



UNIVERSITÄTS-  
BIBLIOTHEK  
PADERBORN

## **Nibelungensage und Nibelungenlied**

**Heusler, Andreas**

**Dortmund, 1944**

Die dritte Stufe der Burgundensage

---

[urn:nbn:de:hbz:466:1-69768](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:hbz:466:1-69768)

buch. In diesem Südost liebte man bis in die höhern Kreise hinauf die alt-heimischen Heroensagen mit ihrem ernstern Inhalt, die sangbaren Spielmannslieder, wie sie uns hier beschäftigt haben: über Dietrichs Flucht, über den Burgundenuntergang und andre Geschichten aus der Wanderungszeit. Mündliche Lieder dieser Art gab es auch in andern deutschen Landschaften. Aber es verstand sich nicht von selbst, daß man ihre Inhalte in Buchepen umgoß und sie damit zum Unterhaltungsstoff vornehmer Hörer emporhob. Das bedeutete einen Wettbewerb mit den andern, geistlichen und weltlichen Lesestoffen in lateinischer und deutscher Zunge. Diesen entscheidenden Schritt haben zuerst österreichische Fahrende getan, und das Donauland blieb geraume Zeit die Heimat der deutschen Heldenbücher.

Ein Epos über Dietrich von Bern scheint den Reigen eröffnet zu haben; war doch Dietrich der Lieblingsheld dieser Landschaften. Wenig später, wohl noch in den 1160er Jahren, traf es den Stoff, worin ebenfalls Dietrich eine schöne Rolle erworben hatte: den Burgundenuntergang. Es entstand das ‚ältere Burgundenepos‘ oder die ‚ältere Nibelungenot‘. Damit betreten wir:

#### Die dritte Stufe der Burgundensage.

36. Erhalten ist uns dieses Werk auch nur mittelbar, genau so wie das jüngere Brünhildenlied. Einerseits wurde es die Vorlage zum zweiten Teil unsrer Nibelungen, anderseits kam es ins Sachsenland und weiter an jenen Nordmann, der in der Stadt Bergen deutsche Heldengeschichten nachschrieb. So besitzen wir denn in der altnordischen Thidrekssaga eine ausführliche Nacherzählung dieser ‚ältern Not‘.

Oft ist sie so getreu, daß uns das jüngere Werk, das Nibelungenlied, durch einen dünnen Schleier entgegenblickt. Dann kommen wieder erloschene Stellen, Verdrehungen, auch große niederdeutsche Zutaten. Eine lange Strecke, vom Ausbruch des Kampfes bis zum Eingreifen Rüdegers, muß man gradezu als Bearbeitung, als niederdeutsche Umdichtung des hochdeutschen Werkes betrachten. Die Sachsen hatten ihre eignen Überlieferungen vom Burgundenfall; in der westfälischen Stadt Soest hatten sie den sagenberühmten Schauplatz an heimische Gebäude und Straßen geknüpft. Daraufhin war Attila mit seinen Hunnen zu Sachsen geworden, und die Reise der Wormser ging nordwärts nach Soest. Von diesen niederdeutschen Sagenzügen wuchs manches an den Inhalt des Burgundenepos an. Die Vergleichung mit Edda und Nibelungen ermöglicht uns, diese Seitenschosse aus der Saga zu entfernen und den Hauptstamm der sächsisch-nordischen Darstellung, das verlorene österreichische Denkmal, leidlich genau zu erschließen.

Außer dieser prosaischen Nacherzählung entstand in Norwegen auch eine Ballade, die den reichen Inhalt der deutschen Nibelungenot zum kurzen sangbaren Liede zusammenpreßte. Uns lebt diese Ballade fort in einer Bearbeitung auf den Färöer, namentlich aber in dem dänischen Liede ‚Kremolds Rache‘.

Das ist zwar eine arg verwilderte Pflanze, aber doch bewahrt sie an die zwei Dutzend Einzelheiten aus dem deutschen Gedicht, die bei dem Sagaschreiber verloren gegangen sind.

Mit dieser dritten Stufe stehen wir also — wie mit dem Jüngern Brünhildenlied — in dem Hochmittelalter der Ritter und Spieleute.

37. Man darf glauben, daß dieser älteste Nibelungenepiker in der Form geneuert hat. Die gewohnte Strophe der Heldenlieder war die uns bekannte: der Zweizeiler, das Langzeilenpaar. Ihre Versschlüsse waren wenig geregelt. Diese Form erschien unserm Dichter für ein Buchwerk zu kurzatmig und zu kunstlos. Dann gab es noch die ‚kurzen Reimpaare‘, zwei durch den Reim verbundene Viertakter:

Nu láz ich álliu míniu díne  
an gótes genáde únde dín:  
já stent díne vúozè  
in Róthères schózè<sup>1</sup>.

Diese Form beherrschte seit alters die geistliche Buchdichtung, und noch eben hatte sie der König Rother übernommen; aber auch dem sangbaren Spielmannslied war sie nicht fremd. Es war eine kurzschrittige Form, mehr niedlich als wuchtig, dem Pathos ungünstig. Unserm Heldendichter konnte sie nicht zusagen.

Nun hatte ein naher Landsmann von ihm, der Ritter von Kürnberg, erst vor kurzem mit einer neuen Strophe Eindruck gemacht. Diese ‚Kürnbergsgeweise‘ verdoppelte das altheimische Langzeilenpaar, brachte in die Versschlüsse mehr Ordnung und zeichnete den letzten Kurzvers hörbar aus: sie gab ihm vollen Schluß, eine kräftige Hebung für den vierten Takt:

Nu brinc mir hér vil báldè min rós, min ísengewánt, —  
wan ich muoz éiner vróuwèn rúmèn diu lánt: —  
Diu wíl mich dés betwíngèn, daz ich ir hólt sí: —  
si múoz der míner mínnè femer dár bènde sín<sup>1</sup>.

Diese Langstrophe war ja für den lyrischen Gesang geschaffen; aber unser Künstler fand sie brauchbar für sein Leseepos: sie war vom Fleisch und Blut der Heldenliedstrophe, sie sah aus wie eine vornehmere, stattlichere Schwester der heroischen Zweizeiler; und sie erlaubte, einzelne Prachtstellen des Burgundenlieds mehr oder minder wörtlich in das Buch aufzunehmen. Immerhin war es ein ungewöhnlicher Schritt, einem unsangbaren Buchwerk dieses Maß zu geben: verständlich wird er wohl nur aus der frischen Wirkung des Kürnbergers auf seinen Zeitgenossen. Wenn der zweite Ependichter, dreißig Jahre

<sup>1</sup> „Nun stell ich meine ganze Sache auf Gottes und deine Gnade ab; stehn doch deine Füße in Rother's Schoß.“

<sup>2</sup> „Nun bring mir schnell mein Roß her, mein Eisengewand, denn ich muß vor einer Dame die Lande räumen: die will mich dazu zwingen, daß ich ihr ergeben sei. Sie muß meine Liebe immer entbehren!“

später, dieselbe Form wählte, so tat er es seiner Hauptvorlage zu Liebe: diese, die ältere Nibelungenot, hatte hier den entscheidenden Griff getan und die Kürnbergweise als Nibelungenstrophe auf den Thron gesetzt.

Die Reimkunst unsres Spielmanns war, dem Zeitalter gemäß, noch sehr frei, besonders in den klingenden Versschlüssen. Reime wie Hagenè: dégenè und sogar Hagenè: ménegè gaben noch keinen Anstoß. Solche Altertümlichkeiten hat noch das Nibelungenlied aus dem Vorgänger beibehalten (§ 59).

Über die Sprache können wir so viel sagen, daß sie neben der des Nibelungenlieds gedrungen und sachlich aussähe, ohne die weiche Breite und das lyrische Schwellen des jüngern Meisters. Manche Zeilen, auch Strophen sind an den Nachfolger übergegangen, und sie geben einen hohen Begriff von dem körnigen und würdevollen Heldenstil des Älteren; man sehe in § 73 f. 86. 113 ff. Noch unentwickelt war damals der ritterlich-höfische Wortprunk mit seinen Fremdwörtern. Zwar muß schon diese ältere Nibelungenot einen adligen Auftraggeber gehabt und sich an höfische Hörer gewandt haben (eine Vermutung darüber sprechen wir in § 42 aus); auch die Entlehnung der Kürnbergweise bezeugt ja Vertrautheit mit dem ritterlichen Minnesang. Aber die Dichtersprache um 1160 hatte der neue Ritterbrauch noch wenig durchdrungen; die zierlichen welschen Romane waren in Deutschland, zumal im Südosten, noch unbekannt.

So hatte auch der Inhalt, die Zeichnung der Sitten wie des Innenlebens, mehr altdeutsch-heldisches als modisch-ritterliches Gepräge. Niederer Spielmannsgeschmack, wie er Teile des jüngern Brünhildenlieds durchsäuert, hat das Buch von der Not verschont; da könnte wohl ein Unterschied zwischen rheinländischer und südostmärkischer Neigung spielen. Bei dem nordischen Nacherzähler begegnet das eine und andre, was für den stabreimenden Hofdichter zu tief gegriffen wäre; so wenn Dietrich im Kampfe mit Hagen Feuer speit und Hagen ausruft: wär ich ein Fisch, dann wär ich bald gebraten zum Essen! Aber diese Nacherzählung ist kein einfacher Abdruck der hochdeutschen Not; die vermittelnden Sachsen und der Nordmann selbst haben ihren Teil daran. Sicher aus der Not stammt der Backenstreich, den der sechsjährige Junge auf Geheiß der Mutter dem Hagen versetzt. Diese Tonart gemahnt an Dinge in dem Waltharius des zehnten Jahrhunderts; es ist die Derbheit der frühen Spielleute. Unserm Verfasser war der Zug altüberliefert, und seine Kreise vertrugen ihn noch: dreißig Jahre später, im Nibelungenlied, war das anders!

38. Haben wir das baiwarische Lied des achten Jahrhunderts halbwegs richtig erschlossen, dann können wir feststellen: was man Sagenform im engeren Sinne nennt, das ist in dieser Nibelungenot beim alten geblieben; eine knappe Angabe der ‚Fabel‘ könnte für die zweite und die dritte Stufe gleichlauten.

Ein Umgestalter also wie jener Skop aus Karls Zeit war der Spielmann aus des Rotbarts Tagen nicht. Er war ein Ausgestalter, ein Erweiterer. Er wollte ein Epos geben, ein Heldenbuch, und das meinte eine neue Erzählweise.

Den springenden, sparsamen Liedstil ersetzte eine ausführende, gliederreiche Darstellung.

Dies drücken schon ein paar Zahlen aus. An benannten Personen brachte das Lied wohl nicht mehr als zehn auf die Bühne, das Epos sechzehn bis zwanzig. Auftritte waren es, bis zum Ausbruch des Kampfes gezählt, im Liede vielleicht sieben oder acht, im Epos einige sechzig.

Damit ist schon gesagt, daß die Breite des Epos nicht nur durch sprachliche Anschwellung und verweilendes Schildern zuwege kam: es brauchte dichterisches Erfinden dazu, und unser Künstler hat Auftritte und Gestalten neu geschaffen wie kaum ein Zweiter in der Geschichte des Nibelungenstoffs.

Zudem hat er den äußern Aufwand vergrößert. Jetzt ziehen die Nibelunge — denn so heißen sie bei ihm, nicht mehr Burgunden oder Gibichunge — mit tausend Kriegern aus. Aufbruch, Reise und Ankunft macht dies weitläufiger und öffnet die Bahn zu umständlichen Massenkämpfen am Hünenhof. Nicht mehr, wie einst, mit einer Handvoll erlesener Kämpen ist die Bühne besetzt: das Flachbild mit seinen wenigen scharfen Profilen hat Tiefe bekommen, wimmelnde Hintergründe.

Einst gab es nur die bewegten, vorwärts drängenden Glieder: der Epiker bringt ruhende hinzu, Bilder festlichen Hoflebens.

39. Veranschaulichen wir an einem Beispiel, wie neue Auftritte sproßten und den Bestand des Liedes ins vielfache mehrten!

Die gewaltsame Bootfahrt der Wormser war ursprünglich eine Szene, ein bewegtes Bild. Die Edda braucht vier Langzeilen dafür:

Mächtig ruderten sie, brachen das halbe Boot, warfen sich im Sitz zurück: voll Zorn gebahrten sie. Die Halftern zerschlissen, die Pflöcke barsten. Den Wellen ließen sie den Kahn, eh sie weiter zogen.

Das ist andeutende, verdichtende Liedkunst, schwellend von erregter Stimmung. Unser Epenmeister baut dies aus zu mindestens neun Auftritten. Nehmen wir sie in starker Verkürzung, z. T. nur im Umriß, vor. Ein paar Züge gibt uns die nordische Ballade an die Hand.

Zu Abend kommen sie an die breite Donau und finden kein Schiff. Sie schlagen Zelte auf für die Nachtrast (1. Szene). Als sie gegessen haben, fragt Gunther seinen Bruder Hagen, wer die Wacht halten soll. Hagen will selber flußabwärts Wachtmann sein und sehen, ob er ein Schiff kriegt. Gunther ist's zufrieden (2. Szene).

Als die Schar schlafen geht, nimmt Hagen seine Waffen und schreitet am Fluß hinab; er sieht seinen Weg, denn der Mond scheint hell (3. Szene). Er kommt zu einer Bucht und sieht zwei Gestalten darin, und ihre Kleider liegen am Ufer. Das waren Meerweiber. Hagen nimmt ihnen die Kleider weg und sagt zu der einen: Erst mußt du mir sagen, kommen wir heil ins Hünenland und zurück? Sie antwortet: Ihr reitet heil zu den Hünen, und dort habt ihr

den Tod an der Hand! Da zieht er das Schwert und haut sie beide mitten durch: Da liegt nun! ich aber reite mir wohlgenut ins Hünenland! (4. Szene).

Dann schreitet er weiter, sieht draußen einen Mann auf einem Schiffe und ruft ihm zu: Hol über! ich gebe dir einen Goldring. — Ich führe keine Fremden, mein Herr hat's mir verboten. — Hagen ruft: Ich bin ein Krieger deines Herrn, des Grafen Elsung! Und dann hält er den Goldring in die Höhe. Der Ferge hatte vor kurzem ein schön Weib genommen, dem gönnt er den Ring. Er rudert ans Land, nimmt Hagen an Bord und will mit ihm hinüber; aber Hagen zwingt ihn, flußaufwärts zu rudern (5. Szene).

Sie kommen zu der Schar, die vom Schlaf aufgestanden ist und das Schiff froh begrüßt (6. Szene). König Gunther mit hundert seiner Mannen besteigt das Schiff. Hagen zieht so gewaltig aus, daß beide Ruder bersten und die Pflöcke abgehn; da verwünscht er den, der dies gezimmert hat, springt auf und schlägt dem Fergen den Kopf ab. Gunther verweist ihm zornig die Übeltat, aber Hagen ruft: Nun kann er uns nicht mehr melden bei den Hünen! auch weiß ich jetzt, daß keine Seele von uns heimkehrt! (7. Szene).

Eh sie ans Land kommen, löst sich das Steuer, das Gunther lenkt: das Schiff kentert, und alle Mann kommen naß ans Ufer (8. Szene).

Nachdem die übrigen herübergeschafft sind, schlägt Hagen das Schiff in Stücke und wirft sie in den Strom: Kein Feigling unter uns soll über dieses Wasser entrinnen! (9. Szene).

All dies, an Verszahl schon beinah so viel wie ein kurzes Lied, hat das eine vorüberrauschende Bild ersetzt! Hier haben wir epische Breite; jetzt erst wird richtig erzählt, wickelt sich eine Handlung vor uns ab. Aus dem beruhigten Vortrag heben sich einzelne leidenschaftliche Spitzen empor. Eine Fülle von geschauten Augenblicken, teils malerisch, teils dramatisch, entquillt der Einbildung des Dichters. Er erfindet Gespräche: vier Personen kommen zu Wort. Er erfindet Nebenfiguren: die Meerweiber, den Fergen, diesen sogar mit dem biographischen Zuge: er ist neu verheiratet und darum auf Gold erpicht. Ein neuer Eigenname, Graf Elsung, trägt dazu bei, den Boden gleichsam geschichtlich zu festigen. Die altererbten Züge (Ruderbrechen usw.) kommen erst gegen Ende, auch sie entfaltet und neu eingefabt. Mit alledem ist aus der einstigen gebündelten Handlung der eine Held, Hagen, beherrschend hervorgewachsen.

Beachten wir nebenbei den meisterhaften Zug: Hagens einsamen Gang legt der Künstler in die Nacht, und zwar unter Mondschein. Dies kommt im besondern der Meerweiberszene zugute. Es erfüllt die Lessingsche Vorschrift, Jenseitige nicht ins grelle Tageslicht zu rufen. Wie wenig es sich hier von selbst verstand, zeigt der jüngere Dichter: er läßt seinen Hagen wieder bei Tage wandern.

40. Auf ähnliche Art haben sich fast alle Teile der Sage ausgeweitet.

Beide Atlilieder der Edda setzen gleich mit der trügerischen Botensendung ein, und auch die junge Ballade ist von selbst wieder auf diese Stoffbeschni-

dung gefallen. Unser Buch griff viel weiter zurück und begann mit Etzels Werbung um die Witwe Kriemhild; dies freilich noch sachlich-kurz, erst ein kleiner Anlauf zu den Maßen des Nibelungenlieds.

Über die Einladung verhandelt man jetzt am Wormser Hof in mehreren getrennten Gesprächsszenen, wobei zum erstenmal Jung-Giselher mit lebendigem Umriß vor uns tritt: noch von der Mutter umsorgt, aber schon voll Tateneifers.

Die Reise ins Hünenland erhielt zu dem Donauabenteuer einen völlig neuen, gewichtigen Zuwachs: die Einkehr in Bechlaran bei dem Markgrafen Rüedeger. Darüber im zweitnächsten Abschnitt.

Außerordentlich bereicherte sich der Aufenthalt in Etzelnburg. Seine Dauer zählte in dem alten Eddalied nach Stunden: Ankunft der Gäste, Gelage, Kampf, Horterfragung, Schlangenhof, letztes Gastmahl und Saalbrand, dies drängte sich in einen Nachmittag und eine halbe Nacht zusammen. Schon auf der zweiten Stufe spannte sich der Rahmen weiter, weil der Saalbrand nun in die Mitte der Kämpfe trat: das Gastmahl nach der Ankunft brachte noch keine Entscheidung; man erhielt zwei Kampftage. Auf der dritten Stufe gab es zunächst eine Reihe mehr beschaulicher Begrüßungsszenen: Dietrich reitet den Gästen vors Tor entgegen und warnt sie; während die Nibelunge in stolzem Aufzug durch die Straßen nach dem Königsgehöft reiten, stehn auf jedem Turm und in jeder Laube und unter jedem Fenster die wohlgeschmückten Frauen und bewundern Hagens unheimliche Erscheinung; in der Empfangshalle hat Kriemhild einen langen, dreigeteilten Willkomm mit den Ihrigen; der von seinem Palast ausschauende Etzel erkundigt sich nach Hagen und denkt alter Tage, da er als Geisel bei ihm lebte und er ihn zum Ritter schlug. Derartiges wäre im Liede unmöglich; es kennzeichnet den geruhsamen Schritt des Epikers.

Hierauf veranstaltet der Dichter ein erstes, tatenloses Gelage, das Etzel als freigebigen Wirt zeigt und die Herrlichkeit seiner Hofhaltung vorführt. Es folgt die Nachtrast der Nibelunge mit der Schildwacht Hagens und Volkers, darauf ein zweiter Tag in Etzelnburg, seine erste Hälfte ausgefüllt mit höfischer Unterhaltung.

Jetzt erst lenkt es in den alten Grundriß zurück. Die tätliche Feindschaft setzt ein. ‚Zu einer Sonnwendzeit geschah der große Mord . . .‘ Das überkommene Glied, Kriemhildens Bittgang, erscheint verdreifacht: eh sie den Schwager Blödel gewinnt, hat sie zwei vergebliche Gänge, zu Etzel und zu Dietrich. Dann kommt das zweite Gastmahl, das dem ersten der Vorstufe entspricht, mit dem Ausbruch des Streites unter den Fürsten.

Im folgenden gibt es noch drei große Einlagen: Blödels Fall durch Gernot, Irings doppelter Kampf mit Hagen — vor dem nächtlichen Saalbrand; die Rüedegertragödie — am zweiten Kampftage. Außerdem zerlegt sich der Endsturm, vor Hagen-Dietrichs Waffengang, in Einzelbilder: Volker und Hildebrand, zwei neu eingeführte Kämpen, zeichnen sich ab; die aufgesparten Königsbrüder Gernot und Giselher erhalten ihren beleuchteten Abgang. Wogegen die

zwei Schlußglieder, Horterfragung und Kriemhildens Tod, ohne Zutat aus der zweiten Stufe herüberkamen.

Mit all dieser Ausweitung reicht der Notdichter viel tiefer in den zweiten Kampftag herab. Rüedegers und Dietrichs Massenangriffe müssen diesen Tag ziemlich gefüllt haben, so daß die Heldin bei sinkender Sonne ihr Leben ließ. Überschritten aber wird die zweite Tagesspanne nicht: nur vorn, zwischen Einzug und Kampfbeginn, hat das Buch einen vollen Sonnenlauf eingeschoben.

Gab vielleicht den ersten Anstoß hierzu die Nachtwache mit dem geigenen Volker? Dafür hatte ja der engere Zeitrahmen des Liedes keinen Raum. Man hat Gründe, dieses meisterliche Nachtstück der Nibelungen, obwohl es der Sagamann nicht beglaubigt, auf unsre dritte Stufe zurückzuführen. Aber auch außerdem entsprach das Hinausschieben der Kämpfe dem ruhigeren Zeitgefühl der neuen Dichtung. Der eintägigen Herberge bei Rüedeger hielt nun die bei Etzel die Wage; und die drei Glieder dieses Aufenthalts — Begrüßungsmahl, Nachtwache, höfisches Spiel — konnten mit Entspannung und wieder Anschwellung von dem schwülen Empfang zu dem Gemetzel hinaufleiten.

41. Viele der neuen Auftritte stützen sich auf neugeschaffene Gestalten.

Zum Teil sind es Nebenpersonen: Mutter Uote, der Ferge, die Donauweiber; die Markgräfin Gotelind und ihre Tochter; hünisches Gesinde.

Gewichtiger sind die neuen Heldenrollen: auf rheinischer Seite Volker, auf hünischer Hildebrand, Iring und Rüedeger. Aber auch Gernot und Giseler dürfen als Schöpfungen unsres Künstlers gelten, denn er erst hob sie über schattenhafte Namenträger hinaus.

Volker ist Hagens Waffenbruder und sonnigeres Widerspiel; etwas von lustiger Kriegerkeckheit spielt um sein Auftreten. Er ist der videlaere, d. h. der Geiger, der Spielmann: unser Österreicher hat in ihm den eignen Stand verherrlicht. Spielleute als tapfere Kriegsmannen kannte die französische Dichtung; der Taillefer beim Normannenherzog Wilhelm ist ein berühmter Fall. Ein solches Muster hat durch niederrheinische Mittelstufen auf die ältere Not gewirkt. So wird es sich erklären, daß schon um 1130 in Flandern Folkirus jocular, ‚Volker der Spielmann‘, als Privatname begegnet; die Rolle im Burgundenfall ist gewiß erst die Tat des ausmalenden Epikers. Schon dieser Vorläufer unsrer Nibelungen labt sich an dem Bilde, wie Volkers Schwert als blutiger Fiedelbogen auf die Helme der Feinde saust und ihnen grimmige Weisen aufspielt. Seine sanftere Kunst bewährt er in der Nachtwache, als er mit Hagen vor dem Hause sitzt und die sorgenden Nibelunge in Schlaf geigt. Der leichtblütige Künstler als Notgestalle des dunklen Kriegsmannes: diese Erfindung ist das Eigentum des Ältern. Er ehrt seinen Liebling und Standesgenossen, indem er ihn durch Dietrich sterben läßt. Hagens Klage um ihn, in Strophe 2290: ‚Meine Hilfe liegt erschlagen, . . . der beste Heergeselle, den ich je gewann‘, hat nach dem Zeugnis der dänischen Ballade schon in der Quelle gestanden.

In Hildebrand haben wir einen altüberlieferten Helden aus dem Dietrichkreise. Er ist der kriegskundige, bärbeißige Waffenmeister, der älteste der Amelungen — so nennt die Dichtung die Goten —, die Dietrich einst ins Elend folgten; die feste Stütze seines landflüchtigen Herrn. Da er, wie Dietrich, die dreißig Jahre bei den Hünen verbrachte, lag es nahe, ihn im Nibelungenuntergang zu beschäftigen. Schon auf der zweiten Stufe hätte man den Schritt tun können, nur daß der Liedstil noch nicht auf Nebengestalten drängte. Auch unser Epiker scheint aus Hildebrand nicht sehr viel gemacht zu haben; erst gegen Ende stellte er ihn ins Licht: da betraut er ihn mit der Tötung der zwei jüngern Wormser Könige. Das befremdet auf den ersten Blick; es scheint ein zu hoher Auftrag für den unfürstlichen Kämpen. Bei näherem Zusehen verrät sich gute Berechnung darin. Abgesehen von Gunther, der am ersten Kampftage in Haft geriet, sollten die Könige der Nibelunge als Letzte erliegen. Dann aber standen auf der Gegenseite nur noch zwei benannte Helden, Dietrich und Hildebrand. Dem Spielmann widerstrebte es, daß sein Dietrich, der Richter Kriemhildens, noch darüber nibelungisches Fürstenblut vergießen sollte. So fiel der Sieg über Gernot und Giselher dem Waffenmeister zu. Dietrich behielt die Fesselung Hagens, und um das Gleichgewicht zu wahren, gab ihm der Dichter noch Volker zum Opfer.

Aus einer abliegenden Heldensage stammt Iring. Ein Thüringer, der schlaue und kühne Rat seines Königs. Nach dem Willen seiner Königin schürt er Fehde mit dem Franken, dann läßt er sich vom Feinde bestechen und wird zum Verräter am eignen Herrn. Selber kann er ihn und sich glorreich rächen, trifft mit dem Schwerte, das die Neidingstat beging, den Frankenkönig und legt den toten Herrn über die Leiche des Gegners . . . So stand Iring in seiner thüringischen Stammsage. Das Iringlied, dieser kostbare Beitrag Thüringens zur germanischen Sagenreihe, ist leider verklungen, ohne daß ein hochdeutscher Spielmann ein Heldenbuch draus machte. Der Donauländer nach 1160 aber wußte noch von dem gepriesenen Thüringerhelden: auf seiner Suche nach Baustoff raffte er ihn auf und stellte ihn als verbannten Recken an Etzels Hof. Der kampfgerigen Kriemhild mochte Iring dienen wie einst der thüringischen Amelberg. Er und Hagen, das waren Geistesverwandte; sie gaben ein Paar. Hagen über Iring frohlocken zu lassen, dies war der zündende Funke für unsern Dichter. Als keiner gegen die eingesperrten Nibelunge vor will, läßt sich Iring von Kriemhildens Gold und Freundschaft erkaufen, stürmt kühnlich gegen Hagen an und haut ihm eine Wunde; im zweiten Gange durchrennt ihn Hagens Speer.

Dieser Schluß des ersten Kampftags, eine Reihe mächtiger Bilder, hat den besondern Zweck, Hagen mit einem namhaften Sieg zu beschenken. Denn die Tötung des Königsbruders Blödel ist ihm jetzt entzogen: der Meister hat sie dem Königsbruder Gernot zugeteilt. Der war bisher tatenlos; der Waffengang mit seinem Standesbruder wurde eine angemessene Aufgabe für ihn. In dieser Szene zeichnet ihn die Saga als gewaltigen Vorkämpfer der Nibelunge; es ist Gernots Heldenstück. Im Vorangehenden tritt er ein paarmal in Hagens

Nähe hervor; er wirkt wie eine verkleinerte Wiederholung Hagens, rauher als Gunther, männlicher als Giselher, doch ohne eigentlich unterscheidende Züge.

42. Die unvergleichliche Schöpfung unsres Spielmanns, sein Freibrief auf Unsterblichkeit, ist Ruedegers Rolle. Er fand die Gestalt vor in dem Dietrichepos als Markgrafen Etzels — ein vertriebener deutscher Fürst: Volkstum und Vorgeschichte bleiben im Dunkel —, als großmütigen Helfer und Berater Dietrichs. Seine eigene Eingebung war, daß dieser Lehnsmann des Hünenkönigs mit den Nibelungen durch heilige Bande verbunden ist und dann, gehorsam seinem Herrn, gegen sie kämpfen und fallen muß. Auf seiner Burg Bechlaran an der Donau wird Ruedeger der gütige Wirt der durchziehenden Wormser: er beschenkt sie mit herrlichen Waffen und verlobt dem jungen Giselher seine Tochter. Dieser Bechlarer Tag legt sich als freundlich bestrahlte Insel in die ahnungsdüstere Todesfahrt. Dann gibt der Gastfreund seinen Gästen das Geleit zu den Hünen. Wie Dietrich, will er vom Kampf nichts wissen. Erst als sein Lehnsherr ihn beschwört, den Tod seines Bruders Blödel zu rächen, stellt er sich an die Spitze der Mannen und geht gegen seine Freunde und Schutzbefohlenen vor. Das Schicksal will es, daß sein Schwiegersohn, Jung-Giselher, ihm den Todesstreich gibt — mit dem Schwerte, das sein Gastgeschenk war! Eine Erfindung so recht aus dem Geiste heldischer Tragik und der edelsten altgermanischen Vorbilder würdig!

Zu Ruedegers innerem Kampfe ist das nächste Gegenstück in alter, vorritterlicher Dichtung die Rolle Hagens in der Walthersage. Auch Hagen steht vor der Wahl, ob er dem Waffenbruder Walther die Freundschaft halten oder seinem König, Gunther, gehorchen und den Freund bekämpfen soll. Auch Hagen greift zuletzt für das Leben seines Herrn zur Waffe. Auch dort muß der Herrscher den Gefolgsmann bittend umwerben, wie Etzel den Ruedeger. Der ältere Notdichter wird das Waltherlied gekannt haben und ihm diese Anregung verdanken. Er selbst, der Sohn einer empfindsameren Zeit, hat freilich den Widerstreit der Pflichten viel reicher unterbaut und ergreifender ausgeführt (vgl. § 83).

An Ruedegers Untergang aber schließt noch eines. Als Dietrich das Geschehene hört, da spricht er: Jetzt ist tot mein bester Freund, Markgraf Ruedeger: jetzt kann ich nicht länger ruhig sitzen. Waffnet euch, alle meine Mannen!

Daß der Held, in dessen Hand die Entscheidung liegt, grollend abseits steht, bis die Rache für den Freund ihn aufruft und er die unbesieglichen Gegner zerschmettert: darin trifft der Österreicher zusammen mit der Ilias: Achilles-Patroklos. Homer war ihm, auch mittelbar, gewiß nicht bekannt. Es ist schön, wie sich da zwei Heldenepen über den Abstand der Zeiten und Länder die Hand reichen!

Auf der zweiten Stufe, vermuten wir, trieb Blödels Fall zu Dietrichs Losgeh. Dies hat nun Dietrich dem neueingeführten Ruedeger abgetreten und hat selbst den seelisch tiefen Antrieb gewonnen, den Schmerz um den Freund.

Rüedeger reicht, wie Volker, nicht über die Ritter- und Epenzeit hinauf. Von diesen jungen Gestalten der deutschen Heldengedichte ist er die eindrücklichste. Bei seiner liebevollen Ausmalung war wohl etwas Besondres im Spiele: er war gedacht als verklärtes Gegenbild der zeitgenössischen Landesfürsten, der Babenberger, die bis vor kurzem (1156) Markgrafen geheißen hatten. Ein Gegenbild freilich allgemeinsten Art; im Lebensgang, auch in der Machtstellung liegt keine Ähnlichkeit. Schon der Vater der Rüedegergestalt, der erste Dietrichepiker, mag damit dem Babenberger gehuldigt haben: es ist an Heinrich Jasomirgott † 1177 zu denken; in ihm dürfen wir den Auftraggeber dieser ältesten schreibenden Heldendichter vermuten.

Man sieht, wie im Zusammenhang mit Rüedeger Giselher sein Schicksal bekam; auf ihn strahlt Rüedegers Tragik herüber. Zum Bräutigam eignete sich der Jüngling, ‚Giselher das Kind‘; nach der Frühreife dieser Menschen denke man sich ihn fünfzehnjährig. Der Künstler schuf damit ein reizvolles Gegenbild zu all den sturmharten Männern. Er gewann der Jugendlichkeit des Prinzen dankbare Klänge ab, so zu Ende, als vier Helden noch aufrecht stehn, die ergreifende Fürbitte aus des grimmen Hagen Mund: Ich allein schlug Sigfrid die Todeswunde: laßt den Knaben Giselher nicht dafür entgelten! Er kann noch ein guter Ritter werden, bleibt er am Leben.

43. So verfügte nun der ältere Epiker über fünf Kriegshelden in jedem der beiden Lager. Auf der vorigen Stufe waren es je zwei: Gunther, Hagen — Blödel, Dietrich. Diese Dichter geben mehr auf Gleichmaß und Bau, als man zunächst denken möchte! Nach weisem Plane sind die zehn Kämpen gegen einander gestellt, zu feindlichen Paaren geordnet. Wir haben einiges erwähnt. Man beachte noch die Reihenfolge ihres Todes. Zuerst stirbt der Hüne Blödel, dann der Thüringer Iring, dann der den Nibelungen befreundete Rüedeger, darauf erst der rheinische Volker und als letzte die vier rheinischen Könige, Gernot, Giselher, endlich Gunther und der Nibelungetrost Hagen. Eine Steigerung bis zuletzt. Die Hünen, wiewohl ohne Gehässigkeit gezeichnet, gelten weniger als die deutschen Stämme. Ihre und der Thüringer Rolle ist am ersten Tage ausgespielt; der Zuschauer hat diese fremden Feinde mit Genugtuung erliegen sehen. Dann legt sich die Nacht mit dem Saalbrand dazwischen, ein deutlicher Einschnitt. Auch der Not des Feuers haben die Helden getrotzt; unbesiegt stehn sie, als der Morgen kommt, über den verkohlten Trümmern. Jetzt sind nur noch Rüedegers und Dietrichs Scharen da, es mit den Gästen aufzunehmen: der zweite Tag ist aufgehoben für die Kämpfe unter den Freunden, die Kämpfe, die uns als grausamer Schicksalswille ans Herz greifen.

So baut sich der zweite Kampftag als Gegensatz, als Vergeistigung über dem ersten auf. Dieser Dichtergedanke war neu; er setzt die vermehrten Waffengänge, die Einführung Irings und Rüedegers, voraus. Nur einen Keim dazu bot die vorangehende Liedstufe, wenn sie — wie wir glauben — den befreundeten, wider Willen kämpfenden Dietrich als Schlußwirkung verwendete.

Zur Entfaltung dieses Keimes mag wieder die Waltherdichtung geholfen haben: sie kannte die trennende Nacht zwischen zwei Kampftagen, von denen der zweite das menschlich Erschütternde, den Friedensbruch unter den Freunden, enthielt.

Am Leben bleiben Dietrich und Hildebrand: so verlangte es die Sage von Dietrichs Flucht. Daher bekommen diese beiden je zwei benannte Gegner zu überwinden. Aber die Helden der Geschichte waren und sind die Nibelunge; ihr Schicksal trägt bis zum vorletzten Auftritt, Hagens Tod, den Anstieg der Handlung. Daran kann auch die Wärme für Rüedeger und die Amelunge nichts ändern.

44. Nur ausgedichtet, sagten wir, nicht umgedichtet, hat der Epiker das Sagengerüst der zweiten Stufe. Den Fall, daß sich ein alter Zug folgenreich änderte, und zwar unter äußerem, kulturgeschichtlichem Anstoß, haben wir beim *Saalbrand*.

Im baiwarischen Lied war Etzels Königshalle noch ein Holzbau. Daher zwang das Feuer die Nibelunge zum Ausbrechen, und die kurzen Kämpfe des zweiten Tages liefen im Freien ab. In der Stauferzeit konnte man sich einen solchen Palast nur als Steinbau denken. Das Feuer, das man treulich beibehielt, verlor damit seine einstige Wirkung: es ergreift nur noch Dach und Decke, quält die Eingesperrten und bringt sie dazu, den Durst im Leichenblut zu löschen, aber es treibt sie nicht mehr hinaus. Bis gegen Ende bleibt die Halle der Schauplatz der Kämpfe.

Erst dies machte es möglich, das Ringen des zweiten Tages zu verlängern: die zeitlich getrennten, umständlichen Massenstürme Rüedegers und Dietrichs wären undenkbar, wenn das Häuflein der Nibelunge ungedeckt vor dem lodernenden Hause stände. So hat erst der Steinbau Raum geschaffen für diese bedeutensamen Zutaten des Epikers: dichterisches und sittengeschichtliches Bedürfnis arbeiten sich hier in die Hände.

Für diese Fragen des Schauplatzes sind wir übrigens angewiesen auf Rückschlüsse aus der vierten Stufe, dem Nibelungenlied; denn der Nacherzähler der ältern Not, in der Thidrekssaga, folgt hier einer niederdeutschen Neuerung: das Gastmahl ist in einen Baumgarten verlegt, die meisten Kämpfe in die Straßen der Stadt verzettelt. Das ist mehr Art der Chronik als des Heldengedichts. Der heroische Stil liebt für seine kämpfenden Gefolgschaften den begrenzten Raum in und vor der Fürstenhalle, die auch das friedliche Treiben der Mannen, ihr Gelage, beherbergt. So zeigt es uns die erste Stufe der Burgundensage, so auch wieder die vierte, das Nibelungenlied, obgleich hier die Insassen zu Tausenden angeschwollen sind; so stand es auch auf den zwei mittleren Stufen, und nur die sächsische Umformung der oberdeutschen Not brachte den bunten Schauplatz herein, den Garten und die vielen Gassen und Gebäude. Angeregt hatte dazu die Soestische Ortssage (§ 36).

45. Ohne Schäden ließ sich der reichere Faltenwurf des Heldenbuches nicht durchführen. Gute Beispiele dafür gibt die Fahrt über die Donau, und was mit ihr zusammenhängt.

Wir haben die kurze Liedfassung mit der breiten des Epos verglichen (§ 39). Wer die beiden Formen auf sich wirken ließ, wird sich schon gesagt haben: das Urmotiv vom Ruderbrechen stimmt besser zur Liedart, wo es sinnbildgleich, musikalisch die Stimmung der ganzen Bootsmannschaft verdichtet. Seine erzählerisch begründende Ausführung im Buche hat ihre Verdienste; aber der Hergang wirkt kleiner und etwas launenhaft; er spitzt sich zu auf den einen Hagen und den Fährmann, für die Menge der übrigen hat er nichts zu bedeuten.

Wenn im Liede der Kahn, der für die Handvoll Menschen reichte, in den Fluß zurückgestoßen oder durch Hagens Klinge zertrümmert wird, ist das noch schaubar. Bei einem Schiffe, das die zehnfache Menge faßte, muß man die Augen schließen. Auch der eine Hagen als Ruderer mutet uns da viel zu.

Empfindlicher ist ein anderer Übelstand. Die erste Schiffsladung, hundert Mann, kommt durchnäßt ans Ufer. Obwohl wir diesen Zug erst aus dem Epos kennen, schließen wir mit voller Bestimmtheit: er hat schon im Liede gestanden; er wurde erfunden für die kleineren Verhältnisse des Liedstils, als noch eine Überfahrt die gesamte Mannschaft umschloß. Denn es ist dichterisch widersinnig, daß nur das erste Zehntel dieses Mißgeschick hat.

Aber weiter! Diese Netzung der Helden hatte einst ihren guten Sinn. Noch am selben Tage — alle Maße sind hier noch klein — langen die Wormser am Hünenhof an und werden hier gleich in eine Halle mit Feuern geführt, sich zu trocknen. Kriemhild steht dabei und sieht, wie sie am Feuer ihre Mäntel lüpfen — und darunter die Brünnen hervorschimmern! Da spricht sie: Man hat sie gewarnt! Wüßt ich, wer das getan, ich riete ihm den Tod! . . . Diesem erregten Augenblick zuliebe ist das Naßwerden im Strome erfunden. In geschickter Neufassung ist hier ein Stück Urgestein von der ersten Schicht — die besorgte Schwester mustert die Eintretenden — erhalten. Es ist kein Zufall, daß der Edda die Netzung noch fehlt: sie kam erst auf, als Kriemhild feindlich ausspähte. Und dafür, wie für das Heischen des Hortes, brauchte man nun die neue Szene, vor dem Antreten bei Etzel. Geharnischt gehn die Gäste zu dem Begrüßungsmahl, wo sich bald der Streit erhebt.

So wars im Liede. Das Buch hat den Ausbruch der Kämpfe um einen Tag nach rückwärts geschoben: am ersten Gastmahl geschieht noch nichts. Dennoch treten die Nibelunge in den Panzern an. Das erklärt zwar ihr Argwohn; unlogisch ist es nicht — aber wirkungslos; halb erblindet ist der Zug immerhin.

Eine stärkere Folge des epischen Anschwellens war diese. Str. mfahrt und Ankunft hat der Dichter weit auseinandergerückt: die ganze Einkehr bei Rüdeger legt sich dazwischen. Also die Nibelunge haben sich längst trocknen

können. Sollte man den Auftritt mit den Feuern und der spähenden Kriemhild opfern? damit wäre auch Kriemhildens Frage nach dem Hort obdachlos geworden.

Wieder haben wir den Fall, daß man ein einprägsames Bild festhielt, nachdem ihm die Grundlage entzogen war. Der Notdichter brachte eine neue Begründung bei, die sich seltsam bürgerlich ausnimmt; in der Sprache des nordischen Nacherzählers lautet sie so: ‚An dem Tage, da sie zu Etzels Burg reiten, ist nasses Wetter und starker Wind, und alle Nibelunge sind nun naß und ihre Kleider‘.

Und damit noch nicht genug. Der Spielmann war so gewissenhaft, auch der ersten Netzung, der im Flusse, für Abhilfe zu sorgen: er läßt schon bei Rüedeger Feuer anzünden und gelangt so zu einer zweiten früheren Trocknungsszene, die mindestens in der Saga ihre schweren Bedenken hat. Hier versieht die Markgräfin Gotelind die Rolle Kriemhildens. Sie spricht — als die Gäste an den Feuern aus ihren Kleidern gefahren sind — die gehobenen Worte: ‚Die Nibelunge haben viel lichte Brünnen hergeführt (. . . dazu Helme, Schwerter und Schilde . . .); das ist ein Jammer, daß Kriemhild noch alle Tage ihren Mann, Jung-Sigfrid, beweint!‘

Diese Warnung muß im Munde der Gotelind befremden. Die Bechlarer Herrin könnte ihr Wissen um Kriemhild doch nur von Rüedeger haben. Der aber warnt nicht; seine Stimmung ist als arglos gedacht, und so ist es auch notwendig für die sonnigen Bechlarer Tage und für die Verlobung der Tochter. Den Frieden von Rüedegers Heim darf keine Warnung trüben. Die Rede der Markgräfin verhält denn auch wirkungslos.

Nun zeigt sich, daß diese Rede erborgtes Gut ist. Die lebhafteste Erzählung der Waffen kehrt bis auf den Wortlaut wieder, als Kriemhild vom Turme auf die Einreitenden schaut (§ 113), und dort gehört sie hin, nicht zu den Entkleideten am Feuer! Dann das tägliche Weinen der Königin, das begegnet wörtlich wieder als Warnung Dietrichs (§ 115), und auch da ist die spätere Stelle die gewachsene: Dietrich, der Hofgenosse, redet als Ohrenzeuge vom Jammer der Kriemhild. Sollte sich der Epiker selbst so wenig verständnisvoll ausgeschrieben haben? — Die ganze Störung trauen wir leichter dem Sagamann zu. Mag immerhin schon der Dichter das Trocknen bei Rüedeger erwähnt haben, eine beiläufige Folgerung aus dem überlieferten Bootkentern: den lästigen Ausbau dieses Zuges, die Rede der Wirtin, hat erst der Nacherzähler zurechtgemacht, und zwar mit Beraubung dreier späterer Auftritte.

Stützen kann sich diese Annahme noch darauf: Die hochdeutsche Quelle hatte eine doppelte Dreiheit von Warnungen: vor dem Aufbruch warnen Hagen, Uote, der Landpfleger (§ 52) — auf der Fahrt warnen die Meerweiber, Eckewart, Dietrich. Diesen wohlbedachten Plan stört die neue, unberufene Warnerin am Markgrafenhof.

46. Es wäre noch viel zu sagen über die Dichtergedanken und die Kunstgriffe des älteren Nibelungenepikers. Das Gesagte mag eine vorläufige An-

schauung geben von diesem Bahnbrecher und Anreger des bewahrten Nibelungenlieds. Die Betrachtung des Nachfahren wird noch vieles zufügen. Wer das Formen des jüngern Meisters von dem des ältern abzugrenzen sucht und dabei, bis in den einzelnen Vers hinein, die Zwiesprache oder den Wettkampf der beiden vernimmt, dem wird der Spielmann der 1160er Jahre eine halbwegs nacherlebbare Größe.

Wenn das Brünhildenlied in keinem Pergament zu lesen steht, ist das nicht anders zu erwarten: solche sangbaren Spielmannslieder zählten nicht auf Niederschrift. Aber die ältere Nibelungenot, die war ja ein Buchwerk: warum ist von ihr keine Abschrift gerettet? Fand sie so wenig Anklang? — Nun, sie wird eine zeitlang viel begehrt gewesen sein; aber nach einem Menschenalter genügte sie dem verfeinerten Geschmack nicht mehr; man schrieb sie nicht mehr ab und verwahrloste die vorhandenen Stücke. Sie wurde beerbt und ersetzt durch unser Nibelungenlied. Und dieses, der Gipfel und Abschluß der Reihe, lebt uns in dreißig Abschriften fort.

Die Hauptquellen des letzten Dichters waren die zwei Denkmäler, die wir hier in § 13—19 und § 36—45 betrachtet haben; ein mündlich überliefertes und ein schriftliches Werk:

1. Ein sangbares Lied mit der Sage von Brünhild und von Sigfrids Tod, ein buchfreies Gedicht von einigen 200 Zweizeilern, in den nächst vorangehenden Jahrzehnten gestaltet, vielleicht aus dem Rheinland herübergekommen.
2. Ein Heldenbuch mit der Sage vom Burgundenuntergang oder der Nibelungenot, ein Lesewerk von einigen 400 Langstrophen, in Österreich vor etwa dreißig Jahren verfaßt, die nach Umfang und Gehalt stärkste Leistung der bisherigen deutschen Heldenkunst.

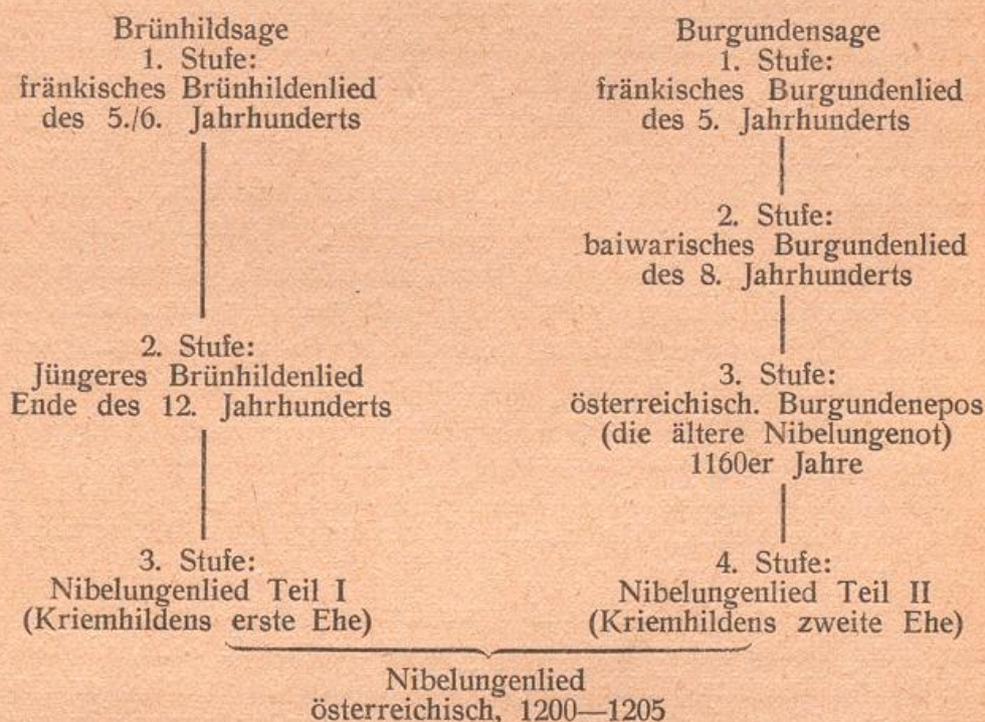
Neben diesen zwei Hauptquellen treten die Seitenquellen des Künstlers weit zurück. Die zwei nennenswertesten waren: ein kurzes Lied mit der Jung-Sigfridsage von der Erbeutung des elbischen Nibelungenhorts — und das älteste donauländische Epos mit der Sage von Dietrichs Flucht. Aus der ersten dieser Nebenquellen schöpfte er allerlei Züge zum reicheren Ausbau der Sigfrid-Brünhildgeschichte. Die zweite bot ihm ein ausgeführteres Gemälde von Etzels Hofhaltung und von den Amelungenkriegerern, die neben dem alten Hildebrand ihren Herrn, Dietrich, umgaben.

Für die beiden Hauptstoffe bedeutet das Nibelungenlied eine Neugestaltung: für den ersten, die Brünhildsage, eine dritte Stufe, für den andern, die Burgundensage, eine vierte.

Wir haben die Vorgeschichte des Nibelungenlieds zu Ende verfolgt. Wir sind da angelangt, wo der letzte Meister des Baues die Werkstatt betritt. Es hat sich gezeigt: das was er vorfand, waren nicht ‚Volkslieder und Volkssagen‘ in nebelhaftem Gewimmel. Es waren zwei bestimmte, ansehnliche Dichtwerke.

Dank den nordischen Quellen sind wir in der Lage, einen Stammbaum dieser Dichtwerke zu zeichnen — freilich lückenhaft genug! Die ersten Ahnen tauchen vor uns auf: stabreimende Lieder der Merowingerzeit. Dann eine liedhafte Zwischenstufe aus Karls des Großen Zeit, der Zeit des alten Hildebrandliedes. Endlich die reimenden Formen des staufischen Hochmittelalters, ein Lied und ein Heldenbuch. Von den Ursachen der Umdichtung wird uns vieles erkennbar; wir tun Einblicke in das Spiel der neuschaffenden und der zäh festhaltenden Kräfte. Das große Heldenepos des deutschen Volkes steht vor uns als der Erbe jahrhundertealten Dichtens.

### Stammbaum des Nibelungenlieds



#### Die Seitenäste:

Von der 1. Stufe der Brünhildsage sind abgezweigt die Sigurdlieder der Edda aus dem 9.—12. Jahrhundert.

Die 2. Stufe der Brünhildsage findet ihren Niederschlag in der Prosaerzählung der Thidrekssaga um 1250. Sie wirkt auch nach in dem eddischen Traumlid um 1200, in der färöischen Brünhildballade und in dem russischen Brautwerbermärchen.

Von der 1. Stufe der Burgundensage sind abgezweigt die Atlilieder der Edda aus dem 9.—11. Jahrhundert.

Die 3. Stufe der Burgundensage findet ihren Niederschlag in der Prosaerzählung der Thidrekssaga um 1250. Sie wirkt auch nach in der norwegisch-dänischen Ballade Kremolds Rache und ihrem färöischen Ableger.