

# Dietrichepik als kanonische Heldendichtung

## 1. Kanon und Schrift

Wenige Wochen vor Weihnachten 2016 hat die Komische Oper Berlin eine Neuinszenierung der selten gespielten Operette ‚Die Perlen der Cleopatra‘ (UA 1923 am Theater an der Wien) von Julius Brammer und Alfred Grünwald (Text) und Oscar Straus (Musik) aufgelegt. Es ist dies eine überdrehte Persiflage auf Altertums-, im Speziellen auf die Rom- und Ägyptenbegeisterung des bürgerlichen 19. Jahrhunderts, die sich nicht zuletzt darin ausdrückt, dass die schon in die besten Jahre gekommene ägyptische Königin weit absteht von jenem erotischen Ideal, das man – angeleitet nicht zuletzt von Plutarchs Leben des Marc Anton<sup>1</sup> – an anderer Stelle in sie hineinprojizieren wollte. Musikalisch äußert sich diese Persiflage auch in einer wiederkehrenden Reihe von Anspielungen auf Verdis ‚Aida‘, die große Ägyptenoper des 19. Jahrhunderts. Die schwierigen Überlieferungszusammenhänge der Operetten jener Ära, die man die ‚silberne‘ nennt, erschweren eine klare Aussage darüber,

---

<sup>1</sup> In der Doppelbiographie gemeinsam mit Demetrios.

ob diese Anspielungen stets auf Oscar Straus selbst oder doch auf den Arrangeur der Berliner Aufführung zurückgehen. So oder so aber setzen diese parodistischen Allusionen voraus, dass wer die Operette 2016/17 hört und sieht, nicht nur mit der Musiksprache Verdis vertraut ist, sondern dass er auch die ‚Aida‘ und ihre zitierten Teile identifizieren kann. Wem dies nicht gelänge, dem verkämen die musikalischen Pointen zu sonderbarem melodischem Lokalkolorit.

Poetische Situationen wie diese sind in unserer Zeit gewöhnlich. Sie bauen darauf, dass sich seit gut 200 Jahren ein relativ stabiler Kanon an Kunstwerken – solchen der Literatur, der Musik, der Malerei, der Bildhauerei, der Architektur – entwickelt hat, der zwar ständig modifiziert, in der Regel geringfügig erweitert wird, aus dem mitunter auch wieder Elemente herausfallen, der aber doch insgesamt eine so zähe Masse darstellt, dass sich das westliche Bürgertum auch darüber identifizieren und sein künstlerisches Leben – in Produktion und Rezeption – danach ausrichten konnte. Nicht von ungefähr sind die Kanondebatten zunächst der Rückschau auf jene Kunstepochen des spätesten 18. und 19. Jahrhunderts erwachsen, die man noch heute ‚klassisch‘ nennt; was danach kommt, muss sich mit diesen ‚Klassikern‘ irgendwie auseinandersetzen, und Erfolg bedeutet nicht zuletzt, unter der Last der Klassiker Neues zu produzieren und dieses Neue aber Teil jenes Kanons werden zu lassen, der das Neue mehr und mehr zu erdrücken droht.<sup>2</sup> Ob dies nun Goethe, Mozart, Frank Sinatra oder Andy Warhol sei, der Mechanismus ist stets derselbe, und auch jene ‚Aida‘ von Giuseppe Verdi, deren Motive in der Berliner Inszenierung der ‚Perlen der Cleopatra‘ jazzig verzerrt werden, ist Teil eines solchen Systems. Nach wie vor eine der weltweit meistgespielten Opern, gehört sie jenem Kanon an, über den ein Opern- und Operettengeher des Jahres 1923 genauso verfügt wie einer des Jahres 2019.

Indes, was uns so gewöhnlich und alltäglich anmutet, wäre in jener Zeit, die wir das Mittelalter nennen, nur bedingt denkbar gewesen. Nicht dass es nicht auch vor ungefähr 800 Jahren – zur Zeit der höfischen Literatur – so etwas wie Kanonbildung gegeben hätte. Auch damals treten gleichsam ‚klassische‘ Zonen z.B. der Dichtung hervor, die ihre Produktionszeit weit über-

---

<sup>2</sup> Vgl. grundlegend zu Kanonisierungsprozessen Rainer Rosenberg: Kanon. In: RLW, Bd. 2 (2000), S. 224–227.

dauern und auf die spätere Dichter sich immer wieder beziehen: an denen sie sich abarbeiten. Auch dann geht es um konkrete Texte, die man zwar der Instabilität der Überlieferung halber kaum ‚Werke‘ wird nennen dürfen, über die von den späteren Dichtern aber durchaus in einer Weise gesprochen wird, als ob es sich um solche handelte. Der berühmteste Fall sind Literaturkataloge der Literatur des frühen 13. Jahrhunderts – die wichtigsten stehen im ‚Tristan‘ Gottfrieds von Straßburg und im ‚Alexander‘ sowie im ‚Wilhelm von Orlens‘ des Rudolf von Ems<sup>3</sup> –, in denen zurückgeschaut wird auf die Anfänge der höfischen Literatur – überwiegend des höfischen Romans – seit dem späteren 12. Jahrhundert, die etwa ein (Gottfried) bis zwei (Rudolf) Dichtergenerationen vor der Entstehungszeit dieser Kataloge liegen. Während bei Gottfried diese ‚Dichterschau‘ mehrfach ironisch gebrochen scheint, ist das kanonische Streben Rudolfs evident: Er spricht von alten *meistern*, unterscheidet zwischen großen und herausragenden Dichtern, geißelt den künstlerischen Verfall seiner Gegenwart und hofft sich doch in jene Reihe alter *meister* zu stellen, die er in seinem Katalog mit einer Vielzahl von Dichternamen und Textnennungen entfaltet.<sup>4</sup>

Wir dürfen jedoch bei aller Nähe dieser Verhältnisse zu Phänomenen der vergangenen beiden Jahrhunderte (und gewiss auch anderer Zeiten – man denke an Vergil und Ovid in der Spätantike und im gesamten lateinischen Mittelalter) nicht übersehen, dass diese – modern gesprochen – autor- und werkzentrierten Kanonisierungsprozesse nur einen Ausschnitt dessen erfassen, was wir heute als poetisches Leben im Mittelalter greifen können. Den bislang beschriebenen Prozessen ist nämlich gemein, dass sie intensiv vertrauen auf einigermaßen stabile textuelle Zusammenhänge – beispielsweise einen konkreten höfischen Roman wie den ‚Erec‘ oder den ‚Parzival‘ –, die zugleich bestimmten *auctores* – also Dichtern wie Hartmann von Aue oder Wolfram von Eschenbach – zugeschrieben werden können. Die kanonische Geltung

---

<sup>3</sup> Zu den Katalogen (vor allem des Rudolf von Ems) Florian Kragl: Kanonische Autorität. Literaturexkurse und Dichterkataloge bei Rudolf von Ems. In: Jürgen Struger (Hg.): Der Kanon – Perspektiven, Erweiterungen und Revisionen. Tagung österreichischer und tschechischer Germanistinnen und Germanisten, Olmütz/Olomouc, 20.–23.9.2007. Wien 2008 (Stimulus. Mitteilungen der Österreichischen Gesellschaft für Germanistik 16. 2007), S. 347–375.

<sup>4</sup> Siehe ebd.

wird über schriftgebundene Strategien ausgespielt. Dies gilt nicht nur für poetische, das gilt genauso für Erzeugnisse anderer Kunstsparten: Wesentlich für Kanonbildung dieses Typs ist ein stabiles Referenzsystem, das – zumindest im vordigitalen Zeitalter – nur schriftliche Fixierung leisten konnte. Wenn der ‚Erec‘ nicht einigermaßen stabil ist als höfischer Roman von ca. 10.000 Versen, verfasst in einem bestimmten Stil, mit einer bestimmten Erzähllhaltung, kollabiert Rudolfs Hartmann-Lob, genauso wie die spöttischen Berliner Allusionen auf Verdi voraussetzen, dass dessen ‚Aida‘ seit bald anderthalb Jahrhunderten im Grunde immer gleich – mit immergleichen Melodien, immergleicher Instrumentierung, immergleicher Musiksprache – aufgeführt wird. Eine ‚Erec‘-Kurzfassung in Prosa oder ein ‚Aida‘-Musical, das dem musikalischen Zeitgeist der 1980er Jahre angepasst wäre, genügten dafür nicht. Das bedeutet im Umkehrschluss: Was sich der Schrift nicht bedient, kann Teil dieses Systems nicht sein.

Literatur im Sinne von *a priori* schriftgebundener Dichtung stellt nun aber im Mittelalter nur einen Teil dessen, was poetisch möglich war, und einiges spricht dafür, dass dieser Teil im Bereich der Volkssprachen sogar der kleinere war. Die heute außerhalb der Spezialdisziplin Germanistische Mediävistik so gut wie unbekannte Dietrichepik liefert dafür das vielleicht deutlichste Zeugnis. Kann es dann aber geben, oder gibt es gar so etwas wie:

## 2. Die Dietrichepik als Kanon?

Würde man, sagen wir, einen Nürnberger des 15. oder frühen 16. Jahrhunderts mit der Prognose konfrontiert haben, dass die bürgerliche Kanonisierung der mittelalterlichen Literatur, wie sie mit den ersten Textausgaben um 1800 ihren Anfang genommen hat, dazu führen würde, dass zwar Erec, Iwein, Parzival, Tristan, auch Siegfried, Gunther, Hagen, Brünhild oder Kriemhild gut bekannt sind, dass die Helden um Dietrich von Bern aber ganz im Hintergrund des literarhistorischen Bewusstseins verschwinden, hätte er (vorausgesetzt, dass ihm der Gedanke einer Literaturgeschichte überhaupt zu vermitteln gewesen wäre) wohl ungläubig den Kopf geschüttelt. Dietrich von Bern dürfte – nicht nur im ausgehenden Mittelalter – die bekannteste Figur volkssprachlichen Erzählens gewesen sein, und mit ihm seine Berner – das heißt: Vero-

neser – Helden wie Hildebrand, Wolfhart, Witege und so weiter. Sowohl die ausgesprochen reiche Überlieferung jener Texte, die vorrangig von Dietrich von Bern erzählen, in denen er also als Hauptfigur agiert, als auch die vielen Anspielungen auf diese Erzählstoffe in anderen Genres – von der Predigt bis zum Fastnachtspiel<sup>5</sup> – zeigen deutlich, dass Dietrich von Bern an Bekanntheit alles in den Schatten gestellt hat, was es vor dem ‚neuen‘ Prosaroman der Frühen Neuzeit an erzählender Dichtung gegeben hat. Dass seit zweihundert Jahren Siegfried Inbegriff des germanischen Helden ist, beruht auf einer Verzerrung des 19. Jahrhunderts; im Mittelalter war Dietrich die Figur, die die deutsche – vielleicht könnte man sogar sagen: die gesamte germanische – Heldendichtung zusammenhielt.<sup>6</sup> Noch zur Mitte des 17. Jahrhunderts wird der ‚Sigenot‘ – einer der Dietrichtexte – nachgedruckt, zu einer Zeit also, als sich der höfische Roman schon längst in die Bibliotheken zurückgezogen hatte!

Von Dietrich von Bern erzählt man sich vermutlich schon seit dem 6. Jahrhundert. Sein historisches Vorbild ist der Gotenkönig Theoderich der Große, der 526 in Ravenna stirbt, und bereits mit den ältesten Zeugnissen der germanischen Heldendichtung im 7./8. Jahrhundert ist er als Sagengestalt greifbar, wobei ‚Sage‘ nicht mehr bedeuten muss als etwas, wovon man ‚sagt‘, was man sich ‚erzählt‘.<sup>7</sup> Im deutschsprachigen Raum ist die erste Heldendichtung das fragmentarisch überlieferte ‚Hildebrandslied‘, das man – da es die einzige erhaltene althochdeutsche Heldendichtung ist – in der Literaturgeschichte üblicherweise für sich betrachtet, das aber stofflich durchaus Teil jener Dietrichepik ist, die das Gros der deutschen Heldendichtung ausmacht.

---

<sup>5</sup> Siehe die reichhaltige Materialsammlung Elisabeth Lienert (Hg.): *Dietrich-Testimonien des 6. bis 16. Jahrhunderts*. Hg. von E. L. unter Mitarb. von Esther Vollmer-Eicken und Dorit Wolter. Tübingen 2008 (Texte und Studien zur mittelhochdeutschen Heldenepik 4). Die Rezeptionsgeschichte des ‚Eckenlieds‘ ist aufgearbeitet bei Florian Kragl: *Wie Eck ann Berner kam*. Eine Dietrichsage der Frühen Neuzeit, oder: Von der Skurrilität des Echten-Heroischen. Mit einem Vorspruch zu ‚Sage‘ und ‚Sagen‘. In: Johannes Keller, Florian Kragl u. Stephan Müller (Hgg.): *12. Pöchlerner Heldenliedgespräch. Spuren der Heldensage: Texte – Bilder – Realien*. Wien 2015 (Philologica Germanica 36), S. 89–147.

<sup>6</sup> Vgl. Joachim Heinzle: *Dietrich von Bern*. In: Volker Mertens u. Ulrich Müller (Hgg.): *Epische Stoffe des Mittelalters*. Stuttgart 1984 (Kröners Taschenausgabe 483), S. 141.

<sup>7</sup> Die jüngste Überblicksdarstellung ist Victor Millet: *Germanische Heldendichtung im Mittelalter. Eine Einführung*. Berlin, New York 2008 (de Gruyter Studienbuch). In vielem nach wie vor unverzichtbar ist die Sammlung Wilhelm Grimm: *Deutsche Heldensage*. 3. Aufl. von Reinhold Steig. Gütersloh 1889 [Nachdruck Darmstadt 1957].

Die Überlieferung dieses Genres setzt dann – abgesehen vom ‚Hildebrandslied‘ – erst spät ein, nicht vor dem spätesten 13. Jahrhundert. Es gibt aber gute Gründe anzunehmen, dass die einzelnen Geschichten (nicht unbedingt die einzelnen Texte) wesentlich älter sind. So haben wir beispielsweise den Brief des Domschulmeisters Meinhard (gest. 1088), in dem dieser die heldenepische Begeisterung seines Bischofs Gunther von Bamberg beklagt,<sup>8</sup> was man kaum anders verstehen kann, als dass im 11. Jahrhundert Heldendichtung in diesem Bistum *en vogue* war; oder wir besitzen aus dem mittleren 13. Jahrhundert eine Spruchstrophe des Marners, in der dieser darüber klagt, dass die Leute seine Dichtungen nicht hören wollen, weil sie stattdessen nach den Geschichten um Dietrich, Ecke, Kriemhild, Siegfried etc. gieren, also nach Heldendichtung.<sup>9</sup> Teils sind die dort genannten Stoffe durch das um 1200 entstandene ‚Nibelungenlied‘ bekannt, das einen Sonderfall der deutschen Heldendichtung darstellt (ich komme darauf zurück); größtenteils werden sie schriftlich erst später fassbar, sodass man – aus diesen beiden Zeugnissen, zu denen sich viele weitere analoge Fälle aus der Literatur des 12. und 13. Jahrhunderts stellen ließen<sup>10</sup> – schließen darf, dass die Stoffe sehr gut, vermutlich sogar allbekannt, wohl auch außerordentlich beliebt waren, ohne dass sie in aufgeschriebener Form verfügbar gewesen wären.

Die späten schriftlichen Aufzeichnungen der Dietrichdichtung (und der Heldendichtung im Allgemeinen – wiederum mit dem Sonderfall ‚Nibelungenlied‘) tragen deutliche Spuren dieser Doppelnatur des Genres aus Bekanntheit und Mündlichkeit: Die aufgeschriebenen Dietrichepen stehen zumeist in strophischer Form (sie wurden mutmaßlich gesungen, nicht rezitiert – kaum aber vorgelesen). Stil, Form und auch Handlungsführung sind oft von einer

---

<sup>8</sup> Dazu Otto Gschwantler: Heldensage als *Tragoedia*. Zu einem Brief des Domschulmeisters Meinhard von Bischof Gunther von Bamberg. In: Klaus Zatloukal (Hg.): 2. Pöchlerner Heldenliedgespräch. Die historische Dietrichepik. Wien 1992 (Philologica Germanica 13), S. 39–67; Victor Millet: Das 12. Jahrhundert und die Heldensage. In: Wolfgang Haubrichs, Eckart C. Lutz u. Gisela Vollmann-Profe (Hgg.): Aspekte des 12. Jahrhunderts. Freisinger Kolloquium 1998. Berlin 2000 (Wolfram-Studien 16), S. 256–281, hier S. 259–261; Lienert: Dietrich-Testimonien (Anm. 5), S. 67.

<sup>9</sup> Ausführlich dazu mit Literatur Florian Kragl: Heldenzeit. Interpretationen zur Dietrichepik des 13. bis 16. Jahrhunderts. Heidelberg 2013 (Studien zur historischen Poetik 12), S. 2–10.

<sup>10</sup> Vgl. abermals Lienert: Dietrich-Testimonien (Anm. 5).

Nachlässigkeit, wie sie für das mündliche Erzählen typisch ist – fehlende Reime, gestörte Metren, eklatante handlungslogische Brüche wie beispielsweise Figuren, die sterben und dann wieder lebendig an der Handlung teilhaben.<sup>11</sup> Von fast allen Dietrichgeschichten gibt es verschiedene Versionen, die zwar immer dieselbe Geschichte mit demselben Personal in derselben Reihenfolge erzählen, sich aber in den Details so sehr voneinander unterscheiden, dass man nicht mehr von ein und demselben Text sprechen möchte. Von kaum einem Text kennt man den Autor. Das Dietricherzählen – darauf führen diese Charakteristika hin – ist ein allgemein verfügbares Erzählen, an dem sich viele beteiligen, das in seiner Urheberschaft unbestimmt bleibt, das über die Zeit – gerade weil es nicht schriftlich fixiert ist – sehr flexibel gehandhabt werden kann und das sich durch vielerlei Prozesse wie Improvisieren, memorierendes Nacherzählen, Weitererzählen und Umerzählen ständig im Fluss befindet, bis es irgendwann und meist spät einen Weg in die Schriftlichkeit der Manuskripte oder auch erst des frühen Buchdrucks findet.

Die Geschichten, die dieses sehr schwach regulierte, kommune Erzählen transportiert, sind von entsprechend schlichter Natur. Grob gesprochen zerfällt die Dietrichepik in zwei Subgenres, die man in der Forschung ‚historische‘ und ‚aventurehafte‘ Dietrichepik nennt.<sup>12</sup> Die historische Dietrichepik verdankt ihr Epitheton der Tatsache, dass sie stofflich näher an jenen Ereignissen des 4. bis 6. Jahrhunderts in Oberitalien ist, in die Theoderich und seine Verwandten involviert waren. Erzählt wird in den Texten, die man diesem Subgenre zuschlägt, im Grunde immer dieselbe Geschichte: ein Konflikt Dietrichs mit seinem bösen Onkel Ermrich, Dietrichs Vertreibung aus seinem Reich in Oberitalien, seine Flucht an Etzels Hunnenhof, der ihm Exil und Unterstützung gewährt, militärische Rückkehrversuche, die zuerst erfolgreich scheinen, durch kleine Unglücke aber doch wieder dazu führen, dass Dietrich erneut zu Etzel ins Exil ziehen muss usw. *ad infinitum*. Das ‚Hildebrandslied‘ ist genauso Teil dieser imaginären Zeitreihe wie auch der Dietrich des ‚Nibe-

---

<sup>11</sup> Vgl. mit Beispielen aus der historischen Dietrichepik: Kragl: Heldenzeit (Anm. 9), S. 108.

<sup>12</sup> Populär geworden ist sie nicht zuletzt mit Joachim Heinze: Einführung in die mittelhochdeutsche Dietrichepik. Berlin, New York 1999 (de Gruyter Studienbuch); Elisabeth Lienert: Mittelhochdeutsche Heldenepik. Eine Einführung. Berlin 2015 (Grundlagen der Germanistik 58).

lungenlieds'; besonders nachdrücklich wird diese mehrfach iterierte Fluchtsage entfaltet in dem Doppelopus ‚Dietrichs Flucht‘ und ‚Rabenschlacht‘, das im mittleren 13. Jahrhundert entstanden sein dürfte.<sup>13</sup>

In der aventiurehaften Dietrichepik sind hingegen von den historischen Hintergründen nur noch Personen- und Ortsnamen übrig geblieben. Sie zeichnet sich durch einen bunten Handlungsreichtum aus, der nicht darüber hinwegtäuschen kann, dass sehr viele dieser bunten ‚Abenteuer‘ aus nur sehr wenigen Erzählmustern zusammengesetzt sind. Dietrich von Bern kämpft im Tiroler Wald gegen Riesen, Dietrich von Bern rettet oder befreit (wiederum meist im Tiroler Wald) in Not geratene Jungfrauen oder Zwerginnen, oder beides zusammen. Die Texte dieses Subgenres sind ungleich kürzer, sie zählen meist nur wenige hundert Strophen, was Vortragsdauern von einer bis wenigen Stunden entspricht; benannt hat die Forschung sie meist nach den Antagonisten Dietrichs (‚Eckenlied‘, ‚Goldemar‘, ‚Laurin‘, ‚Sigenot‘, ‚Wunderer‘), einmal nach der zu rettenden Zwergin (‚Virginal‘), einmal nach dem Ort der Handlung (‚[Großer] Rosengarten‘). In ihrer Komposition sind diese aventiurehaften Dietrichepen noch schlichter als jene, die man historische nennt. Dem hohen Reflexionsniveau des höfischen Romans stehen sie denkbar fern, sodass es verfehlt wäre, hinter dem Beiwort ‚aventiurehaft‘ jene Aventiure-Reflexion zu vermuten, die in Texten wie ‚Erec‘ oder ‚Iwein‘ statthat. Es geht diesen aventiurehaften Dietrichepen augenscheinlich um möglichst grelle, wohl auch unterhaltsame, nicht selten auch – was das 19. Jahrhundert für die Heldenepik nicht gerne gelten lassen wollte – grotesk-komische Geschichten, mit einer eklatanten Abstinenz gegen alle Art literarischer Programmatik.

Es versteht sich, dass einiges aus dem bislang Gesagten mit einigermaßen groben Linien gezeichnet ist. Beschrieben sind damit keine starren Differenzen, sondern vielmehr Tendenzen der literarischen Gestaltung. So gibt es beispielsweise auch Dietrichepen in Paarreimversen, ‚Dietrichs Flucht‘ oder den ‚Laurin‘, die also wohl nicht gesungen worden sind, es gibt Dietrichepen – vor allem das Doppelopus um ‚Dietrichs Flucht‘ und ‚Rabenschlacht‘ –, die in ih-

---

<sup>13</sup> Siehe die Überblicksdarstellung zur historischen Dietrichepik Elisabeth Lienert: *Die ‚historische‘ Dietrichepik. Untersuchungen zu ‚Dietrichs Flucht‘, ‚Rabenschlacht‘ und ‚Alpharts Tod‘*. Berlin, New York 2010 (Texte und Studien zur mittelhochdeutschen Heldenepik 5).



rer Überlieferung ähnlich stabil sind wie der höfische Roman und die kaum Spuren zeigen, die auf ein jahrhundertlanges Zersingen hindeuten würden, es gibt zumindest ein Dietrichepos mit einem Autor, nämlich den nur fragmentarisch erhaltenen ‚Goldemar‘ eines Albrecht von Kemenaten, und dieser Albrecht wird sogar von Rudolf von Ems in seinen beiden Literaturexkursen (um 1240) erwähnt (‚Wilhelm von Orlens‘, V. 2243–2246; ‚Alexander‘ V. 3252f.). Es gibt also genauso wenig einen harten Schnitt, der höfisches von dietrichepischem Erzählen trennte, wie es keine starre Grenze zwischen Mündlichkeit hier, Schriftlichkeit dort gibt. Das berühmteste Zeugnis für diese komplexen Schnittmengen ist das ‚Nibelungenlied‘, das sich als Heldenepos ausgibt, sich auch stofflich intensiv mit der Dietrichepik berührt, das sich aber hinsichtlich seiner buchepischen Konzeption und auch in seiner – vergleichsweise – stabilen Überlieferung in drei Fassungen eher ausnimmt wie ein ‚Heldenroman‘ als ein Heldenepos.

Trotz all dieser Graubereiche wird man festhalten können, dass eine Kanonisierung wie die oben am Beispiel der Literaturexkurse beschriebene für weite Teile der Dietrichepik nicht in Betracht käme. Eine Referenz auf das ‚Eckenlied‘ verliert ihren Sinn, wenn dieses ‚Eckenlied‘ in mehreren, teils völlig verschiedenen Fassungen im Umlauf ist (und das sind nur jene, die uns heute noch bekannt sind!); dass wiederum *auctores* – etwa als stilistisches Vorbild – nicht angezielt werden können, wenn diese, weil sich die Textproduzenten in einem Umfeld allgemeiner Verfügbarkeit tummeln, namenlos bleiben, versteht sich von selbst.

Ist dann aber die Dietrichepik gänzlich unkanonisch? Die reiche Überlieferung und die flächendeckende Bekanntheit der Geschichten führen eindrücklich vor Augen, dass hier zumindest insoweit eine Kanonisierung vorliegt, als – nicht Werke und Autoren, sondern – verschiedene, oft ähnlich geartete Geschichten mit im Wesentlichen immergleichem Personal zu einem Kanon heldenepischen Erzählens zusammenwachsen. In der frühen Frühen Neuzeit findet diese Tendenz, die auch narrativ in den Texten als eine der Zyklusbildung fassbar ist,<sup>14</sup> Niederschlag in Handschriften und Drucken, die man heute

---

<sup>14</sup> Kragl: Heldenzeit (Anm. 9), S. 473–479.

(in Anlehnung an die zeitgenössische Terminologie) ‚Heldenbücher‘ nennt.<sup>15</sup> Sie kodifizieren mit einer Sammlung gleichsam kanonischer Heldenepen – überwiegend sind es Dietrichepen –, was Heldenepik ist und was sie bedeutet. Auch die Anspielungen auf Dietrichepisches und/oder Heldenepisches innerhalb und außerhalb der Dietrich- bzw. Heldenepik legt nahe, dass hier von einem kanonisierten Schatz – wiederum: nicht von Texten oder Dichtern, sondern – von Geschichten ausgegangen werden kann, die kennen muss oder die kennt, wer sich irgendwie am poetischen Leben beteiligt.

Klar ist aber auch, dass diese Kanonisierung eine sehr eigenen Rechts ist. Sie kann sich, wie gezeigt, nicht auf ein stabiles schriftliches Referenzsystem verlassen, sondern nur auf die ungefähre Bekanntheit von Geschichten, die in den konkreten Abmessungen, die sie in einzelnen Texten erhalten, höchst flexibel sind. Dieser mediale Unterschied des Referenzsystems bedingt eine völlig andere Art der Funktionalisierung des Kanons. Für kulturfundierende Zwecke taugt ein solches Fluidum, das sich durch vielfache Aktualisierungen immer wieder den neuen, geänderten Rahmenbedingungen anzupassen weiß, nur bedingt: Niemand kann um 1400 im Stil jenes ‚Eckenlieds‘ dichten, wie es um 1200 vermutlich im Umlauf war, wovon wir aber selbst heute nur indirekte Zeugnisse besitzen,<sup>16</sup> und niemand kann es anzitieren, wie die ‚Perlen der Cleopatra‘ es mit Verdis ‚Aida‘ tun oder Rudolf von Ems mit seinem Vorbild Gottfried von Straßburg,<sup>17</sup> denn der Wortlaut der Dietrichepen ist instabil.

Die Omnipräsenz eines Kanons von Dietrichgeschichten aber wirkt sich umso stärker auf das Neu- und Wiedererzählen dieser Dietrichgeschichten selbst aus. Schon dass ein Gutteil der aventiurehaften Dietrichepen auf

<sup>15</sup> Einführend Heinze: Dietrichepik (Anm. 12), S. 41–46; Lienert: Mittelhochdeutsche Heldenepik (Anm. 12), S. 163–166.

<sup>16</sup> Das Schwert *Eckesas* erwähnt Heinrich von Veldeke in seinem Eneasroman (5728/160,22), die so genannte Helferich-Strophe, wie sie sich in späteren ‚Eckenlied‘- Fassungen findet, hat als deutsche Strophe Eingang gefunden in die ‚Carmina Burana‘ (203a). Zu letzterem siehe Jens Haustein: Dietrich, Ecke und der Würfelspieler. Zu ‚Carmina Burana‘ Nr. 203 und 203a. In: Wolfgang Dinkelacker, Ludger Grenzmann u. Werner Höver (Hgg.): *Ja muz ich sunder riuwe sin*. Fs. für Karl Stackmann zum 15. Februar 1990. Göttingen 1990, S. 97–106.

<sup>17</sup> Am deutlichsten ist diese Nachfolge in den Prologen, die Rudolf seinen Texten voranstellt, sowie in den beiden Literaturexkursen im ‚Wilhelm von Orlens‘ und im ‚Alexander‘, in denen Gottfried jeweils das höchste Lob zugesprochen wird. Vgl. Kragl: Kanonische Autorität (Anm. 3).

denselben einfachen Erzählmustern beruht, mag man als einen Effekt dieser Geschichtenkanonisierung begreifen, wenn generisch prägend wird, was generisch dominant ist. Die Verfügbarkeit der Geschichten, die sich zu einer lose gestrickten Erzählwelt verbinden lassen, sorgt für Stabilität im stofflichen Bereich, der bei Kanonisierungsstrategien, wie wir sie aus unserer Zeit kennen, meist eine sehr nachrangige Rolle spielt. Während sich jeder bildungsbürgerliche Roman des späteren 19. Jahrhunderts den Vergleich mit Goethes ‚Wilhelm Meister‘, jede Symphonie des 19. und frühen 20. Jahrhunderts den Vergleich mit Beethoven gefallen lassen musste, muss sich jede konkrete Emanation einer Dietrichgeschichte immer irgendwie zu dieser übermächtigen und vorgängigen Erzählwelt und zu den vorgängigen Fassungen und Versionen derselben Dietrichgeschichte verhalten. Im einen wie im anderen Fall speist sich daraus eine ganz eigene Dynamik. Im bildungsbürgerlichen Roman mag dies etwa eine Tendenz zum ironischen und/oder realistischen Erzählen sein, in der Symphonik ein immer weiteres Ausloten der gespannten Dissonanzakkorde oder der Komplexität der Orchestrierung; im Falle der Dietrichepik führt diese stoffliche Dynamik auf eigentümliche erzähltechnische Aporien und eine krasse Hybridisierungen des Genres hin.

Ich will an zwei kurzen Beispielen aus jener Textgruppe, die man in der Literaturgeschichte ‚Virginal‘ nennt, zeigen, wie diese ‚Kanonisierung von Geschichten‘ funktioniert. Das erste Beispiel nimmt Bezug auf die Konstruktion des Heldentypus in einem solcherart stofflich prädestinierten Erzählkosmos; es handelt vom jungen Dietrich von Bern in der Heidelberger ‚Virginal‘ und zeigt, welchen Restriktionen das Erzählen innerhalb eines solchen Geschichtenkanons unterworfen ist. Das zweite reflektiert, für den Fall der Dresdener ‚Virginal‘, die Voraussetzungen, unter denen sich die Poetik eines immerneuen Erzählens der immergleichen Geschichte zu entfalten hat; es handelt von den poetischen Lizenzen, die im Rahmen des Geschichtenkanons zur Verfügung stehen.

### 3. Der kanonische Held: Dietrichs *enfances* in der Heidelberger ‚Virginal‘

Jene Geschichte, die die Forschung ‚Virginal‘ (oder früher: ‚Dietrichs erste Ausfahrt‘) nennt, ist in drei sehr verschiedenen Versionen überliefert. Man unterscheidet sie nach dem Aufbewahrungsort der Handschriften als Heidelberger, Wiener und Dresdener ‚Virginal‘, die alle in zeitlicher Nähe zueinander entstanden sind. Die Heidelberger ‚Virginal‘ (H), eine Lauber-Handschrift, gehört ins mittlere, Wiener (W) und Dresdener ‚Virginal‘ (Dr) ins spätere 15. Jahrhundert. Daneben gibt es noch eine Reihe von Fragmenten, die meistens H nahe stehen, hier aber nicht von Belang sind. Die Heidelberger Version ist mit fast 1.100 dreizehnzeiligen Strophen im so genannten Bernerton die längste Version, ihr folgt die Wiener ‚Virginal‘ mit etwas mehr als 850 Strophen; die Dresdener ‚Virginal‘ zählt lediglich 130 Strophen.

Ich konzentriere mich zunächst ganz auf die Heidelberger Version, deren Handlungsangang in etwa diese Konturen hat:<sup>18</sup> Ein Heide namens Orkise bedroht die Tiroler Zwergenkönigin Virginal; offenbar zeitgleich wird Dietrich von Bern in der Unterhaltung mit Damen peinlich bewusst, dass er keine *âventiure* erzählen kann, weil er noch keine *âventiure* erlebt hat. Vor allem auf Hildebrands Initiative hin verbinden sich die beiden Defekte zu einem Handlungsimpuls. Dietrich und Hildebrand reiten aus, um sich der Heidenbedrohung zu stellen. Die ist binnen weniger Dutzend Strophen aus der Welt geschafft, auch eine ganze Reihe von Drachen wird von den Berner Helden erschlagen und dabei Rentwin, der Sohn des Helferich, gerettet. Auf Arone, Helferichs Burg, hält man Zwischeneinkehr, ein glückliches Ende zu Jeraspunt – das ist der Herrschaftssitz der Virginal – scheint in greifbarer Nähe. Doch nun verwickeln sich die Handlungsstränge immer mehr, Dietrich gerät vom Weg ab, wird vor der Burg Muter, über die Nitger herrscht, hinter-

---

<sup>18</sup> Vgl. Heinze: Dietrichepik (Anm. 12), S. 137–139; Lienert: Mittelhochdeutsche Heldenepik (Anm. 12), S. 127–129; Kragl: Heldenzeit (Anm. 9), S. 326–331. Verwendete Ausgaben: Heidelberger Virginal (H): Deutsches Heldenbuch. 5. Teil. Dietrichs Abenteuer von Albrecht von Kemenaten. Nebst den Bruchstücken von Dietrich und Wenezlan [*sic!*]. Hg. von Julius Zupitza. Zürich 1870 [Nachdruck 1968], S. 1–200. Wiener Virginal (W): Dietrichs erste Ausfahrt. Hg. von Franz Stark. Stuttgart 1860 (BLVS 52). Dresdener Virginal (Dr): Das Dresdener Heldenbuch und die Bruchstücke des Berlin-Wolfenbütteler Heldenbuchs. Hg. von Walter Kofler. Edition und Digitalfaksimile. Stuttgart 2006, S. 360–392.

rücks von einem dort ansässigen Riesen niedergeschlagen und für längere Zeit inhaftiert; dann organisieren Hildebrand, Virginal und viele Verbündete die Befreiung Dietrichs, die nach langer Heersammlung auch gelingt. Am Ende werden große Mengen an Riesen und noch viel mehr Drachen von den Berner Helden und ihren Gefährten erschlagen, dann endlich feiert man die Erfolge zu Jeraspunt, in die eine schlechte Nachricht aus Bern fällt: Eine Bedrohung mache die umgehende Rückkehr Dietrichs nötig, die dann auch noch mit abermals folgendem Fest zu Bern erzählt wird. Damit endet der Text offen: Worin die Bedrohung besteht und was folgen könnte, bleibt ungesagt.

Ein solches kursorisches Inhaltsreferat verdeckt freilich, dass der rote Faden oft ganz aus dem Erzählerblick gerät. Dies liegt zum kleineren Teil daran, dass die Handlung, je weiter sie gediehen ist, desto ereignisloser und träger fortschreitet (etwa die umständliche Heersammlung für Dietrichs Befreiung), zum größeren Teil aber daran, dass der Text nach nur einem Fünftel seiner Strophenmasse damit beginnt, beständig alles zu wiederholen, was bisher geschah. Die Möglichkeit dazu verschaffen die zahllosen Briefe und Botendienste, die zwischen den einzelnen Orten der Handlung (Jeraspunt, Muter, Arone, Bern etc.) kursieren. Sie erzählen den Adressaten, auch wenn diese es längst wissen, konsequent den gesamten bisherigen Ereignisverlauf oder größere Teile daraus, und dass sie dies tun, wird nicht nur vom Erzähler konstatiert, sondern die Briefe und Botenreden werden überwiegend auch wörtlich wiedergegeben. Schon dies zeigt, dass dieser Text ein sonderbares Gewächs ist, das gleichsam aus sich selbst heraus und vor sich hin wuchert, ohne dass es besser wird – wie ein Salatkopf, den man zu lange stehen lässt.

Nicht auf diese eigentümliche narrative Besonderheit der Heidelberger ‚Virginal‘ kommt es mir an, sondern darauf, wie sie mit ihrem Protagonisten – Dietrich von Bern – verfährt und in welcher Rolle sie ihn vorstellt. Offenbar ist ein zentrales Anliegen des Textes, so etwas wie die *enfances* Dietrichs von Bern zu erzählen, ein erstes Abenteuer, eine Art heldischer *coming of age*-Geschichte, in der sich Dietrich, der noch peinlich unerfahren ist in ritterlichen Belangen, zu dem mausert, der er in anderen Texten immer schon ist: dem Besten aller Helden. Der Kampf gegen die Drachen und Riesen bietet dafür topisches Erzählmaterial, vielleicht muss man auch den Heidenkampf mehr unter dieser als einer religiösen Perspektive sehen, denn zwar heißt Orkise ein Heide und seine Gefolgsleute sind es auch, aber auf Religion kommt es

dabei nicht an (ganz zu schweigen davon, dass diese Kontrahentengruppe nach gut hundert Strophen ganz aus dem Texthorizont verschwindet). Indem Dietrich diesen Herausforderungen ins Auge sieht, damit zugleich seinen Schutzpflichten nachkommt und sich als allseits beliebter Bündnispartner erweist, bewährt er sich als Held. Dies ist ein durchaus konventionelles Erzählmuster, das die abendländische Literatur wohl immer schon im Repertoire hatte.

Erstaunlich an der ‚Virginal‘ ist hingegen, welche Schwierigkeiten sie damit hat, dieses Erzählmuster konsequent zu installieren. Zwar verliert sie den anfänglichen Impuls nie ganz aus den Augen, wenn man den Schluss mit der Bedrohung von Bern so versteht, dass jener Dietrich, der sich als *âventiure*-Held bewiesen hat, nun für die nächste *âventiure*, vielleicht auch für den ubiquitären Konflikt mit seinem Onkel Ermrich, gerüstet ist. Doch zugleich wird dieses Zentralmotiv, das nach dem ersten Sieg über Heiden und Drachen – wiewohl es nie ganz verschwindet – doch immer blasser wird, von Anfang an von so intensiven Störsignalen begleitet, dass die ganze Erzähllogik des Textes daran zu zerbrechen droht. Es gibt dutzende Stellen des wortreichen Textes, an denen sich dieses erzählerische Risiko vorführen ließe. Ich greife nur eine einzige kurze Stelle heraus, die aufschlussreich auch deshalb ist, weil sie so früh im Handlungsverlauf steht, dass die anfängliche Motivation um den jungen Dietrich noch unmittelbar präsent und die Dissonanz also besonders deutlich zu hören ist.

Es ist dies jene Szene, in der Hildebrand, kurz nach der ersten Ausfahrt aus Bern, im Wald auf eine Jungfrau trifft. Ihr Hilferuf hat ihn auf sie aufmerksam gemacht; Dietrich bittet er zu warten, bis er herausgefunden hätte, was dieses Geschrei bedeute. Hildebrand findet die Jungfrau rasch, es ist eine Dame aus dem Gefolge der Königin Virginal, die durchs Los als jährliches Opfer an den Heidenkönig Orkise auserkoren ist. Orkise naht bereits, die Jungfrau sieht ihren Tod kommen. Hildebrand erscheint gerade noch zur rechten Zeit, er tötet Orkise im Kampf, während Dietrich, wie wir später erfahren, zuerst mit vier, dann mit weiteren zwölf Heiden zu tun hat – am Ende des Erzählabschnitts töten Dietrich und Hildebrand die restlichen der insgesamt achtzig Begleiter des Orkise gemeinsam. Erst nach Orkises Tod haben Hildebrand und die Jungfrau kurz Zeit für ein Gespräch, und was sie aber darin über Dietrich sagen, spottet nun jeder formallogischen Stringenz.

Die Jungfrau erkundigt sich zuerst nach Hildebrands Wunden, lädt ihn sofort in den Berg – so wohnen nämlich Zwerge – zu ihrer Königin ein, doch Hildebrand erklärt, er müsse zuerst nach seinem Herrn sehen. Sie gibt kund, dass sie (zurecht) fürchte, dass dieser Herr in Kämpfe mit Heiden verwickelt worden sei, was Hildebrands Entschluss nur bekräftigt:

*s*waz mir dar umbe mac geschehen,  
*i*ch wil den jungen Dieterich  
 den vürsten dâ von Berne sehen. (68,11–13)

Was auch immer mir dabei geschehen soll, ich will den jungen Dietrich, den Fürsten dort von Bern sehen.

Erst mit diesen Zeilen erfährt die Jungfrau die Identität von Hildebrands Herrn, was dem Gespräch eine ganz neue Wendung gibt. Ich zitiere die folgenden drei Strophen vollständig, um einen Eindruck davon zu geben, wie hier die einzelnen Argumente stakkatoartig durcheinandergehen:

*S*i sprach ›ist der von Berne hie,  
 des wir uns hân getræstet ie?  
 des sult ir mich bescheiden.  
 den sæbe ich, herre, als gerne als ir,  
 swie kleine er habe geholfen mir  
 vehten an den heiden.  
 swer sich lât uf sinen trôst,  
 dem mac wol misselingen.  
 hæet iuwer hant uns niht erlôst  
 vor sorcsamen dingen,  
 wir müesen sîner helfe vri  
 gewesen sîn unz an disen tac,  
 swie küene der vogt von Berne sî.‹

*E*r sprach ›mîn herre ist gar ein kint.  
 swâ wilde herren sturme sint,  
 der kan er lützel walten.  
 ich lêre in spâte unde vruo:  
 an grôzen èren nimt er zuo,  
 sît er beginnet alten.  
 möht ich, ein úzerwelten man  
 den züge ich üz im gerne:

dar umbe muoz er arbeit hân  
 unz er daz gelerne.  
 er endarf niht abten, ob im wirt  
 von scharfen swerten wunden tief,  
 daz im dar nâch vil lange swirt.<

Dô sprach diu minneclîche maget  
 ›mir ist sô vil von im gesaget,  
 daz ich in gerne sâhe.<  
 er sprach zuo zir ›sô wol dan!  
 ist daz ich ez gevüegen kan,  
 mit kluogen worten spæbe  
 kan er iuch enphâhen wol:  
 er ist aller megde ein wunne,  
 sîn herze ist ganzer tugende wol,  
 geliutert als ein brunne,  
 dâ niht trüebes inne gât.<  
 ›gedient ir mir mit triuwen ie,  
 min herze iuch des geniezen lât.< (69–71)

Sie sagte: ‚Ist der Berner hier, auf den wir immer vertraut haben? Das sollt ihr mir sagen. Den sähe ich, Herr, genauso gerne wie ihr, wenn er mir beim Kampf gegen die Heiden auch wenig geholfen hat. Wer sich auf ihn verlässt, dem kann es leicht übel ergehen. Hätte uns Eure Hand nicht aus der Not erlöst, wir hätten bis zum heutigen Tag seiner Hilfe entbehren müssen, ganz egal wie tapfer der Vogt von Bern sei.‘

Er sagte: ‚Mein Herr ist noch sehr jung. Wo wilde Männer toben, kann er gegen sie schlecht bestehen. Ich unterweise ihn ohne Unterlass. Je älter er wird, desto mehr wächst sein Ansehen. Wenn ich könnte, würde ich ihn gerne zu einem herausragenden Mann erziehen. Deshalb muss er sich abmühen, bis er das gelernt hat. Er braucht sich nicht darum zu kümmern, ob er von einem scharfen Schwert eine tiefe Wunde gewinnt, die ihm danach sehr lange schwärt.‘

Da sagte das liebliche Mädchen: ‚Mir ist so viel von ihm erzählt, dass ich ihn gerne sähe.‘ Er sagte zu ihr: ‚Nun wohl denn! Wenn ich es einrichten kann, wird er euch mit vornehmen und gewählten Worten angemessen empfangen können. Er ist allen Mädchen eine Freude, sein Herz ist von vollkommener Tugend, geläutert wie eine Quelle, die von aller Trübung frei ist.‘ ‚Wenn ihr mir stets in Treue dient, wird mein Herz es euch lohnen.‘



Dann machen sie sich zu Dietrich auf, der inzwischen schon mit Heiden beschäftigt ist.

Die Gesprächslogik ist brüchig: Zur bisherigen Handlung passt nur Hildebrands vorgeschaltete Notiz, dass sein Herr noch jung sei, die er später weiter ausfaltet, wenn er Dietrich, dessen Untätigkeit implizit entschuldigend, für ein *kint* erklärt, dessen Ansehen sich mit dem wachsenden Alter erst aufbauen wird und der noch mühsam wird lernen müssen. Dass aber die Jungfrau schon viel von Dietrich gehört habe, steht zu Hildebrands Idee, Dietrich müsse seinen Ruf erst bilden, in krassem Gegensatz, und dass die Jungfrau sich dann auch noch enttäuscht sieht davon, dass dieser berühmte Dietrich ihr nicht zu Hilfe gekommen ist, wie es wohl zu erwarten wäre, treibt einen immer tieferen Keil in die Figurenlogik des Textes. Es wird auch nicht recht klar, wie ernst oder wie ironisch man ihre Rede zu verstehen hat. Es könnte offensive Kritik an dem weitgerühmten Helden Dietrich genauso sein wie ein heiterer Spott über die Wirrnisse des Schicksals, die dazu geführt haben, dass nicht Dietrich, sondern Hildebrand sie erlöst. Sehen will sie den Dietrich, von dem ihr so viel schon gesagt worden ist, jedenfalls unbedingt, und zuletzt scheint auch Hildebrand sich ihrem Dietrichbild anzunähern, wenn er ihn als Tugendhort rühmt, sein Herz vergleichbar einer klaren Quelle, ohne alle Trübung.

Offenbar ist hier den Erzählfäden der ‚Virginal‘, die das Bild eines jungen, unerfahrenen Dietrich von Bern aufspannen, eine zweite Dietrichfigur durchschossen, die von diesem Helden *in statu nascendi* denkbar weit entfernt ist. Dieser alteritäre Dietrich ist jener Dietrich, wie man ihn aus anderen Dietrichepen kennt, der bekannte, große, ruhmreiche Held, dessen Name Programm ist. Es gibt, aus Perspektive der Handlungslogik der ‚Virginal‘, schlechterdings keinen vernünftigen Grund, dass hier in den Reden der Jungfrau dieses andere Dietrichbild eingebracht wird, auf das die ‚Virginal‘ ja final hinführen will. Dass es schon ganz zu Beginn – ehe wir von irgendeiner Tapferkeitshandlung Dietrichs gelesen oder gehört haben – manifest wird, betreibt schlimmen Raubbau an der kompositorischen Struktur des Textes.

Wenn es aber keinen innertextlichen Grund gibt, dass dieses Dietrichbild aufscheint, was motiviert sein Auftreten dann? Offenbar will es, auch wenn ein erkennbares Bemühen zu beobachten ist, dem Text nicht gelingen, von einem Dietrich zu erzählen, der noch nicht jenem Typus entspricht, als den man ihn aus anderen Texten kennt. Von Dietrich von Bern kann nicht anders

als von einem großen, tapferen, ‚fertigen‘ Helden erzählt werden, und wo man es doch versucht, ist das Scheitern vorprogrammiert. Dabei ist es nebenrangig, ob man dieses Scheitern als einen ironischen, komischen Effekt begreift, der mit den Konventionen der Gattung spielt, oder als schlichtes poetisches Versagen, das bestenfalls rezeptionsästhetisch als generische Ironie aufgewertet würde; in der ‚Virginal‘ gäbe es, sammelte man alle vergleichbaren Stellen, Indizien für diese und für jene Lesart. Wesentlich ist hingegen, dass es an diesem Dietrich, wie man ihn aus den anderen Dietrich-Geschichten kennt, kein Vorbei gibt.

*enfances* kann es von ihm nicht geben, weil sie nicht Teil des verfügbaren und bekannten Programms der Dietrichgeschichten sind. Sie sind denn auch im Kreis der Dietrichepik die Ausnahme. Neben der ‚Virginal‘ versucht es nur noch der ‚Wunderer‘, auch er ein sehr spätes Zeugnis der Dietrichepik, und auch dort oszilliert das Dietrichbild zwischen Werden und Vollendung. Ein übermächtiger generischer Horizont aus Dietrichgeschichten sorgt dafür, dass dem Neuen, wenn es sich zu und in diesem Horizont verhalten will, enge Grenzen gesteckt sind, die eben auch die Figurenzeichnung umgreifen.

Ausschlaggebend ist dabei, dass diese Grenzen von gleichsam diffusen Geschichten markiert werden. Konstituierte sich der Kanon nämlich über schriftliche Zeugnisse, also einzelne ‚Werke‘, könnte, was in der ‚Virginal‘ versucht wird, durchaus von Erfolg gekrönt sein. Warum soll man nicht eine fertige, feste, medial stabilisierte, ‚Literatur‘ gewordene Geschichte nach vorne oder hinten verlängern können? Es gibt in der mittelalterlichen Literatur, vor allem im höfischen Roman, genügend Zeugnisse dafür, wobei in der Regel mit Fortsetzungen nach hinten weitergeschrieben wird. In dem Moment aber, wo sich das kanonische Wissen nicht aus konkreten Texten zusammensetzt, auf die konkret verwiesen und die konkret ‚fortgeschrieben‘ werden können, sondern aus einem kommunen Schatz von schwach geformten Geschichten und immergleichen Figurenentwürfen, wird die Installation solcher straff durchgezogenen Zeitlinien zu einem Ding der Unmöglichkeit: Die latente Unfestigkeit der Geschichten muss kompensiert werden mit relativ stabilen Handlungsmustern und einem relativ stabilen Inventar typenhafter Figuren, wenn das Genre nicht dem Zerfall preisgegeben werden soll. Darum auch hat Zyklusbildung in solchen mehr als semioralen Genres mehr im Paradigma als Syntagma statt.

Deshalb ist nicht immer alles gleich. Die ‚geschichtlichen‘ Vorgaben werden durchaus moduliert, es wird mit den verfügbaren Handlungsmustern experimentiert, und auch die Figurentypen stecken ein breites Spielfeld ab für poetische Versuche. Dass man dem ‚fertigen‘ Dietrich der Dietrichgeschichten in der ‚Virginal‘ einen jungen Dietrich gegenüberstellt, wird man für ein solches poetisches Experiment ansehen können. Ein anders, ähnlich gelagerter, aber ungleich bekannterer Fall wäre das Motiv vom (wie die Forschung es nannte) *Dietrich cunctator*,<sup>19</sup> das in kaum einem Dietrichtext fehlt und das sich darüber konstituiert, dass der tapfere Dietrich, Held aller Helden, der im Furore des Kampfes sogar Feuer speit, vor dem Kampf regelmäßig als Feigling gezeichnet wird, der immer erst mühsam zum Kampf gereizt werden muss. Dieses Motiv einer Kampfmaschine, die regelmäßig Startschwierigkeiten hat, ist kaum anders denn als ein Spiel mit der Vorstellung eines perfekten Kämpfers zu verstehen, wobei dieses Spiel sowohl die Spannung steigert – man kennt das noch aus billigen Actionfilmen, wo vor dem Sieg immer die Beinahe-Niederlage kommt – als auch, wenn es intensiv ausgereizt wird, ironisch-komische Wirkung erwirtschaftet.

Wie beim jungen Dietrich der ‚Virginal‘, den es generisch-kanonisch nicht geben kann und darf, ist auch das Motiv vom *Dietrich cunctator* eine Reaktion auf die Ubiquität von Dietrichgeschichten. Charakteristisch für dieses Geschichtenerzählen aber ist und bleibt, dass diese Reaktionen den Erzählschatz aus Handlungsmustern und Figurentypen, indem sie damit spielen, kaum weitertreiben oder umformen, sondern ihn in der punktuellen, nie aber konsequenten poetischen Brechung paradoxerweise stabilisieren. Ein Kanon aus unfesten Geschichten provoziert solche Experimente im selben Maße, wie er ihre Reichweite einschränkt, was auch bedeutet, dass handlungslogische Paradoxien und Aporien des einzelnen, konkreten Textes in einem solchen System kaum zu vermeiden sind: Wo alles immer gleich und immer anders ist, knarzt es im poetischen Gebälk.

---

<sup>19</sup> Ralph Breyer: *Dietrich cunctator*. Zur Ausprägung eines literarischen Charakters. In: Klaus Zatloukal (Hg.): 5. Pöchlerner Heldenliedgespräch. Aventure – Märchenhafte Dietrichepik. Wien 2000 (Philologica Germanica 22), S. 61–74; Jens Haustein: Die ‚zagheit‘ Dietrichs von Bern. In: Gerhard R. Kaiser (Hg.): *Der unzeitgemäße Held in der Weltliteratur*. Heidelberg 1998 (Jenaer germanistische Forschungen, N.F. 1), S. 47–62.

#### 4. Erzählen im und gegen den Kanon: die Dresdener ‚Virginal‘

Die letzten Gedanken führen bereits darauf hin, dass ein Erzählen im Geschichtenkanon nicht prinzipiell unflexibler wäre als ein Erzählen im Schriftkanon. Allerdings sind die poetischen Lizenzen anderer Natur. Ein Erzählen im Kanon schriftlicher Werke braucht wenig bis gar keine Acht zu haben auf die konkreten Handlungsverläufe, Handlungsmuster, Figuren und Figurentypen, weil es seine kanonische Stabilität über andere poetische Elemente – Stil, Erzähltechnik, Weltanschauung beispielsweise – gewinnt; man denke etwa an die Reihe ‚Madame Bovary‘, ‚Anna Karenina‘ und ‚Effi Briest‘. Ein Erzählen im Kanon von Geschichten hingegen besitzt in diesen – im weitesten Sinne – technischen Belangen eine geradezu unerhörte Freiheit, es kann sich völlig ungebunden bewegen zwischen Pathos und Parodie, hohem, mittlerem und niederem Stil, ja, selbst zwischen verschiedenen ‚Naturformen‘ der Dichtung.<sup>20</sup> Dafür ist es, wie das obige Beispiel gezeigt haben sollte, festgelegt auf bestimmte ‚geschichtliche‘ Elemente, an denen man nicht vorbei kann – an denen vielleicht maßvoll gerüttelt werden darf, doch ohne sie ernsthaft zu beschädigen.

Während mein erstes Beispiel stärker auf diese Restriktionen eines Geschichtenkanons abgehoben hat, soll es im zweiten vorrangig um die Lizenzen gehen, die ein dergestalt kanonisches Erzählen gewinnt und derer es sich wohl auch bedienen muss, wenn es auf längere Sicht poetisch überleben will. Insofern diese Lizenzen auf ‚technischer‘ Ebene liegen, mag es der Illustration dienlich sein, die ‚geschichtliche‘ Varianz zu minimieren. Ich will mich daher, wie oben angezeigt, dem Vergleich der ‚Virginal‘-Versionen widmen, also von Texten, die nicht nur am selben Geschichtenkosmos partizipieren, sondern die auch noch dieselbe Geschichte erzählen, doch dies eben auf höchst unterschiedliche Weise. Der Fokus liegt dabei auf jener Kurzversion der ‚Virginal‘, die man heute die Dresdener nennt.

---

<sup>20</sup> So sind etwa aus einigen Dietrichepen (z.B. ‚Rosengarten‘, ‚Wunderer‘) Fastnachtspiele geworden, die ihren mutmaßlichen epischen Vorgängern aber sehr nahe stehen und die vermutlich in denselben Rezeptionszusammenhang gehören wie epische Fassungen derselben Stoffe des 14. und 15. Jh.s.

Erhalten haben sich diese wenigen 130 ‚Virginal‘-Strophen im sogenannten Dresdener Heldenbuch, das zwei Schreiber – einer nennt sich Kaspar von der Rhön – 1472 und mit ziemlicher Sicherheit in Nürnberg fabriziert haben. Es setzt sich zusammen aus etwa einem Dutzend Texten, die einem recht klaren Sammel- und Bearbeitungsprogramm unterliegen. Es handelt sich ganz überwiegend um Texte der Dietrich- bzw. der Heldenepik, alle Texte stehen in Strophen, und alle Texte sind von sehr kurzer bis kurzer Länge. Bemerkenswert ist, dass Kaspar von der Rhön und sein Kollege auch solche Texte, die diesen Prinzipien nicht entsprochen haben, passend gemacht haben. Darunter mag die Umformung etwa des sonst nur in Reimpaarversen erhaltenen ‚Laurin‘ in Strophen genauso fallen wie die mehr oder weniger radikale Kürzung all jener Texte, die offenbar als zu lang empfunden worden sind. Nicht selten informieren Subskripte oder auch in die letzte Strophe der Texte eingeflochtene Verse über diese Kürzungsvorgänge.<sup>21</sup> Im Falle der ‚Virginal‘ sind die 130 Strophen des Dresdener Textes das Resultat der Kürzung einer (heute verlorenen) Fassung, die, wie die letzte Strophe informiert, 408 Strophen gezählt hat:

*ent eint hat disses tichtes art.  
got geb uns dort sein wune!  
des altenn wir hundert und echte ist:  
dis hie hundert und dreissigke sein.  
so vil unnützer wort man list!* (Dr 130,9–13)

Ein Ende hat dieses Gedichts Natur. Gott gebe uns dort seine Freude! Das alte [Gedicht] ist 408 [Strophen] lang: Dies hier sind 130. Man liest so viele unnütze Worte!

Vieles spricht dafür, dieses Dresdener Heldenbuch, das im Auftrag von Balthasar von Mecklenburg entstanden sein dürfte, im unmittelbaren Umkreis des Bänkelsangs zu sehen, sodass die darin kodifizierten Texte vielleicht Fassungen repräsentieren, die in einem solchen performativen Milieu zur An-

---

<sup>21</sup> Allgemein zum Dresdener Heldenbuch sowie zu seinen redaktionellen Eigenheiten Florian Kragl: Codifying Genre: The *Dresdener Heldenbuch*. In: Karen Pratt u. a. (Hgg.): *Dynamics of the Medieval Manuscript. Text Collections from a European Perspective*. Göttingen 2017, S. 165–178.

wendung kamen oder die dafür hergerichtet worden waren.<sup>22</sup> Eine solche auführungsseitige Festlegung presst die vorgängigen Texte in ein vergleichsweise enges formales Korsett, das diesen, von Fall zu Fall, besser oder schlechter passt. Bei der ‚Virginal‘ sind die Folgen nahezu desaströs, was sich schon an den Kürzungsphänomenen absehen lässt.

Gewiss ist es gut denkbar, dass es neben Heidelberger oder Wiener ‚Virginal‘ Versionen und Fassungen gegeben hat, die vielleicht nur die halbe Länge hatten – Texte also wie jener, der, wenn man der Selbstaussage des Schreibers trauen darf, 408 Bernerton-Strophen zählte und Vorlage der Dresdener ‚Virginal‘ war. Die vielen Wiederholungen und Redundanzen der Langfassungen bergen immerhin ein enormes Kürzungspotential. Rund 1.100 Strophen aber – wenn man von H ausgeht – auf 130 Strophen zu reduzieren, und dies, ohne dass Handlungssubstanz verloren ginge – und verloren gehen darf sie in einem Geschichtenkanon nicht –, ist schlicht ein Ding der Unmöglichkeit. So liest sich denn die Dresdener ‚Virginal‘ auch meistens wie die Zusammenfassung ihrer selbst, weil sie fast alles, was nicht unmittelbar für den Handlungsgang relevant ist, verbannt. Noch mehr aber liest sie sich wie ein absurd korrupter Text, und dies nicht nur, weil diese ‚Zusammenfassung‘ über weite Strecken nicht neu formuliert ist, sondern sich das Vers- und Stropheninventar mit der Heidelberger und (häufiger) der Wiener Version teilt, sondern auch, weil sich im Kürzen sehr erhebliche *continuity mistakes* eingeschlichen haben, die das Verständnis dessen, was da erzählt wird, erheblich erschweren.

Ich kann das nicht im Einzelnen ausführen, weil ich dazu auch die Heidelberger und die Wiener ‚Virginal‘ detaillierter abschreiten müsste. Man mag es sich vorstellen wie eine kurvenreiche Brio-Eisenbahnlinie – das wären die Langfassungen –, der man, mitunter kalkuliert, häufig aber auch scheinbar wahllos, etwa sieben Achtel der Schienenbausteine einfach entnimmt, die übrigen aber liegen lässt und diese, ohne Winkel und Neigung zu verändern, krampfhaft zusammenleimt (denn zusammensetzen werden sie sich nicht

---

<sup>22</sup> Selbst die lange Fassung H weist mit ihrer Epilogstrophe (H 1097) in diese Richtung, wenn der Sänger-Erzähler dort nach Wein verlangt, damit allen (ihm, dem Publikum?) eingeschonert werde – fast als würde er ein Prosit auf Dietrich und seine Helden sprechen. Dass er dann in derselben Strophe sagt, *nu hät daz buoch ein ende* (H 1097,10), weist freilich in andere mediale Bereiche.

mehr lassen). Einige wenige Beispiele mögen genügen: So wird etwa Helfereich mehrfach mit Rentwein verwechselt (Dr 53, 55), was die Szene im Grunde unverständlich macht; es werden Szenenwechsel so abrupt gesetzt, dass man diesen als Leser oder Hörer unmöglich hinterherkommt (Dr 58,4f., 115,12f.); oder es geraten die Figurenarrangements durcheinander: Die Dresdener ‚Virginal‘ hat beispielsweise mit der Wiener Version eine Episode gemeinsam, die der Heidelberger fehlt, und in der Dietrich, Hildebrand und drei weitere Gefährten von Arone zur Jagd ausreiten, sich dann aber verlieren, weil Dietrich einem Eber, die vier anderen aber einem Hirsch hinterher reiten. Dietrich verirrt sich und gerät dann erst in Gefangenschaft auf Muter, Hildebrand und die drei weiteren Helden aber kommen an die Burg des Heiden Janapas, des Sohnes des Orkise, den sie schlussendlich samt seiner Heidenmannschaft besiegen (W 410–548). In der Dresdener Version sind davon einige Strophen übrig geblieben, freilich mit dem kapitalen Fehler, dass dort auch Dietrich, der sich ja verirrt hatte, plötzlich im Kampfgetümmel auf der Burg des Janapas auftaucht und – wenn auch nur kurz – mitkämpft, obwohl er ja gar nicht da ist (Dr 95,11). So kurz der Text auch ist, es gelingt ihm nicht, seinen Handlungsablauf auch nur einigermaßen unter erzähllogischer Kontrolle zu halten.

Man mag solche Erzeugnisse damit vom Tisch der Literaturgeschichte fegen, dass man sie als verderbte spätzeitliche Ausflüsse betrachtet, die nichts eintragen als poetischen Ruin. Dagegen stehen Zeugnisse wie eben das Dresdener Heldenbuch, das nicht nur mit seiner bewussten Komposition anzeigt, dass solche poetischen Sonderlinge durchaus gewünscht waren, sondern das auch intensive Benutzerspuren aufweist, die ebenfalls darauf hindeuten, dass solche Texte, so sehr sie uns heute befremden mögen, irgendwie Gefallen fanden. Was immer man aber daran finden mochte, es konnte nicht die Faszination für programmatische Problemkreise oder für die Entwicklung einer bestimmten Handlungslogik sein, denn in beidem versagen Texte wie die Dresdener ‚Virginal‘ kläglich. Übrig bleiben in ihr nur noch Namen, verschiedene Kategorien handelnder Figuren (Helden, Zwerge, Riesen, Heiden) oder Ungeheuer (Drachen), die in topischer Weise gegeneinander geführt werden: im Kampf oder im Fest. Was diese Szenen motiviert, wie sie miteinander verschaltet sind, was die Figuren antreibt – all das interessiert den Text nicht weiter.

Damit ist, was ich oben die Konzentration auf Geschichte genannt habe, auf einen nicht mehr zu überbietenden Höhepunkt geführt, und vielleicht ist die Fremdheit, die die Dresdener ‚Virginal‘ bei modernen Lesern auslöst, weniger dramatisch, wenn man daneben B-Movies unserer Zeit – etwa Zombiefilme der 1970er Jahre – stellt oder auch bestimmte Werke des musikedramatischen Schaffens, die in ähnlicher Weise völlig unbekümmert mit den Erfordernissen der Handlungslogik hantieren (Verdis Opern böten dafür einen reichen Beispielschatz). Vor allem aber sollte man bedenken, dass ein Text wie die Dresdener ‚Virginal‘ seine narrative Logik mutmaßlich auch deshalb so krass missachten kann, weil er mit einem Publikum kalkulieren darf, das mit Dietrich-Geschichten bestens vertraut ist. Teile davon mögen die Handlungsläufe längerer ‚Virginal‘-Versionen gekannt haben, sodass man ihnen gar nicht erst darlegen musste, wie aus einer Szene die nächste wird, weshalb diese oder jene Figur jetzt hier oder dort ist – weil das Publikum sich diese Lücken selbst aufzufüllen wusste. Doch auch wer über ein solches konkretes Wissen nicht verfügt und ‚nur‘ Bescheid weiß um Dietrich, seine Helden und was sie im Allgemeinen umtreibt, dem braucht nicht lange erklärt zu werden, dass Dietrich schon wieder gegen einen Riesen kämpft. So ist das eben, und eines motivationslogischen Grundes bedarf es dazu nicht unbedingt.

Die Dominanz des Geschichtenkanons um Dietrich von Bern bindet Texte also nicht nur an vorgegebene Handlungsmuster, vordefinierte Figurentypen und weitgehend feststehende Handlungsläufe, sie bewirkt auch einen gewissen Dispens von konventioneller narrativer Logik, weil die Texte sich darauf verlassen können, dass, was sie erzählen, ohnehin bekannt ist. Die Négligence gegen die Motivationslogik ist nur eine Lizenz neben weiteren, die um den Preis eines stabilen Geschichtenkanons erkaufte werden. Es gehören dazu auch ein freies Schalten und Walten über die poetische Form, die Stille, über die Wirkungsabsicht, über Qualitäten der Aufführung und des Verwendungskontextes. Sie alle sind desto flexibler, je mehr kanonisches Gewicht auf den Dietrich-Geschichten selbst lastet.

Im selben Moment zeigt das Beispiel der Dresdener ‚Virginal‘, dass diese Bewegungen im Kanon bei aller Flexibilität doch auch eine bestimmte literarhistorische Richtung aufweisen. Während sich das Erzählen im Kanon auf unverbrüchliche ‚geschichtliche‘ Tatsachen verlassen muss und verlassen kann, woraus sich die genannten Lizenzen speisen, ist es doch auch immer und zu-



gleich latent ein Erzählen gegen den Kanon, insofern es bei aller Festigkeit der Geschichten immer wieder darum geht, diesen durch Variation in anderen poetischen Bereichen Neues abzugewinnen. Diese Innovation kann auf sehr verschiedene Weise geschehen, und die Adaptation des Dietricherzählens an den Bänkelsang wäre ein sehr spezieller Fall. So gut wie immer aber hängt diese innovative Tendenz – nicht ausschließlich, aber auch und wesentlich – daran, wie die Geschichten in konkrete Texthandlung gebracht werden, und fast ausnahmslos lässt sich, was die Tradition der Dietrichepik darin bietet, als ein Hang zur Übertreibung und Überzeichnung umschreiben. Je länger man sich die immergleichen Geschichten um Dietrich von Bern erzählt, desto mehr nähern sich die Fassungen und Versionen der Hyperbolik, später auch der Groteske an.

Der Dresdener ‚Virginal‘ mit ihrer nonchalanten Handlungsführung eignet ein solcher Hang schon dadurch, dass die – auf Textebene – unregelmäßige und vielfach unbegründete Abfolge von Kampfszenen ans Groteske rührt. Verstärkt wird dieser Hang vom neuen Schluss der Dresdener ‚Virginal‘, der zumindest in den anderen beiden erhaltenen Versionen in dieser Form fehlt. Die Heidelberger ‚Virginal‘ endet mit zwei großen Festen, die von einer umschatteten Nachricht gestört werden, in der Wiener ‚Virginal‘ ist dieser Schatten retuschiert und auf das Fest zu Jeraspunt folgt die Vermählung von Dietrich und Virginal und ihre gemeinsame Fahrt nach Bern. So ähnlich wird es auch in der Dresdener Version erzählt, nur dass dort weniger die Hochzeit als die Hochzeitsnacht im Zentrum des Erzählinteresses steht. Ganze sechs Strophen (Dr 125–130) leistet sich der Text zu diesem Thema, und wenn man sich nochmals vergegenwärtigt, dass die insgesamt 130 Strophen aus angeblichen 408 reduziert sind, ist das eine ganze Menge. Was darin erzählt wird, ist ein obszöner Schwank. Ich spare mir die etwas abgeschmackten Details; Dietrich jedenfalls erweist sich als impotent, was sein Meister Hildebrand, der zwei Nächte hindurch unter dem Bett lauscht, gleichermaßen zum Anlass für Spott und Sorge nimmt, die ihren sprachlichen Ausdruck in einer sehr unverblühten Diktion finden. Erst als man nach Bern zieht und dort eine dritte Hochzeitsnacht versucht, reüssiert Dietrich und kann die Ehe mit Virginal vollziehen. Natürlich gehört auch diese Zote in den Diskursbereich um den jungen Dietrich, der noch in Ausbildung befangen ist. Dass Dietrich in anderen Texten der Dietrichepik regelmäßig ohne

Frau bleibt, mag eine weitere Grundlage des Witzes stellen. Dass die Szene dessen ungeachtet absurd bleibt, nämlich gerade im Kontext der Handlung davor, ist davon unberührt.

Neben dem Erzählen *im* Kanon, das das Erzählen zugleich mit Restriktionen versieht und mit Lizenzen begabt, steht also immer und zugleich ein Erzählen *gegen* den Kanon, das sich dadurch auszeichnet, dass es die poetischen Grenzen des Vorgegebenen ausreizt und überdehnt. So entstehen literarische Reihen, die, gerade weil sie auf Bekanntem bauen, einen starken Hang zur Hyperbolik entwickeln, der wohl schlicht auf der Notwendigkeit beruht, im Erzählen des Bekanntens dieses immer wieder zu renovieren; das oben erwähnte Motiv vom *Dietrich cunctator* wird man sich auch so zu erklären haben.

Es mag sich hinter dieser Prozessualität ein universales erzählhistorisches Gesetz abzeichnen, wie man es nicht nur an der Dietrichepik beobachten kann. Es ist genauso manifest in der Entwicklung des Western-Genres von den 1930er bis in die 1970er Jahre, das einen ähnlichen Weg beschritten hat vom ‚klassischen‘ Hollywood-Western bis hin zum überdrehten Italo-Western. Das Besondere am Geschichtenkanon der Dietrichepik ist, dass sich diese Tendenz zum Grotesken im Erzählen der immergleichen Geschichten mit den immergleichen Figuren niederschlägt. Was andernorts – wie im Western – als poetische Progression fassbar wird, zeigt sich in der Dietrichepik häufig im Vergleich verschiedener Fassungen ein und desselben Textes.

Darum auch verlaufen diese Prozesse in der Dietrichepik ungleich langsamer als in anderen Erzählzusammenhängen, so langsam, dass sie erst aus der fernen literarhistorischen Distanz als eine charakteristische Dynamik erkennbar werden, dem einzelnen Teilhaber an diesem System aber wohl nicht bewusst werden konnten, noch nicht einmal dann, wenn er als Textproduzent (also etwa als professioneller Geschichtensänger) ‚unbewusst‘ daran teilhatte. Erstens erschwert das Fehlen stabiler Textfassungen konkrete Absatzbewegungen – etwa eine Parodie oder Persiflage eines konkreten anderen Dietrichtextes –, zweitens stellt die Übermacht vorgängiger Geschichten sicher, dass Veränderungen immer nur in sehr kleinen Schritten vorankommen. Damit Dietrich in der Hochzeitsnacht kläglich scheitern kann, bedarf es eines jahrhundertelangen Vorlaufs, in dem sich das heldenepische Erzählen langsam vorgearbeitet hat von einer narrativen Selbstversicherung einer Krieger-

gesellschaft auf jenes groteske Telos hin, das erst in der Dietrichepik des 15. Jahrhunderts zur vollen Entfaltung findet. Die Dietrichepik kommt, weil sie auf einem kommunen Kanon von Geschichten baut, nie eigentlich vom Platz und muss sich doch andauernd bewegen, wenn sie erzählgeschichtlich überleben will.

## 5. Kanon und Geschichte

Es war bereits mehrfach angeklungen, dass jene Form der Kanonisierung, wie wir sie an der mittelalterlichen Dietrichepik beobachten können, ein anderes mediales Referenzsystem benutzt als die Kanonisierungsstrategien, die der bürgerliche Kunstbetrieb in den vergangenen gut zweihundert Jahren angezogen hat. Während hier die Stabilität der exakten schriftlichen, später auch (und für nicht-literarische Kunstformen) der photographischen, phonographischen und filmischen Aufzeichnung unabdingbare Voraussetzung der Kanonisierung ist, basiert jene ‚alte‘ Kanonisierung der Dietrichepik auf einem Referenzsystem, das ich bereits mehrfach und unreflektiert ‚Geschichte‘ genannt habe. Es mag zum Abschluss lohnen, diesen Begriff etwas schärfer zu umreißen.

Geschichte ist, mit Bezug auf die mittelalterliche Dietrichepik, zumindest dreiwertig. Geschichte bezeichnet erstens – und häufig im Plural: als ‚Geschichten‘ – den groben stofflichen Verlauf, den Dietricherzählungen nehmen, sowie die mit diesen Handlungsläufen untrennbar verbundenen Figuren und Figurentypen. Geschichte bezeichnet, zweitens, den konkreten Text, der aus diesem schwammigen stofflichen Bereich hervortritt, der sich von diesem aber nie ganz lösen kann, der unmöglich jene ‚Werkautonomie‘ erreicht, die man einem Roman des 19. Jahrhunderts zusprechen würde. Drittens bezeichnet Geschichte eine Nähe zur *historia*, wie sie für die gesamte Heldendichtung typisch ist. Die Stoffe sind keine ‚reinen‘ Fiktionen, keine freien Erfindungen, sondern sie kleben immer auch mehr oder weniger stark an (aus zeitgenössischer Sicht) ‚historischen‘ Sachverhalten, und auch wenn die Frage nach der historischen Wahrheit des Erzählens im hohen und späten Mittelalter längst in den Hintergrund getreten sein mag, ist der historische Bezug immer evident – etwa über die Personennamen (Dietrich und Theoderich) oder die

Ortsnamen (Bern-Verona, Pöchlarn, Wien, Worms, Tirol etc.) – und kann jederzeit aktualisiert werden.<sup>23</sup>

Diese dreifache Natur des Begriffs ‚Geschichte‘ ist, soweit ich es sehe, eine neuzeitlich gewachsene. Dennoch scheint der Begriff gerade wegen seiner charakteristischen Vagheit passend, um jene unförmige Gemengelage zu umreißen, aus der heraus so etwas wie kanonische Dietrichepik entsteht. Die konkrete Geschichte eines in der schriftlichen Überlieferung fassbaren Dietrichtexts ist – das zeigt der Fassungsvergleich – flexibler, als eine ‚Erzählung‘, ein ‚Roman‘, ein ‚Epos‘ es wäre oder sein sollte, weil sie sich – hinsichtlich des Handlungsverlaufs und/oder des Handlungsmusters und/oder der Figurentypen – immer intensiv auf vorgängige Dietrich-Geschichten beruft und bezieht, mit denen sie arbeitet und gegen die sie anezählt. Der historische Rahmen sichert diesen Geschichtsraum nach außen weitgehend ab. Er trägt dafür Rechnung, dass es – wiederum: auf der Ebene der Geschichte – kaum zu Hybriden aus Dietrichgeschichten und Erzählstoffen anderer Genres kommt. Natürlich ist die Dietrichepik, das zeigt ihre Literaturgeschichte, ständig beeinflusst von anderen Stilen, Schreibweisen und poetischen Moden – nur so ist beispielsweise zu erklären, dass es Dietrichepik auch in den quasi-romanhaften ‚modischen‘ Reimpaaren des 12./13. Jahrhunderts gibt. In puncto Handlungsverlauf und Figureninventar aber bleibt die Dietrichepik über weite Strecken autark.

Wie jede Kanonbildung hat auch diese eine begrenzte Reichweite: Die Kanonisierungsbewegungen im Meistersang, die um die Spruchdichtung des späten 12. bis frühen 14. Jahrhunderts kreisen, hat mit dem dietrichepischen Kanon genauso wenig zu tun wie die Kanonisierung des *Great American Songbook* mit jener der Symphonik des 19. Jahrhunderts. Und wie jede Kanonbildung aber steuert auch jene der Dietrichepik die Produktion und Rezeption solcher Artefakte, die auf diesen Kanon reagieren und sich damit in diesen einschreiben. Das Publikum kennt den Kanon, seine Erwartungshaltungen speisen sich aus diesem kanonischen Wissen, und man wird davon ausgehen dürfen, dass, was immer an Neuem erprobt wird, daran gemessen wird. Die Textproduzenten wiederum müssen im Bewusstsein um diese Situation agie-

---

<sup>23</sup> Zu diesem Diskursfeld Florian Kragl: Die Geschichtlichkeit der Heldendichtung. Wien 2010 (Philologica Germanica 32).

ren, sie können auf kanonisches Material zurückgreifen – im Falle der Dietrichepik: auf die Geschichte und auf die Geschichten im dreifachen Sinne –, aber es sind ihnen von diesem Material auch Grenzen gesetzt, die sie zugleich einhalten und doch maßvoll übersteigen müssen, um im und gegen den Kanon zu bestehen. Auch dies gilt für Kanonisierungsprozesse aller Art und aller Zeit. Besonders am Kanon der Dietrichepik ist, dass die Bewegungen im und um den Kanon alle ‚geschichtlicher‘ Natur sind – während anderes wie die Form der Texte, die Art der Aufzeichnung oder programmatische Belange, die in anderen Kanonisierungsprozessen vorrangig wären, nur untergeordnete Rollen spielt.

Freilich handelt es sich hier nie um starre Verhältnisse des Entweder-Oder. Die ‚Geschichtlichkeit‘ des Dietrichkanons ist keine absolute Größe, sondern eine starke Tendenz, und auch innerhalb der Dietrichepik gibt es verschiedene Abstufungen. So siedelt die historische Dietrichepik viel näher an jenem Erzählmodell, das man aus dem ‚Nibelungenlied‘ oder auch aus dem höfischen Roman kennt, sodass für sie nur sehr eingeschränkt gilt, was in diesem Beitrag anhand von Beispielen aus der aventiurehaften Dietrichepik entwickelt ist. Nicht ohne Zufall wird es der ‚Heldenbuchprosa‘, einer Art Nachwort vor allem des gedruckten Heldenbuchs des 15./16. Jahrhunderts, auffallender Weise nicht gelingen, gerade die aventiurehafte Dietrichepik in jenen geschichtshistorischen Rahmen zu integrieren, den die ‚Heldenbuchprosa‘, ausgehend vom Dietrich der historischen Dietrichepik, entwirft. Insofern diese Heldenbücher sehr wohl aventiurehafte Dietrichepik enthalten, nie aber Texte der historischen Dietrichepik, ist dieser Versuch, den Dietrichgeschichten eine feste Zeitlinie einzuziehen, paradox geraten. Mit seinem paradoxen Scheitern demonstriert er, wie groß die Reichweite des Geschichtenkanons um Dietrich ist, wo er gilt, wo aber seine Geltung endet.

Wenn man das Erzählen von Dietrich – überwiegend – als ein Erzählen vor dem Horizont eines Geschichtenkanons verstehen darf, so beantwortet diese Besonderheit eines Kanons der Dietrichepik möglicherweise auch die mit dem Konzept dieses Bandes verbundene Frage, in welcher Weise literarhistorische ‚Gerechtigkeit‘ herzustellen wäre zwischen dem, was einst kanonisch war, und dem, was uns kanonisch ist oder was wir zumindest als uns kanonisch ausgeben (denn nicht jeder hat die Fontane-Gesamtausgabe auch gelesen, die in seinem Regal steht). Die knappe Antwort wäre: Gar nicht.

Die Kanonisierungsstrategien der semioralen Dietrichepik und die Kanonisierungsstrategien jener Kunstformen, die auf stabilen bildungsbürgerlichen Schriftpfeilern aufrufen, sind so grundverschieden, dass sich zwar das eine mit dem anderen vergleichen, nicht aber das eine ins andere überführen lässt. Die Dietrichepik im Ganzen oder auch nur einzelne ihrer Teile in dem Sinne für kanonisch zu erklären, wie wir das mit stärker schriftgebundenen Texten wie Ariosts ‚Orlando furioso‘, Gottfrieds ‚Tristan‘ oder Vergils ‚Aeneis‘ zumindest versuchen können, ginge an der Sache ganz vorbei. Einer Kanonbildung, die ganz auf die Sicherung des Wortlauts vertraut, muss die Dietrichepik fremd bleiben. Nicht nur ist die Dietrichepik aus Gründen, die sich aus ihrer medialen Sonderstellung herleiten, dem bildungsbürgerlichen Kanon widerspenstig – ich denke an die (aus heutiger Perspektive gesprochen) formalen Defizite, an die Lücken und Fehler der Handlungslogik, an all die Grobheiten –, sondern auch das ganze Konzept dieses vagierenden Genres ist dem bildungsbürgerlichen Kanon nicht gemäß.

Allerdings dürfen wir nicht vergessen, dass jene bildungsbürgerliche Zeit, die uns nicht zuletzt mit Debatten über den Kanon und das Kanonische gesegnet hat, sich ihrerseits langsam einem Ende zuneigen mag. Das hat verschiedene Gründe, von denen zu handeln hier nicht der Ort ist. Erfahbar ist ihr schleichender Niedergang aber daran, dass sich nach und nach auch die Kanonisierungsstrategien wieder zu wandeln scheinen. Die Festigkeit des künstlerischen Artefakts wird in Zeiten eines neuen Medienwechsels zwar einerseits gestärkt – alles scheint sich im Grunde grenzenlos aufzeichnen zu lassen –; doch diese neue Grenzenlosigkeit der Speichermöglichkeiten, die alles weit übersteigt, was Schrift auf Papier je zu leisten vermochte, führt auch zu Beliebigkeit einerseits, zu Vergessen andererseits, weil Aufzeichnung und Bewahrung konventionell und ubiquitär werden und weil die aktive Teilhabe an diesem System der kulturellen Speicherung nicht mehr auf einen Kreis von Spezialisten begrenzt ist. Man muss sich nur die Differenz vor Augen führen, die besteht zwischen dem großen Verleger Johann Friedrich Cotta (1764–1832), der das literarische Leben um und nach 1800 entscheidend geprägt hat, und der Dissemination von kulturellen Erzeugnissen etwa über Youtube-Kanäle.

So aber entsteht ein ähnliches Gewusel an formal ungebundener, stilistisch flexibler, in der konkreten medialen Gestalt (Foto, Film, Text etc.) freier, jedoch im obigen Sinne geschichtlich gebundener Informationen, wie es auch

den Kanon der Dietrichepik fundiert haben wird. Die kommerzielle Kunstproduktion der vergangenen Jahre hat bereits darauf reagiert oder ist davon betroffen. Ich denke etwa an Fan Fiction oder Merchandise-Offensiven rund um ‚Star Wars‘, zuletzt an die nicht enden wollenden Aktivierungen irgendwelcher Comic-Helden der Marvel Enterprises, allesamt narrative Erzeugnisse, die sich in ihrer Stoff-, Schema- und Geschichtsgebundenheit zueinander nicht unähnlich verhalten wie das eine Dietrichepos zum anderen.

Wie jeder Vergleich hinkt auch dieser. In einigen Grundprinzipien aber mag doch Analogie herrschen, sodass es nicht Zufall sein wird, dass auch im aktuellen Erzählen ein ähnlicher poetischer Kampf gegen Figurentypen (die zahllosen Prequels und Sequels) und vorgängige Gestaltungen (etwa die Batman-Filmreihe, die zwischen Syntagma und Paradigma schwankt) tobt, wie er auch in der mittelalterlichen Dietrichepik fassbar ist. Hier wie dort erleben wir die Gewalt eines Geschichtenwissens, das sich in charakteristischer Weise gegen die konkreten Artefakte (wie Texte oder Filme) verselbständigt. Es wird sich finden, ob es abermals Jahrhunderte des Wartens und eines weiteren Medienwechsels bedarf, damit diese Gewalt erneut gebändigt wird.