



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Das Hildebrandlied

Baesecke, Georg

Halle (Saale), 1945

Form (Versbau, Variation, Satzbau und Stil, Formeln, Wechselrede).

[urn:nbn:de:hbz:466:1-67747](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:hbz:466:1-67747)

seine Matthäuserklärung wurde benutzt, und wahrscheinlich ist die alte Vorrede von ihm, die den sächsischen Dichter rühmt.

Unsere Liedabschrift liegt also in Fulda wohl eingebettet.

Der Inhalt der beiden Blätter ist, nüchtern mitgeteilt, dieser. Theotrih¹⁾ ist vor Otacher zum König der Hunen geflohen, mit ihm außer vielen andern Mannen auch sein vertrauter Hiltibrant, der ein junges Weib und ein unmündiges Kind erbelos zurückläßt, aber nun der Trost seines Herrn ist und sich draußen in vielen Kämpfen vor allen andern bewährt. Erst nach dreißig Jahren des ‚Ellendes‘ kann Theotrih mit ihm und einem Heere wieder der Heimat zuziehen. Sie stoßen auf die feindliche Macht (Otachers), und zwischen beiden Schlachtreihen treffen sich, ohne einander zu erkennen, Hiltibrant und Hadubrant, der zurückkehrende Vater und der daheimgebliebne Sohn, als Einzelkämpfer. Der Vater erfragt bald, daß er den Sohn vor sich hat, und sucht sich zu erkennen zu geben, um den Kampf zu vermeiden. Der Sohn sieht nur Trug und Feigheit. Die Waffen müssen entscheiden. Lanzen- und Schwertkampf sind erhalten, aber das Letzte versagt uns das Pergament.

Dieser irdische Stoff wird in einer dichterischen Form von wundersam verschränkter Mannigfaltigkeit in eine beglückend unirdische Welt gehoben, und das wäre nun im einzelnen zu entwickeln.

Versbau ist keine Geheimwissenschaft, und man braucht nicht in einen Schutzraum zu flüchten, wenn dies Wort ertönt. Das Versmaß, das hier angewandt wird, ist das der zwei Viervierteltakte im ‚Kurzverse‘, also der vier Viervierteltakte in seiner Verdopplung, dem ‚Langverse‘, d. h. dasselbe Maß, das uns besonders im Volks- und Marschlied aus dem Germanischen und Indogermanischen überkommen und noch immer das natürlichste ist. Sein Hauptkennzeichen ist der regelmäßige Wechsel stärkerer Betonung auf den ersten und schwächerer auf den dritten Vierteln, so daß für den Langvers in Notenschrift diese Grundform anzusetzen ist:

$$\frac{4}{4} \left| \text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩} \right| \text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩} \left| \text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩} \right| \text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩} \left| \right. ^2)$$

Es gibt daneben nur noch das sog. Spruchmaß, in dem je ein Lang- und ein Kurzvers (wegen seiner abgeschlossenen Selbständigkeit ‚Vollvers‘ genannt) zusammengeordnet sind. Im Norden sind ganze Gedichte daraus

¹⁾ Das h ist im Silbenauslaut wie unser ch zu sprechen.

²⁾ Die senkrechten Striche bedeuten die Taktgrenzen, ' die stärkere, ' die schwächere Betonung; ♩ die Viertelnote, ♪ die Achtel-, ♫ die Sechzehntelnote, ♪ die Halbe-, ♩ die Ganzenote, ♩ die Viertelpause (denn nicht alle Teile des Taktes müssen sprachlich gefüllt sein). Die Nennung nach Bruchteilen bezieht sich auf das Ganze eines Taktes aus vier Vierteln. — Zerstörte Verse sind hier nicht einbezogen.

gebildet, bei uns haben wir es nur in dem Einzelsprichwort V. 37 f. Für den Versbau macht uns das keinen Unterschied.

Wir nehmen als Beispiel den ersten (in unsern Büchern gewöhnlich auf zwei Druckzeilen verteilten) Langvers des ‚Guten Kameraden‘, und zwar auch deshalb, weil wir ihn nur singen, gesprochen uns kaum vorstellen, so daß er uns den Zusammenhang von Gesungen und Gesprochen zeigen kann, den wir beim Heldenliede zu ergreifen versuchen müssen:



Ohne die Singweise, in die Ebne unbeteiligten Sprechens und Messens übertragen:



Wir sehen hier zugleich, wenn wir den oben verzeichneten Grundvers heranziehen, daß die Zahl der nicht betonten, der ‚Senkungs‘-Silben für diesen Vers wenig bedeutet: nach der ersten ‚Hebung‘ sind es zwei, nach der zweiten eine, nach der dritten fehlen sie ganz und es entsteht da eine zweihebige Aussprache (Kame/rádèn), die wir heutzutage nur noch beim Singen festhalten (die sog. klingende), beim Sprechen aber zugunsten einer einmaligen Betonung (Kameráden) aufgeben: die Ableitungs- und Beugungssilben sind zu schwach geworden, bei schlichtem Sprechen noch einen Akzent zu tragen.

Es macht einen wesentlichen Unterschied des Althochdeutschen (z. t. auch noch des Mittelhochdeutschen) aus, daß dies noch nicht eingetreten ist; auch im Innern des Verses noch nicht, so daß wir auch da von klingenden Takten sprechen können. Der Unterschied beruht auf bewahrter Sinnhaftigkeit dieser Silben, der denn auch die Bewahrung der in unserm schwachen Endungs-e zusammengefallenen Vokalunterschiede a e i o u ü entspricht. Beides zugleich lehrt uns, daß diese alten Verse langsamer, ‚gemessener‘ zu sprechen sind als unsre heutigen: wir müssen zahlreiche Beziehungen, die wir jetzt in Formworten (Artikel — vgl. die Übersetzung —, Präpositionen usw.) besonders ausdrücken, wieder mit in jene Silben hineinnehmen. Wir sehen ferner im letzten Takte das dritte und, wenn nicht ein Auftakt zum nächsten Verse folgt, auch das vierte Viertel ganz in Pause fallen. Vergewärtigen wir uns aber das Marschieren zu diesem Liede, so wissen wir alsbald, daß der Takt dadurch nicht verändert ist, daß das zweite Bein noch untergebracht werden muß, auch wenn der Sprachstoff nicht ausreicht. Diesen ‚stumpfen‘

Versschluß halten wir beim Sprechen fest: wir legen im ‚König von Thule‘ zwischen ‚getreu bis an das Grab‘ und ‚dem sterbend seine Buhle‘ eine taktgemäße Pause. Auch im Innern des alten Verses kann so die ganze zweite Hälfte des Taktes (mitsamt dem Nebenakzente) ausbleiben.

In welchen Bögen sich eine Melodie des Hildebrandliedes über, neben oder unter der des ‚Guten Kameraden‘ bewegt habe, wissen wir nicht. Wir erschließen germanische Melodien nur allenfalls aus späten isländischen Nachklängen.

Aber man sagt im Althochdeutschen auch, daß der Prophet ‚singt‘, daß die Bücher von Jesus ‚singen‘ und ein Gebet ‚gesungen‘ wird. Ähnlich im Gotischen. Man käme also auf ein Singen, das dem Sprechen sehr nahe läge, ein dem liturgischen, noch in der katholischen Kirche geübten Sprechen mit musikalisch gehobenen Anfängen und Schlüssen Vergleichbares.

Da die epischen Verse nicht in gleichgebaute Strophen zusammengeordnet sind, durch die, wie im ‚Guten Kameraden‘, eine ausgespinnene Melodie begrenzt würde, so müßte man sich wohl eine kürzere mit jedem Verse neu angehoben und beendet vorstellen. In jedem Verse dieselbe Melodie, das scheint uns eine unerträgliche Eintönigkeit. Aber unser bares Sprechen, zumal tausende von Versen hindurch, ist doch noch eintöniger? Freilich würde die auf einen Vers beschränkte Melodie den Boden verlieren, sobald (wie namentlich im Buchepos, etwa im Heliand) Vers- und Satzschluß nicht mehr zusammenfallen, der Satz also in den nächsten Vers hinüberreicht. Wir kämen dann auch von da aus auf einen ‚Gesang‘, den wir eher ein feierlich gehobenes Sprechen kirchlicher Art nennen würden.

Daß gleichwohl eine Melodie vorhanden war, besagt die immer wieder bezeugte Harfenbegleitung, die der Skop, d. i. der vortragende Dichter oder Sänger, selbst hinzufügt. Nach einem alemannischen Funde aus dem 4.—7. Jahrhundert wäre das nicht lange zuvor noch ein dreisaitiges Instrument mit kümmerlichem Klange gewesen, und da nach dem Vorigen eine musikalische Begleitung zu rein gesprochenen Versen, etwa wie bei einem Melodrama, nicht in Betracht kommt und Akkordgriffe aus geschichtlichen Gründen nicht annehmbar sind, so bleibt nur der Einklang von Sprech- und Harfenton, dessen Wirkung dann von dem Schwingen der Saiten und der Resonanzkraft des Instruments abhängt. Wir haben Beispiele, daß auch der Abschluß einer längeren Gedankenreihe, etwa einer Rede, durch eine besondere Melodiewendung von den übrigen abgehoben werden konnte, wiederum wie bei gottesdienstlichen Lesungen.

Für die Art des Vortrages ergibt sich hieraus schließlich: da es sich nicht um Marsch- oder sonstigen Chor-, sondern um Einzelvortrag handelt,

kann sich auch die Bindung an gleichmäßig festen Takt lockern, und wir denken uns ein Auf- und Abswellen des Verses wie nach Stärke und Weichheit so auch nach dem Zeitmaß, alles gelenkt vom Inhalt und seiner Stimmung. Erst dadurch ergänzt und erklärt sich jene Freiheit des Versbaus, und wir gewinnen Anschluß an das heutige freie Taktieren von Einzelgesang-Versen auch in Balladen.

Aber insgesamt bleibt da doch ein hartes Eindämmen unsrer von märchenhaften alten Berichten über musikalische Wirkungen oder durch Opern unsrer Tage genährten Einbildungskraft. Es bedeutet indessen auch die Gewähr, daß die Sprache Hauptinhalt der Musik war, nicht nur in dem oft berufenen Vollklang ihrer durch alle Stufen abgewandelten Vokale und ihre langhin sinnausgliedernden Worte, sondern vielmehr noch darin, daß die Sprache der Dichtkunst ohne Verbiegung, man möchte sagen senkrecht aus der des Tages erhoben wurde: es gab für das Heldenlied noch keine fremden Lehren, die den Vers nach Silbenzahl oder Silbenmaß zu regeln geboten oder ein gleichmäßiges Auf und Ab von Hebungen und Senkungen vorschrieben und danach Schönheit bewilligten. Machen wir uns aber von diesen eingewachsenen Urteilen frei, geben wir den Wahn auf, daß die Sprache der Dichtung andre als eingeborne Schönheitsgesetze habe, so tritt das Große dieser Verse erst recht hervor, das ihre eigentliche Musik in gemäßem Sprechen offenbart.

Dies Große wird noch dadurch emporgestemmt, daß zwei oder drei der Hauptakzente (und nur sie) den sog. Stabreim tragen, d. h. durch gleichen Wortanlaut aufeinander bezogen werden:

45 *Híltibránt gimáhaltà, Héríbrántes súno,*

wobei die Vokale untereinander staben:

63 *do létùn se ærist ásckim scritàn.*

Und zwar trägt im epischen Langverse die dritte Haupthebung immer einen Stab, die vierte nur ausnahmsweise (V. 25 und 60) und in jugendlicher Lockerung der Kunst. Jener ist der ‚Hauptstab‘, und er bezeichnet den Gipfel des Verses, diese Stablosigkeit sein rasches Absinken; wie denn der zweite Kurzvers gedrungener als der erste zu sein pflegt: also doch ein Stück wiederkehrender Melodie, wenn anders der stärkere Ton zugleich der höhere ist. Der alleinstehende Kurzvers des Spruchmaßes hat in V. 38

órt wíðar órtè

den ‚rührenden‘ Stabreim.

Die Reime können sich auch in Folgeversen weiterspinnen. So das *h* in V.6f. und öfter: es lag wegen der so häufig zu wiederholenden Namen der Helden bereit. Auch das in V.8—10 immer wieder stabende *f* wird eher aus Sorglosigkeit als aus künstlerischer Absicht zu erklären sein: es war eine Auswahl von *f*-Stabungen ins Bewußtsein getreten und wurde weiter benutzt. Vgl. V.38 f. Entsprechend wäre *sc* in V.64 durch *sc* in V.63 vorbereitet. Doppelt stabt V.40: *sp, w, sp, w*.

Da nun der Stab wie der Hauptakzent durchaus an die stärksten Begriffsträger gebunden ist, nicht auf Formworte fällt, so wird das Inhaltliche kräftig herausgehoben und zugleich geschmückt, alles Übrige, die ‚Senkung‘ in jedem Sinne, fällt in den Schatten, und es entsteht nicht wie beim Reim von Endsilben etwas musikalisch, sondern etwas inhaltlich Ohrenfälliges, das unsrer eingeborenen Sachlichkeit dient, und zugleich ein heldisch-pathetisches Schreiten von Gipfel zu Gipfel.

Aber innerhalb dieser nun doppelt geprägten Taktgrenzen ist die Verschiedenheit der Silbenfülle und -anordnung so groß, daß sie dem heutigen Formgefühl nur schwer zu fassen ist, erfaßt aber berauschend wie plötzliche Entfesselung verborgener Seelenkräfte wirkt. Im Hildebrandliede reicht es von dem (S.20) als Grundform angeführten, halb außerhalb bleibenden Verse der Redeeinführung auf der einen Seite zu der äußersten Silbenkargheit des Kurzverses

49b *wéwürt skihit* oder 53b *suértù háuwàn*

| *é* *é* | *é* *é* *é* | | *é* *é* | *é* *é* |

und auf der andern zu der größten Gedrängtheit in 5ab:

garutun se iro guðhamun, gurtun sih iro suert ana

| *é* *é* *é* *é* | *é* *é* *é* | *é* *é* *é* *é* | *é* *é* *é* |

Die Auswahl in dieser unvergleichlichen Mannigfaltigkeit lenkt dem Dichter allein der Stoff, sofern er die schöpferische Erregung auslöst, die ‚Wut‘ wie es germanisch (nach Wuotan), der ‚holde Wahnsinn‘ wie es (nach den Griechen) bei uns heißt, und der Vers kann dann, sich jeder gedanklichen, seelischen, rhythmischen Regung anschmiegend, auch die höchste sprachliche Kraft ans Licht locken, ohne daß ihr Ausleben durch fremde Erinnerungen gebunden oder der Inhalt verbogen würde.

Den Vers als musikalische Melodie (S.19) hätte dabei das Hildebrandlied schon öfter aufgegeben. So gehört z. B. ‚erbelos‘ in V.22a als Schluß zu V.20 f.: ‚Er ließ im Lande die Kleine zurück, die Frau im

Hause, das Kind unerwachsen', und ,er ritt nach Osten' V.22b bildet ein neues selbständiges Stück; die fünf Verse 58—62 zerlegen sich in $2\frac{1}{2} + 2\frac{1}{2}$.

Dieser jüngere ,Bogen'- im Gegensatze zum ,Zeilenstil' ist hier zugleich mit einer Eigentümlichkeit des Stabverses verknüpft, der ,Variation' oder ,Abwandlung' eines Begriffes in einer zweiten Bezeichnung, die ihn noch einmal anders beleuchtet zeigt: V.59f. *der dir nu wiges warne* (den Kampf weigert'), *gudea gimeinun* (gemeinsamen Krieg', nämlich im Zweikampf). Dies Abwandeln, das kräftig zur Farbigkeit und inneren Verklammerung germanischer Verse beiträgt, wurzelt ja gewiß im Wesen des Stabreims: der Dichter muß — Entsprechendes gilt auch beim Endreim späterer Tage — die Begriffe seiner Sätze, um sie staben lassen zu können, in möglichst vielen Worten verschiedenen Anlauts zur Verfügung haben: so wechselt er etwa in V.64—67 zwischen *scilt*, *staimbort*, *scilt*, *linta*, kann mit *sc*, *st* und *l* reimen und bezeichnet die Sache sachlich mit ,Schild', dichterisch mit ,Linde', im Prachtstil mit ,Farbbrett', ,Buntbord'. Das letzte ist verwandt der Umschreibung eines Wortes durch zwei andre, wie sie in den nordischen Skaldendichtungen als ,Kenning' ausgebildet und zu einem wahren Rätselspiel gemacht ist, zugleich die einzige deutsche ihrer Art. An unsrer Stelle ist (nun nicht als Abwandlung) für ,Ger' dichterischer ,Esche', für ,Schwert', ,Waffe' getreten, so daß die Kampfdarstellung zu ihrem vielfältigen Bewegen und Steigern auch wechselnd-glänzende Farben gewinnt. Solche Kämpfe sind immer eine besondere Freude der altdeutschen Dichtung gewesen.

Im Hildebrandliede können indessen nicht nur Hauptworte, sondern auch Aussagen und ihre Bestimmungen, sogar ganze Sätze so abgewandelt, kreuz und quer verknüpft, mit jenem Spiel der Lichter übersät und in einem bewundernswert zielstrebigen Inhaltsaufbau emporgesteigert werden. Die Einzelkämpfe von V.2 sind in V.3 Hildebrand und Hadubrand, in 4 Vater und Sohn (immer an erster Versstelle und stabend): welch atemberaubend rasche und furchtbare Zuspitzung des Gegebenen für den Hörenden! Er fürchtet schon all die Möglichkeiten, von denen die Helden noch nicht wissen. Die Verben besagen in V.2, daß sie sich treffen, in V.4f., rasch hintereinander, daß sie ihre Waffen richten, ihre ,Kriegshemden' bereiten, ihre Schwerter umgürten. Die Bestimmungen in V.2, daß sie allein sind, in V.3: und zwar ,zwischen zwei Heeren', wodurch der Kampf von vornherein fast unvermeidlich zu werden scheint. Und nun noch einmal wie ein Turm, den Zeilenstil und sogar die letzte Abwandlung der Aussage (*muotin*, *rihtun*, *garutun*, *gurtun*) durchbrechend das *helidos*, das die Reihe regierender Hauptworte aufgipfelt, und schließ-

lich das Abströmen in dem letzten Nebensatze: zum Angriff. Zugleich schließt der Dichter die Einleitung, und zwar mit den rasselndsten, gedrängtesten seiner Verse, uns aber ist das Tragische der Lage von jedem Winkel aus mit immer neuen Schlägen eingetrieben.

Dabei ist das Hildebrandlied sonst eher karg und schlicht in seinen Stilmitteln. Es hat 1½ Dutzend Nebensätze, manche mit noch mehrdeutiger Konjunktion (*so*, *dat*), auch schon zwei doppelte, aber Hadubrand's Bericht über die Vergangenheit besteht, doch wohl nicht zufällig, von V. 17—28 nur aus Hauptsätzen, 11 an der Zahl. Es hält sich damit den alten Eddaliedern näher als der schwelgerischen, undeutlich flimmernenden und unter dem Einfluß ihrer geistlichen Dichter weltschmerzlichen Kunst der Angelsachsen, der es doch (in Ermangelung deutscher Verwandtschaft) nach Wort- und Formelschatz am nächsten steht.

Der Eingangssatz, in dessen Versachung unser Schreiber noch sehr unternehmungslustig war — weiterhin zog er sich wie sein Genosse mehr und mehr auf die sichere Auswechselung der Lautzeichen *z* und *t* zurück — hat sogar ein althochdeutsches Gegenbeispiel in der Weltgerichtsdichtung Muspilli: *Daz hortih rahhon dia uueroltrehtuuison* 'Das hört ich erzählen die Weltrechtweisen'; dazu im Wessobrunner Hymnus auf die Schöpfung: *Dat gafregin ih mit firahim* 'Das erfragte ich unter den Menschen'; aber auch im Eingang zum angelsächsischen 'Rebhuhn': *Hyrde ic secgen* 'Hörte ich sagen'. Die fest ausgestanzte Redeeinführung *Hiltibrant gimahalta*, *Heribrantes sunu* und dgl., die immer mit ihrem dünnen Inhalt einen langen ebenen Vers füllt, und so ganz zu gewissen homerischen Geschwistern paßt, stimmt wörtlich auch zu gelegentlichem *Wiglaf maðelode*, *Weohstanes suno* des angelsächsischen Beowulfepos. Damit sind diese Verse nochmals (S. 21) von dem übrigen Texte getrennt, sie bahnen die Gepflogenheit der jüngeren nur aus Wechselreden zusammengesetzten Eddalieder an, in denen die Sprecher wie im Drama nur mit Namen angekündigt werden. Im Hildebrandliede ist die Redeeinführung noch nicht fest: die Grenzen s.V.10/11 und 35.

Offenbar bleibt aber alles dies außerhalb des dichterischen Inhalts, und es ist auch nicht jede Wortbindung, die anderswo in germanischen Versen wiederkehrt, darum gleich formelhaft: wenn Variation ein Stilmittel ist, so muß sie wie später der Endreim einen Schatz für alle zu bilden beginnen, die in den Schranken der Heldenwelt dichten. Diese germanische Verwandtschaft gehört dann wie die Regeln der Grammatik oder des Versbaus zu den Gleichartigkeiten der Texte und erlaubt uns, ein Stilgefühl zu erwerben, mit dem man sich getraut, selbst Lücken auszufüllen.

Wir stützen etwa *dero hregilo hruomen muotti* V.61 mit angelsächsischem *hremān ne thorfta mecea gemanan* ‚nicht rühmen durfte der Gemeinschaft der Schwerter‘ (wie *gudea gimeinun* im Hildebrandliede V.60) oder *dat se* (die Lanzen) in dem *sciltim stontun* 64 mit *þæt hyt* (das Schwert) *on heafolan stod* ‚daß es im Haupte stand‘. Wir lassen uns dann aber auch alleinstehende Zusammensetzungen wie *sunufatarungo* V.4 oder *staimbort* V.65 umständlich aus Verwandtschaften und jeglicher Altertumskenntnis erklären, auch vieles schlechthin Grammatische, das verschwunden ist, wie z. B. den Übergang aus Erzählung oder indirekter Rede zu direkter (V.8 ff., 33 ff.), und tun so seit einem Jahrhundert und länger einen Schritt voran und einen halben zurück.

Nach der Einleitung (S. 22f.) gibt der Dichter erst wieder den Schluß — soweit wir nach unsrer Handschrift urteilen können — in zusammenhängender Erzählung, nun aber in jenem schildernden Variationsstil (S. 22), der so stark von dem der Einleitung abweicht, wie der Vergangenheitsbericht Hadubrands von beiden. Sonst können allein die ‚Hildebrand sprach‘, ‚Hadubrand sprach‘ als erzählend gelten, wenigstens wo sie mit andern Mitteilungen verknüpft sind (V.33—35a). Dazwischen aber ergeht der eigentliche, der seelische Kampf im Zwiegespräch von Vater und Sohn.

Die Geschehnisse sind also von zwei Standpunkten aus gesehen und vermittelt, von dem des Dichters, der erzählt, und dem der Sprecher, die sich selbst darstellen. Daher die unschöne Bezeichnung ‚doppelseitiges Ereignislied‘. Es ist die einzigartig emporgezüchtete Form des germanischen Heldenliedes, die aber ihrem Inhalt entspricht: es handelt sich nicht um übernatürliche Krafttaten und Wunderdinge, sondern um seelische, sittliche Bewährungen im Widerstreit höchster Ehrgebote oder Pflichten, etwa der Sippe und Gefolgschaft; auch nicht um Abspiegelungen von Wirklichkeiten, sondern um Erfreuen, Erbauen, Erschüttern der Gefolgschaften-Gemeinschaft, die da in der Halle des Fürsten dem Skop lauscht, um Erheben in die kriegerische Wunschwelt hochgesinnter Vorfahren, nicht nur des eignen Stammes. Denn sie erstreckt sich über alles Germanentum an alle Grenzen Europas und bannt die Geschichte ihrer Könige und Völker in die Gefühle und Gedanken des eignen Kreises.

Auch in unserm Falle sind geschichtliche Voraussetzungen, sind die Namen der Völker, die im Hintergrunde kämpfen, nicht oder kaum erwähnt: nicht werden die Goten besiegt, sondern Theotrih flieht mit seinen Mannen vor Otachers Haß, und selbst dies hören wir erst innerhalb des Frage- und Antwortspiels, das auf die erzählende Einleitung folgt.

Es wird eingeführt mit der Frage Hildebrands — er hat als der Ältere und Erfahrene zu fragen — nach Namen und Geschlecht des Gegenübers.

Hadubrand nennt den Vater und sich, berichtet die ganze Vorgeschichte, die der Vater weiß, wir aber erfahren müssen, und kündigt ihm und uns so im Rühmen seiner Heldentaten zugleich die stolze Liebe des Sohnes. Aber er glaubt ihn (V. 23 f., vgl. 27, 42 ff. und den Prosa-Zusatz 29) längst in den Kämpfen da draußen gefallen.

Hildebrand deutet die nahe Verwandtschaft an und bietet goldene Armringe zur Begütigung.

Hadubrand lehnt ab mit jenem Sprichwort: er hält den Alten für tückisch und behauptet, von dem Tode des Vaters feste Kunde zu haben. Hildebrand bitter: Freilich, du brauchst, wie ich an deiner Rüstung sehe, keine Gabe, du bist unter deinem guten Herrn (Otacher!) noch nicht Recke, d. h. ein Vertriebener geworden wie ich.

Nun müßte der Sohn antworten. Aber es folgt eine Gedankenlücke, und dann beginnt abermals der Vater: mit einem Wehruf, der einen eignen Anlaß erfordert hätte und dann in die Klage ausläuft, daß nun nach all den überstandenen Kämpfen der Vater dem Sohne erliegen müsse oder der Sohn dem Vater. 'Vielleicht aber kannst du doch von einem so alten Manne die Rüstung gewinnen'.

Wiederum folgt keine Antwort, und Hildebrand setzt zum dritten Male an: 'Der wäre doch der Feigste der Ostleute, der dir nun den Kampf weigerte'.

Ein solches, und gar doppeltes Unterbrechen von Rede und Widerrede ist in den ganz auf sie gestellten 'zweiseitigen' Heldenliedern unerhört.

Der Abschreiber ist sich denn auch der beiden Lücken bewußt: er schiebt beidemal das verszerstörende 'sagte Hildebrand' ein, wodurch nun auch das 'Wehe nun, waltender Gott, Wehegeschick geschieht' tödlich getroffen wird; er tut es weniger weil Hildebrand sich zu weiterer Rede aufgegriffen habe, als weil man eigentlich eine Antwort Hadubrands erwarten muß. Es ist das 'sagte Hildebrand', das auch schon V. 30 in einen andern Anruf hineingeworfen ward, weil eine Lücke vorausging und man nicht wissen konnte, wer nun spreche.

Wir denken uns, daß der Schreiber die Raumbedrängnis kommen sah, die uns dann doch den Schluß des Ganzen raubte, daß er wenigstens das Beste retten wollte, nicht die Worte, die dem Alten den Wehruf abzwangen und ihn dann doch in den Kampf trieben, sondern eben die Worte des Alten, die erst den tragischen Sinn des Liedes enthüllen.

Die erste (hinter V.48) fehlende Antwort des Sohnes mag des Vaters Bitterkeit mit einem Hohn auf sein Alter und die Verbrauchtheit seiner Rüstung vergolten haben, denn davon spricht dieser noch zweimal: 'Aber