

# Hyperbolik und Zeremonialität Zu Struktur und Welt von ›Dietrichs Flucht‹ und ›Rabenschlacht‹

## I

Vier Schlachten, alle vier siegreich für Dietrich, trotzdem alle auf irgendeine Weise glücklos, und viermal der Weg ins hunnische Exil: so stellt sich die Handlung der Dietrichsage in dem auf uns gekommenen Doppelpos ›Dietrichs Flucht‹ und ›Rabenschlacht‹ dar. Es beginnt damit, daß Ermrich, der Onkel, Dietrich das Erbteil nehmen will. Da es ihm mit List nicht gelingt, geht er mit Waffengewalt gegen den Neffen vor. Es kommt zur ersten Schlacht von Mailand. Ermrich wird geschlagen, aber die sieben besten Helden Dietrichs geraten in einen Hinterhalt des Ermrich-Mannes Witege. Dietrich kann sie nur dadurch retten, daß er auf allen Besitz verzichtet, er flieht an den Hunnenhof. Von dort kommt er mit einem Heer zurück, nachdem der treue Amelolt Bern für ihn gewonnen hat. Es folgt die zweite Schlacht von Mailand, bei der Dietrich wiederum siegt. Aber während er das Heer an den Hunnenhof zurückführt, wird er von Witege, den er zu vertrauensselig in seinen Dienst genommen hat, verraten. Er muß mit hunnischer Unterstützung erneut gegen Ermrich vorgehen. In der Schlacht von Bologna siegt er zum drittenmal, aber es fallen seine besten Krieger. Trauernd kehrt er zu Etzel zurück. Das Rabenschlachtepos berichtet dann von einem vierten Heerzug und einem vierten Sieg. Bei Raben/Ravenna werden jedoch sein Bruder und die Etzelsöhne von Witege getötet. Und wieder kehrt Dietrich als glückloser Sieger an den hunnischen Hof zurück.<sup>1</sup>

Daß diese Handlung sich im Kreise dreht, ist offenkundig: Man gewinnt den Eindruck, daß vier Varianten derselben Geschichte mit wenig Logik und Kunst aneinandergehängt worden sind. Das Urteil der Literaturhistoriker war entsprechend vernichtend. Hermann Schneider bezeichnete die Ereignisfolge als „absurd“. Es stehe einerseits fest, daß Dietrich am Ende ins Hunnenland müsse, andererseits aber habe er als Sieger aus dem Kampf hervorzugehen. Das vertrage sich nicht miteinander.<sup>2</sup> Von den vier Schlachten seien drei zuviel. Die stoffliche Basis bilde eine Flucht an den Hunnenhof und eine Rückkehr mit tragischen Implikationen.<sup>3</sup> „Ein müßiger Kopf“ habe „ein bestehendes älteres Handlungsschema sinnlos ausgeweitet und verwässert“.<sup>4</sup> Die ursprüngliche, einfache Fabel könne man sich im übrigen von Parallelberichten, insbesondere von der Thidrekssaga, bestätigen lassen.<sup>5</sup>

<sup>1</sup> MARTIN 1967: ›Dietrichs Flucht‹, S. 55ff., ›Rabenschlacht‹, S. 217ff.

<sup>2</sup> SCHNEIDER 1962, S. 215.

<sup>3</sup> Ebd., S. 216ff.

<sup>4</sup> Ebd., S. 215.

<sup>5</sup> Ebd., S. 215f., 219ff.

Die Forschung hat sich bemüht, den stofflichen Wucherungsprozeß im Wechselspiel zwischen den Vorstufen der verschiedenen Schlachten genetisch auseinanderzulegen und in seinen Phasen durchsichtig zu machen. Aus der Fülle der Spekulationen treten einige Grundzüge der Entwicklung heraus, die fester wissenschaftlicher Besitz geworden sind, so vor allem die Abwandlung der ersten Schlacht von Mailand in der zweiten, die Einwirkung einer Vorstufe des Rabenschlachtepos auf die Schlacht von Bologna und die Einwirkung des Fluchtkomplexes auf die überlieferte Fassung der ›Rabenschlacht‹.<sup>6</sup>

Diese Vorstellung von der historischen Dietrichsage, insbesondere des Fluchtepos, als Produkt eines Wucherungsprozesses, als zusammengestoppeltes Konglomerat und Machwerk, war bis in die jüngste Zeit unangefochten. Vor kurzem jedoch ist Michael Curschmann gegen sie angetreten<sup>7</sup>: Wenn man schon von einem „Machwerk“ spreche, so sei zumindest zu fragen, wie es „gemacht“ wurde „und zu welchem Effekt“.<sup>8</sup> Schon diese Fragestellung impliziert, daß hier nicht mehr von einem anonym-beliebigen Stoffkonglomerat ausgegangen, sondern mit der Möglichkeit gerechnet wird, daß ein Redaktor am Werk war, der die Materialien nicht ohne eine bestimmte Absicht zusammengebaut hat. Man hätte es in diesem Fall mit einer Literarisierung der heldenepischen Dietrichtradition zu tun, die sich in einem spezifischen Stilwillen ausdrücken und in einer Korrespondenz von Struktur und Thematik ihren Niederschlag finden müßte.

Curschmann beginnt seine Analyse von ›Dietrichs Flucht‹ mit einer Großgliederung<sup>9</sup> Ihre einzelnen Abschnitte heben sich durch schmale Übergangszonen voneinander ab, die er durch dicht auftretende Vorausdeutungen markiert sieht. Es sind drei Hauptkomplexe zu unterscheiden: Der eigentlichen Dietrichhandlung voraus geht einleitender I. Teil, der von Dietrichs Vorgängern und Ahnen berichtet. Diese Genealogie Dietrichs wird als eine Serie von Brautwerbungen geboten, die weitgehend demselben Schema folgen, wobei die erste, diejenige des Ahnherrn Dietwart, breit ausgeführt ist – als Modell sozusagen, dessen kennzeichnende Motive dann im weiteren bei zunehmender Verkürzung der Werbungsgeschichten nur mehr angedeutet zu werden brauchen. Schon diese Einleitung zeige, sagt Curschmann, die Erzählhaltung: den manipulierenden Umgang mit verfügbarem Erzählstoff, verbunden mit freier Erfindung unter einer bestimmten thematischen Perspektive.<sup>10</sup>

Einen II. Teil bildet dann Dietrichs Vertreibung, seine Rückkehr mit der ersten Schlacht von Mailand und die Gefangennahme seiner Mannen, die ihn dazu zwingt, alles aufzugeben und ins Exil zu gehen. Es schließt sich ein III. Teil mit zwei Rückkehrversuchen an, die weitgehend parallel verlaufen: zwei Aufenthalte am Hunnenhof, zwei Schlachten – Mailand II und Bologna –, die Fruchtlosigkeit der Siege, die Rückkehr jeweils an den Hunnenhof.

<sup>6</sup> Von den zahlreichen Darstellungen, die den Materialkomplex analysieren und ihn historisch immer wieder anders aufbauen, hebe ich nur jene Arbeiten heraus, die die wichtigsten Forschungsschritte markieren: FRIESE 1914; SCHNEIDER 1962, S. 214ff.; STECHE 1939; MOHR 1944; ZINK 1950; WAIS 1953, S. 60ff.; VON PREMERSTEIN 1957. Vgl. im übrigen die ›Bibliographie zur deutschen Heldensage 1929–1960‹ von Roswitha Wiesniewski bei SCHNEIDER 1962, S. 511ff.

<sup>7</sup> CURSCHMANN 1976.

<sup>8</sup> Ebd., S. 358.

<sup>9</sup> Ebd., S. 358ff.

<sup>10</sup> Ebd., S. 361.

Jahr am  
Text

als  
Redaktor

gleichsam  
Jahr

Daß hinter dieser Gliederung eine planvolle Stoffmanipulation steht, wird – nach Curschmanns These – noch augenfälliger, wenn man die Korrespondenzen und Oppositionen zwischen den Abschnitten im einzelnen miteinbezieht und überdies das Zusammenspiel mit dem Rabenschlachtepos in Rechnung stellt. Es lassen sich vielfältige Querbezüge nachweisen, die in ihrer Bedeutung bisher nicht gesehen worden waren.<sup>11</sup>

Diese Manipulation des Stoffes sei, so führt Curschmann weiter aus, unter einer bestimmten thematischen Perspektive durchgeführt worden. Es gehe „um das Ideal wechselseitiger Treue zwischen Herrn und Gefolgschaft“.<sup>12</sup> Dietrich wachse im II. Teil aus jugendlicher Unsicherheit in das richtige Verständnis der Treue hinein; er demonstriere sie, indem er zur Rettung seiner Mannen alles herzugeben bereit sei. Diese Thematik präge dann auch das Arrangement des III. Teils: die erste Rückkehr sei ausgerichtet auf den getreuen Amelolt, der Bern für Dietrich zurückerobert, die zweite werde notwendig, weil der ungetreue Gefolgsmann Witege Ravenna dem Feind ausgeliefert hat.<sup>13</sup> Die variierende Wiederholung habe also den Sinn, wenn nicht das *triuwe*-Thema episch zu entfalten – dazu reiche die Gestaltungskraft nicht aus –, so doch seine verschiedenen Aspekte über Strukturkorrespondenzen und -oppositionen zu demonstrieren.

Man wird Curschmann dankbar dafür sein, daß er gegen das Verdikt von der sinnlosen Klitterung und damit gegen eine ausschließlich stofflich-genetische Betrachtungsweise der historischen Dietrichepik angegangen ist. Daß sich manches gegen seinen Neuansatz einwenden läßt, weiß Curschmann selbst. So hat er betont, daß der Stoff nicht wirklich thematisch bewältigt, vielmehr von außen auf thematische Positionen hinarrangiert worden ist; und er hat auch nicht verschwiegen, daß selbst dies nur bedingt gelungen ist. Die Brüche und inneren Widersprüche, die das Arrangement stören, sind nicht zu übersehen.<sup>14</sup> Wie schwerwiegend solche strukturellen und thematischen Inkonsequenzen aber auch sein mögen, man wird wohl bereit sein, Curschmann wenigstens einen Schlüßredaktor zuzugestehen. Damit aber sieht man sich zumindest der Frage konfrontiert, wieviel von der vorliegenden Organisation des Stoffes einer individuellen Redaktion zu verdanken ist, bzw. wieviel an mehr oder weniger planloser Klitterung dieser schon vorausgegangen ist. Das Problem läuft also auf ein Abwägen zwischen der Stoffwucherung und dem Grad der Neuorganisation durch den mutmaßlichen Endredaktor hinaus. Das ist selbstverständlich nicht als Aufforderung gedacht, sich auf eine solche spekulative Gratwanderung einzulassen. Man sollte sich im Gegenteil von der Alternative zwischen anonymer Stoffwucherung und individueller Stoffmanipulation freimachen und versuchen, einen Interpretationsansatz über die Gesetzmäßigkeiten zu gewinnen, nach denen sich der in Frage stehende epische Typus in einer ganz bestimmten literarhistorischen Situation entwickelt hat.

Vier Schlachten, vier glücklose Siege, viermal der Weg ins hunnische Exil – wie immer dieses Sich-im-Kreise-Drehen zustande gekommen sein mag, eines ist in den auf uns gekommenen Texten unverkennbar: es handelt sich um eine sich steigernde Addition von Varianten. Nach der ersten schon recht aufwendigen Mailänder Schlacht werden die Kämpfe zunehmend mehr zu Massenaufmärschen und Massengemetzeln mit Strömen von Blut und Bergen von Leichen. Zugleich wird das Unglück des Siegers von Mal zu Mal schwerer: Nach dem ersten Sieg verliert er sein Land; nach dem zweiten läßt der Verräter Witege die ganze Bevölkerung von Raben umbringen: 4000 Frauen werden geköpft, mehr als 600 Kinder gehängt; beim dritten Sieg verliert Dietrich seine besten Helden; und im Zusammenhang der Rabenschlacht schließlich fallen sein Bruder und die ihm anvertrauten hunnischen Königssöhne. Diese vier Ereignisreihen wurden offensichtlich nicht so sehr auf eine kunstvoll-komplexe Struktur hin zusammengebaut, sondern unter Vernachlässigung der äußeren und inneren Logik als eine steigende Wiederholung des Grundthemas kumulativ montiert. Die Wiederholung prägt die eine Grundsituation emphatisch ein: bei immer gewaltigerem Kampf das immer größer werdende Unglück.

Von diesem selben technischen Prinzip her ist auch die Vorgeschichte gestaltet, nur daß hier die Perspektive umgedreht worden ist. Bei der Reihung von Brautwerbungsgeschichten steht die ausführlichste und kunstvollste Schilderung am Anfang. Dann werden sie immer schematischer und dürftiger. Die Brautwerbung des Ahnherrn Dietwart umfaßt mehr als 1000 Verse, für die Vermählung des letzten in der Reihe, Amelunc, hat man nur noch sieben Zeilen übrig.

Der gewendeten Perspektive entspricht eine andere Funktion. Dient die steigende Addition der emphatischen Vergegenwärtigung, so hat die Addition mit sich verkürzenden Gliedern den Zweck, die Modell-Brautwerbung Dietwarts zu distanzieren. Die Nachfahren Dietwarts wiederholen im Prinzip zwar das, was er in idealer Weise vorgelebt hat, konkret aber genügen nun knappe Anspielungen auf allgemein bekannte Sagenzusammenhänge: wesentlich ist nur noch die genealogische Linie, die sie in die Perspektive des Modells stellt. Dieses wird dadurch in eine über zahlreiche Stufen abgesetzte historische Ferne gerückt und nimmt den Charakter einer in die Vorzeit projizierten Utopie an.

Diese utopische Idealität des Modells wird nun noch dadurch verstärkt, daß es eine Bruchstelle gibt zwischen der in der Perspektive Dietwarts stehenden Vergangenheit und der Gegenwart, in der die Dietrichgeschichte spielt: diese Bruchstelle ist durch das Auftreten Ermrichs markiert. Mit ihm hat die *untriuwe* begonnen: *untriuwe ist von im in diu rich / leider allerêrste bekomen* (vv. 3508f.). Nicht, daß durch diesen Einbruch des Bösen die alte Idealität völlig ausgelöscht worden wäre, es gibt gegenüber der *untriuwe* des Ermrich-Lagers die *triuwe* auf der Seite Dietrichs, aber die *triuwe* hat keine reale Chance mehr, die *untriuwe* siegt mit Ermrich und seit ihm auf dieser Welt. Sie arbeitet mit Geiselnahme und Terror, und dagegen kommt man nicht an, damals nicht und heute nicht: die Gegenwart des Dichters gehört in das durch Ermrich gezeichnete Zeitalter, Ermrich hat den status quo heraufgeführt. Dadurch wird er zur quasimythischen Figur einer Zeitenwende. Mit ihm beginnt der Verrat, durch ihn kommt es zum Bruch mit einer ebenfalls mythisierten heroischen Urzeit, in der die Menschen

<sup>11</sup> Ebd., S. 368ff.

<sup>12</sup> Ebd., S. 364ff.

<sup>13</sup> Ebd., S. 370.

<sup>14</sup> Ebd., S. 382f.

noch in *triuwe* zusammenlebten, was durch den harmonischen Ablauf der Brautwerbungsreihe und die ebenso harmonische Weitergabe der Herrschaft einleitend dargestellt worden ist.<sup>15</sup>

Dieses mythische Konzept folgt an sich dem simplen Schema von Paradieszustand und Fall oder Kainstat. Die Ausgestaltung bedient sich hier jedoch einer Stilisierung, die sehr eigentümlich ist. Die Vorzeitutopie, konkretisiert in der Brautwerbungsreihe, stellt sich als eine höfische Welt dar, die in gesellschaftlich-formalisierten Vorgängen und Verhaltensweisen ihren Ausdruck findet. Die zwischenmenschlichen Beziehungen und Begegnungen laufen in ritualisierten Konventionen ab, und sie erschöpfen sich darin. Zur Verhaltensform kommt die Manifestation der Vollkommenheit im Glanz der äußeren Erscheinung. Schon bei der Einleitung zur Brautfahrt Dietwarts, seiner Schwertleite, wird die ganze Pracht höfischer Festschilderung entfaltet: der Aufzug der Gäste mit prunkenden Kleidern und großem Gefolge, der König, der ihren Reichtum noch übertrumpft mit den Kleinodien und Kostbarkeiten, die er aus seiner Schatzkammer holen und unter sie verteilen läßt: Samt, Zobel, Hermelin, perlenbestickte Kissen, kostbar verzierte Taschen usw. Dann das Fest selbst in der Abfolge seiner verschiedenen Programmpunkte: Messe, Schwertleite, Turnier, Bankett – das Singen und Spielen der Fahrenden nicht zu vergessen, die verschwenderisch beschenkt werden. Schließlich die obligate Brautwerbungsberatung, und dabei der ebenso obligate Bericht von dem einen Mädchen, demgegenüber alle anderen *ein tou* und *ein wint* sind: es ist die Tochter des Königs des Westenmeerlandes, dessen *ère*, *guot* und *höher muot* dann in den höchsten Tönen gepriesen werden. Boten werden unter tränenreichem Abschied ausgesandt und im fernen Land ehrenvoll empfangen. In diplomatischer Zurückhaltung und zugleich vollendet höfischer Gebärde wird die Werbung vorgetragen, mit positiver Antwort und reichen Geschenken kehren die Boten heim. Nun zieht der König selber aus, und zwar mit einer ganzen Flotte und begleitet von 4000 Rittern. Unterwegs besiegt er noch schnell eigenhändig einen Drachen. Im Westenmeerland: würdiger Empfang und festliches Mahl; dann folgt die Heimkehr mit der wunderbaren Jungfrau, und darauf nochmals – wenn nun auch knapp geschildert – ein vierzehntägiges Fest.

<sup>15</sup> Die korruptierte Gegenwart von einer idealisierten Vergangenheit abzusetzen ist ein gängiges Klischee. DELBRÜCK 1893/1902 hat Belege dazu bis zu Homer zurück zusammengetragen. – Von dieser allgemeinen Zeitklage, verbunden mit der *laudatio temporis acti*, unterscheidet sich die Situation in ›Dietrichs Flucht‹ dadurch, daß das Klischee mythisiert wird: es ist ein bestimmter Mensch – Ermrich –, der die katastrophale Zeitenwende herbeigeführt hat. Es scheint dazu, soweit ich sehe, nur einen einzigen Parallelfall zu geben: den ›Pfaffen Amis‹. LINKE 1977 handelt darüber. Er stellt S. 99f. fest, daß der Stricker genau anzugeben wisse, wodurch die ideale Vergangenheit verloren gegangen sei, nämlich durch die Erfindung von Lug und Trug, und da Amis dann als derjenige bezeichnet wird, der mit dem Lügen und Trügen angefangen habe, so müßte er eigentlich für die Wende verantwortlich sein. Doch Hansjürgen Linke wendet mit Recht ein, daß diese Logik vom Dichter nicht ernst genommen werde. Amis erfindet den Lug nicht, sondern er trifft auf eine schon korruptierte Welt. Der Widerspruch, der sich daraus ergebe, sei aber bewußt gesetzt und diene einer ganz bestimmten Absicht. Sie bestehe darin, das Publikum zu kritischem Nachdenken zu provozieren: der geniale Betrüger ist gerade nicht schuld an der trügerischen Welt, sondern die Welt, wie sie ist, stellt sich in ihm exemplarisch dar. Es liegt also keine wirkliche Parallele zu Ermrichs Position in ›Dietrichs Flucht‹ vor.

Was man hier vor sich hat, ist eine Reihung von literarischen Versatzstücken unterschiedlicher Provenienz. Entscheidend ist ihre höfische Inszenierung, die alles gleichermaßen idealisiert. Es kann in diesem Rahmen nicht überraschen, daß Dietwart explizit mit Artus verglichen wird (v. 106, v. 131). Das Höfische bleibt jedoch durchwegs Klischee. Das hängt daran, daß die Figuren keine Gelegenheit haben, sich in einer spezifischen Handlung zu individualisieren. Die vollendete Form fließt nicht – wie im Artusroman – aus einer Position, die errungen werden muß, sondern es wird die äußere Erscheinung als Zeremoniell geboten, das diese Position lediglich bedeutet, d. h., das Höfische wird, in die Idealität der Vorzeit entrückt, zur utopischen Setzung.

Immerhin, so mag man einwenden, gibt es den Drachenkampf. Doch dieser Drachenkampf Dietwarts erscheint als zusammenhanglose Episode auf seinem Weg zur Braut. Die Bedeutung des Drachenkampfes dürfte gerade darin liegen, daß damit das Negative außerhalb der höfisch-idealen Sphäre angesiedelt wird. Die Existenz des utopischen Urzustandes beruht darauf, daß der Drache besiegt werden kann und exemplarisch besiegt worden ist.

Der Vorzeit der Dietrichahnen als einer quasimythischen Utopie in höfischer Stilisierung wird dann die heroisch-tragische Gegenwart der Dietrichhandlung gegenübergestellt. Dabei zeigt sich auch das Heroische in einer eigentümlichen, von der Heldensagentradition abweichenden Form. Es ist zwar problematisch, das, was das Heroisch-Tragische der sog. germanischen Heldensage ausmacht, auf einen Nenner bringen zu wollen und es zum Zwecke des Vergleichs in eine Formel zu fassen, aber vielleicht darf man – mit allen Vorbehalten – sagen, daß das frühe heroisch-tragische Lied in einem Bewußtseinsakt des Helden sein Ziel findet, indem der physische Untergang des Helden zugleich ein Sieg seines Geistes ist, ein Triumph seiner ungebrochenen Haltung: der Paradedfall ist der harfenspielende Gunnar in der Schlangengrube. Diese auf das äußerste gespannte Verschränkung von Untergang und Sieg erscheint in der überkommenen Dietrichepik aufgelöst und in gewisser Weise umgedreht. Aus dem inneren Sieg ist ein nur äußerer geworden, und aus dem Wissen um den Untergang ein zufälliges Unglück nach dem Sieg, das in die Entmutigung, in Verzagtheit und Hoffnungslosigkeit führt. An der Stelle des im Tod siegenden Helden steht der glücklose Sieger, an der Stelle des geistigen Triumphs die seelische Depression: die Handlung gipfelt in der Klage. Das liegt nicht unbedingt an der Fabel. Es hätte z. B. der Verzicht Dietrichs zur Rettung seiner Mannen sehr wohl Gelegenheit geben können, seinen Großmut zu feiern. Doch der Verzicht kommt am Hunnenhof erstaunlicherweise nicht einmal zur Sprache; er geht sozusagen in der Klage unter.

Wird die heroische Tragik zum deprimierenden Unglück, so erscheint auf der andern Seite die heroische Tat ins Ungeheuerliche gesteigert. Sie wird in maßloser Hyperbolik überzogen. Das Qualitative schlägt radikal ins Quantitative um, oder es wird hochgetrieben ins Grelle des Effekts. Da die heroische Tat nicht mehr mit einer auf das Tragische ausgerichteten geistigen Haltung gekoppelt ist, ist sie nicht mehr auf den individuellen Helden angewiesen. Aus der heroischen Einzeltat wird die Massenschlacht. Geschildert werden zwar immer noch Einzelkämpfe im Rahmen der Massenregie, aber die Reihe dieser Kämpfe steht teils im Rahmen der Massenschlacht und teils für sie. Eine Sekundärfigur drängt sich übrigens neben Dietrich in den Vordergrund: Wolfhart. Er erscheint geradezu als die personifizierte Kampfmut.

Blut, Feuer und Zahlen – immer wieder Zahlen: das ist es, was sich bei diesen Kampfschilderungen einprägt. Die erste Schlacht von Mailand spielt sich als nächtlicher Überfall Dietrichs und seiner Leute auf Ermrichs übermächtiges Heer ab. Die wütenden Schläge Wolfharts und seiner Mannen lassen Feuer aus den gegnerischen Helmen brechen, so daß es hell wird wie am Mittag. Die Kämpfer fallen in Scharen. Die Ringe fliegen aus den Brünnen wie Laub von den Bäumen. Der Berner tut Wunder an Krafttaten. Als die Sonne aufgeht, sind von den 60000 Mann Ermrichs 56000 erschlagen, die übrigen gefangen. Das Feld steht so tief unter Blut, daß man die Toten nicht mehr sehen kann. – Auch die zweite Schlacht von Mailand beginnt mit einem nächtlichen Überraschungsangriff auf Ermrichs Heer. Es kommt zu einer gräßlichen Metzerei: Helme werden gespalten, Stahl wird gebrochen, die Leiber der Helden rauchen wie ein brennender Wald, man wadet bis zu den Knien im Blut. Am Abend sind 7000 auf Seiten Ermrichs erschlagen. Die Kämpfer des Berners haben keine Haut und kein Fleisch mehr an den Händen. – Für die Schlacht von Bologna bringt Ermrich 200 000 Mann zusammen. Sie werden durch ein Umgehungsmanöver von Dietrich in die Zange genommen, aber als sie aufgerieben sind, kommen immer wieder neue Hilfsheere für Ermrich heran, der Kampf beginnt immer wieder von vorn. Und wieder schlägt das Feuer aus den Rüstungen, die Helden dampfen, so daß sie einander nicht mehr sehen können, das Blut fließt in Bächen über das Feld, die Schlächtereie dauert drei Tage und zwei Nächte. – Die ›Rabenschlacht‹ weitet anhand desselben Schemas noch einmal aus. Die Kämpfe ziehen sich hier über 12 Tage hin. Immer neue Reiterscharen werden zum Abschlachten herangeführt. Es fließt noch mehr Blut, es entwickelt sich noch mehr Feuereampf und Rauch, die Krieger fallen zu Zehntausenden.

Alle diese Schlachtschilderungen bestehen im Grunde aus einer Häufung hochgepeitschter Klischees. Da sie in ihrer Formelhaftigkeit leerer Effekt bleiben und sofort verpuffen, drängen sie zu immer neuer Überbietung, was ihr Ungenügen aber nur offenkundiger macht.

Was die Handlungsführung kennzeichnet: das Ausweichen in die variierende, sich steigernde Wiederholung, das gilt auch für die sprachliche Gestaltung. So wenig der Stoff von innen her organisiert, sondern von außen her manipuliert wird, so wenig kommt es zu einer inneren sprachlichen Form. Auch die Sprachgestalt ist Montage. Die Verse werden hochgetrieben, das Formelhafte kann dabei eine schlagkräftige Prägnanz erreichen, aber auch immer wieder in hölzerne Banalität fallen.

Das quantitative Denken wirkt in die Thematik hinein. Wenn Dietrich um seine verlorene *êre* klagt, so geht es ihm dabei vor allem um den Verlust seiner materiellen Machtmittel, um Landbesitz und Geld. Das heißt: Ansehen in der Gesellschaft und Reichtum als konkrete Macht sind nicht mehr selbstverständlich eins in einer Figur, der beides von *art* zukommt oder der es über den äußeren Weg, der zugleich ein innerer ist, zufällt, sondern *êre* und materieller Besitz sind in neuer Weise miteinander verknüpft. Dietrich ist *arm*, weil ihm das Unglück die konkreten Machtmittel genommen hat; und der Weg, der zu Land und Würde zurückführen soll, geht über die materielle Unterstützung durch den Hunnenhof. Der Kampf ist eine Frage von Quantitäten, gerade auch dann, wenn zahlenmäßige Übermacht durch übermenschliche Kraftakte ausgeglichen wird. Trotz höchster Bewährung stellen sich *êre* und Macht jedoch nicht ein. Das Unglück Dietrichs liegt darin, daß diese Entsprechung nicht mehr funktioniert, d. h., es wird nicht mit einer Erzählstruktur gearbeitet, die sie ga-

rantieren würde; im Gegenteil, es macht die Eigenart der hier verwendeten Struktur gerade diesen Bruch offenkundig.

Die Zeitklage, die in ›Dietrichs Flucht‹ an das Unglück des Helden angeknüpft wird, spiegelt übrigens diese Perspektive wider: der Dichter klagt darüber, daß die Herren ihre Mannen heutzutage nur noch materiell ausnützen, ohne es ihnen entsprechend zu vergelten (vv. 7949ff.). In der Welt fallen – seit Ermrich – Verdienst und Lohn oder Glück auseinander.

### III

In der klassischen Heldenepik – im Nibelungenlied – sind das Höfische und das Heroische in einem thematisch gebundenen Spannungsverhältnis aufeinander bezogen. Dabei kann die höfische Welt von der heroischen Tradition in Frage gestellt werden, kann die Problematik des Höfischen vor dem Hintergrund des Heroischen aufbrechen und eine Auseinandersetzung in Gang kommen, in der beide Komponenten in die Krise geraten und sich verwandeln.<sup>16</sup> Ein solcher Prozeß ist in den Dietrichepen dadurch verunmöglicht, daß das Höfische wie das Heroische veräußert und beziehungslos gegeneinandergesetzt werden. Das Höfische ist in die utopisch-ideale Vergangenheit der Vorgeschichte abgerückt; der historische Bruch ist nicht mehr rückgängig zu machen. Zwar fällt ein Abglanz der Idealität noch auf den Hunnenhof, doch auch er ist letztlich hilflos gegenüber der durch Ermrich verdorbenen Welt. Das Höfische, zum Zeremoniell erstarrt, tritt in seiner Idealität in einen fruchtlosen Gegensatz zum Ungenügen an der Gegenwart – eine Konfrontation übrigens, die auch sonst in der späthöfischen Dichtung von Bedeutung ist.<sup>17</sup>

Das Heroische auf der andern Seite ist nicht mehr bedrohlicher Hintergrund und Gefährdung der höfischen Welt aus alter und neuer Gegengesetzlichkeit heraus, sondern es ist vergebliche Tat gegenüber dem Bösen. Je gewaltiger dabei die Anstrengung wird, um so mehr entleert sich das Heroische in sinnloser Hyperbolik. Was bleibt, ist, wie gesagt, die Klage.

Ein entsprechendes Bild ergibt sich unter thematischem Aspekt. Die Dietrichepe verarbeitet zwei große abendländische Literaturthemen: Brautwerbung und Heimkehr. Diese beiden Themen sind im 12. und frühen 13. Jahrhundert neue fruchtbare Verbindungen von unterschiedlicher Art eingegangen. Im Artusroman ist der Gewinn der Braut ein Ausgreifen ins Fremde, in den Bereich des Unhöfischen, die Heimkehr mit der Braut die Verwirklichung der höfischen Idealität. Eine Gegenmöglichkeit ist in der tragischen Brautwerbung realisiert, etwa im ›Tristan‹. Sie ergibt sich zwangsläufig, wo eine Struktur fehlt, die dem Helden den gelingenden Weg vorzeichnet, d. h. da, wo nicht symbolische, sondern wirkliche Idealität intendiert wird. Im Gegensatz zu dieser wie zu jener Möglichkeit sind Brautwerbung und Heimkehr in der Dietrichepe getrennt gehalten. In der Brautwerbungsserie der Vorgeschichte konstituiert sich ein quasi-mythisch abgelöster Idealbereich, während die Heimkehr eine immer neue Rückkehr ins Unglück, in die gegenwärtige Welt bedeutet. Da ihre Negativität nicht zu überwinden ist, kommt die Heimkehr nie an ihr Ziel.

<sup>16</sup> Dazu: HAUG, W. 1974 [b] [in diesem Band, S. 293–307].

<sup>17</sup> Vgl. CORMEAU 1977, S. 240f.

Zugleich freilich wird die Heimkehr Dietrichs nach Italien von einer neuen Polarität zwischen Heimat und Fremde überlagert, in der die Akzente vertauscht erscheinen. Das Exil ist nach der ersten Flucht Dietrichs Ausgangsbasis für den Vorstoß in eine feindliche Welt. In dem Maße, in dem der Hunnenhof Züge höfischer Idealität annimmt, in dem Maße wird er zu einer Art arthurischem Zentrum, von dem der Held auszieht und zu dem er zurückkehrt. Der hunnische Hof ist jedenfalls der Ort, wo Dietrich Zuneigung und Hilfe findet, der Ort schier unerschöpflicher Ressourcen. Aber auch wenn Etzels Hof sozusagen zur neuen Heimat wird und die Polarität sich umzudrehen scheint, so bleibt er doch letztlich der Ort des Exils, der Ort, an dem Dietrich trauert. Dietrich ist trotz aller Großmut des hunnischen Königspaars der heimatlose Recke, *der arme Dietrich*. Die Formel *der arme Dietrich* hat Hugo Kuhn geradezu als den thematischen Kern der Dietrich-Fabel in Anspruch genommen. Er versteht sie als literarisches Faszinosum, auf das sich der Stoff reduzieren und von dem aus er sich wieder neu entfalten konnte: das Bild vom glücklosen Sieger Dietrich sozusagen als ikonische Konzentration der Fluchtsage, der thematische Ursprung, aus dem sie leben und aus dem sie sich immer wieder zu erneuern vermochte.<sup>18</sup> Wir wissen zwar nicht sicher, wie die Dietrichtragik auf der Frühstufe des Liedes ausgesehen hat – möglicherweise spiegelt sich etwas davon im Hildebrandslied<sup>19</sup> –, doch dürfte sich der Sinn der Formel vom *armen Dietrich* im Wandlungsprozeß des Stoffes mitverwandelt haben: sie kennzeichnet auf unserer Stufe den unglücklichen gegenüber dem heroischtragischen Helden. Und zu dieser neuen Figur gehört die neue schwebend-akzentuierte Polarität von Exil und Heimkehr.

Das Heimkehrschema ist unter dem Bild des armen Dietrich ambivalent geworden: Dietrich hat in gewisser Weise eine doppelte Heimat, Italien und den Hunnenhof, und doch oder gerade deshalb bleibt er heimatlos. Am Hunnenhof trauert er um sein verlorenes italienisches Reich und möchte er möglichst bald dahin zurückkehren; in Italien hat er, auch wenn er nicht dazu gezwungen ist, nichts Eiligeres zu tun, als sich wieder zum Hunnenhof aufzumachen.

Diese seltsam schillernde Position des Exils findet nun noch einen besonderen Ausdruck in einer personalen Bindung, die Dietrichs Schicksal entscheidend prägt – und damit scheint sich die Handlung nicht nur einem mythischen Schema zu fügen, sondern auch an eine bestimmte neue psychologische Konstellation anzulehnen –: im Zentrum des Hunnenhofs steht eine Frau, die Königin Helche. Sie nimmt am Unglück Dietrichs lebhaften Anteil, noch bevor sie ihn kennengelernt hat; sie ist es, die ihn dann empfängt, sich mit großer Zuneigung um ihn kümmert, zwischen ihm und Etsel vermittelt und ihn immer wieder materiell unterstützt. Bei der ersten Begegnung fällt sie schon nach wenigen Sätzen in die Du-Anrede. Sie ertappt sich selbst dabei und sagt – etwas verlegen –, daß sie damit *êre* und *zuht* keineswegs verletze, sondern sie verhalte sich so, weil er als Flüchtling zu ihr gekommen sei (vv. 5039ff.). Und Rüedeger preist sie darauf als *hohen trôst* für *vil manegen ellenden man* (vv. 5053ff.). Damit wird Helches überraschend spontane Zuwendung zu Dietrich aus ihrer Helferrolle gegenüber allen heimatlosen Recken erklärt. Doch ist nicht zu übersehen, daß einerseits auch diese Rolle keineswegs unproblematisch ist und daß andererseits das Verhältnis zu

Dietrich doch von besonderer Art bleibt. Schon Curschmann hat darauf aufmerksam gemacht, daß der Dichter des ›Biterolf und Dietleib‹ den Verdacht abwehren muß, Helches Fürsorge für die *guoten recken sei uf falsche minne* gerichtet.<sup>20</sup> Offenbar soll Rüedegers Erklärung im Anschluß an die Duz-Episode ähnlichen Gedanken vorbeugen. Es wird deshalb das Verhältnis der Königin zu Dietrich explizit als ein mütterliches stilisiert – zweimal wird Helche kurz vor dieser Szene von Dietrich bzw. in Verbindung mit ihm *muoterlich* genannt.<sup>21</sup> So kann Curschmann nicht zu Unrecht sagen, daß sie gewissermaßen die Mutterstelle an ihm vertrete.<sup>22</sup> Im übrigen wird bei dieser Stilisierung mitgewirkt haben, daß es nicht unnötig gewesen sein dürfte, ganz konkrete arthurische Assoziationen abzuwehren. Je mehr der Etselhof Züge des Artushofes annahm, um so mehr mußte sich die Position Helches derjenigen Guenievres annähern, und damit konnte das Verhältnis Helches zu den Recken leicht in die öfter prekäre Beziehung Guenievres zu gewissen Artusrittern hinüberspielen. Dem wich man dadurch aus, daß man Helche zur Mutterfigur umstilisierte.

Im weiteren konnte sich nun gerade in Dietrichs Beziehung zu einer solchen Figur die ambivalente Position des Hunnenhofs in der epischen Handlung besonders prägnant darstellen: Die Heimkehr Dietrichs nach Italien ist von der Mutterfigur Helche her gesehen ein Hinausgehen in die Welt. Scheiternd kehrt er dann immer wieder zu ihr heim. An der Stelle der Bewältigung der Welt im *âventiure*-haften Vorstoß und im Blick auf die königliche Herrin steht hier die Katastrophe und der Rückfall auf den mütterlichen Ausgangspunkt. So erscheint der Weg Dietrichs seltsam zwiespältig im Wechsel zwischen Lösung und Bindung gegenüber der Königin Helche.

Die Flucht als Heimkehr zur Mutter, das Versagen in der Welt als Rückseite der Mutterbindung: auf dem Hintergrund dieses psychologischen Schemas gewinnt das Sich-im-Kreise-Drehen etwas von einem Ritual. Es ist das Ritual der vergeblichen Ablösung vom mütterlichen Ursprung in einer bösen, nicht zu bewältigenden Welt. Je weniger man also den überkommenen Stoff zu durchdringen und die Welt über das Wort zu formen vermag, um so mehr kommt es – teils bewußt und unter bestimmten Zwecken und teils zwangsläufig – zur Anlehnung an mythische und psychische Elementarkonstellationen.

<sup>20</sup> CURSCHMANN 1976, S. 374f.; JÄNICKE 1963, vv. 1265ff. – In der Guðrúnarkviða III wird übrigens Guðrun, die hier an der Stelle Helches steht, des Ehebruchs mit Dietrich beschuldigt. Es handelt sich freilich um eine bloße Verleumdung, die dann durch ein Gottesurteil entkräftet wird. Zudem hat man es zweifellos mit einem späten, novellenhaften Motivkomplex zu tun. Trotzdem ist es wohl nicht ganz bedeutungslos, daß gerade Dietrich der Partner ist, den man mitverdächtigt. – Für diesen Hinweis habe ich Ursula Hennig zu danken.

<sup>21</sup> Vv. 4837 und 4931. Die dritte Stelle, die Curschmann anführt (v. 5047), ist – Burghart Wachinger hat darauf aufmerksam gemacht – nicht einschlägig, denn sie bezieht sich auf Helches Mutter.

<sup>22</sup> CURSCHMANN 1976, S. 375.

<sup>18</sup> KUHN, Hugo 1968/1969 [b], insbes. S. 134 und 139.

<sup>19</sup> KUHN, ebd. Vgl. auch MOHR 1944, S. 126f.

Ich habe mir bisher erlaubt, ›Dietrichs Flucht‹ und ›Rabenschlacht‹ in einer Linie zu sehen, so, als ob die Schlacht von Ravenna mit dem Tod der Helche-Söhne einfach eine weitere, vierte Variante des Grundthemas vom glücklosen Sieger Dietrich darstellen würde. Man kann dies durch den Hinweis rechtfertigen, daß die beiden Epen nicht nur gemeinsam tradiert worden sind, sondern sich über längere Zeit hin in einer Art Symbiose entwickelt haben und dabei in wechselseitiger Beeinflussung denselben literarhistorischen Bedingungen unterworfen gewesen sein müssen. Die auf uns gekommene Fassung der ›Rabenschlacht‹ läßt erkennen, daß sie auf der Basis der skizzierten stilistischen und strukturellen Gesetzmäßigkeiten in der Richtung weitergegangen ist, in die das Fluchtepos gewiesen hat. Auch thematisch wird unmittelbar angeknüpft. Wir finden zu Beginn Dietrich in gewohnter Weise trauernd am Hunnenhof, er beklagt seine gefallenen Helden. Es wird also auf das Ende des Fluchtepos Bezug genommen. Die weiteren Vorgänge laufen in den eingefahrenen Bahnen: Helche bemerkt Dietrichs Kummer, sie gibt den Anstoß, daß wieder Hilfsmittel und ein Heer für einen Rachezug zusammenkommen. Das Zeremonielle und das Hyperbolische erweisen sich weiterhin als die maßgeblichen Kategorien der Darstellung. Die typischen Züge sind im Sinne der steigenden Variation weitergetrieben. Das heroische Gemetzel feiert in der Schlacht bei Ravenna neue Exzesse, und das Unglück mit Dietrichs großer Klage überbietet ebenfalls alles, was der Berner bislang erfahren mußte und zu bewältigen hatte.

Wenngleich aber die ›Rabenschlacht‹ das Fluchtepos handlungstechnisch fortsetzt und es strukturell und thematisch variierend weiterspielt, so schließt es sich doch nicht nahtlos an die ›Flucht‹ an, und es trägt auch das Gesamtbild nicht ganz dieselben Akzente. Auffällig ist die Differenz in der Form: Strophen gegenüber Reimpaaren, dann eine gewisse stoffliche Überlappung: die Heirat Dietrichs mit Herrat wird nochmals geschildert. Besonders bemerkenswert aber ist eine eigentümliche Handlungsführung, die mit der Gewichtung der einzelnen thematischen Komplexe zusammenspielt. Sie beruht auf Art und Stellenwert des Unglücks, das dem Rabenschlachtepos sein charakteristisches Gepräge gibt: dem Tod der hunnischen Prinzen. Das Epos gliedert sich in drei Abschnitte von ungefähr gleichem Umfang. Das erste Drittel bringt, nach der Vorbereitung, die Ausfahrt Dietrichs vom Hunnenhof, den Kriegszug in Italien und den Tod der Prinzen und des Dietrichbruders. Das ganze zweite Drittel nimmt die Schlachtschilderung ein, während das letzte Drittel mit der Totenklage, der Darstellung der Verzweiflung Dietrichs und der Versöhnung mit dem hunnischen Königspaar wieder an den ersten Komplex anknüpft. Dadurch, daß die Schlacht, von der man erwarten mußte, daß sie dem Untergang der Etzelsöhne parallellläuft, künstlich – durch einen unmotivierten Waffenstillstand – hinausgezögert wird, wird das hyperbolische Gemälde der Schlacht noch drastischer als in der ›Flucht‹ gegen Dietrichs unverschuldetes Unglück gestellt: der ganze Kampf ist – für den Zuhörer oder Leser – schon sinnlos geworden, bevor er überhaupt beginnt.

Doch die Grundthematik wird auf diese Weise nicht nur verschärft, sondern Dietrichs Unglück greift auch weiter aus: es trifft nun unmittelbar auch jene Basis, auf die Dietrich sich immer zurückziehen konnte: die bislang nicht beeinträchtigte Sphäre des Hunnenhofs in ihrer höfischen Idealität und Dietrichs Beziehung zu ihr sind mit

in Frage gestellt. Nicht, daß diese Idealität zurückgenommen würde, im Gegenteil, aber die Hofosphäre erscheint bei aller Stilisierung sehr viel lebendiger, und dies nicht erst durch die Prinzentragödie, sondern von vornherein. So wird z. B. die Heirat Dietrichs mit Herrat, die in der ›Flucht‹ mit dem auffälligsten Desinteresse knapp erzählt wurde, nun breit ausgemalt, und sie gewinnt für Dietrich Bedeutung: sie ist für ihn nicht mehr ein politischer Akt, dem er sich widerwillig fügt, sondern er kann bei Herrat sein Leid vergessen (Str. 119 u. 122). So wie der Hunnenhof auf der einen Seite in Dietrichs Unglück einbezogen wird, so darf Dietrich auf der andern wenigstens für einen Augenblick dort glücklich sein. Das Exil ist insgesamt weniger schematischer Fluchtpunkt als im ersten Epos, es ist stärker in das Geschehen verflochten, es ist bei aller Idealisierung in höherem Maße Teil einer übergreifenden Welt.

Das bedeutet eine Veränderung in der Grundkonstellation. Sie muß sich schon in dem Maße bemerkbar machen, in dem die ›Rabenschlacht‹ sich gegenüber der ›Flucht‹ verselbständigt und die utopische Vorgeschichte nicht mehr direkt mit in den Blick fällt. Der Hunnenhof steht dann weniger im Lichte der abgerückten Vorzeitidealität; und das bedeutet, daß die mythische Schematik zurücktritt. Zugleich wird auch das psychologische Grundmuster verwischt. Die Bindung Dietrichs an Helche erscheint distanzierter, dies schon durch die von ihr inszenierte Hochzeit mit Herrat. Insbesondere aber kommt es durch den Tod der Helchesöhne zu einem einschneidenden Bruch: Dietrich wird von der Königin verflucht, und wenn der schuldlos-schuldige Berner schließlich auch wieder in Gnade aufgenommen wird, so geht die Beziehung doch durch eine tiefe Krise hindurch, und es kann das Verhältnis hinterher nicht mehr von jener spontanen Mütterlichkeit getragen sein, die es in der ›Flucht‹ kennzeichnet.

Auf der andern Seite ist zu bedenken, daß die Tragödie der Helchesöhne wohl zu den stofflich ältesten und festesten Elementen der Dietrichsage gehört<sup>23</sup> und daß das Eigengewicht der Fabel immer wieder durchschlagen und der Schematisierung Widerstand entgegenzusetzen mußte. Um so bemerkenswerter ist es, in welchem Grade die ›Rabenschlacht‹ doch denselben Strukturgesetzmäßigkeiten, wie sie in ›Dietrichs Flucht‹ faßbar werden, verpflichtet bleibt.

Dietrich ist schon im Fluchtepos in erster Linie ein leidender Held, und dies trotz aller Aktivität; denn die heroische Tat ist so überzogen, daß sie leer wird und das thematische Gewicht ganz auf das Leiden an der Gemeinheit der Welt fallen muß. Alles Tun versackt sozusagen trotz krampfhaftester Bemühungen in der bodenlosen Kluft zwischen der höfischen Utopie und der von Ermrich geprägten Wirklichkeit. Diese Vergeblichkeit des Guten kennzeichnet auch die Gegenwart des Dichters, die er im Bild Ermrichs kritisiert. Er vermag ebensowenig gegen sie wie der Berner gegen seinen Feind: es bleibt ihm nichts, als die zeitgenössischen Ermrüche zum Teufel zu wünschen. Immerhin besitzt die ›Flucht‹ noch diesen moralischen Impetus. In der ›Rabenschlacht‹ ist auch dieser verloren, es bleibt nur das Leid, ein Leid freilich, das sich nun einem Prozeß öffnet: es ist nicht mehr bloß immer wieder enttäuschte Hoffnung und Resignation, sondern Erfahrung, die zwischenmenschlich bewältigt werden muß. Damit verändert sich mit dem Publikumsbezug die Funktion der Dichtung.

<sup>23</sup> Es wird in der Regel mit einer historischen Basis gerechnet: MOHR 1944, S. 125ff., und insbes. ROSENFELD, H. 1955, S. 216ff.; er postuliert ein Lied von Frau Helches Söhnen, dessen geschichtliche Grundlage die Schlacht am Nedao gewesen sei, in der die Goten auf Seiten der Hunnen gegen Ardarich kämpften und der Helchesohn Ellak fiel.

Wenn ›Dietrichs Flucht‹ die konkrete historische Verankerung der Dietrichsage auch weit hinter sich zurückläßt, so liegt ihr doch über das mythisierende Schema noch eine Art geschichtliches Gesamtkonzept zugrunde. Das psychologische Schema führt zudem auf eine allgemein menschliche und universal verbindliche Basis. Mit dem Abbau dieser Schemata in der ›Rabenschlacht‹ tritt das private Schicksal Dietrichs bestimmend in den Vordergrund. Hier wird kein geschichtlicher oder gesellschaftlicher Entwurf mehr versucht; was davon übrig ist, zehrt vom mythischen Ansatz des Fluchtepos. Das Fresco-Gemälde der Schlacht von Ravenna vermag kein quasi-heilsgeschichtliches Bewußtsein mehr zu konstituieren, es ist nur mehr Reiz und Erregung vor dem Umbruch ins Unglück des Helden. Das Thema des *armen Dietrich* appelliert damit vor allem an die individuelle Fähigkeit des Hörers oder Lesers, das Leid der Welt auf sich zu nehmen und sich der Gnade anzuvertrauen. Über die Tragödie der Helgekinder erreicht das Epos mindestens im Ansatz eine neue seelische Dimension, die die Dichtung des späteren Mittelalters auch anderweitig aufzuschließen sucht: Leiden und Mitleiden als innere Form der Wirklichkeitsbewältigung.

Walter Haug

## Strukturen als Schlüssel zur Welt

Kleine Schriften zur Erzählliteratur  
des Mittelalters

VII 2.2 Haug 210



Max Niemeyer Verlag  
Tübingen

Deutsches Seminar I  
Institut für Deutsche Sprache und Literarische Literatur  
Universität Freiburg i. Br.