

Die Bedeutung der Aachener Theoderich-Statue für Karl den Großen (801) und bei Walahfrid Strabo (829)

Materialien zu einer Semiotik visueller Objekte
im frühen Mittelalter

von Felix Thürlemann

1. Die semiotische Fragestellung und die bisherige Literatur

Das Reiterstandbild des Ostgotenkönigs Theoderich, das Objekt von dem hier die Rede sein soll, existiert heute nicht mehr. Erhalten geblieben sind jedoch zwei Texte aus dem 9. Jahrhundert, die darauf Bezug nehmen. Im *Liber pontificalis* des Ravennater Bischofs Agnellus wird die Statue kurz beschrieben und berichtet, daß Karl der Große sie 801 auf der Rückreise von seiner Kaiserkrönung in Ravenna gesehen und von dort nach Aachen überführt habe. 28 Jahre später, unter Ludwig dem Frommen, verfaßte der Reichenauer Mönch Walahfrid Strabo am Aachener Hof ein längeres Gedicht, in dem das Standbild eine durchwegs negative Deutung erfährt. Wie läßt sich diese Umkehrung in der Einschätzung des gleichen visuellen Objektes innerhalb so kurzer Zeit erklären? Diese Frage bildet den Ausgangspunkt der vorliegenden Untersuchung. Die Darstellung des Schicksals der Theoderichstatue zur Karolingerzeit soll es erlauben, eine genauere Vorstellung von der Bedeutungsweise des Kunstwerks im frühen Mittelalter zu bekommen¹.

¹ Die beiden Texte sind in der Reihe der 'Monumenta Germaniae Historica' zugänglich: Agnellus, *Liber pontificalis ecclesiae Ravennatis*, cap. 94, MG SS rer. Lang., S. 338, zum Jahr 839 und Walahfrid Strabos Gedicht (Carmen XXIII der Ed. Dümmeler, MG Poetae II, S. 370 ff.), das unter dem Titel (*Versus*) *de imagine Tetrici* bekannt ist (zur Titelgebung vgl. unten, Anm. 36). — Die Anregung zur Beschäftigung mit Walahfrids Gedicht geht auf ein von Prof. H. Haefele im Wintersemester 1969/70 an der Universität Zürich geleitetes Seminar zurück. Dem gemeinsamen Bemühen der Teilnehmer verdanke ich das Verständnis manch schwieriger Stelle im Text. Von entscheidender Hilfe bei der Ausarbeitung des vorliegenden Aufsatzes war für mich jedoch der fachkundige Rat und die freundschaftliche Kritik von Prof. Haefele, auch wenn schließlich nicht in allen Punkten Einigkeit erzielt werden konnte. Mit Fragen im kunsthistorischen Bereich konnte ich mich an meine Freunde Dr. Oskar Bätschmann und Dr. Hermann Maué wenden.

Das Gedicht von Walahfrid Strabo hat in der Wissenschaft seit 1844 eine recht starke Beachtung gefunden². Die einzelnen Arbeiten lassen sich chronologisch deutlich in zwei Gruppen unterteilen, denen auch eine veränderte Fragestellung entspricht. In den Arbeiten aus der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts (vor allem bei Bock, Grimm, Dehio, Schmidt und von Schlosser) dominiert die kunsthistorische Betrachtungsweise. Das Hauptanliegen war, eine möglichst klare Vorstellung vom Aussehen der Statue zu gewinnen³. Fast allgemein wird dabei beklagt, daß Walahfrids Text keine eigentliche Beschreibung des Kunstwerks enthalte. Von Schlosser etwa spricht von der „dunklen, symbolisch-tendenziösen Ausdrucksweise Walahfrids“ und bemerkt, seine Betrachtung gehe „nicht auf das Kunstwerk um seiner selbst willen, sondern auf die ideellen Beziehungen, die er aus demselben herausdeutet“ (S. 8 und 166).

1925 hat von Bezold als erster Historiker das Gedicht untersucht. Es geht ihm darum, Walahfrids Position in dem sich 829 bereits abzeichnenden Parteienstreit um die Reichsteilung zu bestimmen. Seine Analyse stützt sich vor allem auf den zweiten, panegyrischen Teil des Textes; das Tyrannenbild, das Walahfrid im ersten Teil an Hand der Theoderich-Statue entwickelt, soll seiner Ansicht nach „nicht eine bestimmte greifbare Persönlichkeit treffen“ (S. 388). Däntl, der sich als nächster mit dem Gedicht befaßt, spricht ihm eine „ausgesprochen politische Tendenz“ zu (S. 2), und dies schon im ersten Teil. Seine These lautet, „daß die Statue Theoderichs für Walahfrid nur das Symbol des zu vernichtenden politischen Gegners abgeben mußte.“ Strabo habe die Häupter der Gegenpartei mit Theoderich, ihren Anhang mit den Begleitfiguren gleichgestellt, „freilich in einer Weise, die nur der verstand, der sie verstehen sollte“ (S. 26). Die These von der politischen Funktion der Standbildbeschreibung, die sich auf keine eindeutige Textstelle stützen kann, wird so zu einem Passepartout der Interpretation⁴.

² Die Arbeiten zum Gedicht Walahfrids werden im folgenden, soweit sie im Literaturverzeichnis am Schluß aufgeführt sind, mit dem Namen des Autors abgekürzt zitiert.

³ Infolge der Schwierigkeiten, die beiden Texte von Agnellus und Walahfrid in Einklang zu bringen, hat man bisweilen sogar an der Identität ihrer Bezugsobjekte gezweifelt. Die angeblichen Widersprüche verschwinden jedoch, wenn man annimmt, daß Walahfrid mit dem Reiterstandbild noch ein weiteres, bei Agnellus nicht erwähntes Kunstwerk in Verbindung bringt.

⁴ Däntl hat den Text nach der einzigen erhaltenen Handschrift (Sangallensis 869) neu transkribiert und einige falsche Lesungen, Zeichensetzungen und unnötige Emendationen Dümmleers korrigiert. Hingegen ist die Übersetzung, die er dem Text beigibt, an manchen Stellen unhaltbar. Unzutreffend ist die Bezeichnung „Widmungsgedicht an die Kaiserin Judith“ im Titel seiner Studie. Wenn es auch wahrscheinlich ist, daß das in der St. Galler Handschrift folgende, an die

Während Däntl den an sich schon fragwürdigen Versuch unternahm, den Text mittels unseres Wissens von der damaligen politischen Lage zu klären, kehrt Hauck schließlich das Verhältnis von Geschichte und Gedicht um. Der schwerverständliche Text wird für ihn zur historischen Quelle für eine angebliche Rolle der Dietrich-Figur bei der Adels-*coniuratio*, die zum Sturze Ludwigs führte⁵. Die These von der vornehmlich politisch-tendenziösen Funktion des Gedichtes wird seit von Bezold auch in der übrigen nicht historischen Literatur unbesehen übernommen, so z. B. bei Hoffmann und in den wenigen philologisch-literarisch orientierten Arbeiten, bei Bergmann, Siemes und Ünnerfors⁶. Nur Homeyer (S. 908) wendet sich gegen „die Versuchung, in die Andeutungen mehr hineinzuzinterpretieren als der Wortlaut der Verse verträgt“, obwohl auch sie Walahfrid eine „oft merkwürdig dunkle Ausdrucksweise“ (S. 899) zuspricht.

Der Überblick über die bisherige Forschung zeigt, daß sowohl von der traditionellen Kunstwissenschaft als auch von der Geschichtswissenschaft Walahfrids Ausdrucksweise als „dunkel“ und „tendenziös“ beurteilt wird. Auf der einen Seite wird beklagt, daß das Kunstwerk nicht „um seiner selbst willen“ dargestellt werde. Dieses erscheine nur in „mitunter recht trivialen Allegorisierungen“, aus denen das Bild der Reiterstatue „mühsam zusammengesetzt werden müsse“. (von Schlosser S. 8). Auf der anderen Seite wird behauptet, die Statue sei nur dazu da, ein „Symbol des zu vernichtenden politischen Gegners“ abzugeben (Däntl S. 2), dies könne jedoch nur aufgrund einer gewollten Zweideutigkeit des Ausdrucks geschehen. Für die einen drückt der Text zuviel aus, für die anderen spricht er zu wenig deutlich. In beiden Fällen wird die primäre Aussage der Bildlektüre Walahfrids nicht ernstgenommen.

Es ist auffallend, daß das Gedicht Walahfrid Strabos von den Kunsthistorikern ausschließlich dazu benutzt wurde, eine Vorstellung vom Aussehen des ihm zugrunde liegenden Objektes zu bekommen. Meiner Ansicht nach gehört dieser Text jedoch zu den wertvollsten Zeugnissen aus dem frühen Mittelalter, die es uns erlauben, eine Vorstellung davon zu gewin-

Kaiserin gerichtete, kleine Gedicht die Übergabe des Werkes begleitet hat (es ist von Dümmler mit der Nr. XXIII a bezeichnet), so muß unsere Nr. XXIII doch als Panegyrikus auf Ludwig den Frommen und seinen Hofstaat bezeichnet werden. Vgl. auch von Bezold, S. 384.

⁵ Vgl. S. 164: „... wie die Gruppe, die Walahfrid schmäh, einen ‚wiedergekehrten Dietrich‘ als Parteihaupt erkoren haben muß.“ Auch Hauck stützt seine These auf eine angeblich gewollte Zweideutigkeit des Textes ab (S. 164): „Da Walahfrids Gedicht, um zu der gewünschten politischen Wirkung zu kommen, doppelsinnig sein mußte...“

⁶ Trotz der wichtigen neueren Arbeiten von Siemes, Homeyer und Ünnerfors, wäre ein durchgehender philologisch-literarischer Kommentar des Textes immer noch wünschenswert.

nen, auf welche Weise damals Werke der bildenden Kunst gelesen, d. h. visuelle Objekte in Bedeutung umgesetzt wurden⁷. Und doch ist das Fehlen entsprechender Studien wohl kein Zufall. Aus moderner Sicht nämlich erscheint Walahfrids negative Interpretation des Standbildes als abwegig und gewaltsam, da sie im Widerspruch steht zu dessen ursprünglich positiven Bedeutung (eine Reiterstatue kann nur als Huldigung des Abgebildeten aufgestellt worden sein).

Nach der heute allgemein verbreiteten Kunstauffassung wird die Bedeutung des Kunstwerks als ein subjektiver, vom Künstler ins jeweilige Kunstwerk gelegter Ausdruck verstanden. Aufgabe der Bildanalyse ist es, die „ursprüngliche Intention“ des Künstlers darzulegen. Diese Auffassung von der Funktionsweise visueller Zeichen entspricht dem von der Kybernetik entwickelten und seither häufig auf das künstlerische Zeichen übertragene Kommunikationsmodell. Danach ist das Kunstwerk eine Botschaft (zusammengesetzt aus einer Form und einem Inhalt), die von einem Sender (destinateur/Künstler) an einen Empfänger (destinataire/Kunstbetrachter) übermittelt wird⁸. Die Anwendung dieses Modells ist nun aber nicht allein für das Mittelalter mit seiner objektivistischen Bedeutungskonzeption⁹ fragwürdig, sondern erweist sich ganz allgemein für die Bedeutungsanalyse als wenig ergiebig. Die Bedeutung des Kunstwerks erscheint in einer solchen Betrachtung nämlich als eine schon vorgegebene, stabile Größe. Mit dieser befaßt sich innerhalb der Kunstwissenschaft die Ikonographie oder Ikonologie im Unterschied zur stilistischen Analyse, die sich mit der Form befaßt. Was fehlt, ist eine Disziplin, welche die Verbindung zwischen diesen Analysetypen herstellt; sie hätte das Problem der Bedeutungsproduktion bei der Schaffung und bei der Betrachtung des visuellen Zeichens zu untersuchen. Auf den Moment der Rezeption beschränkt lautet die Frage: Wie wird die Bedeutung vom Betrachter im Kontakt mit dem visuellen Objekt artikuliert? Dies wird hier als eigentliche semiotische Fragestellung angesehen¹⁰. Es kann sich jedoch hier nicht

⁷ Walahfrids Text ist ausschnittsweise zitiert bei Edgar De Bruyne, *Etudes d'esthétique médiévale*, t. II, Brügge 1946, S. 98 ff, ohne daß er dort aber genauer analysiert würde.

⁸ Vgl. etwa R. Jakobson, *Linguistics and Poetics*, in: *Style in Language*, hrsg. von T. A. Sebeok, New York 1960, und Max Bense, *Einführung in die informationstheoretische Ästhetik*, Reinbek bei Hamburg 1969, S. 66.

⁹ Vgl. R. Assunto, *Die Theorie des Schönen im Mittelalter*, Köln 1963, S. 46: „Die allegorische Bedeutung der künstlerischen Formen war diesen nicht subjektiv vom Künstler zugewiesen worden, sondern sie war zusammen mit den Formen objektiv gegeben.“

¹⁰ Die Semiotik (auch Semiologie, nach dem griech. Wort für ‚Zeichen‘, *semeion*) ist als wissenschaftliche Disziplin von Ferdinand De Saussure und unabhängig von ihm auch von Ch. S. Peirce konzipiert worden. Saussure

darum handeln, die Grundlagen einer Semiotik des visuellen Objektes zu legen; die Arbeit ist vielmehr als Fallstudie zu betrachten, die Materialien zur Konstituierung einer solchen Disziplin liefern soll.

Die Bedeutung des Kunstwerks und die Art und Weise ihrer Produktion kann wie jede Manifestation von Bedeutung nur über die Sprache analysiert werden¹¹. Eine Semiotik des visuellen Objektes hat sich deshalb in erster Linie mit dem Sprechen über das Bild zu befassen. Entsprechend der Unterteilung, die A. J. Greimas für eine Semiotik der Geschichte postuliert, sind auch für eine Semiotik des visuellen Objektes zwei mögliche Konzeptionen denkbar¹². Ein erster Ansatz, welcher einer Epistemologie der Kunstwissenschaft gleichkäme, hätte die Möglichkeiten und Bedingungen des wissenschaftlichen Sprechens über das Bild überhaupt zu untersuchen. Ein zweiter, historischer Ansatz, würde die vorhandenen Texte, die über Bilder sprechen, analysieren, um die je nach Epoche sich wandelnden Bedeutungsmodi oder „Lektürewesen“ des Bildes dazustellen. Eine wichtige Rolle hätte dabei die Analyse der eigentlichen Bildlektüre zu spielen, welche als sprachlich artikulierte Reaktion gegenüber dem visuellen Objekt definiert werden kann. Als Beispiel einer Bildlektüre soll im folgenden Walahfrids Gedicht untersucht werden.

Es dürfte unbestritten sein, daß die Bedeutungsweise von visuellen Objekten von den allgemeinen Gesetzen regiert wird, welche das semiotische System einer bestimmten Epoche innerhalb einer Kulturgemeinschaft ausmachen. Auf den Fall der Theoderich-Statue angewandt heißt dies

definiert sie als „une science qui étudie la vie des signes au sein de la vie sociale“ (Cours de linguistique générale, Genf 1915, S. 33). Die ‚Semiotik visueller Objekte‘ — auch ‚sémiologie de l'art‘ genannt (L. Marin in: Encyclopaedia universalis s. v.) — ist eine Teildisziplin, an deren Konstitution noch gearbeitet wird. Es soll nicht verschwiegen werden, daß die oben angeführte Fragestellung nur einen der möglichen Ansätze darstellt, der aber große Chancen hat, sich als fruchtbar zu erweisen. Dieser wird von einer Gruppe von Forschern angewandt, die unter der Leitung von A. J. Greimas an der Pariser Ecole des Hautes Etudes arbeitet. Den dort geführten Diskussionen verdankt der Autor manche Anregungen. Für eine grundsätzliche Bestimmung des auch hier zugrundeliegenden Semiotik-Beriffes s. J. Courtès, Lévi-Strauss et les contraintes de la pensée mythique, chap. I: L'approche sémiotique, p. 12—14; dort auch eine Kritik des kommunikationstheoretischen Ansatzes.

¹¹ Das sprachliche Zeichensystem ist als einziges fähig, sinnvolle Aussagen über den Sinn zu machen. Es dient als Interpretant seiner selbst (Metasprache) und aller anderer Zeichensysteme. Zu dieser Vorrangstellung der Sprache vgl. E. Benveniste, Sémiologie de la langue, in: Semiotica 1 (1969), S. 10 und 134, sowie A. J. Greimas, Sémantique structurale, Paris 1966, S. 12 f.

¹² A. J. Greimas, Sur l'histoire événementielle et l'histoire fondamentale, in: Geschichte — Ereignis und Erzählung, hrsg. von R. Koselleck und W.-D. Stegmüller, München 1973, S. 147.

aber, daß die beiden in ihrer Wertung gegensätzlichen Lektüren — die positive, wie wir sie für Karl den Großen postulieren müssen, und die negative, wie sie sich im Gedichte Walahfrids manifestiert — innerhalb des gleichen semiotischen Rahmens vorgenommen wurden, desjenigen nämlich, der für die Karolingerzeit und in seinen Grundzügen für das Mittelalter allgemein bestimmend war. Es ist noch eine offene Frage, mit Hilfe welcher Größen eine kulturelle Epoche charakterisiert werden kann. Eine der wichtigsten scheint das Zeichen selber, bzw. seine Funktionsweisen zu sein. Als ein Zeichen kann jedes Element der natürlichen oder geschaffenen Welt angesehen werden, insofern es über sich selbst hinausweist. Die Wege, wie das Zeichen solche Bezüge herstellt, scheinen je nach Kultur verschieden, innerhalb dieser jedoch für alle Zeichensysteme (Sprache, Bild usw.) gleicherweise bestimmend zu sein. Neben einer primären Zeichenfunktion, die wir *Abbildfunktion* nennen, sind im mittelalterlichen System vor allem zwei komplexere Zeichenfunktionen besonders stark entwickelt, das *Symbol* und das *Zitat*. Diese sollen nun, bevor zur Analyse der Bildlektüre Walahfrids übergegangen wird, kurz dargestellt werden.

2. Drei Grundfunktionen des Zeichens im Mittelalter: Abbild, Symbol, Zitat

Die *Abbildfunktion* wird im allgemeinen als die grundlegende Zeichenfunktion angesehen. Das Zeichen hat danach die primäre Funktion, für etwas anderes zu stehen, dieses zu repräsentieren. Die Frage, die an es gestellt wird, lautet: „Was stellt es dar?“, worauf entweder durch ein hinweisendes Zeigen oder metasprachlich mit einer Umschreibung geantwortet werden kann. Die *Abbildfunktion* ist nicht von der Natur des Verhältnisses zwischen dem abbildenden und dem abgebildeten Element abhängig. Im Prinzip kann jedes sinnlich wahrnehmbare Element als Vertreter irgend eines anderen Elementes fungieren; entscheidend ist, daß es als solches erklärt wird. So werden etwa im Bereich der bildenden Kunst Bildnisse auch dann noch als *Abbilder* angesehen, wenn die Nähe des Bezuges zur abgebildeten Person nicht mehr nachkontrolliert werden kann. Dies ist der Fall für das uns interessierende Objekt, die Theoderich-Statue. Diese hat auch im 9. Jahrhundert noch als Darstellung des Ostgotenkönigs gegolten, wahrscheinlich weil das Bildwerk durch eine Inschrift als dessen *Abbild* bezeichnet war. Das visuelle Zeichen kann nämlich seine *Abbildfunktion* vielfach nur in Abhängigkeit vom sprachlichen Zeichen erfüllen. Es ist dies ein Beispiel für die schon erwähnte Suprematie des sprachlichen Zeichensystems vor allen andern. In den *Libri Carolini*, worin im Auftrage Karls des Großen die abendländische Position im Bilderstreit mit Byzanz

formuliert wird, findet sich dazu ein aufschlußreicher Text¹³. Im Kap. IV 16 wird die Frage gestellt, wie derjenige, der vor den Bildern zweier schöner Frauen steht, herausfinden könne, bei welchem es sich um eine Darstellung (*imago*) der Venus, bei welchem es sich aber um eine Darstellung Marias handle. Dazu wendet man sich an den Maler, der die Bilder mit der entsprechenden Beschriftung (*superscriptio*) versieht: *ista, quia superscriptionem Dei genitricis habet, erigitur, honoratur, osculatur; illa, quia inscriptionem Veneris, Aeneae cuiusdam profugi genitricis, habet, deicitur, exprobat, exsecratur*. Die Inschrift ist hier also eine *Legende* im ursprünglichen Sinn des Wortes; sie zeigt an, als wessen Abbild das Bild „zu lesen ist“. Gerade im Rahmen der noch sehr typisierten Kunstproduktion des frühen Mittelalters ist diese Abhängigkeit des Bildes von der Sprache besonders deutlich¹⁴.

Das Symbol gilt als die für die mittelalterliche Semiotik charakteristischste Zeichenfunktion. Sie hat schon im Mittelalter eine ausführliche theoretische Darstellung gefunden und ist in unserer Zeit als Lehre vom vierfachen Schriftsinn vielfach eingehend untersucht worden¹⁵. Die Frage, die hier an das Zeichen gestellt wird, lautet „Welches ist sein tieferer Sinn?“ Dem Zeichen wird also neben seiner primären Abbildfunktion eine weitere, sekundäre Abbildfunktion als Symbol oder Allegorie zugelegt (diese beiden Begriffe sind ursprünglich ohne Unterschied verwendet worden). Die Methode der allegorischen Textlektüre oder Allegorese hat ihre Ausbildung in Anlehnung an alexandrinische Vorbilder im Bemühen um das Verständnis des biblischen Corpus gefunden. Sie erlaubte es, alle biblischen Texte, die den verschiedensten Genera angehören, als Offenbarung des einen göttlichen Wissens zu lesen. Wichtig im Hinblick auf die Interpretation der übrigen Zeichensysteme ist nun, daß die Allegorese nicht nur als Methode der Textlektüre, sondern auch — vor allem in ihrer endgültigen Ausbildung durch die Victoriner — Methode der Weltlektüre ist¹⁶. Wie de

¹³ Ed. H. Bastgen, MG Leges, sectio III, 2 suppl., 1924.

¹⁴ Man denke etwa an die formal noch undifferenzierte, jedoch einzeln beschriftete Serie von Märtyrerdarstellungen in den Mosaiken von San Appollinare Nuovo in Ravenna. Vgl. dazu auch von Schlosser, S. 15 f.

¹⁵ Eine ausgezeichnete knappe Darstellung bietet F. Ohly, Vom geistigen Sinn des Wortes im Mittelalter, in: Zeitschrift für deutsches Altertum und deutsche Literatur 89 (1958/59), S. 1—23 (Separatdruck Darmstadt 1966); mit reichen Literaturhinweisen.

¹⁶ Ein bekanntes Zeugnis für die universelle Allegorese ist das Alain de Lille zugeschriebene Gedicht mit dem Anfang *Omnis mundi creatura quasi liber et pictura nobis est et speculum...* (zitiert bei Ohly, S. 13). Dieser Text zeigt deutlich, daß für das Mittelalter eine Unterscheidung zwischen einer Semiotik des natürlichen und geschaffenen visuellen Objektes irrelevant ist. Eine solche Unterteilung des semiotischen Feldes in „natürliche“ und „kulturelle“ Kommuni-

Bruyne hervorgehoben hat, setzt die Allegorese neben einem aus Texten stammenden fundamentalen theologischen Wissen auch ein aus der Beobachtung direkt bezogenes oder überliefertes naturwissenschaftliches Wissen voraus¹⁷. Das Zusammenwirken dieser beiden Wissenskategorien bei der Allegorese soll nun an einem Beispiel aus den Schriften von Hrabanus Maurus, Walahfrids Lehrer in Fulda, erläutert werden¹⁸. Nehmen wir zwei Bibelstellen, in denen der Begriff *leo* vorkommt. An einem Ort (Ps 7,3: *ne quando rapiat, ut leo, animam meam*) steht der Löwe für den Teufel, an einem andern (Gen 49,9: *catulus leonis Iuda . . . quis suscitabit eum?*) für Christus. Wie kommt nun für die jeweilige Stelle die richtige Interpretation zustande? Neben dem theologischen Wissen von Christus und vom Teufel spielt das Wissen von der Natur des Löwen eine entscheidende Rolle. Im Psalmvers ist der Löwe Symbol für den Teufel aufgrund ihrer gemeinsamen wilden Natur (*ob fortitudinem et crudelitatem*); in der Genesis-Stelle hingegen ist mit dem Löwen Christus gemeint, der drei Tage nach seinem Tod wieder auferstanden ist, weil — wie Hraban zu berichten weiß — in der Natur der Löwen eine Analogie festgestellt werden kann: *cum genuerint catulum, tribus diebus et tribus noctibus catulus dormire fertur*. Das Zusammenwirken von einem aus der Bibel und einem aus der Beobachtung stammenden Wissen bei der Allegorese muß deshalb besonders hervorgehoben werden, weil dadurch die Übertragung dieser Deutungsmethode auf die Lektüre visueller Objekte ermöglicht worden ist.

Ebenso charakteristisch für die mittelalterliche Semiotik, jedoch weit weniger untersucht als das Symbol, ist eine zweite sekundäre Zeichenfunktion, das *Zit a t*. Auch hier wird über die primäre Abbildfunktion hinausgegangen und aufgrund formal-inhaltlicher Analogien ein Bezug zwischen den Zeichen selber hergestellt. „An welch anderes erinnert dieses Zeichen?“ lautet hier die Frage. Auch die Zitatfunktion hat innerhalb der einzelnen Zeichensysteme des Mittelalters verschiedene Manifestationsformen gefunden. Am bekanntesten ist das Phänomen des literarischen Zitats oder der Reminiszenz; seine Bedeutung ist zwar für die lateinische Literatur des Mittelalters allgemein erkannt, jedoch in seinen Sinneffekten noch wenig beschrieben worden¹⁹. Auf der Ebene der visuellen Zeichensysteme hat

kationssysteme schlägt z. B. Umberto Eco in seiner ‚Einführung in die Semiotik‘ (deutsch München 1972), S. 20 ff. vor.

¹⁷ Edgar De Bruyne, *Etudes d'esthétique médiévale*, t. I, Brügge 1946, S. 339 ff.

¹⁸ *De universo sive de rerum naturis* 8,1; PL 111, col. 217 ff.

¹⁹ Die Herausgeber der ‚Monumenta Germaniae Historica‘ haben mit ihren reichen Nachweisen Pionierarbeit geleistet. Diese kann jedoch nur als Vorarbeit betrachtet werden, die für die einzelnen Texte durch eine qualitative Untersuchung ergänzt werden muß. Von den rein äußerlichen formalen Anklängen, die

Bandmann auf die bedeutende Rolle des architektonischen Zitats im Mittelalter hingewiesen²⁰. Ihre zweifellos wichtigste Ausbildung und auch theoretische Darstellung innerhalb der mittelalterlichen Kultur hat die Zitatfunktion jedoch auf der geschichtlichen Ebene gefunden, wo sie als Typologie oder Figuraldeutung bezeichnet wird. Diese besteht darin, Personen und Ereignisse verschiedener Epochen in einem Verhältnis von Präfiguration (*typus* oder *figura*) und Erfüllung (*antitypus* oder *materia*) aufeinander zu beziehen. Die Typologie ist wie die Allegorese ursprünglich als Instrument der Bibelexegese zur Harmonisierung des Alten und Neuen Testaments entwickelt worden; schließlich aber wurde sie auch zur Deutung zeitgenössischer Ereignisse verwendet und zu einem der wichtigsten Lektüremodi der mittelalterlichen Welt überhaupt verallgemeinert²¹.

3. Die Bedeutung der Theoderich-Statue im Rahmen der imperialen Konzeption Karls des Großen

Bei der Untersuchung der Theoderich-Statue unter dem semiotischen Aspekt beschränken wir uns auf die kulturell relativ geschlossene Epoche der Karolingerzeit. In die karolingische Welt trat die Statue im Jahre 801 ein, als sie auf Befehl Karls des Großen vor seiner Pfalz in Aachen aufgestellt wurde. Diese Aufstellung besitzt deutlich den Charakter einer „Zeichensetzung“. Die Statue ist nicht mehr einfach irgend ein Reiterstandbild, sondern ein Zeichen, dazu bestimmt, innerhalb des neuen semiotischen und politischen Rahmens eine neue Bedeutung zu manifestieren. Wenn Walahfrid 28 Jahre später und erst 15 Jahre nach Karls Tod seine negative

uns nur über die Lektüren eines Autors Aufschluß geben, sind die eigentlichen Zitate, die auch inhaltliche Analogien aufweisen, zu unterscheiden. Jacques Fontaines Kommentar zur *Vita Martini* des Sulpicius Severus (Sources Chrétiennes Bd. 133/34, Paris 1967) hat diesbezüglich neue Maßstäbe gesetzt.

²⁰ Günter Bandmann, *Mittelalterliche Architektur als Bedeutungsträger*, Berlin 1951.

²¹ Die Figuraldeutung als Prinzip der Bibelexegese hat Jean Daniélou, *Sacramentum futuri — Etudes sur les origines de la typologie biblique*, Paris 1950, untersucht; zu ihrer Entstehung vgl. auch E. Auerbach, *Figura*, in: *Archivum Romanicum* 22 (1938), S. 436—489. Da es sich beim sprachlichen Zitat um eine Manifestation der selben Zeichenfunktion auf anderer Ebene handelt, ist es vielfach in den Dienst der historischen Figuraldeutung gestellt. Vgl. dazu F. Thürlemann, *Der historische Diskurs bei Gregor von Tours — Topoi und Wirklichkeit*, Bern/Frankfurt-M. 1974, S. 85—110. — Die Rolle der Zitatfunktion könnte als wichtiges Element zur Epochisierung der abendländischen Kultur dienen. Ein entscheidender Bruch scheint diesbezüglich in der Romantik zu liegen; es ist der Moment, von dem an Nachbildung als negativ und schöpferische „Originalität“ als positiv bewertet wird. Vgl. dazu Jean Starobinski in seinem einleitenden Essay zu Leo Spitzer, *Etudes de style*, Paris 1970, S. 23 ff.

Lektüre vornimmt, so muß damals Karls ursprüngliche Intention, die zur Herbeischaffung der Statue geführt hatte, in Aachen noch bekannt gewesen sein. Von dieser hebt sich Walahfrids Text ab. Wir müssen deshalb, bevor wir zur Analyse des Gedichtes übergehen können, versuchen, eine Vorstellung von Karls Lektüre des Standbilds zu bekommen²².

Wir können davon ausgehen, daß die Statue noch 829 in Aachen allgemein als Darstellung des Theoderich gegolten hat; dies läßt sich aus dem Gedicht Walahfrids erschließen. Die Informationen, die Scintilla über die Person des Gotenkönigs in den VV 30 ff. gibt (vgl. den Text unten), folgen auf Walahfrids erste Frage nach dem Warum der spezifischen Art der Darstellung (V 29: *cur sit imago suis sic effigiata figuris?*). Die Frage nach der Person des Dargestellten mußte offenbar im Jahre 829 in Aachen nicht gestellt werden. Wir können daraus schließen, daß schon Karl die Statue als Abbild des Theoderich und nicht als das irgendeines (unbekannten) Herrschers aufgestellt hat²³. Es handelt sich dabei um einen bedeutsamen Akt, weil er das Resultat einer Wahl ist. Löwe (S. 67) hat nämlich mit Recht darauf hingewiesen, daß „die Ravennater Theoderich-Statue nicht das einzige für einen Abtransport in Frage kommende Reiterstandbild“ gewesen ist. Und selbst wenn wir annehmen, die Figur des Theoderich hätte Karl gestört, wäre ihm immer noch die Möglichkeit geblieben, auf eine Aufstellung des Standbildes überhaupt zu verzichten. Theoderich ist also für Karl eine positive Figur gewesen, und wir dürfen annehmen, daß er sich mit ihr nach dem geläufigen typologischen Denkschema in eine direkte Beziehung gesetzt hat. Dies ist bei den grundsätzlichen verwandten Zügen ‚Germane‘ und ‚König‘ auch leicht möglich gewesen.

Welches sind aber die genaueren Vorstellungen, die Karl der Große von der historischen Persönlichkeit Theoderichs haben konnte? Diese Frage ist schwer zu beantworten, da die karolingische Literatur durch ihr völliges Schweigen diesbezüglich auffällt. Während Karl der Große in der lateinischen Literatur seiner Zeit — entsprechend dem typologischen Bedeutungsschema — häufig als *novus David* oder *novus Salomon* bezeichnet wird, ist Theoderich — nicht nur als Vorbildfigur — gänzlich abwesend. Auch die Theoderichstatue wird weder vor noch nach Walahfrid (mit Ausnahme der

²² Die folgenden Ausführungen decken sich in den Hauptpunkten mit der Darstellung von H. Löwe, der die Frage nach der Bedeutung der Theoderich-Statue für Karl den Großen am eingehendsten behandelt hat.

²³ Agnellus berichtet in seiner Chronik, daß einige Leute glaubten, die Statue habe ursprünglich den oströmischen Kaiser Zeno dargestellt und sei erst später von Theoderich mit seinem eigenen Namen versehen worden (*suo nomine decoravit*, MG SS rer. Lang., S. 338). Dieses Problem braucht uns jedoch hier nicht zu beschäftigen, da die karolingische Welt kaum von ihm Kunde gehabt haben dürfte.

Ravennater Lokalchronik des Agnellus) je erwähnt²⁴. In den gelehrten Kreisen muß das negative Theoderichbild des Ketzers und Katholikenverfolgers, wie es bei Boethius entworfen und bei Paulus Diaconus und Gregor dem Großen ausgemalt ist, allgemein maßgebend gewesen sein. Andererseits erscheint sein Name gleich dreimal in den wenigen Zeilen, die uns vom Hildebrandslied erhalten geblieben sind. Dem negativen Theoderich-Bild, welches die lateinische Literatur vermittelte, stand im schroffen Gegensatz das positive Dietrich-Bild der volkstümlichen mündlichen Überlieferung gegenüber, welche damals ebenfalls noch als geschichtliche Information gegolten hat²⁵.

Was nun das Theoderich-Bild Karls des Großen im Spannungsfeld dieser beiden Pole betrifft, so ist folgende Alternative denkbar: Das negative Bild des gelehrt-kirchlichen Kulturkreises war ihm — jedenfalls noch im Jahre 801 — nicht bekannt. Nehmen wir das Gegenteil an und setzen voraus, die Identifikation Theoderich=Dietrich sei unbezweifelt gewesen; in diesem Falle kann zumindest gesagt werden, daß die gelehrte negative Auffassung für Karl gegenüber der positiven der volkstümlichen Überlieferung nur eine sekundäre Rolle gespielt hat und die Aufstellung der Statue nicht verhindern konnte. In beiden Fällen aber wird das Bild, das man sich von Karl dem Großen als Initiator der kulturellen Erneuerungsbewegung, die seinen Namen trägt, gerne macht, in interessanter Weise korrigiert. Es scheint, daß der Akzent mehr auf Karls Verankerung in der germanischen Tradition verlegt werden müßte. Wir können zusammenfassen: Die Aufstellung der Reiterstatue durch Karl den Großen war ein bedeutsamer Akt, eine Huldigung an Theoderich/Dietrich als ein von ihm verehrtes Vorbild.

Neben dieser auf der Abbildfunktion des ikonischen Zeichens und dem typologischen Denkmuster beruhenden Bedeutung hatte die Statue wahrscheinlich zugleich noch eine zweite, diese ergänzende Bedeutung im Sinne eines visuellen Zitats. Aus dem Gedichte Walahfrids erfahren wir, daß das Standbild an einem vielbegangenen Ort (V 28) *praeclara palatia contra* (V 74) aufgestellt war. Aus diesen und weiteren Angaben ist verschiedent-

²⁴ Es ist merkwürdig, daß z. B. Einhard, ein Fachmann für Architektur und bildende Kunst, in der Karlsvita zwar das Herbeischaffen von Säulen aus Rom und Ravenna notiert, die Aufstellung einer antiken vergoldeten Reiterstatue auf hervorragendem Platz jedoch nicht erwähnt. Von Bezold (S. 384 ff.) vermutet, daß er möglicherweise schon mit der Aufstellung des Standbildes nicht einverstanden war (vgl. auch Schmidt, S. 10 f.).

²⁵ Die Gleichung Dietrich = Theoderich der Große, die man aus Walahfrids Gedicht erschließen kann (dazu unten), darf für diese Zeit als allgemein angenommen werden. Sie wird erst von einigen späteren Autoren, z. B. Otto von Freising, in Frage gestellt (vgl. E. Benedikt, Die Überlieferungen vom Ende Dietrichs von Bern, in: Festschrift Kralik 1954, S. 99).

lich versucht worden, den genauen Standort der Statue zu bestimmen²⁶. Auch wenn dies, wie Falkenstein behauptet, nicht möglich sein sollte, so geht aus Walahfrids Formulierung doch mit ziemlicher Wahrscheinlichkeit hervor, daß sie sich in Front eines der zentralen Gebäude der Pfalzanlage, z. B. der Königshalle, befunden hat. Nun berichtet aber das *Chronicon Moissiacense*, daß Karl der Aachener Pfalz den Namen Lateran zugelegt habe²⁷. Andererseits wissen wir, daß die berühmte Marc Aurel-Statue, die wohl schon zur Zeit Karls des Großen allgemein als Abbild Konstantins galt, ursprünglich vor dem Lateranpalast in Rom aufgestellt war. Dort wie hier in Aachen: ein vergoldetes Reiterstandbild vor dem Palast. Die Aufstellung der Statue im Jahre 801 hat also mit einiger Wahrscheinlichkeit eine Zitatfunktion gehabt, indem sie zur Lateran-Ähnlichkeit der Aachener Pfalz beitrug²⁸.

Es sind vor allem Fichtenau und Schlesinger, welche die These ausgestaltet haben, wonach das architektonische Zitat eine Funktion im Rahmen des ideologischen Wettstreites zwischen Aachen und Rom erfüllt habe²⁹. Aachen sollte sich auch äußerlich als *Roma secunda* präsentieren und damit sichtbar machen, daß die römische Herrschaft auf die Franken übergegangen war³⁰. Mit der Ausstattung Aachens als einem ‚neuen Rom‘ kommt

²⁶ Vgl. dazu Hoffmann, S. 323, Schlesinger, S. 433, und den Katalog der Ausstellung ‚Karl der Große — Werk und Wirkung‘, Aachen 1965, S. 399. Gegen alle Lokalisierungsversuche L. Falkenstein, S. 59.

²⁷ *Fecit ibi et palatium, quod nominavit Lateranis*, MG SS 1, S. 303 (vgl. Schlesinger, S. 388 ff.).

²⁸ Der Versuch, durch Imitation oder Beschaffung eines distinguierenden Zeichens, das als Statussymbol angesehen wird, als gleichwertiger Partner anerkannt zu werden, ist ein Grundzug des menschlichen Verhaltens. Die Imitation beinhaltet dabei — jedenfalls für den Imitierenden — keineswegs die Anerkennung der Unterlegenheit gegenüber dem Imitierten, sondern soll der Gleichsetzung dienen. Ein sehr schönes Beispiel, welches die Verwendung eines plastischen Objektes in dieser Funktion auch für die neuere Zeit belegt, stellt die schwarze Version der Kopenhagener Meerjungfrau dar, die auf einer kleinen künstlichen Insel im Hafen von Lobito (Mozambique) aufgestellt ist.

²⁹ Nach R. Krautheimer, *The Carolingian Revival of early Christian Architecture*, in: *The Art Bulletin* 24 (1942), S. 35, hat Karl der Große den römischen Lateran überhaupt als Idealmodell für die Aachener Pfalzanlage genommen. Dabei sei auch dem architektonischen Schmuck eine wichtige Rolle zugefallen. Eine Abhängigkeit zwischen der Überführung von Kunstschätzen und der Lateran-Nennung kann meiner Ansicht nach aus der Abfolge zweier Sätze in der schon angeführten Stelle aus dem *Chronicon Moissiacense* entnommen werden: *Fecit autem ibi et palatium, quod nominavit Lateranis; et collectis thesauris suis de regnis singulis in Aquis adduci praecepit* (MG SS 1, S. 301).

³⁰ Es ist darauf hinzuweisen, daß nicht das Standbild als solches allein als Bedeutungsträger der Zitatfunktion dient; die Statue ist eingegliedert in den größeren Kontext der Pfalzanlage, und es ist ihre Stellung gegenüber der Pfalz, die das Zitat ausmacht. Hierin ist die Funktionsweise des visuellen Zeichens

Karl aber auch in Konflikt mit Konstantinopel, dem anderen Rivalen im Machtdreieck, das diese Bezeichnung schon vorher für sich beansprucht hat³¹. Nun ist aber vielleicht gerade die Überführung der Theoderichstatue nicht gegen Byzanz gerichtet gewesen; wenn wir nämlich die Zitatfunktion (Verweis auf Rom) und die Abbildfunktion (Verweis auf Theoderich) zusammen betrachten, so scheint die Wahl gerade der Theoderichfigur den Zweck gehabt zu haben, die Spitze gegen Byzanz, welche die Benennung und Ausstattung Aachens als ‚neues Rom‘ beinhaltete, zu neutralisieren: Theoderich, das heißt vorerst einmal nicht Konstantin, als dessen Nachfolger die byzantinischen Herrscher sich fühlten (das Vorbild des Lateran hätte diese Wahl nahegelegt)³². Mit der Anknüpfung an Theoderich hat Karl also möglicherweise die Begrenzung des Herrschaftsanspruchs auf den westlichen Reichsteil manifestieren wollen: Theoderich als germanischer Herrscher auf italischem Boden *Italicis regnator in oris*, wie es bei Walahfrid (V 30) heißt, mochte gemeint sein³³.

Dieser Rekonstruktionsversuch der ursprünglichen Bedeutung der Theoderich-Statue im Rahmen der Herrschaftskonzeption Karls des Großen hat beim Fehlen schriftlicher Quellen notwendigerweise hypothetischen Charakter. Die Betrachtung des Standbildes als eines visuellen Objektes, das gleichzeitig mehrere Zeichenfunktionen erfüllen kann, hat es jedoch erlaubt, zwei wahrscheinliche Bedeutungskomponenten des Bildwerkes (den Verweis auf Theoderich und den Verweis auf Rom) als zwei sich ergänzende und gegenseitig stärkende Dimensionen zu verstehen. Auch in der bisherigen Literatur werden die beiden Bedeutungen zwar dargestellt, jedoch immer nur als Alternativen, die bisweilen sogar polemisch gegeneinander ausgespielt werden. So diente nach Fichtenau (S. 52) das Denkmal in Aachen in Anlehnung an die Situation beim Lateran und anderen antiken

durchaus mit der des sprachlichen Zeichens vergleichbar. Auch ein Wort allein kann nicht Zitat sein; nur zusammen mit anderen Zeichen innerhalb des Kontexts einer Wortgruppe oder Satzes, verweist es auf ein bereits bekanntes Wortgefüge als sein Modell. Durch die Aufstellung der Statue an ihrem Platz hat Karl unter Verwendung eines bereits existierenden visuellen Objektes und ohne Mitwirkung von Künstlerhand ein neues visuelles Zeichen mit einem neuen Sinn gebildet; es ist dies eine Handlung, die wiederum dem alltäglichen Umgang mit der Sprache vergleichbar ist, wenn mit vorgegebenen Worten ein neuer Satz nach einem vorgegebenen Satzmuster gebildet wird.

³¹ Vgl. W. Hammer, *The Concept of the New or Second Rome in the Middle Ages*, in: *Speculum* 19 (1944), S. 50–62. Die angeführten Belege zeigen, daß die Bezeichnung ‚neues Rom‘ bis zur Zeit Karls des Großen nur für Konstantinopel gebraucht wurde.

³² Vgl. Fichtenau, S. 36: „... seit jeher ist es aufgefallen, wie zurückhaltend Karl der Große und seine Höflinge waren, wenn es darum ging, eine Parallele zwischen Konstantin und dem Frankenherrscher herzustellen.“

³³ So auch Löwe, S. 70.

Palastanlagen nur als „Ersatz für die vollständige Ausführung des Konzeptes der Antike, dem Imperator vor seinen Bauten ein Monument zu setzen. Ist diese Meinung richtig, dann ‚vertrat‘ Theoderichs Bildnis eine erzene Reiterstatue Karls des Großen, die ihn als Kaiser hätte darstellen sollen“³⁴. Löwes Ansicht hingegen, wonach Karl „in dem Arianer Theoderich ein Vorbild völkisch-germanischen Herrschertums aufstellte“ lehnt Fichtenau (S. 53) ab: „der Gestalt Theoderichs mangelte längst der lebendige Bezug zur Gegenwart, während er für die alttestamentarischen christlichen Vorbilder der byzantinischen Herrscher aufs stärkste gegeben war“. Das germanische und das christliche Herrscherideal waren jedoch für Karl noch keine Widersprüche und konnten sich gerade in dem komplexen Zeichen, welches die Statue in Aachen wohl darstellte, zu einem Ausdruck der spezifisch karolingischen Herrschaftskonzeption ergänzen.

4. Aufbau und gattungsgeschichtliche Einordnung des Gedichts von Walahfrid Strabo

Wenn im vorangehenden Kapitel von der Bedeutung oder Lektüre der Theoderich-Statue gesprochen wurde, so war damit eine Größe gemeint, die man in doppelter Weise umschreiben könnte: einerseits als die Intention Karls des Großen, welche zur Aufstellung der Statue in Aachen führte, andererseits als den Sinneffekt, der durch diese „Zeichensetzung“ bei einer Art idealem Betrachter hervorgerufen werden sollte; beides sind Vorstellungen, die nur als Hypothesen formulierbar waren. Anders steht es mit der zweiten Lektüre, die in der Geschichte der Statue faßbar ist; sie ist uns in sprachlich artikulierter Form direkt zugänglich. Die Bildlektüre ist in einem Gedicht des Walahfrid Strabo enthalten, das einzig in der St. Galler Handschrift 869 aus dem 9. Jhd. überliefert ist³⁵. Wie schon der Titel

³⁴ In der neueren kunsthistorischen Literatur wird ausschließlich diese abstrakte Zitatfunktion der Statue vertreten. So bei H. von Einem, Zur Deutung des Magdeburger Reiters, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte 16 (1953), S. 52, E. G. Grimme, Novus Constantinus — Die Gestalt Konstantins des Großen in der imperialen Kunst der mittelalterlichen Kaiserzeit, in: Aachener Kunstblätter des Museumsvereins 22 (1961), S. 14, C. Beutler, Bildwerke zwischen Antike und Mittelalter, Düsseldorf 1964, S. 23, und A. Reinle, Der Reiter am Zürcher Großmünster, in: Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte 26 (1969), S. 44.

³⁵ Unter dem Titel *Versus Strabi Walahfridi, quos post annum aetatis XV. edidit de rebus diversis* folgt in der Handschrift eine Reihe meist kleinerer Gedichte, die zum größten Teil nur hier überliefert sind. Das gilt auch für den hier interessierenden Text. Die bei Grimm (S. 3), Bock 1844 (S. 3) und Schmidt (S. 6) mit Hinweis auf Greith, Spicilegium Vaticanum (S. 132), erwähnte Vatikanische Handschrift enthält diesen nicht. Die neuesten Editionen sind die von Dümmler und Däntl (vgl. Anm. 1 und 4).

zeigt, handelt es sich dabei um ein typisches Gelegenheitsgedicht; es ist überschrieben: *VERSUS IN AQUISGRANI PALATTO EDITI ANNO HLUDOVICI IMP[ERATORIS] XVI.*³⁶ Walahfrid hat es 829 als etwa Zwanzigjähriger in der Aachener Pfalz geschrieben, in dem Jahre, als er zum Erzieher des Prinzen Karl, Ludwigs jüngstem Sohn aus der Ehe mit Judith, berufen worden war³⁷. Es scheint, daß Walahfrid mit diesem Werklein, möglicherweise auf Verlangen der Kaiserin selbst, am Hof eine erste Probe seines dichterischen Könnens ablegen wollte³⁸. Es ist dieser ausgesprochene Charakter eines Gelegenheitsgedichtes, d. h. die besonders starke Gebundenheit an einen präzisen historischen und situationellen Kontext, welcher die außergewöhnlichen Schwierigkeiten des Textverständnisses ausreichend erklärt, und nicht eine bewußt dunkle Ausdrucksweise oder — wie dies auch schon behauptet wurde — mangelndes Sprachvermögen.

In der bisherigen Literatur hat man immer wieder auf die Einzigartigkeit der Form, wenn nicht sogar auf die Formlosigkeit des Walahfridschen Textes hingewiesen. Nur Homeyer nimmt sich vor, „das Gedicht gattungsgeschichtlich näher zu bestimmen“ (S. 899). Dabei verweist sie aber vor allem auf mögliche klassische Vorbilder. Den Hinweisen bezüglich der Verwandtschaft zur karolingischen Dichtung, die sich in Eberts Literaturgeschichte finden, geht sie nicht näher nach. Ebert schreibt (S. 157): „Diese Dichtung, die in ihrer durchaus originellen Anlage das schöpferische Talent Walahfrids recht zeigt, hat noch die literargeschichtliche Bedeutung, daß in ihr die höfische Poesie des Zeitalters Karls des Großen eine Fortsetzung findet; sie erinnert an die Eklogenpoesie eines Naso, wie an das dem Angilbert beigelegte epische Gedicht“³⁹.

³⁶ Der Titel *De imagine Tetrici*, der dem Gedicht bisweilen als ganzem zugelegt wird, bezieht sich nur auf den ersten Teil mit der Beschreibung des Standbildes, die Verse 1—88. In der Handschrift ist er gleichbedeutend wie die späteren Untertitel *De Hlothario imperatore* (vor V 158) usw., die von Dümmler in Klammern gesetzt sind. Das Gedicht war ursprünglich wohl ganz titellos. So auch Dänzl in Anm. 1, S. 3. Die Überschriften können jedoch gut von Walahfrid nachträglich hinzugefügt worden sein, da es nicht unwahrscheinlich ist, daß er die Sammlung, welche die Vorlage des Sangallensis 869 bildete, selber zusammengestellt hat.

³⁷ Zur Biographie Walahfrids und seinen übrigen Werken s. den Artikel, Walahfrid Strabo' von K. Langosch in: Die deutsche Literatur des Mittelalters — Verfasserlexikon Bd. 4, S. 734 ff.

³⁸ Die wichtige Rolle, welche das Inspirationsproblem zu Beginn des Textes spielt, scheint darauf hinzuweisen, daß er von jemandem „bestellt“ war. Wenn das Gedicht XXIII a der Edition Dümmler tatsächlich als Begleittext aufzufassen ist (vgl. Anm. 4), so käme demnach Judith als Anregerin in Frage.

³⁹ Mit dem „Angilbert beigelegten epischen Gedicht“ sind die 536 anonym und titellos überlieferten Hexameter gemeint, denen man den Titel *Karolus magnus et Leo papa* zugelegt hat (Ed. Dümmler, MG Poetae I, S. 366 ff., und

Versuchen wir, bevor wir Eberts Angaben nachprüfen, den Aufbau von Walahfrids Gedicht zu analysieren. Wir gehen dabei von der Annahme aus, daß uns dieses vollständig erhalten sei⁴⁰. Das Gedicht besteht, so wie es in der Handschrift überliefert ist, aus 262 Hexametern und einer Art Signatur in drei Distichen. Es präsentiert sich als Dialog zwischen *Strabus*⁴¹ und *Scintilla*, welche als Personifizierung des Dichtergenius interpretiert werden kann⁴². Dabei ist *Strabus* immer der fragende, *Scintilla* der wissende

F. Brunhölzl im Sammelband: Karolus Magnus et Leo Papa, hrsg. von J. Brockmann, Paderborn 1966). Die Zuweisung an Angilbert, seit längerer Zeit allgemein abgelehnt, wird von N. Scivoletto (*Giornale italiano di filologia* 1952, S. 289—313) weder verfochten. Abgelehnt wird unterdessen auch die frühere Ansicht, es müsse sich um ein Fragment handeln. Ich halte es jedoch bei dem ausgesprochen panegyrisch gehaltenen ersten Teil für unzutreffend, wenn H. Beumann das Gedicht als ganzes als Epos bezeichnet (im oben erwähnten Sammelband S. 1—54).

⁴⁰ Es soll hier nicht verschwiegen werden, daß die Handschrift in den Seiten, die unser Gedicht umfassen, eine merkwürdige Störung aufweist. Das Gedicht ist nach V 157 durch verschiedene, genau vier Seiten umfassende fremde, z. T. nicht walahfridische, von neuer Hand stammende Einschübe unterbrochen. Der Irrtum geht jedoch, wie der Titel *De libro Machabeorum priore* auf der untersten Zeile von S. 152 beweist, in irgendeiner Form schon auf den Abschreiber unseres Gedichtes zurück. Da das Gedicht auf S. 157 mit einem neuen Untertitel (*De Hlothario imperatore*) wieder einsetzt, glaubte man einen Textausfall nicht ausschließen zu können (so Däntzl und Siemes). Nun spricht aber inhaltlich nichts dafür; nach der Schilderung des Auftretens Ludwigs, dessen Preis schon die VV 94—127 gewidmet sind, folgt natürlicherweise die Nennung Lothars als nächsthöchstem in der Ranghierarchie. Siemes (Anm. 1, S. 109) nimmt einen Ausfall von 37 Versen an, dessen Begründung von Önnerfors (Anm. 112) jedoch mit Recht abgelehnt wird. Völlig willkürlich setzt Däntzl (S. 14) eine Lücke nach V 146 an. — Ohne Zusammenhang mit diesem Überlieferungsfehler hingegen wäre ein von Önnerfors, S. 84 ff., postulierter Einschub von Versen fremder Provenienz (VV 171—173 des Gedichtes), falls es sich dabei überhaupt um einen solchen handelt. Es ist zuzugeben, daß die Schiffsmetapher hier wie ein Fremdkörper wirkt, der den natürlichen Fluß des Gedichtes zu unterbrechen scheint. Wenn diese Verse jedoch nicht von Walahfrid stammen, so hat ein anderer sie mit Bedacht an diese Stelle gesetzt, vor einem Neueinsatz und Höhepunkt des Gedichtes, der ausführlichen Schilderung Judiths und ihres Sohnes.

⁴¹ *Strabus*, nicht *Strabo* ist die Form des Beinamens, den Walahfrid selber verwendet hat; durchgesetzt jedoch hat sich *Strabo*, entgegen seinem ausdrücklichen Wunsch. Vgl. die Sphragis am Schluß unseres Gedichtes (VV 3 f.):

Strabonem quamquam dicendum regula clamet,

Strabum me ipse volo dicere, Strabus ero.

⁴² Dazu zuletzt Önnerfors, S. 75 f. Önnerfors 1974, S. 93, kann auf Augustinus' *Soliloquiorum libri duo* als wahrscheinliches Vorbild Walahfrids für die Wahl der Dialogform hinweisen. Das Zwiegespräch wird dort als geeignetes Mittel zur Wahrheitsfindung dargestellt (Sol. II, 7, 14, ed. P. Remark, München 1965²): *neque melius quaeri veritas potest quam interrogando et respondendo.*

Partner. Der Text als Ganzes läßt sich in eine Abfolge von sechs Frage-Antwort-Gruppen unterteilen (I—VI), wobei die Antwort VI ungefähr die letzten beiden Drittel des Textes umfaßt (VV 91—262).⁴⁸ Die erste Frage-Antwort-Gruppe (VV 1—27) handelt vom Problem der dichterischen Inspiration. *Strabus* bittet die *Scintilla*, ihm zu dieser einladenden Frühlingszeit Red' und Antwort zu stehen. Obwohl sich nach *Scintilla*, die Bedingungen für den Dichter im Vergleich zur alten Zeit verschlechtert hätten, erklärt sie sich dazu bereit, doch werde ihre Rede nur kurz sein. Das Frage- und Antwortspiel der Gruppen II—IV (VV 28—88) betrifft die Theoderich-Statue vor der Pfalz; es ist die eigentliche Bildlektüre, die im folgenden Kapitel eingehend besprochen wird. In der Gruppe VI meint *Strabus*, es wäre nun Zeit, nach Vorausschicken des Traurigen zum Fürstenlob überzugehen. *Scintilla* pflichtet dem bei, und im Vers 94 beginnt mit der Anrede an Ludwig als *Caesar* der zweite Gedichtteil, der nun ganz monologisch gestaltet ist. Es handelt sich dabei im wesentlichen um einen Panegyrikus auf Ludwig den Frommen und seine Söhne aus erster Ehe, auf Judith und ihren Sohn Karl, sowie auf Hilduin, Einhard und Grimald als Vertreter des Hofstaates (— V 232). Im Schlußteil (VV 233—262) bespricht der Dichter sein Verhältnis zu den Großen des Hofes, insbesondere Ludwig, und verabschiedet sich zuletzt von *Tetricus*, auf dessen Anregung hin er gesungen hat (V 258: *Tetrice stulte, vale . . . te suaderte canebam*).

Die Art und Weise, wie in den Versen 89—93 der Übergang vom dialogischen ersten Teil mit der Bildlektüre zum monologischen zweiten Teil mit dem Panegyrikus gestaltet ist (als scharfe Gegenüberstellung von *tristia* und *laudes*), läßt genauere Entsprechungen zwischen beiden Teilen erwarten. Der im zweiten Teil dominierenden Figur Ludwigs entspricht im ersten diejenige Theoderichs. Den negativen Werten *avaritia* und *luxuria*, welche die Darstellung Theoderichs bestimmen, entsprechen bei Ludwig die positiven *pietas* und *bonitas*. Die Verse 97 f. artikulieren diesen Gegensatz:

Thesauris alii, meritis tu comptior, esto,
Tu bonitate places, aliique tyrannide gaudent.

Wir haben angenommen, daß es die typologische Zeichenfunktion war, auf Grund derer Karl der Große einen Bezug zwischen seinem Herrschertum und demjenigen Theoderichs herstellen konnte. Dieser Bedeutungsmodus des Zeichens liegt auch der Gegenüberstellung Theoderich — Ludwig zugrunde, nur ist diese hier nicht mehr im positiven Sinne analogisch, sondern antithetisch artikuliert: Alle Werte, die Theoderich zugeschrieben

⁴⁸ Es ist meiner Ansicht nach nicht unbedingt nötig, für die zweite Gedicht-hälfte ein Verschwinden der *Scintilla* anzunehmen, wie es Bergmann, S. 731, tut, da der Panegyrikus ohne Schwierigkeiten als von *Scintilla*, der „inspirierten Hälfte“ Walahfrids, gesprochen gedacht werden kann.

sind, erscheinen bei Ludwig mit umgekehrtem Vorzeichen. Es handelt sich um eine negative Variante der Typologie ähnlich der *etymologia e contrario* (Typus *lucus a non lucendo*).

Dieser negative Bezug zwischen Ludwig und Theoderich hat jedoch nur die Funktion, die Verbindung zwischen Theoderich und dem gegenwärtigen Herrscher, die von Karl im positiven Sinne gesehen wurde, zu zerstören; sie wird im Gedicht gleich durch einen neuen, positiven typologischen Bezug ersetzt. Die Präfiguration von Ludwigs Herrschertum sucht Walahfrid im Alten Testament, bei Moses (V 110: *Quem te namque vocem, nisi magnum in plebe Moysen*); jener ist der Schatten, Ludwig die Erfüllung: *Ille umbram, tu corpus habes* (V 104). Diese Abfolge vom Negativen zum Positiven ist das eigentliche Bauschema des Gedichtes und wird als solches im Text selber, an der Stelle der Umkehrung, ausgesprochen. Zuerst wird es im moralischen Sinne formuliert und dann als Gesetz dargestellt, welches den Weltenlauf überhaupt regiert (VV 91 ff):⁴⁴

... felici numquam offuit ulli
Adversis firmare animum, neque contigit ullum
Ante bonum non esse malum: sic numina nerunt.

Da der zweite Teil des Gedichtes als Umkehrung des ersten dargestellt wird, können wir uns fragen, ob die Parallelen nicht über die Hauptfiguren Theoderich — Ludwig hinausgehen. Im V 148 wird eine Schar genannt, die Ludwig folgt (*quae clarum sequitur pulcherrima turba Moysen*); gemeint ist der Hofstaat, dessen Mitglieder in den VV 158—232 einzeln vorgestellt werden. Die Entsprechung dazu findet sich in den VV 128—146: eine Schar zu Fuß, welche den goldenen Reiter begleitet (*Auratus discurret eques, comitante pedestre / Agmine . . .*). Wie Ludwig, besitzt auch Theoderich sein „Gefolge“, mit dem zusammen er „auftritt“. Der fundamentale Aufbau des Gedichtes kann somit in folgendem Schema veranschaulicht werden:

Einleitung	Herrscher		Gefolge		Schluß
	Theoderich	Ludwig	Theoderichs	Ludwigs	
I	II—V	VI			
1	28	89	128	147	233

Die Theoderich und Ludwig gewidmeten Teile sind im Gedicht ineinander verschränkt. Zuerst werden die Protagonisten als antithetisches Paar

⁴⁴ Zur Interpretation dieser Stelle vgl. Önnersfors, S. 81 ff.; Homeyer (S. 900) sieht hier die Anwendung einer rhetorischen Regel, wonach „die castigatio der laudatio voranzugehen hat“.

und dann ihr jeweiliges Gefolge geschildert. Diese doppelte Entsprechung hilft uns, die Funktion der Verse 128—146, die bisher die *Crux* jeder Interpretation dargestellt haben, besser zu verstehen⁴⁵.

Beim Gedicht *Versus in Aquisgrani palatio editi anno Hludowici imperatoris XVI.* handelt es sich also der Form nach um einen Panegyrikus auf Ludwig den Frommen und seinen Hofstaat, verdoppelt durch ein ihm vorangestelltes negatives Gegenstück; das Ganze ist eingebettet in Betrachtungen, welche die Situation des Dichters im allgemeinen und diejenige Walahfrids als panegyrischen Dichter im besonderen reflektieren. Die Verse 1—27 und 233—262 zeichnen den Rahmen, in dem die dichterische Aussage in ihrer Abhängigkeit von Umwelt und Gesellschaft möglich ist. Es ist diese symmetrische Struktur, welche dem Gedicht trotz seiner inhaltlichen Vielfalt einen bemerkenswert geschlossenen Charakter gibt.

Kehren wir zum Problem der gattungsgeschichtlichen Einordnung von Walahfrids Text zurück, indem wir Eberts Aussage zu präzisieren versuchen, wonach in ihm „die höfische Poesie des Zeitalters Karls des Großen eine Fortsetzung findet.“ Zu den von Ebert angesprochenen beiden Texten (*Karolus magnus et Leo papa* sowie Modoins Doppeleklage) kann noch ein dritter, etwas früherer, beigezogen werden, Theodulfs bekanntes Gedicht aus dem Jahre 796 mit der Schilderung von Karls Tafelrunde⁴⁶. Neben dem Hinweis auf die Frühlingszeit (V 51: *Ver venit*) haben wir in diesem Preisgedicht auf den König ebenfalls schon eine Schilderung seiner Umgebung in hierarchischer Folge: zuerst seine Söhne, dann die Töchter und schließlich die engeren Vertrauten des Hofstaats. Eine nähere Verwandtschaft jedoch verbindet unser Gedicht mit *Karolus magnus et Leo papa*⁴⁷. Folgende Übereinstimmungen können festgestellt werden: eine auffallende

⁴⁵ Das obige Schema soll nur dazu dienen, die Funktion der Bildlektüre im Rahmen des Gedichtganzen zu veranschaulichen. Die einzelnen Teile zeigen jedoch eine Reihe weiterer Entsprechungen untereinander, so z. B. die Dialogteile I und VI: In den VV 18—27 wird die Gegenwart als Negation einer idealen Antike charakterisiert. Mit dem Erscheinen Ludwigs kehrt das goldene Zeitalter, wie es die alten Dichter geschildert haben, wieder zurück (V 94 f.: *Aurea, quae prisci dixerunt saecula vates, / Tempore, magne, tuo Caesar, venisse videmus*), und es folgt eine Schilderung des Tierparks nach dem *Topos des locus amoenus* (VV 115—127). Die grundlegenden Bezüge sind jedoch die im Schema dargestellten. Diese werden durch vielfache figürliche Analogien zwischen den einzelnen Teilen bestätigt. So hat Siemes (S. 120) darauf hingewiesen, daß die *nola* die Theoderichs Begleiter spielt (V 52 und 140), in den *tintinna* (V 212) am Gewande Hilduins eine positive Entsprechung hat. Ähnlich entsprechen den Musikinstrumenten *organa* und *tintinnum* (V 130), die von der Schar um Theoderich gespielt werden, die *tympana* und *organa* (V 197 f.) in dem Judith gewidmeten Teil.

⁴⁶ MG Poetae I, 483 ff.

⁴⁷ Beumann (in: *Karolus magnus et Leo papa*, vgl. Anm. 39) gibt als Abfassungsdatum das Jahr 799 an.

Zweiteilung des Textes, die Schilderung des Tierparks und wiederum die hierarchisch geordnete Präsentation des königlichen Hofstaates⁴⁸. Eine Neuerung gegenüber Theodulf besteht hier darin, daß die Schilderung des Hofstaates in einen szenischen Kontext eingegliedert ist und somit die Form eines Aufzugs der königlichen Familie annimmt. Diese Darstellungsweise findet sich auch bei Walahfrid, jedoch in aktualisierter Form; gemeint ist bei ihm ein bestimmtes, datierbares Auftreten des Kaisers und seiner Getreuen, wobei es zu Walahfrids erstem Gespräch mit Ludwig kam (vgl. VV 243 ff)⁴⁹.

In einem nachweisbar direkten Abhängigkeitsverhältnis steht Walahfrids Gedicht zu der zwischen 804 und 814 entstandenen Doppelkloge Modoins⁵⁰. Beiden Texten gemeinsam ist die Dialogform, wobei bei Modoin die Sendung des Dichters den Mittelpunkt der Aussage bildet; auf das hexametrische Gedicht folgt auch dort eine „Signatur“ in Distichen. Während die Schilderung des Tierparks in *Karolus magnus et Leo papa* die Szene für eine Jagd hergab, mit der Funktion, Karls Herrschermacht aufzuzeigen, dient der Tierpark bei Walahfrid als Rahmen für die Darstellung

⁴⁸ Bock 1871 behauptet S. 38, Walahfrid habe die Beschreibung des Tierparks fast wörtlich diesem Gedicht entlehnt. Davon kann aber keine Rede sein. Ich kann keinen direkten Anklang finden, der Walahfrids Kenntnis des Gedichtes sicher beweisen würde. Daß Walahfrid diesen Text mit seinen eintönigen Wiederholungen als stilistisches Vorbild angesehen haben könnte, ist ohnehin unwahrscheinlich. Auffallend jedoch ist, wie in *Karolus magnus et Leo papa* bei jedem Mitglied der kaiserlichen Familie neben dem Glanz ihres Schmuckes auf die große Zahl von Personen hingewiesen wird, die sie begleiten. Diese Züge finden sich auch in unserem Gedicht; man vgl. etwa den „Auftritt“ des vergoldeten Reiters (VV 128 ff) mit dem Auftritt der Liutgard dort (VV 183 ff):

*Procedit, multa circum comitante caterva,
Liutgardis Karoli pulcherrima nomine coniux.
Fulgida colla nitent roseo simulata nitore.*

⁴⁹ Anders Homeyer (S. 909), wonach es sich „nicht um einen wirklichen, sondern um einen imaginären Festaufzug“ handle. — Bezeichnend in unserem Gedicht ist die neue Abfolge der Personen gegenüber den früheren Texten. Dort eine streng hierarchische Gliederung: König (mit Königin), Söhne, Töchter (+ Hofstaat), hier eine zusätzliche Unterteilung mit zwei Gipfeln: Ludwig mit Söhnen aus erster Ehe, dann Judith mit ihrem Sohn Karl, schließlich der Hofstaat.

⁵⁰ Walahfrid scheint Modoin als Dichter besonders hoch eingeschätzt zu haben (vgl. Gedicht VI, MG Poetae II, S. 355 f). Der Versschluß *pecudesque feraeque* (V 119) in unserem Gedicht ist von Walahfrid wohl nicht nach der von Dümmeler angegebenen Georgica-Stelle (III 480) gebildet, sondern stammt wahrscheinlich direkt aus einem Vers Modoins (II 36): *Auribus erectis adstant pecudesque feraeque* (eine Zusammenziehung von *Aen* I 152: *...arrectisque auribus adstant* und statt der Georgica-Stelle eher Calpurnius Piso II 10: *affuit omne genus pecudum, genus omne ferarum*). Mit Walahfrid V 76/79: *Ante ... Quam* vgl. die Adynata-Reihe bei Modoin zusammen mit dem gleichen Ausdruck (I 48—58) sowie Modoin I 37: *Nec te, credo, velis ...* mit Walahfrid V 10: *Nec te, credo, latet ...*

des Tierfriedens, der wie bei Modoin die Wiederkehr des goldenen Zeitalters bezeichnet. Wie verschieden sich jedoch gegenüber Modoin Walahfrids Verhältnis zur Antike darstellt, zeigt das Ersetzen der Musen durch ihre rationalisierte Schwester *Scintilla* als Personifikation der dichterischen Inspiration⁶¹. Trotz der wörtlichen Anklänge an Modoins Ekloge steht Walahfrids Gedicht jedoch der Form nach der früheren karolingischen Hofpoesie näher. Die Zweiteilung des Textes, wie sie schon *Karolus magnus et Leo papa* aufweist, erlaubt es Walahfrid, das von ihm erwartete Herrscherlob an einen äußeren Anlaß, die Frage nach der Bedeutung der Theoderich-Statue anzuknüpfen; *te [Tetrico] suadente canebam*, kann er deshalb in V 258 sagen. Die Analyse des Gedichtes zeigt aber, daß die Bildbeschreibung dem Panegyrikus logisch untergeordnet ist. Die Figur des Theoderich muß den schwarzen Hintergrund hergeben, damit — von ihm abgehoben — Ludwig mit seinem Hofstaat umso strahlender erscheinen kann⁶².

5. Die Bildlektüre Walahfrids

Die eigentliche Lektüre des Theoderich-Standbildes umfaßt in Walahfrids Gedicht die Dialoggruppen II—V (VV 28—88). Hinzuzunehmen ist der Abschnitt des Textes, der dem Gefolge Theoderichs gewidmet ist, die Verse 128—146. Dieser im Gedicht vorgegebenen Gliederung folgt die Analyse. Der lateinische Text wird dabei jeweils von einer Übersetzung begleitet, die jedoch nicht den Anspruch erhebt, das Original zu ersetzen. Sie ist vielmehr im Sinne eines kürzestmöglichen vollständigen Kommentars aufge-

⁶¹ So bedeutet für Walahfrid die antike Dichtung im Gegensatz zur karolingischen und christlich-spätantiken kaum mehr als ein Reservoir von dichterischen Formeln. Was die antiken Dichter betrifft, möchte ich Walahfrids Kenntnis des Tibull, genauer genommen des *Panegyricus Messallae*, III 7 im Corpus Tibullianum, zur Diskussion stellen. Ein Tibull-Exemplar stand in der Hofbibliothek Karls des Großen. (Vgl. B. Bischoff in: Karl der Große — Lebenswerk und Nachleben, Bd. II, hrsg. von B. Bischoff, Düsseldorf 1965, S. 42—62.) Hat man ihn auch gelesen? Die Anklänge, die sich finden lassen, sind keineswegs schlagend. Sie sollen nur dazu dienen, auf eine Spur zu weisen, die näher verfolgt werden müßte.

Vgl. Tibull 3. 7.175 ff.:

*ergo ubi praeclaros poscent tua facta triumphos,
solus utroque idem diceris magnus in orbe.
non ego sum satis ad tantae praeconia laudis...
solus ad omnigenas transis, rex magne, triumphos
quem te namque vocem nisi magnum in plebe Moysen
omnibus impar ero magnorum promere laudes.*

mit Walahfrid 19 f.:

und V 236:

Tibull 3. 7. 64:

Walahfrid V 135:

*... accessit ad arces,
... migrabit ad arces.*

⁶² Vgl. Ebert (Allgemeine Geschichte S. 155): „Dieses Gespräch über die Statue des Tyrannen bildet aber nur die Folie für die folgende Darstellung, einen Panegyrikus auf Kaiser Ludwig, der das vollkommene Gegenteil von Dietrich ist.“

faßt; sie soll zeigen, in welcher Weise und inwieweit der Text hier verstanden wurde. Primäres Ziel der Analyse ist es nicht, eine möglichst genaue Vorstellung von dem heute nicht mehr vorhandenen künstlerischen Objekt zu bekommen; vielmehr soll gezeigt werden, welcher Sinn der Statue 28 Jahre nach ihrer Aufstellung durch Karl den Großen in einem gewissermaßen offiziellen Text gegeben wird, und nach welchen Mechanismen Walahfrid die Statue „liest“, d. h. ihre materielle Gestalt in Bedeutung umsetzt.

In den einleitenden Versen (1—27) erklärt sich *Scintilla* bereit, *Strabus Red'* und Antwort zu stehen; da jedoch die äußeren Umstände zum Dichten nicht einladen, werde sie nur kurz sein. *Strabus* stellt darauf seine erste Frage:

STRABUS

PRIMUM NOSSE VELIM, IUXTA QUAM SAEPE VIAMUS,
Cur sit imago suis sic effigiata figuris.

SCINTILLA

- 30 TETRICUS, ITALICIS QUONDAM REGNATOR IN ORIS,
Multis ex opibus tantum sibi servat avarus,
At secum infelix piceo spatiatur Averno;
Cui nihil in mundo nisi vix fama arida restat,
Quamquam thermarum vulgus vada praeparet olli.^a
35 Hoc sine nec causa, nam omni maledicatur ore,
Blasphemumque dei ipsius sententia mundi
Ignibus aeternis magnaëque addicit abysso.
Quam statuam vivo artifices si forte dederunt,
Credito blanditos insano hac arte leoni,
40 Aut etiam — quod credo magis — miser ipse iubebat
Haec simulacra dari, quod saepe superbia dictat.
Infelix nam nullus erit, nisi deserit^b ipse
Scire quod est, audens sese quod credere non est.
Curribus atque in equis noris si stare superbos,
45 Non, quod sedit equo, tecum miraberis umquam.

Strabus

Zuerst möchte ich wissen, weshalb das Standbild, bei dem wir häufig vorbeigehen,

^a Die Verse 31—34 sind hier abweichend von Dümmler und Däntl interpungiert.

^b Als Konjekturen sind vorgeschlagen worden: *desinit* (Ebert) und *desierit* (Däntl), das jedoch von Ötnerfors, S. 78 f., aus metrischen Gründen abgelehnt wird. Der Kontext verlangt ein Futur II; ich möchte deshalb *deserit* als kontrahierte Form für *desierit* auffassen. Diese scheint zwar in der klassischen Poesie nicht belegt zu sein (vgl. *Thesaurus linguae latinae* s. v.); dagegen ist die Kontraktion bei anderen Verben mit gleichartigem Perfektstamm häufig.

auf diese Weise mit seinen Figuren (einzelnen Teilen) gebildet ist.

Scintilla

- 30 Dietrich, einst Herrscher auf italischem Boden,
bewahrt sich von seinen vielen Schätzen nur dies (die Statue), der Habgierige,
[dafür] jedoch wandelt er jetzt im pechschwarzen Arvern unglücklich mit
sich allein herum;
nichts bleibt ihm übrig auf der Welt als kaum ein dürrer Ruhm,
obwohl das Volk der Bäder (das Volk von Aachen) ihm das Wasser bereitet.
- 35 Und dies ist nicht ohne Grund, denn von aller Mund wird er verflucht,
und sogar der Urteilsspruch der Welt spricht den Spötter Gottes
dem ewigen Feuer und dem tiefen Abgrund zu.
Wenn die Künstler ihm vielleicht schon zu Lebzeiten diese Statue gewidmet
haben,
so haben sie, glaub mir, damit dem rasenden Löwen geschmeichelt,
40 oder sogar, was ich eher vermute, der Elende selber befahl,
daß ihm dieses Abbild verehrt werde; der Hochmut verfügt dies ja häufig.
Unglücklich (verdammte; vgl. V 32) nämlich wird niemand sein, außer er habe
aufgehört, sich
dessen bewußt zu sein, was er ist, indem er sich etwas zu wähnen wagt, was
er nicht ist.
Wenn du weißt, daß die Hochmütigen auf Roß und Wagen stehen,
45 dann wirst du dich nicht mehr wundern, daß er auf einem Pferde sitzt.

Die erste Frage, die *Strabus* an *Scintilla* richtet (VV 28 f.), geht sogleich nach der spezifischen Gestalt des Standbildes. Gemeint ist wohl die Darstellung Theoderichs auf einem Pferd, wie man dies aus dem letzten Vers der Antwort (V45) erschließen kann. *Strabus* erwartet eine Interpretation, welche diese formale Besonderheit erklärt (*Primum nosse velim . . . cur sit imago suis sic effigiata figuris*⁵³). Der Name der dargestellten Person wird in der Antwort nur nebenbei gegeben und jedenfalls nicht auf die Frage „wer ist der hier Dargestellte?“ Diese Frage brauchte also im Jahre 829 in Aachen nicht gestellt zu werden; die Identität der abgebildeten Person war offenbar allgemein bekannt. Aus den folgenden Angaben zur Person Theoderichs wird jedoch deutlich, daß es Walahfrid nötig schien, die herrschende Vorstellung von seinem historischen Wesen zu korrigieren, bevor er zur allegorischen Bildlektüre schreiten konnte. Diese kann erst nach dem richtigen Vollzug der Abbildfunktion des Zeichens erfolgen; d. h. die wahre Allegorese einer Personendarstellung setzt ein wahres histori-

⁵³ Das Wort *figura* braucht nicht unbedingt im Sinne von ‚Figur, Person‘ verstanden zu werden, sondern kann allgemein ‚Teile‘ des Standbildes meinen. Es ergibt sich also aus dieser Stelle nicht, daß es sich bei dem hier beschriebenen Objekt um eine Personengruppe handeln muß. So schon *Braute*, S. 79, gegen die übrige Literatur. *Figuris* ist wohl mit *membris* in V 60 synonym.

sches Wissen voraus, so wie die Allegorese der Dinge der Natur auf naturwissenschaftlichen Kenntnissen aufbaut.

Das Theoderichbild, von dem sich Walahfrids negative Lektüre abhebt, scheint im Vers 34 in einem Nebensatz durchzuschimmern: . . . *quamquam thermarum vulgus vada praeparet olli*. Eine genaue Bestimmung des Wortes *vadium* (Wasser) ist kaum möglich⁵⁴. Es kann jedoch aufgrund dieser Verse mit einiger Sicherheit folgendes gesagt werden: Das Standbild und damit die in ihm abgebildete Person stellen 829 für das Aachener Volk ein Objekt der Verehrung dar⁵⁵. Walahfrid scheint die Absicht zu haben, ein allgemein verbreitetes positives Theoderich-Bild zu korrigieren. Es ist wohl das gleiche, das schon die Aufstellung der Statue durch Karl den Großen ermöglicht hat.

Tetricus nennt Walahfrid den Dargestellten. Das Außergewöhnliche an dieser Form ist in der bisherigen Literatur kaum je richtig erklärt worden. Nach Däntl (S. 3) ist ‚*Tetricus*‘ „in der Hauptsache ein Wortspiel mit ‚*taeter*‘, ein Hieb auf den Arianer Theoderich“. Ein solches Wortspiel mag vorliegen, doch ist es im Text nirgends direkt ausgenützt. Sicher jedoch kannte Walahfrid Isidors Kommentar zu diesem Wort (*Etym.* X 266): *Tetricus mons in Sabinis asperrimus. Unde et tristes homines tetricos dicimus*. Nach Bock waren es metrische Gründe, die zur Wahl dieses Namens geführt hätten. Die diphthongiarten Formen *Theod(elo)ricus* und *Theud(elo)ricus* sind jedoch in der spätantiken und karolingischen Poesie mit den verschiedensten Silbenmessungen mehrfach, die Form *Tetricus* dagegen, soweit ich sehe, nur einmal, in einem Gedicht des Venantius Fortunatus belegt⁵⁶. Die Wahl des Namens *Tetricus* für den Dargestellten ist bedeutsam, zumal der Führer der Ostgoten in der Walahfrid bekannten historischen Literatur immer die viersilbige, diphthongiarte Namensform, *Theo*

⁵⁴ Däntls Übersetzung von *vadium* als „Schutz“ (nach einer Terenz-Stelle) läßt sich wohl kaum aufrechterhalten.

⁵⁵ In V 34 ist der Genitiv *thermarum* bisweilen auch zu *vada* gezogen worden (so Brate, S. 80). Die Lektüre *thermarum vulgus* (in der Hs. steht ein Punkt nach *vulgus*) ist jedoch die natürlichere. *Thermarum vulgus* scheint eine Umschreibung für *vulgus Aquarum* (das Volk von Aachen) zu sein. Der Gebrauch des Begriffs *vulgus* („das ungebildete Volk“ im Gegensatz zu den *clerici*) scheint die Annahme eines populären, auf die ungebildeten Kreise beschränkten Theoderich-Bildes zu bestärken.

⁵⁶ Gedicht IV 3, MG AA IV 1: Grabschrift auf einen fränkischen Bischof dieses Namens. Gleich im folgenden Epigraph (IV 4) steht die Namensform *Theudericus*. Das Adjektiv *tetricus* erscheint in der klassischen Poesie mit Ausnahme einer Seneca-Stelle (*Herc. Fur.* 579) immer mit Kurzmessung der ersten Silbe; dies gilt auch für den Namen des bei Isidor genannten Berges (z. B. *Aen.* 7, 713); s. Ernout-Meillet, *Dictionnaire étymologique de la langue latine* s. v. Auf das Adjektiv *tetricus* verweist auch Ünnerfors 1974, S. 93, Anm. 60.

ude/oricus, trägt⁵⁷. Walahfrid wollte Theoderich als *tetricus*, d. h. als *tristis homo* bezeichnen. Dies war jedoch nur deshalb möglich, weil — wie Brate bemerkt — *Tetricus* auch ziemlich genau der althochdeutschen Aussprache des Namens, etwa *Detrihhe* oder *Deotrichhe*, entsprach⁵⁸. Wenn Walahfrid *Tetricus* sagt, so meint er damit auch Dietrich, den Helden der Lieder.

Das negative Bild, das der Dichter in den Zeilen 30—43 vom König der Ostgoten entwickelt, ist aber das der gelehrt-kirchlichen Tradition⁵⁹. Die Absicht dieser Verse ist es demnach, die volkstümliche positive Vorstellung, die über den Namen Dietrich mit dem Standbild verbunden war, durch die negative Vorstellung der lateinischen Geschichtsschreibung zu ersetzen. Theoderich erscheint dort im wesentlichen als der Arianer und grausame Christenverfolger, der lebendig zur Hölle fährt. Diese negativen Grundzüge übernimmt Walahfrid, gestaltet sie jedoch weiter aus, indem er Theoderich/Dietrich noch im besonderen zwei Laster zuschreibt: die *avaritia* und die *superbia*. Diese manifestiert die Statue allein schon durch ihr Vorhandensein. Als einzig erhaltenes Beispiel für die vielen Schätze, die sich der Herrscher zu seinen Lebzeiten zusammengerafft hat, ist sie Zeichen seiner Habgier (V 31). Andererseits ist sie auch Zeichen seines Hochmuts, denn, wie Walahfrid vermutet, hat Theoderich selber die Aufstellung der Statue verfügt (V 40 f.).

Die eben erwähnte Stelle ist aufschlußreich für die mittelalterliche Semiotik. Sie zeigt nämlich, daß sich Walahfrid der ursprünglich positiven Funktion des Standbildes (Verherrlichung des Dargestellten) wohl bewußt war. Wenn er nun im folgenden trotzdem eine negative Lektüre des gleichen visuellen Zeichens vornimmt, so beweist er damit, daß dieses für ihn nicht Träger einer vom Künstler ein für allemal ins Werk gelegten Bedeutung ist. Das künstlerische Zeichen ist nur Manifestationsort einer unveränderlichen Wahrheit, die unabhängig von ihm schon vorgegeben ist. Ändern kann sich jedoch die Vorstellung vom wahren Sein; die Folge ist

⁵⁷ Es ist auszuschließen, daß Walahfrid den Herrscher der Ostgoten mit einem der beiden Usurpatoren des gallischen Reiches, die den Namen *Tetricus* trugen, identifiziert haben könnte (s. Pauly-Wissowa, Real-Encyclopädie, neue Bearb. Bd. 12, col. 696 ff. unter *Esuvius*). Seine Informationen über den Dargestellten sind vollständig aus Texten über Theoderich den Gotenkönig bezogen.

⁵⁸ So im Hildebrandslied; daneben auch die gelehrte Schreibung *Theodrihhe*. Vgl. Brate, S. 80.

⁵⁹ Neben Boethius' *Consolatio* (schon dort die *avaritia* als Charakterzug Theoderichs) waren vor allem Gregors 'Dialoge' (cap. IV 31) für Walahfrid bestimmend. Er kannte wohl auch die *Historia Romana* des Paulus Diaconus (vgl. cap. XVI; ev. daraus und aus Boethius *cons.* I 4 der Bericht vom 'Mord der Mächtigen über den ganzen Erdkreis'; vgl. V 73). Walahfrid könnte auch Gregor von Tours' Mirakelbücher (*Gloria martyrum* cap. 39) gelesen haben, die in der Reichenau vorhanden waren (s. Mittelalterliche Bibliothekskataloge Deutschlands und der Schweiz, Bd. I, hrsg. von P. Lehmann, München 1918, S. 230.)

eine veränderte Lektüre des Kunstwerkes. Was die Allegorese von Personendarstellungen betrifft, ist diese Wahrheit außer in den biblischen oder theologischen Texten zusätzlich noch in der historischen Literatur enthalten, woraus das Wissen über das Wesen des Dargestellten bezogen werden kann. Die richtige Lektüre des visuellen Objektes ist hier also durch ein zweifaches Bücherwissen (historischer und biblisch/theologischer Natur) in doppelter Weise gelenkt. Dieser Mechanismus ist gleich im ersten Element der allegoretischen Lektüre, den Versen 44 f., deutlich sichtbar. Das „historische“ Wissen ist in den vorangehenden Versen (30—43) geliefert: Theoderich war Häretiker, habgierig und hochmütig. Nun kann beobachtet werden, daß es sich beim Standbild, das ihn abbildet, um eine Reiterstatue handelt. Diese formale Eigentümlichkeit (Theoderich sitzt auf einem Pferd) wird für denjenigen, der die biblische Wahrheit kennt, bedeutungstragend; sie ist Zeichen der *superbia* des Dargestellten, entsprechend dem Psalmvers 19,8: *Hi in curribus et hi in equis, nos autem in nomine Domini Dei nostri invocabimus*⁶⁰.

Es folgen nun in Walahfrids Gedicht zwei kurze Dialogteile, in denen *Strabus* jedesmal einen Ansatz zur Deutung macht, der jedoch von *Scintilla* entweder zurückgewiesen oder präzisiert wird:

STRABUS

CERNIMUS AERIAS SIMUL ADVENTARE COLUMBAS,
Terque die — exorta, media et vergente — venire.
Talia non vanis addam spectacula rebus.

SCINTILLA

NONNE VIDES HUMILES SAEVOS QUASI AMARE TYRANNOS?
50 Non ex corde tamen, sed enim pro temporis huius
Pace; petunt pastum, non nidificando quiescunt.

Strabus

Wir können beobachten, daß die Tauben der Lüfte zusammen herbeikommen, und daß sie dreimal am Tage kommen: morgens, mittags und abends. Dergleichen Schauspiele mag ich nicht zu den bedeutungslosen Dingen zählen.

Scintilla

Siehst du nicht, daß die Geringen die wilden Tyrannen gleichsam lieben?
50 Nicht aus dem Herzen jedoch, sondern vielmehr um des Friedens in dieser
Zeit willen;
sie suchen Nahrung, nicht zum Nisten lassen sie sich nieder.

Nach den negativen Informationen über Theoderich/Dietrich weist hier *Strabus* auf ein Ereignis im Zusammenhang mit der Statue hin, das seiner

⁶⁰ Das Bibelzitat ist von Hauck (S. 157) nachgewiesen worden. Von Walahfrid wird es in seinem Psalmenkommentar (PL 114, col. 793) ausdrücklich mit den *superbi* in Beziehung gebracht. Siehe Siemes, Anm. 1, S. 151.

Ansicht nach nur eine positive Deutung zuläßt. Eine solche wird jedoch von *Scintilla* zurückgewiesen; die Beobachtung kann in den vorgegebenen „historischen“ Rahmen eingefügt werden: Das Heranfliegen der Tauben (biblisches Symbol für die *simplices*) bedeutet zwar, daß die Geringen die Tyrannen irgendwie lieben; diese Liebe jedoch kommt nicht aus dem Herzen, ihr Verhalten ist durch das Verlangen nach Ruhe hier auf Erden bestimmt⁶¹. Auch die zweite Frage des *Strabus* betrifft eine Beobachtung, die über die Statue selber hinausführt:

STRABUS

CUR DEXTRA DE PARTE NOLAM GESTARE VIDETUR
Nudus?^c Ob hoc solum, puto, ut atra pelle fruatur.

SCINTILLA

ET SI NON CANERET, NEQUAQUAM PELLE CARERET,

55 Quam semel induerat; sed erit quod dicere possis:

Flagitiosorum certe praeconia summis
Laudibus accelerant^d omnis virtutis egentes;
Verius ut dicam: dat nudo opprobria nudus.

Strabus

Weshalb sieht man zu seiner Rechten einen Nackten eine Schelle tragen?
Wohl einzig deshalb, vermute ich, damit er (Dietrich) sich an seiner schwarzen
Hülle (Haut) ergötzen kann.

Scintilla

Auch wenn er nicht musizierte, fehlte ihm keineswegs die Hülle,
55 die er einmal angezogen hat; dies ist wohl eher so, damit man sagen kann:
Den Preis der Niederträchtigen betreiben in der Tat diejenigen in höchsten
Tönen, die [selber] jeder Tugend bar sind;
oder richtiger gesagt: der Nackte beschimpft den Nackten.

Nachdem bisher nur von der Reiterstatue die Rede war, kommt nun eine weitere plastische Figur ins Spiel; sie war rechts vom Reiter aufgestellt,

⁶¹ Die Worte *petunt pastum, non nidificando quiescunt* in V 51 sehen so aus, wie wenn sie eine Information, die wir später bei Agnellus finden, korrigieren wollten. Dieser berichtet nämlich (MG SS rer. Lang. 338, 8 f.): *Ex naribus vero equi patulis et ore volucres exhibant in alvoque eius nidos haedificabant*. Man hat deshalb schon angenommen, Walahfrid hätte die Quellen des Agnellus gekannt (so Dän t l, S. 6, Anm. zu VV 40/41). Dies ist jedoch unwahrscheinlich. Walahfrids *nidificare* bezieht sich wohl direkt auf eine Bibelstelle: *Jer 48, 28: estote quasi columba nidificans in summo ore foraminis* (im Zusammenhang mit der *superbia* Moabs).

^c Dümmlers, der Hs. entsprechende, falsche Interpunktion (Fragezeichen nach *videtur*) hat von Schlosser korrigiert.

^d So ms.; Canisius änderte in *accelebrant*, was von Dümmler und Dän t l übernommen, von Önnersfors jedoch mit Recht als unnötig abgelehnt wird.

nackt, schwarz (d. h. im Gegensatz zum Reiterstandbild unvergoldet; vgl. unten) und trug ein glockenartiges Instrument⁶². Die Verse 52—58 sind — vor allem wegen der falschen Interpunktion, die Dümmler aus der Handschrift übernommen hatte — lange rätselhaft geblieben⁶³. *Strabus* vermutet, die Figur des Nackten stehe deshalb neben dem Reiter, damit dieser sich an seiner schwarzen Haut erfreuen könne⁶⁴. Diese Erklärung hält *Scintilla* für nicht ausreichend: Die Figur hätte ihre schwarze Haut, auch wenn sie nicht musizieren würde. Die richtige Interpretation stellt eine Verbindung zwischen dem Zug der Nacktheit und dem des Musizierens her: Der Nackte spielt für den Reiter, d. h. der körperlich (und moralisch) Nackte beschimpft den moralisch Nackten (VV 56—58)⁶⁵.

Bock und Grimm sind von der Vorstellung ausgegangen, die hier erwähnte Figur sei mit dem Reiter identisch gewesen oder habe mit ihm zusammen ein Ganzes gebildet. Die Tatsache, daß sie bei Agnellus nicht erwähnt wird, und das Fehlen der Vergoldung lassen jedoch das Gegenteil vermuten. Schon Dehio (S. 183) nimmt „zwei innerlich unzusammenhängende bloß räumlich neben einander aufgestellte Statuen“ an. In der nackten, schwarzen Figur vermutet er, ebenso wie von Schlosser (S. 171), einen „cymbalierenden Satyr“. Diese Annahme wird unterstützt durch den im vorangehenden Dialogteil hergestellten bedeutungsbildenden Zusammenhang zwischen dem Standbild und einem davon unabhängig existierenden Element, den Tauben. Dehios Interpretation setzt voraus, daß die Bedeutung für Walahfrid, entgegen der heute vorherrschenden Auffassung, nicht eine im visuellen Objekt selber verborgen liegende Größe ist⁶⁶. Dieses erhält seine Bedeutung auch dadurch, daß es mit den umgebenden natürlichen und künstlichen Objekten in einem umfassenderen Bezugsnetz zusammen gesehen wird. Einen solchen, das Zeichen übergreifenden Bedeu-

⁶² Schwierigkeiten mit dem Wort *nola* ergeben sich nur, wenn man *plectrum* in V 140 ebenfalls als Musikinstrument nimmt. *Plectrum* bezeichnet jedoch dort den von der *nola* erzeugten Klang.

⁶³ Daß die Interpunktion der Handschrift nicht immer maßgebend ist, beweist auch der Fall von Vers 135; vgl. die textkritische Anmerkung dazu.

⁶⁴ Als Subjekt von *fruat* ist bisher immer die schwarze Figur selber angesehen worden („damit er sich an seiner eigenen schw. Haut ergötze“). Das Vorhandensein des Nackten wird jedoch in den folgenden Versen wie schon das der Tauben in Funktion auf den Reiter gedeutet.

⁶⁵ Diese Interpretation des Verses 58 bei von Schlosser (S. 171), der sich auf Schmidt (S. 23) stützt.

⁶⁶ Vgl. jedoch die bei P. Francastel, *La réalité figurative*, Paris 1965, S. 77, zitierte Äußerung des Malers Henri Matisse: „Chaque oeuvre est un ensemble de signes, inventé pendant l'exécution et pour les besoins de l'endroit. Sortis de la composition pour laquelle ils ont été créés, ces signes n'ont plus aucune action...“

tungsbezug hatte schon Karl der Große aktualisiert, als er die Reiterstatue seinem Palast gegenüber aufstellte⁶⁷.

Zum Schluß fügt *Scintilla* auf eine entsprechende Bitte des *Strabus* hinzu, was sie sonst noch über die Statue zu berichten weiß:

STRABUS^e

SI QUID IN HIS ALIUD, NOBIS EDICITO, NOSTI.

SCINTILLA

60 FULGET AVARITIA EXORNATIS AUREA MEMBRIS;

Spicula fert, quae saepe latus pulsare pigrescens

Sufficiant solitisque accendant corda rapinis.

Aurea quod regnat stipata satellite nigro,

Non aliud portendit enim, quam quod, mala quantum

65 Luxuries quosdam sensu distendit avaro,

Tantum pauperies alios devastat adurens.

Quam subter labuntur aquae, quia teste poeta

Semper avarus eget; quod desunt frena notabis,

Quodque super lapides plumbumque et inane metallum

70 Currit equo, signat se pectore, belua, duro,

Corde pigro sensuque cavo regnare superbam.^f

O pestis sine fine nocens! non sufficit omnem

Pervolitasse orbem bellis et caede potentum,

Quin etiam faciem praeclara palatia contra

75 Christicolasque greges videas posuisse nefandam.

Ante pedes ternos parentibus undique nervis

Ille tuus sonipes vacuum super aëra nando

Tollet et albentes monstrabitur inter olores,

Quam pia corda tuis macules, vis pessima, telis;

80 Iam tamen ipsa pedem vanis conatibus unum

Optima nequiquam^g contra consulta levasti.

Nam quotiens procerum tibimet coniungere quemquam

Es conata, tibi totiens aut obvia mortis

Ex insperato venere repagula nigrae,

85 Aut cautela patrum, quos arx sanctissima semper

Substituit, pestem monitis compescuit atram^h;Deficiat^h quorum sceptrum de semine numquam,

Donec in ignivoma veniet rex nube coruscans.

⁶⁷ Hingegen scheint es mir nicht zwingend anzunehmen, daß auch er schon einen Bezug zwischen der Reiterstatue und dem nackten Musikanten hergestellt hat.

^e Ms.: Strabo.

^f Konj. von Canisius für ms. *superbiam*; vgl. Önnersfors, Anm. 133.

^g Konj. Dümmler *nequiquam*; ms. *nequaquam*. Vgl. V 26 *nequiquam* mit der Glosse *vel a* über dem *i*.

^h So ms.; Dümmlers falsche Lesungen sind bei Dänzl korrigiert.

Strabus

Wenn du darüber noch weiteres weißt, so gib es mir kund.

Scintilla

- 60 Es erstrahlt mit geschmückten Gliedern golden die Habgier:
 Sie trägt Spitzen (Sporen), die dazu da sind, beständig die erlahmende Seite
 zu schlagen,
 und welche das Herz zum gewohnten Raube anfeuern sollen.
 Daß die Goldene begleitet von einem schwarzen Trabanten herrscht,
 bedeutet nämlich nichts anderes als dies: in dem Maße wie die üble
- 65 Prunksucht die einen in gieriger Gesinnung aufbläht,
 so sehr plündert die Armut sengend die anderen aus.
 Wasser fließt unter ihr, weil, wie der Dichter bezeugt,
 der Habgierige beständig nach etwas verlangt. Daß die Zügel fehlen, wirst
 du bemerken,
 und daß die Bestie über Steine, Blei und hohles Metall
- 70 auf ihrem Pferde läuft, bedeutet, daß sie mit hartem Gemüt,
 trägem Herz und leerem Sinne stolz regiert.
 O unaufhörlich schadende Pest! Es genügt [dir] nicht, den ganzen
 Erdkreis mit Kriegen und Mord der Mächtigen durchflogen zu haben,
 du hast sogar deine verruchte Gestalt, man kann es sehen, den herrlichen
 Palästen
- 75 und den christusverehrenden Scharen gegenüber aufgestellt.
 [Doch] eher wird dein Roß die drei Füße, an denen überall die Sehnen
 hervortreten,
 erheben, indem es über die leere Luft gleitet,
 und sich unter den weißen Schwänen zeigen,
 als daß du, übelste Macht, mit deinen Geschossen die frommen Herzen
 verdürbest;
- 80 dennoch hast du schon einen Fuß in eitlem Bemühen,
 doch vergeblich, gegen die besten Ratschlüsse (die richtige Lehre) erhoben.
 Denn sooft du es gewagt hast, dich mit einem der Mächtigen zu verbinden,
 ebenso oft stellten sich dir entweder
 die Schranken des finsternen Todes unerwartet entgegen,
- 85 oder aber der wachsame Sinn der Väter, welche die heiligste Burg immer
 wieder
 ersetzt hat, unterdrückte mit seinen Ermahnungen die schwarze Pest;
 nie möge die Herrschaft von deren Geschlecht weichen,
 bis in der feuerspeienden Wolke der König strahlend kommen wird.

Diese Verse, die den Schluß der eigentlichen Bildlektüre darstellen, sind deutlich in zwei Teile gegliedert, in einen beschreibend-interpretierenden ersten (VV 60—71) und in einen zweiten mit paränetischem Charakter (VV 72—88), worin die durch die Statue repräsentierte feindliche Macht direkt angesprochen wird: *O pestis sine fine nocens . . .*

Die Bildlektüre der Verse 60—71 nimmt die in der historischen Darstellung Theoderichs (VV 30—43) präsentierten Themen nochmals auf.

Dabei tritt die Abbildfunktion des visuellen Zeichens zurück. Die Reiterstatue erscheint nicht mehr als Abbild Theoderichs, sondern als Personifikation der durch ihn repräsentierten Laster; die Statue stellt zuerst die *avaritia*, dann auch die *luxuries* und *superbia* dar. Die Deutungsmethode jedoch ist die gleiche geblieben wie in den vorangegangenen Versen. Ein zwischen zwei Bildelementen erfaßter formaler Unterschied (Reiter vergoldet — Musizierender unvergoldet) wird in einen figürlichen Bedeutungsbezug umgesetzt: Der Reiter (= *avaritia/luxuries*) hat alles Gold auf Kosten des *satelles* (= *paupertas*) an sich gezogen (V 63 ff.). Der Mechanismus, aufgrund dessen hier die Bedeutung im Kontakt mit dem visuellen Objekt hervorgebracht wird, entspricht dem Modell der Bedeutungskonstituierung, wie es A. J. Greimas in Anlehnung an Lévi-Strauss als ‚structure élémentaire de la signification‘ entwickelt hat⁶⁸: Die Bedeutung setzt die Wahrnehmung von Diskontinuitäten voraus. Ein einzelnes Element (*terme-objet*) kann nicht bedeutungstragend sein. Unterschiede wahrnehmen jedoch heißt: a) zwei Elemente als gleichzeitig vorhanden erfassen und b) einen Bezug zwischen diesen Elementen herstellen, d. h. sie auf irgendeine Weise miteinander verbinden. Die Möglichkeit der Bedeutung setzt also die Artikulation eines doppelten logischen Bezuges zwischen den erfaßten Elementen voraus, eine *Konjunktion* (Vergleichung aufgrund eines gemeinsamen Zuges) und eine *Disjunktion* (Wahrnehmung eines unterscheidenden Zuges). Betrachten wir wieder unser Beispiel, die Verse 63—66. Folgende Achse der Gemeinsamkeiten ermöglicht den Vergleich: die zwei örtlich benachbarten visuellen Elemente stellen beide eine menschliche Figur dar. Dabei wird ein formaler Unterschied beobachtet: die eine Figur ist vergoldet, die andere nicht. Dieser im Augenblick der Wahrnehmung des visuellen Objektes artikulierte elementare Bedeutungsbezug bildet jedoch nur den Ausgangspunkt für die Allegorese; erst nach dem Hinzukommen eines doppelten äußeren Wissens kann sich der konkrete, d. h. figürlich-anthropomorphe Sinn manifestieren. Als erstes, historisches Wissen wird vorausgesetzt, daß die Reiterfigur das Abbild eines *homo avarus* ist; der Begriff *avarus* seinerseits kann etwa mit Isidor (*Etym.* X 9) folgendermaßen definiert werden: *avarus ex eo dictus quod sit avidus auri*. Der als elementare Bedeutungsbezug artikulierte formale Unterschied zwischen den beiden Figuren (vergoldet — unvergoldet) kann nun auf figürlicher Ebene als Veränderung eines ursprünglich ausgeglichenen Zustandes gelesen werden: Der habgierige Reiter hat alles Gold auf Kosten des Musikanten zu sich gezogen (VV 64 ff.): *mala quantum/Luxuries quosdam sensu distendit avaro, / Tantum pauperies alios devastat adurens*.

⁶⁸ A. J. Greimas, *Sémantique structurale*, Paris 1966, S. 18 ff.

In den folgenden Versen (67 f.) wird ein Bezug zwischen dem Reiter und dem Wasser, das unter ihm fließt, hergestellt, jedoch auf eine nicht sehr explizite Weise. Es liegt ihm wohl das Bild des beständig dürstenden und nie befriedigten Tantalus zugrunde⁶⁹. Noch elliptischer ist das nächste Element der Deutung (V 68): *quod desunt frena, notabis*. Es wird vorausgesetzt, daß jedermann fähig ist, die formale Besonderheit bei der allgemeinen Bekanntheit der entsprechenden Metapher („Zügellosigkeit“) in eine figürliche Bedeutung umzusetzen⁷⁰. In den nächsten Versen (69–71) wird die Allegorese nicht sekundär über die Abbildfunktion (z. B. dargestellte Sporen, Zügel usw.), sondern direkt über das Material des Bildwerks (Stein, Blei, leeres Metall) vollzogen, wie dies schon in den Versen 63–66 (Gold) geschehen ist. Die Umsetzung geht hier sehr mechanisch vor sich; einem Begriff für den formalen Bezug entspricht ein Begriff für die Bedeutung, sodaß eine Beobachtungslinie (*quod . . .*) parallel zur Bedeutungsline (*signet . . .*) geschrieben werden kann:

quodque	super lapides	plumbumque	et inane metallum	currit equo
signet	se pectore duro	corde pigro	sensuque cavo	regnare superbam.

Während Walahfrid die Statue zuerst als *Tetricus* (VV 30–45) und später als *avaritia* (VV 60–71) bezeichnet hatte, spricht er sie im V 72 schließlich als *pestis sine fine nocens*, als Repräsentation des Bösen allgemein, an. Es handelt sich um einen Abstraktionsprozeß, bei dem die direkte Abbildfunktion des visuellen Zeichens über die Zwischenstufe der Personifikation soweit zurücktritt, bis das Zeichen nur noch als Manifestationsort einer nicht spezifizierten bösen Macht figuriert⁷¹. In dem Maße jedoch,

⁶⁹ Das Horaz-Zitat findet sich nicht nur in der bei Dümmler zitierten Hieronymus-Stelle sondern auch bei Isidor *Etym.* X 9. Vgl. auch die *Versus sancti Columbani ad Sethum* (V 37): *Semper avarus eget nummo, testante poeta* (MG *epist. mer. et kar.* I, S. 184) und ebenfalls Kolumban (ib. S. 186, V 21 ff.): *Non quod avarus / Semper egendo / Congregat aurum*.

⁷⁰ Eines der Elemente, zwischen denen hier der Bedeutungsbezug hergestellt wird, hat nur eine imaginäre Existenz. Die übliche Verbindung Pferd—Zügel wird als Norm vorausgesetzt, von der die Gestaltung der Statue eine signifikante Abweichung aufweist.

⁷¹ Mit der *pestis sine fine nocens* (V 72), später *vis pessima* genannt (V 79), scheint das Böse ganz allgemein gemeint zu sein. Zuerst erscheint es als die Macht, die in der Person Theoderichs den Erdkreis mit Krieg und Mord heimgesucht hat; in den folgenden Versen (74 ff.) zeigt sie sich in ihrer Erscheinungsform als Gefahr des Unglaubens und des Ketzertums, wie dies die Begriffe *christicolae greges* (V 75) und *pia corda* (V 79) zeigen. Auch die Ausdrücke *optima consulta* (V 81) und *cautela patrum, quos arx sanctissima semper substituit* (V 85) verweisen in den Bereich der religiösen Lehre (vgl. Homeyer, *Anm.* 21, S. 907). Ich halte es für abwegig, diese Verse im politischen Sinne zu interpretieren (so

wie sich diese konkret-abbildende Funktion des Zeichens vermindert, nimmt die gleichsam „vitale“ Präsenz des Gemeinten zu, so daß es schließlich in den Versen 72 ff. direkt angesprochen werden kann. Daß Walahfrid immer noch das Bild der Statue vor sich hat, beweisen die formalen Elemente, die der Text auch hier beschreibt, und die weiterhin nach der allegorischen Methode interpretiert werden. Die auf Karl den Großen zurückgehende Aufstellung der Statue des Arianers *praeclara palatia contra* (V 74) wird jetzt unter negativem Vorzeichen als Manifestation einer gegen die Orthodoxie der Pfalzbewohner gerichteten feindlichen Haltung gelesen, ebenso die Beobachtung, daß das Pferd einen seiner vier Füße erhoben hat (V 80 f.)⁷². Entsprechend der größeren Präsenz des Dargestellten treten hier in der Standbildbeschreibung auch stärker animistische Züge auf. Diese haben zwar in der bisherigen Beschreibung nicht gefehlt (vgl. V 61 *saepe pulsare* vom Reiter und V 70 *currit* vom Pferd) und kommen auch später in den fast gleichen Begriffen wieder vor (V 129 *discurrit* und V 140 *saepe quatit*)⁷³; hier jedoch ist es nicht allein die Stellung von Roß und Reiter, die als Augenblick in einem Bewegungsablauf vorgestellt wird, Walahfrid läßt das Pferd in Gedanken lebendig werden (76 ff.). So wie es hergeflogen ist, könnte es sich wieder in die Lüfte heben, d. h. sich zu den weißen Schwänen gesellen.

Da der Animismus bei Walahfrid mit einem negativen Vorzeichen versehen ist, kommt er dem Dämonismus gleich; im Kunstwerk wird eine teuflische Macht verborgen gesehen. Nach von Schlosser (7 f.) hat sich der Dämonismus im Mittelalter oft gerade im Kontakt mit den technisch und künstlerisch höherstehenden, d. h. realistischeren Werken der Antike manifestiert. Selbst ein so gebildeter Mann wie Walahfrid Strabo hat sich offenbar nicht gänzlich von der dämonistischen Auffassung gelöst, dies, obwohl der Animismus in seinem Gedicht auch die eher scherzhafte Form des Adynatons annehmen kann (vgl. die VV 76 ff. und 141 ff., beidemale in der Formulierung mit *ante . . . [quam].*)

Siemes, S. 147) oder darin gar Anspielungen auf die damalige aktuelle politische Situation zu suchen, wie des Däntl und in dessen Gefolge vor allem Hauck und Hoffmann getan haben.

⁷² Dieser Lektüre liegt wohl Job 13, 18 zugrunde: *levabit contra me calcaneum suum* (von Judas gesagt).

⁷³ Die Anwendung von solchen Verben auf die Bildbeschreibung, die im eigentlichen Sinne von lebenden Objekten gebraucht werden, ist zuerst einmal eine stilistische Manier und es kann daraus nichts für das Aussehen der Statue geschlossen werden, wie dies in der kunsthistorischen Literatur geschehen ist; so nimmt z. B. noch H. von Einem der früheren Literatur folgend an, „daß das Pferd des Theoderich vermutlich galoppiert hat.“ (Zeitschrift für Kunstgeschichte 16 [1953], S. 43—60, Anm. 57).

Die Verse 128—146, die wir ihrer Stellung innerhalb der Gesamtstruktur des Gedichtes entsprechend als Schilderung des Gefolges Theoderichs bezeichnet haben, gehören nicht mehr zur eigentlichen Bildlektüre, da hier nicht mehr beobachtete formale Bezüge in figürliche umgesetzt werden. Die Art und Weise, wie in diesem Abschnitt die beiden schon beschriebenen Statuen wieder auftreten, ist jedoch für die Kenntnis der Bedeutung der Bildwerke unter Ludwig dem Frommen überaus aufschlußreich. In der Handschrift sind die Verse 128—146 durch Majuskelschrift in den Zeilen 128 und 147 als geschlossene Einheit gekennzeichnet. Voraus gehen ihr die Verse auf Ludwig mit der Schilderung des Tierfriedens, ihr folgt der seiner Funktion nach parallele Abschnitt, der dem Gefolge Ludwigs gewidmet ist.

AST ALIA DE PARTE NITENS FULGORE CORUSCO

- Auratus discurrit eques comitante pedestri
 130 Agmine; tintinnum quidam, quidam organa pulsant.
 Dulce melos tantum vanas deludere mentes
 Coepit, ut una suis decedens sensibus ipsam
 Femina perdiderit vocum dulcedine vitam.
 Cedant magna tui — superest — figmenta colosiⁱ,
 135 Roma. Velit Caesar magnus, migrabit ad arces^k
 Francorum, quodcumque miser conflaverit orbis.
 En, quīs praecipue iactabat Graecia sese,
 Organa rex magnus non inter maxima ponit;
 Quae tamen inceptos servent si intacta canores,
 140 Deses erit, qui saepe suo quatit aëra plectro.
 Ante tamen spreta iactabit pelle lacernam^l
 Et ferri rapta bachatus mole sonoros
 Comminuet truncos et iniquas voce cicutas.
 Nec frustra, quia nulla suo pro carmine dona
 145 Emeruit, saltim ut fulvi pars extima nigros
 Auri conlatis meritis depingeret artus.

Doch auf der andern Seite sprengt strahlend in funkelndem Glanze der vergoldete Reiter davon, begleitet von einer Schar zu Fuß;

- 130 einige schlagen die Glocke, andere die Orgel.
 Die süße Musik begann die eiteln Gemüter so sehr zu betören,
 daß eine Frau, ganz ihren Sinnen sich hingebend,
 durch die Süßigkeit der Stimmen sogar ihr Leben verlor.
 Weichen sollen die Riesengebilde deines Koloskes — er ist überflüssig —
 135 Rom. Falls der große Kaiser es will, wird zu den Burgen

ⁱ D ü m m l e r *colossi*.

^k Im ms. hier die sinnlose Randbemerkung *vel Romanas* im Zusammenhang mit der falschen Interpunktion (Punkt nach *arces*, jedoch nicht nach *Roma*).

^l So ms.; D ä n t l irrtümlich *lacernam*.

der Franken wandern, was immer die elende Welt in Erz gegossen.
 Sieh nur, die Orgel, womit sich Griechenland vor allem brüstete,
 zählt der große König nicht zum Größten;
 falls diese jedoch unversehrt die begonnenen Klänge bewahrt,
 140 dann wird der untätig sein, der jetzt beständig mit seiner Musik die Luft
 erschütteret.
 Eher jedoch wird er, nachdem man seine Hülle verschmäht hat, den Mantel
 (die schwarze Haut) abwerfen,
 die Eisenlast (die Statue) ergreifen und rasend die klingenden
 Stämme und die im Tone ungleichen Pfeifen zerschlagen.
 Und dies nicht grundlos, denn er hat ja für seine Musik keinen Lohn
 145 erhalten, nicht einmal daß der geringste Teil des roten
 Goldes für all seine Verdienste zusammen die schwarzen Glieder bemalte.

Ein erstes Problem bei der Lektüre dieser Verse stellt heute die Frage dar, wo der Trennungsstrich zwischen Darstellung (Bildwerk) und Realität zu ziehen ist. Diese Schwierigkeit hat ihre Ursache in der schon beschriebenen Animisierung auch der unbeweglichen Objekte durch Walahfrid. Im allgemeinen unbestritten ist, daß hier der vergoldete Reiter, d. h. Theoderich, und die Figur des schwarzen, nackten Musikanten nochmals auftreten. Die Verse 144—146, die das Verhältnis von Reiter und Musikant schildern, sind eine Zusammenziehung der beiden Deutungen in den Versen 54—58 sowie 63—66: Der Schwarze spielt für den Reiter, der jedoch alles Gold für sich behält. Fraglich hingegen ist, ob die musizierende Schar, die den Reiter zu Fuß begleitet, Menschen aus dem Jahre 829 sind, die dem bewußten Auftreten Ludwigs beiwohnen oder aber ob sie ebenfalls dem Bildwerk angehören. Jene, welche sich für die zweite Lösung entscheiden, postulieren im allgemeinen ein in der Nähe der Reiterstatue (z. B. an ihrem Sockel) angebrachtes Relief, wo all die genannten Figuren, meist mitsamt dem schwarzen *satelles*, bequem untergebracht werden können⁷⁴.

Die Streitfrage, glaube ich, läßt sich ohne Zuhilfenahme von kunsthistorischen Argumenten lösen. In der eigentlichen Bildlektüre (VV 28 bis 88) werden nur die beiden Figuren des Reiters und des Nackten genannt, und alle Deutungen sind auf diesen beiden und ihrem Verhältnis zueinander aufgebaut. Dazu kommen aber auch sprachliche Überlegungen. In den Versen 28—88, der eigentlichen Bildbeschreibung, werden nur For-

⁷⁴ Diese Lösung wird vor allem in der kunsthistorischen Literatur, bei Dehio, Schmidt und von Schlosser vorgeschlagen. Däntl nimmt eine Mehrzahl von Figuren an, die zu einer um einen Brunnen gruppierten bacchischen Szene gehört hätten (darunter einen „tanzenden Neger“ infolge einer falschen Übersetzung von *saltim* V 145). Eine wirkliche Schar dagegen postulieren Bock, Grimm, von Bezold und Hoffmann. Homeyer bleibt unentschieden.

men des Präsens und des Futurs verwendet (das Futur, wo Walahfrid sich vorstellt, die Statue könnte lebendig werden). Die einzige Vergangenheitsform (*posuisse* in V 75) betrifft die Vorgeschichte der Statue. Die Perfektform *perdiderit* in V 133 („eine Frau — aus der Schar der Begleiter — hat ihr Leben verloren“) bezieht sich also mit einiger Wahrscheinlichkeit nicht auf das Bildwerk, sondern gibt ein wirkliches Ereignis wieder. Weiter: in den VV 141 ff. stellt sich Walahfrid wiederum vor, eine Figur des Bildwerkes, der nackte Musikant nämlich, könnte lebendig werden und in seiner Eifersucht die Orgel zerstören, die von den Begleitern Theoderichs gespielt wird. Dies hat nur einen Sinn, wenn diese Begleiter schon lebende Figuren sind. Die genannten Bildwerke sind also das aus Ravenna herbeigeführte vergoldete Reiterstandbild Theoderichs und zusätzlich eine unvergoldete Statue eines schellentragenden Nackten unbekannter Herkunft, die in der Nähe der Reiterstatue aufgestellt war. Die „den Reiter zu Fuß begleitende Schar“ sind Leute aus Aachen, die an einem bestimmten Tag, an dem Ludwig und sein Hofstaat auftraten, und an dem es zur ersten Begegnung zwischen dem Kaiser und Walahfrid kam, um das Reiterstandbild vor der Pfalz herumstanden und dabei Musik machten.

Schwieriger ist es, den logischen Aufbau dieser Verse und ihre Aussage im Rahmen des Gedichtganzen zu verstehen. Rückblickend können wir feststellen, daß Walahfrids negative Bildlektüre in den Versen 28—88 vor allem den Abbildbezug der Statue korrigiert hat: Das vergoldete Reiterstandbild ist nicht das Abbild eines Helden, sondern das eines Ketzers, und als solches ist es gefährlich. Damit wird aber auch die zweite Funktion der Statue als ein wichtiges Mittel im Rivalitätskampf mit der alten Welt in Frage gestellt. Diese Problematik kommt in den Versen 128—146 zur Sprache. Neben dem Reiterstandbild und dem schwarzen Begleiter erscheint hier Ludwigs Orgel, deren wichtige Rolle im Wettstreit mit Byzanz aus anderen Texten bekannt ist. Zwischen diesem unproblematischen Mittel im Dienste des Rivalitätskampfes und der Theoderich-Statue konstruiert Walahfrid einen Gegensatz. Zuerst zeigt er, wie Aachen durch den Besitz der Orgel seine Überlegenheit gegenüber der römisch-byzantinischen Welt genügend beweist, das Reiterstandbild somit entbehrlich wird (VV 128 bis 138); in einem zweiten Teil wird das Vorhandensein der Statue als mit der Orgel unvereinbar geschildert. Diesen Widerspruch stellt Walahfrid auf figürlicher Ebene als imaginären Kampf von Theoderichs Begleiter gegen die Orgel dar (VV 139—146). Der Stellung im Gedichtganzen entsprechend bezeichnen wir diesen Abschnitt als dem Gefolge Theoderichs gewidmet. Dies muß präzisiert werden. Nachdem die Verbindung Theoderich — fränkischer Kaiser negativ artikuliert worden ist, wird auch die Nachfolge Theoderichs problematisch. Der Inhalt dieser Verse ist ebenfalls mit negativem Vorzeichen versehen: Im Gegensatz Standbild — Orgel

wird die Unmöglichkeit dargestellt, Dietrich zu folgen und gleichzeitig Ludwig zu ehren.

Betrachten wir den Abschnitt (VV 128—146) genauer. Leute stehen um die Theoderich-Statue herum und machen Musik. Mit dem Wort *organa* in V 130 ist eine Orgel gemeint, wie aus der Schilderung ihrer Teile in V 142 f. hervorgeht (*sonoros . . . truncos et iniquas voce cicutas*). Wir wissen, daß die Orgel im byzantinischen Hofzeremoniell eine große Rolle spielte, und mit Griechenland (d. h. Byzanz) wird das Instrument in V 137 auch in Verbindung gebracht. Es kann deshalb angenommen werden, daß die Musik, die hier gemacht wird, dem Kaiser gilt, der anschließend erscheint. Während diesem Huldigungszeremoniell nun geschah es, daß eine Frau starb. Ursache ihres Todes ist nach Walahfrid die süße Musik der Orgel gewesen, der sich die Frau zu sehr hingegeben hat⁷⁶. Dieses Ereignis wird hier jedoch offenbar nicht im negativen Sinne angeführt, sondern als Beweis für die außergewöhnliche Qualität (*dulcedo*) der Orgeltöne⁷⁶. Der Besitz der Orgel ist ein Zeichen für die Überlegenheit Aachens gegenüber der alten Welt. So kann Walahfrid anschließend (V 134 f.) die Aufforderung an Rom richten, es möge sich mit den Riesengebilden seines Kolosses, d. h. der Theoderich-Statue als einer ihrer Schöpfungen, geschlagen geben⁷⁷. Denn es wäre für den großen Kaiser ein leichtes, alles was die alte Welt an Kunstschöpfungen hervorgebracht hat, ins Frankenreich bringen zu lassen, er hätte es nur zu befehlen⁷⁸. Herauszuhören ist: die Zerstörung der teuflischen Reiterstatue hätte keinen Prestigeverlust Ludwigs zur Folge. Eine verbale Beteuerung seiner Macht genügt; diese ist unterdessen allgemein bekannt, zumal es ihm gelungen ist, sich die Orgel als Prestigeobjekt im Rivalitätskampf mit der griechisch-römischen Kultursphäre zu beschaffen.

Die Zeugnisse, in denen Ludwigs Orgel erwähnt wird, sind recht ausführlich⁷⁹. So berichten die nach Einhard benannten Annalen zum Jahre

⁷⁶ Vgl. Agobard von Lyon, *Liber de correctione Antiphonarii*, PL 104 col. 334 f., wo die völlige Hingabe an den Sinnengenuss mit folgenden Worten verurteilt wird: *Mens ergo libera, id est, sensibus corporis non succumbens, ita resistere debet vanae ac noxiae delectationi aurium, sicut et delectationibus sensuum caeterorum . . .*

⁷⁶ *Ducedo* (vgl. V 133 und *dulce* V 131) ist zusammen mit *suavitas* der Begriff, der im Mittelalter zur positiven Charakterisierung der Musik dient (s. Edgar de Bruyne, *Etudes d'esthétique médiévale*, t. I, Brügge 1946, S. 334).

⁷⁷ Diese Interpretation der Stelle beruht auf der Annahme, daß auch noch für Walahfrid die wesentliche Bedeutung (und damit die Existenzberechtigung) des Theoderich-Standbildes in der Zitatfunktion, d. h. dem Verweis auf Rom, gelegen hat.

⁷⁸ Vgl. die überraschend parallele Formulierung in der Tierparkschilderung, wo des Kaisers Macht über das Tierreich ausgedrückt ist (V 121 ff.): *S i quoque deinde v e l i s , saltabunt (Fut.) rite leones, ursus, aper . . .*

⁷⁹ Diese sind gesammelt bei J. Perrot, *L'orgue de ses origines hellénistiques*

826, es sei ein Priester namens Georgius aus Venedig gekommen, der erklärte, er sei fähig eine Orgel zu bauen. Der Kaiser schickte ihn mit dem Schatzmeister nach Aachen und befahl, man solle ihm alles zur Verfügung stellen, was zum Bau des Instruments nötig sei⁸⁰. Diese Orgel, die 829 sicher fertiggestellt war, erscheint schließlich auch im Gedicht des Ermoldus Nigellus auf Ludwig den Frommen. Die Übersetzung der Verse 2520 bis 2525, an die Walafrids Text anklingt, lautet:

Ja sogar die Orgel, welche das Frankenreich nie hervorgebracht hat,
 und aufgrund derer die stolzen Pelasgerreiche sich allzusehr brüsteten,
 mit der allein Konstantinopel dich, Caesar, zu überragen glaubte,
 jetzt besitzt sie der Palast zu Aachen.
 Vielleicht ist dies ein Fingerzeig für sie, daß sie sich unter das Joch der Franken
 beugen sollten,
 weil ihnen das wichtigste Ruhmeszeichen genommen wird⁸¹.

Diese Texte bezeugen in ihrer Einmütigkeit die Wichtigkeit, welche Ludwig der Orgel als Prestigeobjekt zugemessen hat. Wir wissen nun auch, wie die Verse 137 f. zu lesen sind. In dem Augenblick, wo Aachen in den Besitz der Orgel gelangt ist, und sich damit als gleichwertiger, wenn nicht sogar überlegener Partner erwies, hat das Objekt selber seinen magischen

à la fin du XIII^e siècle, thèse Paris 1965. Perrot zitiert als Text 126 die Verse 128—146 aus Walafrids Gedicht, gibt ihnen jedoch eine sehr ungenaue Übersetzung bei (S. 280).

⁸⁰ MG SS in usum scholarum, ed. G. H. Pertz/Fr. Kurze, Hannover 1895, S. 170: *Venit cum Baldrico presbyter quidam de Venetia nomine Georgius, qui se organum facere posse aderebat; quem imperator Aquasgrani cum Thancoifo sacellario misit et, ut ei omnia ad id instrumentum efficiendum necessaria praeberentur, imperavit* (vgl. Perrot, Text 119). In der Vita Ludwigs des Astronomus wird noch präzisiert, daß es sich um ein Instrument *more Graecorum* gehandelt habe (vgl. Perrot, Text 120, und MG SS 2, S. 629, 43).

⁸¹ Ermold le Noir, Poème sur Louis le Pieux, éd. et trad. par E. Faral, Paris 1964, S. 192:

*Organa quin etiam, quae numquam Francia crevit,
 Unde Pelasga tument regna superba nimis,
 Et quis te solis, Caesar, superasse putabat
 Constantinopolis, nunc Aquis aula tenet.
 Fors erit indicium, quod Francis colla remittant,
 Cum sibi praecipuum tollitur inde decus.*

Trotz weitgehender inhaltlicher Entsprechungen enthält diese Passage nur wenige wörtliche Übereinstimmungen mit der Stelle bei Walafrid. Diese finden sich jedoch an identischer Stelle im Vers (ein wichtiges Kriterium für die Relevanz von Anklängen), sodaß meiner Ansicht nach kein Zweifel besteht, daß Walafrid Ermolds Gedicht gekannt hat. Diese Reminiszenz ist gleichzeitig ein Zeugnis für das Echo, welches das aus der Verbannung gesandte Werk, das nach Faral zwischen 826 und Februar 828 verfaßt worden war, am Aachener Hof ausgelöst haben muß.

Charakter verloren; die Orgel gehört für den Frankenherrscher nicht mehr zu den unerreichbaren Dingen: *non inter maxima ponit* (V 138). In Vers 139 setzt Walahfrid mit *tamen* neu ein, indem er einen nochmaligen Beweis für die Macht des Instrumentes anführt und dieses in einem scherzhaften Kehraus als mit den Bildwerken unvereinbar darstellt: Wenn die Orgel weiterhin die gleiche Qualität bewahrt, so wird der schwarze Musikanter aufhören, die Glocke zu spielen⁸². Doch was wahrscheinlicher ist als dies: er wird seine schwarze Hülle, die keinen Anklang gefunden hat, abwerfen, die Reiterstatue ergreifen und damit rasend die Orgel zerstören; denn er hat ja für seine Musik nicht einmal ein winziges Stück Gold vom Reiter als Lohn erhalten⁸³. Die Schilderung der drohenden Zerstörung der Orgel durch den schwarzen Musikanten ist wohl nichts anderes als eine verschleierte Aufforderung an den Kaiser, die beiden mit der Orgel, d. h. mit Ludwigs Liebe unvereinbaren Standbilder, die von Walahfrid als Huldigung an den Ketzer Theoderich verstanden werden, wegzuschaffen.

6. Zusammenfassung

Die Geschichte der Theoderichstatue in der Karolingerzeit ist uns als Abfolge zweier in ihrer Wertung gegensätzlicher Lektüren faßbar. Das Ziel der Untersuchung war es, diese Umkehrung zu erklären, um dabei neue Einblicke in die Bedeutungsweise visueller Objekte im frühen Mittelalter zu gewinnen. Der auf drei fundamentalen Zeichenfunktionen gestützte Ansatz erlaubte es, beide Lektüren innerhalb des selben semiotischen Rahmens als gleicherweise ernsthaft zu verstehen. Die Ernsthaftigkeit von Walahfrids Bildlektüre wird nicht in Frage gestellt durch die Tatsache, daß diese in Widerspruch steht zu der ursprünglichen Intention Karls des Großen, der das Standbild aufstellen ließ. Es hat sich nämlich gezeigt, daß die Bedeutung des Kunstwerks im mittelalterlichen semiotischen System

⁸² *Plectrum* (V 140) bedeutet hier nicht das für das Schlagen von Saiteninstrumenten benutzte Stäbchen, sondern den von der Schelle (vgl. V 52 *nola*) erzeugten Klang. Zur Vorstellung, daß beim Hervorbringen von Tönen die Luft geschlagen wird (*quatere, verberare*) vgl. Isidor *Etym.* 3, 20, 20: *vox est aër spiritus verberatus*.

⁸³ Den Begriff *lacerna* (Mantel) fasse ich wie *pellis* als metaphorische Umschreibung von *cutis* (Haut) auf. Die Bezeichnung der Haut als Hülle des Körpers ist bei christlichen Autoren geläufig (vgl. *Thesaurus linguae latinae* unter *indumentum*, col. 1260: *de cute tamquam indumento carnis*). Daß Walahfrid die schwarze Haut des nackten Musikanten als ein „Kleid“ aufgefaßt hat, bezeugt der Gebrauch von *induere* in V 54 f.: *pelle . . . quam semel induerat*. Die gleiche paradoxe Figur (Nacktheit als Kleid) findet man im Gedicht ‚Femme noire‘ von Leopold Sedar Senghor: „Femme nue, femme noire/Vêtu de ta couleur . . .“ (publiziert im Sammelband: *Chants d'ombre*, Paris 1945).

keine stabile Größe ist, die vom visuellen Objekt allein getragen würde. Neben der Beobachtung kommt bei der Bildlektüre auch ein vorgegebenes äußeres Wissen über die Natur des dargestellten Gegenstandes ins Spiel. Es kann deshalb geschehen, daß durch ein neues, „besseres“ Wissen über das abgebildete Objekt die Lektüre korrigiert, ja sogar die Daseinsberechtigung des Bildwerks selber in Frage gestellt wird. Dieses kann durch die neue Lektüre als unheilvoll demaskiert werden, unheilvoll nicht eigentlich deshalb, weil es Darstellung des Unheils ist, sondern vor allem weil es sich um eine falsche, d. h. mit dem Wesen des Abgebildeten in Widerspruch stehenden Darstellungsweise handelt (eine Reiterstatue dient immer zur Ehrung des Dargestellten — der Dargestellte jedoch verdient diese nicht). In einem solchen Falle ist die Bildlektüre ein polemischer Text, der in letzter Konsequenz auf die Vernichtung des beschriebenen Objektes abzielt. Wir können vermuten, daß es sich bei Walahfrids Gedicht um einen „wirksamen“ Text handelte, in dem Sinne als er die Zerstörung des Standbildes veranlaßte oder zumindest die der Zerstörung zugrunde liegende Motivation artikulierte. Walahfrids Gedicht ist das letzte Zeugnis für die Existenz der Theoderich-Statue, es ist ihre letzte Spur und möglicherweise zugleich ihr Beseitigungsgrund. Das Wort hätte somit sein Bezugsobjekt verdrängt.

Literaturverzeichnis

- Bergmann, A.: Die Dichtung der Reichenau im Mittelalter, in: Die Kultur der Abtei Reichenau, Bd. II, München 1925, S. 711—755.
- von Bezold, F.: Kaiserin Judith und ihr Dichter Walahfrid Strabo, in: HZ 130 (1924), S. 377—439.
- Bock, C. P.: Die Reiterstatue des Ostgotenkönigs Theodorich vor dem Palaste Karl d. Gr. zu Aachen, in: Jahrbücher des Vereins von Alterthumsfreunden im Rheinlande 5/6 (1844), S. 1—170, und 50 (1871), S. 1—52.
- Brate, E.: Rökstenen och Teoderikstatyn i Aachen, in: Eranos 15 (1915), S. 71—98.
- Däntl, A.: Walahfrid Strabos Widmungsgedicht an die Kaiserin Judith und die Theoderichstatue vor der Kaiserpfalz zu Aachen, in: Zeitschrift des Aachener Geschichtsvereins 52 (1930), S. 1—38.
- Dehio, G.: Die angebliche Theoderichstatue zu Aachen, in: Jahrbücher für Kunstwissenschaft (hrsg. von A. von Zahn) 5 (1872), S. 176—186.
- Ebert, A.: Kleine Beiträge zur Geschichte der karolingischen Literatur, in: Berichte über die Verhandlungen der königlich sächsischen Gesellschaft der Wissenschaften zu Leipzig, phil.-hist. Classe 30, 2. Abtl. (1878), S. 95—112.
- Ebert, A.: Allgemeine Geschichte der Literatur des Mittelalters im Abendlande Bd. II, Leipzig 1880, S. 155—157.
- Falkenstein, L.: Der „Lateran“ der karolingischen Pfalz zu Aachen (Kölner Historische Abhandlungen 13), 1966.
- Fichtenau, H.: Byzanz und die Pfalz zu Aachen, in: MIOG 59 (1951), S. 1—54.

- Grimm, H.: Das Reiterstandbild des Theoderich zu Aachen und das Gedicht des Walahfrid Strabo darauf, Berlin 1869.
- Hauck, K.: Heldendichtung und Heldensage als Geschichtsbewußtsein, in: *Alt-europa und die moderne Gesellschaft — Festschrift für Otto Brunner*, Göttingen 1963, S. 118—164.
- Hoffmann, H.: Die Aachener Theoderichstatue, in: *Das erste Jahrtausend*, Textband I, hrsg. von V. Elbern, Düsseldorf 1962, S. 318—335.
- Homeyer, H.: Zu Walahfrid Strabos Gedicht über das Aachener Theoderich-Denkmal, in: *Studi medievali* 3. Serie 12 (1971), S. 899—913.
- Löwe, H.: Von Theoderich dem Großen zu Karl dem Großen — Das Werden des Abendlandes im Geschichtsbild des frühen Mittelalters, in: *DA* 9 (1952), S. 353—401; ergänzte Neufassung in: H. L., *Von Cassiodor zu Dante — Ausgewählte Aufsätze zur Geschichtsschreibung und politischen Ideenwelt des Mittelalters*, Berlin/New York 1973, S. 33—74.
- Önnerfors, A.: Philologisches zu Walahfrid Strabo, in: *Mittellateinisches Jahrbuch* 7 (1972), S. 41—92 (= Önnerfors).
- Önnerfors, A.: Walahfrid Strabo als Dichter, in: *Die Abtei Reichenau — Neue Beiträge zur Geschichte und Kultur des Inselklosters*, hrsg. von H. Maurer, Sigmaringen 1974, S. 83—113 (= Önnerfors 1974).
- Schlesinger, W.: Beobachtungen zur Geschichte und Gestalt der Aachener Pfalz in der Zeit Karl des Großen, in: *Studien zur europäischen Vor- und Frühgeschichte — Herbert Jankuhn gewidmet*, Neumünster 1968, S. 258—281; in: *Zum Kaisertum Karl des Großen*, hrsg. von G. Wolf, Darmstadt 1972, S. 384—434.
- von Schlosser, J.: Beiträge zur Kunstgeschichte aus den Schriftquellen des frühen Mittelalters, in: *Sitzungsberichte der kaiserlichen Akademie der Wissenschaften (Wien)*, phil.-hist. Classe 123 (1890), S. 164—175.
- Schmidt, W.: Das Reiterstandbild des ostgotischen Königs Theoderich in Ravenna und Aachen, in: *Jahrbücher für Kunstwissenschaft* (hrsg. von A. von Zahn) 6 (1873), S. 1—51.
- Siemes, H.: Beiträge zum literarischen Bild Kaiser Ludwigs des Frommen in der Karolingerzeit, Diss. Freiburg im Breisgau 1966, S. 107—162.
- Traube, L.: Zu Walahfrid Strabos *De imagine Tetrici*, in: *NA* 18 (1890), S. 664 f.