt einem Selbstgespräch gleich und ist an Gott als den Allherrscher (*waltant got*, V. 49) adressiert. Hildebrand erinnert an die Mühen der vergangenen dreißig Jahre, in denen er Sommer wie Winter kämpfend in der Fremde umherzog. Während er bislang bei allen Kämpfen mit dem Leben davon gekommen ist, fürchtet der Held nun, entweder vom eigenen Sohn erschlagen zu werden oder diesen selbst zu töten. Hildebrands Exilantenschicksal steht in klarem Kontrast zu der Lebenssituation des Sohnes, dessen gute Ausstattung durch seine Rüstung repräsentiert wird. Durch die Betonung von Hildebrands zurückliegender Not und von seinem gegenwärtigen Leid wird das Mitleid der Rezipienten mit dem unglücklichen Helden geweckt.⁴⁷

⁴⁴ Aus Hadubrands Vermutung ist im Verlauf des Gesprächs Gewissheit geworden. – Wenn die Rezipienten den Ausgang des Kampfes aus der Sagenüberlieferung kennen, wissen sie nicht nur, dass der tot geglaubte Vater vor Hadubrand steht, sondern auch, dass der Sohn sein eigenes Todesurteil vorwegnimmt. – MILLET (*Heldendichtung*, Anm. 1, S. 41) vertritt die Ansicht, dass sich Hadubrand bewusst gegen den Vater entscheide. Als enger Vertrauter Otakers könne er keinen Vater gebrauchen, der ein Verbannter sei und dem feindlichen Heer angehöre.

⁴⁵ MILLET: *Heldendichtung*, Anm. 1, S. 41.

⁴⁶ HAUBRICHS (*Lukan*, Anm. 2, S. 27) interpretiert *wewurt* als »das lukanische schlimme Schicksal, das Verhängnis«. Auch für Jacobsen (*Verhängnis*, Anm. 30, S. 87) besteht die Tragik vor allem in dem Verhängnis, das über Hildebrand hereinbricht.

⁴⁷ Zur Evokation von Mitleid durch Leid und Klage vgl. auch BARTHEL: *Empathie*, Anm. 6, S. 64–66.

Einen Weg, den Kampf zu vermeiden, sucht Hildebrand nicht mehr, obwohl er um einen tödlichen Ausgang weiß. Dass sich der Held in einem tragischen Konflikt befindet und zwischen Kriegerehre und Sippenliebe hin- und hergerissen ist, lässt sich aus seinem Selbstgespräch nicht ableiten.⁴⁸ Im Anschluss an seine Klage, gegen den eigenen Sohn kämpfen zu müssen, treibt er das Geschehen aktiv voran. Hildebrand richtet seine Rede wieder an Hadubrand und provoziert ihn, seine Kampfkraft unter Beweis zu stellen. Leicht könne er die Rüstung eines alten Mannes gewinnen, sofern er stark genug sei. Den Vorwurf der Feigheit, den Hadubrand ihm gemacht hat, lässt Hildebrand nicht auf sich sitzen. Wenn es den anderen so sehr nach einem Zweikampf gelüste, wolle er sich nicht verweigern. Die Kampfeslust, die bislang nur für Hadubrand charakteristisch war, eint nun Vater und Sohn. Ausdrücklich fordert der Ältere den Jüngeren auf, sich mit ihm im Streit zu messen. Als Siegespreis werden die beiden Rüstungen ausgelobt, die die Lebensgeschichte der Helden repräsentieren. Die verbale Auseinandersetzung mündet in den Kampf, als Hadubrand Hildebrand mit der Waffe antwortet. Für beide Helden generiert der Text ein Sympathiepotential, da sie heroische Werte wie Tapferkeit, Streitlust und Stärke verkörpern.⁴⁹ Der Erzähler berichtet, wie sie mit Speeren, Kampfbrettern und Schwertern gegeneinander kämpfen, bis die Überlieferung plötzlich abbricht.

3. Die Sympathien der Interpreten

Das Ergebnis meiner Textanalyse fällt eindeutig aus: Während die Forschungspositionen bezüglich der Tragik des *Hildebrandslieds* stark divergieren, sprechen die

⁴⁸ Zu Hildebrands tragischem Konflikt vgl. den Überblick bei DÜWEL: *Hildebrandslied*, Anm. 1, S. 1247. – KUHN (*Stoffgeschichte*, Anm. 2, S. 113, 116 u.ö.) spricht wiederholt von einem Seelendrama, räumt dann jedoch ein, dass Hildebrand nichts von einer inneren Wahl sage, sondern den objektiven Zwang betone (ebd., S. 120). HAUBRICHS (*Lukan*, Anm. 2, S. 28) meint, man könne sowohl im antiken als auch im modernen Sinne von Tragik sprechen, »als das Hineingestelltwerden in einen unlösbaren Konflikt, in ein Dilemma von Werten«. Zur Disposition stünden »prioritäre[] Werte[] einer Kriegergesellschaft, z.B. Varianten der Ehre, Varianten sozialer Bindungen wie Verwandtschaft oder Freundschaft«, die ans Kollektive zurückgebunden seien. Jede Entscheidung sei falsch, doch müsse der Held sich entscheiden. – Dagegen liegt meines Erachtens im *Hildebrandslied* eine ähnliche Konfliktsituation wie in der Epik des hohen Mittelalters vor. Zwar stehen zwei bedeutende Werte zur Wahl, doch sind diese nicht von gleichem Rang. Die Kriegerehre und Gefolgschaftstreue wiegen von Beginn an für Hildebrand schwerer als die genealogische Bindung an den Sohn. Zum tragischen Konflikt in der höfischen Literatur vgl. TOEPFFER: *Höfische Tragik*, Anm. 14, S. 211–321.

⁴⁹ Zur Sympathie lenkung durch Werte und Normen vgl. BARTHEL: *Empathie*, Anm. 6, S. 49.

meisten Steuerungssignale dafür, dass Hildebrand als tragischer Held exponiert werden soll. Seine Verbannung wird thematisiert, sein Versöhnungsangebot zurückgewiesen und sein Leid in einem Selbstgespräch ausgeleuchtet.⁵⁰ Alle Aufmerksamkeit richtet sich demnach auf den Vater, der im Verlauf des Dialogs immer größere Gesprächsanteile gewinnt und am Ende deutlich dominiert. Selbst Hadubrand beschäftigt sich in seiner Rede weit mehr mit der Situation und dem Charakter des Vaters als mit der eigenen Lage. Der Handlungsabgang, der nur aus sekundärer Überlieferung erschlossen werden kann,⁵¹ ist für die Frage nach dem tragischen Helden letztlich irrelevant. Mitleid wird im *Hildebrandslied* vor allem mit seinem Namensgeber geweckt. Von den verschiedenen Tragödientheorien, die eingangs vorgestellt wurden, erscheint mir der Schiller'sche Pathos-Begriff für eine Deutung besonders passend: Dargestellt wird das Leiden Hildebrands an den Folgen seiner Verbannung und sein Widerstand gegen dieses Leiden, der im Kampf auf Leben und Tod aufgeht.

Dass in der Forschung so unterschiedliche Positionen hinsichtlich des Tragik-konzepts vertreten werden, hängt mit der Präsentationsweise der Geschichte zusammen. Die Sagenüberlieferung wird als bekannt vorausgesetzt, der Erzähler verzichtet auf wertende oder erklärende Kommentare, und Einblicke ins Innere der Figuren fehlen, so dass die Gründe ihres Handelns teils fragwürdig erscheinen. Dies eröffnet einen Interpretationsspielraum, den einige Literaturwissenschaftler gezielt für ihre Deutung zu nutzen wissen.⁵² Ein einschlägiges Beispiel für eine solche Tragikinterpretation, bei der die Lücken des Textes geschlossen werden, liefert WERNER SCHRÖDER, der den Akzent vom Vater auf den Sohn verschiebt. Anders als die meisten seiner Kollegen betrachtet er nicht Hildebrand als den eigentlichen tragischen Helden, sondern erklärt Hadubrands Verblendung zum Schlüssel des Werks. Schröder verurteilt Hadubrand jedoch nicht, sondern macht auf seine schwierige Situation aufmerksam:

Das Mißtrauen des keineswegs unfertigen, dreißigjährigen Mannes, dem die Führung des Verteidigungsheeres anvertraut ist, hat gute Gründe. Die durch die dro-

⁵⁰ Der Kategorie des Wissens messe ich eine geringere Bedeutung bei als DÜWEL (*Hildebrandslied*, Anm. 1, Sp. 1247f.), der Hildebrand allein aufgrund seiner Kenntnis der Verwandtschaftsbeziehung für eine tragische Figur hält.

⁵¹ Die Mehrzahl der Interpreten ist heute der Ansicht, dass Hildebrand seinen Sohn tötet, und begründet dies mit der isländischen Sagentradition. In der um 1300 entstandenen *Asmundar saga kappabana* gedenkt Hildebrand vor seinem Tod der achtzig Krieger, die er getötet hat, und erwähnt an erster Stelle seinen Sohn. Vgl. DÜWEL: *Hildebrandslied*, Anm. 1, Sp. 1242f.; HAUG: *Literarhistoriker*, Anm. 37, S. 131f.; HEINZLE: *Einführung*, Anm. 1, S. 12, 37; MILLET: *Heldendichtung*, Anm. 1, S. 38f.

⁵² Die Frage, wie ein idealer Rezipient oder impliziter Leser zu denken ist, stellt sich bei einem Text mit großen Motivationsdefiziten in verschärfter Weise.

hende Invasion heraufbeschworene Lage ist prekär genug, und die auf ihm ruhende Verantwortung wird durch den ihm zufallenden Einzelkampf nicht leichter. Er muß auf der Hut sein, darf sich nichts vergeben. Die Situation, in die er gestellt ist, wie die Erziehung, die er genossen hat, raten zu kühler Zurückhaltung. [...] Aus begründeter Vorsicht hat er sich innerlich abgekapselt, läßt er kein weichmachendes Gefühl an sich heran [...].⁵³

Allerdings gebe es viele Hinweise, mahnt Schröder, die Hadubrand hätten bedenklich stimmen müssen:

Es müßte ihm auch auffallen, dass die Zahl der Verbannungsjahre [...] aufs beste zu seinem Lebensalter stimmt. Er ignoriert Hildebrands ungewöhnliche Wahrheitsbeteuerungen [...]. Er überhört ebenso die leisen, von tiefer Besorgnis eingegebenen Warnungen des Vaters [...].⁵⁴

Aus seiner Beobachtung, dass der Sohn die wahren Zusammenhänge nicht sehe, aber auch nicht sehen wolle, schließt Schröder, dass Hadubrand mit tragischer Blindheit geschlagen sei. Schröder gewährt nicht nur die Einblicke in das Innere der Figuren, die der Text verwehrt, sondern wirbt auch um Verständnis für seinen tragischen Helden:

Den bewunderten Vater zu kränken, ihn anzugreifen und ihm die Heimat zu verwehren, wäre ihm niemals eingefallen, sofern er eine Ahnung von seiner Existenz und Nähe gehabt hätte. Er rennt, ohne es zu wissen und zu wollen, in eine schwere Schuld hinein [...].⁵⁵

Hadubrands Schuld erscheint freilich deutlich größer, wenn der Kampf mit Hildebrands Tod endet. Ausgehend von seinem Tragikverständnis erwägt Schröder daher entgegen dem Forschungskonsens, dass Hadubrand seinen Vater getötet haben könnte. Zwar gesteht er ein, dass auch Hildebrand als tragische Figur betrachtet werden könne, sollte er seinen einzigen Sohn wegen seiner Kriegerehre töten. Doch bringt Schröder deutlich mehr Mitgefühl für das Unglück des Sohnes auf: Die »ganze Wucht der Tragik« könne sich erst entfalten, wenn Hadubrand den unbekanntem und bewunderten Vater unwissentlich ermorde. »Nie wird er verwunden können, daß er es war, der dem bitteren Vertriebenenschicksal des Vaters den letzten bittersten Tropfen hinzufügte.«⁵⁶

Schröders kausalpsychologische Interpretation des *Hildebrandslieds* ist im Kontext meiner Untersuchung vor allem deshalb interessant, weil sie eine weitere Per-

⁵³ SCHRÖDER: *Blindheit*, Anm. 4, S. 37.

⁵⁴ SCHRÖDER: *Blindheit*, Anm. 4, S. 38.

⁵⁵ SCHRÖDER: *Blindheit*, Anm. 4, S. 39.

⁵⁶ SCHRÖDER: *Blindheit*, Anm. 4, S. 47.

spektive auf den Zusammenhang von Sympathie und Tragik eröffnet. Wie eingangs dargelegt, wird der Begriff der Sympathie zwar nicht in Tragödientheorien verwendet, doch ist eine positive Grundhaltung der Rezipienten Voraussetzung, um Mitleid mit dem tragischen Helden zu empfinden. Die moderne Rezeptionsgeschichte des *Hildebrandslieds* belegt nun, dass die Sympathien der Interpreten ausschlaggebend für ihr Tragikverständnis sind. Schröder erklärt Hadubrand zum tragischen Helden, weil er sich in dessen Situation hineinversetzen kann und mit ihm sympathisiert. Diese Beobachtung lässt sich meines Erachtens verallgemeinern: Rezipienten bringen für Helden, die ihnen sympathisch sind, mehr Verständnis auf und sind eher geneigt, ihre Fehler zu entschuldigen. Das Leid der Figur, an deren Geschick man besonderen Anteil nimmt, gerät stärker in den Blick und ruft die tragödienspezifischen Affekte von Furcht und Mitleid hervor.

Der enge Zusammenhang von Sympathie und Tragik, der bei Schröders Deutung offenkundig ist, gilt auch für andere Interpretationen des *Hildebrandslieds*. Um Hildebrands Konflikt als tragisch darzustellen, wird seine Entscheidungssituation stärker als im althochdeutschen Text ausgeleuchtet und deren Ausweglosigkeit hervorgehoben. Hildebrand tue alles, um den unheilvollen Verlauf der Dinge abzuwenden, kommentiert etwa OTTO GSCHWANTLER. Allein durch den Versuch, den tragischen Automatismus zu durchbrechen, erweise sich Hildebrand als Vertreter einer neuen Geisteshaltung. Einen Sinn, an dem er sich aufrichten könnte, erkenne der Held im Kampf gegen den Sohn nicht und bitte Gott vergeblich um Hilfe. Hildebrand sei daher, konstatiert Gschwantler, eine zutiefst tragische Gestalt.⁵⁷ Das Mitleid mit dem Vater wirkte sich in der Rezeptionsgeschichte auf die Beurteilung des Sohns aus, dessen Verhalten gerade von älteren Germanisten wenig positiv bewertet wurde.⁵⁸ Hadubrand galt als jugendlicher Hitzkopf, starrsinnig, bössartig und

⁵⁷ Vgl. OTTO GSCHWANTLER: *Älteste Gattungen germanischer Dichtung*, in: *Europäisches Frühmittelalter*, hg. von KLAUS VON SEE, Wiesbaden 1985 (Neues Handbuch der Literaturwissenschaft 6), S. 91–123, hier S. 115.

⁵⁸ Im deutschen Tragikverständnis der Moderne wird von dem Helden meist verlangt, schuldlos schuldig zu werden, wohingegen ein moralisches Fehlverhalten als untragisch gilt. Der angloamerikanische Tragikdiskurs basiert hingegen maßgeblich auf der *Poetik* des Aristoteles, weshalb ein tragischer Held einen Fehler begehen und Schuld auf sich laden muss. So kann DICK (*Steigerung*, Anm. 34, S. 50) Hildebrands Maßlosigkeit kritisieren, ihn als »großsprecherischen Alten« bezeichnen und sein Handeln dennoch für tragisch halten: Hildebrands Versagen liege in seinem »fatale[n] Drang zur Steigerung und Übersteigerung des heroischen Selbst, der ihm zum tragischen Fehler gerät.« (S. 61) Der geistige Triumph über den Gegner sei ihm wichtiger als das eigene Leben (S. 54). Zur angloamerikanischen Tragikvorstellung vgl. TOEPFER: *Höfische Tragik*, Anm. 14, S. 14f.

verblendet,⁵⁹ wohingegen Hildebrand als tragischer Held Bewunderung fand. In vielen Beiträgen des 19. und 20. Jahrhunderts schlagen sich die Sympathien der Interpreten also unmittelbar in den Aussagen zum Tragikkonzept nieder.

Der Zusammenhang von Sympathie und Tragik lässt sich jedoch auch umkehren: Sympathie ist nicht nur die Voraussetzung, um Mitleid mit dem tragischen Helden zu empfinden, sondern ein solcher Held oder eine tragische Handlung wecken auch bei den Rezipienten verstärkt Sympathie. Dies belegt die Interpretationsgeschichte des *Jüngeren Hildebrandslied*, in dem der Stoff des althochdeutschen Kurzepos neu gestaltet wurde. Die im 15. und 16. Jahrhundert sehr beliebte Ballade endet mit der Versöhnung von Vater und Sohn, in die auch die Mutter einbezogen ist.⁶⁰ Narrative Techniken der Sympathiesteuerung werden im *Jüngeren Hildebrandslied* viel stärker eingesetzt, obwohl die dramatischen Anteile auch hier überwiegen. Mittlerfiguren sorgen dafür, dass sich die Sympathien von den Figuren auf die Rezipienten übertragen können,⁶¹ die Balance zwischen Vater und Sohn wird sorgfältig austariert⁶² und die ambivalente Ringgabe in ein Wiedererkennungszeichen von Liebenden verwandelt.⁶³

Die modernen Interpreten vermochte das *Jüngere Hildebrandslied* wenig zu überzeugen. Wie negativ die Urteile ausfielen, belegt HUGO KUHN'S Verdikt, beim *Jüngeren Hildebrandslied* handle es sich im Unterschied zum althochdeutschen Prätext um ein »pointlose[s] Kraftstück«.⁶⁴ Dass die Sympathien der Germanistik eindeutig dem älteren *Hildebrandslied* gehören, dürfte nicht nur mit seinem höheren Alter, sondern entscheidend mit der Tragik, dem Erhabenen und dem Pathos zusammenhängen,⁶⁵ die im frühneuzeitlichen Text fehlen. Da weder das Leiden eines

⁵⁹ JACOBSEN (*Verhängnis*, Anm. 30, S. 83) hält diese Urteile für völlig unangemessen, da Hadubrand in der erzählten Welt mindestens dreißig Jahre alt sei und als Vorkämpfer des Heeres auftrete.

⁶⁰ Zur reichen Handschriften- und Drucküberlieferung vgl. *Deutsche Volkslieder – Balladen*, hg. von JOHN MEIER, Teil I, Berlin / Leipzig 1935, S. 8–10.

⁶¹ Zum Beispiel verwendet sich Dietrich für den jungen Herrn Alebrant, betont, dass dieser ihm von Herzen lieb sei, und bittet Hildebrand, ihm freundlich zu begegnen. Hadubrand wiederum appelliert an seine Mutter Ute, den Vater wieder aufzunehmen. Vgl. *Das Jüngere Hildebrandslied*, in: *Deutsche Volkslieder*, Anm. 60, Nr. 4, Str. 4, 20.

⁶² Zunächst versetzt Alebrant seinem Vater einen Schlag, wird dann aber von diesem für seinen schwachen Einsatz getadelt und bezwungen. Durch eine Wunde vom Kampf gezeichnet ist jedoch nur Hildebrand. Auch weisen der goldene Kranz und ihr gemeinsamer Auftritt Alebrant als Sieger aus. Vgl. *Das Jüngere Hildebrandslied*, Anm. 61, Nr. 4, Str. 10–12, 16.

⁶³ Hildebrand lässt am Ende der Ballade einen goldenen Ring in den Becher seiner Frau sinken. Vgl. *Das Jüngere Hildebrandslied*, Anm. 61, Nr. 4, Str. 20.

⁶⁴ KUHN: *Stoffgeschichte*, Anm. 2, S. 124.

⁶⁵ Die Bedeutung von Pathosdarstellungen, um tragische Effekte zu erzielen, betonte jüngst KARL HEINZ BOHRER: *Das Tragische – Erscheinung, Pathos, Klage*, München 2009, bes. S. 11.

tragischen Helden noch sein Widerstand gegen das Leiden dargestellt wird, kann das *Jüngere Hildebrandslied* keine tragödienspezifische Wirkung entfalten. Vater und Sohn erkennen einander erst nach Hildebrands Sieg und freuen sich gemeinsam, dass sie am Leben sind.

Sympathie und Tragik hängen bei der Rezeptionslenkung folglich enger zusammen, als man bei der vergeblichen Suche nach dem Begriff *συμπάθεια* in der antiken Tragödientheorie denken könnte. Noch deutlicher als beim Vergleich von älterem und jüngerem *Hildebrandslied* wird dies bei der Entscheidung zwischen Vater und Sohn im althochdeutschen Epos. Mit narrativen Mitteln wird das Mitleid der Rezipienten geweckt und Hildebrand so zum tragischen Held gekürt.